

**RESİM SANATINDA DIŞAVURUM ANLAYIŞINA TARİHSEL BİR BAKIŞ  
VE TEK RENK HAKİMİYETİNİN BİR TAVIR OLARAK KULLANIMI**

**KORAY H. KEKÜLLÜOĞLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Resim Anasanat Dalı**

**Danışman: Doç. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Şubat 2010**

## YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

### **RESİM SANATINDA DIŞVARUM ANLAYIŞINA TARİHSEL BİR BAKIŞ VE TEK RENK HAKİMİYETİNİN BİR TAVIR OLARAK KULLANIMI**

**KORAY H. KEKÜLLÜOĞLU**

**Resim Anasanat Dalı**

**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Şubat 2010**

**Danışman: Doç. Zeliha Akçaoğlu Tetik**

Dünya resim sanatında dışavurum tavrını benimseyen bir çok ressam yalnızlıklarını ve yabancılıklarını resimlerinde, renk özelliğini farklı şekillerde kullanarak yansıtmışlardır. Resim sanatında çok canlı ve saf renkleri tuvale sürerken çoğu sanatçı tek renk, özellikle kahverengi armonilerde ya da siyah ve beyazın varyasyonlarından meydana gelen bir boya tavrı oluşturmuştur. Bu sebeple dışavurum akımının ortaya çıkış sürecini, devamındaysa resim sanatının günümüze ne şekilde ve ne gibi değişimler ya da ortak özellikler barındırarak geldiği araştırılmıştır. Doğa karşısında çalışan ressam profili, tarihsel süreç içerisinde atölyesine kapanmış, hüznü ve depresif monokrom resimler ile dışavurumunu yansıtan ressama dönüşmüştür.

**ABSTRACT****A HISTORICAL APPROACH TO EXPRESSIONISM AND THE  
DOMINATION OF A SINGLE COLOR (MONOCROME) AS AN ATTITUDE IN  
THE ART OF PAINTING****KORAY H. KEKÜLLÜOĞLU****Master of Arts Thesis in Drawing****Anadolu University, Institute of Fine Arts, Eskişehir, Ocak 2010****Advisor: Assoc. Prof. Zeliha Akçaoğlu Tetik**

Some artists who embrace the attitude of expressionism, have reflected their loneliness and foreignness by using various shapes of the colors in their arts. While some artists use lively and pure colors on their canvas, some artists have formed an attitude of using one color especially in brown harmonies or an attitude of color consisting of black and white variations. For this reason, the existence process of expressionism and also how the art of painting has reached in the present day or its common properties or changes have been searched. It has been observed how an artist working outdoor, by nature, has turned into a depressive, sad and trapped into his atelier artist.

### JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**Koray H. KEKÜLLÜOĞLU'nun " Resim Sanatında Dışavurum Anlayışına Tarihsel Bir Bakış ve Tek Renk Hakimiyetinin Bir Tavrı Olarak Kullanımı" tezi 15 Mart 2010 tarihinde , aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.**

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK

Üye : Prof. Gonca İLBEYİ DEMİR

Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN

İmza  
  
  


  
Prof. Milla ATAR  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖNSÖZ

“Resim Sanatında Dışavurum Anlayışına Tarihsel Bir Bakış Ve Tek Renk Hakimiyetinin Bir Tavır Olarak Kullanımı” adlı bu tezin oluşumunda katkılarını benden esirgemeyen tez danışmanım sayın Doç. Zeliha Akçaoğlu Tetik’e , Nurhan Hoccoğlu’na ,Türker Gedik’e Tuğba Atış’a ,Ahu Ünlüata’ya, Suat Ali Karataş’a , İlker Sak ‘a ve Aileme teşekkür ederim.

## ÖZGEÇMİŞ

KORAY H. KEKÜLLÜOĞLU

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

### Eğitim

Lisans 1998 Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Lise 1991 İstanbul Şişli Endüstri Meslek Lisesi

### Ulusal Karma Sergiler

**1999** – 2000’e Doğru Genç Sanatçılar Resim Heykel Sergisi , A.K.M. , İstanbul

**2000** – “Bedel” karma sergi , Seven Galeri , İstanbul

**2000** – Klasik ve Çağdaş resim Müzayedesi , Galeri Antik , İstanbul

**2001** – Şefik Bursalı Resim Yarışması sergisi , Devlet Güzel Sanatlar Galerisi , Ankara

**2002** – SASAV , sanatçılar ve sanatseverler vakfı , İstanbul

**2003** – Ege Üniv. 8. Uluslararası Kültür İncelemeleri Sempozyumu

- “Duygular , Beden ve Toplum” konulu resim sergisi , İzmir
- 2004** – U.P.S.D Karma Resim Sergisi , A.K.M. Sergi Salonu , İstanbul
- 2005** – Figüre Atıf Karma Resim Sergisi , Kadıköy Sanat Galerisi , İstanbul
- 2005**\_ Ares galeri karma sergi İstanbul
- 2005**\_ Artist 2005 Sanat Fuarı ‘ Düz Kontak ’ grubu olarak katılım ,Tüyap İstanbul
- 2005**\_ ‘Sanatçının Ulusal Çıkarması’ karma sergi İstanbul
- 2005**\_ 66.Devlet Resim Heykel Yarışması - sergisi Ankara
- 2005**\_ Yurt ve Dünya Sanat Galerisi karma sergi İstanbul
- 2006**\_ ‘‘Karşı Sanat Galerisi ‘‘ İstanbul defterdarları sergisi İstanbul
- 2006**\_ Artist 2006 Sanat furama ‘düz kontak grubu’ olarak katılım İstanbul
- 2007**\_ Erenus sanat galerisi ‘ Dipten Gelen Renkleri Dalgaları’ karma sergisine katılım İstanbul
- 2007**\_ Ankara sanat fuarı / Erenus sanat galerisi ile katılım
- 2007**\_ ‘‘Akdenizlilik ve Gurbet’’ u.p.s.d. karma sergisi ‘‘Artist 2007’’ sanat fuarı İstanbul
- 2008**\_ ‘‘Ütopya platform’’ sanat galerisi İstanbul
- 2009**- ‘‘Dört Yol ‘‘ Ütopya Platform Sanat Galerisi, karma sergi 2009
- 2009**- ‘‘Artist 2009’’ Düz kontak grubu olarak katılım İstanbul

### **Kişisel Bilgiler**

**Doğum yeri ve yılı:** Almanya 08.08.1974    **Cinsiyet:** Erkek    **Yabancı dil:** Almanca

## İÇİNDEKİLER

ÖZ .....	i
ABSTRACT.....	ii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

	<u>sayfa</u>
1.1 Dışavurumculuk Terimi Ve Tarihi.....	5
1.1.1. Vincent Van Gogh (1853-1890).....	9
1.1.2. James Ensor (1860-1949).....	10
1.1.3. Edvard Munch (1863-1944 ).....	11
1.2 Almanya’da Dışavurum.....	12
1.2.1 Köprü Grubu (Die Brücke).....	12
1.2.1.1. Emil Nolde (1867-1956).....	14
1.2.1.2. Otto Mueller (1874-1930).....	15
1.2.1.3 Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)...	16
1.2.1.4. Erich Heckel (1883-1970).....	18
1.2.1.5. Karl Schmidt Rottluff (1884-1976)...	19
1.3. Mavi Biniciler (Der Blaue Reiter).....	21
1.3.1. Vassily Kandinsky (1866-1949).....	22
1.3.2. Franz Marc (1880-1956).....	24
1.3.3. August Macke (1887-1914).....	25



1.4.	Fransa'da Dışavurum.....	27
1.4.1	Fovizm.....	27
1.4.2.	Henri Matisse (1869-1954).....	28
1.4.3.	Andre Derain ( 1880 -1954).....	29
1.4.4.	Raoul Dufy (1877- 1952 ).....	30
1.5	İtalya'da Dışavurum.....	32
1.5.1	Fütürizm.....	32
1.5.2.	Giocomo Balla (1871-1958).....	34
1.5.3.	Umberto Boccioni (1882-1916).....	35
1.5.4.	Gino Severini (1883-1966).....	36
<b>2. RESİM SANATINDA SOYUT DIŞAVURUM AKIMI</b>		
2.1	Soyut Dışavurum Akımı.....	37
2.1.1.	Vassily Kandinsky (1866-1944).....	39
2.2	Amerikan Soyut Dışavurum Sanatı.....	42
2.2.1.	Hans Hofmann (1880-1966).....	45
2.2.2.	Mark Tobey (1890-1976).....	46
2.2.3.	Arshile Gorky (1904-1958).....	47
2.3.	Action Paintings (Aksiyon Resmi).....	48
2.3.1.	Willem De Kooning (1904-1989).....	49
2.3.2.	Franz Kline (1910-1962).....	50
2.3.3.	Jackson Pollock (1912-1956).....	51
2.3.4.	Robert Motherwell (1915-1991).....	52
2.4.	Colour Field Paintings(RenkAlanıResmi).....	54
2.4.1.	Mark Rothko (1903-1970).....	54
2.4.2.	Clifford Still (1904-1980).....	55
2.4.3.	Barnett Newman (1905-1970).....	55
2.5.	Post Painterly Paintings (Ressam Sonrası Resmi)...	56

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1. DIŞAVURUM AKIMINDA MONOKROM RENK TAVRI

1.1	Monokrom (Tek Renklilik).....	57
1.2	Dışavurum Anlayışında Monokrom Kullanımı .....	57
1.2.1.	Francisco Goya (1746-1828).....	58
1.2.2.	William Turner (1775-1851).....	59
1.2.3.	Vincent Van Gogh (1853-1890).....	60
1.2.4.	Constant Permeke ( 1886-1952).....	61
1.2.5.	Pablo Picasso (1881-1973).....	62
1.2.6.	Giorgio Morandi ( 1890-1964).....	63

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1. YENİ DIŞAVURUM AKIMINDA BİR TAVIR OLARAK TEK RENK

#### (MONOKROM ) KULLANIMI

1.1	Resim Sanatında Yeni Dışavurumculuk Akımı.....	64
1.1.1.	Georg Baselitz (1956).....	65
1.1.2.	Anselm Kiefer (1945).....	67
1.1.3.	Sandro Chia (1946).....	68
1.1.4.	Eric Fischl (1948).....	68
1.1.5.	Julian Schnabel (1951).....	69
1.1.6.	Francesco Clemente (1952).....	70
1.1.7.	Enzo Cucchi (1952).....	71
1.1.8.	David Salle (1952).....	72
1.1.9.	Jean- Michael Basquit (1960-1988).....	73
1.1.10.	Jenny Saville (1970).....	74
1.2	Yeni Dışavurum Akımında Tavir Olarak Monokrom Renk Kullanan Sanatçıların Dayanak Noktaları.....	75
	SONUÇ.....	78
	KAYNAKÇA.....	80

## RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Resim 1.</b> Vincent Van Gogh , Gece ,T.Ü.Y.B.1889.....	9
<b>Resim 2.</b> James Ensor, '' Maskeler'' T.Ü.Y.B.....	11
<b>Resim 3.</b> Edvard Munch, 91x774cm.,1893. T.Ü.Y.B.,.....	12
<b>Resim 4.</b> Emil Nolde, ''Maskeler'' 1911. T.Ü.Y.B.,.....	15
<b>Resim 5.</b> Otto Mueller, T.Ü.Y.B.,.....	16
<b>Resim 6.</b> Ernst Ludwig Kirchner, ''Sirk Binicileri'', T.Ü.Y.B.,.....	17
<b>Resim 7.</b> Erich Heckel ''Kırmızı Evler'', 1908. T.Ü.Y.B.,.....	19
<b>Resim 8.</b> :Karl Schmidt Rottluff, ''Otoportre'' T.Ü.Y.B.,.....	20
<b>Resim 9.</b> Vassily Kandinsky, ''Murnau'' T.Ü.Y.B.,.....	23
<b>Resim 10.</b> Franz Marc, ''Kaplan'',1912, T.Ü.Y.B.,.....	25
<b>Resim 11.</b> August Macke, ''Çamaşır Yıkayanlar'' T.Ü.Y.B.,.....	26
<b>Resim 12.</b> : Henri Matisse, ''Model'' T.Ü.Y.B.,.....	29
<b>Resim 13:</b> Andre Derain, ''Köprü'', T.Ü.Y.B.,.....	30
<b>Resim 14:</b> Raoul Dufy, ''Pencereli İç mekan'' T.Ü.Y.B.,.....	31
<b>Resim 15:</b> Giacomo Balla, ''Tasmalı Köpek'',1913, T.Ü.Y.B.,.....	35
<b>Resim 16:</b> Umberto Boccioni, T.Ü.Y.B.,.....	36
<b>Resim 17:</b> Gino Severini, ''Tren'' T.Ü.Y.B.,.....	37
<b>Resim 18:</b> Vassily Kandinsky, ''Soyut Düzenleme'' T.Ü.Y.B.,.....	40
<b>Resim 19:</b> Hans Hofmann, ''Ayışığı'' ,1964, T.Ü.Y.B.,.....	46
<b>Resim 20:</b> Mark Tobey, ''Ormanın Gölge Ruhları'',1961, T.Ü.Y.B.,.....	47
<b>Resim 21:</b> Arshile Gorky, ''Ortalık'', T.Ü.Y.B.,.....	48
<b>Resim 22 :</b> Willem De Kooning, ''Kadın'', 1955, T.Ü.Y.B.,.....	49

<b>Resim 23:</b> Franz Kline, ''Katedral'' ,1955, T.Ü.Y.B.,.....	51
<b>Resim 24:</b> Jackson Pollock, ''Ritim'' ,1948, T.Ü.Y.B.,.....	52
<b>Resim 25:</b> Robert Motherwell, ''İspanya Cumhuriyetine Ağıt'' ,203x254cm.1953 T.Ü.Y.B.,.....	53
<b>Resim 26:</b> Mark Rothko, ,1960, T.Ü.Y.B.,.....	54
<b>Resim 27:</b> Clifford Still, ,1957, T.Ü.Y.B.,.....	55
<b>Resim 28:</b> Barnett Newman ,1950, T.Ü.Y.B.,.....	56
<b>Resim 29:</b> Francisco Goya ,1820, T.Ü.Y.B.,.....	58
<b>Resim 30:</b> William Turner, T.Ü.Y.B.,.....	59
<b>Resim 31:</b> Vincent Van Gogh, ''Patates Yiyenler'' T.Ü.Y.B.....	60
<b>Resim 32 :</b> Constant Permeke, ''Evler'' ,1963, T.Ü.Y.B.,.....	61
<b>Resim 33:</b> Pablo Picasso, ''Guernica'' , 350 x 780 cm,1937, T.Ü.Y.B.,.....	62
<b>Resim 34 :</b> Giorgio Morandi, ''Mavi Vazo'' ,1920, T.Ü.Y.B.,.....	63
<b>Resim 35:</b> Georg Baselitz, ''Kargalar'' , T.Ü.Y.B.,.....	66
<b>Resim 36:</b> Anselm Kiefer, ,117x258cm.1974, T.Ü.Y.B.,.....	67
<b>Resim 37:</b> Sandro Chia, ''Çift'' , ,1981, T.Ü.Y.B.,.....	68
<b>Resim 38:</b> Eric Fischl, ,1984, T.Ü.Y.B.,.....	69
<b>Resim 39:</b> Julian Schnabel ,1984, T.Ü.Y.B.,.....	70
<b>Resim 40:</b> Francesco Clemente, ''Philip Iverson'' ,T.Ü.Y.B.,.....	71
<b>Resim 41:</b> Enzo Cucchi, T.Ü.Y.B.,.....	72
<b>Resim 42:</b> David Salle, T.Ü.Y.B.,.....	73
<b>Resim 43:</b> Jean- Michael Basquit, ''Monalisa'' T.Ü.Y.B.,.....	74
<b>Resim 44:</b> Jenny Saville, T.Ü.Y.B.,.....	75

## GİRİŞ

Günümüz resim sanatçıları, 19.Yüzyılın sonundaki izlenimci ressamlar gibi ilhamını atölye dışındaki doğa manzaralarından edinme peşinde değildirler. Onları resim yapmaya iten sebep artık güneş ışığının ortaya çıkarttığı renk zenginlikleri olmamaktadır. Sanatçının doğasal görüntüleri taklit etme kaygısı da yoktur. Sanatçı dünyayı solumak için atölye dışına çıkmamakta tam tersine atölyesine kapanmaktadır. Resim, artık yaşamayı problem olarak gören sanatçının, güzellikleri yansıtmak bir yana sıkıntılarını paylaştığı bir günlük işlevini görmektedir. Resimlerde sanatçı kendi hayatını, çevresini, değerlerini, ilişkilerini ve çağının insana dair oluşturduğu dayatmaları sorguluyordu. Resimler büyük boyutlu tuvalere bedenen de çaba sarf ederek dışavurum anlayışında süratle yapılmaktadır. İmge olarak çeşitli materyallerde kullanılabilen bu dışında tüketim nesnelere, doğal malzemeler, eşya parçaları gibi metallerden de yararlanılmaktadır. Özellikle dışavurum resim anlayışında artık renkçilik tavrı da yerini gri armonilerin yoğunlukta olduğu ilhamını problemlerden alan monokrom resimlere bırakmıştır diyebiliriz.

