

**2013 Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi Sayı: 32, s.115-126**

**MODERNİZM-POSTMODERNİZM KISKACINDA SIRADIŞI BİR SANATÇI;  
GERHARD RİCHTER**

Orhan CEBRAİLOĞLU<sup>1</sup>

**ÖZET**

Sanat tarihi açısından bakıldığında 1960 yılı, Pop Sanatı açısından değerlendirilirse bazıları için bir kırılma bazıları içinse bir devam sorunsalı niteliğindedir. Bu ana yaklaşım açısından değerlendirildiği zaman bile hangi görüş temel alınırsa alınsın 1960 sonrası sanat, anlayış olarak Modernizmden farklı birçok yönü taşımaktadır. Modernizmin kuralcılığı karşısında kuralsız bir görüş ile her şeyi sanatın içerisine dahil eden Postmodern anlayışta günlük yaşam ile sanatın iç içe geçmiş halini görmek mümkün olabilmektedir. Bu her şeyi kabullenen anlayış teknolojinin dahil/müdahil olduğu alanlarda sorgulamalara ve sanatsal üretimlere de sonuna kadar kucak açar. Fotoğrafın keşfine paralel bir değişim ve dönüşüm gösteren sanat adeta teknolojik gelişmeleri peşinden sürükler ve teknolojiye koşut bir ivme kazanır. Şimdilerde sanat dünyasında adından sıkça söz ettiren Gerhard Richter bu iki zamansal durumu tecrübe etmiş ve teknolojiyi çalışmalarında yardımcı olarak başarıyla kullanmış sıra dışı bir sanatçı profili çizer.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, Postmodernizm, Plastik Sanatlar, Gerhard Richter.

**GERHARD RICHTER: AN EXTRAORDINARY ARTIST WITHIN THE SNARE  
OF MODERNISM-POSTMODERNISM**

**ABSTRACT**

When considered from the viewpoint of art history, assessment of the year 1960 in terms of Pop Art has the characteristics of a break point for some, while a continuance problematic for others. Even if it is assessed in terms of this main approach, no matter which opinion is based upon, the art after 1960 has a lot of aspects different from Modernism in its sense. It is possible to see the daily life and art interlaced with each other in the Postmodern sense which includes everything in art with a non-normative opinion against the prescriptivism of modernism. This sense, which accepts everything, is very open to inquiries and artistic productions in fields where technology is included/get involved in. The art, which undergoes a change and transformation in parallel to the invention of photography, trails technologic developments and gains speed parallel to the technology. Nowadays, Gerhard Richter who is mentioned most often in world of art, makes an extraordinary artist impression who experienced such two temporal situations and successfully used technology as an assistant in his works.

**Key Words:** Modernism, Postmodernism, Plastic Arts, Gerhard Richter.

<sup>1</sup> Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Alaeddin Keykubat Yerleşkesi, Selçuklu/Konya

## GİRİŞ

### ARADA; MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

Erinç, Alman felsefeci Jürgen Habermas'ın: "içeriği sürekli değişse bile *modern* sözcüğü, bir terim olarak kendini "eski" den "yeni" ye bir geçiş sonucu olarak görmek adına kullanılmıştır" sözünden yola çıkarak; Modernizmin, "eski" kavramını baz almak ve eskiye göre "yeni" olma durumunu yansıttığını savunur. Erinç'e göre bu yansıtma durumu bir karşılaştırma eylemini de içinde barındırır (1995: 133).

Ama diğer bir yandan geçmişin modern anlayışta aşılması gereken bir olgu olduğu sorunsalı kapsamında da modernizm geçmişe ve bununla birlikte de geleneğe sırtını dönmeyi/dönebilmeyi mübah bulur. Bu yaratımsal mecra ona her alanda "yeni" olana karşı yönelme durumunu olağanlaştırır. Sanatçının bu itkisel süreci sebep-sonuç bağlamında teknolojiye kucak açması biçiminde vücut bulur. Yıldızoğlu'na göre Modern anlayış; "Bugün" kötü ve aşılması gereken bir "an" olduğuna göre, gelenek de "bugün"le birlikte aşılmalıydı. "Yarın" daha iyi olacaktı (1997: 20). Bu yeni olma durumuna karşı yönelen arayış, sanatta biçim ve içeriğin hem kavramsal boyutta hem de sanatçı yaratımlarında sorulmasına ve sorgulanmasına sebep olur. Plastik sanatlarda yeni araçlar ve yöntemler ile bu biçim sorunsalı aşılmaya çalışılır.

