

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

**YİRMİNCİ YÜZYIL VE GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA  
FİGÜRATİF İFADECİLİK**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:  
20096017 Nilüfer İNANDIM

Danışman:  
Yrd. Doç. İrfan OKAN

İSTANBUL- 2011

Nilüfer İNANDIM tarafından hazırlanan **Yirminci Yüzyıl ve Günümüz Resim Sanatında Figüratif İfadecilik** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 10 / 06 / 2011

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

Jüri Üyesi : Prof.Kemal İSKENDER

Jüri Üyesi : Doç.Oğuz HAŞLAKOĞLU (İTÜ.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN (Danışman)

İmza :  
  
.....  
  
.....  
  
.....

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	VI
RESİMLER LİSTESİ.....	X
1. GİRİŞ.....	1
2. İFADECİLİK.....	3
2. 1. İfadeciliğin Çıkışı Ve Gelişimi.....	3
2. 2. Avusturya’da İfadecilik.....	6
2. 3. Fransa’da İfadecilik.....	9
2. 4. Almanya’da İfadecilik.....	12
2.4.1. Die Brücke.....	15
2.4.1.1. Ernst Ludwing Kirchner, 6 Mayıs 1880 - 15 Haziran 1938..	20
2.4.2. Yeni Nesnelcilik.....	25
2.4.2.1. Max Beckmann, 12 Şubat 1884 – 28 Aralık 1950.....	29
2.4.2.2. Otto Dix, 2 Aralık 1891 – 25 Temmuz 1969.....	33
2.4.2.3. George Grosz, 26 Temmuz 1893 – 6 Temmuz 1959.....	36
2.5. Yeni Dışavurumculuk.....	39
3. FİGÜRATİF İFADECİ RESİMDE FİGÜRLERİN İFADE EDİLİŞ YÖNTEMLERİ (RESMEDİLİŞ) VE İLGİLENDİĞİMİZ SANATÇILARI ( PAULA REGO - JENNY SAVILLE ).....	40
3. 1. Paula Rego,( Maria Paula Figueria Rego, 26 Ocak 1935 Lisbon).....	41
3. 2. Jenny Saville, ( 1970 İngiltere ).....	46
4. RESİMLER İLE İLGİLİ AÇIKLAMA.....	50
5. SONUÇ.....	59
6. KAYNAKLAR.....	61
7. ÖZGEÇMİŞ.....	62

## ÖNSÖZ

“Yirminci Yüzyıl ve Günümüz Resim Sanatında Figüratif İfadecilik” adlı eser metnimizde, 19. yüzyılın sonunda başlayan 20. yüzyılının sonuna kadar devam eden ve günümüze kadar gelen, figüratif ifadeciliğin gelişimi ortaya çıkışı ve sanatçılar üzerindeki etkileri konu olarak ele alınmış ve araştırılmıştır. Bu zaman içerisinde meydana gelen siyasi, tarihi, sosyal, kültürel değişimler ve gelişmeler, sanatçıların yaratıcılıklarını büyük ölçüde etkilemiştir.

Yedi bölümden oluşan bu çalışmamda figüratif ifadeciliğin gelişim koşulları ile kendime resimsel üslup ve konu bakımından yakın bulduğum sanatçıları inceledim ve çalışmalar arasındaki benzerlikleri bulmayı amaçladım.

20.yüzyıl başında yaşayan sanatçıları yeni ifade olanakları bulmaya zorlayan siyasal ve kültürel çevre ile günümüzdeki sosyal baskı ortamının benzer özellikler taşıması beni bu konuyla ilgilenmeye sevk etmiştir. Kişisel ve toplumsal anlamda yaşanan dramatik olayların insan ruhundaki etkilerini resimleme fikrinin cazibesi günümüzde de sürmektedir. Çalışmamda kendi resimlerimi temel alarak bu süreci aydınlatmayı amaçladım.

Beni, yirminci yüzyıl ve günümüzde figüratif ifadeciliği yoğunlaşmış incelemeye iten en önemli sebep resimsel üslubum olan figüratif ifadeci yaklaşımımdır. Diğer bir sebepten, ilgilendiğim sanatçıların nasıl bir süreçten geçip hangi hayat şartlarına maruz kalarak bireyselleştiklerinin merakına sahip olmamdı. Eser metnimin hazırlanışı sırasında kütüphanelerde bulunan bu konudaki kaynaklardan ve internetten yararlandım.

Bu çalışmayı gerçekleştirmemde her türlü yardım ve desteği benden esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. İrfan Okan'a maddi ve manevi desteğinden dolayı babam Süleyman İnandım'a ayrıca çalışmama katkıda bulunan ressam arkadaşlarım Şahan Noyan'a ve Hasan Zeybek'e çok teşekkür ediyorum.

NİLÜFER İNANDIM

## ÖZET

Binlerce yıllık sanat tarihinde ilk kez bu kadar önem kazanan bireysellik, toplum yapısı ve sosyal ortamla ilgilidir. İki yüzyıl önce özgürlüklerini kazanma yolunda dini ve monarşiyi reddedenler, topluma yeni bir görünüm verdikleri gibi, bir anlamda sanatı da bu kurumlara hizmet etmekten kurtarıp, ona özgürlüğünü kazandırdılar. Sanatın ardından kısıtlayıcı bağlarından kurtulan felsefe ve bilim zaman içinde sosyal yapıda önemli değişimler oluşturup beraberinde eleştiri ve araştırmayı da ortaya çıkardı. Bilim ve teknoloji ülke ekonomilerinin ilerlemesinde araç durumuna dönüşüp, var olma nedenleri dışında ülkelerin güç gösterisinin simgesi oldu. Neticede bilim ve teknolojiyi kapsamına alan endüstri, oluşturduğu kentler, kültür çatışmaları gibi yeni koşullarla insanı bireyselliğini kazanma ve koruma çabasına itti.

Bu kaos içindeki insana yeni kimliğini tanıtmayı amaçlayanlar da oldu. Freud, ruhbilimsel araştırmalarını bilinçaltına yoğunlaştırdı, duyguların ve içgüdülerin kökenlerinin bilinçaltının derinliklerinde olduğunu savunup, bu yeni insanın bakışlarını kendine çevirmesine neden oldu. Nietzsche ise Avrupa'ya yeni bir ruh kazandırmak için "üst insanı" yaratma amacına yöneldi. Son iki yüzyılın birikimi ancak 20.yüzyılın başında meyvelerini verdi ve çabalar insan bilincindeki yenilenmeyle son buldu.

Birey ve toplumda oluşan gerginlikler patlamalara neden oldu. Bu yeni kimliğini araştıran, sorgulayan insanın oluşturacağı sanat artık öncekilerin izleyicisi olamazdı ve olmadı da. Fotoğraf makinesinin getirdikleri, özellikle resim sanatında bir değişimi kaçınılmaz kılıyordu. Bu nedenle, çağın başında modern sanat oluşturulurken, özellikle "kübizm" ile resimde doğayı taklit kesin olarak terk edildi.

İfadecilik ( Ekspresyonizm ) söz konusu olduğunda, uzak ve yakın geçmişten bazı sanatçılar öncü kabul edilip, ürünleri farklı bir algılayışla yeniden

değerlendirildi. Uzak geçmişin etkileri ilkel kavimlere dayanır. Çağdaş sanatçılar sanatın temel özelliklerine dönüş amacıyla “yabanıl” eserlere yöneldiler. Bu yeni imgelerin onlara yüzyılların arayışı içinde yitirilen içtenlik ve yakınlığı geri vereceğini düşünüyorlardı. İfadeci sanatçılara yakın geçmişten de bazı öncüler vardır. Goya'nın son yıllarını geçirdiği evin duvarlarına yaptığı resimlerdeki ürkünç düşleri, Gauguin'in yabanıl ve katışıksız renklere duyduğu sevgi, Van Gogh'un tutku ve bunalımlarını ve insanın ardındaki öze inerek yansıması, Ensor'un düş gücü ve Munch'un tüm yüzyılın geleceğini haber veren umutsuz çılgılığı.

1905, Almanya'da İfadeciliğin ortaya çıktığı ve Fransa'da Fovizmin doğduğu yıl olmuştur. Almanya'da ifadeci anlatım biçimi bazı gruplar ve belki de onlardan daha çok bağımsız sanatçılar tarafından yönlendirilir. Matisse öncülüğündeki Fransızlar ise, rengi geniş ve düz yüzeyler halinde, katışıksız kullanımlarıyla fov adını alırlar. Bu belirgin özellikler Die Brücke (köprü) adıyla ortaya çıkan bir grup Alman sanatçıda da gözlenmektedir.

Die Brücke geçmişle şimdi arasındaki farkın, değişimin temsilcisi olmuştur. Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Eric Heckel, Karl Schmidt Rottluf, Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller'den oluşan grup önce Dresden, sonra Berlin'de etkinlik gösterir. Modern kent yaşamı gergin ve etkileyici yapıtlar vermelerine neden olur. Grubun eğilimi basitçe söylemek gerekirse; iki boyutlu, belirgin konturlu, katışıksız renkli bir resim olarak gelişir ki aynı biçimsel özellikleri Fov'larda da bulunur. Ancak Fovist'lerdeki denetimsiz coşku ve sevinç, Die Brücke ressamlarında gerilime dönüşür, trajik, karamsar bir içe dönüklük yaşanır. Grup 1913'de dağılır.

1911 de Münih' de Kandinsky ve arkadaşları Der Blaue Reiter grubunu kurdular. Grubun en önemli tavrı, renkler ve biçimler arasında varolan müzikteki uyuma benzer bir ilişkiyi irdemesidir. Kandinsky bu konudaki görüşlerini “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitapta toplamış, resimde nesneden kurtuluşun gerekliliği yolunda yaptığı araştırmalar onun önce soyutlama, ardından ilk soyut resimlerini oluşturmasıyla sonuçlanmıştır.

İfadecilik'in Almanya'daki başlangıçları bu iki grup sanatçıyla oluşursa da, sanata yaklaşımları arasında belirgin farklılıkları da vardır. Die Brücke' de, Der Blaue Reiter'in kabalık, yabancılık gibi Alman öğelerine kıyasla bir Fovist etki görülmektedir. Die Brücke ressamları model ya da doğa çıkışlı yapıtlarında öze varmak için bir arındırma işlemi uygularlar. Oysa diğerleri çoğu kez kavramdan yola çıkarak biçimi oluşturur, müzik gibi dolaysız bir anlatımla soyuta varırlar. Renk nesneye bağımlılıktan kurtarılıp, tek başına bir resimsel öge konumuna getirilir.

Almanya'daki bu gruplaşma hareketlerine Avusturya'dan da bireysel katkılar olur. Oscar Kokoschka ve Egon Schiele'nin yapıtlarında Almanlarda bile görülmeyen şiddetli özellikler bulmak mümkündür. Yapıtlarında öncelikle kişinin iç dünyasını baskı, tutku ve bunalımlarını bütünüyle yansıtan aşırı bir deformasyon görülür. İç dünyalarını yansıtmaya isteği, biçime ait alışkanlıkları bir kenara bırakıp, çarpıtmalarla bükülmüş figürler yapmalarına neden olur.

1905'de başlayan İfadecilik akımından farklı, yeni bir gelecek ülküsüyle donanmış, gelenekle bağlarını sıkılaştırmış, konu bakımından yüzyıl başındaki akımdan daha anlatımcı ve nesnel, daha eleştirel bir tavırla yeni bir İfadecilik ortaya çıkmıştı. Yeni nesnelciler adıyla da anılan bu akım içinde özellikle Grosz, Dix, Beckmann gibi sanatçılar bulunur. Beckmann anlatımını güçlendirmek için figür, nesne ve mekânları abartarak çarpıtır. Bu çarpıtılmışlığı sahneleme yöntemiyle sağlar. Çarpıtılmış nesnelere ve yapılarda şiddet olgusu açıktır.

Özetle ifadeci sanatçılar genel karakterleri gereği biçimden çok renge, uyumdan çok kontrasta, akılcılıktan daha çok duygusallığa, maddecilikten daha çok ruhsallığa, nesnellikten daha çok öznelliğe, içgüdüsellığe, ilkelliğe, psikolojiye, biçim abartma ve çarpıtmalarına, ifadeyi artıran her türlü ritme yer vermişlerdir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, resim, gelişme, ifadeci, figür, sonuç.



## ABSTRACT

Coming into such a prominence for the very first time throughout the history of art that extends back for thousands of years, the individualism is doubtlessly pertinent with the societal structure and the social entourage. The individuals whom renounced the religion and monarch in the wake of gaining their freedom two centuries ago not only brought a new appearance to the society, but also relieved art from saving such institutions and bestowed the art its freedom, in a manner of speaking. Exhausted from always depicting any given topic, this time the artist painted the nature and the society in all aspects for approximately two centuries. Recovering from their restrictive chains subsequent to the art, the philosophy and the science also lead to significant changes at the societal structure in time, bringing along criticism and research with them. Science and technology transformed into a tool in the course of development of the state economies and became the symbol for display of power for the countries apart from their reason for existence. As a result, the newly emerging conditions such as the industry that encapsulate the science and technology, the metropolitans formed by industrialism, and cultural conflicts, etc. prompted the individuals to the endeavors for attaining and protecting individualism.

However, there were some individuals aiming to introduce the human beings in such turmoil and chaos their newly gained identities. Freud concentrated his psychological research to the subconscious and caused such newly emerging human beings to turn their attention to themselves by defending the fact that the roots of the emotions and instincts are within depths of the subconscious. Nietzsche, on the other hand, gravitated towards the intention to create the super-human in order to bring in a new spirit and soul to Europe. The knowledge of the last two centuries, however, managed to pan out only at early 20<sup>th</sup> Century and the efforts come to an end with an innovation at the human consciousness.

The tension emerging at the individuals and the society caused social explosions. It was not possible for the art to be created by the individuals researching

and questioning this new identity to pursue its precedents and that was the case. The advancements introduced by the cameras made such conversion in art, in particular in the painting, ineluctable. Therefore, imitation of the nature in painting was peremptorily abandoned while carving out the contemporary art at the beginning of the century.

When expressionism is in question, some artists from the far and recent past are assumed as forerunners and their creations are reappraised with a different comprehension. The influence of the far past predicates on the primitive societies. The contemporary artists gravitate towards the primitive creations for the purpose of returning to the fundamental characteristics of the art. These artists contemplated that such new images will reconstitute the intimacy and sympathy which are lost through the search that lasted for centuries. There are also several forerunners of expressionist artists from the recent past. The frightening dreams of Goya at the paintings he made to the walls of his house where he spent his last years, the affection of Gauguin towards primitiveness and unadulterated colors, the passion and melancholy of Van Gogh and his reflection getting to the core behind the human beings, the imagination of Ensor and the desperate clamor of Munch heralding the future of the entire century.

1905 has been the year when expressionism emerged in Germany and Fauvism emerged in France. The expressionist phraseology in Germany is manipulated by some groups and more probably by independent artists. The French lead by Matisse, on the other hand, assumes the name Fauve with their unblended usage of color in the form of broad and smooth surfaces. These typical characteristics are also observed at a group of German artists emerging under the name, Die Brücke (the bridge).

Die Brücke has been the procurator of difference between now and the past, and transformation. Formed by Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Eric Heckel, Karl Schmidt Rottluf, Emil Nolde, Max Pechstein and Otto Müller, the group

displayed their activities first in Dresden, then in Berlin. The modern urban life causes them to produce tense and impressive works. The trend of the group, as simply put; develops as two-dimensional painting with distinctive contours and pure colors; the identical morphological properties that are also experienced at the Fauves. The unrestrained enthusiasm and merriment of the Fauvists, however, transforms into tension at the Die Brücke painters, experiencing a tragic, and pessimist introversion. The group disbands in 1913.

In 1911, Kandinsky and his friends founded Der Blaue Reiter group in Munich. The most significant posture of the group is to scrutinize a relation existing between the colors and the shapes that resembles the harmony in the music. Kandinsky compiled his sentiments on this matter in the book entitled ‘Regarding spiritualism in art’ and the researches he conducted in the wake of requirement for salvation from the object in the paintings first culminated with abstractionism, and then with production of his first abstract paintings.

Although the inception of expressionism in Germany was linked with these two groups of artists, there are also significant differences between their approaches to art. Die Brücke demonstrates a Fauvist influence when compared to the German elements of Der Blaue Reiter such as inelegance, savagery. The painters of Die Brücke implement certain purification process for getting to the core at their works of art originated from a model or from the nature. The others, however, oftentimes create the shape based on the notion and reach to abstract with a direct expression such as the case in music. The color is relieved from dependence to the object and promoted to a pictorial element singlehandedly.

Individual contributions are offered from Austria to such grouping trend emerging from Germany. It is possible to find blistering characteristics at the works of art of Oscar Kokoschka and Egon Schiele that are not experienced even at the works of the German artists. At the works of art of such artists, first and foremost an extreme deformation that utterly reflects the oppression, compassion and melancholy of the individual’s inner world is experienced. The enthusiasm for reflecting their

inner worlds provoke the artist to cast aside their habits concerning the style and to produce figures twisted with grotesquery.

As differing from the expressionism that emerged in 1905, a new Expressionism emerged later in the century that is decorated with a new ideal for future, that tightened its attachment with the tradition, with more expressionist and objective and critical posture than the trend that emerged at the beginning of the century in terms of *ratione materiae*. This trend also mentioned with the name of new objectivists particularly incorporates artists such as Grosz, Dix, and Beckmann, etc. Beckmann exaggeratedly twists the figures, objects and spaces in order to consolidate its expression. He ensures such twistedness with the method of enactment. The fact of violence is evident at the twisted objects and structures.

In summary, the expressionist artists include color rather than shape; contrast rather than harmony, romanticism rather than rationalism, spiritualism rather than materialism, subjectivity rather than objectivity, instinctiveness, primitiveness, psychology, exaggeration and distortion of the shape and all kinds of rhythm that consolidates the expression due to the nature of the trend.

