

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

1980 Sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin Etkileri
(Sanatta Yeterlilik Eser Metni)

Hazırlayan:
20126081 Medine IRAK

Danışman:
Prof.Nedret SEKBAN

İSTANBUL-2015

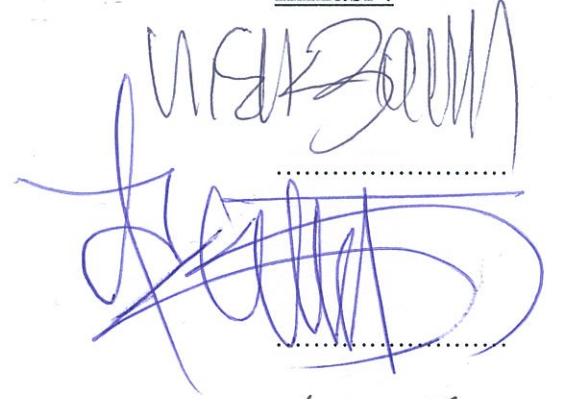
Medine İRAK tarafından hazırlanan **1980 Sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin Etkileri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 20 / 10 / 2015

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Nedret SEKBAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Kemal İSKENDER

Jüri Üyesi : Prof. Veysel GÜNAY (İstanbul Aydın Üniv.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ahmet Umur DENİZ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ümran ÖZBALCI ARİA (Yeni Yüzyıl Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLERSayfa No

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	VI
RESİMLER DİZİNİ	VIII
1.GİRİŞ	1
2.TEPKİSEL BİR SANAT AKIMI OLARAK ‘DIŞAVURUMCULUK’	4
2.1.Dışavurumculuğu Hazırlayan Koşullar.....	9
2.2.1. Üç Öncü (Ekspresyonizmin temeli).....	17
2.2.2. Bir Akım Olarak Dışavurumculuğun Oluşum Sürecine Bakış (Almanya’da Başlangıçlar).....	21
3.‘SOYUT DIŞAVURUMCULUĞA GİRİŞ’	30
3.1.Soyut Bir Hareket Olarak Dışavurumculuğa Bakış.....	30
3.2. Soyut Dışavurumculuğun Doğuşu.....	32
3.3. Amerika’nın Soyut Dışavurumculuk Üzerinden Kültürel Egemenliği- Batı Kültürünün Yeni Başkenti New York.....	33
3.3.1 Soyut Dışavurumculuğun Gelişimi.....	34
3.3.2. Bir Eylem Resmi Olarak ‘Soyut Dışavurumculuk’	39
3.3.3. Renk Alanı Resmi,Boyasal Soyutlama (Color Field Painting).....	44
4. ‘YENİ DIŞAVURUMCULUĞA GİRİŞ’	
4.1.Yeni Dışavurumcu Sanatın Oluşum Süreci ve Gelişimi.....	52

4.1.1Yeni Dışavurumcu Sanatın Temsilcileri.....	59	
5.TÜRK RESMİNİN TARİHİ GELİŞİMİ		
5.1.Osmanlı Türkiyesi'nden 1980'lere kadar Türk Resminin Gelişim Süreci.....	72	
6.TÜRKİYE'DE YENİ DİŞAVURUMCULUK		
6.1.1980'lerde Türkiye'de Resim Sanatı.....	87	
6.1.1. Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk Anlamı ve Oluşum Süreci "Farklı Eğilimler".....	93	
7.SONUÇ	120	
8.MEDİNE İRAK'IN RESİMSEL SÜRECİ BAĞLAMINDA DİŞAVURUMCULUĞUN ETKİSİ		122
9.KAYNAKLAR	182	
10.ÖZGEÇMİŞ	186	

ÖNSÖZ

“1980 Sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin Etkileri” adlı bu çalışmamızda 1980 sonrası Türk resminin gelişim süreci ve bu süreçte Yeni Dışavurumculuğun etkilerinin araştırılması amaçlanmıştır.

Yeni Dışavurumculuğun yansımaları, sanatçı yapıtları analiz edilerek değerlendirilmiştir. Türk Resminin değişik evrelerinin değerlendirilmesine (1980 sonrası) olanak verilerek, yayınlanmış kaynaklar yoğun bir taramadan geçirilerek bu kapsamda sanatçı röportajlarından yararlanılmış söz konusu dönemlere ait görseller toplanarak metnin detaylı algılanmasına destek sağlanmıştır.

Araştırmamızı üç ana kısımda irdelemeye çalıştık. Çalışmamızın birinci kısmında ele alınan konular şunlardır: Dışavurumculuğun zamandan ve mekandan bağımsız olarak her dönemde izlerine rastlanmıştır. 19.yy’a gelindiğinde bir oluşumun adı olmuştur. Bir soyut eğilim olarak dışavurumculuğun anlamı ve soyutlama dürtüsü, irdelenmiştir. Buradan elde edilen bilgilerle soyut dışavurumculuğun oluşumu, oluşumuna etken ana unsurlar ile sanatçı yapıtlarının analizleri yapılmıştır. Çalışmamızın üçüncü bölümünde Yeni Dışavurumculuğun esas çıkış noktaları kapsamlı incelenmiş, buradan hareketle Osmanlı Türkiye’si’nden başlayarak resim sanatının 1980’lere kadar Türkiye’de gelinen sürede gelişimi, Türk resminde Yeni Dışavurumculuğun varlık bulduğu noktaları daha iyi anlama amacıyla ayrıntılı olarak incelenmiştir. Çalışmamızın son bölümünde Türk resminde Yeni Dışavurumculuğun oluşum süreci temsil edilen sanatçı analizleriyle değerlendirilmiştir. Bir dönem yeni dışavurumculuk anlayışında resimler yapmaya başladım ve Türkiye’de resim sanatında bu durumun nasıl oluştuğunu, geliştiğini anlamak için böyle bir konuyu araştırma ve inceleme gereği duydum. Bana bu anlamda geniş bir bakış açısı sağlayacağını düşündüğüm için çalışmamda, yaptığım resimlerimle de bağlantılar kurarak sonuçlara ulaşmaya çalıştım. Bu üç ana kısım içerisinde yer alan bölümlerde bu temel problematikler incelenmiştir.

Sanatta Yeterlilik Eser Metnimi hazırlarken bana her türlü desteği ve bilgiyi veren, resim analizleri konusunda yol gösteren danışman hocam Sayın Prof. Nedret Sekban’a katkılarından dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

“1980 sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin etkileri” adlı üç ana bölümden oluşan bu çalışmamızda Türkiye’de Resim Sanatında Yeni Dışavurumculuğun oluşumu, gelişim süreci ve etkileri genişçe incelenmiştir. Öncelikle Yeni Dışavurumculuğun köklerini bulduğumuz dışavurumculuk olgusu her yönüyle inceledikten sonra, Yeni Dışavurumculuğun oluşumuna etki sağlayan diğer unsurlar tarihi, kültürel, sosyal ve psikolojik açıdan anlatılmış, bu akımı oluşturan sanatçıların eserleri analiz edilmiş, daha sonra da etkileri ortaya konulmuştur. En sonunda da bir dönem bu akımın etkisinde kalarak yaptığım resimlerimle bağlantılar kurulmuştur.

Yeni Dışavurumculuğun köklerini bulduğumuz Dışavurumculuğun her dönemde etkilerini gördüğümüzü söyleyebiliriz. İlkel çağlarda vahşi doğaya verilen mücadelenin ve kendini ifade etme biçiminin tekrarlanışının yanı sıra insanlığın kaybettiği ruhu geri kazanma savaşının göstergesi olan mağara resimlerinde güçlü dışavuruma tanık olabiliriz. Ekspresyonizmin oluşumundaki etki noktalarına bakıldığında, bir üslubun ve ya tavrın oluşumu, gelişimi bir önceki döneme göre anlam kazanmakta buna göre varlığını oluşturmaktadır. Bahsetmeye çalıştığımız bu durum yüzyıllar boyu insan ve toplum doğası gereği kendiliğinden birtakım sosyolojik-kültürel durumlarında etkisiyle ihtiyaçtan oluşagelmiştir. Bu doğal zincir 19.yy dan itibaren aynı doğallıkla, kendiliğindenlikle dışavurumculuk akım olarak varlık bulmuştur.

1980’li yıllarda Yeni Dışavurumculuğun dünya resim sanatında aktif rol alması sebebiyle Dışavurumculuğun aynı yüzyıl içerisinde üçüncü kez gündeme oturmuş olduğunu söyleyebiliriz. Yeni-Dışavurumculuk, 1970’lerin sonunda ortaya çıkan “Postmodernizm” in birçok kolundan biriydi. “Ölü” sanat denen resmi benimsemekte olan yeni-dışavurumcular, bu hareketin saf soyutlamayı tercih etmelerinin yanı sıra, soğuk ve akli bir yaklaşıma sahip olmalarını hiçe sayıyorlar ve gözden düşürülmüş olan her şeyi (figürasyon, objektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) öne çıkarıyorlardı.1980’lerin başlarında bu terim, Almanya’da George Baselitz(1938-),Jörg Immendorf (1945 - 2007), Anselm Kiefer (1945 -), A. R. Penck (1939 -) Sigmar Polke (1941 -) ve Gerhard Richter (1932 -) benzeri sanatçıların yeni

resimlerini tanımlamak için kullanılıyor, ayrıca Marküd Lüpertz (1941 -)gibi "çirkin gerçekçiler" denen sanatçılara, Rainer Fetting (1949-) gibi Neue Widden (Yeni Vahşiler) grubu sanatçılarına uygun görünüyordu.

Yeni Dışavurumculuğun yurt dışındaki gibi Türkiye’de de gelenek ve tarihe yeni bir bakış geliştirme, onları yeniden ele alma gayreti içinde pekte olunmadığı görülmüştür. Bu konuda yakın döneme ilişkin toplumsal olayları irdeleme ve yeniden tartışılması konusunda duyarlı olan sanatçı olarak Bedri Baykam olduğu görülür. Baykam’ın 1980’lerde Kalifornia’da oluşu Yeni Dışavurumculuğu bizzat yaşayan ve yansıtan bir karakter olma özelliği adına ve en önemlisi Türk resim sanatında ilk kez bir akım doğduğu coğrafyanın dışında eş zamanlı olarak gerçek kimliğiyle varlık bulmuştur.Bu da kuşkusuz akımın en önemli temsilcisi olan Bedri Baykam’la gerçekleşmiştir. Baykam’ın özellikle 1980 sonrası yapıtlarında Yeni Dışavurumculuk ve kapsamında başka akımlar içeren çalışmalar sergilemiş, Türk resim sanatı tarihi sürecinde uyarılma mantığının dışına çıkmaya çalışmış büyük ölçüde de başarılı olduğu görülmüş bir sanatçı... Uzun yıllar dışarıda yaşamış olmasına rağmen bireyi olduğu toplumun kendine özgü kaygılarını, toplumsal çelişkileri hassasiyetle kendi kimliğinde içselleştirerek tuvaline yansıtmaya çalışmış olduğu görülür.

Yeni dışavurumculuğu temsil eden Bedri Baykam ve yanısıra Mehmet Güteryüz sanatsal üretim sürecinde figüratif resim bağlamında kırılma noktası yarattıkları söylenebilir. Her iki sanatçı figür temelli çalışmalarıyla Türkiye’deki sosyo-kültürel ve politik dönüşümün insanlar üzerindeki etkilerini eleştirel ve ironik bir dille dışavuruyor.1980’li yıllardan itibaren tekrar Türkiye sanat sahnesinin güncel dönüşümünde etkin rol üstlenen Güteryüz ve Baykam’ın sanatı, bir sanatçının kendine ait üslubunu nasıl varedebildiğine dair sıradışı bir gelişim gösterdiğini açıkça gözler önüne serdiği sonucuna ulaşabiliriz.

ANAHTAR KELİMELER: Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk, Figüratif Resim, Üslub, Postmodernizm

ABSTRACT

The Study "Effects of Neo Expressionism in Turkish Art after 1980" consists of three main sections, broadly analysing the formation, development and effects of Neo Expressionism in Turkish Art. After reviewing the, historical, cultural and psychological aspects of Neo Expressionism it is exemplified and analysed by the works of artists that have greatly influenced this movement. Lastly, I have defined the relation of my artworks that was clearly influenced by the movement throughout a period of time.

We can find the roots and effects of Neo Expressionism in each historic period. Such as the indication of humanity and its struggle in the wild with repeating forms and self expression in cave paintings. Looking further at the impact points of the movement there is a creation of style, attitude and its evolution that gains its meaning when compared to its past. For hundreds of years this case has evolved by itself with the effects of socio-cultural needs. This spontaneous, yet natural chain has retained presence and a name as the expressionism movement.

Due to take an active role of Neo Expressionism in the art world in the 1980's, we can say that the movement was sitting on the agenda for a third time during the same century. Neo-Expressionism emerged in the late 1970s and was one of the many fields of "Postmodernism". Neo Expressionists, who adopt the idea of "Dead" art, prefer to use pure abstraction and approach the canvas with a mental attitude that brings forward: (figuration, objectivity, specific to the emotions, autobiography, memory, psychology, symbolism, sex, literature and narrative). The term was used in the 1980s by German, Georg Baselitz (1938 -), Jörg Immendorf (1945 - 2007), Anselm Kiefer (1945 -), AR Penck (1939 -) Sigmar Polke (1941 -) and Gerhard Richter (1932 -) similar artists used to define the new image were also Marküd Lüpertz (1941 -) known as the "ugly realists" were followed by Rainer Fetting (1949), Neue Widden (New Savages) group artists.

Neo Expressionism in Turkey has not successfully followed or put efforts in the tradition and history of a new perspective and development for the movement as was abroad. In this regard, Bedri Baykam can be seen as one of the concerned artists that is

sensitive to public scrutiny and discussion. Baykam had attained a chance to find the true identity of Neo-Expressionisms by living simultaneously in California in the 1980's,

therefore was destined to give the name and character while reflecting the trend in Turkish art. This is currently and undoubtedly one of the most important representations that Bedri Baykam has realized. Particularly, Baykam's post-1980 Neo-Expressionism works have demonstrated studies with other movements, as a Turkish artist his attempt, effort and process of leaving the accustomed logic of Turkish art history was largely successful. Although he lived outside of Turkish society for many years, it did not stop him from reflecting individual and unique concerns, social dilemma, identity conflicts on the canvas.

The Turkish representatives of Neo-Expressionism like Bedri Baykam and the occasional Mehmet Gülerüz, represented neo expressionism in the context of an artistic production process that is said to have created figurative paintings up to a breaking point. Both artists work with figures based on the critical and ironical impact on people's socio-cultural and political transformation in Turkey. Since the 1980s, Turkey again assumed an active role in the transformation of the current art scene with Gülerüz and Baykam's art by showing a unique artist's style and its extraordinary development.

KEYWORDS: Expressionism, Neo Expressionism, Figurative Painting, Style, Postmodernism

RESİMLER LİSTESİ

R.1 Grünewald “İsa’nın Çarmıha Gerilişi”, Yaklaşık 1515.....	10
R.2 Raphaello “Galatea”, Yaklaşık 1560.....	12
R.3 El Greco “Kont Orgaz’ın Cenazesi”, 1586-88.....	14
R.4 Goya “Çıplak Maya”.....	15
R.5 Henri Matisse “Müzik”, 1910.....	17
R.6 Seurat “Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 1884-1886.....	18
R.7 Gauguin “Sarı İsa”, 1889.....	19
R.8 Van Gogh “Otoportre”, 1853.....	20
R.9 James Ensor “Asılmış Bir Adamın Gövdesi için Kavga Eden İskeletler”, 1891.....	23
R.10 Edvard Munch “Madonna” 1921.....	24
R.11 Emil Nolde “Peygamber”, 1921.....	25
R.12 André Derain “Yelken Kurutma”, 1905.....	28
R.13 Jackson Pollock “Dişi Kurt”, 1943.....	37
R.14 Adolph Gottlieb “Gece Nöbeti”, 1948.....	38
R.15 Hans Hofmann “Ağustos Işığı”, 1958.....	39
R.16 De Kooning “Kadın”, 1952.....	41
R.17 Franz Kline “İsimsiz”, 1947.....	42
R.18 Jackson Pollock “Numara I” Tarihi Bulunamadı.....	43
R.19 Morris Louis “Gamma Delta” 1959.....	48
R.20 Mark Rothko “No.8”, 1952.....	50
R.21 Barnett Newman “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden IV”, 1969-1970.....	51
R.22 Georg Baselitz “Brücke Korosu”, 1983.....	60
R.23 Anselm Kiefer “Varus”, 1984.....	62
R.24 Sandro Chia “El Oyunu”, 1981.....	64
R.25 Francesco Clemente ‘Kendi Portresi’, 1979.....	64
R.26 Enzo Cucchi “Rüzgar, Silahlar, Kurşunlar”, 1983.....	65
R.27 Julian Schnabel “Mele”, 1987.....	67
R.28 David Salle “İsimsiz”, 1996.....	68
R.29 Erich Fischl “Kötü Çocuk”, 2008.....	69
R.30 Cevat Dereli “Kompozisyon”, Tarihi Bulunamadı.....	76
R.31 Ali Avni Çelebi “Yaralı Asker”, 1932.....	77
R.32 Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Balıkçı”, 1930.....	79
R.33 Zeki Kocamemi “Mekkare Erleri”, 1935.....	80
R.34 Aydın Ayan “İsimsiz”, Yaklaşık 1978.....	84
R.35 Nedred Sekban “Çöpçüler”, 1989.....	85

R.36 Neşe Erdok “Bir Vapur Masalı”,2006.....	86
R.37 Komet “Figürlü Kompozisyon”, 1999.....	88
R.38 Mustafa Ata “İsimsiz”,1988.....	89
R.39 Kemal Önsoy “İsimsiz”,1954.....	90
R.40 Hale Arpacıoğlu “Çirkin ve Mağrur”,1981.....	91
R.41 Bubi “Motifler”,2013.....	92
R.42 Tomur Atagök “Binbiryüzlü Madonna” 1989.....	96
R.43 Bedri Baykam “Mustafa Kemal de Sarı-Lacivertliydi”,1998.....	105
R.44 Bedri Baykam “Son Akşam Yemeği” 4D sergisinden, 183 x 244cm, 2008.....	106
R.45 Mehmet Güteryüz “Tango I”,2008.....	109
R.46 Mehmet Güteryüz “Martı”,1989.....	110
R.47 Yavuz Tanyeli “Cazcı”,1997.....	111
R.48 Yavuz Tanyeli “Bora’s Blues”,2012.....	112
R.49 Yavuz Tanyeli “Salla Gitsin”,2008.....	113
R.50 Arzu Başaran “İsimsiz”,2004.....	114
R.51 Hanefi Yeter “ İçinden Deniz Geçen Genç”,2011.....	115
R.52 Hanefi Yeter “Farklı Fikirler”,1985.....	115
R.53 Fuat Acaroğlu “Metropol Düşleri”,2006.....	116
R.54 Şenol Yoroğlu “İkarus’un Düşüşü”,1984.....	117
R.55 Şenol Yoroğlu “Biz İstemiyoruz”,1993.....	118
R.56 Metin Talayman “İsimsiz”, 1999.....	119
R.57 Medine İrak “Babam” 2007.....	127
R.58 Medine İrak “Babam no1”,2007.....	128
R.59 Medine İrak ”Babam no2”, 2007.....	129
R.60 Medine İrak “Babam no3”,2007.....	130
R.61 Medine İrak “Babam no4”, 2007.....	131
R.62 Medine İrak “Babam no5”, 2007.....	132
R.63 Medine İrak “Göç no1”, 2014.....	133
R.64 Medine İrak “Göç no2”, 2014.....	134
R.65 Medine İrak “Bir Akşamüstü”, 2005.....	135
R.66 Medine İrak“Esir”,2004.....	136
R.67 Medine İrak “İsimsiz”,2004.....	137
R.68 Medine İrak “Tophanede Kış”,2005.....	138
R.69 Medine İrak “Serum”,2007.....	139
R.70 Medine İrak “Serum no1”, 2007.....	140
R.71 Medine İrak “Serum no2”, 2007.....	141
R.72 Medine İrak “Son Adım”,2005.....	142
R.73 Medine İrak “Sek Sek”,2006.....	143
R.74 Medine İrak “Sek Sek no6”, 2006.....	144
R.75 Medine İrak “Sek Sek no5”, 2006.....	145

R.76 Medine İrak “Sek Sek no5”, 2006.....	146
R.77 Medine İrak “Sek Sek no4”, 2006.....	147
R.78 Medine İrak “Sek Sek no3”, 2006.....	148
R.79 Medine İrak “Kompozisyon”, 2004.....	149
R.80 Medine İrak “Horses”, 2004.....	150
R.81 Medine İrak “İsimsiz”,2003.....	151
R.82 Medine İrak “Rubens’e Saygı”, 2003.....	152
R.83 Medine İrak “İsimsiz”, 2006.....	153
R.84 Medine İrak “Sek Sek no2”, 2006.....	154
R.85 Medine İrak “Sek Sek no1”, 2006.....	155
R.86 Medine İrak “Sek Sek ”, 2006.....	156
R.87 Medine İrak “İsimsiz”,2011.....	157
R.88 Medine İrak “İsimsiz”, 2011.....	158
R.89 Medine İrak “Gizli Söz X”, 2011.....	159
R.90 Medine İrak “İsimsiz”, 2009.....	160
R.91 Medine İrak“Collective Living”, 2009.....	161
R.92 Medine İrak “Asimilasyon”, 2010.....	162
R.93 Medine İrak “Kripto”,2012.....	163
R.94 Medine İrak “Çatıdan Yayın”, 2015.....	164
R.95 Medine İrak “Gölge”, 2012.....	165
R.96 Medine İrak “İzolasyon”, 2012.....	166
R.97 Medine İrak “An gelir”, 2013.....	167
R.98 Medine İrak “Röntgen”,2012.....	168
R.99 Medine İrak “Gidiş Dönüş”, 2012.....	169
R.100 Medine İrak“Göç IX”, 2014.....	170
R.101 Medine İrak“Göç X”, 2014.....	171
R.102 Medine İrak“Yüzleşme”,2012.....	172
R.103 Medine İrak “İktidar ve Mağdurları”,2012.....	173
R.104 Medine İrak “İsimsiz”, 2012.....	174
R.105 Medine İrak“İsimsiz”,2014.....	175
R.106 Medine İrak “Gövdede Son Yazı”, 2015.....	176
R.107 Medine İrak “Fırtına”, 2015.....	177
R.108 Medine İrak“İsimsiz”, 2015.....	178
R.109 Medine İrak “İsimsiz”,2011.....	179
R.110 Medine İrak “Kutsal Aile”, 2015.....	180
R.111 Medine İrak “Parçalanmış Gün”, 2015.....	181

1.GİRİŞ

Yeni Dışavurumculuğun kökenlerini bulduğumuz Dışavurumculuğun zamandan bağımsız olarak her dönemde etkilerini vurgulamak, çalışmamızın ilerleyişi ve daha nitelikli bir zeminde araştırılması için önem teşkil edecektir. Bu bağlamda Dışavurumculuğun zamandan bağımsız olarak her dönemde etkileri tarihsel, kültürel, coğrafi ve sosyolojik düzlemde değerlendirilecektir. Böylesine etkin bir ifade biçimi olan Dışavurumculuğun sürekliliği bağlamında bir akım olarak gelişimine, dönüşümüne tanık olacağız. Buna bağlı olarak, Dışavurumculuğun şu aşamaya kadar Alman dışavurumculuk ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğu dahilinde değerlendirildiğinde bu sürece Yeni Dışavurumculuğun eklemlediğini inceleyeceğiz. Yeni Dışavurumculuğun Türkiye ile eş zamanlı olarak yurtdışındaki oluşumu, anlamı ve etkileri, söz konusu kronolojiye bağlı kalınarak kapsamlı bir şekilde araştırılacaktır.

Türkiye’de Yeni Dışavurumculuk ve etkileri araştırılırken Türk resminin gelişimi ve dönüşümü, çalışmamızı sağlam zeminde değerlendirebilmek adına ayrıntılı olarak incelenecektir. Buradan hareketle 1980’lerde oluşumuna tanık olacağımız Yeni Dışavurumculukla birlikte Dışavurumculuğun aynı yüzyıl içerisinde üçüncü kez gündeme oturduğuna da tanık olacağız.

Türk Resminde, 1980’li yıllarda, figüratif anlatımda görülen yoğunlaşma ile birlikte, sanatsal gelişim grafiğinin yükseldiği ve etkin bir sanat ortamının yaratıldığı görülüyor. Söz konusu dönemde Türk resminin, Yeni Dışavurumcu sanat eğilimiyle gösterdiği Batı’ya koşut gelişim çizgisi Yeni Figürasyon Eğiliminin dışavurumcu tavrından temellenir. 1960’lı yılların deneyimlerinden yararlanan, 1970’li yılların çözümleyici uygulamaların üslup çeşitlerini zenginleştirdiği gibi, Yeni Dışavurumcu eğilimlere de olanak sağlamıştır. Batıda birçok ülkede aynı anda görülen ve uluslararası ortak bir sanat tavrını ortaya koyan bu akıma Türk sanatçıların katılımı; Batılı örneklerinin etkisinden çok kişiliklerinin dışavurumcu nitelikleri ve sanatsal gelişimleriyle birlikte, 1970’li yıllardaki sosyo-politik baskıların yarattığı içe dönüklük ve son on yılda da toplumda gençliğin bireyselliğini kanıtlama çabası ile meydana geçmiştir. Varoluş sorununa ve simgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımla; özgün biçimlendirmeler ve

güçlü rendelerle, biçim çeşitliliği yaratılmış, resim sanatına yeni bir dinamizm getirmiştir.¹

Türkiye’de Yeni Dışavurumcu sanatçıların çıkışları, batıdaki benzeri sanatçıların çıkışlarıyla benzerlik taşır. Yeni Dışavurumcu Türk sanatçıları da belirli bir toplu etkinlik ile ortaya çıkmamışlardır. Ancak kişisel ve farklı üsluptaki sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları karma, galeri sergileriyle gündeme gelmişlerdir. Bu dönem sanatçılarda göze çarpan en önemli değişim; geçmiş dönemlerde yaşanan grup hareketlerinin yerine bireysel düzeydeki etkinliklere bırakmasıdır. Daha önce sanatçılarda var olan, toplumsal ve sosyal gerçeklere yönelik ilgiler yerine, tamamen bireysel “iç çözümler” e bırakılmıştır. İnsan hem figür hem de birey olarak sanatın merkezini oluşturmuştur. İnsan figürü aynı zamanda gitgide çeşitli yöntemlerle parçalanmış ve deforme edilen bir hal almıştır. Bu bağlamda yeni tekniklerde kullanılmaya başlanmıştır. Batılı ilk Yeni Dışavurumcu ressamın, cinsel ilişki, fahişelerin ve homoseksüellerin dünyası, uyuşturucu kullanan sanatçıların dünyası gibi konular resimde işlenmiştir. Batı sanat ortamı onda bir şok etkisi yaratmıştı. Bu durum, Türk sanat ortamında da benzer ama farklı şekilde yaşandı. Bedri Baykam, Mehmet Güleriyüz gibi sanatçılar Türk Yeni Dışavurumculuğu açısından rol üstlenen sanatçılardır. Cinsel konularına çekinmeden girdiler fakat batıdaki gibi şok etkisi yaratmamıştır ülkemizde. Yeni Dışavurumculuğun, içerik ve üslup açısından tekdüzeliğe yatkınlığı, birçok sanatçıyı 1980’li yılların sonuna doğru tedirginliğe itti. Değişim ve içeriğin zenginleşmesi gerekliliği hissedilmeye başlandı. Doğrudan anlatım yerine, derin, gizli düşüncelere yer verilmeliydi. Bu değişimin ilk örneklerini Baykam siyasal ve toplumsal içerikli düzenlemeler, resimler ve foto-resimlerle gerçekleştirmiştir.²

Baykam’ın özellikle 1980 sonrası yapıtlarında Yeni Dışavurumculuk ve kapsamında başka akımlar içeren çalışmalar sergilemiş, Türk resim sanatı tarihi sürecinde uyarılma mantığının dışına çıkmaya çalışmış, büyük ölçüde de başarılı olduğu görülmüş bir sanatçı olduğu söylenebilir. Uzun yıllar dışarıda yaşamış olmasına rağmen, bireyi olduğu toplumun kendine özgü kaygılarını, toplumsal çelişkileri hassasiyetle kendi kimliğinde içselleştirerek tuvaline yansıtmaya çalışmış olduğu görülür.

Yeni Dışavurumculuğun Türk resmindeki bir başka uzantısı olan Mehmet Güleriyüz’ün 1970’lerde toplumsal eleştiriyi öne çıkaran resimleri vardı.

¹MADRA, Beral; “**Çağdaş Sanat Merkezi**”, <http://www.btmadra.com/articles/articles.html>

²A. g. i. p

Her iki sanatçının ve Yeni Dışavurumculuğun temsili olarak gösterebileceğimiz sanatçıların eserleri analiz edilerek konu kapsamlı bir şekilde değerlendirilecektir.

Çalışmamızın amacı; 20.yy'ın başından itibaren yoğun bir şekilde gündeme gelmeye başlayan sanat hareketlerinin (izmlerin) gelişim süreci içinde, Türk Resim Sanatının başlangıçtan günümüze kadar olan tarihsel yolculuğundan da bilgiler verilmektedir. Bu bilgiler; Yeni Dışavurumculuğun Türk Resim Sanatında hangi temeller üzerine oturduğunu anlatabilmek için yazılmıştır. Çalışmamızı yürütürken özellikle konuyla ilgili kaynaklara kütüphaneden ulaştım. Resimleri internet vasıtasıyla buldum.

Çalışmamızın yöntemi; bu konuya ait bütün verilerin (data) hem kuramsal hem de uygulama boyutunda toplayarak, bu veriler arasında ilişkiler ve kategorikleşmeler oluşturularak bunların hepsi için geçerli olan gerçekleri, sonuçları, altyapıyı belirleyen ilkeleri çıkarmaya çalışmaktır. Bu çalışmamızda, giriş bölümünde konuya ait tanımlar açılmış bu tanımlar çerçevesinde, gelişme bölümünde akımın doğuşu, gelişimi ve tesirleri, sanatçıların eserleri analiz edilerek ortaya konulmuş ve buradan çıkarılacak sonuçlarla resimlerim ve sanat anlayışım arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın kapsamı; Yeni Dışavurumculuğun Türk Resminde hangi temeller üzerine oturduğunu gösterebilmek amacıyla, bir bütünlük içerisinde, Türk Resim Sanatını, Osmanlı Türkiye'sinden 1980'lere kadar olan dönem ve bu dönemde oluşumuna tanık olacağımız Yeni Dışavurumculuk, sanatçı yapıtlarının analiz edilmesi anlatılmaya anlaşılmaya çalışılacaktır.

2. BÖLÜM

2.1. TEPKİSEL BİR SANAT AKIMI OLARAK ‘DIŞAVURUMCULUK’

Avrupa, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında, özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarında, ağır darbeler almıştır. Böylesine ağır bir savaşın etkileri, Alman gençliğinin isyanı ve bunalımının karşılığı olarak yansımalarını bulmuştur. Ekspresyonizm de bir dünya görüşü başarıya ulaşmıştır; bu görüş gruplara ve bireylere göre değişen şekillerde sunulmaktaydı; ancak belli bir tarihsel dönemin, daha doğrusu, 1910-1925 Almanya’sının bir parçasıydı. Dönemin en önde gelen düşünürlerinden Nietzsche ve Bergson’dan etkilenerek, sanatçıların kendilerini yaşam öğelerinin ana kaynaklarına kaptırmalarına izin vermelerine olanak hazırladı. Var olan düzeni değiştirme isteği, yaratıcı dürtülere öncelik veren bir kişisellikte birleştirildi. Nietzsche, ‘Yaratıcı olmak isteyen önce, her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir’ gibi düşünceleriyle, özellikle Alman dışavurumcuları üzerinde etkili olmuştur. Birçok Ekspresyonistin Nietzsche’nin hayranı olması şaşırtıcı değildir.

Öncelikle Ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin sonucu olarak nitelendirilebilir. Bu bunalım, 1905-1914 arasında resim yapan, yazan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştan başa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, gözleri önündeki gerçekten hoşnut kalmıyor, huzursuzluk duyuyorlardı.

Alman sanayisinin gelişimi savaşın sonuçlarını çok ağır çekiyordu. Korkunç ve başıboş bir sanayileşme, kentlerin gecekondulaşması, kitlelerin yoksullaşması, bürokrasinin artması; toplumsal ve silahlı çatışmaların yoğunlaşması sonucunda yıkıma doğru yol almakta olan bu atmosferde bireysel girişimlerin yıkımının tezahürü olan bu gerçeği, yıkıp yok etmek gerekiyordu. Bu gereklilik Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkmıştır.

Birinci Dünya Savaşı’nın kıyımı içine atılan gençler bu korkunç yıkımın altından kalkmak için içlerinde isyan ve başkaldırı hissediyorlardı. İşte bundan sonra Ekspresyonist kuşak, Yeni İnsan’ın yükselişini istemeye başladı. 1916’den başlayarak bu kuşak barış yanlısı bir eğilim gösterdi. Savaşın sonunda, yeniden canlanma, yeniden yükselişin yollarının ekspresyonist tavırla kendini göstermiş olduğu görülür “Acımasızlıkla yüz yüze kalınca, birçok kişi muhtemel bir çözümün temelini ütopycı

lkclkte olduğunu düşündü. Kurtuluş umudu ortak bir toplumsalaba ortamında ya da toplumun ekonomik ve siyasal yönden değişiminde değil, insanın içten yenilenmesinde görülüyordu.”³

Dışavurumculuğa bir başka açıdan bakıldığında bir akım olarak değil, bir ifadeyi yansıtma biçimi olarak ele almak en doğru şey olacaktır. Bu anlamda mağara döneminden günümüze her dönemde etkilerini gördüğümüzü söyleyebiliriz. İlkel ağlarda vahşi doğaya verilen mücadelenin ve kendini ifade etme biçiminin tekrarlanışının yanı sıra insanlığın kaybettiği ruhu geri kazanma savaşıdır. Dışavurumcu tavrıda tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliği yansıtması olmalıydı. Tıpkı ilkel çağlarda mağara resimlerinde gözlemlediğimiz ifade biçimlerinde olduğu gibi yüzyılları geçip bir akım vasfına yine bir önceki akımın ihtiyaından ve ya boşluğundan doğan Ekpresyonist tavrın oluşumuna bakınca öncesinden hiç de farklı değildir. Ekspresyonizm, Empresyonizme ve daha genelde Natralizme (Doğalcılığa) karşı olan bir başkaldırış olduğunu söyleyebiliriz. Yeni estetiğin kilit noktası olmasının yanısıra, Ekspresyonizmin oluşumundaki etki noktalarına geri dönüp bakıldığında, karşımıza Alman Yüksek Rönesans Sanatçılarından Grünewald’in yapıtındaki ifadeci (Ekspresyonist) tavrı ve bu tavrın sebeplerini kendisinden bir önceki dönemin tavrına bakarak da açıklayabiliriz. **(R.1)** Bu anlamda özellikle bir üslubun ve ya tavrın oluşumu, gelişimi bir önceki döneme göre anlam kazanmakta buna göre varlığını oluşurmaktadır. Bahsetmeye çalıştığımız bu durum yüzyıllar boyu insan ve toplum doğası gereği kendiliğinden birtakım sosyolojik-kültürel durumlarında etkisiyle ihtiyaçtan oluşagelmıştir. Bu doğal zincir 19.yy dan itibaren de aynı doğallıkla, kendiliğindenlikle akım başlığında devam etmiştir.

Bir terimin tarihçesi

‘Ekspression’, Fransızca kökenli bir terim olup Türkçede anlatım ya da ifadecilik olarak adlandırılmaktadır. Sözcüğün kökenine bakıldığında ismine uygunluğunun doğrulandığı görülür. Bu sözcüğün kökeni araştırıldığında, sözcüğün kimi yazılarda kullanıldığı grlmştir. Armin Arnold 1850 Temmuzda Tait’s Edinburgh Magazin adlı İngiliz dergisinin, yazarı belli olmayan bir makalesinde modern sanatın Ekspresyonist okulundan söz edildiğini ayrıca, 1880’de Manchester’da Charles Howley’in modern ressamları konu eden konuşmasında, bunların odağını

³BAHR, Herman “**Ekspresyonizm**”, Modernizmin Serüveni, haz: Enis Batur, Y.K.Y. Yay., İstanbul, 1997,sf:225

Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını söylediğini kanıtlamıştır. Yine Armin Arnold'ın yazısında, 1878'de Birleşik Amerika'da Charles Kay'ın Bohemler (The Bohemian) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir.⁴

Buradaki esas amaç, Ekspresyonizm terimini tanımlamak ve öncelikle bu terimin nasıl ortaya çıktığını bulmaktır. Yazarların çoğu bu terimin Almanya'ya Abstraction and Emphaty (Soyutlama ve Etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından 1911'de ilk kez kullanıldığını ileri sürmektedir. Bunun yanı sıra ilk kez Alman eleştirmenleri tarafından 'Fouve' ve ilk Kübistleri tanımlamak üzere kullanıldığında söylenmektedir. Buna karşın diğerleri bu terimin çıkışı olarak Paul Cassirer'ı göstermektedir. Cassirer, 1910'da Pechstein'in bir resmini bir Ekspresyonizm örneği olarak göstermiştir. Bunun sonucu olarak henüz litaretüre girmeyen Ekspresyonizm terimi sanat çevresinde çok sık kullanılmaya başlanmıştır.⁵

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

Kuşkusuz bu akımın Empresyonizm'e bağıntılı olarak, ona karşı çıkış anlamında kullanıldığını söyleyebiliriz. Bir manzara karşısında Ekspresyonistlerin aradıkları, empresyonistlerden çok farklıdır. Empresyonistler gibi anlık izlenimlerini yansıtmaya amacı gütmeyen Dışavurumcular, gördüklerini resimlerinde abartarak, bir anlamda "duygularını kamçılama" amacına hizmet etmek istedikleri görülür. Dışavurumcularda renk, ruhun psişik enerjisini tuale yansıtmaya aracı iken, bu durum empresyonistlerde ışığın renk üzerinde yarattığı etkiyi araştırma amacına hizmet etmektedir. Yani aslında

⁴DİCTIONAR DE FILOZOFIE, Larousse, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999

⁵Bkz(3),BAHR, Herman,226s.

bu yolla empresyonistlerin bilimsel bir yöntem içerisinde oldukları sonucuna ulaşabiliriz.

Ekspresyonizmin çıkışında referans noktaları göz önüne alındığında; Empresyonizme karşı bir oluşum olmasına koşul olarak fovizm'in etkisi göz ardı edilemez. Yukarıda bahsetmeye çalıştığımız renk kullanımının tuvale yansması bağlamında ifadeci tavrın nüvelerini fovizm'den aldığını söyleyebiliriz. Dışavurumcu renklilikleri ve vahşi, "resim üslupları" yüzünden " vahşi hayvanlar" anlamına gelen "Fauves" ismiyle anılan Fovizmin öncülerinden Henri Matisse'nin eserlerinde, renkleri öylesine ayarlar ki, renkler biraraya geldiklerinde yüzeye olağanüstü bir derinlik katar. **(R.5)** "Sıcak ve soğuk kontrastları" ile yüzey üzerinde adeta Pull Push (İleri geri) hareketi yaparak canlılığı yakalar ve bu paralelde ifadenin güç kazanması sağlanmış olur. Matisse'in bu yolla aslında eserlerinde yakalamış olduğu derin ifade yöntemiyle Dışavurumcu bir tavrıda üstlenmiş olduğu söylenebilir. Nitekim onun dışavurumcu teriminin kullanıcısı olma söylemleri en azından bu açıdan bakıldığında dikkate değer bir durum halini almaktadır.

Bu bağlamda yeri gelmişken Matisse'in 'dışavurumcu' teriminin bulucusu ve kullanan kişi olarak öne sürülmüş olma nedeni üzerine düşünmek gerekir. Bu bağlamda yeni eğilimlerin Almanya'daki etkileri düşünüldüğünde bu terimin oluşmasında Matisse'nin katkısının olabileceği düşüncesini ileri sürenleri anlamak mümkün olur.

Bu eğilimleri oluşturan düşünceler; 'Yapıt doğaya öykünmemelidir' 'Yapıt tüm zorlamaların yadsımasıdır' 'Yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından ilişkiye giderek özdeği biçimlendirir' şeklindedir. Matisse'nin notlarındaki 'Her şeyin üzerinde kendimi dışavurum için bir yol arıyorum.' demesi bu eleştirileri pekiştirdiğini bize göstermektedir. Aslında Theodore Daubler'in Matisse konusundaki bu yakıştırmaları tümüyle dayanaksız sayılmazdı. Matisse'in adını anarak Alman resminin bir süredir tutturduğu yolun yönünü tanımlamaya çalışmak, Matisse'in Neo-Empresyonizm (Yeni İzlenimcilik) ten koptuktan sonra öncüsü olduğu çeşitli eğilimleri Alman resminde görmek oluyordu. Bu eğilimleri oluşturan düşünceler şunlardı: Bir yapıt doğayı öykünmemelidir, yapıt tüm zorlamaların yadsımasıdır; yapıt us dışıdır ve olguların (pozitivist) ve fizikçilerin haksız savlarına karşı gelmek üzere yaratıcısının doğasından çıkar; yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen, saldırgan bir ilişkiye girerek özdeği biçimlendirir. Üstelik Matisse 1908 kışında Almanya'da yapıtlarının ilk önemli sergisini açmak için izin alırken, 1908 Aralık ayında Grande Revenue 'de çıkmış olan 'Ressamın Notları' adlı yazısı 1909'da Kunst un Kustler (Sanat ve Sanatçı) adlı dergide yayınlandı. Bu yazıda Matisse bireysel ve öznel olduğunu ileri sürerek şöyle diyordu. "Herşeyin üstünde kendime Dışavurum (Espression) için bir yol arıyorum"

Genellikle Ekspresyonist olarak tanınan Alman ressamlarının amaçlarına oldukça ters düşen başka önergelerin eşliğinde olmasına rağmen, Matisse'nin gerçeği sorgulayan bu sözlerinin *Expressionismus* teriminin oluşmasına katkıda bulunması hiç de olanaksız değildir.⁶

Dışavurumculuğun oluşumuna etki sağlayan noktalara ilerleyen bölümlerde değineceğiz ve bu analizi yaparken Matisse'in öncüleri arasında bulunduğu Fovizm'in dışavurumculuğun oluşumuna katkılarına da tanık olacağız ancak buna daha gelmeden yine bu oluşuma etki sağlayan öncü etkenleri de analiz edeceğiz. Dışavurumculuğun tarihçesi bağlamında hakkında pek çok tartışmalar söz konusu olsa da bir gerçek vardır, o da, yeni bir estetiğin gelişmekte olduğudur. Bu tartışmalar gelenekçiler ve yenilikçiler arasında çekişmelerdir. Dışavurumculuğun tanımlaması ve olumlu gelişmeler ortaya konması açısından değerlendirilebilir. Bu terim sanat tarihi ve eleştiri dilinde Rönesans sonrası süre gelen tabiat taklitçiliğine karşı koyan, figüratiften nonfigüratife geniş yelpaze sergileyen modernizmin içinde süreklilik gösteren bir ifade biçimidir.

Dışavurumculuk, sanat ve edebiyat alanlarında etkili olan insanın iç dünyasını dile getirmeyi amaçlayan, anlatımcı bir ifade biçimidir. Ekspresyonist sanatçılar resimlerinde doğayı ve toplumu nesnel bir şekilde yaratmak yerine içsel gerçeğin yansımalarını istiyorlardı.

Dışavurumcular, devlet ataerkil aile, ordu okul gibi toplumda otoritesiyle var olan kurumlara bir başkaldırıdır. Toplum tarafından dışlanmış ve ezilmiş kişilerin yanında tavır alan bu akım, sanatçılara yeni bir dönem için misyon yüklemiştir. Genel anlayışla mutlak bir uyum sağlayan dışavurumculuk, etkinlik alanı olarak olabildiğine yayılmıştır.

Dışavurumculuğun bir Modern Sanat anlayışı olmanın ötesinde, sanatçının içine dönen, dünyayı ve hayatı anlayış biçimi olarak nitelendirebiliriz. Dışarıda görünen gerçek ancak, sanatçı tarafından yaratılan ve özgün olan gerçeklik olmalıdır. Ekspresyonizm terimi Fransız sanatında empresyonist ilkelerin reddi için kullanılmıştır. Çeşitli tartışmalara rağmen bilinmelidir ki bu akım Fransa'da başlamıştır. Buna rağmen Fransa'da günlük hayatta kullanımı azdır. Almanya'da günlük yaşantıda çok daha fazla kullanılmaktaydı. Bu yüzden en iyi gelişme ortamını Almanya'da bulmuştur. Sanat

⁶RICHARD, Lionel "Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi" Remzi Kitabevi, İstanbul,1999,syf:8

alanında empresyonizmden sonra gelen tüm gelişmeleri karşılayan bu terim kişisel yaşantıların bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Ekspresyonizmi genel olarak tanımlamak gerekirse duyguların dışavurulması için bir vasıta dır. Heyecanlarımızı ve duygularımızı en iyi kendimizde tespit edebileceğimiz için ekspresyonist ressamlar daima kendilerine kapanmış, kendilerini gözleyen insanlar olmuşturlardır. Resimde mana ve duygu aramak bu görüşün başlıca vasfıdır. Bu sebeple nerede toplumsal buhran, ruh karışıklığı varsa oranın sanatı Ekspresyonizme yönelir. Tedirginlik ve güvensizlik duygularından kaynaklanan Ekspresyonizm bir başkaldırıyı yansıtır. Kendini çevreleyen yüzeysel görünümle, nesnel gerçekler ve toplumda aradığı huzuru bulamayan insanoğlu, dış dünyadan kaçıp iç dünyasının düşünce ve düşleleriyle onu değiştirmeye çabalar. Ekspresyonist olgu, sanatçıya zengin ve sınırsız bir yaratma olanağı verdiğinden birçok akımın aksine yalnız plastik sanatlarla sınırlı kalmayıp birçok sanat alanına yayılmış (şiir, edebiyat, plastik sanatlar, müzik, gösteri sanatları) ve çok değişik açılardan kendini açığa vurmuştur.

2.1.2. Dışavurumculuğu Hazırlayan Koşullar

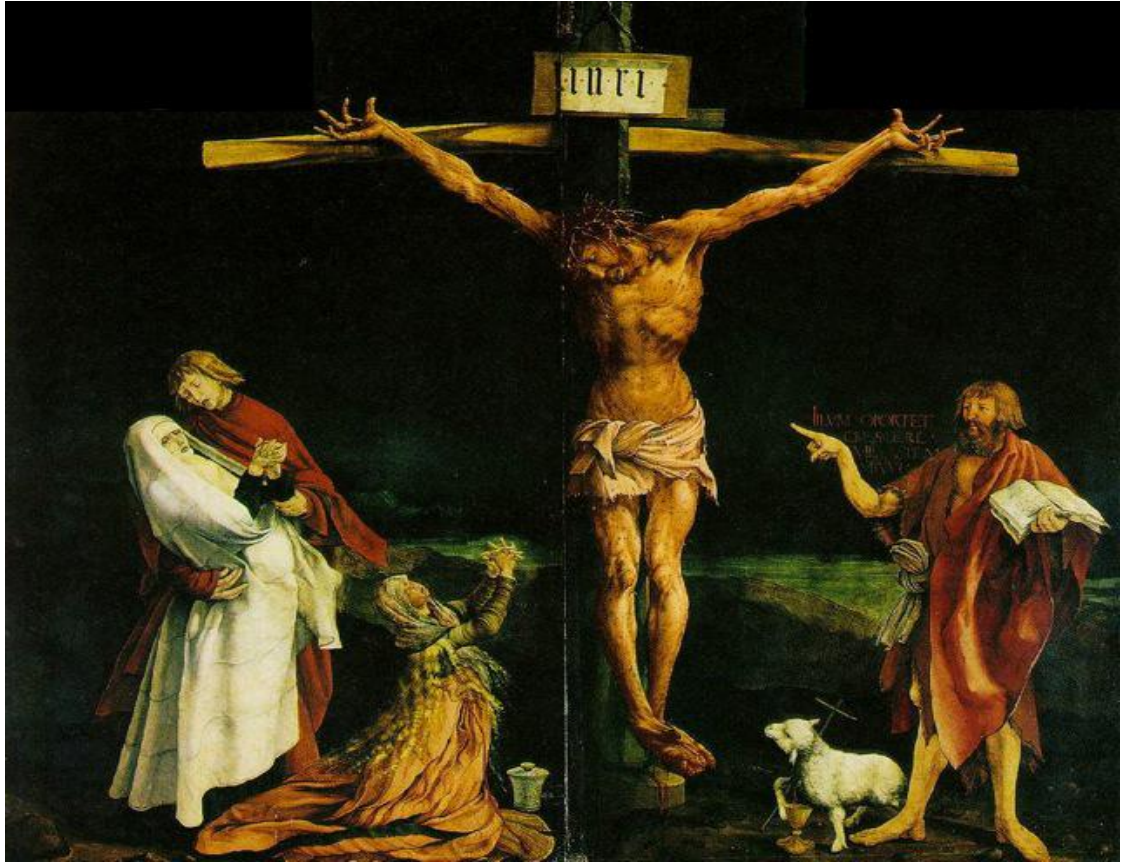
Müzik, edebiyat (özellikle de şiir ve tiyatro) ve plastik sanatlarda; tarih öncesi (prehistorik) dönemde, etnik ve Afrika Helenistik sanatta, Orta Çağda ve daha sonra modern sanatta dışavurumcu etkilere tanık oluruz.

