ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Uğur ÖZEN

MODERN SANATTA EKSPRESİF YÜZEY HAREKETLERİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. MEHMET KAVUKÇU

ERZURUM-2008

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu çalışma, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Mehmet KAVUKÇU
Danışman/Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Salih DENLİ
Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Tahsin Parlak
Jüri Üyesi

Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. 18/04/2008

Prof. Dr. Vahdettin BAŞCI
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖZET…….. II
ABSTRACT…… III
ÖNSÖZ……..... IV
GİRİŞ…….. 1

BİRİNCİ BÖLÜM
1. EKSPRESYONİZM…….. 3
1.1. Terimin Doğuşu ve Tarihsel Süreci……..……..... 3
1.2. Dışavurumculuk ve Bilim İlişkisi…….…… 6
1.3. Maniyerist Akım'da Ekspresif İzlenimler…..……..... 9

İKİNCİ BÖLÜM
2. FİGÜRATİF-ALMAN EKSPRESYONİZMİ'NDE YÜZEY HAREKETLERİ…. 11
2.1. Almanya'da Siyasal Ortam ve Sanata Yansıması……..……. 12
2.2. Almanya'da Dışavurumculuk Hareketi……..…….. 13
2.3. Almanya'da İlk Ekspresif Gruplar……... 15
2.3.1. Die Brücke (Köprü, 1905- 1914)…… 15
2.3.1.1. Emil Nolde…….…… 17
2.3.1.2. Ernst Ludwig Kirchner..…… 18
2.3.1.3. Karl Schmidt Rotluff.…… 20
2.3.1.4. Otto Mueller…… 21
2.3.2. Der Blue Reighter (Mavi Atlı, 1905-1914)…… 23
2.3.2.1. Wasily Kandinsky……...…… 24
2.3.2.2. Paul Klee……...…… 26
2.3.2.3. Gabriele Münter…… 28
2.3.2.4. Lyonel Feininger…… 30
2.3.3. Der Sturm (Fırtına)…… 32
2.3.3.1. Oskar Kokoschka…… 32
2.3.3.2. Franz Marc…… 34
2.4. 1950'Lİ YILLARDA II. DÜNYA SAVAŞI ve EKSPRESİF OLUŞUM……..... 36
2.4.1. Viyana Sezession Grubu…… 37
2.4.2. Avusturya'da Ekspresyonizm…… 39
2.4.3. İsviçre'de Ekspresyonizm…… 40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. SOYUT EKSPRESYONİZM (ABSTRACT) VE YÜZEY OLUŞUMLARI…..... 40
3.1. NEW YORK OKULU……..... 41
3.1.1. Barnett Newman…… 42
3.1.2. Jackson Pollock…… 44
3.1.3. Mark Tobey…… 45
3.1.4. Mark Rothko……...…… 47
3.1.5. Franz Kline…..…… 49
3.1.6. Ad Reinhardt.……. 50
3.1.7. Robert Motherwell……..…… 52

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
4. EKSPRESYONİST YÜZEY HAREKETLERİNİN TÜRK RESMİNE YANSIMASI'NA ÖRNEKLER……... 53
4.1. Adnan Çoker……..... **55**
4.2. Lütfü Günay…….. **56**
4.3. Erol Akyavaş……..……..……..... **56**
4.4. Fikret Mualla…….…… **58**
4.5. Mustafa Ayaz……. **60**

SONUÇ…….…… 61
Abstre Ekspresyonizme Dair Deneysel Çalışmalar…… **63**

KAYNAKÇA…… 82
**RESİM DİZİNİ…….…….…….

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MODERN SANATTA EKSPRESSİVE YÜZEY HAREKETLERİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE YANSIMALARI

Uğur ÖZEN

Danışman: Doç. Mehmet KAVUKÇU
2007- SAYFA: --
Jüri : Doç. Mehmet KAVUKÇU
Yrd. Doç. Salih DENLİ
Yrd. Doç. Tahsin PARLAK

Bu çalışmada ekspresyonist sanat akımının doğuşu, hangi sanat akımlarından etkilendiği, hangi sanat akımlarına tepki olarak ortaya çıktığı ve hangilerine öncü olduğu, ortaya çıktığı süreç içerisindeki toplumun sosyo-ekonomik ve kültürel yapısıyla olan ilişkisi vurgulandı. Ekspresif sanat akımını benimseyen sanatçıların eserleri ekspresif yüzey hareketleri bakımından irdelenmiş olup, resim sanatına ve tuval yüzeyine kazandırmış olduğu vizyonu hem eser açısından hem eseri yapan sanatçı açısından hem de izleyenler açısından ele alındı.

Çağdaş sanatta expresif yüzey hareketleri incelenirken ekspresyonist akımın geçmişinden bugününe özellikle öncü sanatçılar ve eserlerinin analizi yapıldı. Sanatçıların yaşamış olduğu dönemdeki sosyo-kültürel ve ekonomik süreç, toplum hareketleri siyasal dönüşümler ve bu dönüşümlerin ekspresif sanatçılar ve bu sanat üslubu üzerindeki etkileri irdelendi. Bu amaç doğrultusunda özellikle bu dönemleri ve akımın oluşum ve gelişim sürecini anlatan kaynaklardan faydalanıldı.

Sanat literatüründeki yerini geçmişten günümüze kadar gelişimiyle ele aldığımız ekspresyonizm ve bu akımın yüzey üzerindeki bıraktığı izler sanatın gelişim sürecini ve bu akımın sanatın gelişiminde ve modernleşmesindeki rolünü idrak etmemizde önem arz eder nitelik taşıyacaktır. Bilimin ve sanatın birbirine paralel devam eden gelişim evresini ve bu gelişim evresinin daha nereye kadar süreceği konusunda bize ipuçları verir durumda bir çalışma amaç edinilmiştir. Tuval resmindeki yüzey parçalanmaları, figüratif deformasyonlar ve bu deformasyonların ve de stilizasyonların soyut figüratife dönüşmesi, daha sonraki süreç içersinde figürün kaybolduğu biçimin ve formun kaybolduğu sadece fırça vuruşları ve renklerin anlamlandırıldığı bu sanatın gelişimine farklı bir uygulama vizyonu amaç edinilmiş ve bu amaç doğrultusunda akımın gelişim sürecindeki eserler incelenmiş ve incelenen eserlerin üzerine daha ne yapılabileceği hesap edilerek ekspresive yüzey hareketlerinin gelişimine dair deneysel çalışmalara yapılan tezde yer verilmiştir.

MASTER THESIS
EKSPRESSIVE SURFACE ACT IN MODERN ART AND ITS EFFECT ON MODERN TURKISH PAINTING

Uğur ÖZEN

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU

SUMMARY

2007-PAGE:…..
Jury: Assoc. Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU
Asist. Prof. Dr. Salih DENLİ
Asist Prof. Dr. Tahsin PARLAK

It was emphasized in this work that rising of expressionism art trend, effecting from which trends of art, arising as reflex to which ones and being of the vanguard of which ones and relationship between sosio-economical and cultural structure of period arised it. The paintings of artist who adopted expressionism art were analyzed from the surface act point of view and the vision that was achieved to painting art and surface of canvas was taken up in terms of performance, artist and viewer.

When expressive surface acts in modern art were examined, especially avant-garde artists and their works were analyzed from its background to current. Socio-cultural and economical conditions, social acts, political transformation when artists were living and effect of this transformation on artists and their style were researched comprehensively. Direction of this aim, it was utilized from sources explained this terms and processes of the trends formation and evolution.

Expressionism, that we approached its area in the literature of art from past to current, and marks impressing to surface by this trend are important for understanding evolution duration of art and the role of this trend on progression and modernisation of art. Our aim is explaining the duration of progression in science and art that they grow up parallelly and answer of where it has gone. It was examined surface fragmentations in canvas, figurative deformations and turning these deformations and stylizations to abstract figurative in this work. When losting figure, shape and form, giving the meaning just brush smashers and colours, during the progression of this trend it was analysed creations of artists. In the last stage of our work it was thought of what can be made on examined creations and given place to empirical works about progression of expressive surface acts.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada ekspresyonist sanat akımının doğuşu, gelişim evreleri ele alınmaya çalışılmıştır. Ekspresif sanat akımını benimseyen sanatçıların eserleri, yüzey hareketleri bakımından irdelenmiş, resim sanatına ve tual yüzeyine kazandırmış olduğu vizyonu ele alınmaya çalışılmıştır.

Çağdaş sanatta expresif yüzey hareketleri incelenirken ekspresyonist akımın geçmişinden bugününe özellikle öncü sanatçılar ve eserlerinin analizi yapılmaya çalışılmış. Sanatçıların yaşamış olduğu dönemdeki sosyo-kültürel ve ekonomik süreç, toplum hareketleri siyasal dönüşümler ve bu dönüşümlerin ekspresif sanatçılar ve bu sanat üslubu üzerindeki etkileri incelemek amaç edinilmiştir. Bu amaç doğrultusunda özellikle bu dönemleri ve akımın oluşum ve gelişim sürecini anlatan kaynaklardan faydalanılmış ve tez oluşum süreci içerisinde elde edilen kazanımlar ve verilerle oluşturulan resimlere tezde yer verilmiştir.

Sanat literatüründeki yerini geçmişten günümüze kadar gelişimiyle ele aldığımız ekspresyonizm ve bu akımın yüzey üzerindeki bıraktığı izler ve sanatın gelişiminde ve modernleşmesindeki rolünü anlamız açısından önem arz eder nitelik taşıması amaçlanmıştır. Bilimin ve sanatın birbirine paralel devam eden gelişim evresini ve bu gelişim evresinin daha nereye kadar süreceği konusunda bize ipuçları verir durumda bir çalışma amaç edinilmiştir. Ekspresif akımın gelişim sürecindeki eserler incelenecek ve incelenen eserlerden elde edilen verilerden hareket edilerek ekspresif akıma örnek teşkil edebilecek deneysel çalışmalara yapılan tezde yer verilmiştir.

Bu çalışmada yönetcilik eden, sayın hocam Doç. Mehmet KAVUKÇU'ya, bu süreç içerisinde gerek fikirleriyle bana destek olan ve gerekse motivasyonum açısından desteğini hiç esirgemeyen sayın Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER'e Yrd. Doç. Mustafa BULAT'a, tez yazımında yardımcı olan kardeşim Arş. Gör. Aysun ALTIKAT'a ve maddi manevi desteğini esirgemeyen anneme sonsuz şükranlarımı sunarım. Yapmış olduğum bu çalışmamı doğacak olan yeğenim Ata Baturalp ALTIKAT'a atfediyorum.

ERZURUM 2008……Uğur ÖZEN

GİRİŞ

Doğuştan büyük meziyetlere sahip olan insan, dünyadaki yaşam serüveni içerisinde çevresiyle etkileşen ve bu etkileşimi bünyesinde barındıran, bu bünyeyle birey olan ve özne olan varlıktır.

Bu varlık, us gücü, öğrenme yetisi, ahlak etiği, doğal güdüleri, kültürel alışverişleri ve dil yapısı ile kişiliğini oluşturur. Dünyaya alıcılarını açmış olan bu varlığın birikimlerini ifade etmesi de doğal bir süreçtir. Bu süreç içerisinde sanatçı, dış dünyayı, iç dünyasında yorumlayarak durumu izleyene yansıtan bir resim anlayışıyla, duruşunu sergiler. Başta plastik sanatlar olmak üzere; müzik, sinema, tiyatro gibi sanatlarla coşkulu, yer yer isyancı bir tutumu dışa vuran tümel bir hareket olan Dışavurumculuk; modern insan gerçeğinin algılanmasında büyük bir yer tutan geleneklerinin, kavranması açısından da önemlidir. 20.y.y.'ın ilk on yılı içerisinde Berlin, Viyana gibi kentlerde genç Alman sanatçılarının klasikçilik ve gerçekçi sanat doktrinlerine karşı çıkmasıyla başlar. Üslup ve yönelim farklılıkları, figüratiften soyuta kadar çeşitlilik gösterir. Ortak yönleri gizemli, coşkulu, irkiltici, ürkütücü, korku verici, acılı bir deneyime dönüşen realitedir. Ekspresyonizm dehşet verici bir dünyanın habercisidir. İçsel dünyanın açığa çıkmasını sağlamıştır. Bilimin yarattığı kuşkular, yaşanan değer kargaşası, eski değerlerin yerine konan değerler, sanatçının kendi içine dönmesine neden olmuştur.

Bu yapı ve yaklaşımla tarihsel süreç ve sorunları da, kişiliği ile harmanlayan sanatçıyı, bilimsel teknolojinin acımasız gelişimini ve bireyi hiçe sayan tavrını, kentin canavarlaşan yüzünü ve bu kentin bireylerini dahi, hızı ve gelişimi içerisinde yok eden yapısını sorgulayan, bir sanatçı birey olmaya yönlendirdi.

Bu birey, var olan sanat doktrinlerini görmezden geliyor, tuval yüzeyi ve resim malzemesinin sınırlarını ve de kendi iç dünyasının sınırlarını alabildiğine zorluyor, bu zorlamalarının sonucu olarak da kendini ifade edebilmenin daha özgün ve farklı yönlerini keşfediyordu. 1945'lerde Sanat sadece ideal olanı veya güzeli, estetiği konu edinmiyor, kalıplaşagelen bir resim ve sanat anlayışının dışında, adeta devrimler ortaya koyma yolunda ilerliyordu. Klasik yüzey kullanımlarını rafa kaldıran sanatçı, biçimi, formu, perspektifi ve belli başlı kalıplaşmış ne kadar terim ve de teknik varsa hepsini adeta kendini ifade etmede bir engel, bir set olduğunu savunurcasına alabildiğince yok

ediyor, özgür resim yapma ve kendini ifade etme yolunun bu kurallar ve şablonlar dışında olduğunu savunur duruma geliyordu.

Alman Ekspresyonizminde biçimi, figürü zorlayan ve yorumlayan sanatçı 1950 sonrası ABD'de daha da ileri gidiyor Abstre Ekspressionizm'le, Action Paint ve All Over Painting'le ve Dripping Painting'lerle kendini de resmin bir parçası haline getiriyordu. Artık sınırlar kalkmış ve yüzey dahi bir sınır olarak görülmeye başlanmıştı. Jackson Pollock All Over tarzının en bilindik sanatçısı idi. Özgürlük bu olsa gerekti ve birey, yüzey artık ayin halindeydi.

Van Gogh'tan Pollock'a kadar süregelip, Türk resmine de yansıyan bu akımın ve yüzey oluşumlarının serüvenine geçelim.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. EKSPRESYONİZM

19. y.y. sonlarından başlayarak plastik sanatların terimleri, tuhaf bir biçimde tüm öteki sanat dallarına da yayılarak eğilimleri, entelektüel akımları, hatta çağın ruhunu tanımlamada temel oluşturdu. Özellikle Almanya'da bu, Empresyonizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau'ya uygulandı. Fotoğrafın bulunması, resmin katı kurallardan kurtulmasına izin verecek bir ortam sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü değişikliği de kesinlikle önceden hazırlamıştı. Ancak resimsel kavramların sanat dünyasına bu denli yayılmasının kuşkusuz başka bir nedeni daha vardı. Bu da birden bire ortaya çıkan yeni bir olayın ender olarak bir tek sanat biçimiyle sınırlanmasıydı. Yeni üslup, belli bir çağ, toplum ve uygarlık görüşüyle daha çok bağlantılıydı; Romantizm'den Sürrealizm'e değin sanatsal anlatımın tüm biçimleri bu üslubun kapsamına giriyordu.

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) bu durumun özgün bir örneğidir. Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fışkırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir. Yvan Goll, burada, aynı teknikleri kullanan, belli bir program çerçevesinde birleşmiş sanatçı topluluğu anlamında bir okuldan söz etmenin olanaksız olduğunu söylemekte haklıdır. Goll, 1921'de Ekspresyonizmin, entelektüel anlamda tıpkı bir salgın hastalık gibi her şeyi etkilediğini; yalnız şiir ve resim değil, düzyazım mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, üniversite ve okul reformlarını da yönlendirdiğini belirtmiştir.

1.1. Terimin Doğuşu ve Tarihsel Süreci

Ekspresyonizm teriminin nasıl tanımlandığı ve bu terimin nasıl ortaya çıktığı konusunu ele alacak olduğumuzda, yazarların çoğunun bu terimin Almanya'ya Abstarction and Emphaty (soyutlama ve etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından 1911'de ilk kez kullanıldığını ileri sürmektedir. Buna karşılık başkaları, bu onuru Paul Cassirer'e vermektedir. Cassirer, 1910'da Pechstein'ın bir resmi önünde, bu resmin hala bir Empresyonizm örneği olup olmadığı sorusunu, bunun bir ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlamıştır. Bu alaylı şaka sonucunda ortaya çıkan Ekspresyonizm teriminin, dergilerin haber sütununa geçmeden önce sanat çevrelerinde moda olduğu söylenmektedir.

Doğruyu bulmak kaygısıyla araştırmacılar bu sözcüğü kökbilgisi (etimoloji) açısından incelemişlerdir. Örneğin Armin Arnold, 1850 Temmuzunda Tait's Edinburgh Magazine adlı bir İngiliz dergisinin, yazarı belli olmayan bir makalesinde modern sanatın Ekspresyonist okulundan söz edildiğini, ayrıca 1880'de Manchester'de Charles Howley'in modern ressamları konu eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını söylediğini kanıtlamıştır. Yine Armin Arnold'a göre 1878'de Birleşik Amerika'da Charles de Kay'ın The Bohemian (bohemler) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir gurup yazarın adı geçmiştir.

Gerçekte bu Anglo-Sakson kullanma biçimi, açıkça tanımlanmış bir üslubu ya da belirli bir sanatsal eğilimi anlatmaktan çok uzaktır. Aynı durum Fransa için de geçerlidir. Burada, çoktan unutulmuş orta derecede bir ressam olan Jules-Auguste Hervé 1901'de yapıtlarından sekizini Ekspressinismes başlığı altında des Independants' da (bağımsızlar salonu) sergiledi. Bu sözcük kuşkusuz Empresyonizm'e bağıntılı olarak, ona karşı çıkış anlamında kullanılmıştı. Ancak, Almanya'da değinilmesine karşılık, Fransa'da hem günlük konuşma dili içinde, hem de sanat eleştirilerinde ender olarak kullanıldı. Jules-Auguste Hervé, Fransız resim tarihinde önemli bir iz bırakmadığından bu sözcüğün kullanımı enderliğini korudu. Kaldı ki, Hervé'nin sözcüğü tekil yerine çoğul olarak kullanmış olması, bunu bir estetik akımına ad takmak üzere düşünmediğini de belirtmektedir.

Bu nedenle, ünlü sanat aracısı Daniel-Henry Kahweiler 1919'da Das Kunstblatt (sanat sayfası) adlı dergide çok haklı olarak, Almanya'da o sıralarda yaygınlaşmaya başlayan, Ekspresyonizmin Fransız kökenli olduğu düşüncesine saldırdı. Bu kavramın Fransa'da kullanılmadığı ve güzel sanatlara tümüyle yabancı olduğu üstünde ısrarla durdu. Kahnweiler ne söylediğini çok iyi biliyordu, çünkü yeni yeteneklerin ateşli bir yücelticisi olarak sapına kadar Paris sanat dünyasının içine gömülmüştü. Kavramın kesinleştirilmesi konusunda duyduğu kaygı, estetik yargıları çarpıtan karışıklığı giderme isteğinden doğuyordu. Özellikle Matisse'i Ekspresyonizmin önderi olarak gösterecek ölçüde ileri giden Theodor Daubler'e yanıt vermek isteğindeydi. Theodor Daubler ayrıca, kuşkusuz bu terimi eleştirmen Louis Vauxcelles'in sorumlu olduğu Fovizm ile

karıştırarak, Louis Vauxcelles'i Matisse'in bu yeni tanımının bulucusu olarak göstermekteydi.

Aslında Theodor Daubler'in Matisse konusundaki bu yakıştırması tümüyle dayanaksız sayılmazdı. Matisse'in adını anarak Alman resminin bir süredir tutturduğu yolun yönünü tanımlamaya çalışmak, Matisse'nin Neo-Empressionizm (yeni izlenimcilik)ten koptuktan sonra öncüsü olduğu çeşitli eğilimleri Alman resminde görmek oluyordu. Bu eğilimleri oluşturan düşünceler şunlardı: Bir yapıt doğayı öykünmemelidir; yapıt tüm zorlamaların yadsınmasıdır, yapıt usdışıdır ve olgucuların (Pozitivist) ve fizikçilerin haksız savlarına karşı gelmek üzere yaratıcının doğasından çıkar; yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen, saldırıcı bir ilişkiye girerek özdeği biçimlendirir. Üstelik Matisse 1908 kışında Almanya'da yapıtlarının ilk önemli sergisini açmak iznini alırken, 1908 Aralık ayında Grande Reveue'de çıkmış olan 'Ressamın Notları' adlı yazısı 1909'da Kunst und Künstler (sanat ve sanatçı) adlı dergide yayınlandı. Bu yazıda Matisse bireysel ve öznel olduğunu ileri sürerek şöyle diyordu: "her şeyin üzerinde kendime Dışavurum (Expression) için bir yol arıyorum". Genellikle Ekspresyonist olarak tanımlanan Alman Ressamlarının amaçlarına oldukça ters düşen başka önergelerin eşliğinde olmasına karşın, Matisse'in gerçeği doğrulayan bu sözlerinin, Expressionismus teriminin oluşmasına katkıda bulunması hiç de olanaksız değildir.

Ancak bu sözcüğün halk önüne çıkması ne İngilizce dili konuşan ülkelerden ödünç alma yoluyla, ne de Jules-Auguste Hervé veya Matisse ile bağıntılı olarak gerçekleşti. Olanak bir sergi dolayısıyla doğdu: Berlin sezession'u (Berlin Sanatçılar Birliği) 1911 Nisan-Eylül Sergisi Lovis Corinth yönetiminde Empresyonist geleneği sürdüren bu sergiye, olağandışı olarak yeni Fransız ressamlarından bir gurup da çağrıldı. Bir salonda Braque, Derain, van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Picasso ve Vlaminck'in yapıtları toplandı. Serginin kataloğunda bunlar Ekspresyonist olarak sunuldu.

Bu tanımın sorumlusu kimdir? Bugün buna bir yanıt bulmak çok zordur. Ancak, Almanya'da uzun bir süre sanıldığı gibi, bu terim adı geçen ressamlardan kaynaklanmamıştır. Kurt Hiller 1945'den sonra yazdığı anılarında ısrarla, bu terimin Empresyonizm'den hoşnut olmayan genç Fransız ressamları tarafından bulunduğu söylencesine inanmaktadır. Nitekim 1911 Nisan'ından sonra o dönemin sanat

eleştirmenleri Berlin sezession'u sergisi konusunda yazdıkları yazılarda da bu fikri belirtmektedirler. Almanya'da 'Ekspresyonizm' sözcüğünü ilk kullanan kişi olarak bilinen Walter Hegmann'ın 1911 Temmuz'un Der Sturm (Fırtına) dergisinde yazdığı bir yazıda savunduğu da kesinlikle budur. Hegmann, "Bir grup Fransız –Belçika kökenli sanatçı kendilerine Ekspresyonist demeye karar vermişlerdir" demiştir (Richard-1997, s;7-8).