**Key Words:** Art, painting, evolvement, expressionist, figure, conclusion.

## RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa no.
Resim 1. <b>Sevgililerle Kedi</b> , Tuval üzerine yağlıboya,1917.....	8
Resim 2. <b>Ruedes moulins salonu</b> ,Tuval üzerine yağlıboya, 1894.....	11
Resim 3. <b>Çılgılık</b> , Ahşap üzerine tempera, 1893.....	16
Resim 4. <b>Sanatçı ve Modeli</b> , Tuval üzerine yağlıboya, 1910.....	18
Resim 5. <b>Sokakta Kadınlar</b> , Kağıt üzerine pastel,1914.....	22
Resim 6. <b>Zor nina poster</b> i, ağaç baskı,1921.....	24
Resim7. <b>Aile</b> , Tuval üzerine yağlıboya, 1921.....	28
Resim 8. <b>Gece</b> , Tuval üzerine yağlıboya,1919.....	29
Resim 9. <b>Ayrılış</b> , Tuval üzerine yağlıboya,1932.....	32
Resim 10. <b>Mars</b> , Tuval üzerine yağlıboya,1915.....	34
Resim 11. <b>Gazeteci Sylvia von Harden'in Portresi</b> , Pano üzerine yağlıboya, 1926.....	35
Resim 12. <b>Berlin'den Sokak Sahnesi</b> , Kağıt üzerine suluboya.1930.....	36
Resim 13. <b>Metropolis</b> , Tuval üzerine yağlıboya,1917.....	38
Resim 14. <b>Triptych</b> , Kağıt üzerine pastel,1998.....	43
Resim 15. <b>Köpek Kadınlar Serisinden</b> , Kağıt üzerine pastel,1994.....	44
Resim 16. <b>Köpek Kadınlar Serisinden</b> , Kağıt üzerine pastel,1994.....	45
Resim 17. <b>Değişme</b> , Tuval üzerine yağlıboya.1993.....	47
Resim 18. <b>Strateji</b> , Tuval üzerine yağlıboya,1994.....	48
Resim 19. <b>Plan</b> , Tuval üzerine yağlıboya,1993.....	49
Resim 20. <b>Mutluluk</b> , Tuval üzerine yağlıboya,2009.....	51
Resim 21. <b>İstenmeyen Misafir</b> , Tuval üzerine yağlıboya,2009.....	52
Resim 22. <b>Zoraki Kabullenme</b> , Tuval üzerine yağlıboya,2009.....	54
Resim 23. <b>Oda</b> , Tuval üzerine yağlıboya, 2010.....	55
Resim 24. <b>Willendorf Venüsü</b> , Tuval üzerine yağlıboya,2010.....	56
Resim 25. <b>Kutlama</b> , Tuval üzerine yağlıboya,2010.....	57

## 1. GİRİŞ

Yirminci yüzyılda sanat önemli değişimlere uğramıştır. Sanat gerçeği tanımlamak yerine gerçeğe yön verme, toplumsal sorunları tanımlama ve çözümlene görevini üstlenmiştir. Sanatçının, çevrelerindeki yaşamları ve olayları sorgulaması, yeni arayışlar içerisine girmesine yol açmıştır. Çevresini ve olup biteni sorgulayan, yeni açılımlar yaratmak amacındaki sanatçı, doğayı, yeniden biçimlendirerek, görünen gerçeği taklit eden resim anlayışına, toplumsal, siyasi ve kültürel değişimlerin sonucu olarak yeni bir bakış getirmişlerdir.

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve kişinin duygusal durumunun önemli hale geldiği bir sanat akımı olan İfadecilikte esas olan, içsel yaşantıların dışavurumudur. Almanya’da doğan ve ‘dışavurumculuk-anlatımcılık’ gibi anlamlara gelen İfadecilik, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel durumların birbirlerini etkileyerek, mevcut duruma bir tepki şeklinde ortaya çıkmış, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Avrupa’nın yaşadığı bunalımlı süreçte, bir isyan olarak belirmiştir. Sanayileşmenin yanı sıra, toplumun huzurunun kaçması, devlet-vatandaş çatışmasının ve silahlanmanın artışı, sanatçıyı bu olumsuz ortama karşı eserleri vasıtasıyla bir tepki vermek durumunda bırakmıştır. Değişik tarzlarda dile getirilen tepkiler, sanatçının söyleyecek sözü olmasının yanı sıra, kışkırtıcı ve isyankâr bir tutuma dönüşmüştür.

Siyasi ve kültürel başkaldırının beraberinde, alışılmışı ve burjuvaziye olan bu itiraz, sert fırça vuruşları, saf renk kullanımı ve biçim bozmalar yardımıyla kendini göstermiştir. Bu üslubun görevi, idealize edilmiş bir hayattan çok, çarpıcı ve kişiye özgü olanı ortaya çıkarmak ile beraber, coşkuları da yansıtmaktı.

Çalışmanın amacı yirminci yüzyılın başından günümüze figüratif ifadeciliği masaya yatırmak, kendi işlerimde de vurguladığım bireysellik ve içgüdüsel yaklaşımın tarihsel kökenlerini açığa çıkarmaktır. Akımın gelişim süreci sergilenmiş, öne çıkan sanatçılar ayrıntılı incelenip gerek konu seçimi gerek teknik açıdan kendi çalışmalarım ile olan ortak noktalarına dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

## 2. İFADECİLİK

### 2.1. İfadeciliğin Çıkışı ve Gelişimi

İfadecilik, ortaya çıktığı zamanın koşulları göz önünde bulundurulduğunda doğru değerlendirilebilir. Bilhassa 19. yüzyılın sonlarında dikkate değer bir gelişim gösteren endüstri, büyük sanayi kentlerinin de doğmasını sağlamış, basit bir hayat sürdüren insanlar, sanayileşmenin ardından meydana gelen yeni sınıfsal ortam içinde, büyük kentlerde yaşamaya başlamışlardır. İnsanlar bu teknolojik gelişimin olumlu sonuçlarından faydalansalar da, şehir hayatı onları kalabalıkların içinde yalnızlaştırmış, daha içe dönük hale getirmiştir.

Ernst Fischer'e göre sanatın var olma sebebi hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmamıştır. Ona göre, parçalanmış, iç çatışmalar yaşayan bir toplumda sanatın işlevi ilk baştaki görevinden oldukça farklılaşmıştır. Bu toplumsal şartlar içinde yaşayan sanatçı, kullandığı anlatım araçlarını değiştirerek, daha eleştirel bir tavır takınmıştır.

Böylece sanatçı, toplumda hâkim olan kültürün dışına çıkmaya çalışarak, bu kültürün kullandığı araçları, anlatım tarzlarını kabul etmeyerek eleştirel bir yaklaşım sergilemeye başladı. Sanat anlayışındaki bu farklılaşma, sanatçının, toplumsal uyumu değil, kaosu, bozulmayı, kapitalizmin toplumsal sonuçlarını, eşitsizliği, fakirliği konu almasının sonucudur. Bu süreçte baş gösteren sınıf mücadeleleri, toplumun içinde bulunduğu kaosu, çürümeyi vurgulayan ve bunun için uygun yeni teknikler bulmaya çalışan bir sanat üslubunun gelişmesine sebep olmuştur.

“İfadeciler, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve suni yapıları ortaya çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış ‘yüzeyler’ sundukları, kendilerini besleyen toplumun şeytanlığını gizledikleri için reddediyorlardı.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sheppard, “**Alman Dışavurumculuğu**” derleyen Enis Batur, 1998, 241



Yaşanan toplumsal değişimlerin etkilerini duygularının dışavurumunu vurgulayarak anlatma yolları arayan zamanın sanatçılarına, Van Gogh ve Gauguin'in sanat üslubunun da yardımları olmuştur. İfadecilikle birlikte resimsel gerçeklik daha kişisel yollarla oluşturulmaya başlanmış, bu da büyük değişimlere sahne olan 20.yüzyılın başında yaşamış sanatçılara, alışılmış, kalıplaşmış ifade yöntemlerinden farklı anlatım imkânları sağlamıştır.

İfadecilik akımına ismini 1911'de galerici Herwarth Walden vermiştir. İfadecilik, Fransızca da 'ifade' anlamına gelen 'expression' kelimesinden gelir. Walden bu ifadeden gerçeği görüldüğü gibi tasvir etmeyen bütün sanat akımlarını, örneğin Kübizmi ve Fütürizmi de anlıyordu.

İfadecilerin işlerinde görülen bireysel üslup, 20. yüzyıl sanat akımlarının birçoğunda etkili olmuştur. Llyod, 1914' den önceki Fütürizm, Kübizm ve Soyut Sanat da dâhil olmak üzere tüm modern sanat akımlarını, 'İfadecilik' tanımı altında topluyordu. Günümüzde ise İfadecilik denildiği zaman Fransız Fovları ve Alman İfadecileri akla gelmektedir.

Çoğunlukla Kübizm'le birlikte anılan ilkel sanatın modern resme etkileri, özellikle Afrika sanatı, aslında ifadeciler için de önemli olmuştur. İfadeci sanatçıların çalışmalarına bakıldığında Gauguin, kent yaşamını terk edip, Tahiti'de yaşamayı seçmiş, doğal saflığı ve samimiyeti bulma çabasıyla, birçok çalışmasını burada gerçekleştirmiştir. İfadeci sanatçılar içinde Fovlar ve Brücke grubu üyeleri; Afrika sanatının bu saf, samimi havasının yanında, formları oluştururken kullandıkları plastik dilden de faydalanmışlardır.

Lynton'a göre, ilk olarak Matisse yabancı yapıt koleksiyonu oluşturmuş, Picasso da bu eserleri Matisse'de görmüştür. Yine aynı şekilde Brücke üyesi Kirchner de ilkel sanata ilgi duymuştur. Fovlar, Afrika sanatındaki tahta oymalarını çok önemli sanat yapıtları olarak değerlendirmişler, başlarda ürkütücü gelen bu yapıtlardaki garip anlatımı zamanla uyumlu, hatta çekici ve doğal bulmuşlardı. Bu

örneklerden, kullandıkları gereçlerin özelliklerine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi.

İlkel sanattan etkilenen İfadecilik için fovist sanatçıların bakış açıları da önemli yer tutmuştur. Fovizm çıkış dönemine bakıldığında, İfadecilikle aynı tarihsel sürece rastladığı görülür.

Fovizm sözcüğünü ilk kez Louis Vauxcelles, 1905'te Sonbahar Salonu'ndaki bir serginin sonrasında kullanmıştır. Sergide, Matisse, Rouault, Vlaminck gibi ressamın eserleri bulunuyordu. Bu sanatçıların çalışmalarında görülen parlak ve genellikle doğal olmayan renkler ve bu renklerin hırçın ve kaba bir biçimde kullanılması, Vauxcelles'in sanatçıları vahşi hayvanlar demek olan 'Fouves'(Fovlar) olarak tanımlamasına neden olmuş ve akım da adını buradan almıştır.

Sergide bulunan eserlerin ortak yanı, ressamın ele aldıkları konuları alışlagelen anlatım tarzıyla sunmamış olmalarıydı. Sanatçılar, yine portre veya manzara gibi resim sanatında sürekli kullanılan konuları seçmiş olmalarına rağmen, renk kullanımları, fırça vuruşları ve form yaklaşımlarıyla bu alışılmış konuları kişisel bir bakışla çalışmışlardır.

Bu sergiden sonra 'fovist' olarak nitelenen sanatçılar, bir grup olarak çalışmalarına devam etmemiş, farklı anlatım yolları aramışlardır. Ayrıca bu sanatçıların amacı yeni bir üslup geliştirmek olmamıştır. Cabanne bu sanatçılar için, " yeni yollar açmayı, sanatta yeni bir sayfa başlatmayı da hiç düşünmüyorlardı. İstedikleri tek şey kendilerinde tutku derecesinde var olan renk şiddetini dile getirmek ve onu en güçlü, en görkemli noktasına ulaştırmaktı."<sup>2</sup>

İfadeci sanatı belki de en iyi şekilde özetleyen sözler Kasimir Edschmid'e aittir. Edschmid "İfadeci bakmaz, görür. Kopyalamaz, biçim verir. Almaz, araştırır."

<sup>2</sup> Cabanne, ' **Die Brücke**' derleyen Enis Batur,1998,230

der. Bunun anlamı ifadeci bir sanatçının öykünmeci değil yaratıcı bir zihne sahip bir biçimde gerçekliği kendi bakış açısının gücü ile yeniden “yaratıyor” olduğudur.

## 2.2. Avusturya’da İfadecilik

Avusturya’da o dönemde Art-Nouveau (Jugendstil) zihniyeti egemendi. William Morris, el emeğini makine üretiminin yerine getirmek amacıyla, makineleşmenin güzelliği öldürdüğünü mutluluğu el emeğinin getireceğini savunarak bir atölye kurmuş ve sanat çevresinden de destek görmüştür. Fakat bu ürünlerin pahalı olmasından dolayı, yapıtları halka ulaşmamış, sadece burjuva sınıfın ilgisini çekmiş, bunun sonucu olarak makineleşmeye yenilmişti. Art-Nouveau’da Klasik sanatı kabul etmemiş ve bunun yerine doğayı taklidi koymuştur. Başlangıçta dekoratif amaçlı başlayan olan üslup, sergilere katılmayı tercih etmeyen sanatçıların da yoğun ilgisini görerek anti akademik tarz karşıtı bir tavra dönüşür. Bu akımın en bilinen sanatçısı Gustav Klimt (1862-1918) aynı zamanda İfadeci olan Kokoschka ve Schiele’yi de derinden etkilemiş bir ressamdır.

“Gustav Klimt’in sanat çizgisi, Avusturya resim sanatında 19.yüzyılı 20.yüzyıla bağlayan bir köprü görevi görür. Bu çizgi dekoratif sanattan, ressamın Jugendstil dönemi bezemeli resimlerine, daha sonra da İzlenimciliğin etkisindeki geç dönem yapıtlarına kadar uzanmaktadır. Avusturya’da dönemin en etkin sanatçısı olan Klimt’in yanında, Egon Schiele ve Oscar Kokoschka’da başlangıç noktalarını bulmuşlardır.”<sup>3</sup>

“Özellikle Schiele’nin kişisel ifadeci biçemi, akademik sanata karşı çıkan sanatçıların oluşturduğu Viyana Sezession’unun tutucu kesimi tarafından aşırı ve yıkıcı bulunan Klimt’in gözü pek biçim ve renk anlayışından yola çıkılarak geliştirilmişti. Üstelik Klimt ele aldığı cinsellik, hastalık, ölüm gibi temalarla

---

<sup>3</sup> A.Taluy Özdeş, **Alman Dışavurumculuğunda Farklı Plastik Bakış Açıları**, MSÜ Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,1996,s 81

ifadeciliğe varoluşçu bir katkı getirdi. Sigmund Freud'un ruh çözümleme çalışmalarının o günlerdeki sanat çevrelerine yansması Avusturya İfadeciliği'nin kendine özgü bir yer edinmesini sağladı.”<sup>4</sup>

“1906 ile 1909 arasındaki kısa sürede ve henüz Viyana’da Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenciyken, Schiele birçok yaratıcı aşamayı hızla tamamladı. Kuru bir akademizmden yola çıkıp Klimt vari bir süslemeci Art-Nouveau’dan geçerek figürlerin çarpıtılmasını, renklerin ateşli ve geniş devinimlerle uygulanmasını da içeren, büyük dışavurum gücüne sahip köktenci bir biçimler dağarcığına ulaştı.”<sup>5</sup>

“Viyana sanatına damgasını vuran diğer ressam Oscar Kokoschka olmuştur. Kokoschka, bir nalbantın oğlu olduğu ve çok küçük yaşta resim denemeleri yaptığı halde, kimyacı olmak istedi. Ama Viyana Sanat ve El Sanatları Okulu’nda okumak için burs kazandığından, öğretmen olmak amacıyla oraya eğitim görmeye gitti. Kokoschka, çok çeşitli sanat teknikleri öğrendi ama resim konusunda da kendini yetiştirdi. 1906’da bir Van Gogh sergisinden derin etkilendi. Uzak Doğu sanatı ile ilgilendi ve Klimt’i inceledi.”<sup>6</sup>

“1908 ile 1912 arasındaki dönemde, tıpkı tek renk suluboya uygulanır gibi boyanmış incecik yağlıboya katmanlarıyla ve yaş boya üstüne fırça sapıyla yapılmış çalkantılı çizgileriyle dikkat çeken bir dizi portre, sanatçıya ilk ününü getirdi. Bu portrelerde Kokoschka, insan imgesi konusunda yüzyıllar boyu süregelen alışkanlıkların maskesini çekip alıyordu. Yüz çizgileri derinleştirilmiş, ten değişik renklerle beneklenmiş ve fırça sapı ya da ince iğnelerle deşilmiş, çizilmişti. Bu portreler ve onlara eşlik eden sinirli çizgiler, fiziksel çarpıtmalarla dolu, benzer yapıda resimlemeler ve taşbaskılar sonuçta modelin ruhsal durumunu açığa çıkarma girişiminin bir sonucuydu. Bu çalışmalardaki yoğun dışavurumcu saldırı, fırça

<sup>4</sup> Norbert Wolf, **Dışavurumculuk**, Remzi Kitabevi,2005,s13

<sup>5</sup> Norbert Wolf, **Dışavurumculuk**,Remzi Kitabevi,2005,s 88

<sup>6</sup> Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi,1999,s101

çalışmasının titizliğiyle birleştiğinde onları alabildiğine ince bir estetiğin başyapıtları durumuna getiriyordu.”<sup>7</sup>

“Kokoschka daha sonra ince boya kullanımının yerine kalın boya katmanları kullanmaya başladı. Bu yaklaşımı Kokoschka 1912’de Viyana’ya döndükten sonra ve besteci Gustav Mahler’n dul eşi Alma Mahler’le tanıştıktan sonra daha da belirginleşti. Güzel kadınla aralarında başlayan tutkulu ilişki bir dizi portre, çok sayıda başka tablo, çizim ve baskıya kaynaklık etti.”<sup>8</sup> ( Resim 1)



Resim 1. Oskar Kokoschka, **Sevgililerle Kedi**, Tuval üzerine yağlıboya, 615 x 445.  
1917.

