



T.C.

İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

**1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMSAL
ÖYKÜNMELELER**

Uğur Demirbaş

Yüksek Lisans Tezi

Danışman :

Prof. Dr. Cevat Demir

İstanbul, 2016

1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE DİŞAVURUMSAL ÖYKÜNMELER

Uğur Demirbaş

Marmara Üniversitesi, 1998

T.C.

İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans
Programı'na sunulmuştur.

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.



Prof. Dr. Cevat DEMİR

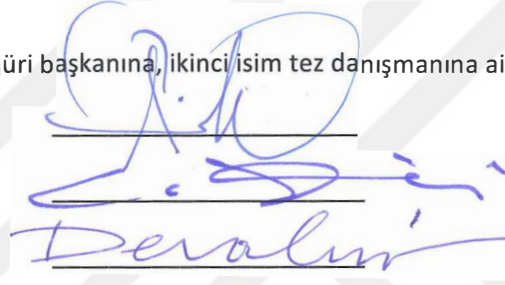
Danışman

İnceleme Komitesi Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Yrd. Doç. Dr. Berna KARAÇALI

Prof. Dr. Cevat DEMİR

Yrd. Doç. Dr. Devabil KARA

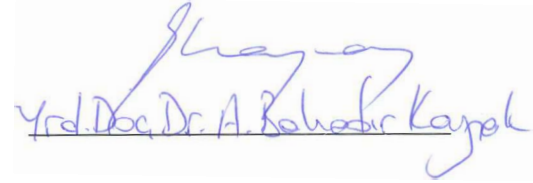


Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.



Doç. Nedret YAŞAR

Bölüm Başkanı



Enstitü Müdürü

[Üniversite] onayı 26/04/2016

Bu dökümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve original olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.



Uğur Demirbaş



İTHAF

Bu tez yazımda, hayatını dört kız, iki erkek çocuğuna adayan ve onların üniversite okumalarını sağlayan, en çok da benim nazımı çeken biricik anneme ve danışman hocam çok değerli Prof. Dr. Cevat Demir'e, düş yolcusu arkadaşım Nurhan Avcı'ya, yazının redaktasyonunu yapan Doç. Dr. Baki Asiltürk'e, ayrıca, emeği geçen herkese, saygı ve sevgilerimle teşekkür ediyorum.



ÖZET

1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMSAL ÖYKÜNMELER

Uğur Demirbaş

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi,

Danışman: Prof. Dr. Cevat Demir

Bu çalışmada, 20. yüzyılın başlarında, Avrupa’da ortaya çıkan Ekspresyonizm akımının, okuyucusunun algısında geniş bir bakış açısı oluşturması bakımından, tanımlarına geniş yer verilmiş, tarihçe bilgileri, akımın yayılma durumuna göre önce Almanya, ardından diğer Avrupa Ülkeleri ve Amerika’daki yayılışı olarak kaleme alınmış, “1980 Sonrası Türk Resminde Dışavurumsal Öykünmeler” başlığını taşıyan incelemeye ön bellek oluşturması amaçlanmıştır.

Ekspresyonizmin oluşumundaki tarihsel, kültürel ve sosyolojik olaylar anlatılmış, Neo-Ekspresyonizmin ortaya çıkış durumlarının daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır. Almanya, diğer Avrupa ülkeleri ve ardından Amerika’da Dışavurumculuğun ve Neo-Ekspresyonizmin gelişim süreçleri, sanatçıları ve onların resimlerindeki üslup özellikleri ile anlatılmıştır. Türkiye’deki Dışavurumculuğun ve Neo- Ekspresyonizmin ortaya çıkışı, gelişimi, sanat, kültür, siyasi ve tarihsel olaylar sunulduktan sonra, sınırlı sayıda sanatçı gösterilerek, onların sanat üslupları üzerinden sunulmaya çalışılmıştır. Sanatçılar, üslupları bakımından bölümlere ayrılarak incelenmiş, akımın gelişimine katkı sağlayanlar bu bölümler üzerinden verilmiştir. İncelemede, Günümüz genç kuşak sanatçılarına da yer verilmesi, gelişim ve öykülenme sürecinin devam ettiğinin göstergesi niteliğindedir.

“1980 Sonrası Türk Resminde Dışavurumsal Öykünmeler” başlığını, sanatçının eğitim aldığı hocalar ve dönemleri gösterilerek ve sanatçıların benimsedikleri üsluplar üzerinden okuyucusunun kavrayacağı şekilde sunumuna dikkat edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Dışavurumsal; Öykünme; Ekspresyonizm.

ABSTRACT

EXPRESSIVE IMITATIONS IN TURKISH PAINTING AFTER 1980

Uğur Demirbaş

Post Graduate Thesis, Art and Design Art Major, Istanbul Kemerburgaz University,

Advisor: Prof. Dr. Cevat Demir

In this study, the definitions of Expressionism movement that emerged in Europe at the beginning of 20th century has a wide coverage in order to create a wide perspective in the reader's perception, historical facts, based on the spread of the movement, its emergence in Germany and spread to other European Countries and America were written with the purpose of creating a memory for the study titled “Expressive Imitations In Turkish Painting After 1980”.

Historical, cultural and sociological events in the formation of Expressionism were explained, it was aimed to better explain the conditions of emergence of Neo-Expressionism. The development processes of Expressionism and Neo-Expressionism in Germany, other European countries and then in America, were explained together with the artists and the specialties of their styles. After presenting its development together with artistic, cultural, political and historical events, the emergence of Expressionism and Neo-Expressionism in Turkey were presented by indicating a limited number of artists and their artistic styles. Artists were split into groups and evaluated based on their styles, those who contributed to the development of the movement were given on these sections. In the study, contemporary young generation artists were also included with the purpose of showing that the development and imitation process still continues.

Attention was paid for the presentation of the title “Expressive Imitations in Turkish Painting After 1980” by showing the masters of the artist and its periods and by explaining the styles adopted by the artists.

Keywords: Expressive; Emulation; Expressionism.

RESİM LİSTESİ

Resim 1: J.M.W. Turner, <i>Parçalamak Üzere Rıhtımına Çekilen Savaşçı Temeraire</i> , 1839, 90,7x121,6 cm, Ulusal Galeri, Londra, İngiltere	10
Resim 2: Edvard Munch, <i>Çiğlik</i> , 1893, 91.8x130.8cm, The Museum Of Modern Arts New York	10
Resim 3: Claude Monet, <i>Argenteuil Yakınında Yabancı Gelincikler</i> , 1873, 50x65cm, Orsay Müzesi-Paris/ Fransa	12
Resim 4: Alfred Sisley, <i>Port Marly'de Sel</i> , 1876 , 60x81cm, Orsay Müzesi- Paris/Fransa.....	12
Resim 5: Wassily Kandinsky, <i>VIII. Kompozisyon</i> , 1923, 140x201cm, Guggenheim Müzesi, New York, ABD	13
Resim 6: Salvador Dali, <i>Haşlanmış Fasulyelerle Yumuşak Yapı: İç Savaş Önsezisi</i> , 1936, 100x100cm, Philadelphia Sanat Müzesi-Pennsylvania/ABD	14
Resim 7: Vincent Van Gogh, <i>Vincent'in Arles'teki Yatak Odası</i> , 1888, 57,5x74cm, Musee d'Orsay-Paris-Fransa.....	22
Resim 8: George Seurat, <i>Sirk</i> , 1891, 185,5x152cm, d'Orsay Müzesi/ Paris-Fransa	23
Resim 9: Paul Gauguin, <i>Bu gün Piyasaya Çıkmayalım</i> , 1892, 73x92cm, Kunst Müzesi, Basel, İsviçre	24
Resim 10: James Ensor, <i>Maskeler ile Otoportreler</i> , 1899, 120x80cm, Ceredit Menard Art Museum, Komaki City, Japonya.....	25
Resim 11: Ernest Ludwig KIRCHNER, <i>Topçu</i> , 1915, 140x153cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York	32
Resim 12: Erich Heckel, <i>Yatan Kadın</i> , 1909, 96x120cm, Pinakothek der Moderne, Münih	34
Resim 13: Karl Schmidt Rottluff, <i>Lyonel Feininger'in Portresi</i> , 1915, 88,9x76,2cm, Ulusal Müze, Nürnberg, Almanya.....	36
Resim 14: Max Pechstein, <i>Şapka ve Boru Portre</i> , 1918, Kunsthaus Zurich, Almanya.....	37
Resim 15: Emile Nolde, <i>Natürmort Tablolar</i> , 1914, 73x89cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris-Fransa.....	40
Resim 16: Otto Mueller, <i>Sofa Çıplak Yatan</i> , 1919, 95x120cm, Kunsthaus, Zürih, İsviçre	41
Resim 17: Kees Van Dongen, <i>Siyah Şapkalı Kadın</i> , 1908, 100x81cm, Hermitaj Müzesi,	

St. Petersburg, Rusya.....	42
Resim 18: Alexei von Jawlensky, <i>Murnau Manzarası</i> , 1908-09, 50x52cm, Sanat Müzesi, Düsseldorf, Almanya	46
Resim 19: Egon Schiele, <i>Kucaklaşma</i> , 1917, 100x170cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Viyana, Avusturya.....	47
Resim 20: Marc Chagall, <i>Ben ve Köy</i> , 1911, 192x151cm, Modern Sanat Müzesi, New York-ABD	48
Resim 21: Chaim Soutine, <i>Koltukta Oturan Kadın</i> , 1919, 92,1x65,4cm, Barnes Vakfı, Merion, ABD	48
Resim 22: Andre Derain , <i>Collioure Limanında Tekneler</i> , 1905, 38x46cm, Kraliyet Sanat Akademisi, Londra, İngiltere.....	49
Resim 23: Raoul Dufy, <i>Deauville’de bir Yarış Pisti ve Başlangıç Yeri</i> , 1929, 65,5x81,5cm, Fogg Sanat Müzesi/Boston-ABD	50
Resim 24: Giacomo Balla, <i>Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi</i> , 1912, 90x110cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo ABD.....	50
Resim 25: Umberto Boccioni, <i>Pasajda Kavga</i> , 1910, 76x64cm, Pinacoteca di Brera, Milano, İtalya.....	51
Resim 26: Jackson Pollock, <i>1 Numara 1950 (Lavanta Buğusu)</i> , 1950, 221x299,7cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD.....	54
Resim 27: Mark Tobey, <i>Advance of History</i> , 1964, 65,2x50,1cm, Courtesy Guggenheim Museum	54
Resim 28: Arshile Gorky, <i>Nişan II</i> , 1947, 128,9x96,5cm , Whitney Museum of American Art. New York	55
Resim 29: Willem de Kooning, <i>Kadın I</i> , 1950-1952, 193x147cm, Moma, New York, ABD	55
Resim 30: Mark Rothko, <i>No 5, No 22</i> , 1950, 297x272cm , The Museum of Modern Art, New York, ABD	56
Resim 31: Georg Jiri Dokoupil, <i>Sabun Köpüğü ve Pigmentler</i> , 2014, 300x300cm, Paul Kasmin Gallery.....	59
Resim 32: Peter Bömmels, <i>Doğal Tarih</i> , 1982, 78,3x118cm, Maslow Koleksiyonu, New York	59
Resim 33: Hans Peter Adamski, <i>Love-Blaugrau</i> , 1997, 75x71cm, Berlin, Almanya	60

Resim 34: Walter Dahn, <i>Asma I</i> , 1982, pictify.saatchigallery.com, 09 Aralık 2015, 18:30	60
Resim 35: Georg Baselitz, <i>Olmolu Kız II</i> , 1981, 250x249cm, Pompidu Kültür Merkezi- Paris-Fransa	61
Resim 36: Jörg Immendorff, <i>Sarı ve Beyaz Bebek</i> , 1967, 142x144cm, Kuppersmuhle Müzesi-Duisburg-Almanya	62
Resim 37: Anselm Kiefer, <i>Nibelungen'in Hüznü</i> , 1973, Güzel Sanatlar Müzesi- Houston, ABD	63
Resim 38: Jean-Michel Basquiat, <i>Pyro</i> , 1984, 218x172cm , Özel Koleksiyon	63
Resim 39: Keith Haring, <i>Adsız</i> , 1983, Deichtorhallen-Hamburg-Almanya	64
Resim 40: Neşet Günel, <i>Mola</i> , 1962, 139x210cm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2.cilt, s.728	68
Resim 41: Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Kırmızı Kahve</i> , 1975, 119x165cm, beyazart.com, 34. Müzayede	69
Resim 42: Adnan Turani, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , 2006, 90x90cm, beyazart.com, 10.Beyaz Müzayede.....	69
Resim 43: Nevhiz Tanyeli, <i>Figürlü kompozisyon</i> , 1993, 83x116cm, beyazart.com, 3.Beyaz Müzayede.....	70
Resim 44: Neş'e Erdok, <i>Soma</i> , 2014, 130x180cm, beyazart.com, 34. Beyaz Müzayede.....	71
Resim 45: Ali Candaş, <i>Kompozisyon</i> , 1995, 55x55cm, beyazart.com, 7. Beyaz Müzayede.....	72
Resim 46: Mustafa Ata, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , 1999, 114x146cm, beyazart.com, 23. Beyaz Müzayede.....	73
Resim 47: Umur Türker, <i>Bir Başka Yaşam</i> , 1991, 85x100cm, turkispaintings.com, Aralık 2015.....	74
Resim 48: Zafer Gençaydın, 1989, Anadolu Üniversitesi Koleksiyonu, Aralık 2015	74
Resim 49: Zeki Faik İzer, <i>Nü</i> , 1931, 64x48cm, beyazart.com, 16. Beyaz Müzayede	75
Resim 50: Adnan Çoker, <i>Ekvator</i> , 1989, 130x130cm, beyazart.com, 29. Beyaz Müzayede.....	76
Resim 51: Ferruh Başağa, <i>Mavi Üçgen</i> , 2002, 150x170cm, beyazart.com, 14. Beyaz Müzayede	77

Resim 52: Yusuf Taktak, <i>Kompozisyon</i> , 1993, 150x193cm, beyazart.com, 19. Beyaz	
Müzayede.....	77
Resim 53: Yasemin Şenel, <i>Maske 4</i> , 2013, 29x21cm, transsitiongallery,	
10 Aralık 2015.....	78
Resim 54: Selim Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1981, 150x150cm, beyazart.com, 10.	
Beyaz Müzayede.....	79
Resim 55: Mehmet Güleriyüz, <i>Bar</i> , 1999, 78x60cm, beyazart.com,4.Beyaz	
Müzayede.....	81
Resim 56: Güngör Taner, <i>Knidos'ta Sabah</i> , 2009, 146x180cm, beyazart.com, 17. Beyaz	
Müzayede.....	82
Resim 57: Fikret Mualla, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , 1958, 50x63cm, beyazart.com, 13.	
Beyaz Müzayede.....	84
Resim 58: Hanefi Yeter, <i>Flüt Çalan Adamlar</i> , 1989, 112x82cm, beyazart.com, 2. Beyaz	
Müzayede.....	85
Resim 59: Nejat Melih Devrim, <i>Otoportre</i> , 1982, 40x38cm, beyazart.com, 6. Beyaz	
Müzayede.....	86
Resim 60: Fahrünisa Zeid, <i>Yeniden Doğuş</i> , 1968, 121x181cm, beyazart.com, 13. Beyaz	
Müzayede.....	87
Resim 61: Aliye Berger, <i>Güneşin Doğuşu</i> , 1954, 200x300cm Yapı Kredi Koleksiyonu	88
Resim 62: Sabri Berkel, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1980, 42x30cm, beyazart.com, 24. Büyük	
Müzayede.....	89
Resim 63: Metin Talayman, <i>Ama işte bu yüzden</i> , 1999, 90x70cm, beyazart.com, 2.	
Beyaz Müzayede.....	89
Resim 64: Orhan Peker, <i>Yapı İşçisi Molada</i> , 1876, 68x48cm, beyazart.com, 11. Beyaz	
Müzayede.....	90
Resim 65: Yüksel Arslan, <i>Arture 22</i> , 1963, 41x47cm, beyazart.com, 24. Beyaz	
Müzayede.....	91
Resim 66: Abidin Dino, <i>Le Port</i> , 1950, 77cm, beyazart.com, 13. Beyaz Müzayede.....	92
Resim 67: Mübin Orhon, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1973, 80x80cm, beyazart.com, 13. Beyaz	
Müzayede.....	93
Resim 68: Erdal Alantar, <i>Kompozisyon</i> , 2000, 75x60cm, beyazart.com, 1. Beyaz Online	
Müzayede.....	94

Resim 69: Burhan Doğançay, <i>Kompozisyon</i> , 1986, 76x76cm, beyazart.com, 11. Beyaz Müzayede.....	95
Resim 70: Ömer Uluç, <i>Kedi ve Nişanlısı</i> , 2007, 36x30cm, beyazart.com, 7. Beyaz Online Müzayede.....	97
Resim 71: Gürkan Coşkun, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , 1998, 54x65cm, beyazart.com, 19. Beyaz Müzayede.....	98
Resim 72: Mehmet Gün, <i>Kompozisyon</i> , 2009, 140x200cm, beyazart.com, 21. Beyaz Müzayede.....	98
Resim 73: Şenol Yoroğlu, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , 1989, 147x114cm, beyazart.com, 10. Beyaz Müzayede.....	99
Resim 74: Hale Arpacıoğlu, <i>Yaz Hatırası</i> , 1984, 120x100cm, beyazart.com, 16. Beyaz Müzayede.....	100
Resim 75: Bedri Baykam, <i>Les Filles Du Harem</i> , 1989, 76x112cm, beyazart.com, 14. Beyaz Müzayede.....	100
Resim 76: Bedri Baykam, <i>Fahişenin Odası</i> , 1981, 120x240cm, Bedri Baykam Arşivi....	110
Resim 77: Fuat Acaroğlu, <i>Metropolitan Niyetler</i> , 2005, 100x120cm, evetbenim.com, 10 Aralık 2015.....	113
Resim 78: Bahri Genç, <i>Portre</i> , 2008, 110x92cm, Bahri Genç Arşivi.....	114
Resim 79: İrfan Önürmen, <i>Kemancı</i> , 2002, 100x80cm, beyazart.com, 27. Beyaz Müzayede.....	114
Resim 80: Ahmet Umur Deniz, <i>Vapurdan İnenler</i> , 2005, 69x145cm, beyazart.com, 13. Beyaz Müzayede.....	115
Resim 81: Halim Çeliker, <i>Kompozisyon</i> , 1994, 120x91cm, beyazart.com, 7. Beyaz Online Müzayede	116
Resim 82: Hüseyin Ertunç, <i>Kompozisyon</i> , 1984, 98x98cm, beyazart.com, 6. Beyaz Online Müzayede	119
Resim 83: Mustafa Horasan, <i>Denize Doğru</i> , 1996, 100x156cm, beyazart.com, 13. Beyaz Müzayede.....	120
Resim 84: Alp Tamer Ulukılıç, <i>Birlikte Çekiştirdiğimiz</i> , 2002, 150x180cm, beyazart.com, 6. Beyaz Müzayede	121
Resim 85: Gonca Sezer, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 2000, 162,5x131cm, beyazart.com, 6. Beyaz Müzayede.....	121

Resim 86: Enis Aktaş, <i>İsimsiz</i> , 2013, 50x60cm, www.hayyamartgallery.com, Aralık 2015.....	122
Resim 87: Mevlüt Akyıldız, <i>Elma, Armut, Kel Mahmut</i> , 1995, 18x22cm, beyazart.com, 1. Beyaz Online Müzayede	123
Resim 88: Burçin Erdi, <i>Dybbuk</i> , 2013, 160x200cm, pinterest.com, Aralık 2015.....	124
Resim 89: Selahattin Yıldırım, <i>Kompozisyon</i> , 1996, 70x100cm, beyazart.com, 6. Beyaz Online Müzayede	124
Resim 90: Adil Salih, <i>Cennet te Cehennem de Burada</i> , 2007, 70x150cm, beyazart.com, 7. Beyaz Online Müzayede	125
Resim 91: Onay Akbaş, <i>Emret Komutanım</i> , 2002, 97x82cm, beyazart.com, 3. Beyaz Online Müzayede	126
Resim 92: Alp Bartu, <i>Balerinler</i> , 1993, 50x40cm, beyazart.com, 7. Beyaz Online Müzayede	127
Resim 93: Zafer Karakuş, <i>Seni bir Semazen Gibi</i> , 2013, 140x110cm, Sanatçının Kendi Arşivi	128
Resim 94: Ayşenur Artar, <i>Giydirilmiş Bedenler</i> , 2011, 120x100cm birbaskaistanbul.blogspot.com,10 Aralık 2015	129
Resim 95: Göknil Gümüş, <i>Açlık</i> , 2000, 140x160cm, Sanatçının Kendi Arşivi	133
Resim 96: Cansu Sönmez, <i>İsimsiz</i> , 2016, 18x24cm, Sanatçının Kendi Arşivi	134
Resim 97: Deniz Sağdıç, <i>Leda</i> , 2013, 180x150cm, Sanatçının Kendi Arşivi.....	135
Resim 98: Erkut Terliksiz, <i>Portre</i> , 2007, 50x50cm, beyazart.com, 34. Beyaz Müzayede.....	138
Resim 99: Ali Elmacı, <i>Onu Öldür, Dilediğin Şeye İnandır Beni II</i> , 2014, 160x140cm, beyazart.com, 28. Beyaz Müzayede	139
Resim 100: Gazi Sansoy, <i>Ürperti</i> , 2005, 55x71cm, beyazart.com, 4. Beyaz Müzayede.....	140
Resim 101: Erdoğan Zümrütoğlu, <i>Kompozisyon</i> , 2007, 215x250cm, beyazart.com, 20. Beyaz Müzayede.....	141
Resim 102: Ahmet Sarı, <i>Teneke Kral</i> , 2013, versusartproject.com, Aralık 2015	142
Resim 103: Hakan Esmer, <i>Cafeler</i> , 2015, 40x30cm, www.hakanesmer.com, Aralık 2015	143
Resim 104: Azat Yeman, <i>Portre</i> , 2015, www.galerisoyut.com.tr, Aralık 2015	144

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VI
RESİM LİSTESİ	VII-XII
İÇİNDEKİLER.....	XIII-XVIII
GİRİŞ	1
1. DIŞAVURUMCULUK	3
1.1. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) Akımı ve Kavramı Üzerine Tanımlar	
Özellikler ve Nitelikler	3
1.1.1. Dışavurumculuk Kavramı ve Akımı üzerine Tanımlar	4
1.1.2. Dışavurumculuk Akımının Özellikleri ve Nitelikleri Üzerine Tanımlar	7
1.2. Dışavurumculuk Akımına Öncül Teşkil Eden Akımlara Bir Bakış	9
1.2.1. Romantizm	9
1.2.2. Simgecilik.....	10
1.3. Dışavurumculuk Akımının Karşıt Olduğu Akımlara Bir Bakış	11
1.3.1. Empresyonizm	11
1.3.2. Natüralizm	12
1.4. Dışavurumculuk Akımının, Gelişimine Katkıda Bulunduğu Akımlara Bir Bakış	13
1.4.1. Soyut Sanat.....	13
1.4.2. Sürrealizm.....	14
2. DIŞAVURUMCULUK KURAMLARI ÜZERİNE	14
2.1. Bilişsel Sanat Kuramı	14
2.2. Dışavurumcu Düşünörlere Kısa Bir Bakış.....	15
2.2.1. Leo Tolstoy	15
2.2.2. Benedetto Croce	16
2.2.3. R.G. Collingwood	16
2.2.4. Suzanne Langer	17
2.2.5. John Dewey	18
2.2.6. Nelson Goodman.....	18
2.2.7. Arthur Danto	19
2.3. Psikanaliz Kuramı.....	19
2.3.1. Sigmund Freud	19

2.4. Maksist Kuram.....	20
2.4.1. Karl Marx	20
3. DIŞAVURUMCULUK AKIMININ TARİHÇESİ	21
3.1. Almanya’da Dışavurumculuk.....	26
3.1.1. Almanyanın Siyasal Ortamı.....	26
3.1.2. Die Brücke (Köprü) Grubu	26
3.1.2.1. Die Brücke Grubu Sanatçıları.....	28
3.1.2.1.1. Ernest Ludwig KIRCHNER.....	28
3.1.2.1.2. Erich HECKEL.....	32
3.1.2.1.3. Karl SCHMİDT ROTTLUFF	34
3.1.2.1.4. Max PECHSTEIN	37
3.1.2.1.5. Emile NOLDE.....	38
3.1.2.1.6. Otto MÜELLER	40
3.1.2.1.7. Kees VAN DONGEN.....	42
3.1.3. Der Blaue Reiter (Mavi Binici) Grubu	44
3.1.3.1. Der Blaue Reiter Grubu Sanatçıları.....	44
3.1.3.1.1. Vassily Kandinsky.....	44
3.1.3.1.2. Franz Marc.....	45
3.1.3.1.3. Alexei von Jawlensky	45
3.2. Avusturya’da Dışavurumcu Öncü Ressamlar	47
3.2.1. Oskar Kokoschka	47
3.2.2. Egon Schiele	47
3.3. Fransa’da Dışavurumcu Öncü Ressamlar	48
3.3.1. Marc Chagall.....	48
3.3.2. Chaim Soutine	48
3.3.3. Andre Drain	49
3.3.4. Raoul Dufy	49
3.4. İtalya’da Dışavurumcu Öncü Ressamlar	50
3.4.1. Giacomo Balla.....	50
3.4.2. Umberto Boccioni.....	51
4. AMERİKA TOPLUMUNDA SANAT/ SOYUT EKSPRESYONİZM.....	51
4.1. Aksiyon Resmi	52

4.2. Renk Alanı Stili	53
4.3. Amerika’da Dışavurumcu Sanatçılar	53
4.3.1. Jackson Pollock	53
4.3.2. Mark Tobey	54
4.3.3. Arshile Gorky	55
4.3.4. Willem de Kooning	55
4.3.5. Mark Rothko	56
5. NEO- EKSPRESYONİZM/ ALMANYA	57
5.1. Alman Neo- Ekspresyonist Sanatçılar (Mülheimer Freiheit Grubu/1979) Jiri Georg Dokoupil, Peter Bömmels, Hans Peter Adamski, Gerard Kever, Walter Dahn	58
6. NEO-EKSPRESYONİZM/ AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ	61
6.1. Amerika/Neo Ekspresyonist Sanatçılar	61
6.1.1. Georg Baselitz	61
6.1.2. Jörg Immendorff	62
6.1.3. Anselm Kiefer	63
6.1.4. Jean-Michel Basquiat	63
6.1.5. Keith Haring	64
7. 1980’LERE KADAR TÜRKİYE’DE DIŞAVURUMCU AKIMIN GELİŞİMİNE KATKI SAĞLAYAN SANATÇILARA ÖRNEKLER	65
7.1. Türk Resminin Gelişimine Dair Bir Özet	65
7.2. Türk Akademik Eğitim Sisteminde Dışavurumcu Eğilimin Gelişimine Katkı Sağlayan Hoca Sanatçılara Örnekler	67
7.2.1. Neşet Günal	67
7.2.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu	68
7.2.3. Adnan Turani	69
7.2.4. Nevhiz Tanyeli	70
7.2.5. Neş’e Erdok	70
7.2.6. Ali Candaş	71
7.2.7. Mustafa Ata	72
7.2.8. Umur Türker	73
7.2.9. Zafer Gençaydın	74

7.2.10. Zeki Faik İzer	75
7.2.11. Adnan Çoker	76
7.2.12. Ferruh Başağa	77
7.2.13. Yusuf Taktak	77
7.3. Türkiye Dışında Batılı Ülkelerde Akademisyen Olan Sanatçılara Örnekler	78
7.3.1. Yasemin Şenel	78
7.3.2. Selim Turan	78
7.3.3. Mehmet Güteryüz	79
7.3.4. Güngör Taner	82
7.4. Türk Resminde Dışavurumculuğun Gelişimini Etkileyen, Soyut ve Figüratif Çalışan Diğer Sanatçılara Örnekler	83
7.4.1. Fikret Mualla	83
7.4.2. Hanefi Yeter	85
7.4.3. Nejat Melih Devrim	86
7.4.4. Fahrünisa Zeid	87
7.4.5. Aliye Berger	87
7.4.6. Sabri Berkel	88
7.4.7. Metin Talayman	89
7.4.8. Orhan Peker	90
7.5. Akademik Sanat Eğitimi Almayan, Kendi Kendini Yetiştiren Dışavurumcu Sanatçılara Örnekler	91
7.5.1. Yüksel Arslan	91
7.5.2. Abidin Dino	92
7.5.3. Mübin Orhon	93
7.6. 1980 Öncesi ve Sonrası Dönemlerden Günümüze Kadar Hala Dışavurumculuğun Gelişimine Katkı Sağlayan Sanatçılara Örnekler	93
7.6.1. Erdal Alantar	93
7.6.2. Burhan Doğançay	94
7.6.3. Ömer Uluç	96
7.6.4. Gürkan Coşkun (Komet)	97
7.6.5. Mehmet Gün	98
7.6.6. Şenol Yoroğlu	99

7.6.7. Hale Arpacioğlu	99
7.6.8. Bedri Baykam	100
7.7. Türk Siyasi Ortamına Genel Bir Bakış.....	101
8. 1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMSAL ÖYKÜNMELELER	104
8.1. 1980 Sonrası Türkiye’de Kültür ve Sanat Gelişimi-Neo-Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk.....	104
8.2. Türkiye’de Neo- Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk	108
8.2.1. Türkiye’de Neo-Ekspresyonizmin Gelişimine Bedri Baykam’ın Etkisi	108
8.2.2. Türkiye’de Neo-Ekspresyonizmin Gelişimine Fikret Mualla’nın Etkisi	111
8.2.3. Türkiye’de Neo-Ekspresyonizmin Gelişimine Fuat Acaroğlu’nun Etkisi.....	112
8.3. Türkiye’de 1990’lı Yıllar ve Sonrası Ekspresyonist ve Neo- Ekspresyonist İzler	113
8.3.1. 1990’lı Yıllar Türkiye’de Ekspresyonist ve Neo Ekspresyonist Sanatçılardan Örnekler	113
8.3.1.1. Soyut ve Figüratif Çalışan Sanatçılar.....	113
8.3.1.1.1. Bahri GENÇ	113
8.3.1.1.2. İrfan ÖNÜRMEN	114
8.3.1.1.3. Ahmet Umur DENİZ	115
8.3.1.1.4. Halim ÇELİKER	116
8.3.1.1.5. Hüseyin ERTUNÇ.....	118
8.3.1.1.6. Mustafa HORASAN	119
8.3.1.1.7. Alp Tamer ULUKILIÇ.....	120
8.3.1.1.8. Gonca SEZER.....	121
8.3.1.1.9. Enis AKTAŞ.....	122
8.3.1.1.10. Mevlüt AKYILDIZ	122
8.3.1.1.11. Burçin ERDİ.....	123
8.3.1.1.12. Selahattin YILDIRIM	124
8.3.1.1.13. Adil SALİH	125
8.3.1.1.14. Onay AKBAŞ.....	125
8.3.1.1.15. Alp BARTU	127
8.3.1.2. Akademi Dışı Gelişim Gösteren Sanatçılar	128
8.3.1.2.1. Zafer KARAKUŞ	128
8.3.1.2.2. Ayşenur Artar	129

8.4. Türk Dışavurumculuğunu Batı Dışavurumculuğundan Ayıran Özellikler	130
8.5. Günümüz Ekspresyonist (Dışavurumcu) ve Neo Ekspresyonist Eğilimler-Genç Kuşak Sanatçılardan Örnekler.....	131
8.5.1. Göknıl GÜMÜŞ.....	131
8.5.2. Cansu SÖNMEZ.....	134
8.5.3. Deniz SAĞDIÇ.....	135
8.5.4. Erkut TERLİKSİZ.....	136
8.5.5. Ali ELMACI	138
8.5.6. Gazi SANSOY	139
8.5.7. Erdoğan ZÜMRÜTOĞLU.....	141
8.5.8. Ahmet SARI.....	142
8.5.9. Hakan ESMER	143
8.5.10. Azat YEMAN	144
SONUÇ.....	146
KAYNAKÇA.....	149

GİRİŞ

Bu çalışmada, “1980 Sonrası Türk Resminde Dışavurumsal Öykünmeler” olduğu hissettirilmeye çalışılmıştır. Sanat eğitimimizdeki ve sanat ortamımızdaki gelişimin, sürekli etkilenme, öykünme şeklinde gerçekleştiği, Avrupa’nın hemen her ülkesinde bir akım, düşünce biçimi oluşmasına karşın, ülkemizde, bir düşünce akımının, sanat kimliğimiz olarak henüz ortaya çıkmadığı bir gerçektir.

Dünya sanat oluşumlarını hep geriden izleyerek 1980’lere kadar taşıdığımızı, bu incelemede de görebilirsiniz. 1980’lerden itibaren, Neo-Ekspresyonizmle birlikte ilk kez bir akım, dünya ile aynı anda yaşanmaya başlanmıştır. Bu akım, yeniliklerin doğmasına, bireyin özgürlüğüne, sanatçının bireysel sanat ürünleri ortaya koymasına, duygularını sanat yoluyla özgürce ifade etmesine yol açmıştır. “Yeni Dışavurumculuk” Birçok sanat akımının da öncüsü, tetikleyicisi olurken, günümüzde hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

Bu çalışmanın, okuyucusunda oluşturacağı bilinçle, ülkemizde henüz dünyayı saracak bir akımın bizden çıkmış olmaması fikrini uyandırması ve bu yönde yeni yeteneklere cesarete yol alan bir bilinç oluşturulması arzusundayım.

Çalışmanın başında, Dışavurumculuk tanımları, özellik ve niteliklerine geniş yer verilmiştir. Farklı bakış açıları ile tüm yazının daha iyi anlaşılması hedeflenmiştir.

Dışavurumculuk akımının hangi akımlardan beslendiğine, hangi akımlara karşı çıkarak doğduğuna ve gelişiminden sonra hangi akımların doğmasına zemin hazırladığına da kısaca değinilmiştir.

Dışavurumculuk kuramları üzerine örnekler verilerek, sanatçılar üzerinden anlatımlar yapılmıştır.

Dışavurumculuğun tarihçesi, dönemin siyasi, kültürel, ekonomik durumları belirtilerek, akımın nereden nereye kadar yayıldığı, sırasıyla anlatılmıştır.

İki büyük savaş yaşayan dünyanın insanda oluşturduğu büyük yıkım ve şaşkınlık üzerine doğan bu akım, insanların yaşamına ve özgürlüğüne ait büyük ipuçları vermektedir. Almanya’da gruplar aracılığıyla veya bireysel sanatçı çabalarıyla ortaya çıkan Dışavurumcu tavırlar, insanın yeni bir düzen kurmasını, yaşam haklarını savunuyordu. Barışçıl bir düzen aranıyordu. Birçok Avrupa sanatçısının anlatıldığı bu çalışmada, sanatçıların yaşama dair amaçları yanında üslup özellikleri de gösterilmiştir.

Avrupa’da hızla yayılan Dışavurumculuk akımı, savaşlar nedeniyle Amerika’ya giden,

gitmek zorunda kalan sanatçılarla gelişimini güçlendirmiştir.

Araştırmada Almanya başta olmak üzere, Amerika'da ortaya çıkan Neo-Ekspresyonizmin güçlü temsilcileri incelenmiş, Türkiye'nin coğrafi, siyasi, kültürel, sanatsal yapısı içinde tarihsel olarak bu akımdan payını nasıl aldığı, nasıl bir gelişim süreci yaşadığı anlatılmaya çalışılmıştır.

Avrupa'ya sanat eğitimi almaya giden sanatçıların, ülkemize döndüğünde, akademi ortamında ya da sanatsal diğer ortamlarda, akımın gelişmesine ne şekilde katkıda bulunduğu yine sanatçı ve üslupları üzerinden anlatılmıştır. Süregelen, bilinçli ya da bilinçsiz öykünme yöntemlerinin izleri aranmaya çalışılmıştır.

Hem Avrupa'dan, özellikle Almanya'dan, hem de Amerika'dan verilen sanatçı örnekleri ile Türkiye'deki sanatçıların üsluplarının ve öykünme biçimlerinin kavranması, yazı içerisinde verilirken, durumun daha net algılanabilmesi, okuyucusuna bırakılmıştır. Avrupa'da eğitim alan ya da orada yaşayan ve o kültürü benimsemiş sanatçılarımızın, gerek ülkemize dönerek gerekse oradan yaptıkları çalışmalarla, ülkemizdeki Dışavurumcu ve Neo-Ekspresyonist gelişimlere katkıda bulundukları kavratılmaya çalışılmıştır. Süregelen sonradan takip etme, öğrenme ve öğretme çabalarımız içerisinde Neo-Ekspresyonist anlayışta, yine öykünme yönelimleri ile ama Batı ile eş zamanlı yürümeye çalışıldığı bu incelemede dikkatlere sunulmuştur.

Türkiye'nin, dönem açısından içinde bulunduğu durumlar verilmiş, Avrupa ile ülkemizde görülen Dışavurumcu yaklaşımların farlılıkları belirtilmiş, örnek sanatçıları verilerek, akımın izleri sürülmüştür.

Son bölümde, 1980 öncesi sanatçıların günümüz sanatına etkileri ve genç kuşak sanatçıların Neo-Ekspresyonist izleri, katkıları ve yeni eğilimlere ulaşabilecekleri durumlar öykünme olasılığı üzerinden verilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, hiçbir sanatçıyı yargılamadan, zan altına almadan, öykünme durumlarını ortaya koyabilmek, hatırlatmak, ülkemiz sanat dünyasına nasıl katkı sağladığını belirtmek ve iletişim çağımızın geniş yelpazelere ulaştığı günümüzde, genç sanatçıların, belki de yeni düşünce biçimleri geliştirmelerine ve buna bir zemin oluşturabilmelerine katkıda bulunmaktır.

1. DİŞAVURUMCULUK

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), 20. yüzyılın başında Avrupa’da, önce plastik sanatlar, sonra mimarlık, edebiyat, tiyatro, sinema ve müzik alanlarında etkin olmuştur.

Plastik sanatlarda Dışavurumculuk, Naturalizm (Doğalcılık) ve Empresyonizm’e (İzlenimcilik) karşı bir başkaldırı niteliğinde gelişmiştir. Özellikle Almanya ve Fransa bu akıma öncü olmuşlardır.

Duyguların, sanat yapıtları aracılığıyla dışavurulması ilkesine dayanan Dışavurumculuk, kavram olarak 19. yüzyılın sonlarında ortaya atılır.

Doğu’nun ruhsal dinginliği ve uyumunu arayan içe dönük felsefesine karşı, Batı insanının her zaman duygularını dışavurmaya yatkın olması, bu terimi Batı sanatı için geçerli kılmıştır. Fransa’da Fovizm ile aynı yıllarda ortaya çıkmasına karşın, Almanya’daki Die Brücke (Köprü Grubu), kuzey insanının düşünce ve duygularını irdeleme alışkanlığından ve Almanya’nın o dönemdeki siyasal ve toplumsal yapısındaki değişimlerden ötürü en yaygın anlatımını burada bulmuş, siyasal bir başkaldırı niteliği de yüklenmiştir.

Ekspresif	=	Anlatımcı
Ekspresyonist	=	Dışavurumcu

kavramları, birbirinden ayrı tutulmuştur. “Anlatımcı” ifadesi, sanatçı ile dış dünya, özellikle de doğa arasındaki ilişki, sevgi ve güvene dayalı, olumlu bir bakış açısı taşıırken, Dışavurumculukla bu daha farklı yorumlanmış, doğa çözümleyici bir yöntemle parçalara ayrılarak, gerisinde taşıdığı anlamlar, simgesel çağrışımlar ve ruhsal algılamalar önem kazanmıştır.

1.1. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) Akımı ve Kavramı Üzerine Tanımlar – Özellikler ve Nitelikler

“Türk Resim Sanatında, 1980 Sonrası Dışavurumcu Öykünmeler’i” anlayabilmek için gelişim gösterdiği coğrafya üzerinden ve genel tanımlamalar, özellikler, tarihçe,

dönemin siyasal ve kültürel ortamının bilinmesi, konunun daha anlaşılabilir olacağı bir yapıyı bizlere sunar kanaatindeyim. Şimdi bu tanım ve özelliklere bir bakalım.

1.1.1. Dışavurumculuk Akımı ve Kavramı Üzerine Tanımlar

Dışavurumculuk kavramı, köken olarak Latince “expressio”, “exprimere” sözcüklerinden gelir. Dilimizdeki karşılığı, “ifadecilik, içte kalmış duyguların çıkarılması” biçiminde algılandığından, Dışavurumculuk olarak anlam bulmuştur. Fransızcada da “Ekspresyonizm” adıyla yer alır. Aklın, hayal gücüyle harmanlanarak, duyguların ön plana çıkarıldığı estetik bir anlatım dili oluşturan 20. yüzyıl ilk çeyreğinde, Orta Avrupa’da İzlenimcilik akımına tepki olarak ortaya çıkmış ve gelişmiş sanat ve mimarlık akımıdır.

Tabii, Dışavurumculuk yalnızca bu döneme ait bir terim değildir. Skolastik dönem kilise resimlerinde de görülen ifade ağırlıklı “ekspessiv” şeklinde adlandırılan örnekler de görmektediriz. Ortaçağda sanat icra edenler öte dünya gerçeğini ifade edebilmek çabasını, gerçek olanın gerçek görünümünü siltize edip anlam vermeye çalıştıkları görülmektedir.

Rönesans’tan beri devam eden, doğaya uygun betimleme anlayışından koparak, akla ve duyguların diline tercümanlık eden, duygu ve düşüncelerin hiçbir tesir altında kalmadan dışa vurulmasını sağlayan bir anlayış oluşturmuştur. İnsanın gerçeklikten soyutlanarak, edilgen ve çaresiz sürecini yansıtan içsel bir yaklaşımdır dışavurumculuk.

“Sanat tarihindeki tanımına göre, 1905 yılından itibaren farklı ülkelerde gelişmekte olan görsel sanatlardaki yeni anti-empresyonist eğilimlere atıfta bulunmak için, Post Empresyonizm’e alternatif olarak ortak kullanıma girmiştir. Renk ile çizgiyi sembolik ve duygusal bir şekilde kullanır. Empresyonizmin tersine çevrilmiş halidir. Sanatçı, kendi etrafındaki dünyanın bir izlenimini kayda geçirmek yerine, dünya görüşüne kendi ruh halini dayatıyordu. Devrimci bir sanat akımıdır. Bu yönüyle modern sanatla eş anlama gelir” (Dempsey, 2007: 70).

Nesnel olmanın karşısında öznel ve iç dünyanın dışavurumunu yüceltmıştır. Romantizmin ve Simgecilik akımının bir başka şeklini de yansıtan Dışavurumculuk, sanatçının kendine özgü görüşü üzerinde durur ve duygu yoğunluğu yansıtılır eserlerde. İzlenimcilik ve Doğalcılığın karşısında durur. 19. yüzyılın gerçek ve idealist yapısına karşı

duran özel bir yapı geliştirir. Doğayı ve toplumu, öznel ya da içsel bir gerçeklikle yansıtmayı amaçlar.

Her ülkede kendi kültürüne has değişkenliği vardır elbette ama genelde imparatorluk, ordu, okul ve ataerkil aile gibi güçlerin nüfuzunu kırmaya çaba harcadığı ve toplumun dışladığı insanlardan tarafa sahip çıkıldığı görülür. Toplumsal düzende ve insan tipinde yenilik oluşumuna zemin hazırlama görevi üstlendiği fark edilir.

Bireysel yapısıyla, sanatçının kendi “ben” duygusunu ortaya çıkarma çabasını taşıyan bu akım, özellikle bireyci bir coşkunluğu bize sunar.

Bu anlamda, Duyguların dile getirilmesidir Dışavurumculuk. Temelinde yaşama karşı iç dünyanın, ruhun iç gözlemi vardır. Dış dünya somut biçimlerden ayrılır, öznel bir şekle büründürülür. İç seslerini dinleyen sanatçılar, ruh hallerini yansıtan karanlık olaylar ve kahramanlar oluştururlar ve soyut bir anlatım dili geliştirirler.

Dışavurumculuk, huzursuzluğun ve gerçeği arayışın sanatıdır. Vurgular, sanatçının konuya olan kişisel, psikolojik, duygusal ve tepkisel yapıları şeklinde gerçekleşir.

Temeli, insani değerlere dayalıdır.

Acıları olan bir kuşağın akımıdır Dışavurumculuk. Bir tepki kuşağı yaratmıştır. Bir çığlık kuşağı olarak nitelenebilecek sanatçı kesimi I. Dünya Savaşıyla karşılaşmış, savaşın psikolojik etkilerine maruz kalmıştır. Bu durum bir duygu patlamasına yol açmıştır. Bu sonuç, aslında Avrupa’nın yeni bir dünya kurma arayışına yol açtı. İyi, doğru ve asil olan eserlerle duygular ortaya serildi. Dünyanın yenilenmesi, sosyal yapısında değişim, sanat anlayışında yeniliğin olacağı, daha insani değerlerle donanmış bir hizmet anlayışı geliştirilmiş oldu.

Marks’ın, “nesnelerin göze görünüş biçimleriyle o nesnelerin özleri aynı anlamları taşıyor olsalardı bilim gereksiz olurdu” anlamındaki söylemi, dışavurumculuk anlayışı için önemlidir. Dışavurumculuk akımı, “Savaşmadan nasıl kardeşçe huzur içinde yaşanabilir?” sorusunun çözümünü araştırır.

Estetik bir anlayışla, Dışavurumculuk; sanatçı kişinin eseri oluşturma sürecindeki dışavurumcu tavrıyla, sanatçı kişinin izlenimlerini, duygularını, sezgi ve tavırlarını açığa çıkarmasında kendini bulan bir süreç olduğunu ortaya koyan bir sanat akımıdır.

Verilen birçok tanımda ortaya çıkan eserin, sanat yapan kişinin tecrübe ve hisleri olduğunu, bunları yapılan çizimler üzerine yansıtarak izleyicisine sunduğunu, bireyselliğin, özgünlüğün ve tazeliğin bu yolla ortaya çıktığını görürüz. Tanımların

ortaya koyduğu imgeler üzerinden ileride söz konusu edeceğimiz sanatçıların anlaşılması sağlanacak ve ardından sunacağımız 1980 sonrası Türk Resminde karşımıza çıkacak oluşumlarda, sanatçıların dışavurumculuğu ne şekilde anımsadıkları görülmüş olacaktır.