Bu çalışmanın problemi: Resim sanatında sanayi devriminden günümüze sanatçının değişen renk, üslup, biçim ve konu anlayışına değinilmiştir. Bunun yanı sıra sosyal, bilimsel, ekonomik ve politik açılardan devlet otoritesinin ve toplumun sanatçıyı nasıl etkilediği üzerinde durulmuş, dışavurum üslubuna dahil olan sanatçıların bir tavır olarak monokrom renk anlayışını benimsedikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma sonucunda ulaşılmak istenen amaç: Resim sanatındaki dışavurum anlayışının, resimsel tavır açısından oluşumu ve gelişme sürecinin incelenmesinin yanısıra bu sürecin devamı olan yeni dışavurum akımı içerisinde başlı başına bir dil haline gelen monokrom yani tek renklilik tavrının incelenmesidir. Aşağıdaki sorulara bu amaca yönelik cevaplar aranacaktır.

1- Dışavurumculuk akımının resimsel tavır açısından etkileri nelerdir?

2- Gerek dışavurumculuk gerekse yeni dışavurumculuk akımı içerisindeki monokrom yaklaşımı ortaya çıkaran etkenler nelerdir?

3- Sanatçının renk olgusunu geri plana atması ile tek renklilik tavrını göstermesi, içinde yaşadığı çağa olan yabancılaşmasının bir göstergesi olarak kabul edilebilir mi?

### **Varsayımlar:**

Sanatçının dış dünya ile ilişkisinin resme iç tepkisel olarak aktarımı

Tek renkliliğin, rengin ötelenmesiyle ilişkilendirilmesi

Tek renklilik anlayışının; sanatçının, iç tepkisel resim anlayışının bir sonucu olarak ortaya çıkması

Tüketim toplumunun, sanatçıyı ruhsal açıdan etkilemesi ve bunun resme yansması

### **Sınırlılıklar:**

Resim sanatında yalnızca dışavurum akımı ele alınacaktır.

Tek renkliliğin (monokrom) kullanım alanı dışavurumculuk kapsamı içerisinde ele alınacaktır.

Dışavurumculuk ve dışavurumculuk da ki tek renklilik ( monokrom) resimsel bir tavır olarak incelenecektir.

### **Önemler:**

Bu araştırmada ulaşılmak istenen önemler;

Dışavurumculuk kavramı içerisinde sanatçının dış dünya ile ilişki kurması ve ardından kendi sanatsal tavrını özgün bir biçimde ortaya koyması

Yirminci yüzyıl resim sanatında monokrom özelliği taşıyan yapıtların dışavurumculuk akımı kapsamında incelenmesi

Resim sanatında dışavurumculuk akımının sonrasında oluşan yeni dışavurumculuk anlayışının incelenmesi

Yirminci yüzyıl başında resim sanatının devlet politikaları çıkarları doğrultusunda yönlendirilmesi

Tüketim toplumundaki basitleştirilmiş ve içeriksizleştirilmiş imajların sanatçı tarafından eleştirel olarak kullanılması

### **Tanımlar:**

**Monokrom:** Bütün görsel sanatlar ve mimarlıkta tek renklilik. Yalnızca siyah ve çeşitli gri tonları kullanılarak yapılabileceği gibi, aynı rengin tonlarıyla da gerçekleştirilebilir. Polikromi (çok renklilik) sözcüğünün karşıt anlamlısıdır.

**İnformel:** 1950 sonrasında Avrupa’da beliren bir sanat anlayışı. Kullandığı teknik ‘’ruhsal doğaçlama ‘’ olarak da nitelendirilmiştir. Sanatçı bu teknikle çalışırken bir biçim yaratma çabasından tümüyle uzaklaşıp bilinçdışı bir üretime girer. Çoğunlukla, resim sanatında uygulanan bu yöntemde, sanatçı eylemini özellikle aklın denetiminde tutmaktan kaçınır.

**İkonografi:** Dinsel içerikli sanat yapıtlarında betimlenen dinsel olay ya da kişiyle ilgili tipleşmiş, hatta bir ölçüde standartlaşmış biçim düzenleri veya kalıplarını inceleyen bilimsel disiplin.

**Kiç–Kitsch:** Özellikle 20. Yüzyıl içerisinde üretilmiş çeşitli nesnelere rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan Almanca asıllı bir sözcük.

**Fovizm:** Yapıtlarını 1905 ‘te Paris’te topluca sergileyen bir Fransız grubunun sanat anlayışı. İzlenimcilik ‘in devamı sayılabilir. İzlenimciler’ in aksine, Fovistler resimlerinde nesnelere deformasyona uğratarak resmetmeyi amaçlamışlardır.

### **Yöntem:**

Bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Konu hakkında kullanılacak olan metinlerin, görsel materyallerin taranarak değerlendirilmesi yoluyla araştırma oluşturulmuştur.

### **Evren ve Örneklem:**

Araştırmanın amacına ve sınırlılıklarına uygun olarak araştırmanın evreni, Batı resim sanatında dışavurum akımı ile monokrom renk anlayışının arasındaki ilişki olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın örneklemini ise monokrom tavrında üretilmiş dışavurum sanat akımına ait yapıtların hangi koşullarda çıktığının incelenmesi olarak belirlenmiştir.

### **Veriler ve Toplanması**

Araştırmada kullanılacak verilerin toplanması aşamasında kütüphanelerin arşivleri taranmış, ulaşılan kaynaklar konuya ilişkin olarak kullanılmıştır.

### **Verilerin Çözümü ve Yorumlanması**

Kaynakların taranması sonucu elde edilen veriler, dışavurum akımı ile monokrom tavır arasındaki ilişki açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede sosyal ve psikolojik değerlerin, dışavurum akımı içerisinde monokrom renk tavrını ortaya çıkardığı ortaya konulmuştur.

### **Süre ve Olanaklar**

Araştırmanın süresi kapsamında araştırmaya kaynaklık edebilecek kitap, dergi, gazete, görsel yayınlar v.b. materyaller taranmıştır.



## I. BÖLÜM

### RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

#### 1. Dışavurumculuk Terimi Ve Tarihi

Dışavurum sözcüğünün ilk defa 1911 yılında Wilhelm Worringer tarafından “Soyutlama ve Etki” kitabında kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Yine dışavurumculuk kelimesi, başka bir görüşe göre; Almanya’da ilk defa 1911 yılında Walter Hegmann tarafından “Der Sturm” (Fırtına) adlı dergide kullanılmıştır. Dışavurumculuk, zaman dilimi olarak 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sadece resim sanatını değil; edebiyat, mimarlık, müzik ve bilim dünyasını da etkileyen bir düşünce biçimi, dünyayı algılayış ve üretim kavramı olarak doğmuştur. Ekspresyonizm; Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ya da Sürrealizm gibi bir sanat akımına ya da sanatçılar gurubuna verilmiş bir ad değildir. Bu bir yandan bir sanat akımı olmakla birlikte aynı zamanda da özellikle Germe ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşamı algılayış biçimidir.

Yazarların çoğu bu terimin Almanya’ya ‘‘Abstraction and Emphaty ‘‘ (Soyutlama ve Etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından 1911’de ilk kez kullanıldığını ileri sürmektedir. (Lionel,1991,s.7)

O dönemde Ekspresyonizm terimi, çeşitli bilindik tarz ve anlayış biçimlerine uymayan ancak istekleri, bastırılmış duyguları doğrultusunda enerjilerini aktarabilecekleri bir platform, ortam arayışında olan dönemin sıradışı sanatçıları sınıflandırmak için kullanılmıştır.

1890 – 1915 Yılları arasında Almanya ve Fransa başta olmak üzere Avrupa ülkeleri sanayi, endüstri ve bilim açısından süratli bir gelişme göstermişlerdir. Örneğin; izafiyet kuramı, kuantum kuramı, psikanaliz, sembolik mantık, radyo, x ışınları ve uçağın icadı gibi olaylar bu dönemde gerçekleşmiştir. 19.Yüzyıl’ın başında Endüstri Çağı olarak nitelendirilen bu sürecin başlamasıyla tüm yaşam dengeleri ve yaşam biçimleri değişip bozulmaya başlamıştır. Fabrikaların kurulmasıyla birlikte meydana gelen göçler, kent

olgusunu ortaya çıkartmıştır. İnsanlar normal yaşam biçimlerini, sahip oldukları evlerini, tarlalarını geride bırakarak daha çok para kazanabilmek, zengin olabilmek düşüncesiyle gittikçe kalabalıklaşan şehir merkezlerine gelmişlerdir. Bu da tüketim toplumunu oluşturmaya başlamıştır. Hayat tarzı artık değişmiştir. Bu yeni yaşamda insanların yaşam saatlerini fabrika vardiyası sistemi belirliyor, özgürlüğünü bir maaş çeki karşılığında ipotek altına alırken insanları da mesai hayatına alıştıyordu. İnsanlar artık tüm enerjilerini karanlık, gürültülü, sağlıksız koşullar içerisindeki yorucu fabrika mesailerine harcıyorlardı ve sanayi yaşamı, kent koşuşturması artık insanların hayatlarını yönetmeye başlamıştır. Kısacası günümüz yaşantısının temelleri o dönemde atılmış oluyordu. Tüketim, zengin olma, sahip olma, iş gücü gibi kavramlar ortaya çıkmış oldu.

Yaşam, izlenimci ressamların tasvir ettiği gibi huzurlu, mutluluk verici kısacası hoş değildi. Aksine gerçekler, güvensizlik, yoksulluk, emperyalizm, burjuvanın kapitalist rejimi, savaşlar, resmin ve sanatın gerçeklerinin yerini almıştı. İnsanlarda artık yaşama biçimi üretimden ziyade tüketim odaklı olmuştu. Endüstri dünyası ortaya işçi ve işveren sınıfını çıkarmış, bu da insanların hayallerini bile sınırlandırmaya başlamışlardır.

Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydılar, hepsi toplumdaki tüm dayatmalara ister aileden ister ülke yönetiminden gelsin karşıydılar. Düzen veya sistem kavramını yaşatan, içinde buldukları bunalıma yol açan, destekleyen her türlü otoriteye karşıydılar. Öte yandan tüm ezilmiş, arka plana itilmiş sınıfların, yoksulların haksızlığa uğrayanların, işsiz kalanların umutsuzların ve genç kesimin dayanışmasını sağlamak istiyorlardı.

Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmeyi reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı. Klasik ustaların, örneğin bir Raffaello'nun, bir Correggio'nun sanatı, onlara sahte ve ikiyüzlü görünüyordu. Varolmanın çıplak gerçeğiyle yüzleşmek, zavallılara ve çirkinlere duydukları acıyı ifade etmek istiyorlardı. Ekspresyonistler için, güzellik ve incelikten uzakta yakından ilişkisi olan herşeyden sakınmak ve kendini beğenmiş 'kent soyluları'nı şaşkına çevirmek, neredeyse bir namus meselesi olmuştu.

(Gombrich, 2002, s.565 )

20.Yüzyılın başında sanatçılar, doğal olarak dış dünyadan kaçarak kendi içlerine kapanmaya başlamışlardır. Dışarıdaki değişim onları korkutmuş ve bütün samimiyetlerini, güven duygusunu paramparça etmiştir. Buna paralel olarak ürettikleri yapıtlara bakılırken artık resimde anlam arama kavramı ortaya çıkmış olmuştur.

“Ekspresyonist sanatçılar için tarafsız bir görüşle sırf resim sanatının kurallarına uyarak resim vermek söz konusu değildir. Duyguların dışa vurulması için bir vasıta. Heyecanlarımızı ve duygularımızı en iyi kendimizde tespit edebileceğimiz için Ekspresyonist ressamlar daima kendilerine kapanmış, kendilerini özleyen insanlar olmuşlardır. Resimde mana ve duygu aramak bu görüşün başlıca vasfıdır. Bu sebeple nerede toplumsal bir buhran ruh karışıklığı varsa oranın sanatı Ekspresyonizm’e yönelir. Tedirginlik ve güvensizlik duygularından kaynaklanan Ekspresyonizm, bir başkaldırıyı yansıtır. Kendini çevreleyen yüzeysel görünüm, nesnel gerçekler ve toplumda aradığı huzuru bulamayan insanoğlu dış dünyadan kaçıp, iç dünyasının düşünce ve düşleriyle onu değiştirmeye çabalar, kabul etmek istemediği bir dünyayı olduğu gibi yansıtan Natüralizm’in onu tatmin etmesine artık olanak yoktur.” ( Lionel, 1991, s.189 )

Dışavurumcu sanatçılara göre, böyle bir ortamda sanatın amacı ve anlamı sanatçının duygularını, iç dünyasını, buhranlarını ifade etmek olmuştur. Bu psikoloji içerisinde sanatçıların ifade biçimlerinde de resimsel değerler açısından bazı değişiklikler ortaya çıkmıştır. Böylece geleneksel biçim ve renk kullanımı açısından da değişimler göstermişlerdir. Dışavurumcular için görünen dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışmak, özgünlük taşımaz ve yaşanan dünya gerçeğinin dışında yapmacık ve hoş duygusu uyandıran sahte bir atmosfer yaratmaktadır.

Dışavurumculuk, temelinde bir ‘teпки’ olarak ortaya çıkmıştır. Bu, Empresyonizm akımının doğmasıyla birlikte ortaya çıkan sanatçının; dünyaya bakışı, kendi dışındaki dünyayı analiz etme ve resme aktarma biçimine bir tepkidir. Taklitçilik sanat olamazdı. Amaç, ele aldığı konunun ne kadar iyi taklidini yapabildiği değil, kendisinin o konuda nasıl bir fikre sahip olduğunu yansıtabilmesi olmalıdır. Bu, Empresyonist anlayışa ve daha genelde Natüralizm’e karşı bir duruştur.

Ressamın yapıtı, onun iç dünyasının yansıması olmalıdır. Dünya üzerindeki duruşunu, duruş biçimini, tavrını, psikolojisini, yaşadıklarını, hayattan kazandıklarını ifade edebilmelidir.

Dışavurumcularda tavır olarak özne olan konu değil, sanatçının kendisidir. Konuya kendi görüşü doğrultusunda yaklaştığı, kendisine hissettirdiklerine göre yorumladığı için dışavurumcu sanatçı sayısı kadar da üslup ortaya çıkmıştır. Ancak bir ortak yanları vardır, O da hayata ve dönemlerinin sanat olma anlayışına karşı takındıkları tavidir. Onları tetikleyen şey, hakim olan politik yapı, sanayi burjuvazisi, toplum içindeki sınıf farklılığı, gelecek kaygısı, tüketim değerlerinin ön plana çıkması ve endişedir. Bir yandan da toplumda

sanayinin ve endüstrinin hızla gelişiminin sonucunda ortaya çıkan bir faktör vardır. Bu da “sahip olmak” kavramıdır.