<sup>7</sup> Norbert Wolf, **Dışavurumculuk**, Remzi Kitabevi, 2005, s 60

<sup>8</sup> Norbert Wolf, **Dışavurumculuk**, Remzi Kitabevi, 2005, s 62

### 2.3. Fransa’da İfadecilik

Modern sanatta, “Sanatçı artık, görebildiği şeylerden ziyade, duyduğu, anladığı, tasarladığı şeylerle ilgileniyor. Sanatçı tabiatın verilerini serbest bir şekilde kullanmaya başlıyor; deformasyonlara, trans pozisyonlara (şekli başka bir yere koymaya) başvuruyor ve bunları o kadar ileriye götürüyor ki, artık objeler tanınmaz bir hale geliyor. Naturalist tavır, ancak şekle ve ancak renge verilebilecek olan anlamlar lehine olmak üzere değerini gittikçe kaybediyor. Natüralist tasvir, eninde sonunda kayboluyor, çünkü araçlar, yani renk ve şekil tamamıyla serbest bir şekilde kullanılıyordu, daha doğrusu araçlar, o vakte kadar konuyla, değişik orantılar içinde, paylaştıkları ifade etme güçlerini tamamıyla yükleniyorlar, yani renk ve şekil araçları artık, bir duyguyu, bir izlenimi, bir konuya bağlamadan, bizzat ifade ediyorlar.”<sup>9</sup>

Fransız İfadecileri olarak da anılan Fovlar da rengi ifade aracı olarak kullanmışlar ve konu yoluyla sanatta yeni bir atılım yapılamayacağını Alman İfadecilerden önce sezmişlerdi. 19.yüzyılın büyük Fransız sanatçıları sayesinde (Delacroix, Courbet, Corot, Manet vb.) Paris’te estetik duyarlılık artmıştı. Bu duyarlılık onları konuya aşırı önem vermekten, biçimlendirmede aşırılığa kaçmaktan kurtarıyordu. Matisse ve arkadaşlarının başını çektiği Fransız İfadecileri, Louis Vauxelle’in kendileri için söylediği ‘Fouves’ nitelemesini memnuniyetle kabul etmişlerdi. Fakat bunu anlamak ele aldıkları konular göz önüne alındığında zordur. Çünkü genellikle alışılmış ölü-doğa ve manzara türlerinde çalışmaları yapmışlardır.

“Gözlem yerine, düş gücüne geçiş için gerekli araçlar onlara sunulmuştu: ‘Neo-Empresyonistlerin katışıksız rengi, Gauguin’in kesintisiz yüzeyi ve Van Gogh’un yüceltilmiş anlatımı. Ne var ki Seurat’nın yöntemi, yeni bir anlam kazanarak, resmin yüzeyine, kendiliğinden oluşan fırça vuruşlarıyla belirginleşmiş bir ritim ve hareket verme yöntemine dönüştü. Nesnelere dış çizgileri, ayrıntıları

---

<sup>9</sup> Joseph-Emile Muller, **Modern Sanat**, Remzi Kitabevi,1972,s 82-83

azaltılarak süsleyici bir çizgi düzenlemesine dönüştürüldüler. Bu çizgiler yalınlaşma yoluyla dışavuruma konu olan nesneyi özetleyip, dilimlediler. Dışavurum ise, yerel renk işlevinde kurtulan katışıksız renklerdeki bağımsız iletişim gücüyle sağlandı. Doğaya karşı olmanın ve çarpıcı somut karşıtlıkla elde edilen sonsuz yoğunluğun sonucunda renkler yeni sanatsal gerçekliğin gerçek aracı oldular. Bu yöntemler denetimsiz coşkularla ve kimi zaman da patlayıcı bir güçle ortaya kondu. Bundan böyle çılgınca bir renk cümbüşü Fovizm'in sürekli yinelenen bir özelliği oldu.”<sup>10</sup>

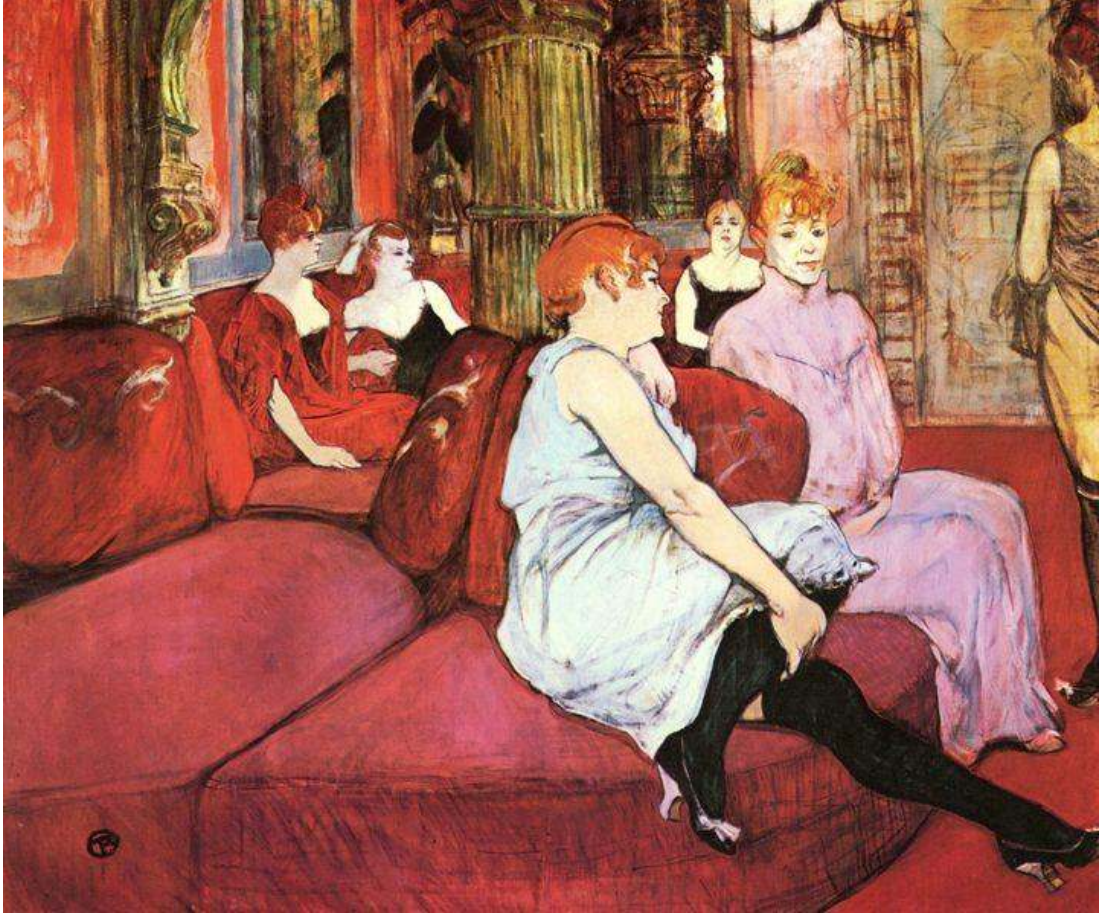
20.yüzyılın öncü sanat tarzlarının başında gelen Fovizm, çok kısa sürmüş bir akım oldu. 1904'den 1907'ye dek sürüp, daha sonra üyelerinin kendi yollarını seçmesiyle sona ermişti. Fransa'da, bir akıma mensup olmayan fakat konu seçimleri ile İfadecileri derinden etkileyen bir ressam daha vardı; Henri de Toulouse-Lautrec.

“Lautrec insanı bütün doğallığıyla işler; onda insan her yanıyla bireydir. İnsan kişiliğini bütünselliği içinde kavrayan, onu eserinin merkezine oturtmakla kalmayıp, ruhsal yanlarını ve manevi kişiliğini de önemle vurgulayan.”<sup>11</sup> bir sanatçıydı. Tiyatro, genelev kadınları, dansçılar, sirkler istediği ruhsal durumları yansıtmak için seçtiği konular arasındaydı ve çoğu İfadeci sanatçı gibi o da, melankolinin içinde yaşamını sürdürmüştü. ( Resim 2 )

<sup>10</sup> Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi,1999,s27-28

<sup>11</sup> Matthias Arnold, **Lautrec**, Alan Yayıncılık,1987,s 131-132





Resim 2. Toulouse Lautrec, **Ruedes moulins salonu**, Tuval üzerine yağlıboya, 132,5 x 115,5cm. 1894.

İlk Van Gogh'da gördüğümüz, sanatta içe dönük ifade biçimi, Yeni-İzlenimciler ve Nabililer ile sürdü. Van Gogh ve Lautrec Avusturya kültürü içinde yeşeren 'Art-Nouveau'dan da etkilendiler. Endüstriyel teknikleri reddeden Toulouse-Lautrec, eşyanın biçim değişimi üzerinde süslemeye yönelmiştir. Art-Nouveau anlayışını kullanan Lautrec insanının ruh halini ifade eden duygulara değer vermiştir.



## 2.4. Almanya’da İfadecilik

Dışavurumculuk, herhangi bir ülkeye özgü bir akım değildi ama özellikle Almanya’da etkili olmuştu. Bunun sebebi siyasi belirsizlik ve endişe ortamı içinde olmasıydı. Bu sebepler en çok burada değişim isteği uyandırmış, düzen karşıtı sanatçılara uygun bir ortam yaratmıştır.

Bu dönemin ekonomik gelişimine bağlı olarak oluşan işçi sınıfının büyümesi ve bu sınıfın problemleri sanatta da işçi sınıfının daha fazla işlenmesine sebep olmuştur. İnsanı kısıtlayan kurallardan ve geleneklerden kurtulmanın, yenilenmenin temeli olarak görülen savaş, yeni bir başlangıç, yeni bir umut olarak algılanmaktadır. Burjuvazinin katılmış sosyal yapısına ve eşitsizliğe duyulan öfke de, savaşın eşitleyici bir faktör olabileceği umudunu doğuruyordu.

“Hızla gelişen sanayi uygarlığı ve şehirleşme, Freud’un rüya(1900), Einstein’ın rölativite teorisi (1905) gibi devrimsel bulgular, siyasal krizler, Avrupa insanını her yerde tedirgin ediyordu. Ancak, bu tedirginliğe karşı reaksiyon Almanya’da çok şiddetliydi. Bu şiddet ve coşkunun sonucunda İfadecilik doğup gelişti ve gelişiminin en yüksek noktasında da Nazi Almanya’sı boy vermeye başladı. Nitekim Nazi’ler İfadeciler aynı kuşaktandırlar. Bu kuşak, sadece belli bir kültürel geleneklerden çektiği acılarla yetinmemiş aynı zamanda büyük bir ulusal yıkım ve toplumsal karmaşıklığı da birlikte yaşamıştır. Hristiyanlık mirası, klasik hümanizma ve Aydınlanma, 19.yüzyıl aydınlarınca sistematik bir şekilde itibardan düşürülmüştü. Bu geleneklerin yerine bir doğa gizemciliği ve ırkçılık karışımı Alman inancı ortaya çıkmıştı. III. Reich’ ın resmi devlet dini sayılan bu yeni inancın anahtar ‘ide’lerinden biri ‘Volk’tu. Bu sözcüğün, halk ve millet kavramının ötesinde daha güçlü çağrışımları vardı; transcendental (aşkın) bir ruh içinde Alman halkının birlikteliğini ifade ediyordu. İçinde bulunulan kâinatı kaplayıp insanın içsel varlığını, doğa-tarih ve insan ilişkileriyle birlikte kavrayan bir şeydi bu. Bu ‘ide’ Alman düşüncesinin ayrılmaz bir düşüncesi haline gelmişti. Öyle ki, hem Nazi’ler hem de anti-Nazi’lerce kullanılan bir ‘ide’ydi.

...Toplumdaki yeniden doğuş düşüncesi için sanatı tüm olanakları kullanılmalıydı. Sanattaki somut gerçekçiliğin yıkılması, toplumda bir ahlak devriminin başladığını gösteriyordu. Çünkü bu sayede yerleşik

değerler altüst ediliyor ve bunun yerine geçmişle ilişkilerini koparmış, muhalif ve tamamen yeni bir sanat doğuyordu. Yaratıcılık yüceltiliyor, insanın derinliğindeki düş gücü ve imgeleme özgürlük yakalanmaya çalışılıyordu. Birçok Ekspresyonistin ülküsel açıdan kargaşacılıkla (anarşizm) kışkırtılması ya da Nietzsche'nin hayranı olması şaşırtıcı değildir. İfadecilikte bir dünya görüşü başarıya ulaşmıştır; bu görüş gruplara ve bireylere göre değişen şekillerde sunulmaktaydı; ancak bu belli bir tarihsel dönemin, daha doğrusu, 1910-1925 Almanya'sının bir parçasıydı. Her şeyden önce İfadecilik, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905-1914 arasında yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştan başa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, bir huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğunu duyuyorlar, gözleri önündeki gerçeklikten hoşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almanya'nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının acısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin, yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. İfadecilerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Kuşaklar arası bir kopukluk, bir baba oğul çatışması vardı. Bu çatışma İfadeci tiyatro oyunlarında işlenmiştir. İfadeciler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, İmparator'a ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, genelev kadınları, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı.<sup>12</sup>

Alman İfadeciler, savaşın, politik sorunların, ekonomik çöküntünün, sanayileşme ve hızlı kent yaşamı sonucunda yalnızlaşan, topluma, düzene başkaldıran, gördükleri gerçeklerden memnun olmayan kurbanlar olarak kendi iç dünyalarına döndüler. Hepsinin amacı eski düzeni bir şekilde yıkmak, yerine yenisini kurmaktı, ama bunu farklı plastik bakış açılarıyla yapmaktaydılar. Sanatçılar kişisel özelliklerine göre ya saldırgan, yıkıcı bir tavır sergiliyor, ya da daha korumacı, pasif ifade yolları seçiyorlardı.

İfadecilik aynı zamanda bir savaş fenomeni idi. 1. Dünya Savaşı'nda birçok sanatçı Alman Ordusu'nda görev almıştı. Kimisi bu savaşa muhalif, kimisi de vatansever duygular beslemekteydi. Geçmişle bağlarını koparıp, yeniden canlanma,

<sup>12</sup> Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 1999, s19

yeniden kurulma düşüncesi ‘Yeni İnsan’ kavramını ortaya çıkarmış, toplumun kurtuluşu ve insanın içten yenilenmesi için savaş çare olarak görülür olmuştur.

Yaşanan yıkımlar sonucunda, insanın kendi içinden koparıp çıkardığı sanat, bir kurtarıcı görevi gördü. İfadecilik, ruhunu kaybetmiş, kendi yarattığı şey karşısında bu sığınağını kaybetmiş olan insan ruhuna yeni bir çağrı işlevi üstlendi.

İfadeciler sanayi toplumunun yarattığı dünyayı yüzeysel ve yapay buluyorlardı. İzlenimcilerin tersine alışılmışın dışına çıkıp, insanın dış kabuğunu kırıp, dışa vurulmasını sağlayacak güçte görüyorlardı kendilerini. Alışılmış geleneksel dünyayı tanımlamak ya da taklit etmek yerine, sıradan nesnelere kendi oluşlarından soyutlayıp yeniden yapılandırmayı amaçlıyorlardı. Yani onları konu değil, sanatçının yaratıcı gücü ilgilendiriyordu. Çevrenin ve birtakım kuralların esici etkisinden kurtulup kendilerini olduğu gibi anlatmak istiyorlardı.

“İfadecilerde önemli olan İzlenimcilerde olduğu gibi aldatıcı görünüş değil, bilakis Kirchner’in dediği gibi, “çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır.” İfadecilerde duygu, kendisini ölçsüz bir biçimde gösterir. Onlar bakmıyorlardı, yorumluyorlardı. Onların kendilerine özgü yüzleri vardı.”<sup>13</sup>

İfadecilik iki yöne ayrılır; ilki soyut anlayışa sahip olan yaklaşımdır. Kandinsky’ nin ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ adlı çalışmasını yayınlaması ve ‘Der Blaue Reiter’(Mavi Atlı) grubunu kurmasıyla başını çektiği bu yönelim, sanatta sadeliği, arınmışlığı arıyor ve bu arınmışlık nesnenin yok edilmesine kadar giderek, soyut bir simgeciliğe yöneliyordu.

“Öteki eğilim ise daha çok bastırılmış bir şiddetin patlamasına eşittir. Sanatta çarpıntılı, yapay davranışlı özellikler ve çarpıtılmış biçimler vardı. Bunlar, hüznü bir acı, bir abartma, bir başkaldırma çığılığı, şiirin kendinden geçme coşkusu, taşkın

<sup>13</sup> Adnan Turanî, **Dünya Sanat Tarihi**,1983,s 500-501

ve gürültülü bir tiyatro söylevi, hastalıklı bir iklim, bir keder ortamı ve gerilimler evrenini kapsar”<sup>14</sup>

#### 2.4.1. Die Brücke Grubu

“Fovların sergisiyle aynı yılda 1905’te Dresden’de kurulan ‘Die Brücke’ (köprü) grubunun sanatçıları ise daha devrimci bir ruha sahiptiler. Sanatçılar, bütün devrim ve kaynaşma etkenlerini cezp etmeyi ve kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüğü doğrudan ve otantik olarak yeniden canlandıran herkesi bir araya getirmeyi amaçlıyorlardı.”<sup>15</sup>

Grubun kurucuları, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ve Fritz Beyl olmuştur. Max Pechstein, Otto Müler, Emil Nolde gruba daha sonra katılmıştır. Genç Alman sanatçıların oluşturduğu Brücke grubu manifestosunu, Kirchner’in hazırladığı tahta kalıpla duyurulmuştur: “İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir.”