Kasimir Edschmid, “Ekspresyonist düşünen biri için ana gerçek, insanın kendi içindedir” düşüncesini savunmuştur. Dışarıdan bakıldığında görünenin gerçek görünen ya da özgün görünen anlam olamayacağını, yaratılan gerçeğin sanatçı tarafından oluşturulması gerekliliğini savunmuştur. Anlam kazanan nesne, aslında onun görüntüsünün arkasında olandır, demeye çalışmıştır.

Herwarth Walden, Ekspresyonizmi, “kişinin derinliklerinde yatan, yaşanmış deneylere biçim veren sanat...” olarak tanımlar. Taklit olanın sanat olmadığını söylemiştir. İçsel duygularla resimlerin yapıldığını, bir dışavurum yaşayarak resimlerin oluşturulduğunu vurgular. Dünyanın da bu dışavurumda sanatçıya ilham oluşturduğunu bilir.

Ekspresyonizm, biçim-renk unsurlarıyla sanatçıların, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratma çabaları olmuştur.

Herbert Kühn’ün söylemindeki anlaşılması gereken düşünce, Ekspresyonizme göre, ortaya çıkarılmış eserin anlamı ve nesnelerin yansıttığı düşüncenin birbiriyle alakalı olmadığı, eserde kullanılan nesnenin, eser içinde başka anlamlara kavuştuğudur. Anlatılmak isteneni yansıttığı için nesne artık başka bir görünüm ve anlama kavuşmuştur. Yeni oluşan eser, dış dünyadaki nesnelerin algısı olmaktan çıkmış, o eserin anlatımını güçlendiren bir görünüme hizmet eder hale getirilmiştir.

Shiller’in sorusunun özetinde kısaca, “insanın yazgısının kendini yitirmek olamayacağı” fikrine ulaşılır. Basit bir alet olamaz insan. Duygularını makine sayesinde yitirmemelidir. Ruhunu makineye teslim etmemelidir. İnsan, ruhuyla insandır. Makine olgusu oldukça yaşamaktan söz edilemez, özgürlük olgusundan bahsedilemez. Ruhsuz bir varlık, insansız bir doğaya benzer. Bunun öncesinde bunun gibi bir durumla karşılaşılmamıştı. Sessizliğe bürünen bir dünya görülmemişti. Anlamsızlaşan bir insan olgusu doğdu. Dışavurumculuk bunun için doğdu demeye çalışmıştır.

Dışavurumculuk hakkındaki kapsamlı bir tanım ve açıklamada ise şu düşüncelere rastlıyoruz: “Modern sanattaki kökleri 1880’lere kadar dayanır. Zaman ve mekân dışında yaratıcı gücün genel bir tutumu, estetik bir kategori olarak bakılabilir. Duyguları ön plana alır. Sanat, basit örneklerle de, objenin, konunun sübjektif bir süzgeçten

geçirilerek yeni bir ifade dengesine kavuşturulduğu görülebilir. Böylesine davranmakla, bu kişiler bilerek ve ya bilmeyerek Ekspresyonist bir algılama, yorumlama ve betimleme sisteminin içine girmiş olurlar. Göz, birinci derecede bir eleman olmaktan uzaklaşır. İç dünyaya, bilinçaltına yönelme vardır. Gerçeğine benzeme, ortadan kalkar. Çizgi ve renk, anlatım araçları olarak büyük önem kazanır. Renkler, tabiattaki renk olmaktan çıkar. Renkler, seyircide oluşacak etkiler yönünde yapılır” (Özer, 1986: 67).

Bu kadar tanımlama, okuyucusunda, Ekspresyonist düşüncenin oluştuğu mekânlar ve dönemsel özellikler bakımından, doğru ve kapsamlı tanımlanması açısından önemlidir. Bu tanım ve açıklamalar, daha sonra sunacağımız ülkemiz sanatında yer kaplayan bu akımın bu durumdan nasıl etkilendiğini daha doğru algılayacaktır kanısındayım.

1.1.2. Dışavurumculuk Akımının Özellikleri ve Nitelikleri Üzerine Tanımlar

Dışavurumculuk özellikleri olarak birçok şeyi, “tanımlar” kısmının içinde de bulabiliriz. Yine de, Dışavurumculuk akımının özelliklerini burada vermenin daha anlaşılır olacağı düşüncesindeyim. Dışavurumcu anlatım, öznel bir iç dünyanın anlatımını sunar. Sanatçının kendi görüşünü, kendi algısını yansıtır. Dışavurumculukta gerçeğe ve doğaya bağlı kalınmaz.

Sanatçının kendi algı ve iç dünyasını yansıtması, özgürlüğünü oluşturması söz konusudur. Akla ve duygulara uygunluk yeni bir dil demektir. Gerçekten soyutlanma vardır. İçsel bir yaklaşım hakimdir.

Renk ve çizgi, sembolik ve duygusal anlamlar yüklenerek kullanılır. Sanatçı, dünya görüşüne kendi ruh halini dayatır. Devrimci bir özelliği vardır. Sınırları genişir.

Dışavurumculuk, 19. yüzyılın gerçeklik ve idealizmine karşı anti-natüralist bir bakış açısı geliştirir. Toplumun dışladığı insanlardan tarafa çıkar. Yeni bir toplum algısı ve toplumun düzenini kurmaya odaklıdır. Bireysel yaratıcılığı, coşkunluğu, öz güveni ve özgürlük alanını genişleten bir yapı sunar.

İç gözlemin dışavurumu vardır. Dış dünya öznel bir yapıya büründürülür. Soyutlama becerisi ve alanının gelişmesine ve genişlemesine yardımcı olur. İçsel anlatım, soyut karakterlerin ortaya çıkmasını sağlar. Soyut sanat gelişir.

İnsani değerler ön plandadır. Gerçek olan, sanatçının algısı şeklinde sunulur. Nesnelerin anlamı, görünenin arkasında saklıdır her zaman. Sanatçılar, duygu ve düşüncelerini

aktarıırken, bozulmuş çizgiler, şekiller, abartılı renkler kullanarak duygusal bir algılama alanı yaratmaya çalışırlar. Güçlü renk kullanımı, içsel unsurların tüm çıplaklığıyla dışa yansıtılmasını gösterir. Çarpıtılmış figürler, karakterler, bazen aidiyet ve vazgeçiş temalarını sorgularken soyutlamaya geçer. Eserlerde, renk, çarpıtma, soyutlama, topluluk, vazgeçiş, toplumsal eleştiri, saflaştırma hakimdir.

Resim yapma eylemi yapının içeriği haline gelir ve imgeler ham duyguları yansıtır. Boyalar damlatılır, sıçratılır, dökülür. Duyguların bu şekilde yansıtılabileceği gibi düşünmeye dayalı renk alanı oluşturularak da yapılır. Sert kontrastlık ve belirgin odak noktası yoktur. Resim, izleyende hayranlık uyandırır.

Sanatçı kendi amacını; iç dünyayı ve duyguları renklerle, oluşturacağı düzlemlerle ve etkin çizgilerle dışavurumcu bir tavırla ortaya koymak olarak belirler.

Biçim bozma yöntemi hakimdir. Sanatçının duygusu hemen her şeyin önündedir. Öfkeyi anlatmak için çizgileri keskin kullanırlar. Öfke anlatımında renk olarak ise kırmızı baskındır. Sakinliği ise maviyle anlatırlar.

Duygusal anlatılar özgür bir şekilde kullanılmıştır. Boya unsurları kalın, yoğunluğu fazla bir şekilde kullanılır. Biçim bozulur, deformasyonlar dışavurumculuğun belirleyicisi olurlar. Sanatçı, gördüklerini değil, gerçek görüntüleri olduğu gibi değil, onun iç dünyasında oluşturduğu ruhsal etkisiyle, ruhta bıraktığı duygusal ve psikolojik etkiyle yani bilinçaltı sesiyle ortaya çıkartır eserlerini. Kişinin iç savaşıdır esere yansıyan.

Sanatçının, eseri oluşturma süreci, temelde içsel duyguların dışa yansıtılması, izlenim, duygular, sezgiler ve tavırların bir kompozisyon ortaya koymasını oluşturan bir süreçtir. Gerçeğin görselliği yerine, sanatçının kendi görüşü ön planda yer alır. Yaratıcı ve yetenekli kişilere yeni bir dünya düzeni, yeni bir dünya görüşü oluşturma fırsatı sunmuştur. İlk belirtileri naif ve ilkel resimlerde ve çocuk resimlerinde görülse de en güçlü ifadesini Dışavurumculuk akımının gelişiminde bulmuştur. Doğadan bağımsız renkler ve çizgiler kullanılmıştır sanatçısının duygusundan. Vincent van Gogh, bu akımın öncüsüdür. Çünkü duygularını resimleriyle karşısındaki insana yansıtmıştır hep. Ruh, dış dünyadan daha önemli hale gelmiştir. Sanatçı, iç dünyasına yönelmiştir. Eserini oluştururken kendi duygularıyla dünyayı değiştirmiştir. Adeta dünyayı ruhunun süzgecinden geçirip öyle sunmuştur. Kalın dış çizgiler, kaba hatlarla yalınlaştırılmış biçimler, parlak renklerin çarpıcı, yer yer doğaya aykırı uygulanması söz konusudur.

Anlatımı vurgulamak için biçim bozmalar, sık sık başvurulan yöntemler olmuştur. Konu, her zaman sanatçının algıladığı şekliyle sunulmuştur.

Bazı tanımlarda Dışavurumculuk anlayışının insan ve sanat üzerindeki etkisine odaklanılmış ve akımın temelinde var olan görüş yansıtılmıştır: “Tümel bir hareket oluşturan bu akım, tedirgin ve nihilist bir kuşağın gizemli, coşkulu ve yer yer ayaklanmacı ruh durumunu ortaya koyar. Günümüz tabiat ve insan gerçeğinin algılanmasında büyük bir payı olmuştur. Modern sanat gelenekleri açısından devrim niteliği taşır” (Genç, 1992: 55-61).

Refik Epikman, 1971 tarihli Sanat Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi birinci sayısında Dışavurumculuk üzerinde dururken, insanın iç dünyasına yönelişe dikkat çekerek şöyle diyor: “Ekspresyonizm, artistik ve edebi bir akımdır. Modern akımlar arasında önemli bir yeri vardır. Bir üslup olmaktan çok değiştirme yolu ile duyguların anlatımına öncelik tanır. İçten kavranan bir dünya görüşünü ve hayat anlayışını yansıtır. Sanata öznellik getirir. Görünür çevreye gözlerini kapatır. Hayal ve düşünce âleminin derinliklerinde saklı sırların resimle anlatımı vardır.”

1.2. Dışavurumculuk Akımına Öncül Teşkil Eden Akımlara Bir Bakış

1.2.1. Romantizm

18. yüzyılda Fransa’da, 1789 Fransız ihtilalinin gelişimine zemin hazırladığı bu akım, Klasizm’e tepki olarak doğmuş, 19. yüzyılda tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Aklın yerine, hayal gücü, duygular, coşkular hakimdir. Dış dünyayı oldukça renkli ve abartılı bir biçimde betimler. Kişilik özellikleri gizlenmez. “Sanat, sanat içindir” tutumunun yerine “Sanat toplum içindir” fikrini benimser. Sanatçı, toplumu değiştiren bir araç olarak görülmüştür. Turner bu akıma etkin bir örnektir.



Resim 1: J. M. W. Turner, *Parçalamak Üzere Rıhtımına Çekilen Savaşçı Temeraire*, 1839.

Romantizm, isyan, özgürlük, simge, sezgi, duygular, birey, süslü ve abartılı anlatım, güçlü renk kullanımıyla, var olanın özgür bir halini temsil etmiştir. 1790-1850 yılları arası, resimde yenilenmeye yol açar. Akıl dışı alanı temsil eder ve peyzaj resminde kendini bulur.

1.2.2. Simgencilik

1880'lerde ortaya çıkan bu akımla, burjuva gelenekleri yıkılmış, zihin yerine duygular ön plana çıkartılarak sanat yapılmış, 19. yüzyıl Materyalizm ve Pozitivizmine dayalı inançlara karşı bir tepki akımı olarak karşımıza çıkmıştır.



Resim 2: Edvard Munch, *Çığlık*, 1893.

Simgecilik, hayal gücü ve düşüncelerin sanattaki rolünü yeniden belirler. Duygusal tepkiler, zihinsel tepkilerden daha önemlidir düşüncesi benimsenmiştir. Gözlem ve tanımlamanın yerini, sanatçının kendi sezgi ve düş gücünün aldığı görülür. Simgeci resimler, fiziksel gerçek dışında bir durumu ortaya koymaya çalışır.

Simgecilikte melankoli, cinsellik, tedirginlik yaratma belirleyici özellikleri oluşturmuştur. Oluşturulan imgelerde, Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Dışavurumculuk akımlarının habercisi bir yöntemle rüyalar, karabasanlar ve değişikliğe uğratılmış durumlar kullanılmıştır.

Doğa, tehditkâr ve rahatsız edici bir görünüm alır. Doğanın karanlık iç anlamı ortaya çıkarılır. Simgeciler, belirli duyguları ve ruh hallerini uyandıran resimler çizerler.

Müzik ya da şiir gibi çizgi, renk, biçim aracılığıyla iletişimi sağlamaya çalışırlar. Kolay tanımlanabilir imgeler yerine, zengin çağrışımları olan imgeleri tercih ederler.

1.3. Dışavurumculuk Akımının Karşıt Olduğu Akımlara Bir Bakış

1.3.1. Empresyonizm

Empresyonizm (İzlenimcilik), 1860-1900 yılları arasında Fransa'da ortaya çıkmış ve yayılmıştır.

Empresyonistler, dünyayı resimle yorumlarken akademik gelenekleri reddederler. Yapılan çalışmalar, gün ışığının, rengin ve gölgenin incelikli ve güçlü, aynı zamanda bilincin kavrayabileceği yapıdadır.

Sanatçı, genellikle bilinen kurallara bağlı kalmaksızın, kendi izlenimlerini ortaya koyarak resim yapıyordu. Empresyonistler, bağımsız olarak ayrı kişilikle, tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkler kullanmak suretiyle açık havada resim yaparlar. Amaç, ışığın gün içerisinde değişen etkilerini yakalamak ve görüleni ona göre yorumlamaktır.

Edgar Degas, Paul Cezanne, Camille Pissarro, Claude Monet, Alfred Sisley ve Pierre Auguste Renoir, akım içinde önemli rol üstlenen Empresyonist sanatçılara örnektir. Bu sanatçılar ve daha başkaları dış dünyanın sanatçıdan geçen izlenimlerine odaklandılar:

“Empresyonizm’de, fiziksel duyum, ışığın etkileri, hareket, açık hava, parlak renk önemliydi. Resmin, duygusal izlenimleri nasıl yakalayabileceğini keşfetmeyi amaçladılar. Işık, renk ve hareket duyumlarını oluşturmayı amaçladılar. Rengi, dağınık,

seyrek fırça darbeleriyle tual üzerine uyguladılar. Parlak renk kullandılar. Doğayla doğrudan bağ kurabilecekleri açık havayı tercih ettiler” (Little, 2013: 84-85).



Resim 3: Claude Monet, *Argenteuil Yakınında Yabani Gelincikler*, 1873.

1.3.2. Natüralizm

Natüralizm, “doğayı görüldüğü biçimiyle çizmek” anlayışıyla ortaya çıktı. 17. yüzyılın ressamı doğayı, güzelliği ve çirkinliği ile olduğu gibi yansıtmayı amaçladılar. 1830’larda İngiliz ressam John Constable, doğanın olduğu gibi betimlenmesini savunmuştu. Akım, 19. yüzyılın sonuna doğru Fransa’da ortaya çıkar ve Almanya’da da etkisini gösterir. ABD’de ise, Gerçekçilik akımıyla iç içe gelişim göstermiştir. Realizmin bir üst basamağı olarak bilinir.



Resim 4: Alfred Sisley, *Port Marly'de Sel*, 1876.

1.4. Dışavurumculuk Akımının, Gelişmesine Katkıda Bulunduğu Akımlara Bir Bakış

1.4.1. Soyut Sanat

Fovist ve Ekspresyonist sanatçılar, 20. yüzyılın başlarında kullandıkları renkler sayesinde doğayla yapılan yapıt arasında fark oluşturdular. İnsanın bireysel düşüncesi, doğanın olduğu gibi değil içte yarattığı duygunun dışavurumu şeklinde anlam kazandı. Kübist sanatçılar ise objeleri çoklu düzlemlere böldüler. Bu algı boyutunu güçlendirdi. Fütürist sanatçılar ise, zaman kavramını sorguladılar.

Sanatçılar özetle, içgüdüsel olarak temelde görüneni sanatçının gördüğünü *göstermek istediği* şekilde verdiler. Bu süreç Dışavurumculuk akımının tetiklediği en önemli oluşum olmuştur ve soyut sanat, gelişimine bu yolla başlamıştır. Bireyin kendini gerçekleştirme sürecini, yorumlama sürecini, fikrini, duygularını içgüdü ile yansıttılar. Tanınabilir objelerin kaybolduğu bir anlatım dili doğdu. Soyut sanatın, doğada olan biçimleri göstermekten çok, sanatçının kendi algısı üzerine kurulu öznel anlatımıyla oluşturduğu sanat olarak şekillendiğini görüyoruz.

Constantin Brancusi, Kasimir Malevich, Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian soyut sanatın önemli sanatçılarıdır.



Resim 5: Wassily Kandinsky, *VIII. Kompozisyon*, 1923.

1.4.2. Sürrealizm

Sürrealizm, 1924'te Paris'te, Andre Breton tarafından kurulmuştur. Bu akım, mantık, ahlak ya da estetik yargılarla sanatı sorgular. Bilinçaltında olanı ortaya koymayı amaçlar.



Resim 6: Salvador Dali, *Haşlanmış Fasulyelerle Yumuşak Yapı: İç Savaş Önsezisi*, 1936.

“Sürrealizm, edebi ve siyasi bir akım olarak başladı. Sanat, fotoğraf ve sinema üzerinde derin bir etki bıraktı. Freud’un çalışmalarından etkilenen akım, gerçeklik algısına meydan okuyan rüyamsı imgeler aracılığıyla bilinçaltını açığa çıkarmayı amaçlıyordu” (Dixon, 2013: 470).

Salvador Dali, Hans Arp, Frida Kahlo, Paul Klee, Max Ernest, Rene Magritte önde gelen sürrealist sanatçılardır.

2. DIŞAVURUMCULUK KURAMLARI ÜZERİNE

2.1. Bilişsel Sanat Kuramı

Seçkin, popüler ve ilgi çekici bir sanat kuramıdır. Bireyin duygusal deneyimlerinin esere yansımalarıyla izleyicilere seslenmesidir.

Şair William Wordsworth sanat için (1800) şöyle demiştir; “Sanat şiddetli duyguların aniden ortaya çıkışıdır.”

Sanat, hayatı anlamının özel bir yolu olmuştur hep. Dışavurumculuk kuramına göre, çalışmasını yapan sanatçılar, sadece duygu patlamasını sergilemek zorunda değillerdi.

Bu yolla, dünya görüşlerini de ortaya koyarak izleyicinin izlenimine sundular. Dışavurumcu sanatın öznesi elbette insanın kendisidir. Günümüz dünyasında Dışavurumculuğun, bilişsel sanat kavramlarıyla ilişki halinde ilerlediğini görürüz. Eserler, bilgiye katkı sağlamaktadır. Bu yönde Berys Gault'un, "Estetik Bilişsellik" alanını savunduğunu görürüz. Sanat, bize zor bir yol sunarak öğretir, sanatın öğretme kapasitesi, estetik değerlerin önemli parçalarından birini oluşturmuştur.

Dışavurumcu tavır, 18. ve 19. yüzyıllarda, Sanayi devrimine ve Kant'ın aşırı akılcı bilgi kuramına direnen Romantizm akımından türemiştir. Kant (1724-1804), iki dünya ortaya koyar; a) Bilimin ışığında bilinmeyen ampirik doğal dünyası ve b) Görünen gerçeğin arkasında insan aklının sınırlarıyla bozulmamış yani görülmeyenlerin dünyası.

Düşünür Cynthia Freeland; "Sanat eserleri bilişsel faaliyeti harekete geçirir ki bu da bize dünya hakkında bir şeyler öğretir. Öğrendiklerimiz, her şeyden önce sanattan zevk almamızın ve sanat eserlerini değerlendirmemizin nedenlerinden biridir." der.

Yine bir başka düşünür Eileen John, şöyle demiştir: "Pek çok sanat eserinde, takdir edilmek ve beğenilmek amacıyla korku ya da haz uyandırmanın aksine, anlayış devreye sokulur. Bu anlayış, çoğunlukla bilişsel açıdan enerjik ya da ısrarcı bir faaliyet gerektirir ki böylelikle eseri anlamak için düşünceleri, duyguları ve davranışları yoklarız."

2.2. Dışavurumcu Düşünlere Kısa Bir Bakış

2.2.1. Leo Tolstoy (1828-1910)

Rus yazar Tolstoy, 1897 yılında "Sanat Nedir" adlı kitabı yazdı. Bir diğer kitabı "Sanat Bir İnsan Faaliyetidir" oldu. Biri bilinçli bir şekilde, dışarıdan gelen belirli işaretler kanalıyla yaşadıklarını başkalarının duygularına aktarır. O başkaları da bu duygulardan etkilenir ve onları deneyimler. Tolstoy, sert bir dışavurumcu yön sunar.

Tolstoy, öfkeli ya da kederli bir yazar başarılı olduğunda okuru da öfkeli ya da kederli hale getirir düşüncesindedir. Bu şart, diğer dışavurumcular için çok güçlüdür.

Tolstoy için bir sanat eserinde, duyguların ifade edilmesi o eseri iyi yapmaya yetmez. Sadece bir memnuniyet yaratmak, bir sanat eseri meydana getirmek için iyi bir neden değildir. İfade, anlaşılır ve samimi olmalı, en önemlisi devrinin dini ve ahlaki davranışlarını ortaya koymalıdır. Tolstoy, rasyonel düşüncenin ilerlemesi bakımından

sanata güvenmez. Onun yerine, Eaton'ın deyişiyile Tolstoy için sanatın amacı, "bizi daha zeki kılmak değil, daha insan yaratmaktır."

Yapıt, izleyicinin başkalarının duygularına ve ihtiyaçlarına daha duyarlı olmasına yol açar. Eaton'a göre, Tolstoy, sanatın önemli olduğunu, çünkü insanların sanat aracılığıyla başkalarıyla duygusal iletişime geçtiğini, sonuçta bu insanların birbirine daha iyi, daha kibar ya da saygılı davrandıklarını öne sürmüştür.

"Tolstoy, estetik bir kuram yerine ahlaki bir kuram getirmiştir. Tolstoy'un kuramı, sanatın "dahili" olmaktan çok "harici" değerlerine dayanan bağlayıcı ya da aracı niteliğiyle tanımlanmıştır" (Barrett, 2015: 105).

2.2.2. Benedetto Croce (1886-1952)

Croce, sezgiye dayalı anlayışıyla dönemi içinde yol gösterici olmuştur. Sanatçının hayat tecrübelerinin onun sanat anlayışında etkili olduğu görüşündedir. "İtalyan estetikçi-sanat eleştirmeni-kültür tarihçisidir. I. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da bağımsız enstitülerin kurulmasına yardımcı olur. 1902'de, 'İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik' adlı kitabı ve makalesi 'What is Art' ('Sanat Nedir') başlıklı yazıyı yazdı.

Croce'nin bakış açısına göre sanat, sanatçının deneyimini aktarmak için bulduğu sezgisel ifade yolu olmuştur. Sanatçılar, gelişmemiş uyaranları ve deneyimleri bir ifade biçimi olarak bir araya getirmekte çok ustadırlar.

Sanat, herkes için ortak ve elit bir zümre tarafından ya da onlar için yapılan nadir bir etkinlik değildir. Croce, sanat için, 'Sanat, düşünmek değil, harekete geçmektir.' der" (Barrett, 2015: 106).

2.2.3. R.G. Collingwood (1889-1943)

Collingwood, çok yönlü bakış açısına sahip bir teorisyendir. Sanat eserinin çağrışıma açık olması, sezgi yoluyla yeni anlamlar kazanması gerektiği düşüncesindedir. "İngiliz tarihçi, tarih felsefecisi, estetikçidir, 1938'de 'Principles of Art' (Sanatın İlkeleri) adlı kitabı yazar. Dışavurumculuğun ileri bir örneğidir. Collingwood, sanatın zihinsel olduğu düşüncesinde Benedetto Croce ile hemfikirdir. Bir eserin sanat eseri işlevi görmesi için bitmiş halinin izleyenin zihninde yeniden yaratılması zorunludur.

Collingwood’a göre eser, izleyenin hayal gücünde var olur, anlam kazanır. Collingwood, sanatın duyguları ifade ettiğine katılır. Bu duygu, sanatçı tarafından ve sanatçının hayal gücü doğrultusunda işlenir. Sanatçının hissettiklerini ifade eder ama bu tür ifadeler ham duyguların aktarımı değildir.

Sanat, sanatçıyla izleyen arasındaki işbirliğidir. İzleyen, sanatçının duygularının pasif bir alıcısı değil, yaratının etkin katılımcısıdır. Sanatı izleyenler, sanatın ifadesi üzerinde kafa yorarken, kendi iç dünyalarını daha iyi tanırlar.

Collingwood, eserdeki anlamı bulmak için sanatçının geçmişinin ve psikolojisinin irdelenmesine karşıdır. Sanatçının işi, duyguları ifade etmektir. İfade edebileceği yegâne duygular da hissettikleri, yani, kendi duygularıdır. Sanatsal emeğini, kendi adına şahsi bir çaba olarak değil, ait olduğu toplum adına kamusal bir emek olarak ortaya koyar. Hayal gücü önemlidir Collingwood’da. İfade ve hayal gücü der. Bir sanat eseri kesinlikle duyguları ifade eder. O eserin yaradılışı da takdir edilmesi de hayal gücünün işidir. Eser sadece hayal gücünde varolabilir. Sanat eserinin izleyenin kafasında yeniden yaratılması gerektiğini savunur” (Barrett, 2015: 106-107).

2.2.4. Suzanne Langer (1895-1985)

Langer, sanat eserindeki duygunun önemine işaret etmesiyle bilinir. Sanat eserinde işaretler yoluyla sağlanan sembolleri yakalamak onun için önemli görünür. “Eserin ifade edeceği düşünceler sayesinde, bunun nasıl olacağını dikkatlice ortaya koyan eserdeki duygulara ait düşüncelerle, estetikçi Thomas Alexander, Langer’in bu düşüncesini, duygusal dışavurumu göz ardı eden pozitivist (gerçekçi) olarak görür.

Langer’e göre, sanat bize alternatif bir anlam formu sunar. Sanat eserlerinin dil gibi olduğunu söyler. Görsel sanatçılar, kelimelerden bağımsız unsurlar kullanırlar.

Bizler, sanatçının kullandığı bu unsurları, ifadeleri, ses ve işaretleri, hareketleri görür anlarız. Sanatçı, semboller kullanarak, nesnelerin varlıklarını ima etmeksizin, onlar hakkında konuşma kapasitesine sahiptir.

Felsefe ve bilim, söyleysel bir dil ve önermesel bir dil kullanırken sanat, doğrudan ve kolaylıkla edebi ya da mantıklı ifadelere tercüme edilemeyecek söyleysel olmayan bir dil kullanır. Bu da sembolizmdir.

Langer'e göre bilim ve sanat, anlam üretmenin iki temel durumudur. Bilim uygulamalı meselelere, sanat ise görsel meselelere yönelir" (Barrett, 2015: 108).

2.2.5. John Dewey (1859-1952)

Dewey'in sanat felsefesine en önemli katkısı, sanatçının bireysel ve çevresel deneyimlerine vurgu yapması olmuştur. "Amerikalı felsefeci Dewey, genel felsefenin merkezini oluşturan sanat felsefesini 1925'te yayımladığı 'Experience and Nature' (Deneyim ve Doğa) adlı kitabı ve 1934'te kaleme aldığı 'Art as Experience' (Bir Deneyim Olarak Sanat) adlı kitabında açıklar.

Deneyim, bireysel edimlerle ve kişinin çevresine, sürekli gelişen bir kalıp içinde verdiği tepkilerle edinilen bir öğrenidir. Birey, doğrudan, deneyim için sembolleri, ifadeleri, iletişimi kullanır. Bu da insanın varlığına değer ve anlam yükleyen tatminkâr bir sona varır.

Dewey için deneyim, "doğal dünyadaki tarafsız konumlarımızın anlamlı, zeki ve tatminkâr bir sona ulaşma olasılıklarını keşfetmeye çalışan, sembolik açıdan düşünülmüş davranışın, ortak toplumsal edinimine işaret eder. Bunu yapma becerisine de Dewey, 'sanat' adını verir. Dewey, sanatın ve sanat deneyiminin, insanın günlük yaşamından çıktığı, tecrit edilmiş saf ya da belirsiz bir fenomen olmadığı konusunda ısrar eder. 'Araçsal' bir sanat görüşüne sahiptir.

Sanat, insanlara anlamlı ve değerli bir hayatı dolu dolu yaşamak için arzularını nasıl tatmin edeceklerini gösteren bir model hizmeti verir.

Resim çizmenin, kâğıt üzerine mürekkep sürmekten fazlası olduğuna inanır. Eser, izleyen ve nesneyle izleyen anlamlı bir şekilde bütünleşmesinin sonucudur. Dewey'e göre, eser ortaya çıksın ya da çıkmasın, sanatçının anlatımı, onun başkalarıyla iletişim kurma arzusuyla şekillenmelidir. Sanatçı, eserini yaparken, kendi kendisiyle diyalog halindedir" (Barrett, 2015: 108-109).

2.2.6. Nelson Goodman (1906-1998)

Goodman, "Languages Of Art" (1968) yani 'Sanatın Dilleri' ve 'Dünyalar Nasıl Yapılır' (1978) isimli bu iki kitapla estetiğe verdiği katkı, sanatın bilişsel doğasını pekiştirir.

Duygular, işlevlerini bilişsel olarak yerine getirir. Eserin yarattığı duygular, dünyayı anlamamanın kaynaklarıdır. Dışavurum, duygularla sınırlı değildir. Sanat, anlayışı zenginleştirir. Eserin güzelliğine takılmanın yanında onu anlamak da gerekmektedir. Goodman’a göre sanat eseri, semboller sistemine aittir. Her sanat dalı farklı sistemleri kullanır. Metafor, Goodman’ın sanat anlayışında önemli bir rol oynar. Dışavurum, metaforik örneklemenin bir şeklidir.

Bir insan çizmek konusunda Goodman, ‘önümdeki nesne bir insan, bir atom yığını, hücreler bütünü, bir kemancı, bir arkadaş bir aptal ve daha fazlasıdır’, der” (Barrett, 2015: 110).

2.2.7. Arthur Danto (d. 1924)

“Düşünür ve sanat eleştirmeni. Yeni sanata ve bu sanatın gerek estetikte gerekse eleştiride yarattığı güçlülere odaklanmıştır. 20. yüzyılın, sanatın eski tanımlarına ciddi şekilde meydan okuyan ve sanatın özünü arayan “modernist” tarafıyla özellikle ilgilenir. Danto, ‘sanatın sonu’ ifadesiyle modernist avangard sanatın sonunu, yani tarih içindeki yerinin felsefi bilgisiyle sanatın sonunu kastetmiştir. 20. yüzyılda sanat, güzel olmak zorunda değildir. Gerçek hayatın sunduklarına eşdeğer bir dizi duyguyu gözler önüne sermeye gerek duymuyordu sanatçı. Böyle bakıldığında, Danto’nun “sanatın sonu” söyleminin ‘sanatın bitişi’ni değil, modernizmin doygunluk noktasına ulaşmasını ve postmodernizm çoğulculuğa yol açmasını ifade ettiği anlaşılır. Sanatın sonu bir özgürleşmedir. ‘Sıradan Olanın Başkalaşımı’nda (1981) sanatın anlamını yorumculara bırakır” (Barrett, 2015: 111).

2.3. Psikanaliz Kuramı

2.3.1. Sigmund Freud (1856-1939)

“Psikanalitik kuramlar genellikle, sanatçıların bilinçaltlarındaki verileri dışarı çıkardıklarına, sanat eserlerinin bize ‘bir eser üreten olarak sanatçı’ ve ‘bakan özneler olarak izleyici’ hakkında bilgi verdiklerini ileri sürer.

Freud, ‘konuşma terapisi’ ile psikanalitik yöntemini geliştiren Avusturyalı tıp doktorudur. 1922’de tanımladığı psikanalitik yöntemin üç kısımdan meydana geldiğini söyler. Bunlar:

1-Bilinçaltına odaklanan bir disiplin,

2-Sinir bozukluklarının tedavisinde kullanılan bir terapi yöntemi,

3-Sanat, tarih, edebiyat ve felsefe de dahil, kültürün pek çok yönü üzerine bir araştırmadır.

Freud, hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını ve insanların birer “metin” gibi görülebileceğini ileri sürer.

‘Bilinçaltı’ ve ‘baskılama’ Freud’un psikanalitik kuramının temelinde, etkin bir şekilde işleyen, birbiriyle ilişkili terimlerdir. Baskılama, bilinçaltının bir parçasıdır. Bilinçaltından bir dürtü geldiğinde baskı ortaya çıkar. Ancak, bilinç onu tehlikeli, tehditkâr, dengeyi bozan ya da toplumsal bir tabu olarak görür.

Bilinçaltı, aklın bilinçsiz kısmıdır. Freud, konuşan özneyi, bilinçaltı (ilkel benlik) ile hem akılcı düşüncenin hem de bilincin (süperego) ilkel benliğe (ego) yaşadığı uzlaşma ve çatışma arasında bölünmüş biri olarak tanımlar. Ego, bilinçaltının arzularını çarpıtır ya da gizler” (Barrett, 2015: 111).

2.4. Marksist Kuram

2.4.1. Karl Marx (1818-1883)

“Alman düşünür Karl Marx, Marksizmin Dışavurumcu kuramın bir parçası olarak görülmesini söyler. Çünkü psikanalitik kuram gibi o da sanatçının ve sanat eserinin görünmez ya da yüzeyin altında olanı bazen farkında olmadan, bazen de bilinçli olarak ifade ettiğini ileri sürer.

Gerçekleri, gerçek olarak görünen şeyin altında arar. Freud, kişisel ve kültürel olanın altına bakar, Marx ise, toplumsal ve bireysel olanın altını inceler. Endüstriyel kapitalizmin fiziksel ve kültürel varlıklarını eleştiren Marksist kuram, Friedrich Engels’in (1820-1895) çalışmalarını temel alır. (1848’de Komünist Manifesto’yu yazmışlardır.)

Hegel felsefesini anlamış ve toplumsallığa uyarlamışlardır. Tarihsel süreçleri ileri sürerler. Hegel'in tarih anlayışının, düşüncelerinin ve değerlerinin manevi gücüyle yönlendiğini söylerler.

Marx'ın tarih anlayışı ise, yiyecek-barınma ihtiyacı içindeki yoksullar ile üretimi elinde tutanlar ve kontrol edenler arasındaki sınıf mücadelesinin yol açtığı somut nedenlerle yönelir. Diyalektik bir materyalizmdir bu anlayış. İlahi bir mücadele ya da fazladan insan gücünü değil, birey ve madde davranışları yüzünden ortaya çıkan sınıf mücadelesini vurgular.

Marksist kuram, toplumun ekonomik anlamda ürettiği ürünlerle ve hizmetlerle belirlenen her tür üretim formundaki kültürel üretime uygulanır. Bu nedenle sanat eserleri bağımsız ve özerk değildir. Üretildikleri toplumdan çok fazla etkilenir.

Marx, sanatın dönüştürücü gücüne değinir. Sanat açıkça bir toplum için, onu anlayan bir gösterge olabilir. Bunun yanında sanat, bireysel yabancılaşmayı azaltır, toplumu değiştirebilmek için yardım edebilir" (Barrett, 2015: 114).

3. DIŞAVURUMCULUK AKIMININ TARİHÇESİ

"Ekspresyonizm" sözcüğünü ilk kez, Berlinli galerici Paul Cassirer'in, Norveçli sanatçı Edvard Munch'un resimlerini, izlenimci yapıtlardan ayırmak için kullandığı söylenir. Diğer yandan, Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'in Sturn dergisinde 1911 Ağustos ayında yayımlanan makalesinde, Paul Cezanne, Vincent Van Gogh ve Henri Matisse'in resimlerini nitelemek için kullandığı belirtilir. Ekspresyonizmin ilk izleri, Edvard Munch'un, 1892'de Berlin'de açtığı sergi ile başlar. Korkulu rüyalar, haykıran kadın figürleri yalnızlığı, ölümü duyuran acı duyguları telkin eden resimleriyle sergide yer alır.

"Van Gogh'a (1853-1890) deli dememiz asla doğru olamaz. Fakat yaptığı resimler, yanmakta olan bir ateşin patlamaları şeklinde idi. O dönemde popüler olan resimlere hiç benzemeyen görüş açısı, ikinci imparatorluk burjuvazisini ve Thiers, Gambetta ve Felix Faure ve III. Napoleon'un uşaklarının hayali uyuşmacılığını ciddi olarak bozabilecek bir şeydi. Van Gogh resminin saldırdığı şey, belli bir tavır uyuşmacılığı değil, kurumların kendilerinin uyuşmacılığıydı. Dışardaki doğa bile, iklimleri, dalgaları, ekvator fırtınalarıyla doğa bile Van Gogh'un yeryüzüne gelmesinden sonra aynı yer çekimini

koruyamaz. Toplumsal düzeyde, kurumların dağılmasının ve tıbbın Van Gogh'u deli ilan eden çürümüş ve yararsız bir cesede benzetmesinin nedeni budur. Dinamik bir güç olan Van Gogh'un aydınlığıyla kıyaslandığında, psikiyatri, kendileri de saplantılı olup idam edilen ve en itici acı ve insani boğulma hallerini yatıştırmak için gülünç bir terminolojiden başka bir şeye sahip olmayan bir maymun ininden başka bir şey değildi" (Artaud, 1947: 669).

"Van Gogh, 1880'lerin ortasında belirir ve anti-natüralist olduğu tartışılan yeni değerler sisteminin temsilcilerindendir. Van Gogh efsanesi, bu gün Rönesansın büyük efsaneleri ile boy ölçüşmektedir" (Lucie, 2004: 26).

Varoluşçu bir gereksinimle Van Gogh'un resmi, duyduğu derin sevginin ifadesi olarak insanlara yansıyor.

1911'de Berlin'de, "Sezession" sergisi kataloğunda Pablo Picassou, George Braque, Andre Drain, Van Dongen, Paul Dufy, Vlaminck, Frieesz, Manguin, Marguet'in yapıtları toplanıp "Ekspresyonistler" adıyla sergi açılmıştır. Van Gogh, Gauguin ve Toulouse-Lautrec'in sanat çevresinden etkilenen Edvard Munch (1863-1944), çalışmalarında bu izlenimleri duygusal bir açıdan ekspresyonist bir biçimle sunmuştur.



Resim 7: Vincent Van Gogh, *Vincent'in Arles'teki Yatak Odası*, 1888.

Resimlerinde, doğa görünümünün gizil güçlerle anlatıldığı ve insanların korku, kıskançlık, yalnızlık, nefret ve ölüm duygularının sergilendiği görülür. 1893'te resme döktüğü "Çılgılık" adlı eser, Norveçli ressam Edvard Munch'un Ekspresyonist öncü örneğidir.

Bu eserde, göz alan renkler, kıvrımlı ve düz çizgilerle yaratılan endişe duygusu hakimdir ve köprü'nün geriye doğru giden paralel çizgisiyle yaratılan perspektifin verdiği gerilim hissi fark edilir hemen.



Resim 8: George Seurat, *Sirk*, 1891.

George Seurat (1859-1891), akımın öncül ressamlarından. Palet üzerinde renkleri karıştırıyor, empresyonist bir yol izliyordu. Eşsiz bir renk algısı üzerinden bir uyum yaratma özgürlüğü kazanıyordu. Neo-Empresyonist bir tarzı vardı. Anlatım aracı, ışıklandırılmış bir renk alanıydı.

Ekspresyonist akımın diğer öncü bir ressamı olan Paul Gauguin, bu akımda yaratıcı bir kimliktir. Ekspresyonizm, onun düşüncesine göre doğaya çok bağlı kalmıştır. Gauguin, insan varlığının evrensel görüntüsünü resim sanatına kazandırmaya çalışır. İlkel deneyimler oluşturmalarının sebebi, gerçekçi bir Dışavurum tavrı oluşturmak içindi. Halk verimlerinin zenginliğini yansıtan folklor bilimiyle derinden ilgilenir. İki boyutlu resimlerin üç boyutlu olmasını sağlayan teknikleri bırakarak dekoratif bir üslup geliştirdiği görülür. Resimleri, iki boyutlu ve ritmik süslemelerle doludur. Renk tonlarının uyumu, müzikteki uyuma benzer. Bu olgu, rengin insanda oluşturduğu duyguyu anlatır.



Resim 9: Paul Gauguin, *Bu Gün Piyasaya Çıkmayalım*, 1892.

1860'ta doğan ve 1949'da ölen James Ensor, Ekspresyonizm akımının öncül sanatçılarından. Realist ve izlenimci yöntemlerle iğrenç nitelikte yüz maskeleri ve hortlaklar yapan bir ressam olarak karşımıza çıkar. İçe dönük bir sanatçı kimliktir. Dünyaya yabancılaşan, gerçeği kavramakta zorlanan bir kişiliği vardır.

Resimlerinde, gerçeğin yerini iskeletler, maskeler ve aldatıcı giysiler almıştır. Bu çürümüşlük ve korku dünyası ölümü vurgulamaktadır. Ensor, kendi ruhsal duygusunu ortaya çıkaran düş gücüyle resimler yapmıştır.

Ekspresyonizm, dönem olarak Batı dünyasının I. Dünya Savaşı'na kadar süregelen sosyo-politik kriz dönemini kapsar. Almanya'da en etkin dilini bulmuştur. Yaşanan yıkımlar, sanatçının iç dünyasını yansıtmaya vesile olur. Bu yıkımlar sonucu, sanatçıların iç dünyalarını yansıtabildiği, adeta kendi içinden koparıp çıkardığı sanat bir sığınak görevi görür. Tüm yıkımlara rağmen yaşamsal olan, insanın kendisini bulması gerektiğidir. 20. yüzyıl başlarında Orta Avrupa'da yayılan ve farklı sanat çevrelerinde ortaya çıkan bir akımdır. Doruk noktasına 1905-1925 sürecinde ulaşır. "Dışavurumculuk"un kökleri Van Gogh, Edvard Munch ve James Ensor'a dayanır ve bulunabilecek duygusal aşırılıklarla karakterize bir kuzey Avrupa olgusu oluşturur.



Resim 10: James Ensor, *Maskeler ile Otoportre*, 1899.

Akademik çevrenin klasik idealleri ve hızla eskiyen Art Nouveau stili 20. yüzyılda artık özellikle Alman sanat vizyonunu boğuyordu. Yeni akım Ekspresyonizm oldu. İlk kez bu akım 1905'te Fransa'da Fovizm, Almanya'da da Die Brücke ile gündeme gelir. Almanya'daki ekonomik ve politik çöküntü, pozitivism, natüralizm ve empresyonizm akımlarına karşıt olarak ortaya çıkar. Sanat dallarının hepsinde etkisini gösterir. Geleneklere karşı insanların gösterdiği bir başkaldırı akımıdır.

Ekspresyonist eğilim, yoksulların, ezilenlerin, eziyet görenlerin, hastaların yanındadır. Güç otoritelerine karşı bir duruş oluşturur.

Sanatçılar, yeni bir insani düzenin kurulmasında önemli görevler üstlenmişlerdir. Dışavurumculuk, bu sanatçılarla ortaya çıkmış ve en çok resim sanatında kendini göstermiştir. 1880-1896 yılları arasındaki süreçte Ernst Ludwig Kirchner liderliğinde, Dresden genç mimarlık öğrencileri olan Karl Schmidt-Rottluff-Erich Heckel ve Fritz Bleyl "Die Brücke" (Köprü) adlı grubu kurdular. Bol bol Peyzaj ve Nü'ler yaptılar.

Birkaç yıl sonra Münih'te aralarında Vassily Kandinsky, Franz Marc ve Alexei Von Jawlensky'nin de bulunduğu bir grup kuruldu ve bu ekip ekspresyonizme yeni bir boyut kattı. İsmi, Der Blaue Reiter adlı yıllıkta alan "Mavi Binici" grubu, yaratıcılığa yer yok inancıyla akademik ortamda yer alır.

Her iki grup da, içten duyguların temizlenmesi veya saflaştırılması gerektiğini savunmuştur.

Sanat, insanın yaradılışından gelen gerçeğini ifade edebileceği ve insanların yaşamına anlam katabileceği inancını içinde taşır. Antik Mısır eserlerini, çocuk resimlerini, yeni akımlara ait resimleri bir arada bastılar. Toplumu uyumlu bir düzene taşımak arzuları vardı.

(Emil Nolde-Ernst Ludwing Kirchner-Erich Heckel-Karl Schmidt-Rottluff- Kathe Kolvitz-Ernst Barlach-Vilhelm Lehmbruck-Franz Marc-August Macke-Alexei von Jawlensky-Otto Müller) (Dikson, 2013: 408).

3.1. Almanya’da Dışavurumculuk

3.1.1. Almanya’nın Siyasal Ortamı

Prusya, 18 Ocak 1871 tarihinde Fransa ile yapılan savaşı kazanır. Bu kazanım, dağılık yaşayan Alman prensliklerinin bir krallık altında toplanmalarını sağlar. I. Wilhelm, Prusya kralı olur. Otto Fürst von Bismarck’ın daha sonra izlediği politika sayesinde Almanya, dünyanın diğer büyük emperyalist güçleri arasında yerini alır ve I. Dünya savaşı sonuna kadar Avrupa’da ikinci güç haline gelir.