Dışavurumculuğun tarihsel süreci bağlamında önceki bölümde irdelemeye çalışma yolculuğumuza, bu defa köklerini bulduğu kaynaklara doğru bir analizle devam etmek verim sağlayabilir. Bu anlamda her dönemde etkilerine tanık olduğumuz dışavurumculuğun resim sanatı tarihi sürecine yöneldiğimizde dışavurumculuğu besleyen, gelişimine kaynak görevi gören, ekspresif öğeleri içinde barındıran yapıtlara tanık olmamız mümkündür.

Skolastik dönem kilise resimlerinde ifade ağırlıklı (ekspresif) diye adlandırabileceğimiz çalışmaların varlığından bahsetmek gerekirse; Grünewald'ın "Diriliş" (R.1) adlı yapıtında dışavurumculuğun en etkili ilk izleri görülmektedir. Bu yapıt, ilerde 19.yy'da doğacak olan dışavurumculuk akımının ilk habercilerindedir.

"Kuzeyli sanatçı Grünewald (Almanya 16.yy) "Diriliş" (R.1) adlı eserinde, İsa'nın çektiklerini anlatan bir vaiz gibi, acımasız can çekişmenin ürkünçlüğünü dile getirmek

için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Çarmıhtaki işkence, İsa'nın ölmekte olan vücudunu çarpıtmıştır. Kırbaçların dikenleri, tüm figürü kaplayan irinli yaraların içine kadar girmiştir. Koyu kırmızı renkli kan, etin iç bulandıran yeşil rengiyle açık bir kontrast oluşturuyor. Acıların insanı, Çarmıha Geriliş'in ne olduğunu, yüz hatlarıyla ve parmaklarının etkileyici hareketiyle dile getiriyor. Onun acısı, dul giysileri giymiş Meryem'e ve geleneksel Meryem figürleri grubuna yansımış. Meryem, İsa'nın merhem kabıyla duran Azize Magdalena'nın figürü, ellerini acıyla birbirine geçirmiş. Çarmıhın diğer yanında haç taşıyan ve kanını, Kutsal Kömünyon'un kadehine döken koyunıyla, Vaftizci Yahya'nın güçlü figürü duruyor.”⁷



Resim 1-Grünewald “İsa'nın Çarmıha Gerilişi” Yaklaşık 1515

Ekspresyonizm Grünewald'in eserinden hareketle daha çok bastırılmış bir şiddetin patlamasına eşit olduğunu söyleyebiliriz. Böylesine deformasyon salt bir güçlü ifadenin tezahürü olarak açıklanabilir. Bu bağlamda ifadecilik; hüznü bir acı, bir abartma, bir

⁷GOMBRICH, E.H, “Sanatın Öyküsü” Remzi Kitabevi, İstanbul,1986,sf:269.

başkaldırma çılgılığı, şiirin kendinden geçme coşkusu, taşkın ve gürültülü bir tiyatro söylevi, hastalıklı bir iklim, bir keder ortamı ve gerilimler evrenini kapsar.

1913’de Die Weissen Blaetter (Ak Yapraklar) dergisi Ekspresyonizmin şiddetin patlamasına yönelik konumunu aşağıdaki tanım içine çerçevelemeye çalışır: “Yoğunlaşma, tutumluluk, kütsel güç, sağlam olarak yerleştirilen biçimler ve şiddetli hisleri açığa çıkaran bir hüzün dışavurumculuğun gerçek yapısını açıklayan özelliklerdir” Sanat eleştirmeni Wilhelm Hausenstein bunu ağırbaşlılıktan tümüyle uzak alaycı bir tutumla ele almış ve 1919’da şöyle yazmıştır: Ekspresyonizmde, belki de onun diyagramı olarak kabul edilebilecek iyice yüklü bir kapalı devre vardır sanki. Bunu yaklaşık şöyle tanımlayabiliriz, çarpıtılmışlıktan doğmuş bir biçim.Bu olumsuz bir yargıdır.Daha olumlu olarak buna, düşgücünden yaratılmış bir biçim diyebiliriz.

Üsluplar işte bu çarpıtma, biçimini bozma, coşma, aşırı duygulanma ve yoğun dışavurumla genel olarak Ekspresyonist damgasını yediler.Özellikle plastik sanatlar söz konusu olunca, bu durum bir terim bilgisi sorunu yaratmıştı.Gerçekte, Almanca konuşulan ülkelere özgü belirli bir tarihsel döneme hiçbir şekilde maledilemeyen, evrensel ve sonsuz bir dışavurumcu üslubun varlığını onaylamak olanağı vardır.

16.yy sanatçısı Grünewald, ekspresif tavrını doruğa ulaştırdığı ve gerçeği yakalamak için “Diriliş” adlı yapıtındaki figürlerinin görünüşteki biçimlerini değiştirip onları stilize ederken, aynı zamanda içinde taşıdığı öteki dünya ile ilgili asıl anlamı ortaya koymaya çalışan ifadeye yer vermiştir.

Sanatçının içinde barındırdığı bu durum sosyal, psikolojik ve coğrafi şartların etkileriyle olduğu söylenebilirken, bu tavır giderek farklı dönemlerde ve coğrafyalarda doğal olarak gelişimine devam edecektir. Başlangıçta resimsel yaklaşımın ortaya çıktığı insanın ilk barınağı olan mağaralarda, dışavurumcu yaklaşımı söz konusuken, okyanus kenarlarında etnik ve Afrika halklarında, Orta Çağ’da, daha sonra modern sanatta dışavurumcu etkilerine tanık olmaktayız. Bu durumda dışavurumculuğun zamandan bağımsız olarak her dönemde görüldüğünü söyleyebiliriz. Mağara resimlerinde bireyin avının gücüne sahip olması isteğinin yarattığı güdüyle duvara yansıttığı hayvan figürlerindeki derin ifadecilik, diğer dönemlerde resim sanatının gelişimiyle bireyin atalarından gelen güdüyle, zamanın ve mekanın da değişimine, gelişimine bağlı olarak, farklı elemanlarla, biçimlerle yüzeye yansıtılmıştır. Tarih boyunca coğrafyanın her türlü oluşuma etki sağladığı bilinmektedir ve bu etki, resim sanatının gelişim sürecinde de açıkça gözlenmektedir. Kuzey ve Güney Avrupa resminin gelişim sürecinde tarihi, kültürel ve sosyolojik etkiler olduğu gibi, coğrafi koşullar da boyut kazandırmıştır.

Bölgeler (Kuzey ve Güney Avrupa resmi) arası farklılıklar, doğal bir süreçte ifadeci yaklaşımı içinde barındırarak oluşmaktadır. Kuzey Avrupa resminde Güney Avrupa resmine oranla ayrıntıların yoğun olduğu gözlenmektedir.

Gombrich'in Sanatın Öyküsü'nde dile getirdiği "Eğer bir yapıt, nesnelere, çiçekler, mücevherler ya da kumaşların betimlenmesinde mükemmelliğe ulaşmışsa, bunun kuzeyli, muhtemelen Flaman olduğunu bu ayrıntılar sayesinde buluruz ve eğer bir yapıt, güçlü dış hatları, kusursuz bir perspektifi ve mükemmel bir insan vücudunu betimlemeyi içeriyor ise Güney Avrupa sanatına ait olduğu" yaklaşımından hareketle, Kuzey Avrupa resminde tüm ayrıntılar anlatılırken, Güney Avrupa resmi bir bakıma onları görmezden gelip figürleri idealize etmektedir. İç dünyanın dışavurumcu özelliklerle yansıtılmasından başka bir şey olmayan dışavurumculuk, Grünewald'in yanısıra, El Greco, Daumier gibi sanatçılarda açıkça görülebilir. Yanısıra buna ek olarak Grünewald'in kendisiyle aynı dönemde yaşayan; ama bu defa Güney Avrupalı bir ressam olan Raffaell'in üslubundaki elemanların daha idealize edilmiş olduğu da görülür. Grünewald, Diriliş(R.1) adlı resminde gerçeğin yaşananın ürkünçlüğünü hissettirirken, ifadecilik belirgin unsurlarla kuvvetlendirilmiştir. Raffaell'in "Galetea" sında ise, insan vücudunu olduğundan daha güzel gösterme, idealize etme amacıyla olduğu görülmektedir.



Resim 2- Raffaello "Galatea" Yaklaşık 1560

Zamandan bağımsız olarak her dönemde etkin olduğunu vurgulamaya çalıştığımız dışavurumcu eğilime, 16.yy Avrupa Resim Sanatı'nın gelişiminde devrim niteliği taşıdığını söyleyebileceğimiz “*maniyerizm*” üslubunda da tanık olmaktadır.

Daha önceki bölümlerde dile getirmeye çalıştığımız dönemlerin ve üslupların gelişim sürecinin bir öncekine göre oluşum kazanma durumu maniyerist üslupta göze çarpmaktadır. Şöyle ki; Maniyerizm Rönesans Klasisist üslup bağlamında değerlendirildiğinde herşeyin en iyi yansıtılması, yani en doğru anatomi, perspektif vb. unsurların adeta zirveye ulaştığı bir ortamda bir çeşit bunalım ortamının doğurduğu bir üsluptur. Maniyerizmde figürlerin olduğundan daha uzun gösterilmesi, kafanın küçültülüp gövdenin uzatılması belirgin unsurlardandır. Bu durum beraberinde deformasyonu resmin içine belirgin bir biçimde taşırken, aslında maniyerizmin oluşumu, deformasyonla anlam kazanır ve böylece ifadeciliğin gelişim sürecine katkı sağlamış olur. 16.yy sonlarına doğru gelindiğinde dinine bağlı olan El Greco, tutku derecesindeki bu bağlılığını yapıtlarında maniyerizmin belirgin öğeleriyle kuvvetlendirmiştir. Dinsel konuları anlattığı resimlerinde El Greco, ifadeyi kuvvetlendirmek adına figürleri fiziksel ağırlığından arındırarak ruhsal boyuta taşımıştır.



Resim3-El Greco "Kont Orgaz'ın Cenazesi",1586-1588

Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık eşliğinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kurallarına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekün soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya (...) yönelik hi-yerogliflerden başka bir şey değildir.

Bu tutum ve bu teknik yüzyıllarca varlığını sürdürmüş olan bir uzlaşmayla karşılaşır. Söz konusu uzlaşmaya göre nesnenin alışlagelen gösterimiyle sanatsal üretim arasında sapma yoktur. Tersine dışavurumcularda, bu sapma bütün düzeylerde rol oynar. Yaratıcıyı uyarır ve izleyiciyi kışkırtır, ister onu çeksin isterse yıldırın, bu önemli değildir. Dışavurumcu sürekli heyecan halindedir ve sanatın koşulunu da onun "iç gerilimi" oluşturur. İşte bu nedenle, eğer biçimsel görünüm *uzlaşmalı* durum haline

gelirse, ve eğer artık bir iç, gereklilikten doğmuyorsa, görüntüler bundan böyle boş ve anlamdan yoksun görüntülerden başka bir şey değildir.⁸

18. yy' ın sonlarına gelindiğinde dışavurumculuğun Goya'yla birlikte fantastik dünyaya taşındığını görürüz. Eserlerinde genel bir melankolik havaya sahip olan Goya, İspanya'daki rejimin sosyo-politik yapısını, geleneklerini, sosyalliğini, kiliseyi, asalakları, soyluları, ikiyüzlüleri ve tüm değersizlikleri, çirkinlikleri, aç gözlülükleri, aptallıklarıyla modellerini tualine yansıtmıştır. Goya acıyı etkin bir ifade gücüyle yansıtırken gerçeküstü karakterleri de işlemiştir. Bilinçaltının rol aldığı rüyalarından etkileyici ve cesur formlar çıkararak bunları kullanmıştır. Bu anlamda Goya, modern dışavurumculuğun öncülerinden biri sayılabilir.



Resim 4-Goya "Çıplak Maya",1797-1800

Resim sanatının gelişim sürecinde ihtiyaçların doğurduğu dönemler olağan bir şekilde süregelmiştir. Bu dönemler 19.yy sonlarına doğru akım olarak nitelendirilmiş, her akım bir öncekinin eksikliğinden doğarken aynı zamanda önceki dönemden de beslenmiştir.

⁸BAYL, Friedrich "**Resimde Dışavurumculuk**", Modernizmin Serüveni, haz: Enis Batur, Y.K.Y. Yay. , İstanbul, 1997,sf,269

Modern sanat hareketlerinden biri olarak varlık bulan ekspresyonizm de böylece 20.yy başlarında ilk kez etkin bir şekilde akım olarak resim tarihindeki yerini almıştır. Kuzey Avrupa'nın her akımın oluşumunda etkin bir bölge ve kaynak olduğu bilinmektedir.

Ekspresyonizm hareketi, sosyolojik anlamda dram ve trajedilerle örtüşürken 1. Dünya Savaşı'nın etkilerinin sürdüğü karamsar bir ortamda, sanatçıların ifade güçlerinin daha etkin bir biçimde yansıtılmasında önemli bir etken olmuştur. Bu dönemde dünyayı köleleştiren makineleşme, endüstrileşme, militarizm ve kapitalizme; sosyalizm, komünizm, pozitivism ve anarşizm ile savaş açıldı. Savaş açılan kavramlara baktığımızda, bu akımın aslında bunalan Avrupa'nın yenilik arayışındaki huzursuzluk sonucunda çıktığını görürüz. Yeni insan, yeni Dünya, yeni bir sosyal yapı, yeni bir gerçek, yeni bir sanat anlayışı veya özlemi... Kısaca yeni bir dünya isteği içinde olan Avrupa, bu akımla milliyetçi düşünceden insancıl, yani bireysel düşünceye geçmiştir. Bu geçiş sürecine 19.yy sonunda psikoloji biliminin katkısı da olduğu söylenebilir. Bu dönemde Sigmund Freud, psikiyatride "psikanaliz" adı verilen bir yöntem geliştirdi. Buna göre ruhsal sorunların kaynağını, hastalıkların bastırdıkları ve bilinçaltına ittikleri sorunlarda aradı. Dışavurumcuların Freud'a yaklaştıkları konu, insanı felakete götüren temel faktördür. Bu faktör, insanın birçok duygularının ahlak, din, töre adına toplum tarafından kısıtlanması veya yasaklanmasıdır.

Dışavurumculuk, insanın iç dünyasına yönelme eğilimini sanat alanında gerçekleştiren bir akım olarak görülüyordu. Freud'un düşünceleriyle daha doğrusu Freud yardımıyla insan ruhunun derinliklerine, karanlık dürtülerine, özlemlerine, insanın öznelliğini tanımlaması açısından bir yol bulunuyordu. Marks ve Nietzsche, dine, töreye, toplum değerlerine, aristokratlara, burjuvaya savaş açıyorlardı. Onların en büyük derdi insanoğlunun geleceğiydi. Avrupa devletlerinde yaşanan bunalıma karşılık dışavurumcular, çökmek ve çöküş sözcükleriyle sürekli olarak siyasal ortama gönderme yapmaya çalışmışlardır. 1910'da Herwart Walden "Sturm" (Fırtına) 1911'de Franz Pfemfert "Action" (Eylem) ve 1913'de Rene Schickele "Weisse Blaetter" (Beyaz Sayfalar) adlı dergilerini çıkarmışlardır. Diğer dergilerse şunlardır: Der Blaue Reiter (Münih) ve Die Brücke (Dresden) dir. Bu dergilerde George Heym, Ernst Stadler, George Trakl, Gottfried Benn, Franz Wefel gibi genç yazarlar adlarını duyurmaya başlamışlardır. 20. yy başlarında bir oluşumun tavrının göstergesi olarak dışavurumculuk, belirgin bir takım unsurlarla gelişimine devam etmektedir.⁹

⁹A.g.k., (269)



Resim 5- Henri MATISSE “Müzik”,1910

2.2.2. Üç Öncü (Ekspresyonizmin temeli)

Ekspresyonist sanatın gelişiminin temelindeki koşullar, Seurat, Gauguin ve Van Gogh’u düşündüğümüzde açıkça ortaya çıkmaktadır. Georges Seurat’nın (1859-1891), Empresyonizmin ışığı yalnız içgüdülere dayanarak çözümlenmesi ve kendiliğinden olma özelliği ile yetinmeyen güçlü ve usçu bir aklı vardı. Empresyonizmi ileriye götürmek için, rengi nesnenin boyunduruğundan kurtaran bir yöntem uyguladı: “renkli bir ışık resmi” elde etmek için ışık tayfının katışıksız renklerini kullandı. Bilimsel renk kuramları ve ışık çözümlenmeleri konusunda yaptığı sistematik araştırmalar ve renklerin kendiliğinden olan karşıtlıklarını (kontraslarını) incelemesi onu şaşırtıcı bir sonuca götürdü: Renkler artık palet üstünde karıştırılmıyor, tam tersine bu karışım izleyicinin gözünde oluşuyordu. Bu nedenle ışık tayfının katışıksız renkleri tuval üstüne yan yana minik noktalar biçiminde konurdu. Bu noktalar, resimden yeterince uzakta olan izleyicinin gözünde birbirine kaynıyordu.



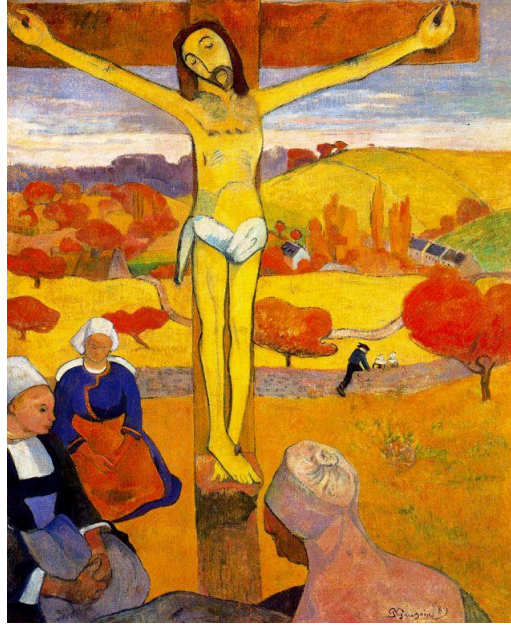
Resim 6-Seurat "Bir Pazar Öğleden Sonrası",1884-1886

Seurat bu yolla, bir anlık izlenimden bağımsız kalmış, eşsiz bir renk düzeninden bir uyum yaratma özgürlüğünü kazanmıştı. "Resim artık doğanın yinelenmesi değildir, çizgi, ritm ve renk karşıtlığından doğup gelişerek kendi başına ayrı bir bütün oluşturan bir varlıktır. Sanatçı özgür bir değerlendirmeden geçirdikten sonra, resmin özelliğini saptar. Ressam, kendisini saran yoğun duyguları, renk ve çizgiye dönüştürerek, bir ozan, bir yaratıcı olur..." (Signac)

Seurat ve çevresindekiler kendilerine Neo-Empresyonist adını vermişlerdi. Bunlar gelecek kuşaklar için önemi, anlatım aracı olarak ışıktandırılmış rengi kullanmış olmalarıdır.

Paul Gauguin (1848-1903) de yeni bir yaratıcı yol açtı. Başlangıç noktası olan Empresyonizm ona göre doğaya çok bağlı kalmıştı. Empresyonistler için şöyle diyordu: "Onlar, düşüncedeki saklı anlamlara önem vermiyorlar. Sanat soyutlamadır. Doğadan resim yaparken hayal gücünüzün düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin" Gauguin, figürlü resimlerinde insan varlığının evrensel görüntüsü olarak yorumlanabilecek bir anlamı, resim sanatına kazandırmaya çalışıyordu. İlkelci (Primitif)

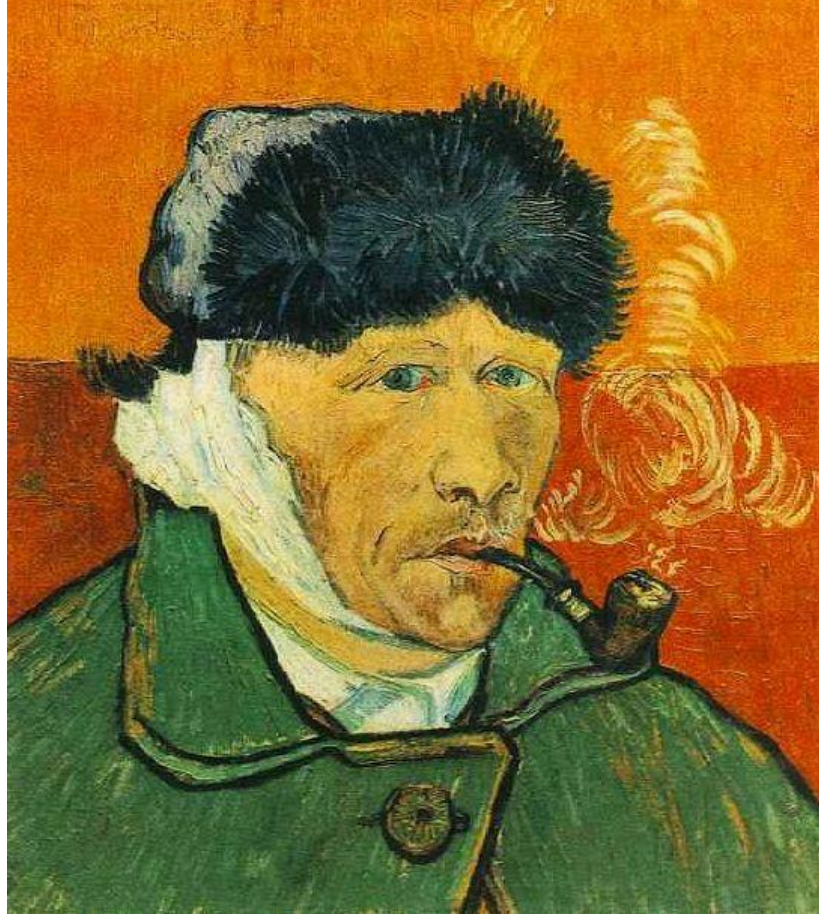
bir grup kurduğu Bretonya’da ve daha sonra Güney Denizleri’nde, Gauguin gerçekçi bir dışavuruma varmak amacıyla, dünyanın ilk zamanlarına özgü ilkel deneyimleri arıyordu. Bu nedenle, ilkel sanata ve halk bilgisiyle (folklor) derinlemesine ilgilendi ve o sıralarda geçerli olan Japon tahta oymacılığını inceledi.



Resim 7- Gauguin “Sarı İsa”,1889-1890

Bu tür bir dürtünün sonucunda Gauguin, deneyimleri betimlemek amacıyla, iki boyutlu resimde üç boyut hissini vermek için kullanılan göz aldatıcı teknikleri bırakan, dekoratif üslup geliştirdi. Renk iki boyutlu bir tabaka olarak, imgenin kapladığı alanı örtecek biçimde sürülüyor ve kalın dış çizgilerle sınırlandırılıyordu.

Resimde, iki boyutluluk ve ritmik süsleyici bir çizim üslubu en hareketli ğeydi; bunun yanında, Gauguin’in inancına göre resimdeki renk tonlarının uyumu, mziktedeki ses uyumunun karşılığıydı. Rengin, kişide yarattığı duygulara gösterilen bu önem, yazınsal bir tanımlamaya gerek kalmadan belirli bir anlamı dolaylı olarak anlatma olanağı sağlamıştır.



Resim 8-Van Gogh "Otoportre", 1853

Empresyonizmin öğelerinin yetersiz ve çağın 'tutku çağı' olduğunu savunan ve aslında bu yaklaşımıyla da ekspresyonizmin gelişimine zemin hazırladığını söyleyebileceğimiz 1886-1888 yılları arasında Paris'teyken empresyonistlere yakınlık duyan Van Gogh, daha sonra Fransa'nın güneyine gitmiş ve empresyonistlerden çok daha yoğun ve kişisel bir sanat yaratmıştı. Konularını çevresinden alıyordu. Manzaraları, tek tek insanları, ev içlerini ve zaman zaman da nesnelere ele alan Van Gogh, renkleri ve biçimsel özellikleri daha da belirginleştirerek onları kişisel bir gözle değerlendiriyor ve konularına ruhunun psikik enerjisini kazandırıyor. Boyayı parlak, kalın tabakalar halinde sürüyor, çoğu zaman uzun, çizgisel fırça darbelerinin yoğunluğu, bunun bir şiddet belirtisi olduğunu gösteriyordu. Kendi portresi empresyonizmden izler taşıırken ekspresif öğeleri de içinde barındırır. Tam da sanatçının amaçladığı ve tutkulu bir şekilde yaptığı portrelerinin insanı çarpacak etkisine, hemen hemen ilk dönemlerinde tanık oluruz(**R.8**) Van Gogh, kardeşi olan Teo'ya yazdığı mektupta: "Bundan yüzyıl sonra, vizyonların belirmesi gibi, insanları çarpacak portreler boyamak istiyorum. Bunu

fotografik benzerlikle kotarmaya çalışmıyorum; daha çok, tutkulu bir ifade yoluyla, modern renk bilgimizi kullanarak ve ifadeyi sağlayan günümüz renk anlayışıyla karakteri yükseltmeye çalışıyorum” demektedir.¹⁰

Vincent Van Gogh, Seurat ve Gauguin’e 1886’da Paris’de kardeşi Theo’nun işlettiği sanat galerisinde rastladı.Katışksız rengin ve çizginin anlatım gücü konusundaki temel bilgilerini onlara borçludur.Ancak, Van Gogh’un başlangıç noktası, sanatsal bir tutum yerine, varoluşçu bir gereksinime dayanıyordu.Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu. Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğin cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelere doğrudan bütünleşmeye açtı.Van gogh’un bu düşüncesi ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş tonlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça vuruşlarıyla iletilyordu. Gerçeğe varmak için kendini korunaksız olarak dünyaya teslim eden Van Gogh’un seçtiği yol (varoluşçu acılara bir yanıt olarak sanat yaratma ve gerilim dayanılmaz olunca da kendini kurban etme) bundan sonraki on yıl içinde ve sanatı birleştirmeye çalışan sanatçılar için örnek bir acı yazgı oldu.

2.2.3. Bir Akım Olarak Dışavurumculuğun Oluşum Sürecine Bakış (Almanya’da Başlangıçlar)

1885-1900 arasındaki dönemde sonradan “modern” olarak adlandırılacak olan sanat hareketini başlatan sanatçılar Van Gogh, Gauguin, Ensor, Much, Nolde eserlerinde çoğunlukla uyumsuz renkleri kullanmışlardır. Bu renkler sanatçının ruhundan kaynaklanan kontrastları temsil eder. Bu renklerin kontrasttı aslında kişinin karakterini yansıtmak içindir.

Almanya’daki gelişim Fransa’ya koştuttur. Burada 1905 önemli bir yıldır: Dresden’de Die Brücke kurulmuştu. Ne var ki etkinlikler Paris’de olduğu gibi bir noktada yoğunlaşmadı; bireyler arasında bölünüp ayrı yerlere dağıldı; bağımsız bir gelişim gösterdi; ama yine de Avrupa’daki genel durumla ilişkili kaldı.Bu, Art Nouveau ve Şiirsel Natüralizm gibi yerel akımları uyarlama ve Fransa’da geliştirilmiş olan kuralları

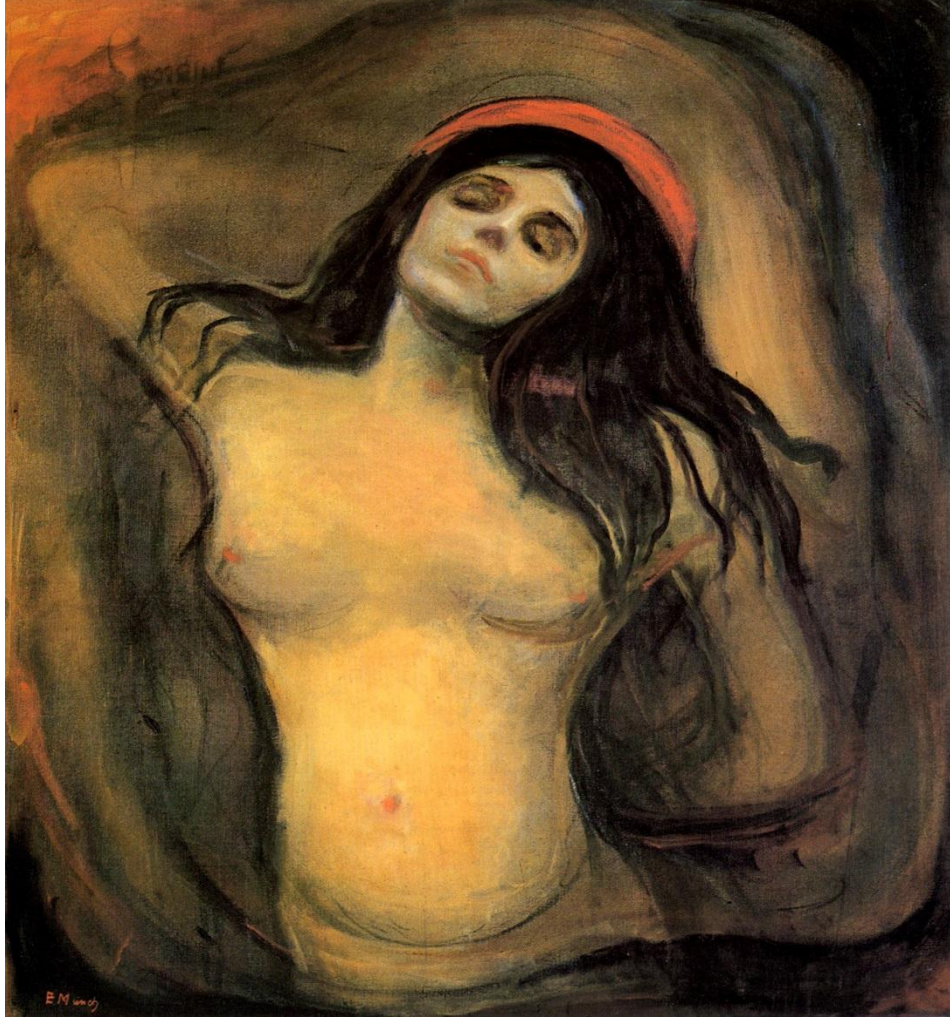
¹⁰ERDOK, Esmâ, **Melankolinin Görsel Anatomisi:19.yy. Avrupa Resminin Başyapıtlarında Melankolinin Temsili**, Yüksek LisansTezi, İstanbul, 2007, s.130

öğrenme anlamına geliyordu.Buna ek olarak Munch ve Ensor'un yapıtları özgün Alman öğeleri sağlıyordu.

James Ensor (1860-1949) oldukça Realist (gerçekçi) ve hatta Empresyonist (izlenimci) yöntemler kullanarak iğrenç maske yüzleri ve hortlaklar yaptı. İçe dönük, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış bir kişi olarak gerçeği kavramakta güçlük çekiyordu. İnsanı kendinden geçiren fantezilerinde; gerçeğin yerine iskeletlerle dolu, maske ve aldatıcı giysilerin arkasına gizlenmiş,sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyası ortaya çıktı. Ensor dışavurum gücünü yoğunlaştırmak amacıyla resim yapmıyor, kendisinin ruhsal durumunu ve doğrudan doğruya yansıtan, içinden fişkırان düşgücünün dürtüsüyle hareket ediyordu. Bu yazgısal yabancılaşma Ensor'u Van Gogh'a ve aynı zamanda Munch'a yaklaştırdı. Edvard Munch (1863-1944) Paris'de Van Gogh, Gauguin ve Toulouse-Lautrec'in çevresinde önemli dürtüler aldı. Çalışmalarında bu izlenimleri duygusal bir açıdan geri verdi; resmini Kuzey Avrupa'nın ikiyezlülük ve kara sevda (melankoli) ile beslenmiş bir Ekspresyonizmine döktü. Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünümleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular.



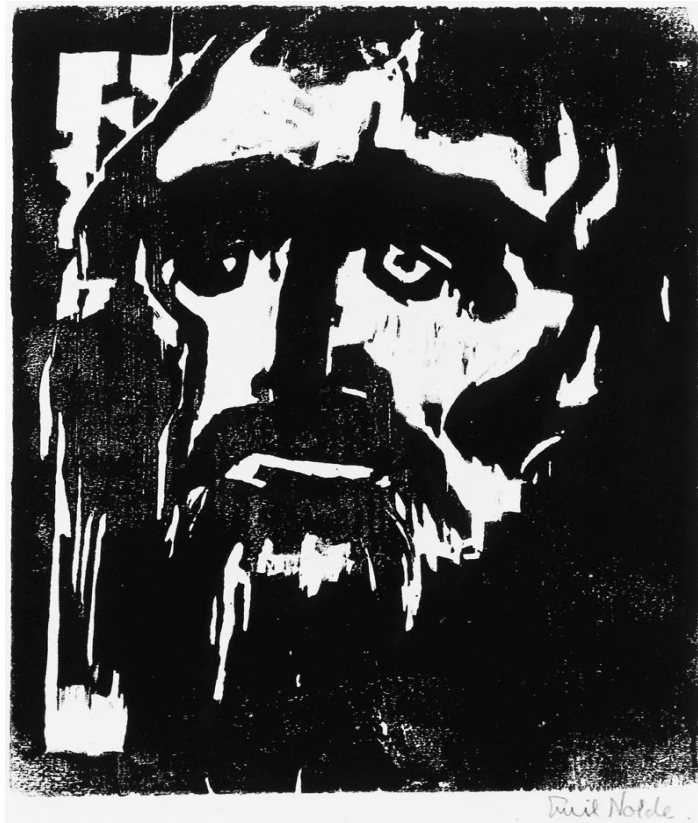
Resim 9- James Ensor "Asılmış Bir Adamın Gövdesi İçin Kavga Eden İskeletler", 1891



Resim 10-Edvard Munch "Madonna", 1921

Munch'un sanatının, hem duruluk, hem de acıyla yoğrulmuş olan bu içten gelen çılgılığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi. Munch aynı zamanda Alman Ekspresyonizmde yeni bir anlam kazanan tahta oymacılığının canlandırılmasına da önemli bir hız kazandırmıştı. Başlangıçta, değişik yerlerde çalışan, doğdukları kır kesiminden edindikleri önemli deneyimlerini betimleyen üç Kuzey Almanyalı sanatçı vardı: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlf s ve Emil Nolde. Paula Modersohn-Becker, Worpswede'deki sanatçı çevrelerine 1898'de yirmi yaşındayken girmişti.

Bremen yakınlarındaki bu kasaba, sanatçıların, insanla doğa arasındaki uyumu yeniden bulmak için toplumdaki kaçıp saklandıkları yerlerden biriydi. Paula Modersohn-Becker burada işlenen şiirsel doğa resminden çabuk bıktı. Worpswede’de yanlış olarak nitelendirilen bir işleme nesnelerin görüntüsünü biçimsel özüne indirgedi. 1900’den başlayarak birkaç kez kaldığı Paris’de “biçimin sonsuz yalınlığı”na ulaşmak çabasının doğru olduğunu öğrendi. Onun için bu biçimsel yalınlık, yalın yaşama ve resmini yaptığı yalın insanlarla eş değerleydi. Çoğunlukla sevgi ve analık konularında dönüp dolaşan duygularını dışavurmada yalın ve duygusallıktan uzak bir biçimde geliştirmesi için, 1901-1907 arasında yalnızca altı yılı vardı. Böylelikle doğanın raslantısal olaylarından kendini sıyırdı, kendi duygularının gücünden yaralanarak alegorik resimler yaptı.



Resim 11-Emil Nolde “Peygamber”,1912

Kuzey Almanya sanatçılarının en önemlisi olan Emil Nolde, kır yaşamıyla bağlarını güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Nolde sürekli olarak fırtınaların ve hırçın bir denizin tehditi altında bulunan ıssız bir doğada büyümüştür. Bu doğa deneyimi ve İncil’e

dayanan bir yalınlık, Nolde'nin sanatını belirlemiştir. Her gözlem, hatta hayvanların haykırışı bile Nolde'nin düşgücünde bir renkte yoğunlaştı, aşırı bir coşkunlukta bir renge dönüştüğüne çalışmalarında tanık olmak mümkündür. Ahşap oymacılığı konusunda Nolde'nin ifadeciliğin esaslarıyla güçlü bir şekilde yansıttığı görülür. **(R.11)** Bu bakımdan Nolde, tıpkı Vlaminck gibi yalnız içgüdüsüne güveniyordu. Düşgücündeki belirli bir görüntüyü olduğu gibi resme geçirdiğinde resimlediği bir resme başlarken, elinde olmaksızın kendini yinelediğini anlamıştı. Kendi düşünsel ve ruhsal sezilerini dışavurumcu görüntüye ekleyerek, doğanın biçimini değiştirmeyi başardı. Nolde, kişisel dışavurumculuğunu yoğunlaştırmak yolunda başarı sağladığı bu coşkulu renk fırtınalarıyla, Die Brücke'yi yoğun olarak etkilediği görülür.

Die Brücke

Nolde, 1906'da Die Brücke grubunun on yıl süreyle üyesi olmuştur. Bir yıl önce Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Fritz Bleyl adlarındaki dört mimarlık öğrencisi Dresden'de sanatçılar derneği kurmuşlardı. Die Brücke (Köprü) adının da ön gördüğü gibi, bunlar yeni kuşak için yaratma özgürlüğü sağlamak üzere devrimci ve yenilikçi öğeleri kendilerine çekmek istiyorlardı.

Tüm bu sanatçılar, Dresden'de bir işçi mahallesindeki kasap dükkanında, eserlerini üretmişlerdir. Resimlerin konuları günlük yaşamlarından alınıyordu: doğa görünümleri, sokaklar, portreler, atölyelerinden ve canlı modellerinden görüntüler... Resimler doğrudan doğruya yaşam ve deneyle doldurulabilecek nitelikteydi "Yaşam ve sanatı bir uyum içine sokmak için tümüyle naif ve saflığı bozulmamış bir gereksinimden (Kirchner) den kaynaklanıyorlardı. Dresden'deki sergiler yoluyla genç sanatçılara sanatsal güdü ve örnek sağlandı. 1905'de Van Gogh, 1906'da Munch, Nolde, Seurat, Gauguin ve aralarında Van Dongen'in de bulunduğu Fovlar Van Dongen'in de bu sergiye katılmasından güç alınarak, Die Brücke'ye girmesi sağlanmıştı. Fiziksel güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüyle sanata dönüştürülen ilk şey, hala rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış süsleyici çizgilerden, geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu sanata saflaştırılması işlemiydi. Bu saflaşmada, biçimleri açıklığa kavuşturmak açısından tahta oymacılığı önemli rol oynadı.

1911' de Die Brücke ressamı, 1. Dünya Savaşı öncesindeki son yıllarda modern sanat çabasının yoğunlaşacağı Berlin'e yerleşmişlerdi. Kirchner, çevresel değişimlere en sert tepkiyi gösterdi ve modern kentteki kızgın, kötü ve yapay öğeleri gergin ve

etkileyici resimlerde betimledi. Altı yıllık birlikte çalışma sürecinde, bireysel sanatçıların kişilikleri o denli belirginleşti ki, bir araya gelmeleri için herhangi bir içsel gereksinim kalmadı. Gruptan ilk olarak Pechstein ayrıldı ve 1913’de Die Brücke dağıldı. Her biri bağımsız olarak çalışmaya başladı. Ancak onları birbirine bağlı tutan tek şey, sanatta olduğu gibi, insan ilişkilerinde de birlikte yaşadıkları mutlak doğruluk, kararlılık ve sorumluluk ilkesidir¹¹

Der Blaue Reiter

Münih’teki öncü sanatçılar bir grup oluşturmakta geç kaldılar.1909’da “Yeni Münih Sanatçılar Derneği” adı altında bir grup kuruldu.Kurucu üyeler Jawlensky, Kanoldt, Erbslöh, Kandinsky ve Münter’di. Bunlar, programlarında açıkladıkları gibi, başka yerlerde edinilmiş deneyleri temel olarak kabul edebiliyorlardı: “Biz sanatçının dış dünyadan, doğadan aldığı izlenimlerden ayrı olarak kendi iç dünyasından sürekli olarak deneyler topladığı düşüncesinden yola çıkıyoruz. Tüm bu deneylerin karşılıklı yorumlanmasını dışavuran, varoluşu belirgin olarak ortaya çıkarmak için herhangi ikincil birşeyden arındırılmış sanatsal biçimleri aramak, kısaca sanatsal bir bireşime ulaşmak bizce, bugünlerde gittikçe daha çok sanatçıyı birleştiren bir bayrak olmaktadır.”

Yeni Sanatçılar Derneği’ nin amacı uluslararası olmaktı. Grubun 1910’da açtığı sergide uluslararası görünüş iyice belirgindi: Le Fauconnier, Burliuk kardeşler, Kandinsky ve Redon serginin katoloğuna önsözler yazdılar; sergide Brauque, Picasso, Rouault, Derain, Vlaminck ve Van Dongen’in yapıtları sergilenenler arasındaydı. Bu sergi dolayısıyla Marc ve Macke de grupta ilişki kurdu.

¹¹RİCHARD Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi,1999,İstanbul syf 33



Resim 12-André Derain “Yelken Kurutma”,1905

Ne var ki, 1911’de dernekte çatlaklar belirdi ve aynı yılın Aralık ayında grubu bırakmış olan dernek üyelerinden Kandinsky, Marc ve Münter, Der Blaue Reiter’in yayıncılarının açtığı ilk sergiye katıldılar. Bu, çok çabuk ve oldukça rastgele toplanmış sergide özellikle Rousseau, Delaunay, Macke, Burliuk kardeşler ve sergiyi düzenleyenlerin yapıtlarıyla zenginleştirilmiş olarak Herwarth Walden tarafından ilk Der Sturm sergisi olarak açıldı. İkinci ve sonuncu sergi ise Der Blaue Reiter adıyla 1912 Mart’ında bunu izledi. Bu sergi Münih’li sanatçıların, daha önce sergi açmış Fransız sanatçıların, Die brücke grubunun ve Arp, Malevitch, Nolde ve başkalarının grafik işlerini içeriyordu. Bu etkinlikler arasında birleşmiş bir grup olmadığı açıktı ve üstelik böyle bir grubun oluşturulması için de bir girişimde bulunulmamıştır.¹²

1912’de çıkan Der Blaue Riter yıllığı, bir program sunmaktan çok, yerleşmiş olayları tanımlayan bir yayındı.Ekspresyonizmi biraz daha ileriye götüren yeni itki en çok Kandinsky’den ve ayrıca onun çevresindeki resmin nesneden kökten koparılmasını amaçlayan, Jawlensky, Marc ve Klee gibi sanatçılardan kaynaklanıyordu.Hoelzel ve Kubin bu yönde deneyler yapmışlardır.August Endell’de 1898’de tümüyle yeni bir sanatın başlangıcında olduklarını belirterek, “bu yeni sanatta hiçbir şeyi imlemeyen, tanımlamayan, bize herşeyi anımsatmayan biçimler, ruhu, ancak bir müziğin notalarının etkileyebileceği denli, derin ve güçlü olarak etkiler” demiştir.Kandinsky’nin sorunu, renkte müziğe koşut olan bir uyum yaratmaktı.Bu soruna 1912’den sonra çözüm buldu.

¹² A.g.k.,s.33

Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içinde “ruhsal doğaçtan yaratma” demiştir. Bundan böyle resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur.Fransa’da Delaunay da benzer sonuçlara varmıştı. Birinci Dünya Savaşı bu gelişime son verdi. Kandinsky Rusya’ya döndü, Jawlensky İsviçre’ye sığındı. Macke ve Marc Fransa’da öldüler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 'SOYUT DIŞAVURUMCULUĞA GİRİŞ'

3.1. Soyut Bir Hareket Olarak Dışavurumculuğa Bakış

Soyut sanatın temelleri Matisse, Cezanne, Kandinsky'le atılma fikrine oluşumun kökünü irdelemeye kalktığımızda insanı soyutlamaya götüren şeyin yani görünür nesnelere dışına götüren şeyle ulaştığımızı söyleyebiliriz. Kuşkusuz soyutlama dürtüsü yeni çıkmış bir durum olmadığı gibi bir akım olduğundan da bahsedemeyiz. Soyutlama olgusu, her oluşumun başlangıcında kendini göstermiş ve yüksek bir kültür önemine sahip olduğunu söyleyebileceğimiz bazı halklarda etkin bir eğilim olarak kalmıştır. Bu anlamda insanın aklına hemen şu soru gelir; “Peki soyutlama dürtüsünü hazırlayan koşullar nelerdi? Bu koşulları, halkların dünyaya ilişkin duygularında, evren karşısındaki ruhsal tutumlarında arayabileceğimize değinen Worringer, empati dürtüsünün ön koşulunun insan ile dış dünyanın fenomenleri arasındaki mutlu bir panteistik güven ilişkisi iken, soyutlama dürtüsünü dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluğundan kaynaklandığını vurgulamaktadır. Aynı şekilde, dinsel bir açıdan, bütün anlayışlarda bulunan güçlü bir aşkınlık çeşnisine tekabül eden bu durumu, uzay karşısında duyulan derin bir tinsel korku olarak betimleyebileceğimizi anlatmaktadır. Tibullus’un “primum in mouno fecit deus timor” (stil sorunları) sözündeki korku duygusunun, sanatsal yaratımın da kaynağı olduğunu kabul edebiliriz” Bu bağlamda ilkel çağlarda köklerine tanık olacağımız soyutlama dürtüsü bizde varlığını var oluşumuzla birlikte taşıdığını göstermektedir. Soyutlama dürtüsü bilinçaltımızda gizli olan imgeler gibi, bilinçli ve ya bilinçsiz gün yüzüne çağrılan ve ona göre şekil aldığımız anlara benzer, kişinin kimi zaman korkularından kaçıp sığındığı bir yer izlenimini bize çağrıştırdığını söyleyebiliriz.

Eski uygarlıkların sanatsal iradelerinin temeline soyutlama dürtüsünü, yerleştiren A.Riegl'e göre: “Antik dünyanın uygar halkları, doğal olarak gördükleri varlıkla ilgi kurarak anoloji yoluyla (antropizm) dış nesnelere çeşitli büyüklükte bireyler buluyorlardı; ama bu bireyler sıkıca birbirine tutunmuş parçalar halinde bir araya gelerek bölünmez bir bütünlük oluşturuyorlardı. Bu insanların duyu algıları nesnelere, onlara karışık ve anlaşılmaz bir şekilde birbirine dolanmış halde gösteriyordu. Plastik sanat yoluyla tek tek bireyleri bu karışıklık içinden seçip, açıkça sınırlanmış bütünlükler

halinde düzenliyorlardı. Demek ki bütün antik çağ plastik sanatı nihai amacını, dış nesnelere açık seçik maddi bireysellikleri içinde kopya etmekte ve böylece doğadaki nesnelere duyulur görünümüne saygı gösterip, maddi bireyselliğin doğrudan doğruya inandırıcı ifadesini bulandırabilecek ya da zayıflatabilecek her şeyden kaçınmakta ve bunları bastırmakta buluyordu.”¹³

“Sanatçıyı betimlemeye, düzleme yaklaştırmaya zorlayan etken, nesnenin kapalı bir maddi bireysellik olarak kavranmasıyla en çok çelişen şey üç-boyutlu olmasıdır. Zira üç-boyutlu olarak algılanması, bir araya getirilmesi gereken peş peşe bir dizi algı ögesini gerektirir ve nesnenin bireyselliği bu ögeler ardışıklığı içinde eriyip gider. Öte yandan, derinliğe ilişkin boyutlar ancak perspektif ve gölgelemeyle gösterilebileceğinden, bu boyutların fark edilmesi, birleştirici bir kavrayışın ve alışkanlığın büyük ölçüde işin içine karışmasını gerektirir. Dolayısıyla her iki durumda da sonuç, nesnel gerçekliğin özne tarafından bulandırılmasıdır. Antik dünyanın kültürel halkları bu sonuçtan kaçınmak için çok çaba göstermişlerdir”¹⁴ Böyle bir durumdan hareketle mekan olgusu soyutlama sürecinin dışında kalacak ya da olmayacaktı. “Mekan betimlemesinin bastırılması soyutlama dürtüsüne dayatır, zira nesnelere birbirine bağlayıp onlara dünya tablosu içindeki göreliliklerini veren mekandır ve mekan bireyselleştirilemeyecek tek şeydir. Demek ki, bir duyulur nesnenin kapalı maddi bireyselliği içinde bize görünmesi, henüz mekana bağımlı olduğu sürece mümkün değildir. Dolayısıyla bütün çaba, mekandan kurtarılmış yalın bir biçime yönelmiştir(...)”¹⁵ Yeni dışavurumculuğun içinde barındırdığı, soyutlama olgusunu bu bağlamda irdelemeye ve anlatmaya çalıştık. Bu bize ilerleyen bölümlerde yol gösterebileceği gibi, yeni dışavurumculuğu kavramada önemli bir kaynak unsuru oluşturacağını vurgulayabiliriz.