II. Dünya Savaşı (1939), beklide modern anlayışın sarsılmasının son sebeplerinden biri olarak değerlendirilebilir. Dönemsel olarak bu savaş ve sonrasında yaşanan bir dolu politik hareket bir noktada insanların modernizme olan inancını kaybetmesine yol açmış olabilir. İkinci Dünya Savaşı sonrası istikrar ve büyüme ortamı, 1968'de, ABD'de sivil haklar mücadelesi ve Fransa'da büyük bir devrimci patlama ile sona erdi. Fransa'da devrim 1970'lerin ortasına kadar sürecek bir muhalefet kabarmasının tetiğini çekti. Öğrenci olayları, genel grevler, gerilla hareketleri, ABD'nin Vietnam Savaşı'nı kaybetmesi... Her yerde mantar gibi biten askeri diktatörlükler...1974'de şiddetli bir ekonomik durgunluk sonucu kapitalist sistem tekrar bir krize girdi ve sanatçının ayakları altında yeni bir abis açılmaya başladı (Yıldızoğlu, 1997: 30).

Yaşanılan bu olayların ertesinde, dönemin aydınları tarafından postmodern teorileri ortaya konmaya başlanır. Erinç, postmodernizmin varolabilmesi için modernizm sürecinin tamamlanmış olması gerektiğini söyler (1995:137). Ona göre modernizm yaşanması gereken bir süreçtir ve bitmiş olmalıdır. Bir başka deyişle, yaşam tarzı olarak ve dolayısıyla eylem olarak modernliği özümsemiş, hazmetmiş ve sindirmiş olmak gerekir. Aksi halde Postmodernizm kişiliği yok edici bir taklit niteliğinden öteye geçemez. Erinç'in bu söylemine paralel bir görüşü Dumbadze ve Hudson sunar; "Aslında biri çıkıp çok haklı nedenlerle modernizmin günümüzde sanatçılar açısından gerek haklı esinleniş ve kelime haznesi gerek örnek teşkil etmesi bakımından onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllardaki klasizmin oynadığı role benzer bir rol oynadığını ileri sürebilir" (2013: 29). Bu bağlamda denilebilir ki, klasizmden esinlenmiş olan modernizm, bugün postmodern sanatçıların esinlendiği bir alandır.

Modernizmin çözdüğü gerçekliği temsil etme krizi bugün *kavramlara* bırakılır. Kavramların anlamı dilden gelir. Dilin anlamı postmodern teorinin köklerini oluşturur. Postmodern felsefenin çağdaş öncülerinden Jean Francois Lyotard'a göre postmodernizm;

"O zaman postmodern nedir? İmge ve anlatılamanın kurallarında ortaya atılan sorunların başdöndürücü incelenmesinde ne gibi bir yer işgal etmekte ya da

etmemektedir? Şüphesiz postmodern modernin bir parçasıdır. Aslında Devralınan tek şey, eğer sadece düşünse şüphe edilmelidir. Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir” (Lyotard, 2000:156).

Postmodernde içerik değil görüntü ön plandadır. Baudrillard’a göre “Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmektedir” (1998:150). Ona göre gerçek, daha önce üretilmiş nesnelere, teknolojinin de yardımıyla oluşturulan yapay görüntülerden oluşur. Bu görüntüler gelişen iletişim sayesinde hızla yayılarak ve görüntülere yapılan müdahaleler ve sonuçta ortaya çıkan görüntüler ile yeni anlamlar ortaya koymaktadır. Bu yapısıyla da modern dönemden ayrılır. Modernin o kurallı yapısı bozularak yerine “kuralsızlık” bir kurala dönüşür. Lyotard’a göre, Postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunulamayanın kendisinde öne çıkarmakta ve beğeniye reddetmektedir. Postmodern bir sanatçının ürettiği yapıt, prensip olarak önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmemektedir (2000:158).

