



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMCU EĞİLİMLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZİYA ÇELİK

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. GÜLDEREN GÖRENEK

ÇANAKKALE – 2023



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMCU EĞİLİMLER

YÜKSEK LİSANS

ZİYA ÇELİK

Tez Danışmanı

Doç. Dr. GÜLDEREN GÖRENEK

ÇANAKKALE 2023



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Ziya ÇELİK tarafından Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK danışmanlığında hazırlanan ve **02/05/2023** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “Türk Resminde Dışavurumcu Eğilimler” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK
(Danışman)

Prof. Dr. Hakan DALOĞLU

Prof. Dr. Özlem ÜNER

.....

.....

.....

Tez No :

Tez Savunma Tarihi : 02/05/2023

.....

Prof. Dr. Ahmet Evren
Erginal
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Ziya ÇELİK

02/05/2023

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleŐtirilmesinde, çalıŐmam boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK, Prof. Dr. Hakan DALOğLU, Prof. Dr. Özlem ÜNER, Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN, Doç. Dr. Erdal KARA ve çalışma süresince tüm zorlukları benimle göğüsleyen hayatımın her evresinde bana destek olan değerli aileme sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.

Ziya elik

anakkale, Mayıs 2023



ÖZET

TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMCU EĞİLİMLER

Ziya ÇELİK

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans

Danışman: Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK

02/05/2023

Türk Dışavurumcu anlayışın konu edildiği araştırmada Dışavurumculuğun doğuşu, dönemin atmosferiyle birlikte etkileri araştırılmıştır. 20. yüzyılda geç tanıılan ifadeci-dışavurumcu sanatın ülkeye gelişiyile birlikte kendine yer edinme çabalarına değinilmiştir. Dışavurumcu tarzları bulma yolunda, sosyal, kültürel, felsefi ve teknik konularda arayışlar yer almaktadır. Tüm bu etkenlerin dışavurumcu resme katkısı ve farklılaşmalarından kaynaklanan kişisel tarzların oluşumları incelenmiştir. Dışavurumcu anlayış içinde denge unsurunun konu, mekân, üslup, kurgu gibi resim öğelerinin düzenlenmesinde ve ölçüsünün belirlenmesinde değer kriterleri üzerine incelemeler yapılmıştır. Bu karşılaştırma ve değerlendirmelerin amacı bütünlükçü bir Dışavurumcu anlayışın versiyonlarını genişletebilmenin yanı sıra Dışavurumcu resim anlayışının aktarımında, anlatılmak istenilen konunun, daha etkili nasıl anlatılabileceğine dair genel çerçeve oluşturabilmektir. Aynı zamanda resmi şekillendiren unsurların neyi, nasıl ve ne zaman, öne çıkarılması gerektiği konusunda fikir geliştirebilmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dışavurumculuk, Dışavurum, Denge, Eğilim, Eleştiri

ABSTRACT
EXPRESSIVE TENDENCIES IN TURKISH PAINTING

Ziya ÇELİK

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Painting Master's Degree

Advisor: Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK

02.05.2023

The birth of Expressionism, in which the Turkish Expressionist understanding is examined as a subject, its effects along with the atmosphere of the period have been investigated. Along with the development of the expressive-art in the country, which was the effort of acquaintance in the 20th century, its own place countries were mentioned. Social, cultural, practical and technical uses are sought in the way of finding expression styles. Based on the contributions and differentiations of all these explanations to expressionist painting, the formation of personal styles stands out. In the expressionist understanding, the balance components were examined in the parts of the painting elements such as subject, space, style, fiction, and in the measurement of value criteria. The purpose of these comparisons and evaluations is to be able to expand the versions of an integrative Expressionist understanding, as well as to create a general framework for how it can be explained more effectively in the completion of the Expressionist painting understanding. At the same time, it is necessary to develop an idea about what the elements that shape the picture are, how and when they should be removed alone.

Keywords: Expressionism, Expression, Balance, Tendency, Criticism

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR.....	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Dışavurumculuk.....	1
1.1.1. Gerçeklik Algısı.....	3
1.1.2. İç Analiz ve Aktarım	3
1.1.3. Düşünürlerin Dışavurumculuğa Etkisi.....	6
1.2. Almanya’da Dışavurumculuk... ..	9
1.2.1. Die Brücke	10
1.2.2. Der Blaue Reiter	31

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMCU EĞİLİMLER	42
2.1. Çallı Kuşağı.....	44
2.2. Çallı Kuşağı Sonrası... ..	47
2.2.1. Ali Avni Çelebi.....	51
2.2.2. Zeki Kocamemi.....	56
2.2.3. Fikret Mualla.....	60

3.2.4. Mehmet Güteryüz	66
2.2.5. Neş'e Erdok	71
2.2.6. Komet	76
2.2.7. Alaattin Aksoy	79

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMCU ANLATIM 81

3.1. Biçim ve Figürde Deformasyon	81
3.2. Abartma	86
3.3. Renk	88
3.4. Rengin Anlam Deformasyonu	89
3.5. Mekân... ..	92

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI 94

4.1. Bahçedeki Çiçekler	94
4.2. Aynadaki Evrim	95
4.3. Deniz Ülkesi... ..	96
4.4. Dönüşüm ve Statüko... ..	97
4.5. Sahne.....	98
4.6. Cam Siliciler	99
4.7. Panoptikon... ..	100
4.8. Toprak Yol... ..	101
4.9. Persona.....	102
4.10. Doğal Seçilim	103
4.11. Sermest... ..	104
4.12. Tutsaklık Fraksiyonları... ..	105
4.13. Dipten Gelen Ses... ..	106

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ ve ÖNERİLER

107

KAYNAKÇA.....110

ÖZGEÇMİŞ



KISALTMALAR

T.Ü.Y.B	Tuval üzerine yağlı boya
NKVM	Münih Yeni Sanatçılar Derneği
NAZİ	Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi
İ.D.G.S.A.	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
MSGSÜ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
İRHM	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
MUİM	Resimde Modern Öğretim Enstitüsü
Cm	Santimetre
IAA	Uluslararası Sanat Derneği

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1	Karl Schmidt- Rottluff, Otoportre, 46.8 x 38.7 cm, 1914.....	5
Görsel 2	E.L Die Brücke için Afiş,1913, Ahşap Baskı.....	11
Görsel 3	Ernst Ludwing Kirchner, Pipolu Otoportre, Ahşap Baskı 1905 9.7 x 18.5 cm...	13
Görsel 4	Ernst Ludwig Kirchner, Dresden’de Sokak, 1908, t.ü.y.b. 150x200 cm.....	14
Görsel 5	Ernst Ludwig Kirchner, Berlin Sokak Sahnesi, t.ü.y.b	15
Görsel 6	Erich Heckel, Fränzi uzanmış, 1910, 22,8 x 41,9 cm.....	17
Görsel 7	Erich Heckel, Orman Göletinde Yıkananlar, 1910, t.ü.y.b.,82 x 96 cm.....	18
Görsel 8	Otto Mueller, Sarı Çıplak Manzara, 1919	21
Görsel 9	Karl Shimdth Rottluff, Şehir Manzarası, 1912	23
Görsel 10	Fritz Bleyl, Die Brücke Poster, 1906	26
Görsel 11	Max Pechstein, Sarı Siyah Triko, t.ü.y.b. 68 x 78 cm.....	28
Görsel 12	Emil Nolde, Maske Natürmort III, 1911	30
Görsel 13	Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter, Almanagi Kapak, 1911, 27 x 21 cm...	32
Görsel 14	Wassily Kandinsky, Mavi Binici, 1903, t.ü.y.b	36
Görsel 15	Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911, t.ü.y.b, 159,5x250,5 cm	39
Görsel 16	Şeker Ahmet Paşa, Sanatkârın Kendi Portresi, 116 x 84 cm.....	43
Görsel 17	Avni Lifij, Yasak Alem, t.ü.y.b 16.8 x 22.9 cm... ..	46
Görsel 18	Ali Avni Çelebi, Fenerbahçeli, 1989, t.ü.y.b., 33 x 41 cm.....	53
Görsel 19	Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 1928, t.ü.y.b., 139x187 cm	55
Görsel 20	Zeki Kocamemi, Çıplak, t.ü.yb. 90x70 cm.....	58
Görsel 21	Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri, t.ü.y.b., 1923, 123 x 195,5 cm	60
Görsel 22	Fikret Mualla, Bar, t.ü.y.b. 1951-1975, 26 x 34 cm	64
Görsel 23	Fikret Mualla, İsimsiz, 1966, t.ü.y.b., 41 x 33 cm	66

Görsel 24	Mehmet Güteryüz, Denetim Altında, t.ü.y.b, 1988 130 x 162 cm.....	70
Görsel 25	Mehmet Güteryüz, Kuyu Başı, Arches Kâğıt Üzerine Rotring, 55 x 75cm	72
Görsel 26	Neşe Erdok, Kedi Çocuk, 146 x 116 cm., t.ü.y.b. 2005	75
Görsel 27	Neşe Erdok, Ekmek, t.ü.y.b.180 x 150 cm, 2021	77
Görsel 28	Komet, Figürlü Kompozisyon, t.ü.y.b. 72x92 cm., 2001	79
Görsel 29	Alaattin Aksoy, Ödül, 52 x 66 cm. t.ü.y.b. 2006	81
Görsel 30	Neş'e Erdok, Oyun Oynayan Kedi, t.ü.y.b.162x130 cm, 2005	85
Görsel 31	Alaattin Aksoy, İlkbahar, t.ü.y.b. 100 x 93 cm. 1965-1966	87
Görsel 32.	Nevhiz Tanyeli, "İsimsiz", 1980, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 52x50 cm.....	88
Görsel 33	Berlin Melekleri, 2003, MDF Üzerine Karışık Teknik	89
Görsel 34	Cihat Aral, Çöp İnsanlar, 1998, t.ü.y.b. 150x100 cm.....	91
Görsel 35	Fikret Muallâ, Balonlar, Guaj Boya	92
Görsel 36	Ziya Çelik, Bahçedeki Çiçekler, t.ü.y.b.- 110 x 140 cm, 2022	95
Görsel 37	Ziya Çelik, Aynadaki Evrim, t.ü.y.b.- 100 x 140 cm, 2022	96
Görsel 38	Ziya Çelik, Deniz Ülkesi, t.ü.y.b.- 100 x 130 cm, 2022	97
Görsel 39	Ziya Çelik, Dönüşüm ve Statüko, t.ü.y.b.- 70 x 90 cm, 2022	98
Görsel 40	Ziya Çelik, Sahne, t.ü.y.b- 50 x70 cm, 2022	99
Görsel 41	Ziya Çelik, Cam Siliciler, t.ü.y.b.- 50 x 70 cm, 2022	100
Görsel 42	Ziya Çelik, Panoptikon, t.ü.y.b.- 50 x 70 cm, 2022	101
Görsel 43	Ziya Çelik, Toprak Yol, t.ü.y.b.- 50 x 70 cm, 2022	102
Görsel 44	Ziya Çelik, Persona, t.ü.y.b.- 40 x 40 cm, 2022	103
Görsel 45	Ziya Çelik, Doğal Seçilim, t.ü.y.b- 50 x 70 cm, 2022	104
Görsel 46	Ziya Çelik, Sermest, t.ü.y.b- 50 x 70 cm, 2022	105
Görsel 47	Ziya Çelik, Tutsaklık Fraksiyonları, t.ü.y.b 50 x 70 cm, 2022.....	106
Görsel 48	Ziya Çelik, Dipten Gelen Ses, t.ü.y.b. 35 x 50 cm, 2022	107

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Türk Dışavurumcu anlayışın konu edildiği bu araştırmada Dışavurumculuğun doğuşu, dönemin atmosferiyle birlikte etkileri araştırılmıştır. 20. yüzyılda geç tanışılan ifadeci-dışavurumcu sanatın ülkeye gelişiyile birlikte kendine yer edinme çabaları irdelenmektedir. Sanatçıların tarzlarını bulma yolunda, sosyal, kültürel, felsefi ve teknik konularda arayışları değerlendirilmektedir. Tüm bu etkenlerin dışavurumcu resme katkısı ve farklılaşmalarından kaynaklanan kişisel tarzların oluşumları incelenmiştir. Dışavurumcu anlayış içinde denge unsurunun konu, mekân, üslup, kurgu gibi resim öğelerinin düzenlenmesinde ve ölçüsünün belirlenmesinde değer kriterleri üzerine değerlendirmeler yapılmaktadır. Tüm bu karşılaştırma ve değerlendirmelerin amacı bütünlükçü bir Dışavurumcu anlayışın versiyonlarını genişletebilmenin yanı sıra Dışavurumcu resim anlayışının aktarımında, anlatılmak istenilen konunun daha etkili nasıl anlatılabileceğine dair genel çerçeve oluşturabilmektir. Aynı zamanda resmi şekillendiren unsurların neyi, nasıl ve ne zaman öne çıkarılması konusunda fikir geliştirebilmek amaçlanmıştır.

1.1. Dışavurumculuk

Ekspresyonizm dilimize Dışavurumculuk şeklinde karşılık bulmuş ve Batı dillerinden Türkçeye geçmiş bir kavramdır. Fransızca “ekspresse” “hızlı, direkt, özellikle hızlı tren” (atıf) anlamına gelmektedir. Bu Fransızca sözcük İngilizce aynı anlama gelen express’den alıntıdır. Bu da Latince “expressus” “açık, net, belli bir amaca yönelik” sözcüğünden alıntıdır. Kelimenin en eski şekli ve anlamı, Avrupa dillerinin atası kabul edilen Latince görülmektedir. Sözcük Latince “exprimere, express-” “(sıkıp) özünü çıkarmak, dışa vurmak, ifade etmek” fiilinden türetilmiştir. Latince fiil “premere, press-” “basmak, sıkmak” fiilinde ex önekiyle türetilmiştir (Nişanyan, 2018).

Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da ortaya çıkan bir sanat ve mimarlık akımıdır. Ayrıca Anlatımcılık olarak da adlandırılır. Dışavurumculuk, Rönesans’tan beri hâkim olan doğaya uygun betimleme anlayışından kopan bir sanat anlayışını temsil eder. Bu akımda, “sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle gibi” (Eczacıbaşı, 1997) unsurlar aracılığıyla ifade etmektir.

Sanatçılar, bu duyguları daha etkili bir şekilde yansıtabilmek için geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini sıklıkla kullanmışlardır.

Avrupa Endüstriyle burjuvaziye daha da yukarı çıkarırken aynı zamanda makineleşmeyi getirdiği için, etik insani değerleri bakımından kendini sorgulamaya başlamıştır. Makineler ve bilim geliştikçe insan da gelişmektedir. Ancak gelişmenin bazı kuralları, sonuçları olduğu bilinmektedir. Yeni bir düzene geçen insan ne yapacağını veya ne yapmayacağını tam olarak bilemediği için, her zaman sorunlarla karşılaşmaya mecbur kalmıştır. Nasıl gelişeceğini bilemeyen insan, kendine özgü başkaldırı gerçekleştirmiştir. Bu hareket toplumun genellikle alt tabakasından çıkmıştır çünkü üst tabakalardakiler her daim daha hazırlıklı ve daha korunaklıdır. Gelişmekten vazgeçemeyen toplum, geleceğe hazırlanmak için çok fazla şeyi yıkmaya gereksinimine ihtiyaç duymuştur. Yeniliğin yanı sıra, felaketler ve savaşlar bireyleri kendi kabuklarına çekilmeyi öğretir. İçeriden dönen insanlık baş başa kaldığı ruhuyla agresifleşir ve kaygılar bireylerden topluma nüfus eder (Bahr, 1997).

Almanya'da, dışavurumculuğun olumsuz etkilerinin ötesinde, gelenekçilik ve yenilik (modernizm) olmak üzere iki farklı bakış açısı ortaya atılmıştır. Bu çekişme, dışavurumculuğun daha kesin bir tanım kazanmasına yol açmıştır. Gelenekçi grup sözcüsü Cari Vinnen, Alman resim galerilerinin yabancı ressamlar tarafından işgal edilmesine karşı çıkmıştır. Wilhelm Worringer ise 1911 yılında Der Sturm dergisinin Ağustos sayısında, Bertin Sezession'da sergi açan Fransız ressamları şu şekilde tanımlamıştır. Bu akımın bir hiçten başlamadıklarını, Cezanne, Van Gogh ve Matisse'den teknikler aldıklarını ve hepsinin Empresyonizm etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduğunu belirtmiştir (Wolf, 2005). Bu iki taraf belirleyici hale gelmiş ve yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamlarının birbirlerine bağlanmalarını sağlamıştır. Empresyonist estetiğe tepki gösteren herkes Dışavurumcu olarak tanımlanmıştır. Artık yalnızca gerçeği taklit etmek, kopyalamak ve öykünmek istemeyenler Dışavurumcu olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle, Avusturyalı yazar Hermann Bahr'ın 1914'te yayımladığı bir kitapta, Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi Alman grupların üyeleri ile Viyanalı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele gibi sanatçılar Empresyonist akımı yaratanlar olarak dahil edilmiştir (akt.Richard, 1999)."

1. 1. 1. Gerçeğin Algılanması

Dışavurumcular gerçeği şu motto üzerinden değerlendirmişlerdir: Dış dünyadaki nesnelere birebir almak bize ne katar? En yalın hale getirerek, maddi olanı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi verme anlayışı kazandırdığı görülür. Sanatçıların artık hedefi, bireyin iç gerçekliğini öne çıkarmak olmaya başlamıştır. Dışavurumcuların aradığı gerçek, gözlemlerinin dışına taşarak tüme varan gerçeğin peşine düşmek olmuştur. Natüralistler de aynı gerçeği, maddi gözlemlenebilen şekliyle ele almışlardır; ancak, Dışavurumcunun amacı kendi gerçeğini, yine kendi arayışıyla bulmak istemesinden dolayı, duyguların ne anlama geldiğini, rastlantı gibi görünen bilinçaltı kodlarıyla çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu da ressamın içe dönük öznel bir gerçeklik yaratmasına sebep olmuştur. Samimiyet ile yaratılan imgelemler, eğreti bir anlatım oluşmasının önüne geçmektedir. Kurdukları ikinci bir boyut anlatısı ile söylemek ve aktarmak istediklerini mekândan ve zamandan soyutlayıp gerçeği öznel gerçeklik ile algılamışlardır (Kurtay, 2020).

1.1.2. İç Analiz ve Aktarım

Soyutlamaya büyük oranda başvuran Dışavurumcular, iç gözlem yoluyla öncelikle kendi duygularını irdelemişlerdir. Yaşadıklarıyla hissettikleri arasındaki bağı inceleyen ressamın merak dürtüsünün baskınlığı ve bu dürtünün insanın saklamaya çalıştığı temel özelliklerinden olan, karamsarlık, saf arzular, kendi varlıklarını ve dış dünyayı sorgulama süreçleri gibi konular üzerinde durmuşlardır. Felsefi yolculuğun yanı sıra gelişimin ve hayatın varoluş kanunlarının gerçekliğini sezgileriyle bulmak istemişlerdir. Bu amaç insanın kendisini dönüştürmesine yarayan, bir araç arama isteğinden gelmektedir. Kendi egolarının dışında, toplumsal ve evrensel düşünce anlayışıyla etki eden bir aktör olmakta genişletilmiş hedeflerindedir. Sanatçının arayışı, en temelinde kendini diğer alanlarda olduğu gibi anlatım tarzı bulma ihtiyacından doğar (Richard, 1999; akt. Kurtay, 2020).

Akıp giden zaman içinde kalıcı olabilmek ve hayatı anlamlandırabilmek için sanat tutkusuyla çözümlere çalışmışlardır. Dışavurumculuğun temel farkı şu sebepten kaynaklanmaktadır: Dışavurumcu anlayış, sadece fiziksel işleyişi anlatmayı yetersiz bulmaktadır. Bilinenin ardında soyut ve kavranmakta zorlanılan olgulara ulaşma çabasıyla farklılaşmıştır. İdeale ulaşma gayesiyle oluşan bu dürtü, içsel yolculuğa çıkmasına neden

olmaktadır. Ne olduğunu, nereden geldiğini bilmeyen insan için Dışavurumculuk, serüvende yol alma serbestliğini sağlayan bir yönelimdir. Yolculuğa çıkan sanatçı buldukları imgeleri dışarıya aktarmak için kendi disiplinin el verdiği ölçüde, içgüdüsel yaratımla aktarmaya çalışmaktadır. Serbest arayışın getirdiği çocuksu hal, hayal dünyasını anlatan Dışavurumcu akımın temsilcileri, içsel duygularını estetik yoksunluk ile aktarmayı kabul etmek istememektedirler. Sanatçıların estetik idealini, düşüncesini, diğer insanlarla paylaşma amacı, maddi olan yaşamı ve soyut etmenleri yorumlayarak değiştirme esasına dayanır.

Gerçeklerden kaçma ve soyutlamaya sığınma eğilimi, o dönemin sanatçısının toplum içindeki konumundan kaynaklanmaktadır. Burada yine Almanlara özgü bir evrim göze çarpar: Yazarlar, toplum içinde küçük burjuva konumundaydılar, ancak aydınlar olarak belirli bir sınıfa dahil değillerdi ve toplumsal bir kimlikleri yoktu. Yazarlar bu boşluğun farkındaydılar ve bu duyguyu içlerine kapanarak yok etmeye çalışırlar. Alman aydınının toplumun baskısı altında çektiği acı, onu gerçek arayan bir sanata yönlendirir. Sanat, özgürlüğe giden bir yol olarak görülür ve bu sayede estetik duygusu dini bir nitelik kazanır (Richard, 1991: 160).

Dışavurumculuk temelde bireyselcidir. Kendilerinin bazen umudu taşıyan eserleri bazen karamsarlığın en dibini görürken içinde mücadele etmeyi barındırmaktadır. Estetik kaygıyı, en ön planda taşımasalar da bilinç altında duygularını ifadeyi güçlendirmek için, yüzey etkilerini doğal biçimle oluştururlar. İzleyiciye tüm problemleri gözeterek topluma kendi bakış açılarıyla ayna tutmuşlar ve bu sorunları, insanların çözüme ulaştırmasını hedeflemişlerdir.

Dışavurumcu sanatçıların özünde, sosyalist dürtüler yatmaktadır. Onlar, toplumsal olarak endüstriyel anlamda gelişen dünyanın, pastadan yeterli payı alamayan, ezilen, savaş veya diğer sebeplerle dışlanan tüm insanlar adına haykırma tepkiselliği göstermektedirler. Bu eşitlikçi fikir dışavurumculara ilham olmuştur. Ayrıca eşit bir dünya istekleri Otto Dix gibi ve diğer sanatçılarda gözlemlenebilen bir özelliktir. Yeni insanı bulmak isteyen sanatçılar, bunu her devrim ve yenilik yapmak isteyen farklı dönem insanları gibi abartarak, sarsarak ve yıkararak yapmak gerektiğini düşünmüşlerdir (Lynton, 2009).

İnsanların bir şeyleri değiştirebilmeleri için, kendilerinin o sorunlarla karşılaşmaları veya o durumdan bir şekilde etkilenmeleri gerekmektedir. Dışavurumcular da bu durumdan faydalanmak istemişlerdir. Bu yeni insanı oluştururken dini, kültürel, geleneksel toplum yargılarını çok fazla umursamamışlardır. Zaten kullandıkları üslup da özünde içgüdüselidir. Toplumsal yargıların, kendilerinin ulaşmak istedikleri hedeflere belli ölçüde engel olacağını düşünmüşlerdir. Sebebi ise ilerlemenin önündeki en büyük engel olan geride bırakılan düşüncelere duyulan özlem olmuştur. Sanatçılara toplum tarafından yaşatılan sosyal baskı gibi kötü tecrübeler dahi sanatçıların resimlerine nüfuz etmektedir.



Görsel 1. Karl Schmidt- Rottluff Otoportre, 1914, Gravür, 46.8 x 38.7 cm,
Binnur Bükücü, Die Brücke Grubunun Dışavurumcu Sanattaki Yeri, yüksek lisans tezi, 2010

Dışavurumcu akımın temsilcileri, daha önceki akımlara karşı olmuşlardır. Yarattıkları yeni imgesel formlarla renklerin ve biçimlerin kendi içlerindeki ahengiyle, duygulara hizmet etmesine özen göstermişlerdir. Ama gittikçe hayatı egemenliğine alan makineleşmeden dolayı düşüncenin ikinci plana atılması, sanatı tehdit etmesi gibi zamanın olguları, toplumsal bir felakete doğru ilerleme konusunda bir önseziyi oluşturmuş bu da

sanatçıların, yeni hayat, yeni bir düzen hissini varlığının altını çizmelerine neden olmuştur (Aytaç, 1999).

1.1.3. Düşünürlerin Dışavurumculuğa Etkisi

Sanatçılar yorumladıkları Dışavurumculuk kavramını, kendi düşüncelerinin yanı sıra ünlü düşünürlerden de etkilenerek irdelemişlerdir. İlham aldıkları kimlikler de çağın yeni insanına uygun olan karakterde olan kişilerdir. Bu bağlamda Karl Marks gibi başkalaşımı arzulayan kişiler de dışavurumculuğa ışık tutmuşlardır. Marksizm daha çok toplumsal bir değişimi amaçlar. Toplumun dönüşümünde birey, kitlesel değişim için çarkların küçük bir parçasıdır. Ama bu küçük parça, makineye başkaldırarak, onu esir alan haksızlıklara karşı meydan okumuş ve sistemi tümünden değiştirmek istemiştir. Marksizm ekonomik düşüncenin insanları yönettiğini ve hayatın diğer unsurlarını, maksimum biçimde etkilediğini savunur (Eagleton, 2014).

Dışavurumcu yazarlar, dönemin kaotik atmosferinden ve baskıcı yönetimlerden çok yılmış ve özgür olmadan birilerinin altında yaşamak istememişlerdir. Yeni insan yaratma gayesinde olmuşlardır. Bu hedef doğrultusunda, hayatın bütün alanlarına dahil olacak olan yazarlar, ressamlar ve diğer sanatçılar, insan ruhunu iyi anlamak için, iç dünyalarına yolculuk etmeye başlamışlardır. Bu anlayışla onlar, hor görülen ve umutsuzların duygularını betimlemeyi, kendilerine motto olarak görmüşlerdir. Başlarda düşünce yapısı ve güzeli aramayı amaçlayan akım, daha sonraları savaş ortamının etkisiyle, politik görüşlere dönüşmüştür. Bunlar olurken Dışavurumculuk, birçok kavramı ve görüşü karşısına alarak form değiştirmiştir. Akabinde kendi içine kapanan sanatçılar, yazarlar, yeni insan arayışıyla soyutlamaya dayalı eserler üretmeye başlamışlardır (Eagleton, 2014).

Dışavurumculuk evreleri incelenirse: Akımın çıkış evresi 1910-1914 yılları arasına denk gelmektedir. Dönemin yazarlarının yönelimi gerçekte görülen olgunun kişiselleştirilmesi ve özgün olması yönündedir. Bunun da anlamı; sanat eseri ile nesnenin görüntüsünün arasındaki birbirinden kopukluğun altında olmasıdır. Gerçeği görülende değil, tasvir edilenin içinde yansıtmaktadır. Çünkü nesne artık anlatılmak istenilen değildi. Sanat eseri, nesnenin anlatılanı anlatmak için yapılmış bir çağrısıdır. Daha sonraki aşamada akımın nispeten değişimini gösteren dönemdir. Temsilcilerinin içinde bulunduğu o felsefi olgu artık

yerini siyasi bir ideolojiye tutunmaya bırakmıştır. Artık var olan düzen, değiştirilmek isteniliyor ve sanatın ideolojisiz olamayacağı savunuluyordu. Sonuç olarak kimi sanatçı faşizme kimisi de sosyalizme destek vermiştir (Richard, 1999).

Sanatçılar genellikle kendi iç dünyalarına dalan ve hayal güçleriyle beslenen hassas kişilerdir, ancak tam da bu nedenle baskıcı bir toplum için korkutucu hale gelirler. Çünkü sanatçılar, insanın sürekli başkaldırma gücünü taşıyan kişilerdir. Dışavurumculuk, kısa bir süreliğine ortaya çıkan bir akım olmasına rağmen, kendi içinde gelişim göstermiş ve net bir tavır sergilemiştir, bu da ileride ortaya çıkacak Dadaizm ve Kübizm gibi akımları büyük ölçüde etkileyecektir. Kendi döneminin yozlaşmasını ciddi bir üslupla aktaran akım, insanların gerçeklikten soyutlanmış, edilgen ve çaresizliğini yansıtan türden resim eserlerinin üretildiği bir dönemdir. Bu bunalımın, hastalığın, ölümün ve gerçekliğin yerine hayal dünyasının ağır bastığı soyutlamalarla, kendini anlatmaya çalışan sanatçıların, fazlaca sayıda olması kaçınılmaz kılmıştır. Bunların yanı sıra, politize olmuş, militarizmi ve burjuvaları eleştiren anarşist fikirler de Dışavurumcu sanata girmeye başlamıştır (Tuncay, 1994).

Dışavurumculuk kavramı dönem şartlarının ötesinde, insanın tepki mekanizması olarak değerlendirilir. Çünkü; dünyamızda canlıların tek bir davranış refleksi yoktur. Hayvanların da türe özgü içgüdü farklılıkları vardır. Bunun yanı sıra kendi karakteristik özellikleri bulunur. Bunlar, doğuştan ve yaşantısının eklemlenmesiyle oluşur. İnsanın fiziksel görüntüsünün ötesine geçerek, iç dünyasını fiziksel tepkilerle görülemeyen olgulardır. Ama var olduğu bilinen, hissedilen duyguların, öznel bakış açısıyla metafiziğin somutlaştırılmış halidir. Korkuların, umudun, öfkenin, mutluluğun vb. hissiyatları nesnedeki olduğu gibi maddi haliyle görülmediği için, sorunsal da burada başlamaktadır. Edimsel yaklaşımla varlığını bildiğimiz halde, fiziki kalıba aktarılmasında yetersiz kalmaktadır. Dışavurumculuk temelde bireyci gibi görünebilir. Ama toplumsal normlar karşısında durma veya korumaya alma iç güdüsü vardır (Read, 2014).

Dışavurumcuların en belirgin yönü olan çıplak tuvaler, iç arayışları gözlemlemek ve sanatın toplum tarafından kutsanması ve toplumun ezilenlerinin yansıması olarak tanımlandı (Eagleton, 2014). Dışavurumculuğun buhranı, eskidiği düşünülen ilkelik kavramının

eskimedığı iddia ettiği ve de başkaldırı halinde olan toplumun bir tezahürü olarak algılandı. Primitivizm bu akıma düşünce olarak çok uymaktadır. Çünkü ifadeciliğin özünde genel olayların aksine temel içgüdüler esas aldığında, o zaman gerçek bir ekspresyonist aktarım gerçekleştirilebilir. Bununla birlikte Ludwig Meidner'in vurucu tabloları yok oluşu tasvir etmektedir. Johannes Becher'in ulviyata dayalı sözlerinin yanı sıra, Bruke grubu ressamlarının duygusal dilleri, hayalci anlayışı onaylamıştır. Farklı görüşlerde eleştirmenler, yazarlar da vardır. Bunlar sosyal ve politik olaylardan arındırılmayı tavsiye etmekteydi. Ama Alman yenilikçi akımının tepkisi bunun tam aksini göstermiştir (Richard, 1991).

Dışavurumculuğun o dönemde eleştirel dili oldukça fazladır. Bu söylemler yakın tarihte makul görülebilecek şeyler değillerdi. Almanya, o süreçte iki gurubun etkisi altındaydı. Birincisi sanayileşme, endüstri ve yeni kent yapısına kendini kaptıran topluluktur. İkincisi ise fazla endüstriye ve yeni mekanik yaşama fazla kaptırıldığını düşünen insanlar grubudur. Bu isyan, aslında insana özgü duyguların tam olarak zarar görmesine karşı bilinçli bir direniş olarak görülmekteydi. Gelenekçi bakış açısına sahip olan Carl Vinnen, Almanya'ya yurt dışından gelen sanatçıların domine etmesini istememiştir. Wilhelm Worringer ise dışavurumculuk akımı, Van Gogh, Matisse ve Cezanne gibi sanatçılardan etkilense de sanatçıların dışavurumculuk akımının dışına çıktıklarını ifade etmiştir. Bu sebeple de estetik takıntısı olmayan sanatçılar dışavurumcu sayılmıştır. Ekspresyonizm aslında bakıldığında geniş bir kavramı kapsamaktadır. Dışavurumcular, Fovistlerden renk yoğunluğunu aldılar. Fütüristlerden, devamlılık veya süreklilik kavramlarını almışlardır. Felsefi açıdan da zamanı anlatılırken durağan görünen bir imaj yerine, hareketli görünen görselleri, olduğu gibi kullanmışlardır. Duyguları anlatılırken ise sadece nesnel görünenin aranmaması gerektiği konusunda hemfikirlidir (Cabane, 1997). Ressamlar dönemin şartlarında, gerçeğe ulaşmak istiyorlarsa, dışavurumcu olarak adlandırılıyorlardı.

Avusturyalı yazar Hermann Bahr bu akımı oluşturanların içine 1914'teki kitabında, Picasso, Brague, Matisse, Fovları ve Fütüristleri aldığı yazıda, Almanlardan Die Brücke ve Der Blaue Reiter ressamlarını, Egon Schiele ve Oskar Kokoska'yı saymıştır. Fütüristlerde Boccioni, soyutlama dair çalışmalar yapan Kandinsky, Franz Mark, Chagall ve Paul Klee gibi sanatçıların etkileri olduğunu belirtmiştir (Akt. Richard, 1999).

Dışavurumculuk, doğadan tamamen kopmamakla birlikte, doğadan öykünmeyi benimseyen bir sanat olmayı reddeder. Aksine bireyin derinliklerine ve yaşanmışlıklarına dayanmaktadır. Ama görülmeyen bir olayda veya uzaktan izlenilip tam anlamıyla aynı ortamda yaşanılmayan bir olayla da empati kurabilme dürtüsü gerektirir. Sanatçının hayatı gözlemleyebilmesiyle alakalıdır. Yaşanılan tecrübeler, sanatçıların psikolojik dengesini derinden etkiler ve duygularda buna göre şekillenir. Tabii ki dışavurumcuların doğuştan gelen yapısının da etkisi vardır. Ama çevresel faktörler genel var olan karakterini etkiler ve başka bir anlayışa dönüştürür. Bu değildir ki bambaşka bir yapıya sahip olurlar. Sadece, zorunluluklar, toplumsal yargılar, insanın dış görünümünü farklı kılmaktadır. Almanya’da da dönemin kaotik durumu, çevresel etkiler ile ressamı Dışavurumculuğa itmektir. Empresyonizmin nesnel bakış açısı, sanatçıları artık tatmin etmemektedir. Bunun dışında, artık doğanın iyi taklitleri de olsa kopyalanmasını yeterli bulmamaktadırlar. “İster resme ister doğaya uygulansın, taklit hiçbir zaman sanat olamaz” (Walden, 1913).