¹³Kemal İSKENDER’in 1975-76 döneminde Royal College of Art’da (Londra) yazdığı “**Abstract Ekspresyonizm**” adlı “Critical Paper”.(yayınlanmamış yazı) s.1.

¹⁴Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, s.274 Bu yazı Pierre Cabane, ile Pierre Restany’in birlikte hazırladıkları L’avant_Garde au xx Siecle XX. yüzyılda Öncü Sanat Paris,1969, s.474 adlı kitaptan çevrilmiştir. Çev. Mehmet Rifat

¹⁵A.g.k., 276.

3.2. Soyut Dışavurumculuğun Doğuşu

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Amerikan sanatının özellikle soyut dışavurumculukla birlikte daha önce sağlayamadığı bir oluşuma ve hareketli bir gelişimine tanık olduğumuzu söyleyebiliriz. Bahsetmiş olduğumuz bu duruma elbette savaş büyük oranda etken olmuştur.

İkinci Dünya savaşının etkilerine daha gelmeden soyut dışavurumculuğun doğuşuna tanık olduğumuz Amerikan coğrafyasında sanat ortamına ve bu sanatın hangi aşamada olduğuna değinmek daha yerinde bir tesbit olacaktır. Buradan hareketle Soyut Dışavurumcularla Amerikan resminin gerçek gelişim sürecine tarihi açısından da tanık olabileceğimizi vurgulayabiliriz.

Avrupa resminden etkilerle Amerika'da resim süreci, zamanın doğal akışına bağlı olarak sakin bir şekilde ilerlemiştir. 1908'de aralarında Avrupa resminin empresyonist izlerinin gözleendiği sekiz sanatçıdan oluşan Aschan Group (Arthur B. Davies, Ernest Lawson, John Sloan, William Glackens, George Luks, Everett Shinn, Robert Henri ve Prendergast) gibi birçok sanatçının gündelik konuları ve bu konuları da empresyonist tarzda çalıştıkları gözlenmiştir. Sekizler grubu, sinemalar, mağazalar, lokantalar, parklar gibi yeni konulardan esinleniyordu. Aynı zamanda taşlamacıydılar, mizahları vardı, arı renkleri seviyorlardı. Bütün bu özellikler 1913 Armory Show Fuarı'nda en sarsıcı Avrupalı ressamın yanında kendilerine ilk başarılarını kazandırdı. Prendergast, o neslin Pollock'u oldu. Avrupa'da az tanınan bu ressam, 1924'de öldüğü Birleşmiş Devletler'de oldukça önemsendiği, bütün müzelerde iyi bir yeri olduğunu söyleyebiliriz.

Bu sanatçılar diğer birçok çağdaşları gibi etkilendiklerinden bağımsız hareket etme durumuna sahip eğilim göstermiş bir anlamda Avrupa taklidi resimden vazgeçiyorlardı ancak bu ne derece gerçekleşebiliyordu bunun cevabına daha çok ilerleyen bölümlerde Amerikan resminin gelişimi ve özgünlüğü sürecinde etkin rol oynama oranıyla ulaşılabilirdi.

3.3. Amerika'nın Soyut Dışavurumculuk Üzerinden Kültürel Egemenliği - Batı Kültürünün Yeni Başkenti New York

II. Dünya Savaşı'nın Avrupa üzerinde yarattığı derin ve yıkıcı etki, Amerika topraklarında savaştan sanatı da kapsayacak oranda olağanüstü karlı bir durum olarak meyvelerini aldığını söyleyebiliriz.

Avrupa'yı Faşizm esir almıştır. A.B.D'nin Japonya'ya karşı atom bombasını kullanması sonucunda yeni bir dünya profilinin çizildiği bu ortamda Avrupa'dan gelen sanatçılar sanatlarını icra etmek için uygun bir yer bulmuşlardı. O ana kadar sanatsal anlamda daha çok bölgesel içerikli resim anlayışına sahip olduğunu söyleyebileceğimiz Amerika, sanatsal bir gelişim sürecine tanık olacaktır. Amerika'nın yüzyıllardır süregelen politikasını bu defa modern zamanda sanat alanında da yürüteceğine ilerleyen süreçte tanık olacağız.

“Amerikan sanatında 1940'ların başlarında bir grup Amerikalı sanatçı tarafından geliştirilen ve 1940'ların sonlarına doğru yok olmaya yüz tutan sanat hareketini tanımlamak amacıyla ileri sürülen Rosenberg'in 'action painting'in (eylem resmi), Greenberg'in 'Amerikan-type painting'in (Amerikan tarzı resim) yanısıra abstract-impressionism (soyut izlenimcilik), intrasubjectivizm (içsel öznellik) vb. adları eğer saymazsak, geriye tek seçenek kalmaktadır: Abstract Expressionism (soyut dışavurumculuk) ki bu da yaygın olarak bilinmesine rağmen tanım açısından diğerlerinden daha yetersizdir” Buna sebep olan şey soyut dışavurumculuğun farklı nitelikteki yapıtlardan oluşma durumu, adıyla niteliği arasında pek uyum olmamasıdır. Yapılanların tümünün soyut olduğunu söyleyemeyiz, yer yer figür de kullanılmaktadır. Ayrıca tümü aynı derecede dışavurumcu değildir. Bir Pollock resminde soyut anlayışa tanık olurken aynı akım temsilinde adı geçen De Kooning'in figür ögesini merkeze aldığı gözlenmektedir.

Kuşkusuz Amerikan resmi hızlı çıkışını soyut dışavurumculukla yaptığı söylenebilir. Savaş sonrası sayıları artan göçmenler ki bunlar arasında Mondrian, Leger, Chagall, Max Ernst, Dali, Tanguy, Gabo, Ozenfrant, Andre Mason ve Doğu Avrupa'dan göç eden Gorky gibi önemli sanatçılar vardı. Amerikan resim tarihinin doğal akışının değişerek gelişmesinde bu sanatçıların etkin rol oynadıklarını söyleyebiliriz. Bu sanatçıların etkin rolü Amerikan resminin adeta yeniden doğuşunu gözler önüne sermektedir.

Soyut dışavurumculuk, 1942’de P.Gughenheim’in galerisinde açılan sergiyle adını resmen duyurmaya başlamıştır. Sergi de eylem resmi (action painting) yani jeste dayalı resimler hakimdir. Soyut dışavurumculuğun ilk kolu olarak gösterebileceğimiz eylem resmi (action painting) Ashile Gorky, Jackson Pollock, Williem De Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Tobey, Philip Guston, ve ikinci sırada Gottlieb, Marca Relli, Yunkers, Okada, Helen Frankenthaler, Thorkow, Tomlin, Hans Hofman’la temsil edilir. Soyut dışavurumculuğun bir diğer kolunda ise Clement Greenberg’in sonradan kullandığı bir terim olarak “geç resimsel soyutlama” (boyasal soyutlama) yı buluruz.

Mark Rothko, Bernarth Newman, Ad Reinhardt ve Clyfford Still bu kolun öncülerindedir. 1960’larda Helen Frankenthaler, Morris Louis ve Kenneth Noland bu gruba katılmışlardır. 1964’de Clement Greenberg’in Boyasal Soyutlama (Color Field Painting) isimli bir sergi hazırlaması nedeniyle 1960 neslinde ressamın tarzı içinde “geç resimsel soyutlama” terimi de kullanılmıştır. Avrupa’da aynı dönemlerde kendini gösteren art informel akımı da (serbest biçimli sanat) Fransa, Almanya, İspanya, İtalya ve Avrupa’nın birçok yerinde yaygındır.

Akımın en dikkati çeken isimleri, Hans Hartung, Gerard Schneider, Jean Dubuffet, George Mathieu, Pierre Soulages, Jean Fautrier, Jean Bazaine, Otto Wolfgang Shutz ve gibi isimlerdir. Amerika’da savaş sonrasının informel eğilimlerin devinimsel karakterle önemli katkıları olan sanatçı ve öğretmenlerden birisi olan ve Amerika’ya 1932’de güçlü bir sanatsal ve kuramsal birikimle gelen Hofmann’ı hiç kuşku yok ki öncelikli sıraya yerleştirmek kaçınılmaz olacaktır. Soyut dışavurumculuğun her iki kolunu kısaca tipik özellikleriyle ele almak gerekirse: 1-Eylem resminde (action painting) parçalardan oluşan bir kompozisyon yerine bütüncül bir kompozisyonhakimdir. Harekete (gesture) dayalı bu resim parçalara ayrılmayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. 2-Renk alanları resminde (color-field painting) genelde kompozisyon, büyük alanların tek ve düz bir renkle kapatılmasıyla oluşturulur. Resmi duygu, mitoloji ve inançlardan arındıran, renkli yüzeylerin anıtsal etkisini amaçlayan bir resim anlayışının olduğunu söyleyebiliriz.

3.3.1 Soyut Dışavurumculuğun Gelişimi

Soyut Dışavurumculuğun içerik olarak, Alman ekspresyonizm ile kübizmin biçimsel sorunları (özellikle post kübizm) ve ardından sürrealistlerin ilkel temalarının bileşenlerinden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Reinhardt, Newman ve Rothko'nun renk alanı resimlerinin, Kline ve Motherwell'in çevik, çoğu zaman kaligrafiye kaçan soyutlamalarının, Pollock'un akıtma resimlerinin (drip- paintings) De Kooning, ve Gottlieb Hofmann'ın birbirinden farklı yaklaşımda yapıtlarının oluşturduğu soyut dışavurumcuğun ortak yönü, gerçeküstücü (sürrealizm) sanatın temel ilkelerinden olan "çağrışımlar" ve "özdevinim'den" yola çıkmalarıydı. Soyut dışavurumcular buldukları dünya yerine daha çok kendi ruhlarının derinliklerindeki ya da mitlerdeki evrensel değerlere ilgi duyduklarını söyleyebiliriz. Bu duruma ek olarak kendilerine katkıda bulunacak her şeye açık olduklarını da söyleyebiliriz.

Bu sanatçıların Jung'un ve Kierkegaard'ın düşünceleri ile egzistansiyalizm (varoluşculuk) ve bunun yanısıra Amerikan geleneğini de içlerinde barındırdıklarına eser analizlerinde tanık olacağız. Sanatçıların paylaştıkları ortak duygu, aslında bir ölçüde reformcu anlayıştan çok idealist bir tavrı içeriyordu. Bu anlamda sürrealizme yakınlıklarından açıkca bahsedilebilir. Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktı. Sürrealistler konuyla ve konunun sahip olabilecekleri üzerine bir eğilim gösterirken Soyut dışavurumcularda konu bir anlamda resmin yapma eylemi olmuştur. Yani konunun yok denecek kadar alt edildiğine tanık olurken eylemin konuyu neredeyse yok ettiğinden bahsedebiliriz. Söz konusu olan burada kişinin benliğini gerçekleştirme durumu, ona göre şekil alan bir eylem halidir. Bu tavırdan hareketle giderek derinleşen ruh arayışına girdiler, amaçlarının bir yerde var oluşlarının anlamını çıkarmak, tanımlamak, irdelemek, kazıyıp çıkarmak olması bilinci ile mitlere yönediklerini söyleyebiliriz. Jung bu amaçlara kaynak teşkil edebilirdi. Soyut dışavurumcuların sürrealistlerle paylaştığı bilinçaltı dünyasına yönelmeye iten unsurkuşkusuz iki dünya savaşının derin etkileri olmuştur. Savaşın yol açtığı yıkım karşısında dehşete kapılan sanatçılar, rasyonalist bir tutuma tavır alarak, bilinç dışının hayali dünyasına yönelmişlerdir. Bu durumun gelişiminde Freud ve Jung öğretilerinden önemli ölçüde yararlanmışlardır. Sürrealistler Freud'un teorilerinden etkilenirken, soyut dışavurumcular Freud'un gerçekçiliği yerine Jung'un mistisizmini benimseyerek sürrealistlerle farklılıkları göze çarpmıştır. 1924'te yayımlanan manifestoda Andre Breton adeta sürrealist yaklaşımın içeriğini gözler önüne sermiştir; "Yazınsal sürrealist kompozisyon, yani ilk ve son kaleme alınan belge zihnimizin olancasına yüksek derecede konsantre olabileceği pozisyona gireceksiniz. Kendinizi elinizden geldiğince en pasif, ya da algılayıcı duruma getirip,benliğimizi koruyucu meleşimizden, yeteneklerimizden ve başka herkesin koruyucu meleşinden ve yeteneklerinden koparacaksınız."¹⁶

¹⁶PASSERON, Rene, **Sürrealizm Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.39

Sürrealist anlayışa göre; Bilinçaltı özgür kılınıyor, yapıt bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim buluyordu. Bu biçimlerde genellikle yüzen lekeler gibi uygulanan bir yöntemle, resim yapma süreci önem kazanıyordu. Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken geleneksel sanatın biçim dilini değiştirmeye gereksinim duymazlar, hatta böyle bir değişikliğe karşı çıkarlar. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliği ile değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir otomatizm yoluyla ortaya çıkabileceğine inanırlar. Soyut dışavurumcular otomatist yöntemi bilinçaltının imgelerinin biçim bulmasının yanısıra, daha çok eldeki malzemeye yoğunlaşmayı amaç edinmişlerdir. Bu yoğunlaşma resmin biçim ve konusunu da oluşturmuştur. Peki otomatizm nasıl bir eylem şekliydi? Bilinçli olma halinde gösterilen bu davranış şeklinde (otomatizm esnasında) kompleks motor hareketler gözleriz. Bu durumu Freud ‘Oedipus kompleksi’¹⁷ örneğiyle açıklamıştır. Jung’a göre kısmen bilinçli veya bilinçsizce davranışlar olan kompleksler kaynağını çok derinlerde hatta tüm insanlığın sahip olduğunu vurguladığı kolektif bilinçaltına dayandırır. İnsanın ruhsal değeri ve düzeyi oluşumundan bu yana alt formlardan üst formlara doğru evrimleşir. Jung teoremine göre, ilkel ruhun evrimi döneminden kalan mirasa hepimiz sahibiz. Kolektif bilinçaltının (collective unconscious) içeriğinde ve özünde bazen primordial yani başlangıçta var olan imajlar ya da görüntüler bulunabilir. Bunları Jung ‘arketipler’ veya ‘evrensel ilk modeller’olarak adlandırmış ve ‘mit’ olarak adlandırmıştır.

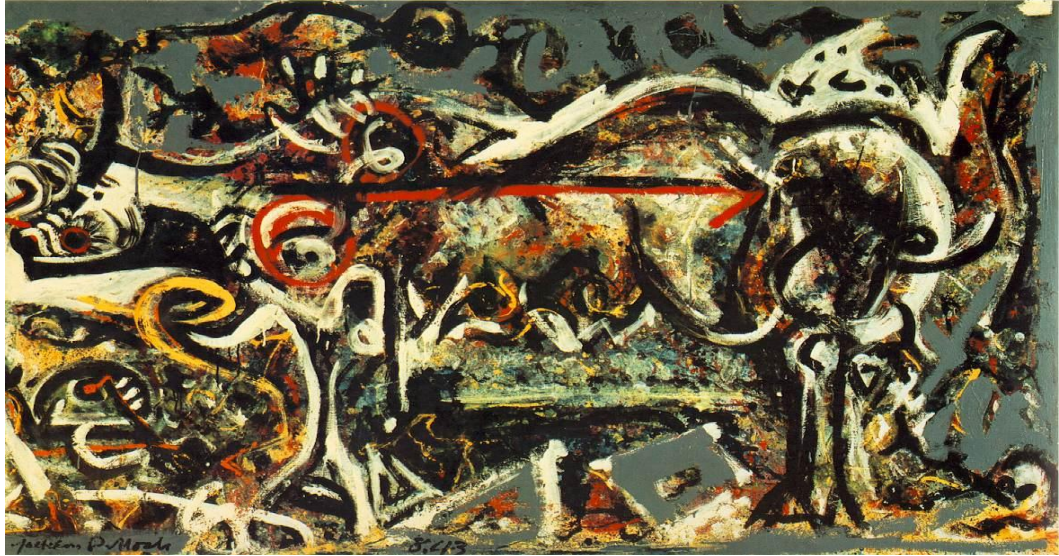
İnsanoğlunun bilincinin ortaya çıkışından bu yana arketiplerin şekillendiğine ve geliştiğine inanmakta olan Jung, onları evrim dışındaki hayvani bir alan olarak tanımlamaktır. Hastalıklı rüyalarla ilgili çalışmaları arketiplerden anlam çıkarma amacına hizmet etmektedir ve bu amaçla terapiyi keşfederek bilinçaltından gelen sembollerin rüyalarda ne ifade ettiğini araştırdı.

Sürrealizmin veristik dalında gösterebileceğimiz Dali, arketipleri gizli birer şifre gibi rüyalarından çıkarıp yüzeye yansıtmıştır. Özellikle mitlere soyut dışavurumcuların ilk dönem yapıtlarında göze çarpmaktadır. Bu dönem şöyle açıklık kazanabilir. “Mit”, soyut dışavurumculuğun iki farklı tutumu arasında birleştirici – ortak – bir zemindi. Fakat, soyut dışavurumculuğun mitsel dönemi yalnızca birkaç yıl sürebilmiştir. Mitle devam edemeyecekleri bilincinin mitlerin gerçeklik gereksinimine daha fazla hizmet

¹⁷Çocuğun annesine karşı yoğun bir aşk duygusu hissetmesinin yanında, babasından nefret ettiği, insan ruhsal gelişiminin ilk aşamalarından birisi Oedipus kompleksinin üstesinden gelinmesi, Freud’a göre, çocuğun özerk bir varlık haline gelmesinde temel bir geçişi temsil etmektedir. Freud “oedipus” terimini, efsaneye göre kim olduklarını bilmeden babasını öldüren ve annesiyle evlenen Oedipus’un klasik öyküsünden almıştır.

edemeyeceğini duyumsamalarında saklı olduğunu söyleyebiliriz. Buradan hareketle mit ve bilinç dışı betimleme, sonunda Pollock ve de Kooning’de bir resimsel ‘aksiyon’ olarak, Rothko, Newman, Still ve Gottlieb’de olduğu gibi bir resimsel derin düşünce süreci olarak özümsemiştir. Mitsel dönemin ilk evreleri büyük bir öneme sahipti; zira o dönem, soyut dışavurumculuğun hedeflenen özelliklerinin köklerinin ekildiği dönemdi. Fakat bu, soyut dışavurumculuğun en yoğun olarak yaşandığı yıllarında yeni ve özgün bir şey sunmamaktadır.

Miro ve Picasso’nun apaçık betimleme ve tekniklerine dayanan bir etkileşimi arketiplerin, primal figürler ve ya semboller olarak yüzeye yansıdığını Pollock (R.13) ve Gottlieb’in (R.14) resimlerine bakınca fark edebiliriz. Pollock, kübist eğilimli bu dönemde semboller kullanmaktan kaçınmamıştır. Soyut dışavurumculuğun köklerine sürrealizmde tanık olurken buna bu hareketin genel karakterini yansıtan durum olarak serbest biçimli (Art İformel) alanlarının da katıldığını gözlemekteyiz.



Resim 13-Jackson Pollock “Dişi Kurt”,1943

Adolph Gottlieb’in (1903-1964) yapıtlarında çok form yoktur, bunlar sanatçının bilinçaltının göstergesidir. Birtakım hayvan figürlerinin kullanıldığı insan figürünü andıran, kısacası hayvan insan karışımı, yani aslında Afrika masklarını bize hatırlatan ve buradan hareketle ilkel insanı, hayvanla aynı içgüdülere sahip bir formu kullandığını görebiliriz. Sanatçının bilinçaltına ilkel sanatın formları yerleşmiş ve bu formları kendisiyle bağdaştırmış olabilir. Jung’un belirttiği arşetiplerdi bunlar, genetik olarak

sahip olduğumuz anlama değinmemizin amacı, aslında sanatçının sürrealist yaklaşımının analizine ulaşmaktır. Burada anlam, biçimi oluşturmuş gibidir diyebiliriz.

İçerik olarak soyut dışavurumculuğun gelişim sürecini anlamak adına Art Informel'in önem teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Serbest biçimlerin hakim olduğuna da tanık olduğumuz soyut dışavurumculukta önemli sayılabilecek kuramsal birikimine rağmen, kuramdan çok özgürce resim yapma kaygısına dayanan bir anlayışı benimsediği açıkça görülmektedir. Soyut dışavurumcu sanatçıların benimsediği bu anlayış, imgeyi bilinçli olarak kullanmaktan kaçınan, yapılacak resimle ilgili bir ön kabulü içermeyen, gerektiğinde fırçayı bırakıp boyayı doğrudan tual üzerine akıtma ile resmi oluşturmaya dayanan bir anlayıştı. Bu anlayış sonuçta hem resmin oluşum sürecini, hem de ortaya çıkan resmin devinimselliğini getiriyordu. Soyut dışavurumculuğun bu anlayış etrafında şekil alması her şeyden önce serbest biçimli formlarla resim yapan Hofmann'ın diğer birçok çağdaşı gibi Amerika'ya gelişi, ancak farklı ve ek olarak burada hocalık yapıyor olması ve bu coğrafyada işlerini sergilemiş olması gösterilebilir.



Resim 14-Adolph Gottlieb "Gece Nöbeti",1948



Resim 15-Hans Hofmann “Ağustos Işığı”,1958

Biçimsel anlamda soyut dışavurumculuğun etkileşim noktasında tanık olduğumuz Art informel anlayış, soyut dışavurumun gelişimini de sağlıyor, ona mistik kapılar açıyordu. Bu bağlamda soyut dışavurumculuğun duygusal anlamda da karakter kazanmaya devam ettiğini söyleyebiliriz. Eylem resmi (action painting) nin serbest biçimli alanları jestualle belirginlik kazanıyordu; Hoffman resminin belirgin özelliği espasın git gellerle (pull-push) sığlaştırması sonucu derinlik sıkıştırılıp biçimlerin bir öne bir arkaya getirilme durumu Pollock resminde aynı göreve denk düşmektedir.

3.3.2. Bir Eylem Resmi Olarak ‘Soyut Dışavurumculuk’

Bu sürece kadar tanımlamaya çalıştığımız Soyut dışavurumculuğun en önemli kollarından olan Action Painting/Eylem resminin hareketin ana karakterini yansıtmada önemli bir yere sahip olduğuna tanık olduğumuz söyleyebiliriz. Kuşkusuz jestuale dayalı bu eylem resminin soyut sanat bağlamında değerlendirildiğinde günümüz sanatına Amerika’dan gelen en önemli ve etkileyici katkılardan biri olduğu kaçınılmazdır. Bu hareket geleneksel anlamda resim yapma imgesiyle değerlendirildiğinde sanatçının tualle karşılaşma anında kafasında bir ön kabul gözetmeden anlık ve jestuale dayanan daha doğrusu otomatizm yöntemi ile eylemin kendisine yoğunlaşma olarak nitelendirilebilir. Ayrıca sadece bitmiş ürünü görebilen seyircinin edilgen rolünüze değiştirmiştir. Bu hareketin tipik örneğine kuşkusuz

Pollock'un resim yapma eyleminde ve sonucunda tanık olmaktadır. Esasen Pollock'un resminde canlı ve her bakıldığında izleyicinin kendi kafasında da devam etmeye iten bir resim anlayışından bahsedebiliriz. Burada eylemin kendisi sürdürülebilirliği anlamında seyirci ile dinamik bir temas halinde buna da katkı sunan kuşkusuz sanatçı aracılığıyla da özgürleştirici bir duygu ileten eylemin kendisidir. Pollock'un resim yapma eylemi adeta bir ritüel haline dönüşmüştür. Tuval karşısında takınılan jestual hareketler sanatçının resim yapma sürecinde durumla bağını kesintiye uğratmama adına önemli bir unsurdur.

Ona göre Gerçeküstücülük, burjuvazinin oynadığı dekadandan (ahlaki seviyesi düşük) ve sapık oyunlara benziyordu ve Kitch'di. Greenberg'e göre sanat akla uygun olmalıydı, ama bilinçli olarak mantığa donanmış olamamalıydı. Greenberg abartılmış biçim bozmayı da red ediyordu. Ona göre bu çağın ve uygarlığın sanatı ancak kent sanatı olabilirdi ve bu da ancak ana çıkış noktası Kübizm olan bu tarzla gelişebilirdi. Greenberg'e göre en iyi Amerikan ressamı da, Picasso'nun Kübizmi, Miro'nun Post Kübizmi, Kandinsky ve Gerçeküstücülüklerin bir özümsemesi olan Jackson Pollock'tu. Pollock'un sanatı bütün gotik kalitelere rağmen kent yaşamı ile bir başa çıkma savaşı vermektedir. Aynı duyguların güdülerin ve fikirlerin balta girmemiş yalnız ormanına süren bu sanat bu yüzden somut ve pozitivisttir.



Resim 16-De Kooning "Kadın" Tarihi Bulunamadı



Resim 17-Franz Kline "İsimsiz" 1947



Resim 18- Jackson Pollock "Numara 1" Tarihi bulunamadı

1940 sonrasında Pollock ve de Willem de Kooning New York çevresinde çeşitli sergiler açarak soyut dışavurumculuğa öncülük eden iki büyük ressam olmayı başardılar. Aynı süreç içerisinde birçok sanatçı da (Moterwell, Reinhardt, Pollock, Kline, Smith, Newman ve Rothko) fırsat buldukça buluşarak birbirleriyle fikir alışverişinde bulunuyorlardı. Aslında bakarsak bu sanatçılara cesaret verenin Gorky, Horfmann, Tobey olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçılar genellikle iç dünyaları ve miteolojik konular arasında gidip geliyorlardı. Genel olarak hepsinde karamsar bir hava vardı ve kendilerine bir çıkış yolu arıyorlardı. Aslında bu kaygılarının sebebini yeni bir başlangıç olduğunu ve bu başlangıcın kendilerinde oluşturdukları tereddütler olduğunu söyleyebiliriz. Ancak süreç içerisinde bakarsak Pollock ve Kooning'in kırdığı cesaret duvarı sayesinde rahat bir nefes aldıklarını söyleyebiliriz.

3.3.3. Renk Alanı Resmi, Boyasal Soyutlama (Color Field Painting)

Renk alanı (boyasal soyutlama) akılcı bir yaklaşımın yüzeye yansıtılmış haliydi. Bu haliyle action painting (eylem resmi) den ayrıldığı söyleyebiliriz. Eylem resminde böylesine bir efor söz konusu değil, aksine bilincin, düşünebilme durumunun, arka plana atılma amacı güdülmüş dolayısıyla sürrealist yaklaşımın asli normları onlara çok uygun gelmişti.

Amerikan sanatı üzerine önemli tanımlamalarda bulunmuş olan Clement Greenberg, 1962'de soyut ekspresyonizmi izleyen resim programını bir anlamda ilan ederken, bu yaklaşımın neticesinde “modernist resim” tanımına ulaşmış olacağız.

Modernizmin aydınlanma felsefesiyle belirginlik kazandığı fikrine Kant'ın aydınlanma hakkındaki tanımıyla ulaşabiliriz. “İnsanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile dönmüştü; bunun nedeni de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır”¹⁸

¹⁸Bkz. (8) E.BATUR, 358.

Kuşkusuz bu düşüncenin kaynağı Descartes'tir. Ona göre insan zihninde doğuştan düşünceler bulunduğunu, iyi yönetilen zihnin kesin, genel geçer bilgiye ulaşabileceği görüşündedir. Başlangıçta, geçici olarak bütün bilgilerinin doğruluğundan kuşku duymuştur. O, aklın basit ve mutlak doğrulardan hareket etmesi durumundan kendisinden kuşku duyulmayan bilgilere adım adım ulaşılabilirliğini göstermeye çalışmıştır. “Düşünüyorum, o halde varım” (cogito ergo sum) yargısına, bu yöntemine dayalı akıl yürütmesiyle ulaşmıştır.

Esasen 1789 Fransız İhtilali sonrası varılan bir sonuç bir sonuç olan modernizmi en ileri noktalara taşıyan Batı medeniyeti olmuştur. Özeleştiriyi bünyesinde barındıran aydınlanma fikri özeleştiriden hareketle modernizmi besleyen bir unsur görevi üstlenmektedir. Etkin bir özeleştiriyile varlığımızı tanımlayabileceğimiz kaçınılmaz olup, her disiplinin kendi oluşum sürecini, anlamını ve tanımlamasını yapması, özeleştiril yaklaşımın mümkün olduğunu vurgulayabiliriz. Bizi bu anlamda sadece aklın yardımı ve onu doğru kullanma yöntemi doğru ve yetkin sonuçlara gidilebilirdi.

Modernizm kültürümüzde gerçekten yaşayan ne varsa, hemen hepsini kapsar niteliktedir. Burada üzerinde durulacak nokta her disiplin sözcüklerinin birleşimi resim ve heykel olacaktır. Kendisine özgü işlemlerle, kendisine özgü etkilerin neler olacağını belirlemekle her disiplin kendi yetki alanını daraltmış olarak hakim olduğu alana daha emin bir biçimde sahip olacaktı. Üzerinde durmaya çalıştığımız özeleştiril işiyle disiplinlerin (resim, heykel vs) etkileşimlerinden dolayı alınabilecekler disiplinlerden arındırılmaya başlayacak, böylece disiplinler Greenberg'in tanımıyla 'saflaştırılacak' ve bu 'saflıkta' kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarını bulacaktı.

Greenberg'e göre Modernist resmin oluşumu saflık sözcüğü üzerinde netlik kazanacaktır. Peki böyle olmasını sağlayan unsurlar nedir noktasında Modernist resmin tanımlanmasına denk gelen etkin unsur resmin dışındaki tüm öğeler atılarak her şey resme hizmet etmesidir. Bu bizi adeta tualin kendisine, yüze, maddenin özüne ulaştırabilirdi. Bu tabii bizi yüzeyselliğe götüren şey de olabilirdi. Buradan hareketle 'Resim sanatının daha basite indirgenemeyen iki temel geleneği ya da normu; yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması olgusuyla, modernist resmi aynı sınırlılıkları açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gören Greenberg, üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Monet'in resimlerini ilk modernist resimler olduğunu söylerken, Monet'i izleyen izlenimcilerin, zemini boyamayı ve resim cilalamayı reddettiklerini; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmadığına; Cezanne çizimi ve deseni tualin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için gerçeğe benzerliği feda ettiğini vurgulamıştır. Bu durumda resim sanatının kendisini modernizm mentalitesinde

eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tualin kaçınılmaz yüzeyselliği oldu. Bu sanata (resme) özgü olan tek şey yüzeysellikti ve bu yüzeysellik, iki-boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek unsurdu. Bu sebeple modernist resim, her şeyden çok bu yüzeyselliğe yönelmiş, yoğunlaşmıştır. Üç boyutluluk heykel sanatı alanındadır ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır.

Şimdi buradan hareketle soyut dışavurumculuğun kapsamını da anlatmaya çalıştığımız, akılcı bir yöntemle ‘modernist resim’ tanımlamasına bizi götüren öğeler ki bunları tekrar edersek ışık-gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tualin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışı, yer alır.

Greenberg’in tanımıyla “sanat toplumsal, siyasal ve ekonomik gerçekleri değil, kendi biçimsel güçlerini irdelemeli, doğrudan sanatsal malzemeden ve mekan, yüzey, biçim ve renklerin düzenlenmesinden esinlenmeliydi” sözünden hareketle Reinhardt’ın resmi için modernist bir resim olduğu sonucuna varabiliriz.

Reinhardt; “Sanat, sanat olarak sanattır ve başka her şey, başka bir şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir. Sanat, sanat olmayan değildir.” savıyla sanatın özeleştirisini yapmış, nasıl yetkinliğe ulaşabileceğini göstermiştir. Bu doğrultuda “Reinhardt süreç, anlam, kimlik, farklılık, bildiri, evrimleşme, tarih, yazgı, onur, öz, mantık, ahlak ve vicdan bilincini modern sanatın konusu olarak görmüştür. ‘Özel, olumsuz, mutlak ve zamansız’ olarak tanımladığı güzel sanatların ilk kuralı ‘çok daha az’ iken ardından gelen altı kuralı da şu şekilde sıralamıştır: “Gerçekçilik ya da varoluşçuluk’un olmaması, izlenimciliğin olmaması, dışavurumculuğun ya da gerçeküstücülüğün olmaması, yapımcılığın, heykelin, resmin ya da grafik sanatların olmaması, göz aldatımının, iç dekorasyonun ya da mimarlığın olmaması.” Sanatçı, bu kurallara ulaşabilmek için 12 teknik kural ileri sürmüştür. Bunlar: doku, fırça izi ya da kaligrafî, taslak ya da çizim, biçim, tasarım, renk, ışık, mekan, zaman, boyut ya da ölçek, hareket, nesne, konu, madde, simge, imge ya da gösterge kullanılmamasıdır”¹⁹

Ad Reinhardt 12 kuralı ışığında giderek nesnelere temsiline gerçekten yer vermemiş, birbirinden zorlukla ayırt edilebilen siyah renk tabakalarından oluşturduğu alanları (color field painting) kesiştirerek, tual yüzeyinde oluşturduğu geometrik

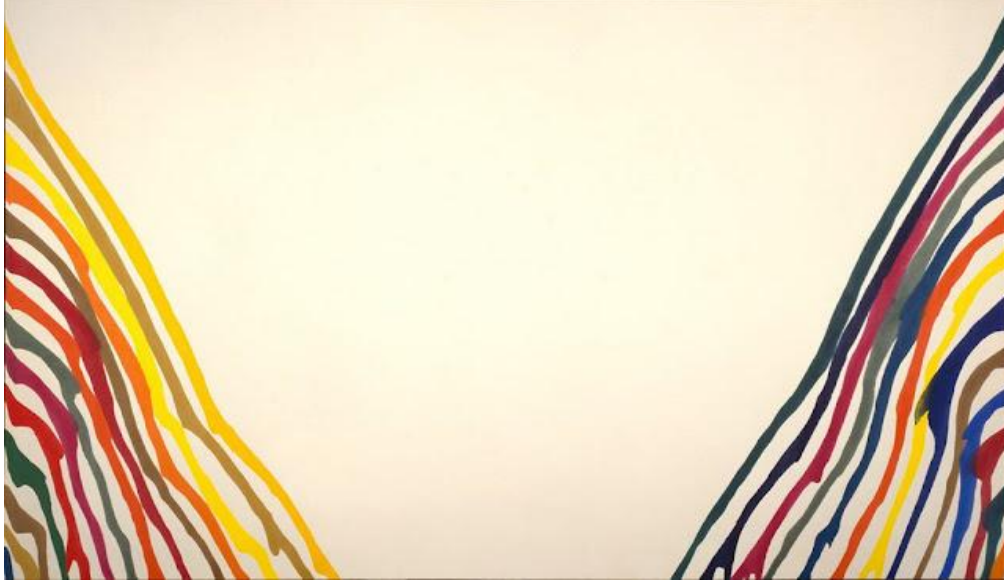
¹⁹[http:// www.poetikhars.com/madde/ad-reinhardt](http://www.poetikhars.com/madde/ad-reinhardt)

parçaları, tuvalin kendi geometrik yapısıyla da destekleyen yalın ve etkili resimlerle bir anlamda sanatın sonunu ima etmiştir.

Reinhardt'ın en sonunda sanatın sonunu betimler nitelikteki yaklaşımı ile özeleştiriyeye başlamış, böylece Reinhardt resmi bilinçli olarak resmin özü sorununda son noktaya getirmişti. Bu kaçınılmaz olandı yani sınırlılıklar bizi buraya getirmiş, öze indirgemişti. Bu durum belki sondu; ancak bu modernist resmin yöneldiği yüzeysellikte, Greenberg'in tanımıyla hiçbir mutlak yüzeysellik olmaması fikrinden hareketle resim düzlemine duyarlılığın artması artık üç boyutlu yanılısamaya izin vermeyebilir, ama optik yanılısamayı verebilirdi ve vermeliydi sonucu çıkıyor. Bu anlamda karşımıza Morris Louis resim tavrı çıkmaktadır. Greenberg'e göre Morris Louis modernist resim yapıyordu (ki parantez içinde Keneth Noland ve Olitsky de övülmüştür.)

Nobert Lython'un tanımlamasıyla "...Morris Louis akrilik boyanın son zamanlarda geliştirilen biçimiyle tualine lekeler yapmaya başlamıştır. Louis, tualini emici bir materyal gibi kullanmış, boyanın nüfuz etmesini sağlayarak tualle dokusal bir bütün haline gelmesine çalışmıştır. Çoğunlukla orta boyda tuallerin kullanıldığı, yükselen ya da asılı duran parlak renkli yumuşak şeritler topluluğundan oluşan yapıtları "Çubuklar" olarak bilinmektedir. Çubuklar, insanların yarattığı bir dünyayı ifade ederlerken, geniş tualler üzerinde sağa ve sola kaçışan köşegen çizgileri denediği yapıtların 'açılmış biçimlerinin köşegen çizgileri, doğal bir büyümeyi ve açılan bir manzarayı akla getirirken hem aşağıya bakan bir o kadar da gökyüzüne açılan, ağlayan ve aynı zamanda sevinen insanın tezatlı içyapısı olabileceğini düşündürmektedir. Resmin fonu diye kabul edebileceğimiz en büyük parçası olan ve boşluk hissi uyandıran biçim, yanlardan akan veya yükselen çubukların ritmine karşılık denge sağlarken aynı zamanda bir gerilim yaratmaktadır. Pollock resminde biçimlerin eylem sonucu hareketi devam ederken, Morris Louis'te bu durum kendiliğindenlik göstermektedir."²⁰

²⁰Bkz.(2)N.LYTHON,246,247.



Resim 19-Morris Louis "Gamma Delta",1959-60.

Morris Louis resminde tanık olduğumuz optik yanılsamanın yarattığı yüzeyselliğe ek olarak Mark Rothko Still ve Bernarth Newman'ın çalışmalarında modernizmin ilkesine uygun olarak duyguyu da yükleniyordu.

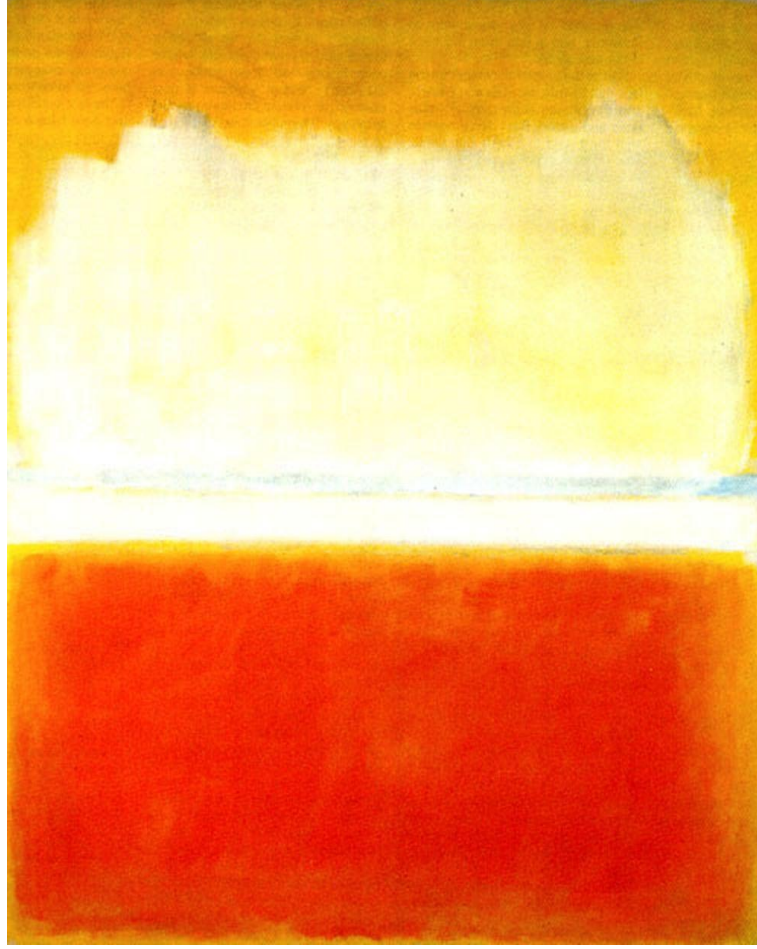
Renk alanı (boyasal soyutlama) akılcı bir yaklaşımın yüzeye yansıtılmış haliydi. Bu haliyle action painting (eylem resmi) den ayrıldığını söyleyebiliriz. Eylem resminde böylesine bir efor söz konusu değil, aksine bilincin, düşünebilme durumunun, arka plana atılma amacı güdülmüş özellikle gerçeküstücülerin özdevinimcilik konusundaki düşüncelerine, Jung'un kuramlarına merak saldı.

Rothko'nun erken dönem diye nitelendirebileceğimiz döneminde gerçekçi resimler yapmıştı. İlerleyen zamanlarda özellikle 1940 'lı yıllarda suluboya ve guaj çalışmaları sayesinde resimdeki şeffaf renk etkileri üzerine yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Büyük ve geniş tualler kullanma Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun tipik özelliğini oluşturuyordu. Belki bunu Amerikan coğrafyasının genişliğine ve bu genişlikten, büyüklükten kaynaklanan özgürlük alanının yüzeyde yansıma bulmuş hali olarak nitelendirilebilir. Rothko da diğer çağdaşları gibi geniş yüzeylerde kullandığı renkli alanlarla adeta izleyiciyi sarıp sarmalamak resmin içine çekme amacına hizmet etmiş olduğunu söyleyebiliriz.

“1903 yılında Rusya’da doğan Rothko, on yaşında Birleşik Devletler’e gelir. 1947’den 1949’a dek San Fransisco ‘da profesörlük yapan Rothko, De Kooning’le birlikte elli yıllarındaki New York okulundan geriye kalan sanatçılar içinde en tanınmış olanıdır. Genellikle resmiyle Uzak Doğu Uygarlığı arasında bağlar kurulmaya çalışılmışsa da sanatçı zen mistisizminin kendini ilgilendirmediğini, son resimleri bence Japonların ya da Çinlilerin etkisinden çok, Rembrant’ın son dönem etkisini taşıdıklarını dile getiren Rothko, kendisine kurtuluş konusunda bana en çok şey öğreten ressamın Matisse olması, resimlerindeki yüzey anlam ilişkisinin “yüzeysellik” kökenlerini bulmamıza yardımcı olmaktadır. Rothko’nun aynı zamanda özellikle koyu ton geçişleriyle oluşturduğu resimlerinde koyu içinde koyu derecelendirmesini, bu koyu derecelendirilmesi içinde kişinin yani izleyicinin adeta hayale zorlanması Barok resmin öncüsü Rembrant’tan alınan bir mirasın neticeleri olduğunu akla getirmektedir. Zemindeki renklerin görünmeyecek kadar değişmeye yatkın olmadığı gözlenirken belli belirsiz, yumuşak renklerin birbiri içinde gidiş gelişleri ile buna bağlı olarak vibrasyonuna (titreşim) tanık oluruz. Aynı şey, Rembrant’ı yüceleştiren şeyin ışık olduğu durumdan hareketle Rothko resminde de aynı ışığın etkisine tanık oluruz.

Resmin yüzeyselliği noktasındaki ikna ediciliğine eklenen ruhsal boyutla bir noktada varabiliyorduk. Bu idealar dünyasıydı, boyasal soyutlama işleri sanki yansımanın yansımasıydı.

Clifford Still, diğer soyut dışavurumcu ressamalara oranla soyut resim yapmaya çok daha önce başlamıştı. 1930’ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı bu resimlerde kalın boya dokuları vardı. Sonraki dönem işlerinde kompozisyon anlayışı sadeleşmeye dönüştü ve tuval yüzeyinde belirgin renk alanları hakimiyet gösterdi. Bernard Newman, “güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat” olarak adlandırıldığı olguya ulaşabilmek için çok çalıştığı neticelerine çalışmalarının analizi noktasında varabiliriz. Newman’ın işlerinde amaç içerikle uyum halindedir; biçimsel anlamda ‘modernist resim’ normlarına çoktan uymuştu ancak burada soyut dışavurumculuğun renk alanları kolunda artık duygu boyutuda resme eklenerek gelişimini devam ettirmiştir.



Resim 20-Mark Rothko "No.8", 1952

Newman resimlerinde belliki güzellikten kaılıyordu ya da onun üstünde bir Şey aranıyordu. Bu gerçekten sorun olmuştu ve bu sorun güzellik dışında başka nitelemelerde olabilirdi. Buradaki amacın daha üst bir olguya ulaşmak olduğu ve yöntemle amacın uyum gösterdiği fikri akla gelmektedir. Newman'ın amaçladığı esrarlı yücelik esasen Tanrıydı ve bu da "iyiliği niteleyen bir sıfat olarak sınırlamalardan bağımsız olma hali, göreli olmama, kesinlikle doğru olan yargı ve önermenin, başka veri veya olaydan bağımsız bir değer ve yüce olma durumu için gerekli olabilecek benzeri durumlar söz konusuydu. Buna göre güzeli biliyorduk ve başka bir durumun kıyaslamasıyla güzel yargısına varmıŐtık; ancak esrarlı yücelik bu durumdan farklı ve bunların ötesinde varlığı için hiçbir Şeye ihtiyaç duymayan, fakat tüm diğer varlıkların var oluŐ ve etkinlikleri için, kendisine bağlı oldukları ve bir anlamda kendisine indirgenebildikleri varlık için, aktüelleŐme süreci içinde, tüm sonlu varlıkları

görünüşleri ve geçici var oluşu meydana getiren gerçeklik, bizdeki görünüşünden farklı olarak, kendi içindeki gerçeklik, kendi içinde varlık”²¹ bizi mutlak (absolute) fikrine ulaştırıyordu. Buna göre, mutlak, bize görünüşlerde veya fenomenler dünyasında verilmeyen bir yetkin, ezeli ve ebedi, nedeni olmayandı. İşte Newman’ın esrarlı yücelik en yüce anlamı içeriyor ve bu fikrinde içinde yatan, Tanrı’nın içerdiği mutlak, varlığın hiçbir şeyle kıyaslanamamasıydı. Buradan hareketle Bernard Newman’ın seçtiği renklerin tesadüfi olmadığı gün yüzüne çıkmaktadır. “Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim korkar” (R.21) adlı yapıtında kullanılan kırmızı sarı ve mavi, bu üç ana renk ayrı ayrı oluşumu için başka hiçbir renge ihtiyaç duymuyor; ancak diğer renkler bunlardan türeyebiliyordu. Dolayısıyla tüm bunların toplamında bütün olarak baktığımız ve algıladığımız resim de varlığı için başka bir şeye ihtiyaç duymayan mutlaklığa ulaşıyorduk.

Buradan baktığımızda mesele artık Tanrının yüceliğinin amaçlandığı noktada mutlak varlık olan Tanrı fikrinin yüzeyde yansması sonucuna varmış, bu düşünce Newman resminde bilinçli olarak fenomene dönüşerek somutlaşmıştı. Tıpkı Platon’un idelar dünyasında betimlemeye çalıştığı durumdan yola çıkarak burada eser, yansımının yansımının yansımaları niteliğiyle ezeli ve ebedi olmayan, mutlak olan Tanrı fikri ile ancak böylesi bir ruhsallık boyutunda varlığını sonsuzlaştırdığını söyleyebiliriz.



Resim 21-Barnett Newman "Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden IV",1969-70

²¹ULAŞ, Sarp, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim Sanat yayınları, Ankara,2002, s.1239

IV. BÖLÜM

4. ‘YENİ DİŞAVURUMCULUĞA GİRİŞ’

4.1. Yeni Dışavurumcu Sanatın Oluşum Süreci ve Gelişimi

Dışavurumculuğun zamandan bağımsız olarak her dönemde etkilerini vurguladığımız önceki bölümlerden hareketle dışavurumculuğun bir akım olarak sürekliliği bağlamında gelişimine, dönüşümüne tanık olduk. Bu bağlamda Dışavurumculuğun şu aşamaya kadar Alman dışavurumculuk ve Amerikan Soyut dışavurumculuğu dahilinde değerlendirildiğinde bu sürece Yeni Dışavurumculuğun eklemelendiğini görmekteyiz.