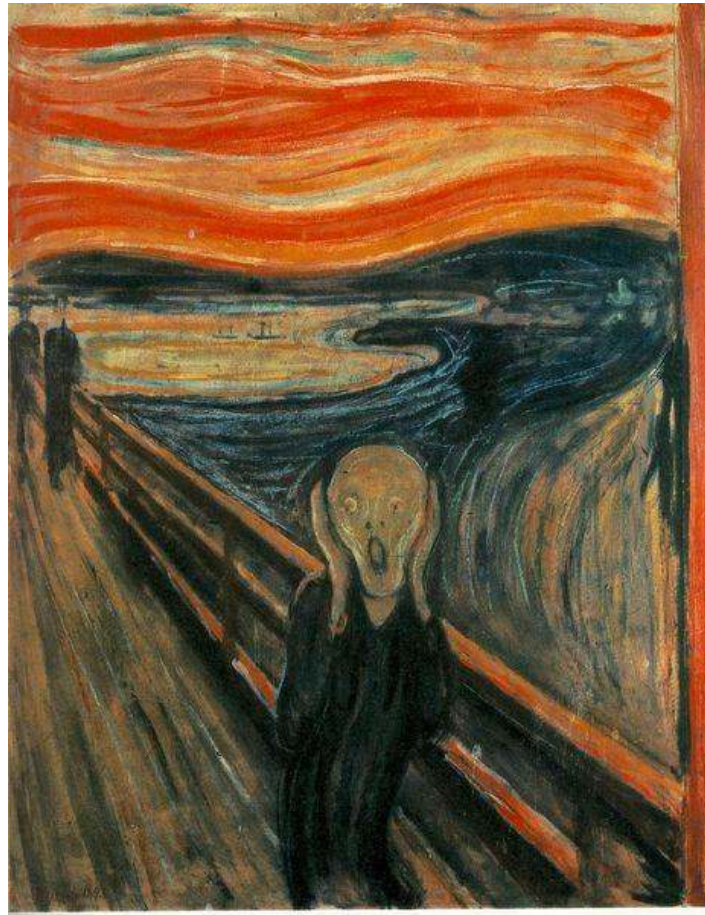
. Tahta kalıp, çok özenli bir şekilde hazırlanmamıştır. Kirchner tahta kalıbı bilerek kaba bir şekilde biçimlendirmiş, yapış sürecindeki izlerinin baskıya da yansımaları istemiştir.

Resimlerinde kişinin ruh halinin, dönemin gelişmelerinden nasıl etkilendiğini yansıtmaya çalışan Edvard Munch, işlerindeki yoğun ifadelerin yanı sıra, ‘Çılgılık’(1893) adlı eserinde yeni bir anlam kazanan tahta oymacılığının canlandırılmasına da önemli bir rol oynamıştır. Afrika sanatın ilhamıyla geliştirilen

<sup>14</sup> Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi,1999,s11

<sup>15</sup> Cabanne, ‘**Die Brücke**’ derleyen Batur,1998,s 230

tahta baskılar, Brücke sanatçıları tarafından da sık sık kullanılmıştır Tahta baskılar, dergilerde, afişlerde ve çoğunlukla sanatçıların oto-portrelerini yapmakta kullandıkları bir teknik olmuştur. ( Resim 3 )



Resim 3. Edward Munch, **Çığlık**, Ahşap üzerine tempera, 83,5 x 66 cm. 1893.

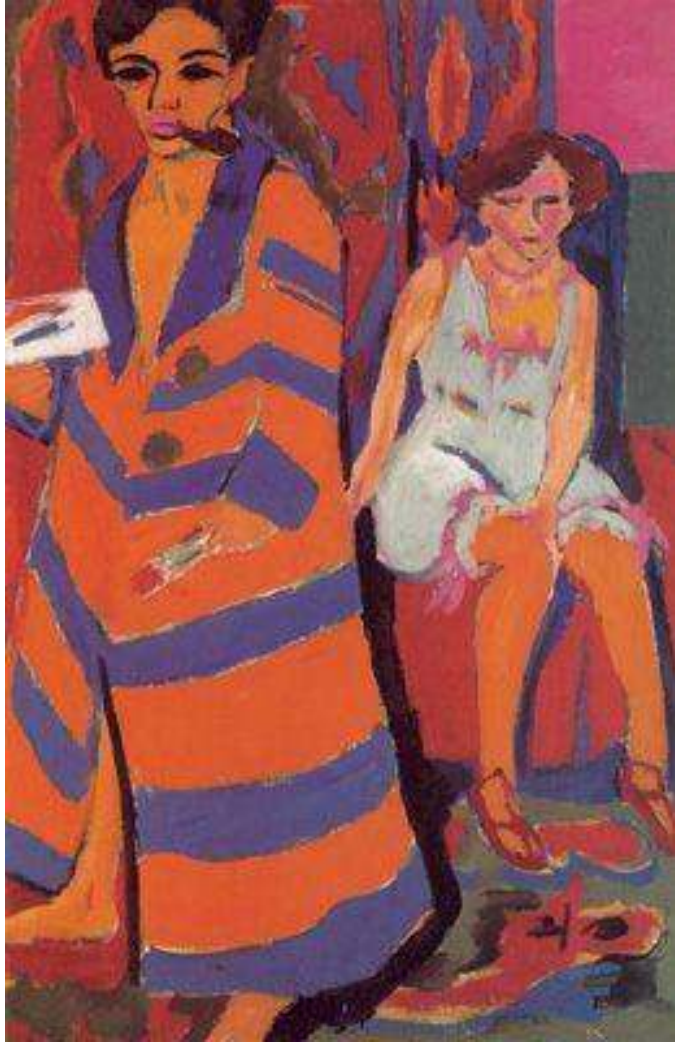
Brücke grubu sanatçıları için Friedrich Nietzsche'nin yeri farklıdır. Hatta grup adını da Nietzsche'nin 'Böyle Buyurdu Zerdüşt' adlı eserindeki bir parçadan almıştır. Nietzsche, bu sanatçılar için devrin doğmalarından arınma ve yeni bir sorgulama şekli geliştirme sembolüydü.

Lynton'a göre, Die Brücke sanatçıları sanat yapmaktan ziyade sanatçı gibi yaşamayı önemsiyorlardı, hatta grubu bu sebepten kurmuşlar, aynı düşüncedeki sanatçılarla da bu sebeple iletişime geçmişlerdi. Yaşam tarzlarında gözlenen yoksulluk öğeleri maddi zorluklardan kaynaklanmıyordu.

Bu ortak hayat tarzı, ressamların yaptıkları ilk dönem eserlerinde gözlenir. Plastik dil bakımından birbirine benzer yapıtlar oluşturan sanatçıların, burjuva sınıfına karşı eleştirel yaklaşımları da ortaktır.

Ressamlar atölyede çalışırken sık sık yer değiştirerek seri bir şekilde form oluşturma arayışına girmişlerdi. Bu sayede resimlerinde öncelikle kaba, ayrıntısız bir biçimlendirme tarzı ortaya çıkmıştır. Yapıtlarında göze batan bir başka nitelik de, mekânları resimlerken perspektif konusunu çoğu kez göz ardı etmeleridir. Figürlerin biçimleri bozulmuş ve sadeleştirilmiştir.

Kirchner'in 1910 tarihli "Model ile Birlikte Kendi Portresi" bu üslubun görülebileceği işlerindedir. Parlak ve şiddetli renklerle yaptığı bu resminde Kirchner, yüzeyleri ayrıntılara girmeden kaba bir betimlemeyle oluşturmuştur. (Resim 4) Kirchner ve arkadaşları çalışmalarındaki Fransız Fovları'nın etkilerini çoğu kez reddetmişlerdir. O kadar ki Kirchner bazı resimlerinin yapılış tarihlerini değiştirerek, bunların, örnek aldığı Fransız ressamlarının tablolarından önce yapıldığı izlenimi uyandırmaya çalışmıştır.



Resim 4. Ernst Ludwing Kirchner, **Sanatçı ve Modeli**, Tuval üzerine yağlıboya, 149.9 x 100.3cm. 1910.

Lionel Richard bu konuyu, Fovların Brücke grubu sanatçılarının Van Gogh ve Gauguin etkilenmeleriyle açıklamaya çalışmıştır. Richard, Fovlar gibi Brücke sanatçılarının da kendileriyle Van Gogh ve Gauguin arasında benzerlikler ileri sürdülerse de onların sanatın resimsel niteliklerine verdikleri önem nedeniyle Fovlar dan ayrıldıklarını belirtir. Richard'a göre, Fovlar, Gauguin'den rengin geniş ve hafif boyalı yüzeyler olarak kullanmasını alıp, öncelikle süslemeye yönelik bir sanat anlayışıyla ilgilenirken; Kirchner ve arkadaşları, anıksal güçlerin önemini saptamaya ve sırf biçimle ilgilenmemeye çalıştılar.

Yaz aylarında göl kenarlarına giden Brücke sanatçıları, doğayla iç içe, kentin bunaltıcı havasından uzakta, insanla doğa arasında bir bütünlüğün olduğu bir ortamda yaşamayı tercih ediyorlardı. Resimlerine konu olarak seçtikleri manzaraları izlenimciler gibi açık havada çalışmışlardır. Bu şekilde özlem duydukları saf ve özgür doğayı resimlerine taşıyabileceklerini düşünüyorlardı. Bu konuda onları İzlenimcilerden ayıran özellik ise, Brücke sanatçılarının dışarıda yaptıkları eskizleri atölyede kullanmalarıdır.

1911'de Brücke sanatçıları Dresden'den Berlin'e geçmişlerdir. Berlin'in hareketli yaşamı ve sanatsal olanakları sanatçıları cezp etmekteydi. Ama Berlin'in sanat dünyasında yaşanan çeşitli baskılar ve zorlu rekabetler grubu dağılmanın eşiğine getirmiştir. Birlikte çalıştıkları dönemde ressamların kişilikleri iyice ortaya çıkmış, beraber çalışmak için bir nedenleri kalmamıştı. Bu durum sanatçıların resimlerine etkisini kısa sürede göstermiş, sanatlarında biçimi oluşturma konusunda anlaşmazlıklar çıkmıştı. Sonuç olarak grup 1913'ün 27 Mayıs'ında dağılmıştır. Llyod'a göre, Alman İfadeciliğinin uluslararası bir nitelik kazanmasının nedeni, bu akımın hem figüratif hem de soyut resmi kapsamıdır. Die Brücke grubu akımın figüratif kanadını oluştururken, Wassily Kandinsky öncülüğünde Münih'te kurulan Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) topluluğu, akımın soyut tarafında yer alır.



### 2.4.1.1. Ernst Ludwig Kirchner (6 Mayıs 1880 – 15 Haziran 1938)

Antik eşya toplayıcısı olan büyükbabasının da etkisiyle 1901’de mimarlık öğrenimi için Dresden Teknik Üniversitesine girer. Bu sırada inceleme olanağı bulduğu eski Alman Grafik yapıtlarına özellikle Dürer’in ağaç baskılarına hayran olur. Bunu resim kursları izler 1902’de Fritz Bley’i tanır. O sıralarda Japon estampları gözdedir ve Gauguin baş uygulayıcılarıdır.

Kirchner 1913’te Münih’te resim kurslarına başlar ve kısa sürede desen gücüyle kendini gösterir. Hocalarından Obrist’in gelip geçici izlenimlerin yerine derin dışavurumun açığa çıkarılmasını savunan sanat anlayışı Kirchner’i etkiler. Aynı yıl “Art Nouveau” ortamına girer. Münih’teyken kendine Alman sanatını canlandırmayı amaç edinmiştir. Akademik resimlerin gerçek yaşamla ilgisinin zayıf olduğunu farkeder. Oysa o yaşamı kendine özgü ritmiyle yakalayıp, bunu sanatına yansıtmak ister. Ömrü boyunca bulduğu her fırsatta gördüklerini hızlı vuruşlu çizgilerle eskizler yapma alışkanlığını terketmez. Bu coşkusu ve hızı yeni ifade yollarına zemin hazırlar. Gençliğinde yaptığı bu eskizler atölyesinde hayal gücünün de eklenmesiyle çizim ve ağaç baskı biçiminde somutlaşır. Kirchner; “bir sanatçıyı tanıyabileceğiniz en iyi yer onun çizgisidir” diyordu. Kirchner’in görüşüne göre bütün tekniklerin en grafiği olan ağaçbaskı sanatçıların temel deneyimler kazanmasına yardımcı oluyordu.

1904 yılında ağaç baskı yapmaya başlar. Bir süre sonra Alman Sanatına yeni bir yön veren önemli bir kişilik haline gelir. Aynı yıl Fransız Neo-Empresyonizm sergisinde Kirchner kendini sorgulama fırsatı elde eder. Bu dönemde Eric Heckel’le tanışır. 1905’te Fritz Bleyl, Eric Heckel ve Karl Schmidt Rotluff’la birlikte Dresden’de ‘DieBrücke Grubu’nu kurar. 1906’da Pechstein ve Nolde onlara katılır.

Kirchner, içe dönük arkadaşları Heckel ve Schmidt-Rottluff’un tersine dışa dönük bir kişiliktir. 1908 öncesi resimlerinde boyayı kullanma, biçim ve ritim konusunda Seurat, Gauguin, Van Gogh ve Munch’dan çok şey öğrenir. 1908’de ilk kes Baltık’taki Fehman Adası’na yaptığı ziyarette doğanın ihtişamını deneyimlemesi,

onun daha sonra ‘hiyeroglif’ adını vereceği kendine özgü çizim şeklini geliştirmesine vesile olur. “Hyeroglifte doğa biçimleri, izleyiciye bunların arkasında yatan anlamı belirtmek için en yalın ve yüzeysel biçimlere indirgenmiştir. Duygular, başlangıçta amaçsız gibi görünen çizgi demetlerinden ayrılan ve hemen hemen geometrik biçimler olan hiyeroglifler yaratır.”<sup>16</sup>

Brücke sanatçıları içinde soyut biçime en yakın olan Kirchner’dir. Kirchner, içinde yaşadığı döneme diğerlerinden apayrı bir tepki gösterir, kendi deyimiyle ‘kan ve sinir’le resimlerini yaratır. Çünkü o doğanın yoğun incelemesine dayanan ve hayal gücünün yardımı ile yaratılan yeni üslupların, doğayı taklit etmekten çok daha güçlü bir etkiye sahip olduğuna inanır. Eserleri yerleşik düzene karşı bir isyan gibidir. Erotik çalışmalarında bu çok bariz görülebilir. Bakanlara cinsellik temasıyla rahatsızlık veren bu yapıtlar, hem biçim, hem üslup bakımından dönemin sanatçılarınca kaba ve yabanıl bulunur.

Heckel’le birlikte sık sık göl kenarlarına giderek, basit ve ilkel şeylerin resmini yapmayı amaçlar. Burada yaptığı doğa manzaraları içinde çıplak kadın resimleri, onun insan ve doğa arasındaki doğal uyumu arayışının yansımasıdır. Kirchner bu sıralarda pembe ve menekşe rengini sık sık kullandığı kendine özgü boyama yöntemi geliştirir.

1910 yılında Kirchner, ‘Die Brücke’ üslubu olarak anılan ve diğer grup üyelerince de kullanılan iki boyutlu bir resim kompozisyonu geliştirir. Bu üslupta saf renkler ve yalın dış çizgiler karakteristik özelliklerdir. Savaş başlangıcında Kirchner Berlin’de portre ressamı olarak çalışır. Yaptığı çarpıcı portreleri, ruhsal durumunu kelimelerden çok daha açık bir şekilde ifade eder.

“Bir yanda yeni insana duyulan özlem ve doğal özgürlük, öte yanda modern insanın varoluşçu gerilimi, yadsınması ve yalnızlığı, Kirchner tüm bunlara yeğın bir

---

<sup>16</sup> Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, resmi kitabevi1991,s 69

tepki gösterdi, kızgın, sinirli bir çizim üslubu ve parçalanmış biçimler yaratmak için dışavurum ögesini kentin dinamik, telaşlı yapay çevresinden seçti.”<sup>17</sup>

1913-1915 arasında oluşturduğu ‘Sokak Resimleri Dizisi’. Bir kesiti andıran sahneleri, Kirchner’in bu yeni uyarıcı ortamda kapıldığı sinirli yanını dolaysız biçimde verir. Sokak sahnesinin çizgi dili, tam Kirchner’in vurguladığı gibi güçlü çizgilerle duyguların saf resimsel, hatta adeta nesnesiz anlatıma aracı olur.( Resim 5 )



Resim 5. Ernst Ludwing Kirchner, **Sokakta Kadınlar**, Kâğıt üzerine pastel,788 x 1045. 1914.