Ekspresyonizm’in yaygınlaşmasında büyük katkısı olan Herwarth Walden, bu kavramı şöyle tanımlar: “Ressamın yaptığı resim en içten duygularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur. Geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür, kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır. Dış dünyanın kendi üzerinde bıraktığı izlenimleri o, kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini içindeki doğa görünümünü iletir.” (Lionel, 1984, s.9)

Empresyonizm’de amaç, ele alınan konu “görüntü”dür, görüneni olduğu gibi yüzeye aktarabilmektir. Bunun sonucunda ortaya çıkan yapıt bir tasvirten öteye gidememektedir ve yaratıcılık taşımamaktadır. Ekspresyonizmde ise yansıtılan nesne, ele alınan konu, amaç değildir. Amaç; nesnenin sanatçıya hissettirdiklerini, nesnenin varlığı üzerinden yansıtılabilmesidir. Sonuç; nesnenin varlığının yaşattırdıklarıdır. Nesne sadece bir araçtır. İşte Ekspresyonizm anlayış olarak bunu içerir, bunu yansıtır ve bunu yaşatır.

Kasimir Edschmid 1918’de Ekspresyonistler için, “Gerçek salt kişinin içindedir. Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek, bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı, onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşünerek ya da belgeleyerek doyuma ulaşamayız. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnızca kendi içimizde bulunmaktadır.” demiştir. (Lionel, 1984, s.10)

Örneğin Wassily Kandinsky ve Oskar Kokoschka dıştan görünen biçimiyle artık renk ve biçimler aracılığıyla düşgücüne özgürlük vermek için üstü örtülü bir neden olan nesnenin resmini yaparlar. O zamana değin yalnızca bestecilerin uyguladığı şekilde kendilerini dışavururlar. Bunlar sanatın gerçek ruhunun gittikçe daha yaygınlaşarak bilindiğini gösteren belirtilerdir.

Ekspresyonistlerde önemli olan, Empresyonistlerde olduğu gibi aldatıcı görünüş değil, aksine duygunun kendini ölçsüz bir biçimde göstermesidir. Kirchner’in “Çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır. Ekspresyonistlerde duygu, kendini ölçsüz bir biçimde gösterir. Onlar bakmıyorlar, yorumluyorlardı. Onların kendilerine özgü yüzleri vardı.” sözü, bize bu düşünceyi doğrulamaktadır. (Turani, 2003, s.572)

Coğrafi açıdan ele alırsak; Ekspresyonizm sanat görüşü önce Kuzey Avrupa’da (Norveç, İsveç gibi ülkelerde) sonra Orta Avrupa’da özellikle Almanya sonra Polonya ve Çekoslovakya gelişmiş, Rusya’da kendini değişik şekillerde göstermiş ve ardından tıpkı savaşın bütün dünyayı etkilemiş olması gibi yandaş bulmuş ve yayılmıştır.

### 1.1.1. Vincent Van Gogh (1853-1890)

Resim sanatında, Ekspresyonizm akımının çıkışına öncülük eden sanatçılar açısından bakarsak ilk olarak Post Empresyonist sayılan Vincent Van Gogh'u (1853-1890) ele almalıyız.

Hollandalı ressam Van Gogh, duygulara dayalı ekspresif resim anlayışının başlangıcını yapmıştır. Boya üslubuyla hem Fovistlere hem de Ekspresyonistlere ilham kaynağı olmuştur. Van Gogh'un çağdaşlarından farkı; kullandığı çığ renkleri ve de iç dünyasını, gördüğüyle harmanlayarak kendi biçimini yaratmasıydı.



**Resim 1: Vincent Van Gogh ,“Gece” tuval üzerine yağlıboya,1889**  
[http://spiralzoom.com/Science/spiralgalaxies/751px-VanGogh-starry\\_night\\_edit.jpg](http://spiralzoom.com/Science/spiralgalaxies/751px-VanGogh-starry_night_edit.jpg)

Van Gogh'un resimleri o dönemde, “sanatçı gördüğünü mü, düşündüğünü mü yapmalı?” sorusunu düşündürmüştü. Öyle ki; Van Gogh resimlerinde, renkleri tüpten çıktığı haliyle saf olarak kullanıyor, bununla da kalmayarak formu ince siyah kontürlerle

sınırlandırmıştır. Vincent Van Gogh, konu olarak, karşısında duran manzarayı ya da ayçiçeklerini seçmiştir, ancak yaptığı resimdeki renkler ve biçimler görünenden çok farklı olmuşlardır. Van Gogh'un bunalımı, çevresini böyle göstermesine neden oluyor ya da buna olanak sağlamıştır. Konu kendini anlatmak olunca iki şık ortaya çıkmaktadır; birincisi, Empresyonistlerin anlayışında devam etmek, ikincisi ise japon resmi veya minyatürçülerin stilize mantığına benzer bir ilkeyle davranmaktır. Avrupa resmi Van Gogh'la bu iki yöne çekilerek gergin, bunalımlı bir dönüm noktasına girmiştir. Van Gogh hayatı boyunca sıkıntı çekmiş, çoğunlukla oradan oraya parasız bir şekilde dolaşan bir sanatçı olmuştur. En sonunda yaşamını da kendi eliyle, bir tabancayla sona erdirmiştir.

Van Gogh, resimlerinde rengi derinlik için değil, deseni ortaya çıkarmak ve ifade etmek için kullanmıştır. Bakıldığında yine samanlar veya ağaçlar olağan renklerinde gözüküyor gibidir ama yakından incelendiğinde kalın tabakalar halinde objenin form yönüne sadık kalınarak onlarca çizgisel darbeden oluştuğu görülmektedir. Böyle olunca resimlerinde hacim değil, çizgisel görünüm hakim olmaktadır. Ayrıca Van Gogh'un renkleri de doğa biçimini gerçekçi olarak saptamak için kullanılmamıştır. Bu renkler ve boyama biçimi onun isyanını yaşama küşüşünü simgelemiştir. “ Van Gogh yepyeni bir üslup ortaya koymuştur.

“Ben” diyordu, “İnsan ihtiraslarının korkunçluğunu, kırmızı ve yeşillerle ifade etmek istedim.”  
(Turani, 1983, s.474)

### **1.1.2. James Ensor (1860-1949)**

Belçikalı ressam James Ensor' un (1860-1949) dünyası ise çok çeşitli ve çok yönlüdür. İlk başlarda Empresyonistlerden etkilenir. Başlangıçta koyu renklerin egemen olduğu deniz ve kent manzaralarıyla, orta sınıf yaşantısını anlatan iç mekan resimleri yapan sanatçı, giderek daha canlı ve aydınlık renkler kullanmıştır. 1883'den sonra ise konularını değiştirmiş, daha çok toplumsal ve dini konuları yerme amaçlı resimler yapmıştır. Resimlerinde gerçektışı, hayal dünyasını yansıtan korkunç öğeler, karnaval maskeleri, iskeletler, adeta mutasyona uğramış figürler kullanmıştır. Sanatçı konu açısından Bosch ve Brugel'den yararlanmıştır. Bu yapıtları başlangıçta çok tepki toplamış, çağdaş toplumu yerme amaçlı yaptığı “İsa'nın Brüksel'e Girişi” isimli tablosu, ‘Yirmiler Grubu’nun sergisinden geri çevrilmiş, ardından kurucusu olduğu bu gruptan çıkarılmıştır.





**Resim 2: James Ensor, "Maskeler" tuval üzerine yağlıboya**  
<http://thethreewishes.files.wordpress.com/2008/03/ensor.jpg>

### 1.1.3. Edvard Munch (1863-1944 )

Norveçli Edvard Munch da (1863-1944) aynı dönemde isyancı tavrıyla harekete dahil olan hatta önderlik eden sanatçılardandır. Onun en bilinen çalışması 20. yy. resmine giriş olarak kabul edilen, 1895'te yaptığı "Çılgılık" adlı taşbaskı çalışması Ekspresyonist ressamlar için ilham kaynağı olmuştur. Resimde çılgılık atan bir insan vardır ve insan yüzü şimdikininkine aksine güzel yapılmaya çalışılmamıştır. Karikatüristik bir anlatımı vardır. Hatta kurukafaya benzemektedir. O dönemde insanlar karikatür sanatında olduğu gibi insan vücudunun deforme edilmesinden, çarpıtılmasından hoşlanmamıştır. Fakat Munch burada çılgılığın zaten hoş bir şey olmadığını vurgulamak istemiştir. Sonuçta çılgılık acı hissetmenin sonucunda ortaya çıkan bir eylemdir. Öte yandan sanat sadece yaşamın güzel yanlarını konu edinmemelidir. Bu tavır, yaşanan gerçeğin dışında davranmak bir anlamda sahtekarlık olurdu. Takınılması gereken tavır bu değildir.



**Resim 3: Edvard Munch, ‘Çılgılık’ tuval üzerine yağlıboya, 91x774cm., 1893**  
<http://www.ricci-art.com/en/Edvard-Munch.htm>

## **1.2 Almanya’da Dışavurum**

### **1.2.1 Köprü Grubu (Die Brücke)**

Almanya’da dışavurumculuk akımı ortaya çıktığında bütün sanat dallarını etkisi altına almıştır. Bu durum, bir bakıma toplumun dışavurum akımına, ihtiyaç sonucunda ulaştığını gösterir. Alman dışavurum resmi filozofik yönden Alman Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) ve Fransız Henri Bergson’dan (1859 - 1941) etkilenmiştir. Nietzsche’nin halk yığınlarını kastederek ‘ahmaklar sürüsü’ gibi antidemokratik sıfatlandırmalar yapması, dışavurumculuk akımının yayılışını ve kabulünü hızlandırmıştır. Diğer taraftan Bergson’un da bir yandan Alman dışavurumcularına yakın durup, diğer taraftan insan ırkları arasında kıyaslar yapması, üstünlükler kurması, bir ırkın diğerine oranla üstün olduğunu, savaşların kaçınılmaz olduğunu söylemesi de Alman dışavurumculuğunun tepkisini çekmiş, bu da akımın gelişip tutunmasında önemli rol almıştır. Alman dışavurumculuğunun en büyük sıkıntılarında biri insanoğlunun kaderidir.



Daha adil, daha insancıl ve sınıf farkı gözetmeyen marksizm felsefesini mi, yoksa ‘üstün insan’ düşüncesini benimseyen diktatörlüğü mü benimsemek gerekirdi? Psikoanaliz uygun bir yönetim şekline getirilebilir miydi ya da cinsel özgürlük içeren bir yaşam biçimi sorunları çözüp mutlu bir toplum yaratabilir miydi? Bir diğer alternatifse İsa’nın öğretilerini izleyen yenilenmiş bir Hıristiyanlık dinini ilke olarak kabul etmektir. Diğer taraftan bakıldığında Alman dışavurum sanatçıları zaten bu soruların cevaplarını ararken, yaşam alanlarını tekrar tekrar sorgularken zaten dışavurumculuk akımını aşmış oluyorlardı. Geleneğe bağlı kalmama, bilinçaltı değerlerini ön plana çıkarma düşüncesi, tabuları yıkma eğilimleri, onları diğer ülkelerde yaşanan devrimsel sürecin önüne itmiştir. Bu sayede bireysel ve öznel düşünce biçimi kuvvetlenmiş, farklı ifade özgürlükleri zengin biçimde sanatçılar tarafından rahatça ortaya koyulabilmiştir. Genel olarak bakıldığında bir dil birliğinin varlığından söz edilemez ancak diğer taraftan tüm sanatçılar kendi özgün yapıtlarını yaratabilmişlerdir.

Bilinçaltının denetime alınmaması ilkesini benimsemeleri, fantastik öğelerde ve fikirlerde özgün sonuçlar alınmasına olanak sağlamıştır. Yalnız, sanatçıların görüş olarak birleştiği ve ortak olarak karşı durdukları bir konu da vardı; bu da 1905 - 1925 Almanya’ında yaşanan hızlı kentleşme, sanayileşme ve böylece toplumda oluşan statüleşmeye, sınıf farklılıklarına, işçi sınıfının ezilmesine, seçtikleri konular ve parçaladıkları biçimlerle karşı çıkmaya çalışmışlardır.

Die Brücke, Almanca’da “Köprü” anlamına gelir. Mimarlık öğrenimi gören Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel , Karl Schmidt – Rottluff tarafından kurulan gruba daha sonradan Otto Mueller, Emil Nolde ve Fritsz Bleyl de dahil olmuştur. Dresden’de bir araya gelerek kurulan grubun amacı 1900’lerde Almanya’da yaşanan toplumsal bunalıma karşı savaş vermek, yeni ve huzurlu bir gelecek yaratmak, yeni kuşaklar için yaratma özgürlüğü sağlamak, devrimci ve yenilikçi bakış açılarını kendi bünyelerinde toplamak istemişlerdir. Sanatı, bu savaşın bir iletişim aracı olarak seçmişler, amaçlarına varabilmek için de 1906’da birlikte yaşayıp çalışmaya başlamışlardır. Bu düşünce, Die Brücke grubunun 1906’da yayınladığı bildiride ‘Yaratıcı dürtüsünü çarpıtmadan doğru bir şekilde yansıtabilen herkes

bizdendir' şeklinde ifade ediliyordu. Daha sonradan gruba İsveç'li Cuno Amiet, Finli Axel Gallen-Kallela son olarakda Prag'lı sanatçı Bohumil Kubista dahil olmuştur.

Brücke grubu, bütün devrimci ve heyecan verici öğeleri bünyesine almayı kendine görev edinmişti. Daha Van Gogh'un bile gözünde tüten "Birlik" sözcüğü, Brücke ressamı için büyük bir anlam taşıyordu. Kış aylarında kentin bir uç mahallesinde, içini fresklerle, kendilerinin yaptıkları tahta heykellerle ve batık usulü boyanmış kumaşlarla süsledikleri bir dükkanda, çıplak modelden desenler çalışıyorlardı. (Turani, 2003, s.572)

Konularını genellikle günlük yaşamdan almışlardır. Konuları arasında, doğa görünüşleri, sokaklar, portreler, atölyelerinden ve canlı modellerden görünüşler yer alabilmektedir. Nietzsche'nin felsefesini benimseyen bu sanatçılar, kısa bir süre sonra öylesine ortak bir üslup yaratmışlardı ki, yapıtları birbirinden ayırt edilememektedir. Afrika yerli sanatını, Polinezya Adaları'nın sanatını ve Gotik ahşap oymalarını incelemişler, yalın çizgiler, ilkel biçimler ve parlak renkler kullanarak dışavurumcu bir anlatım dili oluşturmuşlardır. Sanat anlayışı Fovistler'e çok yakın olan bu sanatçılar 1907 - 08 arasında üsluplarının ve amaçladıkları sanat anlayışının doruk noktasına varmışlardır. Toplum bu yeni üslubu katı ve kaba bularak benimseyememiştir. Köprü Grubu sanatçıları doğayı stilize etmeden ve simgeselleştirmeden vermişler, ancak Dışavurumculuk'u vurgulayabilmek için nesnelerin biçimlerini bozmuşlardır. Dış çizgilerdeki kalınlık, renk düzenlemeleri ve yüzeylerin birbirleri üstüne bindirilmesi, Dışavurumculuk'un temel ilkeleri olarak nitelendirilmektedir. Bir süre sonra bu ilkeler, sanatçılar tarafından kendi tarzlarıyla yoğurularak kişisel üsluplarını oluşturmuştur. 1910'da Berlin'e yerleşip Sezession grubuna katılan sanatçılar, kısa bir süre sonra temel ilkelerinin zedeleneceğini düşünerek gruptan ayrılmışlardır.

### **1.2.2. Emil Nolde (1867-1956)**

Emil Nolde, köylü bir aileden gelmektedir, bir mobilya atölyesinde çıraklık yaparken akşamları da resim kursuna gitmiştir. Daha sonra kurs ve formasyon sürecini Amsterdam ve Fransa'da tamamlamıştır. 1906'da tanıdığı Rottluff, onu "Köprü" grubuna almıştır.