1.2. Dışavurumculuk ve Bilim İlişkisi

Dışavurumculuk bilimle beraber yürüyen bir sanat akımı olmuştur. Hatta bu konuda öncülük etmiş ve her alanda bunun savunucusu olmuştur. Bu ilişkiyi fizik, felsefe, psikoloji yönünden ele almaya çalışacağız.

Öncelikle o dönemde bilimdeki köklü değişimden yola çıkarak, Rölativizm sözcük anlamını ele alalım. Rölativizm: Görecelik (es. T. İzafiye). Rölativizm, göreceyi mutlak olandan ayırıp, onu tek başına mutlaklaştıran felsefi görüşe verilen isimdir. Rölativizm nesnelerin, fenomenlerin ve süreçlerin birbirleri arasındaki tüm bağıntılarını ve ilişkilerini öğrenebileceğini, ancak nesnelerin, süreçlerin vb. kendilerinin bilemeyeceğini ileri sürer. Bu yüzden rölativizm için, bilgi edinilen özneden bağımsız, mutlak bir hakikat yoktur. Her bilgi, görecelidir ve her durumda bilgi edinilen özneye bağlı olduğu için, son tahlilde, özneldir.

Dışavurumculuk ve fizik ilişkisine bakacak olursak: Albert Einstein, Max Planck ve Werner Heissenberg gibi ünlü fizikçiler, gerçekliği geçmişte olduğundan bütünüyle farklı algılayarak, nedenselliğe tüm doğa olaylarını gözlem ve deneye dayanan matematik formüllerle açıklayan düşünce ve felsefelere karşı durmuşlardı. Klasik fiziğin babası sayılan Isaac Newton tüm doğa olaylarına iki yöntemle yaklaşmıştı: Analiz ve sentez. Seçilmiş bazı doğa olaylarından analizle doğa güçlerini ve en basit doğa yasalarını çıkarmış ve bu yasalardan da sentez yoluyla geri kalan olayların yapısını göstermişti.

Kant ise "her olgunun bir nedeni vardır" yargısını, bilindiği gibi, tüm bilimlerin önsel varsayımı saymıştı. Bilimdeki pozitivist ve ampirik-teorik yaklaşımların üstüne Albert Einstein getirdiği, mekan, zaman, kütle gibi kavramların mutlak değil 'görece' olduğu görüşüne dayanan Görecelik Kuramı; ardından Max Planck'ın maddenin saldığı ısı ve ışığın öteden beri sanıldığı gibi sürekli bir akış halinde değil de, tam tersine

‘quante’ adını verdiğimiz süreksiz ve kesik paketlerden ibaret olduğu iddiasını getiren Kuantum Kuramı’dır. Böylelikle fizikte nedenselliğin karşısına belirsizlik ilkesi geliyordu. Mekanikçi görüşün getirdiği duyumlarla kavranabilirlik mutlaklaştırılması, artık karşısında insan bilgisinin önemli alanlarından bazılarının duyumlarla kavranabilirlik özelliği taşımadığı mutlaklaştırmasını buluyordu. Markscı-Leninci bilgi teorisi ise, duyumlarla kavranabilirlik ve kavranabilir olmayanın ayrı ayrı mutlaklaştırmasına karşı çıkarak, bu iki olgunun, bilgi edinme süreci içindeki diyalektik bütünlüğünü vurguluyordu.

Dışavurumcu sanat akımının rölativizm ve belirsizlik ilkesi ile olan bağlantısına gelecek olursak, 19. yüzyılda natüralist (doğalcı) ve Empresyonist (izlenimci) sanat akımlarının pozitif doğrulardan hareket etmesine duyduğu tepkiydi. Çünkü natüralist sanatçı nedenselliğe dayalı, empresyonist sanatçı ise duyumlarla algılayan bir mutlaklaştırmaya gidiyordu. Dışavurumcu sanatçı ise dış gerçeklikle yetinmiyor, ona kuşkuyla bakarak, ardında başka şeyler arayan, somut gerçekliği aşarak onun ötesindeki bir mutlaklaştırmaya gidiyordu.

19. yüzyılın yarısından sonra bilim olarak ayrılan psikoloji, daha öncesinde felsefenin bir dalı gibi metafizik kuramlara dayandırılıyordu. 18. yüzyılda amprist filozoflarca ortaya atılmış iç gözlem ve ampirik yönteme dayanan bir psikoloji anlayışı hakimdi. Psikoloji de o dönemdeki doğa bilimleriyle aynı yöntem üzerine hareket ediyordu. Bu alanda köklü bir değişimi Sigmund Freud getiriyordu. Belli bir takım sinir hastalıklarının tedavisi olarak tanımladığı psikanalizi ortaya atıyordu.

Bu yöntem daha sonraları öğrenilen yeni psikolojik gerçekler nedeniyle bir kuram niteliği kazanacaktı. Freud daha öncede sözü edilen bir kavramın içini doldurarak, onu, insanın tüm yaşantılarının, anılarının, bu anı ve yaşantılardan doğan tüm duygu ve doyurulmayan tüm isteklerin yer aldığı bir alan olarak tanımladığı ‘bilinç dışı’ kavramını savunacaktı.

Bastırılan tüm bu duyguların ileride bir hastalık kaynağı haline gelerek ‘nevrozlar’ diye tanınan patolojik olayları yarattığını söylüyordu Freud. Böylelikle Freud, eski Psikoloji anlayışının aksine dış etkenlere değil de, insanın içinde yer alan bilinç dışı dünyaya bağlıyordu psikolojiyi. Dışavurumculuk, insanın iç dünyasına yönelme eğilimini sanat alanında gerçekleştiren bir akım olarak örtüşüyordu Freud’un düşünceleriyle. Daha doğrusu Freud yardımıyla insan ruhunun derinliklerine, karanlık

dürtülerine, özlemlerine, insanın özelliğini tanımlaması açısından bir yol buluyordu dışavurumculuk.

Felsefede Edmund Husserl tarafından kurulmuş olan fenomonoloji felsefesi, 20. yüzyılın başlarında pozitivizme ve amprisizme karşı çıkıyordu. Fenomonoloji, felsefesinin bilgi, varlık, değer felsefeleri gibi alanlarıyla uğraştığı için tümel bir nitelik taşıyordu. Bazılarına göre ise bir felsefe akımı olmaktan çok, bir felsefe yöntemiydi. Bu akım da diğer felsefe akımları gibi öz-nesne ilişkisinden yola çıkıyordu.

Fenomonolojiye göre nesne, öznenin dış dünya ile girdiği ilişkiler sonucunda duyu organlarıyla algıladığı bir durum, daha doğrusu bir deney verileriydi. Aslında bu bakımdan pozitivizm ve amprisizmle bir farklılık göstermiyordu. Ancak tek tek nesnelerin oluşturduğu nesneler dünyası söz konusu olduğunda, pozitivizm ve amprisizmden farklı bir tavır ortaya çıkıyordu. Husserl'e göre nesneler dünyada ancak 'rastlantı' kategorisi ile kavranabilirdi. Yani diğer iki felsefenin iddia ettiği gibi, nesneler dünyasında mutlak geçerliliği olan yasalar, daha doğrusu doğa yasaları egemen değildiler.

Neden-sonuç ilişkisi içerisinde ele alınan doğa yasaları, Husserl'e göre, belli bir takım koşullar altında elde edinilen sonuçlar ışığında bir kesinlik değeri taşıyorlardı. Koşullar değiştiğinde ise, farklı sonuçlar elde edinilecek ve doğa yasalarının genel geçerlilik iddiaları söz konusu olamayacaktı. Bu nedenle de nesneler dünyası ancak rastlantı kategorisiyle kavranabilirdi Hesserl için. Ampirik olarak algılanan nesneyi yadsımayarak, tam tersine onu kayıtsız şartsız kabul eder ve dünya her türlü kuşku ve yadsımaların üzerinde varolarak, dünyanın bu biçimde kabulüne fenomonoloji 'doğal tavır' gösterir. Dünyanın varoluşunu bu şekilde kabul eden doğal tavır içeriğinde adeta nahif ve dogmatik bir realisttir. Bu da pozitivizm ve amprisizm ile buluşan bir düşünce oluyor tabi.

Bu tavrı aşmak için ikinci bir ' fenomonolojik indirgeme' diye adlandırılan bir tavır geliştirilir. Bu tavır ise Husserl'in yapıtlarında 'parantez içine alma', 'etkisiz kılma', 'dışarıda Bırakma', 'engelleme', 'soru konusu yapma' deyimleriyle isimlendirilmektedir. Bu şekilde bir adım daha atar ve bu kez de fenomonolojik indirgemeyi özneye yöneltir. Artık özne paranteze alınır. Çünkü özne de psişik ben'i, bilinci, öznelliği bakımından nesneler dünyasının bir parçasıdır. Özetleyecek olursak, amaç dünyanın özünü, onu rastlantısal dış görünüşlerden soyarak ortaya çıkarmaktır.

Böylece nesneler dünyası için ‘salt öz’ (Eidos), ‘salt varlık’ (Essentia) düzlemine erişmek için yapılan eylem gerçekleşir.

Görüldüğü gibi dışavurumcu sanat, her türlü kuşku ve yadsımanın üzerinde dünyanın varoluşunun kabulü; dış dünyaya karşı belli bir kuşkuyla yaklaşması; ‘öze’, ‘salt olana’ erişmek çabaları ile nesneyi rastlantısal bağlarından kurtarıp, onu ampirik gerçekliğin üzerine çıkarmak için bir eylem gerçekleştirme açısından Husserl’in fenomonoloji felsefesini de içeriyordu.

Marksist-Leninist bilgi teorisi ise öz- fenomen ilişkisine şöyle bakıyor: Bilimsel bilginin genel anlamdaki görevi, dış-görünüşün analizinden yola çıkarak nesnelerin, sistemlerin ve süreçlerin özüne inmek ve onu kendi yasal düzenlikleri içinde kavramaktadır. Marks şöyle der: “…Nesnelerin görünüş biçimleri ile izleri doğrudan çakışsalardı, tüm bilim, fazladan ve gereksiz olurdu.” (Tuncay-2007, s; 1).

Lenin ise: “öz, tamamı ile bilinebilir; fakat duyumsal algılamalarla doğrudan doğruya kavranamaz: ona giden yol ancak teorik düşünme yardımı ile açılır. Öz’e görünüşlerden iner, hem dahası öz’den, daha derindeki öz’e… ‘Nesnelerin, sistemlerin ve süreçlerin özü bilim tarafından kavramlarda, yasalarda ve teorilerde toplanıp anlaşılır hale getirilir. Öz, en uygun ifadesini bilim ve yasalarda bulur. Çünkü ‘yasa’ ve ‘öz’ aynı düzenin kavramlarıdır ve bunlar fenomenlere, evrene vb. ilişkin bilginin, insanlar tarafından derinleştirilmesini dile getirirler (Tuncay-2007, s; 2).

1.3. Maniyerist Akım’da Ekspresif İzlenimler

16. y.y.’da Vasari tarafından o dönemde Michelangelo, Leonardo, Rafaelo gibi tanınmış sanatçıların üsluplarına uyum sağlamak, onlara yakın durmak ve onlara benzemek adına kullanılmış olan terim İtalyanca “Maniera” sözcüğünden kaynaklanan ve yapmacık, yapmacıklı üslup anlamına gelen bir anlam ihtiva eder. Michelangelo, Leonardo, Rafaelo gibi büyük ustalar geçmiş kuşak sanatçılarının yapmak istediği her şeyi yapmışlardı. Öyle ki bu ustalar için hiçbir çizim sorunsalı zor değil ve hiçbir konu betimlenemeyecek kadar karışık görünmüyordu. Bu durumsa beraberinde şöyle bir soruyu ve sorunu getiriyordu. O sorunda şuydu; şimdiye kadar yapılması gereken her şey yapıldıysa, yeni kuşak genç sanatçıların bu ustaları taklitten başka yapabilecekleri bir şey kalmadı demek doğru olur muydu yoksa sanat literatürü yeni yaklaşımlara ve tarzlara gebe miydi? Bu ustaların yapılması gereken her şeyi yapıp ortaya koydukları

polemiğinin cevabı irdelenmeye başlanmış ve yeni kuşak genç sanatçıların sanatın sadece karmaşık pozlar veren çıplak insan betimlemelerinin oluşturduğu klasik kompozisyonlardan ibaret olmadığı düşüncesi onların düşünceleriyle örtüşmüş ve bu sanatçılar sanatın böyle bir kısır döngü içersinde bir duraklama dönemine girmeyeceği kanaatine varmışlardır. Bu kanaat beraberinde klasik anlayışa başkaldıran bir üslubun tetikleyicisi olmuş ve bu üslup Maniyerist akım adı altında kendini göstermiştir.

Maniyerist sanatçı yenilik arayışı içersinde kendini klasik sanatçıdan ayrıştırma çabası içersine girmiş ve kendini daha farklı ifade edebilme adına resim yüzeyinde oluşturulan üçgen, s kıvrımlı ve kapalı kompozisyonların dışında oluşturduğu kompozisyonlarıyla ve figürlerde oluşturduğu bilinçli deformasyonlarla kendini ifade etmeye çalışmıştır. Sanat tarihi ve literatürü içersinde sanatçı ifadeci tutumu ilk defa bu akımla beraber ortaya koymuştur diyebiliriz. Figürlerdeki deformasyonlar ve klasik üçgen kompozisyonun bozulması ekspressive ifadeci yaklaşımla bir nebze olsun örtüşür. Çünkü sanatçı kendini klasik yaklaşımdan koparabilme ve yeni arayışlarla kendini ifade edebilmenin sıkıntısı ile hareket etmeye başlamıştır. Maniyerist ressamlar ışığın kompozisyondaki farklı etkilerini, klasik kompozisyondaki universal yani genel ışık kuramından kurtararak ele almış ve tek cepheden vuran ışık oyunlarından yararlanmışlardır. Oran ve ölçülerdeki oynamaları ve deformasyonları Nesne dünyasına Rönesans'tan farklı bir bakış açısı ve duyarlılığı getirmiş. Rönesans'taki sağlam anatomi Michelangelo'nun parçalanmış vücutları ve abartılmış anatomisiyle figürde kendini göstermiştir.

Bu yaklaşım Tintoretto'nun (1518-1594) eserlerinde de kendini göstermiş, Sanatçı eserlerinde Rönesans'taki düz ve oranlı figürlerin aksine belli bozulmalara ve kısalmalara uğrayan figürler kullanmıştır. Leonardo'nun da ele aldığı konulardan biri olan "Son Akşam Yemeği" adlı eserinde sanatçı Leonardo'nun düzenli ve hiyerarşik kompozisyonunun aksine bu sahneyi devinim içersindeki figürlerle ve karşı cepheden görünen masayı, çapraz gören bir düzenlemeyle zenginleştirmiştir. Sanatçı bu eserinde universal ışık yerine ışık-gölge oyunlarını da kullanarak farklı bir kompozisyon elde etmiştir. Bu tür yaklaşımlar ifadecilik anlamında, sanatçının kendini ifade etme ve aynı konuyu kendi ifade tarzıyla farklı bir şekilde ele alabilmesi açısından ifadeci anlatıma örnek teşkil edebilir konumdaki ilk örnekler olarak ele alınabilir niteliktedir.

Bu anlamda El Greco'nun eserleri ve sanatı incelendiğinde görüyoruz ki çok erken olgunlaşmış bir modernizmin sanat literatüründeki nadir örneği sayılabilir bir tarz ortaya koymuştur. Cezanne'nin Greco'dan üç yüz yıl sonra ele aldığı kübik yapılanmalar ilk olarak Greco'nun eserlerinde kendini gösterir.

El Greco 13.yy. sanatında devrimci bir kişilik oluşturabilmiş "Eurytmie" yi, yani; çizgi ile renk arasındaki doğal oranları bozmayı göze alabilmiş bir sanatçıdır. Döneminde hiçbir ressamın yapamayacağına inandığı bu yaklaşım onun iç dünyasının dışavurulmuş biçimlerinin sanat literatüründeki yeridir.

İtalya'da klasik karşıtı rejimlere öncülük yapan Michelangelo'nun çalışmalarından etkilenen Pontormo ve Rosso, Fıorentino'nun yapıtları 16.y.y.'ın başlarında Tascona'da maniyerist eğilimin ilk örnekleri sayılırken öte yandan Primaticcio, Gıllilio, Romano, Demenico Beccafumi, Angelo Bronzino gibi sanatçılar İtalya'da ifadeci yaklaşımın mantığıyla az da olsa örtüşen Maniyerist resmin temsilcileridirler (Wölflin-1990, s;152).

İKİNCİ BÖLÜM

2. FİGÜRATİF-ALMAN EKSPRESYONİZMİ'NDE YÜZEY HAREKETLERİ

Kendini renkle, biçimle ifade etme eğilimi 1911'de Almanya'da boy verir. Ekspresyonist terimi 1911'de Köln'de açılan sergi katalogunda kullanılmıştır. Akımın doğuşunda etkili olan olaylar 19.y.y.'ın ikinci yarısında gelişen düşünce akımlarıyla ilintilidir; Soren Kierkegoard, Martin Heidegger ve Karl Jaspers gibi filozoflar, psikolog Sigmund Freud, şair Georg Büchner, oyun yazarları August Strindberg ve Frank Wedekind'in yarattığı kültür ortamıdır. Ekspresyonizm, ırklar ve kültür bağlamında da kullanılmaktadır. Almanlar için günümüzde Ekspresyonizm Folk ve Geist (Alman Ruhu) kavramlarına eşdeğerdir. Kişisel endişeler, duygusal gereksinimler ve psikolojik baskılar, sanatçıların tabiatı içsel olarak yansıtmalarına neden olmuştur. I. Dünya Savaşı, Nazi Hareketleri bu akımın Almanya'da patlak vermesinin ortamını sağlar. Sanatsal amaçları (ideolojileri): Katharsiz ve kendini dışavurmadır.

Alman Ekspresyonizmi üç grupta irdelenir.

2.1. Almanya'da Siyasal Ortam ve Sanata Yansıması

Genç Ekspresyonistlerin resim formasyonu I. Wilhem'in krallığı sırasında gelişir. Wilhelm 1871 yılında, aralarında Prusya'nın açık bir üstünlüğe sahip olduğu yirmi devletten oluşan bir Federasyon olan Almanya'nın imparatoru ilan edilir ve 1888'deki ölümüne kadar iktidarda kalır. İç siyasette I. Wilhelm ve Bismarck ülkenin çeşitli bölgeleri arasındaki uyumu güçlendirmeye çalışırlar. Sanayinin gelişmesine olanak sağlayacak olan temelleri atmak için, Sedan'da yenilen Fransa'dan alınan para kullanılır. Çünkü sanayi, özellikle İngilizlerle karşılaştırıldığında, hala çok geridir. İmparator Protestanlar ile Katolikler arasında arabuluculuk eder ve doğmakta olan Sosyalist hareketleri bastırmaya çalışır. Dış siyasette, Alsace ile Lorraine'in ilhakından sonra, Almanya'nın başlıca hedefi Fransa'yı soyutlamak ve öç alma girişimlerini boşa çıkarmaktır. 1873'te Almanya, Avusturya ve Rusya arasında bir ittifak yapılır. Ekim 1879'da Almanya ile Avusturya arasında ikili ittifak imzalanır, üç yıl sonra Fransa'nın da katılımıyla üçlü ittifak kurulmuş olur. Son olarak İngiltere ile iyi ilişkiler kurulur. Böylece Bismarck, sömürge siyasetini ve bazı Alman ticaret evlerinin Togo ve Kamerun ile Afrika'nın çeşitli bölgelerine girmesini destekler.

1888 yılında, I.Wilhelm ve oğlu III. Frederik'in ölümünden sonra, II. Wilhelm Almanya'nın yeni imparatoru olur. Ülkeyi yönetme ve hükümeti denetleme arzusu onu Şansölye Bismarck ile çatışmaya götürür ve Bismarck istifa etmek zorunda kalır. II. Wilhelm sonraki yirmi yılda Meclisin yetkilerini aşamalı olarak azaltır ve İngilizlerin iktisadi ve siyasi gücüne karşı koyabilmek için, orduya ve büyük sanayicilere yaslanır. Nitekim imparator, birkaç yıl içinde askeri harcamaları üç katına çıkarır ve zaten savaşa alışkın olan Alman ordusunu daha da güçlendiren, büyük miktarda savaş malzemesi üretimine yol verir. Bu silahlanma yarışı öteki Avrupalı uluslar, özellikle Fransa, İngiltere ve Rusya –ki bunlar 1907 yılında Üçlü Anlaşmayı hayata geçirirler- tarafından taklit edilir; Bu durum I. Dünya Savaşı'nın çıkma nedenlerinden biri olacaktır. II. Wilhelm, dış siyasette Avusturya ve İtalya ile Üçlü İttifak'ı yenilemeye ve güçlendirmeye çalışır. Bundan amaç Avrupa'nın, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bunalımın tehlikeli bağımsızlık isteklerini yeniden alevlendirdiği, güneydoğu bölgelerini denetim altında tutmak ve Fransa'yı, 1870 yenilgisinin intikamını ve Alsace-Lorraine'i geri alma arzusunu sınırlayacak biçimde soyutlamaktır. Sonunda Alman İmparatoru 1885 Berlin Konferansı'nda varılan antlaşmaları uygular ve önceden ele

geçirilmiş olan sömürgelerin savunulduğu Yeni Gine, Okyanusya ve daha çok da Afrika'daki sömürge egemenliklerini güçlendirir (Crepaldi-2004, s;8,46).

2.2. Almanya'da Dışavurumculuk Hareketi

Alman Ekspresyonizmi'nin temelinde varolan öznel bireycilik onu denetleyen sınırlayan her şeyi reddeder. Bu sebeple Ekspresyonizm'i sadece estetik bir yaklaşım ve akım olarak sınırlandırmak doğru bir bakış açısı olmasa gerek. O yaşamın bütün alanlarına etki eden bir akımdır. Ekspresyonizm, tarihsel bir dönemin 1910-1925 Almanya'sının bir parçasıdır.

Her şeyden önce Ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905-1914 yılları arasında yazan, resim yapan, oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştan başa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, bir huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğu duyuyorlar, gözleri önündeki gerçekten hoşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almanya'nın, sanayileşmesindeki gelişimin acısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi, değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerinin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin yıkıp, yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Kuşaklar arası bir kopukluk, bir baba oğul çatışması vardı. Bu çatışma Ekspresyonist tiyatro oyunlarında işlenmiştir. Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, imparatora, ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, genelev kadınları, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı.