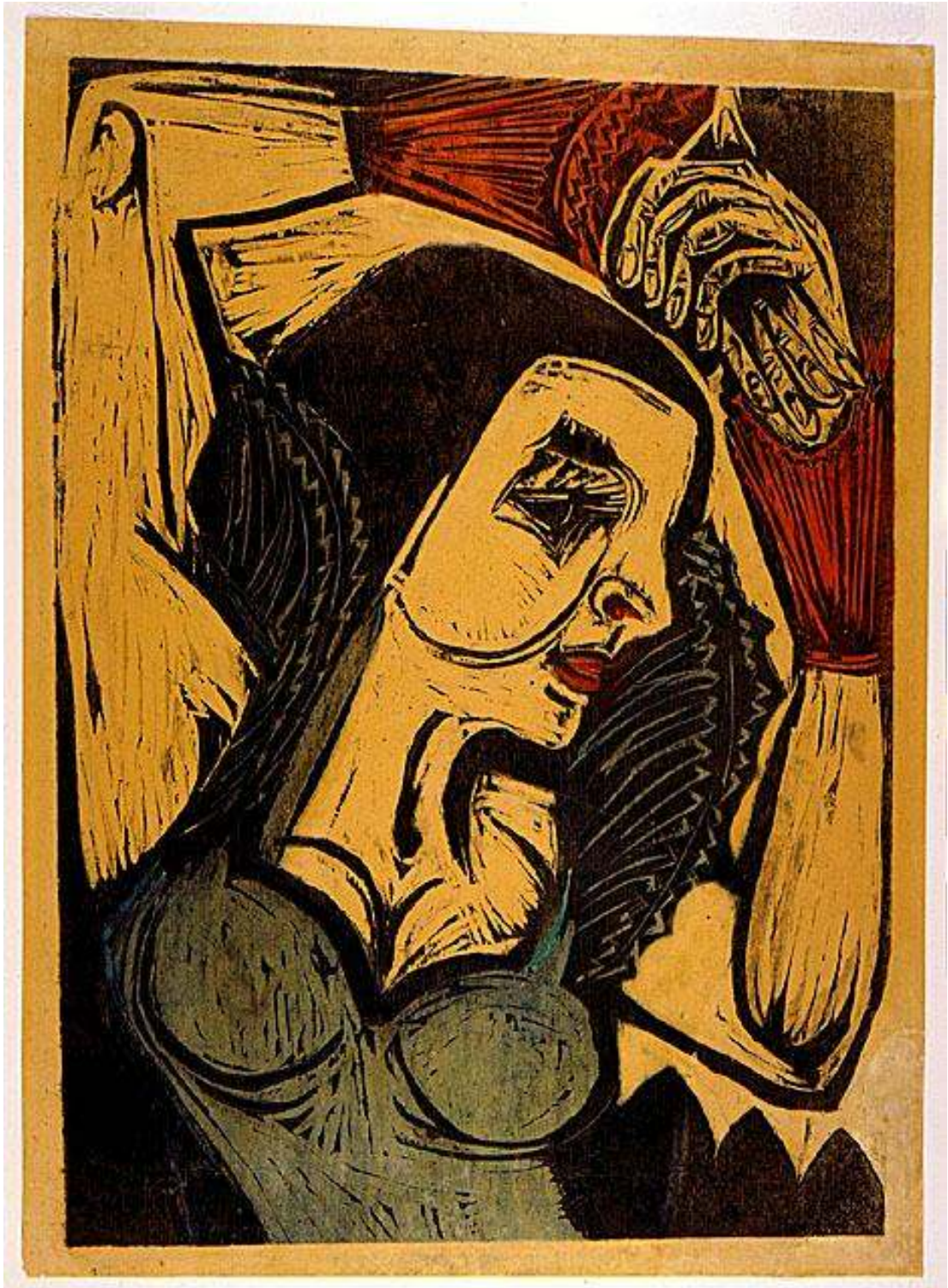
<sup>17</sup> Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, resmi kitabevi 1991,s 69

Kirchner sokak görüntülerini işlerken kapalı biçimler kullanır. Bu biçem süslemeci bir yüzey düzenlemesi etkisi yaratır. Bu durum doğada yaptığı resimleriyle bir kontrast oluşturur. Kirchner, taşbaskı tekniğinden ağaç baskıya göre tam zıt yönde yararlanır. Birçok taşbaskısında kullandığı sivri, birbiriyle çarpışan çizgiler taramalar, figürleri bazen öne çıkarıp bazen de arkada bırakır. Açıklı-koyulu alanlar bütünü oluşturur. Kirchner'in taşbaskı tekniği kullanımı, sözünü ettiği nesnesiz algılamaya uygun düşer.

Kirchner 1915'te savaşa katılır. Savaş gerçeğini orada yaşar ve askerlikle ilgili resimler yapar. Bu sırada yaralanır, ruhsal ve bedensel bir bunalım yaşar. Hassas ruhsal durumuna rağmen düşünce hayatını hiç ihmal etmez. Bütün Brücke üyeleri gibi, dikkatli bir Nietzsche okuyucusu olarak, Nietzsche'nin yaşama olan bağlılığını benimser ve yaşam sevincini anlatmak ister. Buna karşın 1915'ten sonra ürettiği eserlerinde daha çok kendi içine ve geçmişe yönelik bir görünüm sunar. Bir bunalım sonucu ordudan ayrılan Kirchner, 1917'de iyileşmek ümidiyle doğa manzaralarıyla kendini avuttuğu bir dağ kulübesine yerleşir ve resim yapmaya devam eder.

Kirchner, 1930'lu yıllarda Picasso'dan etkilenerek onun figür üslubunu benimser. Sanatsal duyarlılığı ve kavrayış gücü onu çağının en önemli sanatçıları arasına sokmuştur. 1938 yılında Nazi yönetimi Kirchner'in Alman müzelerinde bulunan 700 kadar yapıtına el koyar, yok eder. Sanatını karalanmasına dayanamayarak haziran ayında dağ evinde intihar eder. Kirchner 34 yılda 2000'den fazla çalışma yaparak yüzyılın en çalışkan sanatçı unvanını hak etmiştir. Sanatçı bütün baskılarını kendisi basmıştır. Ağaç baskılarında özellikle renkli çalışmalarıyla çığır açmıştır.( Resim 6 )





Resim 6. Ernst Ludwing Kirchner, **Zor nina posteri**, ağaç baskı, 468 x 640. 1921.

## 2.4.2. YENİ NESNELCİLİK

“Birinci Dünya Savaşı Almanya’da rejim değişikliğine yol açarken, toplumsal sorunları da beraberinde getirir. Savaş sonrası ekonomik bunalım ve savaşın yarattığı travmaların oluşturduğu kaotik ortam, Alman toplumunda iki karşıt kesim oluşturur: Sosyal güvencesi olmayanlar ve ekonomik krizden kazançlı çıkan savaş zenginleri, savaş sonrası yapıtların her iki kesime de yer vermesiyle bankerler, sanayiciler, politikacılar, karaborsacılar, poretarya, savaşın sakat bıraktığı insanlar ve dilenciler belirli bir sosyal sınıfın temsilcileri olarak eserlere yansınmasıyla başlar.”<sup>18</sup>

Beckmann, Dix, Grosz, savaşın gerçek yüzünü, savaşın sarstığı insan topluluğunu, elini kolunu kaybetmiş yaralı askerleri, savaştan menfaat sağlayanları, sokağa düşmüş kadınları provokatör bir tarzda resmettiler. Bu sanatçılar toplum içindeki kaosun gerçekliğini anlatmak için sanatlarını; kötü, çirkin gibi kavramları esas alarak eleştirel bir üslupla ortaya koydular.

Lionel Richard bu durumu şöyle açıklamıştır: “...savaşın yıkıcı sonucu olarak, sanatsal amaçlar bir değişim geçirmişti. 1880 dolaylarında doğmuş ve bu dönemde orta yaşta olan sanatçılar kuşağı için gençlik dolu devrimci bir tutum artık inanılır bir tutum değildi. Coşkularından kaynaklanan görüntüler, gerçeğin korkunçluğu karşısında söndü; sanatçının taşkın sarhoşluğu içindeki benliği, karşı konulmaz korkunç duygularını denetleyemiyordu. Bu durumda yoğunlaşmış dışavurum yoluyla biçimi kavrayabilmesi beklenemezdi. Gerçeğin geçirdiği değişim, biçimin dinginliğini gerektiriyor ve dışavurumu desteklemek için bir nesnenin varlığını istiyordu. Almanya’daki daha genç kuşaktan özellikle Dix, Grosz ve Meidner, kendileri için bir devrim, bir açılış anlamını taşıyan İfadeciliği kısa bir süre daha bir kavram olarak izlediler. Bununla birlikte, savaştan sonra siyasal bir etkinlik aracı

<sup>18</sup> A Taluy Özdeş, **Alman Dışavurumculuğunda Farklı Bakış Açıları**, MSÜ yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 1996, s66-67

olarak kullanılan İfadecilik ateşi, bildiriler ve öğütler arasında çöktü ve söndü. İfadeci tutum anlamını yitirdi ve önemsiz bir uğraş durumuna düştü.”<sup>19</sup>

İfadecilik ve devamında Yeni Nesnelcilik akımının kendine özgü özelliği, daima figüratif kalmasıdır. Bu üslup seçiminin nedeni içinde bulunulan ve sanatçıların, anlaşılmasını istedikleri toplumsal şartlar olabilir. Çünkü ele alınan konular içinde; çağın, sosyal ve politik ıstırapları, sadistlikleri, acımasızlıkları, tutkuları, özlemleri bulunmaktadır. Eserlerin içeriklerini bu konular oluştururken, figürler hep sağlam durmakta, fakat abartı ve deformasyonlara da olanak sağlamaktadır. Onlar eserlerinde savaşın acımasızlığını, insanın kaos içindeki acı ve zayıflıklarını, sahteciliğini ve tutkularını, ifadecilik sınırlarını zorlayan ve hatta uzaktan bakabilen bir gözle ve cesaretle işlemişleridir.

İfadeciliğin bir uzantısı olarak bu Yeni Nesnelci sanatçıların, gerçekleri yansıtma şekli Toplumcu Gerçekçiler tarafından eleştirilir. Bunun sebebi, devrimci yaklaşımın alt sınıfın içinde bulunduğu kötü ortamı resmetmekten ziyade, onun kendine inanan, güvenli ve geleceğe umutla bakan tarafını yansıtması gerektiğini düşünmeleridir. Bu eleştiriye George Grosz’ un cevabı şöyle olur: “Proletaryayı çizdiğimizden başka türlü hayal edemiyorum. Onu sosyal düzenin en altında, kötü giyinen, az ücret alan, karanlık sıkıcı evlerde yaşayan ve burjuva tarafından hükmedilen bir sınıf olarak görüyorum ve gördüğüm gibi de çiziyorum.”

Bu sanatçıların keşfi 1925’de Manheim şehir galerisinin direktörü G F Hartlaub’un ‘Yeni Nesnelcilik’ adını verdiği bir sergiyle oldu. “Sergiden önceki iki yıl içinde Hartlaub, belli bir gerçekçilik eğilimini paylaşan sanatçıları ve yapıtları toplayarak bir araya getirmişti. Sergi büyük ilgi gördü ve başlığı yeni bir eğilim ad olarak benimsendi. Bu dışarıdan bir kimsenin adını verdiği, tanımladığı ve oluşturduğu bir akımın örneğiydi. Kendisi eleştirmen galerici olan biri çıkıp tek tek belki de birbiriyle hiç ilgisi olmayan bir takım sanatçılarda belli bir eğilim görüyor ve onların ortak yanlarını açıklayıp tanımlayarak, aralarındaki uyumu ortaya

<sup>19</sup> Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Resmi Kitabevi,1999,s36

çıkartıyordu. Söz konusu sanatçılar arasındaki ayrımlar az değildi, bunlar sergide daha da çok ortaya çıktı. Burada gerçek anlamda bir akımla karşı karşıya değildik, fakat bir çeşit gerçekliği benimsemiş olan ressam, sergide desteklediklerini gördüler ve serginin başarısından belli bir huzur duydular. Göze ve ele dayanan geleneksel ustalıklar ‘yeni’ sıfatını da içeren bir ad altında yeniden ortaya çıkmış oldu.”<sup>20</sup>

Grosz, Dix ve Beckmann; “bunlardan hiç biri, gördüğünü doğrudan doğruya betimlemekle yetinmiyordu. Hepsisi de belli bir olayın geçici niteliğini aşacak bir özellik bulmaya, ona inandırıcı ve kalıcı bir formül bulmaya çalışıyordu. Dix anlamlı ayrıntıları odak noktası olarak seçerken, Grosz’da kullandığı Kübist bir teknik, birçok harekete dramatik bir bütünlük kazandırmaya deniyordu. Her iki sanatçı da karikatürün sınırında çalışıyorlardı. Beckmann’ın aile resmi( Resim7 ), ilk bakışta bilinen tiplerin klasik bir düzenlemesine dayanarak, çağdaş bir yorum getiren dingin ve yalın bir resimdir. Ancak resmin içerdiği gerilimin farkına vardığımız zaman nasıl bir anlatımcı teknik kullandığını görürüz. Resimdeki altı kişi, fazla abartılmadan çarpıtılmıştır. Renklerde belli bir açıklık vardır. Resme asıl sessiz çarpıcılığı veren sahnelenişidir. Döşeme, duvarlar ve tavan, resimdeki kişiler, onların hareketleri ve öbür eşyanın rahat edemeyeceği bir sıkışıklık yaratırlar. Her şey tehlikeli bir biçimde yerinden oynamış, belirsizlik içinde bir yana yatmış gibidir. Oyuncular ne kadar aldirışsız görünseler de, bu durumun tehlikesiyle yüzyüzedirler. Kendilerini bekleyen fiziksel bozgun, ruhsal düzeyde gerçekleşmiştir bile. Hepsinin birbirine yabancılaştığını ve soluk soluğa olduklarını görürüz.”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Resmi Kitabevi, 2004,s156

<sup>21</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Resmi Kitabevi, 2004,s186-187





Resim7. Max Beckmann, **Aile**, Tuval üzerine yağlıboya, 840 x 560. 1921.

### 2.4.2.1. MAX BECKMANN (12 Şubat 1884-28 Aralık 1950)

Leipzig’de orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak doğan Beckmann küçük yaşlarından itibaren kendini eski ustalarla karşılaştırmaya başlamıştı. Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşadığı acı deneyimler kendisi ve insanlık hakkındaki fikirlerini kökten etkilemişti. Bu etki o güne kadar akademik olarak doğru betimlemelerden oluşan sanatsal anlayışını hem figürün hem de boşluğun çarpıtılması ile oluşan yeni bir tarza dönüştü.

Beckmann’ın, resimlerinde boşluk kalmamacasına tüm alanı doldurarak mekânsal sıkışmalar yaratması, devamlı görebileceğimiz bir özelliğidir. Örneğin ‘Gece’ resmi ( Resim 8 ) çağdaş resimsel mekan anlayışının dikkat çeken yorumlarından biridir. Gece’de, figürlerin serbest olarak hareket edebilecekleri hiçbir alan yoktur. Figürler parçaları iç içe geçmiş, karışmış, küçük ve çarpık mekânlara sıkıştırılmış, perspektif anlamını yitirmiştir.



Resim 8. Max Beckmann, **Gece**, Tuval üzerine yağlıboya, 132 x 152.4 cm. 1919.

“Resme ilk bakıldığında tüm yüzey bir bütün olarak algılanmakta, daha sonra göz, figürler üzerinde tek tek yoğunlaşmaktadır. En ön planda iki mum (biri yanan, diğeri sönmüş), solda ve yerde bir terlik, orta planda sağda bir kadın figürü ve yanında çocuk, solda boynundan eşarpla asılmış bir erkek figürü (masa üzerinde oturan), yerde bir şapka, masanın altında bir bıçak ve en solda yine masanın altında bir köpek figürü olduğu düşünülen figürler yer almaktadır. Arka planda, sağda, başında kasket olan bir erkek figürü, solda ağzında pipo olan erkek figürü, onun yanında yüzü sola dönük bir kadın figürü ve en solda bir erkek figürü daha görülmektedir. En arkada ise mekânı sınırlayan çatı kirişi ve dış mekânı görmemizi sağlayan bir pencere yer almaktadır. Tablonun bütünü sarı ve karşıdan geldiği düşünülen ışık, renk ve biçimleri, yüzlerdeki ifadeyi ortaya çıkarmış ve bunlar kontur çizgileriyle de desteklenmiştir. Çatı kirişi, taban çizgileri ve geri plandaki pencereden anlaşılabilirliği gibi bir enteriyör (oda içi resmi) resmi olmasına karşın, geri mekân içerisindeki bir pencere yardımı ile mekân genişletilmiş ve sınırlı iç mekân, dış mekâna taşınmıştır. Yapıtta hâkim olan renkler kahverengi ve valörleri, sarı ve grilerdir. Resme devinim ve canlılık getirmesi açısından kırmızı, gecenin soğukluğu ve ürkütücülüğünü yansıtması açısından da yer yer yeşil renk kullanılmıştır. Bunlar, solda bir eli kıvrılan ve boynundan bağlanarak yukarıya doğru çekilen, bacakları açık bir şekilde duran erkek figürü ve diğeri de sağda yine bacakları açık, sırtı izleyiciye dönük, ellerinden bağlı kadın figürünün oluşturduğu üçgen yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyonda birlik, ışıklandırmanın ve rengin etkisiyle ve kişilerin her birinin bütünle ilişkisi ile sağlanmıştır. Tek tek davranışlara anlam ve estetik değer katılmıştır. Resimde renk armonisi ve kalın çizgilerle bir toplulaştırma meydana getirilmiştir. Resimde agzonometrik (geniş açılı) perspektif kullanılarak figürler ve konu izleyiciye daha da yaklaştırılmıştır.

Aile bireylerinden erkek, arkasında duran bir kişi tarafından, boğazına bağlanan bir örtü ile boğularak öldürülmeye çalışılıyor ve sol kolu ise diğeri bir kişi tarafından kıvrılarak kırılıyor. Çocuk ise, eziyet yapanlardan biri tarafından ayaklarından yakalanmış, büyük bir korku ve çaresizlikle ailesine yapılan eziyet, işkence ve acıyı seyretmek zorunda bırakılıyor. Kompozisyon içerisindeki figür ve nesnelere mecazi olarak ele alınacak olursa; ortada görünen yelek, kravat, pipo ve başında bir sargı gibi ne olduğu net anlaşılmayan örtü ile betimlenmiş, burjuva sınıfının temsilcisi gibi görünen figür, yaptığı işten zevk alan ve içindeki tüm sadist duyguları dışa vuran bir izlenim vermektedir. Belki de başındaki sargı bize sağlıksız bir zihniyeti ifade etmektedir. Bu yüzden çoğu kez kendine özgü ve resmin gelenekselleşmiş simgelerinden faydalanır. Beckmann sanat tarihinde ilk kez (tablonun önünde ve yerde sönmüş bir mum) tarihte uzun bir gelenek yaratan, sembollerle bağlantılı kişisel ve özel metaforlar kullanmıştır. Bu simgeler çift anlamlı olarak da karşımıza çıkar. Belki de bu, sanatçının aydınlatmak istediği bir olay olarak görülebilir. Bunun nedeni, bir perdenin kargaşa içerisinde mumu

söndürmesi olarak gösterilebilir. Bu simgeden hareketle, sahnenin, tehdit ve ölüm anını betimlediği akla gelmektedir. Ayrıca eziyet edilen erkek figürünün ayağı altındaki terlik de yatak odasına ve bu mekânın kutsallığına yapılan bir göndermedir. Siyah ve beyazın ara tonlarının yer aldığı tabloda, kırmızı kuvvetli bir şekilde kullanılmış, kanı anımsatan ve direkt dikkati o noktaya çeken bir denge kurulmuştur. Bunlardan birinin, bir evin penceresinden yayılan ışığı, diğerinin ise bir sokak lambasından yayılan ışık mı, yoksa gökyüzünün sisli ve bulanık havasında güçlükle kendini gösteren ay ışığı mı olduğu belli olmayan bir ışık olduğu düşünülmektedir. Ancak dikkatli incelenirse, aslında karanlık içerisinden olaya bakan şeytani bir göz gibi de algılanmaktadır. Karanlık ise, siyah bir örtü gibi yaşamın tüm sırlarını gizleyen, ayrıca, insanlar ve canlılar üzerindeki etkisi düşünüldüğünde; tüm bastırılmış duyguların bilinçaltından çıkmasını sağlayan, her türlü duygunun yaşandığı bir zaman dilimidir. Karanlıkla ilintilendirilen tüm göstergeler dönemin bir kaos dönemi olduğuna gönderme yapmaktadır. Beckmann'ın tabloya "Gece" adını verirken, böyle bir karanlıktan, insanlığın sebep olduğu bir alacakaranlıktan bahsettiği düşünülmektedir.