Sanayileşme sonrası işçi sınıfının muhalefeti baş gösterir. 1888 yılında III. Friedrich baştadır artık. Üç aylık bir taht süreci olmuştur. Ardından II. Wilhelm tahta gelir. Sosyal Demokrat partinin parlamentoda güçlü olduğu yıllar 1890’lardır. Bu parti, işçi sınıfının çıkarlarını gözetken politikalar yapar. Ama daha sonra II. Wilhelm’in kararlarını benimseyen bir politika anlayışını izler. 1914 yılındaki suikastte II. Wilhelm’in rolü vardır. Bu suikastle, Avusturya tahtı varisi Dük Franz Ferdinand öldürülür. Bu olay, Almanya’nın Fransa, Rusya ve İngiltere ile I. Dünya Savaşına başlamasına gerekçe olmuştur. Dört yıllık zorlu savaş sonunda Almanya gücünü yitirmiş ve 1918’de ateşkes imzalamak zorunda kalmıştır. 1919 Versailles anlaşması ile ağır koşulları kabullenir.

3.1.2. Die Brücke (Köprü) Grubu

Almanya’da, varoluş sorunsalından kaynaklanan dışavurumculuk anlayışıyla, yeni bir dünya kurma çabası ortaya çıktı. Genç kuşak, Tinsel düşünceye olan inancıyla, geleneksel tavırları yıkabileceğine inanıyordu. Akedemik izlenimcilikle, Romantik

manzara resmine bir tepki olarak gelişen Dışavurumculuk, Die Brücke (Figüratif bir dil)-Der Blaue Reiter (Soyut anlatım dili)-Barlach Beckman, Nolde ve Christian Rohlf (1849-1938) tarafından benimsenir.

Alman Dışavurumcuları, şiddeti şiddet uğruna irdelemiş, renk ve biçime psikolojik ve simgesel anlamlar yükleyerek var olan düzene karşı çıkmayı amaçlamışlardır.

Die Brücke, Almancada “Köprü” anlamına gelir. Bu grubu oluşturan sanatçılar Ernst Ludwine Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluft ve Fritsz Bleyl’dir. Dresden’de dört Alman mimarlık öğrencisi olan bu kimlikler, resim aracılığıyla herkes için daha iyi bir dünya yaratabilecekleri inancı taşıyorlardı. Genç ve idealisttiler. Ekspresyonizm, Almanya’da, ideolojik bir duruşu göstermesine rağmen, ortaya çıkan eserlerde, ortak çıkış noktaları ve genel üslup yakınlıkları göze çarpar.

Kirchner’in silahlara karşı çağrısını içeren ilk manifesto programı, 1906’da, bir el ilanı şeklinde basılmıştır.

“Bizler, bütün gençleri bir araya gelmeye çağırıyor ve içimizde geleceği taşıyan gençler olarak kendi eylemlerimiz ve hayatlarımız için özgürlüğü yaşlı, rahatlığa alışmış güçlerden çekip almak istiyoruz” (Dempsey, 2007: 76-77).

Sadece sanatı değil, hayatın bütününe içine alan geniş kapsamlı bir toplumsal ideoloji geliştirmişlerdi. Bu grup Nietzsche’nin felsefesini benimser. Nolde bu gruba 1906 yılında katılır. Aynı yıl, sadece sergilere katılan Cuna Amiet ve Axel Gallen-Kellela da bu grupta bulunmuşlardır. Yine 1906’da bu gruba Max Pechstein de katılır. Otto Müller 1910’da bu grupta yerini alır. “Birlik” sözcüğü bu grup için büyük bir anlam taşıyordu. Kış aylarında kentin bir işçi mahallesinde bulunan ve içini kendilerinin yaptıkları tahta heykellerle ve batık usulü boyanmış kumaşlarla süsledikleri bir kasap dükkânında büyülenmiş işçiler gibi durmadan çalışarak geçirmekle meşgul oldular. Konularını, günlük yaşamdan almaktaydılar; doğa görünüşleri, sokaklar, portreler, atölyelerinden ve canlı modellerinden görüntüler... Yaz aylarında birbirlerinden ayrılarak kendi başlarına öğrendikleri şeylerle birbirlerini karşılıklı etkilemeleri, başka bir esin kaynağı oluşturuyordu. Onlar genellikle Dresden çevresinde, Goppeln’de ya da Moritzberg Gölleri’nde, Kuzey Denizi kıyısında, Dangast’da, Baltık Adaları’nda, Fehrmarn ya da Nidden’de Baltık kıyısında çalışıyorlardı. Sirkler ve dans salonları, yoğun yaşamın dışı vurulduğu yerlerdi.

Resimlerin, deneylerle olgunlaşan nitelikte olduğunu ve yaşam ile sanatı uyumlu hale getirmek için naif olması gerektiğini söyleyen Kirchner'dir. Afrika yerli sanatını incelemişlerdir. Sade, yalın çizgiler, ilkel biçimler, parlak renk kullanmışlardır. Bu şekilde Dışavurumcu bir anlatım oluşturmuşlardır. Fovistlere yakın bir eğilim göstermişlerdir. 1908'de topluluk, sanatsal eylemlerinde birden bire şiddetin ve belirgin bir saldırganlığın en üst düzeyine yükselmişlerdir. Fakat bu üslubu kaba buldukları için pek benimsememişlerdir.

Doğayı sitilize etmeden ve simgeleştirmeden veren bu grubun sanatçıları, nesnelerin biçimlerini bozmuşlardır. Bundaki amaç, Dışavurumculuğu daha iyi vurgulamak istemeleridir. Kalın dış çizgi kullanımı, üst üste bindirilen yüzey oluşumları ve renk düzenlemeleri, Dışavurumculuğun temel ilkelerini oluşturuyordu. Bu ilkeler daha sonra, sanatçıların üsluplarıyla kişisel yorumlarına kavuşur.

"1911'de Die Brücke ressamı, Dresden'den ayrılarak Berlin'e yerleşmişlerdir. Sanatsal ve toplumsal karşıtlıkların çok daha belirgin olduğu bu metropol çerçevesi içinde yeni motiflerin yanı sıra kendi kişisel üsluplarını buldular ve aynı doğrultudaki ressamlarla karşılaştılar. "Sturm" ile kendi sergilerini ve son olarak geç Dışavurumcu şairleri bulmuş oldular. Almanya için olağüstü bir olgu söz konusuydu; bir kez olsun resim edebiyattan, görüntü düşünceden önce gelmişti" (Batur, 1997: 268).

Çevresel değişimlere en sert tepkiyi veren Kirchner, modern kentin kızgın, kötü ve yapay unsurlarını, etkileyici ve gergin eserler üreterek ortaya koydu.

Bu sanatçılar, altı yıllık birlikte çalışmalarında bireysel kişiliklerini ve üsluplarını belirgin hale getirdiler. Bu olgu, onların daha özgün ve bireysel olmalarını sağladı. Grup, mutlak doğruluk, kararlılık ve sorumluluk ilkelerinde birlik olsalar da 1913 yılında dağıldı.

3.1.2.1. Die Brücke Grubu Sanatçıları

3.1.2.1.1. Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938)

"Dışavurumculuk akımının Almanya'daki en önemli temsilcilerindendir. Dresden Teknik Üniversitesinde mimarlık öğrenimi gören sanatçı, 1903'te bir ön sınav kazanarak, öz ve uygulamalı sanatların kuram ve uygulamasını yapmak için Münih'e Debschnittz ve Obrist'in atölyesine gitti. Burada 'Art Nouveau' ortamına girerek Obrist'in gelip geçici

izlenimlerin yerine derin dışavurumun açığa çıkarılmasına inanıp sanatı yüceltilmemiş ve yoğunlaştırılmamış bir yaşam biçimi olarak algılamamasından etkilendi. Burada Akademik sanat anlayışının gerçek yaşamla ilişkisinin kanaatine vararak yaşamı kendi devinimi içinde yakalayıp sanatla birleştirmek ve Alman Sanatı'na bir canlılık kazandırmak idealini benimsedi. Bu anlamda Rembrandt'ın resimleri ona yol gösterici oldu. Yaşantısında gördüklerini çok hızlı bir şekilde çizgilerle not almaya başladı, yaşantısının sonuna kadar sadık kaldığı bu çalışma yöntemiyle coşku ve hızlılığın getirmiş olduğu yeni dışavurum çeşitlerinin oluşmasını sağladı, bu çalışmaları atölyesinde denetleyerek, yalınlaştırarak ve düş gücüyle harmanlayarak ağaç oymalara işleyerek korudu.

Ağaç oyma yöntemini Vallotton ve Munch'un etkisi altında geliştirdi. İlk olarak Münih'te kullandığı bu yöntem, çalışmalarında önemli bir yer tutar. Bu teknik, Alman Dışavurumculuğu'nun da temel ifade biçimlerinden biri olmuştur.

Sanatçı Münih'te Kandinsky'nin denetiminde Phalanx Grubu tarafından düzenlenen Fransız Neo-Empresyonizm sergisini görmüş ve Brücke'nin temel ilkelerini oluşturan düşüncelerini burada belirlemiş ve, "Resimlerin tasarlanış ve uygulanışı duygusuz, konular tümüyle ilginçlikten uzak, resimleri görenlerin sıkıldıkları belli, kapalı salonda duvara asılmış kansız-cansız, acemice yapılmış stüdyo resimleri vardı." sözleriyle yalın renk sorunları varlığının farkına varmıştır" (Lynton, 1982: 36).

"1905'te Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt Rotluff ile birlikte Die Brücke grubunu kurmuştur. 1906'da Pechstein ve Emile Nolde onlara katıldı. Sanatçı, Dresden dönemi resimlerinde, konularını kent yaşamı görünüşleri, doğa görünüşleri, dostlarının portreleri ve daha sonra da sirk ve dans salonları görüntüleri ve her şeyin üstünde çıplak kadın figürlerinden seçerken Die Brücke grubu üyeleriyle birlikte çalışmanın en yetkin örneklerini vermiştir. Resimlerinde art izlenimcilerin, Matisse'in, Munch'un, Japon baskılarının, Afrika ve Okyanusya heykelleriyle Gotik ağaç baskılarının etkileri görülmektedir" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2.cilt, 1997: 1002).

Ancak sanatçı bunları özümseyerek kişisel bir üslup geliştirmiş, kalın ve güçlü dış çizgilerin katışıksız renk alanlarıyla belirlediği sade ve iki boyutlu resimler yapmıştır.

1908'de Baltık'taki Fehmarn Adasına gitti, burada doğa ile karşılaşmasından onun daha sonra "hiyeroglif" olarak adlandıracağı kendine özgü çizim üslubu geliştirdi.

“Hiyeroglifte doğa biçimleri, izleyiciye bunların akasında yatan anlamı belirtmek için en yalın ve yüzeysel biçimlere indirgenmiştir. Duygular başlangıçta amaçsız gibi görünen çizgi demetlerinden ayrılan ve hemen hemen geometrik biçimler alan hiyeroglifler yaratır. Kirchner kimi zaman yalınlaştırarak, gerektiğinde bükümler yaparak dışavurum coşkusundan biçimlerin doğmasını sağlamış böylece düşüncelerini var gücüyle ve açıkça anlatmak istemiştir” (Richard, 1984: 68-69).

1909-1911 yılları yaz aylarında yalın ve ilkel öğelerin resimlerini yapmak için Erick Heckel ile birlikte Moritzburg göllerine gitmiş, orada doğa görüntüleri içinde çıplak kadınlar resmetmiş, bu resimler onun insan ve doğa arasındaki doğal uyumu arayışının anlatımı olmuştur. Kirchner bu arada pembe ve menekşe rengini sık sık kullandığı kendine özgü renklendirme yöntemini geliştirmiştir.

Die Brücke grubunun benzeşen özellikleri sayılabilecek ortak üslup, kırlarda yaşayarak mutluluklarını korkusuzca ve açıkça dile getirdikleri parlak renkli ve kabaca yapılmış resimlerinde inandırıcı biçimlerde açıkça görülür.

Kirchner’in “Model ile Kendi Portresi” bu üslubun en inceltilmiş durumunu yansıtır; turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkler yan yana getirilmiş, bunların arasına modelin iç çamaşırlarının soluk firuzesi, kendi dudaklarının leylak rengi, her ikisinin yüzündeki yeşil çizgiler gibi karşıt renkler sergilemiştir. (Lynton, 1991: 37) Kirchner, 1910’da Berlin’de Yeni Sezession’u kurdu ve Otto Müeller ile dost oldu, onunla birlikte Bohemya’ya gitti. 1911 Kasımında Berlin’e taşındı ve Pechstein ile başarıya ulaşmayan bir sanat okulu kurdu. 1912-1914 yıllarının yaz aylarında Fehramarn’da resim yaptı, bu dönemdeki resimlerinde insanı yaradılışın bir parçası olarak görmüştür. Modern kent yaşamı deneyimleri buna tam bir karşıtlık oluşturuyordu, bir yandan yeni insana duyulan özlem ve doğal özgürlük, öte yandan modern insanın varoluşçu gerilimi, yadsınması ve yalnızlığı... Kirchner tüm bunlara bir tepki gösterdi. Kızgın, sinirli bir çizim üslubu ve parçalanmış biçimler yaratmak için dışavurum ögesini kentin dinamik, telaşlı, yapay çevresinden seçti. Bu resimlerinde biçimler Kübizm’in etkisiyle geometrik görünüm kazanırken, paleti donuklaşmış, resimsel kurgusu daha belirginleşmiştir. Alman Dışavurumculuk akımının en başarılı örneklerinden olan “Cadde, Berlin” (1913 Modern Sanatlar Müzesi, New York) gibi genellikle I. Dünya Savaşı’ndan hemen önceki Berlin sokak görünümünden, büyük şehrin göz kamaştırıcılığını ve yapaylığını, kent insanının düzensiz ve hareketli yaşamını

anlattı. Kötülük ve kabalığı betimleyerek, bunların olağandışılığını dolaylı benzetmeler gücüyle gözler önüne serdi. Bu yöntemle, dünya sanatında eşi olmayan bir modern yaşam tanımına ulaştı. Kendi kendine edindiği “çağın karmaşası içinde bir resim yaratmak” görevini yerine getirdi” (Richard, 1984: 39).

“1913’te Die Brücke’den koptuktan sonra Kirchner tek başına kaldı, dayanmaya çalıştığı gerilim, varoluşçu bir bunalımı körükledi ve 1914’te gönüllü olarak askere yazıldı. Ancak geçirdiği bedensel ve zihinsel çöküntü nedeniyle terhis edildi. İki yıl boyunca Taunus’taki bir sanatoryumda tedavi görmüş, 1917’de Davos yakınlarına yerleşerek ölümüne dek orada yaşamıştır.

Sanatçı bu dönemde anıtsal dağ manzaralarıyla, dağ köylülerinin yaşantısından görünümler yapmıştır. Başlıca amacının duygu ve deneyimi büyük sade biçimler ve katışıksız renklerle vermek olduğunu söyleyen Kirchner’in bu son dönem yapıtlarında eski resimlerindeki gücün, yoğunluğun yerini bir dinginlik almıştır. 1928 yılında Picasso’nun etkisiyle daha özgür ve soyut bir tarzda çalışmışsa da kısa bir süre sonra eski üslubuna dönmüştür.

1938’de Almanya’daki siyasi durum her türlü dışavurumcu sanatı komünizmden esinlenen korkunç yapıtlar olmakla suçladı ve Naziler Alman müzelerinde bulunan 639 yapıtına el koyarak yok etmesinden sonra ortaya çıkan hastalık belirtilerinden çok etkilenip sarsılan sanatçı aynı yıl intihar etmiştir” (Lynton, 1991: 41).

Ernest Ludwig Kirchner, Kübist deneylerle, keskin renklerle, ifade edici bir anlatım dili kullanır. Primitif heykellerin büyüleyici yalınlığından etkilenir. Fırça vuruşları kabadır, köşeli çizgiler şiddetli ve karşıt renklerin yan yana getirilişinin yarattığı çarpıcı etki resimlerinin önemli özelliğidir.



Resim 11: Ernest Ludwig KIRCHNER, *Topçu*, 1915.

İnsanın, endüstrinin kölesi olmasına, yalnızlığa, kızgın, sihirli ve biçimlerin parçalandığı çizim üslubuyla tepkisini gösterir. Modern kent insanının yapay, ikiyüzlü ve kasvetli hallerine dikkat çeker. Gökçe Yavaş onun sanatını yorumlarken, “Kesik kesik ve karmaşık çizgilerden oluşan tekniğin, sanatçı ruhunun parçalanmışlığının ve bölünmüşlüğüğünün de sembolü olmuştur” diye bahsediyor tez çalışmasında.

3.1.2.1.2. Erich Heckel (1883-1970)

Dresden Teknik Üniversitesi’nde mimarlık öğrenimine 1904’te başlamış, aynı dönemde resim, ağaç baskı ve heykel ilgisi ortaya çıkmıştır. Kirchner ve Bleyl ile tanıştı. Schmidt Rottluff, Kirchner ve Bleyl ile bir araya gelerek Die Brücke grubunu 1905’te kurdu. Kendisini tamamen resme verebilmek için mimarlık eğitimini bıraktı.

Grubun öteki üyeleri gibi Heckel’in de temel bir resim eğitimi yoktu. Yaratma isteği, bu yıllarda resimden çok ağaç baskıresim üzerine yoğunlaşmıştır.

Bu grubun bağlayıcısı Heckel’di. Heckel, onların yöneticisi ve örgütleyicisi olarak da bilinir. “1906’da üslubu, Alman Dışavurumculuk’u ve Van Gogh etkileriyle oluşmaya başlamıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2.cilt, 1997: 773).

Schmidt Rottluff’la karşılaşması 1906 yılına rastlayan Heckel’in resmi, edindiği doğa deneyimlerini, disiplinli bir şekilde ileriye taşımıştır. Manzaralarında ve çıplak resimlerinde kaba, çığ ve kesintisiz bir renk kullanımına giden sanatçı, grubun diğer üyelerine göre daha lirik bir tavır geliştirmiştir.

1909'da İtalya'ya gitmesi, onun resminin daha açık, yalın, daha duyarlı olmasını sağladı. Çizgilerin ve renklerin oluşturduğu alanlarla yoğun resimler yaptı. Doğaya veya şehir yaşantısına ve görüntüsüne ait resimlerin yanında çıplak figürlü çalışmalar da yaptı.

Hastalıklı durumlarla içsel acıları resmetmeye özel bir eğilimi olan sanatçının 1910'lardaki bazı manzara yapıtları Alman Dışavurumcuları'na yabancı olan bezemeci bir nitelik taşımaktadır. Resimlerindeki yoğunluk katı, yayvan ve ilginç bir şekilde sert kalmıştır. Berlin'e geldiği yıl 1911'dir. Otto Müller'in atölyesini alarak çalışmalarına başlar fakat bu onun sanatında bir duraklama yaşamasına neden olur. İlgisi daha çok doğayadır. Şehir görünümü ve yaşantısından uzaklaşırken, insanların acı ve sevinçlerini ifade eden resimler de yapmıştır.

Berlin'de Feininger ve Macke'yle tanışmış, 1912'de tanıştığı Marc onu Delounay'ın sanatıyla ilgilenmeye yöneltmiş ve bu dönem yapıtlarında kabaca çizilmiş köşeli uzuvlar acılı bir anlatım ve çığ jestlerle, insanlık anlayışı daha kötümser bir görünüme bürünmüştür. Vermek istediği ruhsal durumu, en iyi renklerle dile getirmiş, salt ateşli kırmızı, parlak sarı ve mavinin karşıtlıklarından yararlanmıştır.

Döneme ait en önemli gelişme, Kirchner ve Heckel'in "Sezession" sergisi olmuştur. 1913'te Die Brücke grubuna katılarak ilk kişisel sergisini de açar. Resimlerinde nesneler, dingin ve dengeli bir biçimde sıralanır. Kübizmden daha farklı bir yapı oluşur ve ışık özgün bir dille kullanılır. 1914'te askerliği sırasında Ensor ve Beckmann'la tanışır. Onlardan edindiği kazanım onun daha berrak renklerle doğayı resimlemesi ve renkler oluşturmaya sebep olur.

Ayrıntısız biçimleri, temel çizgi ve renklerle verme düşüncesi hemen tüm yapıtlarında söz konusudur. Bu yıllarda yapıtlarına yansıyan, rahatsız edici bir dünya etkisi dikkat çeker.

"I. Dünya Savaşı'nın acı deneyimleri, diğer Die Brücke sanatçılarının olduğu gibi Heckel'in sanatını da etkilemiştir. Resimsel öğelerin karmaşıklığı yoluyla savaşın acımasızlığını betimlediği resimlerinde, melankolik ve trajik bir ruh durumu yansır. 1918'de Berlin'e yerleşen sanatçının 1920'lerde üslubunda bir değişiklik görülür. Yine Almanya ve İtalya manzaraları yapmayı sürdürmesine rağmen çalışmalarına daha lirik ve klasik kalıplara bağlanmış, erken dönem çalışmalarında da az çok bulunan bir ritim kaygısı egemen olmuştur. 1937'de sanatı Nazi Partisince "yoz sanat" olarak nitelendirilmiş ve yaklaşık 730 yapıtı Alman müzelerinden çıkarılmıştır. II. Dünya

Savaşında Berlin'deki stüdyosu bombalanmış, birçok yapıtı yok olmuştur" (Atalay, 2004: 19).

Çalışmalarında genel olarak duygusallık ve melankoli hakimdir. Dış çizgiler sertleşir, palet güçlü, tamamlayıcı renkler gerçekçi, tonlar derin, insanlar melankolik görünümlüdür. Figürde özünden gelme bir güç yüceliği barındıran geniş derinliksiz düzlemler dikkat çeker.

Erich Heckel'in, "güçlü fırça vuruşları, sert dış çizgiler kullanarak, zıt renklerden uzaklaşıp gerçeğe yakın renkleri tercih etmiş ve bozulmamış doğal çevre içinde betimlenen dertsiz tasasız insanların yerini, derin bir melankolinin sinyallerini veren figürler almıştır. Denetimsiz renk oyunlarından kaçınmaya başlamış, resim öğelerinin disiplinli kullanımı, yapısal düzenleme ve çarpıcı figüratif yaklaşımlar öncelikli hedeflerini oluşturmuştur. Alan derinliğini gündemine alarak, bu anlayışı geometrik indirgemeye kadar götürmüştür" (Yavaş, 2010: 41).



Resim 12: Erich HECKEL, *Yatan Kadın*, 1909.

3.1.2.1.3. Karl Schmidt Rottluff (1884-1976)

"Dışavurumcu bir üslupta çalışan sanatçı, figürden kopmamış ancak yer yer soyut denemeler yapmıştır. İlk eğitimini arkadaşı Heckel'i örnek alarak gittiği Dresten Teknik Üniversitesi'nde mimarlık alanında gören Schmidt Rottluff'un erken dönem yapıtlarında İzlenimcilik etkileri görülür. Kirchner'le tanıştıktan sonra ağaç baskı yapmaya başlamış ve siyah beyazın egemen olduğu soyutlamalar üretmiştir. 1905'te Firtz Bleyl, Heckel ve Kirchner ile birlikte Die Brücke grubunu kurmuştur. Gruba bu ismi

Schmidt Rottluff önermiştir. Nietzsche'nin bu coşkulu hayranı, Zerdüşt'ün dördüncü ön sözünden etkilenmiştir.

“Üslubu Die Brücke'nin diğer üyelerinden daha etkin ve daha serttir. Çizgi ve biçimin konudan ayrılmaya başladığı ve daha özgür bir kullanımla uyguladığı yapıtları, karşıt renklerin düz ve önemsiz yerleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3.cilt, 1997: 1623).

1906'da Aslen Adası'nda birlikte kaldığı sırada Nolde'nin etkisiyle “anıtsal izlenimciliğe” yönelmiş ve bu anlayış daha sonra yaptığı manzaralarına yansımıştır. Grubu taş baskı ile tanıştıran Schmidt Rottluff, grup için yaptığı tüm etkinliklerine karşın kendisini gruba her zaman biraz uzak tutmuştur. Atölyeleri paylaşmakta çekingen davrandı, Dresden yakınlarındaki Moritzburg Gölleri'ne yapılan çalışma gezilerine de katılmadı. Bunun yerine 1907'den 1912'ye kadar yaz ayları süresinde Oldenberg'de Dangast'a gitti, Heckel de onu izledi. Grup içinde sadece Schmidt Rottluff 1907'de Braunschweig'de 1910' da Hamburg'da kişisel sergi açtı, ötekiler 1913'te Die Brücke'den kopuncaya kadar yalnızca grup olarak ortaya çıktılar.

Schmidt Rottluff çekingen ve içedönük bir yapıya sahipti. Sanatçının bu tarafı, çalışmalarındaki tek yanlı özelliğini korumakta önemli bir yer tutuyordu. Bu konu bakımından kendini doğa görünümüleriyle sınırlamak ve kent yaşamını resimlemekten kaçınmak anlamına geliyordu. 1912'ye kadar arkadaşlarının ilgisini çeken insan figürünü çok az kullandı.

1910'da Van Gogh'dan esinlendiği aşırı davranışlar, geniş renk alanlarında olgunlaşan bir yapıya dönüştü ve bu renk alanları aynı zamanda daha büyük anıtsallık ve daha yalına indirgeme aracı olarak da kullanıldı. 1911'deki Norveç gezisi sonunda yaptığı resimleri bu anlamda doruk noktasını belirler.

1911'de öteki Die Brücke sanatçılarıyla birlikte Berlin'e giden Schmidt Rottluff'un yalınlaştırılmış biçimler, yumuşatılmamış çarpıcı renk karşıtlıkları içeren üslubu, yerleştiği bu kentte Afrika heykelinin de etkisiyle daha yoğun bir hal almıştır. Berlin'de karşılaştığı farklı sanat anlayışları onu incelemeler yapmaya yöneltti. Birkaç resminde soyut sanatın vurgulu dışavurumu ve kübist tarza olan yaklaşımı görüldü. Bir nesnenin çok daha kesin bir tanımını bulmak için figürleri ve ölü doğayı kullanmayı tercih etti.

Kendince çözümünü 1913'te Nidden'de Courland yarımadasında “haberci-simgeci üslup” diye tanımlanan üslupta buldu. Doğa görünümünün öğeleri ve insan figürleri, onun

resimlerinde eşit önem taşıyan imgelere indirgendiler ve simgesel bir bütünlük oluşturdular.

“Sanatçı 1914’te yeniden çevre değiştirdi ve Holstein’ın Baltık kıyılarındaki Hohwacht’a gitti. Burada yaptığı resimlerde insan ve doğa arasında uyum sağlayamadı, figürler ilk kez ruhsal bir baskının izlerini gösterdi. 1915’ten 1918’e kadar Rusya’da askerlik yaptı, savaştan sonra “bu dünya ile öte dünya arasındaki gerilimi” giderek daha çok duymaya başladı” (Richard, 1984: 102-104).

“Die Brücke sanatçıları arasında Schmidt Rottluff formunu en fazla vurgulayanıdır. Resimde, heykelde ve kuyumculuk çalışmalarında denediği, çizgilerin çoğu zaman barbarca bulunan basitleştirilmesi onun, o sıralar yeniden canlanan “primitif” Afrika sanatı ve Dışavurumculuk’un ‘isyan ruhu’ hakkındaki bilgisini ortaya koymaktadır. Sanatçı savaşa, sarsıcı dinsel ağaç baskılarla tepki göstermiştir.” (Thaim, 1987: 93)

“1945’ten sonra Doğu Almanya’ya yerleşen sanatçı, iki yıl sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nde ders vermeye başlamıştır. Bu tarihten sonra renklerin yoğunluğunu koruduğu ancak biçimlerin daha yumuşak ve akıcı olduğu anıtsal manzaralar yapmıştır” (Atalay, 2004: 24).



Resim 13: Karl Schmidt Rottluff, *Lyonel Feininger'in Portresi*, 1915.

3.1.2.1.4. Max Pechstein (1881-1955)

Sanatçı, Zwickau'da bir iç mimarın yanında dört yıl süren çıraklık döneminden sonra, 1900'de sanat ve el sanatları okulunda öğrenim yapmak için Dresden'e geldi. 1902'de bu okulun bir yarışmasında altı konunun tümünde beş birincilik ve bir ikincilik aldı, kendisine okulda öğretmenlik önerildi ama o Akademi'ye geçti ve 1906'ya kadar Akademi'nin gözde öğrencisi oldu. Aynı yıl Saksonya'da devlet ödülünü kazandı.

1906'da Heckel ile karşılaştı ve Die Brücke'nin üyesi oldu. 1907 sonbaharında İtalya'ya, 1908'de altı ay kaldığı Paris'e gittikten sonra, Berlin'e yerleşti. Die Brücke grubuyla yakın işbirliği bir yıl sürdü. Çalışarak arkadaşlarının gelişmelerine yetişmek zorunda kalmadan, onların buluşlarını başarı ile uyguladı. Pechstein'in çalışmalarında, yapıyı vurgulamak için geniş alanlarda yan yana getirdiği etkili ve çarpıcı renkler, güçlü ve ilkel bir yaradılışın dışavurumunda Matisse'in doğrudan etkileri görülür. Sanatçı simgeciliğe ve mitolojiye kaymadan dünyanın renkli görkemliliğini vurgulamıştır.

"En iyi çalışmalarını Kirchner ve Heckel ile Moritzburg Gölleri'nde üretti, daha sonra yaptığı çalışmalar, kum tepelikleri arasında denize girenleri gösteren sayısız resmi içerir. Pechstein bunları 1909'dan itibaren her yaz kaldığı Baltık kıyısındaki Nidden'de başarıyla uygulamıştır. Bu resimleri özellikle çok güzel süsleyici ve dizemli çizgileriyle etkileyicidir" (Richard, 1984: 94-95).

Pechstein, 1910'da Berlin'de Yeni Sezession'u kuranlardan biriydi, bu derneğin başkanlığını da yapmıştı, 1912'de Eski Sezession'a döndüğünden bu gruptan ayrılmayı reddedince Die Brücke'den çıkarılan sanatçının en önemli yapıtları, Die Brücke döneminde yaptığı çıplak figürlerle manzara resimleridir.



Resim 14: Max Pechstein, *Şapka ve Boru Portre*, 1918.

Sanatçı egzotik ülkelere olan ilgisinden ötürü 1913-1914'te Pasifik Adaları'ndan Palu'ya gitmiş, burada Fovizm'i çağrıştıran son derece canlı resimler yapmıştır. Cenova yakınlarındaki bir balıkçı köyünde aradığı doğa ve insan arasındaki uyumu buldu. Savaşın çıkışı onun tasasız yaşamına son verdi ve Pechstein, Japonlar tarafında tutuklandı. 1915'te Almanya'ya dönmeyi başardı. 1918'de "Kasım Grubu"nun kuruluş çalışmalarına katılan sanatçı 1923'ten başlayarak Berlin Akademisi'nde dersler vermiş, 1933'te Nazilerin son verdiği görevine 1945'te yeniden getirilmiştir" (Atalay, 2004: 27).

3.1.2.1.5. Emil Nolde (1867- 1956)

İzlenimcilik ve Fovizm akımlarının resim tekniklerini, Germen mitolojisinin coşkulu ruhuyla birleştirirken, kendine özgü bir yol seçtiği görülür. Alman Dışavurumculuğunun en güçlü temsilcilerinden biri olur.

"Kuzey Şilezya'da doğdu. Sanatçı olmak istemesine babası, 'Sanatkârlar, kendilerini besleyemezler' diye karşı çıkmış ve tasarımcı yapmak istemişti. Sonunda Flensburg'da ağaç gravür üzerine öğrenim yapan bir sanat okuluna gitmesine izin verildi. 1889'da Karlsruhe'de öğrenime devam etti. 1890'da mobilya tasarımcısı olarak Berlin'e taşındı. Müzelerde çok sayıda desenler çizdi ve özellikle Asur ve Mısır sanatından etkilendi" (Richard, 1984: 91).

1892-1898 arasında İsviçre'nin Sankt Gallen kentinde bulunduğu yıllarda, Holder ve Böcklin ilgisini çekti. Özellikle Böcklin'in doğanın ruhunu simgesel olarak resimlemesi onu etkiledi çünkü bunlar kendi deneyimleriyle uygun düşüyordu. İsviçre Alplerinin bütün yüksek tepelerine çıkmış ve bu dağlara çıkışı sırasında gözlemlediklerini ve başından geçenleri resimle anlatmayı seçmişti. Bu dönemde yaptığı manzaralarda İsviçre dağlarını devler ve cüceler biçiminde kişileştirmiş, bunlardan posta kartı bastırarak bağımsız bir ressam olabilecek parasal kazancı elde etmiştir.

"1898'de Münih'e giderek özel bir sanat kolejine girdi ve 1899'da Dachau'da Adolf Hoelzel ile birlikte resim yaptı. Onun saf renkler ve biçimler üzerine yaptığı araştırmalardan etkilendi. Daha sonra dokuz ay Paris'te kalan sanatçı en çok Daumier ile Manet'in yapıtlarına ilgi duymuş ve İzlenimcilik konusunda birçok şey öğrendi. Dillerini konuşamadığı için Paris kenti ve insanı ona yabancı kaldı. Kopenhaglı sahne

sanatçısı Ada Viestrup'u tanımış ve onunla evlenmişti. Bu evlilikten sonra Emile Hansen olan adını Emile Nolde şeklinde değiştirdi" (Turani, 1997: 575-576).

İçgüdüğü ile resim yaptığından, artık onu bunaltan görüntüleri renge dönüştürüyordu. Çalışırken Nolde'yi saran coşkunluk, kendini çıldırtıcı bir şekilde dışa vuruyordu. Renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uyguluyor, böylelikle rengin ışıldamasına yoğun bir anlatım katıyordu.

"1906'da Die Brücke'nin üyesi olması için kendisine yapılan öneriyi kabul etti, 1906 ve 1907'deki sergilere katıldı. Arkadaşları içinde ona en yakın Karl Schmidt Rottluff oldu. Onunla bir süre Alsen'de birlikte çalıştı. Die Brücke'deki genç sanatçıların gelişen çalışma benzerliği, onun bu topluluktan ayrılmasına neden oldu. Nolde genç sanatçılara kendi gravür tekniğini öğretti, onların tahta oymacılığı ve taş baskı üsluplarından yararlandı, 1907'de grubu bıraktı ama onlara gönülden bağlı kaldı. 1910'da Berlin'de Yeni Sezession'da onlarla yeniden birleşti" (Richard, 1984: 93).

Nolde 1909'a kadar uzun yıllar görünen gerçeği başlangıç noktası olarak alan portreler, doğa görünüşleri ve bahçe resimleri yaptı. Rengi bir halı gibi yüzeyin üstüne yaydı. İlk dinsel resimleri belleğinden ve düş gücünden kaynaklanıyordu, bu kaynakta biçim öylesine yalınlaşmıştı ki görüntü yalnız renk ve ışıktan oluşuyordu.

1909'dan 1915 yılına dek Rouault ile karşılaştırılabilecek dinsel resimler yaptı. Figürlü resimlerinin dışında ölü doğa, açık hava ve çiçek resimleri yapmaktan geri durmadı. En çok, severek çalıştığı suluboyada başarı göstermiştir. Hamburg limanında edindiği izlenimleri belgelediği çizimleri, yaşam, gürültü ve canlılıkla doluydu. Berlin'de lokantalarda, kahvehanelerde, gece klüplerinde onu ilgilendiren ve resimlerine geçirmek istediği şeyler de işte bunlardı. Ana duyguya biçim vermek için rengi geniş alanlar olarak yoğunlaştırdı ve dış görünüşle ilgili olabilen her türlü görüntüyü bıraktı.

1911-1914 yılları onun, primitif incelemeler yaptığı, Kore ve Çin yolculuklarıyla da ilkelliğe eğilişi, yalınlaşmaları, biçim bozmaları ve canlı renklere yönelmesini sağladığı yıllar olur. Soğuk renklere yönelişi ise, 1916 yılı civarındadır.

Nolde'nin resmi, renklerin bütün ışıklılığı ve aydınlığına rağmen dramatik, ağırbaşlı, güçlü bir havaya bürünmüştür.

Kendisini her çağın ilkel insanıyla özdeş görme eğilimi, onun Alman özellikleri taşıyan bir sanat oluşturma, bulma ya da geliştirme isteği ile de çelişmiyor gibiydi.

Emil Nolde, Ekspresyonizmin içgüdüsel ve heyecanlarla ilgili yanını, korkularını ve dini duyguları resimleriyle en iyi anlatan sanatçılardandır. Renk paletinin zenginliği, resimlerindeki sezgisel tutku ile Die Brücke'nin amaçlarını yakalamış, daha çok dinsel konularda eserler vermiştir.

İçgüdüsel resimler yapar, kafadaki sahneler renge döner. Portre, doğa görünümüleri, bahçe resimleri yapar. Rengi bir halı gibi yüzeyin üzerine yayar. Doğaya ruh ve akıl ekler. Yalınlık ve yoğunluk yaratır.

“Biçim yalınlaşır, görüntü yalnız renk ve ışıktan oluşur. Bu yolda ana duyguya biçim vermek için rengi geniş alanlar olarak yoğunlaştırmış ve dış görünüşle ilgili olabilecek her türlü görüntüyü bırakmıştır. İlkeliğin anlatımını bulmak için primitifi inceler, doğayı, dinsel konuları iyimser bir mistisizm içinde resmeder” (Yavaş, 2010: 42).



Resim 15: Emil Nolde, *Natürmort Tablolar*, 1914.

3.1.2.1.6. Otto Mueller (1874-1930)

Üyesi olduğu Die Brücke grubunun sanatçılarından da etkisiyle biçimlenen resimlerinde çingene (Anne tarafından çingene kanı taşıması nedeniyle) ve çıplak figürlerini yalın biçimler ve abartılmış renklerle işlemiştir. Resimlerindeki sarı ve yeşil uyumu onu figürlü peyzajlara sürüklemiştir.

Görlitz’de dört yıl süren taş basmacılığı çıraklığından sonra 1890-95 arasında Breslau’da taş baskı ustası olarak çalışmış, resim eğitimini ise 1896-98 arasında Dresden

Akademisi'nde yapmıştır. Aynı yıllarda akrabası olan yazar Gerhart Hauptmann ile İtalya ve İsviçre'yi dolaştıktan sonra Dresden'e dönerek stüdyo açmıştır.

1908'de Berlin'e taşınincaya kadar sık sık Riesen Gebirge'deki küçük köylere çekildi, Böcklin'in etkisiyle gerçekleştirdiği bu dönem yapıtlarında insan ve doğa birlikteliğini vurgulamıştır. Sonraki yıllarda bu yıllara ait çalışmalarının çoğunu yok etmiştir. Güçlü bir dürtü aldığı Böcklin'in yapıtları ona doğadaki efsanevi öğelere ve renk alanlarından düzenleme olanaklarına ilişkin önemli kavramlar vermiştir, öte yanda anlatımlarını, zıt ve katışıksız renklerin yoğunlaştırılmasına borçlu olan örneklerden de etkilenmedi. Rengi kullanma yöntemi daha çok dinginliği amaçlıyor, nesnenin ötesine geçmiyor ve renk tonlarının benzerliğiyle resmin bütünlüğünü sağlıyordu. (Richard, 1984: 90) 1908'de Berlin'de tanıştığı Die Brücke grubunun üyeleriyle birlikte 1910'da Dresden'de bir sergi açmış ve ertesi yıl gruba katılmıştır.

Krichner sanatçı için; 'Hayatının, eserleriyle uyum içinde olması, onu Die Brücke'nin doğal bir üyesi yaptı. O bize tutkallı boyaların çekiciliğini getirdi.' demiştir" (Turani, 1997: 577)

Die Brücke sanatçılarını bir araya getiren "hayattan yaratma heyecanını almak ve kendi yaşadığı şeyin hükmüne bağlamak" duygusu Müeller'de çoktan oluşmuş ve ana konu insan ve doğa arasındaki uygunluğu betimlemek olarak açığa çıkmıştır.



Resim 16: Otto Mueller, *Sofa Çıplak Yatan*, 1919.

Kirchner ile Bohemya'ya gitmiştir. Sanatçının kişisel üslubunun gelişmeye başladığı bu yıllarda, ilkel anlamda doğa içinde Helenistik sanata özgü figürler görülür, köşeli esmer kadın figürleri Müeller'in ilgilendiği Mısır figürlerine de benzemektedir. Bu dönemde manzara içinde çıplaklar ve bazen da figürsüz manzaralar yapan sanatçı, 1920'den

sonra resimlerinde çingeneleri betimlemiştir. Böyle bir yaşantıyı duymak için Macaristan'da belirli süreler çingenelerle yaşamıştır.

“Ayrıntının elenişi, kaba bir yöntemle çalışma, sanatçının üslubuna tamamen dışavurumcu bir nitelik kazandırır. Gauguin'e sempatisi, onu Gauguin gibi çağdaş kent yaşamından uzak dünyalara götürmüştür. Biçim bozmalar daha büyük ve rahat okunabilir bir durum almıştır. Bu dönem yapıtlarında, aynı zaman da simgesel ve mistik bir anlam taşıyan evrensel birtakım göstergelere de yer verir. Az sayıda renkli baskı ve ağaç baskı da yapan sanatçı 1919'da Breslau Akademisi'nde başladığı öğretmenliğini ölümüne kadar sürdürmüştür” (Atalay, 2004: 36).

3.1.2.1.7. Kees Van Dongen (1877-1968)

Kees Van Dongen, Hollanda asıllı Dışavurumcu bir ressamdır. Fovistlere katılması Drain ve Vlaminck'le tanışmasıyla başlar. Ardından, kendi çabasıyla keşfettiği karşıt renk yöntemi ile Matisse ile yakınlık kurmaya başlar. Renk kullanımı geniş yüzeylere yayılmaya başlarken çizgiler belirginlik kazanır.



Resim 17: Kees van Dongen, *Siyah Şapkalı Kadın*, 1908.

Uzun süre Fovizme bağlı kalışı onun renklerle insana ait sorunların anlatatılabileceği inancından kaynaklanır.

Die Brücke grubunun üyesi olma yılı 1908'dir. Resimlerinde kadın figürleri vardır. Dans eden ve çıplak olan figürlerin yanında portrelerde çizdi.

Die Brücke grubu, sezgisel yaratıcı güçleri yücelterek geçmişle bağlarını koparmış, toplu bir ülküyü benimseyen ve zihnin el ve göz üzerindeki baskısına uyararak, tinsel eğilimlerle donatılmış ruhtaki taşkınlığın yansımalarıyla, bir canlandırmaya dönük genel akımı önceden biçimlendirmeye çalışan bir felsefeyi ilke edinmiştir.

Nietzsche ve Bergson'dan etkilenen sanatçılar, mevcut düzeni değiştirme isteklerini, yaratıcı dürtülere öncelik veren kişiselleştirilmiş birleştirmişlerdir.

"Doğa tam olarak bozulmuş, derin varlığı abartılarak doğalcılık ve izlenimcilik silinmiş, yerini anlık güçlerin önemini saptamaya çalışan, salt biçimle ilgilenen bir başkaldırının somutlaştırılmasına bırakmıştır. Tutkuya bağımlı bir düzene uyularak gerçekleştirilen çalışmalarında aldatıcı görünüşten çok, eşyaların ve olayların arkasındaki sır aranmıştır. Fiziksel güç ve devrimci bir etki kullanmadan, içgüdü ile sanata dönüştürülen ilk şey, hâlâ rengin somut varlığı arkasında saklı duran ruhsal gücün, yalınlaştırılmış süsleyici çizgilerden, geniş yüzeylere saf renklerle yapılmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumun sanatla saflaştırılması işlemiydi" (Richard, 1984: 17-32-33).

"Die Brücke sanatçıları; uluslararası dostluğa umut bağlamakla birlikte, kendisini kuzeyle özdeş gören ve hangi kaynaktan olursa olsun, her türlü ilkel malzemeyi kullanan insanın önderliğine ve bu tutumun Akdeniz klasikçiliğine bir karşı çıkma yolu olduğuna inanıyorlardı" (Lynton, 1982: 41).

"Şiddeti şiddet uğruna irdelemiş, renk ve biçime psikolojik ve simgesel anlamlar yükleyerek var olan düzene karşı çıkmayı amaçlamışlardır" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1.cilt, 1997: 452).

"Almanlar için dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, ben'e olası en kısa sürede anlatım olanağı sağlayan yol, araç, hatta içerik olmuştur. Bu yüz elli yıllık bir klasisizmin kendisine yasaklamış olduğu şeydir. İşte patlama da bu yüzden böylesine şiddetli ve taşkınca olmuştur" (Batur, 1997: 268).

3.1.3. Der Blaue Reiter (Mavi Binici) Grubu

“Münih’te, aralarında Vassily Kandinsky, Franz Marc ve Alexei von Jawlensky’nin de bulunduğu bir grup sanatçı, Ekspresyonizmin farklı bir stilini şekillendirdi.

Bu sanatçı grubunun adı, yayımladıkları Der Blaue Reiter (Mavi Binici) adlı yarıllıktan gelir. Yaratıcılıktan yoksun olduğuna inandıkları akademik sanata uzak duran bu sanatçılar antik Mısır eserleri, çocuk resimleri ve en yeni akımlara ait resimleri bir arada basarak ilkelliğe bağılı saf yaratıcılığa, yeniliğe yakın durdular.

Daha sonra soyut sanatın öncüsü haline gelecek olan Kandinsky ve Marc, sanatçının manevi bir misyonu olduğuna görüşüne sahiptiler. Eserleri Die Brücke grubunun resimleri kadar vurucu değildi. Amaçları, toplumu modernleşme sürecinde yok olduğuna inandıkları uyumlu düzene yeniden kavuşturmak” (Dixon, 2010: 408).

3.1.3.1. Der Blaue Reiter Grubu Sanatçıları

3.1.3.1.1. Vassily Kandinsky (1866-1944)

Gerçeğin yansıtılması işlevinden arındırılmalı, ruhsal değerleri tatmin etmelidir resim. Renk de bunun için araçtır. Gelişmenin ve bilimin değerlerine inanır. Yeni sanatın kaynağını ruhsallıkta görmüştür.

Renkli folklorik motifler, soyut süslemeciliğiyle masalsı ve mistik duygular uyandıran etkiler vardır. Yaratıcılığı somuttan soyuta doğru gelişmiş, zamanla somut nesne yerine, renge ve biçime yoğunlaşmıştır. İletişimci bir resim sanatı düşlemiş, sanatçı-eser-izleyici zinciriyle bu iletişimi kurmayı hedeflemiştir. Bu yolda müziği ve armonileri esin almış, seslere benzettiği renkleri birleştirerek ritimler oluşturmuş, renk akortları meydana getirmiştir. Seyircide armoni duygusu yaratmıştır. 1913’te, “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında, soyut sanatın estetiğini kurmuş ve doğaçlamanın dış doğa etkisiyle gerçekleştiğini, izlenimin ise iç doğanın irade olmayan devinimlerinden kaynaklandığını yazmıştır.

