

1970'lerin Plüralist Karakteri Bağlamında Yeni İmge Ressamları

Geliş Tarihi/Received: 25.07.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 11.09.2022
DOI: 10.46372/arts.1148307

Dr. Öğr. Üyesi Havva DEMİRCAN
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
altun.havva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8565-1480

ÖZ

Bu makale, 1970'li yılların plüralist ortamında var olan Yeni İmge Ressamları'nın eserlerindeki dönemine göre yeni etkileri postmodernizm bağlamında ele almaktadır. Bu sanatçılar, 1978 yılında açtıkları sergi ile gündeme gelmişlerdir. Makalede, bir nevi geçiş döneminde yer alan sanatçıların, modernden tam olarak kopamayan ama postmodernden de izler taşıyan yönlerinin eserlerine yansımaları incelenmektedir. 60'lardan itibaren sanatta kavramsal temelli yaklaşımlar artmış, figüratif resmin ve anlatının küçümsenmesiyle birlikte sanatın sergilenebilen, alınıp satılabilen meta olma özelliği de sekteye uğramıştır. 70'lerle birlikte bu durum değişmeye başlamış ve özellikle 80'lerin gelişyle figüratif resim ve anlatı geri dönmüştür. 70'lerin karakteri plüralizmdir. Birçok yazar ve düşünür dönemin bu çoğulcu-plüralist yapısını 'postmodern' olarak tanımlamışlardır. Çalışmalarında figüre, gerçekçilikten çok soyutlamacı, indirgemeci bir anlayışla yaklaşan, karikatür estetiğini yadsımayan bu sanatçılar; 'yeni'ye yaklaşımdaki farklılıkları, sanatta 'kötü'yü aşağı bir form görmemeleri ve 'başarıyla tamamlanmış eser' fikrinden uzaklaşmaya başlamalarıyla 70'lerden 80'lere geçişteki zemin kaymalarını da işaret etmişlerdir. Yeni imajcıların bir yandan da 'usta sanatçı', 'deha' anlatısının tükenişini haber verdikleri söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: resim, postmodernizm, yeni imge resmi, yeni imge ressamı, plüralizm

Demircan, H. (2022). 1970'lerin Plüralist Karakteri Bağlamında
Yeni İmge Ressamları
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 242-265.

New Image Painters within the Context of the Pluralist Character of the 1970s

ABSTRACT

This article discusses the new effects of New Image Painters of the pluralist environment of the 1970s in the context of postmodernism. These artists became popular with their exhibition in 1978. The study examines the reflections of these artists, being partly in transition period, on their works which cannot completely break away from the modern but also carry traces of the postmodern. Since the 1960s, there has been an increase in conceptual-based approaches to art, and with the disfavor shown to figurative painting and narration, the idea of art as a commodity that can be sold and bought has been interrupted. By the 1970s, this had changed and in the 1980s, figurative painting came back. Pluralism was the defining character of the 1970s. Many thinkers described the pluralistic structure of the 1970s as 'postmodern'. Those approaching the figure with an abstractionist, understanding indicated the differences in the approach to the 'new', the ground shifts in the transition from the 70s to the 80s, as they did not see the 'bad' as an inferior form and moved away from the idea of 'successfully-completed works'. The new imagers can be claimed to herald the exhaustion of the 'master artist' and 'genius' narrative.

Keywords: painting, postmodernism, new image painting, new image painters, pluralism

GİRİŞ

Bu makalede, 1970'li yılların plüralist ortamında yer alan Yeni İmge Ressamları'nın eserleri postmodernizm bağlamında ele alınmakta, dönemin etkilerinin, eserlerdeki biçimsel ve kavramsal etkilerine odaklanılmaktadır.

70'lerin karakteri plüralizmdir. Plüralizm; bir sosyoloji terimi olarak 'çoğulculuk', felsefe terimi olarak da 'çokçuluk' olarak Türkçeleştirilen bir kavramdır. "Sanatta plüralizm, sanatçıların sosyal ve politik olarak daha duyarlı bir sanat biçimine inanmaya başladıkları, politika ve kültürün birleştiği, birçok küçük grubun daha geniş bir kültür içinde kültürel kimliklerini korudukları bir sosyal yapıya geçildiği 1960'ların sonlarına ve özellikle 1970'lere atıfta bulunur" (Tate,____). Bu tanımlamada tarihsel olarak plüralizmin bir nevi 'erken postmodern'e işaret ettiği söylenebilir. Plüralizm aslında postmodern olanı da tanımlamakta ya da onu içine almaktadır. 1970'ler, 60'lar ve 80'ler arasındaki sanatsal-kültürel-politik uçurumun ortasındaki geçiş yıllarıdır ve bu durumun sanattaki karşılıkları hem biçimsel değişimler hem de kavramsal yaklaşımlar noktasında ilginçtir. "Yerleşik değerlerin ve kurumların genel olarak sorgulandığı 1970 civarında, sanata yönelik eleştirel düşüncede de bir kayma yaşandı. 'Plüralizm' terimi, çok çeşitli yaklaşımlarla karmaşık bir sanatsal alanı tanımlamak için kullanıldı" (Moma, 2007). 70'lerin çok kültürlü karakteri, hakimiyet kuran baskın bir sanat anlayışının olmayışı, yeni özgür bir alan oluşturdu ve anlatı da dahil sanatta ötelenen konu ve yaklaşımlarda geri dönmeler görüldü. Bu özgür alanın yarattığı dalga, 1981 yılında "A New Spirit in Painting/Resimde Yeni Bir Ruh"¹ sergisinin yapılabilir hale gelmesini sağlayacaktı.

60'lardan itibaren sanatta kavramsal temelli yaklaşımlar artmış, figüratif resmin ve anlatının küçümsenmesiyle birlikte, sanatın sergilenen, alınıp satılabilen meta olma özelliği de sekteye uğramıştır. Antmen, bu durumu "1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır [...] yapının maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir" (2009, s. 193) şeklinde açıklamaktadır. Sanat kişi ve kurumlarını (sanatçı, müze, galeri, koleksiyoner) doğrudan etkileyen bu durum, 70'lerde devam etse de özellikle 70'lerin ikinci yarısından itibaren ve özellikle 80'lerle birlikte figüratif resme yönelik büyük bir ilginin oluşmasıyla değişmeye başlamıştır. "Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer'in resim sanatına yönelik müthiş açlık olarak gördüğü bu

¹ Resimde Yeni Bir Ruh, 1981'de Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde düzenlenen, 1980'lerde hem resim hem de heykelde ortaya çıkan yeni akımları ve gelişmeleri kamuoyunun dikkatine sunan, figürün ve anlatının tamamen geri döndüğünü ilan eden büyük ve önemli bir sergidir.

ilginin temelinde, 70'li yılların ekonomik durgunluğundan sonra 80'ler de yaşanan ekonomik canlanmanın ve sanatın önemli bir yatırım aracı olarak değerlendirilmeye başlanmasının etkileri de vardır" (Antmen, 2009, s. 265). Resme ve anlatıya geri dönüşü benzer biçimde piyasa şartlarına bağlayan Stallabrass (2016), bu dönemi şirketlerin koleksiyon oluşturmaya başladığı yıllar olarak tanımlar ve bu tür koleksiyonların büyük bölümü 1945'ten ağırlıklı olarak da 1975'ten sonra oluşturulduğunu belirtir. Sandler (1998) ise, 70'leri sanat piyasası açısından değerlendirirken özellikle 60'lar ve 80'lere göre nispeten sakin yıllar olduğunu, 73-74 yıllarındaki durgunluğun sanat piyasasını zayıflattığını ancak sanatçıların 50'lerin ya da 60'ların sanatçıları gibi 'yoksulluk yemini etmek zorunda olmadıklarını', finansal beklentileri düşük olsa da ellerinden geleni yaptıklarını söyler. 70'lerin sanat dünyasının karmaşık ve çoğulcu karakteri ister görsel olana ve anlatıya duyulan ilgiden, ister sanat piyasasının çıkmazlarından kaynaklansın, yeni plüralist dünyadaki zemin kayması kendi 'düzensiz' düzenini oluşturmuş ve üst kültür kurumlarını, konumlarını gözden geçirmeye/değiştirmeye zorlamıştır. Fineberg, bu yeni düzeni; "yerleşik sanat hareketlerinin zayıflaması, beklentilere uymayan sanatçılar için yeni bir fırsat yarattı" (2014, s. 363) şeklinde açıklar. Artık zeminde hâkimiyet kurmanın mümkün olmamasıyla birlikte; yüksek kültür-sanat kurumlarında yer edinemeyen *ötekilerin* (kadınlar, hispanikler, siyahiler) bu kurumlarda yer almaya başlaması, mikro söylemlerin ve grupların sanata dâhil edilmesi, genç ve kendini sanat ortamında kanıtlamamış sanatçıların önemli müzelerde ve sergilerde yer almaları da gerçekleşmiştir. Bu yönleriyle de plüralizmin modernden kopuşu işaret etmesiyle, gelenekçi ve geriye dönük olarak eleştirilmesi de kaçınılmaz olmuştur. 11 Ekim 1988'de John Russell *The Times*'da şöyle yazmıştır:

On beş yirmi yıl önce modern" teriminin ne anlamda kullanıldığını biliyor, öncü (avant-garde) akımlara bağlılığını belirten sergilere gittiğimizde neyle karşılaşacağımızı, kabaca da olsa, tahmin edebiliyorduk. Tabii bugün çoğulcu bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir ortamda en gelişmiş sayılan şey -yani büyük bir olasılıkla Post-Modern- çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor (aktaran Gombrich, 1997, s. 619).

Taylor'ın plüralizmi 'postmodern' olarak tanımlamasını Fineberg'de (2014) de görmekteyiz. 70'lerden itibaren giderek merkezsizleşen dünyayı ve plüralizmi yaratan durum olarak iletişim, üretim ve taşımacılık alanındaki gelişmeler sonucu ortaya çıkan küreselleşmeyi işaret ettikten sonra, o da plüralizmi 'postmodernin filizlenmesi' olarak tanımlamaktadır.

Lyotard, *Postmodern Durum*'u plüralizm üzerine konuşmaların arttığı 70'lerin

tam da sonunda, 1979²'da yazdı. Quebec Üniversitesi'nin siparişi üzerine yazılan bu raporda Lyotard, postmodern durumu; toplumlarda bilginin konumunun değişimine bağlar. Touraine'e gönderme yaparak "Toplumlar postendüstriyel; kültürler de postmodern olarak bilinen çağa girdikçe bilginin konumu değişir" diye açıklar (1994, s. 16). Lyotard, postmodernizmi modernizm'in ardılı olarak görmez ya da tanımlamaz. Benzer bir vurguyu Akay'ın da yaptığını görebilmekteyiz. Akay (2010), postmodern'in modernden sonra geldiği algısına karşı çıkararak Lyotard'ın kullandığı anlamda ilk olanın postmodern olduğunu modern olanın ise postmodernin genelleşmiş hali olduğunu belirtir. Bu durumda da aslında modernizmin nerede bitip postmodernizmin nerede başladığı tartışmalarının gereksiz olduğunu vurgular. Zeka ise (1990, s. 25) "Lyotard için postmodern, ne modernliğin melankolisi ne de postmodern binalarda görülen o sinik eklektizm. Postmodern bütünlük baskısından, bir üst söylemin otoritesi altında senteze varma baskısından kurtularak daha da ileri gitme, sürgüne gitme isteğidir" diyerek benzer bir vurgu yapar.

Andreas Huyssen, Howe ve Levin'in edebiyat eleştirisinde modernist hareketin tahrip oluşuna matem tutmak için 1950'lerde 'postmodernizm' terimini kullandıklarını belirtir (aktaran Küçük, 2011, s. 233). Bu bağlamda postmodernizmi 70'lerden itibaren başlatmak tarihsel açıdan doğru olmasa da Connor'ın açıkladığı biçimde postmodern, 70'lerin ortalarından sonra açıklık kazanmaya başlamıştır. Connor (1997) "1950'lerde ve 60'larda kimi yazarlar tarafından kullanılmışlarsa da postmodernizm kavramı, çok yönlü toplumsal, kültürel fenomenin var olduğu iddialarının felsefe, mimari, sinema, edebiyat gibi bir dizi kültür alanı ve akademik disiplin içinde ve aslında sağlamlaşmaya başladığı 1970'lerin ortalarına kadar açıklık kazanmadığı söylenebilir" (s. 18) der. Sanat ve kültür dünyasında derinden hissedilen bu yeni durum, sanatçıların eser üretme aşamasında ilginç melezleşmelere hatta bazen kafa karışıklıklarına yol açmıştır.

Yetmişlerin ortasında hem avangard ruh etkisini tam olarak yitirmemişken hem de 'yeni' bir şeyin varlığı açıkça hissediliyorken, sanatçıların eser üretiminde yaşadıkları çelişkileri sanatçı beyanlarında bulmak da mümkündür. 70'lerde yaptığı bir çalışmadan bahsederken John Baldessari şöyle demiştir:

Yapıtın, onu sentezlemede zorlanacağınız kadar çok katmanlı ve zengin olmasını istemiştin. Entelektüel olan her şeyin kaybolmasını istemiştin ve aynı zamanda sizden deniz motorunun geçtiği süre içinde uçağın martıya ve denizaltının da denizkızına dönüştüğüne inanmanızı istiyordum. Ben sürekli olarak şunu ya da bunu değiştirme oyunu oynuyorum, görsel ya da sözel olarak. Bir kelime görür görmez, zihnimde onu tersten okurum. Onu

2 1979'da yazılan *Postmodern Durum*, 1984'te İngilizceye çevrildi.

parçalarına ayırır ve yeni bir kelime yapmak için bu parçaları yeniden bir araya getiririm (Fineberg, 2014, s. 360).

Aslında bu açıklama dönemin çoğulcu ruh halinin ve yüzeyde eser üreten bir sanatçının 'amaçlarını ve çelişkilerini' de anlatıyor gibidir. Yeni imgecilerin özellikle 80'lerden itibaren figüratif resmin sanat dünyasında Yeni Ekspresyonizm ile yeniden itibar görmesinden kısa süre önce açtıkları bu sergi, modernden tam olarak kopamayan, postmodernden de izler taşıyan yönleriyle bu makalede incelenmektedir.

YÖNTEM

Bu makalede nitel metotlardan yazılı kaynak incelemesi kullanılmış, aynı zamanda dönemin sanatçı ve eleştirmen beyanları ve eser incelemeleri de göz önünde bulundurulmuştur. Nitel metot, makalenin sanat temelli bir araştırma oluşu, belirli bir dönemi ve bir sergiyi kısıtlı bir bağlamda ele alması durumuna uygun olduğu için seçilmiştir. "Sanat temelli araştırma, kültürel olarak konumlandırılmış uygulamaları içeren nitel bir araştırma yaklaşımıdır. Karakter olarak bilimsel olmaktan çok sanatsal olarak tanımlanan yaklaşım, araştırmayı yapan kişinin dünya görüşüne göre şekillenir; çalışma, "doğal olarak" biçimini belirli sanat pratiğiyle ilgilenen araştırmacıdan ve anlayıştan almaktadır" (Çelikcan, Aksoy, 2020, s. 355). Makalenin kapsamı, Türkçe literatürde çok fazla yer almayan Yeni İmge Ressamları'nın 1978 yılında açtıkları *Yeni İmge Resmi* sergisinin dönemin plüralist yapısı bağlamında incelenmesine dayanmaktadır. Bu sergiye dair Türkçe ve İngilizce literatür taraması yapılmış, sanatçı beyanları, dönemin kültür- sanat hayatı birlikte ele alınmıştır. Makalede de vurgulandığı gibi 1970'lerde plüralizm olarak kullanılan kavram postmodernizmi de tanımlamaktadır. Bu bağlamda postmodernizm kavramı makalede yer almakta, 10 sanatçının 10 eseri, postmodernizmin etkileri o tarihlerde yüzeyde kendini nasıl göstermektedir sorusu bağlamında da incelenmektedir. Ayrıca Yeni İmge Ressamları'nın Türkçe literatürde ayrıntılı bir araştırma halinde yer almaları da amaçlanmıştır.