1.2. Almanya’da Dışavurumculuk

Akım, ilk olarak Almanya’da varlığını kabul ettirmiştir. Ancak, I. Dünya Savaşı başlamadan dahi Avrupa’daki endüstrinin güçlenmesinden kaynaklı işçi ihtiyacının azalması ve politik çalkantılar ülkeleri tedirginliğe sevk etmiştir. Çağdaş toplumun sanayi kapitalizmiyle zihni ve duyguları metalaştırması sağlıksız ortamı beraberinde getirmiştir (Sheppard, 1997). Toplumsal eşitsizlik sebebiyle ruhsal ve ekonomik olarak problemlere yol açması, Dışavurumculuğa uygun bir ortam hazırlamıştır. Ressamların yönelimleri yavaş yavaş dönemde yaşanan sarsıcı durumların getirdiği tepkisellik, ifade yöntemlerini değiştirmiştir.

Fransız sanatçılardan etkilenen yaklaşım, Alman mantalitesiyle yorumlanarak olgunlaşmıştır. Zamanla Dışavurumculuk kendi estetiğini yaratmış ve resim sanatına girmiştir. Diğer sanatçılarda dışavurumcu etkileri kullanarak eşitsizlik ve kapitalist endüstriye karşı bireysel ifade yolları oluşturmuşlardır. 20. yüzyılın ilk yıllarında Fransa’da, Fovizm akımının temelleri atılırken Almanya’da, Die Brücke ve Der Blaue Reiter grupları ortaya çıkmıştır. Bu iki grubun ortak noktası, “...dışarının izlenimi yerine, içerin dışavurumuna yönelmeleridir” (Antmen, 2009).

1.2.1. Die Brücke

Die Brücke Almanya’da Dresden’de 1905 yılında kurulmuştur. Akademik kurallara karşı çıkan grup, Eric Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl kurucularıdır. 1. Dünya Savaşı’nın bohem atmosferinde yarattıkları refleksiyle Avrupa’nın kuzey ülkeleri, Rusya ve Fransa’dan önemli destek alarak, Avrupa’da yer edinmeye başlamıştır. Gruba sonradan pek çok isim dahil olsa da bunların içinde 1910’da katılan Otto Mueller ön planda olmuştur. Emil Nolde, Bohumil Kubista, Max Pechstein, Axel Galen-Kallela ve Cuno Amiet sonradan katılan grup üyeleridir (Bleicher ve Stiebner, 1986).

Resimlerinin konularını günlük hayattan alan sanatçılar, resimlerini Dışavurumcu anlayışa uyabilecek malzeme olan tahta plakalara yapmışlardır. Fransızların fovistleriyle Alman dışavurumcular, Almanya’da aynı potada eridi denebilir. “Fovlar Gauguin’den rengin geniş ve hafif boyalı yüzeyler halinde kullanılmasını alıp, öncelikle süslemeye yönelik bir sanat anlayışıyla ilgilenirken; Kirchner ve arkadaşları, anıtsal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmemeye çalıştılar. Doğanın derin varlığını abartmaya çalıştılar. Hiddet ve kabalık her şeyden önce özgün bir bildirişim duygusu taşımalıydı” (Richard, 1991).

Fovların, Die Brücke’ye etki eden ressamlar olduğu tezine karşılık, Schmidt- Rottluff ve Heckel, 1946’da bir yazıda, Fransız resmiyle alakalı bir şey bilmediklerini, Jugendstil düşünceleri ile olgunlaştıkları savını ortaya atmıştır. Ama Post- empresyonist akımı, Fransız ressamların resimlerinin, Münih’te sergilendiği bilgi dahilindedir. Matisse ve Derain’in yansımalarının Kirchner’nın 1916’daki yapıtlarında gözlemlenmiştir. 1908 ve 1911 yıllarına gelindiğinde, Schmidt ile Derain, Heckel ile Vlaminck arasında benzerlikler göze çarpar.

Görsel 2. E.L Die Brücke için Afiş,1913, Ahşap Baskı
<https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/>

Fovların, Die Brücke’ e etki eden ressamlar olduğu tezine karşılık, Schmidt- Rottluff ve Heckel, 1946’ da bir yazıda, Fransız resmiyle alakalı bir şey bilmediklerini, Jugenstil düşünceleri ile olgunlaştıkları savını ortaya atmıştır. Ama Post- empresyonist akımı, Fransız ressamların resimlerinin, Münih’te sergilendiği bilgi dahilindedir. Matisse ve Derain’ in yansımalarının Kirchner’ nın 1916’ daki yapıtlarında gözlemlenmiştir. 1908 ve 1911 yıllarına gelindiğinde, Schmidt ile Derain, Heckel ile Vlaminck arasında benzerlikler göze çarpar (Cabane, 1997). “Die Brücke’ nin dört silahşoru, tıpkı romantik topluluklar gibi, yaşamlarını birlikte sürdürecekleri dar bir topluluk oluşturmak istiyorlardı. Aralarındaki dostluk duygusu, onları öylesine gerçek biçimde etkilemişti ki başlangıçta yarattıkları yapıtları birbirinden ayırt etmek güç oluyordu. Topluluğun her üyesinin kendi kişiliğini ortaya koyması yavaş yavaş oldu.” (Cabane, 1997: 230-240).

Fovizm ve Dışavurumcu akım arasında benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da vardır. Fovistler renkleri natürel kullanıma karşı olarak, rengi renk için kullanırlardı. Renkleri baz alan Fovistlerin önceliği tonların yoğunluğuydu. Ama dışavurumcuların, temelde öncelikleri mesele, duygu fırtınalarının anlatılmasıydı. Dışavurumcu için her

şeyden önemli olan ruhtaki taşkınlıkların aktarımıdır. Fovist Fransız sanatçılar kendilerini anlatmak için yalın ve anlaşılır imajlar kullanmışlardır. Buna karşın Alman sanatçılar ise içlerindeki duygusal sarsıntıları yansıtmak için kesik fırça vuruşları ve zıt tonlar ile sert ifade tarzını sahiplenmişlerdir. Fovlar izlenimin yüceltilmesine, Alman Dışavurumcular ise zihinsel baskılara odaklanmışlardır (Cabane, 1997: 232).

Die Brücke sanatçıları, Fransız Fovistlerle iş birliği yapmak, sergiler açmak istemişlerdir. Bu düşünce, tek vücut olma olgusuna ulaşamadığı gibi, süreklilik de oluşturamamıştır. Zaten Fransız Fovistlerin resim sanatını baştan yaratma, büyük değişimler oluşturma gibi hayalleri olmamıştır. Fovizmin temel amacı, renklerin yoğunluğuna ve derinliğine duyulan tutkudur (Richard, 1991). Sadece, psikolojik yönlerin bağdaştığı bu iki akım, birbirleriyle yakın olsalar da karakter farklılıkları vardır. Grubun sanatçıları yakından incelenirse: Ernst Ludwig Kirchner, Aschaffenburg'da doğdu ve Davos yakınlarında Frauekirch'te 1938 yılında öldü. Kirchner, Brücke'nin en önde ve en yetenekli üyesi, cesur dahi olarak grupta önemli pozisyondaydı. "Huzursuz hali onu yeni imkanalar aramaya itti. Bu onun doğasında önemli rol oynadı." (Dube, 1972: 36).

Kirchner bir sanatçı olmak için Frankfurt'ta temel sanat eğitimi almıştır. Daha sonra Nürnberg'de eski grafik eserleri ilgisini çekmektedir. Büyük babasının antik eşyalara ilgisi ve sanata duyduğu sevgi, ressam olmaya itmiştir. Kirchner Alman sanatını Fransız ve İtalyan sanatından ayırıştırarak başkalaştırmak istemiştir. "Kalıbın tümünün acemice bir görünüşü vardı. Tahta kalıp daha gelişmiş baskı tekniğinin sadece daha ilkel bir türü değil (bu örneği görenler Orta Çağ'ın sonuna doğru Almanya'da yapılan baskı işlerini anımsamış olmalı), aynı zamanda Kirchner'in istediği gibi, yapım sürecinin de çeşnisini taşıyan bir görüntüyü yansıtıyordu." (Lynton, 2009: 35).



Görsel 3. Ernst Ludwing Kirchner, Pipolu Otoportre, 1905, Ahşap Baskı, 9.7 x 18.5 cm
Berlin <http://static.royalacademy.org.uk/files/kirchner-student-guide-13.pdf>

Kirchner, resimlerinde ruhundaki çatışmaları figürlerindeki belirgin ve koyu hatlarıyla ifade etmiştir. Munch'un ve Van Gogh'un eserlerinden etkilenen Kirchner, onların dramatik duyguyu ele alışlarını kendisine ilham edinmiştir. Henri Matisse ve Fov resimlerden yüzeysel açıdan, benzerlik gösterdiği işleri vardır. Örnek olarak Girl Under Japanese Umbrella ve Artist His Model tablolarında bu görülebilir. Kirchner Dresden'den sonra Münih'e gider. Oradan da Dipschnitz ve Obritz'in atölyelerine katılır. Burada kendine uygun sanat kuramlarını bulmak için çalışmalar yapmıştır. 1900'lere gelmeden bir diğer etkilendiği ressam olan Albert Dürer'in ahşap oymaları da Kirchner'ı daha da teşvik etmiştir. Rembrandt'ın çizimlerini incelemiştir. Gotik resme ilgi duyarak bu süreçten sonra renk kuramları üzerinde duran sanatçı, Goethe, Newton, Roads ve Helmholtz'un renk kuramlarını araştırmıştır (Lynton, 1991). Kirchner, kendini ifade ederken, kendine has renk armonisini yansıtmıştır. Ama bir o kadar da doğadan özellikle Baltık Deniz'i adalarından, Fehmarn Adasındaki atmosferden etkilenmiştir.



Görsel 4. Ernst Ludwig Kirchner Dresden’de Sokak, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 150,5 x 200,4 cm, Museum of Modern Art New York.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kirchner-ernst-ludwig/ernst-ludwig-kirchner-dresdende-sokak/>

Doğanın görünüşlerinden yola çıkan ressam kendi çizgilerine etkisini yansıtmıştır. Kirchner hiyeroglifler oluşturur. Bu yazı stilinde, kendine özgü bir tarz oluşturmuştur. Kirchner’ın resim anlayışını şekillendirmesini sağlayan deneyimlediği Afrika masklarıyla baskı tekniklerini geliştirmiştir. Maddesel veya soyut anlatımlarını yorumlarken, iki boyutlu yüzey üzerinde doğa görünüşlerini resmeder. Bu ifade anlayışı, saf renk, keskin ve güçlü renk tarzına itmiştir. Bu tarzda yoğunlaşan Die Brücke grubu, Kuzey Denizinden gelen taş oyuntularının, ilkel dışavurumun güzel bir yansıması olduğunu düşünürler (Wolf, 2005).

Sanatçı, Münih’te ilk kez ağaç oyma yöntemini kullanmıştır. Tekniği kullanırken Munch ressam Felix Vallotton’un etkisi olmuştur. Realizm değerini kaybetmeye başlamış ve Sembolizm akımı etkisini göstermeye başlamıştır. 1901 yılında Phalanx grubu tarafından Kandinsky’nin kontrolünde düzenlenen Fransız Neo-Empresyonizm sergisi Kirchner’ı renkleri farklı tonlarla meç etme konusunda yardımcı olmuştur. Lekesel geçişleri ön plana çıkmıştır. Ama, bu tarz sorunlu olarak görülmektedir. 1904’te Dresden’e dönen ressam mimarlık eğitimini tamamlamıştır. 1905’te Erich Heckel, Fritz Bleyl ve Karl-Schmidt Rottluff ile Die Brücke’ü kurdular. 1909-1911’de Erich Heckel ile Moritz göllerine

gitmişlerdir. Burada doğa görünümüleri ile nü beden üzerine denemeler yapmışlardır (Richard, 1984: 67-69).

Kirchner çalışmalarında, nü resimler ve moda uyan kadınların ritmik hareketlerini resmetmiştir. İç dünyalarında zırh altında sakladıkları duygusallıklarını da konu edinmiştir. Resimlerde şık giyinen insanlardan yola çıkılırsa, bunun kendini ifade etme aracı olduğu söylenilebilir. “Brücke sanatçıları, uluslararası dostluğa umut bağlamakla birlikte, kendisini kuzeyli mantalitesiyle 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, 1991: 41).

Kirchner, nü resimlerinde geleneksel resmin kısıtlayıcı tavrının aksine, formların en iyi biçimde gösterilme dürtüsüyle hareket etmiştir. Çıplak figürleri avangart bir şekilde yorumlayan sanatçı özgürlükçü, sınırlandırılmamış bir yaşam formunu destekleyen eserler üretmiştir. Kent yaşamının depresif hale dönüşmesi, her şeyin parayla satın alınabileceği düşüncesi, Kirchner'nın eserlerinde vurguladığı temel unsurlardandır. (Görsel 5) (Berlin Sokak sahnesi buna iyi bir örnektir.



Görsel 5. Ernst Ludwig Kirchner, Berlin Sokak Sahnesi, t.ü.y.b. 1913-1914
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/32>

Kirchner fazlasıyla renkçi bir ressamdır. Berlin Sokak Sahnesi (1913-1914) resminde kırmızı ve kahverengiyi geçişlerle bir potada eritip, karşı tarafta soğuk tonların rengi mavi, lacivert dengesini kontrast oluşturması etkilidir. Karşıt renklerin arasına daha fazla sıcaklık hissiyatı veren sarı, yeşil tonları pasif yıldız biçiminde öne çıkarması resme farklı hava katmaktadır. Ön plana alınan iki hayat kadını, resmin dışına fırlayacakmış gibi dar ve ön plamdadır. Keskin fırça vuruşları, doğanın aksine çok yoğun renkler ve karşıtlıklar kullanmıştır. Bu da Dışavurumculuğun etkilerindedir. Resimde diğer figürler hayat kadınlarıyla bağlantılı gibi gözükmezler. Maddeselliğin yüzeyselliğini anlatan ressam, arka planda, figürleri belirsiz bir halde yansıtmıştır. Dönemin en kalabalık metropollerinden olan Berlin’de, her şeyin paraya dayanması, yalnızlaşan insan kalabalıklarının depresif, silik makineler olarak betimlemiştir (“Moma Modern Sanat Galerisi”). (“Ernst Ludwig Kirchner Sokak Berlin 1913”, 2022).

Eric Heckel, Manzara ve çıplak figürlü gravürleriyle tanınır. Heckel ve Schmidt–Rottluff ile 1901’de ortaokul arkadaşlığı yapmışlardır. Resme böylelikle başlamışlardır. Heckel 1904’te Dresden şehrinde mimarlık okumaya başlar. Kurdukları grubu bu şehre borçlulardır. Grup işlerinden dolayı, kendini resim sanatına adanmak için mimarlığı bırakmıştır. İnsani açıdan bakarsak, Heckel arkadaşlığa önem veren bir kişidir. Grupta, insan ilişkilerinin önemli olduğunu düşünen ressam, üyelerin birbirleriyle olan bağlarını destekleyen, aracılık eden bir kişiliktir. İlk çalışmalarında güçlü keskin hatlar ve yoğun parlak renk kullanımının yanında, tonları yalın kullanmayı tercih etmiştir. Diğer grup üyeleri gibi o da Van Gogh gibi Empresyonistlerden etkilenmiştir. Sanatçı, duyusal etkiyi uçlara taşımak için, biçim ve rengi bozmada önemli yeteneğe sahiptir (Arnason, 1968). (Bunun nedeni, salt içgüdüyle biçim bozmanın, resimde ressam yorumunu barındırmanın, çarpıcı şekilde etkili olduğunu anlamıştır. 1907 senesinin yazında ilk kez Kuzey Denizin’de Dangast’a gitmiştir. Doğanın görünümüleriyle kendi bakış açısını birleştirerek daha özgün formlar ortaya çıkarmaya başlamıştır. Grubun diğer üyeleri gibi, onun da temel eğitimi resim değildir. Amatör ruhla hareket eden sanatçıların derdi, sadece resim yapmak olmamıştır. Onlar için önemli olan içlerindeki yaratıcı ruhu, isteği, ortaya çıkarabilmektir. Hangi malzemeyle olduğu, ne gibi sonuçlara ulaşma isteği, içgüdülere dayanır. “Heckel kontrollü bir ekspresyonistti. Erken resimlerinde psikolojik anlayış veya lirizm’in özellikle romantik ışıltısı görülmüştür. Oldukça sıksa figürleri iç çelişki hissinden çok bir ifade formülü

sunuyor. 1920’den sonra çok daha renkli resimler yapmaya başlamıştır.” (Arnason, 1968: 168).



Görsel 6. Erich Heckel, Fränzi uzanmış, (Fränzi liegend), 1910, 22,8 x 41,9 cm
<https://www.moma.org/collection/works/60684>

1911’de sanatçı Die Brücke üyeleriyle Berlin’e taşınır. Resimlerinde canlı ve parlak renklere sahip olan kompozisyonlar kuran Heckel, yaşadıkları zamanın ve mekânın etkisi dolayısıyla dramatik düzenlemelere geçer. Eserlerinde parlak renkleri belli ölçüde azaltmıştır. Ama yine de melankoli resimler güçlü tonlar barındırır çünkü duyguların tek bir ifade şekli yoktur. Renklerin canlılığı, umut içindeki dramı tasvir edebilir. Die Brücke grubunu oluştururken, Post-empresyonizm, Kuzey Avrupa Sembolizmi, Avrupa Rönesans’ı, Jugendstil, ilkel ve kabile sanatları, Heckel ve arkadaşlarının resimlerinde etkisi olmuştur. Heckel böylece, arkadaşlarıyla birlikte farklı baskı teknikleri oluşturarak, Alman gravür geleneğini canlandırmayı hedeflemiştir. Baskı sanatı da bu amaç için topluma ulaşmanın çok iyi bir yoludur. Bu sayede Die Brücke sanatçıları fazla masraf yapmadan, para kazanmak için kendilerine imkân yaratmışlardır. Heckel parlak ağaç baskılarıyla bilinen baskı ustasıdır (Richard, 1991).

Heckel, Die Brücke’ü kurduktan sonra, eser üretmekten çok grubun yönetimiyle ilgilenmiştir. Daha sonraları Berlin’de birçok çağdaş sanatçının örnek aldığı “Yatan kadın”, resmindeki gibi farklı bir form anlayışı benimsetmiştir. Heckel’in bu portrelerden itibaren, mask benzeri işleriyle, Berlin’de etnografya müzesine yakınlığını açık şekilde belli

etmektedir. 1912’de eserlerinin pik noktasına ulaşmıştır. Köln’deki Sonderbund gösterisine Kirchner ile civardaki şapelin, dekorasyonunu yapmalarıyla oldukça ses getirmişlerdir. Aynı yıl Fütürist sergisini gördükten sonra, tarzının altını daha kalın çizmeye başlamıştır.



Görsel 7. Erich Heckel, Orman Göletinde Yıkananlar, 1910, t.ü.y.b., 82 x 96, Folkwang Müzesi,

<https://www.kunstkopie.de/a/heckel-erich/badendamwaldteich.html>

Heckel, Berlin’de Feininger ve Mackey’le tanışmıştır. Bu, resimlerinde biçimsel yapısı daha sağlam ve tutarlı bir yapı kazandırır. 1912’de tanıştığı Marc, onu Delaunay’ın sanatıyla ilgilenmeye başlamış 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, ateşli kırmızı, parlak sarı ve mavinin karşıtlıklarından yararlanmıştır (İnankur, 1997: 773).

1913 yılında Die Brücke sanatçıları bu dönemde 20'ye yakın sergi düzenlemelerine karşın, bu başarının ardından, Die Brücke sanatçılarının kendi aralarında yaşadıkları rekabet ve problemlerden dolayı gurup dağılmıştır. Bir sonraki sene Flander'da diğer sanatçılarla birlikte doktor olarak görev yapmıştır. Heckel Berlin'de bireysel iki sergi açmıştır. Onun, grup içindeki konumu itibariyle, birlikteliğin bozulmasıyla onun birimindekiler de dahil, bu çapta işler yapmasına imkân sağlamıştır. Bu sergilerden birincisi Fritz Gulitt'deki sergisidir. Diğerleri ise Vlaminc ile katıldığı I.B. Neumann'daki sergidir.

Resimlerinde nesnelere dingin bir denge içinde sıralama konusunda ilerleme göstermiştir. Bundan sonra, bulgularını Kübizmden sıyrarak köşeli sanki birbirinden ayrılmışçasına parçalı bir yapıya dönüşmüştür. Bu da onun ışığı özgün biçimde betimlemesini sağlamıştır. Yansımaları kristale benzeyen biçimlerde resmederek oluşturduğu “Gözle Görünür” atmosferin yardımıyla gökyüzü, yeryüzü, su ve insanı tek bir anlatım ögesinde birbirleriyle kaynaştırmıştır (Dube, 1972: 61).

1914'te Heckel, gönüllü olarak askere gitmiştir. I. Dünya Savaşı'nda tıbbi kolordu askeri idi. Savaş öncesi resimlerinin çoğu kaybolmuştur. Heckel savaşta yaşadığı deneyimlerini eskiz, çizim ve otoportre gravürleriyle betimlemiştir. 1916'da Milda Fieda Georgi ile evlenir. Savaş sona erip özgürlüğüne kavuştuktan sonra bir süre manzara resimleri üzerinde çalışmıştır. Bu manzaralar ihtişam ve anıtsallık kavramlarını yoğun biçimde içermiştir. 1920'den sonra, pastel tonlarına duyduğu ilgi ağır basmaktadır. 1936'da Heckel'in çalışmaları bazı kesimler tarafından yozlaşmış olarak görülür. 700'den fazla eserine el konulup, Alman müzelerinde barındırılmamıştır. Bu süreçte Kontanz gölüne taşındı. Savaş döneminde de yaptığı grafik çalışmalarına devam etti. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'nın önde gelen sanatçılarından biri olarak gösterilir. 1949'dan 1955'e kadar Karlsruhe'deki Akademie der Bildenden Künste'de profesör olarak çalışmıştır. 1970 yılının ocak ayında yaşamını yitirmiştir (Wolf, 2006).

Otto Müller, 1874 yılında 16 Ekim günü Alman Silezya'nın Liebau şehrinde dünyaya gelmiştir. Annesi çingene bir kız çocuğu olarak evlatlık edinilmiştir. Almanya'da ünlü yazarlar Gerhart ve Carl Hauptmann'ın kuzenidir. Görlitz'de bir litografin yanında dört yıl boyunca taşbaskı çıraklığı yaptıktan sonra, Otto Müller, 1894'te Dresten Güzel Sanatlar akademisine gelerek 1896'ya kadar çalışmıştır. Gelenekçi talimatlar nedeniyle akademiye

bırakmak zorunda kalmıştır. Sonrasında, yazar olan kuzenleriyle birkaç yıl yakın yaşamıştır. Gerhart Hauptmann ile 1896 ve 1897 yıllarında İtalya ve İsviçre'ye gitmiştir. Bir zaman sonra ressam Franz Von Stock ile Münih akademisinde çalışmalarını sürdürür. Kuzenleri onun için atölye hazırlayınca Dresden'e geri döner. 1908'de Berlin'e giden sanatçı, burada insan formu kavramı üzerine çalışan heykeltıraş Wilhelm Lehmbruck ile tanışır.

1910'da Berlin Sezession'da reddedilen genç sanatçılar arasındadır. Reddedilince Die Brücke grubuna katılmıştır. Bununla birlikte New Sezession sergisine yerini almıştır. Grubun yaş itibarıyla diğerlerinden daha yaşlıdır. Grubun gravür, tekniklerinden az etkilenen sanatçı, distemper¹ ve litografi tekniklerinden daha çok etkilenmiştir.

Müller'in çalışması üç motif gösterir: manzaralar, çingeneler ve manzaralardaki çıplaklar çalışmalarında kullandığı imgelerdendir. Çoğunlukla genç, ince ama köşeli çıplak kızların toprak rengi, manzaranın bastırılmış ve narin yeşillikleriyle kayıp bir geçmişin görüntüsünü oluşturmaktadır. Eserlerinde sıklıkla melankolik bir nostalji vardır. Doğa ile insan formu arasında sadece akademik yaklaşımın değil, diğer Dışavurumcuların da tersi bir uyum sunmuştur. İkincisi eserlerinde insan figürünü de "düzleştirirken", Mueller, Mısır resminin sadeliğini ve dürüstlüğünü ideali olarak görmüştür. Yapıtlarının kompozisyonları, perspektif müdahalesi gerektirmeyen formların dikkatlice üst üste bindirilmesiyle oluşturulmuştur, böylece aksi halde bu kadar doğal olan sahnelerin "öteki dünyalılığına" katkıda bulunmaktadır (Your Dictionary, 2021).

¹ Distemper tekniği, tempera tekniğinin zıttıdır. Bitkisel veya hayvansal olan bağlayıcı tutkal boya tekniğidir. Bu teknikte aşırı boya yüklemesi yapılamadığı için sanatçının resmin ilerleyişini zihninde iyi tasavvur etmesi gerekmektedir. Tekniğin temel amacı tuval yüzeyini görünümü düzleştirmektir. Otto Müller'in kariyeri, I. Dünya Savaşı dolayısıyla 1916-1918 yıllarında, sekteye uğramıştır. Askerlik sonrası Breslau'daki Güzel Sanatlar Akademisinde profesör olmuştur.



Görsel 8. Otto Mueller, Sarı Çıplak Manzara, 1919, Museum of Modern Art Newyork
<https://www.moma.org/collection/works/78479>

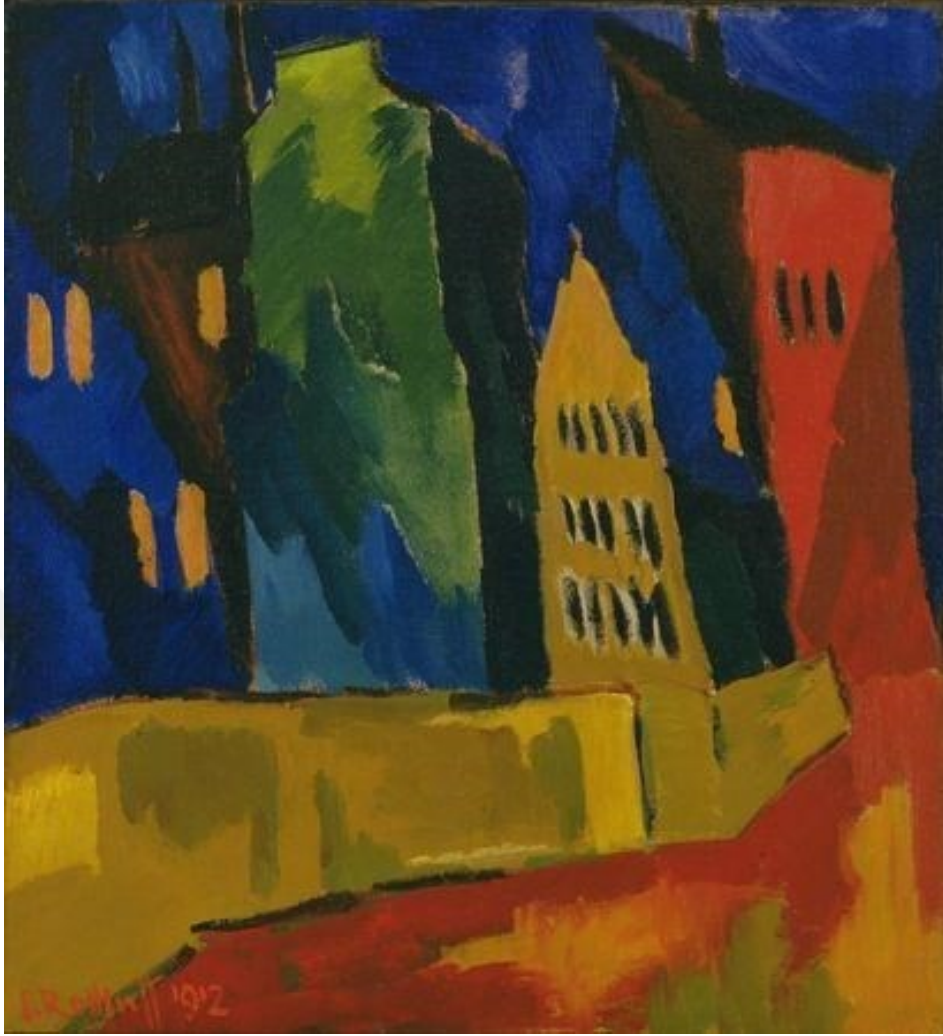
Otto Mueller'in temel prensibi, doğanın saflığına özlemdir. Doğa ve insan arasındaki bağı dışarıyı çıkarabilmektedir. Yalın duyguların peşine düşen sanatçı kükürt sarıları, tuğla kırmızılarını ön plana çıkarmıştır. Romanya'ya, Bulgaristan'a ve Macaristan'a gitmiştir. Buralarda çingenelerin yaşamlarını incelemek istemiştir. Çingeneler ile kan bağı olan ressam onları çok güzel göstermeye çalışmamakla beraber, doğru, doğal hayatlarıyla aktarmaya çalışmıştır. Doğanın etkileyici formlarıyla insan formlarını ilişkilendirmiştir. Çingenelerin kültürel kodlarında var olan neşe, canlılık, hayat enerjisini tuvalde en sade kendinden abartmalar yapmak istememiştir (Turani, 2011). Çünkü iyi veya kötü gerçekte olanı yansıtmadığı takdirde, kendine ve çingenelere haksızlık yapmış olacaktır. Bunun nedeni ise bulunduğu, benimsediği tarzıdır. Gerçekleri gerçeklikten şaşmadan kendi gözleriyle aktarabilmektir. Büyük ölçüde yaptığı iki boyutlu form arayışlarını uzun zaman sürdürmüştür.

Sanatçının resimlerinde hedeflediği şey, doğa görünümüne ve insanlara olan duygularını alabildiğince yalına indirgeyerek dışa vurmaktır. 1910'da iki boyutlu çıplak

resimlerinde düşüncelerini geliştirmiştir. Kontürler hala yer olmaktadır. Yeni arkadaşlarının etkisi altında Mueller, Kirchner'la 1911 de Bohemya'ya gitmişti. Taslakları daha köşeli ve gergin, yüzey yerleştirme ise daha belirgin olmuştur (Dube, 1972: 90).

Formları olabildiğince temel tiplere büründürmüştür. Temel figürleri basit etkili renk tonlarıyla bezemiştir. Çok baskın tonları, yan yana kullanmayan sanatçı, renkleri kendine özgü softlaştırarak belli noktalarda güçlü tonları ön plana çıkarmıştır. Yeşil ve mavi tonların tekrarı, sarının pastel tonları kullanımı buna örnek gösterilebilir. Resimlerde konu ve tarz açısından bakıldığında, fazla bir değişme olmayan sanatçı, aynı çizgide eserler üretmeye devam etmiştir. Hayatının son dönemlerinde renkli ve ağaç baskıları yapmıştır. 1930 yılında hayatını kaybeden sanatçı bu süreye kadar Breslau'da akademisyenlik yapmıştır (Wolf, 2005).

Gerçek adı Karl Schmidt olan sanatçının, Chemnitz yakınlarında Rottluff'ta dünyaya gelmiştir. Bölgedeki Humanistische Gymnasium'a (klasik ortaokul) kaydolmuştur. Orada Eric Heckel ile tanışır. Arkadaşlıkları okulun sanat ve münazara grubu Vulkan isimli kulüple başlamıştır. Eğitim yılları, Burjuva karşıtı entelektüel tartışma ortamlarında geçmiştir. 1905'te mimarlık okumak için Dresden'deki Sachsische Technische Hochschule'de mimarlık okumaya başlar. Erich Heckel sayesinde Fritz Bleyl ve Ernst Ludwig Kirchner ile tanışmıştır. İçlerinde sanat tutkusu olan bu isimler, mimarlığı sanata yüzü dönük bir perspektif olarak görmüşlerdir. Karl Schmidt bir yıl sonra doğduğu kasaba olan Rottluff'u soyadına eklemiştir. Die Brücke grubuna 1905'te katılan Rottluff, Die Brücke tarzına teknik anlamda sahip olsa da resimlerinde yer ettiği konular, mekân bakımından ele alındığında, grubun kentlerde yaşam görünümünü içerisinde, kendini kırsal sahneleri betimlemeye daha yakın bulmuştur. Sanatının başlangıcında Empresyonist anlayışla başlayan sanatçı zaman içinde çoğu ressamın yaşadığı dönüşümleri kendi içinde gerçekleştirmiştir (Dube, 1972).



Görsel 9. Karl Schmidt Rottluff, Şehir Manzarası, 1912, Modern Sanat Müzesi
Newyork,
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/rottluf-karl-schmidt/karl-schmidt-rottluf-gece-vakti-evler/>

Windy Day ve Oldenburg’da Sonbahar Manzarası resimleri onun değişiminde mihenk taşı olmuştur. Çünkü bu resimlerinde kullandığı cesur, uyumsuz renk alanların ve düz renk alanlarının kullanılması ona daha büyük serbestlik kazandırmıştır. Karl Schmidt, Die Brücke akımını tarif ederken şöyle ifade ediyor; İstedığımız, modası geçmiş aşırı gelişmiş sanat, pratiklerinin reddi olduğu” söylemiştir. Alsen Adası’ndaki Nolde ile irtibata geçen sanatçı, aynı zamanda, gruba taş baskı işlerinde önderlik etmiştir. “Post Empresyonist etkileri ve Van Gogh, Rottluff’a diğerleri gibi renklerin kullanımında özgürlük sağladı. Bir

dönem manzaralar üzerine yoğunlaştı. 1911-1912 ‘den önce figürler, Heckel ve Kirchner’e oranla daha az görüldü” (Dube, 1972: 64).

Diğer dönem sanatçıları gibi o da Neo Empresyonizm ve Art Nouveau sanat akımlarından etkilenmiştir. Brücke grubu Dresden’in haricinde Moritzburg göllerine gitmiştir. Bu seyahate Schmidt katılmamıştır. 1907 itibariyle grup ile Kuzey Denizi kıyısında yazları Dangast’ta geçirirler. Gravürü fazlasıyla önceleyen Schmidt, baskı işlerini Nolde ile hem grubun tanıtımı hem de mali destek alabilmek için, 1906 -1912 yıllarında yedi yıllık portfolyo hazırlamışlardır.

