

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**EKSPRESYONİST SANAT ANLAYIŞINDA
BİR DIŞAVURUM ARACI OLARAK İFADE
VE SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ**

SELÇUK IŞIK

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. MUSTAFA HAYKIR

EDİRNE-2025

Tezin Adı: Ekspresyonist Sanat Anlayışında Bir Dışavurum Aracı Olarak

İfade Ve Soyutlama Eğilimleri

Hazırlayan: Selçuk IŞIK

ÖZET

Bu çalışmada sanatın tarihsel gelişim süreci içerisinde soyutlama eğilimleri ve soyut sanat anlayışının ortaya çıkışı incelenmiştir. Sanatta sürekli değişen gerçeklik algısının, resmin plastiğine yansımaları, soyutlama yönelimlerinin temelindeki ruhsal gereksinimler araştırılmıştır. Modern sanatın başlangıcını oluşturan soyutlama eğilimlerinin, geleneksel sanata tepkisi; birey algısı, toplumsal ve bilimsel gelişmelerle bağlantılı olarak incelenmiştir.

Toplumsal dönüşümlerin temelindeki dinamiği oluşturan bilim ve felsefi gelişmelerin sanat üzerindeki etkileri, sanatın beslenme bağı olduğu düşünülmüştür. Sanatın bundan sonra serüveni, sosyo-psikolojik bir varlık olarak insanın, bireysel iradesiyle taklit sanatın aksine soyutlama gereksinimiyle açtığı evrende ilerleyecektir. Bu çalışmada soyutlama ve soyut sanatın somut tahlilleri yapılarak soyuta somut bir temel oluşturulmuştur. Artık çağımız sanatı birey ve bireysel algı yolunda ilerleyeceği için dışsal gerçekliğin taklidinden yüz çevirerek dışsal etkilenmelerin oluşturduğu içsel gerçekliğe yönelmiştir. Bu bağlamda birinci bölümde soyutlamaya yönelimleriyle ilgili bir terminoloji oluşturulmuştur. Ekspresyonizmin (Dışavurumculuk) ortaya çıkmasına neden olan koşullar araştırılarak ortaya konmuş ve yine bu bölümde Ekspresyonizmin yarattığı biçim anlayışı incelenerek çağı etkileyen felsefi yaklaşımlar içerisinde akıma etki eden filozoflar ve düşünceleri araştırılmıştır. İkinci bölümde soyutlama gereksinimin nasıl ortaya çıktığı, soyut düşüncenin sanat tarihi içerisindeki tarihsel kökleri ortaya konularak, Ekspresyonist olarak bilinen ve bu akımın oluşumuna katkısı olan sanatçılar ve yapıtları incelenerek, akımın biçim anlayışı araştırılmıştır. Akımın ortaya çıkışına etki eden sosyal ve kültürel olaylar üçüncü bölümde ele alınmıştır. Son olarak kendi yapıtlarımın akımla ilişkisi, soyutlama eğilimlerinin resim çalışmalarım üzerindeki etkisi yapıt analizleri yapılarak incelenmiştir.

Öyle görünüyor ki, dışavurum eylemi sanat akımı ile sınırlı olmaktan çıkıp bir sanatsal üretim eylemine dönüşmüştür. Yaşadığımız çağda fizik ve psikolojinin ortaya koyduğu verilerden yararlanan sanatçı görüntülerin ardındaki evreni çoktan sezmiş, elde ettiği yeni verilerle, dünyasını yeniden inşa sürecine girmiştir. Temelinde atom altı parçacıklarının ve kuantum fiziğinin, yapay zekanın, lokal savaşların olduğu, bu inşa sürecinde psikoloji ve psikiyatri alanlarındaki verilerle birey bambaşka bir algı evreninde yaşamaktadır. Bu farklılıklar sanatçının bireysel algısında yeni sezgisel dağarcıkların doğmasına neden olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dışavurum, Stilizasyon, Deformasyon, Soyutlama

Title of the Thesis: Expression and Abstraction Tendencies as Tools of Expression in the Concept of Expressionist Art

Prepared By: Selçuk IŞIK

ABSTRACT

This study examines the tendencies of abstraction and the emergence of abstract art within the historical development of art. It explores how the continuously evolving perception of reality in art is reflected in the plasticity of painting, and investigates the psychological needs underlying abstraction. The study also analyzes the response of abstract tendencies, which mark the beginning of modern art, to traditional art, as well as their connections to individual perception, societal changes, and scientific advancements. The impact of scientific and philosophical developments, which constitute the driving forces behind societal transformations, on art is explored with the view that these factors serve as the sustenance of artistic practice. The subsequent trajectory of art, as a socio-psychological entity, is positioned within the context of the human individual's need for abstraction, diverging from mimetic art, and advancing in the universe it creates through personal will. This study provides a concrete analysis of abstraction and abstract art, establishing a tangible foundation for the abstract. As contemporary art progresses along the path of individual perception, it has turned away from the imitation of external reality, focusing instead on the internal reality shaped by external influences. It appears that the act of expression has transcended being merely a movement within art, evolving into an artistic production process in its own right. In our present era, artists, drawing upon insights from physics and psychology, have already begun to sense the universe behind the images, entering a phase of reconstruction and reinterpretation. At its core, this construction process is shaped by subatomic particles, quantum physics, artificial intelligence, and localized conflicts, within which the individual exists in a radically different perceptual universe, informed by data from psychology and psychiatry. These differences will give rise to new intuitive frameworks in the artist's individual perception, fostering the development of novel perceptual faculties.

Keywords: Expressionism, Stylization, Deformation, Abstraction.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada sanatın tanımı Ekspresyonizm ile ilişkili yönüyle ele alınmaya çalışılmıştır. Ekspresyonizm sürecine götüren yaklaşımlar incelenerek dışavurum çağının felsefi yaklaşımlarıyla bağlantısı araştırılmıştır. Soyutlamanın elemanları olan stilizasyon ve deformasyon süreçleri yapıtlar üzerinden incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır. Modern sanata yön veren üç büyük usta ressamın Cezanne, Gauguin, Van Gogh'un soyutlama ve soyutla bağlantıları üzerinden sürecin kökleri araştırılmıştır. Ekspresyonizm sanat akımı içerisinde yer alan ressamların yapıtları incelenerek ifade ve soyutlama şekilleri incelenmiştir. Son olarak savaşlar gibi çağın trajik toplumsal olaylarının sanatçılar üzerinde bıraktığı etkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu araştırma sürecinde beni yüreklendiren ve tez danışmanım olan Prof. Dr. Mustafa Haykır'a katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Ayrıca desteğini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Güleser Korkmazer'e ve aileme sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

Selçuk IŞIK
Edirne-2025

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT.....	III
ÖNSÖZ	IV
İÇİNDEKİLER	V
GÖRSELLER LİSTESİ	VII
GİRİŞ	1
BÖLÜM I.....	5
1.EKSPRESYONİZM'DE BİÇİM ANLAYIŞI	5
1.1 Sanatın Tanımı	5
1.2 Ekspresyonizm Terminolojisi	8
1.3 Dönemin Ekspresyonizme Etkileri	10
1.4 EKSPRESYONİZMİ BİÇİMSEL VE DÜŞÜNSEL AÇIDAN	11
ETKİLEYEN DÜŞÜNÜRLER	11
1.4.1 Friedrich Nietzsche (1844-1900).....	11
1.4.2 Henri Bergson (1859 –1941)	15
1.4.3 Sigmund Freud (1856-1939)	17
1.4.4 Karl Marks (1818-1883).....	20
1.5 Ekspresyonizmde İfade ve Figür	21
1.6 Ekspresyonizmde Biçim Bozma Yöntemleri	28
1.6.1 Stilizasyon.....	28
1.6.2 Deformasyon	29
BÖLÜM II	42
2. SANATTA BİR İFADE ARACI OLARAK SOYUTLAMA	42
EĞİLİMLERİ	42
2.1 Empresyonizmden Soyuta Doğru Değişen Gerçeklik Olgusu.....	42
2.2 Çağın Anlayışı İçerisinde Soyutun İncelenmesi	46
2.3 Dışavurumcu İfadenin Görüldüğü Sanat Akımları	51
2.3.1 Paul Cezanne.....	57
2.3.2 Vincent Van Gogh	60
2.4 Ekspresyonist Sanatçılar Ve Yapıtları	62
2.4.1 Edvard Munch (1863-1944)	62
2.4.2 Henri Matisse (1869 -1954).....	63

2.4.3 Maurice de Vlaminck (1876-1958)	68
2.4.4 George Grosz (1893-1959)	70
2.4.5 Otto Dix (1891-1969)	73
2.4.6 Raul Dufy (1877-1953)	74
2.4.7 Ferruh Başağa (1915-2010).....	75
2.4.8. Zahit Büyükişleyen (1946-).....	76
BÖLÜM III.....	77
3. YİRMİNCİ YÜZYILDA SOSYOKÜLTÜREL OLAYLARIN.....	77
EKSPRESYONİZME YANSIMASI.....	77
3.1 “I. ve II. Dünya Savaşlarının” Ekspresyonizme Etkileri	77
3.2 Ekspresyonizmin Sonraki Döneme Etkileri	89
BÖLÜM IV.....	91
4.YAZARIN SANATSAL ÇALIŞMALARI	91
4.1 Sanatçı Beyanı	91
4.2 Sanatsal Çalışmalar	92
SONUÇ	102
KAYNAKÇA.....	104

GÖRSELLER LİSTESİ

- Resim 1:** Wassily Kandinsky, “*Kompozisyon VII*” 1913, 300x200cm.
- Resim 2:** Emil Nolde, “*Maskeler*” 1911, 73x77.5 cm.
- Resim 3:** Pablo Picasso, “*Les Demoiselles d’ Avignon*” 1907, 2.44x 2.34 m.
- Resim 4:** Willendorf Venüsü, “*Üst Paleolitik*”, 10 cm.
- Resim 5:** Francisco de Goya, “*Siyah Tablolardan Biri Yemek Yiyen İki Yaşlı Adam*”, 1819-23
- Resim 6:** Oskar Kokoschka, “*İnsanın Trajedisi*” 1908.
- Resim 7:** Pablo Picasso, “*Anne ve Çocuk*” 1907, 81x60 cm.
- Resim 8:** Emil Nolde, “*Altın Buzluğu Çevresinde Dans*” 1910.
- Resim 9:** Egon Schiele “*Otoportre*” 1911.
- Resim 10:** Amedeo Modigliani, “*Jeanne Hebuterne with Necklac*”, 1917.
- Resim 11:** Amedeo Modigliani, “*Antonia Vers*” 1915, 96 x 61.7cm.
- Resim 12:** Alberto Giacometti, “*Üç Adam*” 1957.
- Resim 13:** Alberto Giacometti, “*Portre*” 1961, 38 x 28 cm.
- Resim 14:** Henri Matisse, “*Yaşama Sevinci*” 1906, 1.75x2.39 m.
- Resim 15:** Henri Matisse, “*Kırmızı Ahenk*” 1908, 1.8-2.2 m.
- Resim 16:** Henri Matisse, “*Dans*” 1910.
- Resim 17:** Paul Cezanne, “*Victoria Dağı*”.
- Resim 18:** Göbekli Tepe, M. Ö. 11-12.000.
- Resim 19:** Theo van Doesburg, “*Dansçılar*” 1916.
- Resim 20:** JMW Turner – “*Norham Kalesi, Gün Doğumu*” 1845, 91x122 cm.
- Resim 21:** John Constable, “*Weymouth Körfezi*” 1819, 23,3 x 24,7 cm.
- Resim 22:** Claude Monet, “*İzlenim*” 1880.
- Resim 23:** Paul Gauguin, “*Nafea Faa Ipoipo?*”
(*Benimle Ne Zaman Evleneceksin?*) 1892.
- Resim 24:** Paul Gauguin, “*Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?*”
1897-1898.

- Resim 25:** Paul Cezanne, “*Sainte, Victoire Dağı*”.
- Resim 26:** Paul Cezanne, “*Yıkanan Kadınlar*” 1905, 210.5 x 250.8 cm.
- Resim 27:** Vincent Van Gogh, “*Farms Near Auvers*” 1890.
- Resim 28:** Edvard Munch, “*Çılgılık*” 1893, 91 x 73.5 cm.
- Resim 29:** Henri Matisse, “*Blue Nudes*” 1952.
- Resim 30:** André Derain, “*Fishing Boats, Collioure*” 1906, 32 cm x 39 cm.
- Resim 31:** Maurice De Vlaminck, “*Portrait of Derain*” 1905.
- Resim 32:** George Grosz, “*Patlama*” 1917, 47 x 68 cm.
- Resim 33:** George Grosz, “*The Eclipse of the Sun*” 1926.
- Resim 34:** George Grosz, “*Erotic Scene*” 1920, 65.8 x 46 cm.
- Resim 35:** Otto Dix, “*Der Krieg*” 1924.
- Resim 36:** Raul Dufy, “*Lithographie*” 1933, 56 x 43 cm.
- Resim 37:** Ferruh Başağa, soyut, t.ü.y.b.
- Resim 38:** Zahit Büyükişleyen, “*Yaklaştıkça*”, 50x30cm. t.ü.y.b.
- Resim 39:** Kathe Kollwitz, “*İsyanın Patlak Verişi*” 1903.
- Resim 40:** Oskar Kokoschka, “*Isonzo'nun Önü*” 1916.
- Resim 41:** Ernst Ludwig Kirchner, “*Asker Olarak Otoportre*” 1915.
- Resim 42:** Erich Heckel, “*Bir Masada İki Adam*” 1912.
- Resim 43:** Umberto Boccioni, “*Mızraklı Süvarilerin Taarruzu*” 1915.
- Resim 44:** Pablo Picasso, “*Pan Flütleri*” 1923, 2.05 x 1.75m.
- Resim 45:** Pablo Picasso, “*Kuş Kafesi*” 1923.
- Resim 46:** John Heartfield, Poster taslağı:
“*Fritz Thyssen kukla Adolf Hitler'le oynuyor*” 1933.
- Resim 47:** Raoul Hausmann, “*Kolaj*” 1921.
- Resim 48:** Marcel Duchamp, “*Çeşme*” 1917.
- Resim 49:** Marcel Duchamp, “*Merdivenden İnen Çıplak*” 1912.
- Resim 50:** Rene Magritte, “*Le Viol*” 1934.
- Resim 51:** Selçuk IŞIK, 18 cm x 25cm, 1994.
- Resim 52:** Selçuk IŞIK, 33cm x 25cm, 1998.
- Resim 53:** Selçuk IŞIK, 70cm x 45cm, 2018.
- Resim 54:** Selçuk IŞIK, 112cm x 80cm, 1992.

Resim 55: Selçuk IŞIK, 50cm x 35cm, 2020.

Resim 56: Selçuk IŞIK, 55cm x 36cm, 2020.

Resim 57: Selçuk IŞIK, 70cm x 50cm, 2023.

Resim 58: Selçuk IŞIK, 50cm x 36cm, 2023.

Resim 59: Selçuk IŞIK, 155cm x 115cm, 1992.

Resim 60: Selçuk IŞIK, 50cm x 35cm, 2021.

Resim 61: Selçuk IŞIK, 47cm x 33cm, 2023.



GİRİŞ

İnsanın yaratıcılığı, sanat serüveninden daha geriye gider. Mağara resimlerinden önce ilkel insan doğaya üstünlük sağlamak için taşı şekillendirerek *taş balta* yapmış ve vahşi, acımasız doğa koşullarına karşı koymaya çalışmıştır. Fiziki koşullara karşı korunmak amacıyla taş balta, mızrak, ok, kulübeler yapan ilkel insan onlar kadar gerçek sandığı ruhsal korkularını yenebilmek içinde büyüye başvurmuştur. Sanatın ve birçok şeyin başlangıcı olarak büyü ve büyücülerin ortaya çıkması görülebilir.

İlkel Sanatın giriş bölümünde incelenmesi bu çalışmada gerekli olmuştur. Çünkü bilindiği üzere modern sanatın soyutlamaya yönelmesinde primitif sanat esin kaynağı olmuş, sanatın ilkel koşullarda geldiği yer modern sanatçıyı Paris’te 1800’lerde büyülemiştir. Fakat ilkel sanatı bugünün estetik kaygılarıyla anlayamayız. Çünkü öncelikle ilkel toplulukların düşünce yapısını anlamak gerekir. Aksi halde *onları ve yarattıkları imgeleri güzel şeyler olarak görmemek gerekiyor, çünkü ilkel insan için bu imgeler kullanabileceği güç dolu nesnelerdir, yarattıkları yabansı yaşıntıyı anlamada yaratılan imgeleri anlamamız mümkün değildir*¹ İlkel insanın mağara duvarlarına yaptığı resimleri, heykelleri bugünün estetik anlayışı ile anlamamız mümkün değildir. Özdeşleyim (empathy) kurarak çözümlemeler yapmak daha bilimsel bir yaklaşım olacaktır. İlkel insanın yaptığı bu büyüsel törenler sanatın başlangıcı olarak görülmektedir. Çünkü onlar için imge ile gerçeklik arasındaki bir fark yoktur. Yerliler bir sefasında yerli bir kabilenin köy ve sürülerinin resmini yapan Avrupalı bir ressam, korkarak ve tedirginlik içinde şöyle bir soru sormuşlardır *“Hayvanlarımızı alıp götürürsen neyle yaşarsınız biz.”*² Çok uzaklara gitmeden büyü ya da bu ilkel dürtüyü kendimizde de halen olduğunu tespit edebiliriz. Gombrich (1986) aynı satırlarda bu durumdan bahseder ve elimize aldığımız bir iğneyi, gazetede resmi olan sevdiğimiz bir sanatçıya ya da sevdiğimiz bir kişinin fotoğrafına batırmanın bizi irkilteceğinden bahseder. Oysa gazetenin herhangi bir yerine iğneyi batırmakla, yüzüne batırmak arasında ne tür bir fark olabilir!? Günümüzde büyük

¹ Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çeviren: Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s.20.

² E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s.20.

miting alanlarında malum devlet başkanlarının kuklasının yakılması eyleminin kökleri buralara dayanıyor olmalıdır.

İlkel insan için yarattığı imgeler ile gerçekler arasında bir fark olmadığını ifade edebiliriz. Mağara duvarlarına yapılan resimler Gombrich'e (1986)³ göre imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanın en eski örnekleridir. Çünkü ilkel avcılar, taş baltaları ve oklarıyla avladıkları hayvanların resimlerini yaparak, gerçek ve canlı hayvanların da kendilerine boyun eğeceği inancıyla bu resimleri yapmış olabilirler. Bu durumdan bir varsayım olarak bahseden Gombrich, ilkel sözcüğünü insanlığın geldiği ilk koşullar vurgusu yaparak kullanır ve şöyle bir tespitte bulunur: *“İlkeller için yararlılık açısından bir kulübenin yapımıyla bir imgenin üretimi arasında hiçbir ayrım yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhtan korurlar”*⁴. Buna karşılık resim ve heykel gibi imgelerin ise onları bütünsel güçlere karşı koruduğu inancı yaygındır.

Sanatın bu yabansı başlangıcıyla birlikte günümüz anlayışına yakın olan sanatsal yaklaşımlar bilindiği üzere antik Yunan uygarlığında şekillenmeye başlamıştır. Sanat bir olgu olarak il defa ortaya konulmuş, bu dönemde yaşamış filozoflar Platon ve Aristoteles'in düşünceleri sanatın seyrini yüzyıllar boyunca belirlemiştir. Mimesis sanat anlayışı ve katarsis işlev feodal toplumun sonuna kadar sürmüştür.

Fransız devrimi, buhar makinesinin icadı, sanayi üretimi ve Kapitalist toplum biçimiyle birlikte sanatın doğasında büyük değişimler olmuştur. Tezimin konusu olan soyutlama ve ifade eğilimlerini incelerken yabansı başlangıçla ne kadarda bağlantılı olduğunu gözlemledim. Modern sanatçı da büyü yapıyor, modern bir büyücü gibi yeni tasavvurlarını geniş halk kitlelerine gösteriyor ve hayata bu şekilde meydan okuyor ya da hayatın üstesinden gelme, yaşamı değiştirme gücünü bu şekilde elde ediyor. Nazım hikmetin yazmış olduğu şiirleri düşünmek iyi bir örnek olacaktır. Nazım gibi şairler ellerindeki büyü şiiir gücünü kullanarak dünya halklarını etkilemişler, yeni yaşantıların, yeni değerlerin habercisi olmuşlardır. İsmail Tunalı'ya göre sanatın serüvenindeki bu değişim çağın değişen idealleri, bilim

³ E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s.21.

⁴ E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s.20.

anlayışı ve felsefesiyle birlikte yeni bir “gerçekliği” ile yeni bir varlık yorumu ortaya çıkarmıştır.

Yeniden uyanış dönemi olarak bilinen Rönesans’tan itibaren Avrupa sanatına egemen olan dış gerçekliğin yani objenin yerini, çağın gerçeklik anlayışına ve varlık yorumuna uygun olarak bir başka olgu almıştır. Bu varlık bilicilik varlığı olan süje olacaktır. İsmail Tunalı 19. yüzyıla objektif bir materyalist anlayışın egemen olduğunu ifade ederken, 20. Yüzyılın başlarında bu durum yerini daha sübjektif bir gerçeklik anlayışına bıraktığını tespit eder. Doğa varlığı üzerinde bulunan Arşimed noktası, yavaş yavaş varlığı kavrayan süjeye kaymıştır. Bu durum bilim ve felsefede en belirgin şekilde kendini göstermiştir. Sözelimi fiziğin dayanağı olan “madde”nin somutluğu, birdenbire büyük bir değişime uğrayarak katı bir varlık olmaktan çıkıyor çıplak gözle görülmeyen atomik bir yapıyla sahip, kuantumlar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleriyle kavranan gitgide çok daha fazla soyut bir öze sahip oluyordu. Bunun sonucu olarak varlık, maddesel varlık, doğa varlığı, soyut- düşünsel bir ilgiler sistemi haline geliyordu.

Yeni varlık yorumu ve yeni gerçeklik, bilin varlığı olarak ifade edilen suje’den yani öznenen kaynaklanmaktadır. Sanat artık doğa değildir, doğanın süje tarafından bilgiyle algılanması ve yeniden yaratılması, renk ve biçimle yeniden şekillendirilmesinden oluşmaktadır. Bu bakımdan *Paul Cezanne* bugün ‘soyut’ denen resmin babası olarak kabul edilebilir. Cezanne bu durumu dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini, öğrencisi Emile Bernard’a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme, düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır: “*Doğayı geometrik biçimlerde gör. Silindir, koni ve küre gibi prizmatik olarak ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün*”⁵

Sujenin kendi varlığını keşfetmesi, bilim, felsefede yeni yaklaşım ve keşiflerle birlikte doğaya bakışını değiştirmiştir. Artık süje bir ağacı, dalı, gövdesi, kabuğuyla değil hücresi, hücreleri oluşturan atom ve moleküler yapısı ile algılamaktadır. Atom

⁵ Will Gompertz, *Pardon Neye Bakmıştınız?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.86.

altı parçacıkların keşfedildiği dünyamızda sanatçının değişen evren algısı ile büyüsel etkinliği olan sanatsal üretimi de farklı bir boyut kazanacaktır. Gombrich'in (1986) de dediği gibi aslına bakarsak sanat diye bir şey yoktur, sanatçılar ve onların tutumları vardır. Bu tutum ve davranışlar 20. Yüzyılın başında daha sübjektif hale gelmiştir. Bu incelemede bilimin ve felsefi gelişmelerinin paralelinde değişen insanın doğası gereği sanatta soyutlama yönelimleri, ifade gereksinimiyle birlikte ilişkilendirilerek araştırılacaktır. Çünkü soyutlamaya itki güç oluşturan öz, sanatçının oluşturduğu içsel gerçekliğini ifade etme tutkusudur.



BÖLÜM I

1.EKSPRESYONİZM'DE BİÇİM ANLAYIŞI

1.1 Sanatın Tanımı

Sanat, Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre “*insanın düşünce ve duygularını, göze ve kulağa hitap edecek şekilde söz, yazı, resim, heykel vb. ile ifade etmesi, estetik bir anlatıma dönüştürmesi*”⁶ şeklinde tanımlanmıştır. Başka bir ifadeyle sanat, insanın hayallindeki soyut düşünceleri çeşitli malzemeler kullanarak somutlaştırma biçimidir, “*yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesidir.*”⁷ Hançerlioğlu (1982) ise sanatı, “*İnsanla nesnel gerçeklik arasındaki estetik ilişki*”⁸ şeklinde tanımlamıştır. Sanat doğaya eklenmiş insandır, sanat görünüş içerisindeki özgürlüktür gibi farklı tanımları da bulunmaktadır. Hançerlioğlu'na (1982) göre sanatın Hegel'den başlayıp ve Schopenhauer'e kadar devam eden bir dinsel kurgular zinciri de vardır. Bunlara göre sanat, *Saltık ruh'un* ya da *Tümel iradenin* ürünüdür. Yüzyılımızdaysa sanatı, bilinçaltı duygu ve düşüncelerin ürünü olarak gören sanat akımları türemiştir. “*Sanat ile bilim erek yönünden farklıdır; bilim her zaman gerçeği deney ve gözlem yöntemini kullanarak somut verilerle bulmayı hedefler oysa sanatın ereği gerçeği bulmak olmayabilir. İyiliği ve güzelliği yansıtmak ya da sezdirmek olabilir.*” Başka bir ifade ile “*sanat nesnel gerçekliğin insan bilincinde estetik imgeler halinde yansımasıdır.*”⁹ Bu yaklaşım, Rus sanat tarihçisi Plahanov tarafından da şu ifadelerle desteklenmektedir: “*Bilimin verileri sağlamdır ama yeni değildir, sanatın verileri sağlam değildir ama yenidir.*”¹⁰ Plahanov, sanatın ilk yeniyi haber verdiğini, insanın sezgi alanıyla ilgili bir olgu olduğuna dikkat çekerek, yeni olanı sezdiğini ve sezdirdiğini ifade etmektedir.

Bedrettin Cömert Croce'nin Estetiği incelemesinde sanatın birçok tanımının yapılmasının bir gereklilik olduğuna dikkat çeker:

⁶ Türk Dil Kurumu Çevrimiçi Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 01.12.2024).

⁷ Anonim (2019): <https://anatomisanatevi.com/blog/2019/06/02/78/> (Erişim:01.12.2024).

⁸ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s.363.

⁹ Orhan Hançerlioğlu, *a.g.e.*, s.364.

¹⁰ Georgi Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat*, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1987, s.9.

“Sanat nedir? Sorusuna verilen her yanıt, sanatın doğasına ilişkin her tanım, karman karışık bir olgu olarak sanatın karanlıkta kalan yönlerini gün ışığına çıkarmış, insanlarda farkındalığı yükselterek, sanat yapıtından daha çok, daha derin haz almasını sağlamıştır.”¹¹

Cömert’e (1979) göre sanat, bir sezgi alanıdır. Sanatın tanımı insan düşüncesinin yaşam paralelinde evrilmesi ile sürekli yenilenmiştir. Bu değişime dikkat çeken Heraklitos¹² *“Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz”* sözüyle kapsayıcı bir yaklaşım gösterirken, sanatında sürekli değişen doğasını da bu anlamda daha iyi kavramamızı sağlamaktadır.

Sanatı doğru tanımlamaya ulaşmak için, sanatın evriminde değişimi göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Gerçeklik denilen olgu toplumsal hayatın ve paralelinde sanatın sürekli değişen bir muhtevaya sahip olmasıdır. Sanatta kabul gören anlayış sürekli değişmiş, biçim ve içerikte yeniden şekillenmiştir. Bu anlamda sanatın genel bir tanımının yapılmasının mümkün olmadığı geçerli genel bir kanıdır. Bedrettin Cömert, Croce’nin Estetiği incelemesinde: *“Sanatı tanımlamak gerekir mi?”* şeklinde aykırı bir soru sorar. Bu sorunun yanıtını Alman filozof Edmund Gustav Albrecht Husserl’in izini sürerek yanıtlar. Husserl’e göre *“her şeyi oluşturan ögenin ne olduğunu sormak yararsız bir çabadır. Dolayısıyla, Sanat nedir? diye sormak da yersizdir. Bu soruların karşılığını yaşamın kendisi, yaşadığımız deneyimler verecektir. Bu yanıtlar, gerçekliğin ne olduğuna, niçin olduğuna yani özüne ilişkin bir yanıt değildir, gerçekliğin dış görünüşünün betimlenmesidir, yani fenomenolojisi’dir. Ne var ki böyle bir yaklaşım, olaylara sistematik bir düzen veren ve anlam kazandıran bir betimlemedir.”¹³* Bedrettin Cömert, anlaşıldığı gibi sanatın tüm evrelerini kapsayan bir tanım ve yaklaşım oluşturmaya çalışmıştır. Sanatı her şeyin yapıldığı öge, olgu olarak gören yaklaşım daha evrensel nitelikte kapsayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Gombrich (1986) aslında sanat adı verilen bir şeyin olmadığını, ancak sanatçıların var olduğunu dile getirir, *“ilkel dönemde kanı toprakla karıştırıp mağara duvarlarına bizon resmi çizerken, günümüzde ise boya*

¹¹ Bedrettin Cömert, *Croce’nin Estetiği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979, s.3.

¹² Nuray Bayat Usta & İlyas Altuner, *Herakleitos, Fragman 91*, Iğdır Üniversitesi Sos. Bil. Dergisi, Sayı: 23, Iğdır 2020 s. 87-106.

¹³ Bedrettin Cömert, *a.g.e.*, s.5.

satın alıp tual üzerine resim yapan ve yüzyıllardan beri doğadan öğrendiklerini aklının sentezinden geçirerek daha birçok şey üreten insan”¹⁴ vardır.