Nolde, 1906'da Die Brücke'nin üyesi olması için kendisine yapılan öneriyi kabul etti, 1906 ve 1907'deki sergilere katıldı. 1907'de Dresden'de kaldığı sürede de yakın kişisel ilişkiler kurdu. Nolde genç sanatçılara kendi gravür tekniğini öğretti, onların tahta oymacılığı ve taşbaskısı üsluplarından yararlandı. Nolde, grubu 1907'de bıraktı ama, onlara gönülden bağlı kaldı ve 1910'da Berlin'de, onlarla yeniden birleşti. ( Lion, 1999, s.92)



**Resim 4: Emil Nolde, "maskeler" tuval üzerine yağlıboya, 1911**  
<http://mswrightson.blogspot.com/2009/02/emil-nolde.html>

Bir ara Belçika'ya gezi yapar, burada Van Gogh'un eserlerini görüp çok etkilenir. Bu arada Münich "Mavi Biniciler" grubunun sergilerine katılır. 1906'da ciddi bir hastalık geçirir. İyileştikten sonra dini temalı resimler yapmaya başlar. Konularını İncil ve Tevrat dan seçer. Resimlerinde kontör kullanmamaktadır o yüzden desenleri zaman zaman hatalıymış gibi görünebilmektedir. Tavır olaraksa resim yaparken çoğunlukla fırça kullanmamakta fırçalarını sildiği bez parçalarını boyaya daldırıp çalışmaktadır. Bu tekniğin sonunda figürler karikatürize etkiler uyandırmaktadır.

### **1.2.3. Otto Mueller (1874-1930)**

Otto Mueller, bir süre taşbaskı atölyesinde çıraklık yaptıktan sonra Dresden Akademisi'ne gelerek orada çalışmaya başladı. İtalya ve İsviçre'ye geziler yapmıştır. Resimlerinde, rengi kullanma biçimi daha çok dinginliği amaçlıyor, nesnenin ötesine geçmiyor ve renk tonlarının benzerliğiyle resmin bütünlüğünü sağlamaktadır. Die Brücke

grubundaki diğer ressamlarla karşılaştırıldığında Mueller'in yapıtlarında en çok işlediği konunun insan ve doğa arasındaki uygunluk olduğu görülür.

Onu çağdaşlarına bağlayan şey yalın ve doğal bir yaşam biçimine duyduğu özlemdi: “Girişiminin başlıca amacı doğa görünümüne ve insanlara olan duygularımı olabildiğince yalına indirgeyerek dışavurmaktır.” (Lionel, 1984, s.90)



**Resim 5: Otto Mueller, tuval üzerine yağlıboya**  
[http://www.artstamps.dk/Art\\_Styles\\_2.htm](http://www.artstamps.dk/Art_Styles_2.htm)

1911’de Kirchner ile birlikte Bohemya’ya gitmiş, taslakları daha köşeli, sert hatlı yüzeysel düzenleme anlayışı ise daha belirgin olmuştur. Doğa içinde çıplak insan motifi bulunması onun çalışmalarını da etkilenmiştir. 1920’lerde doğa görünümleri, birkaç portre ve çingene resimleri ile resim hayatına üslubunda belirgin bir değişiklik olmaksızın devam etmiştir.

#### **1.2.4. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)**

1901 de Kirchner, Dresden Teknik Koleji’nde mimarlık eğitimi görmüştür. 1903’de bir baraj sınavını geçerek, Münih’e uygulamalı sanat derslerini görmek için Hermann Obrist’in yanına gitmiştir. Burada Obrist’in ‘izlenim - empresyon’ resimleri yerine dışavurumcu anlayışı benimsemesi, sanatı yüceltmemesi, aksine günlük yaşantının bir

parçası, yaşam biçimi, olarak görmesi Kirchner'ı etkilemiştir. Atölye'de akademik anlayışta yapılan resimlerin, reproduksiyonların gerçek yaşamla bağdaşmadığını görmüştür. Hayatı kendi gördüğü biçimiyle resmetmeye çalışmanın doğru olduğuna karar vermiştir. Nerede ve ne zaman olursa olsun uygun koşullarda çevresinde gördüklerini hızlı şekilde not etmeye başlar ve bunu hayatının sonuna kadar sürdürmüştür. Bu hızlı çalışmalar sonunda birçok dışavurumsal boya dili yakalar. Kirchner bu anlayışta birçok ağaç baskı da yapmıştır. Bu baskılar Munch'un etkisi altında geliştirildi ve daha sonraki dönemlerde bu ağaç baskı teknikleri, Alman Ekspresyonist resminin temel anlatım aracı olmuştur. 1905'de mimarlık diplomasını aldıktan sonra kendini tamamen resme vermeye karar verir. Dresden'de Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt Rotluff ile birlikte "Die Brücke" grubunu kurarlar. 1906'da Pechtein ve Nolde da onlara katılır. Yaşadıkları çevreden konular seçerek resmetmeye başlarlar. Hayatlarında olup bitenleri resmederler.



**Resim 6: Ernst Ludwig Kirchner, "Sirk Binicileri" tuval üzerine yağlıboya**  
<http://www.postershop.com/Kirchner-Ernst-Ludwig/Kirchner-Ernst-Ludwig-Zirkusreiterin-9701626.html>

Kirchner, kendisine kadar hiçbir sanat akımına ve modern sanat hareketlerine katılmamış olan Alman sanatına yeni bir yön verme şerefini en çok kazanan kişidir. Kirchner'e kadar Alman ve İtalyan ve Fransız resim sanatının etkisinde kalmış olan Alman resmi, kurulmasında baş rolü oynadığı "Brücke" ile güçlü bir biçimlendirme şekli bulmuştu. ( Turani, 2003, s.574 )



1910'da Die Brücke üslubu olarak benimsenen iki boyutlu bir resim düzenlemesi geliştirirler. Bu üslup geniş bir alan üzerine uygulanmış saf renkler ve belirgin kontörlerden oluşmaktaydı. 1909 - 1911 yılları arasında Erich Heckel ile birlikte göl kenarında, doğa görüntüleri ve çıplak kadınları konu alan resimler yapmışlardır. Bu resimlerde Kirchner, doğa ve insan arasındaki doğal uyumu sorgulamaktadır. Kirchner bu resimlerde pembe ve menekşe rengini sık sık kullandığı kendi renklendirme stilini geliştirmiştir.

1913'de Die Brücke'den ayrıldıktan sonra tek başına kalmıştır. 1914'de Birinci Dünya Savaşı çıktıktan sonra askere yazılmış ancak askeriyedeki disipline alışamamış ve bunalıma girmiş, sağlığı yerinde olmadığı için Köningstein'daki sanatoryuma yatırılmıştır. Daha sonra İsviçre'ye sığınmış ve burada genç sanatçılarla birlikte bir grup kurmuştur. 1931'de Berlin Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine atanmış, 1933'de de Essen'deki Folkwang Museum'un dekorasyonunu yapan bir gruba katılmaya çağırılmıştır. Kirchner artık ülkesine dönüp resim yapabileceğini düşünmüş, ancak iktidardaki naziler onu "yoz sanat" yapmakla suçlamışlar ve görevlerine son vermişlerdir. Bu olaya çok içerleyen Kirchner, 15 Haziran'da intihar etmiştir.

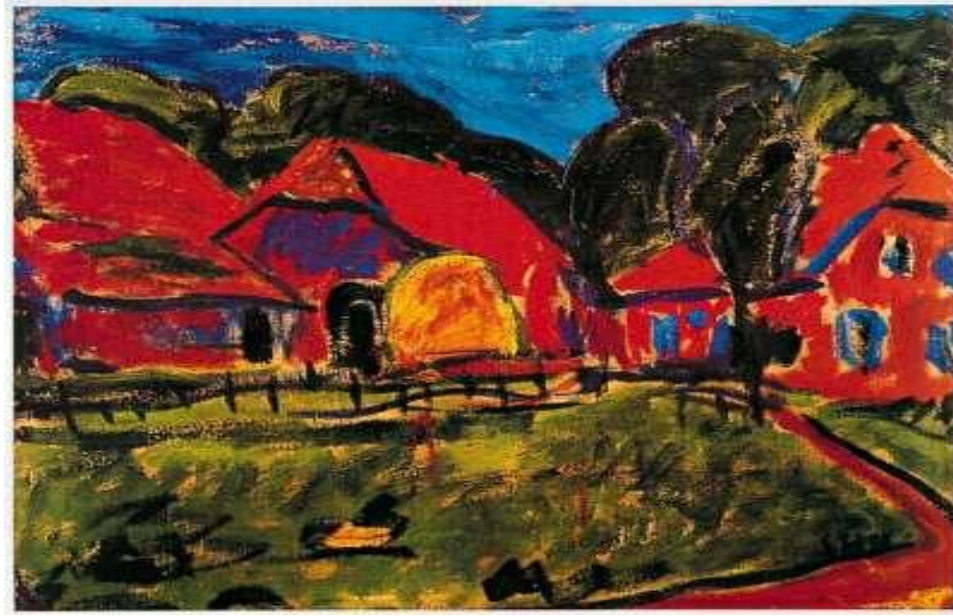
### **1.2.5. Erich Heckel (1883-1970)**

Erich Heckel ise, 1904'de mimarlık eğitimi görmek için Dresden'e gitmiştir, orada Kirchner, Karl Schmidt Rotluf ve Fritzs Bleyl ile tanışmıştır. 1905'de mimarlık çalışmalarını ve şiiri bırakarak kendini tamamen resme vermiş ve "Die Brücke" grubunu kurmuştur. Heckel, grubun içerisinde lider kişidir. Grubu örgütlemiş, sanatçılar arasında köprü görevini üstlenmiştir.

Arkadaşlık ve sanatsal yöndeşlik konusunda çok kesin kavramları olan Heckel, bu grubun bağlayıcısıydı ve onların yöneticisi olarak pratik bir örgütleyici oldu. 1906'da Nolde ve Pechstein'in katıldığı bu grubun çalışması, herşeyin ötesinde, Van Gogh'un yakından incelenmesi anlamını taşıyordu. Bu inceleme, kendini grubun etkin resim üslubunda belli ediyordu. (Lionel, 1984, s.59)

1909 yılında Kirchner ile birlikte İtalya'ya bir geziye çıkmış, burada doğa ve kent görünüşleri, çıplaklar, banyo yapan figürler ve konser salonlarından görünüm resimleri yapmıştır. 1911 yılında Berlin'e taşınmış ve burada Otto Mueller'in atölyesini devralmıştır.

Bu değişiklikten sonra içinde bulunduğu dönemin aksine daha başka sanat akımlarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Örneğin, Berlin’de yaşıyor olsa da arkadaşları gibi kent kargaşasıyla ilgilenmedi, onun yerine ilgisini doğa görünümüne ve insan manzaralarına yöneltmiştir.



**Resim 7: Erich Heckel “Kırmızı Evler” tuval üzerine yağlıboya, 1908**  
<http://decourtenay.blogspot.com/2009/07/erich-heckel.html>

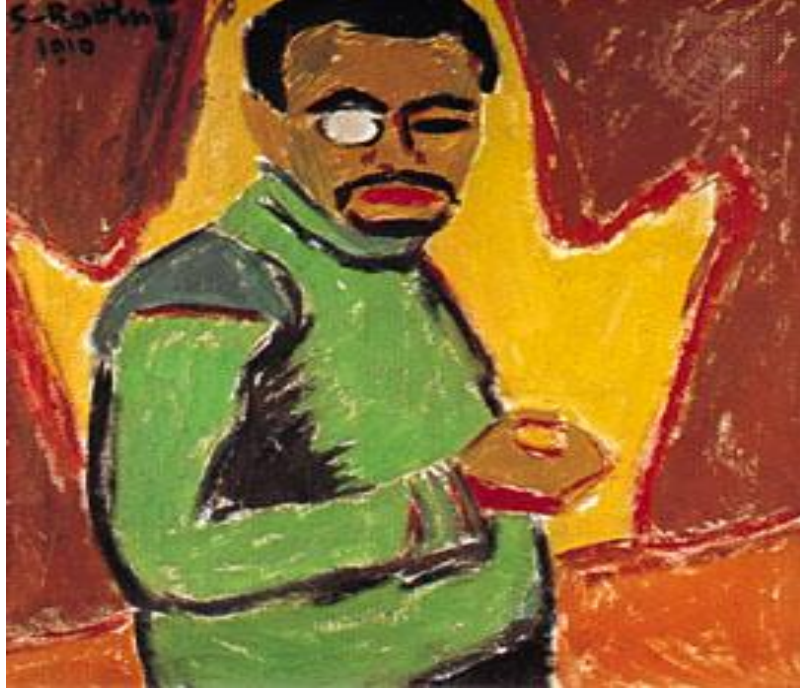
Ekspresyonistler arasında, Alman Romantizmi ile Ekspresyonizm arasındaki estetik bağları en açık şekilde gösteren Erich Heckel’dir. Bunu özellikle, maddi ve insani sefaletleriyle ezilmiş, mutsuz insanlarla dayanışma içinde olduğunu dile getirdiği zaman ortaya koymaktadır. (Crepaldi, 2004, s.40)

Heckel 1914’de orduya katıldı, burada Max Beckmann ve James Ensor ile tanıştı. 1918’de Heckel Berlin’e geri döndür ve sanatını devam ettirmiştir.

### **1.2.6. Karl Schmidt Rottluff (1884-1976)**

Karl Schmidt Rottluff, “ Köprü” grubunun kurucuları arasında önemli bir yere sahiptir. Grubun adını da Rotluff koymuştur. Arkadaşı Erich Heckel’i örnek alarak Dresden’e mimarlık eğitimi almaya gitmiştir. Orada iki sanatçı da mimarlık dışında resim ve şiirle ilgilenmişlerdir. Burada Rotluff, Erich Heckel dışında diğer sanatçıları da örgütleyerek ‘Die Brücke’ grubunu kurmuştur. Grubun ismini koyarken Nietzsche’nin ‘Zerdüş’ adlı kitabından ilham almıştır.

Grup için bu adı Rottluff önerdi, ismi koyarken Nietzsche'nin 'Zerdüş' isimli kitabının dördüncü önsözünden etkilenmişti ki bu metinde bu satırlar şöyle gözümüze çarpmaktadır: “ insanda soylu olan şey, insanın bir amaç değil bir köprü olmasıdır; insanda sevilebilecek onun bir karşıdan karşıya geçiş ve bir alttan gidiş olmasıdır!” (Lionel, 1999, s.103)



**Resim 8:Karl Schmidt Rottluff, "otopotre" tuval üzerine yağlıboya  
<http://painting.about.com/od/famouspainters/ig/Van-Gogh-and-Expressionism/Schmidt-Rottluff.htm>**

Rottluff, manzara ve nü resimleriyle ön plana çıkmıştır. Diğer taraftan özgün baskı konusunda ustaydı ve gruptaki diğer sanatçıları da baskı konusunda geliştiren o olmuştur.

Sanatçı 1911 yazını Norveç’de geçirdikten sonra, Berlin’e gitmiştir, burada Otto Müller ve Lyonel Feininger ile çalışmıştır. Kübizmin kuramlarını tanıdığı Feininger’den çok etkilenir. Ayrıca Munch’un yapıtlarıyla ilgili çalışmasını derinleştirir, Afrika sanatıyla da ilgilenmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Doğu Cephesi’nde çarpışmış, terhis olduktan sonra İtalya’ya ve Fransa’ya yolculuklar yapmıştır. 1931 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine seçilmiş ama iki yıl sonra Nazilerin emriyle üyelikten çıkarılmıştır. 1937’de yoz sanatçılar listesine alınmış ve 1941’de resmi bırakmak zorunda kalmıştır.



### 1.3 Mavi Biniciler (Der Blaue Reiter)

Almanca'da "Mavi Binici" anlamına gelir. "Mavi Biniciler" Grubunun kurulması öncesinde 1909'da Münih'de, 'Yeni Münih Sanatçılar Derneği' adı altında bir grup kurulmuştur. 1911'de bu grup içinde çıkan anlaşmazlıklar sonucu önce, Vassily Kandinsky ve Franz Mark birlikten ayrılmış, onları Gabriele Münter, August Macke ve Kubin izlemiştir. Aynı yıl bu sanatçılar bir araya gelmişler, Klee, Alexei Jawlensky, ve Werefkin'in de katılmalarıyla "Der Blaue Reiter" grubunu oluşturmuşlardır. Grup belli bir sanat programı oluşturmadan, deneylere açık bir tavır benimsemiş ve özellikle Kandinsky'le Marc'ın yenilikçi tutumları doğrultusunda anlaşmıştır. Dışavurumcu nitelikte yapıtlar üreten bu sanatçılar, "Die Brücke"nin güçlü ve vurgulayıcı anlatımına karşı duygusal, gizemci ve felsefi bir yaklaşım içinde davranmışlar ve belli biçimlere bağlı kalmadan kendi iç dünyalarını yansıtmayı hedef alan özgün çalışmalar yapmışlardır. Ayrıca "Die Brücke"ye kıyasla daha yumuşak ve parlak, katışıksız renkler kullanmışlardır.