1970’lerin sonunda ortaya çıkan ve kısmen “Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Uluslararası Üslup’tan oluşan hoşnutsuzluğun sonucu olan Posmodernizm’in birçok kolundan biri olduğunu söyleyebileceğimiz Yeni Dışavurumcu hareket, saf soyutlamayı tercih etmelerinin yanısıra, tıpkı soyut dışavurumculuğun özellikle eylem resmi (action painting) olduğu gibi akli bir yaklaşımı reddediyorlardı. Bağlı olarak ta Yeni dışavurumculukta figür resminin yeniden inşası göze çarpmaktadır. Bir anlamda rafa kaldırılmış olan konular (figürasyon, objektiflik, duyguların belliedilmesi, otobiyografi, hafıza psikoloji sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) bu hareketin tipik karakterini yansıtan bir durum olmuştur.

1980’lerin başlarında bu terimi Almanya’da Georges Baselitz, Anselm Kiefer, Sigmar Polke (1941-) ve Gerhard Richer (1932-) benzeri sanatçıların yeni resimlerini tanımlamak için kullanılıyor ayrıca Marküd Lüpertz (1941-) gibi “çirkin gerçekçiler” denen sanatçılara, Rainer Fetting (1949-) gibi Neue Widden (Yeni Vahşiler) grubu sanatçılarına uygun görünüyordu. Yeni Dışavurumculuk kavramı ise ilk kez “Resmin Yeni Ruhu” sergisinde (London, Royal Academy, 1981) ortaya çıkmıştır. Bu serginin yanı sıra Avrupa’nın dışavurumcu sanatı, birçok başka etkinlikte de kendini göstermiştir.²²

²² WHEELER Daniel; “Art Since, Mid-Century 1945 to Present”, Thames and Hudson, N.Y., 1991, 308s.

Dane Per Kirkeby (1938), İspanya'dan Miquel Barcelo (1957), İtalyan Bruno Ceccobelli (1952), Fransız Annette Messager (1943), Kanadalı Claude Simard (1965), İngiltere'den Frank Auerbach (1931), Howard Hoodgkin (1932-), LeonKossof (1926) PaulaRego (1935) akımın önemli temsilcileri arasında gösterilebilir.

Uluslararası bir kapsamda 1982'de Berlin'de açılan "Zeitgeist" (Çağın Ruhü) sergilerinden sonra bu terimin başka grupları da kapsamaya başladığı görülür. Fransa'da Figürasyon Libre (Özgür Figürasyon) İtalya'da Transavanguardia ve ABD'deki Jennifer Bartlett, Erich Fischl Elizabeth Murray (1944-) ve Susan Rothenberg (1945) Yeni İmaj Ressamları'ndan çeşitli sanatçılar, "Kötü Ressamlar" denen David Salle (1952) Julian Schnabel (1951) ve Malcom Morley (1951-) Herhangi bir grupla beraber anılmayan başka sanatçılarysa çok geçmeden yeni dışavurumcular denmeye başlanmıştır.

20.yy'ın başlarında bu terimin "Ekspresyonizm"de olduğu gibi özgün bir üsluptan ziyade ortak bir eğilimi yansıtacak şekilde devam ettiğini de söyleyebiliriz. Genel hatlarıyla neo-ekspresyonist çalışmalar, teknik ve tematik özellikleriyle ayırt edilirken, malzemelerin kullanışı dokunsal etkiye sahip veya hammaddelerden seçiliyor, duyguların belirgin bir şekilde ifade edilmesi isteniyordu. Seçilen konularda sıklıkla geçmişle, ya da kolektif tarihle ya da kişisel bellekle derin bir ilişki kurmaya yarayan, alegori ve sembolizm aracılığıyla işlenen sorunlardı. Dolayısıyla neo-ekspresyonist çalışmalarda, geleneksel malzemeler ve temalara başvurup resim, heykel ve mimarinin tarihine eğilme söz konusu olduğunu ifade edebiliriz.

Özünde 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figure, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi bir dizi 'geri dönüş', hem modernist sanatın, hem kavramsalcı eğilimlerin, dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenmesine yol açmıştır. Aslında 1980'lerde doruk noktasını yaşayan resme yönelik ilginin temelinde eleştirmenlere göre, görsel ve duygusal olana yönelik müthiş bir özlem'in ifadesi olarak ta nitelendirilebilir. 1960'lardan itibaren sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmişlerdir.

1980'lerin Alman neo-ekspresyonist çalışmalarının önemli bir kısmı, Almanya'nın 2.Dünya Savaşı sonrasındaki (çoğu zaman bölünmüş bir ülke olarak yaşanan) sorunlu dönemiyle açık bir yüzleşme çağrısıdır. Kiefer'in zengin dokulara (genellikle saman, katran, kum ve kurşunu karıştırarak) sahip olduğu Alman ve Nordik mitolojisine atıfları

birleştiren, idealize edilmiş siyasal resimleri de doğrudan Nazizm, savaş, Alman kimliği ve ulus olma meselelerine eğilmekteydi. Kiefer, resimlerinde, toplumun kefareti ya da rehabilitasyonun peşindedir: “Ne kadar geriye gider ve aşağıya inebilirsiniz, o kadar ileri sıçrayabilirsiniz. “Amerika’da neo-ekspresyonist sanatçılar, Amerikan hayat tarzıyla mücadele etme yolunu seçmişlerdir. Örneğin Schnabel, keçe, ağaç dalları, at derisi ve en ünlüsü kırık çanak-çömlek gibi malzemeleri birleştiren muazzam etkili resimler yapmak için tarihten “iktibas” edilmiş görüntülerle (filmler, fotoğraflar, dinsel ikonografi) çalışıyordu.²³

Eric Fischl’in resimleri de, beyaz, varlıklı, Amerika banliyölerinin, Amerikan banliyö hayaline içkin tembellik ve komforculuğunu dramatize eden dikizci, rahatsız edici, yumuşak porno psikodramalarını anlatıyordu. Konformizm, İngiliz Sanatçı Jenny Saville’nin 1970’ de işlediği konular arasındadır. Saville’in model olarak kendini kullandığı Rubens nüleri, güzellik ve beğeni standartlarını Fischl’in çalışmalarından bile daha kuvvetli sorguluyordu. Beslenme düzensizlikleri, zararlı diyetler ve kozmotik ameliyatlarının artmakta olduğu bir dönemde Saville’in, Lary Rivers’in eserlerini hatırlatan resimleri, insan bedebinin geleneksel olamayan ve kararlı yüceltmeleri işlevini görüyordu.²⁴

1980’lerde neo-ekspresyonizmin ortaya çıkışı, uzun zamandan beri ekspresyonist üslupla çalışmakta olan eski kuşaktan sanatçıları rehabilite etme fırsatını da sağlamaktaydı. Nitekim, sonradan bakıldığında neo ekspresyonist olarak benimsenmiş çalışmalarıyla bilinen sanatçılar vardı.²⁵

Amerikalı Louise Bourgeois (1911-), Leon Gloub (1922-), CyTwombly (1929), İngiliz Lucian Freud (1922) Fransız Jean Rustin (1928-), Avusturyalı Arnulf Rainer (1929-) Batı’da sanat dünyasında 1970’lerde gözlemlediğimiz multimedia (Medium), Video (Video Sanatı), Kavramsal Sanat uygulamaları kapsamında baktığımızda tuval resmine ilginin giderek azaldığı, çalışmalarında daha çok birbirinden kopuk ve bireysel boyutta sürdüğünü söyleyebiliriz. Her ne kadar resmin boşluğunu Pop Art ve Hiperrealizm’le tekrar tuvale dönerek kapatılmış gibigörünse de resmin yokluğunda oluşmuş olan boşluğu (anlam ve duygudan yoksunluğu) bir türlü kapattığından bahsedemeyiz.

²³A.g.i.p(22)

²⁴A.g.k.(25)

²⁵A.g.k.

Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuğun oluşumunu hızlandıran sebeplerden biri, yeni sanat anlayışlarıyla birlikte oluşan telefî edilemez boşluk ve akabinde gelişen bir resim özlemi olduğu açıktır. Bir başka sebep, Postmodernizm süreci boyunca sanat dünyasında arka arkaya gelen bunalımlar olduğunu söyleyebiliriz.

Esasen Yeni Dışavurumculuğu incelerken temel alacağımız unsurlar açısından dönemin özelliklerini incelemek, bu oluşumu anlamak adına önemli olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda Modernizm ve Post Modernizm dönem arasındaki geçiş ve farklılıklar bu dönemin üslubunu belirleme açısından büyük önem taşıdığını söyleyebiliriz. “1980’li yıllara gelirken sanatta Modern Kavramı yerini Post-Modern kavramına doğru bırakmaya başlamıştı. ‘Modern bitti Postmodern başladı’ tartışmaları yerine, “Modern her zaman yeniler, ama Postmodernler eskiyle bağ kurmaya çalışırlar” tanımlamalarına, yeni modernin 19. yüzyılda sık kullanılan terimi avangarde, yerine Achille Oliia Bonito’nun desteklemiş olduğu transavangarde’a bıraktı.”²⁶

Yeni Dışavurumcu resim için, yeniden tuval resmine dönmüş olması eskinin yeniden getirilmesi ile zaten gözden düşmüş olduğunu da iddia edilmesine neden olmuştu. Fakat 80’li yıllarda yaşamakta olan trajik durum, dönemin diğer sanatsal oluşumlarında duygu ve düşüncenin birbirinden ayrılmasıydı. Çağın bu hastalık yaklaşımına, Modern ve Postmodern sanatın bu topyekün salgınına işaret etmek ve birleştirici bir etkiyi gündeme getirmek, tek çıkar yol, sağaltıcı bir durum olarak sanatın göreviydi. Yeni Dışavurumcularda tam bu noktada eskinin bir yeniden yaşatılması durumu değil, eskinin olanakları ve duyarlılığı üzerinde yep yeni önerilerle gündeme gelip, yaşamakta olan salgına topyekün, kararlı bir anlama ve anlamlandırma isteğinin iyileştirici gücünü sergiler.²⁷

Performanslar, Fluxuslar, sessizliğin ve eylemin ifadesi John Cage Performansları, Beuys’un hazır yapıt nesnelere derken sanatta birden bire bir dönüş yaşamaya başladı. 1970’li yılların sonlarında transavangard’lar pentüre dönüşü ortaya attılar, daha sonra enstalasyonlar ve performanslarla terk edilir olmuş, hatta öldüğü dahi söylenmişti. Aynı zamanda bu dönem içerisinde resim heykel, mimari ve birbirinden farklı sanat disiplinleri arasındaki belirleyici sınırlar transavangarde anlayışın disiplinler arası olgusu doğrultusunda ortadan kalkmıştır.

²⁶ AKAY, Ali, “Modernizm, Postmodernizm, Küreselleşme”, 2001, Hürriyet Gösteri, 64, 65s.

²⁷ A.g.k., 65.

Öyle ki bu dönem ve sonrası için resimler (Stella'nın resimleri) üç boyutlu olduğu gibi, heykellerde renklendirilmiş olabilmektedir. Bu sınır ve ayırım sanatçının esinlendiği konu, üslupve teknik arasında yok olmuştur. Birçok sanatçı sergisinde farklı üslupları kullandığı gibi, birbirleri ile görüntüde bağımsız imgeleri de iç içe kullanabilmektedir. Bu nedenle Transavangard, sanatın geçmişe dönük özlemiyle geleceğe dönük tavrını bir araya getirmiştir.

Kuşkusuz Yeni Dışavurumculuğun II. Dünya savaşı'nın etkisiyle oluşumunu gösteren Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuktan referans aldığı üzerine tespitte bulunmak yerinde olacaktır. 1970'li yıllardan itibaren özellikler Almanya'da, İtalya ve Amerika'da yeni kuşak bir sanatçı grubunun tuval üstüne yağlıboya resme dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya uygulayan serbest fırça üslubuyla bireysel mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri izlenmelidir. Yeni Dışavurumcu adı verilen bu sanatçılara Almanya'da "Die Wilde" (Yabanılar) ki yüzyıl başı Fransız Fovlarına öykünerek-adı verilmiştir. Bu yeni akımın aslında yüzyılın başında Alman Dışavurumculuğuyla yakın bağlar bulunmaktadır. Ayrıca Gerçeküstücülüğün figür anlatımıyla beslenmiştir.

Yeni Dışavurumcular 1900'lerin Beckman, Nolde, Kirchner, Grosz gibi dışavurumcuları yeniden gündeme getirmişler, yüzyıl başının Dışavurumculuk akımıyla yakın bağlarını vurgulamışlardır. Yeni Dışavurumcular duygu, büyü, şuur altı ve tinsel konulara yönelirken, metafizik resim akımını geliştiren De Chirico gibi ressamardan ve gerçeküstücülerden de esinlenmişlerdir.²⁸

Yeni Dışavurumculuğun kilit anlatım özelliklerinden biri, her sanatçının kendi ürününü hem herhangi birinin yapmış olabileceği birer şey kadar serbest ve sorumsuz hem de birbirinden, tanıyan göz tarafından derhal ayırt edilebilecek kadar ayrı oluşudur. "Resimde yapılabilecek yeni bir şey kalmadı" derken, sanki resim yeniden keşfedilmişçesine ortaya çıkan ve sanatın bütün yaratıcı hücrelerini kullanan bir anlatım tarzı olarak karşımıza çıkar. Yeni Dışavurumculuğun ve Gerçeküstücülüğün ilişkisi, her ne kadar değişik bir yaklaşımın ürünleri olan çalışmalar olarak kurulsun da, Yeni Dışavurumculuğun hem konularında, hem de tuvale olan yaklaşımında Gerçeküstücülüğe has rüyayı, bilinçaltını hayal gücünü kullanan bir yaratıcılık hissedilir. Yani Yeni Dışavurumculuğun boyası yüzyıl başında Alman

²⁸KUSPİT, Donald, "The New (?) Ekspresionism: Art as Damaged Goods", Artforum, Nov.1981, Aktaran: Hasan Bülent KAHRAMAN

Dışavurumculuğundan kaynaklanırken sonuç olarak ortaya çıkan eserlerdeki figüre, yazıları, konusu Gerçeküstücülükle bağlantılıydı. Bu birleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan görüntülerdeki mantıksızlık ise absürd drama yazarlarının eserlerini andıran bir atmosfer yaratır.²⁹

Yeni Dışavurumcu sanatın çıkışı, aynı yüzyılın başlarındaki Dışavurumcu sanatın çıkışıyla benzerlik gösterdiği gibi farklılıklarda gösterir. Her ikisinde bir önceki dönemi red etmesine karşın, Dışavurumculuğun çıkışındaki, savaşların yarattığı sosyal ortama, sanatı kökten değiştirmek için bir araya gelen sanatçıların toplu sergi oluşturmalarına, örgütlülüğe ve grupların sunduğu manifestolara Yeni Dışavurumcu sanatın çıkışında rastlanmamıştır.

Dramatik jestli, kahramanımsı, ilkel, zengin içerikli-özel, tarihi, milliyetçi Almanya çıkışlı bu yeni Avrupa sanatı George Baselitz, A.R-Penck, Sigmar Polke ve Anselm Kiefer gibi sanatçılar tarafından süratle Yeni Dışavurumculuk adıyla kışkırtıldığı durumu çıkar. Ayrıca sanat tüccarları ve koleksiyolarınca ateşlendi. Ve Atlantik'in karşı kıyısında 80'li yılların başlarında New York'ta etkin olan sanatçıların cesur kuşağı (Jullian Schnabel, Daid Salle, Eric Fischl) bu yeni hareketten etkilendi ve destek oldu. İşte Yeni Dışavurumcu akımın rüzgarı-İkinci Dünya Savaşı'ndan beri ilk defa Avrupa sanatta öncü bir gelişimin merkezi oldu böyle olağanüstü etkiliydi.

Yeni dışavurumculuk banalite/sıradanlık üzerine temelleniyor, kaynağını sokağın kendisinde buluyor; sıradan olana nesnel ve kayıtsız bakışın tersine alay, hiciv, eleştiri ve yadsıma ile katılıyor. Bireyciliğin, içgüdüselin, öznelliğin ve yeniden tuval resmini yüceltmek istemektedir. O dönem içerisinde tuval resminin tamamen ortadan kalktığını söylem yanlış olur. Çünkü resmin bir süreliğine olsun ortada olmaması onun yok olduğunun anlamına gelmez ki resim dönem içerisinde bireysel gruplarca varlığını sürdürüyordu.

Yeni Dışavurumcu sanat, bireyin bütüncül bir benlikten yoksun yaşantısında benliğini en ilkel olanına yeniden dönüşü imgeleyerek bir empati kurmak istediği görülür. Yeni Dışavurumculuk anonimleşmiş bireylerden yeniden tek tek bireyi yaratmak için uyarımlar yaparak en temel olana yönelirken; bir farkındalık-anlama, bu farkındalığın getireceği bir geçmişle hesaplaşma ve içinde bulunduğu durumu idrak ile yeniden kendimiz olabilmeyi istemektir. Bunu yaparken de Yeni-Kavramsalılık ile karşı

²⁹KAHRAMAN, Hasan Bülent; "Ekspresyonizm: Bazı Temel Sorunlara Bir Bakış", Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri, Y.K.Y. Yay., İstanbul, 71s. 79

karşıya gelmek zorunda kalıyordu. Çünkü Yeni-Dışavurumcu resim öznenin özüne empatik yanıt barındırdı. Yeni Kavramsal uygunlaştırma sanatı öznenin özüne olduğu kadar aracına, ortamında empatik olmayan bir şeydi. Yeni Dışavurumculuk'un ruhunda sanatın kendini bilinçaltına vakfetmesinin yeniden ifadesi vardır. Bu Sürrealizmden sonraki hakikat ve Sembolizmde belirgin, apaçık bir olgudur-teslimiyetini tekrar savunarak bulmuştur. Bu da gösterir ki, yönetilemez duyumsal ve kişisel tecrübeler meydana getirirken ilhamla sanat yapmak mümkündür. Ayrıca Yeni Dışavurumculuk günlük hayatın köklenmiş tarafsızlığına imrenen sanat olmaktan ziyade, duygu ve fantazi sanatıydı. Yeni-kavramsalcılık'ta olan biten sanatı bilinçaltından soyup çıkarması, onu kurumsal olan belirliliğine ve sosyal nesnelliliğine indirgemesi, onu ideolojik ve teorik pozisyonun bir ifadesi haline getirmesidir.

Yeni Dışavurumcular yenilmiş benlik ve kaybetmiş benlik duygularını kişisel ve deneysel şekilde düzeltmeye, onarmaya, önemli, noktaları yenilemeye çalışmışlardır. Benliğin anlamsızlığı duygusu (dolaylı olarak duygu ve düşünce arasındaki ayrım, bir başka deyişle kişilik bölünmesi, olması yakın kişilik parçalanmasının habercisiydi) modern topluma göre bir başka yere özgü vepostmodern toplumda genel bir durumdu. Bunlar özellikle savaş sonrası Almanya ve Avrupa'sında belliydi.³⁰

Batılı ve Amerikadan sanat çevrelerinde yerini alan yeni Dışavurumculuk beraberinde yeni sorunları da getirdi. Yeni Dışavurumculuk, Dışavurumculuğun devamı, ayrı bir sanat akımı mıydı? Kimilerine göre bu yeni anlayış aynı yüzyılın başlarında ortaya çıkan bir akıma geri dönüşten başka birşey değildi. Oysa bu anlayış çıkış koşulları bağlamında, Dışavurumcu sanata geri dönüşten çok kendinden bir önceki akımı değiştirmeyi amaçlamıştı. Zaten, 1980'li yıllar bir Rönesans ilanıyla karşımıza çıkar. Bu yeni kuşağın bir önceki kuşağı bir tarafa itme çabası, 1980'li yılların, 1970'li yılları yadsımasından çok modern sanata yöneltilen saldırılarının bir parçasıdır.³¹

Yeni Dışavurumcu sanatın bütün bir oluşum sürecini bir tek açıklayıcı ögeye dayamak ve indirgemek elbette olanaksızdır. Fakat bu akımı ayakları üstüne kaldıran en önemli güdünün otorite karşısı olduğu söylenebilir. Nitekim 1980 yılların yeni dışavurumculuğunu başlatan iki ülkedeki Amerika (New York) ve Almanya görüntüsü düşünülürse böyle bir yaklaşımın doğallığı ve hatta kaçınılmazlığı anlaşılabilir. Toplumsal düzeyde bir kez daha yaşanan savaş, politik gerilim, ekonomik bunalım bunun bireysel düzleme yansıması uzantıları; uyuşturucu madde, alkolizm, şiddet

³⁰A.g.k.,80.

³¹A.g.k.,81,82.

tutkusunu yeni dışavurumculuğun arkasındaki öğelerdir. Bir başka deyişle 1980’li yıllarda toplumsal otoritenin bireyi, bireyselliği en geniş ölçüde ezdiği yıllardır. Dolayısıyla her ne kadar yeni dışavurumculuğun dışavurumcu geleneğe de tepki duyarak işe koyulduğunu belirtsek de bu akımın dipte özellikle çıkış noktasında ki varoluşsal sorunsallar açısından dışavurumla bağlantılar kurduğunu söylemek mümkündür.

4.1.1 Yeni Dışavurumcu Sanatın Temsilcileri

Yeni Dışavurumculuk Alman Dışavurumculuğun bir devamı olmakla birlikte Minimal ve Kavramsal Sanatın etkileriyle gelişim gösterdiğini önceki bölümlerde vurgulamaya çalıştık. Kavramsal Sanatın etkisi bağlamında Joseph Beuys’un ön plana çıktığını söyleyebiliriz. “Almanya’da zaman zaman “Yeni Fovizm” olarak adlandırılan ve 20. Yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markuz Lüpertz, gibi sanatçıların resimlerinde açıkça ortaya koyduğu gibi, sanatçıların yaşadıkları ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir. İkinci Dünya Savaşı’ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph Beuys’un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır. Bu yaklaşımlar bütünü “ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan, ulusal bir üsluptan söz etmek mümkün olabilir mi?” gibi soruların gündeme gelmesine yol açmış; biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayışı ortaya koymuştur.³²

Almanya’daki sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı’nın bıraktığı izleri, bir tür bireysel hesaplaşmayla birlikte yansıtmışlardır. Nazi sonrası Almanya’ında yaşadıkları savaş ve savaşta gerçekleştirilen eylemler yüzünden kendileri ile çok daha acımasız bir şekilde yüzleşmek zorunda kalmışlar ve kimi zaman ağır bir suçluluk duygusuna kapılmışlardır.

Yeni Dışavurumcu sanatçıların analizi bağlamında baş aşağı dikey figürleri ile Georg Baselitz’den bahsetmek yerinde bir davranış olacaktır. İnsan ve hayvan figürlerini ters

³²GORDON, Donald “Ekspressionism: Art by Antithesis”, AIA, Jan. 1983, Aktaran: Hasan Bülent KAHRAMAN

çevrilip sergilemesi, biçimin alışılmış dışında bir görsellik kazanmasına yardımcı olduğunu söyleyebiliriz. 1968 yılına gelene kadar, geleneksel resimde yapılacak ne varsa yaptığımızı hissetmeye başladığımızı fakat geleneksel resme inanmadığımız için, zaten aldığımız eğitim de geleneksel resme inanç duymamı engellediği için, 1969 yılında sıradan, standart motifleri tepetaklak resmetmeye başladığımızı söyleyen Baselitz bu söylemiyle bir anlamda resimsel sürecine açıklık kazandırmış olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Baselitz resimlerini içerikle olan bağlantısı açısından anlamadan ve çağrışımlardan bağımsız düşündüğü eser analiziyle gözler önüne serilmektedir. Şöyle ki; Bu düşünceyi mantıklı sonuca götürürseniz, insan resmine anlamdan soyutlanmış bir ağaç, insan ya da inek koyacaksa, ozaman alır onları, tepetaklak resmedebilir. Çünkü bu eylem, konuyu çağrışımlardan gerçekten uzaklaştırıyor; içeriğin yorumlanmasının engelliyor. Resim amuda kalktığında, tüm safralardan kurulmuş oluyor.³³

Resimlerdeki boyasal ve renksel çarpıcılığının yanı sıra, fırça vuruşlarının ters bir ritimsellikte sunulması Dışavurumcu etkiyi dahada arttırır. Bu biçimsel aykırılığı, yer çekimi ve sıradan mekan kavramlarına karşı, Dışavurumsal bir uygulama olarak görebiliriz. Zira figürlerin tepe taklak olması bir yana arkadaki sarı, kırmızı ve mavinin kapladığı alanları ve bunların biçimlerini-plastik değerleri-oldukça ustaca halletmiş. Aslında bildiği şeyleri reddeder bir tavırı bu resimlerde gözlemleyebiliriz.



Resim 22-Georg Baselitz "Brücke Korosu",1983

³³ÖZAYTEN, Nilgün "Dışavurumculuk", KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı: 7, 1988

“Şiddet ve cinsel öğeler içeren ilk dönem resimlerine 1963’te Berlin’de polis tarafından el konan Georg Baselitz de Alman Yeni Dışavurumculuğunun başlıca figürlerinden biri olarak nitelendirilmiştir. 1969 yılında resimlerindeki imgeleri ters yüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünya çağrışım uyandıran Baselitz’in sonraki tüm resimleri de dikkati resmin konusundan ‘dışavurumcu resimselliğine’ çekmek adına bu şekilde yapılmıştır.”³⁴

Sanatçı “resmi resim olarak” görünür kılma isteğini renk ve biçim üzerine yoğunlaşmasıyla bizi inandırır. 20.yy sanatındaki soyut eğilimlere karşın nesneden tamamen vazgeçmediği ve onu-resim yapabilmenin bir aracı olduğunun bilinciyle başaşağı çevirir. Aslında boya izlerinden sanatçının figürlerini hakikaten tuvaline tepetaklak yerleştirdiğini, resmi yaptıktan sonra ters çevirmediğini anladığımızı söyleyebiliriz. Boyayı geniş fırça darbeleriyle kullandığını çoğu zamanda parmaklarını kullandığı resimle iletişimi açısından ne derece yoğunlaştığını bize göstermektedir.

Beuys’u ve Georg Baselitz’i örnek alan çok daha genç bir sanatçı, onların etkisi altında kalan ve hukuk öğreniminden vazgeçip resme başlayan bir başka Alman Dışavurumcu sanatçısı Anselm Kiefer’dir. Beuys ve Baselitz’in etkisinde kalan sanatçı savaş sonrasını resmederken günümüz Alman ressamlarının içinde en önemli konuma gelmiştir. Kiefer’in dikkat çekici olarak gündemgelmesinde en önemli unsur Almanya’nın tarihidir. Gerek kişisel düzeyde gerekse içinde yaşadığı toplumun kültür değerlerini içeren geçmiştir.

Alman halkının özdeleşmiş olduğu efsanelerin ve önderlerin etkisiyle yaşanmasına ve istismar edilmesine izin verdiği Nazi döneminin korkunç olayları, onun çoğu zaman Almanya bağlamında anlamlı bir şekilde kullanıldığı simgesel malzemesi oldu. Kiefer resimleri için bu malzemeyi kullanırken Batı sanatının en saygın ve önemli sanat biçimi olan ‘Tarihsel resim’e yeni bir güç ve anlam kazandırdı. Tarihsel resimde edebiyat alanında bilinen ya da tarihte yaşanmış önemli bir tema ele alınarak ahlaki değerleri açısından yeniden incelenirdi. Kieferin sanatı daha başlangıcında dinsel nitelikteydi. (‘Bilim hiçbirşeye cevap vermediği için dine inanıyorum’) son zamanlarda Kiefer’in yapıtlarında Alman bağlamının sınırlarını aşmak amacıyla eski söylencelerle Eski Ahit’ten motifleri de kullandığı görülür. Onun sanatında Barok anlatımın izlerine rastlanırsa da, üslubu ve tavrı coşkulu olmaktan çok çilekeş, isteklerine gem vuran tövbekar bir dervişin özelliklerini taşır. İspanyol resmi ile Grünewald ve Aldorfer’in

³⁴A.g.k.,71.

1981 yılından beri kullandığı hasır, kum, kurşun ve daha başka metaller yardımıyla yansıtır.

Kiefer'in resimleri sürekli olarak, Hitler Nasyonal sosyalizmi'nin Almanların bilinçlerine kazıdığı yakın tarihi sorgular. Varus adlı resim, M.S.9 yılında Teutoburg Ormanı'nda yaşanan Hermann Savaşı'nı betimliyor. Bu olay 19.yy da Alman kimliğinin tarihsel çıkış noktası olarak tanımlanmıştı. Ressam resmine, Nasyonal Sosyalist dünya görüşüne bilinçli veya bilinçsiz katkıda bulunan yazarların ve sanatçıların isimlerini eklemiştir. Soyağacına benzeyen çizgilerin hepsi Hermann'ın isminde birleşmektedir. Almanların "en özgün, temel doğa parçası" olarak tanıdığı orman, "Alman ruhu"nun diğer bir mekanı Gotik katedral şeklinde betimlenmiştir. Kiefer, yeni tarihsel katmanların yalnız eskilerinin üzerini kapatmakla kalmadığını, onlara yeniden biçim verdiğini de gösterir. Ressam tarihe masumca bakamaz.³⁷

"Alman Yeni Dışavurumculuğu'nun Merkez Lüpertz, Rainer Fetting, A.R Penck gibi önde gelen sanatçıları kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiş, bu yönde 20.Yüzyılın ilk yarısında Nazilerin 'Dejenere Sanat' diye damgaladıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesiyle zaman zaman 'Yeni Vahşiler' olarak adlandırılmışlardır."³⁸

Yeni Dışavurumcular, Gayet Vahşi, saldırgan ve kendinden emin bir üslupla ve bütün gelenekleri ayaklar altına alarak canları ne isterlerse ve o sırada neyle uğraşıyorlarsa ona göre resim yapıyorlardı. Büyük kentlerdeki yaşamı, metropol serserilerini, gece kuşlarını ve diskotek ziyaretçilerini betimliyorlar veya resimlerinde iki cins arasındaki ilişkiyi irdeliyorlardı; kısacası kendi hayatlarıydı tuvale aktardıkları. "Yeni Vahşiler" üslupla ilgili meselelere yabancıydılar.Sanat tarihinde ne kadar üslup varsa hiç düşünmeden işlerine geleni çekip alıyor, resimlerine böylece istedikleri etkiyi vermeye çalışıyorlardı. Estetik anarşizmleriyle bütün geleneksel çizgilerin dışındaydılar; bu nedenle bu sanatçılara "transavangart" denmiştir.³⁹

³⁷BEYKAL, Canan "Dışavurumculuk", KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı: 7, 1988

³⁸CAROLA KRAUSSE, Anna "Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü",literatür yay.2005,sf:119

³⁹A.g.k.,119.



Resim 24- Francesco Clemente 'Kendi Portresi' Tarihi bulunamadı



Resim 25-Sandro Chia "El Oyunu" İtalya,1981

Yeni Dışavurumcu sanat belirli bir ülkenin veya bir kültürün sanatın olmamıştır. O nedenle bu üslubu kullanan sanatçılar da, farklı ülke ve kültürlerde yetişmiştir. İtalya'da Yeni Dışavurumculuk, eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın (1939-1979) yılında Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi gibi bir grup genç İtalyan ressamını "Transavanguardia" adıyla anmaya, çalışmalarını desteklemeye başlamasıyla gelişmiştir. "İtalyan son dönem resminin "Üç C" si olarak sembolize edilen, üç isim Clemente, Chia ve Cucchi'dir. İtalyan ressamları, (Paladino da dahil) sanatlarını, resmin geleneksel anlamını zorlamayan içerik yenilenmeleri ile oluştururlar. Resimsel yapı normlarına bu bağlılık, İtalya'nın tarihsel ve sanatsal fonunda yetişmiş olmanın bir sonucudur. Chia'nın Kübistlere, Clement'in Picabia'ya olan dilsel yatkınlıkları dikkat çeker. Aynı zamanda, daha canlı ve özgür bir renklilik, melankoli ve neşe durumları da İtalyan olmanın resme getirdiği katkılar olarak görülebilir."⁴⁰

⁴⁰Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Y.E.M. Yay. İstanbul, 1997, sf: 1931



Resim 26-Enzo Cucchi "Rüzgar,Silahlar,Kurşunlar",1983

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa'da olduğu gibi Amerika'da da 1980'lerin egemen sanatsal üslubu olarak karşımıza çıkar. Schnabel, Basquit, Scharf, Salle, Richard Bosman, Fischl, Charles Clough, Jean Snyder, Golub, Susan Rothenberg, Louise Fishmen, Judy Pfaf, Stella, Mike Glier ve Peter Dean gibi Amerikan yeni dışavurumcuları, pop sanatçılarının konularını gerçeküstücülüğün fantastik yorumlamalarını katmayı, günlük olay ve imgelere kişisel yorum getirmeyi ön gören karşıt tonların ve canlı renklerin egemen olduğu, daha çok kişisel öykülerin fantastik, korkutucu, saldırgan biçimler işledikleri resimleriyle tanınırlar.

Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en çok dikkat çeken ismi ise Julian Schnabel olmuştur. Julian Schnabel 1970'li yılların sonlarında adından sıkça söz ettirir olmuş ve ileriki dönemlerde de bunu ne denli hak ettiğini göstermiştir. Schnabel genellikle parçalanmış yüzeyler kullanarak kabartma tekniğiyle yaptığı resimlerde, anıtsal imgeler yaratmış, kırılmış tabaklar, kabartılmış bir yüzey ve yoğun olarak kullandığı boya, onun sanatındaki kişisel üslubu ve anlatım gücünü oluşturmuştur. "Benim amacım

yüzey üzerine yeni bir resim yapmak değil, yüzeyi rededenden bir şey yapmak-resimselliği reddeden, ama aynı zamanda resimselliği içeren bir şey. Kendi gerçeklik olan bir yapıt yapmak istiyorum, ilizyonunu değil” diyordu sanatçı.⁴¹

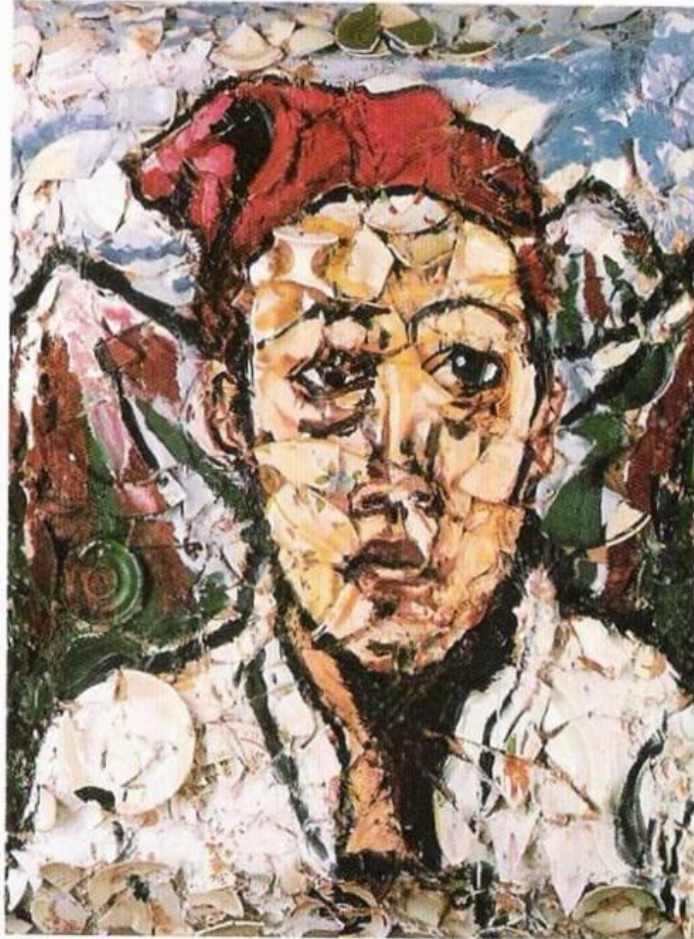
1970’li yılların sonunda parlayan Julian Schnabel’in sanatı illüstrasyonla resim arasında ince bir çizgi arasında olduğunu söyleyebiliriz. Genellikle parçalanmış yüzeyler kullanarak kabartma tekniği ile yaptığı resimlerinde anıtsal imgeler yarattığı gözlenir.

Kırık tabak ilgisi daha çok bireysel yaşantıdaki anıların, ümit dolu kırpıntıların yarattığı sancılı bir yüzeyi simgelemektedir. Kuspit, tabak kırma eylemi üzerinde devamlı şunları söylemektedir: Tabak kırma eylemi, primitiftir yıkıcıdır. Buna karşın hiç de primitif ve naif olmayan, Schnabel’deki bu kırıkları bir resme “döşemek” onları resmin fonu olarak kullanmak ve böylece Modern Resmin bahsettiği olanaklara, en güçlü, primitif resim alanını yaratmak iadesidir. Cezanne’in alanlarda açığa çıkardığı huzursuz gerilimi, bir anlık şiddet ile hem gerçekleştirilen hem de kopya eden bir resim yüzeyi. En ücra noktalarına kadar kıpırdanan, arkeolojik çağrışımlara açılan bu yüzey, arkaik devirlerin sanatını günümüze, günümüzün ateşli cümbüşlü, sefih yaşamını güvenilmez ve bitmez tükenmez devirlerine bağlıyor. Bu yüzey dışarıya doğru taşan bir duyguyuda kapsar: Birbiriyle birleşmek için savaşılan patlayıcı dürtüler, içgüdüler bu gerilim yüklü, sancılı, somut ve yaşam resim yüzeyinden tüm içgüdü yaşamımıza tadılır. Biz kör ve kontrolsüzce bir “o” haline gelip resim yüzeyinden yayılan şehvet rüzgarına kapılırız. Tüm konular böylece otonom bir şehvete dönüşür.”⁴²

⁴¹MADRA,Beral, “**Çağdaş Sanat Merkezi**”/http://www.btmadra.com/articles/articles.html

⁴²Bkz.(2) N.LYTHO

N,345.



Resim 27-Julian Schnabel "Mele",1987

Sanat tarihinde, eleştirmenler tarafından, Yeni Dışavurumculuk içerisinde değerlendirilen diğer bir sanatçıda David Salle'dir. Schnabel'in resimsel anlamda dışavurumcu tavrını paylaşmamakla birlikte Salle de farklı kültürel kaynaklar arasında bir ayırım yapmamış; genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde birbirinden kopuk öğelerin bir araya geldiği imgeler yaratmış, hatta resimlerinin günümüzün 'zapping' deneyimine benzer bir imgeler silsilesinden oluştuğu söylenmiştir. Sanatsal özgünlüğünü sanatçının yarattığı değil, seçtiği imgeler olduğuna inanan sanatçı böylece Marcel Duchamp'ın ve 1960 sonrası yeni avangardların kavramsal yaklaşımını benimseyen bir ressam olduğunu ortaya koymuştur.

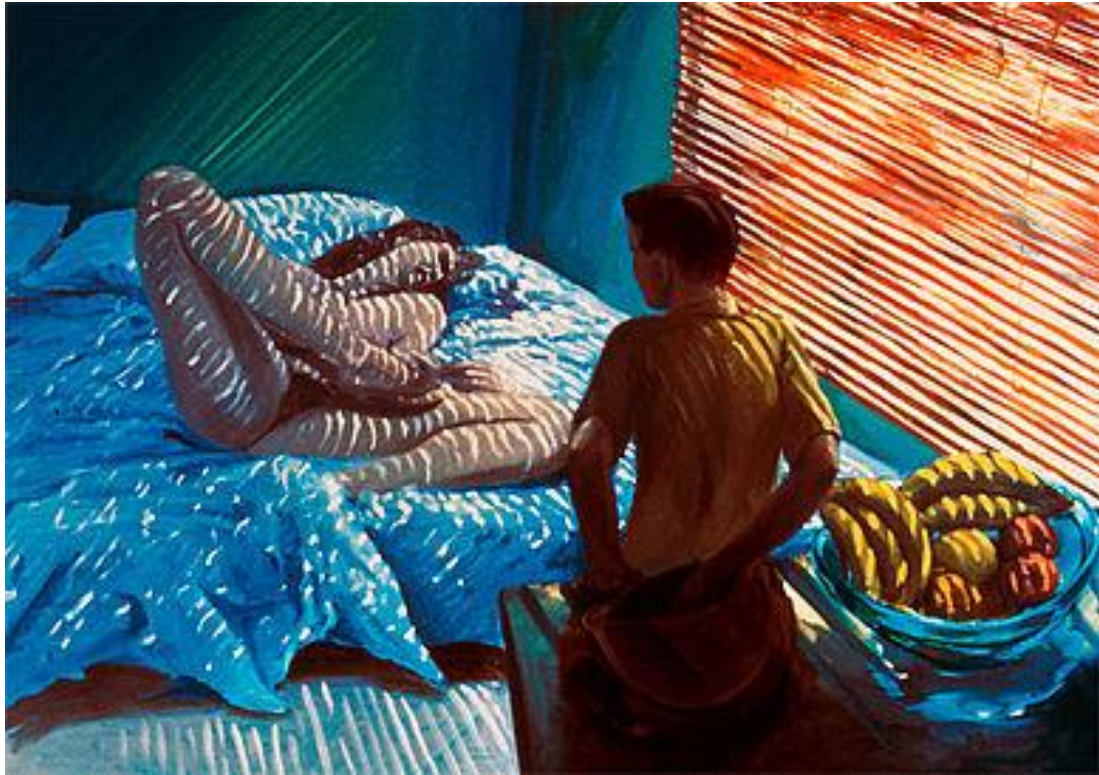


Resim 28-David Salle "İsimsiz",1996

Kavramsal sanatın en revaçta olduğu yıllarda öğrenim görmesine rağmen, Salle'nin resme yönelmesi, görünürde, kavramsal sanatın resim karşıtı tavrına duyduğu rahatsızlık yüzünden gibidir. Oysa Salle temelde modernizmin saf sanat anlayışına karşı çıkmıştır. Çağdaş görüntüleme araçları yığınla o kadar farklı görüntüler üretiyorlar ki, sanatın saf kalmasını artık olanaksızlaştığını, daha doğrusu gereksiz hale geldiğini hissetmişti sanatçı. Salle, bu yüzden birçok çağdaş sanatçı gibi, TV, video, dergi ya da gazetelerdeki görüntülerden bol bol yararlanmıştı. Ancak bu yararlanmanın, imgeleri birebir almaktan öte, medyanın sunuş şekliyle ilgili olduğunu belirtmekteyiz.⁴³

⁴³A.g.i.p. (37)

Salle'nin resimlerinde kat kat ve üst üste koyduğu sürrealist parçalar görülür. Onun resimleri tuval üzerine farklı malzeme ve görüntülerden oluşur; içerisinde erotizmi temsil eden, pornografik dergilerden aktarılmış çıplak kadınlar, Theodore Gericault'un resimlerinden alınmış cesetler yer alırken, bunun yanında güncel olan değişik nesne ve parçalarda eklenmiştir.



Resim 29-Eric Fischl "Kötü Çocuk", 2008

Eric Fischl de bu dünyayı, özelliklede erotize edilmiş dünyaya odaklanmış bir diğer Amerikalı sanatçıdır. Ancak Salle'nin tersine, Fischl'nin resimleri daha tutarlı ve gerçekçidir. Figürlerin oranlarında ve yan yana gelişlerinde çok fazla zorlama, biçim bozma gözükmez. (R.29) Bazı resimlerinde ensest, röntgencilik, ilk gençlik döneminde cinsellik gibi konulara değinen Fischl, adeta fotografik bir üslup kullandığı resimlerinden yansıyan derin yalnızlık duygusu nedeniyle 'Çağdaş bir Edward Hopper' olarak nitelendirilmiştir. Eric Firsch, beyaz, orta sınıf Amerikalıların, dışarıdan görülen zengin ve muhteşem yaşamına karşın boş, amaçsız ve sapkınlıklar ve çarpıklıklarla dolu dünyasına tanıklık eden, bir nevi belgeleyen resimleriyle 1980'lerde Schnabel ve Salle ile birlikte Amerikan sanat ortamının en çok dikkat çeken ressamları arsında yer almıştır. "Çağdaş bir Edward Hopper" olarak Fischl, Pop Sanat'ın renkli imgelerle

yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü ‘‘Amerikan Rüyasının’’ gerçek görüntüsünü gözler önüne sermiştir.’’⁴⁴

Yeni Dışavurumculuğun sanatsal-tarihsel arkaplanı ortak noktası olarak referans alındığında dışavurumcu tavırlarından anlaşılabilceği gibi, özellikle etki noktasının bireysellikleri ve öznellikleri olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçıların öznel fantezi dünyasını, korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını, anılarını ve yorumunu içeren bir resim anlayışı olarak Yeni Dışavurumculuğu anlamaya çalıştığımız bu bölümde Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hakim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özellikler ve öznel anlatıların ön planda olduğunu vurgulamakta fayda olduğunu söyleyebiliriz; Modernizmin dışında tuttuğu figüratif resim 1980’lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuştur.

Hiç kuşkusuz Yeni Dışavurumculuk, yalnız Minimal ve Kavramsal sanatın teorileri, görüntüleri ve yaratılan boşluk ortamına duyulan rahatsızlıkla sergilenmiş bir tutumdan öte, bunlara tepki olarak dünyanın birçok yerinde aynı anda, aynı yaklaşımla tekrar konuya, boyaya, figüre ve yer yer de soyut anlatıma bir dönüş olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Alman Dışavurumculuğunun bir devamı olarak Yeni Dışavurumculuğu gören yaklaşımlara karşın, Yeni Dışavurumcu sanatçıların eserlerindeki biçimler bunun aksini söylemektedir. Akımlar birbirine tepki olarak gelişim gösterse de, bir öncekinin yarattığı ihtiyaçtan doğsa da, her yeni oluşum bir öncekileri de bünyesinde barındırarak oluşumunu sürdürmektedir. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuğu sadece Alman Dışavurumculuğunun bir devamı olarak görmek yeterli bir veri olmayacaktır. Çünkü Yeni Dışavurumculuk diğer birçok akımla (Gerçeküstücülük, Pop Art, Soyut Dışavurumculuk, Art Brut, Minimal ve Kavramsal sanat) da kendini harmanlayan, oluşumunu sürdürdüğüne tanık olduğumuz bir akım olarak varlığını mümkün kılmıştır.

Bu bağlamda özetlemek gerekirse; ‘‘Yeni Dışavurumculuk geniş biçim ve içerik bağımsızlığı içinde 20.yy’ın son döneminde ard-endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini tarih ve gelecekle olan bağlantılarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir. Kimi kez ‘naif’ resimden de biçimsel ve teknik öğeler, hatta sanat tarihinden çeşitli imgeler alan Yeni

⁴⁴<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F00977AF5B163B0D4C5>

Dışavurumculuk, Post-Modernizm gibi, Modernizmin 20.yy'ın olduğu kadar daha önceki dönemlerinde sanatlarından ve anlayışlarından istediği gibi yararlanan oldukça eklektik (seçici) bir akımdır.”⁴⁵

⁴⁵DUBEN, İpek,YILDIZ, Esra(2008) “**80'lerde Türkiye’de Çağdaş Sanat**”İstanbul Bilgi Üniversitesi

V. BÖLÜM

5.TÜRK RESMİNİN TARİHİ GELİŞİMİ

5.1. Osmanlı Türkiyesi'nden 1980'lere Türk Resminin Gelişim Süreci

Batı anlayışına dönük resim sanatının Osmanlı Türkiyesi'ne girişinin, 19. yüzyılın ortalarına rastladığını söyleyebiliriz. Söz konusu yıllar Lale Devri'ne tekabül eder ki bu dönemde başlayan yenilik hareketleri bağlamında resim sanatı da gelişim göstermiştir.

Başta ordu olmak üzere çeşitli kurumların değişime yeniliğe uğraması zorunluluğu; İngiltere, Fransa ve Almanya gibi, Batı dünyasının en ileri ekonomi, teknoloji ve kültür modellerinin geliştirdiği değer ve biçimlerin her alanda uyarlanmasına zemin hazırlamıştır. Gerçekleşen bu değişimlerden imparatorluk başkentindeki yaşam biçimi de etkilemiştir. Batı kökenli kültür ve sanat biçimlerinden Osmanlı Türkiyesi Saray ve çevresi tanışmaya başlamıştır. Bu tanışma çerçevesinde resim sanatının Türkiye'ye girişini tepeden inme ve bireysel çabalarla sınırlı bir gelişme olarak tanımlayabiliriz. Cumhuriyet'in ilanına kadar da bu gelişme, en geniş boyutlarına ulaştığında bile saray ve çevresi dışına çıkabilmiş değildir.