Yeni İmge Ressamları'nın Plüralizm-Postmodernizm Bağlamında İncelenmesi

1970'lerin çoğulcu-postmodern ve figüre olan eğilimlerin de yoğunlaşmaya başladığı kültürel ikliminde, 1978 yılında New York'ta Richard Marshall küratörlüğünde Whitney Museum of American Art'ta "*New Image Painting-Yeni İmge Resmi*" sergisi

açıldı. Sergi için “çalışmalarında tanınabilir görüntüler kullanan ama uygulamaları temelde geleneksel figüratif resimden çok soyutlamayla diyalog içinde olan 10 genç Amerikalı ressam belirlenmişti” (Fineberg, 2014, s. 418). Bu sanatçılar: Nicholas Africano, Jennifer Bartlett, Denise Green, Michael Hurson, Neil Jenney, Lois Lane, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, David True ve Joe Zucker’dı. Sergi, minimalizmin yoğun kavramsal dönemi sonrası figüre geçişin işaretiydi ancak, sanatçıların bir yandan minimalizmden etkilendikleri ve tam olarak ondan kopmadıkları hem yapıtlarında izlenebiliyor hem de söylemlerinde yer alıyordu. Son derece sıkı biçimsel kurallarla örülü, öznellik taşımayan³ minimalizmde, üç boyut yanılısaması yarattığı için tuvale küp çizmek eleştiri konusuyken yeni imgecilerin figüratif resim yapmaları, çalışmalarında soyut, soyutlama ve figüratif arasında ilginç geçişler yaratmıştır.

Yeni imge ressamının adındaki ‘yeni’nin, avangard bir tutumla tercih edilmiş bir ‘yeni’ olmadığı açıktır. Burada yeni olan, önceki resimsel yaklaşımları avangardist bir ruhla kabul etmemekten kaynaklı olmadığı gibi ‘yeni’ diyerek karşı durdukları bir ‘eski’ düşüncesi de yoktur denebilir. Bu noktada ‘yeni’yi kullanarak avangard olmayan ayrımı yapmanın eksik kalacağına dair Bürger’in yorumunu hatırlatmak faydalıdır. Bürger, Adorno’nun modern sanat kuramının merkezinde tuttuğu ‘yeni’ kategorisini şu şekilde eleştirir:

Tarihsel avangard hareketlerinin, yalnızca geleneksel temsil sisteminden kopuşu değil, sanat kurumunun bütünüyle ortadan kaldırılmasını amaçladıkları dikkate alınırsa ‘yeni’ kategorisinin bu açıdan daha da elverişsiz olduğu görülür. Kuşkusuz burada ‘yeni’ bir şey söz konusudur; ama bu yenilik, sanat tekniklerindeki bir değişimden de temsil sistemindeki bir değişimden de nitel olarak farklıdır. ‘Yeni’ kavramı yanlış değildir, ama söz konusu kopuşu kesin biçimde tanımlamak açısından fazla geneldir. Avangardist eserleri tanımlamak açısından bile elverişsiz bir kategoridir (Bürger, 2003, s. 125).

Yeni imgecilerin kullandığı ‘yeni’de, aşkın ve ilerlemeci-avangard bir ‘yeni’den çok imgeye yaklaşımlarındaki farklılık vurgulanmış gibidir. Zaten 70’lerde avangarda olan yaklaşım değişmeye başlamıştır. Huyssen, 60,70, 80 ve 90’ların postmodernizmi arasındaki farkı vurgularken 60’ların daha karşı çıkan, reddeden avangard bir postmodernizm iken 70’lerde, 60’ların avangardist postmodernizminin tezahürleri devam etse de sonuçta potansiyelini tükettiğinden bahseder. 70’lerin postmodernizminin ihlal ya da yadsıma iddiasından vazgeçmiş, büyük ölçüde

³ Minimalizmin öznellik taşımadığı iddiası zaman zaman eleştirilmiştir. Bu bağlamda konuyu tartışmaya açan Susan Best, *Minimalism, Subjectivity, and Aesthetics: Rethinking The Anti-Aesthetic Tradition in Late-Modern Art* başlıklı makalesinde, Rosalind Krauss ve Thierry de Duve’ un argümanlarını incelemektedir.

tasdikleyici bir eklektisizm postmodernizmi olduğunu söyler (aktaran Küçük, 2011, s. 239-240). Bu dönem sanatçıları önceki dönemlerden çok farklı biçimde avangarddan kurtulmaya çalışmış, karşı çıkararak eskiyi yıkmaya düşüncesinden hızla uzaklaşmaya başlamışlardır. “Marc James Leger, sanatçı Krzysztof Wodiczko ile yaptığı söyleşide, 1970'lerden itibaren sanatçıların kendilerini avangarddan “kurtarmalarının” sebebinin, sanatsal avangardın başarısızlığı değil, devrimci siyasetle ilişkilendirilmesi olduğunu belirtir” (Kuryel ve Fırat, 2015, s. 19). Bu bağlamlarda yeni imgecilerdeki yeni vurgusu ya da resimlerdeki postmodern yön, anlatıların gücünü kaybetmesiyle resimlere sirayet eden biçimsel yansımaların yanı sıra, bu sanatçıların eklektik özelliklerinin ve söylediği şeylerin bütünü hatta sergilendikleri yerin önemli bir müze oluşu ile ilgilidir. Bu yönüyle de aslında yeni imgeciyi incelerken bir ‘postmodern resim’ tanımlaması yapmak ve bu bağlamda resimlerinin postmodern olup olmadıklarını sorgulamak gibi başlı başına zor bir teorik problemi çözmeye çalışmak da gerekmemektedir. Bu makalede, Connor’ın (1997) “Postmodernizme varmak üzere bir kalkış noktası bulma çabasıyla, elli yılda üç kıtada yapılan resim ve heykellerin olağanüstü çeşitliliğinden böyle tek bir üslup normu çıkarmaya çalışmak, teorik intihar demek olacaktır” (s. 124) diyerek dikkat çektiği tek bir üslup bulma düşüncesi yoktur. Jameson (2005) da “Açıkçası postmodernizmi bağdaşık bir akım olarak tanımlamak kolay bir iş değildir, çünkü bu yeni akımın birliği -eğer varsa tabii- kendi içinde değil fakat yerine geçmeye çalıştığı modernizmin kendisine yönelik eleştirilerinde sağlanmaya çalışılmaktadır (s. 14) diyerek postmodernizmi üslupsal tanımlamanın dışına itmiştir. Yeni imge ressamlarının eserlerine baktığımızda da zaten üslupsal bir birlikten çok, avangard bir ruhla da eskiyi yok saymayan, gelenekseli özellikle seçilen imgelerle çalışmalarına dâhil edebilmiş, boyasallığı önemseyen sanatçılarla karşılaşmaktayız. Yeni imge ressamlarını bir hareket olarak tanımlamak bu bağlamda doğru da olmayacaktır. Bir aradalıkları da plüralist bir durumdur. Smith (1987) yeni imge ressamlarının kendilerini hiçbir zaman bir sanat hareketinin parçası olarak düşünmediğini ancak hepsinin önemli bir estetik değişim içinde olduklarını hissediyor olduklarını aktarır.