Kandinsky, grubun ortaya çıktığı yıl, 'Sanatta ruhsal yanla ilgili' adlı eserini yayınladı ve bu eserde resmin dış nesnelere ihtiyacı olmadığını, resimsel, heyecanların soyut bir çizgi ve renk diline aktarılabilceğini ileri sürdü. Ona göre bu çalışma müzik yapmak gibiydi. Bu düşünce non – figüratif ve imformel (biçim dışı) eğilimlere de bir başlangıç teşkil eder. İlk figürsüz resimleri de Kandinsky yapmıştır. Grubun bütün üyeleri non – figüratif resim yapmadılar, ama görsel müzikalite fikrine eğildiler. ( Tansuğ, 2004, s.247)

Topluluk çalışmalarını bir yıllık çerçevesinde toplamış, adını da ilk sayının kapağındaki Kandinsky'e ait mavi renkteki at resminden esinlenerek almıştır. Yıllıkta Kandinsky, Marc, Klee ve Macke'nin sanatla ilgili yazılarının yanı sıra dönemin yenilikçi bestecilerinden Alban Berg, Anton Schönberg ve Anton Webern'in müzik çalışmalarıyla şiir ve tiyatro üzerine yazılarda yer almış, ayrıca Fransız ve Rus sanatçılarıyla Afrika ve Mısır heykellerine Japon baskılarına, Bavyera yerel halk sanatlarına da yer verilmiştir. Bu geniş yelpaze topluluğun ne kadar çok çeşitli sanat türlerine ve biçimlerine açık olduğunu göstermiştir. Dışavurumcu gruplar arasında müzikle bağıntı kuran ve ayrıca sanat dünyasında da kalıcı etkileri olan kuşkusuz bu gruptur. Grup olarak geçiyorlardı ancak bu daha çok, değişik sanat dallarından eser yaratan sanatçıların bir araya gelmeleri sonucunda ortaya çıkan düşünce alış-verişi ve tartışma platformudur. Kitabın içinde çeşitli sanat dallarıyla ilgili yazılar, çoğu yenilikçi resim olmak üzere ilkel sanattan, Uzakdoğu

sanatından, çocuk resimlerinden örnekler, Kandinsky'nin 'Sarı Tını' adlı sahne kompozisyonu, Schönber'in, Alban Berg'in ve Anton Weber'in kimi yapıtlarından parçalar yer almıştır.

Kandinsky ve Marc yazdıkları ortak yazıda amaçlarını şöyle açıklıyorlardı: Yeni bir dönem başlamıştır, "Tinsel uyanış" dönemidir bu. Bu dönüşümle doğrudan doğruya bağıntısı olan sanat olaylarını açıklamak ve bunları anlaşılır kılmak için, tinsel yaşamın alanlarındaki olguları da aydınlığa çıkarmak gerekir. Bu nedenle aşışılâgelen genel geçer biçimleri olan yapıtlar değil, ilk bakışta birbirleriyle ilgisi yokmuş gibi görünen, ama birbirleriyle içten bağıntılı olan, bu büyük dönüşümle ilgili, yani tinsel, başka deyişle "iç yaşam"ı olan, "içsel zorunluluk"tan doğan yapıtlar seçilmiştir. İç yaşamı olan yapıt ne demektir? Bunu da şöyle açıklamışlardır: İnsan sesinin yankısı nasıl boş bir kalıpsa, içsel zorunluluktan kaynaklanmıyorsa, tıpkı bunun gibi her dönemde içsel zorunluluktan kaynaklanmayan, iç yaşamdan yoksun, taklitten öteye geçemeyen sanat yapıtları vardır. Bunlar tinsel havayı zehirlerler ve kolaylıkla kendini esintiye kaptıranları yanlış yola sürüklerler. Yazının sonunda onlarla aynı düşünceyi paylaşan, aynı amaca yönelik her sanatçı, hangi ulustan olursa olsun Almanak'a yazı yazmaya çağırılmıştır.

Münih, Mayıs 1912. Yayımcı Reinhard Piper, Kandinsky, Allard Burljuk, von Busse, von Hartmann, Kubin, Marc, Macke, Sabaneev ve Schönberg'in çağdaş resim ve müzikle ilgili birçok renkli resim ve eleştiri denemelerinden oluşan, büyük boy bir kitabı, "Mavi Atlının Almanığı"nı yayımlar. Eleştirmenlerin ilgisiz kaldığı grup, kısa sürede, genç Alman sanatçılar için bir başvuru noktası, Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde sanatsal yenilenmenin simgesi haline gelir. (Crepaldi, 2002, s.49)

Bu sergiler 1911-1912 yıllarında seri şekilde devam etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından Marce ve Maxcke'nin savaşta hayatını kaybetmesi, Kandinsky'nin de Almanya'dan ayrılmasıyla birlikte grup dağılmış, baskıya hazır olan grubun ikinci yıllığı da yayınlanamamıştır. "Der Blaue Reiter" Alman Dışavurumculuğu'nun en olgun örneklerini üretmiştir.

### **1.3.1. Vassily Kandinsky (1866-1949)**

Vassily Kandinsky, Hukuk ve İktisat eğitimini tamamladıktan sonra Dorpad Üniversitesi'ne profesör olarak atandı ancak 1896'da pozitif metotların kesin doğruluğuna

olan inancı kaybalduğundan, bilimsel mesleğine son verdi ve Münich'e resim öğrenimi görmeye gitmiştir. 1902'de "Phalanx" isimli sanatçı derneğini ve de ondan sonra aynı adı taşıyan sanat okulunu kurmuştur. Münich'te gittikçe artan bir sanat çevresi oluşmuştur. Kandinsky, renge karşı etkilenen bir ruha sahip olduğundan, renk duygusu onun sanatını ortaya koymasını sağlamıştır. Dışavurumcu ifade biçimini renk kullanımına ve de biçimi soyutlaştırmaya dönük olarak kullanmıştır. Kandinsky, konuyu, rengin resim yüzeyini kaplamasına karşı bir engel olarak görmüştür. Kandinsky, izlenimcilerin seçtikleri konuları basit bulduğu için, bununla birlikte dışavurumcuların biçimi bozma deneyleri de onu tatmin etmemiştir. 1910 yılında ilk kendi "soyut" suluboyasını yaptığı zaman Kandinsky, kendi iç dünyasına yolculuğunu somut olarak başlatmıştır. Soyut sanatın başlangıcı Kandinsky'le olmuştur. 1908 yılında yaptığı resimlerde boya sürüşü bakımından rahatlamalar görülmüştür. Formun gerçeklik kaygısı boya sürüşünü etkilememiştir. 1910 senesine gelindiğinde ise doğadan çıkışlı yaptığı resimlerde boya ve stil bakımından daha da rahatladığı görülmüştür. Bu bir anlamda beyninin iki boyutlu yüzeyde aradığı görüntüye sanatçıyı hazırlaması gibi düşünülebilir. Ardından Kandinsky bir gün dışarıdan atölyesine geldiğinde yaptığı resmin farkına sıra dışı bir biçimde varmıştır.



Resim 9: Vassily Kandinsky, "Murnau" tuval üzerine yağlıboya  
<http://www.artistsguilds.com/art/Kandinsky.htm>

Kandinsky ,bir gün atölyesine döndüğünde resimde aradığı şeyin ne olduğunu görür. “Nihayet Kandinsky, bir gün eve döndüğü zaman atölyesinde çok güzel bir resim gördü. Sonra farkettiler ki, resim kendisine aittir ve resim baş aşağı duvara dayalıdır. Buradan konunun resimlerine zarar verdiğini anlamış ve resmin herşeyden önce bir renk kompozisyonu olduğu sonucuna varmıştı.” ( Turani, 1983, s. 516)

1900’den 1908’e kadar olan sürede Kandinsky, genellikle doğduğu ülkedeki anılarını resmetmiştir. Bu resimlerde romantik bir hava vardır. Doğu kentleri, renkli giysileriyle yerli halk, ata binmiş insanları resmetmiştir. Süvari resimleri, Kandinsky’nin bu dönemi için bir özellik ortaya çıkartmıştır. Yine bu dönemde, resim teknikleri araştırmıştır ve “Der Blaue Reiter” resmi bu dönemde ortaya çıkmıştır.

### **1.3.2. Franz Marc (1880-1956)**

Franz Marc ise, çalışmalarına önce tanrı bilimi, sonraları ise felsefe ile devam etmiş, 1900’de birdenbire babasını örnek alarak ressam olmaya doğru yönelmişti. Sanat onun için dini inancı tekrardan güçlendirebilecek bir yoldur. Din olmadan hiç bir sanatın gelişemeyeceğine inanmıştır. 1903’de Münich Akademisi’ne gider, sonra ilk kez Paris’e gezi yapar. Burada geniş ölçüde etkilenmişse de bu etki resimlerinde ender olarak görülür. Empresyonizm’e eğilimi vardır ancak sadece Van Gogh onda uzun süren bir etki bırakmıştır. Marc, “nesnelerin içindeki gerçeklerin” dışavurulmasının gerektiğine ve ne kuramın ne de doğa incelemesinin bunun için yararlı olabileceğine inanmamıştır. Ancak hayal gücü kullanılarak bir sonuca varılabilirdi. Bu nedenle sonraki süreçte uzun zaman doğayı izledi ve daha sonra da bunu hayal gücünü kullanarak sentezlemiştir. Ortaya çıkan görüntüler doğa yasaları baz alınarak yaratıldıkları için yine de gerçeğe uygundular. Böylelikle doğanın simgeselliğini duyu uyandırma gücünü ve gizemini dışavurmak için, biçimi yalına indirgemeyi ummuştur. 1910’da Marc, ilk kişisel sergisini açmış, bu sergide herşeyden öte ışık temeline dayanan ‘açık hava’ resimlerine benzeyen resimlerini sergilemiştir. 1911’de Kandinsky ile tanışmıştır ve Yeni Sanatçılar Birliği’ne katılmıştır. İlgisini hayvan resimlerine yöneltmiş ve giderek daha çok hayvan resimleri yapmaya başlamıştır.



**Resim 10: Franz Marc, "kaplan" tuval üzerine yağlıboya, 1912**  
<http://www.colby.edu/personal/a/akoch/Home.html>

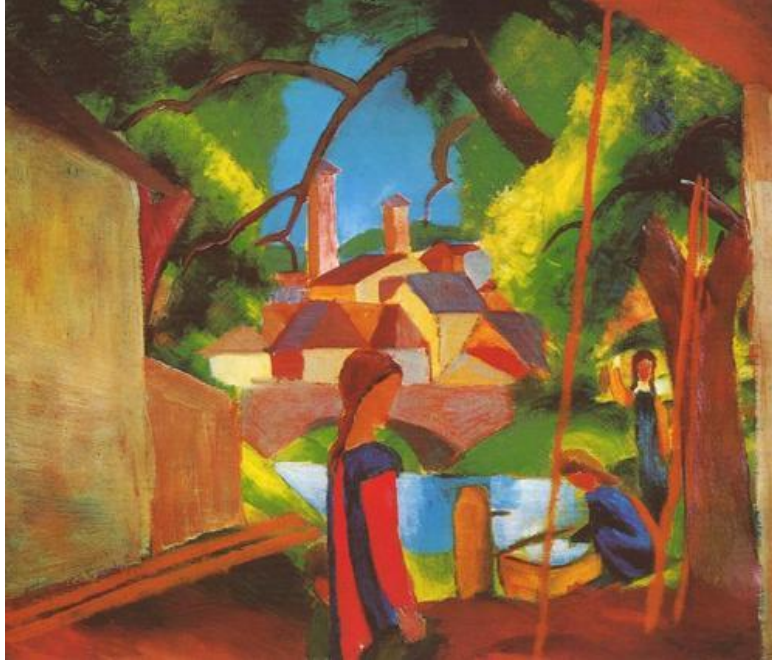
Marc, "Hayvanların doğalarında var olan yaşam duygusu, benim içimdeki tüm iyi şeyleri ortaya çıkartırken, çevremdeki dinsiz insanların (en çok da erkekler), benim gerçek duygularımı çoşturamadılar" diyordu. ( Lionel, 199, s.80)

Marc, düşünce biçimini "sanatın hayvanlaştırılması" olarak açıklamıştır. Hayvanlar ve doğa görünümünü, dışavurumculuğun biçime ve renk sürüşüne getirdiği rahatlıkla harmanlayarak yenilenmiş ama özünden de kopmamış, organik yapısını koruyan bir biçim haline getirmiştir.

### **1.3.3. August Macke (1887-1914)**

August Macke, Franz Marc'ın yakın arkadaşıdır. Der Blaue Reiter'in etkinliklerine katılır. Ancak dünyanın görüntülerine bağlı hissetmiştir kendini ve hayal dünyasına yakınlık duymamıştır. Doğaüstü sorunları yansıtmamanın bir zaman kaybı olduğunu düşünmüştür. Düsseldorf Akademisi'ne gitmiş ve burada tiyatro oyunları için dekor ve kostüm tasarımları yapmıştır. 1907'de Empresyonistleri incelemek için Paris'e gitmiştir. Onun üzerinde en çok Degas ve Monet iz bırakmıştır. Sonrasında Berlin'e gitmiştir. Burada Corinth'in öğrencisi olmuştur. 1908 yazında yeniden Paris'e gitmiş ve burada Seurat, Cezanne ve Gauguin'i

incelemiştir. Macke, doğaya şaşkınlık ve hayranlık duyguları içerisinde bakıyor ve resimlerini bu etkiyle üretmiştir diyebiliriz.



**Resim 11: August Macke, "Çamaşır Yıkayanlar" tuval üzerine yağlıboya**  
[http://www.bemhaja.com/bemhaja/2006/10/august\\_macke.html](http://www.bemhaja.com/bemhaja/2006/10/august_macke.html)

Macke'nin yolu, Marc'la yakın arkadaşlığına ve sürekli düşün alış-verişine karşın, onunkinden çok farklıdır. O neşeli, canlı yaşam dolu kişiliğiyle doğaya daha doğrusu her güzele açıktı. Marc'ı ve "Der Blaue Reiter" grubundakileri aşırı tinsellikleri yüzünden eleştiriyordu. Macke nesneden büsbütün kopmamıştı. Onun soyut çalışmaları yaşamının çok kısa bir dilimini kapsar. O da Marc gibi çok genç bir yaşta ölmeseydi nasıl bir gelişme gösterecekti? Kesin bir şey söylemek güç. Macke'in sanatı üzerine bir araştırma yapan J. Langner, onun 1911 - 13 yıllarında yaptığı soyut denemelerine değinerek bunların yeşermediğini, dekoratif olmaktan öteye gidemediğini söyler. (İpşiroğlu, 1995, s.44)

Macke, doğadan kopmak istememekle birlikte bir kopyacının kaygılarını da taşımamıştır. O resmederken daha önceki deneyimlerinden edindiği görsel gelişimini de ekleyerek yoluna devam etmiştir. Böylece Macke, Marc'ı ve Kandinsky'yi uyardığı gibi duygu barındırmayan sadece biçimi bozmak uğruna yapılmış deformasyon modasına da kapılmadığı söylenilebilir.