Tüm bu yaklaşımları göz önünde bulundurarak “Sanat nedir?” sorusuna verilecek yanıt, nesnellikten beslenerek yapılan yine sübjektif bir tanım olacaktır. Tezin ana konusu olan Ekspresyonizm sanat akımı alanı içerisinde tanımlamaya çalışırsak sanat; insanın dış etkiler sonucunda oluşan içsel gerçekliğini estetik bir yaklaşımla, yaratıcı dışa vurumu olarak ifade edilebilir. Sanatın sanat olabilmesi için ilk koşul, yaratıcı bir eylem içermesi olduğu kabul edilmektedir. Her yaratıcı eylemin sanat olması beklenemez. Yaratıcı eylemin sanatsal bir forma bürünerek ifade edilmesi için, sanatçının dehası olarak kastedilen beğeni yargısı, ustalık, hayal gücü, sanatsal tecrübe ve birikimi ile sanatsal bir forma büründürmesi söz konusudur. Ekspresyonist dönemde bu durum dış etkilerin birey olarak sanatçıyı etkilememesi sonucunda oluşan içsel gerçekliğinin bir yansıması, ifadesi, ruhsal bir dış atımı olarak yorumlanabilir.

İlk defa sanatçının öznelliği Ekspresyonizm ile sanatın ana konusu yapılmıştır. Sanatçının bireysel algısı ve yorumu romantik dönemde önem kazanmaya başlamıştır. Ekspresyonizm ile romantik dönemin benzerlikleri birey olarak sanatçının öz varlığını, bireysel algı ve yorumlama güdüsüyle bütünleştirerek sanat yapıtına katması şeklinde açıklanabilir. Ayrıca, Paul Gauguin ile başlayan ve 19. Yüzyılın sonunda çeşitli ülkelerde sürdürülen simgecilik, anlama görünüşten çok daha fazla yer veren bir sanat anlayışının özlemini ortaya koymuştur.

Paul Gauguin (1848-1903) yaşadığı dönemde Ekspresyonistlerin içerisinde yetişmiş olsa da, yeni bir yaratıcı yol açmayı başaramamış bir ressamdır. Gauguin’e göre Ekspresyonizm doğaya çok bağlı kalmıştı ve Ekspresyonistler için şöyle diyordu: “Onlar görünüşlerin arkasında anlam arayışında değiller, düşüncelerle ilgilenmiyorlar. Oysa sanat düşüncelerde saklı anlamları ifade etmeli bu yüzden sanat soyutlamadır. Doğadan resim yaparken hayal gücünüzün düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin”¹⁵. Gauguin, evrensel olarak yorumlanabilecek bir anlamı

¹⁴ Ernst Hans Gombrich, *a.g.e.*, s.4.

¹⁵ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çevirenler: Beral Madra vd.) 1.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 23-25.

ilkel (primitif) sanatı inceleyerek bulmuş ve böylece gerçekçi bir dışavuruma varmak amacıyla ilkel insanın ilk zamanlarına özgü ilkel deneyimlerin peşine düşmüştür. Eroğlu'nun (2018) aktardığına göre Paul Gauguin de “*bu yüzden ilkel sanat ve halk bilimi ile (folklor) derinlemesine ilgilenmiştir. Gauguin, resimdeki renk tonlarının uyumu müzikteki ses uyumunun karşılığıdır*”¹⁶ ifadesiyle iki farklı sanat dalının birbirine benzediğini vurgulamaktadır.

Ekspresyonizm, sanatçının anlam arayışının ve kendi özünün bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sanatçı; kendi bedenini, yaşantılarını, hayallerini, ruhunu bir laboratuvar ortamı olarak görmüş, ifade ve soyutlama eğilimlerine yönelmiştir. Empresyonizmdeki dışsal duyular Ekspresyonizmde içsel duyulara ve duyuşallığa dönüşmüştür.

1.2 Ekspresyonizm Terminolojisi

19.yüzyılın sanat akımları, geleneksel resim anlayışını ve akademik olanı yadsıma ve bir karşı duruş olarak görülebilir. 1796 yılından itibaren İngiltere’de başlayan makineleşme, sanayi üretimi, kurulan fabrikalar etrafında şehirleşmenin önü açılmıştır. Tarım toplumundan sanayi toplumuna (kapitalist toplum biçimi) geçişle birlikte makinelerin günlük yaşama girmesi ile birlikte; hız, hareket öğeleri resmin plastiğine yansımıştır. Makineleşme ile üretimin bir parçası haline gelen birey, endüstriyel atıklar, doğadan kopan yaşam biçimi paralelinde sanatı etkilemiş ve değiştirmiştir. Bilindiği üzere izlenimcilik (Empresyonizm) akımın beşiğinde yetişen Post Empresyonistler, sanatın sadece duyumlardan ibaret olmasını çok yetersiz görüyorlardı. Bu yüzden farklı arayışlar içerisine girmişlerdir. Bu ressamalar Paul Gauguin, Van Gogh ve Paul Cezanne’dır. Böyle bir zeminde Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımı, İzlenimcilik (Empresyonizm) akımına bir tepki olarak doğmuştur. *Ekspresyon*¹⁷ Fransızca *expression* sözcüğünden türetilmiş olup “Dışa vurmak”, “İfade etmek” ve “Anlatmak” gibi anlamları taşımaktadır. Hemen hemen her sanat akımı bu üç eylemden birini gerçekleştirir.

¹⁶ Özkan Eroğlu, *Ekspresyonizm*, 1. Baskı, Tekne Yayınları, İstanbul 2018, s.11.

¹⁷ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s.9.

1850 yılından sonra geleneksel sanat anlayışına Empresyonist ressamlar nasıl karşı çıkmışsa, Ekspresyonistleri de Empresyonizme yüz çevirenler olarak adlandırabiliriz. Empresyonistler; anlık duyulur algının peşine düşüp, dış gerçekliğin yansımalarını ortaya koymaya gayret ederken, Ekspresyonistler bunu yetersiz bulup yadsımışlardır. İzleyicinin görmek istediğini ortaya koymuşlardır. Ekspresyonistler ilk ortaya çıktıklarında, kızgınlıkları da üzerlerinde toplamışlardır. Zira burada farklı bir “Görme”¹⁸ olayı, kendiliğinden ortaya çıkan teknik de, bu görme tarzına göre şekillenmiş ve değişen öz yeni bir biçim yaratmıştır. Ekspresyonizm (Dışa vurum) sanatçıyı doğa taklidinden tamamen uzaklaştırmıştır. Psikoloji bilim dalının kurulması, şehirleşme, kapitalist ilişkiler ağı sanatçıyı dış gerçeklikten, içsel gerçekliğe doğru sürüklemiştir. Sanatçı kendini sanatın ana konusu yapmış, kendi üzerinde yaptığı deneyler resmin plastiğine yansımıştır.

Görme; “Etki-duyum-bilinç-düşünce” aşamaları ile gerçekleşir ve Ekspresyonizm ile biri dışta, diğeri içte olan iki etkinlik haline gelmiştir. Böylece dış ve iç etkiyi anlayan insanın, dış dünyaya mı yoksa iç dünyasına mı güveneceği sorunu baş göstermiştir. Wassily Kandinsky, iç katmanlardan yola çıkarak dış formlara ulaşmaya çalışmıştır. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*¹⁹ yazdığı kitabında bu duruma “İnsanın bir de kendi içine baktığı iç gözleri vardır” ifadesi ile dikkat çekmiştir. Ekspresyonistlerin yaptığı da aslında bir “İçe bakış” eylemidir. Goethe de, “*Duyular aldatmaz, aldatan zihindir*”²⁰ ifadesiyle bu düşüncüyü desteklemektedir. Başka bir ifade ile sanatsal görme, içsel bir eylemdir.

Ekspresyonizmin tepki koyduğu Empresyonizm için dış dünyadan aldığı uyarılar yani duyumlar söz konusudur. Gözün dış dünyadan anlık izlenimlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Oysa bedenın gözü ve ruhın gözü farklı görme şekilleridir. Bu iki farklı görme şekli bir çatışma içerisinde. Sanatçı, bu çatışma sürecinde sergilediği mücadeleyi istikrarlı bir şekilde sonuna kadar sürdürürse, işte o zaman ruha dayalı en iyi yapıtlarını verebilir. Ekspresyonizmin ileri sürdüğü şey

¹⁸ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s.10.

¹⁹ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkkırbeş Yayın, İstanbul 2020.

²⁰ Özkan Eroğlu *a.g.e.*, s.7.

işte tam da budur. İnsanın iç gözleri ile kendi ruhunun derinliklerine bakması zaman alan bir çaba ve süreç gerektirir.

1.3 Dönemin Ekspresyonizme Etkileri

İngiltere’de 1796 yılında buhar makinesinin icadı ile başlayan makineleşme süreci toplumsal düzeni ve toplumsal yaşamı köklerinden değiştirmiştir, “Burjuva ve Proletarya” gibi toplumsal sınıf farkları daha da belirginleşmiştir. Fabrikaların kurulması ile birlikte sanayi bölgelerinde büyük şehirlerin doğmasını sağlamış işçileri makinenin bir parçası haline getirmiştir. Ekspresyonistler için makinenin insan ruhunu ele geçirme mücadelesi de dikkat çekicidir. Bir ekspresyonist için izlenim (empresyon) insanın ruhtan uzağa düşmesi anlamını taşımaktadır. Kapitalist toplumun insanı dünyayı görür ve dinler, fakat bir tek söz söylemez izleyici olarak kalmayı yeğler. Ekspresyonizm ise insanın ağzına vurulan bu kilidi kırmıştır. İnsan bir kez daha ruhun ihtiyaç duyduğu içsel açılığa yanıt vermeye çalışmıştır. Sanat ve hayat ikilisinin birlikteliğinden ortaya çıkan yeni verilerle tekrardan yeni bir hayat üretilmektedir. Ekspresyonizmin kaba ve saldırgan olmasının arkasında, kendi içinde taşıdığı primitif kaygılar yatmaktadır. Bu kaygılar; ilkel ve vahşi insanlık koşullarını anımsatır niteliktedir. Burjuva düzeni insanları adeta vahşilere dönüştürmüştür, modern köleciliği yaratmıştır. İnsanlığın geleceği için Ekspresyonistler de barbarlaşmayı bir çözüm görmüşlerdir. Bu nedenle, Ekspresyonizmi dışsal etkilerin sonucunda ortaya çıkan bir iç tepki olarak kabul etmek gerekir.

Birinci Dünya Savaşı esnasında Almanya’da gelişen Alman Ekspresyonizmi Nietzsche ve Bergson’un felsefelerinden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Aynı şekilde kendinden sonraki akımları da etkilemiştir. Dışavurumculuk’un (Ekspresyonizm) kendinden sonraki dönemi etkilemesi şaşırtıcı değildir. Zira insan var olduğu sürece değişim de her zaman olacaktır ve insanın ruhu her dönem bu dış etkiye maruz kalacaktır. Bu çerçeveden bakıldığında, Ekspresyonizm de her dönem güncelliğini kuruyacaktır ve nitekim 20.yüzyılın sanatı yine Ekspresyonizmin çeşitli şekillerinden oluşan bir sanat algısı çeşitliliği olarak gelişmiştir. Artık sanatın hamuruna Ekspresyon katılmış ve hücrelerine kadar organik bir bütünün işleyişinin

vazgeçilmez parçası haline gelmiştir. Özellikle 20. ve 21.yüzyılın sanat algısını bir bütünlük içinde kavrayabilmek için Ekspresyonizmin irdelenmesi önem arz etmektedir. 20.yüzyılda çeşitli akımlar, üsluplar şeklinde vücut bulan irili ufaklı çıkışların en genel tanımıyla bir ekspresyon olduğunu dile getirmek yanlış olmayacaktır.

1.4 EKSPRESYONİZMİ BİÇİMSEL VE DÜŞÜNSEL AÇIDAN ETKİLEYEN DÜŞÜNÜRLER

Psikoloji bilim dalındaki gelişmeler bireyin mercek altına alınmasını sağlamıştır. Yüzyıllar boyunca kurulan devletler ve oluşan toplumsal kurallar içinde unutilan önemsizleştirilen birey ve onun yön verici etkisi yirminci yüzyılda kimlik kazanmaya başlamıştır. Sanatta bireysel tavır romantizm dönemi sanatçılarında iyice gün yüzüne çıkarak, sanatsal bir duruş ve tavır haline gelse de, bireyin sanatsal duruşu gelenekle bağlarını yirminci yüzyılda koparmıştır. Birey algısının oluşmasında psikoloji bilim dalının temellendirilmesinin kuramsal olarak kuşkusuz büyük etkisi olmuştur. Bununla birlikte Nietzsche, Bergson, Freud ve Marks'ın estetik yaklaşımları yirminci yüzyılın temelinde yer almıştır.

1.4.1 Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Nietzsche papaz bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Temel eğitimde Yunanca, Latince dilleriyle birlikte müzik eğitimi almıştır. Lise döneminde ise düz yazı ve şiire ilgi duymuştur. Teoloji eğitimini Bonn Üniversitesi'nde alan Nietzsche (1864), Leipzig Üniversitesi'nde filoloji eğitimine (1865) yönelmiştir. Profesör olduktan sonra (1869)²¹ özellikle düşünce dünyasını etkileyen Schopenhauer okumaları yapmıştır.

²¹ https://tr.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche (Erişim: 29.01.2024)

1868 yılında Wagner ile ilk kez karşılaşmıştır ve Wagner'in şiir ve estetik üzerine kaleme aldığı yazılarından oldukça etkilenmiştir. Profesör olduğu yıl önemli kültür ve sanat tarihçisi Jacob Burckhardt ile bağlantı kurmuştur. Buckhardt'ın konuşmalarını dinlemiş ve böylece 1872 yılında yayınlanacak olan ilk kitabının "Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu" (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) temelini oluşturmuştur.

Söz konusu kitap Nietzsche'nin biyografilerinde düşünürün birinci dönemini temsil etmektedir. Bu dönemde Wagner'in müziği ile Schopenhauer'ın felsefesi arasında bağlantılar kurmaya çalışmıştır. Nietzsche'nin bu çabası aslında bir yeniden yapılanmadır ve kendinden başlamak suretiyle bunu gerçekleştirmiştir. Düşüncenin, duygunun köklerine kadar inerek eleştirel bir tavır ve istençle hareket etmiştir. Mantık ve sezgi kolektif bir çalışma içerisine girer. Nietzsche'ye göre sadece bilgiye sahip olmak yeterli değildir. Yaşama bir şey katmıyorsa bilgiden nefret eder. O'nun yaptığı yeniden bir inşa sürecidir. Ayıklamalar yapmıştır, istenmeyenle istenilenin diyalektik birlikteliğinden hareket etmiştir. İstenmeyeni ayıklamak suretiyle, istenileni ortaya çıkarmıştır. Üst insan anlayışı da böyle bir ayıklamanın sonucudur.

Nietzsche'yi anlamamız için onun ortaya koyduğu kalibreye denk bir içsellik ve derin hissetmeyi zorunlu kılmaktadır. Bilim veya Tanrı'yı reddetmekten çok istenmeyen şeylerden damıtılan istenenler, derinlikli zihinler için yeterli olacaktır. Nietzsche istençlerinden hareket ederek kozmosu kendine göre yeniden kurmaya yönelmiştir, her şeyin başının "istemek" (Wollen) olduğuna ısrarla bir şekilde vurgulamıştır.

Sezmek ve sezgi Nietzsche için önemli şeylerdir. Zihnimizde sanal bir kapı aralamaya çalışan düşünür, bir türlü kabul edilmiş hakikate karşı bir dil geliştirmeye çalışmıştır. "Soyutlama ve duyumsama" ilişkisine kafa yoran filozof gördüklerimizin duyumsamayla birlikte zihinsel bir süreçten geçerek soyutlamaya uğradığını dile getirmektedir. İnsan çevresindeki varlıklara bir sempati ve anti-pati nesnesi olarak görmektedir. Bu anlamda duyumsadığı her şeye bir duygu niteliği de katmaktadır. Duygularımız biçim değişikliğine ya da biçim bozmaya bir itki oluşturmaktadır. Çünkü var olan biçim duygu derinliğinden geçtikten sonra artık

aynı biçim değildir ve ruhsal gereksinmeyi artık karşılayamaz bir yetersizliktedir. Yeni durum, yeni biçimi yaratır.

Meseleyi Görsel sanatlarla birlikte düşünürsek; boşluk, eleman ve malzeme konularında plastik olanın bir metafor yaratma iddiası söz konusudur. Plastik olanın metafor kılınması demek, başta biçim – biçim bozmanın malzeme yoluyla boşluk ve elemanlara uygulanması demektir. Biçime tam hâkim olmak, biçim bozmaya tam hâkim olmaktan geçerken, biçim bozmaya da tam hâkim olmak, biçime hâkim olmaktan geçer. Ne biçim tek başına meşrudur, ne de biçim bozma. Öyle ise, buradan ne var olan tek başına meşru olacaktır, ne de hiç olan. Bu çerçevede aslında Nietzsche, bize karşıtı ile düşünmeyi en iyi öğreten düşünürlerden biri olmuştur.

Ekspresyonist sanatçılar Nietzsche'nin düşüncesiyle paralel hareket ederek dışsal gerçekliğin etkisiyle kendi içlerinde oluşan içsel gerçekliğin sezgisel bir dışavurumunun peşine düşerek, istençlerini dinlemişler, ruhsal gereksinimlerini karşılayan yeni biçimler yaratmak için stilizasyon ve deformasyona yönelmişlerdir.

Nietzsche, sanata yaşamın perspektifinden bakarak, onu insan yaşamının “asıl metafizik etkinliği” olarak gördü. “Estetik etkinlik”, “biçimler yaratma” ve “empoze etme” idi. Sanatçı olmak bir yaşam şekliydi. Bu nedenle Nietzsche sanatı ve yaşamı, sanatçının “yaratıcı davranışı” çerçevesinde kavradı.

Nietzsche, Kant ve Schopenhauer'dan gelen “görünüş/gerçeklik ayrımı”nı metafiziksel karşılık üzerine çözerek, insani deneyimin gerçek dünyasına aktarmıştır. O'na göre sanatçının temel iç duygusu “sanata” daha çok da “sanatın anlamına” yani “hayata” yönelmişti. Sanatçının yaptığı iş aslında hayatın içindeki birtakım şeyleri seçmek, takdir etmek, övmek ve yüceltmektir. Böyle yapmak, değer biçmeleri güçlendirir veya zayıflatır. Bu “değer biçmeler” aslında: “hayatı olumluyan” ve “hayatı reddeden” şeklinde iki türdür. Sanatçı böyle yaparak, yaşam karşısındaki kendi değerlendirici duruşunu belirlemiş, övüp yücelttikleriyle değerler yaratmış; böylece yaşama evet diyen duygumuzu teşvik edip güçlendirmiştir. Fakat sanat, yalnızca seçmeyi, övmeyi ve yüceltmeyi kapsamıyor, o aynı zamanda biçimler yaratmayı ve biçimler elde etmeyi de kapsıyordu. Bu sanat yapının kendisidir. “Biçim yaratma, her türden dönüştürme ve yorumlama etkinliğini içerir. Bu bağlamda Nietzsche insanın kendi karakterine bir düzen

vermesini de bir sanat olarak görür²².” Ve insan tam anlamıyla sanatsal etkinliğin öznesi durumuna kendini koymuş yani sanat yaratan özne olarak var olmuştur.²³



Resim1: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VII”; 1913, tual üzeri yağlıboya 300x200cm.

<https://www.tablolife.com/wassily-kandinsky-kompozisyon-vii-kanvas-tablo>

Nietzsche gibi Kandinsky de Wagner’in müziğinden oldukça etkilenmiş, müzik ile resim arasında bağlantı kurarak bir senteze varmıştır. Kandinsky’e göre müzikteki sesler gibi tam soyut bir resim mümkün olabilir miydi? Bu erekle kompozisyon serileri oluşturdu. Resimlerine müziği çağrıştıran terimlerden (doğaçlamalar ve besteler gibi) isimler verdi. Kurduğu kompozisyonları klasik müziğin görsel eş değerleri olarak gördü ve bu yolla izleyicide daha fazla ruhsal ve duygusal derinlik yaratabileceğine inandı²⁴. Sanatta ruhsallık üzerine yazdığı kitapta insanın ön yargılarından kurtularak, ne kadar çok kendi iç derinliklerine inilmesine izin verebiliyorsa, o kadar yaratıcı olabileceğini ifade etmiştir. Nietzsche’nin üst insan olabilme düşüncesinin yansımasını Kandinsky’nin sanat anlayışında ve resimlerinde görmek mümkündür. Nietzsche’nin yukarıda

²² Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s.34-35.

²³ <https://www.boyutstore.com/tablo-kompozisyon-vii-wassily-kandinsky> (Erişim: 29.01.2024)

²⁴ <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/kompozisyon-vii-wassily-kandinsky/333310> (Erişim: 31.01.2024)

açıkladığımız düşünceleri ile Ekspresyonizmin felsefi alt yapısına katkısı olmuştur. Ekspresyonistlerin Nietzsche'den bu denli etkilenmeleri tesadüf değildir. Zira Nietzsche, “Bilim –sanat” ilişkisi üzerine analizler yapmış, yazılar yazmış tesbitlerini önce kendinden başlayarak yaşama uygulamış bir filozoftur.

1.4.2 Henri Bergson (1859 –1941)

İrlanda kökenli olan Henri Louis Bergson²⁵ sonradan Paris'e yerleşmiş bir Musevi ailenin çocuğudur. Matematik ve Felsefe eğitimi alan Bergson doktora eğitiminden sonra Plotinos, Spinoza, Berkeley, Spencer, “zaman” ve “özgürlük” konularında verdiği konferansların dışında “Madde ve Bellek” (1896), “Metafizığe Giriş” (1903) ve “Yaratıcı Evrim” (1907) gibi düşüncesinin temel aşamalarını oluşturan eserleri ile de tanınmaktadır. 1927 yılında Edebiyat dalında Nobel ödülü de alan Bergson, yaşam karşısında onurlu duruşu ile de bizlere örnek olmaktadır. Almanların Fransa'yı işgal ettiği yıllarda antisemitik hareketler her yerde kol gezerken, Fransa'da kurulan kukla hükümetin kendisine ayrıcalıklı işlem yapmasına tepki göstermiş, net bir tavırla kabul etmemiştir. Fransız devletinin verdiği ödül ve madalyaları ve aldığı bütün diplomaları geri iade etmiştir. Kendini Yahudi olarak kaydettirebilmek için oluşan kuyrukta sıraya girdi. “Soğuk bir kış günü saatlerce kuyrukta beklemekten dolayı üşüterek hastalandı ve birkaç gün sonra da yaşama veda etti.”²⁶

Bergson'a göre yaşam ve bilincin derinliklerine ancak intuition (sezgi) ile, homosapiensin (bilge insanın) bilgi organı ile girilebilir. Bir anda çakan bir şimşek gibi aranan nesneyi sezerek kavrama, tinsel anlamda onun içine dalma, onunla bir örtüşmeye varma anlamına gelen intuition (sezgi) sentez ile karıştırılmamalıdır. Çünkü sentez usun, analiz ise zekânın bilgi yöntemidir. Us her zaman zekâsal, zekâ da ussal olduğuna göre, sentezle analiz arasında sıkı bir bağ vardır. Örneğin bir makinenin parçalara ayrılışına analiz, o parçaların

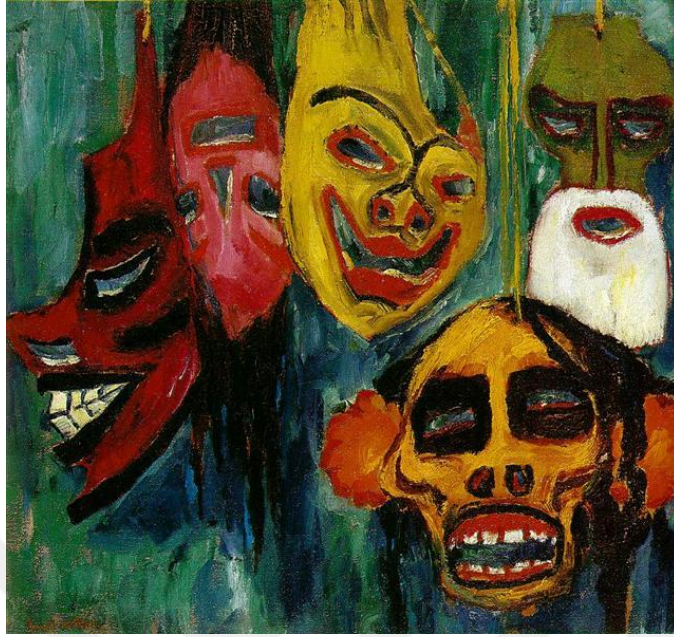
²⁵ Hugh Honour & John Fleming, *Dünya Sanat Tarihi*, 2. Baskı, Melisa Matbaacılık, İstanbul 2020, s. 769.

²⁶ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s.37.

birleştirilerek monte edilmesine sentez denir. Cansız cisimler dünyasında geçerliliği tartışma götürmez olan bu bilgi yönteminin mutlak bilgiye varma amacıyla, spekülatif alana yansıtılışı felsefenin en büyük problemidir. Bu temel üzerine Bergson, kendi bilgi teorisini, psikolojisini, doğa, etik ve din felsefesini zekâ ile dünyaya açıklama eğilimine karşı gerçekleştirir. Kısacası zekâyı da aşan bir duruma işaret etmektedir. Bu metafiziğe yönelmek değildir. Genellemelerin yanında bireyselliği de vurgulayan böylece özne nesne birliğini sağlayan “gerçek ampirizm” anlamına gelmektedir.

Bergson, 10 Nisan 1911’de Bologna’da yer alan Felsefe Kongresi’nde verdiği “Filozofik Intuition” başlıklı konferansta: Kendi iç dünyamıza ne kadar derin dalarsak, tekrar yüzeye fırlatılışımız da o denli güçlü olacaktır. Bunun Filozofik intuition (içgüdü / sezgi) yani içsel bir kontak olduğunu ve filozofi de bu atılımla yaşam ve bilincin derinliklerine ancak intuition ile girilebileceğini ifade etmiştir.

Bergson, genelleme yapma üzerine yergisel düşünür. Bunun katılık, durağanlık ve değişmezliğin sembolleri olarak çerçevelenip duvara asılmış fotoğraflara benzetmektedir. Oysa realite sürekli akıştır; katı durumlar yoktur, yalnızca devinimler vardır. Zekânın canlı realiteden koparıp “durum” diye adlandırdığı şey aslında “süreç” ten başka bir şey değildir. Bu durumda Bergson’da kavram, evrensel realitenin organik bütünlüğüne bağlı organik bir parçasıdır.



Resim2: Emil Nolde, “Maskeler” 1911, tual üzerine yağlıboya, 73x77.5 cm.

Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas City (Sanat Dostlarının hediyesi).

<https://www.wikiart.org/en/emil-nolde/mask-still-life-iii-1911>

Ressam Emil Nolde'nin Maskeler dizisinde yarattığı dışavurum ilhamını primitif sanattan almaktadır. İçsel gerçekliğin sezgisel bir dışavurumudur. Primitif sanat içlerindeki saf insan duygusunu uyandırmış ve yeni sezgilerin kaynağı olmuştur. Gücü, doğurganlığı ve insanı saran yakınlığından büyülendikleri bu primitif sanat, Alman sanatçıları daha derinden etkilemiştir. Nolde'nin da belirttiği gibi onları da etkileyen şey “mutlak primitifliği, yoğunluğu, en basit formuyla güç ve yaşamın grotesk ifadesi” idi. Alman sanatçılarının bu nitelikleri özümseyecekleri ve içselleştirecekleri süreç böylece başlamış oldu.

1.4.3 Sigmund Freud (1856-1939)

Viyana'lı bir Psikolog olan Freud'un bilinçaltının özellikle cinsel itkilerinin rolü hakkındaki devrimci görüşleri, erken 20 yy. tutumlarının ve değerlerinin çehresini değiştirmiştir. İnsan doğasının içgüdüsel yanının anlaşılmasının önemine yaptığı vurgu; duyguların ve duyumsamaların, özellikle bilinçsiz isteklerin rasyonel

düşünceye nazaran, insan davranışının açıklanmasında kilit öneme sahip olduğu savı, diğer alanlar gibi sanatı da derinden etkilemiştir. Bu fikir iklimi, doğal olarak primitivizmden (ilkellikten) yana olmuştur. Gauguin (1848-1903) ile ilişkilendirilen *primitif efsanesi* yerli halkların değer sisteminin üstün bir kendiliğindenlik, enerji ve samimiyet barındırdığı inancıdır. Bunun neticesinde sanatçılar ilk defa Afrika ve Okyanusya heykel ve resminin “sanat” olarak farkına varmış, hatta Batı’daki sanat anlayışına ters düştüğünden, bu sanat eserlerini daha da ilham verici bulmuşlardır. Ancak içgüdüsel tepkinin doğrudanlığı ve yakınlığı arayışı içindeki sanatçılar, giderek medeni “güzel sanatlar”dan uzaklaşmış; sözde primitif, bilhassa da “Negro” heykeline yönelmişlerdir. Böylece halk sanatı ve çocuk sanatıyla kucaklaşmışlardır. Yazar Andre Gide (1911) bu durumu şöyle özetlemektedir: “*Kibarlık ve keyif zamanı geçmiştir. Şimdi ihtiyaç duyulan şey barbarlardır.*”²⁷



Resim3: Pablo Picasso, “Les Demoiselles d’ Avignon”, Paris 1907, 2.44x 2.34 m.
<https://auctionet.com/sv/3133191-pablo-picasso-eftir-les-demoiselles-d-avignon-olja-pa-duk>

Picasso 1930 yılında “Cezanne”nın etkisi 1906 civarında her yeri sarsmıştı demiştir. *Les Femmes d’ Avignon*, (ismini Picasso’nun memleketi Barselona bir batıkhane semtinden almıştır) resmi bir genelev de çıplak kadınların arasında oturan genç bir denizci, elinde bir kafatası bulunan öğrencinin de olduğu sahne_kompozisyon olarak başlamıştır. Picasso resmi daha sonra yeniden

²⁷ Hugh Honour & John Fleming, *a.g.e.*, s. 769.

kurgulamış, bu figürleri kaldırmış böylece anekdot, sembolik ve ikonografik özelliklerini de yok etmiştir. Bunun yanında primitif öğeleri ön plana çıkarmış, erotik yanı ile birlikte daha vahşi ve saldırgan bir etki yaratmıştır. Bu yırtıcı erotizm ironik bir gönderme de içermektedir. Örneğin salon ressamlarının veya “Türk Hamamı” yıkanan kadın resimlerini yapan Ingres’in tenselliğine zıtlık oluşturmaktadır.