Birinci Dünya Savaşı'nın kıyımı içersine atılan bu gençler, çarpıcı bir peygamber görüşüyle bu korkunç yıkımı çok önceden fark ettiler. 1916'dan başlayarak bu kuşak önce (gelecekte Nazi'lerin çok değer verecekleri Hanns Johst dahil) barış yanlısı bir eğilim gösterdi. Savaşın sonunda, yani kıyamet gününün ilanından sonra ise, yeniden canlanma, yeniden kurulma gibi sözler geçerli oldu. Acımasızlıkla yüz yüze kalınca, birçok kişi muhtemel bir çözümün temelinin ütopyacı ülkücülükte olduğunu düşündü. Kurtuluş umudu ortak bir toplumsal bir çaba ortamında ya da toplumun

ekonomik ve siyasal yönden değişiminde değil, insanın içten yenilenmesinde görülüyordu. Her bireyin inanca ermesi ve en yüksek mutluluğa inanması gerekliydi. Ekspresyonistlerden kimisi (Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard, Ludwig Baumer, Johannes R. Bercher ve Kurt Hiller'in ve onun Das Ziel (Amaç) adlı yayını çevresinde toplanan eylemciler) de kendilerini siyasal bir davaya adamak üzere çeşitli yollar buldular. Kasım 1918'de Almanya'yı sarsan devrim olayları, bu sanatçıların bazılarını (Gottfried Benn, Oscar Kokoschka, Paul Kornfeld) kararsızlık içinde bıraktı; ama birçoğu da eyleme katıldı: örneğin Ludwig Baumer, Bremen kurultayı'nın sorumlularından birisiydi; Ernst Toller ise Bevyera Bağımsız Sosyalist Cumhuriyeti kurucularındandı. Ressam Conrad Felixmüller ve tiyatro yazarı Friedrich Wolf, Dresden Savaşına katıldı. Wieland Herzfelde ve Franz Pfemfert, karşı devrim kazanmaya başladığında Berlin'de hapse atıldılar; Carl Einstein da Kasım 1918'de Brüksel'de toplanan Askerler Kurultayı'ndaki mimarlardan birisiydi.

Herbert Kühn, 1919'da bu çoğu kez dinsel ve gizemli boyutlara ulaşan davaya inanmak şeklini, Ekspresyonizmin ussal uzantısı olarak görmüştür: "Sosyalizm gibi, Ekspresyonizm de Nesne'ye, entelektüel Barbarlık'a, Makineye ve Merkezileşme'ye karşı; Akıl. Tanrı ve İnsanın içindeki İnsan yararına büyük bir haykırış yükseltmiştir. Sosyalizm de, Ekspresyonizm de aynı ruhsal davranış içindeydi, dünyaya göre aynı yerde duruyorlardı. Yalnız eylem alanındaki ayrılıkları onların ayrı adlar taşımalarını açıklayabilir. Sosyalizm olmadan Ekspresyonizm düşünülemez. Art Nouveau'nun siyasete bu denli açık olması rastlantısal değildir". 1921'de Yvan Goll'da aynı yönde bir sav ileri sürmüştür: "Ekspresyonizm Devrim ve Savaşın edebiyatıdır, aydının güçlüye karşı direnmesidir; vicdanın, körü körüne boyun eğmeye karşı başkaldırmasıdır; kalbin, soykırım fırtınasına ve ezilmişlerin sessizliğine karşı haykırışıdır."

Bu Düşünceler uzlaşmazlık içindeydi (Örneğin, Kominizm'e yönelik olan siyasal gelişimi 1920 sonlarına rastlayan Hervarth Walden, sanata siyaset katılmasına karşı çıkmıştı.) ve Ekspresyonist olarak bilinen herkes tarafından paylaşılmıyorlardı. Bu düşünceleri paylaşan kişiler arasında da ülküsel açıdan farklılıklar vardı. Devrimci yanılgıların bu akımın dağılmasını çabuklaştırdığı da bir gerçektir. Yıkılış ve çöküş 1919- 20 arasında başladı. Sanatçıların kimisi usdışıcılığa ve acılar içine düştü, ötekiler ise zamanın havasına uydu. İkinci grubun içindeki sanatçılar, devrimci siyasal örgütler kurdular; özellikle Alman Komünist Partisi'ne üye oldular. 1920 de Alman Cumhuriyeti

kuruldu. Alman Ekspresyonizmi'nin sonunu kuşkusuz tarihsel koşullar saptamıştır. Artık gücünü tüketmişken, başka bir bunalım bu akımın ölümünü hazırladı: Savaş sonrası dönemin para bunalımı (yani enflasyon) ve yoksulluk. Sanatçılar ve halk arasındaki bağlar kopmuştu. Almanya açlık içindeydi ve sarsılmıştı. Tiyatro oyuncuları grevdeydi çünkü aldıkları ücret ancak iki çift ayakkabı almalarına yetiyordu. Aynı kuşak, insancıl özlemlerinin çökmesinden sonra, ekonomik baskılar yüzünden yaratıcılık yeteneğinin de yok edilmesine tanık oldu. Başka bir dönem başlıyordu; Düzene dönüş. Bu dönüş edebiyat ve resim alanında Yeni Nesnellik adını almıştı. Savaş sonrasının ünlü gazetecisi Felix Berteaux bu eğilime ısrarla "Katı Düzen" adını vermiştir.

Ancak Ekspresyonizm hemen ölmedi. Son kıvılcımlar, özellikle Leopold Jessner'in sahneye koyduğu oyunlarla ve Carl Mayer'in sinema için yazdığı senaryolarla birkaç yıl daha sürdü. Ne var ki, temel amaçlar artık geçmişin malı olmuştu. Yalnız ilkeleri ve sanatsal teknikleri, Kandinsky'nin sözünü ettiği o ünlü içsel yaratıcılık gereksinimiyle ilgisi kalmayan bir moda olana değin, varlığını koruyabildi ve en sonunda saldırgan bir kendini beğenmişliğe dönüştü. Kırılmış çizgi ve biçimler, uyumsuzluklar, ayarsızlıklar, saldırıcı renkler, ilkelliğe doğru yapay yönelişler, sadece, halkta önceden tasarlanmış duygusal şoklar yaratmak için kullanılmış yöntemlerdir. Ekspresyonist bir üslubun varlığını pekiştirmek için elde tutulan niteliklerin özellikle bunlar olması da mantığa aykırı görülen bir durumdur (Richard-1999, s;19-20).

2.3. Almanya'da İlk Ekspresif Gruplar

Alman Ekspresyonizminin üç gurupta irdelendiğine değinmiştik. Bunlar sırasıyla: Die Brücke (Köprü, 1905- 1914), Der Blue Reighter (Mavi Atlı, 1905- 1914), Der Sturm (Fırtına) adlı gruplardır. Şimdi bu grupları ele alalım ve bu gruplar içersinde yer alan sanatçıları ve bu sanatçıların yüzey kullanımlarını tanıyalım.

2.3.1. Die Brücke (Köprü, 1905- 1914)

1906'da Nolde bu gurubun on yıl süreyle üyesi oldu. Bir yıl önce Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluf ve Fritz Bleyl adlarındaki dört mimarlık öğrencisi Dresden'de sanatçılar derneği kurmuşlardı. Die Brücke (köprü) adının da

öngördüğü gibi, bunlar yeni kuşak için yaratma özgürlüğü sağlamak üzere devrimci ve yenilikçi öğeleri kendilerine çekmek istiyorlardı.

Tüm bu sanatçılar, Dresden'de bir işçi mahallesindeki bir kasap dükkanında, büyülenmiş işçiler gibi durmaksızın çalıştılar. Resimlerin konuları günlük yaşamdan alınıyordu: doğa görünümleri, sokaklar, portreler, atölyelerden ve canlı modellerden görüntüler.

Resimler doğrudan doğruya yaşam ve deneyle doldurulabilecek nitelikteydi ve "yaşam ve sanatı bir uyum içine sokmak için tümüyle naif ve saflığı bozulmamış bir gereksinim" (Kirchner)den kaynaklanıyorlardı. Dresden'deki sergiler yoluyla genç sanatçılara sanatsal güdü ve örnek sağlandı. 1905'de Van Gogh, 1906'da Munch, Nolde, Seurat, Gauguin ve aralarında Van Dongen'in de bulunduğu Fovlar. Van Dongen'in de bu sergiye katılmasından güç alınarak, Die Brücke'ye girmesi sağlanmıştı. Fiziksel güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüleri sanata dönüştürülen ilk şey, hala rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış süslü çizgilerden geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu sanata saflaştırılması işlemiydi. Bu saflaşmada, biçimleri açıklığa kavuşturmak açısından tahta oymacılığı önemli bir rol oynadı.

Bu dostların yaz aylarında birbirlerinden ayrılarak kendi başlarına öğrendikleri şeylerle birbirlerini karşılıklı etkilemeleri başka bir esin kaynağını oluşturuyordu. Onlar genellikle Dresden çevresinde, Goppeln'de ya da Moritzberg göllerinde, Kuzey Denizi kıyısında Dangast'da, Batlık Adaları'nda, Fehrmarn ya da Nidden'de Batlık kıyısında çalışıyorlardı. Doğa görünümleri, çıplak ve doğanın bir parçası olan doğa içinde çıplak, Die Brücke için önemli konulardı. Sirkler ve dans salonları da yoğun yaşamın dışavurulduğu yerlerdi.

Doğaya yakınlık ve abartma kentsoylu davranışların geleneksel biçimlerin üstesinden gelmek için birçok olanak sağlıyordu. Bunlar, Ekspresyonistlerin iyimser bir coşkulukla diledikleri "yeni insan"a doğru giden yollardı. Belirttikleri evrenselliği ve nesnelliği betimleyebilmek için, renkle nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtarılarak, bağımsız kılındı ve katışıksız olarak dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi, nesneyi birime indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltıldı.

1911'de Die Brücke ressamları, I.Dünya Savaşı öncesindeki son yıllarda bu modern sanat çabasının yoğunlaşacağı Berlin'e yerleşmişlerdi.

Altı yıllık birlikte çalışma süreci içersinde, bireysel sanatçıların kişilikleri o denli belirginleşti ki, bir araya gelmeleri için herhangi bir içsel gereksinim kalmadı. Guruptan ilk olarak Pechstein ayrıldı ve 1913'de Die Brücke dağıldı ve sanatçılar bağımsız olarak çalışmaya başladı (Richard-1999, s;32-33).

2.3.1.1. Emil Nolde

Alman ressamı. İzlenimci ve yeni izlenimci resimler yaptı. 1899'da bir süre Paris'te kaldıktan sonra, 1905- 1907 arasında "Die Brücke" grubuna katıldı. Dini konuları güçlü bir anlatımla işlemesi 1909'da büyük tepkilere yol açtı. Resimleri kadar etkileyici olmamakla birlikte, gravürleri de (Münakabinett [Münih], Stuttgard, Karlsruhe) beğenildi (Richard-1999, s; 91-92). Ekspresyonizmin en zengin kişiliklerinden biri olan sanatçı, köylü bir ailenin çocuğu olup Flensburg'da bir mobilya fabrikasında çırak olarak çalışır; daha sonra Karlsruhe'de akşam resim kurslarına devam eder ve formasyonunu Amsterdam'da ve Paris'te tamamlar. 1906'da tanıdığı Scmidt-Rottluff, onu köprü gurubuna sokar; bu onun başvuru noktalarından biri olur. 1911'de Belçika'ya ve Hollanda'ya gider; burada Van Gogh'un yapıtlarını inceler. Ensor'un yapıtlarından etkilenir. Yeni Sezession grubu ve Münih Mavi Atlı grubunun sergilerine katılır. II. Dünya savaşından sonra, Danimarka sınırına yakın olan Seebüle yerleşir ve burada, 13 Nisan 1956 tarihindeki ölümüne kadar resim yapmayı sürdürür (Crepaldi-2004, s; 10-11).

Nolde'nin eserlerini yüzey hareketleri ve oluşum süreci içersinde ele aldığımızda sanatçının hem fırçayla hem de boyaları silmek için kullandığı bez parçalarını boyaya daldırıp tuvalin yüzeyinde büyük bir coşku ve sevinç içersinde gezdirmek suretiyle ve de resimlerinde sıvı boyaların birbirine geçişi sağlanarak ve dış kontürlerle sınırlandırılmayarak özgür bir biçimde kullanarak tuval yüzeyini renklerle hareketlendirdiği gözlemlenir.

Node'nin tuval yüzeyinde kullandığı figürlerinde ise Figürlerin kompozisyonda izleyiciye çok yakın tutulduğu, maskeye benzer yüz çizgilerinin ve neredeyse karikatüre yaklaşan çarptırmaların üslup olarak kullanıldığını görürüz. Bu figürlerde gözler sabit bakar, ağız, burun, kaşlar, kulaklar ilkellerde olduğu gibi kalın ve kabadır. Nolde'nin

sözleriyle “kutsal varlık-insanın mistik derinliklerini” yansıtan doygun, parlak renkler bütün tuval yüzeyine yayılmıştır (Wolf-2005, s; 80).



Resim 2.1. Emil Nolde, *Red Flowers,* 1906, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Nolde’nin resimlerinde tercih ettiği konulardan biri çiçekli natürmortlardır. 1906 yılında, Nolde’nin karısıyla birlikte Batlık Denizi’ndeki Aslen Adası’nda kaldığı sırada yapılmıştır. Nolde burada Schmidt-Rottluff ile tanışır ve onunkiyle kendi resim yapma biçimini karşılaştırır. Eserde bize çok canlı renkleri ve tuval yüzeyine kararlı ve hızlı fırça vuruşlarıyla sürülen yoğun bir boyamayı gösterir. Her ne kadar Nolde o yıllarda, karısı Ada’nın hastalığı ve yoksulluk nedeniyle sıkıntılı olsa da, tablolarında sevinçli bir canlılık görülür (Crepaldi-2004, s; 12-13).

2.3.1.2. Ernst Ludwig Kirchner

Ernst Ludwig Kirchner’in yaşamı ve sanatı yenilmez bir özgürlük tutkusuyla ıralanır. Dresden’de mimarlık diplomasını aldıktan sonra, kendini resme vermek için bu rahat meslekten vazgeçer. Jugendstil’e yakın olan Hermann Obrist’in öğrencisi olur; sonra Bleyl, Heckel ve Scmidt-Rottluff ile birlikte köprü gurubunu kurar. 1911’de Berlin’e gider ve Mavi Atlı gurubuyla yakınlaşır. I. Dünya Savaşı’nın patlamasıyla asker olur, ancak askeri disipline alışamaz. 1917’de, İsviçre’de Davos’a sığınmayı

başarır. Burada, İsviçreli genç sanatçıların formasyonunda büyük etkisi olan yeni bir gurubu, Kırmızı-Maviyi kurar. 1931'de Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nin üyeliğine atandığı ve iki yıl sonra Essen'deki Folkwang Museum'un dekorasyonuna katılmaya çağrıldığı zaman, kendi yurdunda resim yapmaya dönebileceğini düşler. Ancak iktidardaki Naziler onu "yoz sanat" yapmakla suçlar ve her türlü görevine son verirler. Bu olaydan çok kırılan ve ruhsal bir çöküntüye sürüklenen Kirchner, 15 Haziran 1938'de canına kıyar (Crepaldi-2004, s; 16-17).



Resim 2.2. Ernst Ludwig Kirchner, *Gösteri Sanatçısı (Marcella)*, 1910, Brücke-Museum, Berlin.

1910 başlarında, Kirchner'in komşusu iki yeni yetme kız kardeş, Marcella ile Franzi; Brücke sanatçılarının yaşamında önemli bir yer tutmuşlardı. Doğada çıplak poz vermeye pek hevesli olan kızlar Brücke sanatçılarının en çok çalıştığı iki model oldu; daha önceki modellerle olduğu gibi, sanatçılarla aralarında platonikliğin ötesinde aşklar yaşandı. Olasılıkla 15 yaşındaki Marchella'yı gösteren bu portre Kirchner'in en etkileyici resimlerinden biridir. Tablo kendine özgü anıtsallığı ve açık seçikliğiyle öne çıkıyor. Kız bir ayağını altına almış, başını sağ eline dayamış, rahat bir duruş içinde kompoze edilmiştir. Tüm sahneye hakim olan rahat ve içe dönük olan atmosfer önde kızın ayağı dibinde uyuyan kediyle de tuval yüzeyinde vurgulanır. Resmin sanki çok yanılmış gibi görünen etkisi bizi yanıltmamalıdır, çünkü tuval yüzeyindeki

düzenlemenin inceliği ve düzlemlerin düzenlenişi çok ustacadır. Yüzeydeki Motifler sol alttan sağ üste yönelen köşegenin üzerine yerleştirilmiş. Yeşilin hakim olduğu az sayıda, ama yoğun tonların yer aldığı, yumuşak renk alanları ile kapalı dış çizgiler tuval yüzeyindeki düzenlemeye zarif bir ritim veriyor. Figürün yukarıdan çaprazlamasına görüldüğü yüksek bakış noktası, pek alışılmamış, ama ressam açısından kullanılacak bir düşüncedir. Modeli izleyicinin çok yakınına getiriyor, ama kızı dikizci gözlerden kaçırmak ister gibi tuval yüzeyinde döndürerek model ile izleyici arasına görsel varoluşsal bir uzaklık koyuyor (Wolf-2005, s; 54).

2.3.1.3. Karl Schmidt Rotluff

Köprünün kurucuları arasında Karl Schmidt Rotluff'un önemli bir yeri vardır. 1884'te Saksonya Rottluff'da doğan sanatçı, 1905 yılından sonra, soyadına doğduğu kentin adını da ekler. Tam ve gerçek bir lider olan sanatçı, Köprünün adını da koyar; 1909 yılındaki Köprü albümü bütünüyle onun yapıtlarına ayrılır. Sanatçı 1911 yazını geçirdikten sonra, Berlin'e gider; burada Otto Müller ve Lyonel Feininger ile çalışır. Kübizmin kuramlarını tanıdığı Feininger'den etkilenir. Munch'un yapıtlarıyla ilgili çalışmalarını derinleştirir, Afrika sanatının etkilerine de duyarsız kalmaz. I. Dünya Savaşı'nda Doğu cephesinde savaşır; 1919'da terhis olduktan sonra İtalya'ya ve Fransa'ya yolculuklar yapar. 1931 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne üye seçilir, ama iki yıl sonra, Nazilerin emriyle üyelikten alınır; 1937'de "yoz sanatçılar" listesine alınır ve resim yapmayı bırakmak zorunda kalır. 1944 yılında yüzlerce tablosunun ve çiziminin bulunduğu atölyesi bombalarla tahrip olur. 1946 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmenliğe geri döner. Berlin Brücke Museum'un kurucuları arasında yer alır (Crepaldi-2004, s; 28).

Schmidt-Rotluff, Hamburglu sanat tarihçisi ve ateşli Brücke destekçisi Schapire'yle 1907'de tanışmıştı. Rosa Schapire genç ressama bütün varlığıyla destek verdi, yazdığı sayısız makalede onun yapıtlarını tanıttı, baskılarını katalogladı, bütün çalışmalarını satın aldı, evindeki bütün odanın düzenlenip döşenmesi işini ressama verdi. Schmidt-Rottluff (sonradan yıkılan) bu oda için duvar resminden eşyalara, halılara, kap kacağa değin, sözün gerçek anlamıyla 'herşeyi' tasarladı. Ressam 1911 ile 1919 arasında destekçisinin 4 portresini yaptı. Bugün Berlin'deki Brücke müzesinde

bulunan tablo dört portrenin ilki, en ünlüsü ve ressamın da yaptığı ilk portrelerden biridir.



Resim 2.3. Karl Schmidt Rotluf, *Rosa Schapire'nin Portresi*, 1911, Brücke-Museum, Berlin.

Resim, tuval yüzeyinin bütününü dolduran yarım boy bir portre olarak düzenlenmiştir. Koltuğun üzerinde düşüncelere dalıp gitmiş Rosa Schapire, büyük bir şapkanın örttüğü başını sol eline dayamış. Tuval yüzeyinde kompoze edilmiş bu dingin duruşa karşılık, yüzeyde enerjik fırça vuruşları ve geniş alanlarıyla renkler gerçek anlamda patlıyor. Baskın kahverengilerle giysinin yeşili, açık kırmızıyla tamamlayıcı karşıtlık oluşturarak tuval yüzeyinde onu öne çıkarıyor. Bu kırmızı fonun ve yüzeyin önündeki yukarı kalkmış kol, izleyenin bakışını, ışıldayan mavi gözleriyle dikkat çeken kırmızımsı mor yüzde odaklıyor (Wolf-2005, s; 90).

2.3.1.4. Otto Mueller

Otto Mueller, Dresden'deki Arnold galerisinde ilk kişisel sergisiyle eleştirmenlerin ve halkın karşısına çıkar ve 1910 yılında, Köprü grubuna katılan son sanatçılardan biri olur. 16 Ekim 1874 tarihinde Liebau'da doğan sanatçı, önce taşbaskı

tekniği çalışır, sonra Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'ne Münih'te, Franz von Stuck atölyesine devam eder. 1911 yılının yazı, Köprü gurubunun dağıldığı 1913 yılından sonra da bağlı kaldığı Kirchner ile birlikte, Prag yakınındaki Uniczek'te geçirir. 1912 yılında Mavi Atlı'nın Münih, Köln ve Sonderbund'daki sergilerine çağrılır. Savaş sırasında gönüllü asker olur. 1919 yılında Breslau Akademisi'ne öğretmen olarak atanır ve bu görevi 24 Eylül 1930 ölümüne kadar sürdürür. Resimlerinin kişileri hemen her zaman Gougin'in sanatına duyduğu saygının açık ifadesi olarak, manzara içinde çıplak kadınlar, aşık çiftler yada sanatçının kendi köklerini ve çingene olan annesiyle daha derin bir bağı aradığı, çingene aileleridir (Crepaldi-2004, s; 22).



Resim 2.4. Otto Mueller, *Bir Manzara İçinde İki Nü*, 1920, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

1920'lerin ilk yarısına tarihlenen ve Madrid Museo Thyssen-Bornemisza'da bulunan bu resim, özellikle Tahiti'de ve Papeete'de 1895 ile 1900 yılları arasında nüler yapan Gauguin'in etkisini ortaya koyar.

Öteki Ekspresyonist sanatçılardan farklı olarak, Mueller'in kişileri, gülünç ve karikatürümsü değildir, ahlaki yargılar dile getirmez ve cinsel kışkırtıcı bir tutum sergilemezler. Sanatçı, onları olduğu gibi, yalınlıkları ve doğallıkları içinde tuval yüzeyinde betimler. Onun nüleri insanlığın bir zamanlar doğayla daha yalın ve gerçek bir ilişki yaşadığı yitik bir cennetin özlemini dile getirir gibidir.