1911’de Dresden’de geçen yılların ardından Almanya’nın en büyük ve kültür şehirlerinin başında gelen Berlin’e taşınır. Schmidt burada daha geometrik çizgiler oluşturmaya başlamıştır. Hatlar daha keskinleşmeye başlar ve daha yapısalcı biçimler oluşturur. Sanatçı birkaç kübist ve soyut dışavurumcu tarza yakın işi dışında, bu anlayışa pek fazla yönelmemiştir. Bu süreçte kırmızı rengin kenar ya da kompozisyonun içinde vurgu için kullanmıştır. Uzay konulu çarpık figürler ortaya koyar. Kolektif doğa anlayışı grup açısından bozulmalara uğrayan Die Brücke 1913’te dağılır. Akabinde I. Dünya Savaşı’nın etkisi tüm dünyayı ve Schmidt’i etkilemiştir. 1913 yılında Kirchner, Karl Schmidt Rottluff için şunları kaleme alır. “Kuzey Denizi’nin sert havası özellikle Schmidt- Rottluff anıtsal bir Empresyonizme baş eğdi diye yazmıştır” (Akt. Richard, 2005: 103).

I. Dünya Savaşı’nın getirdiği gerilim, üzerine gitmek yerine, kendisini bu konulardan uzaklaştırmaya çalışan bir yön çizer. Bu süreçte evrensel konular üzerine çalışmalar yapmıştır. 1915’te askere alınan Rottluff, 1918’e kadar Doğu Cephesinde asker olarak görev yapmıştır. Bu süreç onun için çalkantılarla dolu zaman geçirmesine yol açmıştır. Bu etkiler, onun savaşta zor da olsa yaptığı dini konulu gravürlerinde kendini göstermektedir. Eski dinamizmini gösteremeyen sanatçı savaş sonrasında daha naif resimler yapmıştır. Ama askerden geldikten sonra yine de sosyal ve sanatsal çevresine geri dönmüştür. 1918’in son aylarında Sanat İşçileri Konseyini kurmuştur. Sanatın devlet tarafından düzenlenmesine karşı olan ressam toplumsal örgütlerin bu işi kotarması gerektiğini düşünmüştür. Tabii ki sanat özgürlük alanı ister, ancak bulamadığı durumlarda yozlaşan sanat iktidarın maşası olmayı kabullenir hale gelmektedir. Örgütün 1919’da bir yazı görsel materyallerde belirttiği

bir sözde; “Sanat artık bir azınlığın lüksü olmayacak, geniş kitleler tarafından zevk alınmalı ve deneyimlenmelidir” (Richard, 2005).

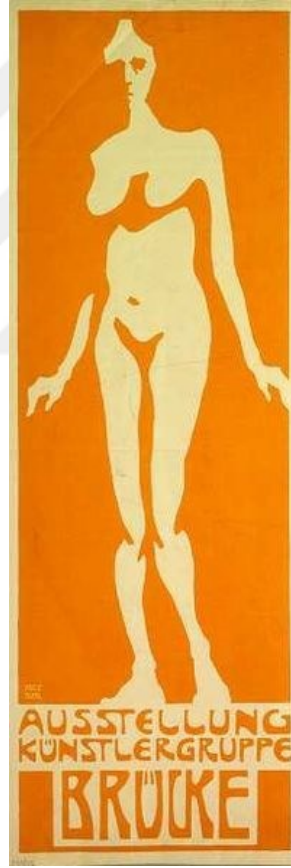
Schmidt Rottluff aynı yıl yakınlığı olduğu Emy Frisch ile evlenmiştir. 1920’lerde tarzında başkalaşan ressam o yırtıcı fırça vuruşlarından ziyade yumuşak, pürüzsüz ve temiz çalışmalar yapmaktadır. Sert üslubundan taviz verse de yeni stile çerçevelerle güçlü görseller ortaya çıkarmaya çabalamıştır. Nazi Partisinin iktidara gelmesiyle Schmidt Rottluff’un statüsü ve beğenisi azalmaya başlamıştır ve Hitler 1933’te şansölye olunca sanatçı akademiden atılmıştır. Sonraki yıllar onun için zordur çünkü yozlaşmış bir sanatçı olarak damgalanır ve 1941 yılında resim yapması yasaklanmıştır. Ama gizlice sulu boya üretmeye devam etmiştir. 1937’de 600’den fazla eseri kamu koleksiyonlarından ele geçirilir. Bunların çoğu yok edilir. Diğerleri ise; Hitler’in kötü şöhretli dejenere sanat sergilerinde sergilenmiştir. Berlin’deki stüdyosu ve dairesi 1943’te II. Dünya Savaşı’ndaki bir bombalı saldırıda yok edildiğinde, Schmidt Rottluff ve karısı memleketi Rottluff’a dönmüştür (The Art Story, 2021). Birkaç yıl sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde çalışmaya başlayan sanatçı, bunun yanı sıra Brücke Müzesi’nin yapımında katkıları büyük olmuştur. Müzede 1000’den fazla çalışması bulunmaktadır. Hayatının geri kalanını önemli ölçüde müzeyle ve Berlin’de geçiren Schmidt, 1976 yılında yaşamını yitirmiştir.

Almanya’nın o dönemin Saksonya Krallığı Zwickau şehrinde 1880 yılında doğan Fritz Bleyl, sanatçı ve teknik ressamdır. Die Brücke Grubu’nun dört kurucu üyesinden biridir. Dresden kentinde diğer grup üyeleri gibi Teknik Üniversitesinde mimarlık okumuştur. Genellikle doğa görünümüne ve çıplaklık üzerine çalışan sanatçı Kirchner’la yakın arkadaş olan Bleyl, grupta ömrü fazla uzun sürmeyen bir üye olsa da grubun tanıtımında en önemli patlayıcı grup afişlerinden birini yapmıştır.

Bleyl öğrenimini 1905 Paskalyasında diploma ile tamamladı. 7 Haziran 1905’te diğer üç isim ile "Brücke" sanatçı grubunu kurdu. Gravürlerin sanatsal tekniğiyle (Woman in the Snow, 1905, Brücke-Museum, Berlin) ilk çıplak çalışmalar, nüder (iki nü, 1905/06, Zwickau City Müzesi), mürekkep fırçası çizimleri ve peyzaj çalışmaları (Pillnitz Kalesi, 1905, Städtisches Museum Zwickau) yapmıştır. Sanatçılar birlikte sanatsal fikirlerini geliştirmek ve tartışmak için dış mekâna çıkmışlardır. Sanatçı, Brücke’ün Ekim 1907’ye kadar olan ilk

yıllarında, Almanya ve İsviçre'deki ortak sergilere çok aktif olarak katılmıştır (Rudert, 2003).

Fritz Bleyl 1906 yılında eğitimci olarak bulunduğu Freiberg İnşaat Okulu ve Marangozluk Uygulamalı Sanatlar Okulunda ekonomik geçimini sağlamak için görev almıştır. I. Dünya Savaşı'nda askerliğini Doğu Prusya'da yapan Bleyl, Görden Hastanesinde engelli atölyelerinin başkanlığını üstlendi. 1920'lerden sonra yurt dışında çalışma gezilerini İsviçre, İtalya ve Bohemya'da gerçekleştirmiştir. Berlin'de 1945 senesinde dairesine el konuldu. Sırasıyla Zwickau'ya oradan Knechtsteden'de bir yaşlı evine taşındıktan sonra en son kırsal yerleşim yeri İsviçre'deki Lugano'ya 1959'da taşınmıştır.



Görsel 10. Fritz Bleyl, Die Brücke Poster, 1906
<https://kiamaartgallery.wordpress.com/>

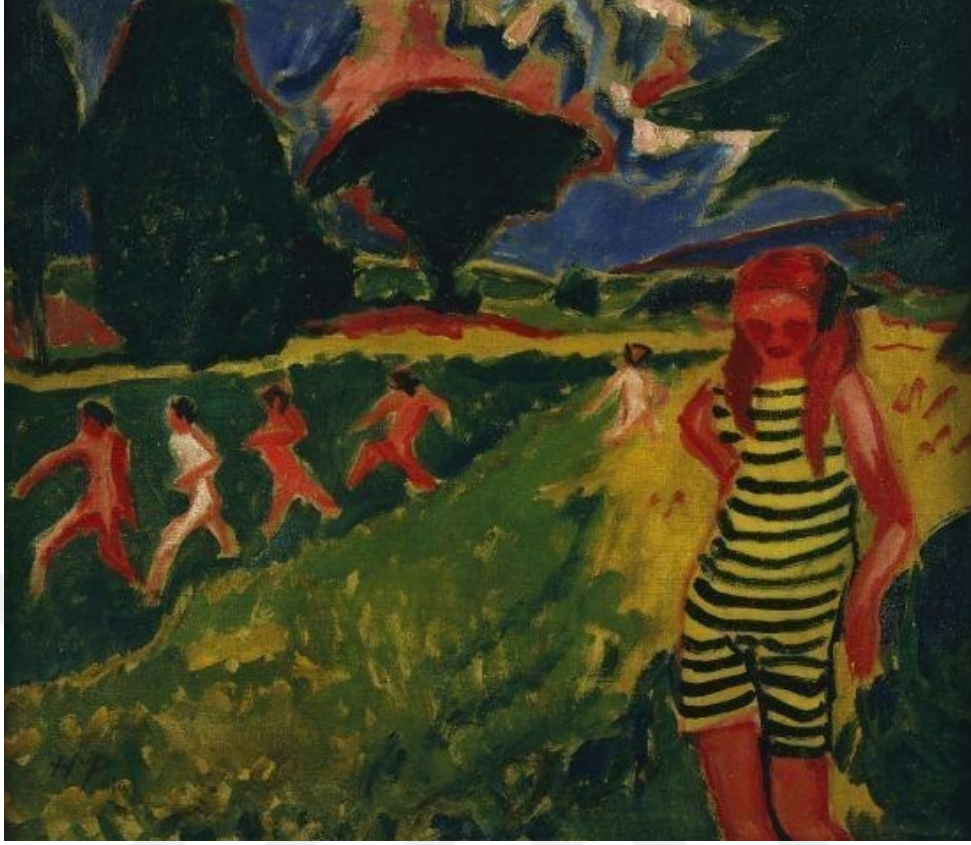
Almanya'nın Zwickau şehrinde, sekiz kişilik bir ailede doğan Max Pechstein'in babası, tekstil fabrikasında işçiydi. Kendi şehrinde dört yıl iç mimar çıraklık yapmıştır. Sanatçı, 1900'de Dresden'e gider. El sanatları okulunda öğrenim gören Pechstein, iki yıl sonra bir yarışmada çoğu alanda birinci gelir. Ona öğretmenlik teklif eden okulunu

akademiye devam etme isteğinden ötürü reddeder. Dresden'deki Der Bildenden Künste'te Akademiye başlamıştır. Prof. Otto Gubmann'ın öğrencisi olur. 1905'te Etnografi Müzesinde ahşap oymalar sergisi düzenlemiştir. 1906'da Saksonya devlet ödülünü kazanır. Yine aynı yıl Die Brücke Grubu'na Erich Heckel'in davetiyle katılmıştır.

Dönemin Almanya'sının en çok tanınan sanatçılarından biridir. Ressam sergilerde güçlü fırça vuruşlarının ve boyaların saf renkleriyle fazla oynamadan renklerin birbirleriyle vurucu biçimde eşleştirmiştir. 1907'de Kirchner ile Eibenstok Belediye Binası'na Goppel'de resim yaparlar. Sonbaharda, bir önceki yıl aldığı Staatspreisträger ödülüyle gittiği İtalya'nın, Roma, Ravenna ve Floransa'da şehirlerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bir yıl sonra Henri Matisse ve Post-empresyonist sanatçıların eserlerini, Paris'te gözlemleme fırsatı bulmuştur.

1908 yılında Berlin'e taşınan sanatçı, Pechstein'nın sergi grubu olan Berlin Sezession'da resimlerini sergilemiştir. Bir yıl sonra bu organizasyonun üyelerinden birisi olur. Resimlerinde üslup değişimleri görülürken, hep bir arayışın içinde olmuştur. Paletinde daha koyu ve karanlık renkler kullanma kararından sonra, yine yoğun açık tonlar kullanmıştır. “Pechstein renkliliği yoğunlaştırdı fakat simgeciliğe ve mitolojiye uzaktı” (Dube, 1972: 85).

Sezgisel yönü yüksek resimler yapan Max Pechstein, renkleri kafasında yarattığı dünya ile kombinasyonunu sağlayan, yeniliğe açık olan yapısı dikkat çekiyor. Bu gibi tarzı ve düşünce tekniğiyle girdiği ortamı, zümreyi etkileyebilen bir insan ve sanatçı, Die Brücke grubunu da kısa sürede aurasına almıştır. Pechstein derin bir etkisi olmaksızın fikirlerini kabul ettirmiştir. Yaşamına ait veya sanatsal tutkuları ve teorilerle ilgili bir cümlesi yoktu. Cesur renkler ve geniş arka planları kararlılık içinde uygulamıştır. Yapısal mesele onda sıkı ve orijinal çevre içinde ifadesini bulmuştur. Yapıyı vurgulamak için geniş alanlarda yan yana getirdiği hafif ve çarpıcı renkler, güçlü ve ilkel bir yaradılışın dışavurumuydu. Pechstein, renkliliği yoğunlaştırmıştır fakat simgeciliğe ve mitolojiye uzak durmuştur.



Görsel 11. Max Pechstein, Sarı Siyah Triko, 1910, t.ü.y.b. 68 x 78 cm. Brücke Müzesi
Almanya

<https://artinwords.de/max-pechstein-biografie/>

Die Brücke'nin ressamlarının çalışmaları, Berlin Secession'nun Bahar Sergisi için reddedilince, sanatçı 1910 yılında Yeni Secession'u kurar. Aynı zamanda 1911'de Ernst Ludwig Kirchner'la MUIIM Enstitüsü'nü de kurarlar. Resimde yeni öğretim yollarını geliştirmek için kurdukları bu enstitü pek başarılı olamaz.

Max Pechstein eşiyle birlikte Güney Pasifik'teki Palau Adalarında gezi resimleri, litografi, çizim, sulu boya ve oyma eserlerini yapar. Bu ada Eski alman kolonilerin bulunduğu Filipinler'in doğusunda bulunmaktadır. I. Dünya Savaşı'nın başlaması sonrasında her şey altüst olur. Hatta tutuklanan sanatçı, tarafsızlık beyanının ardından serbest kalır, Almanya'ya zor da olsa ulaşır. Bir ara, vapurda bile çalışan Pechstein, 1923'te Prusya Sanat Akademisine atanmıştır. Naziler iktidara geldiğinde Prusya Sanat Akademisinde öğretmenlik görevine son verilir ve resim yapması yasaklanır. Yaşamının son zamanlarında sulu boya çalışmaları yapan sanatçı, hayatı boyunca en çok damga vurduğu kontürleri, iyi

biçimde yediren çıplak ve manzara resimlerine ün kazanmasını borçlu olmuştur. II. Dünya Savaşı sonunda Berlin'e dönen sanatçı, Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde çalışmıştır.

Emil Nolde, Alman Dışavurumculuğun önde gelen isimlerindedir. İsmi aldığı, Almanya ve Danimarka sınırı içinde yer alan, Emil Nolde köyü yakınlarında doğar. Asıl adı Hans Emil Hansen'dir. Emil Hansen, 17 yaşındayken, Flensburg'daki Sauermann mobilya fabrikası ve ahşap oymacılığı okulunda ahşap heykeltıraş ve teknik ressam olarak çıraklığa başladı. 1888 -1891 Emil Hansen, kalfalık yıllarında Münih ve Karlsruhe'deki mobilya fabrikalarında ağaç oymacısı olarak çalıştı ve burada uygulamalı okuluna gitti ve burada gizlice figür çizim dersleri aldı. 1890'da bir Berlin mobilya fabrikasında iş buldu ve babasının ölümüne kadar orada çalıştı (nolde-stiftung.de, 2021).

Nolde çocukluğundan beri resim yapmayı çok seven biri olduğu için, bu işi bırakır ve bağımsız bir sanatçı olmak için Münih Güzel Sanatlar Akademisine başvurur. Fakat reddedilir. Pes etmeyen sanatçı Friedrich Fehr'in resim okuluna gider. Daha sonra Dachau'daki Hölzel okuluna gider. 1899'Da Paris'e gider ve Academia Julian'de eğitimie başlar. Emil Nolde o yazı Jutland'ın kuzey kıyısındaki Lild Strand'te zamanını geçirir. Paris'te dönemin ünlü empresyonist sanatçılarını gözlemler. Burada ilginç doğal yaratıklar ve uyurgezerlerle birçok fantezi dünyasına dair eskizler yapar. 1902 yılinsa Danimarkalı aktris Vilstrup ile evlenen Nolde Berlin'e taşınır. Evlenmesinin ardından Hansen, adını doğduğu yer olan Nolde olarak değiştirir. Kış aylarını Berlin'de geçiren sanatçı, mali yönden çok fazla sıkıntı geçirir. 1903'ün yazında geçirdikleri Als Adasının sahilinde, en ünlü eserlerinden olan "Yaz Öğleden Sonra" isimli resmini yapmıştır.

Eşinin sağlık problemleri yaşamasının ardından İtalya'ya giderler. Burada geçirdikleri süreyi ekonomik olarak arkadaşları sağlar. 1905'te "fanteziler"gravür eserlerini üretir. 1906 yılında Die Brücke grubunun daveti üzerine gruba katılır. Bir yıl gruba çalışan sanatçı sonrasında Berlin Secession grubuna katılır. Burada da liderlik konusu yüzünden ayrılır.



Görsel 12. Emil Nolde, Maske Natürmort III, 1911, Nelson Atlins Sanat Müzesi
<https://wannart.com/icerik/8290-die-brucke-yeni-sanata-uzanan-bir-kopru>

1912’de Münih’li Der Blue Reiter grubuyla sergi düzenler. Dini temalar ve defin üzerine resimleri yapmıştır. Günah konusundan epeyce etkilenen Nolde, Altın Buzanın Etrafında Dans, İskenderiye Limanında isimlerinde eserlerini üretmesinin yanı sıra, masklar şeytani figürler, karakterler yaratmıştır. Bu resimleri yaparken doğallığı aktarabilmek için figürleri ve renkleri kaba kullanmayı tercih etmiştir. Resimlerinde, dinlerin gizli yapısını sorgulamıştır. Karamsarlık duygusu eserlerinde boya kullanımına yansımıştır. Renkler, bazı noktalarda koyu kullanılmış ve kontrastları mistik durumları vurgulamak içinde, beyazı kullanarak boyutları sorgulamıştır (Lynton, 1991).

Nolde 1920’lerde Almanya Nasyonal Sosyalist Partisinin bir destekçisiydi. Ancak Naziler başa geldiğinde eserlerini dejenere ilan edip resim yapmasına yasak koydular. 1920 yılında yaşadığı yer olan Utenwarf, North Schleswig bölgesindeydi. Ve bu yer Danimarka’ya katıldıktan sonra, Danimarka vatandaşı oldu. Yahudi sanatçıların resimleri hakkında olumsuz görüşler belirten Nolde Ekspresyonizmi çok net Germen tarzı olarak görüyordu (Kramer, 2014).

Eserleri, “Dejenere Sanat” sergisinde aşağılandıktan sonra, Prusya Akademisinden istifası istenildi. O ise Nazi Partisinin üyesi olduğuna atıfta bulunarak reddetti. Resimlerine el konulan Nolde, bunları geri alabilmek için ikinci şansölye olan Goebbels’e mektuplar yazar. Bu hareketi ona eserlerinin geri gelmesini sağlamıştır. O dönemden sonra, yozlaşmış sanat sergilerinde, Nolde’nin eserleri sıradaki organizasyonlarda sergilenmemiştir. 1941 yılında, sözde dejenere olan sanat eserlerini, temizleme yasasından dolayı, arkadaşlarıyla birlikte saklamıştır. Bununla birlikte Reich Görsel Sanatlar odasına 22 resmini sunmak durumunda kalmıştır (Kramer, 2014).

1.2.2. Der Blaue Reiter

Grubun, İlk kilometre taşlarına bakılacak olunursa; 1909’Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Jawlensky gibi sanatçıların girişimiyle, Yeni Sanatçılar Derneği kurulmuştur. Grubun, kendi içerisinde yaşanan bazı anlaşmazlıklar, oluşumun dağılmasına kadar varmıştır. Bu farklılıklar genel olarak sanatsal düşüncelerdendi. 1911’de iki yıl buldukları dernekten August Macke, Wassily Kandinsky ve Franz Marc ayrılmışlardır.

Marc ve Kandinsky bir süre sonra, kendi sergilerini açmak için işe koyulmuşlardır. Soyut resme sıcak bakmaları onların rotasını değiştirmiştir. Akabinde Münter Macke, Alexej von Jawlensky Alfred Kubin, Marianne von Werefkin ve Paul Klee gibi sanatçıların eklenmesiyle, Der Blaue Reiter (Mavi Binici) grubunu oluşturmak için, 1912 yılında plastik sanatlar, edebi yazılar ve müzik gibi farklı dalları bulunan bir yıllık çıkarttılar. Yıllıkta, Almanya kültürel halk sanatından eserler, Japon estampları, çocukların çizimleri, Kandinsky ve Marc’ın güzel ve estetik üzerine yazılar gibi, çeşitli konuların yer aldığı bir derleme yapılmıştır. Grubun temel şiarı, soyut sanat ile yakınlıklarını koparmadan, tamamen somut bir materyal sunmadan, dışavurumu ve varoluşu ön plana çıkarma düsturlarını oluşturmaktır.

Mavi Binici Grubu, alt yapı olarak Die Brücke grubuyla, aynı ekolden gelmesine karşın, Dışavurumculuğun duygusal soyutlama konusunda, ele alma farkları ortaya konulmuştur. Bir potada eriyen üslupları olmamasına karşın, iki grupta içsel fırtınaların, tersi yönde bir duygu tepkimesi durgunluğu içerir (Wolf, 2005).

Gerçekten de Münih olağanüstü canlılıkta bir kaynaşmanın yaşandığı bir kavşak noktasıydı, nitekim buradan 20. yüzyılın en zengin ama en az tanınan akımlarından biri olan Alman Dışavurumculuğu ortaya çıkmıştır. Özellikle Saksonya'nın sanayi havzasında doğan Brücke'e karşıt olarak, Münih sanat çevreleri kendi farkını, kendi karmaşıklığını ortaya koymuştur. Ayrıca Münihli sanatçılar, özellikle Fransızlar olmak üzere Picasso, Braque, Vlaminck, Rouault, Le Fauconnier, Van Dongen gibi yabancı sanatçıları da çağırmaktan geri kalmadılar. Böylece Münih kenti, Dresden, Moskova ve Paris'ten gelen sanatçıların buluşma yeri olmuştur (Cabane, 1997: 232).

“20. yüzyılın en önemli olaylarından biri” (Cabane, 1997: 232) diye söz edilen, Der Blaue Reiter ismi, grup üyelerinin ortak olarak mavi renk sevgisinden; binici kelimesi ise 1909'da Kandinsky'nin “Doğaçlama III / Mavi Atlı” adlı resminden gelir. “Kandinsky'nin yıllar sonra, ikimizde maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri Der Blaue Reiter adı da böyle ortaya çıktı” (Wolf, 2005). Gurup üyeleri, düşünsel uyanışı ve insanlığın yükselişi olarak anlattıkları teoride Die Brücke'ün yolundan gitseler de soyut anlatımı benimseyerek farklı kapı açmışlardır.



Görsel 13. Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter, Almancağı kapak, 1911, kâğıt üzerine karışık teknik çizim, 27 x 21, Städtische Galerie im Lenbachhaus ve Kunstbau Münih, Gabriele Münter <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/endgueltiger-entwurf-fuer-den-umschlag-des-almanachs-der-blaue-reiter-30018686>

Kandinsky ve Franz Marc Almanya'ya yayımladıktan sonra, yayımladıkları Der Blaue Reiter isimli yıllıkı sürmüşlerdir. Yıllıkta, estetik kavramından beslense de bu düşüncenin ötesine geçmenin, insan ruhuna tutulan bir ayna olarak görmüşlerdir. Fakat, ayna her kişiyi doğadaki gibi, her karşısına geçende, aynı yansımayı göstermez. Her bakışta, farklı her canlıda da farklı olduğu savunulmaktadır. Farklı sanat dallarını, aynı düşünce altında toplayarak, bir temel oluşturan Mavi Binici, Goethe'nin, yazılarını Delacroix'in romantizmini, W. Worringer sanat tarihi kuramlarını, Wagner'in müziğini aynı temelde eritmeye çalışmıştır. Grup, Empresyonizme karşı oldukları kadar, temelinde maddesel gözlem olan Post-empresyonizmde karşı başlatılmış bir harekettir (Lynton, 1991).

Sanat üzerine düşünen insanların kurdukları bu grup, sanatın sorunlarını bulmak üzere yola çıkmışlardır. Sanatı, değerli kılan kavramları bulmak ve niteliklerini kalıcı kılabilmek istemişlerdir. Sanatın değişmesi gereken, dönemsel sınırlılıktaki uygulama yöntemleriyle, sonuca giden çözümler üretebilmek istemişlerdir. 1912'de yayımladıkları yıllıkın ikincisini yayımlamak isteyen grup, savaş sebebiyle amaçlarını gerçekleştirememişlerdir. Psikolojik değerlendirmeler ile ilerleyen sanat anlayışları, bilinç altının hissettirdiği güçlü yapıyla kurgulanmıştır. Düzenlenen resimden çok daha sahici ve güçlü olduğunu savunurlar. Sembollerin psikolog gücüne inanan sanatçılar, paletlerini müzik notalarında olduğu gibi, tonlarıyla varoluşçu arayışlarla seçki oluştururlar (Kandinsky, 1912-1922).

Der Blaue Reiter Grubu'nda her ressamın karakteristik özellikleri olsa da birbirleriyle aynı noktada buluştukları yegâne konu, rengi önemsemeleri ve renge verilen anlamların dışında biçimle birleştirilen tonlar, en önemli ortak paydalarıdır. Karşısında durdukları üslup ise Braque ve Picasso'nun başını çektiği, kübist öncü tarzıdır. Çünkü biçimsel buluşları öne çıkarmak için kahverengi ve gri vb. renklerin kullanıldığı bu yönelime, rengin ve formların sembolleştirmeleriyle tepki vermişlerdir (Loyd, 2000).

Sembolleştirmeleri ele alınacak olunursa, yatay çizgilerin koyu tonlara karşılık geldiği; dikey çizgilerin açık tonlara, yoğun ve dikkat çekici tonların ise sert hatlara; naif tonların karşılığı da yuvarlak formlara denk gelmekteydi. Bunun yanında mavi rengi grup içinde önemli başat etken olarak gelir. Mavi genel olarak sakinliği temsil etmesiyle birlikte,

erkeksi vurguyu temsil ediyor. Karşıt olarak, sarı da kadınsı enerjinin ve neşenin temsilcisi konumundadır. Kandinsky farklı kavramları, algıların bir arada değerlendirmeye yatkın bir sanatçı olarak, renkleri, notalara, ton değerlerine göre farklı müzik aletlerinin çıkardıkları seslere benzetmektedir. Müziği, farklı bir sanat dalıyla somutlaştırmak istemiştir (Lynton, 1991).

“Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle ilintilidir. Klee bu işleme ‘ruhsal doğaçtan yaratma’ demiştir. Bundan böyle resim içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur.” (Richard, 1991: 31).

Almanakta’da geçirdikleri gibi, kendilerini ‘Almanya’nın Vahşileri’ diye adlandırmışlardır. Primitif kavramının ekseninde gezmelerinin asıl sebebi de temel değerlere öykünmeyen bir yaklaşımdır. Doğu toplumlarının, bu yönünü destekler biçimde hareket eden düşünce, sıkışan entelektüel kalıpların içine girmeyi reddetmiştir. İlkelliğin en saf haliyle teknik anlamda olmasa da duygu anlamında öze inme iç güdüsünden kaynaklanan bir yönelim ve aynı zamanda hissiyattır. Çünkü bir hikâyede, olayın kaotik ve teknik elamanlarının durumundan etkilenirsiniz. Fakat ortaya çıkması gereken bir bütünlüğünü kapsayan, çok net biçimde anlatan bir duygu bekleriz. En temelde, en güçlü saydığımız hissi de en basit olgulardan patlak vermesi, bizi bilinç altında, onu ön plana çıkartma hissiyatı oluşturur. Mavi Biniciler’de dışavurumcu yapısını taşıdıkları için, bunu kendilerine ilke edinmişlerdir. Kandinsky, Sanatta Zihinsellik Üstüne adlı kitabında şu ifadeleri kullanmıştır: “Eğer bizi sanata bağlayan bağları hemen koparmaya bağlar ve kendimizi sadece saf renk ve soyut formun birleşimine adarsak, yalnızca süsleme niteliği olan ve boyun bağlarına ya da halılara uygun eserler üreteceğiz” (Kandinsky, 2001: 201-202).

Grup, her ne kadar Franz Marc’ın hayvanları zıtlıklar içinde ele alıp, ilkel bir akım başlatsalar da üretimi sadece kendi mantaliterinde çalışmak isteseler dahi olduğu gibi ve tanrısal olmayan hiçbir şey, sadece kendi otokratik iradesiyle hareket etmemektedir. Her sonucun ulaşacağı sona kadar, umutsuzluğa, çaresizliğe, baştan aşağı boyun eğme de çabaların sonunda doğal akışa kendini bırakmak zorunda kalır. Grubun öyküsü de dünyanın içinden geçtiği girdap sonucunda, I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla ve grubun savaşta iki üyesini kaybetmesiyle, üç yılın sonunda dağılmaya mecbur kalmıştır.

Savaşın önüne geçemeyecek olan sanatçıların, yine de bireysel ve toplumsal algılayışın tepkisi olarak Franz Marc'ın resimlerinde örnek vermek gerekirse; 1911'de yaptığı, yani kaosa girmeden önceki çalışmalarında, doğayla uyumlu (Büyük Mavi Atları), daha sakin renkleri, kırmızılarını görürken, atmosferin gerginliği arttıkça karanlıklaşan tonlar ve tam zıttı parlak tonlar ile vahşileşmiştir. Savaşın başlamasından itibaren, (Mavi Atlar Kulesi) resminde, bunun tezahürü görülmektedir. Zamanın şartlarıyla birlikte, 1914 yılında grubun dağılması ve arkadaşlarını kaybetmeleriyle son bulmaktadır. "Biz Franz Marc ve Wassily Kandinsky Sindelsdorf'taki çardaktaki sehpanın üzerinde adımı icat ettik; İkimiz de maviyi severdik, Mark- atlar, ben- biniciler. Böylece isim kendiliğinden geldi. Ve Bayan Maria Marc'ın masalsı kahvesi daha da lezzetliydi" ("Schlobmuseum Murnau"), ("Freizeit-Der Blaue-Reiter", 2021).

Wassily Kandinsky, 1866'da Moskova'da dünyaya geldi. Kandinsky'nin çocukluğu Babasının çay fabrikasını işlettiği, Batı Avrupalı, Akdeniz ülkelerinden ve karma ülkelerin insanların bulunduğu Odessa'da yaşamıştır. Moskova Üniversitesinde ekonomi ve hukuk eğitimini tamamlamıştır. Çevresine ilgi duyan bir çocuk olmasının dışında, Kandinsky renklerin, seslerin, kısacası etrafta onu etkileyen tüm etmenlerin farkına varan bir çocuk olmuştur. Hayalperest biri olan ressam, renklerin ve yeni kombinasyonlar yaratmanın büyüüne kapılan bir çocuk olmasına karşın, ailesi onu avukat olmasını istemiştir. 1886 yılında Moskova'da bulunan hukuk fakültesine giriş yapmıştır.

Sanatın içinde olmasına karşın, 30 yaşında kendisine hukuk ile alakalı Üniversiteden teklifi reddederek, resim sanatına kendini adamaya başlamıştır. Kandinsky'nin resme kapılmasının bir örnek olayı şu şekilde gerçekleşir. "Fransız Empresyonistlerini konu alan bir sergide Claude Monet'in Balyalar dizisinden 'Saman Yığımı' tablosunu keşfettiğimde büyük bir şaşkınlık duydum. "Kataloğa göre bir balyaydı. Ama resimde onu göremiyordum. Bu nesneyi ayırt edememe kabiliyetsizliği beni rahatsız etti. Ressamın bu kadar karmaşık bir şekilde resim yapmaya hakkı olmadığını düşündüm. Bu tabloda nesnenin olmadığını hayal meyal hissettim" (Kandinsky, 1912-1922: 97).

Başlarda empresyonizme ilgi duymaya başlayan Kandinsky, gittikçe yansıma etkilerin, sadece doğanın ruhuna bir karşılık olduğunu düşünmeye başlar. 1890'lı

zamanlarda, Kandinsky değişen dünyanın bilinen doğruların yanlışlandığı ve bilinmeyenlerin bir anda ortaya çıktığı sansasyonel bir dönemde, atomun parçalanmasına kadar birçok olay, onu yeniden şekillendirmiştir. Berlin, Viyana ve Münih gibi önemli şehirlerde süregelen akımları benimseyerek, deneysel bilim ve sanatın öncülüğüne inanmıştır. Realizmin sürdürülebilir olmadığını düşünen Kandinsky, teofizik algıların ötesine geçen bir gerçeklik olarak görmüştür. Artık gerçekçiliğin önemini yitirdiğı bir dönemde, sembolizmin atağa kalkması ve bununla sınırlı kalmayarak, gözle görülmeyen ama algılanabilir tüm sanat biçimleri öne çıkmıştır.



Görsel 14. Wasilly Kandinsky, Mavi Binici, 1903, t.ü.y.b. E.G. Bührle Koleksiyon Vakfı Zürih ,
<https://www.artsy.net/artwork/wassily-kandinsky-the-blue-rider>

30 yaşında Münih'e giden ressamın, evlendiğı kuzeni anja ile beraber gelmişler ve Alman soyut mimarisi, Soyut Elvira atölyesinin ve Hermann Obrist gibi spektaküler heykellerin bulunduğu Münih Secession, aykırı ressamlar ve heykeltıraşların bulunduğu dönemin modern şehrinde, kendini içine alan bir taraf bulmuştur. Ama Münih'te Sloven sanatçı Azbe'nin sanat kurslarına başlayan Kandinsky, sanatın temeli olarak gördükleri

nesneleri, güçlü ve doğal biçimdeki dersler ile iki yıl boyunca görmüşlerdir. Ancak Kandinsky'nin daha fazla ezbere gidecek gücü kalmamış, bir an önce resmin daha fazla kişiselleşmesini istemiştir.

Kullandığı çizgilere ve proporsiyon el işleri terk etmiştir. Rengi ve çizgiyi özgürleştirmek için atölyeyi bırakmıştır. Resme profesyonel anlamda geç başlayan sanatçı, eksik yönleri giderebilmek için Münih Secession sanatçılarından, portre, alegori ve mistik resimleriyle bilinen, Franz Von Stock'un atölyesinde eğitim almaya başlar. Dönemin, diğer ilerici sanatçılarına bile fazla uçuk renk paletine sahip bir ressam olduğu için, Von Stock ile de karşı karşıya gelmiştir. Ama yine de verimli bir çalışma arkadaşlığı yaşanan bir süreç geçirmişlerdir.