Yukarıda Connor’ın postmodern eser tanımlamasından kaçınmayı salık vermesinin ya da Jameson’ın postmoderni akım olarak tanımlamamasının aksine Paris Ulusal Modern Sanat Müzesi’nin Editörü Yves Michaud, Aralık 1987 tarihli başyazısında postmodern eseri ve dönemi şöyle tanımlamaktadır:

Post-modern dönemin belirtilerini algılamak zor değildir. Modern banliyö sitelerindeki tehdit edici küp biçimli yapılar, yine küp olan ama stilize süslerle bezenmiş yapılara dönüşmüştür. Soyut resmin birçok biçiminde görülen pürühen ya da basitçe sıkıcı sadelik, yerini alegorik ya da maniyerist resimlere bırakmıştır. Bu resimler sık sık figüratif olup...gelenek ya da mitolojiye çok sayıda atıfta bulunmaktadır. Heykelde kompozit nesnelere, yüksek teknoloji ya da taklit malzemedeki gerçeği arayan ya da üç-boyutluluğu sorgulayan eserlerin yerini almıştır. Sanatçılar artık eserlerinde öyküsel bir anlatımdan ya da ahlak öğütleri vermektan kaçınmamaktadır. Aynı zamanda sanatın yöneticileri ve bürokratları, müze yöneticileri, sanat tarihçileri ve eleştirmenler, çok yakın zamanda soyut Amerikan resmi ile tanımladıkları bir dizi biçimin tarihine olan güçlü inançlarını ya yitirdiler ya da terk ettiler. Onlar artık öncülüğe önem vermeyen bir çeşitliliğe kapılarını açtılar (aktaran Gombrich, 1997, s. 618)

Bu yaklaşım farkları postmodernitenin karmaşık ve zor tanımlanan doğasının bir sonucu olabildiği gibi, yorumcunun postmoderniteye olumlu ya da olumsuz yaklaşımına göre de değişiklik göstermektedir.

Fulford (2014) postmodernizmin bir ton ya da duygu hali yarattığını belirttikten sonra onu en iyi tarif edenin Linda Hutcheon olduğunu söyler. Hutcheon'a göre postmodernizm; "öz farkındalığa sahip, kendiyle çelişen, kendi kendine zarar veren bir anlatı biçimine bürünür. Aynı anda hem bir şey söyleyip hem de söylediği şeyi tırnak içine almak gibidir [...] Postmodernizmin ayırt edici özelliği, dediğini ikileyen ve tekrarlayan bütünde 'zorlayıcı' tavidir" (s. 103). Hutcheon'un ifadesindeki 'aynı anda hem bir şey söyleyip hem de tırnak içine almak' durumu yeni imgecilerin eserlerindeki resimsel olmaktan kaçınarak resimsel olma tavrını akla getirmektedir. Yeni imgecilerin özellikle 'başarı' ile sonlandırılmamış gibi görünen ve bu yönüyle de *Bad Painting/Kötü Resim*⁴ ile dirsek temasında olan resimlerinde hem anlatıyı hem keskin biçimde biçimsel olanı, banal, banal ile anlatımcı hikâyeye oluşturmayı bir arada görebilmekteyiz.

"Roberta Smith, yeni imge ressamlarının kaygılarının genellikle minimal, postminimal ve kavramsal sanattan türetilmiş, resim karşıtı veya resim olmayan çeşitli ilgi çekici taktikleri içererek anlatıya ve/veya figürasyona son derece radikal bir onaylama ve yeni bir soluk getirdiğini söyler" (Sandler, 1998, s. 194). Bu sanatçıların tamamında figüratif resme farklı yaklaşımları vardır. Çalışmalarında figüre gerçekçilikten çok soyutlamacı, indirgeyici bir anlayışla yaklaşan, karikatür estetiğini yadsımayan bu sanatçıların en dikkat çekici özelliklerinden biri oldukça fazla sanatçıdan ve resimleme biçiminden aynı anda etkilenmeleridir. Sandler (1998) bu sanatçıların bir anlamda soyut dışavurumculuktaki iki ana eğilimi birleştirdiklerinden; Kooning'in ve Pollock'un jest dayalı resimlerinden, Barnett Newman'ın, Rothko'nun

4 Aynı yıl Marcia Tucker küratörlüğünde New Museum'da "Bad Painting-Kötü Resim" sergisi gerçekleşmiştir. Yeni imajcılardan Neil Jenny bu sergide de yer almıştır.

ve Clyfford Still'in renk alanlarından, Joel Shapiro ve Richard Artschwager'in minimal heykellerinden ve Robert Ryman, Brice Marden ve Robert Mangold'un tek renkli tuvalerinden de etkilendiklerini belirtir. Özellikle Philip Guston'un görünüşte kaba ama resimsel-ressamca tasvirlerinden etkilendiklerini de belirtir.

Philip Guston 1974'te verdiği bir konferansta “[...] anti tarihsel konumda her sanatçı kendisidir” (Dore. 1990, s. 1) düşüncesini paylaşmıştı. Sanat tarihine göre konumlanmayı, sanat tarihsel sınıflanmaya tabii olunmadığında sanatçının sanatını icra eden kişi olarak kendine yeniden güvenmesi, sanatçı oluşa önem verilmesi gibi mesajlar barındıran bu söz yeniden resim, yeniden imge yeniden anlatı peşinde olan sanatçıları etkilemiştir. Yeniden bireyselliği vurgulayan Guston, bu görüşüyle resmi yeniden içe yönelme konusunda etkilemiştir. 50'lerde soyut dışavurumcu tarzda resimler yapan Guston, her ne kadar Kuspit (2010) *Sanatın Sonu*'nda, “Soyut Amerikan dışavurumculuğu Avrupa romantizminin doruk noktasıdır” (s. 104) şeklinde tanımlasa da onun aksine soyut dışavurumcu akımı “Ruhların yoksunluğunu gizlemek için takınan bir maske” olarak değerlendirmiştir. Guston kendisini soyut dışavurumun karşısına yerleştirmiştir. Kahraman (2002), postmodern dönemin sanatının yalnızca 20. Yüzyıl başında beliren modernist sanatın getirdiği bazı anlayışların kırılmasıyla değil, 2. Dünya Savaşı sonrasında başlayan belli akımların (akla ilk olarak soyut dışavurumculuk gelmektedir) ötelenmesiyle de kendisini belirlemiştir (s. 196) der. Sonuç olarak Guston'un 'birey olarak sanatçı'ya yaptığı vurgu ve resimsel yaklaşımı yeni imgecileri en çok etkileyen sanatçı olmasına yol açmıştır. Yeni imgeciler, bir sergi bütünlüğünde bir araya gelseler de bir çeşit yeniden özerklik talebi gibi de görünen bu bireyselleşme vurgusu, avangardın yine karşısında konumlanmaktadır. Bürger, (2003) Avangardların “sanatsal üretim öznesini kolektif hale getirmek değil, bireysel yaratım kategorisini radikal şekilde olumsuzlamak (s. 107)” amacıyla olduklarını Duchamp örneği bağlamında verir. Duchamp'ın seri üretim nesnelerini imzalayarak sergilere göndermesinin altında bireysel üretim kategorisini olumsuzlamak olduğunu (s. 107) söyler. Burada önemle vurgulanması gereken nokta; sanatın hayat pratiğine yeniden dahil edilmesi noktasında özerk sanatın eleştirildiğidir.

Bireyselliklerini sıklıkla vurgulayan yeni imgecilerin figüratif çalışmaları dışında ortak bir eğilimleri, stilleri yoktur. Michael Archer (2015) 1981'deki *Resimde Yeni Bir Ruh Sergisi* üzerine yazan Bonita Oliva'nın metnine gönderme yaparak: “Bu sanatçıların birlikte herhangi bir hareket oluşturmalarının anlamı yok, işleri, görünüş ve amaç açısından çeşitliydi ve postmodern çoğulculuk bir hareket kadar tutarlı olabilecek

her şeyi yasakladı- ama bir yandan Oliva'nın onları bir arada tutmasını sağlayan şey bu devasa çeşitliliği" (s. 145) deyişini de akla getiriyor. Yeni imge ressamlarını da bir arada tutan şey sürekli vurgulanan çeşitlilikleri gibidir. Serginin plüral yapısında, farklı tarz ve üsluplardan seçilmiş, ödünç alınmış birçok yaklaşım bir arada sergilenmiştir. Ancak, bir değişimin işaretleri olan ve bir yandan minimalizme, kavramsal sanata da yaslanan bu sanatçıların eserlerine baktığımızda tam olarak postmodern pastiş, temellük vb. gibi bir kendine mal etme durumundan çok kendi üslubunda farklı yaklaşımları eritme, bir arada kullanma çoğulculuğu olduğu söylenebilir.