Sanat tarihine baktığımızda son 50 yılda ortaya çıkan sanat hareketleri sayısal olarak 60’ın üzerinde değerlendirilmektedir. Küreselleşme ve bilimsel ilerlemelerle doğru orantılı bir değişim süreci geçiren sanat; artık teknolojiyi tamamıyla destekleyen, tüm bilimsel gelişmeleri sorgusuz kabullenen, geçmiş/geleceği sorgulayan ve her türlü etkiye/etkilenmelere açık bir anlayış içerisine girmiştir. Bu durum; Klasik anlamda boya, tuval ve her türlü atıkla dolu sanatçı atölyelerinin yerini alan bilgisayar ekranları ve mikserlerle dolu dijital bir ortamda sanat teknolojiye hiç olmadığı kadar yakındır. Bilgi olarak sanat teknolojiden istifade ederek yeni bir bilgi peşinde mi? Yoksa sadece teknolojiyle oynuyor mu?”. Bildiğimiz üzere sanat ile teknoloji arasında, en azından Modernite sürecinde hep bir flört ilişkisi var. Birbirini çekerek, yeri geldiğinde iterek süren bu ilişki bu gün dijital bir bağlama oturmuş durumdadır. Seri halde üretilen makineler bu gün sanatçının bir numaralı yardımcısı gibi görünüyor (Çalıköglü, 2005: 11).

İster hazır üretim ister sanatçının/tasarımcının özgün üretimi olsun artık tüm nesnelere sanatın içerisinde yer alabileceği gibi; doğanın kendisi de ister “müdahale edilmiş” isterse “müdahale edilmemiş” olsun bir sanat eserine dönüşebilir. Her tür sanat eseri çoğaltımlarla başka bir eserin malzemesi haline gelebilir. Sözcük düzenlemeleri, video gösterileri, anlık görüntüler, doğal ürünlerin zaman karşısında geçirdiği evreler veya grup olarak planlı yapılmış sokak etkinlikleri gibi.

### **SAVAŞ YILLARINDA RİCHTER**

Gerhard Richter, bahsedilen bu iki dönemin sanat ortamından beslenmiş bir sanatçıdır. 1932 yılında sanatta Modernizmin son aşamalarının yaşandığı bir dönemde dünyaya gelen sanatçı Nasyonel sosyalizm tarihini yansıtan ilk Alman ressamlardan biridir. Dresden’de doğan sanatçı, hayatının ilk 30 yılını Nazi rejimi altında geçirir. Bu sebeple fotoresim çalışmalarından soyut çalışmalarına kadar tüm üretimlerinde bu yılların etkilerini görmek mümkündür. Sanatçı yaşadığı bu dönemi, çalışmalarında imge zincirinin bir kaynağı olarak kullanmıştır.

Sanatçı, üretim sürecinin her alanında imgelem gücünün algılanması ve algılatılması amacı ile ironik bir biçimde kullanacağı ilk fotoğraf makinesini 1945’te annesinden Noel

hediyesi olarak alır. Bu fotoğraf makinesi sanatçının sanat yaşamındaki en önemli araçlardan biri haline gelir. Fotoğraf makinesi ile sanatçı arasında zamansal ve mekansal anlamda aşkınlaşan bir bağ kurulur. Sanatçı bu bağ aracılığı ile fotoğraf makinesini üretimlerinde ilk yıllardan günümüze değin sanatının bir yardımcısı olarak kullanacaktır.

Deresden Sanat Akademisi'nde sosyal gerçekçi bir sanat eğitimi alan sanatçı bu dönemde yaptığı devasa duvar resimleriyle bilinir (Resim 1).



**Resim 1: Mural Joy of Life at Deutsches Hygienemuseum, 1956, Dresden**

1959'da Kassel'de Jackson Pollock ve Lucio Fontana'nın Dokumenta II sergisini ziyaret eder. Sanatçı sergiyi gezdiğinde 27 yaşındadır ve çok etkilenir. Sergiyle ilgili olarak şöyle söyler: “Bu tecrübe benim için gerçekten büyüleyiciydi ve beni derinden etkiledi” (Stonard, 2011).