Bu dönemde yaptığı (Şehir Manzarası -1991) tablosu serbest renklerin haricinde, fırçayla küçük alanları oluşturmuş fakat renklerde pigmenti açmış ve karıştırarak uygulamıştır. Yine 1901 yılındaki başka bir çalışmasında ise, (Savak İçin Çalışma-1901) resminde fırçayla sınırı belli küçük alanlar oluşturmamış, boyanın birbirine geçmesini istemiş ve buna karşın tonların belirgin kendi karakterlerinden kopmasını istememiştir. Münih yıllarında bu karakteristiği sadece ton değerleriyle değil parlaklık ve canlılığın getirdiği göz alıcılık ile korumaya çalışmış olsa da daha sonraki yıllarda tempera yöntemine geçiş yapmıştır. Boyanın pigmentinin diri kalabilmesi, çok parlak görünmese de güçlü ve mat olması Kandinsky için olumlu bir etkendi. Fakat geleneksel yöntemlerle yapılan bir boya kullanmamıştır. Kimyasal maddeyle verdiği tempera etkisi doğallığı arttıran önemli bir etkendi.

Kandinsky 1901 yılında klasik, kendini yenilemekte ön yargıları olan ekollere karşı bir hareket olarak, üç arkadaşıyla birlikte kurulan bir topluluktur. Diğer kurucuları Rolf Nitsky, Wilhelm Huisgen ve Waldemar Heckel'dir. Franz Stuck'un atölyesinden arkadaş oldukları, Alexander Salzman'nın yapıtları, bu topluluk ve okulda sergilenmiştir. Bu atölyede, öğrencilere klasik model çalışmaları öğretilmektedir. Fakat, İspanyol dramatik resimlerin, "toprak renginin ressamı" yakıştırmaları yapılabilecek Ignacio Zulaga gibi sanatçılar da vardır. Dünyanın, ilk büyük endüstriyel tasarımcısı diyebileceğimiz mimar, Peters Behrens, Monet gibi Empresyonistler ve Neo-empresyonist usta isimlerden Henri de Toulouse Lautrec'e varan isimlerin topluluğun etkinliklerinde faaliyet göstermiştir.

Neo-empresyonisteler, Kandinsky'nin benimsediği ekole yakın isimler olup, soyutlaştırmaya iyi örnekler veren sanatçılar olmuşlardır. Ne yazık ki, sergilerde sanatın başka tarafından tutan eserlere yer verse de yeterince faydalanılamamıştır. Sembolizm ve İzlenimcilik gibi düşünceler olsa da o dönemde Jugendstil onun sevdiği ekoldür. Yine de sanatçı soyut sanat görüşünün, fişğini ateşleyen başlıca oluşumlardan olan Phalanx, yeni dünyaların kapısını aralamıştır. Fakat, okulun yeteri sayıda öğrenci bulamaması sebebiyle, 1903 yılında okul kapatılmıştır.

Kandinsky çığır açan eseri *Der Blaue Reiter*'i (1903), bu geçiş döneminde yaptı. Bu erken dönem çalışması, onun ayırık figür-zemin ilişkilerine olan ilgisini ve görünüşten ziyade duyguları ifade etmek için, renk kullanımına olan ilgisini ortaya çıkardı. Olgun stiline hükmedecek iki taraftır. 1909'da uygulamaları dönemin geleneksel organizasyonları ve akademileri için, çok radikal olan öncü sanatçıları barındırmaya çalışan *Neue Kunstlervereinigung Munchen*'in (NKVM veya Münih Yeni Sanatçılar Derneği) kurucu üyelerinden biriydi. Tarzını yavaş yavaş rafine ettikçe, resimleri çevredeki dünyadan giderek daha fazla soyutlandı. *Doğaçlama*, Kompozisyon veya İzlenim başlıklı çalışmalara başladı. Nesnel dünyadan uzaklıklarını daha da vurgulamak ve kariyerinin geri kalanında benzer unvanları kullanmaya devam etmişlerdir (Theartstory.org, Wasilly Kandinsky, 2021).

Kandinsky (2015: 15) kitabında; sanattaki ilişkiler, yalnızca dışsal forma dayalı değildir, anlam ortaklığına bağlıdır. Dışsal form benzerliklerine bazen, hatta sıkça rastlanabilir. Oysa ruhsal ilişkileri değerlendirirken yalnızca içsel anlamın göz önüne alınması gerektiğini açıklamaktadır.

1900'lü yıllar sanatçı için, Cezanne'nin felsefi öğretilerinin ön plana çıktığı yıllardır. Doğayı taklidi değil, doğanın yansımalarını gerçekleştirmeye önem verir. Kandinsky bilimi ağır ve kullanımının yavaş bir mekanizma olarak görür. Bilim pozitif bilimlerin haricinde, kalan her şeyi saçma ve boşlukta bulur. Ama o dönem saçma bulunan bir şey, ileri ki dönemlerde yaratıcılığın ve ilericiğin timsali gösterilir (Richard, 1991).

1911 yılına gelindiğinde Kandinsky'in aldığı ve uyguladığı eğitim, yıllardır yaptığı doğaçlama resimlerinin son perdesini oynamaya hazırlamıştır. Münih Sanatçılar

Derneği'nin sergisinden ret cevabı alan Kandinsky'nin, Franz Marc ile rakip bir sergi açmışlardır. Böylece Der Blaue Riter grubunu duyuran sanatçılar, modern resmin düzenlenmesinde rol almaya çalışmışlardır. Felsefi olarak Sigmund Freud'un içgüdü felsefesinin de etkisinin bulunduğu bu grup sayesinde, rengin bloklar halinde kullanılmasıyla, kalıplaşmış çizgi ve biçim dengesinin derin temellerine konulmuş, geleneğin dışında uygulama yöntemine geçmiştir. Gittikçe soyutlamaya doğru ilerleyen resmi, Kandinsky'nin sanatta maneviyat görüşlerini perçinlemiştir. Doğanın görsel doğurganlığından kopmadığını düşünmektedir. Ve hissettiğini yaratıcı öğelerle birleştirmiştir (İpşiroğlu, 1995).



Görsel 15. Wasilly Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911, t.ü.y.b. 159,5x250,5 cm.
Norhein –Westfalen Sanat Koleksiyonu, Düseldorf

<https://www.arthipo.com/tr-tr/vasily-kandinsky-kompozisyon-4-yagliboya-tablo.html>

I. Dünya Savaşı'nda, grup üyeleri Franz Marc ve August Macke'in ölmüştür. Yine de sanat görüşleri, sanat tarihinde Dışavurumculuk için çok önemli kazanımlar elde etmiştir. Bu döneme, Kandinsky'nin ikinci dönemi denebilir. Kompozisyon IV (Görsel 15) gibi perspektifin önemsenmediği, çocukların kullandığı renklilikte ve biçimlerde soyut resimler yapmıştır. Kandinsky, doğada manzaraları, bir kare içine alınacak olunursa, küçük parçalara ayrılan alanların ahengi içinde olduğu gibi kendi resminde de küçük alanların etkileyici olmasını istemiştir.

Nesnel gerçeğin üzerine, oluşturduğu rengi, şekilleri, dokuları, gittikçe kendi belleğinde elimine eden sanatçı, Ekspresyonizmin ve Soyut Dışavurumculuğun zirvesine ulaşmaya başlamıştır. Ağaçlar, manzaralar, düşler artık birer renk kümesi ve de şekil bütünlüğüne bürünmüş, hafızanın öğrenilmiş yaratıcılığına dönüşmüştür. Savaşın başlamasından sonra Rusya'ya dönen Kandinsky, 1917 Bolşevik Devrimi'yle karşılaşmış, bu süreçten sonra Narkompros örgütlenmesinin, Görsel Sanatlar Bölümünde çalışmıştır. Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich gibi süprematist ve konstrüktivist sanatçılarla tanışmıştır. Rusya'da oluşan toplumcu gerçekçi çevrelerin, Kandinsky'nin tarzına karşı çıkmasıyla beraber, görevini bırakmak zorunda kalmıştır. 1921'de Almanya'dan mimar Walter Gropius, Weimar Bauhaus'ta hocalık yapması için, Berlin'e çağırmaktadır. 1923'te buradaki görevinden ayrılan Kandinsky, farklı hedeflerinden dolayı 1924 yılında Klee, Feininger ve Jawlwnsky'le beraber Dört Maviler grubunu kurmuşlardır. Sanatı sadece yansıma olarak görmeyen ressamın yansıttıklarına, önce kendinden renkler ve formlar katmış, sonra görselleri parçalamış, parçaladığı alanların tümünü anlamlandırmaya çalışmıştır. Hatta, müziği sinestetik ele alıp resme aktarmış, en son soyutlamayı elimine ederek mükemmelliğe gitmek istemiştir.

1933'te Naziler iktidarı ele geçirdiğinde, Bauhaus okulu kapatılmıştır. Kandinsky Alman vatandaşlığını kazanmış olmasına rağmen, II. Dünya Savaşı onun orada kalmasını imkânsız hale getirmiştir. Temmuz 1937'de Münih'teki "Dejenere Sanat Sergisi"nde kendisi ve diğer sanatçılar yer almıştır. Eserlerinin 57'sine Naziler tarafından el konulur. Almanlar 1940'ta Fransa'yı işgal ettiğinde, Kandinsky Pireneler'e kaçar, ancak daha sonra Neuilly'ye döner. Burada oldukça تنها bir hayat yaşar, resimlerinin satmadığı için bunalıma girmiştir. Hala birçok kişi tarafından tartışmalı olarak görülmesine rağmen, Solomon Guggenheim gibi önde gelen destekçileri kazanmış ve ölümüne kadar sergilemeye devam etmiştir ("The Biography.com"), ("Vasili Kandinski Biyografisi", 2014)

Kandinsky, 13 Aralık 1944'te Fransa'nın Neuilly-sur-Seine kentinde serebrovasküler hastalıktan ölmüştür. Kandinsky'nin hem sanatsal hem de teorik çalışmaları, daha sonraki modern hareketlerin, özellikle Soyut Dışavurumculuk ve Renk Alanı Resmi gibi varyantlarının felsefi temelinde büyük bir rol oynamıştır. Geç, biyomorfik çalışması, Arshile Gorky'nin nesnel olmayan bir stil geliştirmesi üzerinde büyük bir etkiye sahipti ve bu da New York Okulu'nun estetiğini şekillendirmeye yardımcı olmuştur. Jackson Pollock,

Kandinsky'nin geç dönem resimleriyle ilgilenmiştir ve sanatın ifade olanakları hakkındaki teorilerinden, özellikle spontane aktiviteye ve bilinçaltına yaptığı vurgudan etkilenmiştir (“theartstory.org”), (“Wassily Kandinsky Sanatçıya Genel Bakış ve Analiz”, 2013).



İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMCU EĞİLİMLER

18. yüzyılda başlayan Sanayi Devrimi, ekonomik anlamda olumlu etkileri olsa da gücün getirdiği yayılma ve kapitalist düşünce sistemleri toplumları insanın ötesinde, kabiliyetin verdiği karlılığı ön plana koyan maddeselliği öne çıkarmıştır. Güç çatışmalarının arasında oluşan politik, ideolojik çatışmaları körüklemiş, halklarının kendi içinde bile parçalanmaya götürmesi, sıkışmışlığın tezahürü olarak içsel dürtülere yönlendirmiştir.

Dünyada milliyetçilik akımı giderek artmıştır. Örneğin; Avusturya Macaristan İmparatorluğunun parçalanması ve Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılması gibi kaotik ortamı besleyecek olaylar, insanları derinden etkilemiştir. Ulus Devlet anlayışının oturmasının yanı sıra, paranın yönetimi konusu, iyice kendini göstermiştir. Pozitivizm, natüralizm, realizm gibi duyguların anlatımında, tatmin olunamayan resim anlayışlarına karşı, Almanya ve çevresinde başlayan akımlar, Avrupa'yı bu anlamda etkilemeyi başarmıştır. Metafizik düşünce yapısıyla, toplumun fikirlerini simgesellikten çok, toplumun şiddetli akan damarını ifade etmişlerdir.

Dışavurumcular, insanların duygularını anlamaktan çok, kendilerinin gördükleri ve yaşadıklarından paye bularak, doğal gelişimin sonucunda aktarım yapmışlardır. Avrupa sanatında bu gelişmeler yaşanırken, Osmanlı'da başlayan gelenekçi sanat anlayışını kırmak, epey zor bir iş olmuştur. Osmanlı sanatı kozmopolit bir yapı olsa da temelinde kültürel doğu anlayışının getirdiği zanaat ve soyut figürlerle kalmıştır. Osmanlı sanatında, dini etki ve baskıların olduğunu yadsımak imkansızdır (Renda, 1993).

Dini nedenlerden ötürü Osmanlı'da sanatçılar, daha çok soyut veya minyatür resme yönlenmişlerdir. Yaratıcının yarattığı gibi bir gerçeklik için, genel resim anlayışı minyatür üzerinden ilerlemiştir. Bu anlayış, Osmanlı sanatının yıllarca model ve manzara resimlerinde, gerçekçi resimlerin yapımı konusunda eksik kalmasına yol açmıştır. Minyatür, olayları, temsili biçimde anlatmaktaydı. Sembolik bir dil kültürünü oluşturması, gelecek kuşakları klasik resim sanatını anlamlandırılmasında problemler yaratmıştır (Gören, 2003).

18. yüzyılda Levni ve Nakkaş Osman ile başlayan renk, kompozisyon, perspektif gibi kavramlar, gerçekçiliğe doğru adımlarını sıklaştırmıştır. Minyatürün evrimleşmesiyle önemli bir adım atılmıştır. Osmanlı'da resimde sistemsiz biçimde ele alınmasını sağlayan temel unsurlardan ilki, 1793 yılında askeri okulların müfredatına resim dersinin konulması, milat olarak görülebilir. Gelecek için küçük birer adım olduğunu bilen Osmanlı yönetimi, Abdülaziz Dönemi'nde Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid ve Ethem Efendi gibi sanatçıları, Paris'e resim eğitimi için göndermiştir. Devamında, Avrupa'dan dönen sanatçılardan Osman Hamdi Bey'in, ilk yönetici olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi II. Abdülhamit Dönemi'nde kurulmuştur. Osmanlının, Batılılaşma çabasının meyveleri yavaş yavaş vermesinin sonucunda, başlarda yerli sanatçıların ders verdiği, Sanayi-i Nefise Mektebinde giderek yabancı sanatçıların eğitim verdiği, bir kuruma dönüşmüştür. Batılı anlamdaki reformları, eğitim sistemine yerleştirmişlerdir (Tansuğ, 1986).



Görsel 16. Şeker Ahmet Paşa, Sanatkârın Kendi Portresi (tarihsiz), 116 x 84 cm., tuval üstüne yağlıboya, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul
<http://www.leblebitozu.com/onemli-turk-ressamlardan-seker-ahmed-pasanin-13-eseri/>

1914 yılında, çağdaş toplum olmaya giden yolda, kız öğrencilerin de resim eğitimi alabilmesi için, Mihri Müşfik Hanımın da önderliğinde, İnas Sanayi-i Nefise mektebi açılmıştır (Muller, 1993).

Türk resim sanatındaki bu girişimler yaşanırken, Osmanlı idaresine bağlı olmayan, mihenk taşı olarak söylenebilecek ve ilk sanat cemiyeti olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1909 yılında kurulmuştur. Grubun üyeleri; İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Osman Asaf, Sami Yetik, Hüseyin Haşim Efendi, Ömer Adil, Nazmi Ziya, Müfide Kadri, Mehmet Ali Laga gibi sanatçılardan oluşmuştur. Daha sonra Balkan Savaşları'nın etkisiyle yükselen milliyetçiliğin, resim sanatına yansımaları, milli resim kavramıyla girmiştir (Muller, 1993).

Savaşa katılan sanatçılardan, Sami Yetik ile Mehmet Ali Laga'nın esir düşmeleri ve esir düştükleri Bulgaristan'da, milli hissiyatları kendi tarzlarıyla ele almaları, sanatçıları etkilemiştir. Bu durumla birlikte, Osmanlı'da eğitim veren gayrimüslim hocalara, eleştiriler getirmişlerdir. İlerleyen yıllarda milli dürtülerle sanat yapma hissiyatı, iki sanatçının yazılarına yansıdığı gibi, onlar gibi düşünenler de bu rüzgârla sürüklenmiştir.

2.1. Çallı Kuşağı

1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından, yurda dönen İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Avni Lifij gibi sanatçılar, harp atmosferini Avrupa'da hissetmişler ve vatana geri gelmek zorunda kalmışlardır. Geçen süre içinde Osmanlı'da algılanan sanatın dışında, çok fazla farklı akımla tanışmışlardır. Fazlaca alanda çalışma gören ressam, yurda döndüklerinde, hoca olarak yeni açılan mekteplerde çalıştılar. Bunun akabinde Türk resim sanatına çıplak figürler, günlük yaşam sahneleri, taşra hayatını konu alan resimler gibi, pek çok yenilik getirmişlerdir. Yurt dışında aldıkları eğitim ile ışığın kullanımı, biçimlerin bölünmesi ve gelenekçi resmin kuralları dışında serbest fırça vuruşlarıyla, dönemin oluşmakta zorlanan resim ortamına katkı sağladılar. 1914 kuşağı sanatçıları soyut sanatın denenmesini sağlayan, cesareti getirdiğini de söylemeliyiz. Önde gelen sanatçılardan İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya yurda yenilikler getirmesinin dışında, bulunan ortamın atmosferine de kapılmışlardır. Çünkü yaşanan yılların, çetin bir varlık yokluk savışında oluşan milli kaygı, onları da bu alanda çalışmaya itmiştir.

I. Dünya Savaşı'nın etkilediği bir dönemde, gelişmeye çalışan Türk sanatı içinde zorlu bir sınav verilmiştir. Dönemin önemli özelliği; savaş yıllarında asker kökenli Sami Yetik ve Hikmet Onat gibi sanatçıların milliyetçi duygularla, yaptıkları cephe sahneleri ve

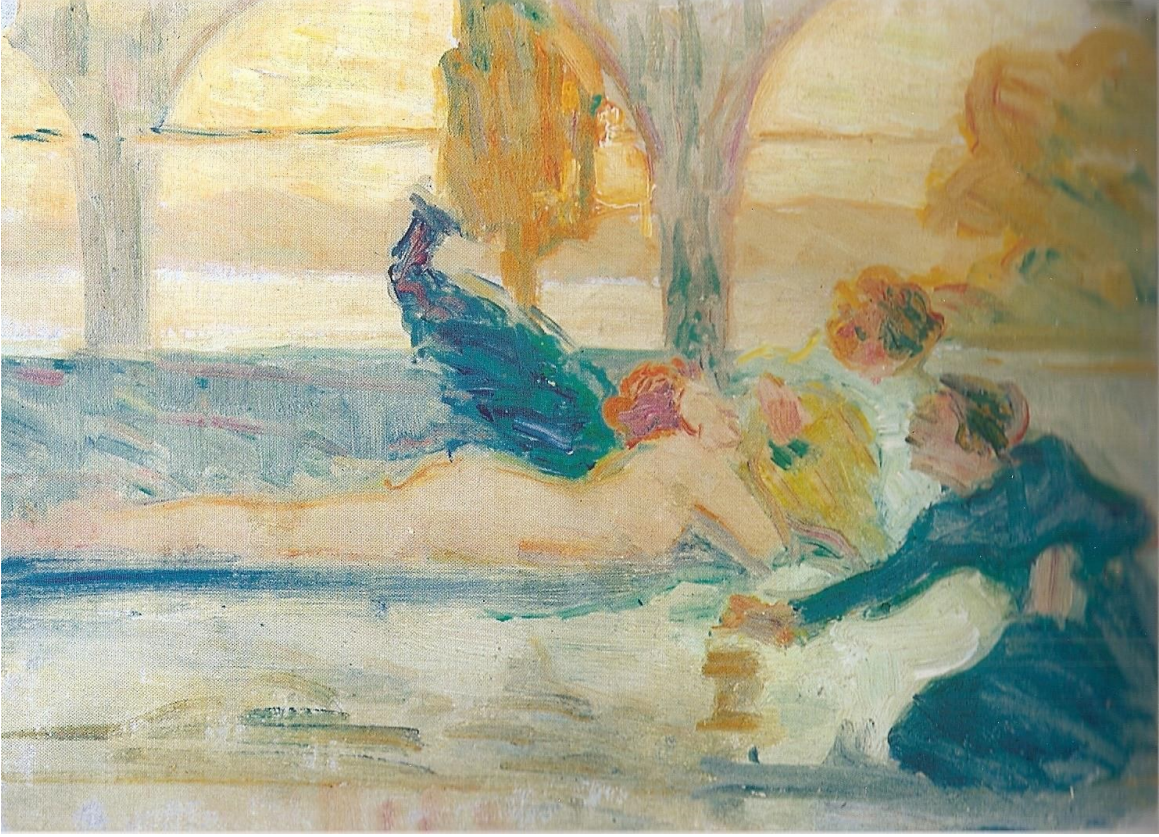
savaş mücadelelerini alıp modern anlamda resimler yapmalarındır. Empresyonizmi benimseyen sanatçıların, Türk kültürünü, sokaklarını, manzaralarını yansıtmaya çabası, daha baskın bir yön olmuştur. '1914 Kuşağı' ve 'Asker Ressamların' ortak özelliklerine Bakılırsa, Empresyonist dönemin aksine parlak, ışıltılı peyzajlar göze çarpmaktadır. 1917 yılında Harbiye Nezaretinin İbrahim Çallı, Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Ali Cemal, gibi sanatçılara savaşın havasını daha iyi aktarabilmeleri için Şişli'de yer alan atölyelerinde model ve objeler temin etmişlerdir (Gören, 2002).

1921'de Türk Ressamlar Birliği'ne, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği'ne, 1929'da ise Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüştürülmüştür. Bu tür örgütler, sanatçılar arasında dayanışma sağlayarak düşünce alışverişine olanak tanımış ve ileride belirli akımların savunucusu olarak ortaya çıkmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin girişimiyle 1916'da başlatılan Galatasaray Resim-Heykel Sergileri, İstanbul'un sanat yaşamını canlandıran etkinliklerden biri olmuştur. Çallı (1914) Kuşağı sanatçıları, 1916'dan itibaren her yılın ağustos ayında Galatasaray Lisesi'nde düzenlenen bu sergilere katılmışlardır (Tansuğ, 2005).

Çallı Kuşağı ressamı, Cumhuriyet Dönemi'nin öğrencileri olan, D grubu ve Müstakillerin resim anlayışlarını desteklememişlerdir. Her ne kadar onların aydınlanmaya ve yenilenmeye giden yolda kapı açmış olsalar da neticede her değişim birer dirençle karşılaşır. Onlarda kendilerinden öncekileri eleştirmişlerdir. Doğanın kanunu mu? Yoksa bir dizilen taşları, bir çırpıda bozulmasına imkân tanımının zorluğunu olduğu tartışılır. Tabii ki insan, kendilerinin oluşturduğu sistemi doğru ve etkili bulur. Ama, bir kapıyı açarken, diğer taraftan kendi anahtarının, sadece diğer kapılara giden bir yol olduğunu unutmamak gerekir.

Türk resim sanatı kimlik arayışlarını sorgularken, politik anlamda da Cumhuriyetin kendini kalıcı kılabilmesi için, Osmanlı'nın katı görünüm ve ilkesel kurallarını yıkılması gerektiğini bilmektedir. Hilafetin kaldırılması, tekke ve zaviyeler gibi konular, dini özgürlükleri kısıtlamayı amaçlamayı değil, diğerlerinin de özgür olabilmesi ve düşünebilmesi için uygulanmıştır. Reformların fazla olmadığını düşünen Cumhuriyet düşünürleri, keskin biçimde koparılmayı savunmuşlardır. Bir anda çok fazla değişim

yaşayan ülkede, sosyolojik olarak kavram kargaşaları yaşayan toplum, savaşların ve hızlı değişen ülkenin içinde, güvenli liman olan milliyetçilik damarı fazlaca ön plana çıkmıştır (Gören, 2002).



Görsel 17. Avni Lifij, Yasak Alem, t.ü.y.b 16.8 x 22.9 cm. Nilüfer Sayit Koleksiyonu
(Ahmet Kâmil Gören, *Avni Lifij, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.42.*)

Rejim ve ideoloji olarak büyük değişim yaşanırken, resim sanatında Avrupa'ya giden Türk sanatçıların I. Dünya Savaşı'nın öncesinde başlayan Kübizm, Fovizm, Dışavurumculuk gibi yeni akımların Avrupa'da fazlaca etki ve değişim gözlenmiştir. Fakat Osmanlı'da bunun yerine Empresyonizmin gelişmesi şaşırtıcıdır. Ama başka bir açıdan bakacak olursak her meselede kendine özgü olayları değerlendirme biçimi olan bu topraklarda, bu akımlar karşımıza oldukça geç çıkmaktadır. Tabii ki bu durumda resim geleneğinin olmayışı, yüzyıllardır kütleleşmiş bir imparatorluğun bakış açılarının, yüzyıllar içinde değişime direnen bir yapı geliştirmesi de olağan görülmektedir. Basamakları yavaş yavaş atmayı tercih eden sanatçılarımız, sağlam bir temelin hedef görmek istemişlerdir.

2.2. Çallı Kuşaağı Sonrası

Osmanlı'nın, Avrupa'ya gönderilen sanatçılardan Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, İbrahim allı, Namık İsmail ve Avni Lifij gibi sanatçıları, ÷lkedeki Dışavurumculuğun zeminini hazırladıklarını söylemeliyiz. ÷lkede, yurt dışındaki bu akımı gören sanatçılar, aslında kendilerinin köşelerini belirledikleri, empresyonist tarzda resimler yapmışlardır. Zaman zaman, Avni Lifij gibi isimlerin Dışavurumcu etkilere sahip bazı resimleri vardır. Avni Lifij'in (Seyreden Kadınlar), (Yasak Alem) gibi resimler ilham kaynağıdır. Cumhuriyetin öncesinde ve sonrasında desteklenen resim sanatına, allı kuşaağının öğrencileri devreye girmişlerdir (Giray, 1997).

Bu dönemde Avrupa'da kültürel ve teknik deneyimleri oturan ÷lkeler çoğunluktadır. ÷lkemizde ise, resim sanatının farklı akımları içine alıp, harmanlayabilecek atmosfer yoktur. Ve sadece büyük şehir değil, daha lokal şehirlerde de resmin yoğunlaşp satış ve tanıtım yapabilecekleri sergilemelerin, bir sistem çerçevesinde olması gerekmektedir. Avrupalı sanatçıların bu rahatlığı, Türkiye'de ise hayalinin kurulduğu bir gerçektir. ÷lkemizin, o yıllarda İstanbul dışında resim sanatının oluşmaması, toplumun bazı geleneksel ön yargıları aşamamasından da kaynaklanmaktadır (Giray, 1988). Bunun dışında ekonomik ve ÷lkenin el verdiği fiziki şartlarında desteklemesiyle, o dönemde İstanbul'da belirli bir zümrenin ilgilendiği bir sanat akımı olarak ortaya çıkmaktadır.

Cumhuriyetin kurulma sürecinden itibaren, Mustafa Kemal Atatürk'ün sosyal, politik ve kültürel alandaki değişimleri, seferberlik hallerini yansıtmaya mücadelesi içinde bir dönem gerçekleşmiştir. 1926 yılında ilk ismi Sanayi-i Nefise olan mektep, sonrasında Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur. Burada Hocaları olan allı kuşaağı sanatçıları tarafından yetiştirilip, yeni oluşan Cumhuriyetin sanatçıları, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Hale Asaf, Zeki Kocamemi, Ali Avni elebi, heykeltıraş Ratip Aşir ve Muhittin Sebati gibi ressamalar, tıpkı daha önceki nesil gibi Avrupa'ya gitmişlerdir. Kendi yollarını bulabilmeleri, özgün işler ortaya koyabilmeleri ve bireysel güven kazanmaları için Avrupa'ya gitmeleri faydalı olmuştur. İleride önemli yer tutacak isimlerden Ali Avni ve Zeki Kocamemi 1922 yılında Münih'e gitmişlerdir. Ekspresyonizmin kalbi olan şehir, onların

eserlerine ilham verecek ortamı sağlamaktaydı. Aradan üç yıl geçtikten sonra Hale Asaf 'da Millî Eğitim Bakanlığı tarafından Münih'e gönderilmiştir.

Türkiye'de çok yaygın devam eden Empresyonizme karşın, Avrupa'da önemli ölçüde ilerleyen Kübizm, Fovizm ve Dışavurumculuk akımlarını gören yeni kuşağın sanatçıları, bu akımlardan etkilenmişlerdir. Bu akımları ülkemize getirenler, aynı zamanda İstanbul'da birçok sanat akımını barındıran bir şehre dönüşmesini sağlamışlardır. Artık sadece Empresyonizmin çeşitleri değil resim sanatının çeşitliliği artmıştır. 1928 yılında Müstakil Ressamlar Birliğini oluşturmuş olsalar da resmi olarak 1929 yılında kurulmuş ve Ankara Etnografya Müzesinde sergi açmışlardır. Grup aslında Cumhuriyetin ilk grubu değildir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenci olan Refik Fazıl, Mahmut Fehmi, Şeref Kâmil, Büyük Saim, Muhittin Sebati, Elif Naci, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ressamlar bir araya gelip, Yeni Resim Cemiyeti'ni kurmuşlardır. Ama maarif vekaletinin, 1924 senesinde yürüttüğü Avrupa konkurunu kazanan Refik Fazıl, Mahmut Fehmi ve Muhittin Sebati'nin Fransa'ya gitmesiyle grupta aktif olan sanatçılardan dolayı grup dağılmak durumunda kalmıştır. Tabii bu sebeple, Müstakiller grubun devamı olarak görülmüştür. Kıymet Giray (1993: 48) Müstakilleri şu şekilde anlatmaktadır:

“Çallı kuşağı sanatçıları 1914 yılında yurda döndüklerinde benimsedikleri sanat anlayışları doğrultusunda resim üretmişlerdi. Renk ve ışık özelliklerine önem veren bir anlayışa yönelmişlerdi. Oysa müstakillerin üyeleri, ayrı sanat anlayışlarına karşın; biçim hacim, desen, mekân ve konstrüksiyona önem veren yeni bir sanat anlayışında ve konu çeşitlemeleriyle ortak duyarlılığa ulaşmışlardır. Müstakiller, Türk resim sanatına, Batı resminin gelişen tekniğinden, yeni akımlardan yararlanan, fakat Türk sanatçısı olma duyarlılığını kaybetmeyen, özgün sanat anlayışlarıyla yeni ve çağdaş boyut katmayı gerçekleştirirler. Avrupa sanatının bir akımını taşımaktan, bir sanatçının eserlerinin benzerlerini üretmekten biçimsel taklitçilikten uzak, özgün yapıtlar vermeyi başarırlar.”

Müstakiller grubunu sanatçıları, Paris ve Münih'e gittiklerinde, İstanbul'da akademiden öğrendikleri teknik bilgileri, yurt dışında atölyelerde kuramsal ve pratiğe dayalı yöntemlerle birleştirmişlerdir. Grup, ilk sergilerini Ankara'da açtıklarında, Empresyonist yaklaşımı benimseyen Müstakillerinde hocaları olan, Güzel Sanatlar Birliğinin sanatçıları bu sergiyi açmalarını istememişlerdir. Bunun sebebi, etkili olma potansiyeli güçlü olan ressamların, değerini düşük buldukları Fovizm, Dışavurumculuk ve Kübizm gibi teknik kuralları bozarak, hayal gücüne daha fazla önem veren akımların, doğayı önceleyen daha

teknik ve ciddi görünen geleneğin ülkede yerini koruyamayacağını düşünmüşlerdir. (Kaya Özsezgin, 1996). Ama işleri epey zordur. Çünkü İstanbul'un bir kesiminin derinlikli ilgilendiği resim sanatı, yeni gelen resim tarzlarına karşı çıkmıştır.

Kendi hocalarının ve sanat çevrelerinin bile hoş karşılamadığı akımlara gelen eleştirilerde, sanat akımlarının yeterinde teknik ve içerik anlamında tanıtılmadığı, bu resimlerin maddi değer biçilemeyeceği, elle tutulur bir veri sunamadıkları görüşleridir. Anadolu'da ise durum daha da kötü noktadadır. Anadolu'da ise toplum yağlı boya resim hakkın da bilgi seviyesi çok düşüktür. Yeni oluşan bu resim olgusuna hazır olmayan memlekette ansızın oluşan yeni bir sanat olgusunu, tepeden inme bir şekilde getiremeyeceklerini anlayan topluluk, halka yaymak için, Anadolu'da eserlerini tanıtmayı hedeflemişlerdir.

Topluluk sergiler ile harekete geçtikten sonra İstanbul'da bulunan Fransızca ve Türkçe yayın yapan gazetelerce öne çıkarılmıştır. Sadece İstanbul'u ve Ankara'yı hedeflemeyen grup Bursa, Samsun, Balıkesir gibi Anadolu'da açılan sergiler toplamda yirmi sekiz adettir. Yaptıkları işi yürümesini sağlamış ama daha da güçlü kılmasının bir sebebi de yaptıkları konferanslarla, kültürel anlamda da sistemi pekiştirmişlerdir.

Grubun, genel özelliklerinden en ön plana çıkanı, daha yeni akımları benimseyen ressamlardan oluşmasıdır. Ama grubun hem eleştirilen hem de grubun ismi itibariyle, bağımsız sanatçılardan oluşması, eski tarzı benimseyen ressamlar ile yol yürüyebilmesinin önünü açan bir etkidir. Kökeninde, özgür biçimde resim yapmak ve resmi geliştirmek olan bu topluluğun, amacı güçlü kalabilip resim sanatının paydaşlarını bir araya getirerek, sanat mekanizması oluşturmaktır (Tansuğ, 1993).

Örneğin; Muhittin Sebati ve Hale Asaf gibi romantizme yakın bir tarza sahip üyeleri olduğu gibi, realizme gönül vermiş Şeref Akdik, Mahmut Cuda gibi isimler de bulunmaktadır. Topluma faydalı ve geleceğe farklı bir perspektif yakalamak için, diğer sanatçıları da yanlarına çekmek istemişlerdir. 1928 yılında, Harf İnkılabı'nın çıktığı aynı sene içinde, devrimci ruhla hareket ettiği düşünülen ressamlar, kitleleri yenilenme hareketine katmak için çok sayıda sergi açmışlardır (Giray, 1982).

Müstakiller Hareketi, Türk resminde 1930'lardan sonra hız kazanan yenileşme arayışlarının bir başlangıç noktası olarak kabul edilir. Bu hareket, kültürel kökenlere dayanarak konularını ve gözlem kaynaklarını yaşadıkları çevre ve yaşam özelliklerinden seçmeye özen göstermiştir. İstanbul doğasının sınırlarını aşmamış olsalar da Müstakiller, Anadolu insanını ve toprağını kucaklayan geniş bir perspektifle ilerlemiştir. Yöresel konuları kendi sanat anlayışlarına uygun olarak deforme ederek yansıttıkları için zaman zaman tepkilerle karşılaşmışlardır. Müstakillerin çabaları, Türk resmindeki yenileşme arayışlarına önemli bir katkı sağlamıştır (Özsezgin, 1993: 57-58).