...Sayısız çizim ve baskılarında, gittikçe artan savaş deneyimini ve korkularını irdelemiştir. Son olarak, 1915'te psikolojik ve fizyolojik olarak bir düşüş yaşamış, görevinden alınıp Frankfurt'a gönderilmiştir. Bu dönemde yaşamıyla ilgili iki yıl gibi bir süre bilgi edinilemiyor (Karisından ayrılması dışında). Sanatçının, tehlike ve ölüme karşı kendi kendini güvende hissetmesi, çizerek ve boyayarak, korkusunu ve dehşetini dışa vurabilmesi uzun zaman almıştır. Sanatçı, anlatılmak istenen gerçeği ya da geçmişi ve gününü bu şekilde aktarma yolunu seçmiştir."<sup>22</sup>

"Beckmann tarihsel resim yöntemiyle döneminin olaylarını anlatmayı aradı. Bu amaçla büyük tuvallere Yeni ve Eski İncil'den savaşlar ve sahneler çizdiği gibi günlük olayları da ele aldı. Küçük boyutlu doğa görünüşleri ve portreler yaptı. 1913'de artık, çalışmalarının katalogunu içeren bir monografisi olan, geniş ölçüde tanınmış bir sanatçıydı. Ama Beckmann, yöntemlerinin "nesnelerin ruhunu açıklamaya" yeterli olmadığını çok iyi biliyordu."<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Arzu Uysal, **Araştırmacı Sanat Eleştiri Yöntemine Göre Max Beckmann'ın 'Gece' Adlı Eserinin Analisi**, toplumdusmani. net

<sup>23</sup> Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remsi Kitabevi,1999,s39



Beckmann bu durumu şöyle açıklar: “Resim yapabilmek için yolum dünyanın bütün lağımlarından, tüm alçaklıklardan ve kutsallığın çiğnendiği yerlerden geçmeliydi. Bunu yapmak zorundaydım. İçimde kuralcı imgelem doğrultusunda ne varsa dışarı atılmalı, son damlasına dek...” Sanatçının gönüllü olarak orduya katılmasının arkasında da bu sebep yatar.

1915’de ruhsal çöküntü nedeniyle ordudan salıverilir. Bu dönemde Beckmann, korkularından ve yalnızlığından kurtulma çabasındadır ve kurtuluşu ‘biçim’de bulur. Şöyle demiştir; “Aşırı duygular yaşamak biçimler yaratmanın kendisidir. Biçim kurtuluştur.” ( Resim 9 )



Resim 9. Max Beckmann, **Ayrılış**, Tuval üzerine yağlıboya, 215.5 x 314cm.

1932.

#### 2.4.2.2. OTTO DIX (2 Aralık 1891 –25 Temmuz 1969)

Küçük yaşlarından itibaren sanatla ilgilenen Dix,1910 ‘da Dresden Güzel Sanatlar Akademisine girer 1914 yılına kadar Dresden’de kalan Dix, buradaki Die Brücke ve Der Blaue Reiter’ın ifadeci tavrından ve Fütürizmden etkilenmiştir. 1912’de Dresden’deki Arnold galerisinde resimlerini gördüğü Van Gogh’dan oldukça etkilenir ve uzun süre bu etkiyle resimler yapar. 1913’de yaptığı ‘Güneşin Batışı’ adlı resmi fırça vuruşları ve boya kullanımı bakımından bu etkinin bir örneğidir. Konu açısından da, diğer Alman İfadeciler gibi savaş öncesi felaket habercisi olarak yorumlanabilecek kıyamet gününü andıran bir sahne seçmiştir.

“Savaşın çıkmasıyla Dix gönüllü olarak askerlik görevini yaptı. Bir dönemin bitişini ve birçok sanatçının savaşın sonucunda umduğu kentsoylu toplumun çöküşünü yaşamak istiyordu. Abartılmış İfadeci renklerle askeri resimleri yapıyor ve kendini Mars (Savaş Tanrısı) olarak betimliyordu. Sayısız çizimlerinde ve guaş resimlerinde cehennemi, savaş olaylarını yalnız belgelemekle kalmıyor, aynı zamanda onları kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmeyi de beceriyordu. Kendi düzenleri içinde parçalara bölünmüş gibi görünen bu biçimler ve çizgilerdeki saldırgan ritim, sanatsal sorunların çözümünden çok, dünyayı değiştiren bu büyük ve sarsıcı olayın zaman geçmeden betimlemesinin tek olanağıydı. Bu nedenle, Fütüristlerin amaçlarının doruğuna Dix’in savaş resimleriyle ulaştıkları doğru bir sözdür.”<sup>24</sup>

1915’de yaptığı ‘Mars Olarak Kendi Portresi’( Resim 10 ) üslup bakımından Kübizm ve Fütürizm etkileri taşır. Aynı anda meydana gelen savaşla ilgili birçok olay, parçalanmış bölünmüş bir şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Renkler koyuya doğru gitme eğilimde olsa da, aralarda kullanılan kırmızılar, sarılar ve maviler resme çarpıcılık katmaktadır.

<sup>24</sup> Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remsi Kitabevi,1999,s20

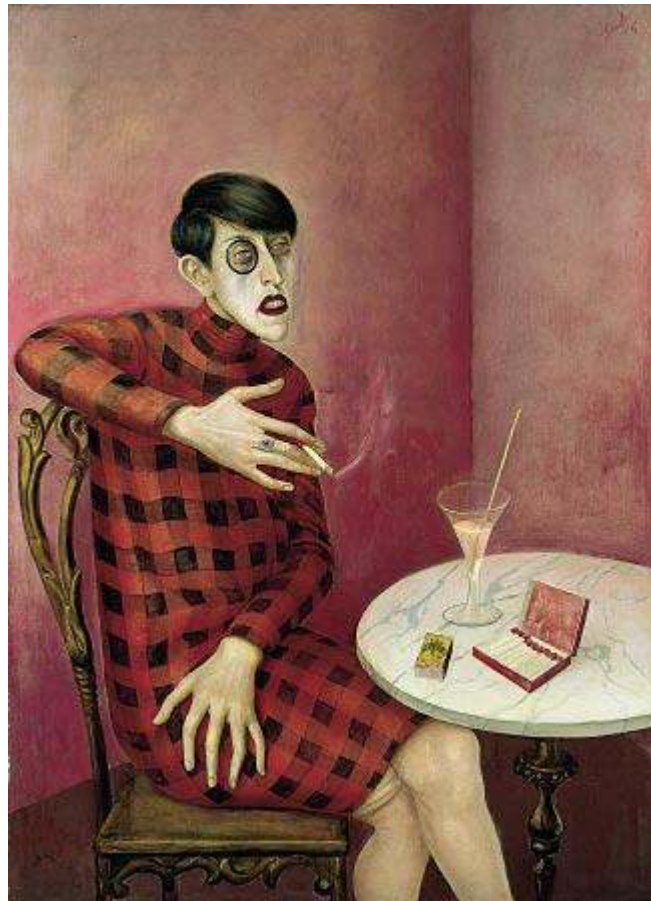


Resim 10. Otto Dix, **Mars**, Tuval üzerine yağlıboya, 363 x 500. 1915.

Dix daha sonra bu döneme ilişkin şöyle yazar: “Savaş çok korkunç bir şey! Ama görkemli bir yanı da yok değil. Bunu ne pahasına olursa olsun kaçırmamalıydım. İnsanlara ilişkin bir şeyler öğrenmek istiyorsan onları eziyet altındayken görmeyi gerekir...Yaşamın en berbat yüzünü kendi gözlerimle görmeliydim, işte bu yüzden savaşa gittim, bu yüzden gönüllü oldum.”

Savaş nedeniyle çalışmalarını sekteye uğratan Dix, cephede de boş durmayan bir çizim ve guaj boyayla asker portreleri yapmıştır. Savaş sonrasında, yine savaşın etkilerinin yaşandığı sahneleri resmeder. Tarlalarda parçalanmış cesetleri, acı çeken askerleri politik bir propaganda aracı olarak görmemiş, sadece tarihsel birer belge niteliğinde ele almıştır. Bu dönemde baskı çalışmalarına ağırlık vererek, savaş,

cepheyi, insanlığı ve yıkımı anlatan gravürler yapar. Her zaman sıra dışı olanı resmetmeye çalışan Dix için bu sıra dışılık onun resimlerinde gerçeğin ta kendisiydi: “Hayat bu denli parlak, renkli değil dedim kendi kendime; hayat çok daha karanlık, daha sade tonlarda. Ve ben nesnelere olduğu gibi görmek istiyorum.”( Resim 11 )



Resim 11. Otto Dix, **Gazeteci Sylvia von Harden’in Portresi**, Pano üzerine yağlıboya, 120 x 88cm. 1926.

Tüm çalışmalarında konu olarak, nerdeyse bütünüyle savaş mağduru insanları ele almıştır. Bunu da politik bir gözle yapmaz, ona göre sanatçıların yol gösterme hakları yoktur sadece şahitlik görevini üstlenebilirler.

İkinci Dünya Savaşı sırasında resimleri, Naziler tarafından ‘dejenere sanat eseri’ olarak değerlendirilerek sergilenmesi yasaklanmıştır.



### 2.4.2.3. GEORGE GROSZ (26 Temmuz 1893 – 6 Temmuz 1959)

Alman İfadeciler arasında, sanatı politik mesaj iletmede kullanan az sanatçıdan biridir George Grosz. Sanat eseri onun için ticari bir araç değildir. Bu sebeple sergilerden hep uzak durmuştur. Hiçbir zaman burjuva kesimine hitap etme çabasında olmamıştır, aksine bu kesimin yaşam biçimini eleştiren sahneler resmetmiştir. ( Resim 12 )



Resim 12. George Grosz, **Berlin'den Sokak Sahnesi**, Kağıt üzerine suluboya. 60 x 46 cm. 1930.

“Dresden Sanat Akademisi’ndeki öğrenimi sırasında,1909’dan başlayarak Die Brücke’cilerin, hemen ardından Der Blaue Reiter’in çalışmalarını yakından izledi. Almanya’da kendini avangarde’a yakın bulan her genç sanatçı gibi Grosz’da

evrensel sanattaki ilerici gelişmeye hiç yabancı değildi. 1914 Kasımında, epey duraksadıktan sonra orduya kaydoldu, ancak altı ay geçmeden askerliğe elverişsiz duruma düşerek terhis edildi. Orduda geçen bu altı ay Grosz'un savaşa ve askerliğe karşı nefretini daha da körükledi; bir süre sonra buna, savaştan çıkar sağlayanlara duyduğu tiksinti de eklendi. Ocak 1917'de yeniden askere alındıysa da ertesi gün revire sevk edildi ve birkaç hafta sonra akıl hastanesine kaldırıldı. Savaş yıllarında Grosz'un ele aldığı konular sirk ve varyete gösterileri, suç ve cinayet olayları, savaş ve büyük kentti. Özellikle bu sonuncusu, sanatçı için 'çivisi çıkmış bir dünya'yla eş anlamlıydı.”<sup>25</sup>

1917'de yaptığı “Metropolis” tablosu bu konuların ele alındığı önemli resimlerindedir. Yoğun şekilde kullandığı kırmızı renkte konuyu daha çarpıcı bir hale getirmektedir. Aynı yaklaşımı “Cenaze Merasimi” adlı resminde de görebiliriz. Mahşer gününü anımsatan bir kalabalık ve fütürist bir etki taşıyan parçalara bölünmüş mekan... Saldırganlığı yansıtan kırmızı rengi Grosz şöyle açıklamıştır: “Gece karanlığında garip bir caddede, insanlıktan çıkmış, alkol, frengi ve vebanın izleri yüzlerinden okunan figürlerden oluşan cehennemi bir alay sürüklenmekte... Deliren insanlığı protesto etmek için yaptım bu resmi.” ( Resim 13 )

---

<sup>25</sup> Norbert Wolf, **Dışavurumculuk**, Remzi Kitabevi,2005,s42



Resim 13. George Grosz, **Metropolis**, Tuval üzerine yağlıboya, 347 x 342.  
1917.

Grosz'un erken dönemlerde çalıştığı aşırı eleştirel resimleri, İtalyan Fütüristlerinin ve savaş yıllarında Berlin Dada grubuyla kurduğu yakın ilişkilerin etkisinin bir yansımasıdır. 1920'lerde bu eleştirel çalışmaları yüzünden resmi makamlarla sürekli başa belaya giren Grosz, sonunda Ocak 1933'te Amerika'ya göç eder.

## 2.5. YENİ DİŞAVURUMCULUK

1970'lere doğru Batıda mltimedya, video ve kavramsal sanat uygulamaları içinde tuval resmi gittikçe azalmış, sadece birbiriyle bağlantısız kişisel çalışmalar şeklinde sürmekteydi. Uluslararası birçok sergide grafik ağırlıklı kitch işler revaçtaydı. 1970'lerde birçok ülkedeki politik ve ekonomik bunalımlar, terör olayları sanatçıları daha dolaysız ve ifadeci bir sanata yönlendiriyordu. 1980'lerle birlikte özellikle Amerika, Almanya ve İtalya'da yeni kuşak bir sanatçı gurubu tuval resmine dönmüş, renki ve kalın boya uygulayan serbest fira vuruşlarıyla insan fiğrn ve nesneleri fiğratif bir üslupla betimleyen çalışmalar yapmışlardı. Bu genç sanatçıların dönemin ie dönük, yalıtılmış soyut anlayışına tepki olarak oluşturdukları bu akıma Yeni Dışavurumculuk denmiştir. Bu sanatçılar geleneksel kompozisyonlara karşı çıkmış, ağdaş kent yaşamını yansıtan, gerilimli bir duygusallık geliştirmiş, canlı ama uyumsuz renkler yeğlemiş, i karmaşayı, gerilimi ve yabancılaşmayı yansıtan bir anlatım seçmişlerdi.

1980'lerdeki sanat eserlerinin en belirgin özellikleri renk ve biçim dolgunluğu, sunuş zenginliği ve dramatik bir etki yaratmak için başvurulan anlatım yalınlığıdır. Bu zellik bazen sanatla ilgili önemsiz, kendi kişisel meselelerini, bazen de karışık, önemli insansal sorunları betimlemek için kullanılmıştır. Anselm Kiefer, George Baselitz ve Markus Lpertz gibi Alman, Julian Schnabel ve David Salle gibi Amerikalı ve Sandro Chia, Francesco Clemente gibi İtalyan sanatçılar, bu sanat akımının içerisinde yer alan en önemli isimlerdi.

### 3. FİGÜRATİF İFADECİ RESİMDE FİGÜRLERİN İFADE EDİLİŞ YÖNTEMLERİ ( RESMEDİLİŞ ) VE İLGİLENİLEN GÜNÜMÜZ SANATÇILARI ( PAULA REGO – JENNY SAVILLE )

“Sözcüklerin tanımlamasına göre figüratif resim: ‘Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden resimdir.’ Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, ‘soyut resim’ olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir.”<sup>26</sup>

İfadeci sanatçılar yeni estetik görüşünü klasik sanatın tüm kurallarını reddederek oluşturmak istiyorlardı. Yeni estetik yaklaşım rengin ve biçimin istenildiği gibi kullanıldığı, ressamın subjektif görüşünü yansıtabildiği, dış ve iç dünya arasındaki gerilimin ifadesi üzerine kurulmuştu. Figüratif ifadeci resimde, figürler biçim ve forma önem verilmeden ele alınmıştır. Tamamen içgüdüsellik, canlı çarpıcı renkler, deformasyon, perspektifin önemsizliği, hızlı fırça vuruşları, heyecan ve ifadecilik her zaman ön planda olmuştur.

Figüratif ifadeci sanatçılar yaklaşımlarında ilk olarak teknik açıdan ilkel ve kaba bir ifade ediş tarzı benimsediler, daha sonra, Birinci Dünya Savaşının yarattığı ruhsal bunalım bazı sanatçıları etkiledi Figürü daha sağlam bir yapı kullanarak biçimin plastikliği ve hacim ile gerçekçi bir şekilde ele aldılar resimleri ile toplumsal mesajlar vermeyi hedeflediler.

....Kısacası “Figüre, İfadecilik; anlatımcı ve içgüdüsel bir biçimbozma (deformasyon) zenginliği kazandırmıştır.”<sup>27</sup>

<sup>26</sup> N. ERDOK – Figüratif Resimde Buluş Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi, İDGSA Resim Fakültesi,1977, s 8

<sup>27</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın,1997, s.590

### 3.1. Paula Rego, ( Maria Paula Figueiroa Rego, 26 Ocak 1935 Lisbon )

Günümüzde batıdaki kadın hareketinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Paula Rego, resim kariyeriyle bu yönünü dünyaya kanıtlamış sanatçılardan biridir. O bir “ hikâye anlatıcısıdır,” her resmi onun hikâyesidir. Resimleriyle ve hayata karşı duruşuyla “ kadının” sanatçı olabileceğini duyuran, bunu kendi diliyle en iyi şekilde anlatan başarılı bir sanatçıdır. Daima çocukluğundaki o eğitilmemişlikteki saflığa ve yaratıcılığa özlem duymuştur. Pek çok resminde bunu yakalamaya çalışmıştır. Fakat genel olarak bakıldığında onun resimleri için “kadının gözüyle kadının dünyası” tanımlaması yapılabilir.