Picasso ile Gauguin’in sanat anlayışı arasında benzerlikler vardır. Picasso’da anlam arayışına girmiş; sanatın “görmek yerine” “anlamaya” bağlı olduğunu düşünmüştür. Dolayısıyla tek bakış açısını terk etmiş bunun yerine ikili bakış açısı yöntemini geliştirmiş, insanın normal kendi içindeki oranlarını değiştirmiş, anatomiye çoğunlukla geometrik biçimlere ve pastillere indirgiyerek sitalize ve deforme etmiş, böylece yeni bir insan imgesi yaratmıştır. *Les Demoiselles*’i devrimci bir sanat yapıtıdır. Onu özel kılan şey öteden beri kullanılan batı resim geleneklerini tamamen değiştirmesidir. Yapıtın yaratılması büyük bir fikir “atılımı” gerektirmiş, sadece alan ve biçimin işlenmesine değil, aynı zamanda *daha önce ifade edilmemiş hislerin ve zihinsel durumların çağrıştırılması ve temsili, sanatın rahat ve kurgulanmış bütünlüklerinin reddedilmesi bakımından yeni yaklaşımlara açılım sağlamıştır.*²⁸

Sanatın, felsefenin ve bilimin gelişim sürecini aynı zamanda bir kendini tamamlama süreci olarak da görmek gerekir. Birey olgusu, sanat tarihi sürecinde hep eksik kalmış, yüceliğe, taklide ve doğanın algısına her zaman feda edilmiştir. İlk defa bireyin ifadesi romantizmle birlikte kendini göstermiş ve bu durum Ekspresyonizmle birlikte kendini tamamlamıştır. Sanatçı bu defa bireysel sezgiyi, içsel duyularını düşünce sistematiğine katan bu üç filozoftan oldukça etkilenmiş ve beslenmiştir. Berson’un duyuşsal zenginliğini, içsel sezgilerini, birey olarak varoluşunu düşünme sistematiğine katarak Ekspresyonist sanatçıları etkilemesi boşuna değildir. Nietzsche ve Bergson’nun bu anlamda ortak yönleri vardır. Felsefeyi ve bilimi yaşamın organik yanıyla ele alıp, bireyselliğin potasında eriterek adeta yeniden inşa etmiş, katı ve donukluktan kurtararak canlı realiteyi şekillendirmişlerdir. Hermann Bahr (1916)²⁹ tarafından kaleme alınan “*Ekspresyonizm’in İlkeleri*” incelendiğinde Nietzsche ve

²⁸ Hugh Honour & John Fleming, *a.g.e.*, s.771.

²⁹ Hermann Bahr, *Expressionismus - Mit 19 Tafeln*, Delphin Verlag, München 1916.

Bergson'un düşüncelerinin bir alt yapı oluşturduğu, sıçrama trampezi yarattı görülecektir.

Walden için Ekspresyonizm, kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır. Walden, *taklidin ister doğaya, ister resme uygulanmasının asla sanat olamayacağını söylemektedir*. Sanatın en önemli koşulu olarak gördüğü yaratıcılık üzerine geliştirdiği düşüncelerinin merkezine, yaratıcı olarak sanatçının kendisini koymaktadır ve bunun üzerinden açıkladığı yaratıcı olgu, aslında ekspresyonist sanatçıyı betimlemektedir.

Ressamın yaptığı iş içsel duygularıyla algıladığıdır, kendi varlığının anlatımıdır, bir dışavurumdur; geçici olan her şey onun için simgesel bir görüntüdür, kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendisi üzerinde bıraktığı izlenimleri, o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümelerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir. Bundan böyle tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içerisindeki derinliği yansıtmak olmalıdır. Ekspresyonizme ve daha genel anlamda Naturalizme (Doğacılığa) karşı olan bu anlayış yeni estetiğin kilit noktası olmuştur. Ekspresyonizmi önemli kılan da aslında budur.

Ekspresyonizmin ereği, tanıttığı nesne ile sınırlıdır, zira resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıdır. Dış dünyadan bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanıyordu. Ekspresyonizm de yansıtılan nesne artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge) anlatılmak istenen için bir çağrı niteliği taşımaktadır. İlgili yapıt artık dış dünyanın gerçeğini konu etmiyor, aksine başka bir gerçeği, hatta sanatçının gerçeğini savunmaktadır.

1.4.4 Karl Marks (1818-1883)

Karl Marks sanatı toplumsal boyutu ile incelemiş ve toplumsal gerçekçilik sanat akımının zeminini hazırlamıştır. Marksist estetiğin gerçeklik algısı “varlığın doğal yapısı değildir, ‘bizim için’ olan varlığın estetik etkisidir”³⁰. Marksist-Leninist

³⁰ İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2002, s.298.

estetikte varlıkların doğal, kendi hallerindeki yapıları estetik etki oluşturmaz, toplumun onlara yüklediği anlamlar sonucunda estetik bir değer oluştururlar. “Marksizmde gerçeklik denilen şey, insanın, toplumun o varlığa yüklediği anlamda yatar.”³¹ Bu gerçeklik toplumsal bir varlık olarak insanın yarattığı ve anlam yüklediği bir gerçekliktir. Marks’a göre sosyal yapı ekonomik ilişkiler (üretim ilişkiler) temelinde oluşur. Ekonomik yapı, sosyal yapıyı belirler. Sonuç olarak, sanattaki süje-obje ilişkisi böylesi bir tarihsel sürecin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Marksizmde “İçinde bulunduğumuz nesnel koşullara göre, kendi ülkelerimizle, kendi acılarımızla tarihimizi, kendimiz yaparız”³² Bireyi öne çıkaran bir anlayışla, insanın tarihsel süreçlere yön verici gücünü hatırlatan Marx’ın düşünceleri sınıfsal bazda bir bakış açısıyla ideolojik olarak sanatı etkilemiştir. İktidar ve güç ilişkilerini tarihsel materyalizm bakış açısı ile çözümleyen Marx, geleneksel düşünce sistematığına karşı çıkarak, yaptığı çözümlemelerle yeni bir dünyanın habercisi olduğu kabul gören bir görüştür. Emegin sömürsü, artı değer, emekçi halk kesimi, iktidar, güç, devlet aygıtı üzerine yaptığı analizlerle yeni sentezler oluşturmuş, toplum ve birey olgularını öne çıkarmıştır. Bilindiği üzere ilk manifesto 1948 yılında yayınlanan, “dünyanın bütün işçileri birleşin çağrısı yapan”³³ komünist manifestodur. Marx’ın yarattığı yeni toplum (sosyalizm) sentezi devlete, topluma, rağmen farklı bir birey olgusunu geliştirmiştir. Bu durum dışavurumcu (Ekspresyonizm) sanat akımında merkezde duran birey algısı ve bireyin dışavurumunu besleyerek bir itki oluşturmuştur.

1.5 Ekspresyonizmde İfade ve Figür

Sanatta ifade, duygunun dışavurumunu dile getirmektedir. Almanya’da Ekspresyonizm terimi hiçbir ayırım gütmeyen modern eğilimleri simgeleyen tüm sanatçılar için geçerli olmuştur. Ekspresyonist; Kübist, Kübist-Ekspresyonist kimi ülkelerde ise Dadaist ya da Sürrealist, Fütürist veya Fovist olarak sınıflandırılmıştır.

³¹ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.298.

³² Bedrettin Cömert, *Croce’nin Estetiği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979, s.16.

³³ Alex Danchev, *Fütüristlerden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu*, (Çeviren: M. Emir Uslu), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2011, s.14.

Kişisel üsluplar, çarpıtma, biçimi bozma, coşma, aşırı duygulanma ve yoğun dışavurumla genel olarak Ekspresyonist damgasını yemişlerdir. İç dünyanın dışavurumcu özelliklerle yansıtılmasından başka bir şey olmayan dışavurumculuk tarih öncesi Hindistan, Astek yontuculuğundan Greco, Daumier, Rembrandt, Goya gibi sanatçılar paralellik kurularak açıkça görülebilir³⁴.



Resim4: Willendorf Venüsü, Üst Paleolitik, 10 cm.

<https://arkeofili.com/30-000-yillik-sanat-ikonu-willendorf-venusu/>

Örneğin Avusturya’da keşfedilen Willendorf Venüsü bizlere ilkel dönem insanının nasıl düşündüğü hakkında bilgi vermektedir. Düşündüğünü doğrudan ifade etme yönüne giden tarih öncesi insanın, ifade etmek istediği düşünceye göre, biçimi sadeleştirerek yeniden şekillendirdiği görülmektedir. Bereket ve doğurganlık kültüne vurgu yapılan bu küçük heykelde, kalçalar ve memeler abartılmış, figürün diğer kısımları da ayıklanarak form oluşturulmuştur.

³⁴ Lionel Richard, *a.g.e.*, s. 12.



Resim5: Francisco de Goya, Siyah Tablolardan “Biri Yemek Yiyen İki Yaşlı Adam”, 1819-23, Prado, Madrid, İspanya

<https://www.loveinartsz.com/goyanin-kara-resimleri-i/>

Diğer bir örnekte İspanya kökenli ressam Goya (1746-1828)’dır. Sanat tarihinde romantik dönem ressamı olarak bilinmektedir. Fransız devrimini yaşamış olan ressam romantizmin önemli temsilcilerindendir. Bireysel duygu ve ifadenin ilk defa öne çıktığı bu dönemde Goya’nın birçok son dönem resimlerinde dışavurum (ekspresif) ifadeye varan biçim bozmalarına rastlanır. Resim5’te iki yaşlı adam aynı noktaya bakarken ifade edilmiş, boya dokusu ile dramatik bir etki oluşturulmuştur. Resim ölümle yaşam arasındaki diyalektik bütünlüğün trajedisini hatırlatmaktadır. Barok ışık kullanılarak sahne daha fazla dramatikleştirilmiştir.



Resim6: Oskar Kokoschka, “İnsanın Trajedisi” 1908.

<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2009/12/sanat-tarihinde-avangard-bir-sanatc.html>

“Viyena’da 1886 yılında bir nalbantın oğlu olarak dünyaya gelen Kokoschka gençlik yıllarında bir Van Gogh sergisinden derinden etkilenmiştir. Uzak Doğu sanatı ile Klimint’i incelemiştir”³⁵. Uzun bir dönem portreler üzerine çalışmıştır. Rengi bir duygusal dışavurum ögesi olarak ortaya koymuştur. Resimlerinde boya yoğunluğu dikkati çekicidir. Örnekteki afişte görüldüğü üzere biçim ifade uğruna deformasyona uğramış, böylece daha dramatik bir etki yaratılmıştır. Biçim bozularak ekspresif ifadenin hizmetine girmiştir.

³⁵ Lionel Richard, *a.g.e.*, s.70.



Resim7: Pablo Picasso, “Anne ve Çocuk”, 1907, 81x60 cm.

https://arthive.com/pablocicasso/works/376118~Mother_and_child

Pablo Picasso’nun “Anne ve Çocuk” adını verdiği bu küçük resim Meryem’in geleneksel olarak giyindiği mavi kıyafet olarak bilinen Meryem ve çocuk İsa kompozisyonudur. Beyaz adamların derhal ve kolaylıkla tanınan kutsal ikonasının 1907’de kaba ve gaddarca olduğu düşünülen bir Afrika tarzı resme dönüştürülerek kabile büyüsü, boş inanç, akıl dışılık, karanlık ve dehşet çağrışımları yaratılması kuşkusuz anarşist bir jesttir. Böylece “medeni” ile “vahşi” eşitlenmiş ve aynı düzleme getirilmiştir³⁶.

³⁶ Hugh Honour & John Fleming, *a.g.e.*, s.773.

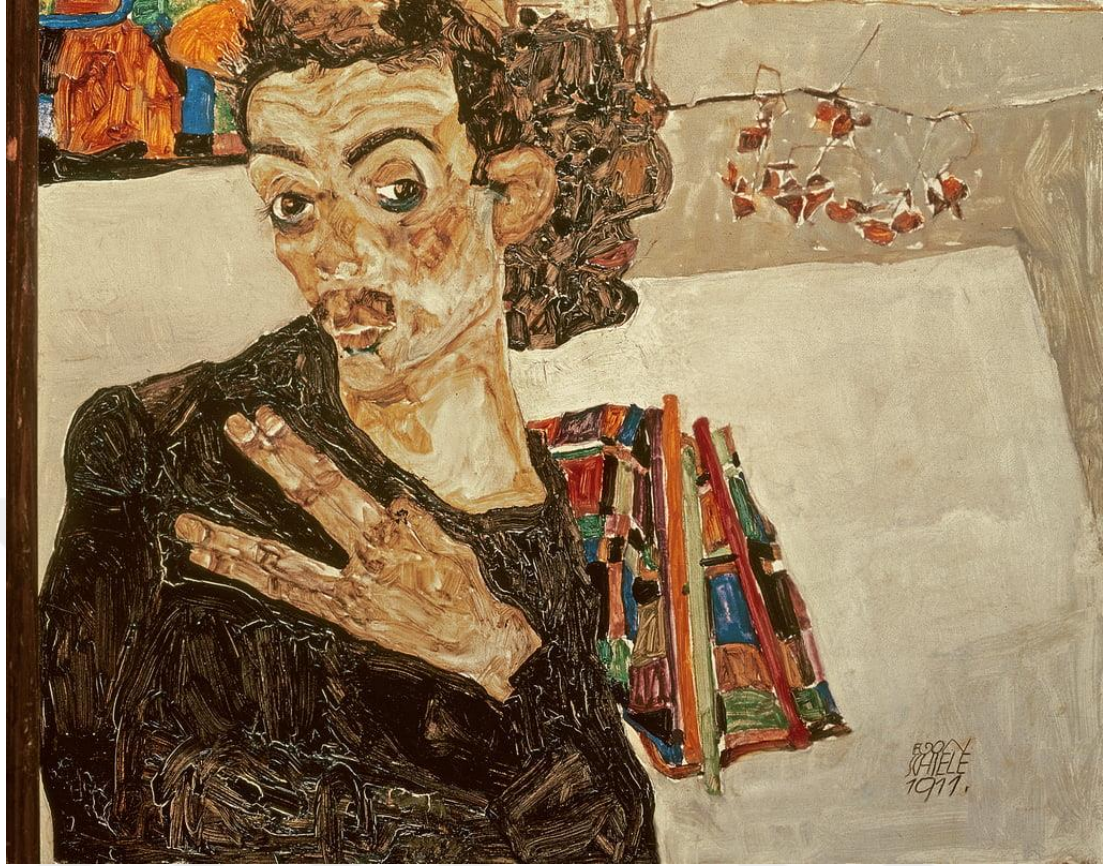


Resim8: Emil Nolde, “Altın Buzagi Çevresinde Dans” 1910.

<https://tr.pinterest.com/pin/336995984597069192/>

1906 yılında “Die Brücke’nin” (Köprü’nün) üyesi olan Nolde uzun bir dönem Empresyonizmi incelemiştir, onlardaki renk ve fırça vuruşlarındaki rahatlığı resimlerinde gözlemlemek mümkündür. Sonraki dönemlerinde daha çok içgüdüsel resimler yapmış, onu bunaltan görüntüleri ironik bir şekilde renge dönüştürmüştür. Nolde, çalışırken onu saran coşkunluk çıldırtıcı bir biçimde dışavurmuştur. Renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uygulamıştır. Böylelikle renk yoğunluğu ile anlatımı daha etkili hale getirmiştir. Emil Nolde’nin “Die Brücke” grubuna coşku veren renk fırtınaları dramatik ve çıldırtıcı olarak nitelendirilebilir³⁷.

³⁷ Lionel Richard, *a.g.e.*, s.92.



Resim9: Egon Schiele “Otoportre”, 1911.

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Egon-Schiele/94706/Otoportre,-1911.html>

1890 Viyena doğumlu olan sanatçı Schiele, Gustav Klimt’ten sanatsal anlamda etkilenmiştir. 1910 yılından sonra Ekspresyonizme yönelmiştir. Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Hodler ve Munch onun örnek aldığı sanatçılar arasındadır. Acı çeken bükülmüş figürlerinde; huzursuzluğu, acıyı ve tehlikeyi betimlemiştir. Schiele’nin hem çizimlerinde hem de resimlerinde insan figürü ve portre başlıca konuları oluşturmuştur. Vahşi, yoğun ve bilinçli bir açıklıkla işlediği erotizm konusunu sulu boya, yağlı boya ve desen olarak çalışmıştır. Richard’a göre Schiele’nin eserleri dönemin hükümet savcısı tarafından fazla açık saçık bulunmuştur ve bu yüzden “Schiele ahlaka aykırı eser yapmaktan tutuklanmıştır.”³⁸

³⁸ Lionel Richard, *a.g.e.*, s.100.

1.6 Ekspresyonizmde Biçim Bozma Yöntemleri

Buraya kadar yapılan araştırmada sanatın taklitten uzaklaşarak bireyin kimlik kazanmasıyla birlikte nasıl bir değişime uğradığı incelenmiştir. Birey algısının sanatta taklidi reddettiği ruhsal yapısıyla bağını kurduğu yirminci yüzyıl sanatında ruhsal bir gereksinim olarak stilizasyon ve deformasyon ortaya çıkmıştır.

1.6.1 Stilizasyon

Stilizasyon stilize sözcüğünden türetilmiştir. “*Fransızca stylise; İngilizce stylized; Almanca; stilisiert olarak geçer.*”³⁹ Wilhelm Worringer Soyutlama ve Özdeşleyim incelemesinde Stil’in bir ruhsal gereksinimden dolayı yapıldığını anlatmaktadır. “*Karakteri kaybolmadan basitleştirerek tezyini ve şematik hale sokulmuş biçim ya da motif. Bu sözcük ayrıca üslüplaştırılmış anlamına gelir.*”⁴⁰ Tezyini dekoratif amaçlı yapılan anlamına gelmektedir. Stilizasyon sadeleştirme ya da biçemleme olarak da ifade edilebilir. Herhangi bir nesnenin yapısı bozulmadan, başka bir ifadeyle; karakteri değiştirilmeden sadeleştirilerek betimlenmesidir. Stilizasyonda amaç; biçim bozmadan farklı olarak, nesnenin en yalın halinin geometrize edilmesidir. Her türlü ayrıntıdan arındırılan nesne; en yalın, basit haliyle ifade edilir. Bu yalın ifade biçimi soyut, sembolik, grafiksel motif olarak tanımlanabilir. Stilizasyon bir nevi soyutlaştırma yöntemidir.

Wilhelm Worringer “evren duygusu” kavramını kullanır ve bunu şöyle açıklar: *Evren Duygusu, bilinmeyenlerle dolu evren karşısında, varlıkların dış görünüşlerinden etkilenerek insanda oluşan ruh durumuna işaret eder. İnsanın bu ruhsal durumu özellikleri sanat yapıtının özelliklerinde ortaya çıkmaktadır. Biçimsel değişiklikler, sadeleştirme kendi başına yeterli değildir, ruhsal bir gereksinimi karşıladığı oranda sanatsal biçim özelliği taşımaktadır.*⁴¹

³⁹ Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Toplum Yayınları, Ankara 1968, s.111.

⁴⁰ Adnan Turani, *a.g.e.*, s.111.

⁴¹ Wilhem Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çeviren: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1963, s.21.

Lenoir (2004) ise soyutlamayı “nesnenin bir özelliğinin ele alınarak zihinde tasarlanan düşünsel süreçlerinin” yansıması olarak tanımlamaktadır. Ancak sanat, “herhangi bir nesneyi değişime uğratmaksızın onu yok etmek veya biçimini bozarak değiştirmek” değildir. Bilakis, bunların yerine, “bize bir şeyler söyleyen biçimleri koymaktır. Kendi dünyamızdaki gerçekliğin derinliklerini söyleyen biçimler yaratmaktır. Soyutlama işte bu yaratmanın başka adıdır”⁴²

Dışsal etkilenmelerin içimizde oluşturduğu duygunun etkisi biçim değişikliğine neden olmaktadır bu durum şöyle de ifade edilebilir; duygularımız biçim değişikliğine ya da biçim bozmaya bir itki oluşturmaktadır. Çünkü var olan biçim duygu derinliğinden geçtikten sonra artık aynı biçim değildir ve ruhsal gereksinmeyi artık karşılayamaz bir yetersizliktedir. Yeni durum, yeni biçimi yaratır. Bilindiği üzere stilizasyon ve deformasyon soyutlamanın yöntemleridir ve ruhsal bir gereksinimi karşılamaktadır.

Hançerlioğlu’na (1989) göre soyut kavram, herhangi bir nesnenin bir bölümünü ayırarak, onu “tek başına ele alan ansal işlemdir”. Bu ansal işlem, insan zihninde yapılan bir bilgi yöntemidir. “Gerçekte yeniden somuta varmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde, tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır”⁴³ şeklinde tanımlanabilir.

Turani’ye (1968) göre resimsel olan şey “biçimle ilişki içindedir. Her biçimin ise içsel gerçekliğini gösteren içeriği vardır. Bu soyutlamanın, soyut sanatta biçim vermenin temelini oluşturmaktadır. Biçim dediğimiz şey aslında içeriğin dışavurumudur”⁴⁴ Soyutlamaya itki oluşturan temel itki içsel gerçekliğin yeni bir duygu ile oluşmasıdır. Bu durum yeni bir özün oluşması anlamına geliyor. Bu bağlamda yeni öz kendi biçimini yaratıyor şeklinde yorumlanabilir.

1.6.2 Deformasyon

Deformasyon biçim bozma ya da biçimsizleşme olarak da ifade edilebilir ve sanatçının kendini ifade sürecinde kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı dış

⁴² Béatrice Lenoir, *Sanat Yapıtı*, (Çev. Aykut Derman), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2004, s.195.

⁴³ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989, s. 381.

⁴⁴ Adnan Turani, *a.g.e.*, s. 21.

dünyayı, duyuları ile algılar ve yeniden yorumlar. Sanatçı yapıtlarını; düşünceleri ve dış dünyanın yansımaları ile harmanlamak suretiyle yeniden üretir, kendi imgelerini daha doğrusu kendi sentezini yaratır. Bu esnada doğadaki nesneler, gerçeklikten uzaklaşır ve deforme olur. Bu süreçte vücut bulan sanat yapıtı, dış dünyanın özgün olarak algılanması ve yorumlanması sonucu oluşmaktadır.

Modern sanat döneminde birçok ressam stilizasyon ve deformasyon yöntemleri geliştirmiş ve sanatsal ereği için bu yöntemlerden yararlanmış olması genel olarak kabul gören bir kanı olmuştur.

“Formun tekil haline karşı deform’un çoğul bir filozofik ve plastik halinin var olduğunu vurgulayabiliriz. Bu da form ile gelen formasyon’a göre deform ile gelen deformasyon’un plastik ve filozofik anlamda daha zengin olduğunu açık şekilde ortaya koyar”⁴⁵.

Sanatçı dışsal gerçekliği özümledikten sonra kendi içine döner ve içsel gerçekliğini dışsallaştırmaya başlar. Deforme etme ve soyutlama bu sürecin ürünüdür. Bir formun biçimini bozarken, şeklini değiştirirken sanatçı bunu volümler halinde aşama aşama yapar. Eğer elimizde bir sanat yapıtı aracılığıyla deformasyonun bir volümü varsa, olduğu zamanın çok iyi irdelenmesi ve ancak o takdirde içindeki ilişki bağlarının iyi bir şekilde anlaşılması beklenebilir. O sanat yapıtını deforme etmeye sürükleyen nedenler bu şekilde çözümlenebilir. Bu nedenlerin çeşitli varlık katmanlarıyla kuvvetli ilişkisi vardır. Bu katmanlar *özdek, örgen, ruhsal ve tinsel katmanlarıdır*.⁴⁶ Bu katmanlar Eroğlu’nun (2018) ifade ettiği biçimiyle, birbirinin daha ileri aşamaları olarak anlaşılmalıdır. Bu bakımdan *Volüm* soyutlama sürecindeki nüanslar, soyutlama aşama ya da dereceleri bu katmanlara dayanmaktadır. Deformasyon somut ile soyut arasında sayısız volüme sahiptir. Form ve formsuzluk arasında da sayısız volüm olduğu düşünülebilir. Formdan formsuz olana gidiş, somuttan soyuta gidişe benzetilebilir. Çünkü her ikisinde de belirli olandan belirsiz olana doğru yönelim söz konusudur. Formdan deforma doğru gidildikçe maddi olandan manevi olana doğru da gidilmiş olur. Bu durumda tinsel yapının istekleri kendini gösterir. Formu deforme etmek için sağlam bir teorik alt

⁴⁵ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s.31.

⁴⁶ Özkan Eroğlu, *Sanat Kitapları 1*, Tekne Yayınları, İstanbul 2018, s.37.

yapının yanında, iyi bir görme ve duymaya da gereksinim vardır. Sanatta tinsellik meselesinin deformasyon ile sıkı bir ilgisinin olduğunu vurgulamak gerekir. Worringer ve Kandinsky'nin tezleri bu yüzden sanata bakış açısını değiştirmiş ve derinden etkilemiştir. Deformasyonu manevi, ruhsal ve idealist olanla yakından ilişkilidir. Formda dışında duyumsama ön planda iken, deformasyonda içinde duyumsama söz konusudur.

Sanat bir oyun sonucunda son derece yaratıcı oluşların doğmasına neden olabilir. Bu oyun, çocuk oyunlarına benzer. Çocuk oyunlarında gönüllülük ve çıkar gütmemek temel koşullardır. Bazı psikolog ve filozoflar bu iki koşulun gerçek sanatın ortaya çıkma koşulları olduğunu dile getirmişlerdir. Buradan hareketle sanatın tarihinde, samimiyet, içtenlik ve çıkar gütmemenin olduğunu tespit etmek gerekir. Ancak bu tespitten sonra form ve deform'a ilişkin doğru açıklamalar yapılabilir.

Sanat ve oyun arasındaki ilişkide ortak iki yan vardır. Bunlardan ilki yararcı olmamaları, diğeri ise pratik bir erek gütmemeleridir. Sanattaki artistik hayal gücü ile oyundaki hayal gücü birbirinden çok farklıdır. Oyun hayali imge boyutu kazandırırken, sanat ise hakikatler kazandırır. Hatta oyun denen olay büyüsel ve dinsel ereklerle birlikte sanat haline ulaşmıştır.

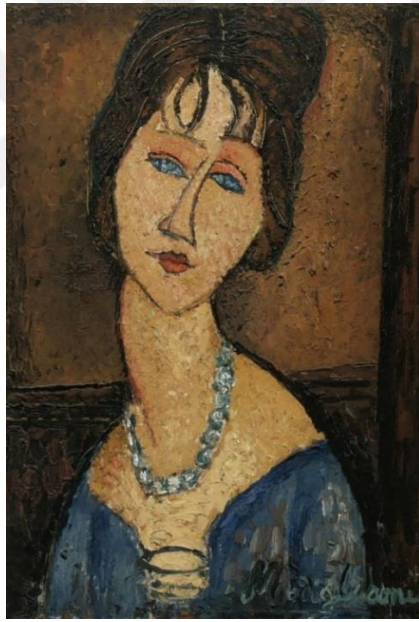
“Forma göre deformasyon daha çok sezgi alanıyla ilgilidir. Sanatçı deformasyonla birlikte yeni bir varlık alanı oluşturmuştur. Ortaya çıkan sanat yapısında sanatçıyı deforme etmeye sürükleyen nedenler” belirlenmesi gerektiğini savunan Eroğlu (2018) bu nedenlerin bazı varlık katmanları ile ilişkisinin olduğunu değerlendirmektedir ve dört farklı katman olduğunu altını çizmektedir. Bu katmanların kendi içlerinde çok iyi anlaşılması gerektiğini şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Özdek” katmanından “örge” katmanına, oradan “ruhsal” katmana ve son olarak “tinsel” katmana varmak gerekir. Özdek katmanı bilinçten bağımsız olarak var olan her şeyi kapsar ve nesnel gerçekliği ifade eder. Bir insanın yaşayabilmesi

için gerekli tüm gereksinimlerin karşılandığı katmanı tarif eder. İlk insandan başlayarak böyle bir katman en alt sıradaki katmandır.”⁴⁷

İnsan özdeği duyularla algılar. Örgen katman, söz konusu gereksinimleri karşılamak için harekete geçip bir topluluğun veya toplumun dayanışma içine girip, iş bölümü yaparak üretmesini ifade eder. Ruhsal katman ise bu sürecin psikolojik boyutunu kapsamaktadır. Düşünce ve duygu düzeylerinin yükselmesidir. Tinsel katman da etiksel değerleri ifade etmektedir. Beden, göz, ruh ve zihinsel meseleleri tümünden barındıran hepsinden beslenen bir derinlik içermektedir.