“Müstakiller” ve ardından kurulan “d grubu” Türk sanatının geçiş dönemindeki etkili açılımıdır. 1930 ile 1950 yılları arasında sosyal, kültürel, sanatsal açıdan verimli bir dönem geçiren Türkiye, Batı sanatından alınan izlenimlerle sanata bakışını yenilemiştir. Birçok edebiyatçı, düşünür, yazar ve entelektüel çevrenin oluşmasında ön ayak olan bu dönem, her iki grubun etkisiyle, önceki kuşağın (1914 kuşağı) izlerindeki resme bakışı, izlenimciliği yeni kavramlarla başka bir boyuta taşımıştır. İki anlayış biçim anlamında birbirine benzer örnekler vermiştir. Dışavurumculuktan Fovizme, Konstrüktivizmden Kübizme uzanan ve birçok akımın dahil olduğu bir dönem olarak göze çarpan Müstakiller ve d grubu, hangi akımdan işler ortaya çıkarsa çıksın daha çok ne ürettikleriyle ön planda olmuştur. Konunun hâkim olduğu bu resimsel anlatımlarda içerik, desen, boya, gölge-ışık, plan, biçim, yüzey, hacim, boşluk, hareket, düzen vb. anlatımlar önem kazanmıştır. Bu yeni anlayış paralelinde birçok sergi ve oluşumda beraber yer alan Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi Dışavurumcu resmin temelini oluşturan sanatçılardır. Avrupa’da Münih’te buldukları yıllarda edindikleri birikimleri yansıttıkları yeni açılımlarla farklı bir boyuta ulaştırmışlardır (Turani, 1990: 675-676).

1950’li yılların ortalarında başlayarak 1970’li yıllar boyunca esen soyut resim rüzgârları ne kadar güçlü olursa olsun hiçbir zaman figüratif resmin varlığını olumsuz anlamda etkileyememiştir. Figüratif resmin, özle biçimi can alıcı bir şekilde birleştirerek sunan kompozisyon anlayışı, etkisini ‘Soyutlama’ sürecinde de sürdürmüş hatta bu konudaki güçlü gelenek anlayışı ve bir anlamda da diyalektik süreç, ‘Soyut üslupların kendi figür anlayışının ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Ancak aradan geçen yıllarla birlikte Türk resmi tek sesliliği terk ederek birçok karşıt eğilimi bir arada sunan çok soluklu, çoğulcu ve renkli bir yapıya kavuşmuştur. Fakat bu çoğulcu yapı içinde 1970’li yılların başlarına kadar,

alan içi bilgi ve kültürel tabana dayalı iki güçlü eğilim tüm yönelimleri kavrayan özellikleriyle her zaman bir adım daha önde olmuştur. Bunlar yukarıda da belirtildiği gibi Cumhuriyetle birlikte yeni bir anlam ve içeriğe kavuşan ‘millilik’ ile giderek toplumdan bireye yönelen ‘hümanizma’ anlayışlarıdır. Gerçi bir ara 1940’lı ve 1970’li yıllarda birbirleriyle bir çatışma içine girmişlerse de yine de bugüne uzanan süreçte varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Bu bakımdan dönemin sanat tarihinin üslup deneylerinin art arda gelişinden oluşmuş olduğu söylenebilir (Başkan, 2002: 223).

Çağdaş Türk resminde, D Grubu, Müstakiller ve bazı Yeniler Grubu sanatçıları dışında kalan sanatçılar, 1960’lı yıllarda insan figürüne odaklanan üsluplaşma çalışmalarına geri dönmüşlerdir (Tansuğ, 1986: 268). 1966’dan sonra, Türk ressamlar yeni figür sorunlarıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Bu dönemde siyasi bir kriz yaşanmakta ve büyük karışıklıklar, aşırı kutuplaşmalar ve karşı akımlar ortaya çıkmaktadır (Beykal, 1988).

2.2.1. Ali Avni Çelebi

Türkiye’de Dışavurumculuğun kurucu isimlerinden Ali Avni Çelebi, 1904 yılında doğmuştur. Aydın bir aile de yetişen ressamın Babası, Suphi Bey annesi Raziye Hanımdır. On iki kardeşin dokuzuncu çocuğudur. Resim yeteneği çocukluğundan itibaren belli olan Ali Avni, Orta öğrenimini Vefa Lisesi’nde okuyup, oradan babasının desteklemesiyle Sanayi-i Nefise mektebine başlar. İkişer yıl Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’nın atölyesinde çalışmıştır. Hikmet Onat’tan desen çalışmaları üzerine eğitim alırken, Çallı’dan yağlı boya tekniğinin temellerini öğrenmiştir. Daha sonra, kendi imkanlarıyla Zeki Kocamemi ile 22 Mart 1911’de Münih’e gider. Az bir süre de olsa Heinemann’ın atölyesinde çalışmıştır. Ardından, Münih Akademisinde Grober’in öğrencisi olmuştur. En son Mahir Tomruğun fikir vermesiyle Hans Hofmann’ın öğrencisi olan ressam teknik ve felsefi görgüsü şekillenmeye başlamıştır. Daha sonra geliştikçe biçim, form ve inşa üzerine düşünen Ali Avni, özgün içerikler ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Berk, 1954).

Sanatçı, Almanya yılları süresince, çeşitli zorluklar yaşamıştır. 1922-1931 yılları Almanya’da yaşanan toplumsal ve yönetim biçimini etkileyen durumlar hayatı daha da karmaşık hale getirmiştir. Bunlardan birisi ekonomik sıkıntılardır. Sanatçı, boya, tuval, kâğıt gibi malzemeleri tedarik edebilmek için farklı yöntemler bulmaya çalışmıştır. Çözüm

üretebilmek için Berlin’de aile dostlarının yanında kalmıştır. Dolayısıyla şehir değiştirdiği için Berlin Akademisinde Kleve’in Atölyesinde çalışmaya devam etmiştir. Diğer bir zorluk ise, Osmanlı sosyo kültürel yapısında yetişmiş bir insan olarak, Almanya’nın çevreyle olan uyum içinde yaşayabilmek problemi, onu hem dili öğrenmeye hem de ortam değiştirmeye itmiştir (Giray, 1997).



Görsel 18. Ali Avni Çelebi, Fenerbahçeli, 1989, tuval üzerine yağlı boya, 33 x 41 cm
https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=36

Ali Avni Çelebi, yaşadığı zorlukların sonunda, devlet bursu almayı başarmış ve onun için önemli yer tutan Hans Hofmann ile çalışmaya devam etmiştir. Resim anlayışının temelinde Amsterdam’da ve Alman şehirlerinde mekânın sınırsızlık algısını önceleyen konstrüktivist bir yapıyla, kübist formların bulunduğu sergilerde, Rus inşacı ressamlardan etkilenmeler görülmektedir. Çelebi resimlerinde, Kübizmin geometrik şekillerini almıştır. Fakat biçimlerinde, görselin elamanlarını almış, bazı noktalarda üç boyutlu etkisi yaratırken, bir kısım alanlarda, formları eriterek iki boyutlu ve sonsuzluk hissiyatını verecek şekilde

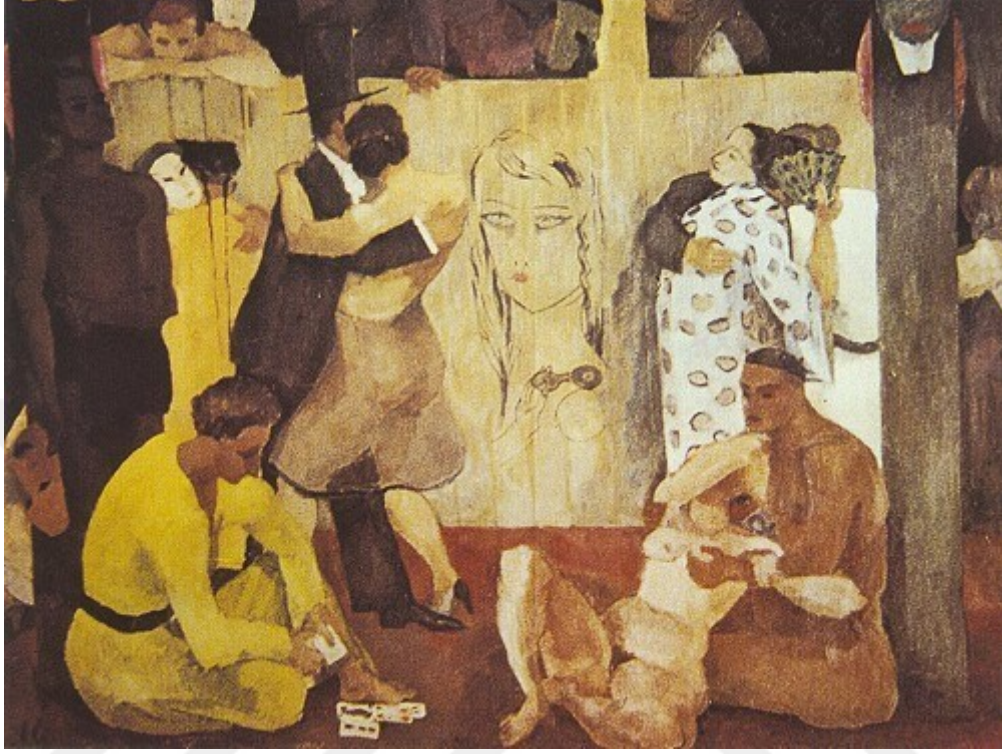
algılamıştır. Ayrıca, kübizmdeki mekân sorununu, resimlerindeki tüm alanları anlatılmak istenen biçimlerin ve konunun içine alarak, çözmek istemiştir. Bu durum gösteriyor ki, onun sanatı, Empresyonist tavrın tam karşısında durmaktadır (Turani, 20).

1923 yılında, Zeki Kocamemi'nin Türk Ocakları bursu ve Mahmut Cuda'nın da bireysel olanakları ile Münih'e gelmeleri Çelebi'nin yalnızlıktan kurtulup dost bir ortama kavuşmasını sağlamıştır. Üç arkadaş Hans Hofmann atölyesinde katıldıkları ortak öğretimin coşkusuyla durmadan çalışmışlardır. Burs bulamayan Cuda, bir yıl sonra Türkiye'ye dönmek zorunda kalırken Zeki Kocamemi ve Çelebi, Hofmann'ın öğretilerinde 1927 yılının haziran ayına kadar eğitimlerini sürdürmüşlerdir (Giray, 1982: 6).

Devlet bursuyla eğitimini sürdüren Çelebi, zorunlu hizmet için ülkeye çağırılmıştır. O sıralarda atölyede yeteneğiyle ön plana çıkan ressam, ustası Hoffman asistanlık teklif etmesine rağmen, dönmesi gerektiği için memlekete dönüş yapmıştır. Ülkeye geldikten sonra Konya Kız Öğretmen Okulunda göreve başlamıştır. Yurt dışında deneyimlediği güçlü sanat ortamından sonra, resim sanatının varlığını hissetmediği bir şehirde zorlanan Çelebi dört hafta sonra askerlik görevinden ötürü İstanbul'a Harp Akademisine gitmiştir. Askerliği bittiğinde Konya'daki görevini bırakır. Çünkü sanatını yayma düşüncesi, onun için birinci plandadır.

En büyük çıkışı, 1928 yılında Türk Ocağı sergisinde, Münih'te yaptığı "Maskeli Balo" resmiyle ilgi çekmiştir. Çelebi, resmi sergilemeden önce Türkiye'de ressamlar tarafından, böyle bir konulu eser sergilenmemiştir. Modern resmin Türkiye'de öncüsü olan Çelebi'nin eserinde bir balo sahnesinin dışında, şapkalı bir adamla dans eden kadın, ön plandaki uzanan çıplak kadınının ve ona sarılan adamın yapısal formu, güçlü biçimde izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Teknik olarak inşacı üslubu sahiptir. İskambil kağıtlarıyla ilgilenen adamın ve birkaç bölgede kullandığı, yoğun tonun yanında koyuluklar kullanmasının, karşısında denge unsuru yaratacak olan, açık tonların meç edilmesiyle güçlü mekân yerleştirmeleri oluşturur. Önemli kılan ise, tüm bunları hem teknik hem de konu olarak cesaretle yansıtması, çok sağlam bir yapı oluşturuyor. Kübizm ve Konstrüktivizmden etkilenmesinden dolayı resimlerinde geometriği, inşacı düzenlemeler kullanıyor. Ama onun

resimlerinde, asıl göz alan durum renkleri, vuruları ve formları kendine bir kota koymadan içinden geldiği gibi yapmasıdır.



Görsel 19. Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 139x187 cm., (MSGSÜ – İRHM).

<http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi>

Çelebi, felsefi kimliğini sunabilecek ortamı, 1929’da Müstakil Ressamlar Cemiyetine katılmakla olacağı düşüncesiyle gruba katılır. Grup ile Ankara Etnografya Müzesindeki sergilere katılması, onun açısından yerini daha fazla sağlamlaştırmaktadır. Genel olarak resimlerinde düzenli bir kompozisyon görmemize karşın, Dışavurumculuk rahat tavrı, özellikle çizgi ve fırça vuruşlarında görülür. Görülenin dışında desen hocası Hofmann gibi özen gösteren sanatçı, psikolojinin sonsuzluk kavramını vurgulayan nitelikler biçimler yaratır. Bunlar, eriyen renklerle, açık ve koyunun zıtlığını bir tuval içinde defalarca gösterir, çünkü dinamizm onun için önemli bir kavramdır. Düşünsel boyutta diyebileceğimiz nesnelere, atmosferin içine üç boyutluluğuyla veya geometrik formlar ile oturtur. Hem de yarattığı etkiyle köşeli formları, salaş biçimde eritmesiyle bize tamamen o alana ait olmadığı hissiyatını verir (Berk, 1981).

Resimlerinin konularını günlük hayattan seçer. İnsanın içini sevecen, içten ve sıcak kanlı duygulara kaptıran, bir konu seçimi kurgusuna sahiptir. Çevresini gözlemlemeyi seven ressam, detayların peşinden gitmektedir. Çalışmalarını, hayatın içine uyarlamaya çalışan Çelebi, küçük eskizlerle, belleğini ve ruhunu doyurmaya çalışmıştır. Hayatın genellikle güzel, umutlu taraflarından etkilemiştir. Ama hayatın içindeki sıcak konularla hicvetmeyi başaran bir anlayışa da sahiptir.

Çelebi, resimlerinde atak olmayı seven bir ressamdır. Tabuların üzerinde oynamayı, insanların bilinç altında barındırdıklarını kazıyıp çıkarmayı sevmektedir. Çelebi eserlerinde nü figürlere vermesini şöyle açıklamaktadır: “İnsan vücudu tabiatın en olgun göstergesi, yansımasıdır. Tabiata ait tüm özellikleri kendisinde toplamaktadır. İnsan vücudu utanılası bir anlam taşımaktan uzaktır. Asıl utanılası duygular yüzde yer alır. Bütün ihtiraslar, kinler, nefretler, arzular ve sevgiler yüzden okunur. Yüz kapanınca vücut saf ve temiz bir tabiat parçasıdır” (Çelebi, 1991).

1930’da hocası Hofmann’ın yanına giderek yardımcılığını yapar. Ancak Almanya’nın siyasi ve ekonomik krizler geçirmesi sebebiyle Hofmann’ın Amerika’ya gitmesi, Ali Avni’nin 1932’de, yurda tekrar dönüş yapmasına yol açar. Yine aynı yıl, ilk kişisel sergisini açmıştır. 1934’te, bir süre Güzel Sanatlar Akademisinde öğretmenlik yapar. Ardından, İstanbul Üniversitesi Eğitim Fakültesinde, Arkeoloji Bölümünde desinatör olarak görev almıştır. 1937’ye gelinceye kadar Müstakillerin yurt gezilerinde Bursa, Balıkesir, Samsun, Zonguldak, gibi şehirlerde eserleri halka sergilenmiştir. Ayrıca müstakil Ressamların sayesinde yurt dışında Moskova, Belgrad, Atina ve Bükreş’te “Türk Resim Sanatı” sergilerinde resimleri yer almaktadır (Giray, 1983).

1938 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi’nde Leopold Levy çalışmaya başladığında, geri dönmeye karar verir. Levy’nin asistanı olarak görev almıştır. Bir süre sonra Feyhaman Duran atölyesinde de çalışan ressam, akademide 1968 yılına varıncaya kadar devam etmiştir. Bu zaman diliminde, 1944 yılında organize edilen Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde birinci olmuştur. 1956’da kendi atölyesini açmıştır. 1966’da 5. Tahran Bienali’nde ikincilik derecesini almıştır. 1975 yılına gelindiğinde, İstanbul’da yedi ve Ankara’da bir sergi açmış bulunmaktaydı. Yurt içinde ve yurt dışında, çok fazla toplu sergilerde yer almıştır. 1981

yılında “Atatürk İnkıpları” kompozisyon yarışmasında, başarı ödülü elde eder ve Kültür Bakanlığı tarafından plaket verilmiştir. 1981 yılında Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen, Atatürk’ün 100. Doğum yılında, Devlet Başarı ve Devlet Sanat ödülleri kazanmıştır. Türkiye’de modern sanatın gelişmesine öncülük eden sanatçıya, 1987’de Mimar Sinan Üniversitesi tarafından, onursal profesörlük ödülü verilmiştir. Ali Avni Çelebi, 1993 senesinde hayatını kaybetmiştir (Arslan, 1997).

2.2.2. Zeki Kocamemi

Zeki Kocamemi 1900 senesinde, İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Onun doğduğu sıralarda, Osmanlı İmparatorluğu çöküş dönemindeydi. İlkokula, Hadika-i Meşrefet mektebinde başlamıştır. Orta öğrenimini, özel öğrenimle almıştır. Sanayi-i Nefise mektebiyle, Hikmet Onat’ın ve daha sonra İbrahim Çallı’nın atölyelerinde çalışma fırsatı bulmuştur. Resim sanatçıda bir tutkuya dönüşürken, abisinin marangozluk atölyesinde, mesleğin inceliklerini öğrenmiştir. O dönemde, ikinci Galatasaray sergisinde, işleri değer gören öğrenciler arasındaydı. Devam edam eden sürecin ardından, I. Dünya Savaşı’nın hararetli olduğu sıralarda, askere gittiği için okula ara vermek zorunda kalmıştır. Mondros Mütarekesi’nden sonra, Sanayi- Nefise Mektebi’ne geri dönmüştür (Gören, 2003).

1922’de mezun olmuş ve 1923 yılının aralık ayında, Türk Ocağı bursuyla, Almanya’ya resim eğitimi alabilmek için gitmiştir. 5 ay sonra Münih’e giden Türk sanatçılar gibi, Yahudi ressam Heinemann atölyesinde çalışmıştır. Bir süre sonra, Münih’te bulunan sanatçılardan Avni Çelebi ve Mahmut Cuda ile Münih Akademisi’ne katılmak istemişler fakat işler istedikleri gibi gitmeyince, sınavı kazanamamışlardır. Heinemann’ın atölyesine tekrardan geri dönmek istediler ancak ücretlerin arttığını öğrenen sanatçılar, başka okul aramak zorunda kalmışlardır. Burs başvurusunda bulunmuşlarsa da sadece Zeki Kocamemi burs hakkı kazanır. Yeni okulu ise Hans Hofmann olacaktır. Türkiye’ye dönünceye kadar sürede Hoffman’ın atölyesi ufkunun gelişmesi konusunda, önemli yer tutmuştur. Münih eğitiminde Henri Matisse ve Robert Delaunay, onun sanatının oluşturmasında ilham kaynağı olmuşlardır. Daha önem arz eden kısımlardan biri ise, Almanya’da Dışavurumculuk çok baskındır. Ama başka akımlara kapalı bir ortamın olmaması, daha esnek düşüncelere adım atmasını sağlamıştır. Örneğin; doğa odaklı Kübizmin, ona katkısı yadsınamaz bir gerçektir.

Tabii resimlerinde mekân kurgusu, Cezanne gibi geometrik konstrüksiyon temeline dayanmaktadır. Nesnelere, hacimlerini belirginleştirdiği deformasyonları, kendine has bir biçimde gerçekleştirmektedir (Eroğlu, 2010).

Sanatçının Hoffmann atölyesinde gerçekleştirdiği “Saksılı Tabure”, “Poz Veren Çıplak” ve “Otakçılar” adlı çalışmalarından başka, bugün Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi koleksiyonlarında bulunan 1926 tarihli “Gazete Okuyan Çıplak” adlı deseni de büyük olasılıkla bu dönem çalışmalarının bir örneğidir. Kübist ve heykelsi anlayışla bu desen, Kocamemi’nin nü konusuna ilgisinin de ilk örnekleri arasında yer almaktadır (Çoker, 1979, 23). “Zeki Kocamemi çıplak kadın vücudunu sade, kuvvetli ve hesaplı bir maharetle göstermekte muvaffak olması itibariyle her tür takdirin üstündedir. Ressamın çabuk bitmiş ve yarım kalmış gibi görünen eserlerinin büyük bir çalışma ve araştırma mahsulü olduğunu iyi gören bir göz çabuk anlayabilir” (Aksel, 1979: 41).



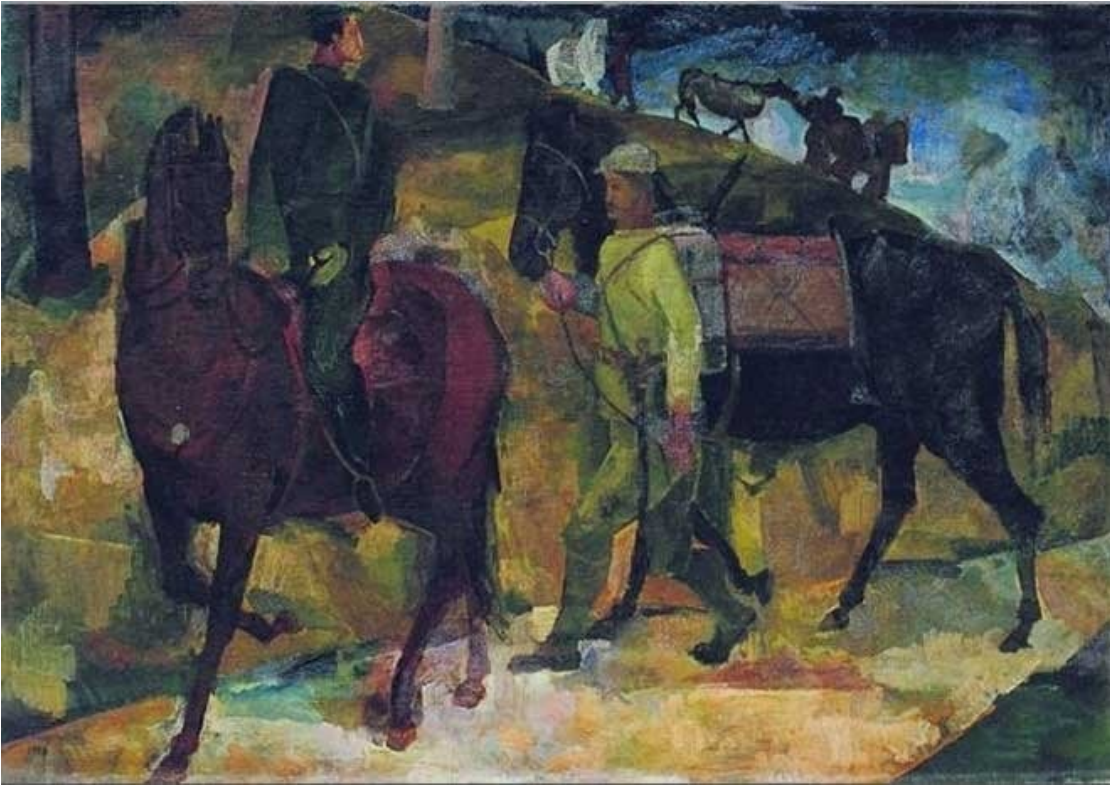
Görsel 20. Zeki Kocamemi, “Çıplak”, tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm., (Özel Koleksiyon)
(Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.164)

Zeki Kocamemi, ustası Hofmann'ın önem verdiği gibi, o da desene önem veren bir tarza sahiptir. Biçimleri çizginin gücüyle oluşturur ve renk lekeleriyle de daha da güçlendirir. Resimlerinde hareketli çizgiler, onun dinamik biçimlendirmelerin yanı sıra, tekniğe önem gösterdiğinin bir kanıtıdır. Resmi, doğanın yansıması olarak yorumlamaktansa, çevrenin insan zihninin çehresine, kattıklarıyla oluşturulan aktarım olarak görmektedir. Sanatçı bu görüş ile Münih'te, Almanya'nın içinden geçtiği süreçleri ve sanat çevrelerinin etkisiyle birlikte, kendi içinde özümseyip, nesnel ve ruhsal faktörleri fikri yapısıyla birleştirerek, özgün teknik ve üslup bulmaya çalışmıştır (Çoker, 1979).

Uzun yıllar resim eğitim alan sanatçı, Almanya'da da 5 yıl kadar sürecin sonunda, ülkeye geri dönen sanatçılar arasına katılmıştır. Ahmet Zeki Kocamemi 1927'de, Trabzon Lisesinde resim öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Müstakiller gurubuna katılmış ve Türkiye'ye Dışavurumculuk, kübizm gibi akımları tanıtmak için yurt gezilerinde yer almıştır. Kocamemi, modern, deforme edilmiş nü resimler üretmiştir . Müstakil Ressamlar da sergilerde deforme edilmiş figürlere yer vererek, yeni beden resmi yorumlamalarına değer verdiklerini göstermişlerdir. Onun anlayışı, modeli kusursuz biçimde tuvale aktarmak değildi. Yapıtı modülasyonlar ile güçlü hale getirip renk geçişleriyle mekânda, sağlam görümüm elde etmektir. Renklerin sıcak soğuk dengesi, desenin ruhuna uyacak anlayışla uygulanmaktadır. Yer yer boyayı açarak rahat fırça vuruşlarıyla, klasik yağlı boya etkisinin ötesinde, suluboya etkisi veren alanlar yaratmıştır. Ressamın 1925 yılında yaptığı "Oturan Çıplak Etütleri" de lekesele formlarla, kendinden emin duruşları olan, tiplmeler yaratmıştır. Bunlar, Cezanne'nin tipik formları ve figürleriyle benzerlik göstermektedir. Resimlerinde, modeli incelenmesi gereken bir görsel olarak sunan Çelebi'nin, mekânı tümüyle planlı, ritmik çizgilerin, lekelerin düşünsel bir düzlem oluşturmaktadır. Bu sayede, ön ve arka plan ilişkisi ve resmin geneli hareket, derinlik kazandığı için, tek düzelikten kurtulmuş olur. O, dışarıda peyzaj denemeleri ve görsel bellek oluşturmaktan çok, resmin felsefi özelliklerine yönelmiş bir ressamdır. Alan boşlukları, planlama, modelaj, biçim bozma, atmosferi verimli kullanma gibi konuları öncelemektedir (Çoker, 1979).

Sanatçı 1930'da Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarlık Bölümünde, Philip Ginther'in yanında asistanlık yapmıştır. Üç yıl aradan sonra, resim bölümünde öğretim görevlisi olmuştur ve hayatının sonuna kadar görevini bırakmamıştır. 1935'te yaptığı

(Görsel 19) ‘Mekkare Erleri’ isimli çalışması sanatçının önde gelen işlerinden birisidir. Ön planda, iki atlı süvari olan resimde, arkada onları seyreden askerleri göstermiştir. Resim, Kurtuluş Savaşı karelerinden yola çıkılarak yapılmıştır. Teknik değerlerin önde tutulduğu resimde, geometrik inşa görülmektedir. Figürler ve nesnelere, ön ve arka ilişkisinin gözetildiği bir planda yapıları formlara dönüşmüşlerdir. Her ne kadar yapıya önem verilse de tonların geçişleri, onun yüzey aramalarını önemseydiğini hissettirmektedir. Önde sarı, yeşil, kahverengi tonlarının iç içe girdiği görselde, hacimli fırça darbeleri yer almaktadır. Arkada ise, mistik bir atmosferde mavi ve soğuk tonlar kullanılmıştır. Çalışma, Zeki Kocamemi’nin kendi tarzını kullandığı, ilgi gören resimlerinden biri olmuştur. Kocamemi resim sanatını şu şekilde ifade etmektedir: “Resim yapmak icat etmek demektir. Taklit etmek değil. Resim, bir yapı gibi yoktan var edilir. Bir abide gibi örülür.” Ali Avni Çelebi ise; “Sanatta aradığım şart ve vasıflar: karakter, hareket, form, volüm, inşa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek yolumu tayin ettim” diye ifade etmektedir” (Gören, 2003: 107).



Görsel 21. Zeki Kocamemi ‘Mekkare Erleri’ t.ü.y.b 1923, 123 x 195,5 cm. M. Ü. İstanbul Resim ve Heykel Koleksiyonu

<https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/cagdas-turk-resim-sanatinda-at-tasvirleri/7>

Sanatçı, akademide 1936'dan sonra Levy, şef olarak getirilmiş ve birlikte çalışmaya başlamışlardır. O dönemde, Paris ekolü Levy'le birlikte yükselmeye başlamıştır. 1939 -1940 yıllarında da Levy ile gravür çalışmaları üretmişlerdir. 1947 yılında D Grubuna katılan sanatçı, 1951'den sonra resim çalışmalarını sürdürmemiş, sekiz yıl sonra resme tekrar başlamış ama kısa bir süre sonra 1959 yılında, ani bir sağlık probleminden dolayı hayatını kaybetmiştir.

2.2.3. Fikret Mualla

1903'te İstanbul'da dünyaya gelen Fikret Mualla'nın babası, Düyun-u Umumiyyede müdürlük yapmaktaydı. Doğmadan önce, annesi Emine Nevber Hanım kız çocuk istediği için, Mualla ismini koymayı düşünürken, erkek çocuk olmasıyla, ismin önüne Fikret getirmiştir. Çocukluğu Kadıköy Moda'da geçerken, ekonomik durumları babasının işinden dolayı gayet iyidir. Liseyi Saint Joseph'te başlasa da Galatasaray Lisesinde bitirmiştir. O yıllarda, Fenerbahçeli dayısı Hikmet Topuzer'den dolayı futbola ilgi duymuştur. Fakat sakatlanmasından dolayı topal kalmıştır. Psikolojik sorunlarının başlaması, o yıllara denk gelen sanatçının Annesi, I. Dünya Savaşı'nın son safhasında, İspanyol gribine yakalanması sonucu, genç yaşta hayatını kaybetmiştir. Babasının, genç bir kadını üvey anne olarak getirmesi sonucu, depresyonu daha da artmasının ardından, İsviçre'ye Mühendislik okumak için gitmiştir. Öğrencilik döneminde, maddi yönden zorluk çekmiştir. Mühendislik okumak istemeyen Fikret Mualla, resim yeteneğinin farkına varınca, bu tutkusunun önde olduğunu fark etmesinden dolayı, araştırmalar yapmış, İsviçre ve İtalya'daki müzeleri gezmesinin de etkisiyle, sanata yönelmeye başlamıştır.

Bunun için, Almanya'ya geçen sanatçı, Münih Güzel Sanatlar Akademisinde afiş ve desinatörlük yaptıktan sonrası, Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde okumaya başlamıştır. Altı yıllık bir eğitim alan sanatçının hocası, Arthur Kampf olmuştur. Güçlü desen anlayışı kazanmış, Alman dergilerinde çalışmaları yayımlanmıştır. Almanya'da bulunduğu dönemde Babasının ekonomisinin bozulmasından kaynaklı, Mısır Hidiv'i Abbas Halim Paşadan maddi destek almıştır.

Almanya'da zorlu süreçler geçiren Fikret Mualla, Almancası yüzünden iletişim problemleri yaşıyordu. Bir de topallığı ve bunun getirdiği utangaçlığında eklenmesiyle, psikolojisinin bozulmasına sebep olmuştur. Alkol sorunları da yaşamaya başlayınca, gittikçe saldırgan birisine dönüşmeye başlamıştır. Berlin'de, 1928 yılında 'Alkolik Deliryum' teşhisi alınca, akıl hastanesine yatırılmıştır. Hastaneden çıktıktan bir sonraki yıl, Paris'e gitmiştir. Sanat çevrelerinin içine girmiş, o sıralarda Fransa'da bulunan Hale Asaf ile tanışmış ve Andre Lhote atölyesinde resim yapmıştır. Ekonomik koşulları iyice kötüleşince, Türkiye'ye dönmüştür. Bakırköy Akıl Hastanesinde birkaç gün müşahede altında kalıp akıllı raporu almıştır. Kısa bir süre Galatasaray Lisesinde hocalık yapmıştır. Ardından resim öğretmeni olarak Ayvalık'ta ortaokula atanmıştır. Kendi potansiyelinden dolayı ortaokulda görev yapmak istememiştir. Hem de fiziki imkanlardan ötürü çalışmak istememiştir. İstanbul'da sadece resim yapmayan sanatçı, şehir tiyatrolarında da rol almıştır. 'Deli Dolu', 'Saz Caz' ve 'Lüks Hayat' gibi Operetlerin kostüm tasarımlarını yapmış, sanatın farklı alanlarında olan, çok yönlü bir kişiliktir.

Fikret Mualla, "Elektriği olmayan şehrin resim öğretmenine de ihtiyacı yoktur." (Berk ve Koloğlu, 1979:18) ifadesini kullanarak işinden istifa etmiştir. Onun isteği Güzel Sanatlar Akademisinde hocalık yapmaktı. Ama bazı çevrelerce onun sanatı fazla kâale alınmıyordu. Resimde istediklerine bir türlü ulaşamayan Fikret Mualla, edebiyatta da kendini denemiş, 1932'de sevdiği Alman şair, Friedrich Schiller hakkında kitap yazmıştır. Hayatını idame ettirmeye çalışırken, tiyatrolarda kostüm tasarımlarıyla ilgilenen sanatçı Nazım Hikmet ve Semiha Berksoy ile tanışmıştır. Nazım Hikmet'in kitap görsellerini oluştururken, Süreyya Paşa Opereti'nin sanatçısı, Semiha Berksoy'un kostümlerinin çizimlerini üstlenmiştir. Ama hiçbiri, refah içinde bir yaşam sürdürmesini sağlamamıştır. Resim hırsı onu kamçılamaş, ancak gittiği meyhanelerin borcunu resim satarak veya duvar boyayarak karşılamak zorunda bırakmıştır.