Çağının kaba maddeciliğiyle savaşılabilecek tinsel güçleri, ancak soyut sanatın cisimsizleştirilmiş formları ortaya koyabilmektedir. Böylece, akıl yoluyla kolayca kavranamayan ve izleyicilerin sezgi ve coşku yoluyla yaklaşımlarını gerektiren bir resim dünyası ortaya koymuştur.

“1921-İki savaş arasında yaptığı resimleriyle geometrik biçimleri, belli sistemler oluşturacak şekilde düzenleyip resminin ana unsurları haline getirmiş ve böylece sanatının 20. yüzyılda bütün soyut sanat akımları üzerinde yoğun etkiye sahip olmasını sağlanmıştır” (Yavaş, 2010: 48).

3.1.3.1.2. Franz Marc (1880-1916)

Modern sanatın en tanınmış hayvan ressamıdır belki de. Başlangıçta resim anlayışı daha figüratif ve somutken, daha sonra soyutlamaya yönelip, non-figüratif resimler yapar. Yaşamlarla ilgili sembolleri hayvan imgeleriyle dile getirir. Hayvan, bütünü içindeki öğelerden biriydi. Çekim kaynağı olan şey, organik bütündü. “Bütün olarak doğa” der. Hayvan betimlemelerini geleneksel figürler üzerine kurulmuş kalıplar üzerinden yapar. Sanatçı, din olmadan hiçbir büyük sanatın var olamayacağına inanır. Sanat, metafizik bir olgudur, öyle de olacaktır.

Resim, kendini insani amaçlardan, insani isteklerden arındıracaktır. Nesnelerin içindeki gerçeklerin dışı vurulması gerektiğine inanmış ve hiçbir kuram ya da doğa incelemesinin bunun için yararlı olacağını düşünmemiştir. O, düş gücüyle yol bulabileceğine inanır.

3.1.3.1.3. Alexei von Jawlensky (1864-1941)

İlk çalışmaları Realizm çizgisi taşısa da, sanatçı, İzlenimcilik ve ardından Fovizm üsluplarında eserler üretir. 1906-1908 yıllarında dışavurumcu resimler yapar. Portreler yapmaya başlar. 1934 sonrası portrelerinde insan yüzleri soyutlaşmıştır. Portrede gösterdiği Dışavurumcu çizimleri ona bu akım içinde ün kazandırmıştır.

Sanatçı, Fransa'ya çeşitli geziler yapmak için görev üstlenir ve Sergej Djagilev yardımıyla 'Salon d'automne'de resimlerini göstermesi mümkün olur. Jawlensky de ilk kez Henri Matisse ile bir araya geldi. 1908 yılı yazında, ilk kez Murnau Kandinsky, Marianne von Werefkin ve Gabriele Munter ile çalıştı. Orada dört sanatçı diğer sanatçılar ile uyumlu çalışma için 'Neue Künstlervereinigung München' kuruluş fikrini geliştirdi. Aralık ayında ilk sergisi Münih'te gerçekleşti. İki yıl sonra 'Blauer Reiter' işbirliği yeni bir fikir olarak kurulmuştur.

1913 yılında Jawlensky, Berlin'de Herwarth Walden ilk Alman sonbahar Salon sergisine katıldı. 1914'te Dünya Savaşı başladığında, Jawlensky, Almanya'dan sınır dışı edildi. 1918 yılından, onun ilk soyut resim çalışmalarına başladığı 1921 yılına kadar İsviçre'de kaldı. Jawlensky daha sonra bir felç geçirir ve resim çizmede zorluklar başlar. Bir yıl sonra ressam küçük formatlı dizi 'Meditationen'e başladı. Eserlerine, "dejenere" olduğu gerekçesiyle 1937 yılında el konuldu. Üç yıl sonra (1941) Jawlensky, Wiesbaden'de öldü.

Resim sanatının başlangıcında Jawlensky üslubunun, özellikle Matisse'ten ve Fauves'ten etkilendiği bilinir. Bunun ardından, güçlü renkler ve basit formlar kullandığı ve ön plana çıktığı görülür. Dışavurumcu tarzı keşfederek resimlerine devam etmiştir. Ardından sanatçı, özellikle insan yüzü olan resimlerinde sakin spiritualised ve mistik görüntülere dönmüştür.



Resim 18: Alexei von Jawlensky, *Murnau Manzarası*, 1908-09.

3.2. Avusturya’da Dışavurumcu Öncü Ressamlar

3.2.1. O. Oskar Kokoschka (1886-1980)

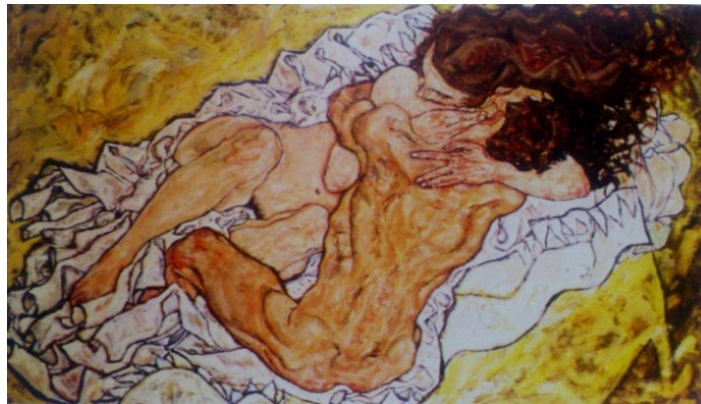
Die Brücke ve Der Blaue Reiter gruplarıyla doğrudan ilişki kurmadan, bireysel çalışan Kokoschka, bağımsız bir Ekspresyonist sayılır.

Materyalizme ve milliyetçiliğe karşıdır. 1906’da Ekspresyonist eserler üretmeye başlar. Portrelerinde bir hastalığın veya nevrozun klinik analizini yapma eğilimi vardır.

Eserlerinde, eller ve gözler dikkat çeker. Yüzdeki sabit bakışlar insanın ruh durumunu ortaya koyar. Bu yönüyle Rambrandt’ı andırır. 1913’e kadar Rambrandt ve Freud etkileri görülür. Daha sonra resimlerinde, derinlik, açık koyu aramaları, renk incelikleriyle El Greco’ya yaklaşır. Gerçek, gerçek olmayan ruhani olanın karışımı... 1917-1924 sürecinde titreşen canlı renk boyayla yüklü fırça darbeleri ile sanatçının ruh halinin bozulduğunu anlayabiliyoruz.

3.2.2. Egon Schiele (1890-1918)

Kurşun kalem ve sulu boya kullandığı çalışmaları genellikle portre çalışmalar olarak görülür. Figürler kırılıgandır. Çoğu zaman hastalıklı, fakir ve hüzünlüdür figürleri. Güçlü bir enerji doludur çizgilerinde. Erotizme de dönüşür çizgileri. Yaşama sevgisine bir çağrı vardır ayrıca. Figürlerin dışında beyaz çizgiler bırakır. “Erotik sanat yapıtının tamamen kendine özgü bir kutsallığı vardır.” der Egon Schiele.



Resim 19: Egon Schiele, *Kucaklaşma*, 1917.

3.3. Fransa’da Dışavurumcu Öncü Ressamlar

3.3.1. Marc Chagall (1887-1985)

“Yaşadığı köy hayatı ve dini betimleyen resimler yapar. Halk sanatının çeşnisini ve çocuksu büyüünü resimlerinde kullanır. Biçimden çok iç deneyimleriyle resim yapar. Alman sanatına yakındır. Yumuşak, akıcı bir renk kullanır. Biçem ve uzam ilişkisine sahip günlük yaşam temalarını işler. 1930 sonrası savaş ortamı içinde dinsel ve toplumsal konulara eğilmiştir” (Yavaş, 2010: 38-39).



Resim 20: Marc Chagall, *Ben ve Köy*, 1911.

3.3.2. Chaim Soutine (1893-1943)

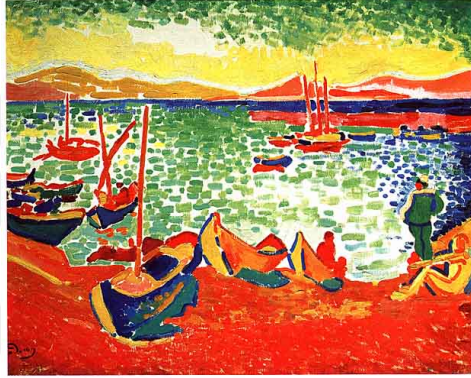


Resim 21: Chaim Soutine, *Koltukta Oturan Kadın*, 1919.

Chaim Soutine, kendi döneminin en önemli ekspresyonistlerinden biridir. 1920’den beri ağaç, Soutine’in resimlerinde takıntılı bir konu haline gelmiştir. Renkleri şiddetli kullanması ve cesur fırça darbelerinin Soyut Ekspresyonist ve “Cobra” akımlarında kullanılan deneylerin habercisi olduğu söylenmiştir. Portre çalışmalarıyla tanınır.

3.3.3. Andre Derain (1880-1954)

“Alman işgalinden sonra, daha heyecansız, daha lirik resim yapma yaklaşımında ve neredeyse oryantalist bir duyguyla daha serbestleşen üslubunda bu ruh kendini göstermektedir” (Thompson, 2014: 218).



Resim 22: Andre Derain, *Collioure Limanında Tekneler*, 1905.

3.3.4. Raoul DUFY (1877-1953)

Fransız ressamın çalışmalarına temel olan enerji ve canlandırıcı niteliklerin yanı sıra, estetik çekiciliğinin de yaygın bir şekilde yeniden üretilmesinde payı vardır.

Tabloları parlak renklerle boyanmıştır ve onları görür görmez çekici kılacak desenlerle doğal olarak bezenmiştir.

“Dufy, dinlenen insanları konu alan sahneleri, sosyal yorumları olmaksızın betimlemiştir. Sonuç olarak eleştirmenler çoğu kez haksız olarak onun çalışmalarını görmezden gelmişlerdir. Ancak tablolarının dekoratif niteliği ve neşeli ifadesi,

alışmalarını halk arasında popüler hale getirmiştir. Ressam bu konumunu günümüzde de korumaktadır” (lmeden önce Görmeniz Gereken 1001 Resim, 2011: 679).



Resim 23: Raoul Dufy, *Deauville'de Bir Yarış Pisti ve Başlangıç Yeri*, 1929.

3.4. İtalya'da Dışavurumcu nc Ressamlar

3.4.1. Giacomo Balla (1871-1958)

Fütürizm estetiğini benimser. Manifesto imzalayanlardandır. Gelenek ve âdetlerin sınırlarını zorlamış çağdaş bir sanatçıdır. Dönemin endüstri çağı ve sanattaki hızına ayak uydurur. Dışavurumcu bir tavra yönelir.



Resim 24: Giacomo Balla, *Tasmalı Bir Kpeğın Dinamizmi*, 1912.

Görüntüleri, hareketli biçimin dinamik resmedilmiş analizini keşfetmelerini sağlamıştır. En nl eserlerinden biri olan “Tasmalı Bir Kpeğın Dinamizmi” tablosunda, fotoğrafik etkiler açıkça görülmektedir. Sokakta yürüyen bir kpeğın hareketini vurgulamak için

inanılmaz sayıda çizgi kullanılmıştır. Daha sonraları etkileyici Soyut kompozisyonların ortaya çıkmasını sağlayacak hareketin ve hızın resmedildiği bu tablo, Balla'nın gelecekteki eserlerinin habercisidir.

3.4.2. Umberto Boccioni (1882-1916)

“Kısa kariyerinin kalan kısmında heykel üzerine yoğunlaşmadan önce annesinin bir portresini yapmıştır. Görüntü o dönemin en güçlü ve en rahatsız edici görüntülerindendir. Kübizme, İtalyanların yaklaşımının doruk noktasıdır.

Geleneksel değerleri ve yaşam stilini reddeden, hatta yıkılmasını isteyen Fütüristler, teknolojiyi, makineleşmeyi, endüstriyi savunuyorlardı” (Ölmeden Önce Görülmesi Gereken 1001 Resim, 2011: 613).



Resim 25: Umberto Boccioni, *Pasajda Kavga*, 1910.

4. AMERİKA TOPLUMUNDA SANAT/SOYUT EKSPRESYONİZM

Amerika’da, 1940-1970 yılları arası ön plana çıkar Dışavurumculuk. Avrupa’da II. Dünya Savaşı yaşamış ve sanatçılar baskı altında kalmış, bu yüzden Amerika’ya gidenler olmuştur. Piet Mondrean, Fernand Leger, Max Ernst, Marc Chagall ve Salvador Dali gibi sanatçılar Amerika’ya gitmişlerdir.

Amerika’da soyut Ekspresyonizm diyeceğimiz olgu, daha çok Kübizmin biçimsel sonuçları ve Sürrealizmin ilkel temaları olarak görülür.

Amerikalı sanatçılar, Meksika duvar resimlerine, bu resimlerin taşıdıkları toplumsal bildirilere ve federal sanat projesinin uğradığı başarısızlığa dönüp bakabilmişlerdir.

(1933-Federal Sanat Projesi). Amaç, günlük hayatla sanatı bütünleştirmek çabası olsa da bu, beklenen başarıyı getirmedi.

1948-1950’de Washington sanat çevresi, sanata önemli bir ticaret/ihracat unsuru olarak bakar. Bu durum bazı sanatçılarla çatışma yaşanmasına yol açar. Bu oluşum karşısında direnen sanatçı olarak karşımıza Marcel Duchamp (1887-1968) çıkar. Bir manifesto ortaya koyar. Manifesto ile sanatçı, yeni anlayışın kurtarıcısı gibi görülür.

Jackson Pollock, 1948’de, boyları damlalar halinde akıtarak resimler yapar ve sergiler. Resmin içindeki simgelerle resim yapma eylemi, bu akımın dışındaki sanatçıların yeni akımı anlamalarına yol açar.

Resim yüzeyi, beyin, ruh, göz ve el kaynaşmış haldedir. Resimler, temsil edilen şey olmaktan öte bir şeydir, yani, ressamın hareketlerini taşıyan, onun iç anlatısını gösteren bir alan olmuştur. Sarsıcı bir etki yaratır. Genç ressamlar da bundan etkilenerek, boyayı yabancı yöntemlerle kullanıp, duyguları bireysel bir dille ifade etme yollarını arama yolunu seçtiler.

İçten gelen ritim sayesinde boyları tual üzerine sıçratarak, bisikletle üzerinden geçerek, torba dolusu boyları patlatmak suretiyle, boyalı vücutlu kadınları tual üstünde yuvarlanmaları istenerek resim çalışmaları yapılır.

4.1. Aksiyon Resmi

Aksiyon Resmi alanında resim yapma eylemi, yapıtın içeriği haline gelir. İmgeler ham duyguları yansıtır. Boyalar tuale dökülür, damlatılır, sıçratılır. Bunu ilk yapan Hans Hoffman’dır.

Jackson Pollock ise, fırçaların dik şövalelerin kısıtlamalarını aşarak görülür hale getirmiş, enerji ve hareket olarak tanımladığı imgeler yaratmıştır. Tablolarında tepeden tırnağa

aynı stil hakimdi. Tuale geçen bir olaydır, cesur ve iddialıdır. Bu alanda çalışma yapan sanatçılar, Willem de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock'tur.

4.2. Renk Alanı Stili

Renk alanı resmi, düşünmeye dayalı şekilde, tasarlanarak yapılır. Geniş bir renk yelpazesi kullanılır. Sert kontrast ya da belirgin odak noktası yoktur. Hayranlık uyandırmak istenir. Nevman, sanatının dini olduğunu ve yüce olanla ilgilendiğini söylemiştir. Rothko, temel insan duygularının trajedi, esrime, yok olma ile ilgili olduğunu ifade eder.

Yapıtlar büyüktür. Soyutlama duygusu uyandırır. Renk alanı, izleyicinin bilinç düzeyini yükseltmeyi amaçlar. Mark Rothko bu alanda çalışır.

“Soyut Ekspresyonizm, iki büyük yıkım, bir bunalım dönemi ve bir dünya savaşı sonucu ortaya çıkar. Bu koşullar altında olgunlaşan bir sanatın heyecan, gerilim ve umutsuzluk işaretleri taşıması şaşılabilecek bir şey değildir. İki dünya savaşı arasında sadece iki büyük uluslararası sanat eylemi vardı. “Dada” ve “Sürrealizm”. II. Dünya Savaşı çıkınca, Avrupa’da sanat iki kutupta toplanmıştı. Gerçek dışı yöntemlerin “Pürist geometrisini içeren ve kübizmden çıkan soyutlamalar (De Stil ile Konstrüktivizm) ve Sürrealizm” (Erdok, 1975: 142).

Soyut Dışavurumcu sanat anlayışının figürücü etkiye karşı oluşu yanı sıra, geometrik soyuta da karşı durduğu görülmektedir.

Geometrik soyutun statik, idealist akılcı ve kesinliğine karşı, soyut Dışavurumcu anlayışın daha dinamik, içgüdüsel, duyumsal ve rastlantısal, belki de deneysel olması yeğleniyordu.

4.3. Amerika’da Dışavurumcu Sanatçılar

4.3.1. Jackson Pollock (1947-1951)

Jackson Pollock’un resimleri, şiddet ya da vahşet durumlarını belirtmekten çok, zarif, ritmik, baleyi andıran törensi bir etkiye sahiptir. Mistik ve düşünsel özellikler yaratarak

izleyicisine derin alanlar sunar. Simgeler bozulur, dağıtılır, alan içerisine yayılır. (Daha önceki resimleri ise şiddet içermekteydi.).

Eleştirmen Harold Rosanberk, 1952’de bu tarz resim yapma yöntemine “Action Painting”- Eylem (Aksiyon) resmi adını verir.



Resim 26: Jackson Pollock, *Numara 1 Numara 1950 (Lavanta Buğusu)*, 1950.

4.3.2. Mark Tobey (1890-1976)

Bu sanatçının çalışmalarında, Uzakdoğu etkileri görülür. Soyut Ekspresyonizm’in öncü ressamlarından. Kaligrafiyi Çinli sanatçılardan öğrenir. Şanghay’da edindiği ilk kaligrafik yaklaşımlar onun sanatında karmaşık fırça darbeleri şeklinde olmuştur. Ardından, beyaz yazılar diğer öğelerin yerini almaya başlamıştır.



Resim 27: Mark Tobey, *Advance of History*, 1964.

Küçük boyutlu suluboya, tempera ve pastel resimler yapar. Diğer çağdaşlarından ayrılan özelliği budur. Beyaz yazılardan itibaren, doğal biçimli ve figüratif olmayan resim anlayışı, gergin ve uzamsal, evren ve iç dünyanın arasında kalan, algılanır olan çizgi ve gösterge ile kendini bulur.

4.3.3. Arshile Gorky (1904-1948)

Arshile Gorky'nin ölmeden bir yıl önce yaptığı "Nişan II" adlı tablosu, Gerçeküstü etkilerden kurtulmuş ve kendine özgü üslupla resmettiği bir eserdir. Çarpıcı bir akıl, yumuşak bir etki, büyüleyici renk denemeleri, gergin ince çizgilerle örülü yapıtlar ortaya koymuştur. Eserlerinde halk masalları, kendine ait, evine ve ailesine ait anıları anlatan kişisel mitler ortaya çıkarır. Derin bir melankoli izleri taşır.



Resim 28: Arshile Gorky, *Nişan II*, 1947.



Resim 29: Willem de Kooning, *Kadın I*, 1950-1952.

4.3.4. Willem de Kooning (1904-1997)

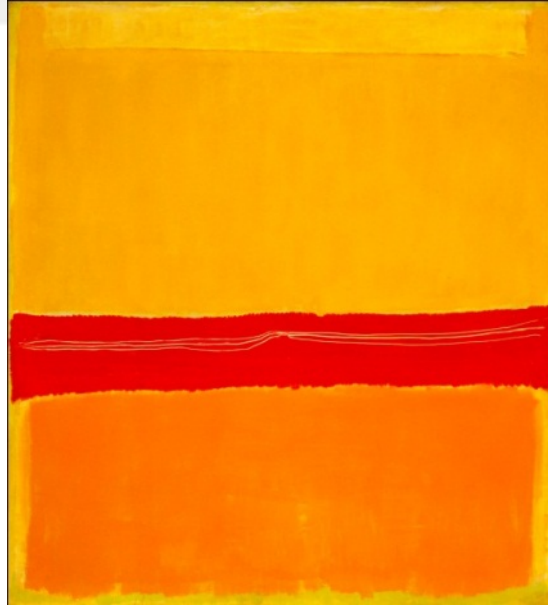
Bilinçli ya da bilinçsiz, onun yapıtları, biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimler taşır. Bunlar, belirli bir suret ve figürü temsil ederler. Tinsel bir hava söz konusudur.

4.3.5. Mark Rothko (1903-1970)

Başta, figüratif resimleri varsa da bu tarzından uzaklaşmış, yumuşak, köşeli, yoğun renkli blokların, daha açık ve daha koyu renkli bir zemin üzerine düşünce ve duygularını aktardığı soyut tualler üretmeye başlamıştır. Çalışmaları, belirsiz ama sınırlı bir uzamsal alanı kaplar.

Mark Rothko'nun geliştirdiği teknik, iki üç renkli dikdörtgenin birbiri üzerine gelmesi ile oluşan karakteristik bir tekniktir. Renkler berrak ve kesin olmayan renklerdir. Anlatılmak istenen, ölüm anını yaşamakta olan insana ilahi kudretin nasıl görüldüğünün hissini verebilmektir. Dindar ve mistik bir anlayışa sahip ressamdır. Bu sayede, bir görsel dil geliştirmeyi amaç edinmiştir.

Rothko'nun resim algısı, renk, biçim, derinlik gibi formal elemanlara indergeyen bir tavır şeklinde olsa da, Rothko'yu formalist olarak tanımlamak yeterli olmaz. Onun resimlerinde, çok derin bir ruhanilik ve şiirsellik arayışı vardır. İyi resmedildiği sürece neyi resmettiğinizin önemli olmadığını düşünür. Bunu akademizmin bir anlayışı olarak da görür.



Resim 30: Mark Rothko, *No 5, No 22*, 1950.

Bireysel ve evrensel zaman eş anlamlı hale getirildiğinde, arada oluşan boşluk, aklınızdaki düşüncelerin tuale yansımaları sağlar. Bu, Rothko'yu, resimlerde kullandığı dil ile meditasyon yaratma arzusunda olduğunu gösterir. Bilinçaltındakilerin ve bilinç dışındakilerin arasındaki çizgidir onun yaptığı. İnsanı, lirik farkındalığa iter, sorgulamanızı sağlar. İnsanlığın hâlâ düşünebiliyor ve hissedebiliyor olduğunu kanıtlamak ister resimlerinde düşünmeyi sağlayarak.

5. NEO-EKSPRESYONİZM/ALMANYA

“Alman'ya da sanat, birincisi, 1918'den sonra, ikincisi de 1945'ten sonra olmak üzere 30 yıl içinde tam iki kez siyasi ve toplumsal olayların baskısı altında yeniden tutuşturulmak zorunda kalmıştır.

Ekspresyonistler, zorlu kopuş süreçleri, tecritler, mücadelelerle çatışmalar içinde, üstelik hazırlıksız seyircinin protestolarıyla, alaylarıyla boğuşarak öznel yaratıcılıklarını ortaya koydular. Çağın görme alışkanlıklarında devrim yarattılar” (Fehleman, 1991: 46-48).

II. Dünya Savaşı sonrası sansürün kalkması, kararsızlığı da beraberinde getirir. 1955'te Almanya'nın ikiye bölünmesi, sanatı da ikiye böler. Sanatta politik yönlendirmeler görülür. Batı Almanya, öznel görüşlerin oluşturduğu soyut sanatı benimserken, Doğu Almanya ise sosyal gerçekçi bir sanatı kullanmak zorunda kalır.

Alman sanatının temelini, II. Dünya Savaşı öncesi Kirshner, Beckman, Barlach gibi Dışavurumcu sanatçılar atar. Kavramsal ve Minimalist sanatın kenara ittiği geleneksel, kültürel değerleri oluşturur. Bu iki sanatın amacına hizmet etmediği için “gerçek dışı” olarak varsayılan unsurlar, toplum dışına itilmiş değerlerin oluşturduğu yeni bir gerçekçiliği, düşsel ve kavramsal imgelerin yeniden önem kazandığı çelişkilerle dolu bir akımı, “Yeni Alman Dışavurumculuğu”nu ortaya çıkardı.

Yeni Alman Dışavurumcuları, sanatın gücünden çok resmin ve boyanın gücüne inandıkları için sanatı yücelten, gereksiz yere yaratılmış mitlere karşı çıktılar.

Donald Kuspit'e göre, Dışavurumcu olarak tanımlanmaması gereken bir akımın, kişileştirilmiş bir kavramsal sanatın temellerini attılar.

5.1. Alman Neo-Ekspresyonist Sanatçılar (Mülheimer Freiheit Grubu /1979)

Jiri Georg Dokoupil, Peter Bömmels, Hans Peter Adamski, Gerard Kever, Walter Dahn

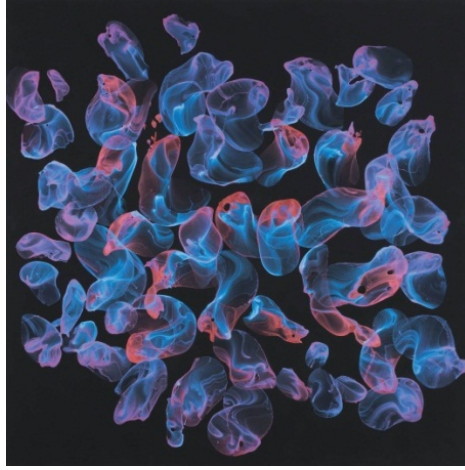
Jiri Georg Dokoupil, Peter Bömmels, Hans Peter Adamski, Gerard Kever, Walter Dahn yeni Alman Dışavurumcu sanatçılarına örnektir.

“İlk toplu sergilerinden sonra Mülheimer Freiheit Grubu olarak tanınan sanatçılardan Adamski, Kohl Sanat Akademisinde Joseph Beuys’un öğrencisi olarak, Walter Dahn ve Dekoupil de New York’ta Joseph Kosuth ve Daniel Buren’in sınıfında eğitimlerini tamamladılar.

Özellikle Beuys’un düşüncelerini ve kavramsal sanatı gereğinden fazla politik bularak bir önceki kuşağı oluşturan sanatçıların görüşlerini benimsediler. Politik ve sosyal yaşamı kınayan alaycı, saldırgan bir tavırla çalışmalarını yürütmeye başladılar. Kavramsal sanatın gelişmesine de katkıda bulunmuş olan Kuspit, Yeni Alman Dışavurumculuğunun her şeyden önce kavramsal temellere dayandığını, sanatçının yapıtına kendisini de katmasıyla duygunun, sanatçının içinde yoğrulduğunu, kültürün de resimde yansıdığını ve çalışmanın çok boyutlu bir sanat eseri yarattığını savunur. Yeni Alman Dışavurumculuğu, sanat dünyasının merkezinden çok süpermarketi olmuş New York’un kapısını 1970’lerin sonunda çaldı. 1982 yılında, yedi galeride birden açılan sergilerin ardından, sanat çevrelerinde başlayan tartışmalar akımı gericilikle suçlamıştır. Bu suçlama şöyledir: Boyayı, figürü, sanatçının otoritesini kullanan akımlar, modern sanatın nesnel kişiliğinden ve eleştirel özelliğinden yoksundur. Modern sanat akımlarının olumsuz yanları olmasına karşın, eleştirdikleri topluma ve diğer sanat akımlarına saygı duyarlar. Joseph Kosuth, uzun eleştirilerin sonunda, Dışavurumcuları kısaca “aşağı tabakadan sanatçılar” olarak niteler.

Bu grup üyeleri, 1979 yılı sonu bir araya gelip çalışmaya başladılar. Kuramsal sanatı ve Beuys’un düşüncelerini gereğinden fazla politik bularak, önceki kuşağın belirlediği sanatçıların görüşlerini benimsediler. Politik ve sosyal yaşamı kınayan alaycı, saldırgan bir tavırla çalıştılar” (Ulay, 1984: 32-34).

Georg Jiri Dokoupil (d. 1954), 1982’de ilk kişisel sergisini açtı. Geleneksel dokularla Neo-Ekspresyonist tarzı ile çağdaş sanatsal ifadeleri aramaya çalıştı.



Resim 31: Georg Jiri Dokoupil, *Sabun Köpüğü ve Pigmentler*, 2014.

Peter Bömmels (d. 1951), 1970'ten 1976'ya kadar, Köln Üniversitesinde sosyoloji, siyaset ve pedagoji okudu. 1983 yılında, Güzel Sanatlar Kuzey Ren-Vestfalya Ödülüne layık görüldü. 2004'te Güzel Sanatlar Dresden Akademisi Profesörü oldu. Geniş formatlı akrilik tualleri vardır.



Resim 32: Peter Bömmels, *Doğal Tarih*, 1982.

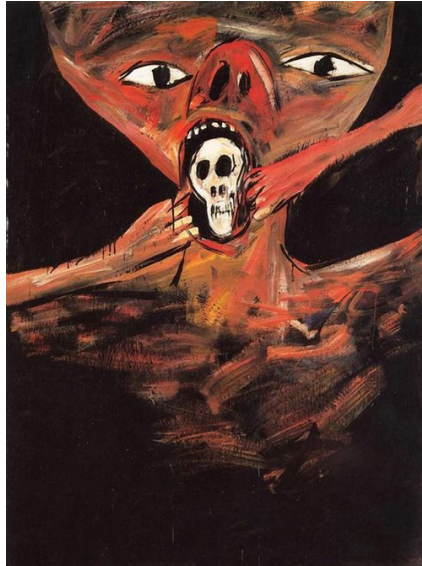
Hans Peter Adamski'nin (d. 1947) tablolarında kara-mavi görüntüler, kareler, erotik sahneler, bitkisel motifler, dini semboller, metin parçaları görülür resim unsurları olarak.

Gerad Kever (d. 1956), gruba 1979'da katılır. Walter Dahn (d. 1954), Beuys'un kavramsal yöntemlerini dışlayarak, geçmişin Alman kültürüne yaptığı baskıyı kendi kurduğu dünyasında anlatır.



Resim 33: Hans Peter Adamski, *Love-Blaugrau*, 1997.

“Karanlık, terk edilmiş doğayı yer yer aydınlatan alevler, yaratıcı ve yok edici güçleri, sanatın ölüm karşısındaki yenilmezliğini simgeler. Nazi Faşizminin yok ettiği Alman kültürünü yeniden canlandırmaya çalışır. 1976’da gönderildiği Venedik Bienalinde kendi yapıtlarıyla aynı salonda sergilenen Renato Guttuso’nun Caffè Greco adlı tablosuna karşı yaptığı Café Deutschland serisiyle sanat dünyasında tanındı” (Ulay, 1984: 32-34).



Resim 34: Walter Dahn, *Asma I*, 1982.

6. NEO-EKSPRESYONİZM/AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ

Amerika'daki Neo-Ekspresyonizm, 1970'lerin sonunda ortaya çıkar. Avrupa'daki savaşlardan kaçan sanatçılarla kendini bulur.

Ölü sanat olarak belirledikleri bu yaklaşımla, soyut nitelikli resimler oluştururlar. Gözden düşmüş her şey bu sanat yaklaşımıyla ortaya çıkartılmaya çalışılır. Seçilen konulara örnek olarak cinsellik, edebiyat, psikoloji, hafıza, sembolizm, figür, otobiyografiyi verebiliriz.

Öne çıkan sanatçılar olarak, George Baselitz, Sigmar Polke, Jennifer Bartlett, Anselm Kiefer, A. R. Pençk, Jörg Immendorf, Gerhard Richter'i söylemeliyiz.

Neo-Ekspresyonizm'e ışık tutan malzemeler, duyguların belirgin şekilde ortaya vurumunu amaçlıyordu. Çalışmalarda, heykel ve mimarinin de temellerine inilmeye çalışılmıştır.

6.1. Amerika/Neo-Ekspresyonist Sanatçılar

6.1.1. Georg Baselitz (d. 1938)

"Georg Baselitz'in eserleri ham, rahatsız edici ve uzlaşmaz niteliktedir. Resminde, bakan kişide derinlerdeki duyguları kışkırtmak için, enerjik, hatta şiddetli bir teknik kullanır.



Resim 35: Georg Baselitz, *Olmolu Kız II*, 1981.

1950'lerin sonlarındaki ilk yapıtlarında, soyut resmin baskınlığına isyan etti. Onun yerine, son derece kişisel ve anlatımcı figüratif sanat eserleri sundu. Bu eserler,

çoğunlukla kaba bir şekilde erotiktir. Belirgin bir şekilde ruh hastalarının elinden çıkan sanattan etkilenmiş görünür. Baselitz'in eserleri, 1960'ların sanat dünyasına hakim durumdaki Pop Art sanatçıları ile Minimalistlerin soğuk yapıtlarının antitezi niteliğindedir. 1980'li yıllarda, Neo-Ekspresyonizm hareketinin babası sayılmıştır.

Soyut sanata karşı çıkar ama aynı zamanda pasif bir şekilde dış görüntüyü kabul eden resimlerden, özellikle de pop-arttan nefret eder.

Sonuç olarak, 1969'da, tualî baş aşağı asarak resim yapmaya başladı. Fakat işin ironik yanı imgeyi ters çevirmesi, bakan kişiyi resimlerindeki soyut şekil ve renk aranjmanlarını görmeye teşvik etti" (Dixon, 2013: 575).

6.1.2. Jörg Immendorff (1945-2007)

"Alman Neo-Ekspresyonist Jörg Immendorff, siyasi tartışmaları körüklemenin ve değişimin peşindeydi. 1976'da 'Kendisini, toplumun değişmesine aracı olacak pek çok şeyden biri olarak gören bir sanat formunu destekliyorum.' demişti.

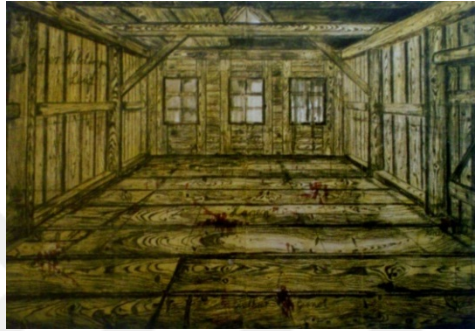
Kendi politize, absürt performans sanatını geliştirdi. Buna, bebek çığırığının sesinden yola çıkarak "Lidl" adını verdi. Hocasız, ütöpik bir sanat okulu hayaliyle bir Lidl Akademisi kurdu" (Dixon, 2013: 575).



Resim 36: Jörg Immendorff, *Sarı ve Beyaz Bebek*, 1967.

6.1.3. Anselm Kiefer (d. 1945)

“Anselm Kiefer, çok çeşitli araçlarla sanat icra etmiş ve pek çok farklı konuyu işlemiştir. Ancak temel kaygısı, özellikle 1970’lerde, Alman tarihi ve bilhassa II. Dünya Savaşı trajedisi ve Nazizm’in bu çatışmadaki rolü olmuştur. 1970’lerde çokça işlenmiş ve yanmış Alman topraklarının manzara resimlerini yapmaya başladı. Bu resimler yıkımı simgeler ama aynı zamanda yeniden büyüme olasılığını da içerir. Kiefer bu yapıtlarında genellikle lehim lambası kullanıp tualin üzerine saman, kurşun, kil ve kül yerleştirmiştir” (Dixon, 2013: 576).



Resim 37: Anselm Kiefer, *Nibelungen'in Hüzünü*, 1973.

6.1.4. Jean-Michel Basquiat (1960-1988)



Resim 38: Jean- Michel Basquiat, *Pyro*, 1984.

Basquiat, “New York’ta büyüdü. Sorunlu bir çocukluk geçirdi. Şifremsi grafiti mesajlarla kötü bir şöhret edindi. Tual üzerine yağlı boya yapmaya 1980’lerde başladı. Basquiat’ın resimleri, bilinçli olarak grafitinin bitmemiş görüntüsünü andırıyordu. Sokaklardan toplanmış malzemeler de içeriyordu. Konuları, genellikle otobiyografik olmakla birlikte, sanat tarihine, efsanevi sporculara, hip hop ile caz müziğine ve ırkçılığa gönderme yapıyordu” (Dixon, 2013: 577).

6.1.5. Keith Haring (1958-1990)

“Haring, sanatın şehir hayatına entegre edilmesi gerektiğini düşünen New York çıkışlı bir sanatçıdır. 1980 yılında metro istasyonlarında, siyah kâğıtla kaplanmış, içi boş reklam panolarına beyaz tebeşirle resim yaparak kariyerine başladı. Haring, metro istasyonunun kendine özgü spontane üslubunu geliştirebildiği laboratuvarı olduğunu söyleyerek bu ritmik çizimlerden yüzlerce üretti. Buzdolabı kapakları, çöpe atılmış beşikler ya da pelüş oyuncaklar gibi sokakta bulduğu nesnelerin bile üzerine resim yaptı” (Dixon, 2013: 577).



Resim 39: Keith Haring, *Adsız*, 1983.

7. 1980'LERE KADAR TÜRKİYE'DE DIŞAVURUMCU AKIMIN GELİŞİMİNE KATKI SAĞLAYAN SANATÇILARA ÖRNEKLER

7.1. Türk Resminin Gelişimine Dair Bir Özet

Türk resmi, Osman Hamdi Bey'le, Batı'ya açılma yönünde ivme kazandı. Türk resmi adına da Osman Hamdi Bey'in uzun süre söz sahibi olduğu bir gerçektir. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte yeniliklerin önü açılmıştır. Batı'dan alınan ölçütlerle gelenekçi yapıdan ayrı gelişim çizgisi başlar.

1909 yılı dolaylarında Avrupa'ya giden sanatçılarımız, Fovizm, Empresyonizm, Kübizm gibi akımlarla sanatın yönünü değiştirip geliştirmeye çalışırlar. Yeni anlayışları Oryantalizmle birleştirirler (Çallı Kuşağı ressamı). Etkilendikleri iki sanatçı vardır: Fernard Cormon ve Jean-Leon Gerome (Oryantalist tavır). Bu kuşak sanatçıları, Türk resminde figüratif akademik Empresyonist temelleri atmışlardır. Pissarro, Monet, Sisley'in Empresyonizmini örnek almışlardır. Türk resmi, Batılı dünya görüşü doğrultusunda ilerleme başlamıştır. Batı ile Türk sanatı arasında köprü sağlamaya çalışılmıştır.

1927'den itibaren, Cumhuriyetin kültürel atılımları olarak Batı'ya ressamlar gönderilmiştir (Müstakil Ressamlar Grubu). Gidenler, Hans Hoffman ve Andre Lhote'un öğrencileri olurlar. Kübizm ve bir anlamda da Ekspresyonizm Türk Resmine dahil edilmiş olur. Oldukça akademik bir yapıda gerçekleştirilen çalışmalar, geometrik kontrüksiyonlarla oluşturulmuştur.

Ekspresyonizmin o dönem resim gelişimine etkisi, konulardaki değişim, ekspresif deformasyon etkiler olarak görülür. Burada renkçilik ve spontan eğilimler henüz görülmez.

Müstakil grubun aldığı eğitim onları Ekspresyonist yapmaz, onlar yeni bir anlayış, bakış açısı getirirler Türk Resmine. İlk kez, Kontrüktivist ve birazda Ekspresyonizm henüz oluşmaz.

1950'lerden sonra, her sanatçı kendi inanç çizgileri doğrultusunda sanatını egemen kılma yoluna başvurmuştur. Türk ressamı hiçbir akım anlayışında birleşmezler. Renk gelişmemiş, daha çok biçim üzerine yoğun bir çalışma başladığı görülmüştür. 1960 öncesi, renk ve biçim ilişkileri neredeyse ele alınmamıştır.

1950'lerden sonra Türkiye'de sanayileşme, hızlı kentleşme, kırsal kesim sorunsalları yaşanırken, elbette plastik sanat alanında da etkiler oluşmaya başlar. Çağdaş dünya ile ilişkilerin artması, kültürel anlaşmalar, Batı kaynaklı yazınların ulaşımı kolaylaşmıştır. Bu durum, gelişmeyi daha verimli hale getirmiş, Batı'yı takip sürecini başlatmıştır.

1950'li yıllarda, figüratif alanda belirlenen yerel konular sonrasındaki gelişmeler soyut sanat eğilimli sanatçıları da etkisi altına alır. İfadeci, dışavurumcu tavırlar belirmeye başlar. Yavaş yavaş renkli dışavurumcu etkiler sanat kültürümüze geçmeye başlar. Akademide de reform hareketleri, sanatçıya bunu yakalamak için fırsat sunmuştur.

“Akademi hocalarının yapıtlarından oluşan bir Türk sanat tarihi yazımına karşı çıkan ilk hareket ‘Tavan arası ressamı’ hareketidir. Nuri İyem, Fethi Karakaş ve Ferruh Başağa tarafından kiralanarak özel resim atölyesine çevrilmesiyle oluşmaya başlar. Bu grup, Eylül 1951'de Fransız konsolosluğu salonlarında sergi açar.” (Yaman, 1993: 9-61)

Soyut ilk çalışmalar, daha çok şiirsel ya da geometriktir. 1970'lere gelindiğinde, yurt dışından dönen sanatçıların figürü ve doğayı belli ölçülerle değiştirerek, soyut alanlara yönelmesine, deformeye, yani dışavurumcu eğilimlerin benimsenmesine neden olur. 1960'lardan itibaren ülkede yaşanan siyasi ve toplumsal olaylar, teknolojik gelişme, tüketim, sanayinin egemen olmaya başlaması, dışavurumcu tavrın belirginleşmesini de sağlar. 1970'li yıllarda genç kuşak ressamı, renk, biçim, kompozisyon, malzeme çeşitliliği geliştirirler. Bireysel dünyasını ifade etmeye çalışan sanatçıların olduğu görülür. Fakat bu bireysel yaklaşımlar, kendi iç dünyalarında sınırlı kalır. Kendi gerçekleri ötesindeki düşünsel zorlamalara girmezler.

Türkiye'de bu yıllarda, Avrupa ve ABD'deki popüler sanata ilgi artmaktadır. 1980'li yıllara gelindiğinde, tutuculuğa karşı tavırlar geliştiği görülür. Dışa açılmalar başlar. Dünya ile olan iletişimin daha güçlü olması sanatımıza yansır. ABD'ye sanat eğitimi için gidenlerin sayısı çoğalmaya başlar. Fuarların, bienallerin ve diğer etkinliklerin artması da yardımcı önemli unsurlar olurlar.

21. yüzyılda, sanat bambaşka boyutta ilerlemesini sürdürür. Disiplinler arası yaklaşımlar oldukça artmıştır.

Başlangıçtan beri bir akım bütünlüğü gösteremeyen Türk resmindeki dışavurumcu tavırlar, bireysel çalışmalarla varlığını sürdürmeye devam eder.

“Türk insanı ne tam Batılı, ne de tam Doğuludur. İki dünyayla öteden beri sıkı ilişkiler kurmuşsa da, Avrupa dışı olma özelliğini korumuştur” (Gümüş, 2005: 52).

Sosyoekonomik yapısıyla birçok sorunsallarla da iç içedir. Bu durum sanat içinde güzel bir sentez olanağı sunmuştur.

Çok partili dönemin etkisi, sanayinin gelişim süreci, köyden kente göç, kentleşme dinamiklerinin getirisi sanata da yansır. 1970 DRHS’de Devrim Erbil, Mustafa Ayaz, Mustafa Plevneli, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Kayıhan Keskinok, Osman Oral, Hüseyin Yüce dışavurumcu, lekeci, naif ve gerçekçi üslubu benimsemişlerdir. GSA’nın 1977’de düzenlediği “2000 Yılına Doğru Sanatlar Olgusu” adlı sempozyum çerçevesinde genç sanatçılar arasında düzenlenen sergi “Yeni Eğilimler” adını alır. Mehmet Gülerüz’ün “Orhan Veli’ye saygı” adlı yapıtı yeni dışavurumcu eğilimlerin bir örneğidir. 1978’de Burhan Uygur’a verilen Sedat Simavi Ödülü, 1979’da Mehmet Gülerüz ve İsmail Türemen’in olmuştur. 1980’de Yeni Dışavurumculuk, artık uluslararası zeminde benimsenmiş çağdaş bir akım haline gelmiştir. Temellerini, Yeni Figürasyon akımının Dışavurumcu-Sürrealist araştırmalarının yanı sıra psikolojik ve toplumsal eleştirel yüklü yorumlarından oluşturmuştur. Sanatsal gelişimini 1980’li yıllarda yükseltir ve Türk resmindeki ivme de Avrupa ile eş zamanlı gelişmeye başlar.

7.2. Türk Akademik Eğitim Sisteminde Dışavurumcu Eğilimin Gelişimine Katkı Sağlayan Hoca Sanatçılara Örnekler

7.2.1. Neşet Günal (1923-2002)

1948’de Fransa’ya giden Neşet Günal, Lhote ve Leger’le çalışır. Türkiye’de figüratif resmin öncüsüdür. Biçim estetiği, kübistlere ve Leger’e benzerlik gösterir. Resimlerindeki tema, Anadolu insanı, zor yaşam şartları, sosyal içerikli bir sanat anlayışıdır. Abartılı el ayak çizimleri kullanır.

Neşet Günal, dışavurumcu, fantastik ve gerçeküstü yaklaşımları kullanmıştır. Kuvvetli bir desen anlayışıyla resmini kuvvetlendirir. Deseni, resme ulaşmanın ana yolu olarak görür. 1954’te Türkiye’ye dönerek akademide asistanlık görevine başlar. 1970’de Profesör olur. Yetiştirdiği çok sayıda öğrenci vardır.

“Leger’de iyi çalıştım. Ona isteyerek gitmiştim. Böyle ustaların doğrultusunda çalışıp, bir şeylerin oluşması lazım geldiği bilincine vardım. Epey eleştirel gözlemlerim oldu. Bu atölyede her çalışan Leger yapıyordu. Ben de onun estetiğini kavradım. Yöntemini, atmosferini benimsedim. Büyük çalıştığım desenlerimi kendisine gösterince, bana ‘Bunlar Leger değil’ dedi. Fazla deformasyon vardı. Leger estetiği transformasyona dayalıydı. Benim yaptığım ise, Leger üslubuyla bir nevi deformasyon oluyordu. Yine de ona yakındı tabii” (Büyükcinal, 1992: 4-47).