“Hayatımdaki en büyük problemim tüm ömrüm boyunca aklımdakini söyleyemememdi yani gerçeği söyleyememek... Büyükler daima haklıydı, cevap vermeme asla izin yoktu. Karşılık vermek ölüm gibi korkunç bir boşluk yaratırdı. Bu korkunun üstesinden gelemedim, çocuksu rollere ve kadınsı rollere sığındım. Küçük kız, tatlı kız, çekici kadın. Bunun sonucunda hikâye anlatımı başladı. Haksızlığa karşı savaşmak için resim yaparsın...”<sup>28</sup>

Bu duyguyu bütün kadınlar iyi bilir ve hisseder, ruhsal ve fiziksel korkunun ne kadar acı verici olduğunu bilir. İşte Rego’nun bize göstermek istediği budur: bize en utanılacak taraflarımızı gösterir, kadını kadına anlatır, insanlık komedisini kadın bakış açısından tasvir eder. Sanatıyla “ karşılık verir,” bazen tatsız da olsa gerçeği söyler. Pek çok kadın yazarlar ve şairler belki yapmıştır bunu, fakat Rego kadar derinlemesine işlenmemişlerdir.

Rego’nun çocukluğu hakkında hatırladığı en önemli duygu yalnızlıktır, tüm dadılara ve hizmetlilere rağmen tek çocuk olmanın, ailesinden uzak ve hastalıklı bir büyükannenin yanında büyümenin getirdiği bir şeydir bu; bunun sonucu olarak da resim yapmak kolay ve heyecan verici bir deneyim olmuştur onun için. “ Hikâyeler

<sup>28</sup> John Mc Ewen, **Paula Rego**, s.17

anlatıcısı” olması bu yıllara dayanır. Onun sanatını anlamamanın anahtarıdır bu. Büyükleri çoğunlukla değişik masallar anlatırlar ona; yumuşak masallar, korkunç olanlar, macera içerenler... Kısaca Rego'nun sanatının kökenleri ailedeki masal anlatma geleneğine, çocukluğunda oynadığı gizli oyunlara ve bitip tükenmeyen resimleme isteğine dayanır. Her diz üstü oturduğunda- ki hala resimlerini bu pozisyonda yapmaktadır bu dünyanın içine dalar ve yeni bir resmine hayat verir. Onun sanatı kişisel deneyimlerine dayanır, daha doğrusu o bir anlamda hayatından çıkarır.

Paula Rego aile kavramının kutsal ve dokunulmaz alanına girerek, aslında sanılanın aksine tüm ailelerin sanıldığı kadar güvenli olmadıklarını iddia eden çalışmalar yapmıştır. Birçok kesimden insanı rahatsız edebilecek bu ele alış, sanatçının geçmiş yaşantı ve tecrübeleriyle birlikte ele aldığımızda çok da haksız olmadığını kanısına varmaktayız. Aile içinde yaşanan şiddet ( geçimsizlik, kavga, mutsuzluk, huzursuzluk...) özellikle cinsel anlamda ebeveynlerin kız çocuklarına uyguladıkları sömürüler ve erkek çocuğun değerli olması düşüncesi, feminist yaklaşımında sıklıkla ele aldığı konulardandır. Bu tip sömürüler yaşansa dahi çok büyük kesim tarafından dile getirilmemiştir.

Paula Rego, aile içerisinde özellikle çocukların ve kadınların psikolojik sendromlarını ele almıştır. Rego, aile kavramına olan güvensizliğini ortaya çıkaran resimleriyle öne çıkmış bir kadındır. Paula Rego'nun geçmiş yaşantısı, özellikle çocukluk döneminin olumsuz yönleri resimlerinin ana merkezidir. Rego çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Portekiz' deki evini, çocuk odasını ve bahçesini mekan olarak kullandığı, rahatsız öğelerle yüklü, büyük ebatlı figüratif resimler çalışmaktadır. ( resim triptik ) Her ne kadar kendisi deşifre etmemiş olsa da sürekli kapalı mekânlar içerisinde kendi bedenini resmeder. Bu üçlü çalışmada mekân olarak kendi odasını kullanmıştır. Çalışmanın vermek istediği mesaj sanatçının çocukluğunun elinden alınmasıdır.( kürtaç sahneleri) Duvarlar, zemin ve kullanılan eşyalar perişanlığı bu trajik olayı daha da kasvetli bir hale getirmiştir. ( Resim 14 )



Resim 14. Paula Rego, **Triptych**, Kağıt üzerine pastel, 400 x 160. 1998.

Rego çocukluğunu doyasıya yaşayamamanın ezikliğini taşımış ve bu onun aile kavramına olan güvensiz yaklaşımına dönüşmüştür. Rego'ya çocukluğunda büyükannesi ve büyükbabası bakmıştır, bu sebepten aile kavramını anne babadan ziyade büyük ebeveynlerine yüklemiştir.

Paula Rego, aile içerisinde şiddet ve cinsel sömürünün oluşmasından Walt Disney'in etkili olduğunu savunmaktadır. Ona göre Walt Disney küçük yaşlardan itibaren insanları hayvanlaştırarak korkunç kılıklar içerisinde sokmakta ve çocukları çok küçük yaşlarda şiddet ve korkuyla tanıştırmaktadır. Bireyin Kimlik kazanımlarının özellikle çocuk yaşlarda olması bu teoriyi doğrular niteliktedir. Masal filmlerinde hayvanların korkunç temsili erken yaşlarda çocukların algı odaklarını önemli derecede etkilemektedir. Rego aynı korkuları babası yüzünden yaşamıştır, çünkü tüm Walt Disney filmlerini Rego'ya izletmiş olması Rego'nun korkularının sebebidir. Özellikle 1980'li yıllarda yaptığı "Köpek Kadınlar" serisi hem Disney filmlerinin hem de aile içinde yaşandığı olumsuzlukların izlerini taşımaktadır. Aile içerisinde kadının konumuna olan tepkisini dile getiren bu resimlerde Rego, kadınları köpek şekline dönüştürerek resmetmiştir. Resimlerde, kadınların ne olursa olsun ev içerisinde itaatkar ve sadık bir köpektен farkının olmadığını anlatan tasvirler bulunmaktadır.( Resim 15,16 )





Resim 15. Paula Rego, **Köpek Kadınlar Serisinden**, Kağıt üzerine pastel,  
120 x 140 cm.1994.



Resim 16. Paula Rego, **Köpek Kadınlar Serisinden**, Kağıt üzerine yağlıboya, 120 x 160cm. 1994.

Köpek kadınlar resminde görülen iki kadın, yere çömelmiş ve hazır ol pozisyonunda beklemektedirler. Oturuşları bir köpeğin duruş şeklidir. Aynı şekilde yüz mimikleri de öyledir. Her iki kadının elleri pati şeklinde çizilmiştir, mekân olarak da iç mekân kullanılmıştır. Tüm detaylarıyla direkt bir köpeğin görünümüyle sunulmuş bu kadınların yüzlerindeki mutsuzluk ifadesi, Paula Rego'ya göre kadının ev içerisinde görüldüğü mutlak konum olarak ifade edilmiştir.

Birçok sanatçının işlerinde görülen şiddet, onun önce insan olarak neler yaşadığı ile yakından ilgilidir, sonra da toplumda olan ilişkileriyle. Sanatçı eğer yaşadığı, gördüğü ve öğrendiği şiddeti yumuşatma gibi bir kaygının tuzağına düşerse Rousseau'nun dediği gibi bizi çevreleyen zincirleri çiçeklerle bezemiş olur.

### 3.2. Jenny Saville, ( 1970 İngiltere)

Günümüz, feminist yaklaşımın genç kuşak temsilcilerinden biri olan Jenny Saville, tüketim toplumunun özendirici öznesi konumundaki kadın bedenini sorgulayan çalışmalar yapmaktadır. Her türlü nesnenin pazarlanmasında özendirici rolün kadına verilmesi, kadın bedeninin öngörülen biçimlerde olmasına yönelik baskılar, ideal bedenin ne olduğu konusunu yeniden gündeme getirmiştir. Bedenin özgürlüğünü birçok şekilde kısıtlayan, zorlayan ve kalıplar içerisine alan bu yaklaşıma karşı tepki gösteren sanatçı birçok farklı sanatsal ifade yöntemi kullanmıştır.

İngiltere’de 1970 yılında doğan Jenny Saville ‘yi en çok etkileyen şeyin insan bedeni olduğu kuşkusuz. Bu etki ilerleyen zamanlarda onun “Closed Contact (Yakın Temas)”, “Shift (Değişme)”, “Separates (Aykırılıklar)”, gibi isimli çalışmalara, ulaşmasını sağlamıştır. (Resim 17 ) Bir yazıda bedene olan bakış açısını oluşturan, etkileyen şeylerden bahsederken, parkta kısa şortlarla yürüyüş yapan kilolu insanları gördüğü andan bahsetmektedir. Bu olay onun için tetikleyici başlangıçlardan biri olmuştur. Resimlerinde biçimsel olarak daha çok bedenin fiziksel özelliklerinin üzerinde yoğunlaşan Saville, bu çalışmalarını kendi sözleriyle şöyle dile getiriyor;“Temelde kadın deneyimiyle ilgiliyim. İçinde bulunduğumuz çağda, evrensel bir kadın tipi çizmeden bir kadın bedeni taşımak nasıl bir şey?”<sup>29</sup>

<sup>29</sup> [www.borusansanat.com/turkish/galeri/arzulananlar/galeri2.asp](http://www.borusansanat.com/turkish/galeri/arzulananlar/galeri2.asp)

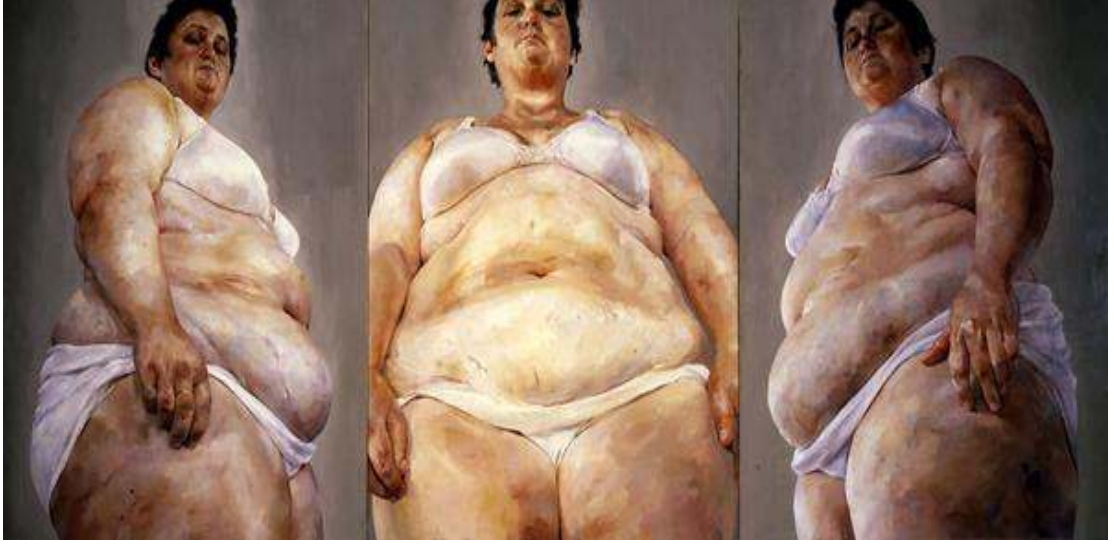


Resim 17. Jenny Saville, **Değişme**, Tuval üzerine yağlıboya.150 x 178.1993.

Jenny Saville, ideal görünümün yaptırımları altında kalan bireylere genel bir eleştiri getirirken, feminist bir yapı sergilemekten kendini alıkoyamaz. Yani Saville'nin toplumda zayıf, güzel, bakımlı ve arzu edilen kadın tipine karşı bir duruşu vardır.( Resim 17 ) Şişman bedenleri resmetmesinin sebebi de bu karşı duruşun sonucudur. Kadınların beğenilme arzusunun baskısıyla, arada kalışlarına ve bu arzuya sebep olan etkenlere karşı eleştirel bir tavır sergilemektedir. Burada Saville'nin karşı durduğu sadece erkekler değildir. O aynı zamanda tüketim toplumunu özendiren her türlü reklam, afiş ve diğer materyaller içerisinde kadını bir tüketim unsuru olarak sunan tüm kurumlara karşı aynı tutumu sergilemektedir. Buradan hareketle bu arzulanan, idealleştirilen ve seks objesi olan bedenlerin ve bunu duyumsayanların karşısına deformasyona uğratılmış, devasa bedenlerle çıkar. Bu kilolu insan bedenlerini resimlerken onların fiziksel özelliklerini abartır ve onları, şişman



bedenlerini zorlayıcı hareketler içinde resmeder. (Resim 18 ) Sanatçının kullandığı figürlerin bedenini oluşturan et dokusu ise, yaşayan bir canlıyı ifade etmekten çok etin



Resim 18. Jenny Saville, **Strateji**, Tuval üzerine yağlıboya,1305 x 584. 1994.

Dolaysız kendisini ifade eder; bir böbrek, bir kalp nasılsa öyle resmedilmiş gibidir. Bizlerin çalışmalarına baktığında gördüğü sanki bir kasap dükkânında asılı bir koyun bacağından öte bir şey değildir sanki. Bedeni cisimleştiren, sadece ruhsuz bir meta haline dönüştüren Saville, üstüne üstlük müthiş bir rakursi tekniği kullanarak bedenın etsiliğini ortaya çıkaran şişman bireyler üretmiştir. Kendi bedenini de kullanmaktan geri durmayan Saville, bu çalışmalarda da bedenini olduğundan çok daha fazla kilolu resimlemiştir. Saville'nin çalışmalarındaki figürler acı içindedirler, figürlerin yüz ifadelerine bakarak bunu açıkça anlayabiliriz.( Resim 19) Onun bedenleri bizi rahatsız eder, zaten yapmak istediği de budur. Tuvalden taşan tuvallere sığmayan devasa ürkütücü rahatsız bedenlere dönüşür, saville'nin figürleri istenilen şeyi çok iyi bir şekilde başarmıştır ve gözler önüne sermiştir.



Resim 19. Jenny Saville, **Plan**, Tuval üzerine yağlıboya, 311 x 400. 1993.

#### 4. Resimler ile İlgili Açıklama

Bu bölüme kadar, figüratif ifadeciliğin ortaya çıkış koşulları ile tarz olarak yakın hissedilen sanatçılar üzerinde durulmuştur. Bu bölümde, resimlerin ortaya çıkış sebeplerini ve resimsel yaklaşıma yakın hissedilen sanatçılarla olan bağlantılar anlatılmaya çalışılacaktır.

Yapılan resimler ile yaşananlar ifade edilmiştir. İç dünyada ve dış dünyada yaşananların aynasıdır, Yaşanılan dünyanın ve kaygıların mekânı oluşturulmaya çalışılmıştır. Yaşanılan kaos, bunalım, heyecan tuvale aktarılmıştır. Otto Dix: “ Bazı şeyler yorum getirmez. Eylem her zaman sözden gelir. Ben görsel düşünen bir insanım, filozof değil. Bu nedendir ki tavrımı, duruşumu hep resimlerimle belli eder; gerçeği, neyin ne olduğunu anlatılması gerekeni resimlerimde gösteririm.” demiştir.

Konularda, dışlanmış veya kendini dışlanmış hissedilen insanlar, hastalıklı, yalnız, huzursuz, mutsuz bireyler mevcuttur. Aile Kavramı, kopuk aile ilişkileri, aile içi şiddet ve kadın imgesi (kadın bedeni, kadının toplumdaki yeri vb.) resimlerde işlenen diğer konulardır. Bu tür konuların ele alınmasının sebebi, bu sürecin oluşumuna kadar devamlı olarak dış – ar – dan izleyen bir özne olarak hissedilmesi, sağlıklı bir aile ortamında yaşanılmaması ve en önemlisi de tüm bunların bir kadın kimliği ardında yaşanıyor olmasına bağlanabilir.

Genellikle resimlere başlamadan, önce uzun bir süre son zamanlarda neler yaşandığı, en çok hangi olaylara heyecanlandığı düşünülmüştür. En son çıkmazda hissedilen zaman, neden bunların olduğunu sorgulanmış ve sonuç olarak genellikle kurban olarak seçilme gerçeği göz önüne alınmıştır. Tıpkı Paula Rego'nun çocukluğunda yaşadıklarını bize tekrar tekrar yaşattığı ve Jenny Saville'nin kendi bedeni üzerinden yola çıkarak, toplumdaki ideal güzellik anlayışına meydan okuduğu gibi, yaşananların izleyiciye hissettirilmesi amaçlanmıştır.



Resim 20. **Mutluluk**, Tuval üzerine yağlıboya, 170 x 200 cm. 2009.