İstanbul'da o sıralarda farklı köşelerde manzara resimleri yapmıştır. Resim dersleri de veren Mualla, ilk kişisel sergisini Beyoğlu'nda Kapps Kitabevinde, desen ve suluboya çalışmalarıyla vermiştir. 1936 yılında, söylediği bir söylemin yanlış anlaşılmasından dolayı, bir yıl Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesinde tutulmuştur. Toplum ve sanat çevreleriyle sorunlarını çözmekte zorlanmıştır. Art ardına gelen sorunların birisi de Ses Dergisi'ne çizdiği bazı desenlerin, ahlaki bulunmaması üzerine dava dahi açılmış, ama berat

etmiştir. 1938 yılında, sanatçı babasını kaybeder. Ölümünün ardından, kendisine yüklü bir miras kalır ve İstanbul'da da tutunamayınca, 1939 yılında Paris'e gider. Gitmeden Abidin Dino'nun isteği üzerine sanatçı, Uluslararası New York Türk Pavyonu için, İstanbul temalı 30 kadar resim yapmıştır.

Fikret Mualla'nın sanatında etki eden iki büyük dönem vardır; bu dönemler İstanbul ve Fransa yıllarıdır. Bu iki zaman diliminde biçim bakımından hiç de birbirlerinden farklı değillerdir. Değişiklik, sadece konularında göze çarpar. İstanbul döneminde; Haliç vardır, mezarlıklar, cami avluları, Ayasofya, Boğaz görüntüleri, Eyüp, Erenköy, yeni harfleri öğrenen kadınlar, nü'ler, peyzajlar ve portreler vardır. Fransa döneminde ise Paris görüntüleri, Notre Dame Katedrali, lokantalar, kahveler, barlar, çalgıcılar, berberler, sokaklar, gemiler, natüromortlar, kuşlar, balıklar, burjuvalar, hastalar, melankolikler ve deliler (Topuz, 2005: 216).

Fikret Mualla'nın resimlerinde, coşkun bir dille anlatılan renkler, kendini ifade aracı olarak gördüğü, gösterişli insanların ironik ifadeleri yer almaktadır. Kullandığı figürlere, yaklaşımları ironik olsa da samimi ve olduğu gibidir. Yani, bulunduğu durumun farkında olarak, kendine yeni bir dünya yaratmıştır. Bu dünyayı da o, güçlü hislerini vurucu renkler yoluyla, ifade etmiştir. Sanatçı dışavurumcu olduğu kadar, Fovizmin içindeki hırçınlığı, doğallığı kendine uydun bulmuştur. İki tarzı birleştirerek, sanki biraz sonra konuşacaklarmış hissiyatını vermiştir. O mekânın gerektiğinde içini boşaltmış, gerektiğinde birkaç beyaz çizgiyle, yoğun renklerin içinden fıskıran, olağandışı mekanlar ve algılamalar oluşturma konusunda ustalaşmıştır.

Fikret Mualla yalnızlığıyla boğuşurken, resimlerinde bunu kapatmaya çalışan bir dil kullanmaktaydı. Sanatında; durumları, insanları, ortamları yansıtmak kadar, kendi hayal kırıklıklarını başkalarının dünyasında, kendi ruhunu yansıtarak tedavi aracı olarak görmekteydi. Kendisine, mutluluğu, acıyı ve tüm duyguları kendiyi yüzleşerek acı veriyordu. Bir taraftan da o dünyanın bir parçası gibi hissettiği için, tutkulu ifadelerle mutluluğu arayan bir sanatçıdır. O barları, caz çalan adamları, mutlu çocukları, tüm hayatın içinde, heyecan veren unsurları yansıtarak, içsel yolculuğunda tüm fiziksel gerçekliğin ötesinde duygularını ifade eder. Çünkü ne fizik kuralları taşıyan nesnelere ne de çizgiler ve

tonlar bulunabilir. Küçük çizgilerin oluşturduğu, tonlar, hızlı yapılmış figürler, lekeler görülür.



Görsel 22. Fikret Mualla, Bar, Yağlı Boya, 1951-1975, 26 x 34 cm. Özel Koleksiyon
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/mualla-fikret/fikret-mualla-bar-9809/>

Kültürel, sosyal sınıfların, resimlerinde belirli bir zümreyi oluşturduğu aşıkardır. Özendiği, ama bir taraftan da insanların hayatı, adaletsiz bir düzenle yaşarken, resmetmediği çileyi çeken yoksul insanları, hayat kadınlarını, başaramayan insanları ve kendisi gibi hayatla uyuşamayanları resmeder. Ama gösterdiği tonları abartılı bir biçimlerle, intikam alan ruha sahip resimlerdir. Eserlerinde, imgelerine yüzeysel bir gözle bakıldığında, izleyiciye neşe, lüks hayatlar, eğlence ve mutluluk gibi kavramları hissettirmesinden dolayı, yaşamın hep iyi tarafını aldığı algılanabilir. Bu durumun sebebi; güzel giysileri olan kadınlar, balonlarla mutlu olan çocuklar, güzel mekanlarda iyi vakit geçiren, insanların yoğun ve coşkun renklerin yer almasıdır. ‘Mavi Çubuk’, ‘Pembe Kafe’, ‘Sarı Elbise’, ‘Baloncu’, çeşitlemeleri olan resimlerinde bunu ilk anda algılamak çok kolaydır. Ama resimlerinin hep bir yanı haykırmak ister. İmgelerinde büyüleyici renklerin içinde, onları teknik olarak dengeleyecek bir siyah figür veya alan görülür.

Fikret Mualla’yı kendi çağdaşları arasında özgün bir yere oturtan görsel değerlerin anlamı neydi? Bu ve buna benzer başka soruların karşılığı, her şeyden önce bu bohem

sanatçının hiçbir ön yargıya, temel akıma, güncel eğilime dayanmayan anlatımının içtenliğinde gizliydi. İçtenlik onun resimlerinde soyut ve içeriksiz bir kavram olmaktan çok, yaşamın değişken karakterinden, görüntüler dünyasının doğurgan genişliğinden kaynaklanan ve mutlaka yaşanmış olan bir olguydu (Öztop, 2007: 71).

Sanatçı Paris Dönemi'nde Wassily Kandinsky ve Edvard Munch gibi diğer ressamı etkilendiği gibi, o da bu büyüye kapılmıştır. Kısa bir süre eğlenceye kendini kaptırmıştır. II. Dünya Savaşı'nın başlamasının akabinde, Fransa işgal altında kalmıştır. Böylece, zorlu sürecin kapıları aralanır. Yaşamın zorlaşması ve parasının azalmasıyla, ihtiyaçlarını karşılamakta güçlük çekmektedir. Çok az miktarlara, resim satmaya başlar. Almanya'da tanıştığı Hale Asaf'a âşık olmuş, ama karşılık alamamıştır. Alkol, vatan özlemi, sürekli olaylarla geçen günlerin ardından, akıl hastanesine yatmak zorunda kalmıştır. Resim yapmaya devam etmiştir. Hastanede Dina Vierny ona resim yaptırmaktadır. Aynı zamanda sınır dışı edilmeye çalışılan Fikret Mualla'yı kurtarmış ve onun katkılarıyla ilk defa 1954 yılında sanatçının eserleri toplu şekilde sergilenmiştir.

Paris ressamı olarak tanınmaya başlayınca sanat simsarları, onu şehrin kafelerinde bulurlar. Picasso'nun kendisini fark etmesiyle onunla tanışma fırsatı bulmuştur. Picasso, ona imzalı resmini armağan etmiştir. Ama kendi resimleri gibi onun tablosunu da bir şişe şarap bedelinde satar. İkinci sergisini iki yıl sonra açan ressam, ünü artmasına rağmen sanat simsarları tarafından, çoğu zaman vaat edilen ücretleri alamamıştır. Bu zaman diliminde Madam Angels ile tanışmıştır. Sergiyi açtıktan sonra yine akıl hastanesine yatırılmıştır. Fikret Mualla sürekli çalkantılı bir hayat geçirmiştir. 1962 yılında ise felç geçirdikten sonra, bakımını Madam Angels üstlenmiştir.

Bohem bir yaşam sürdürmesine karşın, kendi dengesini resimle aramıştır. İçindeki çalkantılı ve karanlık dünyayı, ironik dokunuşlar ile yansıtmıştır. Güzel yaşamı arzulayan, coşkunuğu barındıran parlak renkleri, hayalleri süslercesine sıcaklıkta enstantaneleri betimlemiştir. Dışavurumculuğun sınırları, o dönemde yenilikçiliğiyle yiksa da ekolleşen her akımın ötesinde, Fikret Mualla korkusuzca; kendi için özgün resimler yapan bir ressam olmuştur. Alman Dışavurumculuk grubu Die Brücke'den biçim ağırlıklı ve Henri Matisse'ten ise, renk konusunda oldukça etkilenmiştir. Genellikle karton üzerine guaj,

suluboya, yağlıboya, pastel gibi tekniklerin yanı sıra kalem ve çini mürekkebi tekniklerle de çalışmıştır. En önemli eserleri şunlardır: 1955 yılı, 'Uzanmış Güzel' 1956'da karton üzerine guvaş boyayla çalıştığı 'Bekleme', 1957'de 'Çocuklar Gezintide', 'Paris'te Bir Sokak', 1961'de 'Cazcılar', bar resimleri ve natürmort eseri, sanatçının ön plana çıkan çalışmalarındandır. Sanatçı, kendi hayatını şu şekilde açıklamaktadır; "Ben hürriyetimi çok severim. Bunu naçiz sükûtumda (susmamda) bulurum. Resim yaparken, ibadet eder gibi sükûneti beynimin tepesinde, saçlarımın dibinde hissedemezsem, o zaman bilirim ki, yanlış bir işle meşgulüm" (Topuz, 2005: 237).



Görsel 23. Fikret Mualla, İsimsiz, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41 x 33cm. Özel Koleksiyon

<http://www.leblebitozu.com/fikret-muallanin-rengarenk-23-eseri-ve-hayati/>

Eserlerinin çoğunluğunda, görsellerindeki figürler melankoli içeren insan tasvirleri içermektedir. Yüzlerindeki birçok duygunun karıştığı dünyanın kederini, iyi yaşarken dahi, o anda düşündüğünü ifade eden imajlarla, resim kendi zıtlığını yaratıyor. Çünkü her şeyin renkli ve yoğun tonların kapladığı bir atmosfer içindedir. O yüzler, baskın dahi olsa, biçimleri ve renklerin tonlarıyla dengeleyerek, oradaki hissiyatı vermek istemiştir. Renklerin bu kadar parlak oluşu, onun güneş gibi doğanın umut edilebilecek bir yer inancından kaynaklıdır. Dünyayı, dertleriyle de kabul ettiğinin kanıtıdır. Bu kadar psikolojik ve trajik olaylar atlatan bir insan, kesinlikle ironiktir. 1967 yılında, Paris'te karaciğer rahatsızlığı

geçirir. Reillana kasabasına giden sanatçı, aynı yıl hayatını kaybetmiştir. Ölümünün ardından, resimleri 1976 yılında, bazı resimleri ülkeye getirilerek sergi açılmıştır.

2.2.4. Mehmet Güleryüz

Mehmet Güleryüz, 1938'de İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Liseyi Saint Boneit Fransız Lisesi'nde bitirdi. 1958'de öğrenim görmeye başladığı, Güzel Sanatlar Akademisinin Resim Bölümünü 1966'da tamamlamıştır. Bu süreç içinde, aynı zamanda oyunculuk eğitimi almıştır. 1963'te desen çalışmalarının oluşturduğu, ilk kişisel sergisini yapmıştır. 1966'da "Beş Genç" grup ismiyle, Türk Amerikan Derneğinde sergi açmışlardır. Sergide yer alan diğer sanatçılar ise Devrim Erbil, Necati Ayten, Utku Varlık ve Oktay Anıl Mert'tir. 1970'te devletin bursuyla, litografi eğitimi almak için Paris'e gider. Bir sene sonra, yaptığı heykelleri Pont Des Arts'da gözler önüne çıkarmıştır. Resim ve litografi işlerinde ilerleme sağladıktan sonra yurda döner.

Baba tarafındaki aile büyüklerinde kent kültürüyle yetişmiş, seçkin eğitilmiş kişiler bulunurken, bir yandan da Osmanlı geleneksel kültürü ve disiplini hâkimdir. Muhafazakâr olduğu kadar, Avrupalı yönü de gelişmiş olan ailenin bir özelliği de üyeleri arasında hattatların oluşudur. Hattat dedesi ile akademili bir ressam olan halası, Bedia Güleryüz'ün çalışmalarına aşinalık kazanan Mehmet Güleryüz, bir yandan anne ve babası, bir yandan da klasik müzik icra eden çello ve keman yapımcısı dayısı vasıtaıyla, sanatçılar arasında büyümüştür (Güleryüz ve Sönmezay, 2015: 14- 27).

1975'te kendi akademisinde Neşet Günal'ın atölyesinde akademik hayatına başlamıştır. Başlarda resim tarzını soyut anlayışla resimler yaparken, tiyatro ve yurt dışı deneyimleriyle, figüratif stilde çalışmalar yapmaya başlamıştır. Tiyatro Mehmet Güleryüz'ün resimlerine, oyunculuğun mistik tarafını ve ikonik tiplere yer vermesinde etkili olmuştur. 70'li yıllar, yeni dışavurumcu yönelimlerin çıktığı dönemde, sosyal çevrenin içinde karakterleri hayvan figürleriyle, hikayeci bir anlatımın özgün arayışlarıyla öne çıkmaktadır. 1979'da Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü kazanmıştır. Aynı yıl İstanbul Sanat Bayramı Sergisinde, altın madalya ödülünü kazanmıştır. 80'li yıllara gelindiğinde, New York'a gitmek için, akademideki görevinden istifa etmiştir. 1984 yılında

ülkeye geri dönmüş ve kendi adını taşıyan atölyede, sanat dersleri vermiştir. 1988'de Nev Galeride, sanatçının, 25 yıllık yolculuğunun hikayesi retrospektif sergisiyle tanıtılmıştır.

Aynı yıl, Süleyman Demirel döneminde verilen devlet sanatçısı unvanını, reddederek dava açmış ve iki yıl sonra davayı kazanmıştır. 1991'de 'Karşı Rüzgâr', isimli yağlı boya serisini yapmıştır. 1992'de 'Çöp Masalları', adlı yedi resmini Polat Rönesans Otelinde sergilemiştir. 2002'de, IAA Avrupa 2. Başkanı oldu ve IAA Dünya Yönetim Kurulu üyeliğine seçildi. Bir yıl sonra, 40 yıl desen retrospektif sergisini, Yapı Kredi Kazım Taşken Galerisinde gerçekleştirmiştir. Geri döndüğü yıllarda, resim tekniği konusunda, abartılmış canlı alegorik karakterler kullanmış, ifadeci çizgilerinin içsel anlatımı desteklemesiyle ele almıştır. Seksenlerin ortalarında, renk konusunu, daha cüretkâr renkleriyle, yoğun bir palet anlayışı oluşmuştur. Birbirlerine kaotik biçimde bağlı figürler, karşılıklı olarak, görsel planda üstün çıkmaya çalışırlar.

Mehmet Gülerüz'ün çalışma sisteminde, hızlı fırça vuruşlarıyla eskizler vardır. Fazlaca deformasyonlar yapan sanatçı, kaotik biçimler arasında, psikolojik yansımalar görülür. Resimlerinde, toplumsal eleştiri dilini kullanır. İronik enstantaneler yaratmayı sever. Hayvan figürlerini kötü ve ahmak insanları ifade etmek için, kullanır. Onun temaları oldukça geniştir. Kişisel görüşle ifade edilebilecek olan, sevgisizlik, güven, bencillik ve adaletsizlik gibi sayısız konularda, öznel bir resim gözüyle yaklaşır. Renklerin karmaşık hali, insan ruhundaki ele avuca sığmayacak duyguları, aktarmaya çalışır. Kimi yerde, yumuşak tonlar kullanırken kimi yerde, kontrast tonlarla görsel zenginlikte imgeler oluşturur. Figür soyutlamalarıyla birlikte, bir tiyatro havasında korku, savaş gibi duyguları anımsatır. Bu duygusal imgeler, varoluşsal kaygı düşlemi içerisinde yeniden doğuşu temsil eder. Mizahi duygular, absürt ve tuhaf şeylerin resmi ifade edilir. Gülerüz, Türk resminin figüratif geleneğinde, kısmen esprili deneysel tarzda, çağdaş, insanlığı karakterize eden düşünce ve davranış modellerine, görsel şekil veren eleştirel bir doğaya ait eserler ile ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Sağlam, 2008: 92).

Anlatımlarında karmaşık düşünce yollarını kullanan ve haritası olmayan bir varlık olan insandan alır. Aktarımı, dolaylı biçimde verir. Anlatılmak isteneni, direkt vermeği tercih etmez. Çünkü çabuk verdiğinde, ötesinde merak edilecek bir şey olmayacağı için,

insanın da bu sebepten düşünmeyi önemli bulmayacağından, merak duygusunu her zaman önemli bir etken olarak görür. Tek nedeni, merak duygusunu geliştirmek değildir. Aynı zamanda yaşamın belirsizliğini, düşüncenin belirsizliğini ve insanın karakterinin sabit bir mekanizma olmadığı için, resimlerinde sezgisel yorumlamalar görülür. New York yılları, süratle bir amaca yönelik soyutlama çeşitlemeleri yapmaktaydı. Mekân olgusuna çok fazla önem vermeden, figürlerinin hızlı ve agresif davranışlarına odaklanmaktadır. Kişisel kimliğe önem veren sanatçı, yapıtlarında çeşitli karakterleri farklı metaforlar ve farklı belirginlikte kahramanlar üretmektedir. Figürlerindeki gücü, tiyatroculuğun ona bir hediyesi olan her rolü, yani durumları, doğaçlama yaparak anlatımı biricik kılabilmiştir. Tasarlanmış imgeleri, en mükemmele çıkarmak için önce bozmaya çalışmaktadır (Ergüven, 2007).

Felsefi olarak, varoluşsal kaygılar üzerine, temelde gelir adaletsizliğini, toplum içinde ve ailenin içindeki bireyin rolünün sınırlılıklarını, yaşarken spontan gözlemlerle değerlendirir. Politik konuları, toplum hayatına pekiştirerek yorumlamalar yapar. 1985 ‘Herkesin Aksine’, 1986 ‘Beni Sıkıyorsun’, 1986 ‘Kapı Ağası Bahçıvan’, 1988 ‘Denetim Altında’, 1988 ‘Ağaç Kesenler’, 1988 ‘Özerk Bölge’ gibi insanın kırmızı çizgileri üzerinden politik ve ideolojilere bilinçaltı göndermeleriyle, yaklaşımlarını ifade eder. Özgünlüğe önem veren bir sanatçı olan Mehmet Güteryüz, diğer taraftan da yalnızlığın günlük hayattaki sıkışılan konular arasında, insanın dünyadaki güçsüzlüğünü vurgularken, yalnızlığın da sınırları olması gerektiğini resimlerinde anlatmak istemektedir. “Onun resmine bakarken, izleyici neyi gördüğü hakkında bir fikir sahibi olmadan gerilimli bir ortamda bulur kendini. Boşluğun (Mekânın) atmosferi, ilk bakışta sarsıntıya yol açarken, zamanla insanı içine alan duygu yoğunluğuyla, şiddet ve gerilim Güteryüz’ün ifade tarzıyla bütünleşmektedir.” (Ergüven, 2007: 277-283).



Görsel 24. Mehmet Gülerüz, “Denetim Altında” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1988 130 x 162 cm,
<http://www.mehmetguleryuz.com/index.php?lc=en>

Sanatçı dönemlerine göre renkler kullanmıştır. Fakat 60’lı ve 70’li yıllarda, koyu tonların, kendini daha fazla gösterdiği işlere imza atmıştır. 80’li yıllarda, daha açık tonlar kullanmış, fakat hem parlaklık olarak az hem de mavi, yeşil, gibi soğuk tonlar üzerine çalışmıştır. 90’ların ikinci yarısında, tonların arasında, parlak çizgi ve tonlar öne çıkmış, sarı ağırlıklı sıcak tonlar görülür. Öyle ki resminde izleyiciyi etkileyen en önemli faktörlerden olur. Kullandığı tonlar, toplum psikolojisindeki hastalığı, ilkel dürtüleri, cinselliği, saldırganlığı ve hırsı, hareketli dünyaya yabancı mekanlarıyla, grotesk bir tarza sahiptir. Sembollerini kullanma biçimi, karakterlerin hareketinde ve objelerin anormal görüntüsünde yatar. Genellikle, ilk anda anlatılmak istenen anlaşılmasa da derinliği olan imajlarıyla, daha fazlasını vadettiğini göstermeye çalışmaktadır (Uysal, 2009).

Sanatçının, Türk resim sanatına katkılarında biri de çizgisel çalışmalarını farklı tekniklerle ifade edebilen bir yöntem izlemesidir. Ara sıra routing kalemiyle çalıştığı desenler, sanatımıza tamamlanmış işler verdiği için önemlidir. Kullandığı teknikler routing

ve çeşitli kalemleri kullansa da her türlü boyayla çizgi kullanması dinamizmi güçlendirmektedir. Etüt etmeyi seven Mehmet Gülerüz, devinim halindeki figürleriyle, hem güçlü bir yapı oluştururken, diğer taraftan da birbirine geçmiş çok boyutlu efekt görülür. Sanatçı, boyanın genel kullanım özelliklerinin dışına çıkarak, çok renkli ve çok çizgili resimleriyle olağan dışı ortamları yaratırken, samimiyetle trajik öyküler anlatan gerçekçi bir bellek sunar.

Sanatının ilerleyişinde, zamansallığa önem veren sanatçı, yaptığı eskizleri, desenleri tarihlendirmektedir. Renk, form ve mekânı kullanırken, kendi dünyasından aldığı kadar, dönemin toplumsal havasından etkilenen resimleri, zamanının aynası olma niteliği göstermektedir. ‘Türk Solu’ 2006, ‘Civil Law’ 2008 ve ‘Her şeyin Aksine’ gibi resimleri buna bir örnektir. Sanatçı, sanatıyla sadece toplumu ve politik durumları eleştirmiyor. O aslında, Dışavurumculuğun özünde olan, içindeki fırtınaları eleştirerek veya yargılayarak tepkide bulunmayı benimsemiştir. Keskin bir dil kullanan ressam, hayvanlar ve hayal gücü ürünü olan yaratıkları, kendini de katarak eleştirmektedir. Buna örnek olarak, kalıp kâğıt üzerine çalıştığı, ‘Kendim’ resmi gösterilebilir. Çalışmalarında mekân düzenlemesi önemli bir yer tutar ve boş renk alanları bırakır. Estetik kaygısı nedeniyle ifadeyi vurgulamak için boşlukları ve güçlü renkleri kullanarak etkiyi arttırmayı amaçlar. Gülerüz 1960'ların soyut dışavurumculuğuyla Günel figürasyonunun sentezini yapmaktadır. Dışavurumculuk, M. Gülerüz için bir yaşam biçimidir ve daha çok Alman Dışavurumculuğu ve Dada hareketinin hiciv anlatıcılığından beslenen yansımalar bulunur. (Beysal, 1994: 12).

Mehmet Gülerüz'ün resimlerinin bir numaralı unsuru figürlerdir. Mekân, figürleri destekleyen aurayı oluşturan yardımcı elemanlardır. Figürlerdeki deformasyon, onun şekillerle oynamadaki becerisini gösterirken, aynı zamanda sert bir anlatım diline büründüğünü de gösterir. Çoğu zaman bu sert formları stilize ederek figür kendini anlatır. Ama asıl figürün estetiğinden çok konunun aktarımını karşıya iletilmesini sağlamaktadır. Karakterlerinin bedenlerinde, anlatımı tek bir noktadan kullanmamaktadır. Uzamı bir bütün değil, ayrı bölümlerde farklı lekeler ve çizgilerle kendini göstermektedir. Bu yolla, sınırlandırılmış figüre resim içinde, yeni dil kazandırmaktadır. Sanatı, sadece o anda yapılacak bir resim olarak görmemektedir. Devamlılığı olan bir süreç olarak gören sanatçı, karakteristik resimlerini, tiyatral bakış açısıyla, enstalasyonlara dönüştürerek Türk resmine katkı sunan bir sanatçı özelliğini taşımıştır (Tansuğ, 2003).



Görsel 25. Mehmet Gülerüz, Kuyu Başı, 1994, Arches kâğıt üzerine rottring, 55 x 75 cm.
<http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?lc=en>

“Gülerüz’ün resimlerinde kullandığı renkler; izleyicide hastalığı, ölümü, cinselliği, vahşeti (aynı zamanda cinsellik anındaki) çağrıştırmaktadır. Bu renkler bireysel nevrozu yansıtan bir renkten öte toplumsal nevrozu yansıtan renkleri içinde barındırmaktadır” (Sağlam, 2008).

2.2.5. Neş’e Erdok

1940 senesinde İstanbul Üsküdar’da doğmuştur. Babası Şinasi Erdok ve Annesi Semai Sanlı’dır. 1948-1953 yıllarında ilk ve ortaöğrenimini bitirmiştir. Daha sonra Üsküdar’da Fıstıkağaç Lisesinde okumuştur. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde Neşet Günal’ın atölyesinde eğitim almıştır. 1965 yılında gittiği Madrid’de Escuela Diplomatica ve Escuela Central De Idromas’da İspanyol Dili Edebiyatı, Uygarlığı ve Sanatı alanında çalışmalar üretmiştir. 1967’de Türk Devleti tarafında Fransa’ya gönderildi. Paris’te Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts’da resim eğitimi almış ve çalışmalar yapmıştır. Ardından ülkeye geri dönen sanatçı, İ.D.G.S.A.’da Neşet Günal’ın atölyesinde asistanlık

yapmıştır. 1981 yılında, profesörlük unvanı kazanmış ve 1990'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisine atanmıştır.

Sanata ilgi duyması, abisi ressam Saydam Erdok'un resimlerinden etkilenerek başlamıştır. Neş'e Erdok'un sanat anlayışında yaşamın içinden kıyıda köşede kalmış insanların betimleri görülür. Neş'e Erdok'un ilk etkilendiği sanatçılar Fransız ressamlar Lautrec, Modigliani, Degas gibi isimlerdir. İspanya'da eğitim aldığı yıllarda, Goya, El Greco, Valesquez ve Arshile Gorky gibi sanatçılar, resim dilinin şekillenmesinde görsel hafızada önemli yer teşkil etmiştir. Sanatçı, sosyal psikolojileri sorgulamayı sevdiği için, insanların görüntülerinin dışında, içlerine girmek ilgisini çekmektedir. 1960 kuşağının, figüratif ifade tarzlarına yeni kapı açan isimleri arasına girmiştir (Özsezgin, 2002).

1960'lardan sonra ise, hareketlenen sanat, kültür ve düşün alanındaki açılımlara koşturarak yeni bir bilinçlenme süreci yaşanmış; köyden kente göç olgusu yeni ve hatta arada kalmış yaşam biçimleri yaratmış, sanayileşme başlamıştır. Bütün bu toplumsal olaylar ve dolayısıyla yaşanan değişimler sanat alanında önceden başlamış olan, figüratif canlanışa yeni bir boyut kazandırmış, aynı zamanda figür anlatımlarının günümüze dek ifade bulduğu eğilimlerin kökleşmesinde etkili olmuştur (Kamacı, 1997:13).

Toplumsal gerçekçilik akımını benimsemiştir. Ama eserlerinde Dışavurumculuk da etkili olmuştur. Neşe Erdok, toplumsal sorunların dile getirilmesinde, doğal süreçleri ruhsal açıdan, işleyerek yer verir. Çünkü onun eserlerinde, sokaktan, dilenciler, sokak satıcıları, engelliler ve konfeksiyon işçileri karakter olarak temsil edilmektedir. Çevrede sürekli görünen bu insanların suretlerindeki duygularını göstermek için, sinema kadrajlarındaki görüntüler gibi yakın plandan içine çekmektedir. Bu biçimin oluşumunda; Fransız sinemasının entelektüel gözle inceledikleri, toplum gözlemciliği ve Yılmaz Güney'in politik filmlerinin de etkisi oluşmuştur. O dönemlerde mekân, onun için figürlerin havada kalmaması için yalın şekilde oturturulmuş, tarama veya renk alanlarıdır.

Figürler dış hatlarıyla mekândan kolay biçimde ayrılmaktadır. Nesnelere, resim yüzeyine fazlaca yapıştırılması, izleyenin ortamın içindeymiş hissiyatını oluşturmaktadır. Bununla da yetinmeyip figürleri büyük alanlara yerleştirmiştir. Desene önem veren sanatçı, figürlerin içinde, tarama çizgileri kullanır. Biçimleri bozarken, gerçeğe yakın formların transformasyonu gibi gerçekleşmektedir. Hem, bütün bedeni bozar. Hem de uzamsal

deformasyonlar uygular. Hareketi, figür ile görselin öznesi olması, onun resminin temel özelliklerindedir. Mekânda, arka planındaki renkleri oldukça yumuşak kullanırken, karakterlerindeki renklerin kroma doygunluğunu, yüksek miktarlarda uygulamaktadır. Karakterlerde dahi, her yerde baskın tonları kullanmayı tercih etmez. Bazı alanları, ton olarak da resmin yıldızı yaparak, parlatmayı tercih etmektedir.

Neş'e Erdok'un resimlerindeki konu, sadece günlük hayattaki psikolojik durumların, incelenmesiyle kalmaz. O dönemlerin ve genel sorunlarından olan, kadın kimliğinin toplum içindeki yerini, sorgulayan tarafı da mevcuttur. Toplumsal gerçekçi kökenli bir sanatçı olduğu için, figürlerin portrelerinde gerçeğe yakınlık önem teşkil eder. Genel anlamda, desene dikkat ederek, üç boyutlu formlar ve yüzeyler elde eder. Stili, resmin içine yolculuk edilmesini ister. Ek olarak, kendisini resmin içine dahil etmektedir. Bunu çoğu zaman, kendisinin de söylediği gibi kedi figürleriyle yapmaktadır.

Sebebi şöyle açıklanabilir: Bir film veya resimde, izleyici olarak seyredildiğinde, görüntüdeki duyguları daha iyi anlatılabilmesi için, kendimizi de resme dahil etmeye çalışır. Bu kimi zaman, önde olan bir karakterin yerine koymak olur. Kimi zamanda, daha geri planda kalmış, birinin yerine koyulur. Sanatçı da resimle daha yakın bağ kurabilmek için, böyle bir yöntem izlemiştir. Aynı zamanda da ressam imzasını, eserinin içinde açık biçimdeki şekillerle imzalamayıp saklayarak atmış olur. Resimlerinde, özgürlük ve sosyal devrimleri ele alırken, eşitlik konusunda da çok sayıda eseri bulunmaktadır. Eşitlik değince de fakirlik ilk akla gelen kavramlardandır. Ve benzer kavramlarında kaynağıdır. Fakirlik, yaşamı fiziken zorlaştıran bir durumdur. Fakat sosyal statüleri belirlediği için, dışlanmayı getiren bir olgu haline gelmiştir.

Figürün yeniden üretim sürecinde aslı ile aslı olmayan arasındaki kaçınılmaz boşluğu peşinen kabullenip bunu özgür iradeyle genişletme çabasına girer. Bu aslında bir kısıtlama çabası değil özgürlük alanı içerisinde görmeye yeni ufuklar için zemin hazırlamaktır. Çoğunlukla insan figürü üzerinde yoğunlaşan Erdok, özellikle eşya ve çevre düzenlemesine ilişkin tutumu ile alanı ne kadar rahat kullandığını gösterir (Ergüven, 1997: 29-30). “Sanatçının desen çizimlerinin sağlamlığı, kullandığı renklerin temiz ve vurucu etkisi, alımlayıcı üzerinde psikolojik bir etki oluşturur” (Algın, 2021: 50).



Görsel 26. Neşe Erdok, Kedi Çocuk, 2005, 146 x 116 cm., t.ü.y.b.
http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=39&s=2&r=320&l=

Fakirlik, bir taraftan bireysel olarak, zorlu yaşamla mücadele etmektir. Ama diğer taraftan eşitsizliğin önemli göstergesine dönüşürken, bu etkilere bağlı olarak ‘dışlanma’ ve ‘dışlama’ gerçekliğiyle yüzleşme olanağı sunar. Adaman ve Keder’e göre fakirlik farklı ‘dışlanma’ biçimlerini ortaya çıkarır:

“Ekonomik dışlanma, emek piyasasında ve formel sektörde, iş bulamayan kişilerin karşılaştığı dışlanma biçimidir. Mekânsal dışlanma, köyden kentsel alana göç ederek, genellikle kentin gecekondu semtlerine yerleşen insanlar ve bu insanların yaşadığı yerlerde kamu hizmetlerinin yetersizliği ve bazen de kişinin yaşadığı semt nedeniyle hakir görülmesiyle ortaya çıkmaktadır. Politik dışlanma da genelde ekonomik ve mekânsal olarak dışlanmaya uğrayan insanların politik katılım kanallarına da dâhil olamamasıyla görünür olmaktadır.” (Adaman ve Keyder, 2006: 9-10).

Tüm bu anlatımlarda Neşe Erdok’un resim dili, oldukça dürüst bir tarza sahiptir. Kompozisyonları, kabarede oyun oynayan, tiyatro tiplerine benzemektedir. İzleyiciye biraz mizahi, biraz melankoli ve ironik hareketli figürler, rasyonel bir gerçeklikle, hakiki

duygular hissettirmektedir. Abartılı fırça vuruşları kullanmayı, tercih etmemektedir. Kompozisyonları, çok figürlü ve çok elemanlı olabiliyor. Ama kullandığı biçimler, renk örüntüsü, arka plan, minimalizmi desteklemektedir. Renklerini kurguladığı düşünceye göre seyreltip, algılara odaklanılması yere kanalize etmektedir. Çoğunlukla da koyu tonları öne çıkaran, sade açık tonlarla gerçekleştirmektedir. İnsanların suretlerine baktığımızda ise, beyaz yüzleri görmekteyiz. Yalnızlığı ve dışlanmışlığı anlatmak için, soluk yüzleri kullanmıştır. 1997 'Küs Kardeşler', 1990 'Zaman Kuşu' veya 2013 yılında yaptığı, 'Baykuşlu Otoportre' resimleri buna örnektir.

Simgelere önem veren sanatçı, resimlerinde kadınların saçları üzerinden toplumsal ve kişilik üzerinden çıkarımlar yapmaktadır. Dış etkileri göz ardı etmemektedir. 2010 'Berberde' ve 1985 'Displin ve Ceza' resimlerini yapmaya iten Neşe Erdok, toplumumuzda akli dengesinde problemi olanların saçlarının kesilmesine, çocukluğunda şahit olmasıyla ve Hiroshimo Mon Amour filminin saç kesimi karesi onu etkilemiştir. Ama tek sebep gördükleri değildir. Asıl olan, gördükleriyle empati kurabilmesi olmuştur.

1979 'Ayakkabı Boyacısı', 1980 'İstanbul Satıcıları' gibi daha eski çalışmalarında, toplumsal konuları işlerken ki renkleri, koyu ton değerleriyle çalışmıştır. Günümüzde ise, (Görsel 27) 2021 'Ekmek', 2021 'Alacakaranlık', 2017 'Suriye' gibi güncel ve daimî konularda ise, daha açık tonlarla çalışmalarına devam etmektedir.