Aşağıda Modigliani’nin resimlerinde soyutlama derecesinin ruhsal ve tinsel katmana kadar uzandığı açıkça görülebilir: Psikolojik bir ifadenin yanında zihinsel bir geometrik işlemler söz konusudur.



Resim10: Amedeo Modigliani, “Jeanne Hebuterne with Necklac”,1917.

<https://bayaiyi.com/amedeo-modigliani-jeanne-hebuterne-with-necklace/>

Sanat istenç ve eylemin bir sentezidir. Bu yüzden sanatı içsel bir gereksinim yönlendirir. Duyumsama ruhsal derin hislenme ise, tinsel boyutta varlığını sürdürür. Duyumsama kişiye özgü bir öznelcilik ileri sürerken, derin hislenme tine varmak

⁴⁷Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s.33.

ereğindedir. Kişi form dünyasını ne kadar iyi tanırsa, deform dünyasındaki derinlik o denli artacak ve zenginleşecektir. Bu bağlamda; Paul Gauguin, Paul Cezanne, Paplo Picasso, Amedeo Modigliani, Alberto Giacometti, Henri Matisse ve daha birçok sanatçının yapıtları örnek olarak gösterilebilir. Stilizasyon ve deformasyon denilince kuşkusuz ilk akla gelecek isimlerden bir tanesi Henri Matisse'tir (1869-1954).



Resim11: Amedeo Modigliani, “Antonia Vers” 1915, 96 x 61.7cm.

<https://www.musee-orangerie.fr/en/artworks/antonia-196298>

Giacometti'nin heykelleri bizlere ruhsal ve tinsel bir dünyanın kapılarını açarlar. Stilizasyona ve deformasyona uğratılmış figürler ruhsal bir derin hislenmenin dışavurumudurlar. Heykellerde üç boyutlu formdan uzaklaşmış, hacim azaltılarak boy uzatılmış, figürler ayakta duran uzayan gölgelere dönüşmüştür.



Resim12: Alberto Giacometti, “Üç Adam” 1957.

<https://www.joyartistanbul.com/baska/heykel/alberto-giacometti/>



Resim13: Alberto Giacometti, “Portre” 1961, 38 x 28 cm.

<https://ncartmuseum.org/artist/alberto-giacometti/>

Richard’ın (1983)⁴⁸ aktardığına göre *Henri Matisse*’de resme başlamadan önce Kandinsky gibi hukuk eğitimi almıştır. Daha sonra Gustave Moreau’dan resim

⁴⁸ Lionel Richard, *a.g.e.*, s.83.

eğitimi almış ve sanatsal tekniklerden önce göz eğitimine önem veren bir öğretmeni olmuştur. Daha sonra İzlenimcilerin (Empresyonistlerin) etkisinde kalmıştır, renkle anlatımın olanakları alanında kendini geliştirmiştir. *Picasso ve Turner'in Londra da karşılaştığı yapıtları renk konusunda öğrendiklerini doğrular niteliktedir. Akdeniz aydınlığı onu katışıksız renge ve resmin konusunu yalınlaştırmasına yardımcı olmuştur.*⁴⁹

1900'lü yıllarda Paris, ikinci dünya savaşına kadar Batı uygarlığının kültür başkenti olmuştur. 1905 yılının başında burada düzenlenen bir sergi yirminci yüzyılın ilk sanat “olayı” olarak değerlendirilmiştir. O yıl Salon d'Automme'da Henri Matisse önderliğinde bir grup genç ressam bir sergi düzenlemiştir. Matisse, grubun en yaşlısı ve grup içinde tanınan tek sanatçıdır. Diğerlerinin içinde Andre Derain (1880-1954) ve Maurice Vlaminck (1876-1958) ise en yetenekli sanatçılardır. Sergiye katılan ressamların tiz renkleri, kaba işlemeleri ve biçimleri bozulmuş doğa dışı desenleri nedeniyle Les Fauves (Vahşi Hayvanlar- Fovlar) olarak adlandırılmışlardır. Sanat tarihçisi Elie Faure, sergi kataloğunun ön sözüne onlardan “primitifler” olarak bahsetmiştir, naif sanatları ile manevi duygular arasında bağlantı olduğunu vurgulamıştır.⁵⁰

Çarpışan sarılar, morlar, maviler, yeşiller ve kırmızılar konuya duyumsal tepkisini ifade ederken yüksek bir yoğunlukta şahsi vizyonunu öne çıkarırlar. Naturalizmden tamamen uzaklaşmıştır. Fovlar renk konusunda yenilik getirdiler. Renk artık tasvir etmek için yardımcı bir eleman olmaktan çıkmış, başlı başına bir ifade aracı haline gelmiştir.

⁴⁹ Lionel Richard, *a.g.e.*, s.83-84.

⁵⁰ Hugh Honour & John Fleming, *a.g.e.*, s.774.



Resim14: Henri Matisse, “Yaşama Sevinci”1906, 1.75x2.39 m.

<https://sanatabasla.com/2021/01/yasama-sevinci-le-bonheur-de-vivre-matisse/>

Örneğin Fov resminin kilit resmi *Yaşama Sevinci*’nde Matisse, rengi Dereain’den bile daha etkili kullanmıştır. Biçimler burada öylesine basitleştirilmiş ki, resim yüzeyini tek bir uzam alanı içinde birleştirerek saf bir doğrusal desen haline getirir. Art Nouveau’nın bazı izlerini taşımaktan da geri durmaz.⁵¹

⁵¹ Hugh Honour & John Fleming, *a.g.e.*, s.775.



Resim15: Henri Matisse, “Kırmızı Ahenk”1908, 1.8-2.2 m.

<https://www.amazon.com.tr/Eurographics-1000-par%C3%A7a-Matisseden-k%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1/dp/B08P7YXF6F>

Matisse *Kırmızı Ahenk* resminde canlı çizgiler, düz renk alanlarını mümkün olduğunca sade bir şekilde basit resim teknikleri ile boyayarak kendince saf bir çocuk oyunu kurmuş gibidir. Perspektif tamamen gitmiş, resim tamamen yüzeyselleşmiş, modelleme neredeyse yapmamış, mekân asgari düzeye indirgenerek, ışık yüzeyin yansıması olmaktan çıkarılarak, düz bir rengin işlevine dönüşmüştür. Sanat tarihinde geleneksel resme karşı espasın azaltılması Paul Cezanne’la başlayan bir süreç olarak kabul görmektedir. Matisse bunu çok daha ileri boyutlara taşıyarak resmi yüzeyselleştirerek düzleştirmiş, çocuksu bir sadeliği ve masumiyeti barbarca bir süsleme anlayışı ile birleştirmiştir.

Matisse 1908 yılında sanatla ilgili düşüncelerini kaleme aldığı *Bir Ressamın Notlarında* “Benim peşinde olduğum şey ifadedir”⁵² yazmış ve resim sanatında amacının kendini en iyi ifade edecek bir yol arayışı içinde olduğunu dile getirmiştir. İlk kez *La Grande Revue*, Paris 25 Aralık 1908’de “*Notes d’un peintre*” adıyla yayınlanan bu notlarında ifade ettiği sanatla ilgili yaklaşımlarını Ekspresyonizmin özünü açıklar nitelikte olduğunu şu sözleri vurgulamaktadır: “*Bir ressam olarak [...] eski ve son yapıtlarım arasındaki bağı güçlü bir şekilde hissediyorum, ama tam olarak düşündüğüm gibi düşünmüyorum.*”⁵³ Bu ifadelerden Matisse’in zaman içinde temel düşüncesinin değişmediğini, fakat düşünce yapısının evrildiğini ve böylece ifade stilinde bu düşüncelerini izlediğini dile getiren sanatçı, resimlerini reddetmediğini ve bunları tekrar yapması gerekse bile, farklı bir şekilde yeniden yapamayacağı tek bir resmin dahi olmadığını, yaşama dair hissettikleriyle bu hisleri ifade etme tarzı arasında ise bir ayrım yapamadığını vurgulamaktadır. Sanatçı ifadeyi sadece objenin deformasyonu ya da stilizasyonu olarak görmez, resmin bütünü olarak algılar: “*İfade [...] bir insan çehresinde yanan tutkulara yer almaz, benim resmimin bütün düzenlenişi ifadedir: figürlerin aldığı yer, çevrelerindeki boş uzamlar, oranlar, her şeyin bir payı vardır.*”⁵⁴ Kompozisyon, Matisse’e göre hislerini ifade etmek için; ressamın emrinde olan çeşitli öğeleri, süslemeci bir şekilde düzenleme sanatıdır. Resimde her parça görünür olmalı ve kendisine belirlenen rolü oynayabilmelidir. Bir yararı olmayan her şey gereksizdir. Dolayısıyla, bir sanat yapıtı bütünüyle uyumlu olmayı başarabilmelidir.

Resimde renklerin kullanımına dair Matisse, kavrayışa önem vermektedir ve resimde kullanılan rengin işlevini, olabildiğince fazla ifadeye hizmet etmek olarak açıklamaktadır. Renklerin bu ifadeci yönünün kendini sanatçıya içgüdüsel olarak dayattığını düşünen Matisse, renklerin bıraktığı izlenimi ise şu şekilde ifade etmektedir:

⁵² Charles Harisson & Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çeviri: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011, s.36.

⁵³ Charles Harisson & Paul Wood, *a.g.e.*, s.36.

⁵⁴ Charles Harisson & Paul Wood, *a.g.e.*, s.36-37.

“Bir sonbahar manzarası resmetmek için bu mevsime hangi renklerin uyduğunu hatırlamaya çalışmayacağım. Sadece mevsimlerin bende uyandırdığı duyumlardan esin alacağım: Duyumun kendisi değişebilir, sonbahar yaz mevsiminin devamı gibi yumuşak ve ılık olabilir, ya da insana ürpertici bir izlenim verip kışı haber veren limon sarısı ağaçlar ve soğuk bir gök ile fazlasıyla serin olabilir”⁵⁵.

Henri Matisse’in renk seçimi herhangi bir renk kuramına değil, aksine kendi gözlemleri ve duyarlılığı deneyimlere dayanmaktadır. Renk kullanımında kendi duyumuna önem veren Signac ise tamamlayıcı renklerle meşgul olduğunu ve bu renklere dair kuramsal bilginin sanatçıyı belli bir yerde, belli bir tonu kullanmaya sürükleyebileceğine vurgu yaparken, kendisinin ise sadece duyumunu aktaran renklere yer verdiğini ifade etmektedir.

Matisse, mutlak bir renk kuramının olduğuna inanmaz. Kendinden önceki birçok sanatçının renk bilgilerinin içgüdü ve hislere ya da duyumlarıyla sürekli bir analogiye dayandığını ifade ederek, bu ressamın resimlerinin incelenmesiyle belli renk yasaları tanımlanabileceğine ve şu anda tanımlanmış olan renk kuramının sınırlarını genişletilebileceğini de iddia eder. Dahası sanatçı, resimlerindeki deformasyonun kaynağını şu sözlerle açıklamaktadır:

“İnsan figürü çizmek benim ilgimi çekiyor, natürmort ya da manzara çizmek değil. Çünkü benim yaşama karşı beslediğim dinsel bir hayranlığım var. Bunu ancak insan figürü ile anlatabilirim. Figürde tüm anatomik ayrıntıları tek tek ifade etmiyorum, bunun yerine eğer ilk bakışta saf, hayvani varlıktan başka bir şey düşündürmeyen bir İtalyan modelim varsa, her şeye rağmen onun özsel niteliklerini keşfediyorum, her insan varlığında bulunan o derin cazibeyi düşündüren yüz hatlarının ötesine geçiyorum.”⁵⁶

Bir sanat yapıtını anlattığı konu, işlediği temadan önce taşıdığı duygu ile öne çıkması gerektiğini Matisse’in şu ifadelerinden anlıyoruz:

“San Padua’daki Giotte frekslerini gördüğüm zaman, karşımda İsa’nın yaşamından hangi sahnenin durduğunu tanımaya çalışmam, hemen ondan yayılan duyguyu

⁵⁵ Charles Harisson & Paul Wood, Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi. (Çeviri: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011, s.92-105.

⁵⁶ Charles Harisson & Paul Wood, a.g.e., s. 92-105.

*anlarım, çünkü bu duygu çizgilerde, kompozisyonda, renkte yer alır. Resmin adı sadece benim izlenimimi onaylamaya yarar.”*⁵⁷

Sanatçı kompozisyonu oluşturan öğeleri, denge, saflık ve dinginlik, sıkıcı ya da bunaltıcı olmaktan uzak, her kafa emekçisi için, tüccar için, aynı zamanda edebiyatçı için zihin üzerinde sakinleştirici, teselli edici etki bırakacak bir düzen, fiziksel yorgunluktan sonra rahatlama sağlayan bir etkisi olacak şekilde oluşturmayı erek edinmiştir. Ayrıca, kuralların bireyin dışında var olmayacağını ve insanların iyi kuralları tekrar edebileceğini, ancak çok az insanın bu kuralların anlamını kavrayabileceğini aktaran sanatçı sözlerine şu şekilde açıklık getirmektedir:

*“Bende Raffaello ya da Titian’ın eserlerini inceleyerek, Manet ya da Renoir’ın yapıtlarının inceleyerek elde edeceğimiz kurallardan daha tam bir kurallar kümesi elde edeceğimizi kabul etmeye hazırım.”*⁵⁸ Sanatın değişen yapısı, sanatçı tutumları yeni yaklaşımların doğmasına neden olmuştur. *“Manet ve Renoir’ın izlediği kurallar onların mizaçlarına uyan kurallardır ve ben onların en önemsiz resimlerini bile “Urbino Venüsü’nü” ya da Saka Kuşu Meryemi’ni taklit etmekle yetinenlerin bütün eserlerine yeğlerim”*⁵⁹. Sanatsal tutku, ne yaptığını bilme, kararlılık ve kendine tutunma özgün yaklaşımların ve yapıtların ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Sevsek de sevmesek de hatta ısrarla kendimizi sürgün saysak da kendi dönemimiz ve kendimiz arasında kopmaz bir bağ vardır. Bütün sanatçılar zamanlarının damgasını taşır, ama büyük sanatçılar bunu çok derin bir şekilde görüldüğü sanatçılardır. İstesek de istemesek de kendi zamanımıza aitiz ve onun görüşlerini, hislerini hatta yanılgılarını paylaşıyoruz.

⁵⁷ Charles Harisson & Paul Wood, a.g.e., s. 92-105.

⁵⁸ Charles Harisson & Paul Wood, a.g.e., s.92

⁵⁹ Charles Harisson & Paul Wood, a.g.e., s.93



Resim16: Henri Matisse, “Dans” 1910.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/matisse-henri/henri-matisse-dans-01-11472/>

Matisse'nin resimleri anlık duygulanımların aniden dışı vurumu olarak görülmemelidir. Notlarından da anlaşılacağı gibi resimlerini nasıl ağır ağır ve zahmetle meydana getirdiğini anlatmıştır. Görüşlerindeki o coşkun doğaçlama çok yanıltıcıdır. Resimlerini uzun ve aşamalı bir süreç içerisinde yaratan Matisse, her hangi bir bilimsel renk kuramına dayanmadan rengin renkle, biçimin biçimle ve rengin biçimle ilişkisi tam doğru bir dengeye ulaşana kadar düzeltmeler yaparak resminin son halini verir. Matisse'in resmi bilinçaltından yükseliyormuş gibi kendi içinden kendini var eder. Resim yaparken, *“sadece kullandığım güçlerin farkında olurum ve sadece resimle beraber gelişirken kavradığım bir fikir beni ilerletir”*⁶⁰ diye yazmıştır.

Yüzyılın başında değişen koşullar sanatçının peşinde olduğu gerçeklik olgusunu değiştirmiş, sanat anlayışını farklı bir noktaya taşımıştır. Artık sanatın ana merkezinde süjenin kendisi vardır. Sanatçı ben varlığı olarak kendisinin farkındadır, dışsal gerçekliğin yerini içsel dünyanın alması ile sanatçı ister istemez bu değişen özü biçimsel olarak ifade etmenin yeni yollarını aramış, geleneksel resim anlayışından uzaklaşmış hatta ona tepki göstererek, soyutlamaya yönelmiştir. Bilinçli bir biçim bozma kaçınılmaz olarak ortaya çıkmıştır.

⁶⁰ Charles Harisson & Paul Wood, *a.g.e.*, s.94

BÖLÜM II

2. SANATTA BİR İFADE ARACI OLARAK SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ

Sanatın tarihi boyunca, sanatta dışavurum kaygısının var olduğu ve sanatın taklitten ibaret olmadığı, bir ruhsal olay olduğu, sanatın yabansı başlangıcından bilinmektedir. Hatta sanatın “ruhsal bir arınma” yarattığı ilkçağ filozoflarından Aristo tarafından *katarsis*⁶¹ olarak ifade edilmiştir. Modern dönem sanatçısı doğa taklidine dayanan anlayışın artık, aklını taklit ettiği şeye kiraya verdiğinin farkındadır, burada bir estetik değer ve yaratıcılık görmez. Sanatçı eğilimlerine bakıldığında da bireysel algılama, derin hislenme ve ruhunda oluşları ifade etme kaygısı vardır. Bu bağlamda, ekspresyonizm öncesi dönemlerde dışavurumla birlikte sadece stilizasyon değil, aynı zamanda deformasyon kaygısı da süreç içerisinde hep varlığını korumuştur ve bu kaygı moderniteyle birlikte başlıca amaç olmuştur.

2.1 Empresyonizmden Soyuta Doğru Değişen Gerçeklik Olgusu

İlk soyutlama eğilimlerinin Empresyonizmle başladığı kabul edilmektedir. Empresyonizm’in bir nevi, Natüralizm’in farklı bir tarzda işlenmesi olduğu söylenebilir. Sadece Natüralizm’de olduğu gibi doğanın geleneksel resim anlayışında geçerli olan taklide dayalı objektif bir tavırla değil, doğanın duyumsal olarak kavranmasına dayalı sübjektif bir tavır alır. *Empresyonizm sanat akımı, doğanın anlık duyumlarını sanatın ana konusu yapmışlardır, başka bir anlam arayışları yoktur*⁶². Önemi yeni bir anlatım veya bakış açısı geliştirmelerinde aranmalıdır. Duyumları sanatın ana konusu yapan ilk resim akımı İzlenimcilik (Empresyonizm) olduğunun söylemek yerinde bir tespit olacaktır.

⁶¹ Aristoteles, *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1987.

⁶² İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 1. Baskı, Mak Grup Medya, Pro. Reklam. Yay. A.Ş., Ankara 2020, s.186.

Bilindiği üzere Paul Gauguin empresyonizm sanat akımı ortamında yetişmiş empresyonizmden beslenerek ama onu aşan bir anlayışın peşine düşerek ve sembolizmin temellerini atmıştır. Sembolizmle birlikte de şu kaygılar ön plana çıkmaya başlamıştır; nesneler önemini yitirmiş, nesnelerin anlamları ön plana çıkmıştır. Böylece doğa kavrayışı bir yana itilerek ilgi nesnelerin kendisinden, nesnelerin anlamına kaymıştır. Başka bir ifadeyle, nesne ve nesnelerin anlamlarının farklı olduğunu ifade etmektedir. Çünkü Gauguin'e göre nesne, duyuşsal olarak kavranan gerçekliktir, yani ampirik bir varlıktır. Nesnenin anlamı ise ampirik bir gerçekliktir, yani duyuşlarla kavranamayan bu varlık; *özne olarak sanatçı, varlıklara çeşitli anlamlar yükler, nesneler duyuşla kalmaz duyumsama, derin hislenmeyle oluşu böylece nesnenin gizlediği bir anlam oluşur, obje soyut düşünsel bir varlığa dönüşür, bir idealite haline gelir*⁶³. Bu anlayıştan hareketle Van Gogh, Gauguin, Munch, Ensor gibi dehalar nesnelerin görünür duyuşsallığının da ilerisine giderek, görünenin arkasındaki anlamı ortaya çıkarmışlardır. Paul Klee'nin söylediği gibi: *sanat artık nesnelerin görünüşüyle ilgilenmiyor, görünmeyenleri görünür kılmaktadır, ortaya koyduğu biçimler nesneler değildir, onların görünüşünün taşıdığı gizli anlamlardır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır*⁶⁴.

Schmidt'e (1954)⁶⁵ göre Empresyonizmden soyut sanata geçişi sağlayan görsel ve kurgusal yapıyı Paul Cezanne oluşturmuştur. Bu nedenle Cezanne'nin resimleri, Fauves ve Matisse de olduğu gibi kübizmin de çıkış noktasını oluşturmaktadır. Tunalı'ya (2020) göre sanatın serüvenindeki bu değişim çağın değişen idealleri, bilim anlayışı ve felsefesiyle birlikte yeni bir "gerçekliği" ile yeni bir varlık yorumunu ortaya çıkarmıştır.

*Rönesanstan itibaren Avrupa sanatına egemen olan obje anlayışı değişmiştir, değişen gelişmelerle birlikte çağın anlayışına uygun bir başka varlık sanatın ana merkezine getirilmiştir.*⁶⁶ Bu varlıktan süje olarak bahseden Tunalı şöyle devam eder: *19. Yüzyılın objektif –materyalist gerçeklik kavrayışı, 20. Yüzyıla girerken*

⁶³ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.189

⁶⁴ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.188-189.

⁶⁵ Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, 5. Auflage, Kohlhammer, Stuttgart 1954, s.92.

⁶⁶ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.189

yerini sübjektif bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu. Doğa varlığı üzerinde bulunan Arşimed noktası, yavaş yavaş varlığı kavrayan süjeye kayıyordu.⁶⁷ Bu durumu değiştiren etkenleri bilim ve sanattaki gelişmeler olarak gösteren Tunalı, bu durumu şöyle ifade eder: “Fizik biliminin temel olarak incelediği madde, katı, somut bir bir hal olmaktan çıkarak, atom, nükleer enerji, kuantlar şeklinde kavranmaya başlanmış bu gözle görülmeyen ilgiler ve semboller sistemi gitgide soyut bir tablo oluşturmıştır” Bunun sonucu olarak varlığın klasik fizik anlayışında olduğu gibi katı donuk bir madde olmaktan çıkarak, doğa varlığı zihinsel olarak kavranan, soyut düşünsel bir ilgiler sistemine dönüştüğü tespitini Tunalı’nın yaklaşımından anlıyoruz.

Yeni varlık yorumu ve yeni gerçeklik, bilincin varlığına sahip olan öznenen kaynaklanmaktadır. Sanat artık doğa değildir, doğanın süje tarafından yeniden yaratılması, renk ve biçimle yeniden şekillendirilmesidir. Bu bakımdan “Paul Cezanne bugün ‘soyut’ denen resmin babası olarak kabul edilebilir”⁶⁸. Cezanne’nin öğrencisi Emile Bernard’a yazdığı ve çeşitli tavsiyelerde bulunduğu mektubu konuya açıklık getirmesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Dış dünyayı nasıl gördüğünün ve resimlerinin nasıl oluşturduğunun bir özeti gibidir Paul Cezanne’nin sözleri. Kendi görme ve sanatsal düşünme mantığını açıklamaktadır. “Doğayı silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün.”⁶⁹

Cezanne bu sözlerle doğanın ve nesnelerin küpler, silindirler ve konilere göre geometrik bir bakışla ele alınmasını, görünen dünyayı, duyuşsal bir dünya olmaktan çıkarıp süjenin matematiksel olarak yeniden kurguladığı, düşünce gücüyle gördüğü bir doğa haline geldiğini vurgulamaktadır. Artık süje doğa karşısında düşünsel bir tavır alarak kurgusal ve soyut bir dünyanın peşine düşmüştür. Burada Cezanne’nin bir çağın tüm düşünsel etkinliğine kılavuzluk edecek şu anıtsal sözünü hatırlamalıyız: “Sanat, doğaya koşut olan bir harmonidir”⁷⁰ Aşağıda Victoria dağını konu olan

⁶⁷ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.186-187

⁶⁸ Ferdinand Schmidt, *a.g.e.*, s.92.

⁶⁹ Hermann Uhde-Bernays, *Künstlerbriefe Kunst*, 2.Auflage, München 1956. (Aktaran: Tunalı, *a.g.e.*, s.190).

⁷⁰ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.191.

resminde Cezanne'nın geometrik yaklaşımı gözlenmektedir. Düşüncenin resmine bir başlangıç olabileceğini söyleyebileceğimiz resimde; doğa görünümünün, varlıkların nasıl görüldüğüyle ilgilenilmemiş, sadece bir çıkış noktası olarak görüntülerden yararlanılmış, geometri varlıkların görünümüne uygulanmıştır. Cezanne'ın yaptığı zihinsel bir işlemdir. Görünümleri düşünsel bir duyumsama sürecinden geçirerek betimlemiştir.



Resim17: Paul Cezanne, “Victoria Dağı”.

[https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Montagne Sainte-Victoire, par Paul C%C3%A9zanne 108.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Montagne_Sainte-Victoire,_par_Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg)

Cezanne'nın sözünü ve yukarıdaki resminde yola çıkarsak, deformasyon ve sivilizasyonun ilk defa bu kadar belirgin olarak ortaya çıktığını görebiliriz. Cezanne'nın hem kübizmin hem de modern resmin kurucusu olarak bilinmesi onu sanat tarihinde sağlam bir yere oturtmuştur. Artık obje değil suje'ye göre obje vardır. Suje, görüntüleri taklit etmek yerine matematik bilgisi ve zekasını objenin yeniden kurgulanması için kullanmayı benimsemiş, yeteneğini objenin taklidini yapan bir anlayıştan kurtarmıştır. Sanatçının içsel görüleri dışsal görüntüleri yeniden kurgulamasına neden olmuştur. Artık süje doğa karşısında düşünsel bir tavır alarak kurgusal ve soyut bir dünyanın peşine düşmüştür. Burada Cezanne'nın bir çağın tüm

düşünsel etkinliğine kılavuzluk edecek şu anıtsal sözünü hatırlamalıyız: “*Sanat, doğaya koşut olan bir harmonidir.*”⁷¹

2.2 Çağın Anlayışı İçerisinde Soyutun İncelenmesi

Estetik biliminin verilerinden yararlanarak süjenin soyuta yönelimin kökenlerini bulmak için Wilhelm Worringer’in 20.yüzyılın başında sanat tarihine yeni bakış kazandıran düşüncelerine bakmak gerekir. Worringer’e göre özdeşleşim ve soyutlama içtepileri olmak üzere iki içtepimiz bulunmaktadır. Bir de bunlara karşılık olarak gelişen natüralizm ve soyut üslup şeklinde iki üslup vardır. Soyut üslup insanın yaşadığı doğa ve dünya karşısında duyduğu içsel huzursuzluğu ve korkuyu dile getirir. Ama öte yandan insan evrende korkusuzca ve huzur içinde yaşamakta ister. İlkel topluluklarda evrene karşın bilinmeyenlerin karşısında duyulan çaresizlik, korku ve huzursuzluk bu toplulukları soyut düşünmeye ve böylece soyut sanata götürmüştür. Çünkü ilkel toplumlar, kendi dışında gördükleri dünya karşısında, bir karmaşayla karşılaşır, bu durumdan ister istemez tedirginlik duyar ve korkuya kapılırlar, kendilerini güvende hissedebilecekleri, huzur duyabilecekleri tek yer onlar için ruhsal bir gereksinimle yarattıkları mutlak biçimlerden oluşan soyut imgeler yani soyut sanat olacaktır.

Özdeşleşim kavramı tüm sanat yaratımlarına uygulanamaz, Worringer’e göre sadece natüralist sanat yaratımlarına uygulanabilir. Anti natüralist bir anlayışla yapılan sanat yapıtlarındaki durumu ise ‘soyut’ kavramı altında açıklamak gerekir. Modern estetiği bu iki içtepi üzerinden açıklayan Worringer objektivizmden sübjektivizme doğru yeni bir adım atmış olur. Modern estetik bilimi artık objelerin biçimiyle değil de objeye bakan süjenin davranışlarında yaratıcılığı açıklamaktadır. Artık sanat olgusu sübjektif- psikolojik bir nitelik kazanmıştır.

Yaptıkları barakalar ilkel insanları kötü hava şartlarına karşı korurken, ruhsal korkularına karşı da çeşitli “*tanrılar yaratmışlar*” ve “*soyut formlarda*

⁷¹ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.191.

oluşturdukları bu tanrılara adaklar” adanmışlar, hatta “kendi soydaşlarını da kurban etmişler ve tapınarak yarattıkları öteki ruhlara karşı korunmaya çalışmışlardır.”⁷²



Resim18: Göbekli Tepe, M. Ö. 11-12.000.

<https://www.instagram.com/arkeolojievreni/reel/Cx2ShEiAv2n/>

Görüldüğü üzere Worringer ve Fischer’in *soyutlamaya* karşı bakışlarında paralellik bulunmaktadır. Soyut her iki düşünürde de insanın sezgisel dünyasının, ruhsal bir gereksinimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan her zaman tüme varmak ister, tüm insan olmak, daha huzurlu ve güven veren dünyalara ulaşmak ister. Sanatsal edimlerini bunun bir aracı olarak görür. Elindeki araçları kullanarak bu kaygılarını gerçekleştirmeye çalışır.

Worringer’e göre insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır. Çünkü natüralist sanat, ancak insanın evrenle kuracağı bir dostluk, bir sempati ilgisiyle kurulabilir. Bunun için her şeyden önce doğa ve nesnelerin, bir korku objesi olmaktan çıkmaları gerekirdi. Buna göre de natüralist sanatın soyut sanattan sonra gelmesi gerekirdi.⁷³

⁷² Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çeviren: Cevat Çapan), Sözcükler Yayınları, İstanbul 2012.