Bu sergi sonrasında sanatçı, fotoğraf ve resim arasında ortaya koyduğu kendine has bir tarz ile çalışmalarını sürdürecektir. Oktay, sanatçının bu sergi ertesinde yaşadığı etkileşimi ve sanatındaki yansımaları şöyle özetler; “Fontana ve Pollock'u gördükten sonra, onlardan etkilenerek, bunların birer üslup değil acı yöntemi olduğunu düşünür. Richter, geometrik soyutlamadan soyut dışavurumculuğa, fotogerçekçi yaklaşımından tek renkli resimlerine uzanan üslupsuzluğunu bir üslup olarak benimser” (2009: 19).

Sanatçı 1961 yılında eşiyle birlikte Berlin Göttingen'de sekiz gün mülteci kampında kaldıktan sonra Oldenburg'a geçer ve ilk foto-painting burada üretir (Resim 2). Sanatçının bu çalışmasıyla ilgili olarak düşünceleri şöyledir; “İlk kez fotoğraf kopyaladığım zaman ilk kez hepsinin üzerinde özel bir şeyler yaptığımı hissettim, kendimden olan bir şeyler” (Stonard,2011).



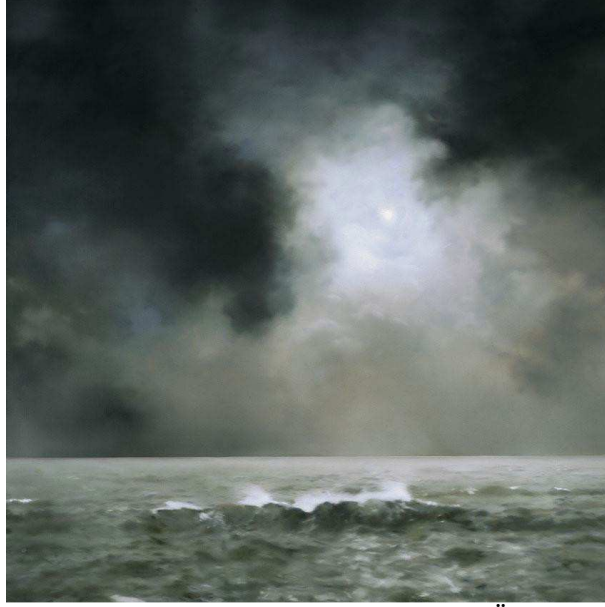
**Resim 2: Table, 1962, 90 x 113, T.Ü.Y.B.**

Sanatçı Oldenburg'da bambaşka bir ortamla karşılaşır. 60'lı yıllar o dönem için Pop Sanatı'nın kendisini Avrupa'da hissettirdiği yıllardır ve bu sanatı kendi sanatsal perspektifindeki algılamaya sürecindeki anlayışına yakın bulur. Sanatçı yakın arkadaşları, M. Knutner, K. Leug ve S. Polke ile açtıkları bir sergide kendilerini Alman Pop sanatçıları olarak lanse ederler. Daha sonraları bu isim ile anılmaktansa kendilerinin uydurduğu bir isim olan "Capital Realizm" ismi altında çalışmalarını sürdürecektelerdir. Ancak bu noktada Richter kullandığı fotoğraf imgelerinin farklılığından ötürü kendine Pop Sanat'tan ayrı bir yol çiziyordu. "Aile üyelerini gösteren ama fotoğraflarına ya da gazetelerdeki sıradan görüntülere benzeyen bu fotoğrafların çoğu siyah beyazdı. Richter, bunları daha gösterişsiz, doğrudan ve bu yüzden daha güçlü oldukları gerekçesiyle tercih ediyordu. Dolayısıyla rastgele bulunmuş izlenimi veren bu fotoğrafları bulabilmek ya da çekebilmek için özen gösteriyordu. Ancak bunlara foto-gerçekçi sanatçılar kadar sadık kalmadığını belirtelim. Resmederken çoğu görüntünün netliğini elden geldiğince muğlaklaştırmıştı" (Yılmaz, 2006: 351).

Bu yol, sanatçının fotoğraf-resimlerini yapmayı sürdürmesiyle devam eder. Sanatçının çalışmalarının en ünlülerinden birisi de 1944 yılında II. Dünya Savaşı sırasında kaybettiği amcası Rudi'nin rahat ve gülümseyen Nazi üniformalı bir fotoğrafından çalıştığı portredir (Resim 3). "Eski fotoğraflardan elde edilmiş, siyah beyaz ve silik görünümlü bu resimler hiperrealist yapıtların net görünümüyle çelişirler. Portreleri eş değerde ve tek bir bakış açısından ele alarak, Richter, romantiklerin yaptıklarını tam tersine bir uygulamayla, bu portrelerdeki bireysel nitelikleri siler" (Germaner, 1997: 68).