Bu Mueller'in, 1921 ile 1922 yılları arasında, çizimden çıkardığı iki taşbaskıdan biridir. Yalnızca otuz adet üretilmiş ve Berlinli yayımcı J.B. Neumann tarafından Zehn Litographie adlı derlemede yayımlanmıştır. Bu taşbaskı sanatçının en güzel yapıtlarındandır. Rengin yokluğunda kompozisyonun ritmi, özellikle arka plandaki manzara içinde, daha da temel ve şematik bir çizimle vurgulanmıştır. Daha belirgin biçimde yerleştirilmiş olan iki genç kızın vücudu daha dingin ve gösterişli, neredeyse dinsel bir uyum veren daha büyük bir görkem kazanmıştır. Manzara içinde nüler konusu Mueller için çok değerlidir ve sanatçı bunu, kariyeri boyunca çok az bir üslup değişikliği ile birçok kez resim yüzeyinde yinelemiştir. Fondaki doğal ortam kesin bir coğrafi özellik göstermez ve zamanla ilgili herhangi bir ipucu vermez, ancak daha çok sanatçının hayal gücünün güzellik idealini yerleştirdiği ideal mekanı betimler. Mueller'in tuval yüzeylerinde, iyi belirlenmiş mekanı neredeyse geometrik biçimde bölen, net ve kesin çevre çizgileri vardır. Bu üslup seçimi bütün kompozisyona ve yüzeye özel bir ritim kazandırır (Crepaldi-2004, s; 24-25).

Köprü gurubu sanatçıları yüzey kullanımında figürleri konu edinerek resimlerini oluşturmuşlar ve bu oluşumları esnasında sınırları zorlayarak ekspresive etkiler elde etmeyi amaçlamışlarıdır. Köprü gurubu sanatçıları arasına yukarda saydığımız dört sanatçı dışında Vincent van Gogh ve Poul Gouguin, Edvard Munch ve James Ensor, Jugendstil ve Sezession Herman-Max Pechstein, Erich Heckel gibi sanatçıları da dahil edebiliriz.

2.3.2. Der Blue Reighter (Mavi Atlı, 1905- 1914)

Münih'deki öncü sanatçılar bir grup oluşturmakta oldukça geç kaldılar. 1909'da "Yeni Münih Sanatçılar Derneği"adı altında bir grup kurdular. Kurucu üyeler Jawlensky, Kanoldt, Erbslöh, Kandinsky ve Münter'di. Yeni Sanatçılar Derneği'nin amacı uluslar arası olmaktı.

Ne var ki, 1911'de dernekte çatlaklar belirdi ve aynı yılın Aralık ayında grubu bırakmış olan dernek üyelerinden Kandinsky, Marc ve Münter, Der Blaueb Reiter'in yayıncılarının açtığı ilk sergiye katıldılar. Bu, çok çabuk ve oldukça rast gele toplanmış sergide özellikle Rousseau, Delaunay, Campendonk, Macke, Burliuk kardeşler ve sergiyi düzenleyenlerin yapıtları yer alıyordu. 1912'de sergi Berlin'de o arada Klee, Kubin ve Jawlensky'nin de yapıtlarıyla zenginleştirilmiş olarak Herwarth Walden

tarafından ilk Der Sturm sergisi olarak açıldı. İkinci ve sonuncu sergi ise Der Blaue Reiter adıyla 1912 Mart'ında bunu izledi. Bu sergi Münihli sanatçıların, daha önce sergi açmış Fransız sanatçıların, Die Brücke grubunun ve Arp, Malevich, Nolde ve başkalarının grafik işlerini içeriyordu. Bu etkinlikler arkasında birleşmiş bir grup olmadığı açıktır ve üstelik böyle bir grubun oluşturulması için de bir girişimde bulunulmamıştır.

Bu küçük birleşimlere duyulan gereksinim, Avrupa'da her yerde ortaya çıkan bir akım tarafından aşılmıştı. 1912'de çıkan Der Blaue Reiter yıllığı, bir program sunmaktan çok, yerleşmiş olayları tanımlayan bir yayındı. Ekspresyonizmi biraz daha ileriye götüren yeni itki en çok Kandinsky'den ve ayrıca onun çevresindeki, resmin nesneden kökten koparılmasını amaçlayan, Jawlwnsky, Marc ve Klee gibi sanatçılardan kaynaklanıyordu. Hoelzel ve Kubin bu yönde deneyler yapmışlardı. August Endell'de 1898'de tümüyle yeni bir sanatın başlangıcında olduklarını belirtecek, " bu yeni sanatta hiçbir şeyi imlemeyen, tanımlamayan, bize hiçbir şeyi anımsatmayan biçimler, ruhu, ancak bir müziğin notalarının etkileyebileceği denli, derin ve güçlü olarak etkiler" demiştir. Kandinsky'nin sorunu, renkte müziğe koşut olan bir uyum yaratmaktı. Bu soruna 1912'den sonra çözüm buldu.

Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunu içinde algılamış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme "ruhsal doğaçtan yaratma" demiştir. Bundan böyle resmin içeriği, rengin ve biçimlerin orkestrasyonudur.

Fransa'da Delaunay da benzer sonuçlara varmıştı. Birinci Dünya Savaşı bu gelişime son verdi. Kandinsky Rusya'ya döndü, Jawlensky İsviçre'ye sığındı. Macke ve Marc Fransa'da öldüler (Richard-1999, s; 33-34).

2.3.2.1. Wasily Kandinsky

Kandinsky'nin resimlerindeki üslup gelişimi 20. yüzyıl sanatındaki en karmaşık ve büyüleyici gelişimlerden biridir. Kandinsky önce hukuk okur, ama 30 yaşında, gelecek vaat eden avukatlık mesleğini bırakıp kendini resme verir. 1892 yılında kuzeni Anja ile evlenir, 1911'de boşanır. 1896'da, 30 yaşındayken Rusya'yı terk eder, Münih'e gider. Burada Franz von Stuck'un derslerini izler. 1901'de akademik gelenekle

polemiğe girerek Phalanx grubunu kurar; ilk resimlerinde, Rus halk masallarının yanı sıra, Fovlardan ve Köprü temsilcilerinden etkilenir. 1908 yılında yeni kız arkadaşı Gabriele Münter ile Murnau'ya gider ve aşama aşama soyutçuluğa yaklaşır. 1911 yılında Mavi Atlı'nın baş temsilcileri arasında yer alır ve harekete, hem yapıtlarıyla hem de çok sayıda kurumsal yayınla katkıda bulunur. Bunların en ünlüsü 1912 yılındaki Sanatta Tinsellik adlı denemedir. Ona göre soyutçuluk, sanatçının resim sanatını, gerçekle olan maddi bağlardan kurtarmasını ve seyircinin orada tinsel değerler aramasını gerçekleştiren araçtır. Kandinsky Rus Devrimi'nin başlaması üzerine yurda döner, Nina Andrevsky ile evlenir ve Konstrüktivist sanatçılarla ilişki kurar, ancak geometrik soyutlamanın konularını araştırdığı Weimar'da ve Dessau Bauhaus'ta çalışmak için yurdundan ayrılır. Nazizmin gelişiyle, Paris yakınlarındaki Neuilly-sur-Seine'e sığınır ve burada hayvan biçimli öğelerle soyutçuluğunu zenginleştirir (Crepaldi-2004, s; 48).



Resim 2.5. Wasily Kandinsky, *Münih'te Ermiş Ludwig Kilisesi*, 1908, Museo Thyssen-Bornemissa, Madrid.

Ressam Ermiş Ludwig Kilisesi'nin alt cephesinde yer alan ve caddeye bakan kemerlere odaklanmış. Kilise Ainmiller Caddesi yakınlarında, Schwabing'in eskiden "sanatçılar mahallesi" diye bilinen yerindedir. Kandinsky Eylül 1908'de burada bir atölye-ev tutmuştu. Kilisenin ana kapısı önünde bir insan kalabalığı kaynaşıyor.

Herhalde, bir cemaat ya da bir ayine katılmış olan insanların oluşturduğu bu kalabalık tuval yüzeyinde pırıltılı renk beneklerine indirgenmiş. Orta kemerin altındaki parlak flama ve sarı cüppeleri içindeki rahipler topluluğu, bunun bir Katolik kutlaması olduğunu düşündürüyor.

Kandinsky yüzeyde kısa fırça dokunuşlarını ve mücevher gibi pırıltılı, minik renk kümelerini, ışık ve gölge oyunlarıyla düzenlenmiş göz kamaştırıcı bir dokuya dönüştürmüş. Kemerlerin altındaki koyu gölgelerle karşıtlaşan parlak ışık, kilise resmine ve tuval yüzeyine hem kıpır kıpır bir hava hem de büyük ölçüde soyut bir süsleyicilik veriyor. Buna canlı renk tonları da katılınca Kandinsky'nin 1906-1907'de Paris'te yaptığı incelemeler sırasında fovlardan, özellikle Matisse'ten kaptığı derin ve kalıcı etkilerin sonucu yüzey değerlendirmesinde kendini gösteriyor.

Münih'te Ermiş Ludwig Kilisesi gibi çalışmalar Kandinsky resminin gelişiminde ilk ve belirleyici evrenin tam orta noktasını oluşturur. Bu süreç gerçek anlamında 'gözleri açan' bir deneyimle başlamıştı. Kandinsky'nin de sonradan anlattığı gibi, Monet'nin (1840- 1926) eriyip arı renk dokunuşlarına dönüşen izlenimci Saman Yığınları dizisinden bir tablonun karşısında duran sanatçı birdenbire, "Hayatında ilk kez bir 'boyama gördüğünü" fark etmişti. Resim yüzeyindeki motifin ne olduğunu görsel olarak belirleyememiş ve bundan rahatsız olmuştu. O zamanlar hiçbir ressamın "böylesine belirsiz resimler yapmaya" hakkı olmadığını düşünüyordu. "Bu resim yüzeyinde nesne eksik" diyordu kendi kendine. Ama yine de "Paletin kuşkuya yer bırakmayan gücü" karşısında çarpılmıştı. "Böyle bir şey bilmiyordum, bütün düşlerimin ötesindeydi. Boyama, yüzeyde muhteşem bir güç ve zafer kazanmıştı" (Wolf-2005, s; 50).

2.3.2.2. Paul Klee

Kandinsky, Kubin, Marc ve Macke'nin yanı sıra, Mavi Atlı ve Yeni Sezession grubunun öteki sanatçılarıyla dostluk kurmuş ve birçok kez onların sergilerine katılmış olmasına karşın, Paul Klee'nin sanatı tam olarak Ekspresyonizm'in içinde sayılmaz, çünkü birçok yönden bütünüyle özerk ve bağımsız yollar izlemiştir. Klee'nin kültürel oluşumu müzik ve şiirle başlar, ancak 1898 yılında olgunluk sınavını verdikten sonra, Münih'te resme yaklaşır. Olgunlaşmasında iki yolculuğun belirleyici rolü olmuştur: 1901 yılında İtalya'ya gider, burada Klasik Antikiteyi öğrenir; 1914 yılında, Moilliet ve

Macke ile birlikte Tunus'u ziyaret eder ve burada, kompozisyonlarının duygusal gücünün renge dayanması gerektiğine dair inancı güçlenir. Sanatsal gelişmesinde temel önemde olan bir başka deneyim de, estetik sezgilerine mantıklı bir açıklama getirdiği Bauhaus'ta ressamlar, mimarlar, müzisyenler ve öteki sanatçılarla sıkı ilişki içinde geçen öğretmenlik yıllarıdır. Özellikle Dessau'da iki ailelik evi paylaştığı Kandinsky ile olan dostluğu, onu, mekanın geometrik dağılımına ve yaratılarının zihinsel ve duygusal öğeleri arasındaki ilişkileri köklü biçimde yeniden gözden geçirmeye götürür. Ancak resim alanını düzenlemede ve çizgilerin dağılımında gösterdiği katılık, onun, çoğu kez hafif ve nazik bir lirizmle ıralanan kompozisyonlarının şiirsel değerini ortadan kaldırmaz (Crepaldi-2004, s; 54).



Resim 2.6. Paul Klee, *Marc'ın Bahçesinde Fön Rüzgarı*, 1915, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.

Klee'nin Blauer Reiter döneminde yapılmış en güzel suluboya çalışmalarından biri Marc'ın Bahçesinde Fön Rüzgarı adlı eseridir. Resim, Klee'nin Temmuz 1915'te izin alıp cepheden kısa süre ayrılarak Benediktbeuren yakınlarındaki Ried'e, Marc'ı görmeye gittiği sırada yapıldı. 'Müziksel' olarak adlandırılabilecek incelikte renk oyunlarıyla yansıtılan motif, soyutlanmış olduğu halde resim yüzeyinde hala anlaşılabiliyor. Yüksek bir evin duvarı, bahçenin içinde, koyu renkli köknarların ortasında bir kulübenin kırmızı damı, gerideyse dağların silueti görülüyor. Yine de görüntü, birbiri içinde giren ve örtüşen geometrik biçimlerden oluşan kübist bir desene indirgenmiş şekilde yüzeye aktarılmış. Bu suluboya bir yandan da Klee'nin 1912'de okuduğu Wilhelm kitabına tepkidir. Bu noktadan sonra Klee, -tıpkı burada Marc'ın bahçesini evrensel bir imgeye dönüştürdüğü gibi- "dehşet yüklü dünyayı" evrensel bir bağlamda bütünleştirebileceği "yüksek bir bakış noktası" bulmak için çabaladı. Bu resim dışavurumcu bir bakışla kimi ortak noktalar içerse de Klee'nin sanatı pek yakında Bauhaus döneminde, kendine özgü yeni filizler verecektir (Wolf-2005, s; 58).

2.3.2.3. Gabriele Münter

Gabriele Münter, Düsseldorf'ta ve Münih'te Kadın sanatçılar birliği'nde eğitim gördükten sonra, Phalanx okulunun sanat okuluna yazılır. Burada tanıştığı Kandinsky'nin önce öğrencisi sonra sevgilisi olur. Onunla Hollanda, Tunus, Dresden, Rapallo ile Sevres'e sayısız yolculuk yapar ve bu sırada resim üslubunu olgunlaştırır. 1908 yılında Kandinsky ve Javlensky ile Yukarı Bavyera'da Murnau'da bulunur; burada yoğun çalışmalarla dolu aylar geçirir. Büyük bir renk hakimiyetinin ve duyguları tuvale aktarma kapasitesinin ortaya çıktığı sayısız manzara resmi yapar. Münter, Mavi Atlı'nın kurucu ve destekçileri arasında yer alır. Bavyera halk sanatıyla ilgilenir, ondan hiç de azımsanmayacak esin motifleri alır; kompozisyonları yalın biçimler, kitlelerin dikkatli bir dağılımı ve aydınlık renklerle ıralanır. I. Dünya Savaşı'nın arifesinde Kandinsky'den ayrılır ve 1914 ile 1920 arasındaki yılları İskandinav ülkelerinde geçirir. Yolculuk etmeyi, resim yapmayı sürdürür; resmi yeni eğilimlerle, özellikle Kübist sanatı öğrendikten sonra, zenginleşir. 1931 yılından sonra kesin olarak Murnau'ya yerleşir ve burada, gençliğinin Ekspresyonist konularını yeniden ele alır ve derinleştirir (Crepaldi-2004, s; 52).



Resim 2.7. Gabriele Münter, *Murnau'da Okul*, 1908, Museo Thyssen-Bornemissa, Madrid.

Murnau'daki bir okulu gösteren bu ufak tablo ilk bakışta alçakgönüllü bir yapıt gibi görünse de Gabriele Münter'in sanat yaşamında önemli bir dönemeçtir. Gabriele Münter'le Kandinsky, 1908 yazında Jawlwnsky ve Marianne von Werefkin'le birlikte Bavyera Alpleri'ni ve Staffelsee kıyısındaki Murnau kasabasını gezdiler. Münter günlüğüne, "Hoş ve ilginç bir çalışma dönemiydi; neşe içinde, resme ilişkin bir sürü sohbetle geçti…" diye yazmıştı. Bu verimli işbirliğinin bir belgesi olan Murnau'daki Okul, resmin altına düşen tarih ve nottan anlaşıldığına göre, 27 Ağustos'ta aynı konuda yaptığı çalışmaların dördüncüsüdür. Murnau'nun en büyük ve en düz yapılarından biri

olan okul, adam akıllı yalınlaştırılmış bir düzenleme içinde kalın dış çizgilerle birbirinden ayrılmış sekiz düzlemden oluşur şekilde yüzeye aktarılmıştır. Çizgilerle çevrilmiş renk alanlarında ayrıntılı, derinlik ya da gölgeleme kaygısı yok. Tuval yüzeyine yalnızca birkaç renk lekesiyle canlılık verilmiş. Görüntünün hemen hemen geometrik sayılabilecek bir düzenlemeye indirgenmesi, her şeye karşın tablo yüzeyindeki denge ve uyuma katkıda bulunur. İyi hesaplanmış bu dengeye karşılık, ince sürülmüş renk yüzeyleri, taslak durumunda kalmış ayrıntılar ve boyanmamış karton alanları, sezgisel dışavurumla yüklü, inanılmaz ölçüde hızlı bir çalışma sürecini akla getiriyor.

Bu tablo ve benzerleriyle birlikte Münter'in daha önceki izlenimci biçimi değişerek, Murnau'da, Kandinsky ve Jawlensky'le birlikte geliştirdiği dışavurumculuğa yöneldi (Wolf-2005, s; 78).

2.3.2.4. Lyonel Feininger

Charles Lyonel Feininger 1871'de New York'ta doğar. Alman kökenli olan ana babası konser sanatçısıdır ve ona müzik aşkını aşılarlar: Keman çalmayı öğrenir; daha 12 yaşında konserler verir. 16 yaşında Amerika'dan ayrılıp Almanya'ya gider ve burada, Hamburg, Liege, Paris ile Berlin'de yürüttüğü çalışmalarla, kendini resme verir. İşe, yergi dergileri için resimler ve karikatürler çizerek başlar; bütün yaşamı boyunca alaycı bir havayı korur. Alman sanatının gelişmesini dikkatle izler ve Javlensky, Kandinsky ve Klee ile Köprü, Mavi Atlı, Kasım Grubu ve Dört Mavi'nin etkinliklerine katılır. Onun Ekspresyonizmi Delaunay ve Kübizm ile karşılaşmasından sonra özgünleşir, çünkü çizgilerin ve kitlelerin parçalanmasının özgün kullanımını benimser ve bunu büyük bir zaferle yorumlar. 1918 yılında Gropius'la tanışır, ertesi yıl Weimar ve Dessau Bauhaus'ta öğretmenlik yapmayı kabul eder. Nazilerce "yoz sanat" yapmakla suçlananlardandır ve ilk kez 1936'da döndüğü ABD'ye 1937'de kesin dönüş yapar. Burada, Oakland ve California ile 1956 yılındaki ölümüne kadar resim yapmayı sürdürdüğü Kuzey Carolina'daki Black Mountain College'da çeşitli öğretim görevleri üstlenir (Crepaldi-2004, s; 66).



Resim 2.8. Lyonel Feininger, *Halle'de Çarşı Kilisesi*, 1930, Pinakothek der Moderne-Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih.

Halle Çarşı Kilisesinde görülen, Feininger'in çok yüzlü biçimler oluşturarak ulaştığı sarsılmaz yapı ve gerçek anıtsallıktır. 1929 ile 1931 arasında, müze yöneticisi Alois W. Schardt'ın çağrısı üzerine Halle'de birkaç kez, birkaç aylık sürelerle kalarak kentin dizi resimlerini yapmıştı. Tıpkı bu dizinin öteki örnekleri gibi bu resimde de hem Delaunay'in sofist renklendirme tekniğine hem de uluslararası yapısalcılığına uygun,

belli belirsiz bir renk saydamlığı vardı. Zaten Feininger'in önce 1919-1925'te Weimar'da, yapısalcılık ilkesiyle Blauer Reiter tarzı dışavurumculuk ülküleri bağdaştırılmıştı. Sonuç olarak Feininger 1924'te Javlensky, Klee ve Kandinsky'le birlikte, Blaue Reiter'in bir uzantısı olan Mavi Dörtler'i kurdu.

Feininger, Halle'in Çarşı Kilisesi'ni, kendine özgü çan kuleli ön cephesini ve kemerli payandalarını arka plana alan bir bakış açısıyla betimlerken tuval yüzeyinde enerjik prizmalar ve doğrulardan oluşan bir görüntü yaratmış. Yarı saydam renklerle boyanan düzenleme doğrularla, ışınlarla, yüzeylere bölünen, kübist anlamda indirgenmiş bir yapı ortaya çıkarmış. Biçimlerdeki ışık kırılmaları, yansımalar, titreşimler, geçişmeler ve örtüşmeler sonucu resmin, mimarlığın ve müziğin yarattığı sinestezi baskın bir çokseslilik yaratmış, boşluğun her zerresi ışıkla doluymuş gibi bir izlenim vermiş. "Önceleri devinimin ve kıpırtıların ardındaydım" diyor 1936'da Amerika'ya göçen sanatçı ve sürdürüyor: "Artık bütünüyle cisimlerin ve bütünüyle onları çevreleyen havanın durağanlığını, dinginliğini duyumsayıp dile getirmeye çabalıyorum. Bu gerçekliğin çok ötesine geçmiş bir dünya'dır."Mavi Atlı grubu içerisinde Jawlensky, Kanoldt, Erbslöh, Franz March ve August Macke gibi isimleri de sıralayabiliriz (Wolf-2005, s; 40).

2.3.3. Der Sturm (Fırtına)

3 Mart 1910'da öncü dergilerin en ünlüsü olan Der Sturm'un (fırtına) ilk sayısı yayınlandı. Dergi bir eleştirmen ve öncü bir sanatçı olan Herwarth Walden tarafından kurulmuştu. 1903'den başlayarak, Walden, 1910 yılında en yaygın düzeyine erişen yeni ruh durumunu tanıtmaya başladı. Dergi, ressamları ve genç yazarları bir araya toplayarak, sanat alanında bir bileşime ulaşmaya çalıştı. Fütürizm ve Kübizm gibi yaşamakta olan akımların ayrıntılarını verdi; estetik sorunları üzerine genel bir düşünce ortamı canlandırdı (Richard-1999, s; 18).

2.3.3.1. Oskar Kokoschka

Der Sturm'da eseri ilk olarak yayınlanan sanatçıdır. Avusturya Ekspresyonizminin temsilcileri arasında anılan Kokoschka en seçici ve çok yönlü kişi sayılır. Formasyonu Viyana Dekoratif sanatlar okulunda başlar, Sezession grubunun temsilcileri, özellikle Klimt ve Schiele ile, sıkı ilişkiler içinde sürer ve sanatçının bütün

yaşamı boyunca Avrupa, Kuzey Afrika ve İsrail ile ABD'ye yaptığı sayısız yolculukla yenilenir. Sanatsal üretimi geniş ve çeşitlidir: Resimler, gravürler ve taşbaskılar, kitap resimleri, afişler, heykeller ve dekoratif panolar; "Der Sturm" dergisi için bazı eleştiri yazıları, Sfenks ve Hasır Adam ile Katil, Kadınların Umudu gibi şiirsel dramlar ve senaryolar. 1918 yılından 1924 yılına kadar, Dresden Akademisi'ndeki öğretmenlik yıllarında önemli sosyal ve siyasal görevler üstlenir; bu yüzden Nazilerin kovuşturmasına uğrar ve sürgüne gitmek zorunda kalır. Onun kişisel ve özgün biçimde yorumladığı Ekspresyonizm, portrelerindeki kişilerin güçlü psikolojik ıralanmasında ve kompozisyonlarının, bazen alegorik, bazen alaylı, bazen de acı ve trajik tonunda kendini belli eder. Son olarak güçlü ton çelişkileri taşıyan manzara resimlerinin parlak renklerinde Fovlardan etkilendiğini belli eder (Crepaldi-2004, s; 90).