Resim 40: Neşet Günal, *Mola*, 1962.

7.2.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Çeşitli malzemelerle büyük boyutlu tuallere yaptığı resimlerle, soyut yaklaşımlara yönelmiştir. “1929 yılında, Güzel Sanatlar Akademisine girdi. Ancak öğrenimini yarıda bırakarak 1931’de Fransa’ya gitti. Fransa’da iki yıl Dijon ve Lyon atölyelerinde, ikinci yıl Paris’te Andre Lhote atölyesinde çalıştı. 1933’te İstanbul’a dönerek akademiye devam etti. Mezun olduğu akademide 1937’de hocalığa başladı. Van Gogh’tan etkilendi. Fransa’da bulunduğu sıralarda da Raoul Dufy ve Henri Matisse’e ilgi duydu.

1940’lardan itibaren, Anadolu Halk Sanatları motifleri ve Hat sanatı kaynaklı resimlerini stilize ettiği kendi figür biçimlemeleriyle birleştiren çalışmalara yöneldi.

1960’ta, ABD’ye yaptığı gezide Rothko gibi sanatçılardan etkilenecek resimlerinde boyasal değerlere, boya hamuruna ağırlık verdi. Bedri Rahmi, Türk resminde deneyci bir kişiliğe sahiptir.



Resim 41: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Kırmızı Kahve*, 1975.

7.2.3. Adnan Turani (d. 1925)

Adnan Turani, 1950’li yıllarda, sanatında kaligrafik yaklaşımlar izler. Resimlerinde görülen geniş fırça darbeleri ise 1970’lerden sonraya tarihlenir. Boya katmanları ve bu katmanlar üzerindeki yazınsal motiflerle lirik ve soyut-yarı soyut çalışmalar oluşturmaya başlar. Sembolik işaretler ve soyut düzenlemeler yapar.



Resim 42: Adnan Turani, *Figürlü Kompozisyon*, 2006.

“Adnan Turani, Münih’te Franz Nagel’in, Stuttgart’ta Hanninger ve Willi Baumeister’in, Hamburg’da Heinz Trökes’in öğrencisi oldu. Turani’nin Avrupa’daki öğrencilik yıllarında 1955-1956’lı yıllarda başlayan soyut ve soyutlama çalışmaları, 1959-60’lı yıllara doğru

artık tümüyle doğa çıkışlı olmayan soyut non-figüratif, Lirik-soyut bir anlatım diline ulaşır” (Akdeniz, 2004: 104).

7.2.4. Nevhiz Tanyeli (d. 1914)

Yaşamın özündeki insan, resimlerin dünden bu güne değişmeyen ana konusunu oluşturur. Resimlerinde, izleyiciyi tedirgin etmek, düşündürmek, sorular sorabileceği durumu oluşturmak, yaşamın çok boyutluluğunu yansıtmak temel öğeler olmuştur. İçsel duyular, sanatsal bildirime aracılık yapmıştır. Bu bildirimin somutlaşmasına katkıda bulunur. Anlatımcı bir içerikten kaynaklanan ve evrensel mesajlarla bütünlenen resimleri, insan gerçekliğine göndermelerde bulunur.



Resim 43: Nevhiz Tanyeli, *Figürlü Kompozisyon*, 1993.

7.2.5. Neş'e Erdok (d. 1940)

“1965-1966 yılları arasında İspanya’da resim çalışmaları yaptı. 1967-1972 yılları arasında Paris’te uzmanlık eğitimi gördü. Neş’e Erdok figür ressamıdır. Osman Hamdi Bey ve Neşet Günal’dan sonra gelen ve orta ve genç figüratif çalışan kuşağı etkileyen önemli bir isimdir.

Resimlerinde figürü anıtsal bir tema gibi alır ve psikolojik boyutları ön plana çıkararak kendine özgü biçim çarpıtmaları ile yansıtır. Resimlerinde gerçekler, figürden çok jestlerle yüklüdür. Figürler, optik bir sınır çerçevesinde çoğu kez mat bir boşlukla belirlenen resimsel mekân içinde irkiltici bir ifade ve zıtlıklar içinde çözümlenmektedir.

Gerçekçi ve duyarlı bir üslupla, deformasyona başvuran Erdok, gündelik hayatın sıradan figürlerini ele alarak psikolojik ve dramatik bir anlatıma ulaşır” (Akdeniz, 2004:).

“Resimlerinin toplumsal içeriği, burjuva düşüncelerinin protesto ve eleştirileriyle kendini göstermektedir. Konunun vuruculuğunu daha da belirginleştirmek amacıyla ölçek bilinçli olarak büyük tutulmuştur. Grup çalışmalarında üç boyutlu bir kütle izlenimi sezilmekle birlikte üç boyut yanılması aynı derecede kuvvetle hissedilmemektedir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 1, 1997: 532-533).

Tüm resimlerdeki figürler, aynı zamanda portre özelliğine sahiptir.



Resim 44: Neş'e Erdok, *Soma*, 2014.

7.2.6. Ali Candaş (d. 1940)

“1990’lı yıllarda, izlenimci etkiler, bir adım öteye taşınarak, kendisini soyut dışavurumlara bırakmıştır. Candaş’ın soyuta doğru evrimleşen üslubunun, 1950’li yıllarda başlayan, soyut sanat furmasına bir öykünmecilik olmadığına, sanat çizgisinin yapı taşlarını oluşturan, toplumsal ve içsel olgulardan damıtılmış, doğal ve kendiliğinden geldiği bir nokta olduğuna şahit oluruz” (Kılıç, 2010: 15-21).

Ali Candaş, figürü ana motif olarak resimlerinde kullanır. Bu figürleri belli motifler içinde gizler, soyutlaştırır. Çalışmalarında renk olarak genellikle turuncu, mavi, kırmızı, gri ve beyaz kullanır. Bu renk karışımları onun resmine bir dinamizm katar.



Resim 45: Ali Candaş, *Kompozisyon*, 1995.

7.2.7. Mustafa Ata (d. 1945)

Mustafa Ata'nın resimlerinde, geniş ve atak fırça vuruşlarının oluşturduğu renk şeritleri vardır. Ayrıca, dinamizm yüklü figür soyutlamaları bulunur. Varoluşçu bir yaklaşım, resimlerinin temelini oluşturur.

“Gün boyu, her ortamda, yatana ve hatta uyuyana kadar resim düşünen, esasında bir figürcü ressam olup da temelinde Fovizm yatan bir Dışavurumcu, Die Brücke’cilerden daha çok sevdiği Kandinsky ve Marc’ın da içinde bulunduğu Der Blaue Reiter’cilere yakınlık duyan, nesnel gerçekçilikten çok lirik bir gerçekçilikten yana olan, resimlerini yaparkenki gibi, bakıldığında da bu resimlerden haz duyulmasını isteyen gerçek bir ressam!

Rengin şiirselliğini, tinselliğini, psikolojisini, konuyla ve içerikle bağını araştırıp duran bir renkçi. Dışavurumcu geleneğe saygılı, buna karşın çinilerimizdeki, minyatürlerimizdeki ve tüm Doğu âleminin özgür çok renkliliğine kontrast renkçiliğine hayran, resimlerinde şiddeti tinsel ve de tensel olarak sürekli yansıtan, Signorelli, Michelangelo ve de Tintoretto gibi Tufan ve Son Yargı sahnelerinin çok figürlü kompozisyonlarına,

Matisse'in Dans kompozisyonu kadar vurgun, resim yaparken herşeyi, tasarladıklarını unuttuğu için "Ateş Adamlar" adıyla oğlum Cem'e resmimin isim babalığını yaptıran, resim yaparken bilincini yitirdiğindeki gibi hesapsız, rahat ve de açık yürekli..." (Beykal, 1995: 17).



Resim 46: Mustafa Ata, *Figürlü Kompozisyon*, 1999.

Kemal İskender, Mustafa Ata için şöyle diyor: "Derinliği sığ bir uzaysal espas içine yerleştirdiği silüeti figürleri de, akıldışı bir boyut kazanan gerçeğe katlanmaktan doğan sıkıntının dışı vurulmasından başka bir şey değildir. Sanatçının güncel yaşam gerçeği karşısında duyumsadığı ve algıladığı şeyler bütünüünün tedirginlik yaratan içsellliği olduğu gibi gözler önünde.

Figürlerinin kişiliklerinin belirginleştirilmeyişi insan dramını salt insan kavramından hareketle evrensel düzeyde yakalama kaygısının doğal bir ifadesidir. Espasın uzaysal bir bağlam içinde genelleştirilmesi figürlerin yalnızlığının ve hatta yabancılaşmışlıklarının görselleştirilmesini sağlayan etmenlerin başında gelir.

7.2.8. Umur Türker (d. 1945)

Bilinç ve bilinçaltı kaynaklı bazı görsel verilere dayanır resimleri... Önce düşüncelerinde biçimlendirdiği şekiller, mantık dışına çıkarak bu biçimlere bağlı kalmadan, duygu ve heyecanları katarak değişime uğratar ve çeşitli imge ve anlamlar geliştirir. Eserlerine psikolojik etkiler katmaktadır. İnsana özgü konular, büyük kent insanının tedirginlikleri,

iletişimsizlik, terk edilmişlik, abartılı bir figür-mekân ilişkisi içinde sunulur. Parçalı renklerle iç dinamizmi artırır.



Resim 47: Umur Türker, *Bir Başka Yaşam*, 1991.

7.2.9. Zafer Gençaydın (d. 1941)

Zafer Gençaydın'ın resmi, çizgi, atak fırça darbeleri ve dinamik yapıda, lirik-soyut yaklaşımlarla karşımıza çıkar. Siyah kontur çizgiler görülür. Renkler, büyük lekeler içinde yer alarak gerilim yaratır ve duygusal yoğunluk ve coşku oluşur.



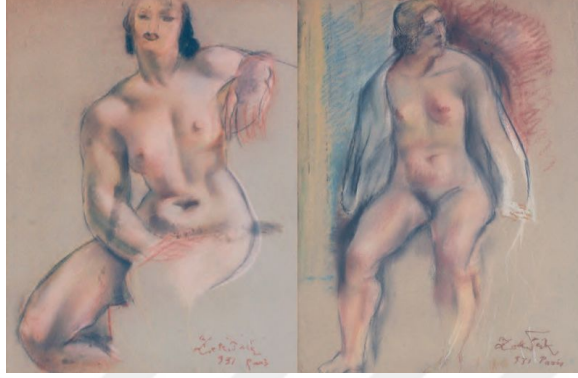
Resim 48: Zafer Gençaydın, 1989.

“İnsan-doğa ve insan-toplum ilişkileri üzerine yoğunlaşan, dışavurumcu yanı baskın olan soyut resimleriyle tanınan bir günümüz Türk sanatçısıdır. Cezanne’a hayranlık duyar.

Berlin’e sanat eğitimi almaya gider. Jaenisch ve Ackermann’ın atölyesinde öğrenim görür” (Ateş, 1987: 67).

7.2.10. Zeki Faik İzer (1905-1988)

Resimlerinde, lirik-soyut anlatımlar oluşturan Zeki Faik İzer, ilk yıllarda (1974), kolaj tekniğinde formlar oluşturur. 1980’li yıllarda ise, ritmik çizgilerin olduğu, coşkulu fırça darbeleriyle ve saydam renklerle kompozisyonlar oluşturur.



Resim 49: Zeki Faik İzer, *Nü*, 1931.

“Avrupa sınavını kazanarak Paris’e gitti. Paris’te Andre Lhote ve Otto Friesz atölyelerinde resim eğitimini tamamladı. İzer’in, başlangıçta çıplak konulu ve figüre bağımlı çalışmaları, 1950’lerde ve onu izleyen yıllarda soyut-dışavurumcu/lirik-soyut yönde gelişim göstermiştir.

Kaligrafik imgelerden hareketle renk ve biçim ilişkilerini irdelediği ve daha sonra müzik bağlantılı kompozisyonlara yöneldiği görülür. Coşkulu boyama ve çizime yönelik renk, tuş, biçim ve çizgi araştırmaları, resimlerindeki ritmik devingenliği ve kendiliğindenliği de beraberinde getirmiştir.

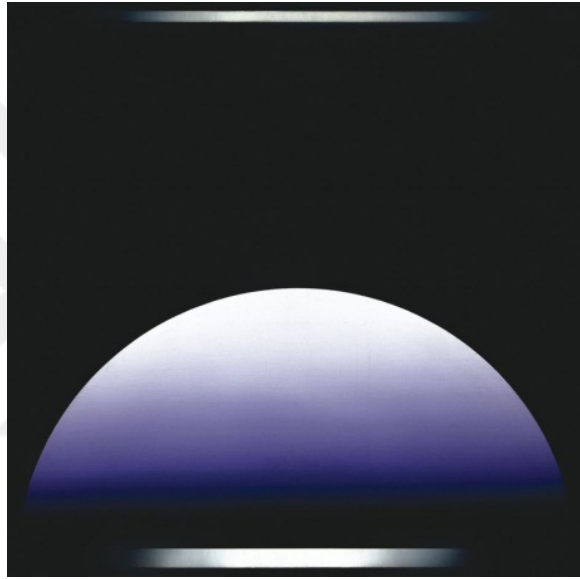
1980’lerde Orta Asya ve Selçuklu halılarındaki soyut imgelemlerin birleştiği büyük boy duvar halıları üreten Zeki Faik İzer, resim sanatının sınırlarına kadar giderek kendine doğru görünen yönde araştırmalarını sürdürmüştür” (Akdeniz, 1997: 121).

Van Gogh, Matisse ve Picasso gibi Güney Fransa’nın yolunu tutan İzer de renklerin peşinden koşmuş, ritmik ve dinamizm içerisinde soyut çalışmalar oluşturmuştur.

7.2.11. Adnan Çoker (d. 1927)

Soyut Dışavurumcu bir çizgisi vardır resimlerinde. Bu dilin sözcük ve kavramlarını kullanır. Paris yıllarında Andre Lhote, Henri Goetz, William Stanley Hayter ve Salzburg yıllarında akademide Emillo Vedova'nın atölyelerinde çalışır.

“Çoker'in 1951-1955 yılları arasındaki çalışmaları kaligrafik, geometrik-soyut tarzdadır. 1955-1960 yılları arasında Paris'te bulunduğu yıllarda Soyut-Dışavurumculuk akımına ilgi duyar. Ancak, ikinci kez Paris'e gittiğinde Soyut-Dışavurumcu anlayıştan uzaklaşarak geometrik bir anlayışa yönelir.



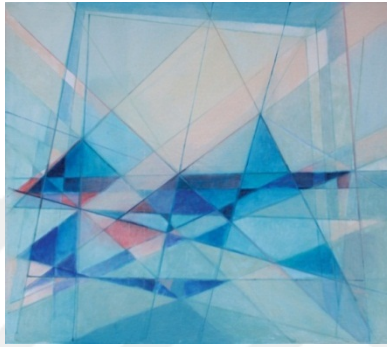
Resim 50: Adnan Çoker, *Ekvator*, 1989.

Genellikle Soyut-Dışavurumcu resimlerinin kaynağı müzik, geometrik resimlerinin kaynağı mimaridir. O, mimariyi kavramlar çerçevesinde ele alır ve konuya 'mimari-çerçeveleme-anıtsallık', denge ve geometri gibi kavramlar çerçevesinde yaklaşır. Çoker'in resimlerinde 'kalıp-biçim' ya da 'asılı biçim' olarak nitelendirdiği biçimler siyah üzerinde soyut bir mekânsal boyut içinde asılı durur gibidirler. Resimleri, renklerden çok ton ve biçime ağırlık veren geometrik biçim ve kurgu özellikleri gösterir” (Akdeniz, 1997: 121).

7.2.12. Ferruh Başağa (1914-2010)

“Sanatının erken döneminde Plaj, Nü, Manzara, Portre çalışmaları örnek olarak verilebilir (1940’lar). 1950’li yıllarla birlikte geometrik, soyut resim diline kavuşan tablolar, Türkiye’de, soyut resmin ilk örnekleri arasındadır” (Başağa, 2005: 324).

Cezanne’ı kitaptan okur. 1949’da Devlet Resim Heykel Müzesi’ne bir resim gönderir. Birincilik ödülü alır. Çin sanatından da faydalanır. Özellikle Transparan özelliğini oradan alır. Geometri özelliğini tarihle bağlantılı düşünür. Açık renk kullanır. Işığın etkisi bu özelliği kullanmasında önemli etkindir. Akdeniz’in ışığı, parlaklığı onu etkilemiştir.



Resim 51: Ferruh Başağa, *Mavi Üçgen*, 2002.

7.2.13. Yusuf Taktak (d. 1951)

Akademi çizgisinde giden bir sanatçıdır. Sadece soyut olanın sanat olduğunu savunsa da, kendine özgü oluşturduğu bir sanat dilini sürdürmektedir. Her sergisinde özgür bir ironiyle sürpriz içerisinde olur izleyicisine.



Resim 52: Yusuf Taktak, *Kompozisyon*, 1993.

7.3. Türkiye Dışında Batılı Ülkelerde Akademisyen Olan Sanatçılara Örnekler

7.3.1. Yasemin Şenel (d. 1953)

Brüksel’de akademisyenlik yapmaktadır. Sezer Tansuğ onun için; “Doğu ile Batı arasındaki bir Renk Vurtiözü” der. Şenel, figürler üzerinden anlatım yapar. Yeşil, pembe, mor renkleri kullandığı çok olur. İşlerinde, pürüzlü grafiksel dokular ve akıcı boya yaklaşımları görmek mümkündür. Vahşi gözlü yaratıklar, karmaşık çizgiler içinde sunulur. Daniele Gillemon, Yasemin Şenel’i Picasso’ya benzetir.



Resim 53: Yasemin Şenel, *Maske 4*, 2013.

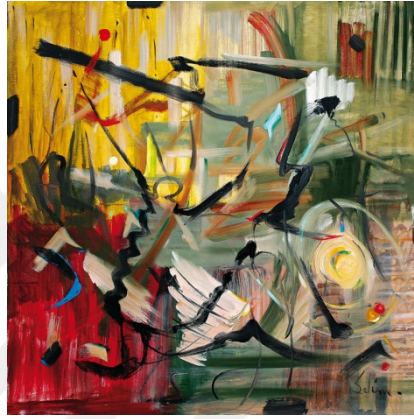
Yasemin Şenel’in resimlerinde, göz önemli yer tutar. Seyirciyle, paylaştığından öteye geçemez. Bu, sanatçının dünyaya kapalı kalan bir yanını vurgular.

Eserlerinde, renklerden örölü bir sıcaklık hissedilir. Sanatçı, renkleri bir müzik ritminde sunmaya çalışır.

7.3.2. Selim Turan (1915-1994)

Selim Turan, “Lirik-soyut ve figüratif-soyut yapıtlarıyla tanınır. 1947’de, Fransız hükümetinden aldığı bir bursla Paris’e giden Turan, burada Hartung, Soulages ve Manessier gibi soyut çalışan sanatçılarla dostluk kurmuş, birçok atölyede çalışmıştır.

Paris öncesinde İzlenimcilik ve Kübizm, etkili manzaralarla toplumsal içerikli resimler yapmış olan Turan, Paris'e yerleştikten sonra Soyut Sanat'a yönelmiş ve Doğu sanatları, Kaligrafisi ve Anadolu folklorundan hareket ederek özgün yapıtlar üretmiştir. 1950'lerde hareketli fırça vuruşlarıyla gerçekleştirdiği soyut resimlerinde önceleri yalnızca gri, siyah ve kahverengi gibi koyu renkler kullanmış, paletine pembe, koyu kırmızı ve sarı gibi canlı renkleri sonradan eklemiştir. Turan'ın bu resimlerinde, Soulages, Bissiere ve Vieira da Silva'nın II. Dünya Savaşı sonrası Paris Okulu'nun anlatımcı soyutlama anlayışı arasında bağlar görmek olanaklıdır" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 3, 1997: 1827).



Resim 54: Selim Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1981.

7.3.3. Mehmet Gülerüz (d. 1938)

Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde, Fantastik, mecazi içerik, simgesel dil, düşsel portreler, figürde dinamik çizgi, renk ve güçlü dokusal etki ve aşırı deformasyon görülür.

Gülerüz, kullandığı malzemenin sorunları yönünden kendini geleceğe bağlı bir sanatçı olarak görür. Fazlasıyla ellenmiş ve yıpranmış bir malzemeyle uğraşır. Bunun gizli kalmış yanlarıyla ilgilenir. Denenmiş bir malzemenin, onun için yine kendisine katabileceği şeyler olduğuna inanır.

Çalışmalarında ortak insanlık dramını yansıtmaya rağmen izleyicinin, onun resmiyle kolay bir yakınlık kurduğu söylenemez.

Onu biraz tanıyanlar, amansız, sert, zaman zaman kırıcı, kaba ve kavgacı olduğunu bilirler. Onu anlayanlar, onun resmini de anlayabilirler aslında.

Güleryüz'ün resimlerinin oluşumunu merak edenler için açık ipuçları bulunabilir. Örneğin, Van Gogh'da bu açıkça görülür. Oldukça hızlı bir tempoyla, kısa bir sürede bitirir tuallerini. Onun resmi, büyük çelişkileri yaşayan, kişiye özgü bir resimdir. Ama yine de insana yöneliktir. Ortak ihtiyaçlardan, ortak sorunlardan yola çıkmıştır.

Güleryüz, gerçekçiliğin ve anlatımcılığın gücüne inanan biridir. Ama gerçeğin gerçekçilik payının artırılmasında, gerçek dışıdanlığın gücüne inanır. Anlatımcılığını engelleyecek her şeye karşıdır. Açıklığa kavuşturabileceği her elemanı her yolla kullanmaya açıktır.

Figürlerindeki deformasyon mekânda da vardır ve sürekli değişen kımiltılı atmosfere bürünmüştür mekânlar.

Durağan resimlerindeki hareket, sessizliğin müziğini yapan Cage'inki gibi sessizliğin sesi gibidir.

Resimlerinde konu deniz. Son resimlerimde ise su sel olur. Koyu renkler girer. Siyahın bir kolaylık olduğunu düşündüğü için hep kaçıyor ama kendiliğinden siyah ve siyaha yakın maviler girmiştir resimlerine. Sınırları belli olmayan, tualin sınırlarını aşan mekânsal resimlerinde koyu tonlar, siyah renkler kullanır.

Güleryüz, çalışmalarında, imge ve düş gücünü fantastik ve grotesk elemanlarla pekiştirirken, soğuk bir duygu boyutuyla çıkar karşımıza.

“Onun çalışmalarındaki ana tema hiç kuşkusuz yalnızca varlıktır. Sanki salt kendi yapısından soyutlanmış, biçimini mutlaka kaybetmek istemiş ama bir türlü kaybedememiş, dolayısıyla biçimsizleşmiş, deforme olmuş, bir başka deyişle, figürler, nesneler, eşyalar kendi dışlarına taşmış birer yapı taşlarıdır. Renkler birer mim olarak kır rengi, krem, beyaz, mavi, yeşil, sarı mekânın büyük boşluklarını, dekorlamaktadır” (Yenişehirlioğlu, sayı 1, 1996).

Anlatımcı bir üslubu tercih eder. Resmi Figür esaslıdır. Figüre dayalı bir özgür dil oluşturma derdi olmuştur hep. Onun resminin alt kurgusunda belki humoristik bir şey de yakalanabilir. Mizahın kullanımı çok önemli. Yenilmez ve değişmez gibi duran bir sorunun zayıf noktalarını, zafiyetini yakalayıp yansıtmayı, içindeki bütün şiddetin bir gösteri olduğunu, onun o kadar dokunulmaz olmadığını gösterir.

Onun, anti-militarizmi ifade ettiği en güzel resimlerinde ise soyut ve somutun dengesi kendine özgü şekilde yeniden kuruluyor. Onun resimleri şiddetin, savaşların olmayacağı bir dünyaya açılıyor” (Sancar, 2003: 33-36).

“Evrensel düşünen insan, dünyadaki her olay ve olgudan yararlanmakta sonuna kadar özgürdür. Ben dışavurumcu bir insanım. İfadeci biriyim ve gerektiğinde şiddetle ifade edebilirim. İlk başlarda resmimde renkçilik hakimdi. Biçimlerde gerçekçi olmayan dışavurum söz konusuydu. Renklerle oynuyordum. Dünyasal figürlerle sanatımı oluştuyordum. Sanırım ben doğal bir dışavurumcuyum. Türk resminde beni etkileyen, heyecanlandıran ‘siyah kalem’ Ekspresyondur. Resimlerimi boyarken inşa ederim. Tüm alan birlikte örölür ve emprovize çalışırım. Resmim soyut Ekspresyonist resmin ritmine yaklaşan bir figür resmidir. Evrensel düşünen insan, dünyadaki her olgu, her olaydan yararlanmakta sonuna kadar özgürdür. Benim resimlerim günceldir. Konuları açısından yaşanan günle ilgili fakat dışavurum yönü daha ağır basan resimler yapıyorum. Resimlerimde renk, rengin dokusu ağırlıklı bir yer tutuyor. Desen kurgusuna dayalı, boya ritmi, seziliyor” (Galeri Güzel Sanatlar Dergisi sayı 1, 1989).



Resim 55: Mehmet Guleryuz, *Bar*, 1999.

Güleryüz, çağdaş insanı konu almıştır. Çağdaş insanın psikolojisini, davranışlarını resimler. Toplumsal eleştiriyi dikkate alır. Bilerek çizdiği çirkin, hayvanı anımsatan insan figürlerini, çarpıtılmış formlarıyla resmeder. Bu yaklaşımla, toplumun sezgisiz duruşunu, bencilliğini yansıtan çizimler yapmış, bu çizimlere biraz da mizahi anlamlar yüklemiştir. Çirkin insan, duyarsızlığı, hayvanlar ise ahmak insanı vurgular.

7.3.4. Güngör Taner (d. 1941)

Güngör Taner resimlerinde, rastlantısal, spontane fırça vuruşları görülür. Kullandığı düz fonlarda oldukça renkli ve ritmik yzeyele ulaşır.



Resim 56: Güngör Taner, *Knidos'ta Sabah*, 2009.

Önceleri figüratif anlayışı benimseyen sanatçı, 1960'ların sonlarına doğru çok parçalı ve dinamik biçimlendirmeler kullanmaya başlamış, bir süre sonra da doğal biçimlerden uzaklaşarak soyuta yönelmiştir.

1970'lerdeyse soyut dışavurumculuk akımına yakınlaşmış ve resimlerinde egemen olmaya başlayan hareketli, soyut, giderek daha ritmik, ölçülü ve bütünün parçaları haline gelmiştir.

Sanatçı, sakin ve koyu bir fon üzerine birbirinin içine kayan biçimlerde ağır ve masif kütlelerden çok, hafif, saydam, hareketli ve çok parçalı ögelere yer vermiştir. Biçimin duyarlığını, plastik bir kurgu içinde yansıtan Taner, yapıtlarında, çağın hız, mekân ve zaman kavramlarını yansıtmaya çalışmıştır.

7.4. Türk Resminde Dışavurumculuğun Gelişimini Etkileyen, Soyut ve Figüratif Çalışan Diğer Sanatçılara Örnekler

7.4.1. Fikret Mualla (1904-1967)

Fikret Mualla, üretken bir sanatçıdır. Çizmiş olduğu yüzlerce resimde tutarlı olanların yanında, zaman zaman da savruk resimler ve desenler çizmiştir. Zengin renk ve kıvrak çizgilerle çizdiği resimler, insan yaşantısına ait ruhsal izler taşır.

“Sanat yaşamının neredeyse tamamını yurt dışında geçirir. Hiçbir tanıtım yapmaz. Buna rağmen Türkiye’de adı en çok bilinen sanatçılardandır. Geçirdiği bir kaza sonrası ayağı aksak kalır. Anne ve büyükannesi İspanyol nezlesinden ölür. Baba kısa süre sonra evlenir. Babası onu mühendis olması için Münih’e gönderir. Berlin Güzel Sanatlar Enstitüsünde derslere katılır. Bohem bir hayat yaşar. 25 yaşında akıl hastanesine yatar. Polis paranoyası ve içki tutkunluğu vardır. Türkiye yıllarında Nâzım Hikmet’in “Varan 3” adlı kitabının illüstrasyonlarını çizer. Semiha Berksoy’a âşık olduğu bilinir. Türkiye yıllarında Bakırköy Akıl Hastanesi’ne yatar. Neyzen Tevfik koğuştadır. Miras paylaşımından sonra Paris’e dönmüştür. Bedri Baykam onun için ‘Fikret Mualla’yı barındıran biricik şehir’ der Paris için. İçki ve parasız yıllarla yarım asrı orada geçirir. Karma sergilere katılmaz, kimseyle uzlaşmaz, politik bağlantıları bulunmazdı” (İmza, 2005: sayı 161).

Eşref Üren, 1938 yıllarında Paris’te Rue de la Grande Chaumière de Hotel de Sacedemies de onunla tanışır. Fikret Mualla’nın, parayı istenildiği gibi, keyfince harcadığına, Paris’in bohem havasına vurgun bir kişilik olduğuna bizzat şahit olur.

“Resimlerinde, zıtlıklarla dolu katıksız bir gözlem gücü vardır. Etrafındaki insanlara gözlerini açarken, kendi yalnızlığına gömülü bir hayat sürer. Sanatçı ve toplum arasındaki ilişkinin trajik bir sona ulaşması onun hayatı... Eğlence, hüznün, sokakta kaybolan, bütünleşen, gece hayatında sürüklenen ilginç bir karakter. Sanatın iç ve dış gerçeklik arasındaki geriliminden beslendiğini kanıtlıyor. Resimlerinde, dışa bakışta bir özlem, acı ve içe dönüşün gerçeğin bin bir katlanılmaz gerçeği ile düşlere karışan bir yanı vardır. İnsanlarını çizerken karışık duygular içerisinde izler, içer, insanları aşağılar ve resme sığınır.” (Fikret Mualla, 2005: Retrospektif Sergi, Modern Sanatlar Müzesi sergi Kataloğu)

Belirgin figürleri; hayvanlar, özellikle ördekler, tavuklar, horozlar; portreler, balerinler, çeşitli insanlardır. Acılarından uzaklaşmak için kaçtığı bir sığınaktır hayvanlar onun için. Çizdiği natürmortlar, onun yediği yemeklerdir. Burjuva kültürü görüntülerinde insanları çizerken, balon satıcıları ve top oynayan çocukları çizerken, şık kadınları çizerken kendisi sefildir. Eline para geçince herkesten daha lüks yaşar. Sonrasında sefalet düşmekten korkmaz. Resimleri titizdir. Diğer yaşam alanlarına benzemez. Dış kapılara açılan resimlerinde o bir imge avcısıdır. Bulduğu her kâğıda o güne ait zehrini akıtır adeta. Resimleri renklidir. Sevgi açlığının bir göstergesi olarak durur karşımızda. Resimlerinde onun sevilme isteğini hemen anlarsınız. Gerçek ile düş arasında gezinmiştir hep. Ali Akay, onun resimlerinde kullandığı renk için şöyle der “Rengârenk bir espas tablonun her yerine nüfuz eder. Duvarın kırmızısı, alkolün kırmızısıyla birleşir. Akılsızlık akla gider ve akı canlandırır. Psikolojik yapı, şiirsel duygu, delilik ve akıl...”



Resim 57: Fikret Mualla, *Figürlü Kompozisyon*, 1958.

Levent Çakıroğlu; “Kalabalık içinde huzurludur. Kalabalığı sığınacağı bir liman olarak görür. Ressam, kendisinin de içerisinde olduğu kocaman bir evin tüm odalarını sanki yeniden düzenliyor, duvarların rengini değiştiriyor, istemediği fazlalıkları kaldırıp atıyor, her zaman gözünün önünde olmasını istediği şeyleri yan yana getiriyor. Farklı sosyal sınıf ve yaş gruplarına ait insanları sokaktan çekip tek renkli bir adanın içerisine yerleştiriyor” demiştir. Resim örneklerinin bazılarında mekân ve zaman duygusu yaratacak bir kent ortamı bulunmaz. Yalın bir fon üzerinde eşleştirme vardır. Bu bir tür sahneleme, aslında yüzleşme isteğidir sanatçının çevresiyle. Resim yapmak onun yaşantısının bir parçasıdır.

Döneminin resim üsluplarıyla, ustalarıyla yarış içinde değildir. Otoportresini çizmemiştir diğer ressamalar gibi. Güçlü, çarpıcı renk düzenlemelerini görürüz resimlerinde. Hem acı hem de yaşama sevinci aynı bedendedir Fikret Mualla için. Bu da onun imgesel yaratılarına yansıyor. Hızlıdır resim çizerken. Fovist bir eda vardır bu hızında.

7.4.2. Hanefi Yeter (d. 1947)

Hanefi Yeter'in resimlerinde, Türk işçilerinin çileli yaşamı ve sorunları yer alır. Yapıtlarındaki düşünsel güç, onun, yaşama karşı duyarlılığının ve sorumluluğunun göstergesidir. Resimlerinde, içerik ve biçime çok önem verir.



Resim 58: Hanefi Yeter, *Flüt Çalan Adam*, 1989.

“Onun yapıtlarının içeriğini oluşturan ana düşünceler, devingen, coşkulu bir renk ve desen varsıllığıyla yaşamın gerçekliğinden sanatsal biçimlere dönüşür. Yalnızca azınlıkların sorunlarını yansıtmadı resimlerinde. Yerel ve evrensel izlerden yepyeni bir sanat üretti. Yeni sezgilerle yüklü ve yeni imgeler yumağıydı onun resimleri...” (Tansuğ, 1973: 253-313).

7.4.3. Nejat Melih Devrim (1923-1995)

Soyut sanata ilgi duymaya 1940'lı yılların başında başlar ve 1950'li yıllarda bu anlamda yoğun çalışmaya başlaması, daha derinden olmuştur.

İslam sanatının soyut biçimlemelerinden yararlanarak Arap harflerinden geliştirdiği üslupla sanatına katkı sağlar. Eski Türk Kaligrafi ve Hat sanatından etkilenecek, soyut ifadelerinde özgün eserler üretmeyi başarır. Ayrıca primitif etkiler ve mozaik resim özellikleri de görülür resimlerinde bir dönem. Soyut dışavurumculuğu benimsemiştir. Bu çalışmalar ritmik yapıyla, yumuşak fırça etkileriyle soyut bir anlatım oluşturur. Kullandığı sıcak renklerle daha belirgin bir hareket duygusu katar resimlerine.



Resim 59: Nejat Melih Devrim, *Otoportre*, 1982.

Sanatçının çizgiden uzaklaştığı yıllar 1960-1970 yılları arasındır. Bu yılların ardından, daha canlı renkler kullanarak resimler yapmaya başlar. Geniş fırça darbeleri kullanır. Daha lirik ve lekeci bir anlatıma yönelir. Sanatçı, arada kaligrafik etkileri tekrar kullansa da, belirlediği yeni çizgisinden pek ayrılmamıştır.

Resimleri, Fransız resminin ve Doğu'nun gelenekleriyle beslenmiş ortak bir soyut anlayış dili oluşmuştur. Çalıştığı diğer natürmort, portre ve peyzaj eserlerinde de sıcak ve canlı renkler kullanmıştır.

Hat sanatı ve Bizans sanatından etkilenecek resimlerinde boşluk ve ritim sorunlarına yeni çözümler getirmiştir. Bu anlayış, oryantalist resimlerinde belirgindir. Paris'te sanatını çok daha iyi noktalara taşımıştır. Soyut tarzı artık iyice benimsemiştir.

Resimlerini izlerken müzikal bir etki hissedersiniz. Fırça etkileri canlı ve coşkun duygular yüklerken, Doğu-Batı sentezi oluşumları hemen görürsünüz. Kullandığı ışık da bu etkilere destek sağlar. Ortaya şiirsel bir görsel dil de çıkar. Nejat Devrim, soyut sanatta sınırsızca

üretkenlik sağlamış ve bu alanda eserlerinin en iyi örneklerini ortaya koymuştur. Geleneksel ve tarihsel köklerden güç aldığı, her resminde görülmüştür. Sanatına, “Oryantal Kaligrafi” tanımını koymuştur.

7.4.4. Fahrünisa Zeid (1901- 1991)

“Lirizm ve romantizme dönük soyut çalışmalar ve portreler yaptı. ‘D’ grubu sanatçısıdır. Paris’e yerleştikten sonra soyutlamaya yönelmiştir. Resimlerinde, kendi duygu dünyasını yansıtacak biçimde kullandığı boyayı soyut bir dokuya indirgemıştır. Çizdiği portrelerinde psikolojik anlatımı ön planda tutmuştur” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 3, 1997: 1961-1962).



Resim 60: Fahrünisa Zeid, *Yeniden Doğuş*, 1968.

7.4.5. Aliye Berger (1903-1974)

“AICA 1954 Uluslararası Sanat Tenkitçileri Kongresinde, İstanbul’da bir bankanın düzenlediği ‘İhtihsal’ (üretim) konulu yarışmada, jüri, Batılı ünlü sanat tarihçilerden oluşmaktadır ve Aliye Berger, gravür çalışmasıyla ödül alır (1949 tarihli eseri “Aşk” adlı soyut figüratif çalışmasıyla). Eserde yoğun bir dinamizm vardır. İçinden geldiği gibi resim yapar, kendini sınırlamaz. İlk yaptığı resimle ödül alır. ‘Bir gün evinde çıkan yangını söndürmek için koşup gelen komşuları, kuş tüyü yastıklarla alevleri söndürürken, yastıktaki tüyler havaya savrulup alev almış. Evin içine ateş parçaları yağmaya başlamış, ısı ısı... Aliye, derhal eline bir kâğıt ve kalem alıp, bir yandan bu

müthiş manzarayı çizerken, bir yandan da ‘Ne müthiş, durunuz, söndürmeyiniz!’ diye bağıırıyormuş. İşte bu tutkuyla resim yapmış Aliye, bu tutkuyla yaşamış. Farklı olmaya çalışmamış, farklı olmayı önemsememiş, farklı olmamış, farklı doğmuş Aliye...” (Bükmen, 2015).

Gustav Klimt, Edvard Munch, Ensor ve Goya’dan etkilenir.



Resim 61: Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu*, 1954.

7.4.6. Sabri Berkel (1907-1993)

Sabri Berkel, 1970 yılına kadar çizmiş olduğu lekeci resim anlayışını bir kenara bırakarak, bu tarihten sonra geometrik biçimlerle soyut yapıda lirik anlatımlı çalışmalar yapmaya yönelir.

1947’de Avrupa’da yaptığı inceleme sonrasında önceleri yarı soyut, sonra güçlü renk lekeleriyle daha özgür dışavurumcu bir tutum ve kübizm uzantısı geometrik arabeskler örgüsünde bir soyutlamayı benimsedi.

1950 yılı başlarında birbiriyle kesişen dairesel yüzeylerden, kubbe eğrilerinden esinlenen soyut düzenlemeleri 1952’de “simitçi”, “yoğurtçu” gibi yerel figür soyutlamalarında ve bir natürmort çalışmasında kübist yapı uzantılarıyla ilişkiler kuruyor.

1983’te “Simitçi ve Şerbetçi”, 1955-60 yıllarında İslam hat sanatına bağlı bir lekeci tavır, arabesk kurgu düzeni ve çizginin düzenleyici işlevine öncelik vermesi, resimlerinin dekoratif olarak tanımlanmasına yol açtı.

“Bundan sonraki dönemde ölçülü stilizasyon ve arabesk kurgu zengin renk titreşimleriyle daha da yalınlaşan doğal geometrik ve ölçülü soyutlamalara yöneldi. 1970-80 yıllarındaki düzenlemeleri de İslam kaligrafisinin çıkış yapan resimsel motif ve yüzeyci geometrik düzenlemelerinde denge, devinim ve düzen öğelerini bağdaştırmayı amaçlar” (Köksal, 1984: 1).



Resim 62: Sabri Berkel, *Soyut Kompozisyon*, 1980.

7.4.7. Metin Talayman (1939- 1999)

Metin Talayman, dünya resim sanatında çok üretken sanatçılar arasında yer alır. İnsanın yaşantısındaki yoksulluk duygularını, gizemli mekânlar içerisinde, yoğun renklerle anlatmaya çalışır.



Resim 63: Metin Talayman, *Ama İşte Bu Yüzden*, 1999.

Düsseldorf'ta bulunduğu yıllarda, Rupprecht Geiger ve Josef Beuys ile çalışma ortamı bulmuştur. Resimlerinde şehir hayatından bunalmış insanlara ait dramlar yer alır. Dışavurumcu bir tavırla ürettiği eserlerinde fantezi ve imge zenginliği göze çarpar. Ekspresyonist akımda çağdaş eserler üretir.

7.4.8. Orhan Peker (1926-1978)

“1956’da Oskar Kokoschka’nın yanında çalıştı. Orhan Peker, resimlerinde nesneyi ilk bakışta tanımlamayacak şekilde açık koyu renk lekelerine dönüştürerek soyutlar. Resimleri, figüratif soyutlamaya dayalı dışavurumcu bir anlatım içindedir.



Resim 64: Orhan Peker, *Yapı İşçisi Molada*, 1976.

1960’tan sonra çalışmalarını özellikle at başları üzerine yoğunlaştıran Peker, tekli, ikili, ya da üçlü at gruplarını betimlemiş, bu çalışmalarıyla figüratif-soyut karşıtlığı bağlamında çeşitli çözümler aramaya yönelmiştir.

Figüratif kökenli, lekeci anlatımdaki bu yapıtlarında biçimler, rengin ön plana çıkarılması ve çeşitli renk farklılaşmalarıyla oluşturulmuş, nesneler lekeci bir yapıya ulaşmıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 3, 1997: 1441).

7.5. Akademik Sanat Eğitimi Almayan, Kendi Kendini Yetiştiren Dışavurumcu Sanatçılara Örnekler

7.5.1. Yüksel Arslan (d. 1933)

Türkiye’de, eski hat, Karagöz ve Fatih Albümündeki Mehmet Siyah Kalem imzalı resimlerinden de etkilenecek, özgür bir çizgi üslubu geliştiren ve bu üslup anlayışını fallik-erotik temalarla birleştiren bir ressamımızdır. 1961’de Paris’e gider. Ünlü psikologların dikkatini çeken “Arture Dizisi” adını verdiği resimleri dikkat çekicidir.

Karl Marx’ın Kapital adlı kitabının illüstrasyonları denemeleri de vardır.



Resim 65: Yüksel Arslan, *Arture 22*, 1963.

Günün politik yorum modasını yansıtan, hem de kıvrak çizgi fantezilerine bir vesile oluşturan bu tema karşısındaki tutumu gelip geçici olmuştur. Daha sonra “Etkiler” (Influences) adını verdiği bir dizide, çizgi üslubunun olanaklarını denediği ve hem kültürel hem de sosyal yaşantısının karşılaştığı serüvenle, izleri yansıtan temalara döndüğü görülür.

Akademik eğitimi reddeder. Bağımsız bir üslup geliştirir. Onu bir grup ya da kuşağın içinde değerlendirmek zordur.

“Gerçeküstücü öğelerden hareketle özgün bir anlatıma ulaşan yapıtlarıyla tanınır. Başlangıçta Klee, Michaux, Miro gibi sanatçılardan etkilenmekle birlikte daha sonra, geleneksel Doğu Minyatüründen ve halk sanatından, Siyah Kalem’in figürlerinden ve Karagöz tiplerinden esinlenmiştir.

Hat ve nakış sanatının geleneksel çizgiselliğini benimseyen sanatçının yapıtlarında tek renklilik egemendir. Klasik ve akademik resme karşı çıkan Arslan, 1960'ların ikinci yarısında kişisel deneylerinden ve bilinçaltının düşsel dünyasından hareketle, yer yer Freud ve Jung'un yaklaşımlarını anımsatan cinsel ve erotik yönü ağır basan resimler gerçekleştirmiştir" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 1, 1997: 138).

7.5.2. Abidin Dino (1913-1993)

Fransa'daki bütün kültür ve sanat çevreleriyle sıkı ilişkiler kuran, Türk masalları gibi bir iş için giriştiği desen uğraşlarında başarılı bir düzey tutturan, yurt içi ve yurt dışında geniş bir yapıt sergileme uğraşı verir.



Resim 66: Abidin Dino, *Le Port*, 1950.

"Soyut anlatımı ön plana alan resimleri, heykelleri, illüstrasyonları ve karikatürleri, sanatçının toplumsal sorunlara öznel yaklaşımıyla beslenir" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 1, 1997: 457).

Akademik bir sanat eğitimi almamıştır. Köylü ve işçi görünümünü çizer. Picasso'dan etkilenir.

7.5.3. Mübin Orhon (1924-1981)

“Mübin Orhon’un soyutlama ve soyut anlayışı, 1950’lerden itibaren belirginlik kazanmaya başlar. Esasen onun resminde, bir figür ve soyutlama sorununa rastlanmaz. Resimleri baştan soyut kurguludur. Geniş yüzey planları üzerinde, genellikle karşıt lekelerin plastik değerleri üzerine kurulu resimleri, yüzeye ilişkin soyut derinlik ve renk etkilerine dayanır. Sanatçı kendi açıklamalarında, Doğu Felsefesinin, mistisizminin, Mevlana’nın tinsel fikirlerinin etkilerinin olduğunu belirtmektedir” (Akdeniz, 2004: 99). 1956’da Cesar, Takis, Messagier, Giacometti işle yakın ilişkiler kurar. Üniversitede, Siyasal Bilimler okumuştur. Paris’te, Grande Chaumiere Akademisi’nde desen dersleri almıştır.



Resim 67: Mübin Orhon, *Soyut Kompozisyon*, 1973.

7.6. 1980 Öncesi ve Sonrası Dönemlerden Günümüze Kadar Hâlâ Dışavurumculuğun Gelişimine Katkı Sağlayan Sanatçılara Örnekler

7.6.1. Erdal Alantar (1932-2014)

Erdal Alantar, Soyut Dışavurumculuktan etkilenen bir sanatçıdır. 1960’lı yıllarda bu teknikte yoğunlaşır. Kendine Michelangelo’yu örnek almıştır. Beethoven, Chopin, Wagner, Berlioz gibi sanatçıların müziğinden esinlenen Alantar, müziğin etkisiyle oluşan iç dünyasını resimlerinde dramatik bir duyarlılıkla yansıtır.