**Resim 3: Uncle Rudi, 87 x 50,  
1965**



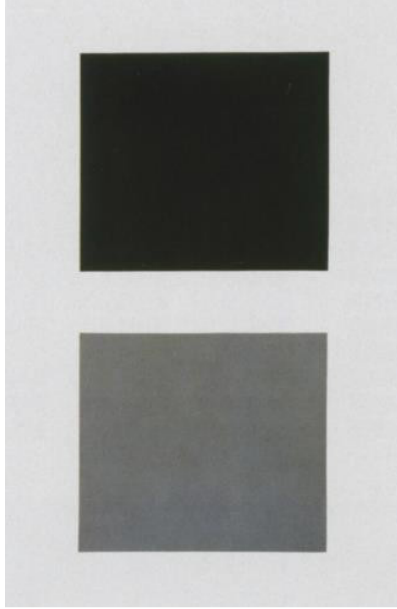
**Resim 4: Sea Piece-Wave, 79 x 79, 1969, T.Ü.Y.B.,  
T.Ü.Y.B Collection of the Modern Art Museum**

Sanatçı 1960'ların sonunda manzara resimleri serilerine başlar. Dönemin çalkantılı siyasal olayları tüm Avrupa üniversitelerini ve sanat akademilerini derinden etkilerken Richter tüm bu olaylara kendine has bir tepkiyle karşılık verir. "Resmi durdur (stop painting) bildirileri yayınlayan meslektaşlarının aksine o, yeni bir grup fotogerçekçi deniz ve bulut manzarası resmine başlar. Sanatçının bu üretimi beklide radikal olmaktan çok uzak bir tepkiydi. Ancak bu durum günlük hayatın tüm yönlerinin politikleştirilmesine kasıtlı bir ters tepkidir (Stonard,2011). Bu dönem çalışmalarından biri olan Deniz Manzarası (Bulutlu) çalışması (Resim 4) ile Romantizm akımına bir çağrışım yapar gibi durur. Ancak o öncüsü Caspar David Friedrich'in aksine çalışmalarında insan hayatına dair izleri tamamen göz ardı eder. Sanatçının bu çalışmalar ile döneminin üretim sürecine getirdiği en büyük yenilik, bu denkleme fotoğrafı koymaktır. O çalışmalarında fotoğrafa doğal bir nesneymiş gibi yaklaşır.

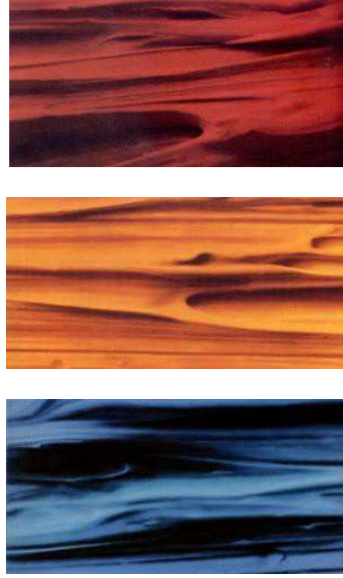
Ona göre fotoğraflar neredeyse gerçeklik kadar doğallar ancak daha küçüktürler (Stonard, 2011). Sanatçıya göre fotoğraf doğaya girişin yollarını sunar.

Sanatçı sonraki yıllarda, "Gri" isimli serilerini boyamaya başlar. Bu çalışmalar düz ve açık bir şekilde tek renkli yüzeylerdir. Richter bu dönemde birbirleriyle benzer olmayan ancak bir paradoksu barındıran eserler üretir. "Hiçbirine benzemiyordu... Onlara aynısını görmek için bakmaya niyetlendim ancak aynı değillerdi ve ben de bunun görünür olmasını istedim. Aynı zamanda bu boşluk bir temizleme aracı olarak işlev gördü. Zamanla gri yüzeyler arasındaki kalite farkı dikkatimi çekti... tablolar bana yol göstermeye başladı... ıstırap hissi yapıcı bir ifadeye, buna dair bir mükemmellik ve güzelliğe, bir başka deyişle resme dönüştü" (Stonard, 2011).