⁷³ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.196.

Elbette ilkel toplumlarda ve uygar toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler birbirinden çok farklıdır. Şöyle ki, ilkel toplumlar evren karşısındaki bilgisizlikten soyut sanata gittikleri halde; uygar toplumlar, evren hakkında elde ettikleri bilimsel keşifler sonucunda soyuta giderler. Çünkü onlar, bilim ve uygarlığın gelişmesiyle evren karşısında yeterince bilgi sahibidirler.

Worringer, uygar toplumları soyuta götüren nedeni, felsefi bir kavram olan *kendiliğinden şey* kavramında bulur. Söz konusu bu kavramı şu şekilde açıklar: İnsan binlerce yıllık bir evrim sürecinden geçtikten sonra, oluşturduğu uygarlık birikimi ve düşünsel evriminin rasyonal aşamalarından geçtikten sonra, bilmenin son hali olarak *kendiliğinde şey* hali yada duygusuyla yeniden buluşur. Fakat önceden bir içtepi olarak adlandırılan şey artık bir bilgi ürününe dönüşmüştür. Bilgiye sahip olmanın verdiği gururla insanın aşağı doğru yuvarlandığını iddia eden sanatçı, içinde yaşadığımız dünyayı “bu görünüş dünyasını ‘maja’ nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü” olarak nitelendirmektedir. Bu görüntünün “insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu” ve bu peçe için “var ya da yok dememizin hem doğru hem yanlış olan şeyin (Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz ⁷⁴ kalabileceğini ifade etmektedir. Uygar insan da tıpkı ilkel insan gibi her şeyi bildiği halde daha çok bilinmeyenle karşılaştığını fark eder, bu yitiklik ve çaresizlikten kurtulmak için soyuta yönelir, özlemine duyduğu huzur ve mutluluğa geometrik biçimlerde kavuşabilir. İnsanın evren karşısındaki bilmediklerinin karşılığı soyut olarak ortaya koyduğu sanatsal üretimleridir.

Worringer, soyut sanatı psikolojik bir etmen olan içtepiyle açıklar. Fakat bilinçsiz bir mekanizma ilkel toplumları soyuta götürdüğü halde, uygar toplumlarda bu içtepi bilinçli bir duyguya dönüşerek hareket eder. Somuttan soyuta, soyuttan somuta ve somuttan soyuta olan bu devinim sonsuza kadar sürecek gibidir. Cezanne ile başlayan doğanın ve nesnelerin geometrik biçimde kavranması giderek doğa ve nesnelerin deformasyonunu yönelmiş sonunda doğa ve nesneler ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade etmiştir. Bu durumu Kandinsky’nin sanatla ilgili

⁷⁴ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.196.

düşüncelerinde ve kurduğu kompozisyonların da gözlemlemek mümkündür. “*Kesin olarak şunu biliyorum, obje, resimlerime zararlı olmaktadır*”⁷⁵. Kandinsky soyut sanatı keşfetmekten çok, soyut resim yapmak gibi bir çaba içerisine girmiştir. Resmini tamamen realiteden kurtarmak amacıyla hareket etmiştir. Tasarladığı soyut kompozisyonlarından ve soyut resmin teorisini yazdığı kitap ve yazılarından da anlaşılacağı üzere sanatın objesinin duyu yolu ile kavranan gerçeklik olmadığını dile getirir. Tersine sanatın objesi duyular yolu ile kavranamayan bir tinsellik, tinsel bir varlıktır. Ancak bu tinsellik anlamındaki soyutluk, "doğal objektiflerle karşılaştırma" olarak anlaşılmamalıdır; soyutlama, nesne ilişkilerinden bağımsız olarak sanatsal ilgilerin çözümüne dayanır.

Tunalı’ya (2020) göre resimde tasvir edilen şey bir kadını, yumurtayı veya küpü çağrıştıracaktır. Ancak: “Sanatsal salt ilgiler: Işığın, rengin gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, genişin dara, belirlinin belirsiz, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene ilgisi”⁷⁶ ile açıklanabilir.

Buradan da anlaşılacağı üzere, resimde oluşturulan tema nesnel dış gerçeklikle ilgili değildir, Kandinsky göre tinsel sanatsal değerlerle ilgilidir. Objeler arasında kurulan ilgiler, objektif bir değeri değil, kaynağı tinsellik olan bir ifadenin ürünüdür. Biçimin arandığı yer artık nesneler dünyası değildir, insanın düşünce ve ruhsal dünyasıdır. Ruhsal olana yönelme psikoloji alanındaki bilimsel gelişmelere de denk düşmektedir. Kandinsky’ye göre “Freud tarafından psiko-analizin bir bilim dalı olarak kurulması, sanatın insanın iç dünyasına sokulmasında büyük yardımı olmuştur”⁷⁷. Bir bakıma sanatın duyumlardan kurtularak insanın iç dünyasına sokulması, psikolojik bir nitelik kazanarak içerden kavranması, dışa ifade edilmesi ve dışlaştırması demek oluyordu. *İfade (expression)* kavramı artık sanatta bunu dile getiren önemli bir kavram haline gelmiştir. Bu bakımından sanat yeni bir ideol bulmuştur, bu ‘ideol’ ifade’dir. Bunu çağdaş soyut sanatın temsilcisi ve kuramcısı Theo van Doesburg şöyle dile getirmektedir: “*Sanat ifadedir. Bizim sanatça*

⁷⁵ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.199.

⁷⁶ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.201.

⁷⁷ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.200-201.

yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir.”⁷⁸



Resim19: Theo van Doesburg, “Dansçılar” 1916.

<https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg/dancers-1916>

Artık sanatın objesi, duyusallığın sağladığı dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymıştır, bu durum soyut sanatın en belirgin özelliği olarak kabul edilmektedir. Jawlensky’nin ifadesiyle “Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın taklidi değildir.”⁷⁹ Bu nedenle: “*Sanatçı içinde oluşan ben dünyasına ifade biçimleri arar, yoksa gözleri ile gördüğü şeylere değil.*”⁸⁰

Artık sanat doğadan ve doğa biçimlerinin nasıl görüldüğünden kendini kurtarmıştır, içsel dünyasıyla yeni bir biçimler dünyası, sanatsal ve estetik bir varlık dünyası oluşturmuştur. İfade ve soyut birbiriyle örtüşen iki kavram olmuştur ve

⁷⁸ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.202.

⁷⁹ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.203.

⁸⁰ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.203.

Kandinsky'nin demesiyle; bu iki kavram yeni anlatım diliyle “yeni bir evren yaratmak” olarak anlaşılmalıdır.

Kandinsky'nin müzikten yola çıkarak oluşturduğu sanat evreni, Cezanne ile başlayan soyutlama sürecini çok daha ileri noktalara taşımıştır. Cezanne'nın görmesinde süjeye göre obje vardır, oysa Kandinsky objeyi tamamen ortadan kaldırarak sanatın merkezine süjeyi koymuştur. Müzik gibi tam soyut bir sanatsal ifade süjenin derin hislenmesinin plastik ifadesi olacaktır.

2.3 Dışavurumcu İfadenin Görüldüğü Sanat Akımları

On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru batı dünyasının düşünce yapısında değişim rüzgarları esmeye başlamıştır. Söz konusu değişim rüzgarıyla birlikte batı insanı her şeyin tarihsel köklerini araştırmaya yönelmiştir. Bu bağlamda toplumların gelişim aşamalarını inceleyen Rousseau, yaşadığı toplum düzenini ve değişimin sanat boyutunu şu sözlerle açıklamaktadır:

“Toplumların başlangıçta nasıl olduğunu merak etmesi ve hangi uzlaşmalar üzerine kurulduğunu araştırıp ortaya koyması gibi, sanatsal edimleri anlamak için daha önceki sanatın gelişim evrelerinin ve hatta ilkel dönemdeki köklerinin ortaya çıkaran bir araştırma içerisine girdiler.”⁸¹

Ekspresyonizmin izlenimci resme bir tepki olarak gelişmiş ve farklı açılımlar yaratmıştır. Ekspresyonizmin bir “ifade” sanatı olarak ortaya çıkmasında, öncesi sanat akımlarının, sanatçı tutum ve davranışlarının katkısı büyüktür. Yaşanan bu süreci irdelemek için Rousseau'nun geliştirmiş olduğu yöntemi örnek alacak olursak, diyalektik olarak gelişen değişimler daha çok ortaya çıkacaktır.

Ekspresyonizmin ortaya çıkmasında, Ekspresyonist ressamların tutum ve davranışlarının katkısını da belirtmek gerekir. Bilindiği üzere Ekspresyonizmin kökleri romantik dönem sanatçıları tarafında oluşturulmuştur. Delacroix'in renk

⁸¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s.16-17.

araştırmaları, Turner’ın fırça ve renk anlayışı empresyonizmin habercisi gibidir. Constable’ın kompozisyonları natural çerçevede kalsa da fırça vuruşları ile yansıttığı ruh ve renk kullanımını dışavurum çağrışımları yapmaktadır.

Empresyonist ressamı natural olarak değerlendiresek de doğa karşısında anlık duyumsamayı sanatlarının ana konusu yaparak, geleneksel resim sanatındaki konunun yüceltilmesine, form anlayışını, renk ve perspektif anlayışını yıkmışlardır. Serbest fırça vuruşları ve bireysel duyumsama ile ressamın fırçasını daha serbest kullanarak, sanata da özgürlük kattıklarını ressamın elini rahatlatarak resmi özgürleştirdiklerini söylemek yerinde olacaktır. İzlenimci ressamların bu tutumu daha sonra birçok sanat akımının gelişimine de katkı sağlamıştır, deneysel yaklaşımların önünü açmıştır.



Resim20: JMW Turner – “Norham Kalesi, Gün Doğumu” 1845, 91x122 cm.

<https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/jmw-turner/333118>

Resim20’de Turner, bir izlenimci gibi hareket etmiş, gün doğumunu soyuta varan bir anlayışla ele almıştır, denilebilir. Çünkü ilgili resimde, varlıkların kendisini

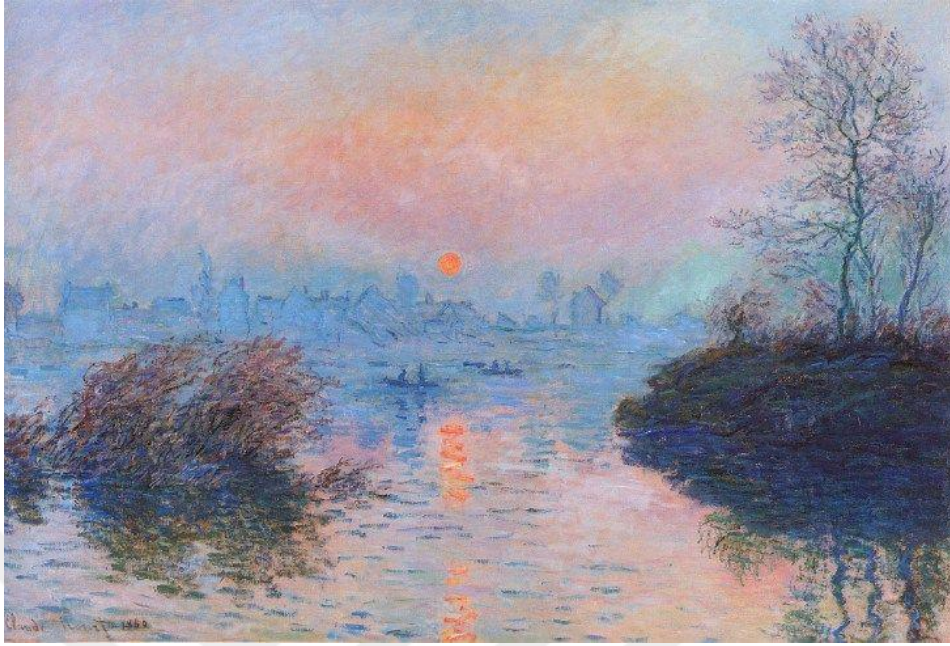
yansıtmaktan çok, bir doğa olayını betimlediği göze çarpmaktadır. Boya tekniğinin suluboya gibi kullanılması sonucunda çıkan spontan etkiler soyutlamaya doğru izlenimini güçlendirmiştir.



Resim21: John Constable, “Weymouth Körfezi” 1819, 23,3 x 24,7 cm.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/constable-john/john-constable-weymouth-korfezi-140/>

Turner’le aynı dönemde yaşayan Costable’ın aşağıdaki resminde doğa görünümüleri nesnel gerçekçi bir anlayışla ele alınmamış bunun yerine kalın fırça vuruşları ile kasvetli bir atmosfer yaratılmıştır. Sanatçı bir olayın ifadesinin peşine yönelmiş bu yüzden görünümelerde soyutlama eğilimleri göze çarpmaktadır.



Resim22: Claude Monet, “İzlenim” 1880.

<https://tr.pinterest.com/pin/153755774768350872/>

Resim 22’de Monet, geleneksel resim anlayışında olan, modle, perspektif, hacim oluşturma gibi yöntemleri terk etmiş, anlık duyumlarını, yüzeyde oluşan ışığın etkisini ve yansımaları betimlemiştir. Resimde ön planda olan ışık etkileri ve izlenimin anlık duyumlarının fırça tuşları ile ifade edilmesi olmuştur.

Resim20, Resim21 ve Resim22 farklı resamlara ait üç resim görülmektedir. Buna rağmen ortak özellikleri bakımından resimlerin genelinde, serbest fırça vuruşlarının hâkim olduğu göze çarpmaktadır. Böylece duyumlara, anlık duyumsamaya dayalı daha duygulu bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır.

Ekspresyonizm, Kübizm, Fovizm, Sürrealizm, Neo Plastisizm gibi birçok sanat akımının doğmasını sağlayan, tutum ve davranışlarıyla kendinden sonraki sanat akımlarına temel oluşturan ve köprü kuran üç önemli ressamdan söz etmek gerekir. Bu sanatçılar; Gauguin, Cezanne ve Van Gogh’dur. Bu ressamlar Empresyonist resim anlayışından beslenmişlerdir. Sanatın tarihinde Post Empresyonizm (Empresyonizm Sonrası) diye bir grup oluşturan bu ressamlar;

“İzlenimciliğin tüm birikiminden yararlanmışlar, akımın nesnelliğinden çok daha ileri gitmişler, yaptıkları açılımlarla da kendilerinden sonra yani yirminci yüzyıl

sanatı için hem kuramsal olarak hem de uygulamada birçok başlangıç noktası oluşturmayı başarmışlardır.⁸²”

Post Empresyonist olarak bilinen bu ressamlardan Gauguin, Van Gogh ve Cezanne’a göre daha farklı hareket etmiştir. İlkel sanata (Primitivizm) tutkuyla bağlanan, Gauguin’in dramatik yaşam öyküsünün de sanatına katkısı büyük olmuştur. Yaşamında ve sanatındaki anlam arayışı Gauguin’i, Fransa’yı ve batı uygarlığını terk edip güney denizlerinde yerliler arasında yaşamayı tercih ettiğini birçok kaynaktan öğreniyoruz. Will Gompertz’in *Pardon Neye Bakmıştınız?* Kitabında da yazdığı gibi Gauguin, yerliler arasında yaşadığı çevreyi, başka uzak ülkelerden edindiği izlenimleri resimlerinde malzeme olarak kullanmıştır. “Kullandığı parlak renkler Empresyonizm’den tam bir kopuşa işaret ediyorsa da resmettiği konular Gauguin’in yuvadan tam uçtuğuna delalet ediyordu.”⁸³



Resim23: Paul Gauguin, “Nafea Faa Ipoipo?” (Benimle Ne Zaman Evleneceksin?)1892.

<https://www.artsy.net/artwork/paul-gauguin-nafea-faa-ipoipo-when-will-you-marry>

Modern resim nesnelerin ardındaki anlam anlayışını ressam Paul Gauguin’e borçludur. İnsanın çevresi ile arasında büyüyen anlaşmazlık ve zıtlık, sanatçıların

⁸² Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.19.

⁸³ Will Gompertz, *a.g.e.*, s.68.

toplumdan uzaklaşarak daha ıssız, uygar dünyadan uzak yerlere gitmelerine neden olmuştur. Paul Gauguin Empresyonizmi terk ederek, dışavurumcu ve primitif bir sembolizm uygulamasına yönelmiştir.

Gompertz (2015)⁸⁴, Gauguin'in 1891'de Avrupa medeniyetinden uzaklaşarak Tahiti adalarına gittiğine dikkat çekmektedir. Oradaki ilkel yaşama koşulları, insanlığın ilk dönemdeki yaşamları ve çocuksu naifliği Gauguin'in ruhsal bunalımına iyi gelmiştir. Ruhsal arayışları empresyonizmin beşiğinden beslenen bu sanatçıyı farklı yönelimlere götürmüş, başlangıç noktası olan İzlenimcilik (Empresyonizm) ona göre doğaya çok bağlı kalmıştır.” Empresyonistler için şöyle diyordu: *“Onlar insan düşüncesindeki gizli anlamlara önem vermiyorlar, oysa insan bu gizli anlamlarla düşünür, karar verir, bu bakımdan sanat soyutlamadır. Doğadan yola çıkarak resim yapabilirsiniz, ama hayal gücünüzün düşler dünyasına doğru kaymasına izin vermelisiniz.”* Gauguin üç boyut yanılsaması yapan göz aldatici renkleri bırakarak, dekoratif bir üslup geliştirdi⁸⁵. Gauguin de aynı Cezanne gibi espası azaltarak resmi yüzeyselleştirmiş ve soyutlamaya doğru götürmüştür. 1897 yılında başyapıtı olarak gördüğü “Nereden Geliyoruz, Neyiz, Nereye Gidiyoruz?” adındaki resmini tamamlamıştır.



Resim24: Paul Gauguin, “Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?” 1897-1898.

<https://www.pivada.com/paul-gauguin-nereden-geliyoruz-biz-neyiz-nereye-gidiyoruz-1897-1898>

⁸⁴ Will Gompertz, *a.g.e.*, s. 71

⁸⁵ Lionel Richard, *a.g.e.*, s.24.

Aynı kaynaktan (Will Gompertz, Pardon Neye Bakmıştınız?) edindiğimiz bilgiye göre bu resim, sanatçıya göre sağdan sola okunmalıdır. Sağdaki üç kadın ve bir bebek yaşama başlangıcı sembolize etmektedir. Ortadaki figürler genç bir insanın yaşamını anlatırken; soldaki yaşlı figür ise yaşamın sonunu, ölümü simgelemektedir. Arkadaki mavi figür ölümden sonra gidilen öteki dünyayı simgelemektedir. Resim yoğun bir sembolizm içeriyor. Öndeki sıcak renkli bölüm, gerçek dünyayı konu edinirken fondaki soğuk renklerin hâkim olduğu bölüm Tahiti kültürüne ait simge ve sembollerini içermektedir.

Gauguin yaşadığı dönemde sanatsal tutum ve davranışıyla geleneksel sanata karşı aykırı hareket etmiş, Empresyonizmle birlikte Naturalizmi de reddetmiş, resimlerinde kullandığı nesnelerle kafasında kurduğu dünyanın anlamlarını oluşturmaya çalışmıştır. Gauguin'in resimleri içsel bir gerçekliğin subjektif bir yansıması gibidir diyebiliriz. Biçimlerin düşüncenin hizmetine girmesi, Gauguin'in resimlerinde deformasyon ve stilizasyon eğilimlerinin görülmesine neden olmuştur. Sarı İsa, Zenci Meryem Ana gibi resimleri batı uygarlığına eleştirir bir bakış açısıyla ironik göndermeler içermektedir. Paul Gauguin resimde düşsel dünyanın kapılarını araladığı gibi buna hizmet edecek yeni bir anlatım şeklide geliştirmiştir. Cezanne gibi resmi yüzeyselleştirerek espası azaltmış, rengi iki boyutlu bir tabaka oluşturacak şekilde yüzeye sürmüş ve figürleri pirimitif bir anlayışla ela almıştır. Perspektif yönteminin kurallarını alt üst eden bir biçim oluşturmuştur; resimde bir atmosfer, hava perspektifi yoktur, figürlerin kendi içinde oranları (proporsion), birbirine olan oranları da ayrıca perspektif ilkelerine uymamaktadır.

2.3.1 Paul Cezanne

Kuşkusuz modern sanatta; biçim bozma, stilizasyon ve soyutlama eğilimlerinde sanatçılara ön ayak olan diğer bir ressam Cezanne'dir. Paul Cezanne sanata matematiksel bir kurgu ile yaklaşır ve doğanın prizmalarla algılanması fikrini öne sürer ve doğadaki varlıkları, küp, konik, silindir şeklinde yeniden kurgular. Böylece doğaya koştur bir armoni oluşturur. “Böyle bir yaklaşımın

temelinde, değişen bir evren tablosu dűşűncesi bulunur. Bu değişme, doğanın yeni bir açıdan,  ze yönelik bir açıdan yorumlanması olarak kendini g steriyordu⁸⁶. Tunalı'ya göre evrende duyu üstü bir  zler dünyası vardır ve bu dünya nesneleri bize veren duyusal niteliklerin dışındadır. Bu özlere (*essentia*) ulaşabilmek için duyularda bize verilen görünüşleri 'paranteze alarak', duyusal görünüşleri ortadan kaldırmak gerekir. Cezanne da aslında bu  zleri kavrama yolu, nesneleri salt geometrik biçimler, silindir, koni ve küpler olarak kavramadır. Buna göre salt geometrik biçimler, duyusal doğanın ve nesnelerin özlerinin oluşturmaktadır. Nesnelerin geometrikleştirilmesiyle yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir  zler (*essentia*) evreni elde edilir. Bu  zler evreni, biçim ve yapı yasalarıyla kendine özgü olan, Cezanne'ın deyimiyle "doğaya koşut" olan bir evrendir.



Resim25: Paul Cezanne, "Sainte, Victoire Dağı".

<https://www.amazon.it/Montagne-Victoire-Cezanne-scenario-Dipinti/dp/B0CVFK6H3T?th=1>

⁸⁶ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.197.

Bu durumu başka türlü ifade edersek; “Doğa ve nesneler, yeni bir biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelerin deformasyonunun içerir ve sonunda doğa ve nesneler ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder”. Mondrian bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Cezanne’ye göre resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden kurtulur; fütürizm, kübizm ve pürizm yeni bir biçim vermeye ulaşır.”⁸⁷



Resim26: Paul Cezanne, “Yıkana Kadınlar” 1905, 210.5 x 250.8 cm.

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/15/paul-cezannenin-the-large-bathers-eseri/>

Cezanne’nın yaklaşımı sonucunda natural geleneksel resme karşı modern resmin açılımı daha da matematiksel bir kurguya dönüşmüştür. Gelenekselliğe karşı olan ve aynı zamanda onu yıkan Cezanne’nın espası azaltarak resmi yüzeysel hale getirdiği görülmektedir. Read (2015)⁸⁸ Cezanne’nın kalıcı bir doğa resmi yapma peşine düştüğünü ve şu sözlerle aktarmaktadır: “Doğa sürekli bir değişim içerisinde, görüntüler, gördüklerimiz sürekli kaybolur, yerini başka bir görünüm alır”. Sanat, kaybolmayan tek şeyin tabiat olduğunu dile getirmesi gerekir. Çünkü

⁸⁷ İsmail Tunalı, a.g.e., s.198.

⁸⁸ Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, s. 92.

tabiat “her zaman aynıdır, fakat ondan bir şey kalmaz, gördüğümüzden bir şey kalmaz. Sanatımız tabiata bütün görünüşleriyle birlikte devamlılığın heyecanını vermelidir.”⁸⁹ Read’ın (2014) ifade ettiği kadarıyla, Cezanne doğa görünüşlerinin ardındaki değişmeyen gerçekliğin peşine düştüğünü anlıyoruz. Kalıcı bir gerçeklik yaratmaya çalışmıştır. “Sanat tabiatta bize değişmez olanı duyurabilmelidir.”⁹⁰ Bunu da doğanın geometrik özünü ortaya çıkararak başardığını söyleyebiliriz. Sanatçının bu anlayışı, ressamın sanatıyla şiiri ve felsefeyi bir anlamda birleştiriyor gibi bir izlenim bırakmaktadır. Piet Mondrian’ın sonraki yüzyıl da bu düşünceleri çok daha ileri götürdüğü bilinmektedir.

2.3.2 Vincent Van Gogh

Van Gogh, Post Empresyonistler içinde Ekspresyonizme en yakın ressamdır denilebilir. Kullandığı renkler ve fırça vuruşlarında yoğun bir psikoloji hissederez. Sanatçı özellikle son yıllarda yaptığı resimlerde doğa taklitçiliğinden iyice uzaklaşmış ve ruh bunalımından doğan coşkularını salt renk ve çizgilerle dile getirmiştir.



Resim27: Vincent Van Gogh, “Farms Near Auvers” 1890.

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/vincent-van-goghun-izinden-avrupada-gezinti>

⁸⁹ Herbert Read, *a.g.e.*, s.92.

⁹⁰ Herbert Read, *a.g.e.*, s.92.

Fransız şair Arthur Rimbaud 1871 yılında konu yoluyla coşkuyu artırmak isteyen sanatçıları uyararak “resim sanatının özgürlüğe kavuşması için taklit etme alışkanlığını onlara unutturabilmeliyiz” demektedir. ”Resim betimlediği nesneleri taklit ederek gözümüzün önünde yeniden canlandırmamalı, bunun yerine biçimsel olarak çizgi ve renklerle, ölçülü ve sadeleştirilmiş konturlarla, insanı içten sarıp sarmalamalı, heyecan uyandırmalı ve büyülemelidir.”⁹¹

Rimbaud bu sözleri Empresyonist sanatın etkisi altında iken söylemiştir. Empresyonistler bilindiği üzere akademik resmin taklitçiliğinden uzaklaşmışlardı ve Kandinsky’nin deyiimiyle “paletin gücünü” bize duyurmaya başlamışlardı. Rimbaud’un sözleri Van Gogh gibi Ekspresyonist bir sanatçıyı betimler niteliktedir.

Van Gogh ruhsal olarak duygularını dışa vurmak için bir yol bulmuştur. Derin fırça vuruşları ruhundan gelen tuşlar gibidir. Dışsal varlıklar onun dışavurumunda sanatçının ruhunda diktığı elbiseyi yeniden giyerler. Görüntüler gerçeğe koşut olarak ve onun yerini alarak başka bir evrene dönüşür. Ekspresyonizmin ruhsal olarak duygunun dışavurum yanıyla Van Gogh üç sacayağından birini oluşturmaktadır. Diğer ayakları ise resme kattığı maneviyatla Gauguin ve matematiksel kurgusuyla da Cezanne oluşturmaktadır. Bu üç ressam kendilerinden sonra gelen ve soyut sanata kadar süren bir yol haritası belirlemişlerdir. Biçimsel olarak Van Gogh’ta yoğun bir boya dokusu ve fırça tuşları dikkati çeker, doğada gördükleri ile kendi ruhunun derinliklerini bu şekilde birleştirerek ifade etmiştir. Resmin plastiğinde yansıyan görüntüler dışsal gerçeklik olmaktan kendini kurtarmış, içsel bir hislenmenin dışavurumu olmuştur. Cezanne ve Gauguin ise resmi yüzeyselleştirerek espası azaltmışlar, resmin kompozisyon öğelerini öne çıkaracak şekilde bir anlatım benimsemişlerdir. Bu üç ressamın modle yerine modülasyon tekniğini resimlerinde uyguladıklarını gözlemlemekteyiz, ruhsal-duygusal itkilerin dışavurumu olarak Gauguin ve Van Gogh yakın gibi dursa da Gauguin daha kurgusal yaklaşmış, resme düşünceyle yaklaşmış anlamları kullandığı sembollerin ardına saklamıştır. Van Gogh

⁹¹ Nazan İpşiroğlu & Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 4. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, s. 164.

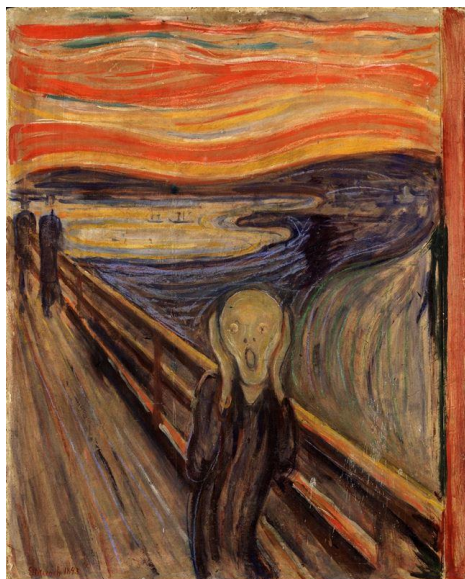
ise yaşadığı duygulanımları sezgisel olarak anlık fırça vuruşları ile yansıttığını söylemek mümkün olacaktır.

2.4 Ekspresyonist Sanatçılar Ve Yapıtları

Araştırmanın buraya kadar olan bölümlerinde Ekspresyonizm sanat akımının diyalektik bir süreci takip ederek nasıl ortaya çıktığı aktarılmıştır. Diyalektik süreç olarak hem o akımdan beslenmek, var olanın içerisinden yeni bir şey çıkarmak kastedilmektedir. Eroğlu'na (2018)⁹² göre Willendorf Venüsü'nü ve El Greco, Goya, Turner gibi sanatçıların ekspresyonist özellikler taşımaktadır. Ancak, kuramsal olarak böyle bir iddiada bulunmak elbette şüphe götürür ama zemin hazırladıklarını, resimlerinin öz ve biçimi bakımından benzerlikleriyle sonradan bağ kurulduğu söylenebilir.