## 1.4. Fransa’da Dışavurum

### 1.4.1. Fovizm

1900’lerin başında Paris’de Henri Matisse’in (1869-1954) liderliğinde Andre Derian, Van Dongen, Raul Dufy, Othon Friesz, Manguin, Marquet, Jean Puy ve Vlaminck tarafından oluşan gruptur. 1903’den başlayarak grup sergileri açan bu sanatçılara ‘fauves’ (vahşi hayvanlar) adı 1905’de ‘Güz Salonu’nda açtıkları ilk sergide verilmiştir. Bu ismi sanatçılara veren sanat eleştirmeni Lois Vauxcelles’dir. Grubun sergisini gezen Vauxcelles, resimlerdeki şiddet öğelerinden etkilenerek, sanatçılara ‘Fauves’ ‘vahşi hayvanlar’ kelimesinden türeyen ‘Fovist’ ismini vermiştir. Matisse, 1905 yılında Derain, Manguin, Marquet, Puy, Valtat, Vlaminck, Friesz ve Roualtile birlikte Salon d’Automne’a (güz salonu) katılır. Bunun üzerine kıyamet kopar, rengin bu kadar şiddetli ve cesur şekilde kullanımına alışık olmayan eleştirmenler hayret ve şaşkınlık içinde kalmışlardır. Resimlerin sergilendiği salonun ortasında Albert Marquet’nin Quatreconto (15.yüzyıl İtalyan sanatı) heykellerinden esinlendiği bir bronz çocuk figürü de bulunmaktadır.

Gil Blas dergisindeki eleştirisinde Louis Vauxcelles üslup karşıtlıklarını belirtmiş ve ‘Ah Donatello yabancı hayvanların arasında kalmış!’ demiştir. Bu daha sonra hızla yayılmış ve 1906 yılında Salon des Independants’da, herkes onlara Fauves, yani yabancı hayvanlar demiştir. (Crepaldi, 2001, s.40.)

Bu yapıtlar natüralist olmayan renkleri ve kaba sayılabilecek tekniğinden dolayı önceleri tepkiyle karşılanmış, ama zamanla, sanat tarihçileri tarafından çağdaş akımların öncüleri olarak nitelendirilmişlerdir. Fovistler İzlenimci’lerin, salt görsel algılamalarını tuvale aktarmalarına karşı çıkararak, gözlenenin, kişinin görme duyusunun yanı sıra tüm duygularını da etkilediğini ve aslında tuvale yansıması gerekenin de bu duygular olduğunu öne sürmüşlerdir. Duygularını renklerle yansıtmayı amaçlayan bu sanatçılar, Dışavurumcu anlatımı benimsemişler, kaba fırça darbeleriyle parlak, canlı ve karşıt renkler kullanarak geniş renk alanları yaratmışlar, figürleriye kalın dış çizgilerle belirlemişlerdir. Renk kullanımları açısından büyük ölçüde Van Gogh ve Gauguin’den etkilenen sanatçılar, ayrıca Afrika sanatına büyük bir ilgi duyarak özellikle Afrika heykel ve maskelerini incelemişler ve bu yüzlerde doğal biçimlerin aynen kopya edilmediğini görmüşlerdir. Fovistler’in biçimleri bozmadan figürün bazı özelliklerini vurgulamış olmaları bu gözlemlerinden kaynaklanmış olabilir.

Fovlar “kendilerini hayatta yakalanıp, kilişelere benzeyen her şeye” uzak tutuyorlar ve resmi, her türlü taklitten ve itibari bağlardan kurtarıyorlardı. Bu resamlara siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına karşıydılar. Resimlerinin öğeleri: Yüzey, kontur ve renk, özellikle de renk idi. Derain “renkler bizim için dinamit lokumlarıydılar, biz resime derhal renk ile başlıyorduk” diyordu. Doğa biçimi, esas yapılması gereken ve insanı duygulandıran soyut yanında, ikinci derecede bir rol oynuyor ve kompozisyon bakımından gerekli olan biçim bozmalara müsaade ediyor, fakat resimden tamamen kalkmıyordu. (Turani, 2003, s.566)

Fovizm, Fransa’da Dışavurumculuk ilkelerinin görüldüğü ilk akım olmuş ve Alman Dışavurumcuları’nı büyük ölçüde etkilemiştir. Grup 1908’de dağılmış, sanatçıların birçoğu kendi özgün üslubunu geliştirme yolunu seçmiştir. Ancak Matisse, Marquet ve Dufy, Fovizm ilkelerine tüm sanat yaşamları boyunca sadık kalmışlardır.

#### **1.4.2. Henri Matisse (1869-1954)**

Henri Matisse, o sıralarda 35 yaşındaydı ve Cezanne, Gauguin ve Van Gogh’dan etkilenmiştir. Matisse, resim sanatına ilgi duymasının bir tesadüf sonucu başladığını ifade etmiştir. Matisse, hukuk öğrenimi için Paris’e gitmiştir. Burada rahatsızlanıp hastaneye yattığında yan tarafta yatan hastanın resim yaptığını görür ve bende yapabilirim diye düşünmüştür. Ardından Paris’teki Julien sanat akademisine başlar burada Gustave Moreau öğretmeni olmuştur. Matisse, Louvre’da ustaları kopya ediyor ve nü çalışıyordu daha sonra Londra’ya gitmiştir. Burada Turner’in suluboyalarından etkilenmiştir. Neo-Empresyonistlerin sanat anlayışı ona yakın gelmiştir. Onun üslubunu belirlemede Cezanne, Van Gogh ve Gauguin, özellikle de rengi düz yüzeyler halinde toplayan ve çizgiyi kontura dönüştürüp bırakan Gauguindir. Matisse, kendi üslubunu 1903’de bulmuştur. İlkesi renk, biçim, çizgi idi. Renk olgusunu asıl değeri ve amacı olarak görülmüştür. Biçimi ortaya koyan konturlar o aslında rengi sınırlayan yardımcı bir etken gibi kullanılıyordu. Rengin sınırlarını belirtmiştir. Bu sayede biçimin önüne geçmesi de sağlanmıştır.





**Resim 12: Henri Matisse, "Model" tuval üzerine yağlıboya**  
<http://www.ngv.vic.gov.au/orangerie/matisseimage.html>

Matisse, 1947'de yayımladığı "Rengin Yolu" kitabında o yıllara bakarak, "Taklitçilikten kurtulmak gerekiyordu, ışığın taklidinden bile" diyordu. "Resimde ışık etkisi verebilmek için renklerle değişik düzlemlerde oynamalı, müzikte akorlarla olduğu gibi. Ben renkleri duygularımı dile getirebilmek için kullandım.... Önemli olan karşıtlıkları ortaya çıkarmak, onları vurgulamaktı. Müzik nasıl sadece yedi nota üzerine kurulabiliyorsa, bizim de kompozisyonlarımızı pek az birkaç renkle yapmamamız için hiçbir neden yok." (İpşiroğlu, 2001, s.40 )

### **1.4.3. Andre Derain ( 1880 -1954)**

Andre Derain, Fovlar'da olduğu gibi, Van Gogh'un etkisi ile biçimleri renklerle oluşturmaya çalışıyordu. Onun renkleri 'dinamit lokumları' benzetmesi bu tekniği açıklamaktadır. Derain, 15.yy. Floransa ekolünden beslenen Amadeo Modigliani ile tanıştıktan sonra İtalyan resim sanatını araştırmış, Piero Della Francesca'yı ve Raphael'i farkedip etkilenmiştir. Dönem arkadaşlarının aksine o geçmişteki resim ve tasvir anlayışının tamamen yok sayılmasını benimsemiyor aksine bu tarihi miraslara sahip çıkılmasını ve dersler alınması gerektiğini savunmuştur.



**Resim 13: Andre Derain, "Köprü", tuval üzerine yağlıboya**  
<http://www.aarght.com/talking-art.aspx?g=posts&m=79>

Ölümüne dek (1954) sessiz ve hayatından memnun olmadan herkesten uzak yaşadı. Apollinaire onun hakkında şöyle yazmaktadır: "Derain ihtirasla eski ustaları inceledi. Derain'in eski ustalardan yaptığı kopyalar, onun bu sanatçıları tanımak için ne kadar çaba sarfettiğini gösterir. Aynı zamanda o eşsiz bir cesaretle bu çağın sunduğu sanatı ihmal etti. Böylece sanatta basitliği, tazeliği ve sanat prensiplerini öğrenmek ve disiplini tekrar bulmak istiyordu. (Turani, 2003, s.570)

Derain, Fovistlerin başını çekenlerden olan arkadaşı Vlaminck gibi hızlı tuşlarla çiğ renkleri birbiriyle uyumlu lekeler biçiminde kullanmış, yeşil, mavi, mor, kırmızı gibi çarpıcı renk çeşitlerini bütünlük içinde kullanmayı başarmıştır.

#### **1.4.4. Raoul Dufy (1877- 1952 )**

Raoul Dufy, 1877'de doğduğu Le Havre'da boya sanatının ilkel bilgilerini öğrendi ve ardından öğrenimini Paris'de sürdürmüştür. 25 yaşında iken Degas'ın etkisinde resimler yapmıştır. Matisse'nin eserlerini gördüğünde Empresyonist tavır onun için etkisini yitirmiştir.

Duffy, Matisse tarafından Empresyonist Realizmden uzaklaştırıldıktan sonra, çığ renklere döndü ve aynı amacı güden ressamların düş gücüne doğru yöneldi. Düzeysel aydınlığın üstesinden gelmek için rengin gücünü yoğunlaştırdı. Görmediğimiz bir nesne dünyası yaratmak gerektiğine inanıyordu. Bunun içinde yalnız dış çizgileri yalınlaştırmakla kalmayan, dışavurumcu biçimi özetleyen bir çizim tekniği buldu. (Lionel, 1999, s.53)



**Resim 14: Raoul Dufy, "Pencereli İç mekan" tuval üzerine yağlıboya**  
<http://www.worldgallery.co.uk/art-print/Interior-with-Open-Window-207087.html>

Bu düşünceyle Kübizm'i incelemeye ve çözümlenmeye koyulmuştur. Bu denemelerinde, sanat tacirleri açısından Empresyonist eserlerinde olduğu kadar başarılı bulunmaz ve yaşamak için para kazanmak adına seramikçilik ve kumaş desenleri yaparak hayatını devam ettirmeye çalışmıştır. O kendini bizzat "peintre de vacance" (tatil ressamı) olarak isimlendirmiştir. Dünyayı içinde deney laboratuvarının bulunmadığı bir dinlenme yeri olarak görmüştür. Kayık yarışları, plaj hayatı ve at yarışı sporları gibi konular ona bir yığın motif temin etmiştir. Duffy'nin yaşam neşesi yalnız motife değil aynı zamanda biçime, kendi notalarına dayanmıştır. Görmediğimiz bir nesne dünyası yaratmak gerekliliğine inanmıştır.

## 1.4 İtalya'da Dışavurum

### 1.5.1 Fütürizm

20 Şubat 1909'da, Milano'lu F.J. Marinetti (1876-1944), Paris'de "Figaro" gazetesinde 'Le Futurisme' adlı manifestosunu yayımlanmıştır. Bu manifesto'nun içeriğinde, İtalya'da arkeologların, profesörlerin ve eski sanat meraklılarının Antik Yunan ve Roma sanatının dışındaki yapıtları, hareketleri ve gelişmeye çalışan düşünceleri yok saymalar vardır.

Fütürizm hareketi, modern hayatı, büyük kent hayatının heyecanlarını, modern hayatın hızını, makinenin modern hayata getirdiği seri üretimi, makinenin zaman dilimlerini bölercesine bir tempoda programlanmış olarak aynı noktaya, eşit kuvvet harcayarak, eşit zamanda ve aynı yere dokunarak meydana getirdiği ürün anlayışından yola çıkarak durmaksızın üretim yapmasını, makinanın insanla aynı zaman dilimini kullanıyor olması nedeniyle 'co-existence' (birlikte yaşamak) felsefesini savunmaktadır. Bu da Birinci Dünya savaşına denk olan Heroik Dönemi'nin (makine ve insan) başlangıcı sayılmıştır.

Son dönem Fütürizmi, Fransa ve Almanya'da savaşın patlamasıyla sona eren etkisini sürdüren bir sanat akımı olmuştur.

İtalya'nın sanattaki Dogma fikirlerinin sanata yansımalarına karşı olarak 1910 tarihinde Moskova, Madrid gibi merkezlerde açtıkları sergilerle, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Ciagomo Balla ve Gino Severini bu akımın en önemli sanatçılarıydı. Bu dönemde Turin'de bir tiyatrodaki, 3000 kişinin önünde açıklanan, aşağıdaki "Fütürist bildiri"yi imzalamışlardır.



#### Fütürist Bildiri:

1. Biz tehlikeye karşı duyduğumuz sevgiyi, enerjii ve atılganlığa duyduğumuz yakınlığı yüceltmek istiyoruz.
2. Yüreklilik, gözüpeklik ve başkaldırı, bizim yazımızın en temel öğeleri olacaktır.
3. Bugüne dek yazın, düşünce tembelliğinden, kendisinden geçmeden ve uykudan övgü ile söz etmiştir. Biz ise şimdi saldırgan devrimi, ateşli uykusuzluğu, koşar adımı, ölüm taklasını, tokadı ve yumruğu övüyoruz.
4. Dünyanın güzelliğinin, yeni bir güzellikle daha da zenginleştiğini açıklıyoruz: Bu güzellik, hızın güzelliğidir. Karoserisini, içine çektiği havanın etkisi ile patlayacakmış görüntüsü veren yılan benzeri boruların süslediği bir yarış arabası (...) motoru ısıtılırken son derece yüksek bir gürültü çıkaran araba, Samothrakeli Nike'dan daha güzeldir.
5. İdeal eksenini, kendi yörüngesinde hızla ilerleyen dünyayı dolaşan dümeni elinde bulunduran insanı yüceltmek istiyoruz.
6. Yazar, temel elementlerinin ateşli tutkularını çoğaltmak için göntüllü ve içtenlikle kendine vermekten çekinmemelidir.
7. Güzellik artık yalnızca savaşımında sözkonusudur. Saldırgan özelliklerden yoksun bir yapıt, başyapıt olamaz. Yazın, insanların önünde saygıyla eğilmelerini sağlamak amacı ile bilinmeyen güçlere yapılan bir saldırı olarak algılanmalıdır.
8. Biz çağımızın en son aşamasında bulunuyoruz! (...) Olanaksızlığın gizemli kapılarını açmak için neden geriye bakalım? Zaman ve mekan dün yok olmuştur. Bizler artık mutlak olanda yaşıyoruz, çünkü artık sonsuz ve her zaman için var olacak olan hızı yaratmış bulunuyoruz.
9. Müzeleri, kitaplıkları ve her türlü akademiyi yıkmak ve ahlakçılığa, feminizme ve belli çıkarlar ve amaçlardan kaynaklanan korkaklığa karşı savaş açmak istiyoruz.
10. Çalışan, eğlenen ve ayaklananlara neden olan büyük insan kitlelerini yüceltmek istiyoruz. Çağdaş başkentlerdeki renkli ve çok sesli devrimci akımları yüceltmek istiyoruz; göz kamaştıran elektrikli aylar tarafından aydınlatılan silah depolarını ve tersanelerini, dumanlı yılanlara benzer trenleri yutan istasyonları; göğe yükselen dumanlarıyla bulutlara asılı duran fabrikaları, dev aletleri gibi nehirlerin iki yakasını birleştiren ve güneş ışığında bıçak gibi parlayan köprüleri, göğü inleyen ve serüvenler peşinde koşan vapurları, raylarda, borularla çevrelenmiş dev çelik beygirler gibi koşmakta olan geniş göğüslü lokomotifleri ve rüzgarda bir bayrak gibi sallanan ve coşkulu bir topluluğun alkışını andıran pervanesiyle göklerde kayarcasına uçan uçakları yüceltmek istiyoruz. .( Antmen, 2009,s.72)

Fütüristler bu bildiri ile oluşturulan sanat devrimini Modernizm'e bir geçiş aşaması olarak görmüşlerdir. Bu sanatçıların amacı yoğun, kalabalık, gürültülü kent yaşantısı faktörünü kabul etmek, kentte yaşayan sanatçının bununla birlikte yaşadığı gerçekliğinden yola çıkarak yapılan sanat yapıtlarında sanki arkadan sokağın gürültüsü de

hissediliyormuşcasına bunu kompozisyonlarda imgeleştirmektedir. Fütüristler bunu sanatın birinci kuralı gibi görmüşlerdir. Bunu ifade etmeyen tüm geleneksel biçimlerdeki yapıtların sanatsal işlevini yitirdiğini idea etmişlerdir. Onlara göre geleneksel sanat yaşamdan kopuktur. Pencereden dışarı bakıldığında görünen gerçekliği onlar yansıtmamıştır. Geleceğin sanatı çağdaş uygarlığın yaşam biçimini oluşturmalı ve onu yansıtabilmelidir. Sanat yaşamın hızına, dinamizmine, gürültüsüne kapalı kalmamalıdır. Eşzamanlılık Fütüristlerin temel ilkesidir.