Sanatçı aynı yıllarda büyük renk grafiklerini de boyamaya başlar. Kırmızı-sarı-mavi üçlemesini BMW markasının Münih'teki merkezi için tasarlar.



Resim 5: İki Gri, 1966, 200 x 130, T.Ü.Y.B



Resim 6-7-8: Kırmızı, Sarı, Mavi, 1973, 300 x 600, T.Ü.Y.B.

“Hiçbirine benzemiyordu... onlara aynısını görmek için bakmaya niyetlendim ancak aynı değillerdi ve ben de bunun görünür olmasını istedim. Aynı zamanda bu boşluk bir temizleme aracı olarak işlev gördü. "Zamanla gri yüzeyler arasındaki kalite farkı dikkatimi çekti... tablolar bana yol göstermeye başladı... ıstırap hissi yapıcı bir ifadeye, buna dair bir mükemmellik ve güzelliğe, bir başka deyişle resme dönüştü” (Taylor, 2012: 70).

### ÖNEMLİ BİR TARİH; “18 EYLÜL 1977”

Tarih 18 Eylül 1987’yi gösterdiği zaman belki de Richter’in çağdaş sanat tarihinde statüsünü tanımlayan/tamamlayan en belirgin çalışmalarını ürettiği zamandı. Bu çalışma *Alman Sonbaharı* olarak bahsedilen 18 Eylül 1977 de, Filistinli bir grup örgütünün Almanya (11 Kişi) ve Türkiye (2 kişi) hapsedenlerinde bulunan RAF (Rote Armee Fraktion; Kızıl Ordu Fraksiyonu) üyelerinin serbest bırakılması için yapılan bir uçak kaçırma eylemiyle başlar. Yaklaşık iki buçuk ay süren eylemlerin başarısızlığı ve yaşanan toplu intihar girişimleri Almanya’nın dönemselsel olarak yaşamış olduğu en çarpıcı olaylardan biridir. Sanatçı “October 18, 1977” isimli onbeş yağlıboya fotoresim (photopainting) çalışmasını 1988 yılında sergiler. Bu üretim ile Richter, onbir sene önce yaşanmış bir olayı tekrar gün yüzüne çıkarır. Sanatçının bu çalışmasında amacı Erden’e göre (2013) “... Richter’in gayesi izleyiciyi şok ederek tepki uyandırmak değil, olayı anımsatmaktır. Bu noktada Richter’in sembolist olmadığı gibi gerçekçi de olmadığı anlaşılır. İşte “Ekim 18, 1977” dizisini sanat tarihi açısından özgün kılan bu özelliklerdir”.



**Resim 9: Genç Portre, 67 x 62, 1988, T.Ü.Y.B.**



**Resim 10: Cenaze, 200 x 320, 1988, T.Ü.Y.B.**

“Her ne kadar Almanya’da ilk sergilendiğinde özellikle sağ kesim tarafından terör örgütüne karşı sempati uyandırdığına dair eleştiriler yöneltilmişse de, “Oktober 18, 1977” başlıklı dizinin izleyende böyle bir duygu uyandırdığını iddia etmek güçtür. Richter’in gazetelerden ve dergilerden topladığı fotoğrafları yorumlarken bulanıklaştırması, ayrıntıları yok etmesi, görüntülerin çarpıcılığını ortadan kaldırması ilginçtir. Sanatçı resimleri belgesel nitelikte olmaktan uzaklaştırır. 1988 yılında, olaylardan on bir sene sonra Richter sanki hafıza yokluyor gibidir. Hayatlarını dünyayı değiştirme utkusuna adanmış genç insanların trajik sonu vurgulanırken ne bu insanların giriştiği terör eylemleri ne de bu insanlara karşı devletçe girişilen faşist uygulamalar işlenmiştir. Dolayısıyla Gerhard Richter’i “Oktober 18, 1977” dizisinden yola çıkarak herhangi bir tarafa yakıştırmak hatalı olacaktır” (Erden, 2013).