2.4.1 Edvard Munch (1863-1944)

Edvard Munch Norveç'li bir sanatçıdır (1863-1944). 1893 yılında yaptığı “Çılgılık” adlı resmi Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımının belirgin özelliklerini taşımaktadır. Akımın öncü resimlerinden biri olarak kabul edilmektedir.



⁹² Özkan Eroğlu, *Ekspresyonizm*, 1. Baskı, Tekne Yayınları, İstanbul 2018.

Resim28: Edvard Munch, “Çılgılık” 1893, 91 x 73.5 cm.

<https://www.pivada.com/edvard-munch-ciglik>

Toulouse-Lautrech, Van Gogh, Gauguin gibi ressamlarla Paris’te tanışmış ve oldukça etkilenmiştir. Edvard Munch, daha sonra yaptığı resimlerinde bu etkilenmelerin dürtüleri ortaya çıkmıştır. “*çalışmalarında bu izlenimleri duygusal bir dışavuruma*” dönüşmüştür; “*resmini Kuzey Avrupa’nın ikiyüzlülük ve kara sevda (melankoli) ile beslenmiş bir Ekspresyonizme*”⁹³ dökmüştür. Van Gogh’ benzer kişilik özellikleri gösteren Edvard Munch’un incelediğim kaynaklarda sinirlilik ve baskı altında tutulan bir ruh halinden bahsedilmektedir. Bu ruh hali resimlerine de yansımış; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık ve ölüm gibi konuları işlemiştir. Doğa görünümünde gizemli güçler hissedilmektedir ve karanlık etkiler vardır. Resim kompozisyon bütünlüğü ile bir dışavurum(ekspresyon)dur. Resimde deformasyona uğramış figürden yansıyan korku, endişe bir çılgılık gibi dalgalar halinde resmin bütününe yansıdığı görülmektedir. Munch’un ruhsal olarak yaşadıklarının sonucunda yaptığı resimleri, Ekspresyonizm sanat anlayışının birer köşe taşı niteliğindedir.

2.4.2 Henri Matisse (1869 -1954)

Ekspresyonizmin ortaya çıkışı, savaş yıllarına denk gelmiştir. “*İlk olarak Almanya’da kuvvetli bir şekilde 1905 – 1925 yılları arasında kendini hissettirmiştir*”⁹⁴. Berlin’de 1911 yılında düzenlenen Berlin Sanatçılar Birliği (Berlin Sezession) sergisine katılan ressamlar izleyiciye ekspresyonist olarak sunulmuşlardır.”⁹⁵ Hermann Bahr’ın 1914 yılında yaptığı açıklamada: “Die Brücke”, “Der Blaue Reiter” oluşumundaki sanatçıları ve Matisse, Picasso, Braque, tüm Fütüristler ile Fov’ları, Kokoschka ve Schiele’yi Ekspresyonist olarak ilan etmiştir.

⁹³ Lioner Richard, *a.g.e.*, s.29.

⁹⁴ Lioner Richard, *a.g.e.*, s.29.

⁹⁵ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s.12.

Eroğlu'nun (2018) "Der Sturm"'ın (Fırtına'nın) yöneticisi olan Harward Walden'e dayanarak kitabında aktardığına göre "Ekspresyonizm tanımı Almanya ile özdeşleşmiştir. Çünkü Ekspresyonizm içsel bir sanat algısı oluşturmıştır. O'na göre sanatta taklide yer yoktur. Ayrıca sanatçının yaşamı da büyük önem arz eder." Ekspresyonistler için duyumsama önemlidir. Fakat empresyonistler gibi sadece bununla yetinmezler. Kendi içlerinden geçirerek duygusal bir nitelik katarlar ve sonra da dışarıya bu şekilde yansıttıkları söylenebilir. Walden'e göre: "Bir sanatçının durumunu belirleyen içsel gerçekliğidir ve bu gerçekliğin derinliğidir"⁹⁶. Aslında Walden bu ifadesiyle ekspresyonist ressamların bir özelliğine dikkat çekmektedir.

Benzer şekilde Matisse'nin 1908'de yayınladığı "Ressamın Notları" yazısı önemli ifadeler içermektedir. Bu yazı kendisine dışavurum için bir yol arayan bir ressamın yazısı olduğu için önemi daha da artmaktadır. Sanatçının dışavurum için nasıl bir arayış içinde olduğunu şu sözlerle aktarmaktadır: "*Asıl amacım önce ifadedir. Bir ressamın düşünceleri ile yapıtlarında sunduğu ifade aynı şeydir*". Bir ressamın düşünce ve ifade derinliği doğru orantılıdır. Bu nedenle sanatçı, yaşama dair hisleriyle bu hisleri aktarma şeklinin arasında ayırım yapamadığını vurgulamaktadır. Bir ressamın hislerini ifade etme aşamasında kompozisyonu, emrindeki çeşitli elemanları düzenleme sanatı olarak nitelendirmektedir ve bir resimde var olan her bölümün kendine verilen rolü birincil ya da ikincil şekilde oynadığını düşünmektedir. Resim yaparken nasıl hissettiğini şöyle ifade etmektedir: "*Çalışmaya bir müzik parçasının başında başlayan küçük tınlar gibi en taze hislerimle başlarım. Resim ilerledikçe hislerimde yoğunlaşır. Bu his yoğunluğu ile biçimlerimim oluşturmak isterim.*" Sanatçı bu sözleriyle, doğanın yorumlanmasının ve resmin ruhuna uyarlanması zorunlu olduğunu dile getirmektedir. *Doğayı körü körüne kopyalayamam.* Böylece bulduğu bu ton ilişkisinden, tıpkı bir müzik kompozisyonu gibi canlı bir renk uyumu çıkaracağını düşünmektedir. Rengın temel işlevini, ifadeye en iyi şekilde hizmet etmek olarak değerlendirmektedir ve kullandığı tonları daha önceden planlamadığının altını çizmektedir. Ancak, aklını çelen ya da ilgisini çeken bir ton olduğunda ve resim de bitmemişse "*diğer tonları sürekli olarak*

⁹⁶ Özkan Eroğlu, a.g.e., s.13.

değiştirip dönüştürürken, o tona saygı duyduğumu fark” ettiğini ve “renklerin ifade ettiklerini tamamen içgüdüsel olarak algıladığını” ifade etmektedir. Matisse’e göre bir sanatçının rolü, aynı bir bilim adamınıninki gibidir. Çünkü sanatçının rolü de “öncelikle kendisine tekrarlanan bilgileri ve yöntemleri, öğrenmektir. Fakat onları en şekilde kavrayıp anlamlandırdıktan sonra, onları geliştirmeli, kendi yorumuyla birleştirmeli ve sentezleyerek kendisine ait hale getirebilmelidir.”⁹⁷



Resim29: Henri Matisse, “Blue Nudes”, 1952.

<https://popmotif.com/products/blue-nude-ii-henri-matisse> (Erişim: 18.02.2024).

Resimden de anlaşılacağı üzere Matisse stilizasyona ve deformasyona bir ifade aracı olarak gereksinim hissetmektedir. Ayrıca Deformasyonu ve stilizasyonu soyutlamanın tek yöntemi olarak düşünmemek gerekir, resmin bütün elemanları ve kompozisyon ilkeleri işin içine girmektedir. Figürün modleden, ışık-gölgeden, doğal renklerinden arındırılarak soyutlaşmaya yüz tutan yüzeysel renk alanlarına

⁹⁷ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s. 12.

dönüştüğüne tanık olmaktadır. Burada Matisse'in oranlarla ve anatomi ile oynaması, resmin biçimsel ifadenin hizmetine girmesini sağlamıştır. Matisse'in de ifade ettiği gibi, ressamın asıl amacı ifadedir ve kompozisyon elemanlarını hislerini ifade etmek için soyutlamaya yönelerek kullanmıştır. Matisse'in primitif sanatta ne kadar çok etkilendiğini söylemek yerinde olacaktır. Çünkü sanatsal beğenisini, bilgi birikimini ve ustalığını primitif kaygıların hizmetine vererek resimlerini yapmıştır. Resimlerinde oluşturduğu şiirsel dil bir Kibele heykelinin yapılış kaygılarına yaklaştığını söyleyebiliriz. Nasıl ki ilkel insan “bereket ve doğurganlık” kültünü ifade edebilmek için biçim yaratmışsa, Matisse de dış dünyanın etkisiyle içinde oluşan hisleri plastik formlara dönüştürmüştür.

Empresyonist ressamlar için konunun bir öneminin olmadığını biliyoruz. Başka bir ifadeyle; onlar için değişik konuların aranması önemsizdir. Ancak, Dışavurumcularla (Ekspresyonistler) birlikte konu, seçilen tema yeniden önem kazanmıştır, sanatçılar yeni konuların arayışına girmiştir. Öyle ki “*post empresyonist ressam Gauguin, Paris'i bırakıp Tahiti'ye gitmiştir.*” Yine aynı şekilde Matisse “*1906 yılında kuzey Afrika çinilerinden, İran halı ve minyatürlerinden etkilenecek sanat hayatına bir yön*” verdiği ve Delacroix'in izini takip ettiği bilinmektedir. Bir süre sonra “*kübizmin üzerinde büyük etkisi olan ilkel sanat ve zenci plastiği*” sanatçıların dikkatini çekmeyi başarır ve “*ilkellik, içgüdü, naiflik, yaşama sevinci, yaratıcı atılım gibi deyimler bu dönemde sanat diline girer.*”⁹⁸

Fransız Ekspresyonist ressamları, konunun dışında bir anlatım dili geliştirmenin peşine düştiklerini yukardaki paragraftan anlıyoruz. Sanatta başarılı olabilmek için konu yeterli görülmemiş, Matisse ve etrafında toplanan ressamlar 1905 yılında açtıkları sergi ile bunu göstermişlerdir. Bu sergi ile kendilerine “Fauves” (Vahşiler) adı atfedilmiştir. Aslında bu ad onlara Fransız sanat eleştirmeni Luis Vauxcelles (1870-1943) tarafından verilmiştir. Fauves adını benimseyen bu ressamlar bu adı seçtikleri konu nedeniyle almamışlardır. Çünkü genelde sıradan konuları (natürmort, manzara) ele alıyorlardı. Fovların sanat hayatına getirdikleri yenilik anlatımda özellikle rengi kullanma şekillerindedir. Bilindiği üzere Van Gogh'un son yıllarda

⁹⁸ Nazan İpşiroğlu & Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 4. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, s. 163.

yaptığı resimler doğa taklitçiliğinden uzaklaşmış, sanatçının ruhsal bunalımlarından doğan coşkuları salt renk, çizgi ve fırça tuşlarıyla yansıtmıştır. Yer yer boyayı kalın sürerek ruhunda kabaran coşkuları pentür ile ifade ettiğine rastlanır. Fovların da atılımı bu doğrultuda devam ederek doğa soyutlanmış, doğaya ait ögeler renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüşmüştür. Burada ağaç baskı resimlerinin etkisini de değinmek gerekmektedir. Bilindiği üzere modern sanata *primitif* sanatın yanında Japon Ağaç Bakı Resimleri de esin kaynağı olmuştur. “ *İkiyo-e* (Yüzen bir dünyanın resmi anlamında) 1850’lerin ortalarında Avrupa’da belirmeye başladılar. İlk kez Paris’te gerçekleşen Dünya Fuarı’nda sergilendiler, (Exposition Universelle 1855).⁹⁹ Utagawa Hiroshige (1797-1858) ve Katsushika Hokusai (1760-1849) gibi *İkiyo-e* ustaların stilize edilmiş ve karikatür kitabı basitliğindeki resimleri o dönem Avrupa’ında birçok ressamın beğenisini kazanmışlardır. Japon baskılarının resme etkisi; perspektif ilkelerini yumuşatmış ve resmin biçimsel ögelerini daha öne çıkaran anlayışın benimsenmesiyle, simetriden uzaklaşarak asimetrik kompozisyonların kurulmasına doğru bir yönelim sağlamıştır. Primitif sanat soyutlama, biçimsel deformasyon ve stilizasyonda sanatçıların elini oldukça rahatlattığı söylenebilir. Biçim deformasyonuna daha cesaretli yaklaşmışlardır. Sanatın geldiği ilkel koşullar, modern sanatçıya yol gösterici olmuştur.

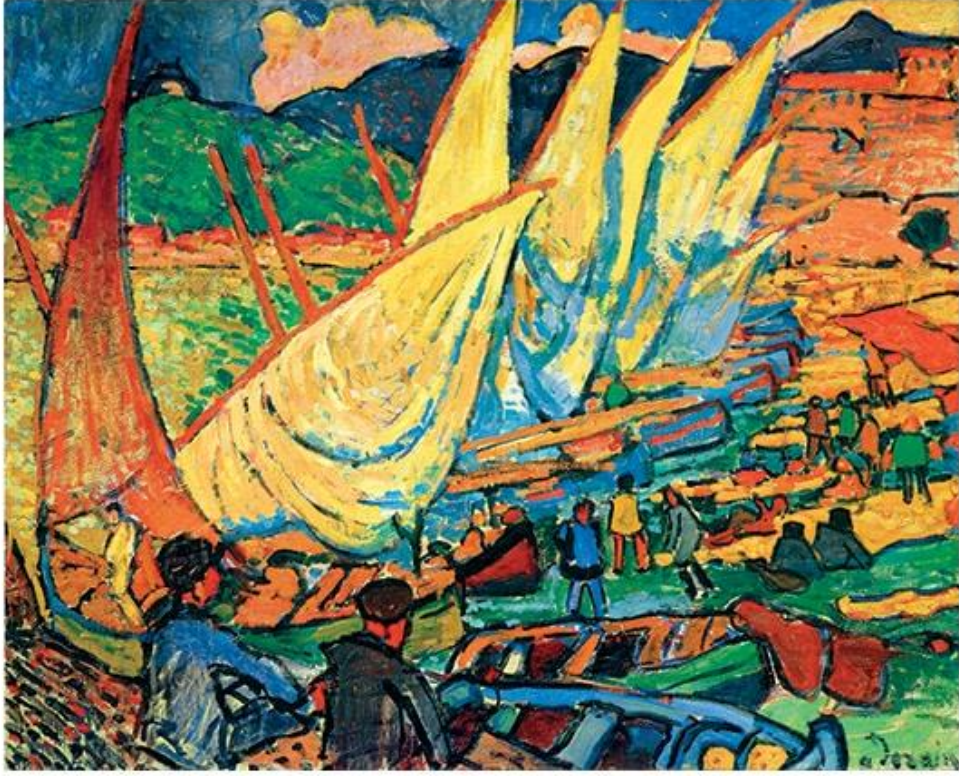
Adı geçen sergide, Fransız sanat eleştirmeni Luis Vauxcelles; Matisse, Manguin, Vlaminck, De-rain, Marquer, Puy ve Rouault’nun resimlerini gördükten sonra *Gil Blas* dergisinde bir yazı kaleme almıştır. Bu sanatçıların coşkularını ölçsüzlüklerini, çalgıncasına kullandıkları renkleri görünce, sergi ile ilgili izlenimlerinde bu sanatçıları Fauves (Vahşiler, yırtıcı hayvanlar) olarak nitelemiştir. Sergiye katılan ressamalar da bu adı benimsemişlerdir.

Aşağıda bir resmini örnek olarak koyduğumuz Andre Deran 1880 doğumludur. Lionel Richard’ın *Ekspresyonizm* kitabından (s.49) öğrendiğimiz kadarıyla; Matisse ve Vlaminck’le tanıştı. Vlaminck’ten daha çok etkilendi. “Derain Van Gogh’a Neo-Empresyonizme yabancı değildi.”¹⁰⁰ Sanatçı duygudan biçime giden bir yol arayışı içerisinde olduğunu, 1907’de Paplo Picasso’yla tanıştığını öğreniyoruz.

⁹⁹ Will Gompertz, *a.g.e.*, s.94-95.

¹⁰⁰ Lioner Richard, *a.g.e.*, s.50.

Biçimsel olarak Derain’ın resimlerinde geometrik bir yaklaşım göze çarpsada yüzeyin korunduğu söylenebilir. Tekrar edilen biçimler ve kontrast renklerin titreşimleri resimde hareket ve dinamik bir etki yaratmıştır.



Resim30: André Derain, “Fishing Boats, Collioure” 1906, 32 cm x 39 cm.

<https://artimagepublications.com/product/fishing-boats-collioure/>

2.4.3 Maurice de Vlaminck (1876-1958)

Maurice de Vlaminck Paris, 1876 doğumludur. Van Gogh’ tan ne kadar fazla etkilendiği birçok kaynakta ifade edildiği gibi resimlerinden de anlaşılmaktadır. “Güçlü ve içgüdüden gelen katıksızlıkla resim yaparak canlı, engellenmemiş bir dünyayı anlatmakta büyük başarı sağladı”¹⁰¹ Aynı kaynaktan öğrendiğimize göre Fovizm O’nun için bir yenilik ya da tutum biçimi olmasından çok; davranmak,

¹⁰¹ Lioner Richard, *a.g.e.*, s.108.

solumak, düşünmek için yürüdüğü bir yol niteliğindeydi. Kuşkusuz fov (Fauve) tanımını kullanmak gerekirse o Sanatçı kuşkusuz Vlaminc’ti. Ressam (1876-1958) Fov’ların renk anlayışları konusunda şu aydınlatıcı ifadeleri kullanmaktadır:

“Bir çılgınlık içindeyim, yeni bir dünya yaratmak istiyorum. Sözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya [...] tonları abartıyor, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyorum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü.”¹⁰²



Resim31: Maurice De Vlaminck, “Portrait of Derain” 1905.

<https://www.liveauctioneers.com/price-result/maurice-de-vlaminck-andre-derain/>

Yukarıdaki portrede Vlaminck’in kaba fırça darbeleri ile şiddeti fazla olan renkleri tualine sürdüğü gözlenmektedir. Portre Stilizasyona varan bir sadelikte, ana

¹⁰² Nazan İpşiroğlu & Mazhar İpşiroğlu, *a.g.e.*, s. 164.

hatlarıyla resmedilmiştir. Tüm bunlarla birlikte portre de figürün ifadesi yetkin bir şekilde aktarılmıştır.

2.4.4 George Grosz (1893-1959)

Alman asıllı Amerikalı ressam politik ve didaktik, satirik resme en güzel örnekler vermiştir. Arkadaşı Otto Dix' le birlikte Bertol Brecht'le görülen politik ve didaktik satirin resme girmesinde öncü olmuşlardır.



Resim32: George Grosz, “Patlama” 1917, 47 x 68 cm.

<https://www.jhlacrocon.com/it/artist/artist-all/george-grosz.html> (Erişim: 25.02.2024).

Sanatçı birinci dünya savaşına katılmış ve savaşın vahşetine tanık olmuştur. Patlama (Explosion) adlı resminde sanatçı I. Dünya Savaşı'nın dehşetini ve yol açtığı yıkımı ifade etmiştir. Doğal nedenlerle değil, tamamen insan yapımı felaketin yol açtığı kaostun ortasında pencereler kırılmaktadır, gökyüzünden duman yağmaktadır, yarı çıplak vücut parçaları, birbirine sarılan çiftler ve gölgeli yüzler savaşın korkunçluğu ressamın imgesinden bir iz düşümdür. Biçimsel olarak resimde neredeyse soyuta kadar giden bir deformasyon yapılmıştır, geometrik bir anlayışla parçalanmış resim çok yoğun kübizm çağrışımları yapmaktadır. Perspektif yöntem alışlagelmişin dışında çok farklı kullanılmış, çok aşağılardan ya da çok yukarıdan

göz hiza çizgisi alınarak resimdeki kaos ortamı daha etkili bir anlatıma dönüşmüştür. Anlatılmak istenen öz kendi biçimini yaratmıştır. Şiddeti yüksek kırmızı gibi sıcak renkler kontrastı olan soğuk renklerle dengelenmiştir



Resim33: George Grosz, “The Eclipse of the Sun” 1926.

<https://www.apollo-magazine.com/george-grosz-twenties-berlin-staatgalerie-stuttgart/>

Resim33’te görülen “Güneş Tutulması” George Grosz’un savaşın arka planını hicvettiği resimlerinden biridir. Dönemin Almanya Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg askeri kıyafetler içinde ve başında bir Sezar tacı ile resmedilmiştir. Sezar’ın başına taktığı defne yapraklı bu tacı aslında “*zafer, başarı ve otorite*”¹⁰³ gibi şeyleri sembolize etmektedir. Kısacası Sezar’ın gücünü ve zaferini simgelemektedir. Ancak, söz konusu tac bu resimde siyah ve kırmızı renklerde yansıtılmıştır ve otoriteyi simgeleyebilir, çünkü bir Cumhurbaşkanı’nın başındadır, zafer yerine hala süren bir mücadeleyi simgeliyor olabilir, çünkü yaprakları kırmızı ve siyah renklidir. Başarıyı simgelediği düşünülemez, çünkü tacı takan kişinin surati soytarı surati olarak yansıtılmıştır ve etrafındaki bir dizi başsız figür ile toplantı yapmaktadır. Kanlı

¹⁰³ <https://1001sey.com/2868-2/> (Erişim: 14.12.2024)

kılıç, dini sembol olan bir haç ile resmedilmiştir. Genel anlamda otorite ile alay edilmiştir denilebilir.

Grosz, çizimlerinde mürekkep ve suluboya kullanmayı tercih etmiştir. Ele aldığı konuları karikatürize ederek çalışmıştır. Dışavurum ve Fütürizmden etkilenen sanatçı, şişman adamlar, yaralı askerler ve hayat kadınları, temalarından oluşan resimler yapmıştır. Biçimsel olarak abartılı figürler, bakış noktası yukarıdan alınarak resmedilmiş, figürlerin birbirine olan oranları ile oynanarak, vurgulanmak istenen figürler olduğundan daha büyük çizilmiştir.



Resim34: George Grosz, “Erotic Scene” 1920, 65.8 x 46 cm.

<https://www.louizaauktion.com/en/product/lot-n27-george-grosz-1893-1959-dapres/>

Sanatçı, 1920'lerde Berlin'in gürültülü sosyal yaşamının ardındaki yozlaşmayı ve umutsuzluğu ortaya koymaktadır. Anlatım dilini güçlendirmek için ressamın

deformasyonu ve perspektifle nasıl oynadığını resimlerinde görmekteyiz. Figürlerde karikatüre giden bir deformasyon söz konusudur, ufuk çizgisi yukarıdan alınarak kuş bakışını andıran bir görünüm elde edilmiştir.

2.4.5 Otto Dix (1891-1969)

Otto Dix de I. Dünya Savaşı'na katılmış ressamlardan ve savaşta yaşadıkları ve gördüklerinden çok etkilenmiştir. Savaşın vahşetini konu alan resimler yapmıştır. Arkadaşı Grosz gibi çağdaş Alman toplumunu eleştirmiştir. Genellikle fahişelik, vahşet, yaşlılık ve ölüm gibi hayatın kasvetli yanlarını çizmiştir.



Resim35: Otto Dix, "Der Krieg" 1924.

<https://www.barnebys.de/blog/otto-dix-bedeutendes-mappenwerk-der-krieg-bei-sothebys>

Otto Dix'in savaş temalı resimleri eleştirmenler ve izleyiciler tarafından övgüyle karşılanmış ve savaş karşıtı yapıtlar olarak değerlendirilmiştir. Ancak Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte Otto Dix'in çalışmaları, savaş çığırtkanlığı yapan yeni yöneticilerin başına bela olmuştur. Bu yüzden yapıtları müzelerden kaldırılmış ve akademik hayatı sonlandırılmıştır. Hitler karşıtı olarak yargılanmış ve hüküm giymiştir. 1937'de Yeni Nesnellik üzerinde önemli etkisi olan eserleri "yozlaşmış sanat" olarak sınıflandırılmaktadır. Figürün portresinde ifadenin etkisini

artırmak için deformasyon yapılmıştır. Portrede korku, çılgılık, tedirginlik gibi duygu gözlenmektedir. Resimde görüldüğü gibi ifadenin, biçimlerin deformasyonunda bir itki gücü oluşturduğu tespit edilebilir. Figür ve eli kapatıldığında mekânın soyut bir resme dönüştüğünü de vurgulayabiliriz.

2.4.6 Raul Dufy (1877-1953)

Fransız ressam Dufy önceleri izlenimciliğe yönelmiştir. Sonra Toulouse Leutrec'ten etkilenmiştir. Daha sonra ise Matisse, Marquet, Van Dongen, Braque, Derain, Vlaminck gibi Fovist sanatçılarla ilişki kurmuştur. Bu sanatçılar arasında en çok Matisse ile etkileşim içerisine olan sanatçı;” Matisse”in etkisiyle Empresyonist Realizmden soğuyarak renkleri karıştırmadan oldukları gibi kullanmaya başladı, düş gücüne dayalı resimler yapmaya başladı.”¹⁰⁴



Resim36: Raul Dufy, “Lithographie” 1933, 56 x 43 cm.

<https://www.antiken-in-france.de/item/139901/lithographie-von-raoul-dufy-1877-1953>

Dufy'nin eserlerinde rengarenk boyalı evleri, bayraklarla süslü sokakları, renkli şemsiyeleri, bacaları, plaj ve yelkenlileri görmek mümkündür. Resim çocuksu bir dürtüyle çalışılmış hissi uyandırmaktadır, gerçek görüntüleri alt üst eden bir anlayışla

¹⁰⁴ Lioner Richard, *a.g.e.*, s.52.

resmedilmiş; denizin üstü ile altı aynı düzlemdeymiş gibi ele alınmış, objelerin boyutları ile oynanmış, gerçek atla denizati aynı mekânda yer almış ve masalımsı bir görüntü oluşturulmuştur. Anlatım, ifade uğruna geleneksel resim teknikleri ters yüz edilmiştir.

2.4.7 Ferruh Başağa (1915-2010)

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim alan sanatçı, daha öncesinde uçak fabrikasında bir süre çalışır. Kurtuluş savaşında öldüğü sanılan babasına yıllar sonra tekrar kavuşur. *Elli yılın aşan bir süre boyunca resimle uğraşan sanatçı, 1940’larda Yeniler Grubu’nun bir üyesi olarak “Liman Sergisi”ne katılır.*¹⁰⁵ Sanatçı çalışmalarında figürden yola çıkarak geometrik soyutlamalar yapmıştır, sonrasında non-figüratife doğru uzanan bir değişim göstermiştir.



Resim37: Ferruh Başağa, soyut, t.ü.y.b.

Geometrik soyutlamalarında mozaik ve vitray çalışmalarının etkisi görülür. Hiçbir nesneyi çağrıştırmayan, eğri, yatay ve dikey çizgilerin kesişmesiyle yüzey de geometrik biçimler oluşur. *Üçgen pirizmalardaki yakınlık ve geçişgenlik, tonal*

¹⁰⁵ Ayla Ersoy, *500 Türk Sanatçısı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2004, s. 91.

*değerlerin kusursuzluğuyla şiirsel bir geometri ortaya çıkar.*¹⁰⁶ Renklerin saydamlığı, geometrik kurgusu, resimde espas derinlik etkisi yaratıyor. Benzer biçimlerin tekrarı yüzeyde ritim tınları oluşturmaktadır. Sanatçı doğaya koşut olarak yeni bir atmosfer yaratmıştır.

2.4.8. Zahit Büyükişleyen (1946-)

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş bölümünü bitirmiştir. Almanya Kassel Güzel Sanatlar Akademisinde uzmanlaşmıştır. Uzun yıllar tema olarak sanayileşmeyle birlikte kentleşmenin yol açtığı çevre kirliliği sorunlarını resimlerinde dışavurumcu bir anlayışla işlemiştir.¹⁰⁷



Resim38: Zahit Büyükişleyen, “Yaklaştıkça”, 50x30cm. t.ü.y.b.

Sanatçı bir yazısında kendini şöyle ifade eder: “*Ürküteliyorsam uyarıyorum demektir. Toplumun sorunlarından uzak kalmayan, onların içinde yaşayan kişiyim önce. Duyan, sezen biriyim.*”¹⁰⁸ İlk dönem resimlerinde doğadan soyutlamalar yapan sanatçı, resimde kendi atmosferini oluşturarak tamamen kurgusal bir soyuta evrilmiştir. Tual üzerine önce baskı yaparak üzerine çalışan sanatçı, biçimsel olarak leke, çizgi ve boya dokusu ile dışavurumcu bir anlayışla yapıtlarını üretmektedir.

¹⁰⁶ Ayla Ersoy, *a.g.e.*, s.91.

¹⁰⁷ *Halkbank Koleksiyonu*, Tşof Plaka Matbaa, Ankara 2000, s.114.

¹⁰⁸ *Halkbank Koleksiyonu*, *a.g.e.*, s.114.

BÖLÜM III

3. YIRMİNCİ YÜZYILDA SOSYOKÜLTÜREL OLAYLARIN EKSPRESYONİZME YANSIMASI

20. yüzyıl başında görülen sanat akımları çeşitliliği tarih boyunca hiçbir dönemde görülmemiştir. Sanat akımlarının sosyoekonomik yapı ile bağlantılı düşünüldüğünde nedenleri daha iyi anlaşılmaktadır. Söz konusu yüzyılın başında bilim, teknoloji ve sosyal alanda önemli değişiklikler olmuştur. Psikolojinin bir bilim dalı olarak kurulması, fizikte madde anlayışının değişmesi ve bilim insanının atomu parçalaması ile gerçeklik algısı farklı bir boyuta ulaşmıştır. Bu gelişmelerle birlikte yaşanan savaşlar, sosyal ve kültürel yapıyı da önemli ölçüde etkilemiştir.