Kıvrımlı renk kuşakları biçiminde ürettiği eserlerinde, kaligrafik etkiler hissedilir. Soyut Dışavurumcu bir tavırla, ritmik ve barok etkili renk hareketlerini görmek mümkündür eserlerinde.



Resim 68: Erdal Alantar, *Kompozisyon*, 2000.

Eylem resminin etkisinde gelişen büyük boyutlu yapıtları, tuvalin sınırlarını aşan bir enerjiye ulaşır müziğin görsel yansımalarını taşır. “Kompozisyon” olarak adlandırdığı tuvaleri, maviden siyaha, kırmızıdan yeşile birçok ayrı rengin tonlarını aynı fırçada toplar. İlgüdüsel fırça hareketlerinin oluşturduğu sağlam kurgulu kompozisyonlar, müziğin notalarından bütüne ulaşılan uyumu andırır. Hat sanatının kıvrımlarını Barok yuvarlaklıklar ile buluşturan biçimsel anlatım, her biri kendi içinde değerlendirilen senfonik resimler oluşturur. Renklerden, figürlerden ve biçimlerden uzak bir üslupla tablolarını çizer.

7.6.2. Burhan Doğançay (1928-2013)

Burhan Doğançay, resmine esin kaynağı olarak, geniş duvar yüzeyleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, lekeler ve diğer görünüşleri seçmiştir. Bu malzemedен yola çıkarak, lekeler ve diğer görünüşleri tercih etmiş, çağdaş resim soyutlamasına zaman zaman hat ve kaligrafiye kadar varan bir üslup yöntemiyle katılmıştır.

Duvar yüzeyleri üzerindeki yırtık afişlerden esinlendiği resimlerinde, yüzeyden öne doğru taşır kıvrılan renkli lekelerin gölge derinliklerine doğal bir espas anlamı

getirmiştir. Bu tür resimlerini hacimli plastik yönünde geliştirerek, alüminyum malzeme kullanımıyla gerçekleştiren Shadou-Sculpture gölge heykellerine de ulaşmıştır.



Resim 69: Burhan Doğançay, *Kompozisyon*, 1986.

“1962’den beri ABD’nin New York kentinde çalışır. İlk Enka Resim Yarışması’nda birincilik alır, adını duyurur. Beyoğlu-Vakko, Ankara, İzmir-Vakko’da sergi açar. Wall-Painting denilen duvar resmi kavramından çıkış yapan ve üstüste yapıştırılarak yırtılmış afişler, yazılar, lekelerle duvarlarda sürekli değişen gölge ve ışıklardan kaynaklanan Doğançay’ın resimleri kendine özgü bir soyutlama biçimini vurgulamaktadır.

Büyük kentlerin sosyal, siyasal, ekonomik ve tecimsel kişiliğini açıklayan, insanlar arasındaki iletişimin göstergesi sayılabilecek grafik anlatım evrensel bir simge niteliğindedir. Kolaj, litografi, guvaj, akrilik teknikleriyle yaptığı yapıtlarını 1982’de Paris Pompidou Sanat Merkezi’nde sergiler. Bernatte Newman, Ad Reinhard, Josef Albers, K. Noland gibi yeni soyutlamacı ABD sanatçılarının açtıkları biçim kesinliği ve renk öğelerinin fiziksel gerçekliği ile somut tabanın maddi gerçekliğine dayanan Amerikan okulunun çalışmalarına paralel bir yaklaşımı ile Doğançay, nitelikli bir teknik ve kendine özgü kararlı bir biçim anlayışıyla vurgular yapmaktadır.

Doğançay’ın, güçlü bir dinamizm içeren yeni resimlerinde Doğu kaligrafik ritimlerle birleşen yakın bir istif ve yer yer geometrik soyutlama eğilimine duvardan yansıyan bir aydınlık ve gölgenin izleri de eklenmektedir” (Köksal, 1984: 48).

7.6.3. Ömer Uluç (1931-2010)

Ömer Uluç, “Formdan çok figürü arar. Mondrian’da ağaç figürü, üç renk ve iki çizgiyle, yatay ve dikey soyut bir forma dönüştü. Pollock’un boya sağanağı forma dönüşüyordu ve benim sanat yapma biçimim daha önemlidir. Durhamp’ın pisuarı eninde sonunda bir formdur. Pop sanatçılarındaki form-figür ikilemi, hazır form-hazır figür, popun ana mekaniğidir. Bizde kutsallaştırmak hep geçerli olmuştur. Hepsini kutsallaştırırız. Biz ikonlaştırmamızın ve ikonları kırmanın merkezindeyiz. Bunların bütün tarihi ikonlaştırmak... Ben bir sanatçı olarak, figürü seçtim. Her türlü malzemeyle her türlü hareketi yapmaya çalışırken hep yeni bir figür arıyoruz. Buna da avcılık diyorum. (Resimlerdeki karakterler; konuşan, itişen, sarmaş dolaş, cin, canavar, sevimli, korkunç, tombul, buruşuk formlardadır). Bunlarla karakter oluşturmuyor sanki. Yengeç, ahtapot, kaplumbağa-ırk oluşturmamı istedim. Bu yaratıkların biz kendimiz olduğudur. Her gün yeni yaratıklar görülüyor. Büyük bir kalabalık var. Bunlar benimkiler, bana ait olanlar, benim görebildiklerim. Daha çok şüphecilikle, bize sunulan kültüre baktım. Sanatçıları pek çok tehlikenin beklediği gibi bir paranoyak tutumum vardı”(Haydaroğlu, 2005: sayı 96).

“Fırçanın işlek ve devingen ritmini, gizli bir figür imajıyla bütünleştirme yönündeki çalışmalarına, aynı zamanda brütal bir lezzet katarak, resminin ifade çizgisini daha da netleştiren Uluç’ta, fırçanın oluşturduğu doku, yerini boyanın kazınmasıyla sağlanan oluklu bir tekstür almaya bırakır bu resimlerinde. Her iki durumda da bir estetiğe bağlı kalmak yerine, ‘kendine’ sadık kalmanın itici dinamosu egemendir. İzleyiciyi kendi atmosferine çekmeye çalışır resimlerinde. Çevremizde görmeye alışık olduğumuz yaratıkların kendilerinden çok, gölge resimleri ya da bu tür simgeye dönüşmüş yansımaları var Uluç’un resimlerinde. Böylece, kendisi olanla kendisi olmayan figürler onu önceleyen görüntü arasındaki ilişkinin araştırıldığı nesnesel ya da figüratif görüntü ile resimsel imgenin çok detaylı biçimde çakıştırıldığı bir deneyin karşısındayız. Salt bir tual resmi olmakla yetinmeyip, yüzey ve çerçeve ilişkilerini de sorgulamaktan uzak kalmayan yeni çalışmaları Ömer Uluç’un resim sanatındaki çağdaşlık olgusuna salt bir zamandaşlık çizgisinden bakmadığını, insanın birey olarak bu güne kadar edindiği bütün

görsel kazanımların, en eskileri de dahil olmak üzere, varisi olmanın sorumluluğunu her şeyin üzerinde tuttuğunu kanıtlamaktadır ki, onun resmini ilginç yapan da budur” (Özsezgin, 1996: 46-48).



Resim 70: Ömer Uluç, *Kedi ve Nişanlısı*, 2007.

7.6.4. Gürkan Coşkun (Komet) (d. 1941)

“Komet” ismiyle anılan Gürkan Coşkun’un hayal ile gerçeği harmanlayan eserleri vardır. Toplumumuza ait çeşitli insan yaşantılarını ele aldığı çalışmalarında, kalabalık insan örüntüleri içinde kişileri bir eleştirel yaklaşım içerisinde resimler. Toplumun psikolojisini, gerçekliğini açık bir görsel dille ortaya koyar. Eserlerinde fantastik bir kurgu da vardır. Bu tarz resimleri, 1960’lı yılların çalışmalarıdır. Dönem itibarıyla çalışmalarında görülen renkler siyah ağırlıktadır. Bunların yanında kırmızı, pembe ve sarılar da kullanır. Ölüm ve acı temaları bu renklerle dışavurumsal anlam kazanmıştır. 1971’de Paris’de bulunduğu sıralarda, İtalyan sanatının Rönesans etkilerinden önceki dönemini, primitif yapısını incelemiş, bazı yönlerinden etkilenmiştir.

Yine bu dönem içerisinde, bilinçaltı dünyası üzerine kurulu, gerçeklikle bağdaşır çalışmalar da üretir. 1970 ortalarında ürettiği eserlerinde, anlam ve psikolojik etkiler yine devamlılık göstermiştir. Değişen şey ise, Türk köylü tipi ve yaşantısı olmuştur. Bu yaşantı biraz Batılılaşmıştır artık. Kalabalık figürlerin yerini düzensiz kalabalıklar ve tek insan figürleri almıştır. Bu figürlerin yerleştirildiği düzlem ise, daha romantik bir atmosfere bürünmüştür. Saydam bir boyama tekniği kullanarak renkleri yumuşatmış, karşıtlık olgusunu artırarak eserlerine belirginlik kazandırmıştır. Bazen de bilinçli bir

şekilde boya akıtma tekniğini kullanmış, resimlerini etkili bir görünüme ve güce kavuşturmuştur.

Gürkan Coşkun, 1973-1981 arası, romantik etkilerle yeni Dışavurumcu yaklaşımlarla post-modernist anlatımlı resimler yapmıştır.



Resim 71: Gürkan Coşkun, *Figürlü kompozisyon*, 1998.

7.6.5. Mehmet Gün (1956- 2014)

Mehmet Gün, Gerçeküstücülüğü, bilinçaltı deneylerini bilinç düzleminde gerçekleştirme savı taşıyan ve giderek Yeni Ekspresyonizme kayan çalışmalarıyla tanınır.



Resim 72: Mehmet Gün, *Kompozisyon*, 2009.

“Geniş bir mekânın merkezine asılmış izlenimi veren ve renk, leke, çizgi öğelerini içeren soyut resimleriyle tanınır. Viyana’da öğrenim görmüştür. Gün’ün yapıtlarındaki ilk soyut öğeler Gerçeküstücülük’ten Soyut Dışavurumculuk’a uzanan bir gelişimin ardından 1985’te kendini göstermeye başlamıştır. Gün’ün yapıtları, tarih, felsefe,

müzik, edebiyat dörtlüsü bağlamında gelişmektedir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 2, 1997: 727).

7.6.6. Şenol Yoroğlu (d. 1950)

Şenol Yoroğlu, insana ait duygusal coşkuları ve gelişimleri, lekesele bir yaklaşımla, figürler üzerinden yorumlayan bir sanatçıdır.

Büyük renk lekeleri, figür referanslı, heyecan yaratan tual resimleriyle belirli bir anlayışı oturtmaya çalışır. 80’li yıllarda, daha çok bir iç dünya ve renk araştırmasıyla bireysel kalmıştır.



Resim 73: Şenol Yoroğlu, *Figürlü kompozisyon*, 1989.

7.6.7. Hale Arpacıoğlu (d. 1951)

Hale Arpacıoğlu, resimlerinde kullandığı kadın figürünü, dinamik bir şekilde yorumlar. Kadının içsel yaşamını anlatırken renkleri yoğun bir biçimde kullanır. Özgün bir deformasyon dili de kullanır. Çizgiler kalın ve dinamik yapıdadır. Bu durum, kompozisyonlara enerji katmaktadır. Renk ve çizgi figürün dışına taşar ve yüzeye yayılır. Ana konu hep “Kadındır.” Kadının mekân ve nesneler arasındaki ilişkisi renk ile sağlanır.

Dışavurumculuk anlayışını vahşi bir teknikle ortaya koyar. Atak fırça darbeleri etkiyi bu yönde güçlendirir.

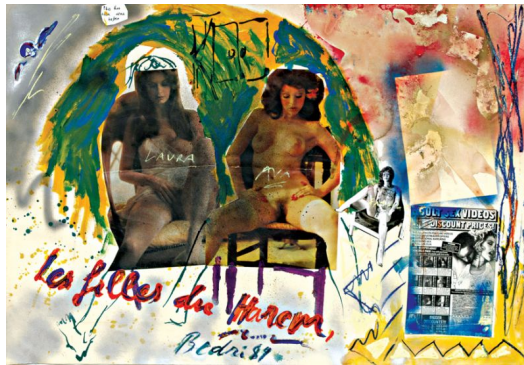


Resim 74: Hale Arpacioğlu, *Yaz Hatırası*, 1984.

7.6.8. Bedri Baykam (d. 1957)

Bedri Baykam'ın resimlerindeki suluboya çalışmaları, kâğıt üstüne yaptığı resimleri, Çinko ve Litografi baskıları öncül ve bir sonraki dönemine göre daha hafif çalışmaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunun hemen ardından, büyük ebatlı çalışmaları gelir. “Fahişenin Odası” gibi... Resimlerinde, boya akıtmaları, sıçratmaları görülür. Yeni dışavurumculuk akımında ilerlemiş bir sanatçı olarak karşımıza çıkar.



Resim 75: Bedri Baykam, *Les Filles Du Harem*, 1989.

Eserlerinde, insanla onun yaşamı arasında bulunan çelişkilerini, kadın figürlerinde onun içsel gerçekliğini, kadın erotizmini, bilinçaltı duyumsamalarıyla, varoluşçu bir yaklaşımla ele alır. Bu tarz çalışmaları yaparken, eserin içine fotoğraflar ve yazılar da katar.

Bu durum, soyut-somut karşıtlığında ve simgesel çokluğu ile boya akıtma, serpme, kolaj, dekolaj tekniğiyle zengin imgeler kümesini oluşturur.

Bedri Baykam, aynı zamanda politik bir kimliktir. Devamlı yenilikler içinde koşuşturur ve yaşamında hep canlı ve coşkulu durur. Akademik hiyerarşiden uzaktır. Çalışmalarında, Andy Warhol, Francesco Clemente ve Jean Basquiat'tan da etkilenir.

7.7. Türk Siyasi Ortamına Genel Bir Bakış

1970'li yıllarda, 12 Mart Muhtırası yaşanmıştır. Bu durum, siyasetteki orta sol anlayışın politikasına son vermek üzerine kuruludur. CHP genel başkanlığında İsmet İnönü vardır ve 1972 Mayısında istifa eder. Parti sekreteri Bülent Ecevit, parti meclisince destek görmeye başlar.

Ecevit'le devam eden bir CHP yapısı vardır artık. 21. Olağan Kurultayda partideki büyük iktidar, değişime sebep olur. Tüzüğün, 35 maddesi birden değişir. 26 Ocak 1974'te, Milli Selamet Partisi'yle koalisyon kurulur ve Ecevit ilk defa başbakan olur (37. Hükümet). Bu hükümet sadece 10 ay sürmüştür.

Bu arada Kıbrıs Harekâtı gerçekleşir. Harekât sonunda Yunanistan'daki yapı yıkılmıştır. Ardından 25 Kasım 1979'da, Süleyman Demirel başkanlığında AP, MSP, MHP, CGP koalisyon hükümeti kuruldu (I. Milli Cephe Hükümeti).

Süleyman Demirel başkanlığında, o yıllar Turgut Özal'ın Başbakanlık Müsteşarlığına yeni bir istikrar programı getirmesi için görevlendirilmesi söz konusudur. IMF'nin 24 Ocak 1980'de kamuoyuna açıkladığı program uygulanacaktır. Bu durum Türkiye'nin yabancı sermayeye açılması anlamı taşıyordu.

Bu politika küçük bir burjuvazi sınıfı dışında tüm toplum kesiminin önemli kayıplarının olduğu yıllardır.

1960 yılının 27 Mayıs gününde bir darbe yaşanmış, takip eden dönemde 1971 yılı 12 Mart gününde bir başka darbe ve 12 Eylül 1980 darbesi ile Türkiye, siyasi açıdan çalkantılı yıllar yaşamıştır. 1970 sonrasında değiştirilen 1960 anayasası 1980 darbesiyle tamamen rafa kaldırılmış oldu. Bir baskı dönemi başladı. Darbenin gerekçesi olarak,

yaygınlaşan siyasi cinayetler, Meclisin Cumhurbaşkanı'nı birçok tur ardında seçememiş olması, Necmettin Erbakan'ın Konya'da şariat adına bir yürüyüş düzenlemesi gösterildi. Amerika Birleşmiş Devletleri'nin darbeden haberdar olduğu darbe sonrasındaki "bizim çocuklar işi bitirdi" sözlerinden anlaşılmaktaydı.

1982 Kasımında % 91,3 oyla yeni anayasa kabul edilirken Kenan Evren de 7. Cumhurbaşkanlığına seçilmiş olur.

ANAP (Anavatan Partisi) 6 Kasım 1983 seçimlerinde tek başına iktidar olur. Ardından Özal, 1984 yerel seçimlerinde de büyük oy oranına ulaşır.

Turgut Özal, liberal görüşlü uygulamalarıyla Türkiye'yi Batı'ya yanaştıran, dünyaya açan politikalar izler. Ülke ekonomik, kültürel ve sosyal hayattan, sanata ve medya iletişimine, televizyona kadar birçok konuda yenilenme yaşar.

"1980'ler Türk Sanatı için öncü ve taze açılımlar getirir. 1980-90 arası Türkiye'de yaşanan büyük düşünsel ve estetik kırılma noktalarını uygulayan başrol oyuncularından, gittikçe özgürleşen bir dünyada büyümüş, dolayısıyla, tüm sosyolojik etkilerin bilinçli olarak tuallere ve hayal gücüne yansıdığı bir ortamda yepyeni ve farklı sanatçı kimlikler oluşmuştur. Birden tartışılmaz şekilde büyüyen tual ebatları, gittikçe içeriği polemiğe açılan konuları yansıtan eserler, farklı tekniklerin kullanımı ve bunun ötesinde yazılar, enstalasyonlar görülür. Politik sanatın güçlü ve agresif bir şekilde Türk sanatının orta yerine düşmesi ve özellikle bunun enstalasyonlarının gerçekleştirilmesi dönem için son derece yenilikçi bir tavidir" (Baykam, 2014: 7-8).

Koçgiri aşireti tarafından 1921'de başlatılan ve Dersim aşiretince de desteklenen, amacı Zaza-Alevi devleti kurmak olan bir ayaklanma çıkar Tunceli'de. Bu ayaklanmayı, Nurettin Paşa ve Topal Osman bastırmışlardır birlikleriyle.

1938'de tekrar çıkan ayaklanma yine bastırılır. TBMM'de bu isyanların Fransa ve onun mandası altındaki Suriye tarafından kışkırtılma olduğu ileri sürülür.

1970 yıllarında örgütlenmesine başlayan ve 1984'te paramiliter bir yapıya dönüşen Kürdistan İşçi Partisi (PKK), KADEK ve Kongra-Gel isminde çalışmalarına başlar. Amaçlanan şey, bir devlet kurmaktır. Yıllarca çatışma içerisinde olan örgütlenmeler Türk siyasi tarihide önemli yer tutar.

1987 yılında siyasi yasakların kalkması sonucu, yasaklı olan siyasetçiler yeniden siyaset alanına dönerler.

1987’de Turgut Özal 46. Hükümeti kurmuştur. 1989’da da Özal Cumhurbaşkanlığına seçilir.

1991’deki seçimlerde DYP seçimi kazanan parti olur. HEP, SHP seçimlerden sonra mecliste Kürtçe yemin etmeye çalışırlar, 1992’de ise Nevruz Bayramı kutlamaları olaylı geçer. Demirel, hükümeti 20 Kasım 1991’de kurar.

1993’te, Turgut Özal’ın vefatı, Cumhurbaşkanlığı’na 16 Mayıs 1993’te Süleyman Demirel’in seçilmesi ve 50. Hükümetin Tansu Çiller tarafından kurulmasıyla siyasi gelişim devam eder.

1994 sonrası siyasi durum yine Türk siyasi tarihine önemli gelişmeler katacaktır. Sol oyların düşmesi, ilerleyen zamanlarda Deniz Baykal’ın CHP’nin başına getirilmesi ile neticelenecektir. 1995’te DYP-CHP koalisyonu kurulur. 1995 yılı Aralık ayında yenilenen seçimde ise RP başkanı Necmettin Erbakan’ın birinci parti olarak kazandığı görülür.

8 Temmuz 1996’da 54. Hükümet göreve başlar. 1997 yılındaki MGK toplantısında, Türkiye’de köktendinci faaliyetlerin başladığı vurgulanır. Hazırlanan raporda bir “sivil muhtıra” olduğu söylenir. Bu olay Türk siyasi tarihine “28 Şubat kararları” olarak geçer. 1997’de Erbakan istifa eder. 55. Hükümet ANAP-DSP-DTP ortaklığı ile yeniden kurulur. 1997’de 8 yıllık kesintisiz eğitim kanunu çıkartılır. Bu kanun, İmam Hatip Liseleri ve Meslek Liselerinin orta bölümlerin kapatılması ile neticelenir.

İstanbul Belediye Başkanlığında bulunan Refah Partili Recep Tayyip Erdoğan, bu görevinden 1998 yılında düşürülür. 14 Ağustos 2001 yılında Recep Tayyip Erdoğan AKP’yi kurar. 2002 seçimlerinde parti, birinci olur. Recep Tayyip’in Siirt’teki konuşmasından dolayı yasaklı olması neticesinde 58. Hükümeti Abdullah Gül kurar. Recep Tayyip Erdoğan, daha sonra aklanarak Başbakanlık koltuğuna oturur.

Dönemin Cumhurbaşkanı, Ahmet Necdet Sezer’dir. 16 Mayıs 2007’de Cumhurbaşkanlığı süresi dolunca yeni cumhurbaşkanı olarak Abdullah Gül seçilir.

2011 seçimlerinde AKP birinci parti seçilmişti. Üçüncü kez iktidardaydı. 2014 Temmuz’una gelindiğinde bir Cumhurbaşkanı seçimi gündemdeydi. 1 Temmuz 2014’te aday gösterilen Recep Tayyip Erdoğan siyasi tarihimizde ilk olan halk oylamasıyla Cumhurbaşkanı seçildi. 7 Haziran 2015’te yapılan milletvekili seçimlerinde koalisyon yönünde bir oylama çıktı. Hükümet kurulamayınca Türk siyasi tarihinde yine bir ilk olan geçici hükümet kuruldu. 1 Kasım 2015 seçimleriyle AKP’nin birinci olduğu durum, 64. Hükümetin kurulmasıyla siyaset tarihimizde yerini almıştır.

8. 1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMSAL ÖYKÜNMELER

8.1. 1980 Sonrası Türkiye’de Kültür ve Sanat Gelişimi: Neo-Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk)

Köyden kente göçün neticesi, gecekondulaşma, ihtiyaçların sanata ve kültüre yönlendirilememesi, eğitimde yaşanan sorunlar, sanatın gelişememesine neden olmuştur.

Arabesk tarzı müzik, sinema olgusu 1990’lara kadar sürmüştür. 1984’te ilk renkli televizyonun kullanılması, 1990’da ilk özel kanalın kurulup kısa sürede sayılarının artması, insanlarımızın dünyadaki siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelerden daha çok haberdar olmalarını sağladı. Film sektörü gelişmeye başladı. Yayıncılık sektöründe her okuyucuya hitap edecek yayınlar çıkmaya başladı ve bunların sayısı hızla arttı. 1980’lerde okuma oranı erkeklerde % 79,98; kadınlarda % 54,67 iken 2005’e gelindiğinde bu oranın erkeklerde % 95,31; kadınlarda ise % 83,78’e yükseldiği görülür. Hasan Bülent Kahraman, bu dönemde tartışılmaya ve edebiyat/sanatta örnekleri görülmeye başlanan post-modernizm (modernizm-sonrası) hakkında şunları söyler:

“1980’li yıllarda ortaya çıkan yeni teknolojik gelişmeler ve onları yorumlayan yeni felsefi düşünce modernleşmenin tamamlandığını savunurken yeni bir başlangıcı öne sürmüştür. Yeni dönem, post-modern dönem olarak adlandırılmıştır. Gerçeğin, bilginin ve insanın yeni bir gözle değerlendirilmesi bu yeni dönemin düğüm noktasıdır. 1980’lerde çağdaş sanat alanındaki ilk değişim, Türkiye’de kültürün ve sanatın özelleştirilmesidir. Bu durumla ortaya çıkan tablo, burjuvazinin yükselişi olmuştur. Bir diğer değişim ise, tarih yazım ve söylevlerinin tek yönlü durumdan çok yönlü duruma geçmesi olmuştur. Bu durum postmodern bir söyleme dönüştür. Son olarak, Türkiye’nin uluslararası sergilerde etnik kimlik imajının kozmopolit ve çok kültürlü bir yapıya kavuşması, dönüşmesi olmuştur.

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin kurulması 1980’li yılların sonunda gerçekleşir. Sanatçıların profesyonel bir kimlik altında buluşması demektir bu. Yeni Dışavurumculuk dünyada minimal, kavramsal ve foto realist sanatın katılığı ve durağanlığına bir tepki niteliğinde dikkati çekerken, Türkiye’deki değişim geometrik ve ya sosyal gerçekçi bir durum arz ediyordu.

İç yalnızlık ve şehvet duygularını anlatan Bedri Baykam ve Hale Arpacioğlu; boyanın dokusallığını anlatan Kemal Önsoy, Şenol Yoroğlu, İsmet Doğan, Bedri Baykam; kent dokusuyla mizahi anlayış dışında Mevlüt Akyıldız; Türkiye'nin geçmişi ile ilgili yönelişleriyle İsmet Doğan; kendi sanatsal ikonografyasını ortaya koyan Yusuf Taktak ve Mithat Şen; gerçekçi ve çarpıcı işler üreten Aydın Ayan; siyasi içerikte Bedri Baykam ve Özgül Stil; kavramsal anlamda Bünyamin Özgültekin ve Serhat Kiraz görülmektedir. 80'li yılların sanatçıları, bir dizi özgürlüklerin kapılarını açmışlardır.

Sansüre direnme, tabuları yıkmak, gelenekseli sorgulama, hayal, örnekleme, bireysel ve toplum bağımsızlığı için çaba gösterme bu dönemle başlar.

Kültür gelişimi açısından 1980'ler önemli değişimlerin olduğu yıllardır. Diğer ülkeler gibi Türkiye de bu gelişimde yerini alır.

Türk Sanatının 1980'lere kadar gelişimi Batılılaşma, demokratikleşme, modernleşme kaygıları ile biçimlenirken 1980'ler sonrasında ortaya çıkan çağdaş olmayı hedefleyen sanat işleri ve sanatın yeni kurumları, önemli niyetlere rağmen çeşitli konularda alt yapıdan mahrum, çoğu kez keyfi gelişmelerdir. Türk sanatının 1950-1970 arası modernist tavrını en güçlü şekilde belirleyen biçim ve içerik bütünlüğü yaratmadaki çabalarıdır. Bu bütünlük üslup, konu, yaklaşım, ne olursa olsun, sanatın düşünsel boyutunun göstergesi olmuştur. 1980'lerin sanat değişimini adeta bir devrim gibi ortaya koyan ilk önemli gösterge, 1983 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesince düzenlenen "Yeni Eğilimler" sergisi ve sempozyumu olmuştur. Fransız eleştirmen ve sanat tarihçisi Henri Claude Cousseau'nun ortaya attığı kavram, bugünü anlamak ve bugünün yenilikçi olabilmesi için tarihi ve geçmişi bilmenin temel koşul olduğunu söylemişti.

Özgün olmakta çektiğimiz güçlüklerin başında gerçekten de, politika, ekonomi, sanat ve kültür alanındaki eksik kalışımız geliyordu.

1980'lerin sanatını bu bağlamda anlamak gerekir. Bazı güçlükler vardır. Hiçbir sanatçı hakkında yeterli bir arşiv, kendi yazıları, fotoğrafları, dostlarının kendisi için söyledikleri gibi gerekli veriler yoktur. Birçok sanatçının atölyesi hakkında bilgi ve belge, birçok sanatçının koleksiyonlardaki işleri dışında çizim ve desenleri de ortada değildir. Eleştirmen eksikliği de söz konusudur.

1980'lerde göze çarpan gelişmeler; İstanbul Bienali, Beral Madra'nın yabancı sanatçılarla yaptığı sergiler ve Nişantaşı'ndaki galerisinde açtığı Türk Çağdaş

Sanatçılarının sergisi, Urart Galerisinin yurt dışındaki Türk sanatçılara sergi açması, Süleyman Saim Tekcan'ın bir baskı atölyesi, koleksiyonu kurması ve müzeye çevirmesi, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin (UPSD), AICA gibi Türk Sanat ortamına nefes getiren olaylardı.

Alaattin Aksoy, Mehmet Gülerüz, deformasyonla eleştirel bir sanat tavrı ortaya koydular.

Bu çizgide çalışan birçok sanatçı, birdenbire yeni liberal ortamın ortasında ama ortama karşı tutumlarıyla adeta bir kahraman tavrı takınırlar. Entelektüel sol bu sanatçılar için bir Pazar yaratmak maksadıyla politik bir tavır takınır görünürler. Aniden gelişen, Ankara, İstanbul'da en önemli kültürel ve sosyal olaylar olarak beliren galeriler, galeri açılışları, 1990'larda İstanbul Bienali'nin ön plana çıkması dinamik bir sanat ortamını haber veriyordu.

Hiçbir üniversitede, hâlâ, ciddi bir sanat felsefesi, estetik ve sanat işletmesi gibi derslerin olmaması, bu dinamiğin alt yapı zayıflığı Türk Eğitim Sistemi'nin ciddi eksikliği olarak duruyor.

Politikada da olduğu gibi, sanat ortamımız, sanat pazarının inisiyatifinde düşünsel ve bilgisel kaygılardan oldukça uzak, kendin pişir kendin ye mantığı ile herkesin pastadan pay koparmaya çalıştığı bir ticaret olayı haline gelmiştir. Bununda en açık göstergesi sanatı destekleyen kurumların bankalar olmasıdır.

1980'lerde akademik ortamından uzaklaşma ve alt yapı eksikliği üzerinden bir sanat olgusu yaratılırken geçmişten de tamamen kopulmamıştır. 80'li yıllarda ortaya çıkan sanatçılar, akademiye ve kurumların tutumlarına karşı idiler. Eskiye unutmak istiyorlardı.

12 Eylül darbesi ile Türk kültürünün ve sanat anlayışının aniden değiştiğini iddia etmek yanlış olur. O gün gelişen sanat, Türk modernizminin farkında, kendinin nerede olduğunun farkında ve belirli bir kapsam bilinci içindeydi.

Bütün tarih dönemlerinde ve bütün kültürlerde yeniliklerin ortaya çıktığı yıllar bu tür ana dönemlerdir. Yani bir tutum yerleşip en iyi meyvelerini verdiği vakit artık ilginç yeni uygulamalar görmek zor olur. 1980'li yılları bu bağlamda yorumlamak gerekir. Ancak, şu gerçek de gözden kaçmamalı, 80'lerden sonra Türkiye'de yeni beliren performans, enstalasyon, video gibi birçok sanat türü, Türkiye'de öğretisi olmayan, birikimi olmayan uygulamalardı.

“80’lerde ‘yeni eğilimler’ gibi sergilerde gördüğümüz sanatçıların çoğu ortada değiller. 80’li yıllar yaratıcı yıllar, yenilikçi yıllar olmakla birlikte, deneyim ve bazen de Sabri Berkel’in dediği gibi ‘Ben yaptım oldu.’ uygulamalarının yılları idi.

Yepyeni, özgür sanat işleri ortaya çıkmış ve 1980’lerin hiyerarşi karşıtı ortamında güç edinmiş, cesaret bulmuş ve verimli olmuştur. 1980 ve 2000 yılları arasında bu yenilikçi ortamın umut dolu atmosferinde 20 yıl kadar bu nefes, devrimini sürdürmüştür.

80’li yıllarda sanat akademileri de bağımsızlaşırken pazarın avucuna düştüğü yıllardır” (Erzen, 2014: 77-83).

“Amerikan dışavurumculuğu büyük ebat resimler içerisindeyken, büyük fırça izleriyle yapılan resimler görülür. Yazılarla ve nesnelerle iç içe tualler vardır. Kırık tabak ve aynalar bulunur. ‘Amerika’da üretilen yeni dışavurumculuğun öncülüğünü Bedri Baykam yapar. 1980’lerin ortasında bir dizi resimler ortaya koyar. ‘Art in America’ dergisinin bir sayısında Yeni Dışavurumculuk adlandırmasını görür. Bu akımda eserler vermeye başlar. Amerikan sanatçılarıyla bir değerlendirme çabalarından sonuç alamaz. Bunun üzerine kendini ‘Kültürel Gerilla’ diye adlandıran Baykam, Batı sanatının da oldubitti olduğunu öne süren manifestosunu açıklıyor. Kendi konumu ile alegorik bir biçimde ‘maymunların resim yapmaya hakları vardır’ diyerek somutlaştırıyordu” (Baykam, 2006).

1980 ortalarında Türkiye’ye dönerek resim sergileri çalışmalarına başlar. Büyük ebatlı, üzerinde yazı ve malzemelerin yapışık olduğu ürünler üretir.

1984 yılında açılan sergide görülen yapıtlarında yeni bir figür anlayışı temellenmişti. Gündelik hayat, kişisel tarih, bellek, ilginç ve o güne kadar rastlanmamış bir teknikle resmedilir. Akıtmalar, kompleks bir boya ve renk anlayışı üstünde yazıyla pekiştirilmiş kişisel olanı dile getiren bir figürçülük söz konusuydu. Şiirsel, lirik, yeri geldiğinde romantik, sert olan tuallerdi bunlar.

2000’li yıllarda özel müzelerin artması (Modern Sanatlar Müzesi, Pera Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi), bienaller, Artist sanat fuarları ve Contemporary fuar organizasyonları ve küreselleşme sanatın olgunlaşma evresine girdiğinin belirtisidir. İletişim alanındaki hızlı gelişim, teknolojik yenilikler, turizm hareketliliği kültür etkileşimine ivme kazandırmıştır. Sosyal olayların sosyo-ekonomik yapı ile biçimlendiği günümüzde, kültür olgusu, toplumun ve bireyin hareket tarzını, yaşam biçimini ve tercihlerini hızla etkiler olmuştur. 2015 yılında yapılan 10. Contemporary Türkiye, ziyaretçi sayısını

artırdı: 84 bin kişi. 2005 yılında Türkiye sanat hayatına hizmet vermeye başlayan bu sanat oluşumu küresel sanatın ve yaşayan sanatçıların birbirlerinden etkileşim sağlamalarını, kültür ekonomisini artırmıştır.

2000’li yıllarla hizmete açılan müzeler sanatseverlerin ve yine sanat piyasasının olgunlaşması, sanatçıların çoğalması ve sanat ortamından yararlanması açısından olumlu gelişmelerdir. Bienallerin genç sanatçılara olanak tanınması, galerilerin çoğalması ve genç kuşağın da sergilerde sıkça yer almalarına imkân verilmesi Türk Plastik Sanat ortamının gelişme seyrine girmiş olduğunu göstermektedir.

8.2. Türkiye’de Neo-Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk)

Bedri Baykam, “Beni, Yeni Dışavurumcu tarzda resim yapmaya çeken bir şey yoktu. Çünkü 1980’de ortada böyle bir akım yoktu. 1970’ler boyunca daha çok siyah-beyaz çalışmışken, gittikçe daha fazla renge girme ve resmi büyütme ihtiyacı duydum. 1970’lerde, yılın 4-5 ayı Türkiye’de idim ve sokak çatışmaları kent duvarlarında sayısız grafitiyle somutlaşıyordu. Kısa bir süre sonra grafitiler okunabilir yazılar olarak resimlerime girmeye başladığında grafitilerin benim üzerimde ne kadar çok iz bıraktığını daha iyi anlayacaktım. O dönem yapmaya başladığım kırık aynalı, büyük boy, çok renkli erotik figürlü, üzeri yazılı resimler, içine doğdukları ortamda kimsenin resmine ve moda hiçbir akıma benzemiyordu. Akımın henüz ne ünlü isimleri ne de adı vardı. Her şey yeni geliyordu” diyor (Ertan, 2011: 184).

8.2.1. Türkiye’de Neo-Ekspresyonizmin Gelişiminde Bedri Baykam’ın Etkisi

Bedri Baykam; kendini sürekli yenileyen, ressam, yazar, araştırmacı, aktivist, politikacı, yönetici yani çok yönlü kişiliğe ve gizlisi saklısı olmayan bir sanatçı kimliğine sahiptir. Batı onun sanatını genç yaşında keşfeder.

“Alman ressamların yanılgısına düşmez. Resmi şişirmez, boyayla aşırı yormaz, yumuşatır, lirik bir hale getirir, şiirsel bir düzleme taşır. Minimalize eder. İçinde bir sarkaç, bir estetik ayar gizlidir. Onu durdurur, biçimlendirir, böylelikle resmin nefes almasını da doğurur. Resmi, varoluşçu katmanların içinde gezdirirken ve evrendeki oluş

sırrını aradığı zaman, resmini de bu gerçekliğe oturttuğu eserler ortaya koyarken bile, estetik olanı iyi bir denge ritmi boyutunda çok iyi kotarmış ve bütün resimlerinde var olan lirik düzlem, derinlikle birlikte sağlanan sonsuz genişlik ve görsel estetik katman hep muhafaza edilmiştir” (Gezgin, 2009: 4-5).

1980’li yıllarda Amerika’da hazırladığı çalışmalarıyla Türkiye’ye dönüş yapmıştır. O yıllarda Türkiye’de sanat piyasası zemini henüz nitelikli değildi. Eserleri yaşadığı çağa tanıklık eden önemli belgelerdir. Baykam, çağdaş dünya içinde sanatını, toplumsal, bireysel bir tavır izleyerek ortaya koyar.

Toplumsal plan içinde popüler olan yapıyı bütün görsel öğeleriyle dışavurumcu yöntem izleyerek renkli resimler yapar. Resimlerinde, Doğu-Batı sentezini de kurmuştur.

“Fahişenin Odası” adlı eserinde trajik bir gerçeklik yatar. Kadın olarak insanın bedensel izlerini taşır. Resminde kullandığı ayna, izleyicinin o bedeni izleyen-izlenen ilişkisi kurması anlamı katar. Düşünsel bir kurgu, dışavurumculuğunun yönünü de gösterir. Yeni dışavurumculuk manifestosunu da bu düşünce içerisinde yazar.

“Bütün resimlerinde gizli aklı, iç dengeyi, yüksek estetiği ve kompozisyonu önemsemeyi görüyor, çağdaş bir dil ve kültür aracı yakaladığını, çağın sosyolojik kimliğini estetik yolla deşifre ettiğini anlıyoruz. Yani, akla dayalı bir içsel yaklaşımı kullandığını görüyoruz” (Gezgin, 2009: 5).

Çağa karşı bir söylem geliştirme, yorum getirme çabası vardır. Yeni olanın peşindedir.

Bedri Baykam kendisi için şunu söyler: “Yaptığım sanat türü, bana en tabii görünen yaklaşımın sonucu öz ve ani tutumum, resimlerimdeki bütünlüğü açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, gerçekten ihtiyacı kadar alarak ve resmi ‘şimdi ve burada’ meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlıyor. Boyanın ve çizginin bu denli çarpıcılığı ve varlığı belki Sartre’ın varoluşçuluk (Existentialisme) anlayışı ile bağdaşabilir.

Amerika, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’dan gelen sanatçılarla, sanat alanında hızlı bir gelişim göstermiştir. Avrupa tutucu bir tavır sergilerken, Amerika, özgürlüklerin kapısını açar. Bedri Baykam da Amerika’ya, California’ya gider. Daha sonraki dönemde, Jan Pallock’tan etkilenir.

Bernart Newman, Robert Motherwell, Mark Rothko Amerika müzelerini dolduracak kadar eser üretirler. Yağlı boya resimler yapmaya başlar Bedri Baykam. Doğaçılama ve hızlı bir teknik “imposto” ıslak bir teknik kullanır. Amerikalı yazar Jess Stearn, Edgar

Cayce için yazdığı “Best Seller” kitabında Bedri Baykam için, “acaba bu çocuk, Atatürk, mareşal Rammel ya da Davy Crockett’in ruhunu mu taşıyor” demiştir. Mark Tobey’den etkilenmiştir Baykam. Picasso, Pollock ve De Kooning’den de etkilenir. 1984’e kadar California’da sanatsal yönde eğitim alır, bir yandan da üretime devam eder. Parasal sıkıntılar yanında, Amerika’nın özgür cinsel yaşantısı, geniş bir serbestlik, çelişkili görünen yapılar, yaşantı ve algılamalar içinde zamanı geçer. Bu dönemde kendini tanımış, olgunlaşmıştır. Baykam, dönemini yakalamış bir ressamdır.



Resim 76: Bedri Baykam, *Fahişenin Odası*, 1981.

“1984’te açtığı sergide Yahşi Baraz şöyle der: ‘Varsın 20 yıl sonra anlaşılın. Bazı kişilerin bu yeni sanatı kabul etmeleri çok doğal bir tutum.’ Eleştirilerden korkmamak gerekliliğini söyler. Korkanların sanat yapamayacağını dillendirir. Bedri Baykam bu sergi için: “Yeni Dışavurumculuk olayını Batı’yla aynı anda Türkiye’ye yaşatmak, göstermek, tartıştırmak ve bütün olayı dokümente etmek için açtım. Serginin bu işlevi nedeniyle de katalogu geniş tuttuk” der (Baraz, 1985: 38-39).

Avrupa resmi ile karşılaştırma: “Bu resim dönemsel, seksenli yılların Yeni Dışavurumcu çizgisi içinde bir başyapıttır. Bütün resimsel serüvenini, giderek yaratıcı zekâ ve dehasını, estetik yeniden yaratım düşünce kosmosu ve ontolojik gerçeklik ve resmin iç kuralları bağlamında, yeni, kısaca özgün bütünü ve yaratıcılığı oluşturan her açı ve noktada kendini gösterir. Türk resmi içinde de önemli bir dönemsel boyut anlamının işaretlerini de taşır.

Düşsel ve düşünsel sürprizlere açıktır resmi. Bu resim, teknik, estetik olarak da önemlidir. Biçim, içerik ilişkisi sınırları aşacak şekilde zorlanır. Kendine özgü bir ritim duygusu taşır.

Aynalarla da dış gerçeklik ve mekân duygusu uyanır. Sıcak/soğuk ton değerleri, dışavurumcu bir kimlikle rastlantısal seçilmiş, bu da sürpriz heyecanı katmıştır.

Bu resim, bir duygu ve coşku resmidir. Onun dönemsel resminin ana damarıdır. Belirginlik kazanan ‘fahişe’ ve ‘kadın’ olgusu, popüler kültürün ve çağdaş dünyanın bir realitesi, hem de gerçekliğini anlatır” (Gezgin, 2009: 5).

8.2.2. Türkiye’de Neo-Ekspresyonizmin Gelişiminde Fikret Mualla’nın Etkisi

“Sanatçının jenerasyonu, Türk Resim Tarihi içinde ‘Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 1928-1942’ ve ‘D’ grubu oluşumlarıyla karşılık bulur. Fikret Mualla’nın resimsel serüveni başladığı sırada Türkiye’de, Çallı kuşağının Empresyonist akademikliği son bulmuş, yerine, yurt dışından gelen sanatçılar tarafından getirilen Ekspresyonizm, Kontrüktivizm ve Kübizm yerleşmeye başlamıştır.

Fikret Mualla’nın akademizme bakışındaki farklılık, çizgi ve renk oluşumları ile sentezlerindeki ilginçliği, ilginç olduğu kadar da içtenliği önemlidir.

1934’te Türkiye’ye döner. Öğretmenlik yaptığı dönemi bir hayli dikkat çekicidir. Bu döneme hiç alışamamıştır. O dönem, Yeni Adam Dergisi’ne desenler de çizer. Bu desenler, Türk resim tarihi içindeki desen oluşumuna damgasını vurmuştur.

Türkiye’ye yazdığı kırıcı mektupları ile, dostları ile olan arası açılır. Fransız polisiyle de arası iyi değildir.

Çok enteresandır sanatçı, 1952’den sonra birinci sınıf galerilerin adamı oluverir Fransa’da. Tanınmış şahsiyetler resmini almaya başlarlar.

Fransız ressam Toulouse-Lautrec’ten etkilenir bir dönem. Lautrec, yüzey resmi yapan, Japon etkisinde kalmış, psikolojik bir sanat tavrı içinde bir sanatçıdır. Bir sevgi sanatı yaratır. Ezilen insanlara şefkat gösterirdi. Resminde, figürler yarım gösterilir, aşağıdan ya da yukarıdan kesilir, planlar kuşbakışı görülür, ışık ve gölge oyunları en aza indirilirdi. Bu özellikler Fikret Mualla’nın resimlerine de yansımıştır. ‘Grafizm’ olarak bilinir bu sanatsal kavram.

Türk resim tarihi açısından farklı bir ekspresyonisttir. Kullandığı sıcak renklerin gözde bıraktığı ışık oluşumları da önemlidir. Ayrıca, aykırı renk kullanımlarına resimlerinde yer vermiştir. Örneğin, insan figürlerinin yüzlerinde kullandığı irreal renklendirmelerle ilginç ve ayrı oranda da tutarlı bir fovizm yanlısı olarak da gözükmemektedir.

Fikret Mualla, fovist ve Ekspresyonist resimlerdeki sert içeriklerden daha çok an be an değişen psikolojik yapısından kaynaklanan yumuşak, zaman zaman sertleşen biçimlerin sentezidir. Resimlerinin yüzeyleri üzerinde renk alanları tanımına da ulaşır. İllüstratif yetisi de vardır. Bu durum, resimlerinde, statik ve dinamik ölçütünde değerlendirilir. Fikret Mualla'nın izinde giden bir diğer sanatçı Burhan Uygur'dur. O da bohem bir yaşamı tercih eder.

Fikret Mualla, Türk Ekspresyonist kuşağı ile pek bir ilişkiye sürüklenmez. Kendi tarzında yaşar. Kendine has kişiliği vardır. Hareketli, sosyal ve sanatsal yaşamıyla da sonraki kuşaklara kalan değerli bir sanatçı, sanatsal bir önem noktasıdır" (Eroğlu, 1985: sayı 14).

Lautrec'ten etkilenmeler olduğu Fransız yazarlarca da bilinir ama onlar bundan söz etmekten kaçınmışlardır. Bruno Bassano, yarının Lautrec'i demiştir onun için. Benzerlik olarak Modigliani, Pascin'in adları da öne çıkar. Bohem yaşamları da benzer.