Resim 2.9. Oskar Kokoschka, *Rüzgarın Gelini*, 1914, Kunstmuseum, Basel.

Bugün Basel'deki Resim Müzesi'nde sergilenen bu resim, Kokoschka yapıtlar toplamının çok önemli bir parçasıdır. 1914'te tamamlanan tablo aynı zamanda sanatçının büyük ve fırtınalı aşkının en bilinen tanığıdır. Resimle ilgili bir küçük öykü anlatırdı. Dışavurumculuğa eğilimli Avusturyalı şair Georg Trakl (1887- 1914) bir gün

Kokoschka'yı atölyesinde görmeye gelir. Trackl daha bitmemiş resmi görür görmez, ondan aldığı esinle Gece adlı şiiri oracıkta kaleme alır. Şiirin birkaç dizesi şöyledir: "zifiri yamaçların üstünden /Ölesiye esrik, dalıyor/ Rüzgarın akkorlaşmış gelini". Trackl soluk elini tuvale doğru kaldırıp resme Die Windsbraut adını verir (sözcük 'Rüzgarın Gelini' anlamına geliyor, ancak bu tablo birçok -özellikle İngilizce- kaynakta Fırtına [The Tempest] adıyla da anılıyor).

Windsbraut sözcüğü Alman Folklorundaki Yabanıl Av'ı da çağrıştırıyor. Bir kasırga yeli genç kızları kapıp kaçırır, getirip Yabanıl Avcının insafına bırakır. Böylesi bir yorum Kokoschka'nın yapıtına da güzel uyuyor, çünkü resim yüzeyinde sanatçıyla sevgilisi Alma Mahler, ceviz kabuğu gibi bir tür salın üzerinde 'evrensel okyanus'ta sürükleniyorlar, daha o zaman iki cins arasında bir savaşıma dönüşme ve bu nedenle su alıp batma tehlikesini içeren bir aşkın itirafıdır bu. Bu durum, iki figürün birbirine çelişik duruşlarıyla yüzeye aktarılmış. Güven içinde, derin bir uykuya dalmış Alma'nın yanında Oskar, uykusu kaçmış, kara kara düşünerek uzanmış, boşluğa bakıyor, karmaşık bir ilişki insanlarla ilgili evrensel bir kıssaya indirgenmiş. Boyaları bir saban gibi yaran -sanki Action Painting'i önceleyen- huzursuz derin izler kuruyup yoğun duyguların kısaltmalarına dönüşmüş. Gerçekdışı bir boşluğun içine savrulmuş biçimler -daha bozulup çarpıtılmış biçimler- donuk renklerin arasında üzerine projektör tutulmuş gibi kaygılı bir gerginlik içinde tuval yüzeyine aktarılmış. Bunların hepsi bir araya geldiğinde, bilinen bir dışavurumcu hedefi doğruluyor: Karl Kraus'un deyişiyle kent soylu'nun "cinsel ikiyüzlülüğüne karşı çıkarak, kendini yok etme anlamına gelse bile, en uç noktalara ilerlemekten çekinmeyecek bir özgür cinsellik getirmek" (Wolf-2005, s; 62).

2.3.3.2. Franz Marc

Blauer Reiter Yıllığı'nın iki editöründen biri olan Franz Marc, modern sanatın belki de en tanınmış hayvan ressamıdır. March önce Üniversitede felsefe, sonra akademide resim okuduktan sonra Paris'e yaptığı ilk gezi sırasında avant garde'ın temel yöntemleriyle karşı karşıya geldi. 1908 yazını Lenggries'de geçirdikten sonra hayvan betimlemelerine gitgide daha çok kafa yormaya başladı, öyle ki insan figürü neredeyse tümüyle yok oldu. 1909'da Münih'ten ayrılıp yukarı Bavyera'nın kırsal bölgesi Sindelsdorf'a yerleşti, ama sanat çevrelerinde olup bitenlerle ilişkisini koparmadı.

Sözgelimi Agust Macke'yle yakın dostluk kurdu. Blauer Reiter ve en çok da 1912'de Macke'yle yaptıkları bir Paris gezisi sırasında tanıştığı Robert Delaunay'le ilişkileri Marc'ın resmindeki soyutlama ölçüsünü ve renk paletindeki zenginliği arttırdı. 1912 Eylül'ünde Berlin'de yayımlanan Der Sturm dergisinde, dışavurumcu şair Else Lasker-Schüler'in (1869- 1945) bir şiiri için yaptığı ahşap baskı çıktı. Böylece aynı düşünceleri paylaşan iki sanatçı arasındaki uzun dostluk da başlamış oldu. Bu dostluk Marc ile Lasker-Schüler'in ortaklaşa ürettiği ve önce "Mavi Atlı Franz Marc'a Mektuplar" başlığıyla Die Action dergisinde yayımlanan olağanüstü güzellikle bir dizi suluboya kartpostalda somutlaştı.



Resim 2.10. Franz Marc, *Küçük Sarı Atlar*, 1912, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

Küçük Sarı Atlar, Marc'ın düşlediği kutsal ütopyayı kapsamlı bir şekilde yansıtıyor. Marc, hayvan betimlemelerini geleneksel olarak insan figürleri için kullanılan bir kalıp üzerine oturtarak 'cennetsi uyum' düşüncesini somutlaştırıyor. Resim Yüzeyinde Figürleri üçlü kümeler şeklinde yerleştirmesinin kökeninde, Antik Çağ'dan bu yana kullanılan Üç Güzel'i (Kharit'ler) betimlemek geleneğinin yatması olasıdır. Marc üç güçlü atın gövdelerini bir yandan kozmik bir manzara ortasına, bir döngü içinde yerleştirirken aynı zamanda onlara kendi güç alanlarını veriyor. Atlar, yuvarlak biçimlerinin doğal güzelliğiyle karmaşık bir etkileşim içinde yüzeye

aktarılmışlar. Fazladan tek bir çizgi bile yok, sanatçının kafasında renk alanlarının her biri simgesel bir anlam içeriyor: Sözgelimi mavi, 'ağırbaşlı, akılcı, erkek ilkeyi' sarı ise 'cana yakın, eğlenceli, duygusal dişi ilkeyi' yüzeyde simgeliyor. Kırmızı ise 'kaba ve ağır maddeyi' cisimleştiriyor, onun üstesinden gelmek isteyen öteki iki renkle tuval yüzeyinde çatışma içinde (Wolf-2005, s; 68).

2.4. 1950'Lİ YILLARDA II. DÜNYA SAVAŞI ve EKSPRESSİVE OLUŞUM

I. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya büyük topraklar kaybetmişti. Alsace-Lorraine bölgesi Fransa'ya verilmiş, zengin Saar bölgesi 15 yıl Fransa'da kalmak üzere Almanya'dan alınmıştı. Bir kısım Alman toprağı Belçika'ya verildiği gibi, Prusya'nın bazı toprakları Polonya'ya bırakılmış, serbest şehir Danzig de Milletler Cemiyeti'nin idaresine alınmıştı. Memel ve çevresi önce Müttefikler tarafından idare edilmiş, sonradan Litvanya'ya verilmişti. Öte yandan, Almanya bütün sömürgelerini kaybetmiş bulunuyordu. Bunların yanı sıra ödemeye zorunlu bırakıldığı savaş tazminatı son derece büyüktü.

Nüfusu çok kalabalık olan Almanya'nın bu büyük kayıpları Alman milletinin içinde bir ukde olarak kalmıştı. Hitler iktidara gelip de ilerisi için büyük umutlar vermeye başlayınca halk onun çevresinde toplandı. Yapılan sıkı propoganda kısa bir zaman içinde Alman milletini bir başka savaşa hazır bir duruma getirdi.

1 Eylül 1939 sabahı Alman birliklerinin Polonya'yı işgaliyle başlayan savaş, dünya tarihinin en büyük en kanlı savaşı oldu. 57 milletin katıldığı bu savaş tam 5 yıl sürmüş ve insanlığa aşağı yukarı 36.000.000 ölüye mal olmuştur. Bazı tarihçiler II. Dünya Savaşı'nı birincinin devamı sayar. Onlara göre, arada geçen 20 yıl ancak bir soluk alma devresinden ibarettir. Çünkü 28 Haziran 1919'da imzalanan Versailles Antlaşması ile biten I. Dünya Savaşı ile 1 Eylül 1939'da başlayan II. Dünya Savaşı arasındaki zaman, bir barış devresinden çok, mütareke devresine benzemiştir. Bu devre içinde milletler arasında siyasi gerginlik hiçbir zaman eksilmemiştir (Gültekin-1973, s;1640-1641-1642).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Nazilerin zulmünden kurtulan Ekspresyonistler, yeniden resim ve öğretmenlik yapmaya başlarlar. Yapıtları önemli uluslar arası sergilerin başköşesinde yer alır ve hem Avrupa'da hem de, birçoğunun 30 lu yılların sonunda sığındığı ABD'de genç sanatçı kuşakları üzerindeki etkileri çok

büyük olur. Sanatlarının doğrudan mirasçıları arasında, 40'lı yılların ortası ile 60'ların sonu arasında New York'ta etkin olan Soyut Ekspresyonistleri sayabiliriz. Bunlar da hareketli Soyut (Action Painting) ve Barnett Newmann, Mark Rothko, Clifford Stil ve Ad Reinhardt'ın Renk Alanı Resmi'nin (Color Field Painting) temsilcilerini etkilerler. 1952'de Frankfurt'taki Franck galerisinde Karl Otto Greis ve Heinz Kreutz'un yapıtlarıyla, "Neuexpressionisten" sergisi düzenlenir. 1955'te Kassel'de, çağdaş betimleme sanatı'nın gelişimine dikkat çekmek için, " Documenta I" sergisi açılır; halkın büyük beğenisini kazanan sergi, 1959'da büyük ölçüde soyut Ekspresyonizme ayrılan "Documenta II" adıyla yinelenir. Berlin duvarının yapıldığı 1961'den sonra, geçmişin özlemi ile en büyük uluslar arası öncülerle ilişki kurarak yenileme gereksinimi arasında kalan Alman sanatı daha da gelişir ve yeni ifade yolları bulur.

2.4.1. Viyana Sezession Grubu

Avusturya Betimleme Sanatçıları Derneği, daha iyi bilinen adıyla Sezession grubu, 13 Nisan 1897 tarihinde Viyana'da resmen kurulur. Ocak 1898'de grup üyelerinin resim, grafik, mimarlık ve dekoratif sanatlar alanındaki kendi estetik görüşlerini yaydıkları dergi olan "Ver Sacrum" yani "Kutsal İlkbahar" çıkar. 26 Mart'ta, Viyana Parking'inde, Bahçe Mimarisinin merkezi olan pavyonda, Sezession sanatçıları ilk sergilerini açarlar. Serginin amacı, Alfred Roller'in katalogun girişinde belirttiği gibi, "halkın, ulusal sanat ürünleri hakkında yeni ve daha yüksek bir değerlendirme ölçütü kazanması için, yurt dışında yapılan sanattan bir görüntü sunmak"tır. Bu arada dernek üyeleri, Otto Wagner'in öğrencisi olan Jozeph Maria Olbrich'i Sezession Sarayını tasarlamakla görevlendirilir. 12 Kasım 1898 tarihinde temeli atılan saray, ertesi baharda bitirilir. O yılların girişimleri arasında, insanlık için acı çeken sanat dehasının ve yeni bir geleceğe duyulan umudun simgesi olan Beethoven'e adanan 1902 yılındaki XIV. Sergi; Sezession sanatçılarının Empresyonizmle karşılaştıkları XVI. Sergi ve heykele ayrılan gurupta gittikçe artan umutsuzluğun ilk belirtisi olarak, yayın hayatına son verir. Gruptaki uyum birkaç yıl içinde bütünüyle yok olacaktır (Crepaldi-2004, s; 76). Bu gurubun en parlak üyeleri Gustav Klimt ve Egon Schiele'dir.



Resim 2.11. Gustav Klimt, *Öpüş*, 1908, Österreichische Galerie, Viyana.

Klimt'in başyapıtı olan eser, onun "altın dönemi"nin bir sentezidir ve Mavi Atlı temsilcileri tarafından, kendi şiirsel araştırmalarının bir öncüsü olarak dikkatle incelenir. Klimt için kucaklaşma saf aşkın ve kendini karşıdakine bırakmanın simgesidir (Crepaldi-2004, s; 80).



Resim 2.12. Egon Schiele, *Açık Parmaklı Kendi Portresi*, 1911, Historisches Museum der Stardt, Viyana.

Bazıları gerçek başyapıtlar olan bu eserlerde ve çizimlerde, Schiele insan konusu, özelliklede kendi psikolojik iç gözlemi üzerinde yoğunlaşır. Kısa ve yüzeysel bir incelemede bile sanatçının gerçeğe uygun bir görüntü elde etmekle ilgilenmediği, ancak onu Antik tragedyaların bir kahramanı ya da, daha doğrusu, bir karşı kahramanı olarak gösteren destansı bir boyut aracılığıyla içindekini dışa vurmak istediği apaçık görülür (Crepaldi-2004, s; 84).

2.4.2. Avusturya'da Ekspresyonizm

Avusturya Ekspresyonizmi Empresyonistlerin doğalcılığına karşı yalnızca estetik ve düşünsel bir başkaldırı göstermez, aynı zamanda onun sakin küçük-kentsoylu iyimserliğini de tartışmaya açar ve köklü bir ahlaki ve toplumsal bir eleştiri yapar. 19.y.y. akademik geleneğine bağlı kalan resmi saray ressamlarının karşısına bazı genç sanatçılar dikilir. Klimit'i ustaları olarak gören bu sanatçılar, bazen sert ve kaba bir üslupla olsa da insan ruhunun derinliklerini araştırmak için onun süsleme zevkinin önüne geçmek isterler. Viyana Sezession grubunun sergileri daha geniş bir kültürel tartışmanın yolunu açar, ancak birçok genç sanatçının formasyonunda anlamlı bir

dönemeç oluşturan ve onlara yeni esin motifleri veren 1908 yılında Viyana'da düzenlenen Kunstschau, yani Klimit gurubunun sergisi olur. Bu sanatçılar yapıtlarında hemen her zaman varoluş konularını ele alır ve çoğu kez sıkıntılı ve umutsuz hayat görüşüyle, yaşamın ve ölümün gizemi, sevgi ve acı üzerinde kafa yorarlar. Bu kişiler arasında Alfred Kubin, Richard Gersti, Herbert Boeckl, takma adı Albert Paris von Gütersloh olan Kiehtreiber Albert Konrad (1887- 1973), kısaca Mopp denilen Max Oppenheimer (1885- 1954), Anton Faistauer (1887- 1930), Franz Wiegle (1887- 1944) ve Anton Kölig (1886- 1950) sayılabilir (Crepaldi-2004, s; 88).

2.4.3. İsviçre'de Ekspresyonizm

Ekspresyonizm İsviçre'de Almanya'ya göre birkaç yıl gecikmeyle yayılır. Paul Klee, Hans Arp, Walter Helbig ve Oscar Lüthy tarafından Weggis'de (Luzern) 1910 yılında kurulan Der Moderne Bund grubunun bazı sanatçılarıyla sergi açar. Yabancı konuk olarak Mavi Atlı temsilcileri ve Matisse davet edilir. I. Dünya Savaşı sırasında birçok Alman sanatçı İsviçre'ye sığınır ve oradaki genç ressamlarla ilişki kurar. 1918 yılında Kirchner Davos'a yerleşir ve 1923 yılında Basel Kunsthalle'de sergi açar. Onun sanatından etkilenen Hermann Scherer, Albert Müller, Paul Camenisch ve Werner Neuhaus, Ocak 1925'te, Kırmızı-Mavi (Röt-Blau) derneğini yaşama geçirirler. Onların, aynı yılın Nisan-Mayıs aylarında, Kunshalle'deki ilk sergileri, o zamana kadar akademizme ve manzara resmine yönelmiş olan İsviçre sanat dünyasına ses getirir. İsviçre'de etkin olan öteki Ekspresyonist gruplar arasında, 1931'de Bern'de kurulan Der Schritt Weiter (Yanlış Adım), 1933 yılında Basel'de doğan Gruppe 33 ve Fritz Pauli, Ignaz Epper ve Johann Robert Schürch'den oluşan Dreigestirn (üçlü) anılabilir (Crepaldi-2004, s; 94).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. SOYUT EKSPRESYONİZM (ABSTRACT) VE YÜZEY OLUŞUMLARI

New York şehrinin, 1945'lerden bu yana belli başlı merkezi haline geldiği önemli resim akımlarından biri Soyut Ekspresyonizm'dir. Bu olay aynı zamanda yüzyıl süreyle dünya resim akımlarının merkezi ve pazarı olan Paris şehrinin önemini kaybedişi anlamına da gelir. Bazı yazarlar tarafından Soyut Sürrealizm olarak

adlandırılan Soyut Ekspresyonizm akımı, özellikle iki savaş arasında Paris'te gelişen Sürrealizm akımından etkilenmiştir.

Soyut Ekspresyonizm akımının temsilcilerinde üslup özellikleri bakımından ortak yanlar pek az olduğu gibi, paylaştıkları belirli bir kuramsal anlayıştan da söz edilemez. Bu sanatçıların ortakça bağlandıkları tek ilke, resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan önce bilmeyi reddetmektir. Bu akım resmin meydana getiriliş süresini ve bu süreç içinde resim biçimlerinin özgürce oluşumunu değerlendirir. Ressamın güzel bir resim yapmak gibi ön kavrayışlardan arınarak resmediş olgusuna özgürce bağlanarak resmetmesi gerekir. Resmin yüzeyi ressamın serbest hareketlerine imkan verecek ölçüde, oldukça büyük boyutlarda olmalıdır (Tansuğ-2004, s; 251).

3.1. NEW YORK OKULU

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Batı resim ve heykel sanatı yeni anlayışlara yönelmiştir. Alabildiğine bir çeşitlenme söz konusu olmuş, sanatçı sanki denenmedik bir şey bırakmama çabasına girmiştir. II. Dünya Savaşı yıllarında birçok ünlü sanatçı ABD'ye göç etmişti. Bu sanatçılar Amerika'da verimli bir sanat ortamı yarattılar. Savaştan sonra çoğu geri döndü, ama bu canlı ortamda yetişen Amerikalı genç sanatçılar kuşağı, New York'ta neredeyse Paris'i gölgede bırakacak etkinlikler gösterdi. Bu genç sanatçılar, "New York Okulu" diye bilinen akımı yaratmışlardır.

1940- 1950 arasında New York'ta çalışan ve temelde "soyut" ile "dışavurumcu" ilkeleri benimseyen yenilikçi ressamların tümü. Genelde Soyut Dışavurumculuk ve Hareketli Soyut akımlarının üyelerini kapsar. Hofmann'ın 1940'ların başında New York'ta bir sanat okulu açması, Peggy Guggenheim'in Avrupa avant-garde sanat akımlarını sergilerle tanıtması ve birçok gerçeküstücü sanatçının II. Dünya Savaşı nedeniyle New York'a gelmesiyle kentte yoğun bir sanat ortamı doğmuş ve Gorky, Motherwell, De Kooning, Rothko, Pollock ve Still gibi ressamlar birinci kuşak New York Okulu'nu oluşturmuşlardır.1947'den sonra Guston, Kline ve Bradley Walker Tomlin (1899- 1952) okula katılmış, Baziotes, Gottlieb, Newmann, Tworkow ve Reinhadt da bu okul içine alınmışlardır. 1950'lerde ortaya çıkan ikinci kuşak ilki kadar yenilikçi olmamış; ama New York, çağdaş sanatın etkin bir merkezi olmayı sürdürmüştür (Tükel-1997, s; 1346).

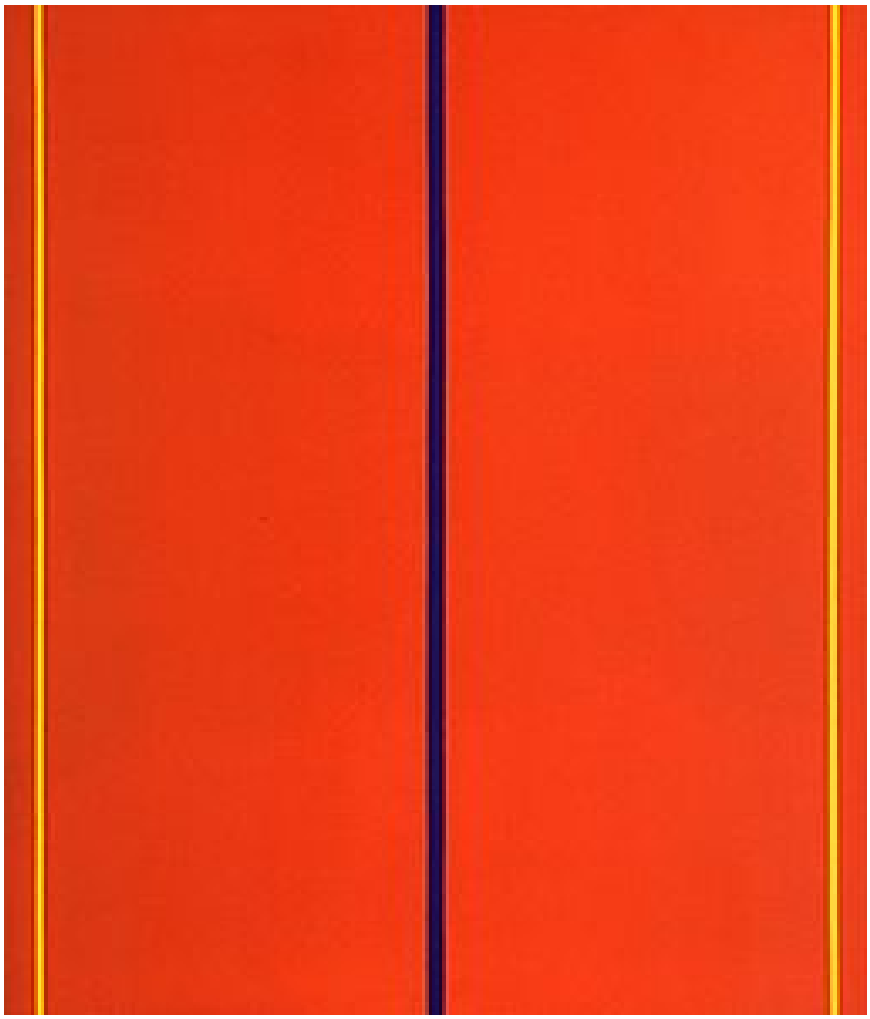
3.1.1. Barnett Newman

ABD'li ressam ve heykeltraş olan Newman yine aynı ülkede gelişen Soyut Dışavurumculuk akımının ilk sanatçılarındandır. Büyük tuval yüzeyleri üzerine uyguladığı renk şeritleri ve yalın kompozisyonlarıyla 1960'larda Minimal Sanat'ın sözcüsü sayılmıştır.