Eserlerin Değerlendirilmesi

Yeni imge sanatçılarından Jennifer Bartlett'in *Rhapsody* isimli çalışması (Görsel 1), özellikle bir sanatçının 'üslupsal tutarlılığı yok sayması' açısından değerlendirilebilir. İlk olarak 1976'da Paula Cooper's Manhattan Gallery'de sergilenen çalışma için Bartlett, içinde hem figüratif resimler hem serbest çizgilerle çizilmiş kompozisyonlar hem de geometrik formlar olan 987 emaye plaka kullanmıştır. Eleştirmen Jerz Saltz'ın (1999); "Brice Marden, Agnes Martin, Jonathan Borofsky, Joel Shapiro, Joan Snyder, Cezanne, Corot, Mondrian, tüm bu etkiler Rapsodi'de yankılanır" diye yorumladığı eseri MOMA daimi koleksiyonuna da almıştır.



Görsel 1. Jennifer Bartlett, , "Rhapsody" (Rapsodi), 987 emaye plaka içeren sergiden görünüm, 1976. <https://www.moma.org/collection/works/100190>

Sanatçı bu çalışmasında resmin biçimsel öğelerini araştırarak dört ilkel figüratif motif olan ağaç, ev, dağ ve okyanusa indirgeyerek onları da üç temel soyut unsur olan kare, daire ve üçgen ile birleştirmiştir. Bu çalışmada Bartlett'in kendi içerisinde

tutarlı bir biçimsel yaklaşımı olsa da özellikle hangi stilde çalıştığı karmaşıktır. Sanatçının bu tavrı Goncalves'in (2012), "1970'ler ve 1980'lerdeki plüralizm, postmodern teorinin sağladığı felsefi temellerle desteklenmiştir. Bir stilin doğru olduğu fikri, geniş bir konu yelpazesi ve çeşitli teknikleri araştıran tüm stillerin kabulü ile değiştirilmiştir. Sanat yapıtlarının karmaşıklığı nedeniyle sanatçıları kategorilere ayırmak artık zorlaşmıştır" yorumuyla neredeyse tamamen örtüşmektedir. Bartlett, 987 emaye plakanın düzenlenmesiyle her şeyi ve birçok stili içeren bir resim düzenlemesi yapmıştır.



Görsel 2. Neil Jenney, "Saw and Sawed" (Testere ve Kesilmiş), tuval üzerine boya. 1969.
<http://www.artnet.com/artists/neil-jenney/saw-and-sawed-Wmdf7RqC6jcwvb-8abRc6A2>

Bir diğer yeni imgeci olan Neil Jenny, foto gerçekçiliğe tepki olarak 1969 yılında yeni imge resimleri yapmaya başladığını söylemiş ve yeni imgeyi: "Yeni olan ve imgesi olan her şey yeni imgedir" (Sandler, 1998, s. 196) diye tanımlamıştır. İmgelerinin etkili olmasını ve söylemek istediğini açıkça söylemesini isteyen sanatçı rafine tekniklerden kaçınmış, hatta çoğu zaman resimlerini parmaklarıyla boyamıştır. Sandler (1998), Jenney'in bu tekniğini *parmak izi ekspresyonizmi* diye adlandırdığını belirtir. Clescott; "Jenny çalışmalarında daha kişisel bir form yakalayabilmek için 'kötü' bir ressam oldu" diyerek sanatçının kişisel anlatımı kuvvetlendirmek için başarıyla boyanmış imge boyamalarını göz ardı edebildiğini vurgulamıştır (aktaran Sandler, 1998, s. 195-199). Zaten Jenny de aynı yıl açılan ve yeni imgecilerle dirsek temasında olan *Bad Painting/Kötü Resim* sergisinde de yer almıştır. Sanatçının anlatımı, parmak izi dışavurumculuğu kadar naif ve basittir ve ilk kaygısı net bir görüntünün anında sunulması olsa da çizdiği her şeyin her zaman boya olacağına

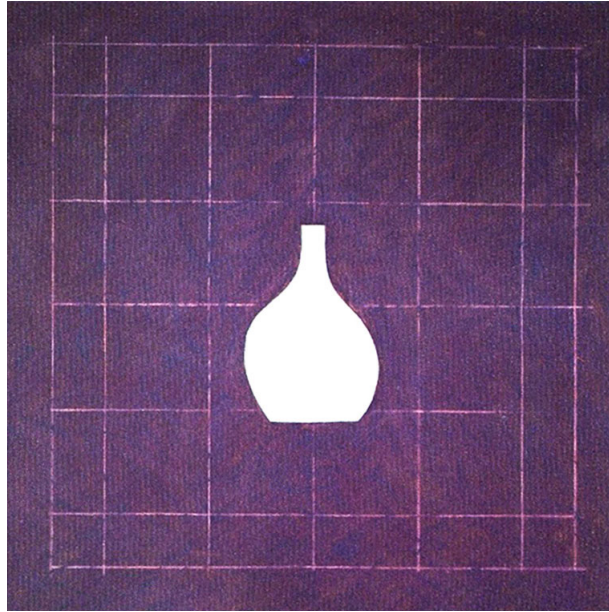
da farkındadır. Boyayla ekspresif olmak, yeni imgecilerin çoğunluğunda olduğu gibi Jenny için de önemlidir. Sanatçının resmin çerçevesine ilişkin yaklaşımı da ilginçtir. "Jenney çalışmalarını 'boyalı heykel' olarak adlandırmış ve ilk kez 1970'lerin başında tasarladığı el yapımı siyah ahşap çerçeveleri kullanarak, tuvallerini dışıyla yüksek kontrastlı bir biçimde sergilemiştir. Sanatçı, heykelsi çerçeve fikri için Klasik Yunan'da görülen 'tabloyu pencereden bir sahne olarak tasarlama' şeklindeki yaklaşımla Dördüncü Cadde kitapçısında karşılaşmıştır" (Gagossian, 2021). Jenny bu aşamadan sonra görsel 2'de görüldüğü gibi resimlerini siyaha boyanmış ve alt orta alanında resmin adının yazdığı çerçevelerle sergilemiştir. Resimlerinin adı da sadece resimde görünen imgeler ne ise o olmuştur. Sanatçının bunu yaparak anlatıyı resmin yapma-eyleme biçimine yüklediği, resmin adını (yani yalnızca görünen nesnelere) çerçeveye yazarak anlatıyı aynı anda durdurduğu söylenebilir.



Görsel 3. Michael Hurson, "Eyeglass Painting" (Gözlük Resmi), tuval üzerine boya, 1970.
<https://www.paulacoopergallery.com/artists/michael-hurson#tab:thumbnails>

Michael Hurson, yeni imge sergisine katıldığı resimlerinde, gözlük gibi sıradan bir nesneye anlatılar yüklemiş, resimsel öyküler oluşturmuştur (Görsel 3). Bu resimleri son derece ekspresif arka plan boyamalarıyla gerçekleştirmiştir. Yeni imge ressamlarında anlatının yanında boyayla da ekspresif olma durumu, yapılan şeyin boya ve resim olduğu vurgusu birçok eserde karşımıza çıkmaktadır

ve anlatı kadar önemli görünmektedir. Bir yandan bu banal imgenin seçiminde, hikayeleştirilmesinde gözlenebilen yaklaşım yeni imgecilerin kendilerine 'yeni'nin yanında 'imge' deyişlerini de barındırıyor gibidir. Gerek Hurson'un gerekse Denise Green'in (görsel 4) resimlerinde seçilen imgeler, simgeleşmeyi reddeden bir çoğulculuk talebinde gibidir. Taburoğlu, "İmgesel gösterim çoğul ifade ve duyum olanaklarına açıktır" (s. 87) dedikten sonra imgesel olanın, simgesel kapanımlardan uzak olduğunu, anaokulu ve ilkokul çocuklarını karşılaştırarak anlatır: Anaokulu çocuklarını bağırıp resim yapan, oynayan yani imgesel olan; ilkokul çocuklarının ise beden terbiyesi almaya başlamış, oturan, yazmayı öğrenen yani simgesel olan olarak örneklendirir. Kahraman (2002, s. 103) da imgeleri postmodernin simgeleri ise modernin göstergeleri olarak tanımlar. Green'in imgesi de Hurson'ununki gibi banal bir objedir. Sanatçı soyut ve soyutlama arasında, yer yer kaligrafik öğeler de içeren resimlerinde güçlü renklerle boyanmış planların üzerinde şematik denebilecek kadar indirgenmiş sıradan imgelere yer vermiştir. Görsel 4'te sanatçının herhangi bir vazo gibi görünen bir imge içeren resmine verdiği isim, yeni imajcıların basit olanla hikâye anlatmalarına başka bir örnektir. Hurson, anlatıyı imaja yüklenerek anlatırken, Green anlatıyı, resmin adıyla manipüle etmiştir. Cengiz (2009), imgenin anlamının ucunun açıklığı hakkında "nesne hakkında bize sunduğu bilgi, kavramlaşmış, kesinleşmiş bir bilgi değil, bulutumsu, çok anlamlı, çağrışımlı bilgidir (s. 41) der.