**Resim 11: Andreas Baader öldü, Ekim 18, 1977 Stern’de, 30 Ekim 1980’de yayınlandı.**



**Resim 12: Gerhard Richter, Ölü Adam 1 1988, 100.5 x 140.5, T.Ü.Y.B.**

### **GRI’LER, SOYUTLAR VE CAGE SERİLERİ**

1976’larda ilk soyut detaylara başlayan sanatçı, 1989’ların sonunda büyük soyut resimlerini yapmaya devam eder. Boyamada çeşitli uygulama süreçlerini yaratır. “Doktor bıçağı” kullanarak kazıma ve tekrar katman üretimi sağlar.





**Resim 13: Victoria I, 1986, 608  
x 406, T.Ü.Y.B**



**Resim 14: Seascape (Cloudy) 1969, 200 x 200, T.Ü.Y.B**

Richter'in kuru fırçalama olarak bilinen ve herhangi bir görüntünün bu tekniğin mekanizması içinde beslenebildiği bir etki ile birleşmesi sonucu güzel bir sanat eseri biçiminde ortaya çıkan pürüzsüz ve fotoğraflık bir yüzey yaratmak amacıyla kullandığı boya harmanlama yöntemi manzara tablolarında yepyeni bir çığır açmıştır. Ancak bu sürece öykünmek genel olarak bu tekniğin Richter etkisinin sadece tek bir bileşeni olduğu gerçeğinin hızla kavranmasına yol açmaktadır. Sanatçı için kuru fırçalama tekniği çok daha karmaşık bir şeyle; kişisel ve siyasal tarihin birbiriyle iç içe geçmesi ile başlayan görüntü oluşturma işleminin son aşamasıdır (Stonard, 2011).

Sanatçı 2006'larda hepsinin adının *Cage* olarak belirlediği benzer soyut serisini çalışır. Bu eseri ilk bakışta iç mekana yakın bir duyguyu önerir. Ancak o erken tarihlerde Richterden esinlenmiş, Coomaraswemy'in bir öğrencisi olan Amerikalı besteci ve kuramcı John Cage bile olabilir. Bu tür büyük çalışmaları sanatçı kendi stüdyosunda çalışır. Doğanın insan hayatının kayıtsızlığı olduğunu düşünür.



**Resim 15: Betty, 1988, 102 x 72, T.Ü.Y.B**



**Resim 16: Sanatçı Atölyesinde Çalışırken**

“Erken dönemde yaptıklarının tersine, hem renkli hem de netliği iyi ayarlanmış bir portre bu. Ayrıca, fotoğrafın rasgele bulunmadığı ortadadır. Fotoğrafi kimin çektiğini bilmiyoruz ama (ki bunun Richter açısından fazla bir önemi yoktur) çok büyük bir olasılıkla, deklanşöre basan elin sahibi Betty’ye “yüzünü arkaya çevir” demiş olmalıdır. Hiç yabancı olmamız bir ustalıklarla yapılan bu resim (karşı-portre), izleyicinin dikkatini çekiyor çekmesine ama gelin görün ki onu görme zevkine de mahrum bırakıyor. Resmin ilgiyi hep taze tutmayı başarmasının sırrı da budur zaten” (Yılmaz, 2006: 351).

“Gerard Richter’in tabloları son 30 yıl süresince ortamın sanat öğrencileri için neler yapabileceğini gösteren en çarpıcı ve kışkırtıcı modellerden birini ortaya çıkarmıştır” (Taylor, 2012: 101). Bu model görsel sanatlar alanında alışılmışın dışında bir durum ve tutum sergilemektedir. Sanatçı nispeten basit renkleri spatula ve sileceklerle yaptığı müdahalelerle tuval yüzeyine yayılan görüntüler oluşturur. Kazımlarla oluşan görüntü oldukça dinamiktir. Bu sebeple sanatçı çağımızda en zor sınıflandırılan sanatçılar arasında yer almaktadır. Antmen’e göre bu durumun sebebi şöyledir; Gerhard Richter’in geometrik soyutlamadan Soyut Dışavurumculuğa, fotografik gerçekçilikten tek renkli resimlere uzanan yapıtlarının üslupsal çeşitliliği, zaman zaman siyasi boyutu olan sembolik öğeler de içermiştir. Bu durum Richter’in çağımızın sınıflandırılması en güç ressamları arasında sayılmasına neden olmuştur (2010: 267).