3.1 “I. ve II. Dünya Savaşlarının” Ekspresyonizme Etkileri

Alman Ekspresyonizmi ve Fransız Fovizmi yüzyılın sanat akımlarını önemli ölçüde etkilemiştir. Bu öncü akımların koşulları On dokuzuncu yüzyılın üç Postempresyonist Ruh’u olarak bilinen Van Gogh, Cezanne ve Gauguin’ in yarattığı söylenebilir. Bu duruma katkı veren diğer isimler ise Munch, Ensor, Paula Modersohn Becker, Emil Nolde, Christian Rohlf olarak karşımıza çıkmaktadır.

Birinci dünya savaşının en önemli nedeni, büyük güçlerin yayılcılık (Emperyalizm) politikası olarak görülmelidir. Hammadde, pazar ve ucuz işgücü arayışı olarak özetlenebilecek bu savaşın nedeni sanayileşme ve teknolojik üstünlük yarışı ile perçinlenmiştir. Bu süreçte insanlar normal hayatlarını sürdürmeye çalışsa da, savaş yaşama koşullarını tamamen değiştirmiştir. Savaş koşulları tüm insanlığı etkilediği gibi sanatçıyı ve sanatı da etkilemiştir. Tüm zorluklara rağmen sanatçılar eser üretmeye devam etmişlerdir. Birçok ressam savaşa birebir katılmış, o dehşeti yaşamış ve ister istemez savaşın etkilerini, yaşanan acıları ve sıkıntıları abartılı çizimlerle yapıtlarına da yansıtmışlardır. Alışılmış sanat anlayışının dışında sanatsal birtakım kurallara karşı çıkarak sadece bireyi merkeze almakla kalmayıp, bireyin duygularını da ön plana çıkaran Ekspresyonizm ile özgürlükçü bir tutum

geliştirmişlerdir. Bu bağlamda karşımıza çıkan bu dönemin sanatçıları; Kathe Kollwitz, Edvard Munch, James Ensor, Oskar Kokoschka ve Ernst Ludwig Kirchner'dir.

Alman dışavurumcu sanatçı Kathe Kollwitz'in (1867- 1945) resimlerinde Almanya'nın büyük bir kısmını harabeye çeviren 16.yüzyıl köylü isyanlarının ve iki dünya savaşlarının tanıklığı vardır. Köylü isyanları toprak sahipleri ve iş sahipleri tarafından barbarca bir şiddetle bastırılmıştı. Kathe Kollwitz 1903 yılında yaptığı köylü savaşları dizisinde endişe ve korku havasını, bağımsızlığa düşkünlüğü sınıfsal bir taraf tutarak dile getirmektedir. 18 yaşındaki oğlunu I. Dünya Savaşında kaybetmesi resimlerine ayrı bir duygusal derinlik katmış, kadınlar ve çocuklar, anne baba ve çocuklar resimlerinde her zaman öne çıkan dışavurum unsurları olmuştur.



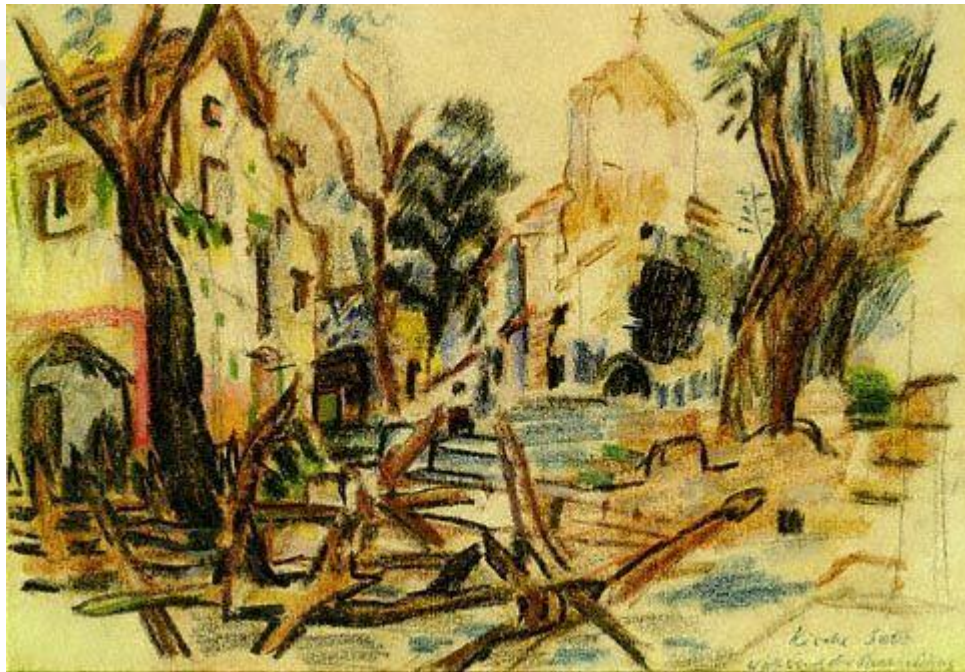
Resim39: Kathe Kollwitz, “İsyanın Patlak Verişi” 1903.

(Köylü Savaşları dizisi No:5) Gravür.

<https://www.evrensel.net/haber/301090/k-the-kollwitz-ile-zaman-tuneli>

Resimlerindeki figürler Kathe'nin yaşadığı derin duyguların ve isyanın düşünsel biçimlerinin, dışsallaştırması olarak görülmelidir.

Oskar Kokoschka Avusturyalı bir ressamdır. 1.Dünya Savaşına gönüllü olarak yazılmıştır. Birçok cephede savaşmış olup, süngü ve kurşunla ağır yaralar almıştır. Savaşmanın dışında, 1916'da İtalya'nın Isonzo önünde savaş ressamı olarak da görev yapmıştır. Isonzo önündeki savaş anını ve kanlı mücadeleyi canlandığı "Isonzo'nun Önü" adlı yapıtında; ön planda yıkılmış siperler, bombalanarak tahrip edilmiş yerleşim yerleri ve arka planda da tahrip olmuş bir de kilise görülmektedir.

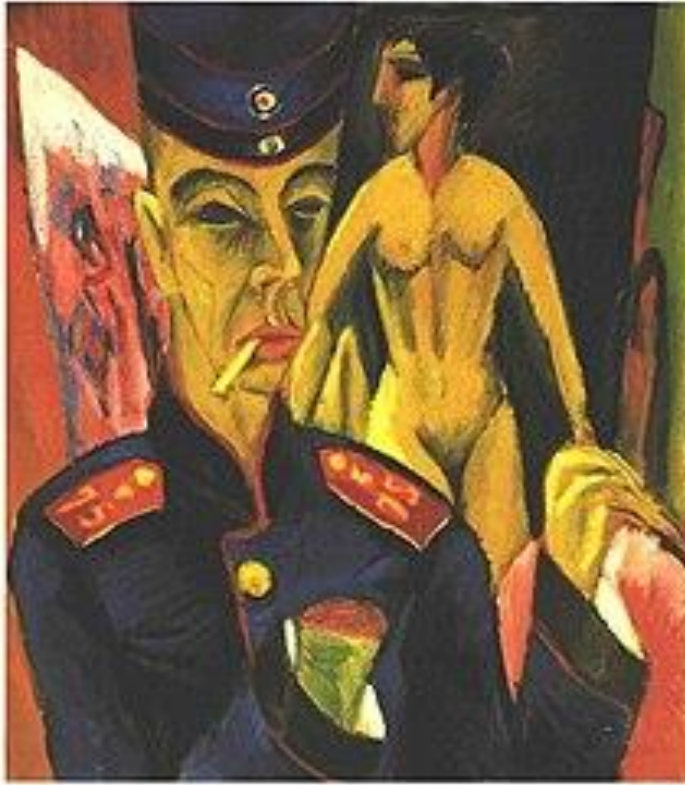


Resim40: Oskar Kokoschka, "Isonzo'nun Önü" 1916.

<https://www.pinterest.fr/pin/783767141376484519/>

1914 yılında bütün Avrupa'yı etkisi altına alan I. Dünya Savaşı Kirchner'in hayatında da psikolojik travmalar yaratmıştır. Piyade olarak savaşa gönüllü katılan sanatçı, savaşta yaralanmış ve sonrasında da sağlığına tamamen kavuşamamıştır. Ruhsal bunalımlar geçirmiştir. Nazi döneminde Komünist olarak suçlanan sanatçının Alman müzesinde bulunan 639 yapıtına 1938 yılında Naziler tarafından el konulmuş ve bu olay sonrası sanatçı intihar etmiştir.

Ressam aşağıdaki resminde kendini asker olarak betimlemiştir ve izleyicinin kendisini halen bir ressam olarak görüp görmediğini sorgulamasını istemiştir. Burada en trajik olay sanatçının fırça tutan eli yerine kesilmiş kanlı bileğini dramatize ederek izleyiciyi savaşıyla yüzleştirmek istemiştir. Çıplak modele ressamın sırtını dönmesi, modelin boşuna beklediği gibi bir izlenim yaratmaktadır. Savaş sırasında yaralanması ve eski sağlığına kavuşamamanın psikolojisi resme yansımış, bu durum kırmızı gibi şiddeti yüksek bir renkle ayrıca mekân algısının yıkılması ve izleyicinin rahatsız edilmesiyle ifade edilmiştir.



Resim41: Ernst Ludwig Kirchner, “Asker Olarak Otoportre” 1915.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner

Savaştan etkilenen diğer bir ressam Erich Heckel (1883-1970) mimarlık eğitimi almıştır. Kirchner ile tanışmasından sonra mimariden soğumuş ve yoğun bir şekilde resim yapmaya başlamıştır. 1905 yılında Die Brücke’nin kurucuları arasında yer almıştır. Sirk ve akıl hastanesi resimleri yapmış, 1911 yılında yerleştiği Berlin’de

yaptığı resimlerde savaş öncesinin huzursuzluğunu figür ifadelerinde yansıtmıştır. Savaş sırasında sıhhiyeciler olarak görev yapan sanatçı, resimlerinde savaşı birebir yansıtmaktan kaçınmış, fakat yaşadığı ruh halini ustaca yansıtmıştır.



Resim42: Erich Heckel, “Bir Masada İki Adam”1912.

<https://www.leblebitozu.com/die-brucke-kopru-grubu-ressamlari-ve-eserleri/>

Erich Heckel yaşam görüşü doğrultusunda, maddi ve insani sefaletleri ile ezilmiş ve mutsuz insanların yaşantılarını resme taşımıştır. Böylece o insanlarla dayanışma içinde olduğunu göstermeye çalışmıştır. 1937 yılında Naziler tarafından resimleri yasaklanan sanatçının çok sayıda resmi de tahrip edilmiştir. 1949 yılında Bodensee’de Karlsruhe Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretim elemanı olmuştur.

İtalyan Umberto Boccioni (1882–1916) savaşta hayatını kaybeden sanatçılardan bir tanesidir. Resimlerinde ruh hallerini yansıtmak kadar toplumsal temalara da önemle yer vermiştir. Yapıtlarında, farklı malzemeler kullanan ressam, kendinden sonraki çağdaş sanat akımlarını besler niteliktedir.



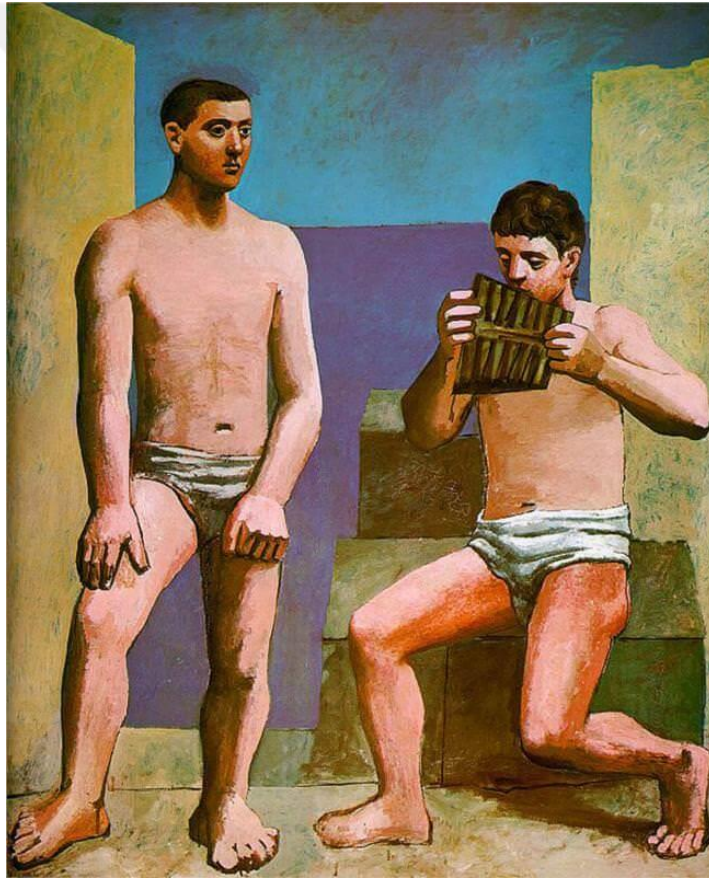
Resim43: Umberto Boccioni, “Mızraklı Süvarilerin Taarruzu” 1915.

<https://nuraydgdr.blogspot.com/2014/01/futurist-sanat-sanatci-umberto-boccioni.html>

Boccioni, “Mızraklı Süvarilerin Taarruzu” adlı yapıtını 1915 yılında yaptığı resimde Avusturya Macaristan İmparatorluğu ile Rus askerleri arasındaki savaş anını betimlemektedir. Fütürizm akımının önemli bir temsilcisi olan sanatçı hareket, hız ve modern yaşamın dinamizmini resimlerinde yansıtmış şiddet, hız, güç kavramlarını geleceğin dinamikleri olarak görerek, yapı bozumu yaklaşımıyla kendinden sonra gelen sanatçıları etkilemiştir.

Batı uygarlığı uzun süre devam eden, maddi ilerleme ve refah dönemini sona erdirecek I. Dünya Savaşında büyük bir darbeye maruz kalmıştır. Sosyal yaşam ve sanatsal üretim paralel olarak bu durumdan olumsuz etkilenmiştir. 1920’ler ve 1930’larda kaliteli sanat yapıtları üç ressam tarafından üretilmiştir. Bu ressamlar Matisse, Picasso ve Braque’dır. Savaşın bitmesinden sonra bu ressamların daha az yenilikçi ve maceracı oldukları bilinmektedir. Kübist ve Fov resimlerinin hayatiyeti ve gücü- her ne kadar çok seçkin eserler de olsalar- Braque ve Matisse’in savaş sonrası dönemi çalışmalarında artık yoktur. Her iki sanatçı da olağanüstü yeteneklerini son derece “iyi zevk sahibi”, renk, doku, işleniş ve Paris’te değer verilen ve beslenen saf ressamlık yeteneklerinin teşhiri için kullanmışlardır. Savaşın bitmesi ile gerilim azalmıştır, bu durum resimlerine de yansımıştır. İstiridye ve

limonlar, güneşli Riviera manzaraları, çıplak uzanan figürler ve plajdan görüntüler, egzotik meyvelerden oluşan naturmortlar ve çeşitli çiçeklerden oluşan konular arasından gelmektedir. Savaş sonrası burjuva konforu yeniden canlanmış, Paris'in keyif veren mekanları açılmıştı. Artık Picasso kübist yıllarında olduğu gibi azimle çalışmıyor, resim yolculuğunda biriktirdiği sanatsal zekasını kullanarak farklı sanat akımlarından yararlanarak yapıtlar üretiyordu; bazen aynı anda *Pan Flütleri* (1923), *Kuş Kafesi* (1923) ve *Oturan Soyтары* (1923) gibi iki veya üç üslupta resimler yapabiliyordu¹⁰⁹.



Resim44: Pablo Picasso, “Pan Flütleri” 1923, 2.05 x1.75m.

<https://www.pablocicasso.org/the-pan-pipes.jsp> (Erişim: 11.04. 2024)

¹⁰⁹ Hugh Honour & John Fleming, *a.g.e.*, s. 798-799.



Resim45: Pablo Picasso, “Kuş Kafesi” 1923.

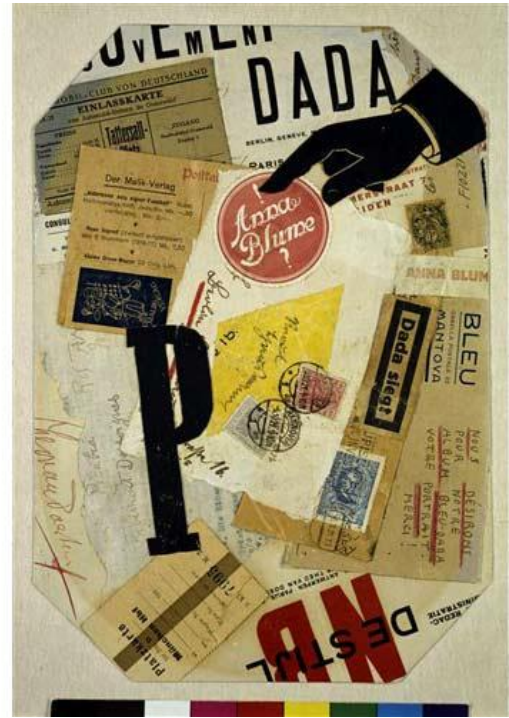
<https://www.etsy.com/de/listing/1295413150/pablo-picasso-vintage-druck-1988-o-der>

20. yüzyılın başından itibaren kendi içine dönen sanatçı, bu eylemiyle modern resimde yeni atılımlar gerçekleştirmiştir. Sanatçının kendisini sanatın ana konusu yapması bireysel ifadenin daha çok ön plana çıkmasına olanak sağlamış ve bu yönelim 20.yüzyıl ve sonrası sanatına büyük katkılar sağlayan bir devrim olarak görülmesi yerinde bir tespit olacaktır. Çünkü dışsallıktan içsellığe yönelik formdan deformasyona yönelimi de beraberinde getirmiş ve sanat kendi içerisinde gelişme kaydederek büyük değişime uğramıştır. Dışavurum sanatı Fovizm ve Kübizm'den sonra da iki savaş arasında Dada ve Gerçeküstücülüğün filizlenmesini sağlamıştır. Bu birbiriyle bağlantılı iki sanat akımı 1914 öncesi kendini hissettirse de, savaş sonrası daha belirgin hale gelmiştir. İsviçre’de geçirdiği sürgün yıllarında Lenin’in söylediği tespit dikkat çekicidir(1917); “savaş olaylara büyük hız katar’. Dada akımı Lenin’in oturduğu dairenin kapı komşusu sayılabilecek bir kabarede başlamıştır. Zürih kafeleri ve kabareleri devrimci sürgünlerinin buluşma noktası haline gelmişti. İsviçre’ye gitmelerinin nedeni savaş dışında kalmak ve yaşananlara karşı

protestolarını yükseltmekti. 1916 yılında Hugo Ball'ın etkisiyle İsviçre'de başlayan Dadaizm akımı daha sonra Tristan Tzear ile devam etmiştir. Akımın yeni lideri ve sözcüsü olan Romen şair Tristan Tzara'ya (1886-1963) göre edebi ya da sanatsal bir akım olmaktan çok bir zihin hali olan Dada anarşist, nihilist ve yıkıcıydı. Savaş karşıtı bir eylem olarak ortaya çıktı, anti-kapitalist ve anti-burjuva bir niteliğe sahip olmasıyla sınıfsal bir tepki de içerdiğini belirtmek gerekir.



Resim46: John Heartfield, Poster taslağı:“Fritz Thyssen kukla Adolf Hitler'le oynuyor” 1933.
<https://www.retroavangarda.com/dada-jako-swiatopoglad>



Resim47: Raoul Hausmann,“Kolaj” 1921.

<https://www.retroavangarda.com/dada-jako-swiatopoglad>

Buraya kadar olan araştırmada Ekspresyonizmin bir akım olarak sınırlandırılmasının mümkün olmadığı görülmektedir. Biçim bozmaya yönelik her resimde ekspresyonist bir tavır mutlaka vardır. Bu bakımdan, diğer sanat akımlarında olduğu gibi Dadacılar'a da ifade ve biçim yönünden kısaca değinmek gerekir. Çünkü Dadacılar'da tüm yerleşik değerlerle, sanat ve edebiyatın tüm geleneksel iyi zevk

kavramlarıyla, aç gözlülük ve maddeciliğe dayalı olduğuna ve şimdi de ölüm acıları çektiğine inandıkları toplumun kültürel sembolleri ile alay etmekteydi. Dada sanatın değerini bile inkâr etmiş, bu sebeple sanat dışılık kültünü yaratmıştır. Gerçek dadacı Dadaya karşıdır. Zürih Dadacıları çoğunlukla; James Joyce gibi yazarlar, Igor Stravinsky gibi müzisyenler, entellektüeller ve Sophie Taeuber –Arp (1889-1943) ve Jean (Hans) Arp (1887-1966) gibi önemli ressamlardan oluşmaktaydı.

Sanat dışılık kültünü yaratan en önemli sanatçının Marcel Duchamp (1887-1968) olduğu söylenebilir. Dadaist olduğu kadar, fütürist ve kavramsal sanatın yaratıcısı olarak da bilinen sanatçı 20.yüzyılda görsel sanatlar alanında en kışkırtıcı entelektüel olarak da tanınmaktadır. Doğuştan anarşist deyimi Duchamp’a uyan bir deyimdir. İnsanın içine işleyen üretimleri nüktedan bir özelliğe de sahiptir.



Resim48: Marcel Duchamp, “Çeşme” 1917.

<https://gazetesanat.com/bir-sanat-eseri-onunde-marcel-duchampsdan-cesme>

Duchamp, hazır nesneleri sanat eseri olarak ortaya koymuştur. Ancak, bu eserlerle Duchamp birçok sanatçının girişmiş olduğu en ikonakırıcı hareketi temsil etmektedir. Geleneksel sanat kanunlarına karşı her zaman karşı çıkarak, bu kanunları

yıkıcı işler üretmiştir. Duchamp'ın *hazır nesne* indirgemesi geleneksel sanatın zevk, beğeni, ustalık gibi yaklaşımlarına yıkıcı etkisi olmuştur. Duchamp'ın bu çalışmalarını bir eylem, bir protesto olarak nitelendirilebilir.



Resim49: Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”1912.

<https://upas.evvel.org/wp-content/uploads/2020/03/duchamp-merdivendeninen%C3%A7iplak.jpg>

Merdivenlerden inen çıplak, Kübizmin dinamik bir Fütürist çeşitlemesi olarak nitelendirilebilir. Hız kavramı resimde ritimle ifade edilmiştir. Sanayi toplumu ile gelişen mekanik süreç, zaman ve hız kavramları sanatçının kavramsal olarak plastik ifadesine dönüşmüştür.

Duchamp, amacının “göz zevki için resim yapmak” olmadığını ve resmi tekrar *zihinsel* hale getirmeye çalıştığını ifade etmiştir. Eserlerine “edebi” ve “entellektüel” gibi sıfatlar takılmasının kendisini rahatsız etmeyeceğini ifade etmiştir. Esasen 20.

Yüzyıla kadar tüm resim sanatı edebi ya da dini olmuş, zihne hizmet etmiştir. Bu nitelik ancak izlenimcilik ve kübizm ile sonuçlanan 19. Yüzyılda kaybedilmiştir. Duchamp, Dadaist tavrın kendisi için resme ilişkin bu tür görsel tutumlara karşı uç bir protesto olduğunu belirtmiştir. Ortaya koyduğu işlerde izleyiciyi düşüncesiyle birlikte yaratıcı katılıma zorlamış, kenardan bir seyirci olmaktan kurtarmayı amaçlamıştır.

Duchamp hayatı boyunca siyasetten uzak kalmıştır ama Dada akımı özellikle savaş sonrası dönemde Berlin’de siyasete açıkça girmiştir. Alman Ressam Max Ernst’ (1891-1976) 1920’de Köln’de umumi tuvaletten girilen ve çok ses getiren bir sergi açması buna örnektir. Dadacılar sanat ve kültür anlamında saygı duyulan her şeyi alaya alarak yeni bir sosyal, entelektüel ve sanatsal düzene giden bir köprü oldukları izlenimi vermişlerdir. Arkalarından gelen Gerçeküstücüler siyasi devrimlerle ve komünist parti ile kurdukları yakın bağlarla bilinir, hatta Sovyet Rusya’da memnuniyet ve kabul görmüşlerdir. Bu gelişmeler sanatçının tema seçiminde, sanat yapıtlarının özünü oluşturmada etken olmuştur. Öz biçim ilişkisi bakımından düşündüğümüzde ifade edilmek istenen öz, biçim deformasyonlarına nedeni olarak görülmelidir.



Resim50: Rene Magritte, “Le Viol” 1934.

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/05/03/rene-magrittenin-le-viol-eseri/>

Biçim deformasyonu olan her resimde dışavurumcu (ekspresif) bir tavır mutlaka vardır tespitiyle birlikte Rene Magritte’nin “Le Viol” adlı resmi de incelenebilir. Magritte’nin “Le Viol” adlı resmi “tecavüz” olarak çevrildiğinde görselliğinin

ardında farklı çağrışımlar oluşturmaktadır. Magritte'nin resimlerini, verdiği isimlerle birlikte düşündüğümüzde ne yapmaya çalıştığına dair ipuçları ve çağrışımları daha fazla elde ederiz. Resimler altına yazdığı tümcelerle daha fazla bir anlam kazanmaktadır.

Dışavurumcu yönelim görüldüğü üzere Dadaizm ve Sürrealizm ile devam etmiş, deformasyona yönelen sanatçı, formdan uzaklaşarak maddi olandan manevi olana doğru yol almıştır. Başka bir ifadeyle deform'un, formun natüralist haline karşı daha çoğul bir felsefi ve plastik hali ne dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bu da Deformasyon'un plastik ve felsefi anlamda daha zenginleşmeye ve soyuta meyletmeye götürmektedir.

3.2 Ekspresyonizmin Sonraki Döneme Etkileri

Ekspresyonizm de bilindiği üzere suje objenin yerini almış ve sanatın ana konusu olmuştur. Artık sanatta objenin nasıl görüldüğünün bir önemi yoktur, süjenin dışsal etkilerden içinde nasıl bir gerçeklik oluşturduğunun ve bu durumun ifadesinin önemi vardır. Sanat Ekspresyonizmle bir evrim geçirmiş olduğu sanatın ana merkezine sanatçının kendisini koyduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Varlığın olduğu gibi anlatılmasından ziyade, sanatçının iç dünyasının dışa vurumunu ön plana çıkaran Ekspresyonizm 1910'lu yıllarda Almanya'da ortaya çıkmış, I. Dünya Savaşı'nın yaşandığı dönemde gelişmiş ve 1920'li yılların ortalarına kadar etkisini göstermiş bir akımdır. Bu nedenle akımın özünde, sadece savaştan bunalan, bezginlik huzursuzluk ve tedirginlik duyan insanlar değil, aynı zamanda “yeni bir insan ve yeni bir umut” arayışı vardır. Bu arayış, yeni bir hayat beklentisi kadar, yeni bir toplumsal yapıyı, yeni bir gerçeklik ve sanat arayışını da kapsamaktadır. Andı (2022) bu arayışı şöyle özetlemektedir: “Ekspresyonizm, Batı aydınının içinde yaşadığı çağa ve o çağın değerlerine karşı bir başkaldırma çıkışıdır”¹¹⁰. Yeni bir yol arayışıdır.

¹¹⁰ M. Fatih Andı: https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/ekspresyonizm_disavurumculuk (14.12.2024)

Ekspresyonizm, modern sanatın yolunu açmıştır. Çünkü artık “*modernite ile sanat seyirlik olmaktan çıkmış sanatçıda yeni bir bilinç uyanmıştır.*”¹¹¹ Böylece, “*XX. Yüzyıl sanatçısı yeni “realitenin” yaratıcısı*” olmuştur ve sanatçı, insan ile doğa arasına girerek teknik dünyaya biçim verecektir, geleceği planlayabilecek ve “olası dünyaları” tasarlayacaktır. İpşiroğlu&İpşiroğlu’na (2012) göre sanatçı *Rönesanstan bu yana sadece kendi sanatından sorumluydu, günümüz sanatçısı oluşmakta olan dünyamızın da sorumlusudur, kendini dünya vatandaşı olarak görür.* Bu bağlamda günümüz sanatçısı insanlığı tehdit eden “*çevre kirliliği, insanlığın ezilip sömürülmesi, açlık ve sefalet gibi*” sorunlara karşı duyarsız değildir. Dahası, bu sorunların *çözümüne tarihin hiçbir döneminde görülmeyen bir etkinlikle katılmak ister.*” Çünkü kurulmakta olan yeni dünya, “*yeni bir insanlık anlayışı doğurur ve sanatçıya yeni sorumluluklar*”¹¹² yükleyecektir.

Kısaca özetleyecek olursak, yeni bir dünya ve iç dünyalarındaki değişim inancı Batılı insanları sadece insanı tahakküm etmekten ve sömürmekten değil, aynı zamanda savaştan da vazgeçeceği barışçıl ve yardımsever bir insana dönüşme yoluna sevk etmiştir.

¹¹¹ Nazan İpşiroğlu & Mazhar İpşiroğlu, *a.g.e.*, s.191.

¹¹² Nazan İpşiroğlu & Mazhar İpşiroğlu, *a.g.e.*, s.191.

BÖLÜM IV

4.YAZARIN SANATSAL ÇALIŞMALARI

4.1 Sanatçı Beyanı

Bilindiği üzere sanat tarihi, zincirin birer halkaları gibi birbirini takip etmektedir. Yeni sanat yapıtlarının yeni halkalar olabilmesi için gözden kaçırılmaması gereken bir durum da sanat tarihini iyi incelemek ve sonucunda bütünsel bir analiz yapabilmektir. Sürekli sanat tarihi okumaları yapmak, beğeni yetisinin sanatın tarihiyle yoğrulmasını sağlarken, bizi kendine çeken ressamlarla bağ kurarak bir sentez yapabilmeyi ve bir yön belirlemeyi sağlayacaktır.