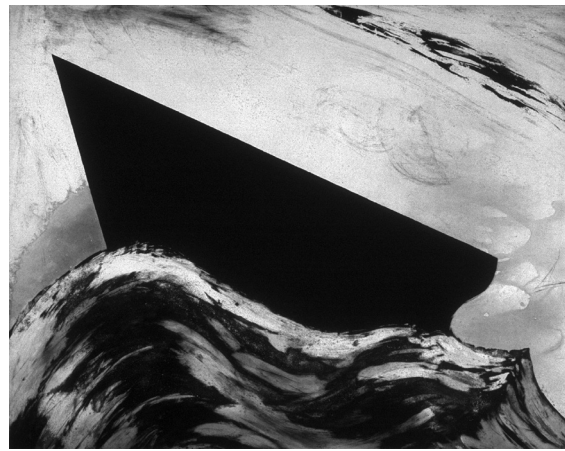
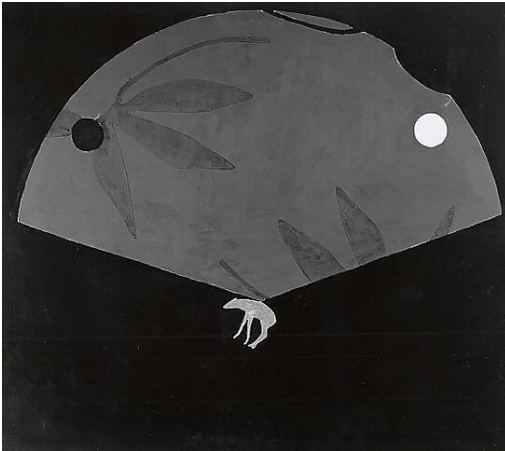


Görsel 4. Denise Green, "What if She Dreams" (Ya Rüya Görürse), tuval üzerine boya, 1977.
<https://www.denisegreen.net/selected-works-in-public-collections/>

Sanatçı, 2012 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda, Yeni İmge Resmi sergisinin kendisi için önemi sorulduğunda hem dönemin ruhunu hem de kendi çalışmalarını şu şekilde değerlendirmiştir:

Whitney, 1978'de Yeni İmge Resmi sergisini düzenlediğinde, kavramsal sanat ve süreç sanatı da dahil olmak üzere minimalist sonrası sanatın sahneye hâkim olduğu bir dönemdi. Sergi birkaç yönden çığır açtı. Bu sergiye kadar, Whitney Müzesi yerleşik sanatçıları göstermişti- sergileri çoğunlukla retrospektifti. Yeni imge sergisinde, genç ve henüz tanınmamış on ressamı sundu; altıdan sekize kadar çok sayıda eser göstermelerine izin verildi. Ayrıca, daha önce, Whitney'deki büyük retrospektifler, yalnızca son zamanlardaki gelişmeleri sergilemişti; Yeni İmge Resmi sergisinde figüratif sanat müzeye girdi. Yeni imge sergisinde, tanınabilir, kişiselleştirilmiş görüntüler vardı. Serginin sanatçı grubu gündelik temalarla ilgilendi: İnsanlar, manzara, hayvanlar, bitkiler, kuşlar, evler ve tekneler sıradan günlük deneyimler. Kendi resimlerim, soyut ile gerçek arasında gidip gelen imgeler içeriyordu" (Goodman, 2012).

Green'in, genç ve çoğunluğu tanınmamış sanatçıların üst kültür kurumlarında yer almaya başlamalarını söyleyişi önemlidir. Makalenin başında belirtilen; 70'lerdeki yeni rüzgârla birlikte hispaniklerin, kadın sanatçıların, New York dışındakilerin de artık üst kültür kurumlarında kendilerine yer bulmalarının benzerini genç sanatçılar da yaşamıştır. Bu durum, müzelerde yer alan usta/deha sanatçı fikrindeki bir kırılmaya da işaret etmektedir.



Görsel 5 Sol. Lois Lane, *İsimsiz*, tuval üzerine karışık teknik, 1978.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486299>

Görsel 6 Sağ. David True, "Day Without Words" (Sözsüz Gün), baskı, 1985.

<https://crownpoint.com/artist/david-true/>

Bir diğer yeni imgeci Lois Lane büyük boyutlu ve neredeyse tamamen siyah tuvallerinde parlak ve mat siyah ilişkiler, metalik boyamalar ve kurşun kalemin belli belirsiz etkilerini birleştirirken (görsel 5) David True, figüratif ve tanınabilir görüntüleri soyutlayarak basit şekillere indirgemıştır. True'nun imgeleri, kayalık gibi görünen

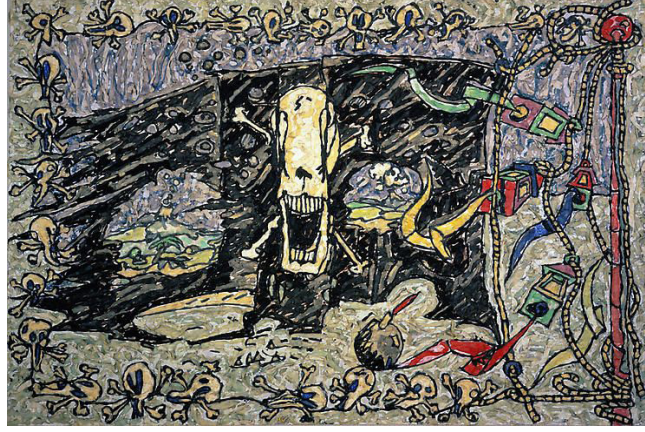
neredeyse katı bir denizin üzerindeki oldukça indirgenmiş/soyutlanmış tekne imgeleridir (görsel 6). İki resimde de bu indirgeme, neredeyse katı ve zamanda donmuş bir imgesellik oluşturmuştur. Smith (1987) yeni imge ressamlarının kapsamlı bir eleştirisini sunduğu yazısında, onların resimsel tavır, tutum ve açıklamalarının 1970'lere özgü özellikleri yansıttığını belirtir: Bunları; daha yavaş bir zaman anlayışı, daha uzun bir sanatsal gelişim görüşü, bir katılık duygusu ve neredeyse yalıtılmış bir bireycilik anlayışı olarak tanımlar.



Görsel 7. Robert Moskowitz, "Empire State", tuval üzerine boya, 1978.
<https://www.robertmoskowitz.org/1970-1979>

True ve Lane'de gördüğümüz indirgemeci imge yaklaşımını Robert Moskowitz'in resimlerinde de görebiliyoruz. Moskowitz, *Empire State* binası ya da *İkiz Kuleler* gibi mimari formların resimleriyle sergide yer almıştır. "Moskowitz, Georges Seurat ya da Paris'te Eyfel Kulesi'ni benimseyen diğer modern sanat öncülerinden farklı olmayan bir tavırla modernliğin simgesi ve resim için uygun bir motif olan Empire State Binası'nı seçmiştir" (Terras, 2008). Görsel 7'deki yoğun indirgemeci yaklaşımın minimalist bir tavır olduğu açıktır. Moskowitz, hızlıca tanınabilen ve silueti andıran imge kullanımını bir yandan da soyutlamacı anlayışla birleşerek bir denge oluşturmuştur. "Resimleri, soyutlama ve temsil arasında kalan Moskowitz'in, negatif alan kullanımı figür ve zemin ilişkileri de ilginçtir" (Rifkin, 1989, s. 35-36). Aslında bu kadar yalın imge kullanışıyla da sanatçı belli bir görme tarzını da bize aktarır. "Her

imge tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çelişen ve çekişen görme tarzlarını somutlar. Tam da bundan dolayıdır ki, imgelerin içerikleri sözcüklerin basit birer ikamesi değildir" (Leppert, 2009, s. 20).