Türkiye'de resim sanatının, yavaş ve sınırlı gelişmesinin başlıca nedenini, din unsuru ve toplumun en üst kesimlerine kadar kendini gösteren tutuculuk alışkanlığı olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin imparatorluğun en güçlü padişahlarından biri sayılan Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'a özel olarak çağırdığı Gentile Bellini'ye ünlü portresini yaptırmaya karşın, sanatın daha geniş bir alanda (saray dışında) yayılmasını sağlamak için hiçbir girişimde bulunmamıştır. Bellini'nin Fatih portresini, sofu bir padişah olan II. Bayazid'in sattırması da Osmanlı padişahlarının tutuculuklarını gözler önüne sermektedir. Halkın tutuculuğu da padişahla eşdeğerde ilerlemektedir. II. Abdülhamit döneminde, sanatın sarayda gördüğü kabulün eskiye oranla değiştiğini gösterir. Batı'daki oryantalist akımın etkisiyle İstanbul'a akın eden yabancı ressamların etkinlikleri, resme duyulan ilginin artmasına neden olmuştur. Bu gelişmelere ek olarak Sanay-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Okulu) ile İstanbul'da Müze-i Hümayun

(İstanbul Arkeoloji Müzesi) gibi kurumların açılması, Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin (Eski Eserler Tüzüğü) çıkarılarak eski eserlerin yurtdışına kaçırılmasının bir ölçüde önüne geçilmesini önlemeye yarayan yenilikler, devletin sanatsal gelişme konusunda, özellikle de uygulamada kararlı olduğunu kanıtlar nitelikte olduğunu göstermektedir.

19. yüzyılda gerçekleştirilen "ıslahat hareketleri" kapsamında, ordunun nitelikli subay gereksinimini karşılamak amacıyla açılan çeşitli okullar, resim sanatının Türkiye'de yaygınlaşması için önemli bir eylem olmuştur. Askeri alandaki eğitimin yetkinleştirilmesi amacıyla, programında resim ve perspektif derslerine ilk kez yer veren Mühendishane-i Berri-i Hümayun II. Mahmut'un padişahlığı sırasında, 1795'te açılmıştır. Mühendishane'yi izleyen Harbiye ve Hendese-i Mülkiye bilinen sanatçıların yetişmesini sağlayan en etkili kurumlar olduğunu söyleyebiliriz. Önceleri sadece üst düzeydeki kurumlarda gündeme gelen resim öğrenimi Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemlerinde başta Darüşşafaka olmak üzere diğer bazı orta dereceli okulların da programına alınmış ve böylece Türk resminin başlangıç aşamasını besleyen kaynaklar giderek çoğalmıştır.

1830'larda yetenekli gençlerin, resim öğrenimi görmek üzere Avrupa'ya gönderilmesi uygulamasına başlanmıştır. Sadece 1835–38 arasında Viyana, Berlin, Paris ve Londra gibi Avrupa başkentlerine 22 genç gönderilmiştir. Buna ek olarak, kendi olanaklarıyla ya da saray ve çevresinin desteğiyle Batı'da resim öğrenimi görenler de vardır. Türk resminin öncüleri arasında sayılan Osman Hamdi Bey, kendi olanakları; Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid ise sarayın desteğiyle Avrupa'da resim öğrenimi gören Türk ressamlarının ilk ve en ünlü temsilcileridir. Esasen, Cumhuriyet öncesi ve sonrasının başta gelen sanatçılarının neredeyse hepsi, (büyük çoğunluğu devlet desteğiyle) Avrupa'da çeşitli ustaların atölyelerinde çalışmışlardır (Yetenekli öğrencilerin sanat öğrenimi görmek amacıyla devlet tarafından Avrupa'ya gönderilmesi 1980'lere kadar sürdürülmüş ve Türk resmine sayısız yararlar getirmiş bir uygulamadır).

Kuşkusuz bu dönemde açılan kurumların en önemlisi, Türk sanatını günümüze kadar yönlendirmiş olan Sanay-i Nefise Mektebi'dir. 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi ve günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi adını alan bu okulun kuruluş hazırlıkları 1860'larda başlamıştır. 1865te Abdülaziz'in çağrısı üzerine İstanbul'a gelen Fransız ressamı Guillemet'in Beyoğlu'nda desen ve resim öğreten özel bir "academie" açacağı ya da açtığı dönemin basınında yer alan haberler arasındadır. Bunu, Osman Hamdi Bey'in babası İbrahim Edhem Paşa'nın sadrazamlığı sırasında bir güzel sanatlar okulunun kurulacağı ve başına Guillemet'in getirileceği yolundaki haberler izlemiştir. 1877'deki Osmanlı Rus savaşının engellediği bu girişimler, son olarak 1883' de Ticaret Nezareti'ne bağlı bir Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ve başına müdür olarak Osman Hamdi

Bey'in getirilmesiyle sonuçlanmıştır. Resim, heykel ve mimarlık gibi üç aynı dalda, 20 öğrenciyle öğrenime başlayan Sanay-i Nefise'de tüm resim ve heykel öğrenimi yabancı hocalar tarafından verilmekteydi. Desen Polonyalı Warnia Zarzecki, yağlıboya resim İtalyan Salvatore Valeri, heykel ise Yervant Osgan ya da yerli adıyla Oskan Efendi tarafından öğretilmekteydi. Türklerin ilgi göstermeyişi yüzünden, okulun başlangıçtaki öğrencilerinin çoğunluğunu azınlıklar oluşturmuştur.⁴⁶

Türkiye'de sanat eğitiminin yaygınlaştırılması konusunda önemli gelişmelerden biri de kadın ve erkek arasındaki ayırım yapılmasından kaynaklanmıştır. Sadece erkeklere açık olan Sanayi-i Nefise'ye karşılık, İnas (Kızlar) Sanay-i Nefise Mektebi ancak 1914'te açılabilmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında yer alan bu gelişmelerden sonra sıra, sanat ürününün izleyiciye ya da daha doğru bir deyişle, sanat izleyicisine sunulmasını sağlayacak etkinliklere gelmiştir. 1863'teki Sergri Osmanî ve 1870–73 arasında Darülfünun'da (Üniversite) açılan ve Kız Rüştüyeleri ile Darülmualimat (Kız Öğretmen Okulları) mezunlarının el işlerinin gösterildiği sergiler, Türkiye'deki ilk sergilerdir. Türkiye'deki ilk gerçek resim sergisi ise, Şeker Ahmet Paşa'nın kişisel çabalarıyla 1873'te gerçekleştirilmiştir. Bunu gene Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği ve başta Osman Hamdi Bey ile Halil Paşa olmak üzere bazı Türk ressamın da katıldığı kesin olarak bilinen, bir ikinci karma sergi izlemiştir. Aynı Türk ressamın, İstanbul'da yaşayan azınlıkların kurduğu ABC kulübünün İngiliz Konsolosluğu'nun desteğiyle 1881-1882'de düzenlediği karma sergilere de katılmışlardır. Ayrıca Sanayi-i Nefise'nin açılışından itibaren, öğrenci etkinliklerinin tanıtılması amacıyla her yıl düzenlenen sergiler de, giderek canlanmakta olan sanat ortamına bir başka çeşni katmıştır.⁴⁷

Öncesinde üç büyük karma sergi daha düzenleyen Şeker Ahmet Paşa 1900'de Pera Palas'ta Türkiye'deki ilk kişisel sergi olma önemini taşıyan sergiyi açmıştır.

⁴⁶/htcelik.com/kemaliskender_turk_resminin.htm

⁴⁷A.g.i.p

1908'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuyla birlikte sanatsal etkinlikler daha da artmaya başlamıştır. Ahmet Ziya (Akbulut), Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai Paşa ve tüm Çallı kuşağı ressamlarının üyesi olduğu cemiyetin 1911–14 arasında 18 sayı yayınladığı "mecmua"da başta Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya, Sami (Yetik) ve Ruhi (Arel) olmak üzere, çeşitli sanatçılar yazdıkları yazılarla resim kültürünü ve kendi resim anlayışlarını tanıtmaya çalışmışlardır. Cemiyet ayrıca, sonradan Galatasaraylılar Yurdu'na dönüştürülecek olan İtalyanların "SocietaOperaira" adlı salonunda 1916'dan itibaren düzenlediği sergilerle, gelecekte Galatasaray Sergileri olarak anılacak etkinlikleri de başlatmıştır.⁴⁸

Türk Resminde Dışavurumcu Yaklaşımlar

Türk resminde, Çallı kuşağının ardından 1950'lere kadar birbirini izleyen çeşitli grup hareketlerinin geldiği görülür. Ancak çoğunlukla tam bir kesinlik içeren tek bir görüş çevresinde bütünleşmiş bir görüntü sergilemeyen grup hareketleri, gerçekte karşılıklı bir etki ve tepki diyalektiği ya da çatışması bağlamında gelişmiş değildir. Bu yüzden Müstakiller, D Grubu, Yeniler ve benzerleri gibi gruplaşma hareketlerinin her biri kendilerinden öncekilerine ters düşen yeni bir biçim anlayışı çevresinde bir araya geliş değil, bir öncekilere şu ya da bu şekilde karşı çıkarak sesini duyurmayı amaçlayan çıkar ortaklıklarını temsil ederler. Bu nedenle çeşitli kuşak ya da gruplar kendilerinden bir önceki kuşak ya da grubu, ağır bir şekilde eleştiren ifadelerle başvurmuşlardır. Çallı kuşağı, Şeker Ahmet Paşa ve çağdaşlarını, at arabalarını resimleme geleneğine atfen "arabacı ressamlar" olarak adlandırmışlardır. Batı'da Modernizm hareketi kapsamında gelişen çeşitli biçim anlayışlarının sözcülüklerini yapan Müstakillerle D Grubu da Çallı kuşağı için. "Sağlam bir desenden yoksun ve paletleri gelişigüzel renklerle karmakarışık" ya da "Albert Besnard ekolünün kötü taklitçileri" gibi ifadeler kullanmışlardır.

15 Temmuz 1929'da yayınladıkları broşüre göre, Müstakiller'in amacı "yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine yardım etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla ulusal güzel sanatlara doğru ilkeler çerçevesinde bir yön vererek layık

⁴⁸*Gergedan Kültür ve Sanat Dergisi, Eylül 1988, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı*

olduğu düzeye erişirmektir". Bu açıdan, Müstakiller'i kendilerinden önceki kuşaklardan ya da kendilerinden sonraki gruplardan ayıran temel bir özellikleri yoktur. Müstakiller ayrıca tek bir sanatsal anlayış çevresinde bütünleşen bir grup da değildir. Grubu oluşturan sanatçıların arasındaki farklılıklar, benzerliklerden daha çoktur. Bütün bu farklılıklara karşın, Müstakiller'in geneldeki üslupsal yaklaşımı, geçmişi Cezanne'a kadar uzanan inşacı bir tuş tekniği ile kübizm ve konstrüktivizm gibi akımların biçimsel kuruluş şemasına kazandırdığı anlamı bütünleştirmek üzerine temellenir.⁴⁹

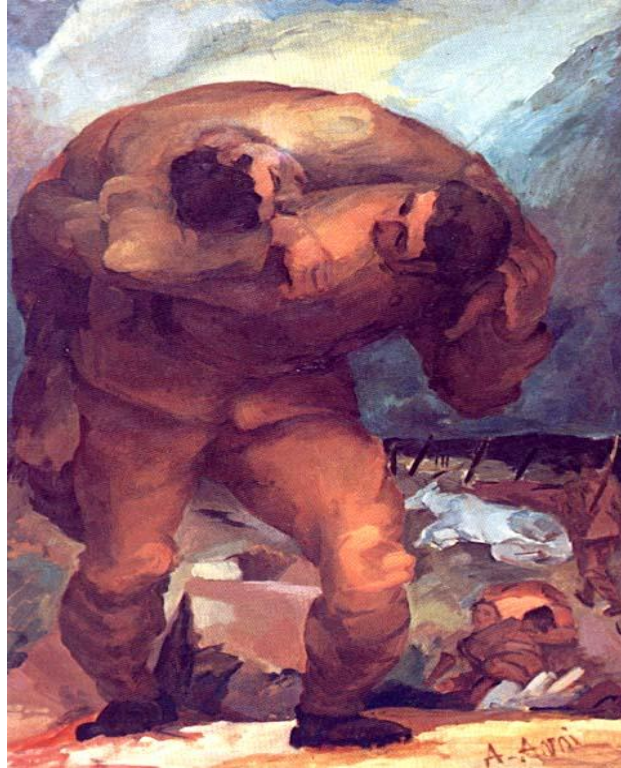
Müstakiller içinde, yerel konulara özellikle ilgi gösteren sanatçılar olarak Cevat Dereli ve Turgut Zaim isimlerini verebiliriz. Cevat Dereli'nin Anadolu halkının yaşamsal etkinliklerini, iyice sadeleştirilmiş ve biçimsel olarak yüzeyselleştirilmiş şematik bir resimsel kuruluş bağlamında yansıtmış olduğu görülür. Turgut Zaim üslubunda ise, folklorik öğelerle biçim bulan yerelliği daha çok halk motifleri ve konuya dayanan bir boyut içerdiği görülür.



Resim 30-Cevat Dereli "Kompozisyon" Tarihi bulunamadı

⁴⁹B.k.z(46)

Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi Müstakiller'in en güçlü temsilcileri arasında sayılmaktadırlar. Söz konusu ressamalar Alman ressamı Hans Hoffmann'ın atölyesinde gördükleri öğrenim nedeniyle belli bazı ortak özellikleri paylaşırlar. Bu sanatçılar deseni, nesne ve figürlerin mekân içindeki konum ve yapısını vurgulamaya dönük bir biçim anlayışı ile hareket ederler. Belli başlı hareketlerin ve biçimlerin yapısının sadeleştirilerek ana karakteri doğrultusunda abartıldığı bir biçimsellik kapsamında, hacim değerlerinin çizgiler, plan ayırıştırılmaları ve ton renk bütünlüğündeki şişen değerlerle ifade edilmesi öngörülür. Kocamemi'nin genellikle inşacı teknik ve hacimlendirme yöntemlerinin sistematik bir şekilde uygulanmasından kaynaklanan biçimciliğine karşın, Çelebi, "Sebzeci" ve "Yaralı Asker" ya da "Silah Arkadaşları" adlı resimlerinde hareketleri iyice abartarak, ekspresyonizmin sınırlarına dayanan bir anlatıma ulaştığı açıkça görülür.



Resim 31-Ali Avni Çelebi "Yaralı Asker",1932

D Grubu

Müstakiller'i izleyen D Grubu, 1933'te Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuştur. Grup, Türk resmindeki 4. kuruluş olduğu için, adım alfabenin ("ç" atlanarak) 4. harfinden almıştır. D Grubu ilki, Beyoğlu'ndaki Narmanlı yurdunda bulunan Mimoza adlı şapkacı dükkânında olmak üzere, 1933–51 arasında 15'ten fazla sergi açmıştır. İzleyen yıllarda sırasıyla Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Eşref Uren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaplan, Sabri Berkel ve Zeki Kocamemi gibi Türk resminin ünlü adları grubun safları arasına katılmışlardır. D Grubu'nun sözcülüğünü başlangıçta Fikret Adil ve N. Berk yapmıştır. Bu sözcülüğten kalma alışkanlıklarını bütün yaşamı boyunca sürdüren Berk, çeşitli yazı ve kitaplarında D Grubu'nun Türk resmi içindeki yerini abartan tutumuyla da, kimi sanat yazarları üzerinde benzer bir davranışı benimsemeleri açısından etkili olmuştur. Öte yandan Müstakiller gibi D Grubu da sergilerinin yanı sıra resim ve heykel sanatındaki gelişmeleri tanıtan konuşmalarla da halkı eğitmeye dönük etkinliklerde bulunmuştur.⁵⁰ D Grubu üyeleri kendilerinden öncekiler gibi Avrupa'da Ernest Laurent, Andre Lhote, Fernand Leger, Hans Hoffmann, Marcel Gromaire ve Othon Friez gibi sanatçıların atölyelerinde eğitim görmüşlerdir. Benzer bir öğrenim gördükleri için, bireysel üslupları da genelde kübist ve inşacı bir biçim anlayışı üzerine temellendiği görülür.

D Grubu üyelerinin kişisel üslupları, kendi aralarında sadece farklılaşmakla kalmaz, dahası birbiriyle çelişen özellikler bile içerirler. Gene de grubun başlangıçtaki ilk üyeleri bir anlamda Andre Lhote'un formüleştirdiği sentetik kübizmin şematik biçimlerinin ortak kullanımında bütünleşirler. Avrupa bir yana, Türkiye için bile yeni olmayan D Grubu'nun seçmeciliği (eklektisizmi) Türk resminde belli bir dönem için söz sahibi olmuştur. Oysa Lhote'un bu biçim anlayışı, D Grubu'nun etkinliklerinin Türkiye'de en yoğun biçimde yaşandığı yıllarda Avrupa'da çoktan beri akademik sayılmaktaydı.⁵¹

⁵⁰B.k.z(48)

⁵¹B.k.z(46)

D Grubu, kendinden önceki Müstakiller'e oranla bile daha dağınık bir görünüm sergiler. Örneğin grubun sözcüsü Berk'e göre; Tollu, "hocasının etkisinde kalmış bir konstrüktivist"; A. Dino, "illüstratör" Z.F. İzer ise "lirizmde kalmış" bir sanatçıdır. Kaldı ki, T. Zaim, B.R. Eyüboğlu ve E. Eyüboğlu başından beri geleneksel halk motifleri ve yerel konulara el atmak, yönelmek gibi grubun evrensel amaçlarıyla bağdaşmayan yönelişler içine girmişlerdir. İzleyen yıllarda A. Dino Paris Okulu saflarına katılırken, Elif Naci ve Z.F. İzer gene Paris okulu koşutunda Türkiye'ye yansıyan soyut eğilimlerin etkisindeki arayışlarla güncelliklerini korumuşlardır. N. Berk ve C. Tollu belki de 1950'lerde gündeme gelen Batı sanatı taklitçiliği gibi eleştirilerin etkisiyle yerel kaynaklara eğilmişler, bu arada Berk minyatür ve süsleme. Tollu ise Hitit sanatı biçimleri aracılığıyla kişisel üsluplarına yeni bir yön vermeye çalışmış oldukları görülür.



Resim 32-Bedri Rahmi Eyüboğlu "Balıkçı"1930



Resim 33-Zeki Kocamemi "Mekkare Erleri", 1935

1955–70 Arasında Figüratif Eğilimler

1955–70 arasında soyut resmin tartışılmaz egemenliğine karşın, figüratif eğilimler hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmamış, toplumsal içerik ve yerel temalarla beslenen figüratif anlatım biçimleri, birçok ressam tarafından geliştirilmiş olduğunu söyleyebiliriz.

27 Mayıs 1960'dan sonra sanatın; toplumsal yaşam içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu gibi sorunlar yoğun bir şekilde tartışılmıştır. 1950'lerde başlayan kalkınma hamlelerinin getirdiği tutarsız ve dengesiz gelişmelerin ressamlar üzerindeki hissedilir etkisi de figüratif anlatım biçimlerine duyulan ilginin artmasını sağlamıştır. Sanatçıların yeni bir bilinç kazanmalarında temel bir yol oynayan etkilerden biri gene ilginçtir ki Avrupa'dan kaynaklanmıştır. 1963–64 arasında Brüksel, Paris, Berlin ve Viyana gibi Avrupa sanat merkezlerinde açılan ve "plastik sanatlarımızın özellikle son akımlarını göstermek amacıyla olan" Çağdaş Türk Sanatı Sergisi'nin, bu merkezlerde yarattığı izlenim ve

etkinin Türkiye'ye yansıyan biçimi, Türk sanatçıların Figüratif eğilimlerde ısrar edişine yeni bir değer kazandırmıştır. Tek seçiciliğini J.Lassaigne'in yaptığı ve T. Zaim, E. Üren, N. Günsür, O. Peker ve benzer figüratif eğilimleri paylaşan bazı ressamların yapıtlarının alınmadığı bu sergide, Paris Okulu etkisindeki resimler eleştiri ve alay konusu olurken, ülke gerçeklerine kişisel bir üslupla yaklaşabilen sanatçıların resimleri beğeni kazanmıştır. Sergi sonrası değerlendirmeler Paris Okulu biçimciliğini körü körüne izleme yanlısı sanatçılar üzerinde tam bir "şok" etkisi yaratmış, sergi komiseri N. Berk bu izlenimlerin etkisiyle, yazdığı çeşitli yazılarda sürekli olarak "bizim olan" bir sanat anlayışının geliştirilmesinin gereği üzerinde durmuştur.⁵²

Bu olayların yaşandığı yıllarda, öteden beri toplumsal konulara duyduğu ilgiyle dikkatleri çeken N. İyem ve 1960'larda resme başlayan Cihat Burak resimde toplumsal içeriği vurgulayan tutumlarıyla ön plana çıkmışlardır. Neşet Günal gerek hocalığı gerekse Anadolu köylüsünün yaşam biçimini, insancıl bir yaklaşımla ve anıtsal bir biçim anlayışı içinde yansıttığı yapıtlarıyla, insan içerikli resmin gelişmesinde ve bu türe ilgi duyan genç kuşaklar üzerinde özellikle etkili olduğu söylenebilir.

Bu gelişmeler eşliğinde nitelikli figüratif sergilerin de çoğalmış olduğu görülür. C. Burak, N. Günal, N. Günsür, N. İyem ve Gürol Sözen'in 1968'de İstanbul, Harbiye'deki bir galeride açtıkları "Resim Sanatı ve Toplum" sergisinin bir benzeri, (G. Sözen'in yerini T. Zaim'in almasıyla) 1977'de "Beş Gerçekçi Ressam" adı altında açıldığında büyük bir ilgi uyandırmış, bu ilgi aynı adı taşıyan bir kitabın da yayınlanmasına neden olmuştur.

Öte yandan, bu dönemde figüratif resmin, folklor ve halk sanatları kökenli bir diğer eğilimi de Türkiye'nin en "popüler" ressamlarından biri olan B.R. Eyüboğlu ve bu sanatçının yetiştirdiği öğrenciler tarafından temsil edilmiştir. B.R. Eyüboğlu çeşitli dokusal etkiler elde etmek için kum, taş vb. gibi her türlü malzemeyi kullandığı bu

⁵²EDGÜ, Amelie (Ed.)(1998)**Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)** Milli Retüserans Yayınları, İstanbul

dönem resimlerinde, geneldeki figüratif tutumunu korumakla birlikte, geleneksel halk sanatları motiflerinin soyut da dahil olmak üzere her biçimini denemiştir.⁵³

1970'den Günümüze

1970'ler, Türk resminde evrensellik/ ulusallık yada evrensellik/ yerellik, toplumculuk/ bireycilik, sentezcilik/ tekilcilik, soyut/ figüratif gibi karşıt eğilimlerin bir yandan alabildiğine kutuplaştığı, öte yandan da belli bazı bireşimlere dönüştürüldüğü, bir çelişkiler ve çoğulculuklar çeşitliliğinin başlangıcını vurgular. Her türlü eğilimin birbiriyle kıyasıya yarıştığı ve sanat etkinliklerinin eskiye oranla alabildiğine hızlı bir tırmanışa geçtiği bu aşamada, işlene işlene posası çıkarılmış bir izlenimcilikle kübizm sonrası arkaizmini durmadan yineleyen yoz tutumlar dışında kalan gerçek resim sanatı soyuttan figüre doğru (bu sıralama figürden soyuta doğru da olabilir) çeşitlenen beş ana eğilim altında sınıflandırılabilir: 1) Soyut eğilimler, 2) Yenilikçi eğilimler, 3) Figür/soyut bireşiminde lirik arayışlar. 4) Toplumsal (gerçekçi) eğilimler, 5) Bireysel nitelikteki figüratif eğilimler.

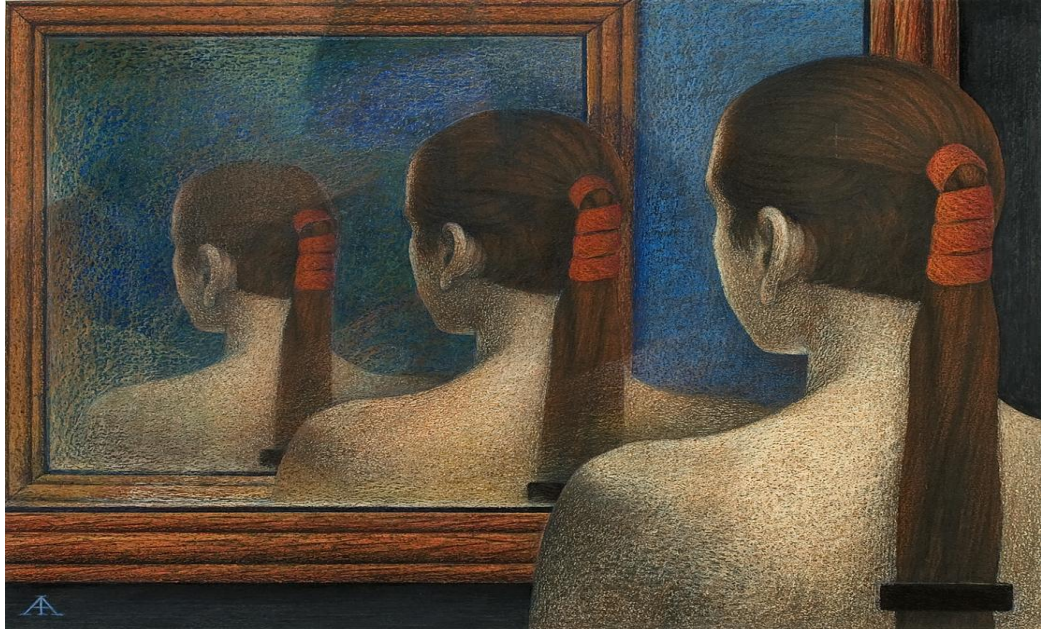
1970-80 arasında soyuta karşı azalan ilgi, 1980'den sonra biraz daha artmıştır. Bu türde çalışan sanatçıların bir kısmı, hâlâ 1955–70 arası soyutçuluğunun kısır döngüsü içinde bocalayıp dururken, S. Berkel ve 1970'den sonra yeni bir üslup arayışı içine giren A. Çoker geometrik-soyuttan hareketle farklı sonuçlara ulaşmışlardır. S. Berkel sadece göze hitap eden katıksız bir soyut görselliği, A. Çoker ise mistik ve öznel bir etki yapan geometrik temelli biçimsel kuruluşları yeğlemiştir. Gene Burhan Doğançay, Tamer Akakıncı, Halil Akdeniz, Süleyman Saim Tekcan, Bekir Sami Çimen, (bazı yapıtlarıyla) Adem Genç ve Mehmet Mahir geometrik-soyuta kişisel düzeyde değişen oranlarda ilgi duyan sanatçılardır. Buna karşılık Erol Eti, Güngör Taner, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen, Hasan Pekmezci, Bilal Erdoğan gibi sanatçılar ise genelde lirik soyut, soyut, soyut dışavurumcu vb. eğilimleri temsil ederler.⁵⁴

⁵³A.g.k (38)

⁵⁴RICHARD,Lionel(1999) *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi,İstanbul

Yenilikçi eğilimlerin Türkiye'deki ilk temsilcisi, pop sanat ve yeni dadacılık çıkışlı tutumuyla 1970'lerde sanat nesnelere üreten Altan Gürman olduğunu söyleyebiliriz. Foto gerçekçiliğin Türk resmi üzerindeki etkisi sınırlıdır. Nur Koçak, bu anlamda ön plana çıkarken başta Özdemir Altan ve Zekai Ormancı olmak üzere fotoğraf ve foto Gerçekçilikten kısmen etkilenen bazı sanatçılar, çeşitli endüstri ürünlerinin ve çağdaş kent yaşantısının imgelerinden seçilmiş parçaların kolaj estetiğini anımsatacak şekilde bir araya getirilmesine dayanan biçimsel üsluplaşma örneklerini temsil ettikleri görülür. Şükrü Aysan, Gürol Yontan, Serhat Kiraz, İsmail Saray, Gülsün Karamustafa, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen ve bir anlamda da Âdem Genç, Batı sanatında geçmiş Marcel Duchamp'a kadar uzanan uygulama, eylem ve kavramlar bağlamında gelişen yeni dadacılık, kavramsal ve minimal sanat gibi akımların çeşitli özelliklerini yansıtan etkinlikleriyle dikkati çekerler. Bu sanatçılar geleneksel resim ve heykel kavramlarının dışında irdelenmesi gereken üç boyutlu yapıtlarıyla, sanatın anlamını, sanatsal yaratma işlemini, görsel yanılmanın gerçeklerini soruşturmayı amaçlarlar. "Hazır nesne"; "çevreye müdahale"; kamera, fotoğraf ve video gibi araçlarla belgelenmiş eylemler ve sanat nesnesi gibi ürün türlerinden akla gelebilecek her türlü imgenin yerine göre kendisini, fotoğrafını ya da sadece kavramını kullanırlar. Dahası, genç Duchamp'tan kaynaklanan bir düşünce ve uygulamanın gereği olarak bu anlayışa göre, sanatçının seçtiği her "şey" sanat yapıtıdır. Tüm yenilik iddialarına karşın, pop sanat, yeni dadacılık ve kavramsal sanat çıkışlı anlayış ve uygulamalar, 1920'lerden bu yana sürekli olarak yinelenen ve dahası bu türdeki bazı davranışlar kendilerini yineledikleri için, yeniliklerini çoktan yitirmiştir. Gerçek de benzeri eğilimlerin Türkiye'de yeni sayılmaları başlı başına büyük bir çelişkidir.⁵⁵

⁵⁵A.g.k,(58)



Resim 34-Aydın Ayan "İsimsiz" 1970

Toplumsal (gerçekçi) eğilimler, 1970'lerde yoğun olarak yaşanan toplumsal olaylar ortamında gördüğü ilgiyi, günümüzde belli bir ölçüde yitirmiştir. Bağlı, olarak da, gerek bu türde çalışan sanatçılar gerekse bu tür sayısal olarak düşüş göstermiştir. Bu düşüşte, daha biçimi bulmadan toplumsal ifadeye yönelen bir kesimin, herhangi bir üslupsal kaygı duymaksızın "mesaj" iletmeye ya da bazı sloganları görselleştirmeye dönük etkinliklerinin ortadan kalkmasının büyük bir payı vardır. Her şeye karşın toplumsal eğilimlerin gerçek temsilcileri olarak N. Günal, N. Günsür, C. Burak ve M. Yener bilinen tutumlarını sürdürmektedir. Ayrıca Seyyit Bozdoğan, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Kasım Koçak ve Hüsnü Koldaş gibi daha genç bir kuşağın sanatçıları kent insanlarının güncel yaşam ve çalışma biçimlerinden Kurtuluş Savaşı'na kadar geniş bir konular yelpazesi çerçevesinde toplumsal ilgilerini sürdürmektedirler.⁵⁶

⁵⁶B.k.z.(48)



Resim 35- Nedred Sekban “Çöpçüler”1989

Türk resminde insanın iç dünyası, kişisel düzeydeki sorun ve tutkularını ifade etmeye ya da yorumlamaya dönük bir figüratif anlatımın ortaya çıkışı 1970'lerin başlangıcına rastlar. Bu eğilimin belirmesinde, dönemin özgürlükçü ortamının ruhu kadar, gene dönemin akademisinin eski hocalarınca öğretilen ve kübizm sonrası biçimciliğinin uzantısında bir nesne düzeyine indirgenmiş genel ve şematik figür kavramına karşı çıkmak arzusu da önemli bir rol oynamıştır. Çünkü eskilerin bu biçimsel figür anlayışı, en sıradan bir öznel duygunun anlatımı için bile yetersiz bir araçtır. Öte yandan Alaettin Aksoy, Gürkan Coşkun (Komet), Neşe Erdok, Mehmet Güler yüz, Utku Varlık, Burhan Uygur gibi bu türde ilk ürünleri veren sanatçıların yetişmelerinde ve yüreklendirilmelerinde, her türlü serbest yönelişe açık tutumuyla B.R. Eyüboğlu ve insansal değerleri özellikle vurgulayan N. Günal gibi akademi hocalarının büyük bir payı vardır.⁵⁷

⁵⁷ *Gergedan Kültür ve Sanat Dergisi, Eylül 1988, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı*



Resim 36-Neşe Erdok "Bir Vapur Masalı" 2006

Özer Kabaş, Mustafa Ata ve İbrahim Örs de dâhil, sanatsal eğilimleri 1970' lerde "eleştirel gerçekçilik" adı altında da tanımlanan bu akademili sanatçılarla, Ergin İnal, Mehmet Özer, Balkan Naci İslimyeli, Kadri Özayten, Ali İsmail Türemen ve Hüsamettin Koçan gibi benzer Eğilimleri paylaşan "Tatbikililer" sanat dünyasının aynı sıralarda tanımaya başladığı adlar arasındadır. Bu grupta toplanan sanatçılar kişisel ilgi alanlarının çeşitliliği nedeniyle birbirinden oldukça farklılaşan üslupları diğer bazı eğilimlerin kapsamına giren özellikler de içerirler.

Türkiye'de yaklaşık 150 yıllık bir geçmişi olan Batı anlayışına dönük Türk resim sanatının günümüzde sergilediği, alabildiğine çeşitli gelişme olasılıklarına açık çoğulcu görünümü, hayli parlak ve renkli bir geleceği olacağını göstermektedir.

6. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE YENİ DIŞAVURUMCULUK

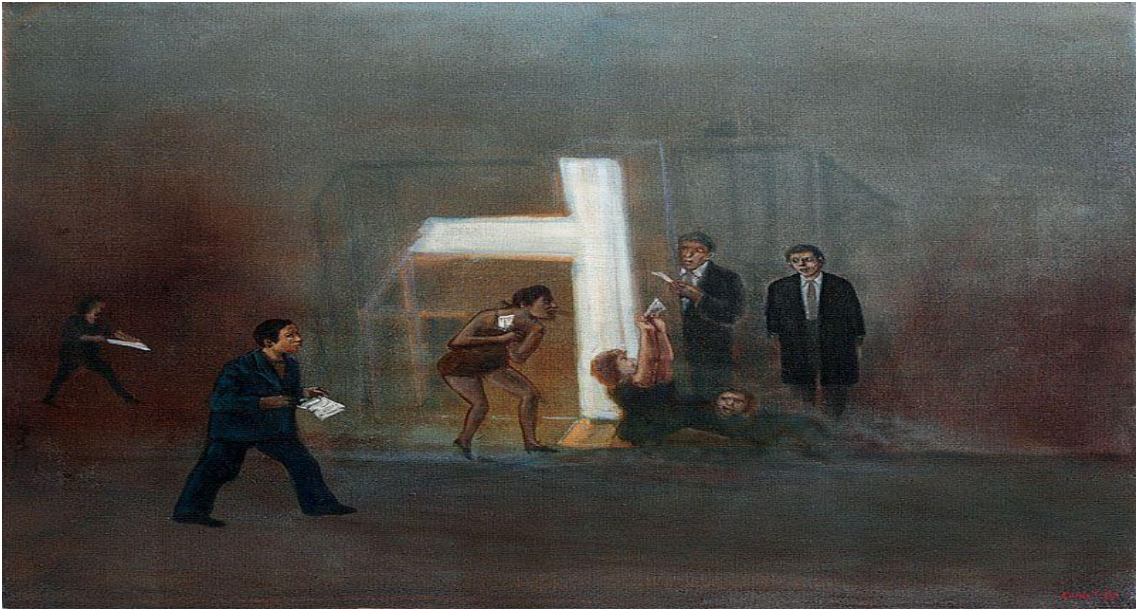
6.1. 1980'lerde Türkiye'de Resim Sanatı

Siyaset, ekonomi ve sanat piyasası oluşması açısından değişime tanıklık eden 1980'ler, siyasi anlamda, gerçekleşen 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve arkasından gelen Özal liberalizmi ile tam bir değişim/dönüşüm sürecini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Söz konusu dönem, siyasi konuların açıkça tartışılmasının yasaklanması, kişi hak ve özgürlüklerinin kısıtlanması, düşünce suçunun yoğun bir şekilde gündeme gelmesi sonucunda her türlü siyasal/toplumsal risk ve sorumluluktan uzak duran, tüketim ve iletişimi yeni bir söylem haline getiren bir toplum yapısının oluşmasıyla karşı karşıya bırakır. Bu değişimlere 1983 yılında Özal hükümeti ile canlanan ekonomi eklenince holdinglerin arttığı, medyanın ve bankaların özel kişi ve kurumların eline geçerek özgürleştiği yani yeni bir zengin kesimin ortaya çıktığı gözlemlenir. Söz konusu yeni zenginler yatırımlarını sanata yönelen ve bu yolla kendilerine toplumda kimlikli bir yer edinmeye çalışan bir strateji belirler. Durum böyle olunca bağlı olarak toplum istekleri talepleri bu duruma göre şekil alarak dönüşüm başlar.

Birçok açıdan değişime tanıklık ettiğini vurgulamaya çalıştığımız 1980'ler bugünkü hareketli sanat ortamının alt yapısının ciddi anlamda oluşmaya başladığı -biental etkinliği de düşünüldüğünde- ihtiyaçların saptandığı bir süreç olarak değerlendirilebilir. Dönemin, pek çok sanatçı ve sergiyle tartışılması gereken kavramlarla dolu olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu dönemde bir kısım çalışma sadece kavramsal yaklaşımları ve yeni medya kullanımını öne çıkarırken bir diğer kısmı ise bu kez yalnızca tuvaldeki çağdaş yaklaşımlara ağırlık vermiştir. Özellikle bu dönemde figüratif anlatımda görülen yoğunlaşma söz konusu yılların sanatsal düzlemdeki çeşitliliğini, zenginliğini gözler önüne sermektedir.

Türk resminde 1980'li yıllarda, figüratif anlatımda görülen yoğunlaşma ile birlikte, sanatsal gelişim grafiğinin yükseldiği ve etkin bir sanat ortamının yaratıldığı görülüyor. Biçemlerinde usta sanatçı kimliklerini ve yetkin teknik güçlerini anlatım çeşitliliği içinde ortaya koyan sanatçılar, sanat piyasasında güçlenmesinde ve giderek büyük sanat

müzayedelerine dönüşmesinde etkili olmuşlardır. Ancak, tablo resmin ticari meta olarak kazandığı bu önem, bazı sanatçıları arza göre resim üretimine yöneltmekle olumsuz etkiler yaratmıştır. Buna karşın, 1960'lı yıllardan bu yana üç kuşak sanatçının bulunduğu bu yıllarda, biçemlerinde ustalaşmış ve uluslararası tanınırlığa ulaşmış sanatçıların, resmi düşünsel bir temele oturtan ve teknik güçlerini sergileyen özgünyapıtları, genç kuşak için örnek oluşturarak, yeni bir bilinçlenmeyi sağlamıştır. Bu dönemde 40 kuşağı sanatçılarından Neşe Erdok, Nur Koçak, Komet, Utku Varlık, Alaaddin Aksoy, Mustafa Ata, Ömer Kaleşi, biçemlerini değiştirmeden; Mehmet Güler yüz renkli anlatıma, Ergin İnan Mesneviden hareketle, hat yazısı yapıtlarında değerlendirilerek, Balkan Naci İslimyeli fantastik ve kavramsal yönelişleri, Özdemir Altan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş, sürekli kendini yenileyen ve giderek kavramsal yaklaşımla anlatımlarını bütünleştiren çabalarını; Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen kavramsal yönde; Adnan Çoker, Adnan Turani, Halil Akdeniz, Zafer Gençaydın ulusal ve uluslararası alanda sanatsal dinamiklerini koruyarak çalışmalarını sürdürmektedirler.⁵⁸



Resim 37- Komet "Figürlü Kompozisyon"1999

1980'lerde uluslararası büyük sanat etkinliklerinin gerçekleştirildiği görülüyor. Asya-Avrupa Bienali (1986) ve İstanbul Kültür ve Sanat Vakfının düzenlediği İstanbul

⁵⁸<http://www.beralmdra.net/articles/gosteri-dergisi/sanaticilarimizda-modern-ve-modern-sonrasi-egilimler/>

Bienali (1987) giderek kurumsallaşıp, başarılı organizasyonlarla geleneksel olarak sürdürülmektedir. Bu etkinliklere sanatsal kişiliklerini belirlemiş, Türk sanatçıları katılmış ve Erol Akyavaş, Nihat Kahraman, Burhan Uygur ve Ergin İnan, Asya-Avrupa I.ve II. Bienallerinde ödüllendirmelerde yer almışlardır. 1936'da Kültür Bakanlığının “Kültür ve Sanat Büyük Ödülü”ise, Şefik Bursalı'ya verilmiştir.⁵⁹

1980’li yılların Yeni-Ekspresyonizm fırtınası içinde yer alan sanatçıların bir çoğuna bu büyük sergi’de yer verilmiş olduğu görülür. Ekspresyonizm kökenli yorum çeşitlemeleri, Asım İşler ve Mehmet Gün’ün soyut ekspresyonist resimleriyle, Ömer Uluç ve Mustafa Ata’nın soyut figüratif karışımı ritmik ekspresyonist resimleriyle ve Mehmet Gülyüz’ün Van Gogh’un fırça tekniğiyle sürdürdüğü Geç Ekspresyonist karakterli resimleri yine bu sergide temsil edildiği görülür.



Resim 38-Mustafa Ata “İsimsiz” 1988

Yeni-Ekspresyonizm’in içerik ve üslup açısından tek düzeliğe yatkınlığı, birçok sanatçıyı 80’li yılların sonuna doğru tedirginliğe itti; bir değişim gerekiyordu, içerik

⁵⁹A.g.i.p

zenginleştirilmeliydi, doğrudan doğruya anlatımdan uzaklaşılmalıydı, kilitli düşüncelere yer verilmeliydi. Bu değişimin ilk örneklerin Bedri Baykam, üç boyutlu, siyasal-toplumsal içerikli foto-paintinglerle, Arpacıoğlu, portre soyutlamaları dizisiyle, Murat Morova ve Esat Tekand klasik düşgücü görüntülerini aşıp hybrid nesnelere gündeme getiren resimleriyle verdiler. Selim Altan, İnci Eviner, Arzu Başaran, Emre Zeytinoğlu, Murat Sinkil, Gonca Sezeer, Bala Arduru gibi yine ekspresyonist figüratif resimleriyle 80'li yıllarda etkinlik gösteren sanatçılarımızda son sergilerinde bir değişim sürecinin ipuçlarını gösterdiler.⁶⁰



Resim 39- Kemal Önsoy "İsimsiz", 1954

Kuşkusuz değişimlerine tanık olduğumuzu söyleyebileceğimiz başka sanatçılar da vardır. Kemal Önsoy'un her ne kadar, Büyük Sergi'de duvar gibi büyük bir panonun arkasına saklandıysa da en ilgi çekici resim olma özelliğini taşımasına bağlı olarak söz konusu değişimi yoğun bir biçimde yaşayan bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz. Kemal Önsoy'un bu resime 1987'de Yeni eğilimler'de yaptığı Siyah Kalem'den yola çıkan kapkara bir Demon-Şaman resmiyle başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Önsoy'un

⁶⁰A.g.i.p

tabularasa resmi olma özelliğini taşıdığını söyleyebileceğimiz bu resmi ve tual üstünde soyut figür arasında bir çekişmeyi başlattığı görülür.

80'li yılların önemli dışavurumcu sanatçıları arasında bu defa kadın bir sanatçı olarak Hale Arpacıoğlu göze çarpmaktadır. Sanatçıyı figüratif eğilimli işlerinde yarattığı dışavurumcu etki ile figüratif resmin gelişimi noktasında önemli bir mihenk taşı olarak vurgulayabiliriz. Sanatçı yoğun duyguları yansıttığı dışavurumcu portre çalışmalarında dramatik etkiyi artırma koşulunda biçim bozmalara yer vermiş, renk kullanımı ve siyah kontr çizgileriyle dramatik etkiyi mümkün kılmış olduğu gözlenir. Arpacıoğlu, figürü yerleştirdiği arka planı parçalara ayırarak mekan atmosferi yaratma amacıyla ritmik bir perspektifi gözler önüne sermektedir. Arpacıoğlu 1990'ların başında soyut figüratif eğilimli işlerine konu olan kadın figürlerinde, kadının adeta iç ve dış dünyasıyla bu dünyanın insan ve çevre ile ilişkilerine yansımalarını dile getirmiş; gerçeği öznel bakış açısıyla yeniden kurgulamış olduğu açıkça görülür.

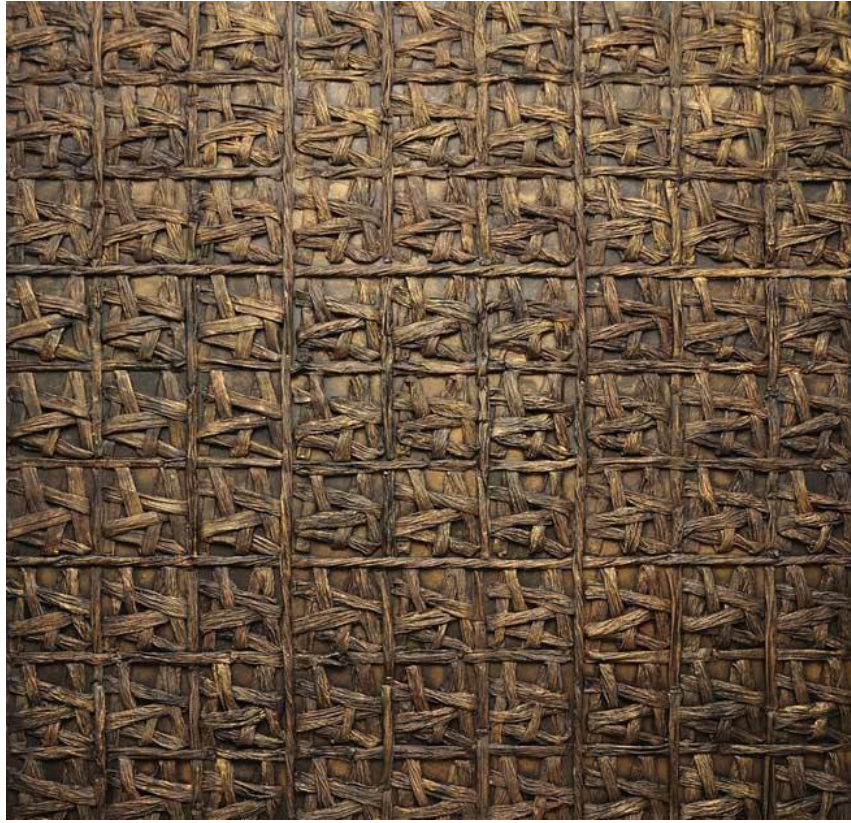


Resim 40-Hale Arpacıoğlu "Çirkin ve Mağrur", 1981

80'li yılların ikinci yarısında sanat yapıtının oluşumunu çözümleme sancısı çeken, çözümleyici bir çalışmaya giren sanatçılar arasında ayıredilebilen bir sanatçı olan Bubi'nin makro-dokuma özelliği gösteren tualleri, tualin nesnelleşmesi konusuna özgün bir yaklaşım getirdiğini söyleyebiliriz. Bubi, Soyut-Ekspresyonist bir çıkıştan sonra, çizgisel ve geometrik değerler taşıyan üst üste bindirilmiş, birbiri içine geçmiş motiflerini önce çoğalttı, sonra bu çoğaltılmış motiflerin kendi biçimlerini

belirlemelerine, bağımsızlaşmalarına izin verdi, şimdi ise onları üç boyutluluğa sokarak bu bağımsızlaştırmayı irdeliyor. Bu tuallerde aynı zamanda geometrik düzen ile ekspresyonist devinim karşılaşıp iç içe geçiyor.

Bubi, motifli çalışmalarına serbest çalışmalarıyla aynı zamanda başlamıştır. Yüzeyi sıfırlamaya yönelik bir tavrın gözlendiği bu resimde (**R.41**) motifinin kaynağı saf jسته dayalı çalışmalarının bir bölümündedir. Jestler, ritmik bir doğrultuda birkaç hamlede tamamlandığında ilk elde N,Z,M harflerini anımsatırlar. Motiflerin üstüste binerek yarattıkları gerilim, maddenin özü üzerine düşünmeyi zorunlu kılarak, seyirci ile sanat eserini zorunlu bir diyaloga çektiği açıkcagörülür.



Resim 41- Bubi “Motifler”,2013

6.1.1. Türkiye’de Yeni Dışavurumculuk Anlamı ve Oluşum Süreci “Farklı Eğilimler”

1980’li yıllarda Yeni Dışavurumculuğun Dünya resim sanatında aktif rol alması sebebiyle Dışavurumculuğun aynı yüzyıl içerisinde üçüncü kez gündeme oturmuş olduğunu söyleyebiliriz. Batı’da modernleşme, kentlerin birer sanayi merkezine dönüşmesiyle, burada yoğunlaşan ve yaşamaya başlayan insanın, farklı yaşamlara alışma ve buralarda yeni yaşamlar kurma çalışmalarına neden olurken, aynı dönemde ülkemizde yaşanan modernleşme, Cumhuriyetle birlikte oluşumuna başlamış, fakat batı ve modern dünyanın farklı odaklarını keşfederken, Türkiye, siyasal değişimler ve toplumsal üst yapının oluşturma sürecini yaşamıştır. 1966 sonrasında yeni figürün sorunlarına yönelen ressamlar, tıpkı Almanya’nın yüzyılın ilk yarısında yaşadığı siyasal ortamın arifesini yaşıyorlardı.