Polonya kökenli bir ailenin çocuğu olan Newman 1922- 1926 arasında New York'ta Sanat Öğrencileri Birliği'nde sanat derslerini izlemiştir. 1927'de New York Kenti Yüksek Okulunu bitirdikten sonra 1937'ye değin babasının konfeksiyon işini üstlenmiş, arada liselerde resim öğretmenliği yapmıştır. ABD'de bunalım yılları olan 1930'larda çeşitli denemelere karşın kendine özgü bir sanat anlatımı bulamamış, ancak 1940'larda Soyut-Dışavurumculuk'u oluşturan Pollock, De Kooning, Still, Rothko; Gottlieb, Kline ve heykelci D. Smith gibi sanatçıların grubu içinde önceleri gerçeküstü imgelerin egemen olduğu resimler yapmış, giderek temel renk şeritleri içeren büyük tuvallere yönelmiştir. Newman'ın edebiyata, klasik öğretiye ve dine olan ilgisiyle mistik yaklaşımı resimlerinin yalınlığına çarpıcı ve anlam dolu bir üslup geliştirmesine yardımcı olmuştur (Tükel-1997, s; 1347).

Newman 1948'de 'güzelden çok esrarlı bir yüceliği akla getirecek bir sanat' olarak adlandırdığı olgunun üstesinden gelebilmek için çok çalışmıştı. Bu sözleri iki yüzyıl önce Edmund Bücke'ün klasik estetiğe meydan okumak için söylediklerinin bir yankısı gibidir. İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: ilki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk yada renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen yada kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, 'içinde bulundukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış' olarak niteler. Daha sonra, 1966'da yaptığı The Stations of the Cross adlı on dört resimlik dizisinde, İsa'nın çarmıhtaki son sözleri olan 'Beni neden bıraktın?' sorusu bu kez evrensel çığlık olmuştur. Newman'ın resimlerindeki dikey işaretler, durgun yada sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı suları yarması için Tanrı'nın şimşeği yollaması gibi. Newman'ın bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağrıştırır (Lynton-1991, s; 243).

1951'de yaptığı, 2- 3 m yüksekliğinde, 90 cm eninde dikey ve homojen renkli panolarında tek bir renk şeridinin uzun ve yatay kompozisyonlarında ise şerit olarak uygulanan birkaç rengin yan yana sürüldüğü görülür. Sanatçı, bu tür resimlerine Tevrat'tan adlar vermiş, bazen da Ay Işığı, Kara Ateş (1961) gibi doğa çağrışımları yapan başlıklar koymuştur. 1960'ların sonuna doğru tek bir dikey çubuktan oluşan heykeller yada piramit ve prizmayı en uç noktada bütünleştiren anıtsal çalışmalar yapmıştır. Newman, 1930'lardaki ekonomik bunalımda devletin sanatçılara yardım için düzenlediği Federal Sanat Projesi'ne (WPA-FAP) katılmamış, ancak sanatçı hakları üzerine çalışmalar yapmış ve sanat yazıları yazmıştır (Knopf-1956, s; 253).



Resim 3.1. Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II*, 1967, Staatsgalerie, Stuttgart.

3.1.2. Jackson Pollock

Willem de Kooning'in 1956 yılında dile getirdiği gibi, resimde yeniliğe giden yol arada bir ressamların resim sanatını yok etmesinden geçer. De Kooning'e göre Cezanne, Picasso ve Pollock bunu başarmış sanatçılar arasındadır.

1912 yılında Wyoming'de işçi sınıfına mensup bir ailenin beşinci oğlu olarak hayata gözlerini açan Jackson Pollock, Amerikan resim sanatının en önemli isimlerinden biridir. Lise öğrenimine Los Angeles'taki bir okulda devam eden Pollock asi davranışları yüzünden okul yönetimiyle başını derde sokunca çareyi New York'a taşınmakta bulur. O artık New York'taki Art Students League'de bir öğrencidir ve bu okuldaki öğretmeni Thomas Hart Benton'un sanatından etkilenmeye başlamıştır. Ancak Pollock'un kurallara uymak istemeyen asi kişiliği onu zamanla Benton'un etkisinden uzaklaştırır ve Pollock kendi tarzını bulabilmek adına iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkar. Her sanatçının hayatında bir dönüm noktası vardır. Pollock için bu dönüm noktası bir anlamda John Graham tarafından 1937 yılında kaleme alınmış 'Primitif Sanatlar ve Picasso' adlı makaleyi okuması olmuştur. Bilinçaltının sanat üzerindeki önemini anlatan bu makale, zaten sanatı için iç dünyasına yönelmeye çok büyük bir eğilimi olan Pollock'u oldukça etkilemiş ve sanatçı, Graham'in yazdıkları doğrultusunda bilinçaltındaki gizli duyguları ve imajları resmine aktarmaya başlamıştır (Fineberg-1940, s; 89).

Pollock 1930'lu yılların sonunda alkolizm ve depresyonla boğuşmaya başlar. Sorunlarıyla yalnız başa çıkmamın mümkün olmadığını anlayan Pollock'un, 1939 yılından itibaren Jung ekolünden gelen bir psikoterapisti görmeye başlaması sanatçının bilinçaltına var olan ilgisini daha da arttırmıştır. Pollock terapi seansları sayesinde Jung gibi mistisizme önem veren, insanların kolektif bir bilinçaltına sahip olduğunu düşünen bir psikologun öğretileriyle birebir bir ilişki içine girince bu yeni deneyimlerini sanatına yansıtmaya başlar. Sanatçının 1942 ve 1948 yılları arasında yaptığı çoğu resme mistik ve primitif öğeler taşıyan Guardians of the Secret, Moon Woman, ve Totem Lesson gibi isimler vermesi, Jung'un Pollock üzerindeki etkisine güzel bir örnek olarak gösterilebilir.

Pollock 1941 yılında katıldığı karma bir sergide, kendisi gibi bir ressam olan Lee Krasner ile tanışır ve sanatçı çift kısa bir süre içinde birlikte yaşamaya başlar. Pollock, geniş bir çevresi olan Krasner sayesinde, dönemin ünlü ressamlarından de

Kooning ile ve önemli sanat eleştirmeni Clement Greenberg ile tanışma fırsatını bulur. Stili 1947 yılından itibaren değişime uğrayan Pollock, tuvali yere koyarak, ve boyaları tuvalin üstüne damlatarak resim yapmaya başlar. Pollock damlatma tekniği ile yaptığı resimlerinde semboller kullanmaktan kaçınmış, ve resimdeki tek mistik öğenin resmin yapılış şekli olmasına özen göstermiştir. Psikolojiye olan ilgisinin yanı sıra Pollock aynı zamanda çok sıkı bir caz dinleyicisidir. Lee Krasner'ın da bir röportajında belirttiği gibi, Pollock için caz Amerika'dan çıkan tek orijinal sanat formudur. Pollock'un damlatma tekniği ile yaptığı resimler bir anlamda Dizzy Gillespie ve Charlie Parker gibi caz ustalarının improvizasyonlarıyla paralellikler taşır. Çünkü Pollock'un resimleri tıpkı Gillespie ve Parker'ın müziği gibi önceden planlanmayan, yapım aşaması esnasında ortaya çıkan resimlerdir.

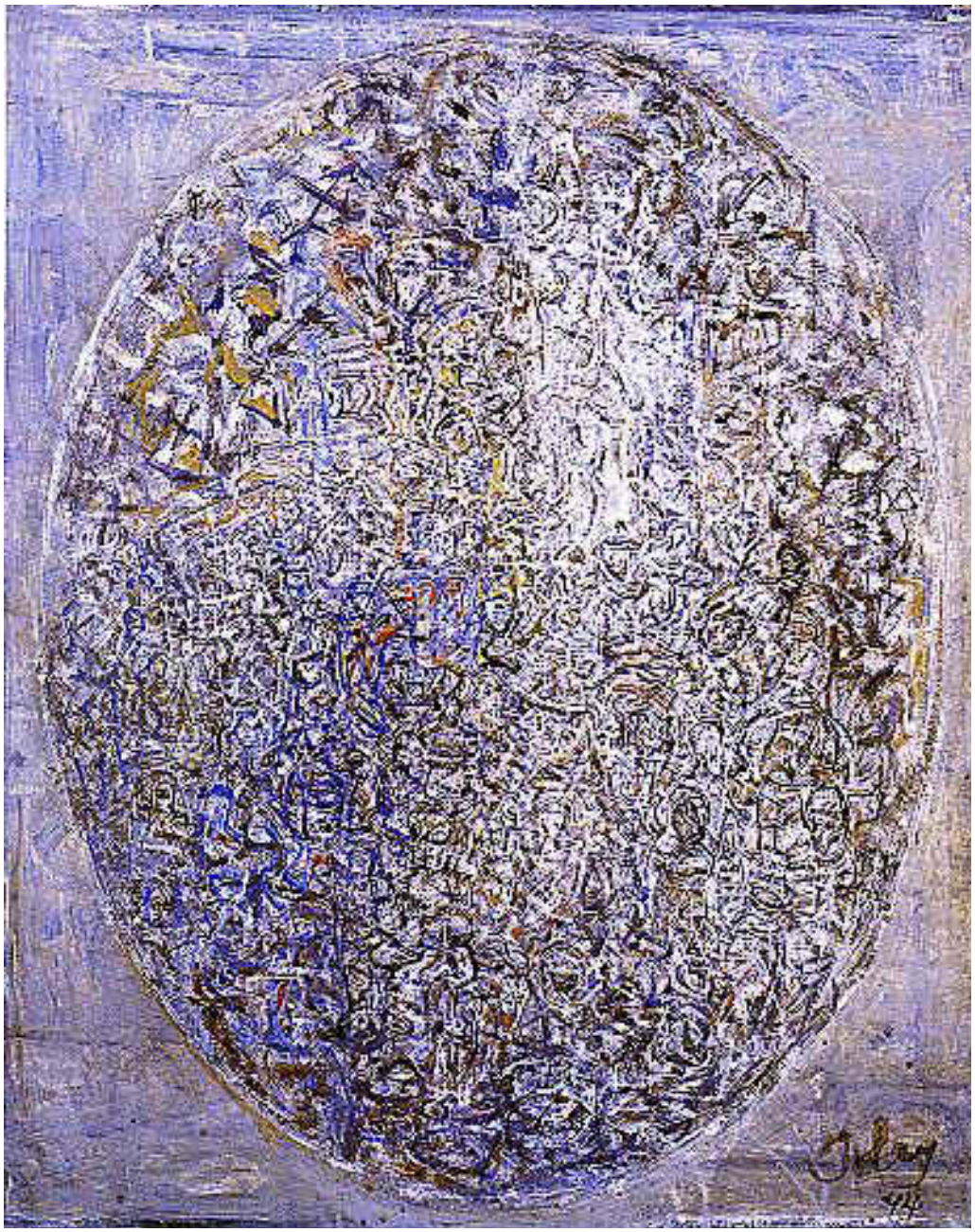


Resim 3.2. Jackson Pollock, *Bir (Numara 31)*, 1950, The Museum of Modern Art, New York.

3.1.3. Mark Tobey

Mark Tobey'in eserlerini yüzey hareketleri olarak irdeleyecek olursak şunları diyebiliriz. Çin kaligrafisi ve Zen felsefesini sentezleyerek ortaya koyduğu üslubuna "Beyaz Yazı" adını veren sanatçı, büyük ebatlardaki tuval yüzeylerinde kaligrafik unsurları çok küçük çizgi parçacıklarını birleştirerek görsel çekiciliği yüksek bir yüzey elde etmiştir. Resimlerinde mistik bir hava egemendir. Yüzeyi kaynaşan, hareketliymiş gibi görünen harf parçacıkları ve kırıntılarıyla kaplayarak değerlendirmiştir. Sanatçı, Soyut Ekspresyonizm'e hem katkıda bulunan, hem de onun öncülüğünü yapan bir kimse olarak değerlendirilmelidir.

Tobey kütleden çok mekanı ve atmosferi vurgular. Resimlerinde ışık ve yüzey titreşimi hakimdir. Doğu sanatının duyarlılığı ve batı sanatına yakınlığı uyum içersinde bütünleşmiştir.1950'li yıllarda Zen ve Budacılık meditasyonunun etkisiyle durgun, uyumlu, atmosferik nitelikler taşıyan resimler yapmıştır.1960'lı yıllarda canlı renkleri kullanmıştır.



Resim 3.3. Mark Tobey, *World Egg*, 1944, Collection Carolyn Kizer, Seattle.

3.1.4. Mark Rothko

1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir: Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renklerde neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir (belkide Newman'ınkilerden bile basit): ilk insanlara yada bugün ölüm döşeğindeki bir insana, İlahi kudretin nasıl göründüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur. Dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Stil, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlılıkları olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım topyekün savaş ve yine topyekün yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünyanın anlatmak istediklerini açıkça belirleyen imgeleri oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ilk baştaki tutumları, Soyut Ekspresyonizm akımı'nın diğer öncülerinden farklı olmamıştır; yani onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenip, yaşadıkları ortamı onaylamak yada eleştirmek gibi bir yol benimsemeyip, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdi. Ancak bu ressamların örnek arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun önemi üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda hayranlarını ikna etmeyi başarmışlardır.

1958'de Rothko, New York'daki yeni Seagram Building için bir dizi resmi hazırlamaya girmiştir. Ancak bu resimlerin, lokanta olarak kullanılacak bir salona asılacağını öğrendiğinde, böyle bir ortama göre olmadıklarını söyleyerek yapıtlarını geri almıştır; bu yapıtlar şimdi Londra'daki Tate galeridedir. Bundan sonra başka bir dizi resme -'kilise resimleri'ne- başlamış Houston, Teksas'taki Institute for Religion and Human Devolopment'ın kilisesi için resimler hazırlamaya girişmiştir. Kilise ve resimler birlikte tasarlanmış ve Rothko, ışık ve yer bakımından daha sonra asılı duracakları yere bir stüdyo yaptırarak, yapıtlarını burada hazırlamıştır. Söz konusu resimler Rothko'nun intiharından bir yıl sonra, 1971'de yerine konulmuştur. Kilisenin ana duvarında yani

Mihrap duvarında bir üçlü resim (tryptich) oluşturacak biçimde üç tane tuval yan yana yer almaktadır (Lynton-1991, s; 246).



Resim 3.4. Mark Rothko, *Red, Orange, Tan, and Purple,* 1949, Private collection Kate Rothko Prizel&Christopher Rothko/Artists Rights Society (ARS), New York

Rothko'nun yüzeyi değerlendirme şekline baktığımızda uzak doğu felsefesiyle ilgilenmiş olan sanatçının çizgi ve form öğelerinden sıyrılmış ve eserlerine spritüel bir anlam vermeyi amaçlamış olduğunu görürüz. Kontürleri belirsiz, geniş ve üstünde eklenmiş birkaç renk kuşağı yüzeyi oluşturur niteliktedir. "Kurşuni Üstün Kahverengi" ve "Siyah-Kestane rengi" adlı eserleri bu özelliği taşıyan resimlerindendir.

Sanatçının soyutlamaya yönelişi kahverengi ve tonlarının hakimiyetinde geometrik parçaların oluşturduğu zıtlıkların yüzeyde değerlendirilmesiyle kendini gösterir. Sonraları biçimce daha da aza indirgenen resim, genelde farklı oranlarda, dikdörtgen renk alanlarının gölgeli, derin bir satıh üzerinde, aralarında da zemin renginin çizgisi bırakılarak üst üste yerleştirildiği resim yüzeyine dönüşmüştür. Bu

eserlerinde çoğu kez koyu renkler ve derin bir renk atmosferi, bazen bulanık bir yapıda, karanlık hakimdir. Koyu zemin üzerinde mor turuncu tonlarla yaklaşan kırmızı yüzeyde ani bir görsel dram oluşturur. Rothko'da eserlerinden bahsederken onları birer dram olarak niteler.

Sanatçının tuvallerindeki biçimler arasındaki ölçütlerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri onun eserlerinin bilinçaltı yardımıyla algılanmasını sağlamıştır. Bu üslupla kurduğu soyut oluşumlar tuval yüzeyini organik ve yaşayan birer varlığa dönüştürür.

3.1.5. Franz Kline

Sanatçı 1940'lı yıllarda tuval yüzeyini geleneksel tarzda, kentsel görünümlerle değerlendirmiştir. Kline bir yıl içersinde gerçekçi resimlerden Soyut Ekspresyonist resimlere geçiş yaptı. Daha sonraları 1950'lerden başlayarak anlatımcı soyutlamalarla üslubunu geliştiren sanatçı, kağıtlar üzerine yaptığı resimlerle doğu karakteri taşıyan bir üslubu devam ettirmiştir. Bu resimleri büyük tuval yüzeylerinde badana fırçaları gibi daha büyük araçlarla tekrar etmiş ve bu eserleri çok güçlü bir pentür tadıyla yüzeyde kendini göstermiştir. Aynı eserlerin oluşumu esnasında gözle görülür bir eylem haline dönüşen resim çalışmaları (action Painting) görsel bir şölen haline dönüşerek seyirci ile paylaşılır bir hal alıyordu. Bu eserler birer ideogram (resim yazı) niteliğinde resimlerdi. Kline'nin geliştirmiş olduğu bu üslup doğu kaligrafisini anımsatır nitelikteydi. Kaligrafik etkiler koyu fırça darbeleriyle değil de beyaz ve açıkta kalan yüzey zeminiyle elde ediliyordu. Kline üslubunda siyah ve beyazı biçim ve hacim olgusunu elde ederken eşit oranlarda kullanmayı tercih etmiştir.

Kline'nin eserleri hareketli soyuta örnek teşkil eder niteliktedirler. Franz Kline'nin son çalışmaları büyük ebatlara sahip, yalınlaştırılmış dengeli kütlelerden oluşmaktadır.



Resim 3.5. Franz Kline, *New York, N.Y.*, 1953, Albright – Knox Art Gallery, Buffalo.

3.1.6. Ad Reinhardt

Resme başladığı andan sanat yaşamının sonuna dek hep soyutla ilgilenen sanatçı 1930'lu yıllarda kübizm'den daha sonra Mondrian'ın kalın dış konturlerinin bulunduğu geometrik bir üslubu benimsemiştir. Daha sonraları Tobey'in yüzey kullanımını değerlendiren sanatçı zamanla belirgin bir soyut-dışavurumcu olmuştur. Sanatçının olgunluk dönemi 1950'den sonra belirginleşmiştir. Üslubunun olgunlaştığı bu döneminde sanatçı koyu tonlara yer vermiş zıtlıkları olabildiğince yumuşatarak geometrik biçimlerin kullanıldığı monokrom soyutlamalarla tuval yüzeyini değerlendirmiştir (Tükel-1997, s; 1542).

Tuval yüzeyini 1952'de tek renk kullanarak simetrik bir yapıda üçlü bölümleme şeklinde kullanmıştır. Reinhardt Mondrian'ın dikdörtgen biçimlerde aradığı dengeyi, geniş dikdörtgenlerin üst üste oturtularak, farklı bir düzlem etkisi oluşturup

bulmayı denemiştir. Sanatçının, Mondrian'dan diğer bir farkı ise tuval yüzeyinde sadece ana renkleri değil aynı rengin birçok farklı tonunu da kullanmış olmasıdır.



Resim 3.6. Ad Reinhardt, *Abstract Painting, Blue*, 1953, Christie's New York, Rockefeller Center.

1936'da New York'ta, Amerika'ya özgü konuların öykücü resimlenmesine karşı kurulan Soyut Amerikan Sanatçıları gurubunun genç bir üyesi olan Reinhardt, kontrollü ve belirgin bir kişilik taşımayan bir çeşit Soyut Ekspresyonizm yoluyla, geometrik soyutlamadan, benzersiz ölçüde yoğunlaşmış ve son derece seçkin bir geometrik soyutlamaya geçiş yapmıştır. 1960'dan, öldüğü yıl olan 1967'ye kadar, yalnızca hep aynı boyda kare tuvaller üzerine çalıştı. Bu resimlerde birbirinden zorlukla ayırt edilen siyah renk tabakaları kesişerek, tuval yüzeyini üç ayrı parçaya bölüyordu.

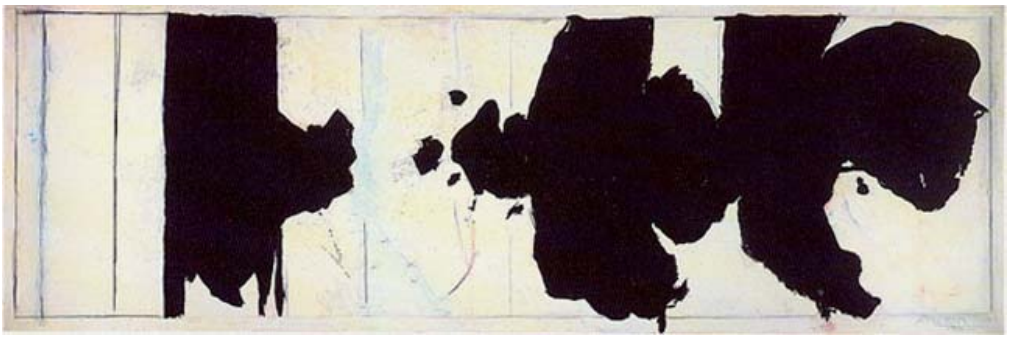
Tobey gibi Reinhardt'da doğu sanatı üzerinde uzun süre çalışmıştı. 1960'larda yazdığı bir makalede, Doğu sanatını beğendiği yönlerini açıklarken, aynı zamanda da bir ressam olarak amaçlarını da ortaya koymaktaydı.

Reinhardt keskin bir zekaya, çabuk kavrayışa sahip bir insandı. Boşluğu ve anlamsızlığı vermeyi başaramadığını bilmesi gerekir. Kişisel çizgiler boşluk ve anlamsızlık demek değildi. Bu çizgiler arasında kalan incelikle renklendirilmiş yüzey, Amerikan resmi doğrultusunda kişisel bir yoğunluk taşır. Kendi adlandırdığı gibi 'sanat-olarak-sanat-olarak-sanat' şeklindeki kampanyası ve ifade-olarak-sanat vahiy-olarak-sanat şeklindeki tutumun karşısında olması, meslektaşlarının resimsel ve sözlü konuşma sanatına etkili bir karşılık olmuştur. Sanatçı 1960'larda tümüyle siyahın kullanıldığı bir üsluba yönelmiştir. Reinhardt yüzeyde süslü ifade üslubu yerine ekonomik ifade tarzını yeğlemiştir (Lynton-1991, s; 250).