Sanat alanı çok fazla üzerinde çalışmayı, emek vermeyi, bir olayı sonuna kadar götürmeyi gerekli kılan bir alandır. Resmin oluşumunda gözlem ve çözümlemeler yapılmalıdır. Bu ön hazırlık aşaması, sezgisel olarak yeni çağrışımlar oluşturur. Sanatın içsel bir ifadeye dönüştüğü günümüz dünyasında iç sesleri duymak ve görsel bir ifadeye dönüştürmek uzun erimli bir süreçtir. Analizler ve sentezlerle sanatsal formlara dönüşüm sürecini yaratma süreci olarak görmek gerekir. Sanatsal kişilik, daha büyük özgürlüklerin peşinde koşmak demektir.

Yaratma sürecinde özgün yapıtlar oluşturabilmek için yaşamın içinden bir çıkış noktası yakalamak gerektiğine inanıyorum. Kendi duygu ve düşünce yapıma göre yöneldiğim ya da seçtiğimiz bu konunun temalaştırma süreci sanatsal yol alışımın da kendisi olacaktır. Abidin Dino bu süreci, “Yapmak elbet. Çizmek, bana ayrılan boyutu çizmek”¹¹³ olarak dile getirmiştir. Resimlerimi bu anlamda yaşamın içerisinde çıkarmaya çalışıyorum, gözleme dayanan çok sayıda eskiz ve desen yaparak, kompozisyonlarımı bir analiz sonucunda sentezlemeye çalışıyorum. Resimlerimde zihinsel bir işlemten sonra soyutlamalar ortaya çıkmaktadır. Resimlerim izleyicide çağrışımlar yaparak, duyguların hareketlenmesine neden

¹¹³ Abidin Dino, *Eller Serisi*, Ada Yayınları, İstanbul 1991, s.40.

oluyorsa, bu durumu bir başarı olarak yorumlardım. Benim içsel derinliklerden çağırdığım resimlerimin izleyicide çağrışımlar uyandırmasını isterim.

4.2 Sanatsal Çalışmalar

Yapıtlarım, doğduğum köyün ve yaşadığım kasabanın çocukluğumda belleğimde bıraktığı izlerin renk lekeleri, soyut kompozisyonlar olarak tuval yüzeyine yansımasıdır. Yolculuklarım sırasında gördüğün köyler, kasabalar, gecekonduardan edindiğin izlenimler, memleketimden enstantaneler ve bunların anlık izlenimlerinin bellekte bıraktığı soyut lekeler dönüşümüdür. Söz konusu lekeler aslında yaşamımdan süzülen birer anı. Resimlerimde sanatsal formları oluşturan yaşamsal veri böyle oluşmaktadır. Analiz ve sentezleme süreçlerinde çok fazla eskiz ve desen yaparak bir hazırlık süreci geçiriyorum. Resim doğmaya hazır hale geldiğinde tuvalin karşısına geçiyorum. Var olan realiteden yola çıkarak soyutlamalar yapıyorum, sanatın bir anlatım dilidir ama bir şeyi anlatmaz, sezdirir inancıyla hareket ederek çalışıyorum.



Resim51: Selçuk IŞIK, 18 cm x 25cm, 1994

Resmi bir çağırma süreci olarak nitelendirdiğim bu süreçte gözleme dayalı yapılan her eskiz ve desenin, okumaların içsel bir görü ile resmi yapılandırıldığını seziyorum. Resimlerimin dışsal etkilermelerin içsel birer sesi olarak görülmelidir.

Nesnesiz (Soyut ve soyutlama) bir sanat yapıtından anlayan insanların çoğaldığı bir dünya için sanatçının emek vermesi gerektiğine inanıyorum. Bu durum dünyanın daha güzel bir yer olacağına dair bir ölçüdür.



Resim52: Selçuk IŞIK, 33cm x 25cm, 1998.

Empresyonistlerin serbest fırça tuşları tual karşısında daha özgür hareket etmemi sağlıyor, fırça yönlerinin resimde hareket ve ritim oluşturmada etkisi var. Resimlerde belirgin olmamakla birlikte geometrik parçalanmalar söz konusudur. Bu da ritim ve hareket yaratmam için katkı sunmaktadır. Yatay ve dikeylerin kompozisyonda yarattığı denge Piet Mondrian ve Nicolas De Still çağrışımları yapmaktadır.



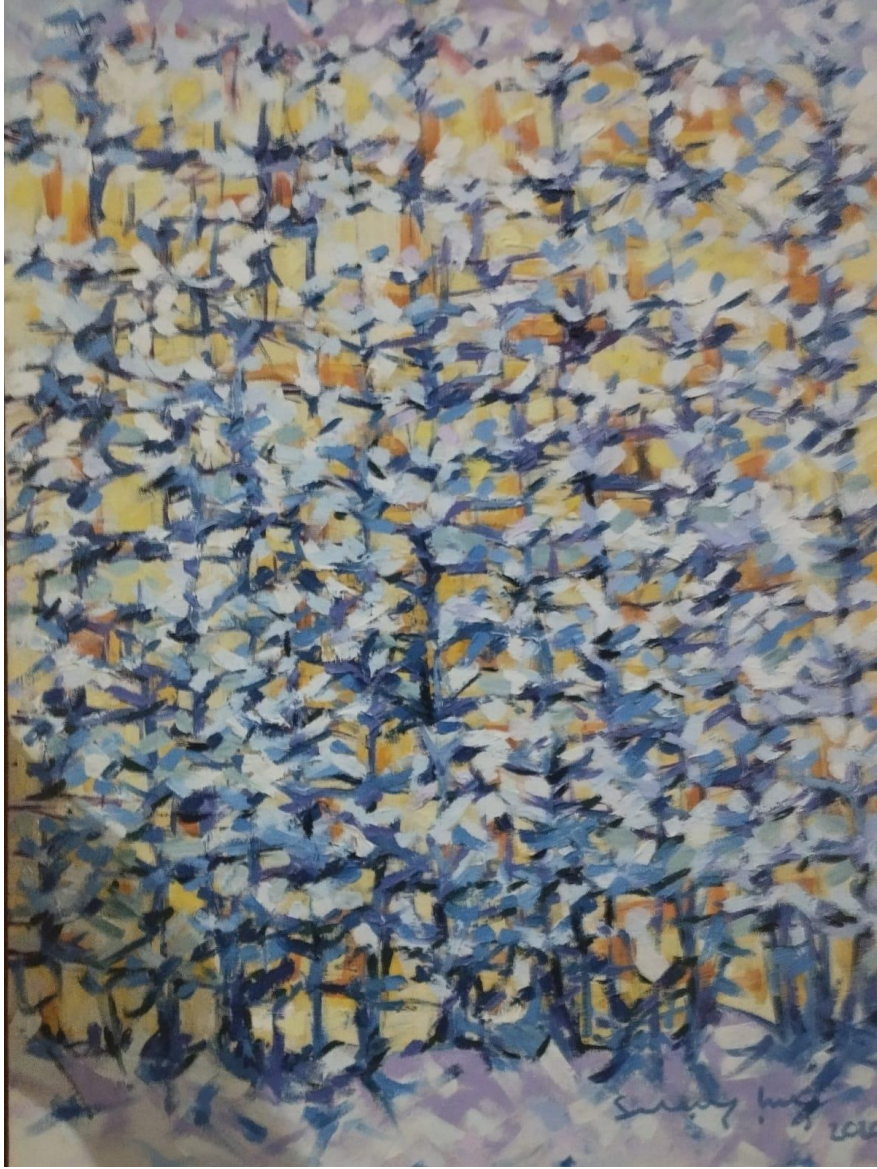
Resim53: Selçuk IŞIK, 70cm x 45cm, 2018.

Yüzeyin geometrik çözümlenmesi Paul Cezanne'ın soyut resmin kapılarını açtığı bir eşik olduğu bilinen genel bir kanıdır. Doğanın geometrik algılanması, matematik yöntemlerin resmin plastiğine uygulanması, doğaya bilgi ile bakışında başlangıcını da oluşturmuştur. Artık sanatçı bilimsel keşiflerle oluşturduğu bir dünyaya bakmaktadır. Geometrik parçalanmalar resme ritimle beraber devinimsel bir hareket katmaktadır. Resimlerimdeki espasın azaltılması geleneksel resim anlayışının dışında çalıştığımın bir göstergesi olarak görülmelidir. Bunun yerine soyut resmin mekân ve plan anlayışı tercih edilmiştir böylece içsel tepilerin ifade edilmesinde kendime daha özgür bir alan açtığımı hissediyorum.



Resim54: Selçuk IŞIK, 112cm x 80cm, 1992.

Geometrik parçalanmalarla, resimde matematiksel bir çözümlemeyi tercih ettiğim bir resmim. Ritmik öğeler yüzeyin geometrik olarak parçalanması sonucu ortaya çıkmaktadır. Geometrik anlayışın resmimi mekanikleştirdiğini düşünerek bu seri çok devam etmedi. Biçimsel olarak, az renk ve çok ton anlayışı, plan oluşturma, diyalektik kurgu (zıt öğelerin birliği) ritim resmimde öne çıkan öğeler olmuştur.



Resim55: Selçuk IŞIK, 50cm x 35cm, 2020.

Resimlerde alttan görünen renkler bir gizi saklarken aynı zamanda kompozisyonda planlar oluşturmaktadır. Resim yüzeyde katmanlardan oluşmaktadır. Bu durumu insan yaşamına benzetiyorum, geçmiş yaşantılar ve bugün, her gün yeni yaşantıların eklendiği duygu durumları işte resimde yarattığım katmanlar ya da planların bu durumla örtüştüğünü düşünüyorum.



Resim56: Selçuk IŞIK, 55cm x 36cm, 2020.

Bu resimde olduğu gibi resimlerim daha çok doğa soyutlamalarından oluşmaktadır. Soyutlama süreci içsel bir yolculuk sürecidir. Renk, biçim, doku, boya pentürü ritmi öne çıkararak kullanılmıştır.



Resim57: Selçuk IŞIK, 70cm x 50cm, 2023.

Resimlerde oluşan parçaları maddeyi oluşturan atomlar, atom altı parçacıklar gibi düşünüyorum bir araya gelerek ritimsel bir kompozisyon oluşturuyor. Yatay ve dikeyler yerçekiminde güçlü bir konstrüksiyon dengesi kurmaktadır.



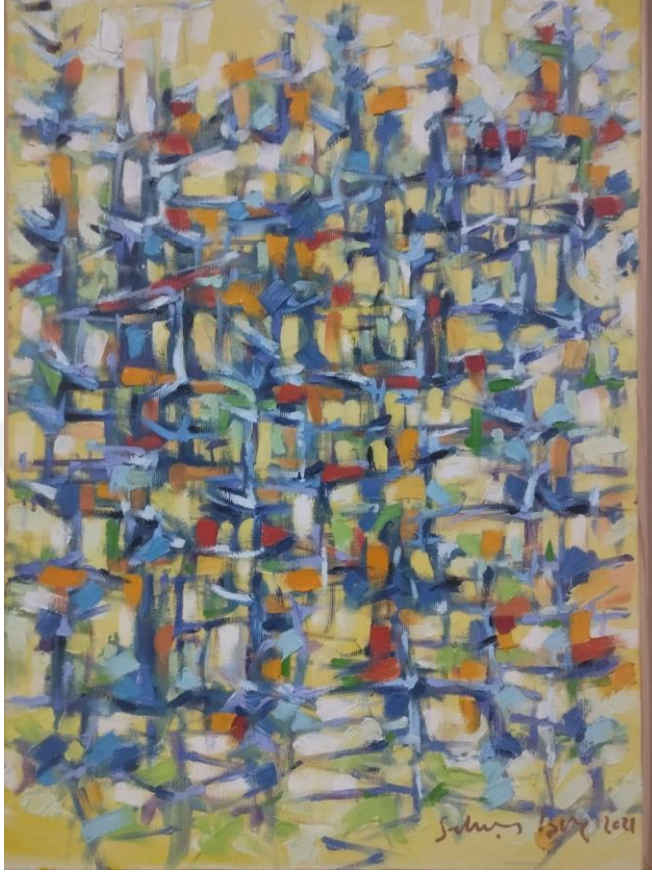
Resim58: Selçuk IŞIK, 50cm x 36cm, 2023.

Resimlerde leke etkilerinin yanında desen tadı oluşturmak için çizgiyi de plastik bir değer olarak resmin biçimine katıyorum.



Resim59: Selçuk IŞIK, 155cm x 115cm, 1992.

Tema olarak bir miting alanındaki yürüyüş ve pankartları seçtiğim bu resimde tema bir çıkış noktası oldu ve plastik olarak çözümlemeler yaptım. Yüzeydeki lekelerin altından çıkan renkler geçmiş yaşantılardaki sevinç ve hüznere gönderme yapmaktadır. Tamamen ıspatula ile yapılan resim kat kat boyu dokusunu içermektedir.



Resim60: Selçuk IŞIK, 50cm x 35cm, 2021.

Resimlerde modle yerine modülasyon yöntemi tercih edilmiştir, tamamlayıcı renkler fırça vuruşları ile daha dinamik bir etki oluşturmaktadır. Evler ve ağaçlar serisine ait resim daha çok soyuta giden bir çalışma olmuştur.



Resim61: Selçuk IŞIK, 47cm x 33cm, 2023.

Devinim, hareket, ritim gibi kompozisyon öğelerinin öne çıktığı figür soyutlamalarında sanatın bir sezgi, sezdirme olduğu yaklaşımını benimseyerek bir plastik oluşturmaya çalıştım. Günümüz insanının psikolojik çağrışımları, içe kapanıklık, yalnızlık, kendine ve çevresine yabancılaşması gibi yönleri ile duygusal sezişlerle ele alınmıştır. Şair Edip Cansever'in "Sanatta düşünce elmadaki vitamin kadar saklı olmalıdır"¹¹⁴ estetik yaklaşımı sanatın duygusal bir sezgi alanı olduğunu düşündürmektedir.

¹¹⁴ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*. (Haz. Devrim Dirlikyapan). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

SONUÇ

Yapılan araştırmadan anlaşılacağı gibi Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) sanat akımı Almanya ve Fransa’da gelişmiştir. Akım yeni bir estetik yaklaşım geliştirerek bir anlatım dili oluşturmuştur. Çünkü artık görünen dünya İzlenimcilerin yaptığı gibi “duyusal” olarak kavranan dünya değil, ruhsal olarak kavranan ve “ben” olgusunun dışlaşmasıyla oluşan duyuşsal olarak (derin hislenme) kavranan bir dünyadır.

Bu akımla birlikte süjenin objeye ya da iç dünyanın dış dünyaya üstünlüğü anlaşılabilir. İzlenimciliğe (Empresyonizm) bir tepki olarak ortaya çıkan Dışavurumcu (Ekspresyonist) sanatçılar bu işe hiç yoktan başlamamışlardır. Yapılan çalışmada Paul Gauguin, Van Gogh ve Paul Cezanne’ı temel aldıklarını, düşüncelerinden, tekniklerinden ve plastik anlayışlarından beslendiklerini göstermektedir. Akıma yön veren sanatçı Henri Matisse olmuştur. Sanat artık ifadededir, ifade etmek biçim vermek anlamını taşımaktadır. Sanatçı biçim vererek deney objesinin görünüşünü ortadan kaldırmaktadır. “Bu görünüş ne kadar çok ortadan kaldırılsa, estetik deneme o kadar güçlü olur”¹¹⁵ Sanatçı artık ben dünyasında gördüğü şeyin peşine düşmüştür, dışarda gördüğü şeyin değil. Giriş bölümünde değindiğimiz gibi artık dünya mekanik fiziğin tarif ettiği katı maddeden oluşmamaktadır, atomlar, atom çekirdeği, enerji, atom altı parçacıklarından oluşmaktadır. Bunlar ise çıplak gözle görülmez ama bilişsel olarak var olan, sayılarla ifade edilen bir durumdadır.

Nükleer enerji ile çalışan gemiler, tıp dünyasında kullanılan mikro robot teknolojileri, ve kuartlar gibi birçok şey varlığının somut kanıtıdır. Birey görüntülerin ardındaki dünyayı yirminci yüzyılın başında fark etmiştir. Görülenin değil artık bilinenin ifadesinin peşine düşen sanatçı doğaya koşut yeni biçimler yaratarak yeni bir anlatım dili geliştirmiştir. Bireysel algının oluşmasında İlkel sanatın büyük etkisinin olduğunu, Afrika masklarının modern sanatın büyük ustaları, Paplo Picasso ve Henri Matisse’i nasıl büyülediğini ve yön verdiğini çalışmada da tespit ettik. İlkel sanat, modern sanatçıyı köklerine bağlarken, geleneksel sanatla da bağlarını

¹¹⁵ Piet Mondria, *Die Neue Gestaltung*, München 1925, s.30.

koparmıştır.

Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Karl Marks'ın yanına Benedetto Croce'da Dışavurumculuğa (Ekspresyonizm) etki eden filozoflardan olarak eklemek gerekmektedir. Bedrettin Cömert, Croce'nin Estetiği incelemesinde; Croce'un düşüncesi "ifade" kavramına dayandığından sözeder; "Croce'nin,estetik bilimine verdiği olağanüstü önem ve estetiği bir ifade bilimi olarak ele alması"¹¹⁶ Görüldüğü gibi "ifade" Çağın estetik anlayışı haline gelmiştir. Aynı incelemede Croce, sanatı duygusal ya da tutkusal gereç üzerinde sezgisel bir oluşumdur şeklinde ifade eder.

Dışavurumcu (Ekspresyonist) tavrın sadece bir sanat akımı ile sınırlamamak gerektiğini çalışmada inceledik. Biçim bozmaların hepsinin altında bir dışavurum (ekspresyon) söz konusudur. Bu bakımdan, Kübizm, Fovizm, Fütürizm, Dadaizm ve diğer çağdaş sanat akımlarında bu tavır bulunmaktadır. Artık bu yaklaşım sanatın hücrelerine taşınmış bundan sonraki sanat akımlarında da ifadesini bulacaktır. Çünkü artık merkezde süje vardır, sanat süjenin algılaması, içsel görüşü, olaylardan nasıl etkilendiği ve bunu nasıl, hangi biçimlerle dışsallaştırdığı ile ilgili olacaktır.

¹¹⁶ Bedrettin Cömert, *a.g.e.*, s.19.

KAYNAKÇA

- Artun, Ali (2022): *Eros ve Sanat*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles (1987): *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Bahr, Hermann (1916): *Expressionismus-Mit 19 Tafeln*, Delphin Verlag, München.
- Bayat Usta, Nuray & Altuner İlyas, (2020): “*Herakleitos, Fragman 91*”, İğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:23, s. 87-106.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2154365> (Erişim: 20.01.2024)
- Belge, Murat (1989): *Marksist Estetik*, Bfs Yayınları, İstanbul.
- Boas, Franz (2021): *İlkel Sanat*, (Çeviren: Semih Gözen Esmer), Sanat ve Kuram Yayınları, İstanbul.
- Cansever, Edip (2012): *Şiiri Şiirle Ölçmek-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, (Haz. Devrim Dirlikyapan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cömert, Bedrettin (1979): *Croce'nin Estetiği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çernişevski (218): *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri* (Çeviren: Arif Berberoğlu), Kor Yayınları, İstanbul.
- Danchev, Alex (2011): *Fütüristlerden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu*, (Çeviren: M. Emir Uslu), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.
- Dempsey, Amy ((2019): *Modern Sanat* (Çeviren: Deniz Öztok), Hep Kitap Yayınları, İstanbul.
- Dino, Abidin (1991): *Eller Serisi*, Ada Yayınları, İstanbul.
- Eroğlu, Özkan (2018): *Ekspresyonizm*, 1. Baskı, Tekne Yayınları, İstanbul.
- Eroğlu, Özkan (2018): *Sanat Kitapları 1*, 1. Baskı, Tekne Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, Ayla (2004): *500 Türk Sanatçısı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Eyüboğlu, Sabahattin & İbşiroğlu, Ş. Mazhar (2013): *Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Giacometti, Alberto (2015): *Yazılar* (Çeviren: Aykut Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, Ernst Hans Josef (1986): *Sanatı Öyküsü*, (Çeviren: Bedrettin Cömert),

Remzi Kitabevi, Ankara.

Gompertz, Will (2015): *Pardon Neye Bakmıştınız?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Halkban Koleksiyonu (2000): Tşof Plaka Matbaa, Ankara.

Harisson, Charles & Wood, Paul (2011): *Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çeviri: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul.

Hodge, Susie (2022): *Sanatın Kısa Öyküsü* (Çeviri: Deniz Öztok), Hep Kitap Teas Yayıncılık, İstanbul.

Honour, Hugh & Fleming, John (2020): *Dünya Sanat Tarihi*, 2. Baskı, Melisa Matbaacılık, İstanbul.

Hopkins, David (2018): *Modern Sanattan Sonra* (Çeviren: Firdevs Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, Nazan (1994): *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İpşiroğlu, Nazan (2000): *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeler*, Papirüs Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, Nazan & İpşiroğlu, Mazhar (2009): *Sanatta Devrim*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, Nazan & İpşiroğlu, Mazhar (2012): *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 4. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Kandinsky, Wassily (2020): *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

Kle, Paul (2020): *Modern Sanat Üzerine* (Çeviren: Kaan Çaydamlı), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Lenoir, Béatrice (2004): *Sanat Yapıtı*, (Çev. Aykut Derman), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Leger, Fernand (2014): *Resmin İşlevleri*, (Çeviren: Alp Tümertekin), Janus Yayıncılık, İstanbul.

- Leppert, Richard (2020): *Nü* (Çeviren: Aydın Çavdar) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lynton, Norbert (1982): *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Passeron, Rene (1982): *Sürrealizm*, (Çeviren: Sezer Tansuğ), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Plehanov, Georgi (1987): *Sanat ve Toplumsal Hayat*, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Mondria, Piet (1925): *Die Neue Gestaltung*, München.
- Read, Herbert (2014): *Sanatın Anlamı*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Richard, Lionel (1984): *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çeviren: Beral Madra vd.), 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Schmidt, Ferdinand (1954): *Geschichte der modernen Malerei*, 5. Auflage, Kohlhammer, Stuttgart.
- Signac, Paul (2019): *Eugene Delacroix'dan Yeni-İzlenimciliğe*, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), Yapı kredi Yayınları, İstanbul.
- Sözen, Metin & Tanyeli, Uğur (1986): *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Thompson, Jon (2014): *Modern Resim Nasıl Okunur* (Çeviren: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İsmail (2002): *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İsmail (2020): *Felsefenin Işığında Modern Resim*. 1. Baskı, Mak Grup Medya Pro. Reklam. Yay. A.Ş. Ankara.
- Turani, Adnan (1993): *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, Adnan (2003): *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tzara, Tristan (2016): *Dada Manifestoları ve Diğer Metinler* (Çeviren: Elif Göktepe), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Uhde-Bernays, Hermann (1956): *Künstlerbriefe Kunst*, 2. Auflage, München.

Whitham, Graham &Poke, Grant (2018): *Çağdaş Sanatı Anlamak* (Çeviren: Tufan Göbekçin), Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Worringer, Wilhem (1963): *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çeviren: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Diğer Kaynaklar

<https://www.wassilykandinsky.net/work-36.php> (Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://x.com/gsirma/status/1852025666704716038> (Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://www.pablocicasso.org/avignon.jsp> (Erişim Tarihi:15.11.2024)

<https://arkeofili.com/30-000-yillik-sanat-ikonu-willendorf-venusu/>

(Erişim Tarihi:15.11.2024)

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Francisco-de-Goya/74746/>

(Erişim Tarihi:15.11.2024)

<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ifade-anlatim-ve-disavurum-arasinda-ekspresyonizmi-anlamak-i-7729> (Erişim Tarihi:15.11.2024)

https://arthive.com/pablocicasso/works/376118~Mother_and_child (Erişim Tarihi: 31.01.2024)

<https://tr.pinterest.com/pin/336995984597069192/> (Erişim Tarihi: 31.01.2024)

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Egon-Schiele/94706/Otoportre,-1911.html>

(Erişim Tarihi:31.01.2024)

<https://bayaiyi.com/amedeo-modigliani-jeanne-hebuterne-with-necklace/>

(Erişim Tarihi: 02.02.2024)

<https://www.musee-orangerie.fr/en/artworks/antonia-196298> (Erişim Tarihi: 02.02.2024)

<https://www.joyartistanbul.com/baska/heykel/alberto-giacometti/> (Erişim Tarihi: 02.02.2024)

<https://www.joyartistanbul.com/baska/heykel/alberto-giacometti/> (Erişim Tarihi: 02.02.2024)

<https://ncartmuseum.org/artist/alberto-giacometti/> (Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://sanatabasla.com/2021/01/yasama-sevinci-le-bonheur-de-vivre-matisse/>

(Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://www.amazon.com.tr/Eurographics-1000-par%C3%A7a-Matisseden-k%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1/dp/B08P7YXF6F> (Erişim Tarihi: 02.01.2024)

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/matisse-henri/henri-matisse-dans-01-11472/>

(Erişim Tarihi: 02.02.2024)

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Montagne_SainteVictoire,par_Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg (Erişim Tarihi: 02.02.2024)

<https://www.instagram.com/arkeolojievreni/reel/Cx2ShEiAv2n/> (Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg/dancers-1916> (Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/jmw-turner/333118>

(Erişim Tarihi: 16.02.2024)

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/constable-john/john-constable-weymouth-korfezi-140/> (Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://tr.pinterest.com/pin/153755774768350872/> (Erişim Tarihi: 16.02.2024)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin (Erişim Tarihi: 16.02.2024)

<https://www.pivada.com/paul-gauguin-nereden-geliyoruz-biz-neyiz-nereye-gidiyoruz-1897-1898> (Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://www.amazon.it/Montagne-Victoire-Cezanne-scenario-Dipinti/dp/B0CVFK6H3T?th=1> (Erişim Tarihi:16.11.2024)

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/15/paul-cezannenin-the-large-bathers-eseri/> (Erişim Tarihi: 16.02.2024)

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/vincent-van-goghun-izinden-avrupada-gezinti> (Erişim Tarihi: 16.02.2024)

<https://www.pivada.com/edvard-munch-ciglik> (Erişim Tarihi: 18.02.2024)

<https://popmotif.com/products/blue-nude-ii-henri-matisse> (Erişim Tarihi: 18.02.2024)

<https://artimagepublications.com/product/fishing-boats-collioure/> (Erişim Tarihi: 25.02.2024)

<https://www.liveauctioneers.com/price-result/maurice-de-vlaminck-andre-derain/> (Erişim Tarihi: 25.02.2024)

<https://www.jhlacrocon.com/it/artist/artist-all/george-grosz.html> (Erişim Tarihi: 25.02.2024)

<https://www.apollo-magazine.com/george-grosz-twenties-berlin-staatgalerie-stuttgart/> (Erişim Tarihi: 25.02.2024)

<https://www.louizaauktion.com/en/product/lot-n27-george-grosz-1893-1959-dapres/>

(Erişim Tarihi: 25.02.2024)

<https://www.barnebys.de/blog/otto-dix-bedeutendes-mappenwerk-der-krieg-bei-sothebys> (Erişim Tarihi: 25.02.2024)

<https://www.antiken-in-france.de/item/139901/lithographie-von-raoul-dufy-1877-1953> (Erişim Tarihi: 25.02.2024)

<https://www.evrensel.net/haber/301090/k-the-kollwitz-ile-zaman-tuneli> (Erişim Tarihi: 16.11.2024)

<https://www.pinterest.fr/pin/783767141376484519/> (Erişim Tarihi: 10.03.2024)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner (Erişim Tarihi: 10.03.2024)

<https://www.leblebitozu.com/die-brucke-kopru-grubu-ressamlari-ve-eserleri/> (Erişim Tarihi: 10.03.2024)

<https://nuraydgdr.blogspot.com/2014/01/futurist-sanat-sanatci-umberto-boccioni.html> (Erişim Tarihi: 10.03.2024)

<https://www.pablopicasso.org/the-pan-pipes.jsp> (Erişim Tarihi: 11.04. 2024)

<https://www.etsy.com/de/listing/1295413150/pablo-picasso-vintage-druck-1988-oder> (Erişim Tarihi: 11.04.2024)

<https://www.retroavangarda.com/dada-jako-swiatopoglad/> (Erişim Tarihi: 11.04.2024)

<https://gazetesanat.com/bir-sanat-eseri-onunde-marcel-duchampsdan-cesme> (Erişim Tarihi: 11.04.2024)

<https://upas.evvel.org/wp-content/uploads/2020/03/duchamp-merdivendeninen%C3%A7iplak.jpg> (Erişim Tarihi: 11.04.2024)

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/05/03/rene-magrittenin-le-viol-eseri/> (Erişim Tarihi: 13.04.2024)

Türk Dil Kurumu Çevrimiçi Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 01.12.2024)

<https://anatomisanatevi.com/blog/2019/06/02/78/> (Erişim: 01.12.2024)

<https://www.boyutstore.com/tablo-kompozisyon-vii-wassily-kandinsky> (Erişim: 29.01.2024)

<https://bayaiyi.com/amedeo-modigliani-jeanne-hebuterne-with-necklace/>

(Erişim: 11.12.2024)

<https://www.artsy.net/artwork/paul-gauguin-nafea-faa-ipoipo-when-will-you-marry>

(Erişim: 13.12.2024)

<https://1001sey.com/2868-2/> (Erişim: 14.12.2024)

M. Fatih Andı:

https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/ekspresyonizm_disavurumculuk

(14.12.2024)