Türkiye’de özellikle siyasal konjonktürün etkisi ile yaşanan toplumsal dönüşüm sanatsal bağlamda her dönemde olduğu gibi yine söz konusu 80-70 li dönemlerde de resimsel arayışın cevabını batı resminde bulduğu kaçınılmazdır. Özellikle yurtdışına devlet imkanları ile eğitimiçin gönderilen ve ya kendi imkanlarıyla giden sanatçıların bu etkileşimden kaçınmaları olanaksız bir hal aldığı görülür. Söz konusu dönem bir anlamda bir arayışı gözler önünde serer.

Sanatçılar bu bağlamda Beykal’in tanımıyla bir krizin eşliğinde bulunuyorlardı ve ansızın ortaya çıkan büyük karışıklıkla, aşırı kutuplaşmaya karşı akımla, eylemlerin dizginleneceği, baskı altına alınacağı bir dönemdi. 66 Akademi mezunları 70’lerde yurt dışına eğitime gönderildiler. Beş yıl Türkiye sanat ortamından uzak kalan sanatçıların en büyük kaybı, ülkelerindeyken başlattıkları yeni kıpırtıların meyvesinin 80’ler yeni dışavurumcuları tarafından devşirilmesi olmuştur. Bu genç akademi mezunlarının yöneldikleri Dışavurumcu Gerçeküstücü sanat anlayışı 80’ler sonrasında Yeni Dışavurumculuk adıyla Batı’da ve ülkemizde sanat gündemine yerleşmiştir. Kendi kıpırtılarını önceden sezemeyen Türkiye; ancak Batı sanat ortamınca onaylanmış bir sanat akımı olduğu zaman dikkatini Dışavurumcu olgunun üzerine yoğunlaştırmıştır.⁶¹

66 yılında Akademi Mezunlarından olan Mehmet Gülerüz, Komet, Alaattin Aksoy ve Talayman’ın başlattıkları resimsel anlatım önem arz etmektedir. Söz konusu dönemde henüz soyut dışavurumcu sanat anlayışına karşıt bir yeni anlayışın bu gençler tarafından başladığı gözden kaçıyor ve hatta küçümseniyor, bir anlamda önemsiz

⁶¹BEYKAL, Canan, “Dışavurumculuk”, KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı: 7, 1988

kılmıyordu. 1970’lerde ülkenin içinde bulunduğu siyasi konjonktüre bağlı olarak değişen sosyal ve ekonomik yapı, aynı zamanda sanat ortamını da etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Söz konusu dönemde ülkemizin içinde bulunduğu siyasi ortamdan bahsetmek yerinde olacaktır; 70’li yılların siyasi bunalımı, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmeleri, şiddet olayları askeri darbe ile sonlandığı görülür. Türkiye’yi demokratikleşmeden uzaklaştıran, ülkeyi siyasal ve ekonomik açıdan yeniden yapılandırmayı amaçladığını açıklayan, ancak özgürlükleri kısıtlayarak, özellikle genç kuşağı baskı altına alıp apolitikleştirerek bireyi yalnızlığa sürükleyen bu yapılanmanın 83’lerde siyasi partiler kurulup seçimler yapılmasına rağmen 80’lerin sonlarına kadar sürmüş olduğunu söyleyebiliriz.

Buna bağlı olarak Türkiye’nin 1980 sonrası, ekonomik anlamda sancılı bir dönem geçirmiş olduğu açıkça görülür. Serbest piyasa ekonomisi, servet dağılımının biçim değiştirmesi ve dış borçlanma sonucunda toplumun kesimleri arasında ekonomik kutuplaşmalar artmıştır. Kırsal kesim yoksullaşmış, toplumun refahına ilgi göstermeyen, parasal çıkarları kutsallaştıran, zengin ve çok zenginler oluşmaya başlamıştır. Uluslararası tüketim ekonomisinin etkileriyle ülkede bir tüketim patlaması dönemi başlamıştı. Beklentinin bir örnek verecek olursak; “Gençlik Nereye Koşuyor” başlıklı bir araştırmada 80’lerin başında hala geçerli olan “sevginin” yerini daha sonra “para” almış, mutsuzluk artmış, zengin olma yolunda tercihler yine 80’lerin başında “iyi eğitim”ve “ticaret” olarak belirtilirken, 90’lı yıllarda “miras, şans oyunları ve politika” yönüne kaymıştır. Araştırmaya göre kesin değişme 80 sonrasında başlamıştır.⁶²

Sanatsal bağlamda baktığımızda söz konusu dönemlerde sanat üzerine çeşitli sanat kurumlarında tartışma ortamları yaratılmış, 70’li 80’li yıllar arasında önemli açıklamalar ve sempozyumlar düzenleniyor, sanat üzerine bildiriler yayınlanmıştır.

1977’de IDGSA’nın I.Sanat Bayramı kapsamında “2000 Yılına Doğru Sanatlar” ki sanatın geleceği, sanat ve toplum ilişkisi, sanat eğitimi gibi konularda 37 bildiri yayınlamıştır. 1979 yılında “Türkiye’de Sanat Eğitimi”, 1983 ve 84’te Marmara Üniversitesi’nin düzenlediği “İnsan-Sanat-Çevre” Galerî Sempozyumu ve Mimar Sinan Üniversitesi’nin düzenlediği “Müzecilik ve Koleksiyonculuk” adlı 3 açık oturum yapılmış, 1985’te MSÜ’nin V.Sanat Bayramı çerçevesinde “Sanat ve Gençlik” sempozyumunda gençliğin yaratma sorununun, sanatçıların gençlik yapıtları ve gençliğin sanat izleyiciliği ile ele alınmıştır.⁶³ Aynı dönem içerisinde sanata sahip

⁶² MADRA, Beral; “Çağdaş Sanat Merkezi”, <http://www.btmadra.com/articles/articles.html>

⁶³ A.g.i.p

çıkılmamasının, sanatsal belleğin oluşması ve canlı tutulmasında önemli bir yer olan müzeleri bütünüyle ihmal etmesinin eleştirildiği ve tartışıldığı 1970’li yıllardan itibaren İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük şehirlerde sanatı destekleme işlevinin sayıları hızla artan galeriler tarafından üstlenildiği görülür. Bunların bir tanesi Galeri Baraz’ın düzenlediği “Türk Resminde Modernleşme Süreci” 1950-1987 dönemini içeren geniş kapsamlı bir sergidir. Özel galerilerin düzenlediği sergiler eleştirilebilir yönlerine rağmen seksenli yıllar siyasi ortamında topluma modern ve çağdaş sanatı tanıtan, sanat yoluyla insanlara eleştirel bilinç getiren, bellek oluşturmaya çalışan işlerin izlenmesini sağladıkları ölçüde önem taşımaktadır.⁶⁴

Bu dönemde Galeri BM’nin düzenlemiş olduğu grup sergileri, yarışmalı veya bir kavram üzerinde gerçekleştirilen sergiler, dönemin genç ve dinamik, üretken sanatçıları belirlemesi açısından önemli oluşumlardır. Bu anlamdaki grup sergilerine ek olarak “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” adı altında gerçekleştirilen grup sergilerinin de önemle vurgulanması gerekir. Başlangıçta Yusuf Tartak’ın çabalarıyla gerçekleştirilen bu sergiler Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Ayşe Erkmen, Gülsüm Karamustafa vb gibi sanatçıların katılımıyla da gelişmiştir. Uluslararası düzeyde ne kadar öncülük taşıdığı belirsiz olsa da, bu çalışmaların yaratıldığı dönem ve yer açısından özgün çalışmalar olduğunu söyleyebiliriz. Bu yapıtlar karışık malzemelerin kullanılışı, bir fikir ürünü oluşu, yönlü araştırmaları kapsama ve dönemin düşünsel yapısıyla bağ kurması açısından evrensel değerler taşımaktadır. Ancak olaya başka bir boyutta bakarsak başka yerlerde olduğu gibi sanat pazarı ciddi bir canlandırma yaşamış olsada, bu sanat yatırımı bilgiden ve öngörülü planlamadan yoksundur. Yerel sanat pazarı, sanatçının içe dönük durumlarında bir açıklama yaratmış olabilir, ancak orda uluslararası rekabet içinde yer alma olanağı vermemiştir. 80’li yılların başına baktığımız zaman sanatçıların kendilerini bir sorgulama içine soktuklarını görürüz. Merkeze resim ve sorunlar bu çerçevede ele alınmıştır. Buna biz kuşak çatışması diyemeyiz ama değişime yönelik bir adım var olduğunu söyleyebiliriz. Sanat nedir, gerekliliği nedir, gibi sorular sıkça sorulmuştur. Batılı sanatçıların benimseme ve Batıdan gelen etkiler sorgulanmaya başlamıştır. 80’li yılların sonunda dünya aydınları çağdaş sanat ortamı düzenlemede, modernist kutuplaşmanın oluşturduğu sınırların ortadan kalktığı biçimde dile getirmeye başlamıştır. 80’li yılların ortasından sonra dünya sanatçıları ve sanat ortamları arasında belirgin bir iletişim ve alışveriş başlamış farklılıkların bir araya geçmesi doğrultusunda büyük projeler üretilmekteydi. Aynı yıllarda Feshane’de düzenlenen “Seretonin”

⁶⁴DUBEN İpek-YILDIZ Esra “**Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat**”: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul Mart 2008, 22s.

sergisinde ‘‘benzer duygu ve dncelerde bir araya gelen mzisyen, dansı, mimar, mhendis, iktisatı, ressam, Őair, tiyatrocu gibi farklı alanlardan kiŐiler mekandan aldıkları izlenimle’’ sanat politika, gnlk yaŐam arasındaki iliŐkiler zerine kurulu alıŐmalar gerekleŐtirmiŐlerdir.⁶⁵



Resim 42- Tomur Atagk ‘‘Binbiryzl Madonna’’ 1989

1970’lerden itibaren bedenden ve dıŐ dnyadan imgeleri de iermeye baŐlamıŐ olan alıŐmalarım 80’lı yıllardan itibaren metal yzeyler zerindeki rntgen, ayna gibi farklı yansıtıcı malzemeler mekan ve hareket olgusunun nn atı. DiŐer taraftan cinsiyet farklılıklarına, zellikle kadına ve topluma ynelik Şiddet ve savaŐ gibi sorunlara ynelmem politik ve sosyal yaŐamın etkileriyle gclendi. Bir tarafta Anadolu’nun

⁶⁵ A.g.k.,22.

mitolojik kadın kahramanlarını, kimliğini yitirmekte olan günümüz tüketici kadınının karşılaştırmasını yaparken, izleyicinin yapıt aracılığıyla kendini sorgulamasına ortam yaratmaktaydım. 90'lı yıllarda Anadolu Tanrıçalarının yanı sıra yaşamdan belgeler olan fotoğraf ile günlük malzemeleri kullanmam, sanat ile hayatın birleştiği güncelere ve biografilere yol açtı. Gücünü kaybeden doğanın korunması gerektiği konusunu sorgulayıp, diğerlerin de sorgulamasına neden olacak işler yapmam bir sonraki odaklandığım konudur. Önceleri doğadan atıkları kolaj olarak yapıtlara yapıştırmaya başlarken, dalları bazen boyayarak önce yerleştirmeler, sonra ufak heykeller üretmeye başladım. Son yıllarda art-boxs/sanatkutuları adı altında 3 boyutlu olarak kurumuş bitki, dal, kuşlardan tüy, ölmüş arı, kelebek ve böcekleri mumla birleştirerek sanata dönüştürüyorum. Malzeme hayatın kendisinden gelirken, onları eserlerimde yaşatmaya devam ettirdiğime inanıyorum diye açıkladığı işlerinde esasen sanat üretmenin zor olduğu Türkiye'nin çalkantılı koşullarında Tomur Atagök'ün karışık malzemeleri kullanılışı, çok yönlü kavramsal araştırma yöntemi ve bağlamıyla dönemin düşünsel yapısıyla bağ kurması açısından evrensel değerler taşıdığını söyleyebiliriz.

80'li yılların Türkiye Çağdaş sanat etkinlikleri için çok da uygun olmadığı görülmektedir. Demokratikleşme sorunları, insan hakları ihlalleri, Güneydoğu sorunu, Sünni-Alevi tartışmaları, ardı ardına yaşanan ekonomik krizler yarattığı yüksek enflasyon toplumsal ve bireysel yaşamı derinden etkilemiştir. Toplum adeta her şeyi şaşkınlıkla izleyen pasiflerle haksız hak talebinde bulunan aktivistler olarak ikiye bölünmüştür. Çoğunluk ve seçkin azınlık olarak bölünmeler ayrılan toplum sözcüklerini yapay aydınlar arasında da uzlaşmaya zorlaştırmıştır. Bu nedenle heterojen yapı içerisinde sanatçılarda paylarını almakta; ciddi ikilemeler yaşamaktadır. Postmodernistler, modernistleri köktencilik ve geçmişle bağlarını koparmakla suçlarken, modernistlerde başarılı olduklarını kanıtlayamaz hale gelmişlerdir. Çünkü resmi kültür ve ideoloji sanata gereken önemi vermemektedir. Siyasal açıdan üç askeri müdahalenin yaşandığı, anayasanın iki kez değiştiği, toplumu oluşturan kesitler arasında dengelerin sürekli oynadığı, sol düşüncenin yasallaştığı, ya da yasaklandığı, toplumsal akımların yaygınlaştığı ya da kısıtlandığı, karşıtlıklar ve çalkantılarla dolu bir dönemdi. Ekonomik açıdan da 1976'ya kadar yüksek bir kalkınma hızı, sanayileşme atılımı, holdingleşme, bu tarihten sonra petrol fiyatlarında yükselme ve Kıbrıs savaşının etkileriyle enflasyonist bir dönem yaşanmakta. Bu arada kentleşme devleşti, köyden kente göç gittikçe yoğunlaştı, köy yaşantısı ve gelenekleri arkada bırakılıp, kent yaşantısı ve kültürüne geçiş süreci başladı. Kente alışmakta olan köy ve kasaba insanının edinmekte olduğu yedek kültür ve ya da alt kültür sınır tanımadan gelişmekte. Sanat bu ortamda, ağırlaşan günlük yaşamdan bir çıkış yolu, yozlaşmaya karşı

desteklenecek tek seçenek; sanatçı da tüm değişimleri en duyarlı biçimde algılayarak, toplumu uyaran, dürtten, silkeleyen insan olma işlevini yüklendi.⁶⁶

Teknoloji bilim ve politika günümüz insanını yabancılaştırmıştır. Bütün bu faktörlerin verdiği ilerlemeye karşın Batı'lı insan kendisine sunulan modern ama küçük bir çevre içinde yabancılaşmayı derinden yaşıyordu. Bütün modern kent yaşamına karşın büyük bir değişim geçirmeden ilkelliğini ve sıradanlığının sürdüren insanın; teknoloji, ekonomi ve kentsel gelişimin kendilerini saf dışı etmesiyle dikkatleri tekrar ilkelliğe çekmek istemesi doğaldır. Türkiye'de modern sonrası üretimin özellikleri 80'li yılların ortasında gündeme geldi. Modernin yüzyıllık geleceğinin bir biçimde tüketilmesi ve modernin kendine yeni açılımlar araması anlamına gelen bir süreç Türkiye'de kendine özgü nitelikte-modernizmin tamamlanmamışlığı içerisinde gerçekleşmeye başladı. Her şeyin sonu geldi duygusu Türkiye'de 80'den sonra yaşamaya başladı. Modern köktenci bir kopuş yaşandı mı sorusuna gelince, bunun yanıtı, Türkiye'de her yönden tamamlanmamış bir modernizm vardır. Söz gelimi Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealizm gibi kemik akımlar yaşanmamışsa, Dışavurumculuk ve toplumsal gerçekliğe yatırım yapan eğilimler yeğlenmiş ise bu tamamlanmamışlık göstergesidir. Türkiye 80'lerde patlak veren Yeni Dışavurumculuğa, olayın gerçek oluşum biçimiyle, yani Minimal ve Kavramsal sanata bir tepki, yeni bir kuşağın bireysel, özgün yaklaşımı, arada geçen akımların sentezinden etkilenmiştir Yeni bir dışavurum olarak algılanmadı.⁶⁷

Olay biçimsel açıdan, kendi ortamında, tutucu izlenimci kesme karşı modern bir tavır olarak basite indirildi ve 1910'un Avrupa'sı gibi yaşandı. Bu ifade biçiminin Türkiye'deki çıkışını hazırlayan nedenler, batıdaki nedenlerden farklıdır. Almanya'nın bölünmüşlüğü ve Dışavurumculuktan gelen sanat kültürü, İtalya'da transavangard kavramının çıkışı, Amerika'da aç sanat piyasasının doyurulma gereksimi, batıda bu akımın çıkışına zemin hazırlayan etkenlerdir. Bu çıkış Türkiye'de 1980 sonrası siyasal ve sosyal yapının farklılaşması ve bunu sanat alanındaki yansısıyla karşılık bulur. Ülkemizde Dışavurumculuğu gerektirecek birçok olayın varlığı söz konusudur. Bunlardan bazıları; *Şiddet ve terör olayları *Modern hayatın getirdiği teknolojik kitleler üzerinde, hayatın kolaylaşması, standartların yükselmesi, refahın yaygınlaşması, gibi olumlu etkiler yanı sıra, çevre kirliliği, uyuşturucu madde bağımlılığı, tüketim ve lüks çılgınlığı. *Modernizmin metropol kent kültürü *Yalnızlık *Teknolojik gelişmeler sonucunda radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçları da dünyadan, yaşadığı ortamdaki

⁶⁶ Bkz.(79)B. MADRA

⁶⁷ A.g.k.,78

daha fazla haber alma bilgi edinme, eğlenme gibi artıları getirirken, aynı zamanda insanı edilgen bir yapının içerisine soktuğunu inkar edemeyiz. Sonuç olarak edilgen ve reflekslerini yitirmiş bir insan imajı çıkar ortaya. *Yaygın İşsizlik, Enflasyon, dış borçlanma *Doğa ve kültür kirlenmesi *Etnik kimliklerin korunması sorunları *Yabancılaşma *Ülkemizde şehirleşme sanayileşme ve liberalleşme gibi birbirini bütünleyen süreçlerin içinde olması ve ahlak anlayışımızdaki köklü değişiklikler. Tüm insanlığın etkileyen bu olaylar, kuşkusuz sanatçıyı ve sanatı daha da derinden etkiledi. Sanatçı, yaşadığı çevre, ortam ve dönemin olay ve olgularını çözümleyici, irdeleyici, açıklayıcı, araştırmacı yaklaşım ve tutum içerisinde olmasına karşın, belleğinde, beyninde, düşünde kurarak görselleştirdiği, nesneleştirdiği dünya, yaşadığımız dünyanın kargaşasını gösteren, çözüm, öneri ve çıkış yolu sunmayan bir dünya oldu. İzleyici gerçek dünyanın sorunlarıyla uğraşırken, sanat ve sanatçılarda, onların dikkatini çekerek, yeni şeyler arıyordu. Bu genelleme, 1980’li yılların sonunda bütün dünya sanatçıları için geçerli bir durum oldu. Sanatta evrensellik ve üçüncü dünya ülkelerinin sanatının oluşturduğu potansiyel, o güne değin yalnız ABD ve Avrupa metropollerindeki sanatla uğraşan sanat uzmanlarının dikkatini çekti ve onları düşünmeye itti.⁶⁸

Batıdaki ilgi Minimal ve Kavramsal akımların 70’li yıllarda getirdiği boşluğu doldurma sevdalarında, bir tuval resmine dönüş tavrı getirdiğindendi. Bizde farklı algılanması doğaldı çünkü Türkiye zaten duvar resminden çıkmamıştı ki ona geri dönüş yapsın. Her ne kadar Şükrü Aysan, Adnan Çoker gibi sanatçılar minimal ve kavramsal sanatı savunmuş olsalarda bu akımlar hiçbir zaman Türkiye’de dolu dolu yaşanmadığından bunların insanlarda yaratacağı bir tuval resmine, insan konulu gerilimli resimlere özlemide olmuştur. Bunun nedeni tabii ki değerli sanatçıların yetersizliğinden kaynaklı değildir. Türk insanının soğuk, donuk, objektif, soyut akımlara karşı aradığı kendine göre açıklamaları, geleneksel tuval olayını ve konuları burada bulamaması ve olayı yanlış şekilde bile anlamaya yetecek bilgi birikiminin sahip olmamasıydı.⁶⁹

⁶⁸BAYKAM, Bedri “Türkiye’de Sanat” sayı. 57, 2003, 39s.

⁶⁹A.g.k.,147.

Kuşkusuz Yeni Dışavurumculuk Ülkemizde bireysel ataklara, toplu bildiriye dönüşmemiştir. Tuval resmi geleneğinden gelen ve resimsel sorunları her zaman bu olgu içinde ve biçimsel düzlemde yansıtan Türk resmi, henüz tuval resminin sorunlarını aşmamış olduğu görülür. Ülkemizde pek az sanatçı bir akımdan başka bir akıma bir önceki aşamanın artık kendisine yetmez oluşu nedeniyle gelmiştir. Denilebilir ki sanatçılarımızın sanki değişmez bir yazgı gibi en gözde anlayıştan yola çıkarak resim yapmaya başlamaları yöneldikleri sanatsal anlayışın biçim ve içerik olarak altında yatan nedenleri anlayarak, öğrenerek uygulamalarını engellemektedir. Batıya baktığımızda Yeni Dışavurumcu sanatçıların ciddi bir sanat eğitimi almış kişiler olduğunu görürüz. Baselitz ve Kiefer'in resimleri son derece sağlam bir biçimde ortaya konmuş temel sorunlardan oluşur. Türk resminde de yeni tartışmalara çözüm arayışlarının gündeme geldiği açıktır. Fakat resmin temel sorunlarını çözümlmek için hangi akım ya da anlayışta olursa olsun, yapılmakta olan resme ulaşmadan önce sanatçının, yaşanması doğal olan aşamalardan geçerek içinde bulunduğu noktaya kendi sanat anlayışının, doğal gelişiminin sonucu olarak varmış olması gerekir. Bunun içinde sanat eğitimi veren kurumlara büyük görev düştüğünü söyleyebiliriz. Ancak bunu söylerken eğitimin bu aşamada ne derece önemli olduğu ayrıca tartışmaya açık bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı 1980'li yıllarda Dışavurumculuğu yeniden ele alırken onunla aynı kulvara giren Türk toplumunda figür, yıllarca büyük sorun olagelmiştir. Akademi kökenli bir gelişim çizgisinde, figüratif anlatımda özgürce yaklaşımların denendiği bir ortam oluşmuştur. O zamandan beri hala günümüzde de devam eden, uzlaşılamayan konu ise figüre bağlılık derecesidir.

Türk resminin, 1980'lerde Yeni Dışavurumcu sanat eğilimiyle gösterdiği Batı'ya koşut gelişim çizgisi Yeni Figürasyon Eğiliminin dışavurumcu tavrından temellendiğini buraya kadar vurgulamaya çalıştık.

1960'lı yılların deneyimlerinden yararlanan, 1970'li yılların çözümleyici uygulamaların üslup çeşitlerini zenginleştirdiği gibi, Yeni Dışavurumcu eğilimlere de olanak sağlamıştır. Batıda birçok ülkede aynı anda görülen ve uluslararası ortak bir sanat tavrını ortaya koyan bu akıma Türk sanatçıların katılımı; Batılı örneklerinin etkisinden çok kişiliklerinin dışavurumcu nitelikleri ve sanatsal gelişimleriyle birlikte, 1970'li yıllardaki sosyo-politik baskıların yarattığı içe dönüklük ve son on yılda da toplumda gençliğin bireyselliğini kanıtlama çabası ile meydana geçmiştir. Varoluş sorununa ve simgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımla; özgün biçimlendirmeler ve

güçlü rendelerle, biçim çeşitliliği yaratılmış, resim sanatına yeni bir dinamizm getirmiştir.⁷⁰

Türkiye’de Yeni Dışavurumcu sanatçıların çıkışları, batıdaki benzeri sanatçıların çıkışlarıyla benzerlik taşır. Yeni Dışavurumcu Türk sanatçıları da belirli bir toplu etkinlik ile ortaya çıkmamışlardır. Ancak kişisel ve farklı üsluptaki sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları karma, galeri sergileriyle gündeme gelmişlerdir. Bu dönem sanatçılarda göze çarpan en önemli değişim; geçmiş dönemlerde yaşanan grup hareketlerinin yerine bireysel düzeydeki etkinliklere bırakmasıdır. Daha önce sanatçılarda var olan, toplumsal ve sosyal gerçeklere yönelik ilgiler yerine, tamamen bireysel “iç çözümler”e bırakılmıştır. İnsan hem figür hemde birey olarak sanatın merkezini oluşturmuştur. İnsan figürü aynı zamanda gitgide çeşitli yöntemlerle parçalanmış ve deforme edilen bir hal almıştır. Bu bağlamda yeni tekniklerde kullanılmaya başlanmıştır. Batılı ilk Yeni Dışavurumcu ressamın, cinsel ilişki, fahişelerin ve homoseksüellerin dünyası, uyuşturucu kullanan sanatçıların dünyası gibi konular resimde işlenmiştir. Batı sanat ortamı onda bir şok etkisi yaratmıştı. Bu durum, Türk sanat ortamında da benzer ama farklı şekilde yaşandı. Bedri Baykam, Mehmet Güleriyüz gibi sanatçılar Türk Yeni Dışavurumculuğu açısından rol üstlenen sanatçılardır. Cinsel konularına çekinmeden girdiler fakat batıdaki gibi şok etkisi yaratmamıştır ülkemizde. Yeni Dışavurumculuğun, içerik ve üslup açısından tekdüzeliğe yatkınlığı, birçok sanatçıyı 1980’li yılların sonuna doğru tedirginliğe itti. Değişim ve içeriğin zenginleşmesi gerekliliği hissedilmeye başlandı. Doğrudan anlatım yerine, derin, gizli düşüncelere yer verilmeliydi. Bu değişimin ilk örneklerini Baykam siyasal ve toplumsal içerikli düzenlemeler, resimler ve foto-resimlerle gerçekleştirmiş.⁷¹

Yeni Dışavurumculuğun yurt dışındaki gibi Türkiye’de de gelenek ve tarihe yeni bir bakış geliştirme, onları yeniden ele alma gayreti içinde pek te olunmadığına ilerleyen süreçte tanık olacağız. Bu konuda yakın döneme ilişkin toplumsal olayları irdeleme ve yeniden tartışılması konusunda duyarlı olan sanatçı olarak Bedri Baykam olduğu görülür. Bedri Baykam’ın resimlerinde temel konu kişinin duruşu yaşama, dünyaya bakışı olduğu söylenebilir. 1980’li yıllarda yaptığı çalışmalarda kullandığı malzemeler, nitelik ve yöntem bakımından Schnabel’in yapılarıyla çok benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz.

⁷⁰Bkz.(79)B.MADRA, 22.23s.

⁷¹A.g.k.,32

Baykam'ın özellikle 1980 sonrası yapıtlarında Yeni Dışavurumculuk ve kapsamında başka akımlar içeren çalışmalar sergilemiş, Türk resim sanatı tarihi sürecinde uyarlama mantığının dışına çıkmaya çalışmış büyük ölçüde de başarılı olduğu görülmüş bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz. Uzun yıllar dışarıda yaşamış olmasına rağmen bireyi olduğu toplumun kendine özgü kaygılarını, toplumsal çelişkileri hassasiyetle kendi kimliğinde içselleştirerek tuvaline yansıtmaya çalışmış olduğu görülür.

Baykam, Türkiye de bunları yaparken batıda da 'Batı Sanatı' ön yargısını yıkmak için kendi gayretleriyle manifestolar, bildiriler yayınlamıştır. Aynı zamanda siyasete de atılarak, ülkede yaşanan gelişmelere Kemalist ve Laik bir düzlemde tepki gösteren organizasyonlar ve çalışmalarda bulunmuştur. Türkiye de gelişen olayların daima iyi bir takipçisi olmakla birlikte kendini bu gelişmenin dışında bırakmamaya olumlu ya da olumsuz tepkiler vermeye gayret etmiştir. Baykam'ın kendi hikayesinden yola çıkarak işlediği temalar, siyasi konular, sanat tarihine atıfta bulunan işlerin tümü bütünüün paçasıdır. 'Ben her resimde aynı olan adam değilim, ben her resmimde yazı olan adam değilim her resminde kolaj kullanan adam değilim. Sürekli resim çeken adam değilim.

Türkiye ilk defa bir uluslararası akımı, hem görsel hem düşünsel olarak hem de tüm taşıdığı sorunsalı tartışarak, batıyla aynı anda yaşadığını söyleyen Baykam, Ben "Fahişenin Odası" ve tüm diğer dönemsel çıkış yaptığı yapıtlarımı gerçekleştirdiğimde, ortada Yeni Dışavurumculuk akımının adı bile yoktu, ressamlar birbirini tanımazdı. 1982 sonbaharında benimkilerle benzer resimlerin o an da dünyada yapılmakta olduğunu dergilerden öğrenmeye başlayınca, ömür boyu unutamayacağım bir rahatlama hissetmişim. Demek ki 'aşırı farklı' resimleri yapan tek çılgın ben değilim' söylemiyle aslında Yeni Dışavurumculuğun Türkiye'de önemli bir temsilcisi olduğunu da vurgulamaktadır.

Baykam'a göre, Yeni Dışavurumculuk, belirli bir grubun başlattığı bir akım değil, 1980'li yılların müziği, esin kaynakları ve yaşam tarzıyla ilgili toplumsal olgudur. Bu da kendini boyayı, figürü şekilleri alabildiğince serbest kullanmak olarak yansımalarını bulmuştur olduğu görülür.

Baykam, Geçmiş sanat akımlarının belki hiçbiri, Dışavurumculuğumdaki kadar nedeni ve kuvveti olan bir 'yeniden doğuş' yapamazlar... Dışavurumculuk ya da Yeni Dışavurumculuk diye adlandırdığımız sanat tarzları, esasında örülü duvarları yıkmak üzere kuruldu. Yeniden doğumunu yapan ya da bu örülü duvarları yıkmak üzere kurulu. Yeniden doğumunu yapan da bu 'özgürlük' anlayışı. Bütün kısıtlamaları ve bağları kopardığını zannettiği halde, soyut dışavurumculuk bile, figüre, ya da gerçeğe olan

direkt referansları, dışında tuttuğu ya da sakladığı için, sanatın özgürlüğünü kısıtlamış oluyordu.⁷²

Baykam'ın Seksenli yıllar Amerika'sında ürettiği işleri Türkiye'ye taşıma, Türk Sanatına katkı sağlama, yön verme adına önemli bir süreç olduğunu söyleyebiliriz.

Baykam'ın California'da yaşadığı yıllarda çoğu zaman grafiti kullanarak yaptığı çıplak kadınlar, oto-portreler ve diğer kompozisyonlarında cinsellik, yaşam ve ölüm konularını işlemiştir. Bu dönemdeki en önemli çalışması Fahişenin Odası'dır. Aynı dönemde yeni Dışavurumculuğun Amerika temsilcilerinden Julian Schnabel'in tabakları büyük ebatlı tuvalerde kullanarak yaptığı resimler bu akıma yeni bir soluk getirmiştir. Yeni döneme rastlayan bu iyi sanatçıyı karşılaştığımızda Baykam bunun bir tesadüf dışında hiç birşey olmadığını söylemiştir şu sözleriyle; "...80'li yıllarda resim öldü denilen bir ortamda, 50'lerde doğmuş birbirinden habersiz sanatçılardı bunlar ki bunların ortak noktaları; savaş görmemiş olmaları, cinsel devrim içinde büyümeleri, slogan ve manşet kültürünü bilmeleri, resimli romanları okumaları-rock'ın roll, eklektik bir bakış açısı içinde kendi özgürlüğünü yaşamış olanları gibi - bunlar hiç resim sanatı ölmüş mü ölmemiş mi diye sorgulamadan, para getirir mi getirmez mi, resim yasak mı değil mi demeden büyük ebatlı resimler yapmaya başladılar... Sonra 1981'de Art in America'da;Avrupa'da Dışavurumculuk, 'New York'ta Dışavurumculuk' adlı ciddi kritikler çıkmaya başladı. Bu beni hem çok heyecanlandırdı hem de üzdü... Schnabel'in kırık tabaklarla yaptığı resimleri ilk kez 1981'de ressam ve fotoğrafçı arkadaşım Ron Stewart sayesinde duydum ve aradaki benzerlik karşısında çok şaşırdım."⁷³

Baykam Fahişenin Odası dışında, birçok eserinde kadını cinsel obje olarak ele almıştır. Ani değişiklik (1986), Rüya vari değerler (2001) adlı tabloları sanatçının diğer resimlerindeki gibi erotik çıplaklığı birtakım işaret ve yazılarla cinsel ve etnik kimliği, Beral Madra'nın deyimiyle "romantik erotizmle" dile getirmektedir. Sanatçının özellikle "Dişi Entrikalar" sergisinde erotizmi arzulayan itirafçı romantik bakıştan, kadın imgesine daha açık, pornografiye gönderme yapan bir tarzda ele aldığı açıkça görülür.

Beral Madra'nın Baykam'ın sanatı hakkında düşüncelerinde de dile getirdiği gibi; "Baykam'ın Türkiye de erkek sanatçılarda rastlanmayacak türde cinselliğin özellikle erkek, egemen yönden itiraf eden, tartışan ve sorgulayan bir yanı vardır. Kadının bir arzu nesnesi olarak görüldüğünü ve kendisinin bu durum içinde yer aldığını vurgularken, kadını fetiş olarak gösterdiği resimlerde bile okşayan ve el üstünde bir

⁷² Bkz.(81) İ.DUBEN, 230s.

⁷³ BAYKAM, Bedri "Maymunların Resim Yapma Hakkı" Literatür Yayıncılık, İstanbul, 1994, 262s.

tutan bir yaklaşımın yanısıra Baykam'ın bu çalışmaları 1980'lerin Yeni Dışavurumcu sanatçı kuşağı içinde yer alan David Salle'ın post modernizmin pastij söylemini kullanarak modern dönem ve geçmiş yüzyıllara ait çalışmalar üzerine erotik kadın figürlerini bindirdiği çalışmalarını anımsatır. Bu yapıtlarda sanatçının modelleriyle yaptığı çekimlerden yola çıkarak hazırlanan inj-jet baskı, kumaş, plastik döşemeler, çinko levhalar, tuval, düz ya da akan boya ve çim halılar yol ve gök manzaraları ile birleştiği söylenebilir.

Baykamın 1987'den itibaren yaptığı işlerin hemen hemen yarısı siyasi konulara odaklanmıştır. Kubilay'ın Odası'ndan önce ilk üç boyutlu işi Demokrasi Kutusu (1987) ve I. İstanbul Bienali'nde sergilenen Referandum Kutusu ile eş zamanlı olarak ağırlıklı "Foto-Haber Resimleri" dizisini ürettiyordu. 1987'de İstanbul'da gerçekleşen "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit Sergisi"nde yer alan Demokrasi Kutusu'nu sanatçı şöyle tanımlar; "Demokrasi Kutusu, bütün kökenlerini 1970'li yılların Türkiye'sinden çıkarmıştır. Görüldüğü gibi politikaya değinen sanatın sosyal gerçekçi, kavramsal olan sanatın da sıkıcı görülmesi için bir zorunluluk yok. Sessiz ve durgun olmayan yaşayan sanat, Yeni Dışavurumculukta bulunan heyecan ve içerikten doğal olarak çıkış yapan bir gelişme olarak görülebilir".⁷⁴

⁷⁴MADRA, Beral "Sanat ve Yaşam Arasında, Söz ve İmge Arasında" Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 51s.



Resim 43-Bedri Baykam “Mustafa Kemal de Sarı-Lacivertliydi”, 1998

Baykam’ın özümsemiği Atatürkçü laik ideoloji onun sanatçı kimliğinin temel taşlarından biridir. Baykam’ın siyasi içerikli işlerinin olduğu “İç Manzaralar” (1988) sergisi Kenan Evren ve Turgut Özal dönemindeki sansüre ve işkenceye karşı bir sergiydi. Burada İşkence Kutusu, Günah Kutusu gibi üç boyutlu çalışmalar da yer aldı. 1990’da “555K (27 Mayıs ilk Aşkımızdı)”, 1994’te “Kuvay-i Milliye”, 1997’de “‘68’li Yıllar” siyasi içerikli sergilerdi. Yapıtları kadar yaptıklarıyla da gündemde kalan sanatçı sanat eleştirilenleri tarafından da olumlu olumsuz birçok eleştiriden oluşan tepkiler almış olduğunu söyleyebiliriz.

Fotoğraf-resim (Photo-painting) foto haber resim (photo-news painting) lerden oluşan 555K sergisinde kendi yaşamı, yaşam görüntüsü ile fotoğraflar ve basından seçtiği güncel olayların, fotoğrafların ve üzerine yapılan boya ve grafiti müdahalelerinden oluşan çalışmaları hakkında farklı görüşlere sahip olan, bu görüşlerine neden olan sebepleri gördükten, sanatçının kendi yapıtları ve sanat görüşüyle ilgili savunmasına yer vererek, onun yapıtlarının oluşturduğu tartışmaların sebebini yakından görmeye çalışalım: Baykam’ın fotoğraflara başvurması kuşkusuz resmi bir kenar koyduğu, ya da sanat bilirlirinin ileri sürdüğü gibi ‘desen yok’, ‘insan

gibi insan yapamıyor' sözlerinin etkisi altında kaldığı için değil! Baykam, kitlelerin üstünde 'medya' etkisinin ne denli güç olduğu ve kendisininse kitleyle ilişki kurmakta ne denli becerikli olduğu biliniyor. Sanatçı ne söylemek istiyorsa, şimdiye değin olduğu gibi en gösterişli, en çarpıcı ve sarsıcı biçimde söylemek istiyor; açık seçik bir Yeni Ekspresyonizm özelliği bu! Tüm serginin bel kemiğini oluşturan fotoğraf haber resimlerde, resim bütününün bir parçası özelliği taşıyor. Genelde fotoğraf ve resim arasında oluşturulması beklenen denge, fotoğrafın haber alma özelliğinden yana ağır basıyor. Tüm fotoğraf haber-resimler olayları geçicilikten kurtardığı, kalıcılığa aktarmak amacını güdüyor.⁷⁵

Baykam, Batı Sanatı'nın sanat siyasetine karşı aldığı eleştirel tavrın sürekliliği yalnız 'This Has Benen Done Before' grafiti ve bunu içeren resim dizelerinde değil, manifestolarında ve bu konuyu ele aldığı yazılarında sürekli olarak izlenebilir. Baykam bu duruşunu da Atatürkçülüğüne bağlar: Batıya karşı yapılan bu başkaldırıyı neden ben yaptım da Afrikalı bir sanatçı, Güney Ameikalı bir sanatçı yapmadı? Bunun sebebi gayet açık: Atatürkçülüğü çok iyi benimsediğim için, yaptığım işe güvendiğim için, dediğimin doğru olduğunu bildiğim için bunu yaptım.⁷⁶



Resim 44-Bedri Baykam "Son Akşam Yemeği",2008

⁷⁵MADRA, Beral, "Sanat-Siyaset Evliliği ve Bedri Baykam Sergisi"

⁷⁶SEÇİL, Serpil, "Sanatçı ile Yapılan Söyleşi" İstanbul, Mayıs, 2003

İstanbul 2008 Fuarı'nda ve Maison de L'Amérique Latine Monaco'da sergilenen ve büyük ilgi gören "Rüya Sahneleri: Bedri Baykam'ın 4-D leri" (2009) Son bir yıldır lens teknolojisi ile ürettiği, yükseklik, en, derinlik ve zaman faktörlerini içeren 4 boyutlu işleri üzerinde çalışan sanatçı, son 10 yıldaki "Saydam Katmanlar", "Dişi Entrikalar", "At Serisi" ve "Lolitar(e)" gibi serilerinin bir sentezi ile seyircinin karşısına çıkmıştı. Bu 4 boyutlar, tual, desen, fotoğraf veya video olarak adlandırılmayacak nitelikte, baş döndürücü birbiri üzerine eklenen derinliklerle rüya özelliğine sahipler. Neden "4-D"? Çünkü 3 boyuta ek olarak zaman faktörü de ekleniyor. Bu eserlerde Picasso, Monica Belluci ve Baykam'ın modellerinin yanında oturuyor olabiliyor veya Van Gogh, Dali veya Gauguin'e göndermeler, aynı görüntüde bir araya gelebiliyor. 9-10 katmanın birbiri üstüne oturtulduğu bu işler, sanatçının favori temaları olan erotizm, İstanbul, sanat tarihi ve pop kültüre göndermeler içeriyor.⁷⁷ Mauritius'lu yazar, şair ve fotoğrafçı Mamade Kadreebux şunları söylüyor: "Yeni bir sayfa: Bedri'nin sanatı geri dönülmez şekilde sanata bakış tarzımızı, yaşama bakış tarzımızı, dünyayı algılayış tarzımızı değiştiriyor. Yani ressam, şair, filozof, sanatında öyle bir noktaya ulaşmış ki, bundan böyle sanata hiçbir şekilde yıllardır bakmaya alıştığımız şekilde bakamayacağız."⁷⁸

Buraya kadar olan analizler bağlamında Bedri Baykam'ın Seksenli yılların büyük kırılma yarattığı ve eşzamanlılık boyutunda Türk sanatını ve sanatçısını Batı resmiyle, sanatıyla eşit düzleme getirdiği tartışılmaz bir realite olarak karşımızda durduğu sonucuna ulaşabiliriz.

Yeni Dışavurumculuğun Türk resmindeki bir başka uzantısı ise Mehmet Gülyüz dür. 1938 yılında İstanbul'da doğan Gülyüz, 1958'de girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi eğitiminin ardından 1970-75 yılları arasında devlet bursu ile gittiği Paris'te Yüksek Resim ve Litographie ihtisası yaptı. 1971'de Paris'te ilk heykellerini yaptı ve Pont des Arts da ki performansını gerçekleştirdi. 1975-80 arası İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde ders verdi. 1980 yılında bu görevinden istifa ederek 1980-84 arası New York'a yerleşti.

Gülyüz'ün 1970'lerde toplumsal eleştiriyi öne çıkaran resimleri vardı. Sanatçıyı Yeni Dışavurumculuk anlayışı kapsamında örnek gösterilebilecek sanatçı olarak değerlendirmemizin nedeni, yürürlükte olan resim yaklaşımları ve isimler üzerinde

⁷⁷ <http://www.haberler.com/bedri-baykam-in-son-4-d-leri-istanbul-da-haberi>

⁷⁸ A.g.i.p

yargılama yapmanın zorluğudur. Çünkü ressamlarımızın kendilerini tanımlayan, onların karakteristiği olacak özgün anlatımlara ulaşım süreçleri henüz netleşmemiştir.⁷⁹

Mehmet Gülerüz, zaman zaman fantastik ve mecazi bir içerikle, simgelere ağırlık vererek, oluşturduğu düşsel portreleri ve figür işleyişlerinde, dinamik çizgisel renk lekelerinin güçlü dokusal etkileri, aşırı deformasyon, gerilmiş vücut ve alabora olmuş yüz ifadelerindeki güçlü yorumlarıyla, usta sanatçı kimliğini belirlemiş ve sanatının doruk noktasına ulaşmış olduğu söylenebilir.

1980’lerde yapmaya başladığı hayvanımsı insan figürleri, o dönemin devamı sayılır. Genel olarak çizgiye dayalı resimlerdi onlar. 1980’lerin sonlarında ise renge yöneldi; ancak çizimi asla geri plana atmadı. Çünkü ona göre bir ressamı ressam yapan temel ifade aracı çizgiydi. Sanat yazarı Canan Baykal, Baraz Sergisi’ni anlatan yazısında Gülerüz için şu tanımları yapar; “Gülerüz, figürasyon anlayışını benimseyen sanatçılar arasında, sahte olmayan tek Dışavurumcudur. Çünkü O’nun için Dışavurumculuk bir yaşam biçimidir. Bir davranış kuralıdır. Diğer Yeni Dışavurumculardan farkı, O’nun sanatının kökenlerinde Amerikan ya da Fransız etkileri yerine daha çok Alman Dışavurumculuğunun ve Dada’nın hiciv ve anlatımcılıkla beslenmiş yansıması bulunur.”⁸⁰

Ona göre ‘ konu’ da çok önemlidir. Nasıl ki müziğin melodisi hissedilirken veya dinlenirken müzik sözcüğü de ne kadar önemliyse, resmin melodik yapısını oluşturan resim sözcüğüde önemlidir. “Resim felsefi temeli, ironisi ve mizahı ile izleyenlerle ve yaşamla bağ kurmalıdır.”⁸¹ Düşüncesini destekleyen resimlerde motosiklete binmiş figür, kuaför, telefon vb bunun gibi sıradan şeyleri konu edebiliyordu.

Mehmet Gülerüz’ün 1985’den bu yana resimlerinde görülen “su” sakin halinden giderek daha dışavurumcu bir hal almış olarak bir hareket ve ivme kazanmış olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının burada sembolik olarak kullandığı “su” toplumun bir girdabıdır. Doğaçtanlığın içtenlik olduğunu belirten Gülerüz’ün resimlerinde yoğun bir imge sisteminin varlığı söz konusudur. Doğaya büyük önem 1987 veren ve resimlerinde kullandığı hayvanların sembolik anlamları olduğunu belirten sanatçı içinde bulunduğu dünyayı değiştirmeye yönelik isteklerinin sonucu olarak resimlerinde yer alan kısımlı mekanların yanı sıra bu isteğinin bir sonucu olarak deformasyonu salt figürde değil, mekanlarında da kullanmış olduğu görülür. Sanatçının resimlerine baktığımızda ayrımı

⁷⁹Şenol Yorozlu, Kemal Önsoy, Hale Arpacioğlu, İsmet Doğan, Bedri Baykam)* (Yrd. Doç. Gülay Yaşayanlar Sağlam, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni dışavurumculuk” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 142s.

⁸⁰Bkz.(76) BEYKAL, Canan, 40.

⁸¹ERSOY, Ayta “Mehmet Gülerüz ile Sanat Üzerine Söyleşi” Genç Sanat, Sayı 28, 1996, 4s.

zenginliğine sahip olduğunu görebiliriz. Sanatçı alışılmış güzellik, estetik ve uyum kurallarını yadsıyan, kara mizahın ürkünç kıldığı figürleriyle abartılı sınırlara ulaşmıştır. Bu durumda sanatçının “Seyirlik Resim” geleneğini yerle bir ettiğini söylemek mümkündür. Gülyüz’ün resimlerine her bakışımız da biraz daha acımasızca ürkünç yanlarımız, hayvansı yabaneliklerimizin, cinsel ve sapkın duygularımızın yakalandığı bir aynaya dönüşür. Resmin biçimsel, estetik güzellik ve uyumuyla eğitilmiş bir gözün bu resimler karşısında alışılmış değer yargılarından kuşku duyması doğaldır.



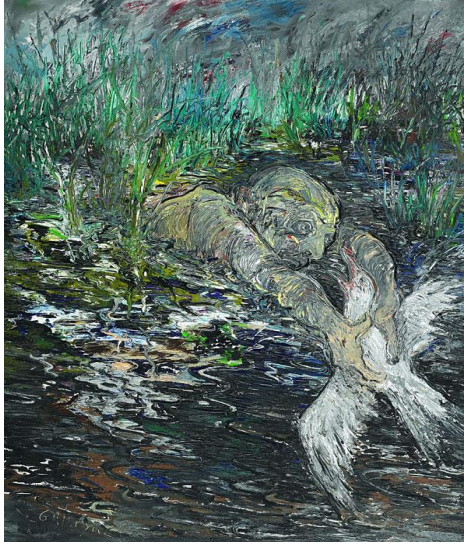
Resim 45-Mehmet Gülyüz “Tango I” 2008

Bu saldırgan davranış biçimi, bu şiddetli renkçiliği ve biçim çarpıtmalarını, devingen çizgisel boya sürüşlerini ve karamizahın sınırlarındaki tarafgil eleştiriyi bu kuşaktan başka hiçbir sanatçıda Gülyüz’inki kadar şiddetli bir biçimde göremeyiz. Tiyatroyla da ilgilenmiş Mehmet Gülyüz için Vasıf Kortun; “Gülyüz’ün resmi metinler-arası

özelliik taşıımakta, kendisine bilindik bir görüntü yaratma ayrıcalığı vermeyen elin umursamaz erkesi, görsel alanın ötesi...”