Resimsel benzerlik ise Bonnard, Vuillard, Munch, Nolde, Chagall olarak görülür. Ayrıca, 'Türk Van Gogh'u' diye de bahsedilir buradaki yaşam öyküsü bakımından. Sanat üzerine tartışmalardan kaçınmıştır hep. Günde birkaç resim yaptığında kendisini hep mutlu hissetmiştir.

8.2.3. Türkiye'de Neo-Ekspresyonizmin Gelişiminde Fuat Acaroğlu'nun Etkisi

Fuat Acaroğlu, insana ait yaşantısal çekişmeleri, etkili doku ve renk unsurlarıyla resme taşıyan bir sanatçıdır. Yeni Dışavurumcu akımın öncü ressamlarından. Figürsel dışavurum resimleri yapar. Acaroğlu resimlerinde, hareketli, psikolojik, parçalanmış ve doyumsuz insan gerçekliğini anlatırken, bir yandan da kırılğan ve silik insan kimliklerini

konu alır. Onun resimleri, metropol dünyasındaki insanların mücadele ve sorunlarını anlatır.



Resim 77: Fuat Acaroğlu, *Metropolitan Niyetler*, 2005.

8.3. Türkiye’de 1990’lı Yıllar ve Sonrası Ekspresyonist ve Neo-Ekspresyonist İzler

“1990’da yabancı bir müzayede firması, Türk sanat yapıtlarının satışı için Türkiye’de bir müzayede düzenler. Önemli Türk iş adamları ilk defa yoğun bir şekilde sanat yatırımına yönelir. Sotheby’s müzayede evi İstanbul Yıldız Sarayı Silahhane binasında bir döneme müzayede gerçekleştirilir. 9 Aralık 1990’da, KÜSAV ve Sotheby’s işbirliği ile Alay Köşkü’nün restorasyonu için Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesi düzenlenir. Bu müzayede, Uluslararası sanat piyasasının Türk Sanatına yüzünü döndüğü ilk müzayede olur. 36 sanatçı, 43 yapıt...” (Ertan, 2012: 192).

8.3.1. 1990’lı Yıllar Türkiye’de Ekspresyonist ve Neo-Ekspresyonist Sanatçılara Örnekler

8.3.1.1. Soyut ve Figüratif Çalışan Sanatçılar

8.3.1.1.1. Bahri Genç (d. 1963)

Anlamlandırmaya çalıştığı portreleri üzerinde, derin bir Ekspresif yaklaşım vardır. Portrelerindeki anlamsal katmanlar, izleyende duygusal bir yoğunluk yaratır. Resmin içeriğine uygun monokrom ve kontrast armoniler koyarak çalışır ve yüzeyde dokusal

etki yaratarak izleyiciyi etkiler. Rembrandt, Tiziano, Velasquez gibi ustaların yapıtlarını yıllarca etüt etmiştir. Onun resmi, realist bir yaklaşımdan, soyut bir figüratife doğru ilerlemiştir.



Resim 78: Bahri Genç, *Portre*, 2008.

8.3.1.1.2. İrfan Önürmen (d. 1958)

İrfan Önürmen, skulptül adını verdiği, tüllerle oluşturduğu sanatsal çalışmalarıyla tanınır. Türk çağdaş resmin önemli temsilcilerinden biridir.

İrfan Önürmen, gazete ve dergilerden topladığı görüntüleri arşivler ve kolaj oluşturur. Tablo ve heykeller yapar.



Resim 79: İrfan Önürmen, *Kemancı*, 2002.

İnsan ruhu üzerindeki kitle iletişim araçlarının etkisini araştırır. Onun bakış dizisinde sanatçı, gerçek kimlikler ve bunların temsilleri arasındaki eşitsizlik, sondalama, internet

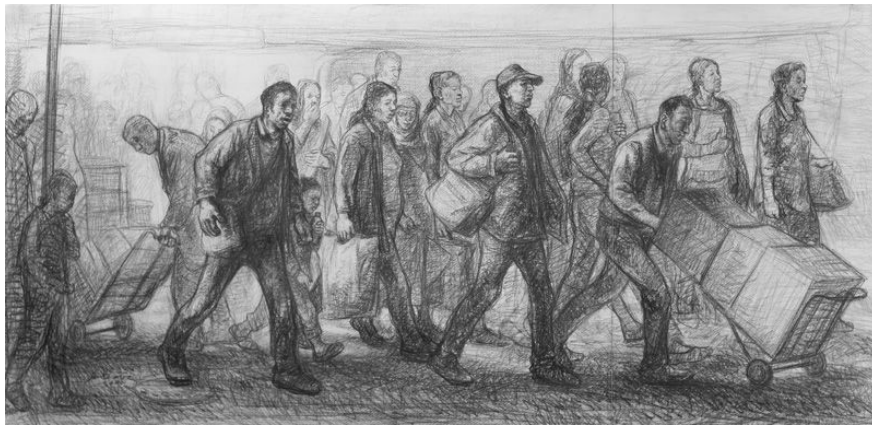
üzerinde bulunan figürlerin kompozit görüntüleri, tanıdık görünümlü yüzleri göstermektedir. Yumuşak tül katmanlı şeritler ile üç boyutlu görseller oluşturur.

8.3.1.1.3. Ahmet Umur Deniz (d. 1960)

Ahmet Umur Deniz, resimde ustalığın bir gelenek sonucunda oluşabileceği düşüncesini taşımakta ve ustalaşmanın zorluğuna vurgu yapmaktadır. İnsan merkezli bir çalışma tekniği uygulamakta ve toplumsal bir bakış açısıyla hareket etmektedir: “Resim sanatında, figür geleneklerinin büyük ustaları ardından var olabilmek sancılı süreçler içerir. Bu süreçlerde, insan ögesini sosyal ve psikolojik varlık olarak içten bir şekilde duyumsamak ise gerçekçi ifadeleri oluşturur. Resimlerimin ana teması insandır. İnsanın yaşadığı ruhsal, sosyal durum ve bu durumun kişisel ifadesidir. Toplumsal olaylara ve temalara duyduğum ilgi, bu damardan beslenmemi sağlıyor. Resimlerimde gösterdiğim, bu duruşum ve tavrımdır. Öz ve biçim ilişkisi, resimlerimdeki öyküsel yapının formunu oluşturur” (Harmony Sanat Galerisi, 2009).

“Sosyal sıkıntılar ve evrensel sorunlar arasında sıkışıp kalmış bedenlerin gerçekliğini tragedyada düzeyinde ele alır sanatçı...” (Karşı Sanat, 2012).

Resimlerinde fantastik kurgulara yer verirken kullandığı öğeler de oldukça fantastiktir. Toplumcu gerçekçi bir duruşla, emekçi insanların duruşunu Dışavurumcu anlayışla yansıtır resimlerinde. Sınıfsal oluşumlara dikkat çeker.

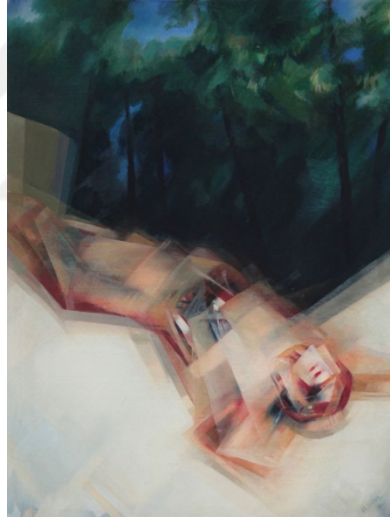


Resim 80: Ahmet Umur Deniz, *Vapurdan İnenler*, 2005.

Işık kullanımı onun resmine farklı bir estetik katar. “Büyük İnsanlık” tablosunda bu havayı görürüz. Ters ışık ve karşıdan gelen ışığı aynı anda kullanır. Figürler arasında nazıkçe dolaşan bir ışık görürsünüz adeta. Bu ışık, mekânın algılanmasını oldukça kolaylaştırır ve kuvvetlendirir. Goya ya da Daumier etkileri görülür çalışmalarında. Duygusallık ve adalet vardır. Onun figürleri evrensel bir duruş gösterir bu sayede. Resimlerindeki konular, oturmuş insanlar, yürüyenler, düşünen ve çaresizce bekleyen insanlardır. Mahkûm edilen yaşamlar yer almıştır eserlerinde.

8.3.1.1.4. Halim Çeliker (d. 1961)

Halim Çeliker, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi mezuniyeti sonrası AÜ’de araştırma görevliliği yapar. 1992’de MSÜ’de “Form-Espas ilişkileri” üzerine tez ve sanatta yeterlilik tezi yazar. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi’nde öğretim elemanı olarak çalışmaktadır.



Resim 81: Halim Çeliker, *Kompozisyon*, 1994.

“Resimde boşlukta uçan iki çıplak kadın figürü ve aşağıda bir kent dokusu görülüyor. Sürrealist anlatıma uygun bir kompozisyon. Boşlukta birbirine dolanmış, yerçekiminden kurtulmuş, uçuşan kadın figürleri son derece gerçekçi bir üslupla, Rönesans Döneminde görmeye alıştığımız ideal ölçü ve oranlarla biçimleniyor.

Güzel çıplak kadınlar, şeffaf örtülere sarılmış, aşağıda yer alan gerçek görüntüleri ve nesneleri saran gizemli ışıkla kent dokusuna karşın, resmin peri masallarını anlatan öyküsü gerçeği aşır gerçeküstü anlam kazanıyor. Sağlam desen anlayışı, ince ve titiz bir

işçilikle uygulanmış boyama tekniğiyle ayrıntılara gösterdiği özen aşırı gerçekçilik havası yaratmasına karşın, figürlerin incelikle dengelenen imgesel fantastik kurguları insanda gerçekten uçma isteği uyandırıyor. Arka planda Rönesans Üslubunda bulutlu gökyüzü ışığın egemenliğiyle ritmik bir devinim oluşturuyor. Mitolojik çağrışımlı kompozisyonu tamamlayan aşağıdaki beton yapılı kent görünümüne karşın, gizemli mistik değerleriyle dikkati çekiyor” (Ersoy, 2004: 150).

“Figür ve atmosferik tanımlamalar açısından Çağdaş Türk Resminin önemli yanlarına işaret edici tanımlardan yana olan Halim'in resimlerini ilginç çözümlemelere tabi tutmak mümkündür. Özellikle belirgin olan ve olmayanın bulunduğu kompozisyonlarında boşluk faktörünün tutarlılaştığını görüyoruz. Renklerin içsel anlamları ötesinde kendince yüklediği ve karşımıza çıkan sistematik renk yaklaşımlarını bir arada kullanılmasıyla dikkatimizi çektiğini belirtmeliyiz. Sanatçının 90'lı kuşak Türk resmi içinde özel bir yere sahip olduğunu biliyoruz. Bu bağlamda Halim'in resimlerini öne getirici tavırlarının toplamı karşısında, kendince ortaya koyduğu dışavurum, geleneksel olgusunu olanca gücüyle soyutlamaya uğratma; bunu yaparken de fütürist tavırları kullanma, yanı sıra karanlıktan çıkan aydınlanma oluşumlarını ‘efsaneleştirme temperamenti’ ortaya koyma gibi durumları görmezden gelemeyiz. Halim'in geçmişini incelemeye aldığımızda görünen odur ki onun resmi geleneksel anlamda figür ve nonfigür tanımlamalardan uzaklaşmaz. Bugünlerde yaptığı çalışmalarında çizgi, gene sanatçının üslubu kapsamında sarmallaşmakta ve özellikle kütlelerin oluşumunda izleyici göze resmi proporsiyone etmede kolaylık sağlamaktadır. Figürlerin birbirleri arasında bakışları yönünde bir espas dolayısıyla diyalektik ilişkisinin varlığı yerine daha ziyade fütürist plastiği meydana getirdiği dikey, yatay, kimi zamansa diyagonal kütle/sarmal parçalara dikkat etmeliyiz. Sonuç itibariyle Halim Çeliker resimleri düşünsel sunuşlara her zaman açıktır ve kendi kuşağı içinde önemli bir temsilcidir” (Eroğlu, 1998: 402).

“Çalışmalarında klasik akımların etkisini göz ardı etmeyen pek çok sanatçının yaşadıkları çağdaş ortam ve mekânları, zaman zaman yapıtlarına aktardıkları bilinmektedir. Bu bağlamda, Halim Çeliker'in mitolojik çağrışımlı kompozisyonlarına bakacak olursak, resmi tamamlayan diğer öğelerinin kayalar, bitkisiz boş dağlar, bacaları, kiremitleriyle beton yapılar olduğunu görürüz. Sanatçı Eskişehir'den İstanbul'a taşıdığı atölyesinden izlediği yoğun betonlu kent görünümünü, mekânsal kurgusunun

klasik dikdörtgeninde az da olsa kullanma eğilimindedir. Zaman içinde paletini, soğuk renklerden sıcak valörlere dönüştüren Çeliker, ışığı bulutlardan süzerek kaynağını belirsizlikle gizlemeye özen göstermektedir. Sergilediği yeni yapıtlarında her şeyden önce, biçim öğelerinin resmin içeriğine kazandırdığı gizemli, mistik değerleri, izleyicinin dikkatini çekecek biçimde sunmaya çalışmaktadır” (Büyükcüoğlu, 1999).

Ağırlıklı olarak renkler kullanır ve hacimler oluşturur. Bunu soyut bir teknikle gerçekleştirir. Espas duygusu hakimdir alanda. İnsan ve boşluk kavramları üzerinden ilerler.

Duyumlarını biçim, renk ve ritimle uyarmakta, sürpriz düzenlemelerle desteklemektedir.

Biçim tutkusu önemli yer edinir sanat yaşamında.

8.3.1.1.5. Hüseyin Ertunç (d. 1947)

Hüseyin Ertunç’un resimlerinde, hislerin boyanın içinde olduğunu hissedersiniz. Tualin üzerinde gezinirsiniz adeta. Doğaçılama bir düzen vardır çalışmalarında. Bu düzen onun sorgulama biçimini oluşturmaktadır.

Resimlerindeki dokular renklerle oluşur ve içinde insana ait çok şey taşır. Resim çalışmalarının yanında müzikle de uğraşır. 1969’da Amerika’ya gitmiş ve altı yıl orada çalışmalarını sürdürmüştür. 1978’de Paris’e gider. Resim çalışmalarına, 1981 yılına kadar burada devam eder.



Resim 82: Hüseyin Ertunç, *Kompozisyon*, 1984.

Gerçek olana bakmak, yaşarken canlı olmak fikri doğrultusunda hareket eder çalışmalarında. Bu düşüncesinde, insan yaşamındaki hareket ve dengenin önemine vurgu yapar. Bu olgu sanatçının yaratıcı olmasında büyük bir etkindir. Resimlerindeki renk ve figür bu fikri açıkça ortaya koyar ve destekler. Çalışmalarında deneysellik ve samimiyet görülür.

Resim onun için yapıldığı o âna aittir ve ne dün ne de yarın bunu yapmak mümkün olmaz der. Resimleri bazen kaos içindedir bazen de sadelik göstermektedir.

Resimlerin anlamlarının, izleyicisi tarafından anlaşılan şey olduğunu söyler hep. Yoruma, çağrışıma açıklık özelliği böyle belirir. Resimlere bakmak, görmek, onları görsel açıdan okumak gerekir. Bakan göz o anda ne yaşıyorsa resmin anlamı odur onun için. 2012’de sergilediği resimlerinde ışık dışarıdan gelir şekilde görülmeyip içerden dışarıya doğru oluşmaya başlar. Bu da resmi berraklaştırır. Resimlerin içleri görünür hale gelir. Bu berraklık, eserlerin gücünü daha belirginleştirir.

8.3.1.1.6. Mustafa Horasan (d. 1965)

Mustafa Horasan, yapıtlarını oluştururken bir yapıttan başka bir yapıt oluşturma düşüncesinin bir anlama süreci olduğunu belirtir. Bakmak ve öğrenmektir bu. Bu metodu kullanmıştır sanatçı. Aslında bunu her sanatçı yapmaktadır düşüncesindedir.



Resim 83: Mustafa Horasan, *Denize Doğru*, 1996.

Sezgisel bir yaklaşımla yürür sanat içinden. Gözüne bambaşka bir şey takıldığında resme dönüştürür. Bazen de üretme isteğini köreltebilir. Sanat, hayatın kendisidir onun için aslında. Yapıt ve hayat birbirinden kopuk olmamalı. Hayat değişiyorsa yapıt da değişmeli onun düşüncesinde. Eserleri bazen kitap kapağı olur ve hayatın içine girer. Bir şiir, bir roman, bir fotoğraf resme dönüşebilir onun için.

8.3.1.1.7. Alp Tamer Ulukılıç (d. 1957)

Tamer Ulukılıç, eserlerini bellekteki anılara bağlı olarak, görsel şekille öykülenmesi şeklinde gerçekleştirmektedir.

Çizdiği figürler, karışık ruh hallerini vurgulayan üslupsal detaylarla örülüdür. Sanatçı, yoğun boya kullanımları, gri, mavi, pembe gibi renk seçenekleriyle Matisse'in "Bayan Matisse" tablosunu andıran serbest bir yaklaşım yansıtır. Gerçekle hayal arası mekânlar gösterilir. Vazgeçilmez en önemli kadındır resimlerinde. Bu kadın, bazen varlığından sıkılmış, sessiz bir bekleyiş içinde tek başına kıyıda otururken, bazen kadın-erkek ilişkisi içinde irdelemek üzere ona eşlik eden erkek figürlerle, bazen de anne imgesi ile çocuklarıyla resmedilmiştir. Söz konusu doğa içerisinde melek olup uçan kadın figürü de görmek mümkündür. İçsel fırtınalar, bireylerin rutin içinde yaşadıkları ekstra durumlar açıkça anlatılmak yerine, gizli, hayal ya da rüya gibi aktarılır.

Ulukılıç, kullandığı renkler, boya sürüşü, yansıttığı ve yansıtamadığı mekân-zaman anlayışı ile resimlerinde özgün bir yapı yakalamıştır.



Resim 84: Alp Tamer Ulukılıç, *Birlikte Çekiştirdiğimiz*, 2002.

8.3.1.1.8. Gonca Sezer (d. 1964)

Gonca Sezer, sıradanmış gibi yaşanan günlük hayatın toplumda travmalar yaratan durumlarını, bu durum sonrası ortaya çıkan sosyal travmaları neden-sonuç ilişkisi içinde sunar. Bütün bu oluşumları, birey, kadın, çocuk ve nesneler üzerinden kurgular ve eserlerini oluşturur.



Resim 85: Gonca Sezer, *Soyut Kompozisyon*, 2000.

Sanat anlayışını ve etkilene çizgisini şu sözlerle ortaya koyar: “Ekspresyonist ve soyut akımdan çok etkilendim. Onları baz alarak çalıştım ama, kendi iç dünyamı yansıttım, kendi problemlerimi yansıttım. İfadecilik var oluşçulukla ortaya çıkan akımdan etkilendim” (Okumuş, 2009).

8.3.1.1.9. Enis Aktaş (d. 1956)

Enis Aktaş, simgesel anlatım kullanır resimlerinde. Varoluş sorunlarına değinir konularıyla. Özgün biçimlendirme ve baskın bir renk kullanımı söz konusudur çalışmalarında.



Resim 86: Enis Aktaş, *İsimsiz*, 2013.

Yaşamdaki içsel karmaşaları, toplumla ilgili konuları, özellikle kadının yaşama karşı direnişini konu alır. Var olma sorunlarıyla resimlerini işlerken, mekânla özdeşleşen figür soyutlamaları kullanır. Geniş renkli resim alanlarını lekelerle belirler.

Bu lekeleri çizgisel değerlerle birlikte kullanır. Şahsi olarak eserlerindeki üslubunu, çalışmalarında ortaya koyar. İzleyici, eserin anlamını kendine göre yorumlar. 80'li yıllar kuşağının sanatçısı Aktaş'ın çalışmaları, akımın gelişimine katkıda bulunmuştur.

8.3.1.1.10. Mevlüt Akyıldız (d. 1956)

Mevlüt Akyıldız, mizahi yönü güçlü resimleriyle tanınır. 1980'lerde Cumhuriyet ideolojisinin farklı yönlerden eleştirildiği, Osmanlı kültürünün, halk kültürünün, kitsch ve popüler kültürün gündeme geldiği yıllar içinde mizahi ve negatif yaklaşımlı bir resim anlayışı ortaya koyar. Mizahi Osmanlı konularını büyük ölçülerle kullanır.

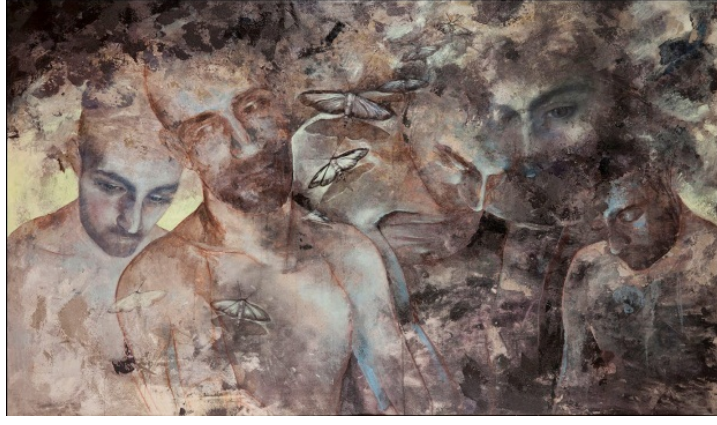


Resim 87: Mevlüt Akyıldız, *Elma Armut, Kel Mahmut*, 1995.

Onun sorgulama biçimi resimleri ile hayat bulur. Yaşadığımız toplumun kaotik durumları içinde insan ilişkilerinin ve davranışlarının incelendiği resimler yapar. Toplumsal sorumluluğunu bu yaklaşımla yerine getirir. Kendi dilini kullanarak seslenir insanlara resimlerinde. Bulduğumuz toplumun çarpık ve çelişkili durumlarından yola çıkarak oluşturduğu hikâyeleri, cam altı resim, heykel ve yağlı boya resim teknikleriyle hazırlar. İnsan yaşamında ön planda görünmeyen gerçekliğin farkındadır ve bu ikiyüzlülüğü, ciddiyetsizliği ve sahte durumları ortaya çıkarmaya çalışır çizdikleriyle. Onun masalsı dünyasında, sıradan insanların hayata tutunma çabaları vardır. İktidar ve güç sahibi insanların gösterişli ve ihtişamlı yaşamlarının arkasındaki yapaylıkları resmeder.

8.3.1.1.11. Burçin Erdi (d. 1977)

Burçin Erdi, İspanya’da doktora eğitimi için dört yıl yaşamış ve bu süre içerisinde birçok sergiler açmıştır. Özel bir ışıklandırma ile açtığı son sergisindeki çalışmaların bazılarını mavi ışık altında çalışır. Bundaki amaç, farklı bir algı yakalamaktır. Hatta bu ışığı sanatçı “günümüz Barok ışığı” diye adlandırır.



Resim 88: Burçin Erdi, *Dybbuk*, 2013.

Işık kaynağının resmin içinde olduğu Barok yaklaşımı, günümüzde bilgisayar ışığı, elektronik aletlerin ışığı olarak bulur kendini sanatçıda.

Bu ışığı da mavi olarak görür ve resimlerini bu teknik anlayış üzerinden hazırlar.

8.3.1.1.12. Selahattin Yıldırım (d. 1960)

Selahattin Yıldırım'ın resimlerinde acı ve yalnızlık vardır. Renkleri çığlık gibidir. Bu çığlıklar, çağımızın iletişimsizlik ve yüzeysellik girdabında acı çeken ruhların çığlıklarıdır adeta.

Sanatçı, resimlerinde dönemsel işler ürettiğini belirtir. Eleştirel bir yaklaşımla geçer tualin başına. Aslında görünenin arkasındakini aramaktadır. Bunun, mutluluk mu, hüznün mü olduğunu merak eder. Tarihi olanı merak eder ve araştırır. Tarihi anlayarak, ileriye yönelik duyguları katmaya çalışır resimlerine. İnsanın tarihi serüvenini çizmek ister hep.



Resim 89: Selahattin Yıldırım, *Kompozisyon*, 1996.

8.3.1.1.13. Adil Salih (d. 1965)

Adil Salih, gecesini gündüzü ile karışık yaşayan Dışavurumcu bir sanatçıdır. Kullandığı renkler, figürlerle samimi bir bağ kurmaktadır. Bu bağ izleyeni de içine çeker. Giotto, W. De Kooning, P. Bonnard, J. Pascin, A. Modigliani'yi çok sever ve benimser.



Resim 90: Adil Salih, *Cennet de Cehennem de Burada*, 2007.

Avrupa'da, bir çok akademi ve müze gezerek araştırmalar yapar. Yaşamak istediği bir hayatın bu olmadığını düşünür ve olmasını istediği bir hayatı tuallerine yansıtır. Bu yolda tavrını belirleyen sanatçı, oluşturduğu bu sanat çizgisinde ilerlemesine devam eder. Renkli bir dünya kurmaya çalışır kendine.

8.3.1.1.14. Onay Akbaş (d. 1964)

Sanatçı, resimle olan savaşını Paris'te vermektedir. Canlı ve yaratıcı bir resimsel yaklaşımı vardır. Yeni Ekspresyonizm ve Serbest Figürasyon olarak iki yol izler.

Hayal gücüyle oluşturduğu oldukça renkli ve geometrik biçimler içinde tuhaf olarak düşünebileceğimiz karakterler oluşturur. "Akbaşgiller" adını verdiği bu karakterler, oldukça mizahi ve ironik görünüme sahiptir. Mitlere ait olguları yeniden sorgular ve yorumlar. Sanat tarihinin şımarık çocuğu olarak görür kendini. Bu mitleri çizmesinin sebebi, bir dönem üniversitede Sanat Tarihi dersleri vermesinden kaynaklanır.

Gauguin, Munch, Goya'dan etkilendiği gibi, Diego Rivera ve Van Gogh'danda etlilenir.

Ayrıca Türk ressamlardan, Matrakçı Nasuh ve Siyah Kalem'den etkilenir.

İlk başta Barok üslubunda ve daha sonra Empresyonist üslupla çalışan sanatçı,

Ekspresyonist tarzda üretmeye başlar ki, eserleri klasik görünse bile göze çarpan leke ve renklerle Ekspresyonistliği hemen sezilir. Tualleri devingen ve değişkendir. İzleyeni hayali bir evrene taşır. Bu evrende mekân temsilidir. Biçimler akılcı bir kombinezon oluşturur. Renkler, izleyenin kendini daha iyi hissetmesini sağlar.



Resim 91: Onay Akbaş, *Emret Komutanım*, 2002.

Resimlerinde düşünce ve bilinç vardır. Bir yönüyle de bu resimler sezgiseldir. Akbaş, resimlerinde kullandığı biçim ve figürlerle, gerçeklik ve hayaller arasında bağ kurmaya çalışır.

Seçtiği konu başlıklarından bazıları, korkuluk, kelebek avcıları, kukla oynatıcıları, insanlık tiyatrosu, sahte peygamber, an ve bellek, oyun-oyuncak ve iktidar, varoluş karnavalıdır. İçinde, felsefe ve estetik doludur.

Ressamın hayal gücü çok geniştir. Hayal gücüne neşe katmıştır oluşturduğu figürler sayesinde. Bu figür birlikteliklerine, “Neşeli Akbaşgiller” adını vermiştir.

Her gün yenilenen yaşam olgularında, sanatı kendimizle yüzleşme olarak tanımlar. Bu yüzleşme onda kendine has bir figür ordusuyla karşımıza çıkar.

8.3.1.1.15. Alp Bartu (d. 1947)

Alp Bartu, konularını toplumun çeşitli kesimlerinden seçer, renk ve biçimlerle tualine taşır. Figür ile doğayı birleştirirken, insanın sevinçli, hüzünlü ve heyecanlı yapısını da hissettirir izleyene.

Resimlerinde, insanları dengeli bir biçimde uyumlu bir şekilde bir araya getirir ama öne herhangi bir insan çıkmaz. İnsanlar birbirleri arkasında yok olmazlar. Bu, sanatçının çok önemli bir özelli olarak bilinir. Bütünlük, parça için değil, parçalar bütünlük içinde görevlendirilir. İzleyici de resmin bir parçası durumuna gelir.



Resim 92: Alp Bartu, *Balerinler*, 1993.

Resimlerinde insan yüzlerini belirsizleştirir. Yüzleri beyaz bir leke ile gizler ve ayrıntılara yer vermez. Böyle bir sanatsal anlatım yolu oluşturmuştur. İnsan hareketleri daha çok önem taşır ve bizi ana konuya odaklandırır.

İnsan ilişkilerinde bireyselleştirme yapmaz. Daha çok, insancıl ilişkilere ağırlık verir. İnsanların psikolojik yapılarına da yer veren Bartu, toplu halde bir arada bulunan insanların kimliği belirsiz her biri, o resmin bir üyesi olarak yer alır.

8.3.1.2. Akademi Dışı Gelişim Göstermiş Sanatçılar

8.3.1.2.1. Zafer Karakuş (d. 1958)

Zafer Karakuş, Doğu-Batı sentezinde bir yaklaşımla duygularını resme taşır. Oluşturduğu soyut görsel dil, renk, biçim ve form kombinesyonlarıyla çalışmalarında yerini alır. “Tamamen içten gelen bir tavırla, modern bir anlatım biçimine yönelir. Yıllardır alt yapısını oluşturup, gelişim sürecine soktuğu dünyayı ve olayları sorgulayan filozofik yaklaşımı, onu artık bulunduğu konumun bir basamak daha üzerine çıkararak, tasarladığı imgelerle birlikte oluşturduğu görsel dile de yansıyacaktı.



Resim 93: Zafer Karakuş, *Seni Bir Semazen Gibi*, 2013.

Modern dünyanın birey üzerinde yarattığı yıkıcı etkiyi hem geometrik, hem soyutlama hem de ekspresyonist bir boyutta renkle bütünleştirerek sentezler. Biçimlerde uyguladığı deformasyon, renk uygulamaları ve imgelerine kazandırdığı kabartma etkisi, ifade gücünü artırır. Kompozisyon kurulumundaki serbestçi yaklaşımı onun aynı zamanda özgürlüğünü de fark ettirir. Maskeler, deforme olmuş yüzler, silüetler gibi öğelerini ilk bakışta başına buyruk gibi yerleştirmiş izlenimi verse de bu durum, onun resminin içerik zenginliği ve bu oluşumla direkt bağlantılı olan çevreye ve zor koşullara hapsolmanın getirdiği kaotik-psikolojik sonuçlarla ilişkilendirilmesine yardımcı olur.

Biçimlerini ağırlıklı olarak ortada yerleştirdiği tuallerinde, boyasal uygulama ve canlı renklerle kendini bu bölümlerde yoğun olarak hissettirir. Uyguladığı koyu ve düz renkli alanlar ise biçim ağırlığını dengeler. Ele aldığı biçimler ve figürler dışarıdan bakıldığında bir insanda fark edilemeyen potansiyelin ya da sahip olduğu farklı düşünce yapılarının da renklerini çağırıştırır” (Karakuş, 2015).

8.3.1.2.1. Ayşenur Artar (d. 1970)

Ayşenur Artar akademik bir eğitim almamıştır. Usta-çırak ilişkisi içinde kendini geliştirmiş ve resmi kendisine yaşam biçimi olarak seçmiş bir kimliktir. Duygu ve sezgilerini kullanarak, insanın yalnızlığı, bilinçaltı ve bilinçüstü deneyimlerini nesnelerle resimlerine yansıtmaktadır.

Asosyal bir anlayışla yaşamayı tercih eden ve kurallardan hoşlanmayan bir kimlik olan Ayşenur Artar, resimlerinde neon ışık etkilerini ve ruhsal hallerini kullanır renklerde.

Resimleri izleyenin anlamasını ister. Herhangi bir şey anlatmak çabasında olmadığını söyler. Resimlerine bakıp geçilmesinden hoşlanmaz, anlaşılmasını bekler. İzleyicinin resme bakmaktan korkmamasını ister.



Resim 94: Ayşenur Artar, *Giydirilmiş Bedenler*, 2011.

Ezbere bir yaşam içinde olduklarını düşünür insanların. Sistemin tek tip insan oluşturduğunu bilir. Bu durumda kendimiz olamadığımızı söyler. Bu olgulara rağmen onun resimlerinde renklerin, coşkuyu ve duyguları anlattığı bilinir. Canlı renklerin olumsuz etkileri dönüştürdüğü fark edilir tablolarında.

Resimlerinde yaşamı inceler. İnsanların duygularını kapalı yaşadığını, algıların yönlendirildiğini ve bunun bir korku oluşturduğunu, insanın kendi olabilmesi için cesaretli olması gerektiğini anlatır resimleri.

8.4. Türk Dışavurumculuğunu Batı Dışavurumculuğundan Ayıran Özellikler

Dışavurumculuk, 19. yy. sonlarında Avrupa'da ortaya çıktığı Almanya'da Modernizmi başlatmıştır. Coğrafi konum, tarihsel miras, kültürel sosyo-ekonomik yapı, sanat gelenekleri ve gelişimin sahip olduğu ülkemizde Batı sanatı izlenmiştir hep. Almanya'da Dışavurumculuk, bu ülkenin siyasi, düşünsel, kültür, sosyo-ekonomik durumuna ve inançlarına bağlı gelişir. Savaş vardır. Bu yıkıma karşı sanatçılar birlikler kurmuşlardır.

Türkiye'de ise durum farklıdır. Tüm psikolojik benlikle ressam tualinin içindedir. Resim ve ressamın hayatı bir bütündür. Kendi, resmi ve sanatı "aynı şey" olacak kadar dürüstlük ve bütünlük arz eder. Dışavurumcu ressamın kişisel açıklamaları söz konusudur. "Ben böyle hissettim, böyle düşündüm böyle yaptım" anlayışı vardır. Sanatçı, yaşar, içselleştirir, dışa vurur. Bireysel açıklamalara değer verilir. Trajedi doludur resimler.

Sanatçıların eserlerinde, varoluşsal kaygılar, kişisel özellikler, yaşama bakış açısı, yaşamda durduğu yeri içselleştirenler, duygu yoğunlaşması, coşkulu fırça vuruşları, göz alıcı renkler, sert kontur çizgileri, deformasyonlar hakimdir. Konular; savaş, korkular, hastalık, psikolojik travmalar, yalnızlık, duygusal coşkular, sinirlilik hali, aşk, hüzn, acı, sevinç, heyecan, hastalık, fahişeler, dilenciler, işçiler, tutku... Dışavurumcu soyut sanatın Türkiye'deki gelişimi, sanatçıların lirik, kaligrafik bir anlayışı benimsemesi şeklinde olmuştur. Doğu kültürünün ve İslamiyet'te Hat sanatının ortak birikimi soyut sanatın yönünü de belirler. 1970 sonraları Türk resim sanatında figüratif ve soyut kompozisyon araştırmaları, ortak ve karşıt yöntemleri bir arada geliştirmiştir.

"Türkiye'de asıl anlamıyla soyut, non-figüratif resim ve obje üretimi çerçevesinde; pentür bu yola zorlanarak taşist ya da tekstural sonuçlara ulaşılmış; akrilik ve benzeri madeni boyaların kullanımıyla mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici pırıltılar taşıyan bir tür geliştirilmiş; kompresör kullanılarak ve airbush uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan hiperrealistik eğilimlere yer verilmiştir. Conceptuel akıma bağlı olarak akla gelebilecek her malzeme ve düşüncenin sanat objesi olarak düzenlendiği çalışmalara Pop Art, Op Art gibi Amerikan menşe'li akımların çözülme sürecine katılmış, serbest, atak renk bakımından Amerika'daki II. Dünya Savaşı sonrası soyut Ekspresyonist, action painting uygulaması değil ama bir çeşit Anti-Art esprisine bağlı bulunan Neo-Ekspresyonist yönde çalışmalar ortaya çıkmıştır" (Gümüş, 2005: 102-103).

Soyut sanat akımlarının figür üzerindeki etkisi, süsleyici nakış motifleri, dramatik bütünlük, zaman zaman figürün erotik izler taşıyan çarpıtılmış yorumlarına yol açtığı görülür.

8.5. Günümüz Ekspresyonist (Dışavurumcu) ve Neo-Ekspresyonist Eğilimler-Genç Kuşak Sanatçılardan Örnekler

8.5.1. Göknil Gümüş (d. 1977)

2000 yılı Marmara GSF mezunudur. Marmara Üniversitesi GSF Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisansını tamamladı. Dışavurumcu anlayışıyla ürettiği yapıtlarla birçok sergide yer aldı.

Göknil Gümüş, kendi sanat anlayışını dönemi içinde bir yere oturtmayı denediği açıklamalarında Dışavurumculuk merkezli anlayışa vurgu yapar. Onun dışavurumculuğu ben-merkezli olup, kendi deneyimlerini, özel hayata dair tanıklıklarını öne çıkarma şeklinde gerçekleşir: “1980 sonrası Türk resim sanatında dışavurumculuk bağlamında genç sanatçıların bu doğrultuda gösterdikleri gelişim ve ben gelişimin neresindeyim? Akımın varlığını bilmeyen, amatör, çocuk, akıl hastaları, uyuşturucu bağımlıları, primitif-naif resim yapanların tüm bu kişilerin ürettiklerine de Ekspresif diyoruz. Burada vurgu, içten gelen-yürekten gelen sanat ve ifadeciliğin dışavurumudur. Ekspresyonist resim ise bunlardan fazlasıdır. Amaç, renk, üslup, coşku, patlama, şaşırtmacı, travmatik olanı göz önüne sermek ya da ironi yapmak gibi görünse de Ekspresyonist sanat gösterilen değildir. Bu sadece bir sonuçtur.

Ben kendi dışavurumculuğumdan, ifadeciliğimden bahsettiğimde, direkt psikolojik yaşamsal ve sanatsal sürecimden bahsetmiş oluyorum. Bireysel, sübjektif bir sanat benimki. Tüm Ekspresyonistler gibi ben bunu yaşadım, bundan etkilendim, bunu gördüm, hayal ettim, içselleştirdim, şimdi bunu sizin algınızı, farkındalığınızı, düşüncenizi, hissinizi harekete geçirmek için sizinle paylaşıyor, size sunuyorum. İşimizi izleyici ile buluştururken, toplumsal olarak da söyleyebileceğim bu. Benim sanatımın toplumsal yanı bu. Sanatım toplumu ilgilendirir mi, benim travmam, benim acım, içselliğim, coşkum, toplum hakkındaki fikirlerim, sezgim toplumu ilgilendirir mi bilmiyorum. Benim bildiğim, ben nasıl var olabilirim kendimce, nasıl kendim olabilirim?

Sanat benim için var olma biçimi. Bana varlığımı sorgulatan, kendim olmak adına ‘ben’ olduğum anları bana yaşatan eylem. Samimi, özgün, özgür, içten, anlamlı ve farkındalık dolu bilinçli yaratım –üretim süreci. Kendim olmak çabası...

Benim sanat kıstasım, sanatımla benim ‘aynı şey’ olup olmadığı, ne kadar ‘aynı şeysek’ o kadar ‘iyi sanat’. Bence ‘iyi resim’ ya da ‘iyi sanat’ iç dinamiklerimin, iç disiplinlerimin beni buna zorlaması, gözümün bunu böyle görmek istemesi, hem de özümde gelen ‘doğru’ üzerine bunun inşası. Ben enerjimi yüksek tutup, içimden gelene bağlı kalarak gözüme iyi, doğru güzel görüneni yapabildimse ‘işte oldu’ diyorum.

Resimlerimin inşası, kompozisyon oluşturmam, renklerin parlaklığı, yoğunluğu, yorucu ama ben de öyleyim, zihnim de öyle. Bunların matematiği var, içsel zorunluluğun matematiği. O kol, o uzuv, ben öyle olmasını, benim anlatımına etkisini düşündüğüm için abartılı, çarpık ya da amatör gibi.

Üslubum gereği hızlı, güçlü fakat kontrollü olmalıyım. Rengi sürerken, nefesiniz, elinizin titremesi, hareketi, tuale aranızdaki mesafe, boyanın kıvamı, tutuculuğu, sizin beden hareketiniz, coşkunuz, cesaretiniz, enerjiniz, ruh durumunuz, tutku ve inancınız... Her şeyi kontrol etmek durumundasınız.

Sanatımın çıkış noktaları farklılıklar gösteriyor. Beni, hayatımı etkilediğini düşündüğüm, yaşanmışlıklar, nostaljik anlar, bazen derdim, öfkem, acım... Farkındalığa vardığım anlam bulduğum şeyler, olgular... Merak ettiğim, aklıma takılan, beni çeken şeyler. Yaşanmışlıktan aklıma takılan kavram, imge, hayal, hikâye, his, anlam peşinden gitmem ve bazen bunları öyle görmek istediğim tarafları...

Bazen hikâye şeklinde beliren, sürecini izleyebildiğim, yaşadığım olaylar, durumlar, ironisini fark ettiğim ve kavradığım. İşte bunun resmi yapılır dediklerim...

Hayalimde canlanan, resme başlama niyetimi oluşturuyor. Fakat resme başlayınca da bambaşka bir yolculuğa çıktığımı biliyorum. Değişkenliğe, deneyseelliğe, yeni olana belirsizliğe de merakla açık bırakıyorum kendimi. Freud’un dediği gibi, ya önce düşünüyor yapıyorsunuz, bu bir yolu, yaptıktan sonra düşünürseniz bu da keşifli bir yol. Sonuç önemli, benim için vurgulanacak olan şey. Dışavurumcu bir ressam için resim bence sonuçtur. Kendi sanat sürecim, yaşam sürecimi de anlatıyor. Kişisel hayatım, psikolojim... Yaşam sürecim tümüyle sanat sürecime yansıyor. Ben resmi bir ifade aracı, ilgi, sevgi, onay, kabul görme aracı olarak, beğenilmek için de yapıyorken, ilk gençlik yıllarımda fark edilmek, fark etmek, hayaller, yaşantılar, hikâyeler eklendi. Nasıl

yapacağımı kendimden öğrendim. İçgüdü ile davrandım. Böyle yapınca ‘ben-benim sanatım’ olabiliyordu zaten. Gerek ailemde, gerek akademik eğitimde özgür bırakılmam, hatta ilgisizlik, başıboşluk, benim de başına buyruk olmam, sanatıma bana özgürlük, özgünlük, içsel derinliğimin değerinin farkına varmak, bireysel olmak, varoluşum üzerine düşünebilmek anlamında pozitif kazanımlar sağladı. Kendimi en iyi ifade edebildiğim şey hep sanat oldu. İlhan Berk’in de dediği gibi, mutsuzken yazdım, mutluyken resim yaptım.

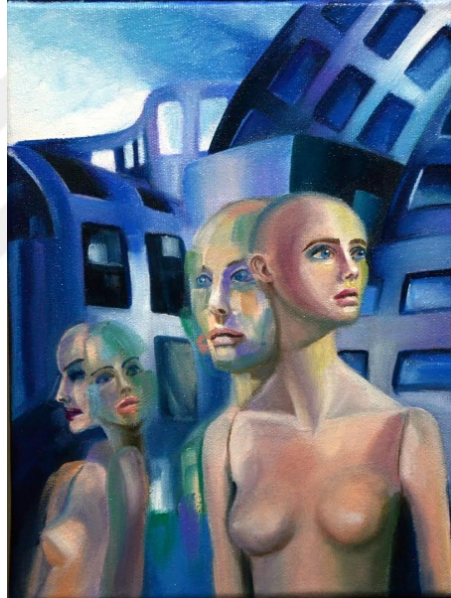


Resim 95: Göknil Gümüş, *Açlık*, 2000.

Resim yaparken coşkulu, inançlı, eğlenceli ve ciddi konsantre durumundayım. Ciddiyim, çözümlemem gerekli... Çocuk gibi, oyun oynayan çocuk gibi ciddiym. Kurallara, o an o resim için oluşan içsel kurallara bağlıyım. İşimin iyi olacağına inandığım için oyunu iyi oynamaya kararlıyım. Felsefe, psikoloji, tasavvuf, varoluşçuluk, dışıl enerji ilgimi çekiyor, araştırıyorum. Özellikle şu aralar bilinçaltı ile ilgileniyorum. Dışavurumculuğum, hayatın mı, kendi bilincimin mi beni getirdiği nokta, ne kadar kendimim, o kadar dışavurumcuyum” (Demirbaş, 2015).

8.5.2. Cansu Sönmez (d. 1991)

Genç sanatçı çalışmalarını, yağlı boya, karışık teknik ve baskı resim teknikleriyle hazırlar. Resin anlayışından ve kendi tablolarından söz ederken renk ağırlıklarına, görüntü oluşturma tekniğine değinir ve hayatın getirdiği sorunlara, yaşantıların yapaylaşmasına yönelttiği itirazlara vurgu yapar. “Eserlerimde, duyumsadığım imgelerin, cansız ve yapay hallerini izleyene sunmakta ve seslenmekte, sosyal bilincin yanında bireysel iç dünyamı da sorgulayarak resimsel anlatım dilimi oluşturmaktayım. Distopya’lardan beslenmekte ve cansız mankenlerle tehlikelere işaret etmekte, onları eleştirmeye çalışmaktayım. Resimlerimde görülen mor renk egemenliği, konunun ruhani boyutunun ve anlatımının daha iyi anlaşılması içindir.



Resim 96: Cansu Sönmez, *İsimsiz*, 2016.

Günlük hayatın içinde, bireysel olarak karşılaştığım sorunları ve toplumun karşılaştığı ortak sorunları, tek tip yaşantı oluşumlarının, dayatmalarının baskıları karşısında sorunları içselleştirip yapıtlarımda dillendirmeye çalışırım. Kadın bedeninin tüketilmesi, insanların sürekliliği sağlayan geçmişlerini unutmaları, değiştirmesi, cinsiyet kimlikleri, eşitsizlik ve adaletsizlik, sorguladığım konuların temelini oluşturmaktadır” (Demirbaş, 2015).

“Tüm bu olaylar karşısında yapaylık hissi oluşmakta, bu yapaylık, ruhsuzluk, benim, vitrin mankenlerine, oyuncak bebeklere olan ilgimi artırdı ve imgelerimi bunlar üzerinden anlatma yolunu geliştirmeye çalıştım. Tek tip insan oluşturma kaygılarını mankenler üzerinden imgeleştirerek sorguluyorum” (Demirbaş, 2015).