Görsel 8. Joe Zucker, "Jolly Roger" (Korsan Bayrağı), tuval üzerine karışık teknik, akrilik boya, pamuk), 1978. <https://www.davidnolangallery.com/artists/joe-zucker>

Bir diğer sanatçı Joe Zucker, görsel 8'de de görülebileceği gibi eksantrik denilebilecek çalışmalarıyla sergide yer almıştır. Mozaikçi andıran çok renkli resimlerinde Zucker, boyaya batırılmış pamuk toplarından yüzeyler oluşturarak, kendine has bir teknik uygulamıştır. Sanatçı Chuck Close, 2007 yılında Zucker ile yaptığı görüşmede sanatçının pamuk topları kullanımını sorduğunda: Çeşitli araçlar kullanmanın resimde yeteneğin, el becerisinin yapaylığını ortadan kaldırdığını ve böylece aslında soyutlama yaparken realist paradoksun sorunlarından da kaçınabildiğini söylemiştir. Farklı politik fikirleri tartışmak için farklı materyaller kullandığını ve bunun sadece konularla ilgili değil, bazen resimlerin ölçeğini ve soyutlama ile figürasyon arasındaki dengeyi de etkilediğini aktaran sanatçı; "Yaptığım birçok şeyde imge, malzemeye, resmin neyden yapıldığına veya sürece göre belirlenir" (Close, 2007) demiştir. Zucker'ın açıklamalarının genelinde yetenek-el becerisi dışlayan resim vurgusu yine yeni imgecilerin ve kötü resimcilerin önemseydiği konular arasındadır. Neil Jenney'in parmak izi ekspresyonizmini uygulama gerekçesinin, Zucker'da pamuk topları kullanarak onun tabiriyle realist paradoksu bozarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.



Görsel 9. Nicholas Africano, "The Scream" (Çılgılık), tuval üzerine boya, 1976.
<https://www.moma.org/collection/works/80167>

Bir diğer sanatçı Nicholas Africano, profilden minyatür figürleri büyük, tek renk boyanmış arka planların ortasına yerleştirmekte ve anlatıyı tamamen figürlere, onların davranışlarına yüklemektedir. Görsel 9'da da görülebileceği gibi figürler hep belirsiz bir durumun, problemin içinde gibi jestlerle gösterilmişlerdir. Aynı zamanda hikayeler de yazan sanatçı: "İngilizce öğrencisi olarak kısa hikâyeler yazdım ve gittikçe kısaltmaya devam ettiler. Bir görüntünün dolaysızlığına ihtiyaç duyuyorlardı. Kelimelerin yerine küçük çizimler ve ideogramlar koymaya başladım" (Sandler, 1998, s. 202-203) diyerek resimlerine giden yolun edebiyatla başladığını ve bu sebeple anlatımcı olduklarını da ilk ağızdan vurgulamaktadır. Nicholas Africano, daha önce boyadan yapılmış ilkel küçük figürlerini kabartma-rölyef formuna dönüştürmüş, sonraki yıllarda da figürlerini bronz veya cam kullanarak geliştirerek ve onları tam boyutlu hale getirerek bir heykeltıraş olarak anılmaya başlamıştır.

Susan Rothenberg ise sergiye *Uzamda Yerleştirme*⁵ olarak tanımladığı ve 1974 yılında yapmaya başladığı, tek renk arka planlar üzerine şematik ya da basitçe çizilmiş gibi görünen at soyutlamaları ile katılmıştır. Sanatçı atın yüklü görüntüsünü alıp gücünü keserken aynı anda duyguyu ekspresif boyama tarzıyla hissettirmeye çalışmaktadır.

5 Fineberg bunu minimalist bir fikir olarak değerlendirir ve çok da haklıdır. Minimalistler bu tür çalışma isimlerini kullanmayı özellikle seçerler. Donald Judd 1965 yılında, resim ya da heykel olmayan minimalist çalışmalarını tanımlamak için *spesifik nesne* tanımını önermiştir.



Görsel 10. Susan Rothenberg, "Cabin Fever", tuval üzerine boya, 1976.
<https://www.artnews.com/art-in-america/features/remembering-susan-rothenberg-1945-2020-1202688793/>

1977'de atları parçalarına ayırmaya başlayan sanatçı bazı yüzey formlarıyla atın görüntüsünün önünü kesmiş ve böylece tuvalin fizikselliğini de vurgulamıştır (Fineberg, 2014, s. 420-423). "Sadece bütünlü ve parçaları, figürleri ve uzayı düşündüm" diyen sanatçı "Attan daha önce de onlar oradaydı" (Sandler, 1998, s. 201) diyerek resminin en temel ve en büyüleyici tarafının yani temel motifin arka planında merkezde yer alarak resmi bölen diyagonal ya da dikey çizgiler olduğunu da söylemiştir. Anlatıyı bu şekilde biçimsel öğelerle durdurarak bir nevi yabancılaştırma da yaratan Rothenberg, yeni imgecilerle ilgili "Hepimiz bir heykel denizinde çok ayrı adalardık, biz bir hareket değildik, imgeleri yeniden sunan bir grup bireydik" (Smith, 1987) diyerek hem yeni imgecilerin bireyselliklerini vurgulamakta hem de çoğulcu dönemin ruh halini özetlemektedir.

SONUÇ

Yeni İmge Resmi sergisinde yer alan on sanatçının resimleri incelendiğinde; birbirlerinden bağımsız biçimleme stillerini barındırdıkları, soyutlama ile figür resmi arasında eser ürettikleri, genellikle basit, sıradan imgelere yer verdikleri, indirgemeci bir yaklaşımda oldukları, hem modernden hem de postmodernden özellikler barındırdıkları, resimlerinde anlatıya yer verirken aynı zamanda onu belli biçimlerde durdurdukları, yüzey ekspresyonuna önem verdikleri söylenebilir. Smith (1987), Yeni İmge Resmi sergisindeki çalışmaları değerlendirirken sanatçıların çoğunun iki kuşak

sanatçı arasında kalmış oluşuyla daha büyük bir şeye işaret ediyor olabildiklerini söyler. 1970'lerin başlarındaki Amerikan ressamlarının, saf soyutlama ilkeleriyle yaşadıkları güvensizlikler ve ondan saparken hissettikleri şeyler. Yeni imgeciler minimal ve kavramsal sanatın katı entelektüel titizliğinden kaçınarak, daha duyuşal ve açıkça iletişimsel nitelikleri tercih ederken, hala ilerleme fikrine ve belki de bir neslin doğrudan öncekinden yola çıkarak çalıştığı inancına bağlı kaldılar. Bu da biçimsel olarak soyutlamayla figürasyon arasında kalan sanatçıların çalışmalarında yarı soyutlamacı, anlatımcı ama minimalizm kadar kavram odaklı eserler çıkarmalarına yol açtı denilebilir. Smith'in eleştirisinde de vurguladığı, arada kalmış genç sanatçılar yeni ama ihtiyatlıydılar. Rothenberg, "kuralların çiğnenmesinin dikkatli bir şekilde ele alındığını" (Sandler, 1998, 195) söylerken büyük ihtimalle bu ihtiyatlı havadan söz ediyordu. Sanatçılar bir yandan dönemim plüral yapısının onları değişime yönlendirdiğinin farkında bir yandan da var olan belirsiz çoğulculuk içerisinde geçmiş resimleme kodlarına tutunuyorlardı.