Bu çalışmaya başladığım dönemde kendimi sürekli kalabalık içinde yapayalnız, mutsuz, huzursuz, vs. buluyordum. İçinde bulunduğum ortamdan hoşnut değildim. Zoraki mutluluk sergilemek zorunda olduğumu hissediyor ve etrafa sürekli yalan gülücükler saçıyordum. “Kendi sıkıntılarında ve mutsuzluklarında etrafındaki insanları huzursuz etme!” felsefesi ile yaşıyordum. Belki onlar da yaşadıkları hayattan memnun değillerdi ve onlar mutluluk oyunu oynuyorlardı. Mutluluk adlı çalışmamı içinde bulunduğum bu durumdan etkilenerek gerçekleştirdim. Resimde orta planda görünen kadın olarak ben ve elini tuttuğum erkek figür bulunmaktadır. Erkek figürle ellerimiz bir fakat bedenlerimiz ayrıdır ve gözlerimiz başka yönlere bakmaktadır. İçinde bulunduğumuz durumdan memnuniyetsizliğimiz figürlerin yüz ifadelerinden açıkça anlaşılmaktadır. Sağ tarafta geride kalmış olan figür geçmişi, pişmanlıkları, özlemleri simgeler. Sol tarafta erkek figürün hemen arkasında izleyiciye arkası dönük bir erkek figürü daha vardır. O da yanındaki kadına yüzünü dönmüş, geçmişteki kadına bakar haldedir. Tuvaldeki konumu dikey bir biçimde iki kadının arasındaki bölünmeyi simgeler niteliktedir. Bu çalışmada vurgulanmak istenen konu, çarpık, mutsuz, doğru olmayan ilişkilerin doğurduğu psikolojik



bunalım ve travmalardır. Resmin çıkış noktası mutsuzluktur ve tam da bu yüzden zıt anlamı olan mutluluk adını almıştır.



Resim 21. **İstenmeyen Misafir**, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 100cm. 2009.

Resmi yaptığım dönemde Kıbrıs'taki evimize sürekli misafir geliyordu. Bu durum çok rahatsızlık vermeye başlamıştı. Misafirlerimiz babamın fazla sevmediğim ailesiydi ve geldiklerinde gitmek bilmiyorlardı. Yanımızda bir sene kalmışlardı ve hâlâ evlerine dönmemişlerdi. Kardeşlerim ve ben kendi evimizde rahat edemiyorduk. Bu durumdan oldukça bunaldım ve sonuçta ortaya böyle bir çalışma çıktı. Resmin ön planında canından bezmiş düşünceli bir yüz ifadesiyle yer alan kadın figürü beni temsil ediyor. Omzumda çok büyük yükler taşıdığı için kambur bir duruş biçimi içindedir. Hemen sağında yer alan kadın figürü ise kardeşim. Bedeninin ağırlığı ve üzerindeki baskıyı, yüz ifadesinden ve duruşundan anlıyoruz. Soğuk renklerin hâkim olduğu resmin arka planında resmi dikey olarak ortadan ikiye bölermişçesine duran bir perde yer almaktadır. Perdenin hemen arkasında bir tür hava perspektifi etkisi altında sonsuza doğru uzayıp dağılan ayakkabılar bulunur. İstenmeyen misafirleri simgeleyen ayakkabı yığını, kadın figürleri baskılayan bir anlatımla resimdeki yerlerini almışlardır.



Resim 22. **Zoraki Kabullenme**, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 140 cm. 2009.

“Anne” ve “Fedakâr Eş” olarak kadının aile içindeki rolünü anlatan bu resmi yapmaya başlamadan önce aile içindeki güvensizlik ile ilgili bir sürü olayla karşılaşmıştır. Kadının aldatılması, erkeğin aldatılması, olayların çarpıtılması, çocukların ortada kalması gibi. Resmin sağ alt köşesinde, yaşadıklarını kaldıramayan bir kadın figürü çıldırma, aklını kaybetme ve yaşadıklarını kabullenememe ifadesi içinde yer alır. Kadının aklından eşinin yaşadığı ilişki geçer. Eşinin onu nasıl aldatıldığını, sevişme sahnelerini kafasında canlandırır ve dehşete kapılır. Sevişen figürler yatay mavi bir zemin üzerinde, kadının umutlarını ve akıl sağlığını ezercesine bir pozisyon içinde resmedilmişlerdir. Kadının kafasındaki diğer bir sahne

ise yan tarafta görünür. Kendi çocuğu, korku dolu ve korunmak isteyen bir ifade ile onun dizlerine sarılmış vaziyettedir. Yansıtmak istenilen şey, kadının büyük bir çıkmaz içinde bulunduğu o anki ruh halidir. Resimdeki kadın belki annemi, belki gelecekteki beni, belki de toplumdaki tüm aldatılmış kadınları simgeler.



Resim 23. **Oda**, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 130 cm. 2010.

Odanın içindeki dev, evet, işte o benim. Kendimi evlere, odalara sığmıyor gibi hissediyordum. Patlamaya hazır bomba gibi bir sıkıntı yaşıyordum. İçinde bulunduğum ortamın ve yaşadığım yasak aşkın yükünü kaldıramaz hale gelmiştim. Bedenim şiştikçe şişiyordu ve böylece içimdeki hem kütleli hem psikolojik ağırlığı tuvale aktarmaya karar verdim. Tuvaldeki mekâna sığmayan beden kendi



bedenimdir. İçinde bulunduğu durumdan kurtulmak istercesine gözlerim, odadan dışarıya bakar bir halde görünüyor. Arka planda kadının gözünde küçük kalmış bir erkek bulunmakta. Kadın ne yaparsa yapsın ondan kurtulamayacağını düşünür. Resimde sıcak ton baskın olarak kullanılmıştır. Yerdeki dairesel formlar kadının içinden bir türlü çıkamadığı kısır döngülere işaret ederler.



Resim 24. **Willendorf Venüsü**, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 130 cm. 2010.

Kompozisyonun merkezinde bulunan ve tuvalden çıkacakmış gibi duran beyaz kadın figürü beni temsil etmekte. Resimdeki kadın figürü kendini sergiler bir biçimde gayet rahat bir duruş sergiler. Kadın figür vücudundan oldukça memnundur. Sağ tarafta klozette oturan ve vajina bölgesinden kan akan hastalıklı bir kadın figürü vardır. Sol tarafta ise iki tane üst üste gelmiş akıl hastası bulunmaktadır. Ortadaki

beyaz kadın figürü kendini yanındaki kişilerden daha üstün görür. Yaşadıklarının bir kurbanı olduğuna inanmak istemez ve bu durumdan bu şekilde kurtulmaya çalışır. Kendinden çok emin ve rahattır. Kaba ve şişman olmasına rağmen çok güzel ve estetik olduğunu düşünür. Venüs vücut özelliklerinin tam zıttına sahiptir fakat o kendini eşi benzeri olmayan güzel olarak görür. Kadının kendini algılayış biçimi ile paralel olarak ana tanrıça kültüne uygun bir biçimde bu çalışmanın adı ilk bereket tanrıçalarından olan Willendorf Venüsü olmuştur.



Resim 25. **Kutlama**, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 140 cm. 2010.

Bu resim, kendini kullanılmış hissedilen bir dönemden geçildiği süreçte ortaya çıkmıştır. Resimde, erkek figürün doğum günü kutlanır fakat kadın bu durumdan hiç hoşnut değildir. Kadın figürün elindeki mavi çanta kadının soğukluğunun ve her an

gitmek ister gibi oluşunun simgesidir. Erkek figürün kadının neler yaşadığından haberi yoktur aksine o kendi içinde bulunduğu durumdan gayet memnundur. Kafasını kadının göğüslerine yaslamış ve kendi dünyasına dalmıştır. Resimde sıcak renkler hâkimdir. Bunalımı ve gerilimi daha çok vurgulamak için sıcak renklerin kullanımı tercih edilmiştir. Figürlerin arka planında görünen düşey konumlanmış parmaklık biçimindeki siyah çizgiler ile konfeti havası veren sarı çizgiler, yaşanan duygusal ikilemi dışa vurur.

Günümüzün şizofren figürlerine ve kopuk-bozuk aile kavramına maruz kalarak büyüdüğünüzde, yaptığınız resimler ister istemez ifadeci tarzda oluyor. Kişiliğinizin hırçın yönü tüm bu yaşananlarla birleşince, tepki olarak resmi bir dışavurum aracı olarak kullanıyor ve içinde olan her şeyi dışarı çıkarıyorsunuz. Resimler kişisel deneyimlerime dayanıyor. En çok etkilenilen sanatçılardan biri olan Paula Rego için de durum böyledir. O da resimlerini hayatından çıkarır. Tıpkı onun resimlerinde olduğu gibi bu resimlerde de hayatın tatsız gerçeklerini görürüz. Paula Rego ve Jenny Saville kadının gözüyle kadının dünyasını yansıttıkları için etkilenilen sanatçılardır. İki sanatçı da genel olarak insanın ama en çok da kadınların psikolojik sendromlarını ele almıştır. İşte beni en çok etkileyen onların tuvallerini insanın yaşamla yüzleşmesinin bir aracı olarak kullanma tarzlarıdır.

## 5. SONUÇ

Yirminci yüzyıl toplumsal yaşamı değiştiren önemli gelişmelerin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Kapitalizmin yükselişiyle birlikte toplumsal yaşamdaki köklü değişimler, dönemin toplumsal yapısı, sanatçının da, içinde bulunduğu ortamdan etkilenerek, farklı ifade olanakları aramasına ve ürünler vermesine sebep olmuştur.

İfadecilik, 20. yüzyılın başlarında, sanayileşmenin ve siyasi baskıların, toplumsal koşullarla birlikte insanların kendilerine yabancılaşması, mekanikleşmesi gibi olumsuz sonuçların etkisiyle, kaybedilen duyguların ve hayatın anlamının sorgulanmasını isteyen bir sanat dili olarak ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın başında yaşanan teknik ilerlemelerin yanında, toplumsal yapının da değişmesi, İfadeciliğin merkezinin Avrupa olmasını sağlamıştır. Toplumun, yaşanan değişimlerle yapaylaştığına, pek çok değer kaybaldığına inanarak kendine yabancılaşan sanatçı, bilinen tek gerçeğin görünen gerçek olduğuna inanan bir insan topluluğu oluşacağı kaygısıyla, görünenin ötesinde, dışarıdan alınan izlenimlerin, sanatçının iç dünyasında şekillenerek yeni bir anlam kazanması ve bu anlamın samimi duygularla, içselleştirilerek ifade edilmesi gerektiğini savunmuştur.

Charles Baudelaire, 1863 tarihli “Modern Hayatın Ressamı” adlı kitabında “Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır, sanatın yarısıdır. Öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir” der. Şüphesiz sanat, anlık ve geçip giden ile sonsuz ve değişmeyen karşıtlığının en açık gözlenebildiği alanlardan biridir. Sanat, kaynağını yaşamın kendisinden alır. Bunu kimi zaman doğrudan doğayı veya nesnelere taklit etme yoluyla, kimi zaman ise yaşamın kendisinin sanatçının üzerinde bıraktığı izler, sanatçıya uyandırdığı imgelemler yoluyla ortaya koyar. Baudelaire’in bu satırları yazmasının üzerinden fazla değil, yaklaşık elli yıl sonrasında İfadecilik’in ortaya çıkması tesadüf değildir. Bu süre içinde, o zamana kadar kutsanan ve yüceltilen modern yaşamın gerçek yüzü meydana çıkmış, makineleşmeye duyulan inanç tükenmiş, sosyo-ekonomik ve kültürel koşullar tüm ağırlığıyla bireylerin üzerine çökmüştür. Yüzyıl sonrasına yani bugüne geldiğimizde ise toplumların



yaşam koşullarını hâlâ kapitalist üretim biçiminin şekillendirdiğini görürüz. Benzer üretim ve tüketim alışkanlıkları içinde yaşayan toplumların kendilerini ifade etmek için benzer araçları kullanmaları kaçınılmazdır. İşte bu nedendir ki, İfadecilik akımının ortaya çıkmasının üzerinden yaklaşık yüzyıl geçmesine rağmen Hegel'in tabiriyle onlarla ortak bir Geist (Tin) paylaşılmaya devam edilmekte, bunun sonucu olarak da sanatta İfadeci anlayış güncelliğini korumaktadır. Çünkü yirmi birinci yüzyıl ressamının onu çevreleyen dünyaya baktığında gördükleri ile ilk İfadeci sanatçıların gördükleri arasında büyük bir fark yoktur. Her iki dünyada da öne çıkan; giderek yalnızlaşan, yabancılaşan ve salt rasyonalizmin sorunları çözmede yetersiz kaldığını fark eden bireylerin dolayısıyla sanatçının bu dünyaya karşı direnişidir. Gilles Deleuze "... Direnen tek şey olmasa da, sanat direnir. İşte sanat eseri ile direnme arasındaki yakın bağ buradan geliyor" der. İfadeci sanatçı direnişin dilini kendi içinden bulur, çıkarır. Maddi dünyada meydana gelen her devinimin sanatçının tinsel dünyasında yarattığı bir karşılık vardır. İfadecilik akımını sanat tarihindeki diğer akımlardan ayıran en temel unsur belki de onun diğer akımlarda olduğu gibi keskin plastik sınırlarının ve değerlerinin olmayışında yatar. Çünkü İfadecilik her tekil sanatçının kendi öznel dünyasının dili ile konuşur. Her sanatçı ile dünyayı yeniden ve yeniden yaratır. Doğanın nesnel yapısını resmetmeyen ifadeci sanatçı, yeni bir adlandırma, doğal olanın değiştirilmesi yolunda yeni bir yaratıcı bir sürece girmiştir. Doğa ve yaşam, sanatçının kültürel ve bireysel farklılıklarına göre yeniden yorumlanırken, döneminin kültürel yapısıyla da anlam kazanmıştır. Her çağda farklı özellikler taşıyan biçim bozma eylemi, İfadeci akımda, psikolojik etkiler, fizyolojik etkiler ve renk öğesinin de etkileriyle akımın karakteristik bir özelliği olmuştur.

Sonuç olarak, 20. yüzyıl, insanlığın ekonomik, kültürel koşullar ve toplum yapısının köklü değişim sonucu yüklenmek zorunda kaldığı ruhsal yükü, sanatçıların inisiyatif kullanarak ( görünürde sert bir tavırla da olsa) hafifletme çabalarının yaşandığı bir zaman dilimi olmuştur. En dolaysız biçimlerde ifade olanağı elde eden sanatçılar, kişisel bakış açısını abartarak, gerçeği çarpıtma, çirkinleştirme ve karikatürize etme yollarına başvurmuş, insanları gerçeğe bu şekilde yüzleştirmenin, aklın ve mantığın izlediği yoldan daha doğru sonuçlar verdiği inancını taşımışlardır.

## 6. KAYNAKLAR

Adnan Turani, 1983, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi. İstanbul.

A. Tulay Özdeş, 1996, **Alman Dışavurumculuğunda Farklı Plastik Bakış Açıları**, MSÜ Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Arzu Uysal, **Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre, Max Beckmann'ın 'Gece' Adlı Eserinin Analisi**, toplumduşmani.net

**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1**, 1997, Yem Yayın, İstanbul.

Friedrich Nietzsche, **Böyle Buyurdu Zerdüş**,(çev: Mustafa Bahar ),İskele Yayıncılık, İstanbul.

Joseph- Emile Muller, 1972, **Modern Sanat**, ( çev: Mehmet Toprak ), Remzi Kitabevi, İstanbul.

John Mc Ewen, 1992, **Paula Rego**, Phaidon Press. Londra.

Lionel Richard, 1999, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**,( çev: Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş ),2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Richard Sheppard, 1998, **Alman Dışavurumculuğu**, derleyen Enis Batur, (çev: Güzin Özkan) Modernizmin Serüveni, 2.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Pierre Cabbanne, 1998, **Die Brücke**, derleyen, Enis Batur,( çev: Mehmet Rifat ) Modernizmin Serüveni, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Matthias Arnold, 1987, **Lautrec**, ( çev: Dilek Zaptçioğlu ), Alan Yayıncılık, İstanbul.

Neşe Erdok, 1997, **Figüratif Resimde Buluş Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi**. İDGSA Resim Fakültesi, İstanbul.

Nobert Lynton, 2004, **Modern Sanatın Öyküsü**,(çev: Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş ) 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Nobert Wolf, 2005, **Dışavurumculuk**,( çev: Mehmet Tahsin Yalım ), Remzi Kitabevi, İstanbul.

[www.borusansanat.com/turkish/galeri/arzulananlar/galeri2.asp](http://www.borusansanat.com/turkish/galeri/arzulananlar/galeri2.asp).

## 7. ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Girne’de doğdu.

2004-2008 Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Lisans.

2008-2011 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans.

### **Seçilmiş Sergiler:**

2010 ‘İstanbul’la Yüzleşme,’ karma gravür sergisi, Galateart,İtü,Yıldız Teknik Üni,İstanbul.

2010 KKTC Milli Eğitim Bakanlığı, yılın genç ressamı sergisi, İVG. Lefkoşa.

2010 ‘Nuri İyem’ resim yarışması sersigi, evin galeri. İstanbul.

2009 Hambis Printmaking Museum da sürekli Litografi ve Gravür işleri sergilenmektedir. Limasol.

2009 ‘Kazınmış İmgenin Boyanmış Olana Baskınlığı,’ kazı resim sergisi. Galateart. İstanbul.

2009 KKTC Milli Eğitim Bakanlığı, yılın genç ressamı sergisi, AKM. Lefkoşa.

2008-2011 İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap MSGSÜ karma sergisi, İstanbul.

2008 ‘Gesam Ulusal esere ve emeğe saygı resim yarışması’ sergisi, Ankara.

2008 ‘Proje 4’, mezuniyet sergisi, Akdeniz Üniversitesi, GSF sergi salonu, Antalya.

2008 Uluslar arası ‘Sultan ve Üzümleri’, sempozyumu workshop çalışmaları, Olbia sergi salonu. Antalya.

2007 Art Attack Cyprus Art Competition sergisi. Lefkoşa, Girne, Gazimağusa, Limasol, Baf, Larnaka.

### **Seçilmiş Ödüller:**

2011 KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yılın Genç Ressamı ödülü.

2010 KKTC Milli Mücadele Madalyaları Tasarım Yarışması, 1.lık ve 3.lük ödülü.

2010 KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yılın Genç Ressamı ödülü.

2009 KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yılın Genç Ressamı ödülü.

2007 Art Attack Cyprus Art Competitions 2.lık ve 3.lük ödülü.

2004 Polis Emeklileri Derneği, afiş yarışması 1.lık ödülü.