Görsel 27. Neş'e Erdok "Ekmek", 180 x 150 cm, 2021, Tuval üzerine yağlı boya
http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=54&s=1&r=481&l=

Dışavurumcu gerçekçilik, çevrede görülen sıradan insanları, beklentilerini, tedirginliklerini, yalnızlık ve hastalıklarını abartılı bir biçimsel anlatım diliyle ele alan bir yaklaşımı ifade etmektedir. Desenler, portreler ve figür çalışmaları yalın bir figüratif üsluba bağlı kalınarak az ve klasik renk anlayışı ile otobüste hasta, çocuk, banliyö trenleri, Kadıköy vapuru, vs. gibi konularla tuvalere yansıtmaktadır (Ersoy, 1998: 88).

2.2.6. Komet

Komet, 1941 yılında Çorum'da dünyaya gelmiştir. Asıl adı, Gürkan Coşkundur. 1960 -1967 arasında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesinde eğitim görmüştür. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zeki Faik İzer'in atölyelerinde öğrenci olmuştur. 1971 yılında devlet bursunu almayı başararak Paris'e gitmiştir. Vicennes Üniversitesinde eğitim hayatına devam etmiştir. Yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda sergiye katılmıştır. Ama ilk sergisini 1974 senesinde Rouen'de, Mayıs Salonu'nda eserleri sergilenmiştir. İki çalışması, okulun öğretim

üyelerince satışı yapılmıştır. Paris yıllarında, Rönesans öncesi İtalyan sanatını, İtalyan primitifini ve Pompei resimlerini incelemiştir. Fransa'da dokuz, ülkemizde on beş sergi açan Komet, Lozan, Salzburg, Bürüksel ve Viyana'da birer defa sergi açmıştır.

Sanatı tanımlama evresinde, 1960'lı yıllardaki çoklu insan görüntüleriyle, mekânın uzaysal boyutunu ele almıştır. Resimlerinin mekân ve zaman ilişkisini betimlemeye çalışmaktadır. Ona göre zamanı anlatmak, mekanının unsurlarından geçmektedir. Zamanın var oluşunu, mekânın içindeki değişimlerle açıklamaktadır. Mekânı kurgularken; madde özelliğini kabul etmekle birlikte, tek bir maddenin tek bir ortamı nitelenmesinden yana bir tavır almamaktadır. Zamanın doğrusallığını aşır, girift bir yapı içinde birbirleriyle kesişen zamanları oluşturmaktadır. Sanatçı için, anlara anlam kazandıran, önemli gördüğü politik ve sosyal olguların değerleriyle oluşmaktadır. Öznel bir yapıda sunduğu resimlerinde, yaratım sürecinde yaşadığı edim, çalışmanın benliğine katkı sunmaktadır. Eserlerindeki aksiyonun yanı sıra, süreçlerin toplamını duygunun içerisine almaktadır. Mekânın önemli yer tuttuğu ortamda, bazen sakinliği ifade eder. Bazen de gerilimin bir numaralı aktörü olarak sunar.

Figürlerinde belirsizliği kullanan sanatçı, figürlerin ortamın içine serpiştirmektedir. Kompozisyonda hiçlik kavramının anlatımı, boşluktaki insanların varlığıyla temsil edilmektedir. İnsanı da varlığına değer kazandırırken, psikolojik deneyimlerine kıymet verir. Resimlerinde insanın kendi olup olamamasıyla uğraşmaktadır. İdeolojileri ayrı bir kenara koyup felsefi olarak kendini tamamlamasını ister. Sadece ressamlık değil, aynı zamanda şiir yazmaktadır. Resimlerinin oluşumunda sözel dil olan şiirlerini, görsel bir dünyaya çevirir. Hayalperest bir tarzı olan sanatçı, fantastik öğelerle epik bir ortam hazırlamaktadır.

Kompozisyonlarında figürlerin arasında, gerçek üstü bir bağ kurmaktadır. Gürkan Coşkun'un çalışmaları, izleyen açısından, ağır hareket eden bir tarzı vardır. Figürler bir macerayı, bir hedefi arzulamak ister. Fakat kurgudaki karakterler, dinginliğin içinde hareketi kovalamaktadır. Renklerin fluluğu ile birleşen öykücü anlatım, gerçeküstü sinematografisi oluşturur. Anlatımında genel sakinliği bozmak istemediği için, genel olarak karşıt renkler kullanmamaktadır. Birbirleriyle aynı skaladaki renklerle yumuşak geçişler elde etmektedir. Karşıtlığı, genel olarak ışık ile vermeyi tercih eder. Kontrast kullanmak istediğinde de kırmızı rengi ön plana çıkarmaktadır.

Resimlerinde, yeşil ve kırmızıyı kullanır. Bunlarda bile, tam bir karşıtlık yoktur. Çünkü; ton değerlerini koyulaştırarak, eriyen kontrast bir yapı uygulamaktadır. Resimlerindeki imgelemler, daha çok çocuk, hayvan, kadın ve çocukluk dönemlerinden esinlenilerek yaratım yapar. Politik simgeler ve içerikler olsa da sanatın estetik yönünü daha baskın tutmuştur. Çalışmalarının isimlerini de ilişki kurduğu şiirlerinden yararlanmaktadır. Örnek olarak; 1998 ‘Sesinde, Gölgesi Eski Bir Aşkın’, 1998 ‘Adalar’dan Yaza Ettik De Veda’, 1996 ‘Aynaya Baktım Abayı Yaktım’ gibi doksanlı yıllarda adlandırmalar yapmıştır. “...Kat kat sürüldükten sonra inceltilen renklere kendi özel tekniğini ve ışığını kazandırıyor, karanlık ve aydınlık kütlelerin ilişkisi de uzaklık ya da yakınlık etkisi yaratarak, kişiyle görüntü arasında bağlantı kuruyor.” (Peitit, 1995).



Görsel 28. Komet, “Figürlü Kompozisyon”, 2001, 72x92 cm. Yağlı boya.
<https://www.mutualart.com/Artwork/Bu-Nedir-/B64C6BA868D2AA01>

Komet’in mekânları bildik bir yeri/coğrafyayı imlemezler. Kendine ait öz yaşamsal bir bağlantıyı, yani sözgelimi çocukluk döneminde iz bırakan bir kenti ya da yaşam alanını da çağrıştırmazlar. Ortak belleğe atıflı bu anonim mekânlar düş formatı gereğince figüratif

unsurlarla ilişkiye geçtiği anda esas karakterlerini bütünlemeye başlar. Normal dışı'lık, üsluba yön veren psikolojik nedenlerle figür üzerinden akarak mekâna bir atmosfer etkisi kazandırmaktadır (Sağlam, 2008).“Yapıp etmelerimizin biçimlendiği ya da biçimlendirildiği bu gerçeklik dünyası değildir ilk bakışta öngördüğü. Sadece tuvalinde gerçekleştireceği dünyadır. Tümüyle kurmacadır bu dünya. Düşlemin (fantasy) ve duyarlığın temsilini öngörür” (Oktay, 1995).

2.2.7. Alaattin Aksoy

Sanata giden yolda Fransa, Paris'ten geçen bir sanatçı olarak figüratif dışavurumlarla beslenen fantastik resimlerin önemli ressamı arasında yer alan Alaattin Aksoy eleştirel ressam kimliğini, evren ve evreni kirleten değerler üzerine kurar ve resimleriyle yeni tartışmalar ve sorgulamaların ortaya çıkmasını sağlar. Son derece ironi yüklü ve çarpıcı yorumları içeren derinliklerle, Aksoy resimleri, dünyayı varlığı tehdit eden gerçekleri tartışmaya açar. Alaattin Aksoy, insan denilen varlığın kendini yok etmeye hedefli olan doğa tahribatına dikkat çekmeyi erek olarak seçer. Teolojik ve ikonografik temalı, mistik duyarlıklı, anti militarist resimlerin ressamı olarak halk resminin arkalarına giden temalara yönelen ve bu temaları Avrupa resminin sentezleriyle yoğurur. Çürüyen dünya, ölümle kalım arasındaki çizgide insan olarak ele alınan konu, son derece çarpıcı bir ikilemi de içinde çoğaltarak yansıtır (...) Renk ve leke karşıtlıkları, çekici ton değerleriyle cazip bir anlatıma ulaşan Aksoy resmi, ironik etkisi, sarsıcı deformasyonlar ve sağlam kompozisyon dengesiyle sanatçının süzgün anlayışının göstergesidir (Giray, 2013).

Alaattin Aksoy'un resimlerinde zaman kendi evreni içerisinde belirsiz bir konumdadır. Resimlerinin fantastik tiplerini aynı zaman kavramında olduğu gibi belirsiz bir düşsel mekân içinde hayvansı figürler olarak yer alır. Figürlerde abartılı uygulanan deformasyon, sanatçının toplumsal güzel, çirkin, iyi ve kötü normlarına tepki olarak yansıttığı formlar bütünüdür. Figürlerin ve mekânın yapısında doğaçlamayla oluşturulan serbest bir etki görünse de ve figürlerin yapısının netliği, belirgin tavrını kendini korumaktadır. Resimlerinde mekân figüre ortam yaratmaya yarayan yardımcı bir unsur görevindedir. Baskın olan figür ile oluşturulan tinsel kompozisyon, gerçeklerin irdelendiği bir üst merci atmosferi yaratmaktadır.

Alaattin Aksoy'un dışavurumcu anlayışının altında figürler, objeler ve biçimler ile oluşturulan sürrealist anlayış yatmaktadır. Bu anlayışta ironik görseller aracılığıyla ifade biçimi görülmektedir. Alaattin Aksoy, figürlerin deforme edilmesinde konstrüktif yöntemlere en çok ilgi duyan ve bu tavırda resim yapan bir sanatçıdır. Alaattin Aksoy'un resimlerinin konusu hep insan olmuştur. Ancak "Bu insanlar", dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır. Bu nedenle "zaman ve mekân" belirleyici bir işaret taşımazlar. Ancak karakter aramalarında, tiplmelerde yaşam içerisindeki durumların belirlenmesine yönelik davranış ve jestlere sahiptirler" (Akdeniz, 2004:187).



Görsel 29. Alaattin Aksoy, "Ödül", 2006, T.ü.y.b., 52 x 66 cm.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE DIŞAVURUMCU ANLATIM

Türk Dışavurumcu sanatçıların resme bakış açıları incelenmiştir. Resimlerin yapım aşamasında nelerden etkilendikleri ve öncelikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Dışavurumcu eğilimlerin yapısal özellikleri tanımlayabilmek için alt başlıklar halinde irdelenmiştir. Kavramları incelerken sanatçıların öznel bakış açılarının farklılıkları üzerinde durulmuştur. Biçimi, rengi, mekân kurgusunu ele alma yöntemleri, incelendiğinde Dışavurumculuk kavramı altında görünmesinin ötesinde birbirlerinden farklı resimler ve anlayışlar olduğu daha keskin şekilde ortaya çıkmaktadır.

4.1. Biçim ve Figürde Deformasyon

Biçim kavramı ele alınacak olunursa duyu organlarını kullanarak, nesnelere kendine özgü yöntemlerle algılanmasına yardımcı olan, sınırlandırılmış, şekil, ses veya görüntüler bütünüdür. Resim sanatı, çizgilerin, lekelerin, koyu ve açık tonların doğal veya inorganik oluşturulan yüzey alanıdır. Biçimlerin hacim kazanması halinde, formlar oluşur. Biçim için, düzen gerekmez ama düzenli de olabilirler. Görsel elemanların kütlesi ve yansımalarıyla ilgilidir.

Deformasyon terimi, biçim bozma anlamına gelir. Sanat eserinde betimlenen figürlerin bazı noktalarının tanınmaz hale gelmeden bozulması olarak tanımlanır. Duyusal olarak doğaya yönelen bir sanatçının, çevresinde algıladığı figürlerin ve nesnelere sanat eserinde yeni biçimlere dönüştürülmesi, doğadan elde edilen verileri normlara uygun veya kabul edilen normal biçimlerde abartarak sunmayı ve normalin göstergelerini değiştirmeden değişiklik yapmayı içerir. Deformasyonun amacı, daha güçlü bir etki yaratmak veya güçlü bir anlatım sağlamaktır (Turgut, 1993: 149).

Resim sanatında biçim, öncelikle Yunanlı felsefeciler tarafından ele alınmış ve güzellik sorununa bağlanmıştır. Antik Çağ Yunan Felsefesinde biçim kavramına ilk olarak Anaksagoras felsefesinde rastlanmaktadır. "Anaksagoras'a göre biçim evrensel oluşumda düzenlenememiş özdek (khaos) karşıtı olarak düzenlenmiş özdek (kosmos)'tur" (Hançerlioğlu, 1996: 28).

Düzene odaklanan çalışmalar, belirli bir sistemi kendi içinde barındırıyorsa, biçimci bir çalışma örneği göstermektedir. Biçimler renkçi ifadeler ile de var olabilir. Fakat biçimci yaklaşımlarda renk, daha fazla kişisel beğeniye göre değerlendirildiği için, hesaplanabilir şekil, kütle kavramlarını baskın kılmışlardır. Sadece, çağdaş sanatlarla ifade edilecek bir şey değildir. Bizans resmindeki sıra dışı insan formları ve Mısır sanatındaki stilizasyonlar, var olan kavramları zamansız kılmaktadır. Biçim bozma, temel insan dürtülerinden şaşırma isteği ve abartarak anlatma çabasından gelmektedir. En çarpıcı imgelemlerin yaratım dönemlerinde, kendini ifade yöntemlerinden birisidir. Bu aşamada form, biçim ve espas, hareketli unsurlarını, birinci resim elemanı olarak kullanan yapısalci sanatçılar ile renk olgusunu önde gören sanatçılar olduğu gibi ikisini bir potada eriten ressam da vardır. Figürü kullanan ressamın genel özellikleri, figürlerinde hatırı sayılır derecede, biçim bozmaya gitmeleridir. Ama deformasyonun temel esaslarından figür, dağınık bile olsa, belli ölçüde anlaşılır olmasına çalışılmaktadır.

Dışavurumcu sanatın, kendine has birçok taraf vardır. Bunlardan birisi biçim bozmaktır. Dışavurumcular, biçimi bozar ve ona kendilerine göre farklı anlamlar yüklerler. Her bir ressamın, biçimleri çeşitli şekillerde oluşturmaktadır. Yaşadıkları olayların, çevreyi algılayış tarzları ve eğitim ele aldıkları kişilerin yönelimleri, bireysel kimlik oluşturmalarında fazlasıyla etkili olur. Türk Dışavurumcu resim sanatının oluşumunda, büyük katkıları olan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, insan formunu yapısalci bir bakış açısıyla irdelerler. Çelebi'nin sonraki yıllarda serbest fırça vuruşlarıyla, dışavurumcu etkiler daha çok öne çıkmaktadır. Hareketi ve dinamizmi önemseyen ressam, atmosferi figürün önünde tutmaktadır. Kocamemi'nin resminde, inşacı çizgi ve boyamalarla, geçeğe yakın formları sürdürmüştür. Onun formları, bazen detayları girmeden oluşturduğu figürler, hareket ve insandan çok, olayın vurgusunu öne çıkarmaktadır. Biçim bozma denildiği zaman, en uca giden iki isim olan Fikret Mualla ve Mehmet Güleriyüz'dür. Özellikle,

figürlerindeki fantezi tiplmeleriyle, tam olarak içlerindeki masalsı karakterleri yansıtırlar. Fikret Mualla ve Mehmet Gülyüz'ün aralarındaki farklar ise şunlardır;

Mualla tiplmelerini olabildiğince yalınlaştırıp belirli sembolik kişiler yaratır. Basit, ama hafızada yer edecek belirginliktedir. Gülyüz ise, figürlerini olabildiğince parçalara ayırarak, vücudun bütün uzuvlarında farklı dokuları kullanabilir. Mualla'nın figürlerinde ise beden baştan ayağa tek bir anlatıyı temsi etmeyi arzular. İki ressamın ortak özellikleri; gerçekte bağlantı kurma çabası içerisinde olup olmamalarından dolayıdır.

Buna karşılık, toplumsal gerçekçilik temelli resimleriyle, Neşe Erdok ve Komet resimlerinde, toplumun yaşadığı durumları anlatmak için dışavurumcu yönelimler ortaya çıkarmışlardır. Neşe Erdok resimleri, gerçeğe yakın formların şişmiş, incelmış ve hasta formlarla, umut, hüzün, öfke karakterlerinde görülmektedir. Sade bir görüntü elde ettiği formlarıyla, izleyeni anın içinde tutmaktadır. Resim sanatının genel geçer kurallarından çok uzaklaşmadan, sosyolojik gerçeklikleri kentin içinde aramaktır. Komet'in figürlerinde, gerçeklikten kopmamış, hareketli insanlar görülür.

Erdok'un oluşturduğu gibi net ve sade figürler görülmez. Daha çok, hareket eden ve rastgeleliğe önem veren boyama tarzıyla ayrışmaktadır. Eserlerindeki insanlar, kara kaş ve gözleriyle karamsar bir tablo sunmaktadır. Romanlardan fırlamışçasına gerçek üstü stilize insanlar oluşturur. Figürlerin her biri, zihinde kendi işine bakan ruh halleri yaratır. Biçimleri bozarken köşeli hatlar ile robotik görünüm elde etmeyi sevmektedir. Deformasyonları yaparken büyük ölçülerde bozulmalar görülür. Biraz küçülterek veya büyütürük, hatırlanabilecek imgeler oluşturma amacı gütmektedir. Figürler birbirlerinden büyük roller çalmazlar. Bazı resimlerin de kafayı büyük resmettiği imajlar gözlenir.

Resim sanatında figürü tanımlamadan önce, kavramlar üzerinden değerlendirilirse, figürün resim içindeki konumu daha iyi belirlenebilir. Teknik olarak, eserin üst seviyede üretilmesi, anlatımın izleyiciye aktarılmasında, önem teşkil ettiği kabul edilmelidir. Çünkü; hayatta da olduğu gibi, kişi kendini ifade ederken, konuşmaların, yaşanan olayın, oluş şekline bağlı olarak enerjik, durağan, ciddi, ironik ve acıkı ifade biçimleri gösterilebilir. Konuşma düsturu; konuşmanın sadece estetik görünmesi için değildir. Yaşanan durumda, o

şekilde hissedildiği içindir. Bir konuşma yapılırken, konuşmanın duygusunu veya anlamını bozacak yetersiz bir anlatım sergilenmesi, konuşmacının ifadesini zayıflatır veya anlamsız kılabilir. Bu yüzden de resimde de benzer bir durum olan teknik yeterlilik, ressamın ifadesinin daha güçlü görülmesi ve algılanmasını sağlayan etkenlerden biridir.

Güzel görüntüler, resmin izleyicinin algısına geçerken, reklam filmi afişi gibi durmaması için, anlam bütünlüğü ve bir amaca yönelik olması gerekmektedir. Bu amaç, boşluk veya yokluk gibi kavramlar olsa bile, mutlaka bir hedefi olmalıdır. İzleyicinin algısını yönetmek, ressamın en önemli meziyetlerinden biridir. Bu yüzden, resmin odaklanması gereken, yıldızlaşan alanın olması, ilgiyi arttıran bir unsurdur. Görüntü, soyut veya yarı soyut bir resim ise atıf yaptığı meseleler, kavramlar önemlidir. Ancak figürün resimde olması; hareketli olarak aktarılan hayvan veya insan temsilleri, canlılık duygusunun artmasını fayda sağlar. İkinci olarak, bir konuyu anlatırken, empati yapılabilecek bir imgenin olması, izleyenin resmin içerisine girmesini sağlayacaktır. Diğer bir nokta ise anlatımı kolaylaştırarak, zaman ve dönemin belirginleşmesinde figür yardımcı olmaktadır.



Görsel 30. Neşe Erdok "Oyun Oynayan Kedi", 2005, Tuval üzerine yağlı boya, 162x130 cm,

Figürün resimde, ne kadar deforme olursa olsun, gerçeklikle arasındaki köprü görevi görmektedir. İnsanın doğayla olan münasebeti, insanın dünyada var olduğunu hissetmesini sağlayan şey, özdeşim kurduğu resimde gözler ilk olarak figüre odaklanmaktadır. Durum böyleyken dışavurumcuların en fazla deformasyona uğrattıkları alanda figür konusunda olmaktadır. Deformasyonların ana sebebi ise insanın doğada gördüğü nesnelere ikonik hale getirip karmaşık, sonsuz metafizik olgu varsaymak veya buna inanmaktan geçmektedir.

Alettin Aksoy ise mekânda arka planın, masalsi görüntüsüne odaklanmaktadır. Figür mekân içinde coşkuluk veren, garip diyebileceğimiz karakterleri grotesk tavrıyla, temel insan problemlerine spesifik bir bakışla bakmayıp, dünyayı başkalaştıran bir gözleme sahiptir. Alaattin Aksoy'un karakterlerinde hayvansılaştıran görünüm ve hareketleriyle birbirleri arasında diyalogu görülmektedir. Bu konuşmalar tiyatro salonunda epik tarzda sergilenen oyunlara benzemektedir. Figürün önde olduğu, ama mekânı kurgusuna önem veren sanatçıların, konuyu genel tutma istekleri vardır. Kaotik sürrealist imgelerle, konumunda sabit kalmayacak hissiyatında dışavurumcu betimlemeleri vurucu etkiler düzenlemektedir. Neşe Erdok ile benzer noktaları, histerik duyguları aldığımız atmosfer iki sanatçıda da vardır. Soyutlama, sanat tarihçisi Wilhelm'e göre şöyle tanımlanır.

“Soyutlama içgüdü, ilkel kavimlerin ve gelişmiş uygar kavimlerin sanatlarında görülmüştür. Sanat yaratısının kaynağı olarak, korkuyu ana eleman olarak görür. Burada dinsel bir bağ vardır. İnsanoğlu biyolojik gelişimi içinde, geniş uzay karşısında alışkanlık ve zihinsel düşünme yoluyla kurtulabilir. Sanatta aradıkları mutluluk, dış dünyanın nesnelere soyut biçimlere yakınlıkla yaklaşarak ölümsüz kılmak ve onları mutlak değerlere yaklaştırmaktır. Onların kavradığı güzellik; insan dış görünüşleriyle ne kadar az senli benli olursa, onun salt geometrik kanunluluk halinde gelişmesi, görünüşlerin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan insana en büyük imkânı sağlar. Çünkü salt soyutlamaya ulaşılır ve böyle bir soyutlamanın örneği doğal obje değildir.” (Woringer, 1985).



Görsel 31. Alaattin Aksoy, İlkbahar, 1965-1966, tuval üzerine yağlı boya, 100x93 cm.
<https://artam.com/muzayede/358-modern-ve-cagdas-tablolar/alaattin-aksoy-1942-ilkbahar>

4.2. Abartma

Resim sanatında abartma (distorsiyon) figürü etkili, heybetli göstermek amacıyla seçilen bir yöntemdir. Distorsiyonda başın gövdeye oranı göz önünde tutulmaz, resimde figürün daha çarpıcı, daha etkili görünmesi istenirse bu yolla şekil bozma, abartma yapılır (Çağlarca, 1996: 129).

Deformasyonun temel faktörlerinden en önemlisi, biçimlerin, renklerin ve duyguların abartılmasından gelir. Ama deformasyonlar minimumda kullanıldığında, abartma unsurunun değişkenliğini görülür. Tasvir edilecek abartmalar, tiyatral havada olan ve karakterlerin abartılması gibi de olabilir.

Abartmak anlatıcının anlamı unutturmayı, kalıcı hale getirmek için kullanması, abartılı olan duyguların insan hafızasında yer etmesiyle alakalıdır. Ama tek neden unutturmamak değildir ve olmamalıdır. Çokça psikolojik etkiye sahip olması, düşünmeye sevk etmesiyle, kişinin eserin derinlemesine inmesine yol açmaktadır. Abartma sadece nesnelerin ve figürlerin fiziksel abartısı anlamına gelmemektedir. Soyut ve anlam olarak atmosfere fazlasıyla doygunluk vererek, düşünsel hissiyat yönünden tasvir edilenin ötesinde bir aura oluşturulur. Özellikle dışavurumcu sanatçıların daha fazlaca kullanılan abartı, biçimlerdeki abartı Nevhiz Tanyeli resimlerinde de görülmektedir. Ressam hastalıklı,

karamsar duyguları, koyu ve soğuk renklerle çizgisel bir üslupla, kötü bir hava oluşturmayı başarır. Genellikle yüz üzerinde yoğunlaşarak, duyguyu daha güçlü vermek istemektedir.

Keskin hatlı figürleriyle, karakterleri öne çıkartıp arka planı olabildiğince yalın tutmayı tercih etmiştir. Figürlerin abartıldığı, böcek ve insan kompozisyonlarıyla deforme edilen soyutlanmış biçimleri ile Ergin İnan'da iyi bir örnektir. Sadece dış hatların belirsizliği ve içi geçmiş insan bedeni üzerinde saydam görünüme sahip düzenlemeler ile yetinmeyerek, renklerinde çeşitliliği ve iç içe geçen fırça vuruşlarıyla, her konuda abartarak eser üretmeyi tercih etmiştir. Bu anlayışıyla renk alanlarına karşı bir tavrının olduğunu görülmektedir. Kendisini kargaşayla ifade etmektedir.



Görsel 32. Nevhiz Tanyeli, “İsimsiz”, 1980, kâğıt üzerine yağlıboya, 52x50 cm. (Filiz Özden, Nevhiz, Sergi Kataloğu, Maltepe Sanat Galerisi Yay., İstanbul, Ocak 1997, s.15)



Görsel 33. Berlin Melekleri, 2003, MDF Üzerine Karışık Teknik

4.3. Renk

Renk, doğal veya yapay kaynaklardan gelen ışığın nesnelere üzerine yansımalarıyla gözde oluşan etki olarak tanımlanır. Işık dalgaları, göz sinirleri vasıtasıyla beyne iletilir. Güneşten gelen ışınlar farklı hızlarda titreşerek farklı dalga boylarını oluşturur ve renkler ortaya çıkar (Bigalı, 1984: 260). Renk, farklı dalga boylarına sahip ışınların etkisiyle zihinde hisler uyandırır. Işık, enerji kaynağından göze doğru ilerlerken elektromanyetik dalgalar haline dönüşür. Farklı dalga boylarına sahip ışınların birleşmesiyle beyaz ışık oluşur. Isaac Newton'un yaptığı ayrımına göre, beyaz ışık yedi farklı renk içerir: mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızı. İnsan görme yetisi, beyaz ışığın ayrıştırılmasıyla elde edilen renkleri algılayabilir ve bu renkler bir araya geldiğinde tekrar beyaz ışığa dönüştürülebilir (Temizsoylu, 1987: 10). Herbert Read'ın "Sanatın Anlamı" adlı eserinde Ruskin'in renk hakkındaki görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

"Normal yapılı ve ölçülü mizaçlı bütün insanlar renkten hoşlanırlar; renk insan ruhuna her zaman zevk ve rahatlık verir. Tabiatın yarattığı en üstün varlıklarda bol bol renk vardır ve renk, varlıklarındaki olgunluğun bir işareti ve damgası olur; renk insan vücudunda hayatla, gökyüzünde ışıkla toprakta saflık ve sertlik ile ilgilidir. Ölüm, gece ve bozulmuş bütün varlıklar renksizdir"

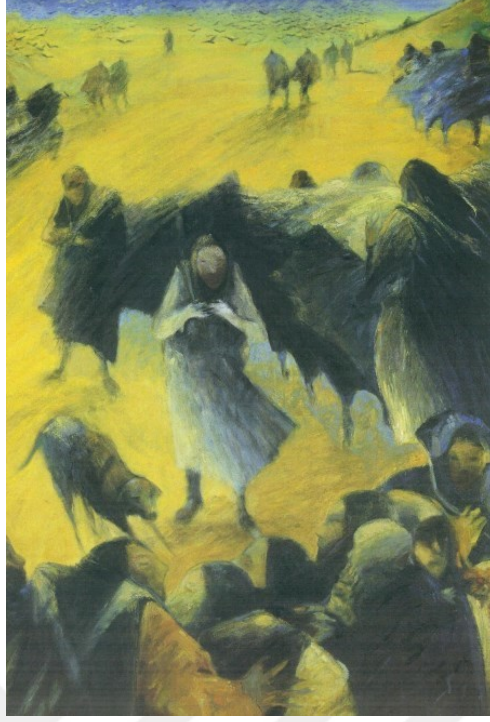
Pigment olarak renkler ise ışıktakinden farklı olarak, ana renk yeşil yerine sarı vardır. Mavi, sarı karışımı yeşili oluşturur. Hepsinin karışımında ise kahverengiye oluşturur. Renk

sanatsal ifadede, duyguları ifade etmek için önemli yer tutmaktadır. Görselleri siyah beyazla ve koyu açık dengesine göre değerleri ortaya çıkarken, biçimlerinde yardımıyla ifade edilebilir. Ancak insan psikolojisindeki etkileyici varlığı, seyredeni renklere muhtaç kılar. Renkler görece olarak yorumlanabilir. Renklere insanlık tarihi boyunca, bazı temel özellikler katılmıştır. Bunun temel sebebi ise sadece rastlantısal algılayış olamaz. Örneğin; kırmızı rengin doyumluğu sayesinde, izleyiciye ilk bakışta canlılık uyandırdığı kesindir.

Dışavurumcu anlayışta renkler kadar biçimlerde önemlidir. Ama diğer akımlar ve tarzlarda, duyguları görece olarak abartılı aktarım yollarına gitmezler. Konuyla veya yeni yarattıkları teknikle ön plana çıkartılır. Tabii ki renk bazında bir yenilik değilse bu durum geçerlidir. Dışavurumculuğun duyguları serbest biçimde ifade etme yollarına gitmesiyle renk, biçimi birkaç kat yükselten özellik kazandırır. Türk Dışavurumculuğunda ise renk konusunda bayrak taşıyan isimlerden başlıcaları, Fikret Mualla ve Mehmet Gülerüz'ün yoğun renk kullanımlarıyla canlı görüntüye sahip figürler oluştururlar. İki ismin yanında Neşe Erdok ve Komet'in renk kullanımları da öne çıkmakla birlikte, koyu tonları da içeren sinematografik kadrajlar oluştururlar. Renkler önemli ölçüde, sanatçıların karakterlerindeki ifade yollarını tonlarla yansıtmaktadır.

4.4. Rengin Anlam Deformasyonu

Renklerin psikolojik açıdan, toplumların üzerinde ortak algıları vardır. Bunlar yeşilin çevreyi, barışı, sağlığı, genel olarak naifliği çağrıştıran bir renktir. Gri tarafsızlığı, otoriteyi, yalınlığı, temsil eder. Mor fantezi, yaratıcılığı anımsatır. Mavi özgürlüğü, sakinliği ve kurtarıcı anlamları hissedilebilir. Renk ona atfedilen ilk anlamın dışında, başka bir anlam ile kullanılabilir de örneğin kırmızı rengi, kan yerine kırmızı elma gibi başka bir anlamı ifade eden biçimde kullanılırsa, negatif anlam yerine pozitif anlama dönüşebilir.



Görsel 34. Cihat Aral, “Çöp İnsanlar”, 1998, tuval üzerine yağlıboya, 150x100 cm. (AbdülkadirGünyaz, Cihat Aral, Antik Sanat Galerisi Yay., İst. 2002)

Türk Dışavurumculardan Cihat Aralın “Çöp İnsanlar” 1998, resminde doygunluğu yüksek bir sarı kullanılmıştır. Sarı ton değeri, karanlık figürlerin üzerine yansımaktadır. Kötü durumdaki insanların, iyimser bir atmosferden rahatsız olduğunu vurgulamaktadır. Doğal olarak sarı iyiliği temsil etmesine rağmen, kötü etki bıraktığı için kendi anlamının dışında kullanılmıştır.

Sarı rengi, sanatının vazgeçilmezi yapan bir Türk Dışavurumcu ressam aranacak olunursa bu kesinlikle Fikret Mualla olur. Resimlerinde sarıyı daima kullanan sanatçı, çoğunlukla rengi göz alıcı biçimde patlatmayı sevmektedir. Nadiren de olsa sarının güneşten çağrışım yapan, canlılığı, neşeyi, hissettiren anlamına karşıt biçimde sönük kullanımı da olmuştur. 1966 ‘Sokakta Yürüyenler’, ve ‘Paris, Moulin Rouge’un Önündeki Zarif Kadın’ gibi resimleri sarıyı yoğun kullandığı resimlerdendir. Fikret Mualla’nın bu resimlerinde kromatik bir yapı vardır. Ve renklerin değerleri oldukça yüksektir. Bunun sebebi içinde beslediği özenme ve adaletsizliğe duyulan nefret duygularının yüksek yaşanmasıdır. Fikret Mualla’nın pigment değerlerini baskın kullanmaktadır. Neşe Erdok’un ve Mehmet Güteryüz’de açık kullanan dışavurumculardandır. Onların aksine Komet anlatısında

yumuşak ve koyulaştırılmış renkleri kullanmaktadır. Rengin koyu ve açık değerleri dışında, yapıları hissettirmesi de boyanın teknik özelliklerine de anlam kazandırır.



Görsel 35. Fikret Muallâ, Balonlar, Guaj boya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu
<http://ressamlar.grafiksaati.org/yeni/fikret-mualla/34.htm>

Boyanın inceltilmesi veya kalın katmanlar halinde kullanılması resmin kişiliğini tanımlamaktadır. Boyanın kalın katmanlı görünmesi resme, şekilsel görüntünün ardında kendi içinde kütle ve hacim duygusunun olduğunu hissettirir. Çünkü ışık ve gölge her ne kadar üç boyutlu algılatsa da iki boyutlu olduğunu bilir. Ama yakından bakıldığında boyanın katmanlarını kinestetik bir etki yaratarak dokunsal gerçekliği yaşatmaktadır.

Resimde boyanın kalın bir şekilde kullanılması, kinestetik dürtüleri ortaya çıkarır. Bunun tam zıt biçimde, boyayı incelterek kullandığında ise yine algı olarak tek düze bir yüzeyin dışında boyut kazandırmaktadır. Şeffaf renk kullanımında sanatçılar gerçeküstü bir ortam yaratırlar. Aynı zamanda bu şeffaf renklerin anlatımda, düşünceleri soyut evrenleri ve farklı zamanların tasvirinde kullanılmaktadır. Dışavurumculuğun temel hedefi duyguları en yoğun biçimde yansıtmak olduğu için, biçimi olabildiğince güçlü kullanmak ama abartmamaktır. Bu konuda Mehmet Güteryüz bu mantığı ideal şekilde uygulamıştır. Renk konusunda da çok yüksek yoğunluktaki renkleri bir arada kullanmayı başarmıştır.