8.5.3. Deniz Sağdıç (d. 1981)

Sanatçı, 2003’te Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ni bitirdi. Doğuş Üniversitesi’nde Yüksek Lisans yapmaktadır.

Sanat yazarı olan eşi, Deniz Sağdıç’ın çalışması için şunları söyler: “Deniz Sağdıç resimlerinin merkezini kadınlar işgal eder. Bu kadınlar, Sağdıç’ın tercihlerinden öte bir bilinçaltının öngörülmez dışavurumudur çoğunlukla. Kadın imgelerinin, planlı bir eleştiriden öte güdülerin espasta hayat bulan uzamları olduğunu, formların çevresiyle oluşturdukları amorf ilişki ele verir. Deniz Sağdıç’ın hemcinslerine olan organik bağı değildir bu dışavurumun kaynağı. Bir insanlık halinin cesaret bulmuş yansımasıdır genel anlamıyla.



Resim 97: Deniz Sağdıç, *Leda*, 2013.

Deniz Sağdıç, kadının, günümüz dahil, tarih boyunca insanlık halinin sosyolojik, kültürel, siyasal durumuna turnusol bir konumda olduğunu düşünür. Bir toplumdaki ruh durumunu anlamak için kadına bakmanın yeterli olduğunu düşünür. Resimlerinde kadın figürüne ağırlıklı olarak yer vermesinin nedenini buradan anlarız. Ayrıca, teknik

konulara ve özgünlüğe değinirken de, “Resimlerimin ayrışan yanı, tekniğinden çok daha öte anlamlarda benim için. İzleyici için biçim olarak algılanan yapı, benim için ifademin pratikte hayat bulduğu bir yansıması... Bir konuyu eskizini bile yaparken istemim dışında, imgeler o yöne doğru şekil alıyorlar. Çoğu zaman fırçam, yağlıboyanın kimyasal özelliklerini de arkasına katar, kontrolsüzce akar gider, tıpkı hiçbir akımın durağında mola veremeyeceği gibi” (Sağdıç, 2015).

8.5.4. Erkut Terliksiz (d. 1978)

Son dönem Türk resmi içinde kendine özgü bir üslup yaratma konusunda dikkat çeken imzalardan biri de Erkut Terliksiz olup, çocuk dünyasının renkli ve hoş verimleri Terliksiz’in tablolarında etkilidir. Asıl amaç ise bu aldatıcı görüntülerin arkasındaki acı gerçeği, kötülüğü fark ettirmektir: “Erkut Terliksiz’in resimleri, ilk bakışta sizi çocuksu bir hayal dünyasına davet ediyor. Uçuk mavi gökyüzleri, kalabalık ormanlar, pembe bulutlar arasında sarı bir fil, pelerinli ve şapkalı mutlu bir kurt veya gülümseyen bir cin gibi sevimli karakterlerle karşılaşıyorsunuz. İçinizdeki çocukla aranız iyiye şirin sahnelere dalıp, bu gerçeküstü figürlerle halay çekmek isteyebilirsiniz. Ama aslında bu, leziz gözükken ama aslında zehirli olan elmayı saf saf mideye indiren Pamuk Prenses’in de yaptığı gibi enayilik olur. Erkut Terliksiz’in işleri yanıltıcı bir ustalıkla yaratılmış. Resimlerin çizgi romanlara benzer bir görünümü var ama içlerinde gerçekçi birer hikâye de yatıyor. Resimlerini inceleyenler kendilerine göre bir öykü bulurken içine gizlediği mesajları gözden kaçırabilir.

x-ist’teki üçüncü sergisine ‘Açlık’ başlığını yakıştırmış. Bu isim sanatçının insan davranışlarına ve hayata karşı duyduğu doyumsuz merakı simgelediği kadar, sosyal ama bireysel varlıklar olarak çakışan egolarımızı da temsil ediyor. ‘Açlık hissi beraberinde bir ego sorunu da getiriyor. Aç olduğunda da avlanman gerek. Üretimlerinde etrafındaki insanlardan, onların hikâyelerinden, kişiliklerinden, hislerinden ve davranışlardan ilham alıyor. Amacı bu insanları yargılamak değil aralarına kendisini de katarak herkesin kusurları olduğunu anlarsınız. Aksine, içinde bulunduğumuz sosyal ‘sirk’in garip yönlerini ortaya çıkarmak, arkasında yatan gerginlik ve şiddete işaret etmek.. Son dönemde yaptığı resimlerinden birinde bebek sayılacak yaşta bir zürafa avcısı adeta elinden başka bir şey gelmezmiş gibi bir zürafanın kafasını kesiyor. Ne de olsa hayvanın

avcıdan daha uzun olmaması gerek. Bir başkasında ise bir adamın dişlerinin arkasında görünen gül, daha ziyade kan ya da zehiri andırıyor. Bir Disney karakterine benzemesine rağmen şu şapkalı kurtun ise vahşi bir yanı var sanki, ağzından garip bir şey çıkıyor. Resmin adı da 'Yalan Söyleme'. Disney'vari görseller kullanarak kapitalist eğlence sektörünün ikiyüzlülüğüne de dikkat çekiyor. Resimlerinde reklamlarda olduğu gibi bir aldaticılık var. Reklam sektöründe çalışan biri olarak bu dünyanın kirli yüzünü iyi biliyor. Bizi büyüleyici ve uzaktan masum görünen dünyalara davet ediyor ama her birinin karanlık bir tarafı da var. Reklam sektöründe yaşam çok şizofreniktir çünkü söylediklerinin büyük bir kısmı yalan sayılır. Yine de işlerinde basit bir iyi-kötü ayrımı yok. Karanlık detaylar neşe dolu sahnelere gölge düşürüyor olabilir ama bir çizgi romandan çıkma gibi görünen bu garip evrenin çocuksu karakterleri ve canlı renkleri insan doğasındaki kusurları affettirecek özellikler adeta. Resimlerinin iyimser mi kötümser mi olduğuna bakıldığında bu, bakış açınıza ve ruh halinize bağlı. Resimlerini bazıları komik bazıları bir başka yön bulabilir.

Erkut Terliksiz'in resimleri, 70'lerin California'sında underground çizgi roman sahnesinden beslenerek doğan, 'pop sürrealizm' olarak da bilinen Lowbrow akımını andırıyor. İnsanoğlunun ruhsal bozukluklarını yansıtmak için benzer absürtlükte yöntemler var Erkut'un işlerinde. 'McGee ve Gary Baseman gibi sanatçılardan ilham alıyor. Sanatı çizgi romanlardan esinlenmesiyle bu isimlerin üretimlerine paralel olsa da kendini Lowbrow akımına dahil etmiyor, farklı bir bakış açısı sunuyor. Bu konuyla alakalı komik bir anekdot olarak San Francisco'daki sergisinde işlerinin bir izleyici tarafından 'asit almış bir Robert Crumb'ın elinden çıkma' olarak tanımlandığını söyleyebiliriz.

Erkut Terliksiz'in sanatı aynı zamanda bir tepki sanatı; sokakta karşısına çıkan bir obje veya kişi yaratım sürecine girmesi için teşvik edebiliyor onu. Reklam işlerimde birçok yeni insanla tanışır ve bu insanlar aniden işlerinde belirmeye başlar mesela.

Dilek'i de (kız arkadaşı) çok çizer ama kasıtlı yapmaz bunları, kendiliğinden gelişir.

'Hunger' sergisindeki tüm malzemeler sokakta bulduğu eşyalardan oluşuyor: Ahşap kapılar, yırtık tuvailler, kutular, çekmeceler... 'Bembeyaz bir yüzey benim için çok sıkıcı olabiliyor. Sokakta bulduğum eşyaların ise hislerimle harmanlayabileceğim hazır bir dokusu ve bir hikâyesi oluyor. Keşfettiği eşyalardan yeni yüzeyler yaratmak ve onlara

derinlik katmak çok daha heyecan verici onun için. Bazen koca bir leke bulup oradan başlar işe.



Resim 98: Erkut Terliksiz, *Portre*, 2007.

8.5.5. Ali Elmacı (d. 1976)

Ali Elmacı, çizdiği resimlerle adeta algılarımızla oynar. Kısa süreliğine kopmak istediğimiz gerçek hayatın bir yansımasını sunar önümüze.

Resimlerinde, topluma ait vazgeçişleri, tek tip insana sürüklenen yaklaşımları ayna gibi karşımıza getirir.

Kahramanlar devleşir sahnelerde. Bireysel kararlar kaybolur. Devler üzerimizde hakimiyetini kurmuştur adeta. İnsanı savunmasız hale getirecek gözünün içine bakma biçimini yansıtır resimlerine. Özgür iradeyi yok olduğunu sorgulayan bir yaklaşımdır bu. Resimlerinde yer verdiği detaylar, mantığın işlevini engelleyecek niteliktedir. Bu durum kendimizi sorgulattırır adeta. Tekinsiz bir dünya konmuştur izleyicinin önüne. İnsan hep daha fazlasının ve aksinin olabileceğini düşünür resimleri inceleyince.



Resim 99: Ali Elmacı, *Dilediğin Şeye İnandır Beni II*, 2014.

Resimlerindeki dünyanın algılanması zor olsa da, eserin karşısında donup kalırsınız düşünmek için. Düşündükçe kendimizden bile şüphelenecek etkileşimler kurarsınız adeta.

Konulara bakıldığında, aile ve para sorgulamalarını yaptırtacak çalışmalar gerçekleştirdi. Güven kavramını toplum üzerinden sorgulamamızı sağlayacak çalışmalar yaptı. Otoritenin toplumu şekillendirici gücünü anlatan politika üzerinden görmemizi sağlayacak çalışmalar ortaya koydu.

Ali Elmacı, çirkinin ve kötünün resmini çizer. Onun için çirkin ve kötü de otoriteyi temsil eder. Gerçeküstü anlatımını içsel duyguların dışavurumuyla birleştirip eleştirel bir bakış açısı sunar.

8.5.6. Gazi Sansoy (d. 1968)

Teknik ve içerik bakımından yenilikçi arayışlar ve bu arayışların insanın iç dünyasına, iç dünyanın derinliklerine uzanması Gazi Sansoy'un resimlerinde kendini gösterir. Onun sanat anlayışı iç benlikten fıskıran yaşantıların çeşitli sembol renkler aracılığıyla yüzeye çıkarak resimleşmesine dayanır.

Şensoy, kendi oluşturduğu teknikle resimlerini oluşturur. Bu teknik sayesinde çok farklı konularda işler üretir. Rönesans resimlerlerinden pornografik resimlerdeki fetiş nesnelere kadar geniş bir yelpazedir bu. Sanatçının iç sorgulamalarıdır aynı zamanda bunlar.

Sanatçı, toplumun önünde olduğu kadar toplumun içindedir de. Toplumla hareket etmez sadece, çoğu insanın fark etmediği ya da ettirilmediği olguları, araştırır, kullanır veya sezdirir. Bu sanatçının görevi değil bizzat varlık sebebidir. 'Birşeyler mi yaratmak istiyorsun? Öyle ise başının dikine git. Benliğinin o sarhoş edici garip derinliğine in. Onu gün ışığına çıkar. İnsanın iç yolculuklarında durmak ya da görmek istediği duraklar vardır. Bunları konuşmayız, düşünmeyiz de. Ama vardır. Bazen derinde bazen de yüzeyde.' diyor Gazi Sansoy. Bizi kendi iç aynamızda soyunmaya çağırıyor, kimsenin görmediği bir çıplaklık...

Biçim ve renk, yapıtlarında birbiri ile direkt bağlantılıdır. Simgesel anlamlar da resme dahil olur.



Resim 100: Gazi Sansoy, *Ürperti*, 2005.

Kırmızı; kadındır, tutkudur, heyecandır. Ölümdür yeniden doğmak için. Resim yüzeylerinde renk sıçratmaları enerjinin görsel hale dönüşmesiyle ilgilidir. Mavi; erkeğin rengidir. Kuşatmacı bir dinginlik bütün erkek figürlerinde gezinir. Diğer bir ilginç konu kadın memesidir. Sanatçı yumuşak ve iri memeleri resmeder. Bu, doğa ile örtüşen bir ögedir. Bu resimsel konular, modern dünyanın bütün çıplaklığıyla tüketime sunduğu, derinlikten yoksun, yüzeysel cinselliğe sanatçının tepkisidir. Nesnelerle kuşatılmış bir dünyada nesnenin içine bakmak, varlığını orada aramak. Resimleri pop renklerle zıtlıklar içinde sunar.

8.5.7. Erdoğan Zümrütoğlu (d. 1970)

Erdoğan Zümrütoğlu, resimlerinde dikey hareketler şeklinde düşme, yükselme, spazm, kasılma, gerilme, açılma, ritim gibi kavramları kullanırken, şiddet unsuru olarak da boya, ifade, duyum unsurlarına başvurur. Boyut olarak, espas, alan, boşluk, açıklık biçimlerini oluşturur. Bu kuvvet unsurlarını kullanarak adeta sinir sistemimizi kontrol altına alır.

Erdoğan Zümrütoğlu'nun yaptığı aslında yeni bir şey değildir. Resimlerinde, Türk resminde olduğu gibi, kuvvetin boyutlarını, şiddet ve hareketi üzerine düşünüyor. Resimle düşünür bir kimliktir.

Resimle beraber kuvvetleri ele geçirmek ister adeta. Klee'nin dediği gibi, eserdeki amaç görüneni vermek değil, konuyu görünür kılmaktır düşüncesiyle hareket eder. Onun resimlerini izlediğinizde sorular sorma ihtiyacı duyuyorsunuz kendi kendinize. Kendini de anlatır resimlerinde. Boyalar öfke uyandırır gözlerde. Algı büyür.

Siyasal izler taşıyan ve bu topluma ait olan resimler de yapar. Hermann Nitsch'in boyama şiddetinden etkiler taşır resimleri. Anselm Kiefer de etkilendiği bir ressamdır. Francis Bacon izleri de görülür.

Resimlerinde, minimal Dışavurumcu yaklaşımlarında zamanın izini süren bir tavır görülür. Bu şekilde oluşan boşluğun ruhumuzda etki yaratmasına çalışır. Bu boşluk aslında ölümün boşluğudur.



Resim 101: Erdoğan Zümrütoğlu, *Kompozisyon*, 2007.

8.5.8. Ahmet Sarı (d. 1980)

Ahmet Sarı, yeni dışavurumcu bir eğilimle yaptığı resimlerinde, eleştirel düşünceye her zaman yer açar. Abartılı bir şekilde karikatürize öküz portreleri, insani duygu aktarımı empatiye yer vermeyecek kadar nötrleşmiştir. Yeni bir ışık keşfi söz konusudur resimlerinde.



Resim 102: Ahmet Sarı, *Teneke Kral*, 2013.

Sanat anlayışında ironi ve eleştirinin önemli yeri vardır ama bunu açıkça yapmayıp yorumlamayı gereksinir şekilde gerçekleştirir. Öte yandan yeni teknik arayışlar içinde olması dikkat edilmesi gereken bir başka tarafıdır. Resimlerinde, insanların dışında bitkilerin, hayvanların ya da eşyaların birer kişiliği var Sarı'nın resimlerinde ve her biri bir şeyler anlatıyor. Kişiler veya davranışları üzerindeki bu üstü kapalı eleştirileri, muzip ve alaycı üslubu onu belleklere kazıyor. Aynı zamanda Ak Sanat Özgün Baskı Atölyesi koordinatörü olan Ahmet Sarı, kendi geliştirdiği özel tekniği ile kâğıt üzerinde ortaya çıkan bu figüratif çalışmaları onun sanatsal baskı konusunda zengin deneyimlemelerinin de evrimi niteliğinde. Sanatçı, gün be gün soluk aldığımız evrende, rahatsızlık verici ve patolojik bir duruma varan aşırı duyarlılık ve tam tersi bir tepki olan, aşırı duyarsızlık kavramlarından bahsederek sosyolojik kaygıları bizlere düşünselliği içeren bir estetik ifade ile sunmaktadır.

8.5.9. Hakan Esmer (d. 1973)

Hakan Esmer'in resimlerinde insanın iç dünyasının dışavurumu, daha çok, kişinin ruh dünyasına eğilme üzerinden gerçekleşir. Karşıt çağrışımlı renkler, ressamın vermek istediği duygu veya tepkiyi yansıtmaya amacına yöneliktir: "Resimlerinde, kent, zaman ve mekân kavramları üzerinde duruyor. Açık ve kapalı alan ilişkileri üzerinden 21. yüzyılın rutine hapsolmuş bıkkın bireylerinin psikolojisine değinirken kullandığı canlı renkler ve kendine özgü tekniğiyle gözden kaçan manzaraları ortaya koyuyor.

Hakan Esmer, resimlerinde renkle uğraşırken, renk kullanımına verdiği öncelikli kontrastlıklar ve denge arasında bir köprü kurmayı amaçladığını belirtiyor. Sanatçının, ilk bakışta renklerin kimi zaman kararlı kimi zaman belirsiz ve akışkan yer değiştirimiyle değişken ruh hallerini anlatmayı ve bu sayede farklı psikolojik etkiler oluşturmayı amaçladığı izlenimini uyandırır resimleri. Ama daha da ötesinde, Hakan Esmer'in sanatı, ışığa, karanlığa, renklere ve renksizliğe verilen önceliğin yaşamın içinde başından beri var olduğunu ve tanımlanması zor, fakat varlığı bilinen bir içgörü ile yaşama tanık olan insanın bu muğlaklığa verdiği ruhsal tepkiler sayesinde kendine ait gerçekliği kurabildiğini düşündürüyor.

Oluşan yanılsamacı imge algısını kaldırmaya yönelik bir uğraşı vardır Hakan Esmer'in. Tablonun zeminine doğru kaçabilen görüntüleri denetim altında tutmayı amaçlar.



Resim 103: Hakan Esmer, *Cafeler*, 2015.

8.5.10. Azat Yeman (d. 1992)

Azat Yeman, görünenden görünmeyene yol almaya çalışan ve hayatın gizemli taraflarına eğilen bir ressamdır. İnsanın içinde bulunduğu çıkmaz duygusu onun ana eksenidir.



Resim 104: Azat Yeman, *Portre*, 2015.

Yeman'ın resimleri, hayali gerçeklikten çok, bilincin ön planda olduğu şekliyle, görünürde olan bilinenin üzerinden anlatılan yıkım hikâyelerini yansıtır. Yeman'a göre resimlerinin her biri anlatmak istediğini anlatır, bizi dünyasında dolaştırır ve olduğumuz yere geri döndürür. Elinizi uzatsanız dokunacak kadar yakınsınızdır ama yardım edemeyecek kadar da uzak kaldığınızı hissedersiniz, olan olmuştur ve yıkım çoktan gerçekleşmiştir. Sanatçı, resimlerindeki suretlerin mutluluk ve hazdan ziyade hep tekinsiz alanlara işaret ettiğinin altını çiziyor. Böylelikle ütöpik bir insan olmanın da hırkasını atmayı düşündürüyor. Resimlerindeki büyük dairelere, sonsuz çemberlere; evren, ışık ve zamana ek olarak renk nüansları eşlik etmektedir. Hepsi aynı frekansa hizmet eden bir şarkının notalarından farklı değildir. Tıpkı Gestalt'ta olduğu gibi... Sonsuz sayıdaki ağ üzerine kurulu sistemin içerisindeki Yeman'ın insanları ya Küresel Ağ'ının içerisine hapsolmuş durumdadır ya da ağdan çıkmaya meyillidir. Birbirini takip eden sonsuz sayıdaki dairesel ağlar küresel çıkmazın varlığına birer kanıt durumundadır ve bu döngünün hiçbir zaman bitmeyeceğinin altını çizer durur. Değişim bir kere başlamıştır ve öteki olanı kendine benzetinceye kadar devam edecektir. İlk bakıldığında bir portre izlenimi veren çalışmaları biraz daha dikkatli bakıldığında suretlerin birer yansımasına dönüşür. Görünenden ve bilinenden yola çıkılarak görünmez olanın

varlığına işaret eder. Görünmez olanın içerisindeki tek gerçeklik ise tükenen ve tüketilen benlik olgusu olmuştur.

Çalışmalarında büyük dairelere, sonsuz çemberlere, evren, ışık, zaman, renk nüansları eşlik ederken, hepsinin aynı frekanstaki bir şarkının notalarından farksız olduğu görülür. Daireler, küresel ağlara benzetme çabası vardır. Bunların insanın benliğine düşmesiyle de tüketimin arttığını söylüyor. Kadını kullanışı, güzelliğinin cazibesinin bizi aldatma yönünü kapitalizme benzetir. Kadının bakışı tüm insanları, tüketilen insanları simgeler, insanlar nereye giderlerse gitsinler bu bakıştan kaçsınlar görüşünü benimsiyor.



SONUÇ

20. yüzyıl başlarında dünya, iki büyük savaş yaşamıştır. (I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı). Savaşlar dolayısıyla meydana gelen yıkımlar ve insan onurunun, yaşamının hiçe sayılması, kargaşa ve korku, insanın içsel dürtülerini ortaya çıkararak, kendisini tekrar sorgulama gerçekliğinin oluşmasını sağlamıştır.

Bu çalışmada sanatçıların, bulundukları dönem ve şartlar itibariyle, ilkelikten uzak, yeni bir dünya düzeni için, içsel duyguların daha ön plana çıktığı, insanların daha iyi bir gelecek oluşturabilmeleri açısından ve daha duyarlı olabilmeleri bakımından, dönemin tüm eksik yönlerini sanat ürünlerine çevirdiklerini ve bu yolla insanlığa seslenme çabaları içinde Dışavurumculuk akımını geliştirdiklerini gördüm.

Akımın başlaması ve yayılmasını anlattım ve Türkiye'ye yansıyan yönlerini keşfettim. Sanatçılarımızın, batıda karşılaşılan durumların aksine daha farklı bir sosyal gerçeklik içerisinde olduğunu, bu gerçeklik içinde Dışavurumculuğa ilgi duyulduğu, öykünmelere çalışıldığını yazımda anlattım. Farklılıklar içerisinde, batıya öykünme yolları ile onların arkasından, daha geç olsa da bu akımı yakalamaya çalışma çabalarını gördüm.

Dışavurumculuğun anlaşılabilmesi için farklı tanımlar sundum. Farklı yönleriyle bu akımın anlaşılmasını amaçladım.

Birinci bölümde yer verdiğim diğer konular, akımın, öncül teşkil eden diğer akımları, Dışavurumculuğun karşı çıktığı akımlar ve bu akım sayesinde yeni doğmuş olan akımlar şeklinde kaleme aldım.

İkinci bölümde, Dışavurumcu Kuramlar üzerine araştırmalar yer almaktadır. Bilişsel Sanat Kuramı, Marksist Kuram ve Psikanaliz Kuramı ayrıca bu kuramları ortaya koyan bazı düşünürler üzerine araştırmalarımı kısaca ortaya koymaya çalıştım. Bu kuramların ortak noktalarını yakalamayı amaçladım, ortaya çıkan Dışavurumculuk akımına etkileri ve sanatçıların bunlardan yararlanış biçimlerini göstermeye çalıştım. Bu kuramlar üzerinden birey ve toplumun etkilenme durumlarının anlaşılmasını kolaylaştırmaya çalıştım. Üçüncü bölümde, Dışavurumculuğun tarihçesi, Neo-Ekspresyonizmin doğuşu ve yayılışını, ana kaynağından itibaren anlattım ve Türkiye'de de nasıl ortaya çıktığını, yayıldığını vurgulamaya çalıştım.

İlk Dışavurumcu etkilerin, Edvard Munch, Vincent Van Gogh, George Seurat, Paul Gauguin, James Ensor gibi sanatçıların eserlerinde görüldüğünü ve gelişen akımın bu sanatçıları kaynak alarak kendi içsel dünyalarını yansıttıklarını, halkı bu sanat dili ile

uyandırmaya çalıştıklarını gördüm. Alman Dışavurumculuğunun hangi acılar sonucu tarihlenmeye başladığını anlattım. Dışavurumcu Grupların oluşumu ve sanatçıları hakkında gerekli bilgileri de okuyuculara sundum. Die Brücke ve Der Blaue Reiter Gruplarına ait Dışavurumcu üslup özelliklerini, sanatçıları örnek gösterilerek anlattım. Avrupanın diğer ülkelerinde de ortaya çıkan bu akımın gelişimini yine sanatçılarıyla örneklendirerek verdim.

Bunu takip eden bölümde, Dışavurumculuğun Amerika'ya nasıl geldiğini, nasıl yayıldığını ve dünyayı nasıl etkilediğini anlattım. Yine sanatçılar örnek verilerek, siyasi durum gösterilerek, üsluplar üzerinden konuyu anlatmaya çalıştım. Ortaya çıkan iki stil “Aksiyon Resmi” ve “Renk Alanı Stili” özellikleriyle yazılarak konunun anlaşılır hale gelmesini sağladım.

Tüm bu bilgilerin, Neo Ekspresyonizmin doğuşuna öncül bilgiler olması açısından önem taşıdığını anlatmak istedim. Beşinci bölümde yer alan konu başlığını, “Neo-Ekspresyonizm Almanya” olarak verdim. Buradan, Amerika’daki gelişim, bir diğer bölümde yine sanatçıları üzerinden verildikten sonra Türk resmini anlatmaya başladım. 1980’lere kadar Türkiye’de Dışavurumcu akımın ortaya çıkışına zemin hazırlayan sanatçılara örnekler verdim. Türk resminin 1980’lere kadar olan gelişim çizgisinden kısa bir şekilde bahsettim.

Türkiye’de Dışavurumculuk akımının yayılışını anlatılırken bazı gruplamalar yaptım. Birinci grupta, Türk akademik eğitim sisteminde Dışavurumcu eğilimin oluşumuna zemin hazırlayan hoca sanatçılara örnekler verdim. Eğitim çizgisinde hocaların rolünün büyük olduğunu gördüm. Buna, Türkiye dışında batılı ülkelerde akademisyen olan ve Türk Dışavurumcu resim tarzının yayılmasına etki eden sanatçıları da ekledim. Bu gruplamaların dışında, soyut ve figüratif üsluplarla çalışan sanatçılara da ayrıca yer verdim. Konuyu, Akademik ortamın dışında eğitim alarak, kendini geliştiren, bu akımın benimsenmesini sağlayan sanatçılarla da destekledim. Son grupta, 1980 öncesi ve sonrası, hala günümüz Dışavurumculuğunun ülkemizdeki yayılma sürecine katkı sağlayan sanatçılara da örnekler verdim. Örneklemelerin hepsi, sanatçıların üslup özellikleri anlatılarak verilmeye çalışıldı. Tüm bu bilgileri, bu yazının konusuna öncül bilgi oluşturması için kaleme aldıktan sonra, bu çalışmanın asıl konusu olan “1980 Sonrası Türk Resminde Dışavurumsal Öykünmeler” başlığına geçtim.

Türkiye’de ki kültür ve sanat ortamının hangi durumda olduğunu, gelişimini ve siyasi ortamın tarihçesini kısaca yazdıktan sonra üç Türk ressam üzerinden Neo-Ekspresyonizm’e katkılar araştırılmıştır. Bedri Baykam’ın, Fikret Mualla’nın ve Fuat Acaroğlu’nun Neo-Ekspresyonizme etkilerini araştırdım.

1990’lı yıllara gelindiğinde, Türk sanatçılar üzerindeki Neo-Ekspresyonist etkileri yine örnek sanatçılar üzerinden kavratmaya çalıştım. Soyut ve Figüratif çalışan sanatçılardan örneklerin yanında, akademi dışı bu alanın yayılmasına katkı sağlayan sanatçılara da yer verdim.

Türk Dışavurumculuğunun Batı Dışavurumculuğundan ayrılan özelliklerinin olduğunu keşfettim ve yazımda bu özellikleri anlattım. Bu çalışmamda Dışavurumculuk akımının, günümüzde hala Neo-Ekspresyonist izlerle, genç kuşak sanatçıları da etkilediğini gördüm. Bu akım özellikleri içerisinde, genç kuşak sanatçılara da yer vermeyi uygun buldum ve günümüz genç Ekspresyonist ve Neo-Ekspresyonist etkiler gösteren sanatçıların eserleri üzerinde araştırmalar yaptım. Hala batı ve ülkemizdeki ünlü sanatçıların sanatından Ekspresyonist ve Neo-Ekspresyonist akım çizgisinde öykünmelerin olduğunu keşfettim. Bu öykünmeleri, sanatçıların üslupları üzerinden anlatmaya çalıştım.

Avrupa’dan, akımın birçok unsurlarından öykünmelerin yaşandığını yazımda, sanatçıların hep üslup özellikleri üzerinden görünmesini sağlayacak şekilde kaleme aldım. Bazı sanatçıların Avrupa’da eğitim almış veya orada yaşamış olmaları ve Türk sanatına öykünme yolu açmış olmaları, kaynak oluşturmuş olmalarını, bu durumun özelliklerine vurgu yaparak anlattım. Bu yazımda, ülkemizde, akademi ortamında bu akımın oluşmasına nasıl ışık tutulduğunu da anlatmaya çalıştım.

Batıda birçok düşünce akımının gelişmiş olması, Türkiye’de Batıdan öykünmeler yaşanarak Türk resminin gelişimi vurgulanmaya çalışılırken, genç sanatçıların duyarlılığını artırmayı amaçladım. Bu araştırmanın böylelikle, gelecekte ülkemizde de sanatçılarımızın, var olan akımlara yenilikler getirebilmeleri ve hatta yeni bir düşünce biçimi geliştirebilmeleri açısından bir öncül kaynak teşkil edeceği, genç belleklerde farkındalık yaratacağı düşüncesindeyim. Bu sebeple kaleme aldığım bu yazının, Türk sanatının gelişiminde anlamlı bir bakış açısı oluşturacağını, sanatçılara yol ve yön gösterici olacağını düşünüyorum.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, H. (1997), *Sanat Koleksiyonu 2*, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayını, s. 99-104-121, Ankara.
- Altın, B. (2009), *Ankara’da Dört Dört’lük Sergi*, Soyut Sanat Galerisi, Ankara.
- Ariş, K. (2011), XX. yy. 20 Modern Türk Sanatçı-BAPKO, Ömer Kocabey Koleksiyonu 1940-2000, yayın: ist. Santralistanbul-Park. Dış Tic., İstanbul.
- Artaud, A. (1947), *Van Gogh Toplumun İntihar Ettiremedikleri*, Nisan Yayınları, Sayfa: 648, İstanbul.
- Ata, M. (2008), Renkçi ve Dışavurumcu Usta Bir Ressam, Antik Dekor Dergisi, Sayı: 108 s. 174-178 Eylül-Ekim.
- Ata, M. (1995), *Virgülü ve Noktasıyla*, Türkiye’de Sanat dergisi, sayı: 17, Ocak-Şubat.
- Atalay, N. (2004), *Die Brücke*, Yayımlanmayan makale, İstanbul.
- Ateş, İ. (1987), *Zafer Gençaydın ve Sanatı Üzerine Bir İnceleme*, Sanat Dergisi, s. 67.
- Aytaç, G. (2005), *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Ebabil Yayınları, İstanbul.
- Bahr, H. (2002), *Dışavurumculuk-Modernizmin Serüveni*, Çev. Doğan Şahiner, YKY, İstanbul.
- Baraz, Y. (1998), *Fikret Mualla*, Antik Dekor, sayı: 44, sayfa: 172-174.
- Baraz, Y. (1985), *Bedri Baykam Ve Yeni Dışavurumculuk*, Hürriyet Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi, Sayı: 50 Ocak.
- Barrett, T. (2015), *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Başaga, F. (2005), *Sanat Anlayışım ve Soyut Sanata Nasıl Geçtim*, Sanat Çevresi, s. 324.
- Batur, E. (1997), *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, İstanbul.
- Baykam, B. (2009), *Bedri Baykam 80’li Yıllar-California Dönemi Yeni Dışavurumcu Akımın İlk Yılları*, Yayın: İst-Mac Art Gallery, İstanbul.
- Baykam, B. (1986), *Batının Oldubittisi Karşısında*, Milliyet Sanat dergisi, Sayı: 157 s. 48-50.
- Belge, M. (2009), “27 Mayısın Tekrarı”, 27 Mayıs tarihli “Tara” gazetesi.
- Berberoğlu, E. (2003), “28 Şubat ve 27 Mayıs Farkı”, “Hürriyet” gazetesi.
- Berger, J. (2004), *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Akımlar*, Çev. Bülent Somay, Metis Yayınları, İstanbul.
- Berksaç, E. (2000), *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul.

- Beykal, C. (1995), *Virgölü ve Noktasıyla Mustafa Ata*, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, sayı. 17.
- Beykal, C. *Mehmet Güleriyüz ile 25 Yılın Hesaplaşması*, Plastik Sanatlar Dergisi.
- Bila, H. (1999), *CHP 1919-1999*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Bozkuş, B. Ş. (2011), Doktora Tezi, Barlas Bozkuş-Boğaziçi Ün. Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü), İstanbul.
- Brunner, F. (2001), *Gravürün El Kitabı*, Karşı Sanat Çalışmaları, 1. Baskı, İstanbul.
- Bulut, Ü. (2012), “Cumhuriyet” Gazetesi.
- Büyükcünal, F. (1999), Kaş Sanat Galerisi, Aralık.
- Büyükcünal, F. (1992), *Neşet Günel İle Söyleşi*, Türkiye’de Sanat Dergisi, sayı: 4, s. 47.
- Camus, A. (1951), *Başkaldıran İnsandan-Yaratma ve Devrim*, sayfa: 667, Can Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A. (2005), *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Çakıroğlu, L. (1999), *Fikret Muallayı Anlamak*, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 450 s. 38-40.
- Çetişli, İ. (2011), *Batı Edebiyatı Edebi Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çiftçi, B. Z. (2007), *Soyut Dışavurumculuk’un Sorunsalı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi İstanbul.
- Çoker, C. (1982), *Resim Tarihinde Bir Dönem Soyut Dışavurumculuk*, Sanat Çevresi, sayı: 43 Mayıs, sayfa: 26-28.
- Dikmen, M. Ş. (2015), Galeri İlayda, Kerim Yetkin, “Katmanlar / Layers” solo sergisi. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997), 3 cilt, YEM Yayın, İstanbul.
- Elçi, Y. 2015, *Ali Elmacı’ya Dikkat*, sanatonline.net.
- Epikman, R. (1972), *Dışavurumculuk*, Sanat Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi, sayı: 6 Mart sayfa: 2.
- Epikman, R. (1971), Sanat Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi, Sayı: 1.
- Erdok, N. (1975), *Amerikan Resminin Tarihçesi(2) Bunalım Döneminin Etkisi (1930-50)* *Federal Sanat Projesi-Soyut Ekspresyonizm ve Pop’a gışden Yol*, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 142, sayfa: 18-20.
- Eroğlu, Ö. (2003), *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul Sanat Atlası, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (1998), *Soyut Dışavurumculuk*, Yapı Dergisi sayı: 196 Mart sayfa: 97-105.
- Eroğlu, Ö. (1998), Türk Plastik Sanatları Bilim Sanat Galerisi 402. sayfa.

- Eroğlu, Ö. (1997), *Resim Sanatı-Tarihsel Ana Hatlar Terminolojisi ve Sanatçılar*, Bursa.
- Eroğlu, Ö. (1985), *Resim Tarihinde bir Önem Noktası*, Tarih ve Toplum İletişim Yayınları Aylık Ansiklopedik Dergi, Sayı: 14).
- Ersan, B. (1991), *Toplumun İntihar Ettiremediği Fikret Mualla*, Argos Dergisi, sayı: 31 sayfa: 84-99.
- Ersoy, A. (2004), *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, Altın Kitapları, 1. Basım, s. 150, İstanbul.
- Ersoy, A. (1995), *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Yayıncılık, İstanbul.
- Ertunç, H. (2012), *Tem Sanat Galerisi Sergi Kataloğu*.
- Erzen, N.J. (2014), *Seksenlerin Getirip Götürdükleri*, Sayfa: 77-83, Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları, Bedri Baykam, İstanbul.
- Erzen, J. (1987), *Türk Resmi ve Çağdaşlık*, Türk Resminde Modernleşme Süreci Sergisi Kataloğu, Galeri Baraz, İstanbul.
- Evrin, A. (2003), *Hayat Karnavalının bayat yaşamları*, “Radikal” gazetesi.
- Farthing, S. (2011), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, II. Basım, Carrette, İstanbul.
- Feyheman, S. (1991), *Ekspresyonizm ve Sonrası*, Sanat Çevresi sayı: 157/ 47-48. sayfa.
- G-Art Sanat Galerisi, (2014), *Maskeli Bebek ve Oyunlar*.
- Galeri Soyut, (2015), *sergi kataloğu*, salon B, Güneşe Yürümek.
- Genç, A. (1992), *Tümel Bir Anlatım Olarak Ekspresyonizm*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayını, Sayfa: 55-61, İzmir.
- Gezgin, Ö. (2003), *Akademi’ye Tanıklık 1*, Editör: Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Gezgin, Ü. (2009), *Bedri Baykam 80’li Yıllar California Dönemi*, *Bedri Baykam’ın Sanatını Anlamak*, Piramid Yayınları, s.4-5, İstanbul.
- Giray, K. (2008), *Modern Türk Resminde İlk Adımlar*, Ali Avni Çelebi, Genç Sanat, Mart Sayısı.
- Güleryüz, M. (1992), *Soyut Yalın’ın Simgesi*, Artist Dergisi, Sayı: 14 Eylül-Ekim, sayfa: 38-41.
- Güleryüz, M. (1988), *25 Yılın Hesaplaşması*, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, sayı: 96 sayfa:82-86.
- Gümüş, G. (2005), *Çağdaş Türk Resminde Dışavurumculuk*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, s.52-102-103, İstanbul.

- Gür, A. (2012), *Çağdaş Sanat Boğaziçi*, Röportaj.
- Gürsoy, S. ve Usmanbaş, İ. Remzi Kitapevi, sayfa:297, İstanbul.
- Harrison, C.W. (2011), Çev. Gürses, S. *Sanat ve Kuram-1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, 90.kitap, Küre Yayınları, İstanbul.
- Haydaroglu, M. (2005), *Ömer Uluç: Biz İkonlaştırmamızın ve ikonları kırmanın merkezindeyiz*, Röportaj-Makale, Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür Sanat Dergisi, Sayı:96.
- Hoyd, J. Çeviri: Üster, C. (2000), *Sanat ve Toplumsal bir Başkaldırı-Dışavurumculuk*, P Sanat Kültür Antika Dergisi, Sayı:16 sayfa:94-109.
- Irak, M. (2008), *Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuğun Anlamı ve Etkileri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- İmza, S. (2005), *Fikret Mualla-Gönüllü Sürgün*, Evrensel Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi sayı:161 Sayfa: 40-41 Mayıs.
- İskender, K. ve Ata, M. Simge ve Resim Dili, Mimar Sinan Ün. GSF Resim Bölümü Öğretim Görevlisi.
- Kekeç, A. (2009), *"O silahlar babanızın malı mı"*, "Star" gazetesi 13 mayıs.
- Kılıç, S. (2010), *Sosyo Kültürel Perspektifle Candaş, Resimde Temel, Desen*, mutluson Yayınları, İstanbul.
- Koenig, W. D. (1984), *Soyut Ekspresyonizmin Kurucusu*, Ankara Sanat Dergisi Sayı: 218.
- Köksal, A. (1995), *Figüre Dayanan Beş Ayrı Kişilik*, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 372 sayfa: 43-45 Kasım.
- Köksal, A. (1984), *Sabri Berkel ve Doğançay'ın Soyutlamaları*, Sanat Dergisi, sayı: 105/1.
- Laynton, N. (1982), Çev. Prof. Dr. Çapan C. Prof. Öziş S. *Modern Sanatın Öyküsü*, s. 36-41, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Lineol, R. (1984), *Ekspresyonist Sanat Ansiklopedisi*, Çeviri: MADRA, Beral, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Little, S. , (2013), *İzmler Sanatı Anlamak*, Yem Yayın, III. Baskı, İstanbul.
- Lucie, E. (2004), *20.yy Görsel Sanatlar*, Akbank Yayınları, s. 26, İstanbul.
- Monneret, S. (1994), *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, Cilt 5, Milliyet yayınları, İstanbul.

- Nietzsche, F. *İnsanca, Pek İnsanca*, Say Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Nur, A. (1992), *Üç Sanat tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü*, Yeni İstanbul, 16 Eylül 1954 ve Sanat Dünyamız, sayı:46, İstanbul.
- Önürmen, İ. (2011), *“iz” sergi kataloğu*, Artgalerim Nişantaşı Sanat Galerisi.
- Özer, B. (1986), *Plastik Sanatlarda Soyutlama ve Soyut Ekspresyonizm*, Resim Heykel Mimarlık Kitabından (86-107.sayfa).
- Özsezgin, K. (1996), *Sentez mi, Özgürlük Anlayışı mı?*, Milliyet Sanat, Sayı:375, sayfa: 46-48, Ocak.
- Paksoy, Ş. (2006), *Zaman*, Garaje Of Art, sayfa:24, İstanbul.
- Richard, L. (1984), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, s.32, Remzi kitapevi, 1.basım, İstanbul.
- Sağlam, M. (1996), *Dönemler ve Üslup Yaklaşımları Açısından Türk Resminin Gelişimi*, Resimde Anlam ve Yorum Kitabı, sayfa: 15-22.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi , (1981), 4 Cilt, Görsel Yayınları, İstanbul.
- Sancar, N. (2003), *Zamanını Arayan Resimler Resmini Arayan Zamanlar*, Evrensel Kültür, Sayı.143, s.33-36.
- Smith, E. L. (2004), *20.yy. Görsel Sanatlar (Visual Art sını The 20th Century)*, Çeviri: Kılıç, Ebru, Kovulmaz, Begüm, Akınhay, Osman, Akbank Yayınları (Akbank Kültür ve Sanat Dizisi 72), İstanbul.
- Sönmez, N. (2014), *Adnan Varınca'nın Suluboya Kutusu*, radikal.com
- Tansuğ, S. (1973), *Resim Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Temel, B. (2002), *Batı Resminde Yeni Dışavurumcu Akımın 1980 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkileri*, Y. Lisans Tezi, Mimar Sinan Güz. San. Ün., İstanbul.
- Thompson, J. (2014), *Modern Resim Nasıl Okunur/Modern ustaları anlamak* (Çeviri: Firdevs Candil Çulcu) / İstanbul
- Turan, E. (2007), *Türk Resminde Ekspresyonizm Bağlamında Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Turani, A. (1992), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, 4. basım, s. 680, İstanbul.
- Turani, A. (1968), *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*, Ankara Ün. Basım Evi, Ankara.
- Türköne, M. (2010), *“27 Mayısın Hesabı”*, “zaman” gazetesi 27 Mayıs.
- Ulay, F. (1984), *1980’lerde Görsel Sanatların Gelişimi ya da Geriye Dönüş2 Alman*

- Dışavurumculuğu*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 106 sayfa: 32-34.
- Uluç, Ö. (1996), *Sentez mi Özgürlük Arayışı mı*, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 378, sayfa: 46-48.
- Uluç, Ö. (1988), *Dünden Bu güne Resim Üstüne*, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 202 sayfa: 32-35.
- Üren, E. (1970), Ankara Sanat Dergisi, Sayı: 49, Sayfa: 14-15.
- Üren, E. (1970), *Fikret Mualla Saygı*, Ankara Sanat Dergisi, Sayı: 52 sayfa: 14-15.
- Yalçımkaş, F. (07.12.2015), *Yaşam Sanattan Daha Çirkindir*, Milliyet Gazetesi.
- Yaman, Y. Z. (1993), *Türk Resminde Non-Figüratif Tartışması ve Tavan Arası Ressamları*, Türkiye Sanat Dergisi, Sayfa: 9,61.
- Yavaş, G. (2010), *Türk ve Avrupa Resmi İlişkileri Bağlamında Dışavurumcu Çözümleme*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, s.38-39-41-42-48, İstanbul.
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1986), *Soyut Yalın'ın İmgesi*, Artist Plastik Sanatlar Dergisi, sayı: 1.
- Yörükler, S. (2007), *İki Koleksiyon Bir Sergi*, Genç Sanat Dergisi, Sayı: 155/Kasım, İstanbul.
- (1985), *Bedri Baykam ve Yeni Dışavurumculuk*, Hürriyet Gösteri Sanat, sayı: 50 sayfa: 38-39.
- (2004), *Bedri Baykam Eklektik Desenler*, RH Sanat Dergisi, sayı: 13 sayfa: 44-45.
- 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, (1996), YEM yayınları 1. Baskı, İstanbul.

Web Siteleri

- Alantar, E. (2015), <http://www.artpointgallery.com>, (saat: 18:00, 12 Aralık 2015).
- Bartu, A. (2015), <http://www.turkishpaintings.com>, (saat: 18:00, 15 Aralık 2015).
- Baykam, B. (2015), <http://www.bedribaykam.com>, (saat:19:00, 8 Kasım 2015).
- Coşkun, G. (2015), <http://www.angorasanat.com>, (saat:19:00, 11 Kasım 2015).
- Gönen, I. (2015), <http://www.isilgönen.com>, (saat:19:10, 18 Aralık 2015).
- Hakyemez, G. A. (2015), <http://www.birbaskaistanbul.blogspot.com>, (saat:20:00, 11 Aralık 2015).
- Karakuş, Z. (1973), <http://www.zaferkarakus.com>, (saat:21:15, 22 Ekim 2015).
- Munch, E. ; Gauguin, P. Ensor, J. (2015), <http://www.meleklermekani.com>, (saat:23:00, 26 Aralık 2015).

Sağdıç, D. (2015), <http://www.denizsagdic.com>, (23:20, 10 Aralık 2015).
Siyaset, (1998), <http://milliyet.com>, Nisan 1998, (23:40, 11 Aralık 2015).
TBMM.gov, <http://www.wikipedia.org>, 27 Mayıs 1960 askeri darbe URL, Haziran 2008.
Varlık, U. (2015), <http://www.utkuvarlik.com>, (23:45, 20 Aralık 2015).
(2015), <http://www.tarihsinifi.com>, (23:50, 4 Kasım 2015).

Röportaj

Demirbaş, U. (05.12.2015), Beşiktaş, Göknil Gümüş'ün Sanatı Üzerine.
Demirbaş, U. (28.11.2015), Üsküdar, Cansu Sönmez'in Sanatı Üzerine.
Okumuş, N. E. (2009), Röportaj, Seven Sanat Galerisi.