Boccioni'nin "Sokak Evden İçeri Giriyor" adını verdiği resimde sokağa balkondan bakan kadının başını tepe açısından görüyor ve sanki onunla birlikte gürültüsünü de duyuyoruz. Bağırان satıcılar, koşuşanlar, atlar, arabalar, bir yapı ve kilise v.b. bütün bunlar bir renk ve biçim karmaşası içinden belirginleşerek kadının çevresini sarıyor. Hepimiz biliriz. Kapalı bir odada bir pencere açtığımızda, sokağın bütün gürültüsü, olanca canlılığıyla birden evin içine dolar, pek çok şeyi aynı anda görür ve işitiriz. (İpşiroğlu, 2001, s.78)

### **1.5.2. Giacomo Balla (1871-1958)**

Giacomo Balla, 1900'de gittiği Paris'de divizyonizmi öğrenmiştir. Divizyonizm; boya maddesinin palette karıştırılmadan, saf renkler olarak tuvale küçük fırça vuruşlarıyla uygulanmasıdır. Ayrı ayrı uygulanan saf renkler, yapıta uzaktan bakıldığında görsel olarak birleşerek istenen renk ve tonları oluşturur. Sanatçı, Roma'ya geri döndüğünde bu tekniği Boccioni ve Severini'ye öğretmiştir. Bu teknik, renk, biçim ilişkisinde soyutlamaya olanak sağlıyordu. Kuşların ve otomobillerin, hareketlerini inceleyen Balla'nın divizyonizmi giderek gelecekçiliğe dönüşmüş ve ardından çıkartılan manifestoyla sonuçlanmıştır.

Yapıtlarında hız kavramının üzerinde duran Balla, izleyicinin resmin devinimine katılmasını sağlayan soyut nitelikli resimler yapmıştır. Balla, fütürizmin en iyi örneklerinden sayılan "Tasmalı Köpek" adlı tablosunda hareketi, köpeğin ayakları ve tasmanın havada çizdiği eğrilerin birbiri ardı sıra yarattığı görüntülerden oluşan bir süreç olarak tuvale aktarmayı başarmıştır. (Eczacıbaşı San. Ans., 1997, 1.c., s.189)



**Resim 15: Giacomo Balla, "Tasmalı Köpek" tuval üzerine yağlıboya, 1913**  
<http://www.artinthepicture.com/blog/?cat=4>

Balla, uzun süre fotoğrafçılıkla ilgilenmiştir. Resimlerini tasarlarken ard arda gelen görüntüleri, süren hareketi sanki tek bir görüntüymüş gibi göstermek istemiştir. Bu düşünceyle 'Kronofotoğraf' adı verilen teknikle çalışmıştır.

### 1.5.3. Umberto Boccioni (1882-1916)

Boccioni, Fütürizm'in öncü ve kuramcılarında olmasının yanı sıra, bu akımın tek heykeltisi ve en etkin temsilcisidir. Geçmişle tüm bağların koparılmasını savunmuştur.

"Boccioni'ye göre eski Mısır, Yunan ve Rönesans geleneğinden medet ummak, kurumuş bir kuyudan dibi delik bir kovayla su çekmekten farksızdı" (Yılmaz, 2006, s.82)

Yaşadığı makine çağının tüm dinamizmini ve canlılığını yapıtlarında vurgulayarak, hız ve hareket kavramlarını tuvale aktarmayı başarmıştır.



**Resim 16: Umberto Boccioni, tuval üzeri yağlıboya**  
<http://www.webalice.it/barlow/Giorni%20Rappresentativi.htm>

Aslında Boccioni, Fütürizm'in iki temel ilkesini sanatında işlemiştir. Bunlardan biri coşku ve heyecan, diğer boyutu da zaman duygusudur. Sanatçı zaman kavramını da iki farklı biçimde ele almış, birinde devinim ve hız kavramlarını izleyicinin resme kapılmasını sağlayacak biçimde işlemiş, diğerinde ise, ruhsal tavrın süreklilik kazanıp somutlaşmasıyla bir üslup oluşturmasını amaçlamıştır.

#### **1.5.4. Gino Severini (1883-1966)**

Gino Severini, sanat hayatının başında Seurat'ın noktacılık tekniğinden etkilenmesinin ardından Roma'ya giderek Balla'dan bu tekniğin inceliklerini öğrenmiştir. Severini, yapıtlarında, öncelikle resim mekanını birbiriyle çelişen ve etkileşen ritimlere bölerek, canlı renklerden oluşan, yarı-geometrik alanlarla bir hareket duygusu yaratmayı amaçlamıştır.

Severini, 1914-15 yılları arasında Marinetti'den etkilenerek savaş konulu resimler yapmıştır. Gelecekçiliğin ilkelerinden vazgeçmemekle birlikte makine ve hareket kavramlarından esinlense de, doğalcı yansıtmacılığın renk ve biçim yansıtma yoluyla aktarılan benzetme kaygısından daha az değer taşıdığı görüşüne varmış, 'savaş'ı anlatabilmek için ille de açık alanda savaşın tasvir edilmesinin gerekmediği fikrinden yola çıkarak uçak, top, bayrak gibi simgesel imgeler kullanılarak seyirciye daha iyi



yansıtılabileceğini düşünmüştür. Simgesel olarak resimlerine yerleştirdiği objeler yoluyla kendi iç dinamiğini bize göstermiştir. Yani resmin sanatçının ruh durumunu yansıttığını düşünebiliriz.



**Resim 17: Gino Severini, "tren" tuval üzerine yağlıboya**  
<http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/pm05.htm>

## **2.RESİM SANATINDA SOYUT DIŞAVURUM AKIMI**

### **2.1 Soyut Dışavurum Akımı**

Geçmişten günümüze sanat tarihi gözden geçirilecek olursa, yapıtların çıkış kaynakları incelendiğinde, ilk aşamalarda ortaya çıkmış primitif halk resimlerinin toplumsal yaşam kaynaklı bir psikolojik duyumun dışa yansıtılması eylemi olduğu görülmektedir. Psikolojik depresyonlardan ilham alan resimlerin nesnel görüntüyü taklit etmekten daha çok, insanın içindeki ruhsal birikimlerine dayalı, anlık olarak eyleme geçme dürtüsü, bir çeşit kendinden geçme, bir motivasyon hali ya da bir tür ibadet etme biçiminde gerçekleştiği görülür.

Bir eserin ortaya çıkarılmasında, soyutlamak diye nitelendirilen sanat anlayışının, ilk başlarda algıyla tetiklenen sonrasında ise duygularla harmanlanarak, biçimin yerini kimliğe bırakması, insanlık tarihinin XIX. Yüzyılın son çeyreğinde ve XX. yüzyılın başlarında görülüyor ve o zamana kadar hiç yapılmamış, ihtiyaç duyulmamış bir ortaya koyuş biçimi sergilenmiştir. Bu bakımdan XIX. Yüzyıl'da sanat alanında ilk kez “mutlak bir ‘soyut’ sanat anlayış biçimine varılmıştır”, denilmekte ve “Peintüre Absolut” ifadesi yani “Pür Resim” sadece çağımıza özgü bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır.

Henri Matisse, bunun için “Doğadaki nesnelere, resim yoluyla ifade etmenin iki yolu var: Biri, onları kabaca resme aktarmak, öteki ise onları sanat yoluyla çağrıştırmaktır” demiştir. (Matisse. Gençsanat,1998,s.19)

20.Yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, ‘sanat için sanat’ çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır. (Antmen,2009,s.79)

Empresyonizm sonrasında sanatçıların giderek doğa karşısında mesai yapmayı bir yana bırakıp resimlerini hayal dünyalarından yararlanarak yaptıkları görülmüştür. Bu davranış biçimi ile ilkel kavimlerde gözlenen primitif, geometrik biçimleme ve dramatik anlatımlarına benzer davranışlar ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşte bu tamamen duygusal eylemlerin sonucunda ortaya çıkan biçimler doğadan kaynaklı, ancak doğada yer almayan kavramsal ifade biçimi olma özelliği taşıyan yeni biçimlerdir. Bu ekspresif biçim ve renkler, sanatçının içinden gelen bir zorlamaya, zorlamanın sonucunda da başvurduğu soyutlama eylemine dayanmaktadır. Bir anlamda kasıtlı olarak yanlış, olağandışı, kusurlu, aslından bağımsız betimleme biçimidir. Bu durum bir bakıma sanatçının doğadan ayrılarak kendi içine bakmaya ve ne gördüğüne değil de daha çok gördüğü karşısında ne hissettiğine önem vermesi sonucunda gelişmiştir. Dolayısıyla dış gözlem önemini gittikçe yitirmiş, iç gözlem önem kazanmıştır.

Husserl’in Görüngübilim (Fenomonoloji) felsefesine göre, karşımızda durduğunu söylediğimiz fiziksel nesne ve ona ilişkin bilgilerimiz, o nesneden duygularımız aracılığıyla bize verilen şeyler değil, bilincimizin o nesneyi o şekilde kurmasıdır. Bu açıdan bilinç, bir ‘nesne görevi’ yapmakta kendisini nesne gibi sunmaktadır. Bilincin bir nesneye yönelmesiyle, aslında bizzat kendisine yönelmesi demektir.

Soyutlama anlayışı ve ötesinde de soyut sanat tavrı, doğadaki biçimlerde ve renklerde aradığını bulamayan sanatçının, kendi iç dünyasını, yaşadıklarını, inançlarını yansıtan yeni bir anlatım biçimine başvurmasıdır. Ekspresif anlatımda sanatçı, geleneksel desen disiplini, renk uyumu gibi klasik plastik sanat öğelerini uygulamak istememektedir. Bunun sonucunda sanatçı, belirli bir biçime, belirli bir figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle bir karşı duruş, bir isyan duygusuyla sanat eserini yapmaktadır. Bu sayede renkleri saf halleriyle doğadan bağımsız olarak kullanabilip, soyutlama sürecini başlatmış olmuşturlardır.

Kandinsky'nin ilk soyut çalışmasının nasıl ortaya çıktığından bahsetmiştik. Alman sanatçılardan oluşan 'Der Blaue Reiter' grubundaki sanatçıların hemen hepsinin sonunda soyutlamaya yönelik bir anlayış benimsemiş olması, ekspresif tavrın soyutlamayla son bulduğuna dair iyi bir örnektir.

### **2.1.1. Vassily Kandinsky (1866-1944)**

Vassily Kandinsky doğal görüntülerden ilk uzaklaşan, non figüratif ya da soyut resim denilebilecek tarzda resimler ortaya koyan ilk sanatçıdır. Nesne tanımlamasından kurtulma fikri bir akşam atölyesine döndüğünde karşısında baş aşağı olarak duvara yaslanmış olan kendi resmini fark ettiğinde netlik kazanmaya başlamıştır. Bu andan sonra figür kaygısının kendisini sınırladığını ve resimdeki asıl değerleri olumsuz etkilediği kararına varmıştır. Ve bundan sonra asıl ulaşması gerekenin PÜR resim olması gerektiğini anlar ve sanatçı "Sanatta Zihinsellik Üzerine" isimli kitabında: "Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalıdır, çünkü ödevi biçime egemen olmak değil, biçimi içeriğe uydurmaktır." demektedir.

1912 yılında, Vassily Kandinsky'nin "Concerning The Spiritual In Art", "Sanatta Zihinsellik Üzerine" adını taşıyan kitabı yayımlanmıştır. Bunu Mondrian'ın (1872-1944), 1919-20 tarihlerinde "Natural Reality And Abstract Reality" (Doğasal Gerçeklik ve Dışavurumsal Gerçeklik) adlı kitabı takip etmiştir. Bu kitaplar iki ressamın sanat görüşlerini, soyut sanatın felsefesini ve oluşturdukları tarzın içeriğini ortaya koyan birer bildiri niteliğindedir. Kandinsky, resim çalışmaları sırasında geliştirmiş olduğu soyut sanat teorisini kendine has üslubuyla kitabında anlatmaya çalıştı, soyut sanatın manifestosu denilebilecek olan bu kitap yayımlandığı anda büyük yankı yapmış ve birçok sanatçıyı etkisi altına

almıştır. Dünya sanatında figüratif resim geleneğini ve ifade biçimini bir kenara bırakıp, geleneksel resim karşısında üretilen soyut sanat örnekleri yüzyılın başlarında ilk kez 1910'da Kandinsky nin yaptığı bir suluboya kompozisyonla ortaya konmuş olup, Mondrian, Robert Delaunay (1885-1941), Picabia (1879 - 1953), Jean Arp (1887 -1966) ve Franz Kupka (1871 - 1957) ile devam etmiştir.



**Resim 18: Vassily Kandinsky, "Soyut Düzenleme" tuval üzerine yağlıboya**  
<http://australobrasmaestras.blogspot.com/2009/03/vasili-kandinsky-su-obra.html>

Gerçekte 1910'larda Kandinsky, Mondrian, Jean Arp ve Picabia ile başlayan soyut sanat ilk kez gündeme geldiğinde batı entelijansiyası tarafından bile zor anlaşılır bir yapı taşımaktaydı. Bu güçlük, soyut resim yapan sanatçıların dünyayı yeni bir dille ifade etmeleri, doğaya sırtlarını dönerek apayrı bir estetiğe başvurmalarından kaynaklanmaktaydı. Soyut resim yapan sanatçı insanın gözle görebildiği tüm biçimlerin ötesinde yepyeni bir biçim önermekteydi. Batı resim tradisyonları içerisinde soyut sanat hemen kabul görmemiş, tartışmalara ve yadırgamalara yol açmıştır, çünkü resim izleyicisi yine de tabloda bir hikaye görmek istemekte, bir anlatı beklemek gibi bir kaygı taşımaktaydı. (Eczacıbaşı Sanal Müzesi)

Yirminci yüzyılın başlarında 1910'da Kandinsky ile başlayan soyut akım 1945 yılında Amerika'da "Soyut Dışavurum" içinde yer alan bazı önemli sanatçılar yetiştirmiştir. Bu sanatçılar, Mark Tobey (1890 - 1976), Mark Rothko (1903 - 1970), William De Kooning (1904 - 1997), Clyfford Still (1904 - 1980), Arshile Gorky (1904 - 1948), Barnett Newman (1905 - 1970), Lee Krasner (1908 - 1984), Franz Kline (1910 - 1962), Jackson Pollock

(1912 - 1956), Philip Guston (1913 - 1980) ,Robert Motherwell (1915 - 1991) gibi isimlerdir.

Soyut sanat başlangıcından günümüze kadar birçok avantgard sanat akımıyla çarpışarak ilerlemiş, 1907'de başlayan Kübizm, 1910'da Fütürizm, 1911'de Ekspresyonizm, 1913'de Süprematizm, 1914'de Konstrüktivizm, 1916'da Dada hareketi, 1918'de Pürizm ve 1923'de Sürrealizm gibi sanat ekolleriyle gizli bir yarış içinde yüzyılı tamamlamıştır. Soyut sanatla birlikte geleneksel plastik sanat endişesi ve elemanları değişmiş yerini yeni leke, espas, çizgi ve renk armonilerine bırakmıştır.

1915 yılında Moskova'da başlayan ve daha sonra 1924'de Leningrad'da devam eden ve 1932 yılına kadar en etkili sürecini yaşayan, Konstrüktivizm ve Süprematizm gibi çok önemli sanat hareketlerinin doğduğu Sovyetler Birliği, bütün dünyada kısa sürede etkisini gösterecek olan yeni sanat hareketlerine ev sahipliği yapar. Rus sanatçılardan Kazimir Malevich ve Vilademir Tatlin en önemlilerindedir. O yıllarda dünyada gelişmekte olan soyut sanat hareketini büyük ölçüde etkileyen Konstrüktivizm ve Süprematizm sanat ekolleri, daha sonraları Sovyet rejiminin katılığı yüzünden dağılır. Bu iki hareketle başlayan buluşlar, resim, mimari ve tasarım olgusunu etkilemiş, soyut sanatla uğraşan sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Vasselich İvan Klyun (1873 - 1943), Kazimir Malevich (1878 - 1935), Olga Rozanova( 1879 - 1954), Pavel Filenov (1881 - 1941), Vilademir Tatlin (1885 - 1953) Boris Ender (1889 - 1924), Alexandr Rodchenko (1891 - 1956), , ve Vasily Kandinsky bu dönemde yetişmiş olan en başarılı sanatçılardandır.