Gülyüz öncelikle figürün ressamı. Sosyal gövdenin zengin işaretleri varoluş ve hümanist bir ressam için oldukça baştan çıkarıcı. Gülyüz’ün resme tiyatrodan varması dünyanın da bir tiyatro olduğunu hatırlatan panayır ve sirk konuları irdelemesi ile açıklanabilir”⁸²

Sanatçının ‘Martı’ adlı tablosu (R.46) sanatçının temel ifade aracı olarak gördüğü çizgiyi çok iyi barındırmıştır. Dikkat edilirse boya/renk ve çizgi kaynaşarak bir ve aynı şey haline gelmemiştir bu resimde. Renk, çizimin içine dolduran bir yardımcı elemandan ziyade çizimin ta kendisidir ve bu bütünlük de boya hamurunda nesnelleşmiştir. Sonuç olarak baktığımızda onun resimleri 1970’lerin sonundan itibaren Batı sanatında ortaya çıkan yeni dışavurumculuk ile benzerlik göstermektedir. Ancak bu benzerliğin bir takipçilik olarak değil de, kendini gerçekleştirmek var olan bir süreç girmek ve zamanın ruhunu hissetmesiyle ilgilidir diyebiliriz.



Resim 46-Mehmet Gülyüz “ Martı” 1989

⁸² <http://www.zaman.com.tr/?bl=kultursanat&trh=20051021&hn=222110> 114

Yeni Dışavurumcu akımın ülkemizdeki bir diğer önemli sanatçısı Yavuz Tanyelidir. Dışavurumcu bir tavırla, biçim bozmalarından yararlanarak geliştirdiği özgün figür anlayışı içinde, Grek öncesi Anadolu estetiği dahilinde Anadolu'ya ait görme biçimini araştırdığı, geniş fırça tuşlarına ve anlatımcı estetiğe dayanan resimlerinde ve fiber malzemeyle oluşturduğu 'heykel canavar'larında, Doğu ile Batı kültürlerinin görsel dünyaya açtığı zengin yelpazeden, primitif sanatlardan, Siyah Kalem resimlerinden esinlendiği açıkça görülür. Sanatın insanlar arasındaki iletişim olanağını, anlatımcı üslubun keskin ve etkili form anlayışını değerlendirerek kullanan Yavuz Tanyeli'nin resimlerinin yaşanan anların belgesi olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 47-Yavuz Tanyeli "Cazci",1997

Konusu kimi zaman toplumsal gerçeklerimizden biri olan irtica ki burada bir taraftan batıl inançların esiri olan, diğer taraftan çıkar sağlamak için dini siyasete alet eden insanları hicvederken, aslında trajikomik bir toplumsal gerçeğimize de parmak basmaya çalışır.

Sanatçı, Anadolu sanatının İslamiyet’le birlikte kesintiye uğradığını ve oradan bu güne taşınmadığını çünkü; Batı’nın menşe-i kabul edildiğini söyler. Bu yüzden onun resimlerinde arkaik dönem tiplmeleri vardır. Tanyeli, eski Anadolu medeniyetlerinin sanatını, İslamiyet gelmeden önceki konumundan alır günümüze getirir, o eski kalan, kesintiye uğramış, yarım kalan bir sanatın izlerini sürmektedir, tabi kendi yorumu ve çağdaş kişiliğiyle. Geçmişten bir nostalji olarak, fakat yaşamla da uyarlandırarak Deve ve Deveci gibi bir konuya bile değinir eserlerinde, çok sıradan sayılabilecek neyzen’e de. Ama yaşadığı toplumu etkileyen, anlık veya sürekli olabilecek değişimlere, kimi zaman tahriplere neden olan ‘Güneş Tutulması’ veya ‘Deprem’ gibi sosyal konulara da değindiği de görülür.



Resim 48-Yavuz Tanyeli “Bora’s Blues”, 2012

Ülkesinde yaşanan her şey Tanyeli’ni yakından alakadar etmektedir. Sanatçı, yaşanan güzellikleri, iyilikleri nezih yüreğiyle paylaşırken yanlışlara, haksızlıklara aynı şiddetle karşı çıkar, kendisine has oluşturduğu resim dilinde; Doğu kültürüne yürekten bağlı sanatçı, bu hayranlığını çağdaş sanat bünyesine taşıırken, kendi gözüyle, kendi hisleriyle ve kendi diliyle oluşturur yapıtını.

Yavuz Tanyeli resim dışında cam işleri ve heykeller de yapmaktadır ve primitif uygarlıklara özgü bir tasarım modeli taşımaktadır. Resimleri gibi, bu tür işleri de kadim kültürlerin gizemli inanç kültürleriyle yakından ilgilidir.



Resim 49-Yavuz Tanyeli "Salla Gitsin",2008

Resimlerinde göze çarpan en önemli özgünlüklerden biri de, aynı beden üzerindeki farklı yönlere bakan birkaç insan başının işlendiği resimlerin, ilkel kültürdeki eş zamanlılığı anımsatan bir tasvir geleneğine yaptığı ilginç göndermelerdir. Tanyeli'nin her cepheden ayrı bir algıya yol açan heykellerinde de zaman zaman uyguladığı bu yöntem düşünsel içerikli çağrışımlara zemin hazırladığını söyleyebiliriz.

Arzu Başaran, ilkel çağların mağara resimlerini anımsatan çalışmalarında, doğu kültürüne has ‘bakış’, ‘nazar’ gibi kavramları resmeder yapıtlarında, ayrıca kendi oto portrelerine de ağırlık verir farklı yorumuyla. Ki bu oto portrelerinde kendi yüzünün ötesine uzanan çağrışımları arasında Hıristiyan kültürünün kutsal ikonaları da var: Kimilerinde, derinden hissedilen bir biçimde Meryem Ana yada Hz.İsa tasvirlerindeki gövde dilinin soyut bir ifadesini okumak olası. Resimlerini izleyicisine aktardığı duygu açısından adeta kutsal, dokunulmaz, özel bir “görünmez alan” yarattıklarını ve Rothko’nun resimleri gibi, sessiz bir “ibadet” çağrısında bulduklarını da söyleyebiliriz.



Resim 50- Arzu Başaran “İsimsiz”,2004

Kendisi ilk çağları anımsatan resimleri için; “bu resimlerde tarih öncesini anımsatmak istedim, ama yalnızca anımsatmak. Çünkü benim için temelde, tarihte bir şeyin yorumunu yapmak değil, o saflığın, temizliğin peşine düşmektir. Günden güne her şey kirleniyor. Ruhta kirleniyor.” demiştir.⁸³

⁸³ <http://www.lightmillennium.org/spring01/turkish/abasaran.html>

Hanefi Yeter, toplumsal içerikli konuları, korkuyu, şaşkınlığı, savaş paniğini yansıtan portreleriyle, yığınlarla ilgili algı boyutunu ortaya koyar. Kendi sanatını hayatın içinden gerçek görüntüler olarak adlandırır. Resimlerinde doğa, tarih ve insan gibi üç temel unsur çerçevesinde büyük boyutlu kompozisyonlara yönelen Hanefi Yeter, insan varlığının tarihsel gelişme süreçleri içinde sorgulayıcı bir resim dili kullandığı görülür. Sanatçı, toplumsal içerikli konuları, korkuyu, şaşkınlığı, savaş paniğini yansıtan portreleriyle, yığınlarla ilgili algı boyutunu ortaya koyar. Kendi sanatını hayatın içinden gerçek görüntüler olarak adlandırır.



Resim 51-Hanefi Yeter “ İçinden Deniz Geçen Genç”,2011 Resim 52-Hanefi Yeter “Farklı Fikirler”,1985

Son dönem çalışmaları için: “sanat anlayışının özü, beşeri-dünyevi ve akli-manevi hayat anlayışı arasındaki sürekli iletişimdir” diyen sanatçının eserlerinde Türk halk kültürünü yansıttığını söyleyebiliriz.

Fuat Acaroğlu, dışavurumcu çalışmalarıyla 80’li yıllarda öne çıktığı görülür. Sanatçı yeni dışavurum, yeni figürasyon olarak tanımlanan bu yaklaşımın Türkiye’deki öncülerinden olduğunu söyleyebileceğimiz Acaroğlu, yapıtlarını jestüel bir tavırla ele alır. Alegoriyi önemser. Resimlerinde zamana, geriden / şimdiden / ileriden gelen, duygu bileşkesini oluşturarak bakar. Ona göre, renk kaynama noktasındayken tuvale akar; yeni imgeler, resimlerinde renk soğumadan oluşur. Taze duygular ise soyut / somut kavramlarının döngüsü ile görselleşir. Sevgi, tutku ve aşk ona göre bordonun sıcaklığında gizlidir. Duygular ise mavi ile göğe yükselir.⁸⁴ Yağlı pastel, ekolin, akrilik

⁸⁴ http://www.haberdaret.com/sanathaberleri_oku.asp?haber



Resim53-Fuat Acaroğlu “Metropol Düşleri”, 2006

ve yağlıboya gibi türlü teknikleri, üslubunu şımartmadan, öldürmeden kullanmasını bilen sanatçı, devingen, parçalanmış, doyumsuz, arsız ama bir o denli de kırılğan ve silik kimliklerin uçtuğu jestüel tuvallerinde, türlü detayların yoğrulduğu metropol yaşantısının belleğindeki duygusal tezahürünü ortaya çıkarıyor. insan – çevresi çekişmelerini, yoğun renk alanları ve dokusal etkilerle veren sanatçı; “Benim yaptığım, aslında onaylamadığım ama içinde yaşadığım, karşı çıktığım durumların barındığı gerçek dünyanın, düşsel bir dünyaya taşınması ki, bir sanatçının işi de, kanımca başka şey değil” der.⁸⁵

⁸⁵ ALTUĞ, Evrim, “Hayatın Karnavalı’nın Bayat Yaşamları”, Radikal Gazetesi, 02/02/2003, http://www.radikal.com.tr/veriler/2003/02/02/haber_64918.php



Resim 54-Şenol Yorozlu “İkarus’un Düşüşü”,1984

Şenol Yorozlu, Metin Talayman, insanın içsel yaşantısındaki çeşitli yoksunluk duygularını, işlediği gizemli mekanlarla özdeşleştirerek, yoğun renk alanları ile Cuma Ocaklı, kimliksiz siluet halindeki figürleri, hem parçalanmış, hem de kitlesel yapılarıyla yorumlayarak, ruhsal çıkmazlarını, Muharrem Pire, geniş lekesel renkli resim alanlarını, aniden patlayarak, etrafa fişkıran coşkunun güçlü devinimleriyle ortaya koyan özgün yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Şenol Yorozlu'nun insanın duygusal coşkusu, psişik gerilimini, leke ögesinin egemen olduğu figür soyutlamalarına yoğunlaştığı görülür eserlerinde...Can Aytekin'in tanımıyla, Yorozlu resmi bir imkan gibi görür. Atölye

çalışmaları esastır, vazgeçilmezdir. Bu süreçte resim alanı sürekli genişletilerek zorlanır,sınırlara götürülür. Bu işlem bir arıtmaya, kuyumcunun taşı işlemesine, simyacının deneylerine benzetilebilir. Burada ustalık sırlanır, gizlenir: “esas ustalık, ustalığı gizlemektir”diyenlerin mirasıyla...O sürekli fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir ve resimler oluşturur. Resim alanından çıkmaz fakat kendini ve bizi sürekli şaşırtma niyetiyle sürekli gezer. Her sergide yeni sentezler, yeni buluşlar yakalar. Her yeni resim evvelkini ve sonrasında gelecek olanı keşfe çıkar.

Şenol Yoroğlu'nun ilkeli duruşu ve yaşama geniş bir açıyla bakarken sorgulayan kimliği doğal olarak sanatsal diline de yansımış,”muhalif” ve “şaşırtıcı” sözcükleriyle nitenlemesine neden olmuştur.

Umur Türker, insanın içsel yaşamındaki karmaşayı, Gülsen Erdoğan, kadının yaşama karşı direnişini ve varoluş çabasını dile getirir resimlerinde.



Resim 55- Şenol Yoroğlu “Biz İstemiyoruz”,1993



Resim 56- Metin Talayman "İsimsiz", 1999

Bu anlayışa 1990'dan sonra katılan, Hüseyin Ertunç, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Elif Ayter, Gonca Sezer, Gülden Artun, Murat Morova, Emre Zeytinoğlu, Murat Sinkıl, Noyan İnanç, Atilla İlkyaz, Elvan Alpay, Şirin İskit, Selim Atlan, Atlan Çelim, İnci Eviner, Argun Okumuşoğlu, Esat Tekand, Şahin Paksoy, Mahir Güven, Mevlüt Akyıldız ve Kemal Önsoy v.b. özgün yapıtlarıyla bu eğilimin ülkemizdeki gelişmesine katkıda bulunmuş olduklarını söyleyebiliriz.

7.SONUÇ

1970'lerin sonunda ortaya çıkan ve kısmen “Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Uluslararası Üslup’ tan yaygın hoşnutsuzluğun sonucu olan Postmodernizm’in birçok kolundan biri olduğunu söyleyebileceğimiz Yeni Dışavurumculuk, özünde 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak varlık bulmuştur, bir diğer yanıyla kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirilir.

1980’li yıllarda Yeni Dışavurumculuğun dünya resim sanatında aktif rol alması sebebiyle Dışavurumculuğun aynı yüzyıl içerisinde üçüncü kez gündeme oturmuş olduğu görülür. Bu zemin üzerinde yeniden resim, yeniden boya, yeniden figüre, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsalcı eğilimlerin, dışladığı birçok geleneksel, sanatsal unsurun yeniden sahiplenmesine yol açmış, bunu da Gerçeküstücülüğün figür anlatımıyla beslenerek sağlamıştır.

Yeni Dışavurumculuk bunalımlı bir dönemin sonucu olarak nitelendirilebilir. Bu bunalımla gelen ifadeci yaklaşım, aynı zamanda Yeni Dışavurumculuğun dışavurumculuk akımıyla bulunduğu ortak bir ilgi alanıdır. Ülkemizde Dışavurumculuğu gerektirecek birçok olayın varlığı söz konusudur. 1980’li yıllarda toplumsal otoritenin bireyi, bireyselliği en geniş ölçüde ezdiği yıllardır. Türkiye’de 1980’ler, siyasi anlamda, gerçekleşen 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve arkasından kendine zemin bulan siyasi iktidar, tam bir değişim/dönüşüm sürecini ifade etmektedir. Kuşkusuz Siyaset ve ekonomide yaşanan bu değişimle sanat birçok açıdan söz konusu mevcut durumlardan etkilenmiş, olumsuz olduğu kadar olumlu taraflarda yakalamıştır. Türkiye’de 1980 sonrası siyasal ve sosyal yapının farklılaşması sanat alanındaki yansımalarını Batı’yı devşirmekten çok eş zamanlı bir ifade biçimi yakalamaya başlayarak gösterir. İşte tam da söz konusu dönemde, gerçek anlamda, Yeni Dışavurumculuk kendine Türk Resminde yer bulabilmiştir.

Yeni Dışavurumcu sanatın çıkışı, aynı yüzyılın başlarındaki Alman Dışavurumcu sanatın çıkışıyla benzerlik gösterdiği gibi farklılıklarda gösterir. Her ikisi de bir önceki dönemi red etmesine karşın, Dışavurumculuğun çıkışındaki, savaşların yarattığı sosyal ortama, sanatı kökten değiştirmek için bir araya gelen sanatçıların toplu sergi oluşturmalarına, örgütlülüğe ve grupların sunduğu manifestolara Yeni Dışavurumcu sanatın çıkışında rastlanmamıştır.

Yeni Dışavurumculuğun sanatsal-tarihsel arka planı odak noktası olarak referans alındığında dışavurumcu tavırlarından anlaşılabilceği gibi, özellikle etki noktasının *bireysellikleri ve öznellikleri* olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçıların öznel fantezi dünyasını, korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını, anılarını ve yorumunu içeren, ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hakim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özellikler ve öznel anlatıların ön planda olduğu sonucuna ulaşabiliriz.

Türk Resim sanatında özgünlüğün tartışıla geldiği zeminde değerlendirildiğinde; Türk Resmi, Avrupa Resminden ödünç alıyor gibi görünsede, 1980 sonrasında Yeni Dışavurumculuğun Dünya ile eş zamanda Türk resmindeki yansımalarına bakıldığında; söz konusu ifade biçiminin evrensel boyutta varlığını inşa ettiğini, temsili sanatçıların (özellikle Bedri Baykam, Mehmet Gülerüz) “*üslupsal bir özgürlük*”ün sonucu olarak ürettikleri özgün işlerinden, sanatsal yaratım süreci ve bu sürecin Türkiye’de resim sanatının gelişimi bağlamında değerlendirilince dikkate alınması gereken bir yere oturmaktadır.

8.MEDİNE İRAK'IN RESİMSEL SÜRECİ BAĞLAMINDA DIŞAVURUMCULUĞUN ETKİSİ

Resim eğitimi süreci 14 yaşında İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi' resim bölümünde başlayan Medine İrak'ın burada yatılı olarak geçirdiği 4 yıl boyunca resmin temel konularına dair ciddi bir alt yapısının oluşması sağlanmıştır.

Oran-orantı,biçim, renk, form bilgisinin natürmort, figür, peyzaj vb konular aracılığında şekillenen bu süreçte sanatçı öncesinde Rönesans klasisist dönem ve Barok üslubu temsil eden önemli usta ressamlarının eserlerinden kopya çalışmaları ile desende oran-orantı ve ton bilgisini pekiştirmiş,bu dönemde yüzlerce sayıda çalıştığı figür eskiz çalışmaları bu bilgilerin canlı tutulmasına katkı sağlamıştır. Devam eden dönemlerde renk bilgisi kapsamında usta sanatçıların eserlerinden (Rönesans-20.yy) kopya (röprodüksiyon) çalışmalarıyla gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Bu dönemde özellikle Rembrant, Rubens, El Greco, Van gogh, Munch ve Degas sanatçının ağırlıklı olarak kopya çalışmalarını yapmayı tercih ettiği sanatçılar olmuştur.Sanatçı adı geçen sanatçıların eserlerinden hem desen hem de renk konusunda etkilenmiş, sürekli yorum kopyalarını da yapmıştır.

Medine İrak'ın 4 yıllık bu eğitimi sonrasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim bölümünü tercih isteği sonucunda Akademide Sanat eğitimi serüveni başlamıştır. Akademinin ilk yılı tıpkı lise eğitiminde olduğu gibi ağırlıklı desen çalışmaları ile devamlılığını göstermiştir.Söz konusu dönemde atölyede nü çalışmaları kapsamında desen ve renk-armoni bilgilerini, sanatçı akademi kütüphanesinden kaynaklarını elde ettiği ustaların eserlerinden kopya çalışmalarına devam ederek pekiştirme yolunu sürdürmüştür.

Akademinin bu ilk yılları her döneme ve akıma dair çalışmalar, araştırmalarla geçmiş, doğadan ve ustaların eserlerinden yaptığı yorum kopya çalışmalarıyla gelişimine devam etmiştir. Medine İrak'ı bu dönemlerde en çok etkileyen Ekspresyonist akımın temsili sanatçılar olmuş, bu etki her sanatçıdan aldığı farklı edinimleri barındırmaktadır. Örneğin Van Gogh'un fırça darbeleri boya etkisi, Kirchner'in biçim bozma tavrı sanatçıyı etkileyen noktalardan birkaçıdır. Bu etki noktaları çalışmalarına

yansımasıdır. Bu dönemde Dışavurumcu bir yaklaşımla gerçekleştirdiği büyük boyutlu yarı-soyut/yan-figüratif resimlerinde dönemin birçok genç sanatçısı gibi o da Hans Hofmann'm soyut-dışavurumcu çalışmalarından etkilendi. Akademide öğrenci harçlığını çıkarmak için çalıştığı duvar resimleme işlerinde büyük boyutlu alanda resim yapma hakimiyetini kazandığını söyleyebiliriz. Duvar resimlemelerinde Van Gogh, Miro gibi sanatçıların eserlerini yorumlamıştır.

Esasen akademik sürecin büyük bir bölümüne bakıldığında Medine İrak'ın ekspresyonist-lirik bir yaklaşımda olduğu dikkat çeker.Figüratif ağırlıklı akademik süreçte çeşitli arayışlara girdiği,özgünleşme yani sanatçının akademideki son yıllarında Soyut Dışavurumculuğun Art informel dalı ilgisini çekmiş bu yönde çalışmalarını sürdürmüştür.

Kuşkusuz Avrupa Sanatı eğitimi alan sanatçının Soyut Dışavurumculuğun Avrupa'da eş zamanlı oluşumuna tanıklık eden Art informel sanatına yoğunlaşmış olması kendiliğinden bir durum olarak açıklanabilir.Bu dönemde Hans Hofman'ın yüzey üzerinde yarattığı pull-push hareketler,Tapies'in kullanmış olduğu renk değerleri,taşist diyebileceğimiz işleri sanatçının çalışmalarında etkilerini bulan noktalar olmuştur.Burada temeli tek düzelikten çıkma isteği ve sürekli arayış içeerisinde olma gerekçesiyle sanatçı esasen renk seçimini sonraki dönemlerde de Özellikle Tapies'ten aldığı,esinlendiği açıkca görülmektedir.Kullanmış olduğu kahverengi,siyah,vermeer kırmızı sanatçının geçmişten bu döneme edindiklerini sonraki çalışmalardada yansımalarını bulmuştur.

Söz konusu dönemde malzeme de resme dahil olmuştur.Medine İrak'ın taşist bir tavrına ek olarak kullandığı yüzeye kağıt, çakıl taşları da dahil olmuştur.Sek Sek serisi(**R.76**) bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ağırlıklı olarak Tapies ve Kiefer'in etkilerinin olduğu gözlenen bu çalışmalarda sanatçının içsel çözümlerine tanıklık edilmektedir. Bu seride toprak ve ya taş yaşam-ölüm olgularını bir çocuk oyunu olan Sek Sek'ten yola çıkarak sorgulama yoluna gitmiştir. Sanatçı ölüm,doğum,gençlik ve çocukluk dönmelerini eş zamanlı olarak tek yüzeyde anlatma, irdeleme yolunun arayışlarına girmiş olduğu görülür. Burada simgesel imgeler söz konusudur.Toprak doğumu ve ölümü,çizgiler arada geçen süreci temsil etmektedir.Kişinin bireyselliği noktasında kendisine belirlediği,çoğu zamanda kendisi dışında gelişim gösteren zaman dilimleri çizgilerle temsilini bulmuştur.

Birkaç dönem devam eden bu seride sanatçının öteden beri kaygısını yaşadığı tek düzelik peşini bırakmaz ve arayış devam eder...belki de bu kaygı, konunun anlam ve önemini kaybetmenin korkusuyla oluşmuş, bu nedenle kaçınmayı ve ya durdurmayı istediği bir güdü olarak nitelendirilebilir.

Bu bağlamda sanatçı yeniden figüre dönme yolunu seçmiş, bu zorlamanın dışında daha çok kendiliğinden ve ya ihtiyaçtan dolayı gelişen bir durum olarak açıklanabilir. Serum serisi bu döneme rehberlik etmektedir.**(R.69)**

Babasının hastanede kanser tedavisi gördüğü son birkaç gününü desen çalışmalarıyla yaşayan, içselleştiren Medine İrak'ın bu çalışmalarında yoğun ekspresif bir tavrın yansımalarına tanıklık edilmektedir. Yine burada aslında sadece malzeme farklıdır. Konu aynıdır. Burada sanatçının *içsel çözümlenmeleri, varoluş sorgulamaları, ölüm ve acı teması* figür aracılığıyla tuvalde yansımalarını bulmuştur. Resim serum bu durumu açıklar niteliktedir.

Sanatçının paletindeki renkler siyah, kahverengi ve tonları olan renklerdir. Acı, karamsarlık, kaybetme korkusu paletine bu anlamda yansımıştır. Biçim bozma, mekan çarpıtmaları ifadeyi kuvvetli kılmak adına içgüdüsel bir yaklaşımın sonuçları olarak nitelendirilebilir.**(R.70)**

Devam eden süreçte sanatçının gerçeküstücülüğün figüratif halinden temellenen çalışmaları göze çarpar**(R.72)**

Ancak her dönemde ustaların işlerini incelemekten, analiz edip etkilenmekten alıkoyamadığı açıkça görülen sanatçının *özgünleşme arayışı* diye tanımladığı bu dönemi açmak gerekirse; Bu işler Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuk diye tanımlayacağımız akımın daha çok Art İformel tarafında kendine varlık bulduklarını açıklamak, çalışmaları anlamak adına önem teşkil etmektedir. Söz konusu dönem işlerinin kolektif bilinçaltı çıkış noktasını oluşturmaktadır.**(R.92)** Ele alınan bu öğeler/ işaretler esasında evrimini sürdüren insan ruhunun bulanık ve uzak geçmişini bu alt formlardan üst formlara taşıyarak dışavurumlarını mümkün kılıyor. Evrensel değerlerle, toplumsal bildirileri gizemli bir şekilde tuvale yansıtmayı amaçlayan bu işler en başında

dışavurumcu (ekspresif) tavrın devam ettiğini de aynı zamanda gözler önüne sermektedir.(**R.89**)

Bu dönem çalışmalarında bilinçaltındaki öğeleri tual yüzeyine serbest biçimli halleriyle yansıtmak suretiyle izleyiciyle buluşmuştur. Çalışma yüzeyleri üzerinde, kendine özgü biçimsel varyasyonları çeşitli malzemelerden oluşturduğu kütleleri kullanarak, belli dinamikler geliştirmekten yana bir estetik boyutlandırmada bulunduğu görülmektedir.Çalışmalarının yüzeylerinde katmanlaşan ve üç boyuta ulaşan malzemeleri kullanarak belli hacimsel dizgeler yaratmasının yanı sıra, içerik tarafında da, özellikle kendine özgü bir anlatımcılığı tercih ettiği rahatça görülmektedir. (**R.91**)

Söz konusu çalışmalarda sanat yapıtını sıradan kılmak, özgür bırakmak, gelişine biçimsellikleri şans tanımak, kaba formları yaşatmak ve bunlara içsellik yüklemek gibi gerçeklikleri, çalışmaların aracılığıyla kendine göre yorumlamakta olduğu söylenebilir.

Yalın ve basit diyebileceğimiz form yaratmalarına ulaşma çabasına tanık olabileceğiniz figüre dönüş olarak tanımlanan son dönem çalışmalarında resmin tümel anlamda kendisi olan kütlelerinin dışında, tikelliği temsil eden kütleliliklerinin yan yana gelmesiyle kendine özgü simgesel bir dil ile beraber inşacı bir boyutu da sorgulamaya aldığı söyleyebiliriz.(**R.89**) Kütlelerle doluluk temsili yapılırken, kütlelerin arası boşlukları temsil etmektedir.Boşluk ve doluluk değerleri, dolayısıyla çekme ve itmenin de sorumluluğunu ele geçirmekte, buradan izleyici göz, çalışmaların yüzeylerinde nerelere takılıp, nerelere takılmayacağını tanımlayabilmektedir.(**R.88**) Son çalışmalarında boşlukları temsil eden kısımlar, gözün düzlükte dolaşıp, bu düzlüğü tanımlayan renk ne ise, bunun üzerinden düşünceler üretmemize neden olurken, doluluk temsilini yapan çıkmalar ise, adeta tümelin tikel yan çıkmaları olarak yorumlanabilir.

Son dönem figüratif çalışmalarında, hakim olduğunu söyleyebileceğim bu dışavurumcu tavır, içerik ve biçimle bir uyum halinde (**R.94**) ilerlemeyi amaç edinmiş olup, görünenler üzerinden düşüncelikler oluşturmak ve gündeme gelen oluşumlarla, biçimselliklerin dışında nasıl bir içerik kurgulanması gerektiği yönünde bazı bulgulara ulaşmak da çalışmalarının nedenselliğini sorgulamak açısından önem taşımaktadır.

Sanatçı 2013-14 arasında yaptığı resimlerinde inceden muhalif tavrını, seçtiği temalarla ortaya koymaktadır. Ancak bu doğrudan bir anlatımla mümkün olmamıştır.Örneğin “iktidar ve mağdurları” ile birlikte göç ve göçmen sorununa

eleştirel bir tavır ortaya koyduğu çalışmalarında görülmektedir. Resimsel süreci simgesel hali bu çalışmalarda kendini göstermektedir. “İktidar ve Mağdurları” adlı resimde **(R.103)** toplumsal hafızada ağır yaralar açmış olayların temsili öğelerle simgesel bir anlatım yoluna gidilmiştir. İktidar karşısında direnen, tutunmaya çalışan insanların ayrı ama aynı mekanda birarada resmedilmeleri amaçlanmıştır.

Göç temalı serisinden **(R.100)** örnekler sunan çalışmalarında sanatçı her dönemde güncelliğini koruyan göç, yerinden yurdundan olma perspektifinde yaşanan yıkıcı anları bir film karesi gibi tuvaline yansıtmış, toplumsal hafızada derin etkileri olan bu olguyu tuvalde sorgulama yoluna gitmiştir.

Irak’ın, deniz üzerindeki o yırtıcı döngüyü anlattığı resim ve desenlerinin bir deniz müzesinde sergilenmesi, etkiyi artırıyor. Desenler ve ‘belirsizliğin grisi’ ile bezeli resimler, 500 yıl önce on binlerce Afrikalının kölelik yolculuğuna çıkarıldığı ahşap bordalardan; ‘bilim ve teknoloji çağı’nda Ortadoğu’nun ateşinden ‘merhametsiz batıya kaçan serseriler’in istiflendiği fiberglas teknelere dönüşen bu acımasız gemileri, kötücül bir canavar gibi imgeliyor. O canavarın iri ve hantal gövdesinden hırçın denize düşmemek için son bir gayretle, elleri parçalanırcasına halata (ve hayata) tutunmaya çalışan ‘kişi’nin trajedisıyla, o sulara düşerek ‘kişiselliğini kaybetmiş’ dalgaların arasında bir lekeye dönüşmüş olanlar ve güvertede, bir ifadesi ve özgünlüğü olmayan bir kütle olarak karalanmış yolcu kalabalığı, aslında aynı yersiz yurtsuzluğun farklı yüzlerini oluşturuyor.

Medine Irak’ın resimlerindeki siyah ve gri ağırlık da; göçün, artık bir ‘yeni hayat’ın değil, yersiz yurtsuz bir sürüklenmenin ve hatta mezarsız bir yok oluşun, yabancı bir sahile şişmiş cesetlerle vurup, geride neredeyse tek bir iz bırakmadan hiçliğe karışmanın aracı olduğunu işaretliyor olmalı...

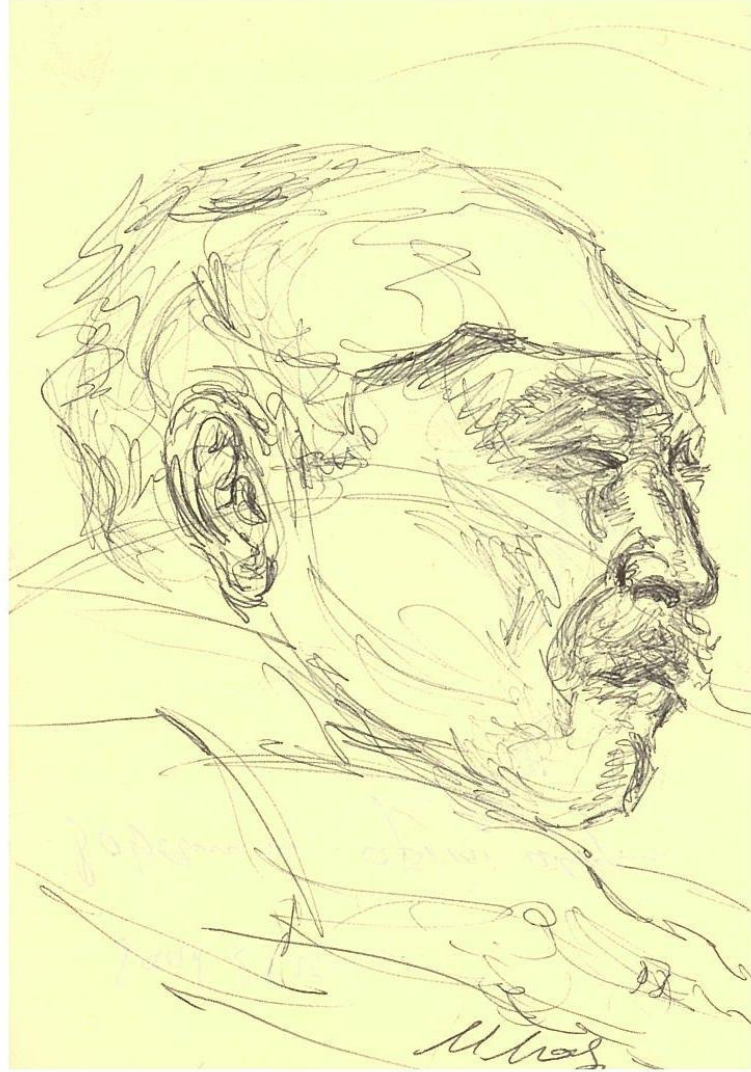
Sanatçının 2015 tarihinde yaptığı malzemenin yoğun olarak kullandığı resimlerinde insanın yaşadığı acı ve yıkımdan ruhunda yaşadığı parçalanmışlığı insan bedeninde yansımalarını bulmuştur. **(R.117)** Son dönem serisi, parçalanmış bedenler yine gri ve tonlarıyla umutsuzluğun, herşeye sırtını dönmüşlüğün bir yansıması olarak nitelendirilebilir.

Özetle Medine Irak’ın resimsel gelişim çizgisinde kronolojiyi gözden geçirdiğimizde, doğa, bilinçaltı, bireyin varoluşu noktasında derin sorgulamalarını resim arayışı ile

yapmaya çalıştığını irdelediğimizde karşımıza bu amacını figür-soyutlama-soyut ekspresyonizm(art informel),figüratif soyut-ekspresyonist,taşizm,art informel anlayış perspektifinde yapmış olduğu açıkça görülür.



Resim 57-Medine İrak "Babam" 2007



Resim 58-Medine İrak "Babam no1",2007



Resim 59-Medine İrak "Babam no2", 2007



Resim 60-Medine İrak "Babam no3", 2007



Resim 61-Medine İrak "Babam no4", 2007



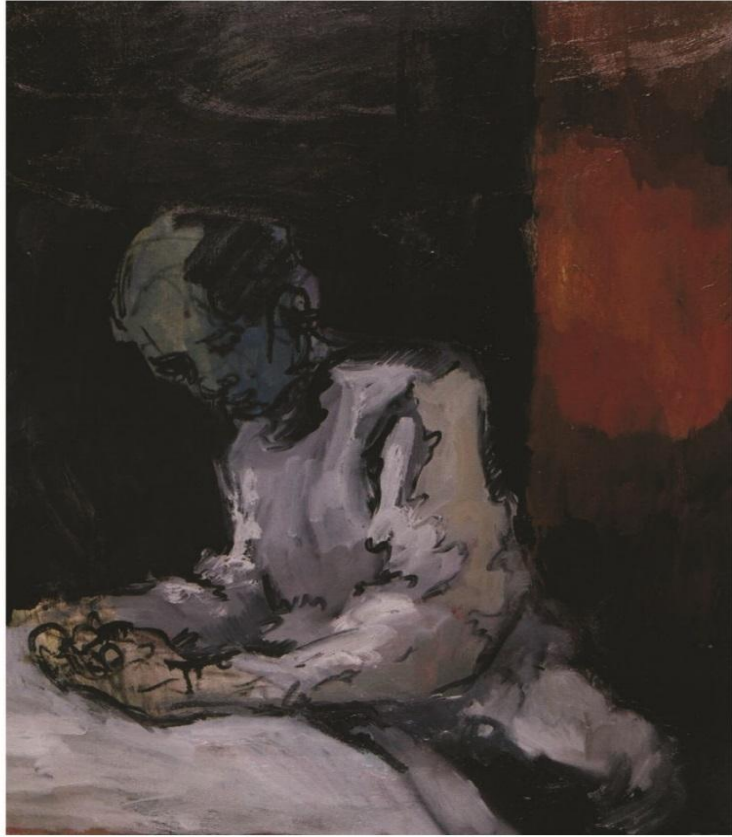
Resim 62-Medine İrak "Babam no5", 2007



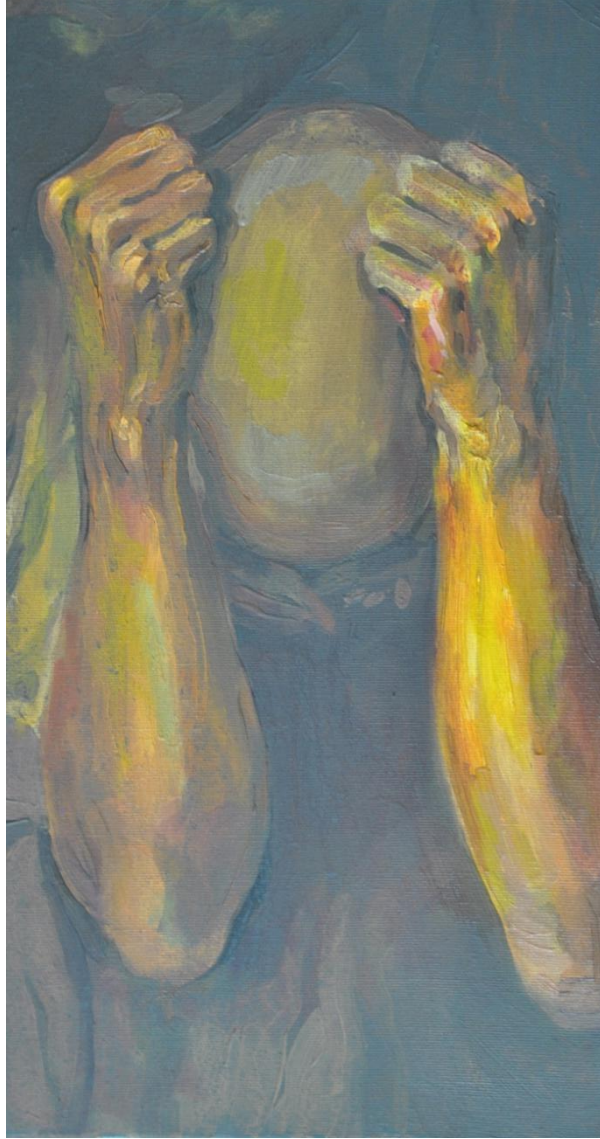
Resim 63-Medine İrak "Göç no1", 2014



Resim 64-Medine İrak "Göç no2", 2014



Resim 65-Medine İrak “Bir Akşamüstü”, 2005



Resim 66-Medine İrak "Esir", 2004



Resim 67-Medine İrak "İsimsiz",2004



Resim 68-Medine İrak “Tophanede Kış”,2005



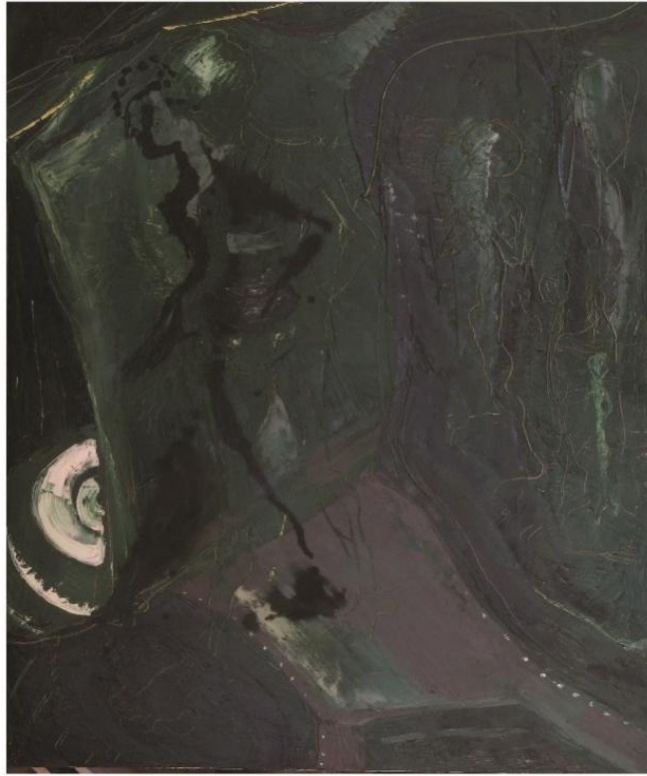
Resim 69-Medine İrak "Serum",2007



Resim 70-Medine İrak "Serum no1", 2007



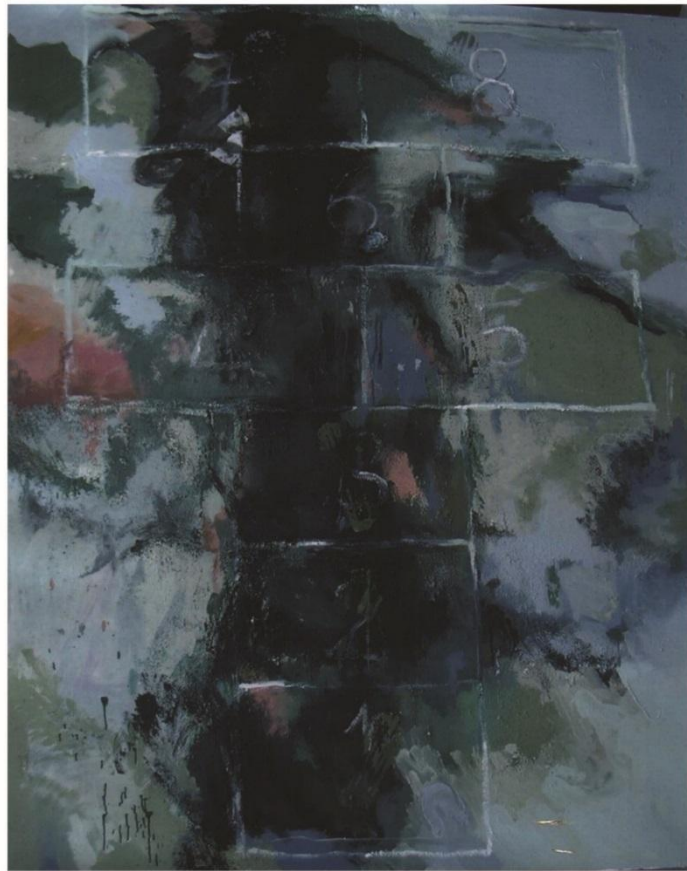
Resim 71-Medine İrak "Serum no2", 2007



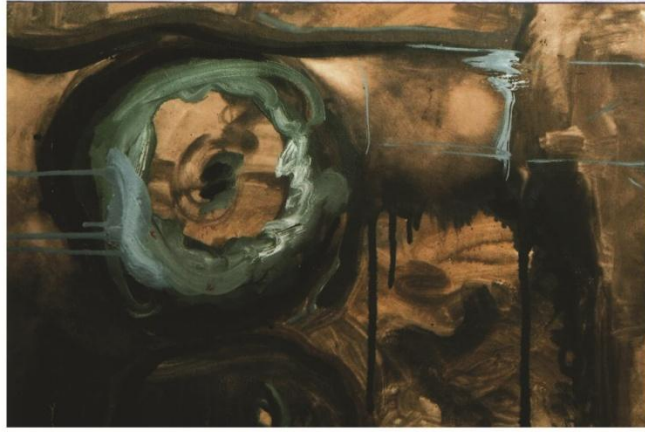
Resim 72-Medine İrak "Son Adım",2005



Resim 73-Medine İrak "Sek Sek",2006



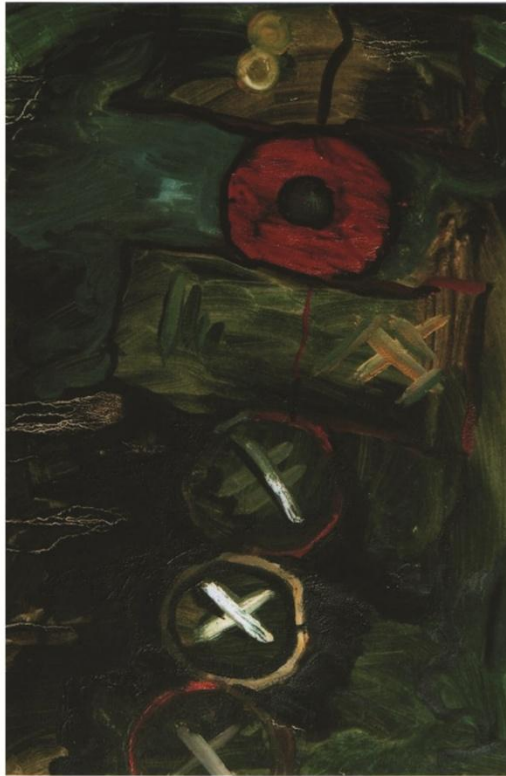
Resim 74-Medine Irak "Sek Sek no6", 2006



Resim 75-Medine İrak "Sek Sek no 6", 2006



Resim 76-Medine Irak "Sek Sek no5", 2006



Resim 77-Medine İrak "Sek Sek no4", 2006



Resim 78-Medine İrak "Sek Sek no3", 2006



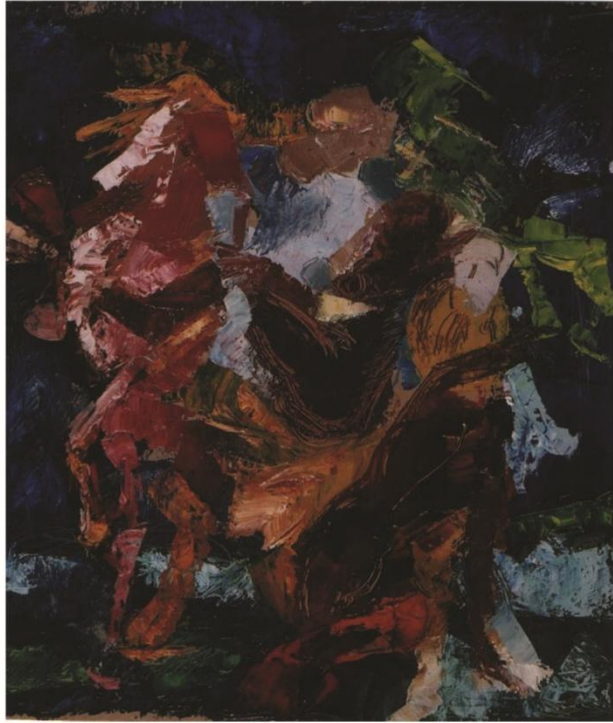
Resim 79-Medine İrak "Kompozisyon", 2004



Resim 80-Medine İrak "Horses", 2004



Resim 81-Medine Irak "İsimsiz",2003



Resim 82-Medine İrak "Rubens'e Saygı", 2003



Resim 83-Medine İrak "İsimsiz", 2006



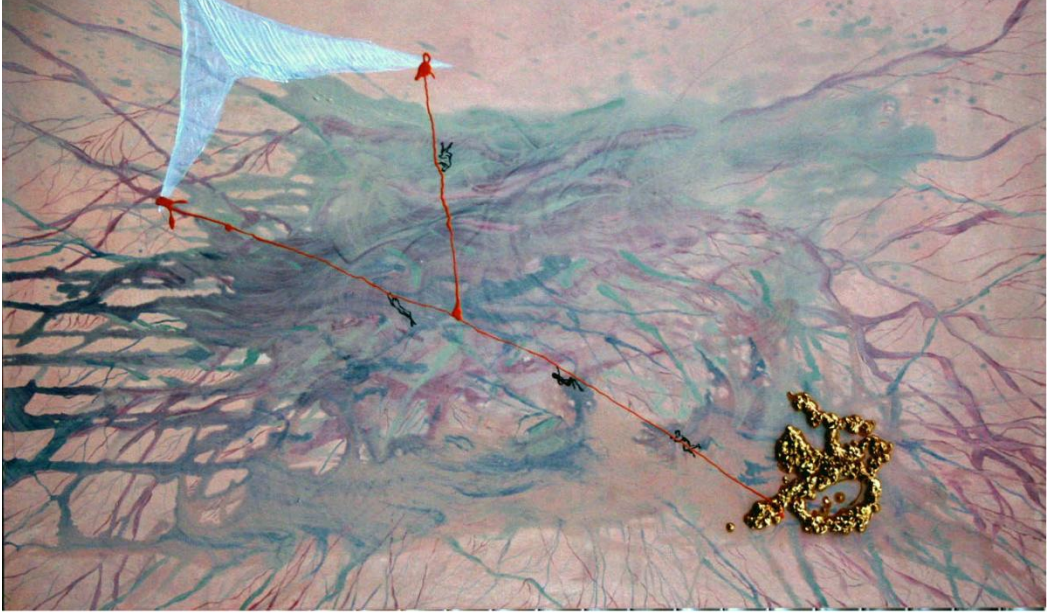
Resim 84-Medine İrak "Sek Sek no2", 2006