Sandler (1998), "Yeni imge ressamaları, resimlerinin görünüşte kötü olması nedeniyle, gelenekçiler tarafından saldırıya uğradı. Yaptıkları yeni değilse bile görüntülerin tuhaflığı ve beceriksizliği ve uygulamanın kötülüğü nedeniyle, alışılmadık görünecek kadar kışkırtıcıydı" (s. 195) der. Aslında, figüratif resmin eleştirilmesi modern sanatın tarihinde sıkça karşılaşılan bir durumdur. C. Greenberg, *Modernist Resim* başlıklı yazısında "Sanatın geçmişi olmazsa, geçmişin mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve zorunluluğu olmazsa, modernist sanat diye bir şey olanaksız olur" (Harrison ve Wood, 2011, s. 822) diyerek geleneksel ya da eskiyi de modernin devam edebilmesi için gerekli gördüğünü ısrarla vurgulasa da figüratif olanı açıkça küçük olarak tanımladığı *Avangard ve Küçük* başlıklı yazısı, ya da Baselitz'den başlayarak neredeyse tüm yeni dışavurumcuları eleştiren Donald Judd'un ünlü kritiği, figüratifin eleştirilmesi bağlamında ilk akla gelebilenlerdir.

Görünen o ki 70'lerin kendine özgü yapısında sanat üretmek, sanatçılar açısından teorik birkaç problemi de beraberinde getirmektedir. Bir yandan yeni olma düşüncesi ve avangard ilerlilik anlamını yitirmeye başlamış, diğer yandan ise postmodern çoğulculuk içerisinde 'yüksek sanat- düşük sanat', 'usta sanatçı - genç sanatçı', 'kadın sanatçı- erkek-sanatçı', 'Amerikalı - Avrupalı - hispanik - siyahi sanatçı' gibi düalist düşünme biçimleri anlamsızlaşmaya başlamıştır. Bu durum gerek günlük hayatta gerek sanat ve kültür alanında sezilebilen değişimler yaşanmasına yol açmıştır. Bu değişim yalnızca plastik sanatlarda değil, sinemada ya da edebiyatta

da belirli göstergelere yol açmıştır. Örneğin Marlon Brando'nun 1973 yılındaki Oscar ödülünü geri çevirip törene kendisinin yerine Apaçi kanı taşıyan bir oyuncu olan Maria Cruz'u (Sacheen Littlefeather) göndermiş oluşunu 70'lerin plüralist ruhunun ve bu değişimlerin dışında tutmak zordur.

Bu kültürel ve estetik iklimde, bir geçiş döneminde sanat üreten 'genç' sanatçıların buldukları sanatsal konum ve eserlere yansıyan çelişkiler bu makalede incelenmiştir. Önceki kuşaktan tam olarak kopamasa da değişimi hissedenden, bunu imgeye ve boyaya yaklaşımlarında gösteren yeni imgeciler, postmodern dönemin erken resimsel yaklaşımlarını mutlaka postmodern estetik biçimleri ya da kavramları açısından ele almamışlardır. "1970'lerden 1980'lere geçerken uluslararası sanat sahnesinde resmin büyük bir güç olarak geri dönüşünü müjdeleyen güçlü bir karşı tepki dalgası vardı" (Perry ve Wood, 2004, s. 92). Yeni imgeciler de bu dalgada 'eski'yi yermek amacıyla ve avangard bir tutumla 'yeni'yi tercih etmemeleri; 'kötü'yü aşağı bir form görmemeleri ve 'başarıyla tamamlanmış eser' fikrinden uzaklaşmaya başlamalarıyla yer almışlardır. 70'lerden 80'lere geçişteki zemin kaymalarını, usta sanatçı anlatısının tükenişini de bir anlamda haber vermişlerdir. Thompson'ın (2012), "Müzelerin aşikâr rolü, bir sanatçının en yüksek markalaşma düzeyine erişmek için aşmak zorunda oldukları kapı bekçileri olmaktır (s. 319) şeklinde radikal tespiti, sanat dünyasından 'onay almanın' önemli bir müzede sergilenmekten geçtiğini de belirtir. Yeni imge ressamı, 1970'lerin sanatında sürmekte olan önemli estetik değişikliklerin daha iyi anlaşılmasına yönelik olarak atılan ilk adımlardan biridir ve serginin New York'un önemli bir müzesinde gerçekleşmesi bağlamında da ilk resmi onayıdır denilebilir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2010). *Birleşmeyen Sentez* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Archer, M. (2015). *Art Since 1960*. London: Thames and Hudson.
- Ashton, D. (1990). *A Critical Study Of Philip Guston*. California: University of California.
- <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4x0nb2f0;query=;brand=ucpress>.
- Bürger, P. (2004). *Avangard Kuramı* (Çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim.
- Cengiz, M. (2009). *İmge Nedir* (1.Baskı). İstanbul: Şiirden.
- Close, C. (2007, 1 Temmuz). Joe Zucker by Chuck Close. *Bombmagazine*.
<https://bombmagazine.org/articles/joe-zucker> Erişim Tarihi: 2 Ocak 2022
- Connor, S. (1997). *Postmodernist Kültür* (Çev. D. Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi.
- Çelikcan, H. ve Aksoy, Ş. (2020). Sanat Temelli Araştırma Yöntemi Otoetnografi. *Journal of Arts*, 3, (4), 353-366. <https://doi.org/10.31566/arts.3.023>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (Çev. S. Atay ve G.E. Yılmaz). İzmir: Karakalem.
- Fulford, R. (2014). *Anlatının Gücü* (Çev. E. Kardelen). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gagossian. (2021). Neil Jenney. *Amerikan Realism Today*.
<https://gagosian.com/exhibitions/2021/neil-jenney-american-realism-today/>
Erişim Tarihi: 2 Aralık 2021
- Goncalves, G. (2012). Pluralism From The 1970s and 1980s and The Social Agenda That It Encompassed. *Academia*.
https://www.academia.edu/2033830/Pluralism_from_the_1970s_and_1980s_and_the_Social_Agenda_that_It_Encompassed Gisangela Goncalves. Erişim Tarihi:

19 Mayıs 2022

Goodman, J. (2012, 20 Haziran). Abstraction and Representation On Equal Terms: A Studio Visit With Denise Green. *Art Critical*. <https://artcritical.com/2012/06/20/denise-green/> Erişim Tarihi: 13 Kasım 2021

Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi.

Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre.

Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç* (Çev. K. İnal). Ankara: Dost.

Kahraman, H.B. (2002) *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (1.Baskı). İstanbul: Everest.

Kuryel, A. ve Fırat, B. Ö. (Ed.). (2015). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (1. Baskı). İstanbul: İletişim.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis.

Küçük, M. (Ed.). (2011). *Modernite Versus Postmodernite* (1. Baskı). İstanbul: Say.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamin Görüntüsü* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Lyotard, J.F. (1994). *Postmodern Durum* (Çev. A. Çiğdem). İstanbul: Vadi.

Moma. (2007). Multiplex: Directions in Art, 1970 to Now. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/54> Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2022

Perry, G. ve Wood, P. (Ed.). (2004). *Themes in Contemporary Art*. New Haven: Yale University.

Rifkin, N. (1989). *Robert Moskowitz*. London: Thames and Hudson.

Saltz, J. (1999, 16 Şubat). The Way We Were. *Village Voice*.

<https://www.villagevoice.com/1999/02/16/the-way-we-were/> Erişim Tarihi: 3 Şubat 2022

Sandler, I. (1998). *Art of The Postmodern Era*. Colorado: Westview.

Smith, R. (1987, 2 Ağustos). Art; A Painting Landmark In Focus. *The New York*

Times.

<https://www.nytimes.com/1987/08/02/arts/art-a-painting-landmark-in-focus.html> Erişim Tarihi: 2 Şubat 2022

Stallabrass, J. (2016). *Sanat A. Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller* (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim.

Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim Söz ve Yazı* (2. Baskı). Ankara: Doğu Batı.

Tate. (___). Art Term Pluralism. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pluralism> Erişim Tarihi: 1 Ekim 2021

Terras, L. (2008). Robert Moskowitz, New Paintings. *Lucien Terras*.

<http://lucienterras.com/archive/robert-moskowitz-new-paintings/> Erişim Tarihi: 13 Ocak 2022

Thompson, D. (2012). *Sanat Mezat* (Çev. R. Akman). İstanbul: İletişim.

Zekâ, N. (Ed.). (1990). *Postmodernizm* (Çev. G. Naliş, D. Sabuncuoğlu ve D. Erksan). İstanbul: Kıyı.