3.1.7. Robert Motherwell

Motherwell'in eserleri çağdaşlığın anlaşılmasında önemli bir rol oynar. Yaşamı boyunca kolaja ilgi duymuş olan sanatçı eserlerini 1970'li yıllarda devasal boyutlara ulaştırmıştır. 1940'larda yapmış olduğu ilk eserlerinde var olan soyut yapılanmalar ve biçimler yaşamı boyunca kendini yenileyegelmiştir. "1949'da en önemli yapıtı olan İspanyol Cumhuriyetine Ağıt adlı dizisine başlamış ve 1979'a değin bu dizide, havada asılı duran elipsleri çevreleyen düşey doğrusal şeritlerden oluşturulan, siyah-beyaz 150 tuval üretmiştir (Tükel-1997, s; 243).

Gerek bu yapıtlar gerek başka yollarla ressam Motherwell, sürekli olarak yaşamla bağlar kurmaya, ona ulaşmaya çalışmıştır. Ressam, İspanyol Ağıtları'nı (yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının mecazları) olarak tanımlar. Bu resimler zulmü olduğu kadar direnmeyi de akla getirirler. Duvar resimlerinin belirgin kayıtsızlığından ve tahta perde ilanlarının gözler önüne serili olma özelliğinden bir şeyler taşırlar. Aynı zamanda bu resimlerde tam anlamıyla matemli olmasa bile kesin bir karşı çıkma ve direnme ifadesi de vardır.



Resim 3.7. Robert Motherwell, *Reconciliation Elegy*, 1978, National Gallery of Art, Washington DC

Gerçekte Soyut Ekspresyonizm'in öyküsünde anahtar-kişi'lerden biri olmasına karşın Motherwell, derin sevecenliği ve çalışmalarıyla diğer Soyut Ekspresyonist'lerden farklı bir kişiliğe sahiptir. Sanatçı, Fransız kültürüne ve özellikle Sürrealizm'e olan şükran borcunu her zaman vurgulamıştır. Arkadaşları tarafından alaya alındığını fark ettiği zaman 1965'te; şiir ve resimde Fransız geleneklerine olan sevgisinin, İngiliz ve Rus romanlarına olan saygısından farklı olmadığı ve sonuç olarak da ressam Motherwell'in, yazar Motherwell'den gerçek bir Motherwell olduğunu belirtmek gereğini duymuştur. 1944'ten itibaren New York'lu bir yayımcı için yöneticiliğini yaptığı 'Modern Sanatın Belgeleri' adlı bir dizi kitap, önceden sözünü ettiğimiz Amerikan sanatçıları hakkındaki temel bilgileri içeren bir kaynak niteliği taşımaktadır. Motherwell'in yazı ve resim koleksiyonlarını kapsayan bu dizideki, özellikle dada şairleri ve ressamları (1951) adlı cilt, 1950'lerin sonlarında Soyut Ekspresyonizm'e karşı düzenlenen bir saldırıya malzeme sağlamıştır (Lynton-1991, s; 249-250).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. EKSPRESYONİST YÜZEY HAREKETLERİNİN TÜRK RESMİNE YANSIMASI'NA ÖRNEKLER

II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Özellikle dış kaynaklı sanat yayınlarının ülkemizde çoğalması Batı sanat çevreleriyle ilişkileri daha bilinçli hale getirmiş, buralardaki son çalışmalardan kısa sürede haberdar olunmuştur. 1930'lu yıllarda Müstakiller'le başlayan modern resim çalışmaları 1950'li yıllardan sonra gerek bahsettiğimiz bu nedenlerden gerekse bu

yıllarda yurt dışında eğitim görmüş ressamlarımızın etkisiyle hız kazanmıştır. 1953 yılında Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın açmış oldukları sergi Türkiye'de açılmış ilk soyut resim sergisidir. Yine 1954 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde (Bu bina günümüzde İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Güzel Sanatlar Bölümü Başkanlığı olarak hizmet vermektedir.) açılan sergiye katılan sanatçılar "Halkımıza Çağrı" başlığı altında soyut sanatı benimsetmek amacıyla bir bildiri yayınlamışlardır. 1950'li yıllardan sonra Türk resminde etkin olan soyut resme bazı sanatçılarımız moda gözüyle bakmışlar ve geleneksel tarzlarına devam etmişlerdir. Bunu takip eden yıllarda Türk resim sanatı içinde toplumsal gerçekleri yansıtan natüralist eserlerle birlikte soyut tarzda resim yapan pek çok ressam yer almıştır. Yine 1970'li yıllardan sonra resim sanatçılarının bu iki alanda yoğunlaştıkları görülmektedir. Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Aslan gibi figüratif alana yönelmiş sanatçıların yanında Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim soyut alanda başarılı eserler meydana getirmişlerdir. Soyut sanat kavramı dışında 1960'lı yıllardan sonra basit ve fantastik öğelerin çarpıcı renklerle ifade edildiği Naif resimler de çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yer tutmaktadır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, yurt dışına gerek kendi gerekse devlet imkanları ile giden sanatçılarımızdan bir kısmı sanat yaşamlarına yurt dışında devam etmişlerdir. Buna rağmen Fikret Mualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, Hakkı Anlı, Selim Turan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş varlıkları ülkemizde de hissedilen sanatçılar olmuşlardır.

Tüm bu gelişmelerin yanı sıra 1970'li yıllarda çeşitli objelerle birlikte mekanın da kullanıldığı sanat eserleri oluşturulmaya başlanmıştır. 1977 yılından Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen "Soyut Eğilimler Sergisi" bu tür çalışmaların değerlendirildiği bir sergi olmuştur. Bu ve benzeri sergiler 1990'lı yıllardan itibaren İstanbul'da iki yılda bir düzenlenen Bienal'lerin ilk adımını oluşturmaktadır.

Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesinde en önemli eğitim kurumu olan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı Güzel Sanatlar Fakültesi olarak eğitimini sürdürmektedir. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ise aynı tarihte Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüştürülmüştür (Akkaya-2007, s; 1).

4.1. Adnan Çoker

1927'de İstanbul'da doğdu. 1951 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdi. 1955 yılında Avrupa Konkuru'nu kazanarak devlet bursuyla gittiği Paris'de Andre Lhote, Henri Goetz ve Hayter atölyelerinde, Salzburg'da Yaz akademisi'nde Emilio Vedova atölyesinde çalıştı. 1960-1 995 tarihleri arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği yapmış olan sanatçının 1961-1966 tarihleri arası "Müzik Eşliğinde Resim Gösterileri" adı altında performanslar gerçekleştirdi. 23 kişisel sergi açan, 24 grup sergisine katılan sanatçı, 2'si uluslararası olmak üzere 8 ödüle sahiptir (Anonymous-2007, s; 1)

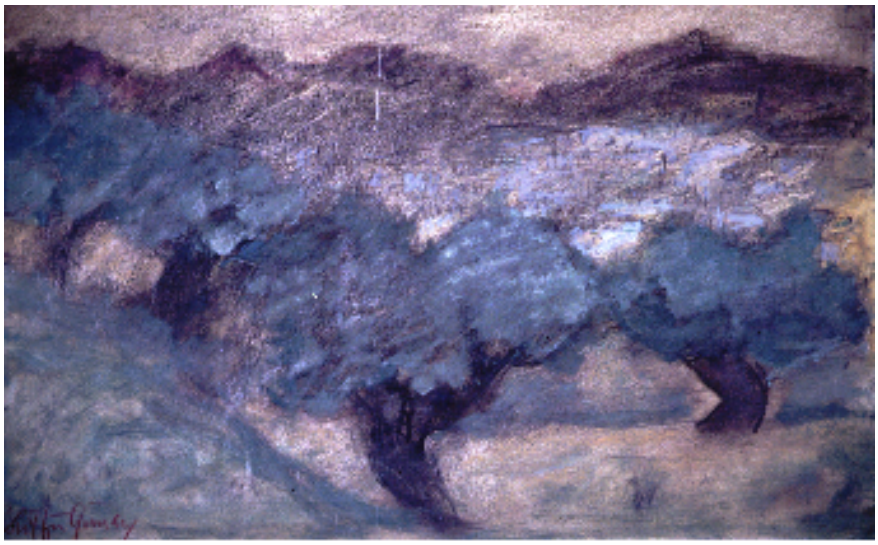


Resim 4.1. Adnan Çoker, *Kırmızı-Beyaz 7*, 1961.

Adnan Çoker'in ilk dönem resim çalışmalarından olan Kırmızı-Beyaz adlı yapıtında değişik renk oluşumlarıyla ortaya konulan resimsel tavır yüzeyin lirik ve ritmik hareketlerle değerlendirilmesidir. Geniş ve lekesel renk alanları, çizgisel değerlerle bir bütünlük içindedir. Bu bütünlük kırmızı ve beyazın devinimsel bir yapıyla yorumlanmasıyla yüzeyde kendini gösterir durumdadır. İlerleyen dönemlerinde sanatçı, bu tutumunu, mimari formlara dönüştürmüş ve bu mimari formları minimalist resim anlayışıyla modern anlamda sorgular bir tavır sergileyerek resim üslubunu geliştirmiştir.

4.2. Lütfü Günay

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi Atölyesinde 1944-1949 yılları arasında resim eğitimi aldı ve yüksek resim bölümünden mezun oldu.1951-1980 yıllarında Amerikan Askeri Yardım Kurulunda grafiker olarak çalıştı ve emekli oldu.1967-1993 yılları arasında Ankara Türk Amerikan Derneği resim kurslarını yönetti.1953 yılından bu yana biri yurt dışında olmak üzere yetmiş üç kişisel resim sergisi açan sanatçı, yurt içi ve yurt dışında toplam yüz doksan karma ve grup sergisine katıldı.1990'da MSU 50. Sanat Yılı Onur Ödülü alan sanatçı yapıtları ile beş ödül aldı. Soyut çalışmalarında dikey ve yatay yüzeyler arasındaki ilişkilerden doğan plastik değerleri denge kurallarına dayanan denetimli bir uyum içinde ifade etmeye çalışan sanatçı, çalışmalarını Ankara'da sürdürmektedir (Onursan-2007, s;1).



Resim 4.2. Lütfü Günay, *Turgut Reis'den Görünüş.*

Lütfi Günay'ın doğa betimlemelerinden olan bu eserde de yine Ekpresyonist bir doğa betimlemesi gözlemlenmektedir. 'Turgut Reis'ten Görünüş' adlı bu çalışmada doğa, sanatçının tual yüzeyinde kendi renk alanlarını ve fırça vuruşlarını oluşturmada bir araç olmuş ve doğanın görünümünden ziyade sanatçının bu görüntüyü yorumlamasında kullandığı plastizm ön plana alınmıştır.

4.3. Erol Akyavaş

1932 İstanbul doğumlu Erol Akyavaş, sanat hayatına 1950'de Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde misafir öğrenci olarak başladı. O

dönem İstanbul'da resim öğrenebileceği en yenilikçi ve en sıra dışı atölye Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesiydi. Klee, Miró gibi sanatçılardan etkilenmesi bu senelere denk gelir. Öykücülüğü en aza indirilmesi, soyutlama ile dekoratif anlatımların ön plana çıkarması bu sebeptendir. 1950- 53 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölye çalışmalarına katıldı. Paris'te André Lhote ve Fernand Léger ile çalıştı. Kübist eğilimli resimler yaptı. 1954'de ABD'ye yerleşti. Chicago'da Illinois Institute of Technology'de mimarlık eğitimi aldı. Kısa bir süre mimarlık yaptı. Hiçbir zaman modern mimarinin estetiğini sevmedi. Bireysel sanatlar her zaman ona daha cazip geldi. Onun deyimiyle mimarlık "Bezdiren bir şey. Bütün sanatlar arasında başkasının aletiyle gerdeğe giren tek sanat." İlk tercihi olan resme geri döndü. Avrupa'da, Amerika'da sergiler açtı. 1961'de bir resmi, New York'taki Museum of Modern Art tarafından satın alınarak koleksiyona dahil edildi.

İslami geleneğin, inanışın, çağdaş yorumunu yaptığı için hem yurt dışında hem de ülkesinde eleştirildi. Amerika'da koleksiyoncular bunu kötü bir şaka olarak algılamak istediler. Aslında onun temaları tamamen kendine ait, iç dünyasından gelen imgeler ve mistik öğelerdi. Avrupa'da bu sorunu yaşamadı. Bu durumu kendisi bir röportajında "İngilizler, Fransızlar, daha doğrusu Almanlar hiçbir zaman lafını bile etmediler. Politik baskı Almanya'da hiçbir zaman söz konusu olmadı. Amerika'da resmen 'yapma' dediler." diye anlatıyor.

1990'da Berlin'de 'Şimdiki zaman sonsuzluk' sergisine katıldı. 1991'de Sankt Petersburg'da Benois Palace'da Palitra Galeride 'İkonoslar için ikonlar' adlı enstelasyonunu sergiledi. Erol Akyavaş resminde her dönem ayrı imgeleri kullanmıştır. Kapılar, kaleler, labirentler, ikonlar bunlardan bazılarıdır. Sembollerle iletişim kurduğumuz için, bunların simgesel değerleri ya da değersizlikleri onu ilgilendirdi. İkonları tanımlarken: "İki bin yıllık bir drahmiyi elime aldığında düşünüyorsun, bunun için kıyametler koptu. Benim için ise ancak tarihi bir değeri var. Ama hiçbir gücü yok. Bunlara bir zamanlar çok bel bağlanmış sonra onların yerine başkaları gelmiş. O paranın ezikliği, bitkinliği....." Labirentleri için ise: "Labirent burada metafor. Metafor da ne olduğu labirentin içinde saklı. Hz. Mevlana'nın 'içindeki içinde saklıdır' lafı çok önemlidir. Burada labirentten kast edilen, Hepimizin varmak istediği bir nokta var, oraya varmak için bir yoldan geçiyoruz. Bu yollarda kavşaklardan geçiyoruz. Muhakkak bir karar veriyoruz bu kavşaklarda. Bunların hepsinde doğru karar

verdiğimizde, o noktaya varılıyor. Bunu da en iyi anlatan şekil labirent oluyor." diye anlatıyor.

Yapıtlarındaki soğuk anlatım, ayrıntılı simgeler, Erol Akyavaş'ın resimlerini dışarıdan bir göz olarak izlemeyi gerektiriyor. Hiçbir zaman felsefesini ya da simgeler deki gerçek anlatımı bilmeden içine almıyor. Özelikle tasavvufta geçen cümlelerin yardımıyla resimlerin anlatımı kolaylaştırılıyor. Sanatçıyı tanımak için hangi dönemlerden geçtiğinin bilmemiz ona yaklaşmamızı kolaylaştırıyor (Dirican-2007, s; 1)



Resim 4.3. Erol Akyavaş, *Otağ*, 2005, Galeri Nev, İstanbul.

4.4. Fikret Mualla

1903 yılında İstanbul'da doğan Fikret Mualla, Saint Joseph ve Galatasaray liselerinde öğrenim görmüş. Yatılı olarak Galatasaray Lisesi'ne verilmesinin sebebinin, kendisini derslerine çalışmaktan alıkoyan futbol tutkusu olduğu rivayet ediliyor. Bu sıralarda annesini kaybetmesi, sanatçının üzerinde çok derin izler bırakmış. Babasının

ikinci evliliğini de pek benimseyemeyince, İsviçre'ye mühendislik okuması için gönderilmiş. Ancak zamanla, resmin mühendislikten daha çok ilgisini çektiğini fark etmiş ve resim eğitimi almak için Almanya'ya geçmiş.

Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde afiş ve desinatörlük, ardından Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi almış. 1927'de Türkiye'ye döndüğünde, mezun olduğu Galatasaray Lisesi'nde ve Ayvalık Ortaokulu'nda kısa bir dönem resim dersleri vermiş. Bir süre sonra da kendisini İstanbul'da bulmuş. Paris'e gitmeden önce burada geçirdiği zaman içinde çalışmalarını sürdürmüş.

1939 Uluslararası New York Fuarı Türk Pavyonu için Abidin Dino'nun ricası üzerine 'İstanbul' konulu otuz kadar tablo yapmış. 1938 yılında babasını kaybeden Fikret Mualla, ondan kalan miras ile Paris'e giderek yerleşmiş. Bu sıralarda Fransa'da Edvard Munch ve Wassily Kandinsky gibi ressamların temsilcisi olduğu ekspresyonizm akımı gündemde olduğundan, ressam da bu anlayıştan etkilenmiş (Ün-2007, s; 1). Yaşamını Paris'te sürdürmüş olan Fikret Mualla (1903- 1967) dışavurumcu üslup içinde değerlendirilebilen renkçi bir ressamdır. Çizgi ile boyayı ayıran göz alıcı renklerle güldürücü olduğu kadar düşündürücü tipler yaratmış, konu olarak her zaman insanı ele almıştır. Kumarhaneler, gazinolar, meyhaneler ve sokaklar resimlerinde Paris'in biraz aşağı tabakasının yaşadığı mekanlar olarak olanca canlılığı ve renkliliği ile yapıtlarına yansımıştır. Fikret Mualla çileli yaşamının tek dayanağı olan fırçası ile yoksullar ve mutsuzları yeren çalışmaları ile ünü Türkiye dışına taşan sayılı sanatçılarımızdan birisidir. Boyayı kendine özgü yaygın bir üslupla kullanmış, ara tonları seçmeyi bilmiş, parlak, kuvvetli zengin renklerle sanatını kanıtlamıştır. Resimlerinde işlediği konuların eğlenceli olmasına karşın, dramatik bir havası vardır. Kontrast çarpıcı renk anlayışı düz boyama tekniği, kuvvetli çizgileri dışavurumcu bir anlayış içinde birleştirerek, çok renkli ve göz alıcı zenginlikte yapıtlar üretmiştir. Trajik yaşamı, ruhsal dengesizlikleri ve yoksulluğu onun sanatının kaynağını oluşturmuştur (Ersoy-2000, s; 111).



Resim 4.4. Fikret Mualla, *Cannes Limanı.*

4.5. Mustafa Ayaz

Mustafa Ayaz (1938) yapıtlarında aşkı, yaşama sevincini ve geleceğe dönük beklentilerini plastik değerlere dönüştürmekte, insanın içini ısıtan, kabına sığmayan bir neşe ve sevinç aşılayan resimler yapmaktadır. Şiirsel bir anlatımla "insan"ı ele alan anlatımcı bir ressama özgü duyarlılıkla hem dış dünyayı, hem kendi iç dünyasını iyimser gözlemlere dayanarak güncel kent yaşamından kesitlere yansıtmaktadır. Çizgisel araştırmalarla yüzey üzerinde geliştirdiği ilişkisiz çizimler üst üste yan yana ve birbiri ile ilişkisiz sentezler oluşturmakta, çizgi esprisine dayalı bir bütünlük içinde kontrast leke dağılımları coşkulu kişiliği aşırıya kaçmayan büyüleyici bir fantazya yaratmaktadır. Kadın temasında yoğunlaşan resimlerinde dinamik parçalanmış formlar, yapıtlara spontane çekici ve doğal bir görünüm kazandırmaktadır.

Oturan, güneşlenen, sohbet eden kentli kadınlar ölçülü bir stilizasyon ile çizgisel yapısını, mavi-mor, sarı-turuncu gibi şeffaf renk lekeleriyle kitlesel renk dokuları, kadın çevresinde devinen yaşamsal karmaşayı özgün bir üslup içinde biçimlendirmekte, çelişkileri ritmik bir dinamizmle yüzeysel bir düzenleme içinde simgesel öğelerle vermektedir (Ersoy-2000, s; 113).



Resim 4.5. Mustafa Ayaz, *Portre,* 2005.

SONUÇ

İlk olarak maniyerist akımda 16.y.y.'da klasik resim anlayışındaki figürü deforme ederek, klasik kompozisyon anlayışını bozarak, kendini ifade etmeye ve yeniyi aramaya başlayan, Primaticcio, Gıllilio, Romano, Demenico Beccafumi, Angelo Bronzino gibi sanatçıların resim anlayışıyla az da olsa örtüşmüş olan ekspresyonist resim, Almanya'da 1911'de kendini göstermiştir. Ekspresyonistler Almanya'nın o dönemki siyasi çalkantıları içersinde, düşünce akımlarıyla da ilintili olarak yeni bir kültür ortamının meyvesi olmuştur.

Kişisel endişeler, duygusal gereksinimler ve psikolojik baskılar, dışavurumcu sanatçıların tabiatı içsel olarak yansıtmalarını sağlamış, I. Dünya Savaşı, Nazi hareketleri bu akımın Almanya'da patlak vermesine sebep olmuştur. Sanatsal amaçları (ideolojileri): Katharsiz ve kendini dışavurma idi.

Genç Ekspresyonistlerin resim formasyonu I.Wilhem'in krallığı sırasında gelişmişti. Her şeyden önce Ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin duygularının yansımasıydı. Bu bunalım, 1905- 1914 yılları arasında sanatla uğraşan kuşağın tüm üyeleri tarafından yaşanmış. Sanatçılar, huzursuz ve kendilerini gerçekleştirme gücünden yoksun hissediyorlar, realiteden hoşlanmıyorlardı. Temelleri sarsılan

Almanya'nın, sanayileşmesindeki gelişimin acısını çekiyorlardı. Zayıflamış insan ilişkileri, Hızlı kent yaşamı, köleliğin her çeşidi, sanatın değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerinin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin yıkıp, yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülüyordu. Onlara göre bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey bu olmuştu.

Alman Ekspresyonizminde sanatçı figürü deforme etmiş, renkleri ve biçimleri içinden geldiği gibi kullanmayı tercih etmiş, yüzeyi değerlendirirken gerçek olanı kendince ifade etmeyi yeğlemişti. Bu dönem sanatçısı dış dünyayı yadsıyarak kendi iç dünyasını ve doğasını resim yüzeyine yansıtmıştı.

Almanya'daki Ekspresyonist hareket üç gurup olarak kendini göstermişti. Bunlar: Die Brücke (Köprü, 1905-1914), Der Blue Reighter (Mavi Atlı, 1905-1914), Der Sturm (Fırtına) adlı gruplardı.

20.y.y. sanatçısı ise dış dünyayı bir kenara itip tamamen kendi iç dünyasını ve bu iç dünyasındaki gerçeği, kendi gerçeğini yüzeye yansıtma çabası içerisine girmişti. Sanatçı artık ifadelerini real olan dünyadan başka bir dünyada arıyordu.

20.y.y. sanatçısını kendi dünyasına iten şey sanat tarihi süreci içerisinde yaşanagelen, sosyal ve psikolojik duygular, inançlar, idealler, gibi etkilerdi. Modern dünyanın sanatçı bireyi, yaşanılan savaşların, hızlı yaşamın, bilimdeki gelişmelerin, hızla üreten ve tüketen toplumun etkisiyle kendi iç dünyasına dönüyor ve bu dünyayı sanatıyla resim yüzeyinde oluşturuyordu.