Resim 85-Medine İrak "Sek Sek no1", 2006

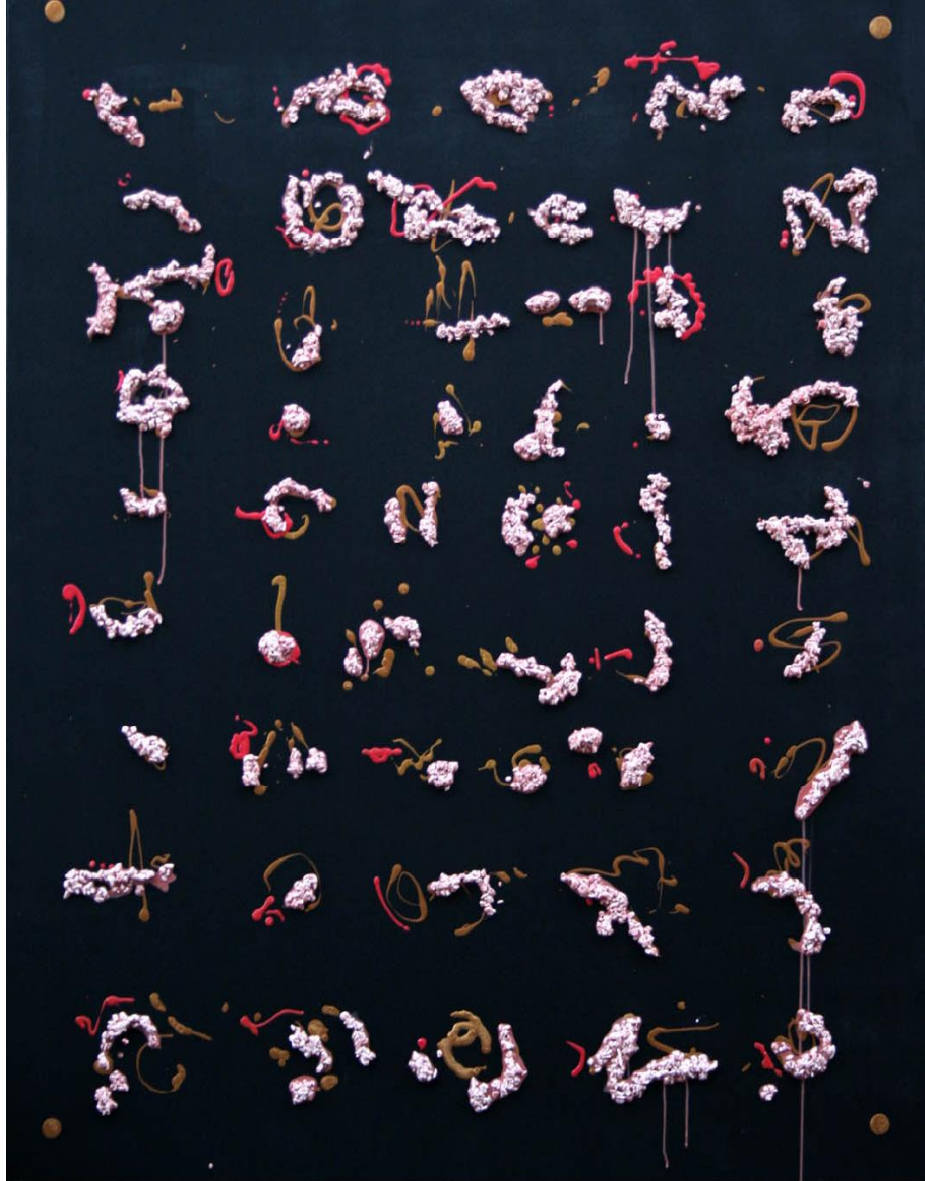


Resim 86-Medine İrak "Sek Sek", 2006



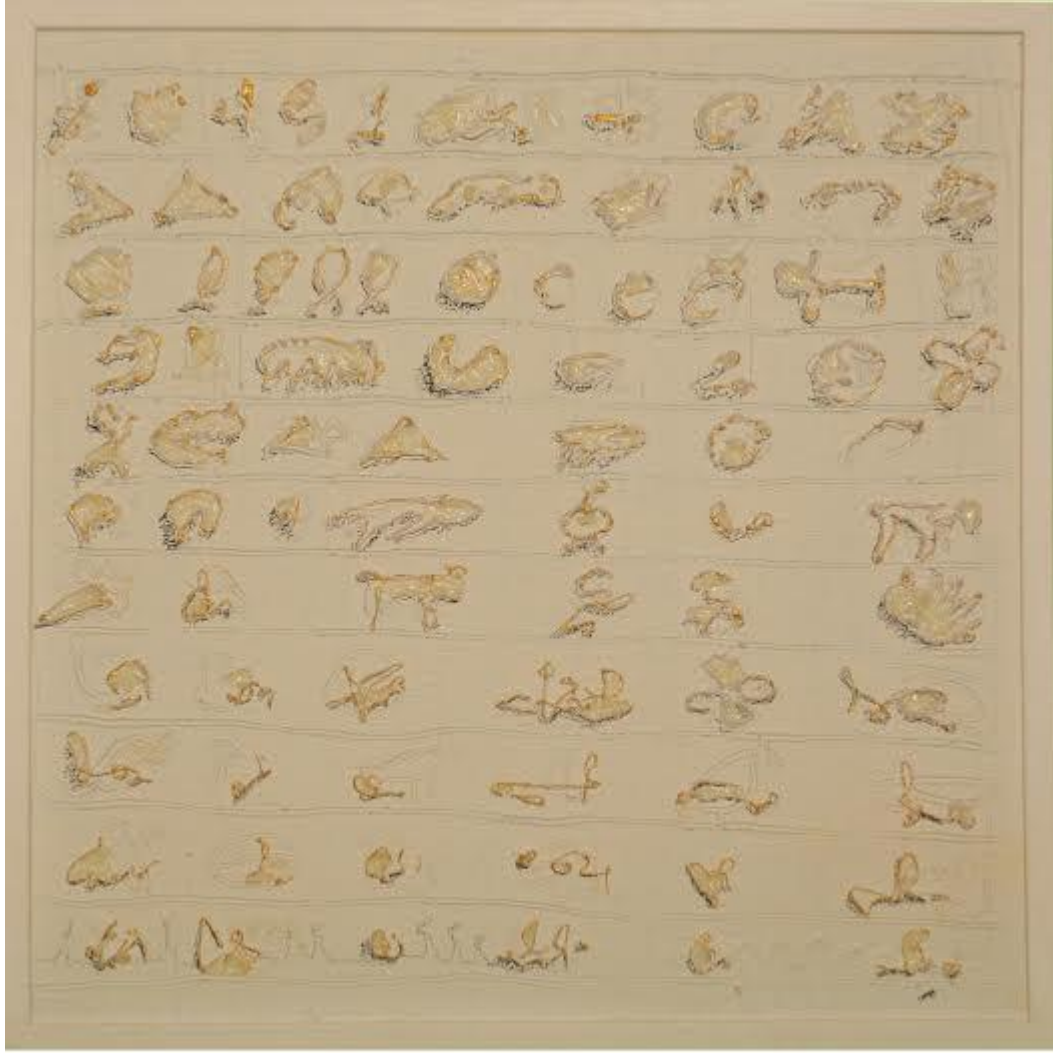
"İsimsiz" Tuval Üzerine Kangk Teknik, 160x130cm, 2011, İstanbul

Resim 87-Medine İrak "İsimsiz", 2011



"İsimsiz" Tuval Üzerine Kanşık Teknik, 130x140cm, 2011, İstanbul

Resim 88-Medine İrak "İsimsiz", 2011



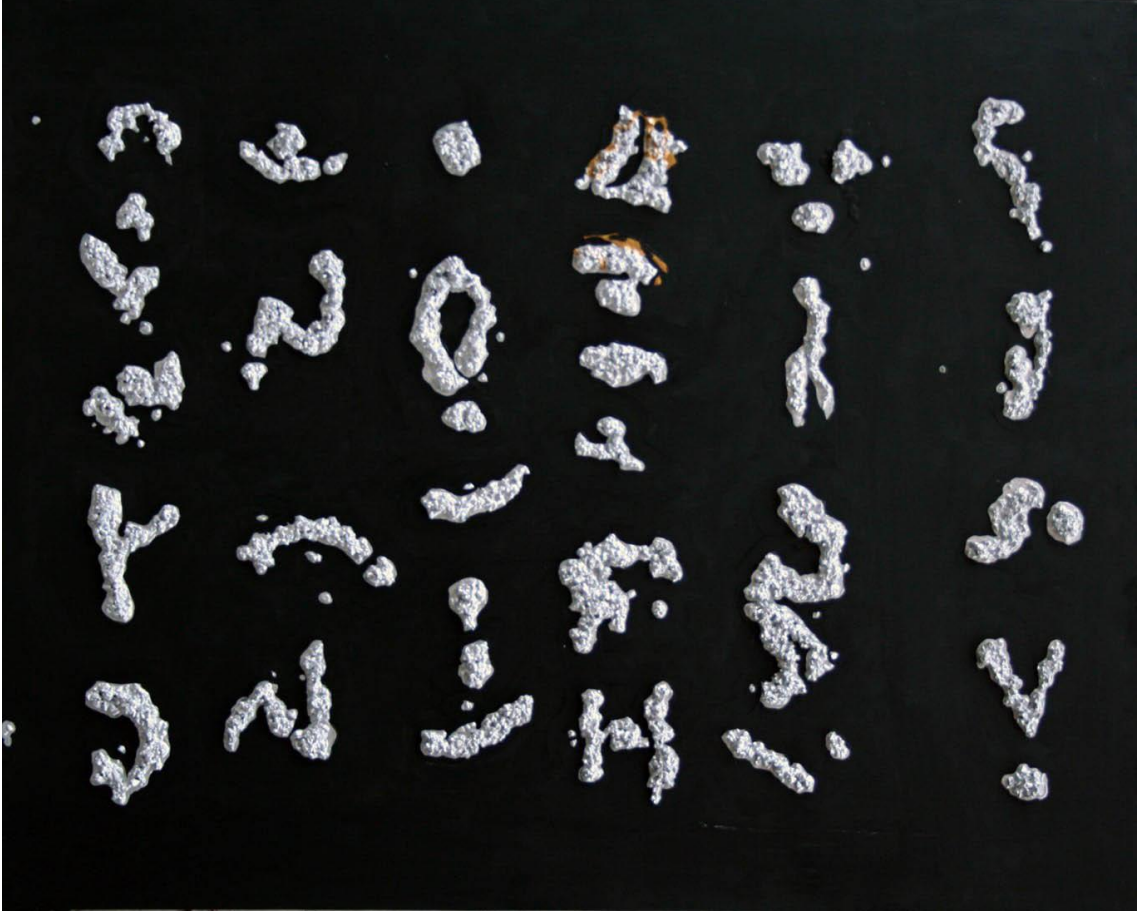
"Gizli SözX" Tual üzerine karışık teknik, 60x60cm, 2011, İstanbul



Resim 90-Medine İrak "İsimsiz", 2009



Resim 91-Medine İrak“Collective Living”, 2009



Resim 92-Medine İrak "Asimilasyon",2010



Resim 93-Medine Irak "Kripto", 2012



Resim 94-Medine İrak "Çatıdan Yayın",2015



"Gölge" Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x150cm, 2012, İstanbul

Resim 95-Medine İrak "Gölge", 2012



"İzolasyon" Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x150cm, 2012, İstanbul

Resim 96-Medine İrak "İzolasyon", 2012



Resim 97-Medine Irak "An gelir",2013



"Röntgen" Tuval Üzerine Kaşık Teknik,200x150cm,2012,İstanbul

Resim 98-Medine İrak "Röntgen",2012



"Gidiş Dönüş" Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x150cm, 2012, İstanbul

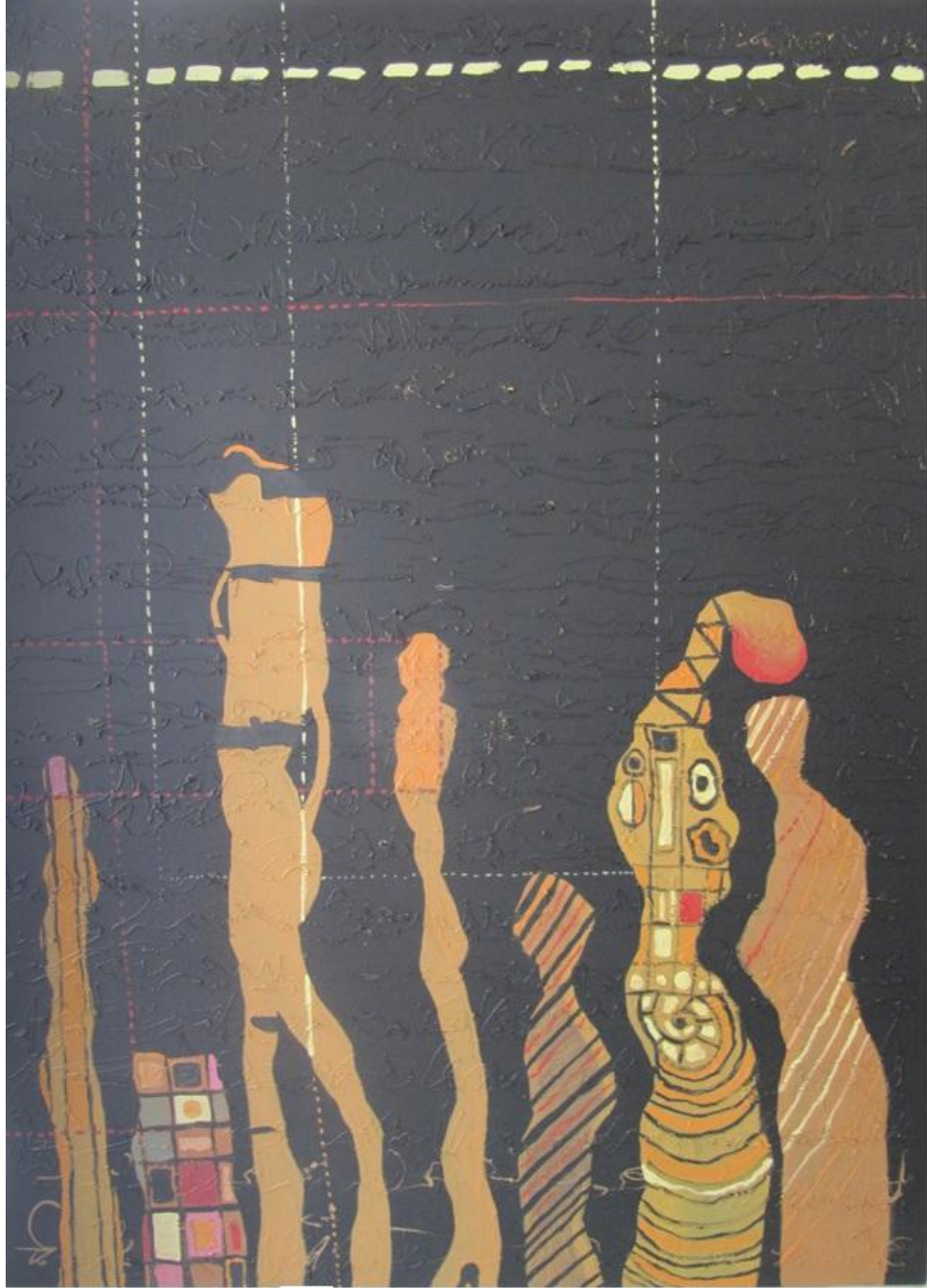
Resim 99-Medine İrak "Gidiş Dönüş", 2012



Resim 100-Medine İrak "Göç IX", 2014



Resim 101-Medine İrak "Göç X", 2014



“Yüzleşme” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x150cm, 2012, İstanbul



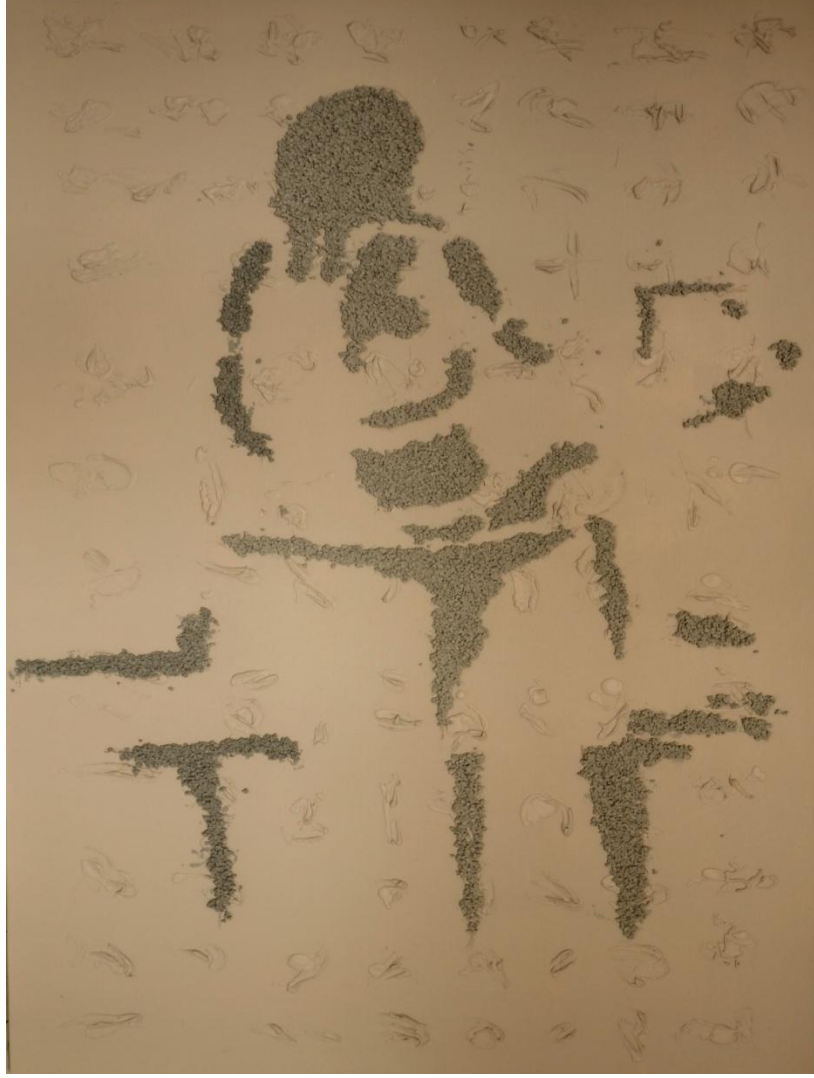
"İktidar ve mağdurlar" Tuval Üzerine Yağlıboya,200x150cm,2012,İstanbul

Resim 103-Medine İrak "İktidar ve Mağdurları",2012

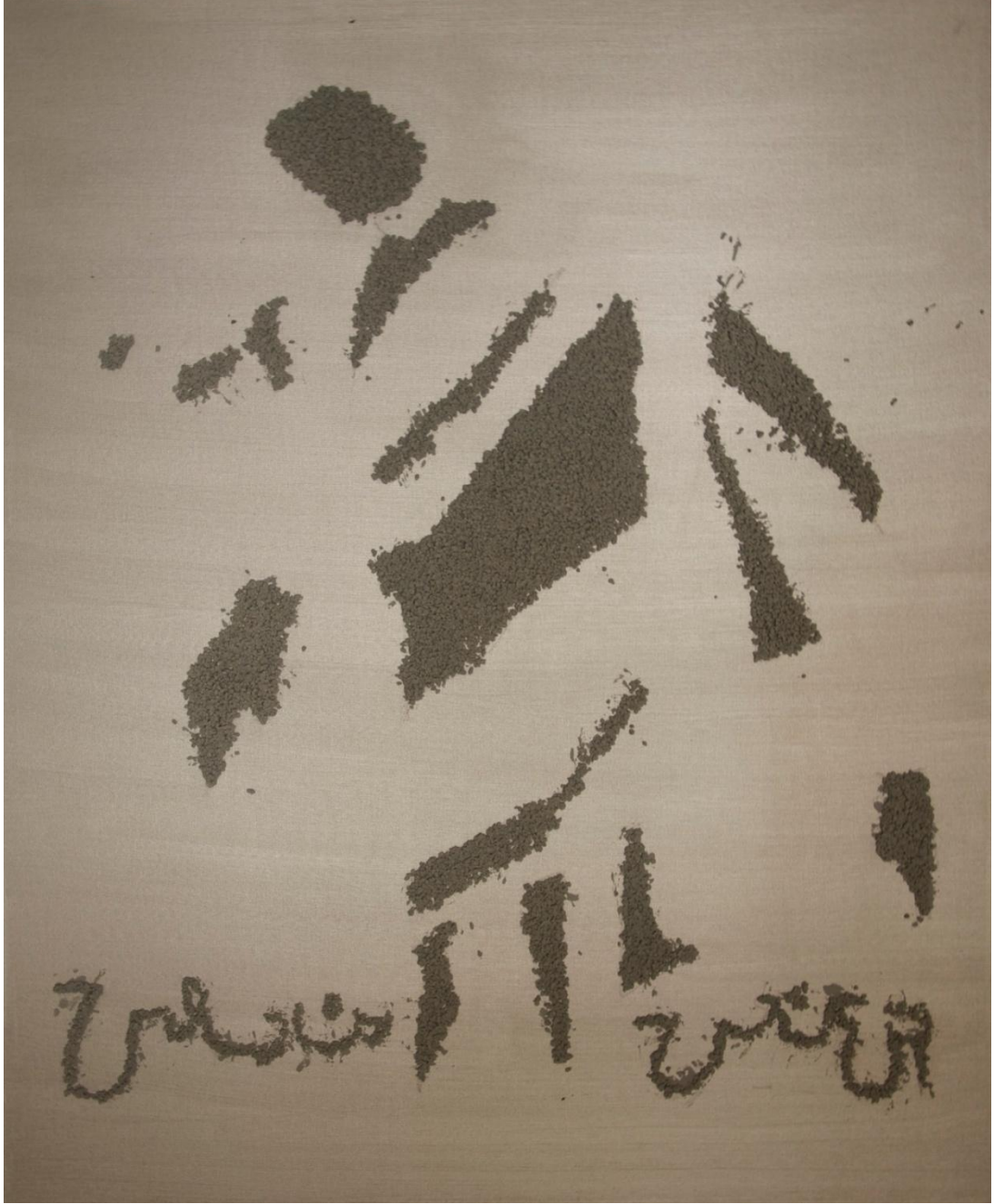


"İsimsiz" Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x150cm, 2012, İstanbul.

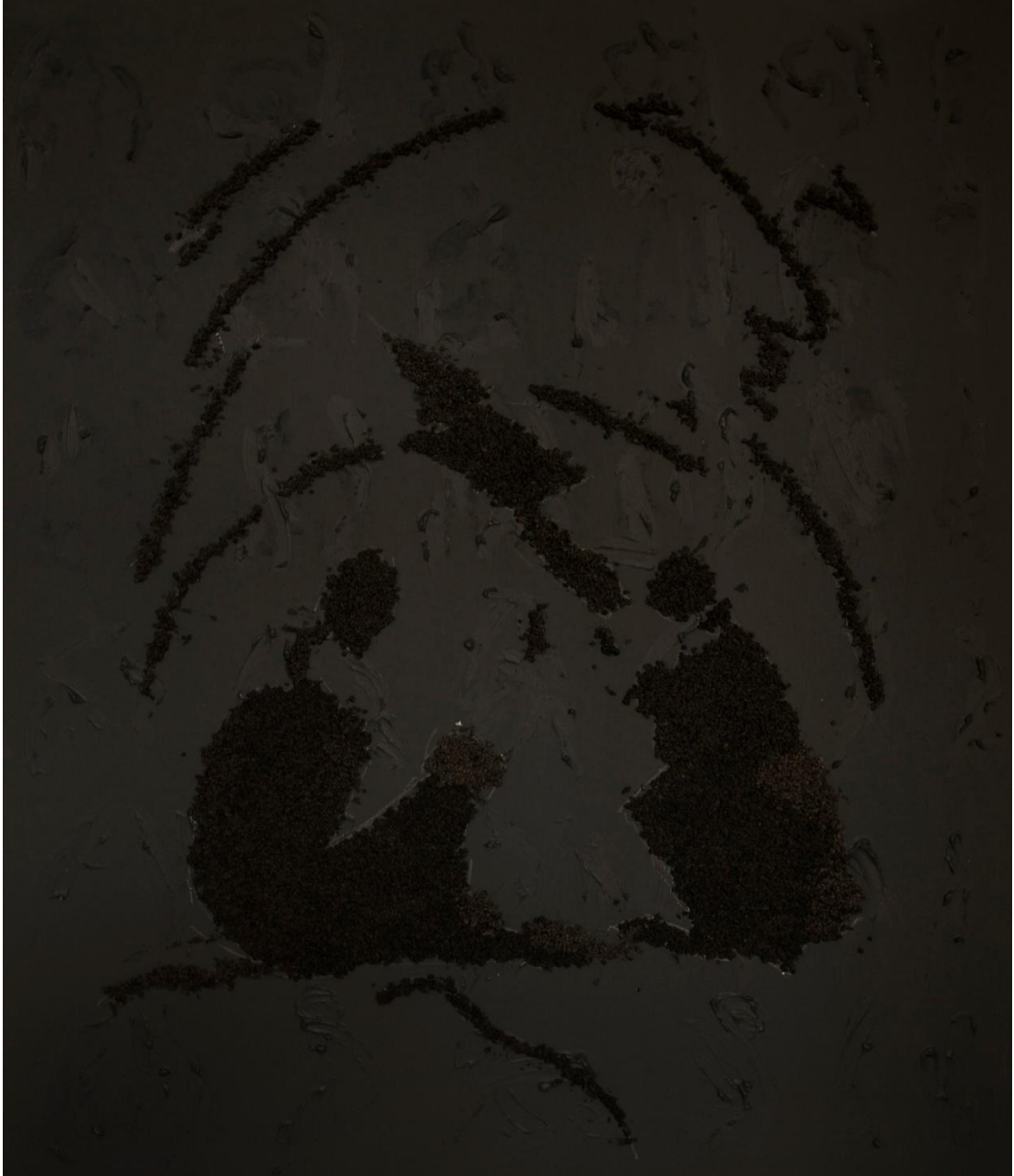
Resim 104-Medine İrak "İsimsiz", 2012



Resim 105-Medine İrak“İsimsiz”,2014



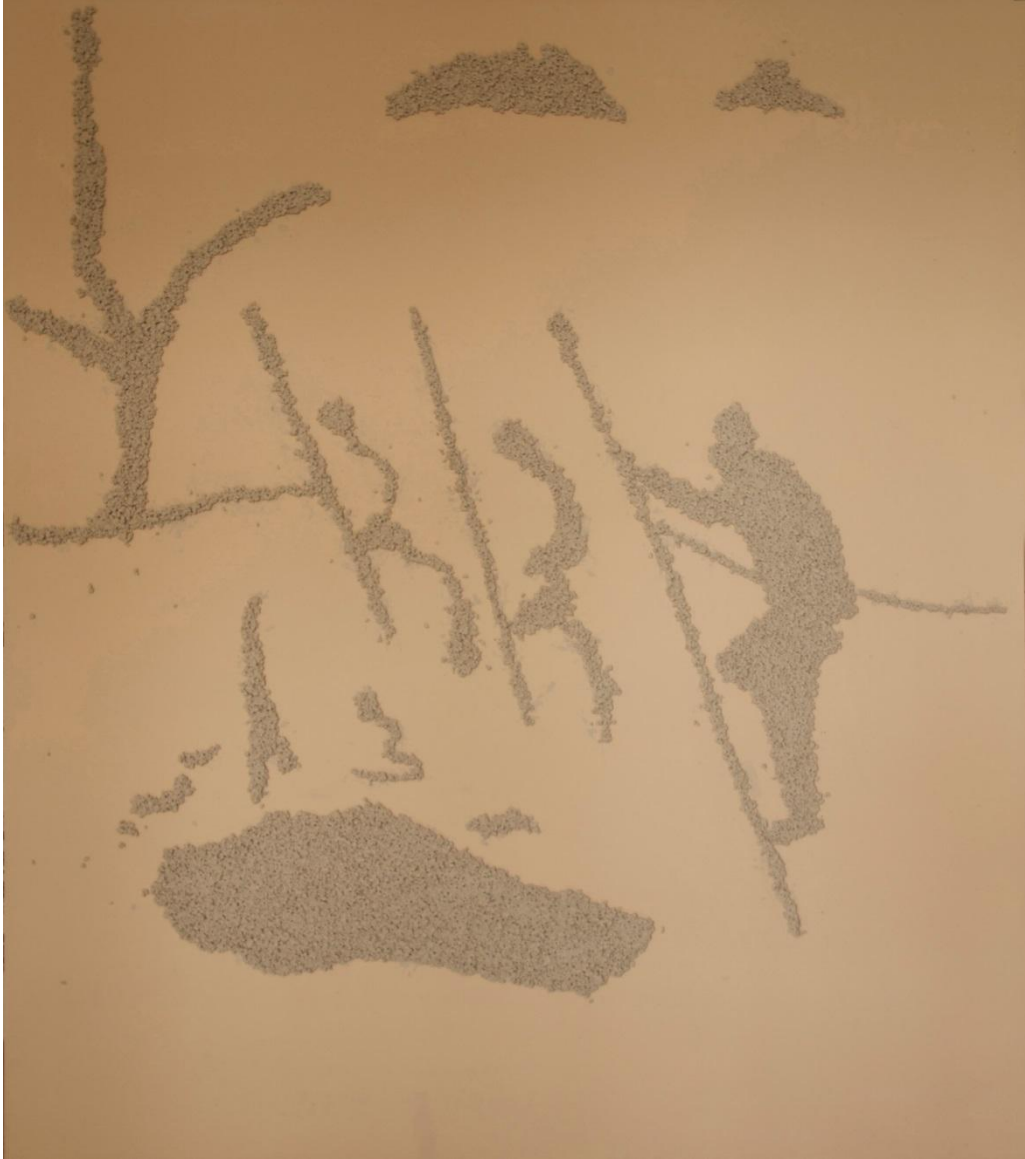
Resim106-Medine İrak "Gövdede Son Yazı", 2015



Resim 107-Medine İrak "Fırtına",2015



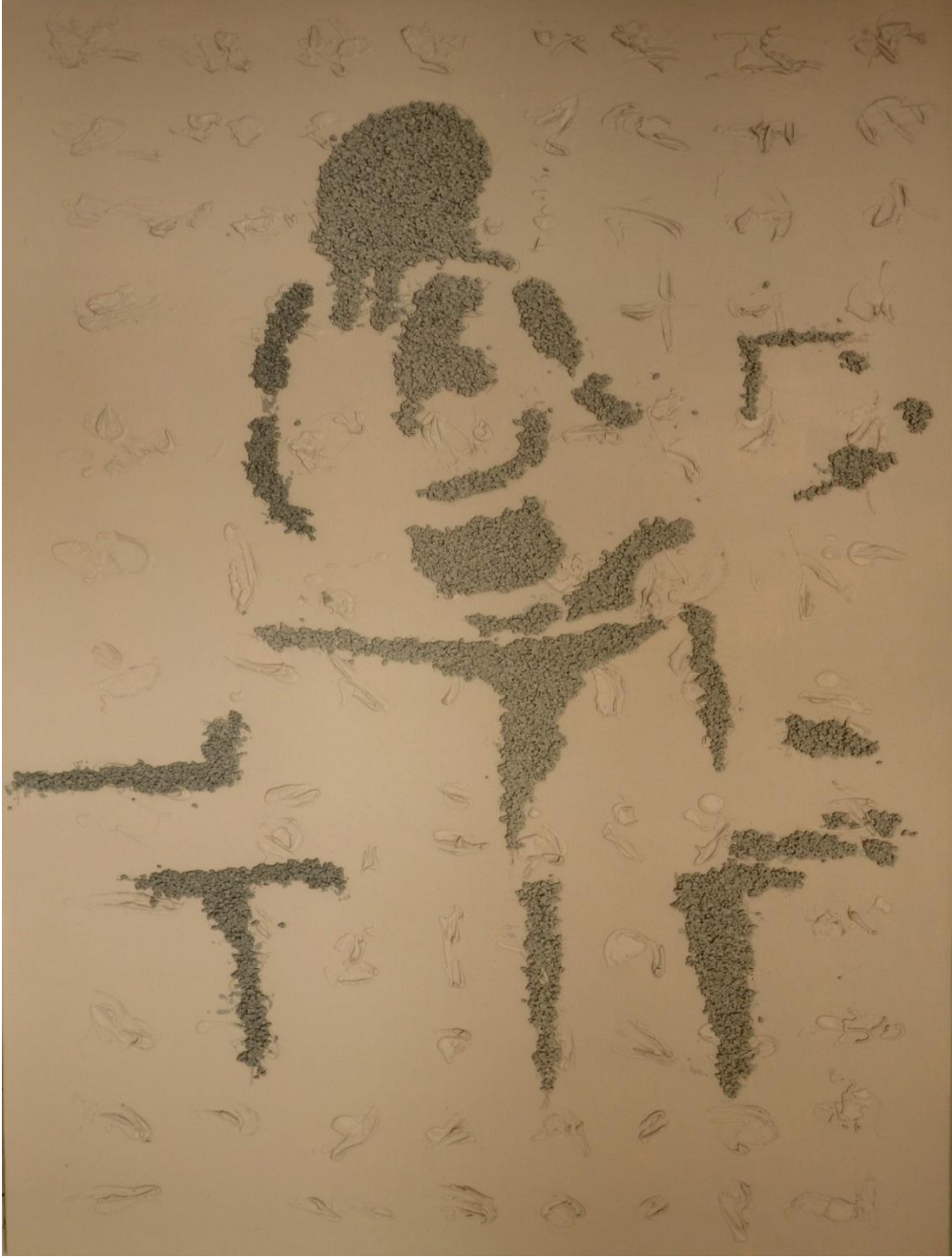
Resim 108-Medine İrak "İsimsiz", 2015



Resim 109-Medine İrak "İsimsiz",2015



Resim 110-Medine İrak "Kutsal Aile", 2015



Resim111-Medine İrak "Parçalanmış Gün", 2015

9.KAYNAKLAR

Ansiklopedi ve Sözlükler

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1994)**Felsefe Sözlüğü**, Aralık Remzi Kitabevi, İstanbul

Laneyrie-Dagen Nadeije (2004)**Pictura Secrete și Dezvaluiri, Larousse,Enciclopedia Rao**,București

Le Petit Larousse En Couleurs (1995) **Dictionnaire Encyclopedigue**,Larousse, Paris

ULAŞ,Sarp (2002) **Felsefe Sözlüğü**, Bilim Sanat Yayınları, Ankara

Sanat Kitabı(1996) **500 Sanatçı- 500 Sanat Eseri**,Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul

RICHARD,Lionel(1999) **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**,Remzi Kitabevi,İstanbul

SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur(2003)**Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi,İstanbul

Kitaplar ve Dergiler

ALTUĞ, Evrim ,“**Hayatın Karnavalı'nın Bayat Yaşamları**”, Radikal Gazetesi, 02/02/2003, http://www.radikal.com.tr/veriler/2003/02/02/haber_64918.php

AKAY,Ali (1990) **Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması**, Toplum ve Bilim,79

AKGÜL,Alphan (2003) **Sanatçıların Kendiliğinden Felsefesi,Görsel İdeoloji ve Ressamların Yurt Gezileri**, Sanat ve Tasarım Yazıları,n1

AKAY, Ali (2001) **Modernizm, Postmodernizm, Küreselleşme**, Hürriyet Gösteri,İstanbul

AKSEL, Malik (1960) **Anadolu Halk Resimleri**, Baha Matbaa, İstanbul

BAYKAM Bedri (2003) **Türkiye’de Sanat**, sayı. 57

- BAYKAM, Bedri (1994) **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, Literatür Yayıncılık, İstanbul
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1937) **Sanat Eseri Nedir?** Yeni Adam Yay.n172
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1967) **Kültür ve Kalkınmanın Sosyal Şartları**, Milli Eğitim, Basımevi, İstanbul
- BAYL, Friedrich (1997) “**Resimde Dışavurumculuk**” Modernizmin Serüveni, Haz: Enis Batur, Y.K.Y. Yay. İstanbul
- CAROLA, KRAUSSE Anna (2005) **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yay.
- GOMBRICH, E.H.(1986) “**Sanatın Öyküsü**” Remzi Kitabevi, İstanbul
- ÇALIKOĞLU, Levent (2010) **Gelenekten Çağdaş, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek Sergi Kataloğu**, Mas Matbaacılık, İstanbul
- DOLMACI, Sevil (2009) **1980’lerden Baş Yapıtlar**, Artist, S. Aralık, İstanbul
- DUBEN, İpek, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Yayınları
- DUBEN, İpek, YILDIZ, Esra (2008) **80’lerde Türkiye’de Çağdaş Sanat**, İstanbul Bilgi Üniversitesi
- ERSOY, Ayla (1996) **Mehmet Güleriyüz ile Sanat Üzerine Söyleşi**, Genç Sanat, Sayı 28
- ERGÜVEN, Mehmet, ERSEN, Jale, GİRGİN, E.Ç. KINAYTÜRK Hamit, KÖKSAL, Ahmet, MADRA Beral, ÖZSEZGİN, Kaya ve TANSUĞ, Sezer (Metin yazarları) (1987) **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, İstanbul, Galeri Baraz Yay.
- EDGÜ, Amelie (Ed.) (1998) **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)** Milli Reüserans Yayınları, İstanbul
- ELVAN, Nevin (2005) Resim Tarihimizden “**İş ve İstihsal**” **1954 Yapı Kredi Resim Yarışması Sergi Kataloğu**, YKY, İstanbul
- GERMANER, Semra (1998) “**Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı**” **Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri** (Ed. Ayla Ödekan) İstanbul
- GORDON, Donald (1983) **Ekspressionism: Art by Antithesis**, AIA, Aktaran: Hasan Bülent KAHRAMAN

KUBAN, Doğan (2005)**Çağlar Boyunca Türk Sanatının Anahtarları**, YKY, İstanbul

KUSPİT, Donald (1981) **The New (?) Ekspressionism: Art as Damaged Goods**,
Artforum, Aktaran: Hasan Bülent KAHRAMAN

LYNTON, Norbert (2004) “**Modern Sanatın Öyküsü**” Remzi Kitabevi, İstanbul

MADRA, Beral (2005) **Bir Bilanço 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi, İstihsal Karşı Sanat Çalışmaları**

ÖZAYTEN, Nilgün (1988) **Dışavurumculuk**, KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi,
Sayı: 7

PALMIER, Jean-Michael (1997) “**Dışavurumculuk ve Sanatlar**” Modernizmin
Serüveni, Haz: Enis Batur, Y.K.Y. Yay., İstanbul

PASSERON, Rene (1996) **Sürrealizm Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul

SAĞLAM, Mümtaz (1996) “**Sanat-Politika İlişkileri sürecinde Bedri Baykam**” –Genç
Sanat-Güzel Sanatlar Dergisi

TANSUĞ, Sezer (2005) **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul

WHEELER Daniel (1991) **Art Since, Mid-Century 1945 to Present**, Thames and
Hudson, N.Y

Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar

ERDOK, Esmâ (2007) **Melankolinin Görsel Anatomisi:19.yy. Avrupa Resminin
Başyapıtlarında Melankolinin Temsili**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

İSKENDER, Kemal (1975-76) Royal College of Art’da (Londra) yazdığı “**Abstract
Ekspressionism**” adlı “Critical Paper”

İnternet adresleri

www.art.com.

<http://the-art.org.Artist>

www.abstract-art.com

www.anafilya.org

<http://arfacts.net/index.php/pagetype/artist/1604>

www.artcyclopedia.com

<http://www.beralmadra.net/articles/gosteri-dergisi/sanatcilarimizda-modern-ve-modern-sonrasi-egilimler/>

www.britannica.com

www.cervantes.es

www.guggenheim.collection.org

www.hachmeister-galerie.de

<http://www.haberler.com/bedri-baykam-in-son-4-d-leri-istanbul-da-haberi>

www.munch.museum.no

<http://www.msxlabs.org/forum/sanat/244321-sanat-akımlari-yeni-disavurumculuk-neo-ekspresyonizm.html3İXZZ3GyBcNu7c>

www.onecountry.org

www.onecountry.org

www.scaruffi.com/

www.tate.org

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bahalk>

www.yalepress.yaleedu

10.ÖZGEÇMİŞ

MEDİNE İRAK

1.DOĞUM YERİ VE TARİHİ: KARS 1983

2.EĞİTİMİ:

2.1. 2012- MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ RESİM ANASANAT DALI SANATTA YETERLİLİK

2.2. 2005-2008 MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ RESİM ANASANAT DALI YÜKSEK LİSANS

2.3. 2001-2005 MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ RESİM BÖLÜMÜ

3. ÇALIŞTIĞI KURUMLAR:

3.1. 2011 İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ ÖĞRETİM GÖREVLİSİ

3.2. 2013 POZNAN SCHOOL OF SCIENCES GRAFİK TASARIM BÖLÜMÜNDE MİSAFİR ÖĞRETİM GÖREVLİSİ

4. KİŞİSEL SERGİLER:

4.1. 2014 "Yersiz Yurtsuz" Rahmi M.Koç Müzesi Denizcilik Binası, Beyoğlu/İstanbul

4.2. 2011"Gizli Söz" Kare Sanat Galerisi, Nişantaşı/İstanbul

4.3. 2009 "İsimsiz" MKM Sanat Galerisi, Beşiktaş/İstanbul

5. KARMA SERGİLER:

5.1.2015 Kazakistan -Türkiye Resim Çalıştay Sergisi, H.K.M, Küçükçekmece/İstanbul

5.2.2015 Kazakistan -Türkiye Resim Çalıştay Sergisi, Astana K.M, Astana/Kazakistan

5.3.2015 İstanbul Aydın Ün. G. S.F Öğretim Elemanları Sergisi, İAÜ Sanat/İstanbul

5.4.2014 Genç Etki 4, Kav Sanat Galerisi, Çankaya/Ankara

5.5.2014 UKKSA Workshop, Knidos/Muğla

- 5.6.2014 UNESCO Dünya Federasyonu Atina Sanat Fuarı Uluslararası Resim Sempozyumu, Atina/Yunanistan
- 5.7.2014 “İklim Değişimi” Bozlu Art Project, Bozlu Art Galeri, Nişantaşı/İstanbul
- 5.8.2014 "Türk Sanatından Değerler " YTÜ Yüksel Sabancı Sanat Merkezi/ Beşiktaş / İstanbul
- 5.9.2013 "Türk Sanatından Değerler " Ko'-Tar-Lat Galeri, Budapeşte / Macaristan
- 5.10.2013 "Türk Sanatından Değerler” Targul -Mureş Kültür Merkezi, Bükreş / Romanya
- 5.11.2013 Tetova Kent Kültür ve Sanat Merkezi, Tetova Sanat Galerisi 3.Uluslararası Workshop Sergisi, Tetova/Makedonya
- 5.12.2013 2.Çağdaş Sanat Yarışma Online Karma Sergisi, Art Addiction Medial Museum, Londra/İngiltere
- 5.13.2013 “Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması’ Sergisi, Küçükçekmece/İstanbul
- 5.14.2013 “Çocuk Gözüyle İnsan” Proje Sergisi, İ.A.Ü Florya Kampüsü, Florya/İstanbul
- 5.15.2012 4.Çağdaş Sanat Yarışma Online Karma Sergisi, Kaliforniya/A.B.D
- 5.16.2012 “Büyük Buluşma” Öğretim Elemanları Resim Sergisi, Kocaeli Üniversitesi/Kocaeli
- 5.17.2012 “Maddenin Halleri” Armagğan Sanat Galerisi, Sultanahmet/İstanbul
- 5.18.2012 “Açılım” İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, İ.A.U-S.E.M, Beşiktaş/ İstanbul
- 5.19.2011 Art Bosphours Sanat Fuarı, Kare Sanat Standı, Beşiktaş/İstanbul
- 5.20.2011 “Yeni İşler”Kare Sanat Galerisi, Nişantaşı/İstanbul
- 5.21.2010 I.A.A.A.G.S. L Mezunlar Sergisi, Tophane-i Amire Binası, Beyoğlu/İstanbul
- 5.22.2010 "Genç Yorumlar" Kare Sanat Galerisi, Nişantaşı/İstanbul
- 5.23.2010 +RH Galeri, “Tasfiye Hareketi” Nişantaşı/İstanbul
- 5.24.2010 Genç Ustalar/Usta Gençler MKM Sanat Galerisi, Beşiktaş/İstanbul
- 5.25.2009 “Kış Karması” Yasemin Art Galeri, Galatasaray-Beyoğlu/İstanbul
- 5.26.2008 Ümraniye Belediyesi “ Engelliler ve Kent Yaşamı” konulu Resim Yarışması ve Sergisi, Üsküdar/ İstanbul
- 5.27.2007 Casa Del Arte Sanat Galerisi, Tüyap Sanat Fuarı/İstanbul
- 5.28.2007 MSG Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, Darphane/ İstanbul
- 5.29.2007 Nuri İyem Sanat Ödülleri, Resim Yarışması ve Sergisi, Evin Sanat Galerisi, Bebek/ İstanbul
- 5.30.2006 Ümraniye Belediyesi “Mevlana” konulu Resim Yarışması ve Sergisi, Beyoğlu/İstanbul
- 5.31.2006 Mac-Art Galeri Genç Sanatçılar Yarışma Sergisi, Nişantaşı/ İstanbul
- 5.32.2006 16. Tüyap Sanat Fuarı, MSU Standı, Beylikdüzü/İstanbul
- 5.33.2006 Ümraniye Belediyesi Tantavi Kültür ve Sanat Şenliği Resim Yarışması ve Sergisi/İstanbul.
- 5.34.2005 Azerbaycan Resim Akademisi/ M. S.U Resim ve Heykel Sempozyumu,

Bakü/ Azerbaycan

5.35.2005 MSGSÜ Resim ve Heykel Sergisi, MSGSU Osman Hamdi Bey Galerisi/İstanbul

5.36.2005 Duvar Resimleme-Performans (Vangogh Yorumlama)Emirgan Korusu/İstanbul

5.37.2005 Duvar Resimleme-Performans (Vangogh ve Minyatür Yorumlama) Kuzguncuk (Pasalimanı Parkı) Üsküdar/İstanbul

5.38.2005 Duvar Resimleme Performans (Vangogh Yorumlama) Kadıköy/ İstanbul

5.39.2005 Ümraniye Belediyesi “Kent” konulu Resim Yarışması ve Sergisi, Beyoğlu/ İstanbul

5.40.2005 “Osman Hamdi Bey” konulu Resim Yarışması ve Sergisi, Beyoğlu/ İstanbul.

5.41.2005 “Osman Hamdi Bey” konulu Resim Yarışması ve Sergisi, Gebze/İzmit

5.42.2005 15. Tüyp Sanat Fuarı, MSU Standı, Beylikdüzü/İstanbul

5.43.2005 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması ve Sergisi, MSU Resim Heykel Müzesi, Beşiktaş/ İstanbul.

5.44.2005 Azerbaycan Resim Akademisi/ M. S.U Sempozyumu ve Resim Sergisi, Bakü/ Azerbaycan

5.45.2004 İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması ve Sergisi, Beyoğlu/ İstanbul

5.46.2004 MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu, Resim Bölümü Bahar Şenliği “Portreler Etkinliği ve Sergisi”/İstanbul.

5.47.2004 14.Tüyp Sanat Fuarı, M. S.U Standı, Beylikdüzü/İstanbul

5.48.2003 13.Tüyp Sanat Fuarı, M. S.U Standı, Beylikdüzü/İstanbul

5.49.2002 Uluslararası Talens Resim Yarışması ve Sergisi, İzmir

5.50.2002 Uluslararası Talens Resim Yarışması ve Sergisi, Harbiye /İstanbul

5.51.2001 İ.A.A.A.G. S.L Mezuniyet Sergisi Deniz Müzesi Sanat Galerisi, İstanbul

5.52.2000 İ.A.A.A.G. S.L Öğrenci Çalışmaları Sergisi, TEB Sanat Galerisi, Kızılay/Ankara

5.53.1998 İ.A.A.A.G. S.L Yıl Sonu Sergisi, Kadıköy Halk Eğitim Sanat Galerisi, Kadıköy/ İstanbul

6.ÖDÜLLER:

6.1.2013 Uluslararası Rus Sanat Festivali Yarışması Onur Ödülü, Mora Sanat Müzesi/Rusya

6.2.2013 ‘Art Addiction Medial Museum 2.Uluslararası Çağdaş Sanat Yarışması Onur Ödülü/Londra/İngiltere

6.3.2012 Artavita Art Online Galleri,4. Uluslararası Sanat Yarışması Mansiyon Ödülü/Kaliforniya/A.B.D

6.4.2005 Sakıp Sabancı Başarı Ödülü/ İstanbul

6.5.2004 İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Başarı Ödülü/ İstanbul