## **SONUÇ VE DEĞERLENDİRME**

Sanatçı çalışmalarında eski ile yeni olanın bir kombinasyonunu sunar. Hem figüratif hem soyut resim dilini aynı anda ustalıklarla kullanmasının ardında yatan sebep de budur. Sanatçının çalışmalarındaki bu çok yönlü dilin sebeplerinden biri muhtemeldir ki modernizm ve postmodernizm dönemlerini tecrübe etmesidir. Dönemin sanat merkezlerine olan yakınlığı ve teknolojiyi çalışmalarında bir yardımcı olarak başarılı bir şekilde kullanması onun sanatının gücünü artırır. Genellikle sanatçının çalışmaları deneysel bir çizgi oluşturur ve foto resimleriyle birlikte büyük boyutlu renk çözümlenmeleri onun soyut çalışmalarını besler. Diğer beslediği alan ise elbette dünyada ve kendi geçmişinde izlerini taşıdığı siyasi olaylardır.

Richter, çalışmalarında siyaset yapmayı ya da bir görüşü dikte etmeye çalışmamıştır. Ancak unutulmamalıdır ki sanatçının çalışmalarında bir tepki edinimi söz konusudur. *18 Ekim 1977* isimli serisi bu anlamda sanatçının tavrını net bir biçimde ortaya koyan bir çalışmadır. Siyasetin kendisine göre olmadığını sıklıkla dile getiren sanatçı, ortaya koyduğu bu tavrın asıl amacı tabloda gerçekçiliği yakalamaktır. Sanatçı aynı mantıksal yaklaşımla 2011 yılında Tate Modern Sanatlar Galerisi'nde açtığı *Eylül 2005* isimli sergisinde 2001'deki New York Dünya Ticaret Merkezine yapılan terörist saldırıyı resimlediği çalışmalar yer alır.

Richter resim yaparken o resmin derinlerine inmeyi, onda yoğunlaşmayı önemser. Çünkü yaptığı işe inanmaktadır. Olaylara karşı tavrını, ortaya koyduğu kendine has üslubuyla cevap veren sanatçının beslendiği kaynak bire bir gerçek hayatın kendisidir. Soyut çalışmaları bu gerçekliğin temelini oluşturduğu bir mantıkla ustaca ortaya konmuş eserlerdir.

#### KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Baudrillard, J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev: Oğuz Adanır), İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanatta Teknolojik Dil*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dumbadze, A. ve Hudson, S. (2013), *Contemporary Art*, John Wiley & Sons, Inc.,UK.
- Erden, O. (2013). *Oktober 18, 1977*, (Erişim Tarihi 11.07.2013)  
<http://osmanerden.wordpress.com/2010/10/31/oktober-18-1977/>
- Eriñç, S. M. (1995). *Postmodernizm, Kültür Sanat Sanat Kültür*, İstanbul: Çınardeneme Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Liotard, J.F. (2000). *Postmodern Durum*, (Çev: Ahmet Çiğdem), Ankara: Vadi Yayınları.
- Oktay, G. (2009). *Çağdaş Sanatta Resmin Sanat Nesnesi Bağlamında Gösterge Olarak Yer Alması*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gerhard, R. <http://www.gerhard-richter.com/chronology/> (Erişim Tarihi 11.07.2013)
- Stonard, John-Paul, *Inescapable Truths-Gerhard Richter I*, Tate Papers, Autumn 2011, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/inescapable-truths> (Erişim Tarihi 03.08.2013)
- Taylor, B. (2012), *Art Today*, Laurence King Publishing Ltd. London. Yıldızoğlu, E. (1997). *Yaşasın Modernist Refleks*, İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

**RESİM KAYNAKÇASI**

Resim 1-2-3-5-6-7-13-14-15: <http://www.gerhard-richter.com/chronology/>

Resim 4-11-12: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/inescapable-truths>

Resim 8-9-10: <http://osmanerden.wordpress.com/2010/10/31/oktober-18-1977/>

Resim 16: <http://fireplacechats.wordpress.com/2013/05/23/gerhard-richter-2013-information-and-compilation-of-critical-essays/>