20.y.y.'a kadar süregelen bütün resim anlayışını ve kalıplarını sanatçının kendini ifade etmesinde bir set ve engel olarak görmeye başlamış olan sanatçı birey, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'da yeni bir anlayış oluşturmuş ve bu anlayış bütün kuralları reddetmişti. Kuralsızlığın sanatçının kendini ifade etmesinde tek kural olduğu bu anlayışa göre yapılan eserler kompozisyon kurallarını yerle bir etmiş, yüzeyi sanatçının içinden geldiği gibi değerlendirmesinin en doğru yol olduğu düşüncesini savunmuştu. Bu anlayışla resim yapan sanatçı lirik veya dramatik ruh hallerini yüzeye yansıtmıştı. Yüzeyde oluşan şey bilinç dışı ve tamamen duygularla yoğrulmuş anlık ifadelerdi. Sanatçı eserini oluştururken keşfeder durumdaydı. Jackson Pollock'un All Owerları, Dripping Paintler, Action Paintler, bu anlayışın ürünleridir. Sanatçı, kendi dünyası, yaşadığı nevrotizm, kullandığı yüzey ve boyalar tıpkı bir şaman ayini gibi

bütünlük içindedir. Bu süreçte ruhsal hazırlık söz konusudur ve yapılan bu eserler kuralcı ve akılcı geometrik soyutun karşısındadır. Lirik Abstrksiyon bir karakter taşıyan akımın uygulanmasında, sanatçının alabildiğine özgür hareketlerinden kaynaklanan serbest boya uygulamaları sonucu ortaya çıkan biçimler gelinebilen en özgür yüzey olmuştu.

Batı sanatına yeni açılmaya başlayan Amerika'nın Abstre Ekspresyonizm'i San Fransisco ve New York 'ta örnekler vermiş ve süregelen bir modern sanat akımıdır.

II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştı. Dış kaynaklı sanat yayınlarının ülkemizde çoğalması sonucu, batıdaki son çalışmalardan, haberdar olunabilmişti. 1930'lu yıllarda Müstakiller'le başlayan modern resim çalışmaları 1950'li yıllardan sonra hız kazanmıştı. 1953 yılında Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın açmış oldukları sergi Türkiye'de açılmış ilk soyut resim sergisiydi.

1950'li yıllardan sonra Türk resminde etkin olan soyut resme bazı sanatçılarımız moda gözüyle bakmışlar ve geleneksel tarzlarına devam etmişlerdi. Bunu takip eden yıllarda Türk resim sanatı içinde soyut tarzda resim yapan pek çok ressam yer almıştı. 1970'li yıllardan sonra resim sanatçılarının figüratif ve soyut resim alanında yoğunlaştıkları görülmekteydi. Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Aslan gibi figüratif alana yönelmiş sanatçıların yanında Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim soyut alanda başarılı eserler meydana getirmişlerdi.

Abstre Ekspresyonizme Dair Deneysel Çalışmalar

Lisans eğitimi süreci içersinde figüratif ekspresyonizme yakın seyreden çalışmalar, yüksek lisans eğitimi süreci içersinde abstre ekspresyonizme dair deneysel çalışmalara dönüşmüş ve bu tez çalışmasındaki bilgi konjektürünün devamı bir tavır almıştır. Tez çalışması süreci içersinde olgunlaşan eserler aşağıda yüzey hareketleri olarak irdelenmiş ve analizleri yapılmıştır.

Erzurum (Resim 5, 6, 7, 8, 9) adlı bu çalışmada ve numaralandırılmış olan değişik veryasyonlarında Erzurum'u temsil noktasında ele alınan Çifte Minareli Medrese ve kümbetler gibi mimari yapıların soyut yapılanmalar ve parçalanmalarla bir

arada irdelendiğini görmekteyiz. Modern sanat anlayışı içerisinde ele alınan geleneksel mimari böylece yeniden güncelleştirilmiş ve günümüz sanat konjektürü içerisinde değerlendirilmiştir. Pazırık halısı üzerindeki hayvan mücadelelerinin betimlendiği resimlerde karşımıza çıkan ve Türk resmindeki en eski çizgisel unsur olan virgül ve noktaya da resmin kompozisyonu oluşturulurken göndermede bulunulmuştur. Böylece İslamiyet öncesi Türk betimlemeleri ile İslamiyet'ten sonraki Türk-İslam mimarisinin bir arada kullanımı modern bir resim tavrı içerisinde sentezlenerek görselleştirilmiştir. Yüzey parçalanan renklerle ritimselleştirilmekte ve bu ritimsel ve de lirik tavırla değerlendirilen yüzey, hareket unsurlu biçimsel yapılarla dinamik hale getirilmektedir.

Mezopotamya (Resim 10) adlı çalışmada da yine mimari yapılar ele alınmakta ve bu yapılar soyut bir resim yüzeyi içerisinde kendini göstermektedir. Köprü kemerleri, kemerli camlar ve taç kapılar gibi unsurlar mimariden seçilerek resim yüzeyine taşınmış ve bu resim tavrıyla yüzeyde ritmik ve soyut bir yapılanmaya gidilmiştir. Anadoludaki zengin estetik mimari anlayışını modern sanat içerisinde değerlendirmek resim anlayışımdır. Renk anlayışı olarak Mavi Atlı gurubunun baş temsilcilerinden olan Rus ekspresif sanatçı Wasily Kandinsky'nin renk yüklemelerine yakın duran çalışmalar elde edilmiştir. Kandinsky'nin acele ile yapılan, kısa fırça vuruşlarından oluşan kırmızı, mavi, yeşil ve sarı alanların ortaya çıkması ile yakın bir renk benzeşmesi eserde göze çarpar. Bu renk alanları aynı Kandinsky de olduğu gibi karşıtlıklar yaratmış ve ana konunun betimlenmesinde sınırlı bir ölçüde yararlı olagelmiştir. Ekspresiflerde olduğu gibi dış gerçek ve sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki bir birleşimi anlatabilme adına başarı amaçlanmıştır.

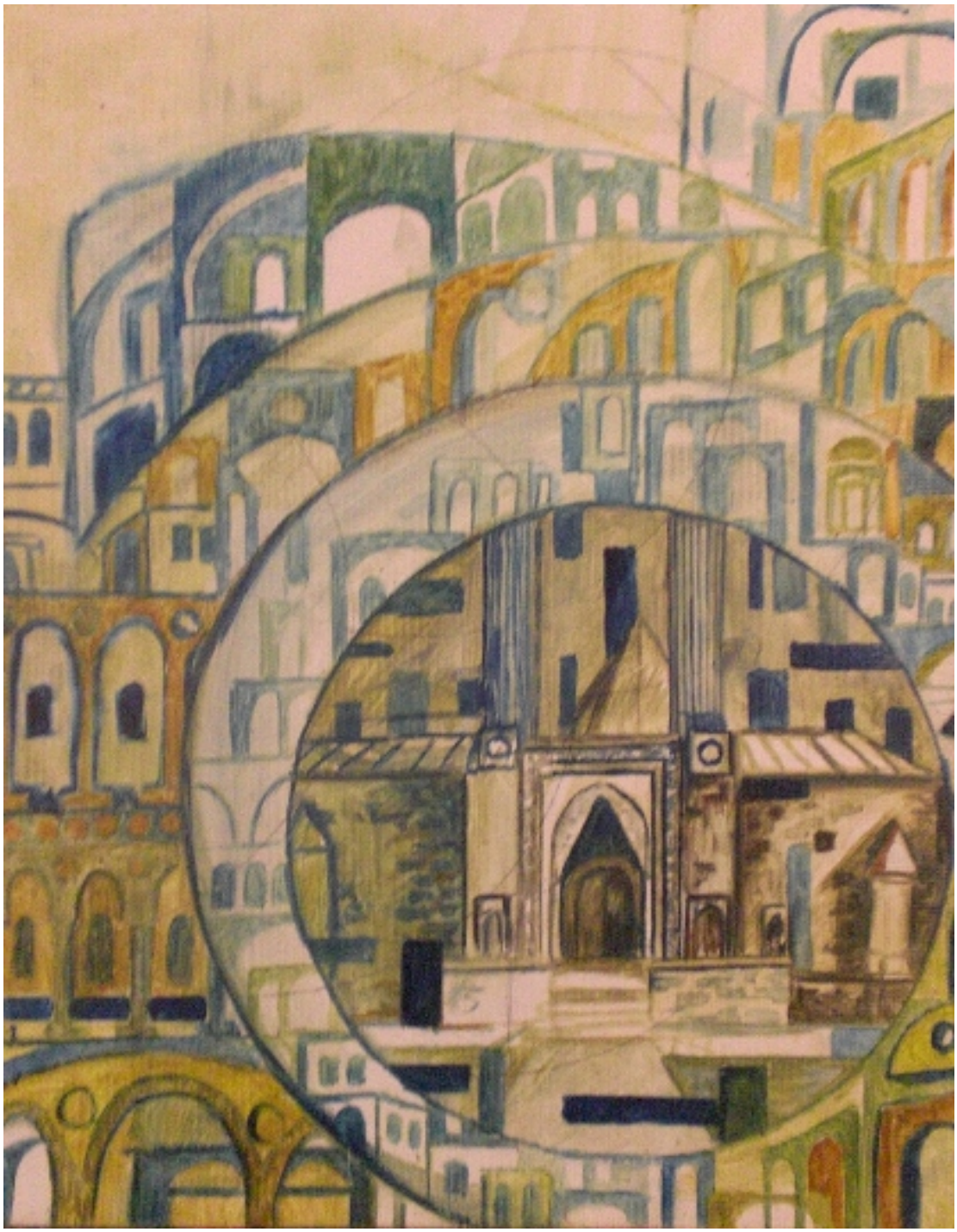
Anadolu I, II, III, IV, V, VI (Resim 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18) diye numaralandırılan çalışmalarımda ise yine aynı resim mantığı içerisinde daha da soyuta gidilerek kompoze edilen uzun dikdörtgen resim yüzeyleri elde edilmiştir. Bu yüzeylerde kemerler, yarım daireler ve de kubbeler resim unsuru olarak kullanılmıştır. Bu unsurlarla beraber kare ve dikdörtgen parçalanmalardan oluşturulan renk alanları yüzeyi parçalayarak ritimlendirmiş, bu ritimsel yapı resime coşkulu bir atmosfer kazandırmıştır. Yüzey, geçişli dairesel fırça hareketleriyle plastik bir yapıya kavuşturulmuş, bu yapı da renk yüzeylerinin keskin ayrımlarının giderilerek resmin bütün halinde seyredilmesi imkanını izleyiciye sunmuştur. Kubbelerin kemerlerin ve köprülerin betimlendiği bu dikey kompozisyonlardaki renk seçimleri resimlerde mistik

bir hava uyandırması açısından vurgulu renk ve tonlardır ki bu mistisizmi yaşadığımız Anadolu coğrafyasında gerek mimari, gerek edebi gerek tasvir ve musiki ve de halk destanlarında görmemiz ve de hissetmemiz mümkündür. Bu estetik yapılanmayı kompoze edebilme adına seçilen form biçim ve renklerde amaçlanan Anadolu'yu içselleştirerek yapılan modern sanat ve eski değerlerin sentezlenip bir anlamda güncelleştirilmesi olayıdır.

"Yer Yer Her Yer" (Resim 19.- Resim 20)adlı bu düzenlemede resim yüzeyi sorgulanmış ve resmin klasik kare ve dikdörtgen yüzeyin dışındaki işlevi ve uygulanabilirliği irdelenmiştir. Klasik dikdürtgen yüzeyin sorgulanmasıyla yüzey silindir bir yapıya dönüştürülmüş ve bu silindir yüzeyler mekan içerisinde düzenlenerek görselleştirilmiştir. Düzenlemelerde dikkat edilen şey silindir borular üzerindeki renklerin birbirleriyle olan ilişkileri ve çap ve boylarının mekanla olan ilişkisidir. Bu silindir yüzeyler üzerinde yine mimari öğeler stilize edilerek sunulmakta ve bu stilizasyonlar silindir yapılar üzerinde kendini göstermektedir. Ortaya çıkan şey Modern bir yapı içerisinde kendini gizleyen eski mimari unsurlardır. Modern kentlerde gördüğümüz gökdelenleri ve kent görünümlerini andıran bu silindir yapılar içerisinde gizli olan yine bizim mimarimizdir.



Resim 5. “Erzurum I” Branda üzerine yağlıboya, 165 cmx261 cm



Resim 6. “Erzurum II” Branda Üzerine Yağlıboya, 30 cmx36 cm



Resim 7. Erzurum III Branda üzerine yağlıboya 48 cmx76 cm



Resim 8. “Erzurum IV” Branda Üzerine Yağlıboya, 28 cmx37 cm



Resim 9. “Erzurum V” Branda Üzerine Yağlıboya, 30 cmx69 cm



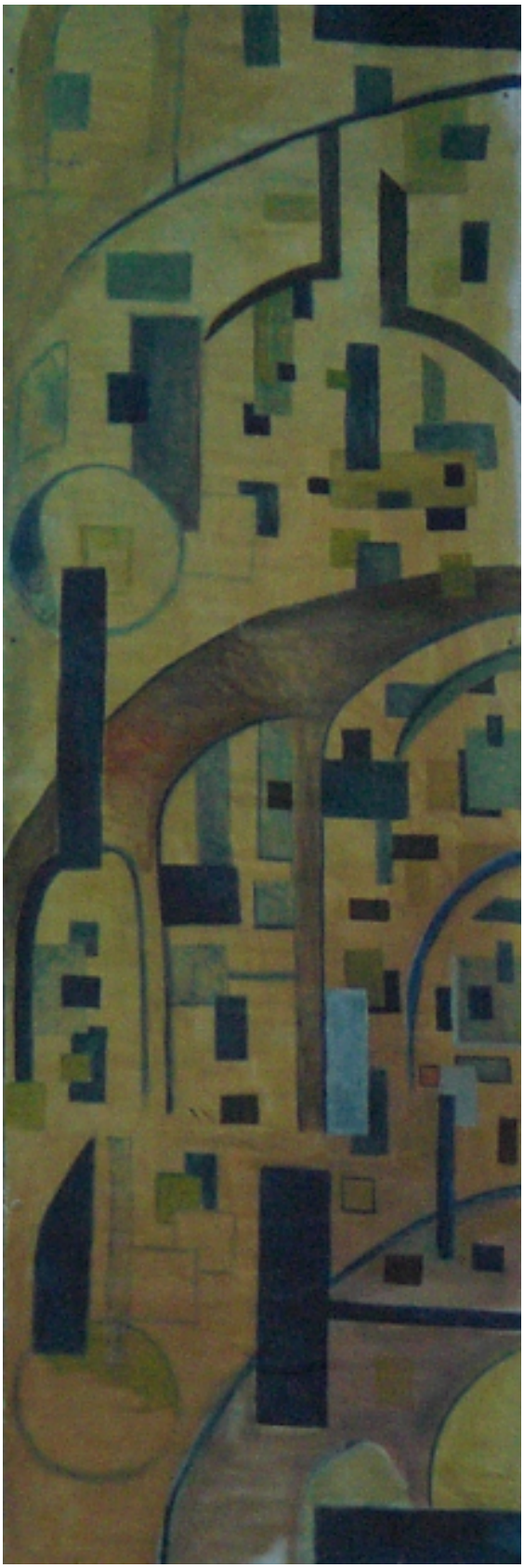
Resim 10. “Mezopotamya” branda üzerine yağlıboya, 147 cmx296 cm



Resim 11.“Anadolu I” branda üzerine yağlıboya, 101 cmx298 cm



Resim 12. “Anadolu II” branda üzerine yağlıboya, 99 cmx282 cm



Resim 13. “Anadolu III” branda üzerine yağlıboya, 98 cmx350 cm



Resim 14. “Anadolu III” detay



Resim 15. “Anadolu IV” branda üzerine yağlıboya, 101 cmx298 cm



Resim 16. “Anadolu V” branda üzerine yağlıboya, 165 cmx400 cm



Resim 17. “Anadolu V” Detay



Resim 18. “Anadolu VI” Branda Üzerine Yağlıboya, 81 cmx34 cm



Resim 19. “Yer Yer Her Yer” Karton boru üzerine yağlıboya



Resim 20. “Yer yer her yer” karton boru düzenleme

KAYNAKÇA

Akkaya Şennur, Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar (Resim-Heykel-Mimari), http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/gs.htm, Erişim Tarihi 21.04.2007.

Anonymous, http://sanatgalerisi.com/art/coker/index.htm, Erişim Tarihi 07.05.2007.

Crepaldi Gabriele, Art Book Ekspreyonistler, Çev: Durdu Kundakçı, 1.Baskı, Dost Kitabevi, Ankara Haziran 2004.

Dirican Işıl, http://www.isildirican.com/erol.html, Erişim Tarihi 21.01.2008

Ersoy Ayla, Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e), Bilim Sanat Galerisi, Kadıköy/ İstanbul 2000.

Fineberg Jonathan, Art Since, Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey 1940.

Gültekin Vahdet, Yeni Hayat Ansiklopedisi, 2. Baskı, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1973.

Knopf Alfred A., Modern Art USA: Man, Rebellion, Conquest, Newyork 1956.

Lynton Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.

Onursan İzzet Arda, http://www.cakinberk.com/vievartist.aspx?aid=63, Erişim Tarihi 03.04.2007

Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi,Çev: Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usambaş, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.

Tansuğ Sezer, Resim Sanatının Tarihi, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.

Tuncay Yiğit, Halk Sahnesi Oyuncuları, www.halksahnesi.org, Erişim Tarihi 24.09.2007.

Tükel Uşun, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, II. Cilt, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997.

Ün H. Akın, http://www.turksolu.org/156/un156.htm, Erişim Tarihi 07.05.2007

Wolf Norbert, Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Çev: Mehmet Tahsin Yalım, TASCHEN/ Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

Wölflin Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.

RESİM DİZİNİ

SAYFA NO

Resim 2.1. Emil Nolde, *Red Flowers,* 1906…….……. 18
Resim 2.2. Ernst Ludwig Kirchner, *Gösteri Sanatçısı (Marcella)*, 1910……... 19
Resim 2.3. Karl Schmidt Rotluf, *Rosa Schapire'nin Portresi*, 1911…….. 21
Resim 2.4. Otto Mueller, *Bir Manzara İçinde İki Nü*, 1920……... 22
Resim 2.5. Wasily Kandinsky, *Münih'te Ermiş Ludwig Kilisesi*, 1908……. 25
Resim 2.6. Paul Klee, *Marc'ın Bahçesinde Fön Rüzgarı*, 1915……. 27
Resim 2.7. Gabriele Münter, *Murnau'da Okul*, 1908…… 29
Resim 2.8. Lyonel Feininger, *Halle'de Çarşı Kilisesi*, 1930…… 31
Resim 2.9. Oskar Kokoschka, *Rüzgarın Gelini*, 1914…… 33
Resim 2.10. Franz Marc, *Küçük Sarı Atlar*, 1912…….. 35
Resim 2.11. Gustav Klimt, *Öpüş*, 1908…… 38
Resim 2.12. Egon Schiele, *Açık Parmaklı Kendi Portresi*, 1911……. 39
Resim 3.1. Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II*, 1967….. 43
Resim 3.2. Jackson Pollock, *Bir (Numara 31)*, 1950……... 45
Resim 3.3. Mark Tobey, *World Egg*, 1944……... 46
Resim 3.4. Mark Rothko, *Red, Orange, Tan, and Purple,* 1949……. 48
Resim 3.5. Franz Kline, *New York, N.Y.*, 1953…… 50
Resim 3.6. Ad Reinhardt, *Abstract Painting, Blue*, 1953…… 51
Resim 3.7. Robert Motherwell, *Reconciliation Elegy*, 1978……... 53
Resim 4.1. Adnan Çoker, *Kırmızı-Beyaz 7*, 1961……. 55
Resim 4.2. Lütfü Günay, *Turgut Reis'den Görünüş*……... 56
Resim 4.3. Erol Akyavaş, *Otağ*, 2005……... 58
Resim 4.4. Fikret Mualla, *Cannes Limanı*……..... 60
Resim 4.5. Mustafa Ayaz, *Portre,* 2005…… 61
Resim 5. "Erzurum I"……... 66
Resim 6. "Erzurum II"……. 67
Resim 7. "Erzurum III"…… 68
Resim 8. "Erzurum IV"…… 69
Resim 9. "Erzurum V"……. 70
Resim 10. "Mezopotamya"……... 71

Resim 11.“Anadolu I”……... 72

Resim 12. “Anadolu II”…… 73
Resim 13. “Anadolu III”……... 74
Resim 14. “Anadolu III” detay…… 75
Resim 15. “Anadolu IV”…….. 76
Resim 16. “Anadolu V”…… 77
Resim 17. “Anadolu V” Detay……. 78
Resim 18. “Anadolu VI”……... 79
Resim 19. “Yer yer Her Yer”……... 80
Resim 20. “Yer yer her yer”……. 81

ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında Sivas'ta dünyaya geldi. İlk orta ve lise öğrenimini Erzurum'da tamamladı. 1998 yılında girdiği özel yetenek sınavlarıyla hem Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nü ve hem de Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nü aynı anda kazandı. Aynı yıl Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne kayıt yaptırdı. 2002 yılında bölümünden 100'lü sistemde 82.2 (4'lü sistemde 3.2) ortalamayla mezun oldu. 2003 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2006-2007 Eğitim-öğretim yılında Milli Eğitim bünyesinde kendisinin de lise eğitimini tamamladığı Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesi'nde sözleşmeli olarak Resim derslerine girdi. Halen aynı anasanat dalında yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

Katıldığı Sergiler:

- 1999-Yrd.Doç. Erol KILIÇ Atölyesi Resim Sergisi (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM)
- 1999-Yrd.Doç. Mustafa BULAT Modelaj Atölyesi kapsamında Serbest Heykel Tasarım Sergisi (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM)
- 2000-Yrd.Doç. Erol KILIÇ Atölyesi Resim Sergisi (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM)
- 2000-Uzm. Hasan YILDIZ küratörlüğünde Vitray Sergisi (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM)
- 2001-Yrd.Doç. Erol KILIÇ Atölyesi Resim Sergisi (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM)
- 2001-Marmara Üniversitesi Gençlik Sergisi kapsamında Workshop Performans Çalışması (Halk Eğitim Merkezi Sanat Galerisi, ERZURUM)
- 2002-Hacettepe Üniversitesi Ulusal Mezuniyet Sergisi (Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, ANKARA)
- 2002-Yrd.Doç. Erol KILIÇ Atölyesi Mezuniyet Sergisi (Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM)

- 2006-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Dinlenme Salonu Açılış Sergisi (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM)
- 2007- Yerleşkede Vurgu Sanat Etkinlikleri Kapsamında Resim Sergisi Atatürk Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi ERZURUM
- 2007- Yerleşkede Vurgu Sanat Etkinlikleri Projesinde Görevlendirme Yrd. Doç. Mehmet Kavukçu Önderliğinde

Katıldığı Yarışmalar ve Aldığı Ödüller:

- 1987 Sümerbank Resim Yarışması (Katılım Sertifikası)
- 1991 Türk Hava Kurumu "Sessiz Uçuş" Konulu Resim Yarışması (Jüri Özel Ödülü)
- 1999 Palandöken Kardan Heykel Yarışması (Jüri Özel Ödülü)
- 2002 Palandöken Kar Festivali Heykel Yarışması (Katılım Sertifikası)
- 2002 Hacettepe Üniversitesi Ulusal Mezuniyet Sergisi (Katılım Hakkı)