4.5. Mekân

Mekân olgusunu resim sanatı anlamında kullanım şekline bakılırsa Fransızcadan gelen *espas* kavramı ile karşılaşılmaktadır. *Espas*: Derinliği oluşturan form ve arka plan ilişkisini ifade etmektedir. Resim sanatında mekân maddesellikten ayrılıp kurgusal mekân aldatmacasıyla açıklana bilinir. Ancak *espas* kavramının kendi içinde kullanım şekillerine göre hayali, sistematik, yüzey, irrasyonel ve soyut *espas* gibi vb. kurguyla oluşturulan derinlikler olabilir. Temelde kullanılan *espas*; klasik büyüklük küçüklük gibi doğrusal kayboluşlarla oluşturulan boşluklar denilebilir. (Aylin Beyoğlu, 2016) “Mekânı oluşturan sınırlama fiziksel olabileceği gibi, yalnızca görsel de olabilir. Örneğin, ışık herhangi bir somut engel niteliği taşımadığı halde, bir mekânı belirleyebilir. Mekân yalnızca bir yapının ‘içi’ olarak düşünülmelidir; yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu bir ‘dış mekândan da söz edilebilir” (Sözen ve Tanyeli, 1996: 157).

Pragmatik mekânın dışında mekân algısal olabilir. Algısal mekânda özneliği beraberinde getireceği için mekândan söz edildiğinde görselde kullanılan zaman algısı da birden fazla mekân algısı da işin içine girmektedir. Mekân algısını resim yüzeyinde anlaşılır hale gelebilmesi için kullanılan doku, çizgi, leke yatay ve dikey kompozisyonla iki boyutlu yüzey üzerinde sınırlandırılmış üç boyutlu yanılzamaya ihtiyaç duyulur.

“Resim sanatında mekân, kompozisyonu oluşturan betilerin hep birlikte üçüncü boyut yanılzaması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmaları anlamına gelir. Bir açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eş anlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak, üç boyutlu gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılzaması yaratacak biçimde ‘yeniden üretmek’ istendiği zaman gündeme gelmektedir.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 1997: 1193).

Türk resminde biçime bağlı mekân anlayışına bakılacak olunursa; Ali Avni Çelebi’nin ‘Maskeli Balo’ resmi konstrüktivist bir anlayışla yapılmış bir örnektir. Ancak dışavurumcu ruh barındıran resimde nesnelerin yerini güçlü bir kompozisyon anlayışıyla çizgiyi ve form ön plana çıkarmaktadır. Ama yapı kadar ön planda olmasa da sakin, geçişli leke ve renk anlayışıyla soft ama güçlü bir etki yaratmaktadır. Dışavurumcu resim anlayışında ön ve arka plandaki boşluklar fazla önemsenmeden renklerin ve duyguyu ön plana çıkartan lekelerin baskın olduğu bir mekân anlayışı hâkim olmaktadır. Mehmet Gülerüz’ün resimlerinde de renkçi ve doğaçlamaya dayalı biçimlerde direkt göze

çarpmayan ama inceledikçe mekân kurgusuna önem verdiği görülmektedir. Hayal gücü mekânı oluşturmada önemli bir yer tutmaktadır. Sürreal resimler yapmakta dışavurumcu genel kavramının yapı taşlarındandır. Alaattin Aksoy gibi temelde resimlerinde kullandığı net formlar ile oluşturulan biçimlerin sürrealizm etkisinin yanında, kompozisyona eşlik için kullandığı boş mekân atmosferinin içinde fırça sürüşleriyle Dışavurumcu bir atmosfer yaratmaktadır. Neşe Erdok'un resimlerinde ise fantezi unsurlarından arındırılmış yalın tonlar kullanılır. Figürlerin psikolojik durumunu, mekânın atmosferiyle birleştirerek dramatik ve anıtsal bir ortam yakalamaktadır. Resimlerinde kullanılan seçkin mekân stilizasyonu belirgin bir estetik arayışının göstergesidir. Neşe'e Erdok:

“resimsel mekân sorununu, optik bir sınır çevresiyle (kapanan) yüzeyin, figür dokunuşlarıyla sürekli irkildiği mat bir boşluk görüntüsüne kavuşturarak çözümler. Figürün aşırı duyumsal algılama hedeflerine oldukça kapalı bulunduğu dramatik iç zorunluluklarla, seyirci gözünün ısrarla uyarıldığı biçimsel amaçlar arasındaki (çelişkiyse) bu özgün figür üslubunun başlıca karakteristiklerinden birini oluşturur.” (Tansuğ, 1986: 292).

Mekânın oluşturulmasında her sanatçı farklı öncülleri almaktadır. Fikret Mualla figürlerde olduğu gibi mekânda da renk bazlı, minimal bir resim planı oluşturmaktadır. Fikret Mualla'nın resimlerinde mekânın renk ve verdiği duygu konusunda figürleri psikolojik durumları etki etmemektedir. Etki eden faktör, sanatçının kendi psikolojisidir. Oldukça sade, renk alanlarının içine naif semboller kullanmaktadır. Genel anlamda Türk Dışavurumcu sanatçılar mekânı kendi stillerine göre biçimlendirmişlerdir. Biçimlendirirken resmin ana elemanı olarak görmeden kurgunun yardımcı ögesi olarak kullanmışlardır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

5.1. Bahçedeki Çiçekler

Hayatın sonlarına doğru, insanın yaşamla bağlarının kopmaya başladığı hissiyatının olduğu zamanlarda kendi içinde kişi, sorgulamalara gitmektedir. Psikolojik ve bedensel yıpranmanın yanında yakınındaki insanlarla sevgi bağlarının test edildiği dönem konu edilmiştir. İnsanın beden yıpranmasının insan değeri üzerindeki etkisi tasvir edilmektedir. Resimde kullanılan yaşlı kadın figürünü ön planda bulunan kaktüs imgesi temsil etmektedir. Görselde ön planda bulunan figür Kadının eşi veya yakını olarak yer alınmaktadır. Nilüfer çiçeği ise kadının gençliğini ve ondan sonra devam eden yaşamı sembolize etmektedir. Arkada bulunan fon, çöp konteyneri ölümü kedi ise kadının korkularının ve arafta olma durumunu betimlemektedir. Genel hatlarda konuyla ilgili güçlü bir duygu yoğunluğu ifadesi yakalayabilmek için monokrom ve yakın renkler tercih edilmiştir.



Görsel 36. Bahçedeki Çiçekler, tuval üzerine yağlı boya 110 x 140 cm. 2022.

5.2. Aynadaki Evrim

Türkiye coğrafyasında yaşayan eski ve yeni her insan bir gün sosyal ve politik konularda yaşanan kaotik olaylar ile karşılaşmıştır. Sağ sol kavgalarıyla yıllarca kendini yıpratın ülkenin yaşadığı bu içinden çıkılmaz olaylar zincirinden olan Madımak ve Maraş katliamlarından etkilenilmiştir. 32. Gün Belgeselleri kaynak olarak alınmıştır. Zamanın geçmesiyle toplumsal meselelere bakış açılarının değişmesi irdelenmektedir. Resimde yer alan öğelerden minibüs toplumu temsil etmektedir. O günlerden şimdiye ve gelecek zamana yolculuk eden insanları tasvir edilmektedir. Toplum kesimlerine temsili olarak yer vermeye çalışılmıştır. Arka planda bulunan atlar geçen zamanı ve gelişimi simgelemektedir.



Görsel 37. Aynadaki Evrim, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 140 cm. 2022.

5.3. Deniz Ülkesi

Çeşitli ülkelerden son yıllarda, farklı nedenlerle göç eden insanların yaşadıkları betimlenmek istenmiştir. 2020 yılında Ege Denizi açıklarında çekilen görüntüler kullanılarak oluşturulan çalışmada belirsizlik kavramı üzerinden mültecilerin duygularını aktarmak amaçlanmıştır. Belirsizlik kavramını ön plana alınmıştır. Belirsizliğin çözümünü izleyicinin tamamlaması amaçlanmıştır. Francisco Goya'nın 3 Mayıs 1908 resmidе idam mangası askerlerinde olduğu gibi güvenlik gücü otoritenin makinesi olarak görüldüğü için ona duygu verecek kimlik oluşması istenilmemiştir. Durum karşısında birçok farklı duruş ve yüz ifadeyle insan tepkileri tasvir edilmiştir.



Görsel 38. Deniz Ülkesi, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 130 cm. 2022.

5.4. Dönüşüm ve Statüko

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte iletişim kanalları çok hızlı ilerlemektedir. Bu ilerleyiş sanal ortamları beraberinde getirmektedir. Sanal ortam, artık gerçeğin yerini almanın ötesine geçerek gerçeğin kendisi olmaya başlamaktadır. Çalışmada sanal ortamların zihin dünyamıza etkileri ve yeni normal kavramları üzerinden betimlemeler yer almaktadır. Hareketli imgeler ile sanal ortamların iyi ve kötü etkilerinin iç içe geçmesi vurgulanmaktadır. Güncel dönemde yaşanan savaş, teknolojik gelişmeler, toplumsal kuralları belirleyen erkler ve yeni düzenin adaleti sembolize edilmiştir. Tüm bu yaşanan kaosun içinde belirsizlikle savrulan insanın, yaşanan değişime uyum süreci betimlenmektedir. Görselde monitörün içinden çıkan figür ve masada oturan figürün sanal ile gerçeğin iç içe geçmesiyle gerçeğin ne olduğu ve nereye gideceği sorularını sormak amaçlanmıştır.



Görsel 39. Dönüşüm ve Statüko, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 70 cm. 2022.

5.5. Sahne

Sosyal toplumun içinde işleyen sistemin başında gelen aile kavramının nasıl olması gerektiği her kesim tarafından tartışılan bir konu olmuştur. Ama ailenin şekilsel yapısı çocuk bakış açısıyla irdelenmektedir. Çalışmada genel aile normları içinde oluşan toplumsal rollerin, zaman içinde tabuların esiri olma durumuyla beraber gelişen ekonomik ve sosyal dış etkenlerin ailenin yapısını etkileyişi, konu edilmiştir. Aile sorunları içerisinde çocuğun savunmasız kalışı ve çocuk üzerinde etkileri irdelenmektedir. Tiyatral bir hava içinde simge ve semboller kullanılmıştır. Tiyatro sahnesi ile ev arasında özdeş anlamlar aksettirilmek istenmiştir.



Görsel 40. Sahne, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 70 cm. 2022.

5.6. Cam Siliciler

Sosyo ekonomik farklılaşmanın yoğun yaşandığı ülkemizde çalışmak zorunda olan çocuklarla sıklıkla karşılaşmaktadır. Bu, her daim görüldüğü için sıradanlaşan bir duruma dönüşmüştür. Sokakta çalışan çocukların konu edildiği çalışmada çocukların normali bu olduğu için özümseyişlerinin vurgusu yapılmaktadır. Resim için daha sonra ulaşılmayan bir video karesinden yararlanılmıştır. Üzerinde düzenlemeler yapılan bu karenin seçilmesinde her bir çocuğun kendi halinde hareketlerinin etkisi bulunmaktadır. Çocukların; hayat enerjisi dolu, meraklı, bazılarının utangaç ve birazda kaygılı oluşları yansıtılmak istenmiştir. Hareketli renk ve biçim kurgusu oluşturularak sokağın dinamik yapısını ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Kompozisyonda, çocuklara aynı planda yer vererek diğer insanlarla ayrımı ve bir arada olma zorunluluğu yüzeye yansıtılmaya çalışılmıştır.



Görsel 41. Cam Siliciler, tuval üzerine yağlı boya, 50 x70 cm. 2022.

5.7. Panoptikon

Varlığını sürdürdüğü çağlar boyunca döneminin geçer normlarıyla insan, kendisi ve çevresi hakkında yorum yapmasıyla büyüyen eleştiri ve yargılamalarda bulunmaktadır. 21. yüzyıla gelindiğinde internet ve dijital mobil araçların zirve yapması toplumun kişiler üzerindeki baskısını katbekat artırmaktadır. Bu baskı tıpkı İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham'ın tasarlamış olduğu Panoptikon hapisane modeline benzemektedir. Hapishanenin ortasında tüm hücreleri gören fakat mahkumların göremediği nöbetçi kulesi bulunur. Çünkü tek odalı hücrelerde birer pencere bulunmaktadır. Pencerelerden gelen ışıklarda mahkumların silüetlerini yansıtmaktadır. Her yanlış davranışlarında ceza alacaklarını bilen mahkumlar hareketlerine dikkat etmek zorundadırlar. Zamanla bu davranış biçimi otokontrol mekanizmasını devreye sokar. Bentham'ın üst akıl olarak nitelendirdiği Panoptikon kavramı günümüzün teknoloji ağlarına benzemektedir. Resimde de bu üst akıl gibi görünen toplum baskının zamanla kişinin kendisinin yargıcı olma, kişiliği üzerinde baskı kurma ve kalıplar üzerinden hareket etme sıkışıklığını yansıtmaya çalışır. Karışık renk kombinasyonları kullanarak zihinlerdeki kargaşa yansıtılmak istenmiştir.



Görsel 42. Panoptikon, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 70 cm. 2022.

5.8. Toprak Yol

İnsan dünyaya; nasıl geldiğini, nereden geldiğini, niçin geldiğini ve kendi varoluş sebeplerini bilmeden gelmektedir. Oluşturulan kompozisyon, taşrada doğan kendine farklı yol çizmeye çalışan insanların geçmişlerinin peşinden gelişi temsil edilmektedir. İnsan ne yaparsa yapsın doğduğu toprakların havasını, kültürünü yanında götürmektedir. Resimde insanın büyüdüğü yerin, kişinin karakterine etkilerini ve bu etkilerin zaman geçse de kopmayan bağların sorgulanması irdelemektedir. Zamanla gelişen kültür, çevre ve karakter üçlününün harmanlanması tasvir edilmektedir. Yol, toprak, oyun, gibi kavramlar ile belirli obje ve düzenlemelerle minimal biçimde hayatı sembolize etmektedir. Çocuklukta oyunların, gerçek hayatla arasındaki farklarının sorgulanması düşüncesinden yola çıkmıştır. Renklerin seçiminde taşrayı, çalışmayı ve zorlanmayı yansıtmak için sarı, kırmızı ve turuncu tonlar genel planda kullanılmıştır.



Görsel 43. Toprak Yol, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 70 cm. 2022.

5.9. Persona

İnsanlar dünyaya geldikleri günden itibaren, farklı yaşantı ve doğuştan var olan öz kimlikleriyle karışmış karakterleriyle büyürler. Resmin çıkış mottosu, insanların, organik ve inorganik karakter gelişimlerinin insan psikolojisine etkileridir. Hayatın içinde doğallık arayışının tam aksi şekilde, yapay algılarla çevrenin verdiği acı da yansıtılmak istenmiştir. Epik bir kişilik oluşum şemasının bir yansıması betimlenmeye çalışılmıştır. Karakterin çıplaklığını ifade eden imajların kullanılması insan yaratılışının dejenerasyonunu ifade etmektedir. Kompozisyon oluşturulurken epik bir atmosfer yaratılmak istenmiştir. Ruhsallığın ön planda olduğu esnek oyun olanı oluşturmaya çalışılmıştır. Tiyatro yüzlerinden etkilenilen figür ve semboller yer almaktadır. Renk kullanımında koyu tonlarla birlikte tezat oluşturacak biçimde açık ve yoğun tonları kullanarak ruhsal gelgitler yansıtılmak amaçlanmıştır.



Görsel 44. Persona, tuval üzerine yağlı boya, 40 x 40 cm. 2022.

5.10. Doğal Seçilim

Hayatta yaşamın sınırları sorgulanır. “Neden korkulur, varlık nasıl devam ettirilir?” en sonunda da genellikle de başından beri “Ölüm nedir?” sorusu sorulur. Bu soruların cevapları verilemez, ama cevaplanmaya çalışılır. İz bırakmak adına her şeyi yapılır. Çalışmanın çıkış noktası yenilmeyen korkulardır. Görseldeki bebek figürü, insanın psikolojik yapısında var olan kalıcı olma istediği üzerinde durulmaktadır. İkinci bir unsur olarak köpek figürünün varlığı, insan ve hayvanların doğal seçimdeki hayatta kalma farklılıklarına vurgu yapılmaktadır. Kompozisyon olarak aşağıdan yukarıya yatay olarak ayrılmış üç alan görülmektedir. Bu üç alan sırasıyla yaşam, ölüm ve sonrasını temsil etmektedir. Alanları sıcaktan soğuğa diyagonal çizgi izlemektedir.



Görsel 45. Doğal Seçilim, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 70 cm. 2022.

5.11. Sermest

Hayatın içinde her insan farklı zorluklarla karşılaşmaktadır. Yaşanılan problemlere karşı her insanın mücadele etme şekli de farklılık göstermektedir. Kafayı uyuşturarak rahatlatmakta seçenekler arasındadır. Resimde ele alınan sarhoşluk halinin birçok duyguyu barındırabildiği hissiyatının üzerinde durulmuştur. Bu sarhoşluk hali sevinç, keder, korku ve hatta açık fikirle düşünebilmek için de kullanılmaktadır. Bütün bu halleri, daha hissederek yaşama isteği dürtüsü, zamanla mutlu bir dünya yaratılabileceği izleyiciye sunulmak istenmiştir. Bir taraftan da resim sayesinde, bu sermestlik durumu ile kişinin kendisiyle hesaplaşması ortaya konulmak istenmiştir.



Görsel 46. Sermest, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 70 cm. 2022.

5.12. Tutsaklık Fraksiyonları

Yaşamın doğrusal devam edilebilmesi ve toplumsal yaşamın düzenli halde sağlanabilmesi için kişilere belirli erkler tarafından cezalar verilmektedir. Ama her mahkûmun aldığı hükümler adil olmamaktadır. Çalışmada mahkûmların cezaları içselleştirme ve karşıt koşullanmanın ruhsal etkileri üzerine farklı betimlemelerden oluşmaktadır. Görselin genelinde kullanılan kırmızı renk mahkumların tamamını kapsayan tutsaklığı temsil ederken figürlerde bulunan çeşitlilik, tutsaklığa karşı verilen içsel tutumu ifade eder. İçsel tutumun etkileri, yaşadıkları duygu yoğunluğuna göre farklı biçimlerde betimlenmektedir. Görsel bir nevi hezeyanların tutsaklıkla bağıını temsil etmektedir.



Görsel 47. Tutsaklık Fraksiyonları, Ziya Çelik, tuval üzerine yağlı boya, 50 x70 cm. 2022.

5.12. Dipten Gelen Ses

Her insan yaşam enerjisini sağlayabilmek için büyük veya küçük bir uğraş sahibi olur. Ama birçok kişi hayatını sürdürebilmek ve yakınlarına gelecek sağlayabilmek için zorlu şartlarda çalışmak durumunda kalmaktadır. Zorunda olmak kavramı üzerinden hareket edilmiştir. Madenciler bu zorundalık duygusunu nasıl aştıkları konusu irdelenmektedir. Ülkemizde ihmaller zincirleriyle mücadele eden madencilerin, zorluklarla başa çıkması için birlik olmaları gerekmektedir. Bu düşünce üzerinden resim, 2020 yılında Çanakkale / Yenice ilçesinin Karaköy köyünde bulunan madencilerin haklarını alabilmek için okudukları bildirinin video görselinden etkilenilerek oluşturulmuştur. Biçimsel olarak figürlerin toplu bir görüntü içerisinde tek vücut temsili yansıtılmak istenmiştir. Renk seçiminde, meşakkat ve zorlanmayı çağrıştıran mor tercih edilmiştir.



Görsel 48. Dipten Gelen Ses, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 50 cm. 2022.

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ ve ÖNERİLER

Almanya’da temellenen Dışavurumculuk, biçimsel olarak 20. yüzyılın en çarpıcı akımlarından biri olmuştur. Toplumsal, sosyal, ekonomik ve siyasi dengesizliklere karşı insanın duygularını esas alan bir akımdır. Duyguyu öncelerken, kalın sürülmüş boya, abartılı biçim ve renk anlayışıyla toplumun çıkmazlarına ayna tutmuştur. Dışavurumcu sanatçılar, temsilden uzak, duyguları somutlaştırarak ifade etmenin yollarını aramışlardır. Avrupa’da özellikle Almanya’da etkin olan akım, Türk resminde de devletin Avrupa’ya gönderdiği sanatçılar sayesinde, etkin olmaya başlamıştır. Müstakiller Grubu ile 1929’dan sonra yenileşme hareketleri hız kazanmıştır. Dışavurumcu sanatçılardan Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi gibi isimler, başlarda kendilerinden önce gelen sanat camiasına kendilerini ispatlamakta zorlanmış olsalar da daha sonra ülkenin çeşitli şehirlerinde yapılan sergilerle varlıklarını duyurmuşlardır. Kendi ispatını gerçekleştirmeye çalışan Türk Dışavurumcu ressamlar, üsluplarını oluştururken Batılı sanatçılardan belirli ölçüde etkilenmişler ancak her biri kendi tarzını oluşturmuştur. Türk sanat ortamı, tarihi bir perspektifle ele alınırsa, sanatçıların ülke tarihine ait din ve sosyo-kültürel etkiler altında kalmaları bu geçiş sürecinin zorlu geçmesinin en önemli sebeplerinden biri olmuştur. Ayrıca toplumda resim geleneğinin yeterince gelişmemiş olması Dışavurumcu sanatın kabulünü zorlaştırmıştır. Bununla birlikte Cumhuriyet Dönemi’nde başlayan yenileşme süreciyle sanatçıların bireysel çabaları ve Avrupa’dan esinlenmeler, farklı tarzların ve anlayışların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yenileşme sürecinde Müstakiller, D grubu ve Yeniler grubunun içinde Realizm, Romantizm, Fovizm ve Kübizm gibi pek çok anlayış barınmaktadır. Özellikle Müstakillerin içinde çok farklı tarzlar bulunmaktadır. Çünkü grubun temel amacı, benzer bir anlayışın hâkim olması değil özgür şekilde yeni biçimler geliştirebilmenin ortaklığı olmuştur. Bu gruplarla birlikte 1950 yıllarından itibaren soyut biçim anlayışı yaygınlaşmış, ama figüratif biçim anlayışına sahip Dışavurumcular bu durumdan etkilenmemişlerdir. Figüratif tarzı benimseyen sanatçılar, birbirlerinden ayıştıkları resim kurguları üretmişlerdir. Örneğin Fikret Mualla, ironik, minimal ve net kompozisyonlar yaratmıştır. Onun resimlerinde renkler önemli yer tutmuştur. Renkleri bloklar halinde kullanmıştır. Mehmet Gülyüz, desen ağırlıklı çalışmalar üretmektedir. Beden üzerinde beden soyutlamalarını parçalara ayırarak deformasyona uğramış biçimler oluşturmuştur. Hayal gücüne dayalı sosyolojik içerikli, renk ve çizgiye önem veren eserler üretmiştir. İki sanatçı da resimde yoğun tonlar ile rengi baskın

şekilde kullanmışlardır. Aynı zamanda biçimi de fantezi unsurlarla zenginleştirmişlerdir. Yine Neş'e Erdok resimlerinde mizahı ve melankoliyi harmanlamıştır. Sanatçı renkleri temiz ve etkili kullanmıştır. Toplumdaki sade insanları izlemiş ve onları rasyonel gerçeklikle resimlerine yansıtmıştır. Desen sağlamlığını önemsemiştir. Alaattin Aksoy, figürlerde abartılı deformasyon uygulamıştır. Uygulanan deformasyon, toplumsal etiketler ve normlara karşıtlığı yansıtmıştır. Renk leke karşıtlıklarıyla birlikte ironik ve sarsıcı kompozisyonlar oluşturmuştur. Komet, fantezi unsurları barındıran kompozisyonlar oluşturmuştur. Figürleri arasında gerçeküstü bir bağ kurmuştur. Renkleri incelterek ve üst üste kullanarak karşıtlıkları koyu ve açık kütlelerle vermiştir. Bu tarzlar Türk Dışavurumculuğunu temellendirmiş ve farklı bakış açıları getirmiştir. Her sanatçı, ele aldığı konuda resimde denge oluşturmaya çalışmıştır. Zıtlıklar kullanarak dengeli bir resim oluşturmuşlardır, ancak belirli limitlerde tutarak abartıdan kaçınmışlardır. Ancak dengenin oluşabilmesi için biçimsel ve teknik unsurların yanı sıra aktarılmak istenen konunun kavramsal ve duygusal anlamı da biçimi şekillendirmiştir. Sonuç olarak, metotlar çeşitliliği artırır ve zenginleştirir ancak içinde ruh barındırmayan biçimler yüzeysellikten kurtulamaz. Psikolojiyi anlamak ve sezgilerle hareket etmek dışavurumcular için önemlidir. Onların resimlerinde biçimler ve renkler birer araç olmuştur ve konu, biçim, renk ve kurgu bir arada düşünülmüştür. Amaçlanan, Dışavurumculuğun doğasında olan maddeyi aşıp öze ulaşmaktır.

Bu çalışma, Türk Resmindeki Dışavurumculuk eğilimlerinin plastik değerler doğrultusunda nasıl bir anlam taşıdığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmekte olup, sanat öğrencileri ve sanatseverler için araştırmalarında kaynak olması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adaman, F., & Keyder, Ç. (2006). Türkiye'de Büyük Şehirlerin Gecekondu Bölgelerinde Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma, Avrupa Komisyonu İstihdam, Sosyal İşler ve Fırsat Eşitliği Raporu, Boğaziçi Üniversitesi Ortak İçerme Bildirisi ve Araştırma Vakfı https://ec.europa.eu/employment_social/social_inclusion/docs/2006/study_turkey_tr.pdf (28.05.2023).
- Akay, A. Çalıkoğlu, L. ve Gürel, H. N. (2005). Fikret Muallâ İçin " Retrospektif". Fikret Mualla, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul.
- Akdeniz, Halil, (1990). Çağdaş Resim Sanatındaki Kuram. (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Akdeniz, H. (2004). Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2. Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ankara.
- Aksel, M. (1979). Zeki Kocamemi Konusunda. Zeki Kocamemi Kataloğu, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, No. 25.
- Algın, E. (2021). "1960 Sonrası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Resimlerin Sosyal ve Siyasi Değişimle İlintisi", Fine Arts, Sayı 1.
- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Cilt 2, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Anonim, (2021). "Sehenswertes zum Expressionismus" Erişim: <https://www.murnau.de/de/freizeit-der-blaue-reiter.html> (22.04.2021).
- Anonim, (2023). <https://www.lempertz.com/en/catalogues/artist-index/detail/mueller-otto.html>.
- Anonim, (2015). "Biografi Nolde Vakfı Seebüll" Erişim: <https://www.nolde-stiftung.de/nolde/biographie/14.04.2021>.
- Anonim, (2014). The Biography.com. web sitesi <https://www.biography.com/artist/wassily-kandinsky>. Wasily Kandisky Biyografisi (2014 2 Nisan).
- Arnason, N.N. (1968). Histort of Modern Art, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Japan.

- Arslan N. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Avni Ç. (1991). Avni Çelebi ile Yaşamı ve Sanatı Hakkında Görüşme, İstanbul.
- Aytaç, Gürsel. (1999). Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul.
- Bahr Hermann, (1997). Dışavurumculuk, (Çev. Doğan Şahiner), Modernizm Serüveni, (Der. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Başkan, S. (2002). Cumhuriyet Döneminde Sanat. Türkler içinde (XVIII, 223-253),
- Berk, N. (1954). Modern painting and sculpture in Turkey (Vol. 1). Turkish Press.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (C. 2). Tıglat Yayınevi, İstanbul.
- Berk, N. ve Koloğlu, O. (1971). Fikret Muallâ: Hayatı Sanatı Eserleri. Milliyet, Yayınları, İstanbul,
- Beykal C. (1994.). “Mekândan Mekân Kurgulamaya ve Ötelere”, Hürriyet Gösteri Dergisi,
- Beykal C. (1988). “Dışavurumculuk”, KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı: 7. Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,
- Beyoğlu, A. (2016). İlköğretim Öğrencilerinin Resim Eğitiminde Görsel Algılama Becerisinin Kazandırılmasında Batı Resmindeki Mekân Olgusunun Etkileri, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Bleicher, W. ve Stiebner J.D. (1986). Handbuch der Modernen Druckgraphik, Çev. Mehmet Fırıncı, F. Bruckmann KG, München.
- Cabane, P. (1997). Die Brücke, Modernizmin Serüveni, Çev. Mehmet Fırat, Der. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Çağlarca, Sadettin, (1996). Perspektif Resim ve Gölgeçizim, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
- Çırakman, A. (2001). Avrupa fikrinden avrupa merkeziliğe. Doğu Batı, 4(14), 28-46.
- Çoker, A. (1996). Cemal Tollu, Galeri B Yayınları, İstanbul.
- Doschka R. (2005). january). Karl Schmidt Rottluff /allemand
<https://www.theartstory.org/artist/schmidt-rottluff-karl/life-and-legacy/> Erişim tarihi:07.04.2021.

- Debbie, (2008). Wye, Kirchner ve Berlin Sokağı (New York: The Museum of Modern Art),
20. Erişim: <https://www.moma.org/artists/3115#fnref:1>.
- Dube, W. D., ve Whittall, M. (1972).The expressionists (pp. 23-52). London: Thames and
Hudson, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul, 1997.
- Eagleton, T. (2014). Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi, çev. Utku Özmkas, İletişim
Yayınları, İstanbul, s.8.
- Ergüven, M. ve Doğru, Y. (1995). Sırdaş Görüntüler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ergüven, M. (2007). “Sırdaş Görüntüler”, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Ergüven, M. (1997). Neşe Erdok, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2010). Hofmann Atölyesinde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine
Katkıları, (İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, devam etmekte olan doktora tezi)
- Ersoy, A. (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Eve Griffin, (2013). "Wassily Kandinsky Sanatçıya Genel Bakış ve Analiz". [İnternet]. 2023
_ TheArtStory.org İçerik, The Art Story Contributors tarafından düzenlendi ve
yayımlandı. Erişim : <https://www.theartstory.org/artist/kandinsky-wassily/>.
- Gören, A. K. (2003). Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları: Ali Avni Çelebi (1904-
1993). Antik & Dekor, (78), 100-108.
- Gören, A. K. (2002). “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: ‘Günceli
Yansıtan Konular’, rh+ Sanat, Sayı: 2, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Kasım/Aralık
- Güleryüz, M. ve Sönmezay, A. (2015). Güldüğüme Bakma, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1996). Toplumbilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul.
- Herbert, R. (2014). “Sanatın Anlamı”, (Çeviren: Nuşin Asgari), Hayalperest
Yayınevi: İstanbul.
- İnankur, Z. (1997). Dışavurumculuk, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, Yapı
Kredi Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu N. (1995). Resimde Müziğin Etkisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kamac 1, N. (1997), Çağdaş Türk Resminde Figür, Yayınlanmamış Yüksek Lisans

- Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Kandinsky, W. (2015) Sanatta Ruhsallık Üzerine. (Çev: Gülin Ekinci): Altıkkırkbeş Yayınları: İstanbul.
- Kandinsky, W. (1912-1922). Regards sur le passé, et autres textes.
- Kantarıcı, (Mart-Nisan 2015). Senem R. “Ressam ve Resim: Mehmet Gülyüz Retrospektifi”. Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi. Sayı 145.
- Kaya Ö. (1993). Türk Plastik Sanatları Tarihi, A.Ü.A.Ö.F. Lisans Tamamlama Programı, Eskişehir
- Krämer, F. (2014). Emil Nolde: Retrospektif, Prestel, London.
- Kıymet, G. (1983), Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Yeni Boyut sayı:2/17
- Kıymet G. (1991, 14 Temmuz). Ali Ani Çelebinin ve sanatı hakkında görüşme, İstanbul
- Kıymet, G. (2013). “1950 Sonrası Türk Sanatı 1”, Artam Global Art and Design: 22, Mart-Nisan
- Kıymet, G. (1988). Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Ankara
- Konak R. (2012). Hürname 1. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Konstanze Rudert, (2003). Fritz Bleyl , in:Saxon Biography, ed. Institute for Saxon History and Folklore eV
- Kurtay, S. (2020). Ekspresyonizm; Kafka'nın Türkiye'de Alınlanması ve Dönüşüm'e Genel Bir Bakış,
- Lloyd, J. (2000). “Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk”, P Sanat Kültür Antika sayı 16, İstanbul: P Dergisi.
- Lynton, N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yayınları A.Ş., Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul.
- Muallâ. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı- İstanbul Modern Sanat İktisadi İşletmesi.
- Müller, Joseph, E. (1993). Modern Sanat, Çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Oktay, A. 1995. “Düşlerin Göçebesi-Đyi Şeyler”, Kometa, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.

- Özsezgin, K. (2002). Türkiye’de sanata baskı ve sansürün süreçsel oluşumuna ilişkin gözlemler. Rh+ Sanat, 1, 33.
- Öztop, Ş. (2007). “Ruh Gurbetinde Bir Ressam: Fikret Mualla”, Artist Modern Temmuz Ağustos, İstanbul.
- Read, H. (1974). Sanatın Anlamı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Renda, G. (1993). Çağdaş Türk Resm Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı, İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Richard, L. (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral, Madra, Sinem Gürsoy, Remzi Yayınları: İstanbul.
- Richard, L. (1999). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Sağlam, M. (2008). “Gürkan Coşkun (Komet) Resimleri Üzerine Söyleşi”. İzmir.
- Sağlam, M. (2008). “Mehmet Güteryüz Resimleri Üzerine Söyleşi”, İzmir.
- Sağlam, M. (2008). Contemporary Turkish Painting, From The Art Collection Of The Central Bank Of The Republic Of Turkey, Central Bank Of The Republic Of Turkey, Türkiye.
- Sezer, T. (2003). Çağdaş Türk Sanatı, 6. basım. Remzi Kitabevi AŞ, İstanbul.
- Shepperd, R. (1997). Alman Dışavurumculuğu. Modernizm serüveni. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul (Haz. Enis Batur).
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1996). Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul.
- Tansuğ, S. (2005). Çağdaş Türk sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi. Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1986), Çağdaş Türk Resim Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Temizsoylu, N. (1987). Renk ve Resimde Kullanımı. Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Topuz, H. (2005). Fikret Muallâ, Anılar, Resimler, Mektuplar. İstanbul: Everest Yayınları. Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:165, Ağustos

- Turani, A. (2007). Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Turani, A. (1990). Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A. (2011), Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Turgut, İ. (1993). Sanat Felsefesi, Akademi Yayınevi, İzmir.
- Uysal, E. (2009). Komet ve Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde fantastik figürasyon ve mekan yorumları (Doctoral dissertation, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Wolf, N., (2005). Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Taschen/Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Worringer, W. (1985). Soyutlama ve Özdeşleyim, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Veronique, P. (2000). Mayıs “Komet’in Resmi”, Komet, 1. Baskı Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul.
- Yiğit, T. (1994). “Öznelci-İdealist Bir Çılgılık: Dışavurumculuk”, Yeni İnsan Dergisi sayı 26 Kasım