Fransa'da ise 1945 yılından itibaren soyut sanat hareketini, Auguste Herbin (1882 - 1960) , Robert Delaunay (1885 - 1941), Sonia Terk Delanuay (1885 - 1976), Roger Bissiere (1886 - 1964), Sergei Poliakof (1900 - 1969) , Andre Lanskoy (1902 - 1976) Jean Bezaine (1904 - 1975, Hans Hartung (1904 - 1989) , Vieira Da Silva (1908 - 1922), Henri Goetz (1909 - 1989), Jean Michel Atlan (1913 - 1960), Nicolas De Stael (1914 - 1955), Pierre Soulages (1919), Geoges Mathieu (1921), Yves Klein (1928 - 1962), gibi sanatçılardan oluşan bu grup uygulamıştır.

## 2.2. American Soyut Dışavurum Sanatı

Amerika topraklarında dışavurum resminin gelişim sürecine bir göz atarsak, İkinci Dünya savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri, Almanya ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ayakta kalan üç karşıt görüşlü devlet olarak belirmişlerdir. Savaş döneminde SSCB'nin etkisiyle Doğu Avrupa'da sosyalist rejimle yönetilen ülkelerin kurulmasıyla, Amerika ve SSCB'nin başını çektiği iki farklı dünya haritası ortaya çıkmıştır: Batı bloğu (ABD) ve Doğu bloku (SSCB). Diğer taraftan ikinci dünya savaşının mimarı olan Hitler'in Almanya'sı vardır. Amerika, sanatçılara SSCB'dekine göre sanat yapmak için daha uygun bir rejim ve atmosfer sunmuştur. SSCB rejimi sadece toplumsal gerçekçilik akımını sürdürmeye çalışırken ABD ise yurttaşlarına özgürlüğü vaat etmiştir. SSCB'deki Marksist rejime göre sanatın birinci görevi; devrimi, işçi sınıfını, halk yaşantısını, üretimi, emeği yüceltecek tasvirlerin yapılmasıdır. Sağlıklı bir komünist toplumun belirtisi traktör süren neşeli köylüleri ya da güçlü, kuvvetli maden işçilerini resimleyerek, verimli çalışmanın sevinçlerini yücelten bir sanattır. Devlet aksi durumlarda otoritesini kullanmaktan hiç çekinmemiştir. Bu yüzden sanatçılar ülkeyi terk ederek yapıtlarını özgürce ortaya koyabilecekleri yaşamlarına ve söylemlerine, düşüncelerine yön verip ortaya koyabilecekleri başka ülkelere göç etmişlerdir. Almanya'da ise sanatçılara baskı çok daha ürkütücü boyutlardadır. Hitler yönetimi çağdaş resmi yasaklamış o anlayış da çalışan tüm sanatçıları hasta insanlar olarak ilan etmiştir. Sadece hasta ilan etmekle kalmamış Alman ırkına hastalık bulaştırma olasılığına karşı yok edilmeleri gerektiğini duyurmuştur. Hitler, sanat eserlerini dejenere olmuş sanat "Entartete Kunst" olarak tanımlamıştır. Tüm müzelerdeki sanat eserleri bu isim altında önce halka teşhir edildi. Ardından bir kısmı satılmış ya da imha edilmiştir.

Hitler, "dejenere olmuş bütün sanat örneklerini Alman müzelerinden temizleyin ve bir ibret sergisi için ayrılmasını sağlayın!" demişti. (Baraz,1998,s.5)

Sanatçılar, başta Amerika olmak üzere İngiltere, Fransa gibi ülkelere kaçıp sığınmışlardır. Gittikleri yerde hemen dernekler kuruluyor bir araya gelinmeye çalışılmıştır.

Picasso'dan Dali ve Miro'ya, Ernst'den Kandinsky ve Magritte'e kadar, Paris'i istila eden bir çok sanatçı Fransız değildi. Tıpkı bunun gibi, Amerikan sanatının öncüleri kabul edilen Gorky Ermeni, Hoffmann Alman, Rothko Rus, De Kooning Hollandalıydı. (Yılmaz, 2006, s.159)

Bu şartlar altında Amerika'da sanata para yatırabilecek kesimde desteklenmeli onların tüketimine yeni ürünler kazandırılmalıdır. Amerika'da artık herkes gelişen sanatın merkezinin Paris'den yavaş yavaş kendi ülkelerine kayacağını anlamıştır. ABD devleti modern kültüre sahip çıkacak ve Amerika'yı, gelişmenin modernizmin beşiği yapma planını hayata geçirecektir. Bunun için sanata para harcanmasını sağlamalıydı. Resmin gelişmesi için paralı kesimin dikkatini bu yöne çekmeye çalıştı ve resim sahibi olmanın zenginlik göstergesi olacağı fikrini halka empoze etmiştir. Bu sebeple özel yasalar çıkartıldı, sanatla ilgili gün ve haftalar belirlendi, insanlar sanat eseri satın almaya teşvik edilmiştir.

1950'li yılların sonlarında Amerikan sanatı , Washington tarafından nüfuz –sağlayıcı önemli bir ihracat aracı olarak değerlendirilmiş ve buna dünya çağında arka çıkmıştır.(Lynton,1991.s.233)

17 Şubat 1913'de birkaç Amerikalı entelektüel; sanatçı ve kolleksiyonerden oluşan sergi komitesinin önderliğinde hem göçmen sanatçıların hem de Amerikalı sanatçıların eserlerini içinde yer aldığı yaklaşık 1300 eser içeren büyük bir sergi düzenlenmiştir. Sergi için büyük bir alana ihtiyaç duyulmuştur. Bu amaçla 69.Regiment Silahhanesi sanat galerisine dönüştürülmüştür. Düzenlenen bu sergiye "Armory Show" ismi verilmiştir.

Amerika'da sürdürülen kampanyaların sonucunda sanata para yatırmaya hazır insanlar ortaya çıkmıştır. Yalnız satın alacakları yapıtların geçmişi ve kimyası hakkında pek bir şey bilmemektedirler. Diğer taraftan sanatçılarda bu insanlara yapıtlarını vermek istememişlerdir. SSCB'nin tavrı da bu sanata karşı çok nettir. Diğer taraftan ABD Komünist rejime karşı tavrını iyice ortaya koymuş düşman olarak görmüştür. Dünyanın neresinde olursa olsun, sol düşüncesi yıkılmalıdır. Kapitalist düşünce yayılmalı, tek güç Amerika'nın kendisi olmalıdır ve ileride de bütün dünya kaynaklarını tekeline bulundurabilmelidir. Bir anlamda sanatta Amerikan malı kavramı oluşması amaçlanmıştır diyebiliriz.

Amerika'ya göç eden sanatçılar, Amerika'daki yerel sanatçılardan çok daha birikimli ve yenilikleri bilen sanatçılardır. Bazı sanatçılar dışarıdan ithal edilen bu yeni sanata sırtlarını dönmüşler ve devlet politikasını eleştirme amacı altında gözlerini Amerika'daki kırsal alan yaşantısına, zor yaşam şartlarında hayat mücadelesi veren insanlara çevirmişlerdir. Edward Hopper (1881 - 1967), Grant Wood (1892 - 1942) ve Ben Shann

(1898 - 1969) gibi sanatçıların yanı sıra o kuşaktan biraz daha genç sayılan Arshile Gorky (1904 - 1948), bu tavrı benimseyen sanatçılardandır.

ABD, Avrupa'dan gelen sanata ev sahipliği yapmaya çalışmış, özellikle New York'da kök salmasını istemiştir. Amaç, sanat merkezi haline gelmek, dünya sanat piyasasında söz sahibi olabilmek, bu yolla ülkenin hem sanatsal tarihini hem de ileride açılacak olan köklü müzeler, sanat eserleri teşhir merkezleri gibi yollarla büyük gelir kaynakları ve büyük karlar elde etmek olmuştur. Dışarıdan bakıldığında 2. Dünya savaşı sonrasında Amerikan hükümeti; halkı, toplumsal olaylara tepkisiz kılmak için her alanda büyük bir çabaya girişir. Bu politikanın sanat alanındaki uygulaması da, o dönemin yeni hareketi sayılan soyut ekspresyonizmi ön plana çıkartmak ve tüketime açmaktır. Zira bu akım sadece sanatçının psikolojik durumun yansıtmayı hedeflemiştir. İlhamını toplumdan, sosyal olaylardan değil, sanatçının ruh halinden almaktadır. Bu anlamda soyut ekspresyonizmin sanatçıyı en çok yücelten sanat akımı olduğu söylenilebilir. 1950'lerde soyut ekspresyonistler hükümetin ciddi desteğini almışlardır. Galeriler o tarz resimlerle dolup taşmış, devlet bütün kurumlarıyla bir Amerikan kültürü oluşturulması (yapay kültür) için elinden geleni yapmıştır. Zamanla New York artık bir ticaret merkezi haline gelmekte, sanat merkezi ünvanını Paris'in elinden almaktadır. Amerikan soyut resminin bu şekilde yapay ve devlet kontrolünde ortaya çıkartıldığı düşünülmektedir. Ancak sanatçılar açısından bakılırsa, inançları ve arayışları sonucunda dünya sanatına yön veren yapıtlar ortaya çıkartmayı başarmışlardır. Ancak sanat yapıtı para etmeye başladığında, bir tüketim nesnesi haline dönüşmüştür. Diğer taraftan sanat, amaç olmaktan çıkıp para kazanma aracı olmaya doğru değişim göstermektedir.

Bu sayede New York Okulu kavramı oluşmuştur, Mark Rothko (1903 - 1970), Willem De Kooning (1904 - 1989), Clifford Still (1904 - 1980), Barnett Newman (1905 - 1970), David Smith (1906 - 1965), Franz Kline (1910 - 1962), Jackson Pollock (1912 - 1956), Ad Reinhardt (1913 - 1967), Robert Motherwell (1915 - 1991) gibi sanatçılar özgün arayışlarını New York'da sürdürmeye başlayan isimlerdir. Yenilikçi resim arayışını benimsemiş olmalarının yanında hepsinin diğer ortak yönü de Amerika'ya aynı dönemde gelmiş olmalarıdır.

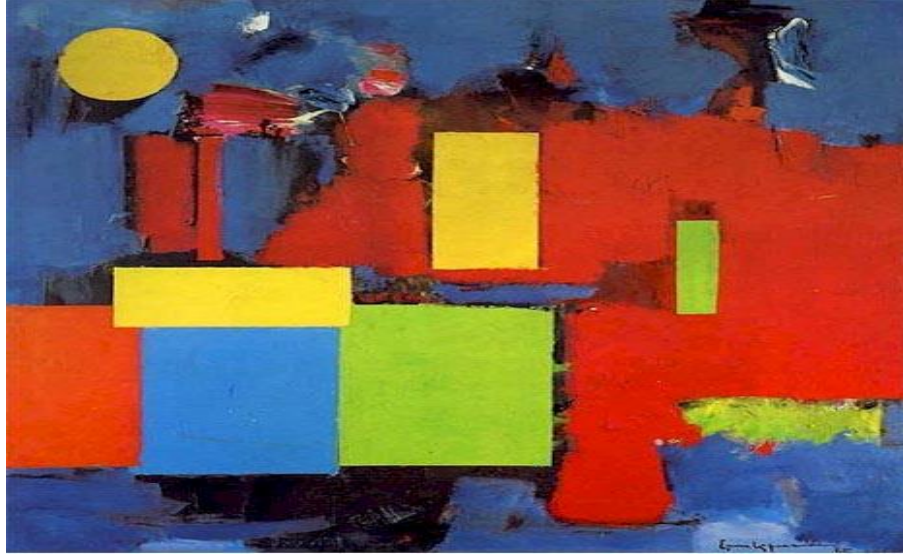


New York'da ilk olarak soyut sanat arayışlarını başlatan sanatçılar Arschile Gorky, Hans Hofmann, Mark Tobey ve Josef Albers'dir. Bu gençler, Monet'den Picasso'ya, Kandinsky'den Gabo'ya kadar olan modern sanatın tüm gelişim aşamalarından ve ressamlardan haberdarlardır. Bu ustaların işlerinin bazılarını müzelerde, bir kısmını da kitaplarda, kataloglarda görmüşlerdir. Ayrıca Birinci Dünya Savaşı yıllarında Picabia ve Duchamp'ı, İkinci Dünya Savaşı yıllarında da Mondrian, Dali, Ernst, Leger, Gabo, Zadkin, Tanguy, Chagall ve Moholy-Nagy'yi yakından tanımışlardır.

Amerikan sanat çevresinin gözünde, içinde yaşadıkları çağın en önemli sanat akımları Kübizm ve Gerçeküstücülüktür. Kübizm, normal şekilde bakıldığında üç boyutlu olarak görülen herhangi bir doğasal görüntünün iki boyutlu olan tuval yüzeyi üzerindeki izdüşümünün de hesaba katılarak nesnenin görüntüsünün yeniden tasarlanması mantığına dayanmaktadır. Sanata karşı bir duruşu simgeleyen Gerçeküstücülük akımı ise, o içinde buldukları karmaşık durumu sembolize etmektedir. Dolayısıyla kronolojik açıdan, 1930'lardan 1940'ların başına kadar, yenilik peşindeki Amerikalı gençlerin sanatı Kübizm ve Gerçeküstücülüğün bir sentezi gibi durmaktadır.

### **2.2.1. Hans Hofmann (1880-1966)**

Alman sanatçı Hofmann (1880 - 1966) ise, New York'a geldiğinde 50 yaşının üzerindedir. Kübizm'den, Fovistlerden ve Gerçeküstücülerden etkilenmiştir. Daha sonraları New York' da kendi sanat okulunu açmıştır. Jackson Pollock burada derslere katılan öğrencilerden biridir. En çok Matisse'den etkilenmiştir ve derslerinde de onun izinden giderek resimde en çok renk-biçim-mekan birliği esasları üzerinde durmuştur. Hem Matisse'nin tekniği, hem de Kübizm'in tanınip anlaşılması konusunda çok etkin olmuştur.



**Resim 19: Hans Hofmann, "Ayışığı", tuval üzerine yağlıboya, 1964**  
<http://johntimmons.com/art103/>

Resimlerine boya sürüşü açısından bakarsak hem matematiksel bir hesaplamayı hemde bir dışavurumsal fırça sürüşünün olduğunu görebiliriz. Doğadan ilham alınmış gibi duran oldukça küçük parçalara bölünmüş fonun üzerinde resmin kompozisyonunda büyük yer kaplayan keskin kenarlara sahip büyüklü küçüklü homojen biçimde boyanmış geometrik biçimleri görürüz. Organik yapı ve geometrik biçim üst üste kullanılmıştır. Bu zıtlık resime oldukça doyunluk hissi vermektedir.

### **2.2.2. Mark Tobey (1890-1976)**

Mark Tobey (1890 - 1976), Soyut Dışavurumculuğun bir diğer öncüsüdür. Tobey Amerika doğumludur, ülkenin birçok yerini gezmiştir. 28 yaşında akademide hocalık yaparken bayağı ünlenmiştir. Ardından 30'lu yaşlarında Yunanistan, Çin ve Japonya'ya gitti ve bir süre burada bir manastırda kaldıktan sonra Seattle'ye geri dönmüştür. Burada Uzakdoğu felsefesinden de etkilendiği ve ilham aldığı yeni resimler boyadı ve bunlarla meşhur olmuştur. Genellikle siyah fon üzerine beyaz, beyaz fon üzerine ise siyah boyayı akıtarak ya da yazıya benzer çizgiler ve motifler kullanarak çalışmıştır.



**Resim 20: Mark Tobey, ‘Ormanın Gölge Ruhları’ tuval üzerine yağlıboya,1961**  
<http://www.polisci.upenn.edu/ppec/Documentation.html>

Kısaca Tobey, bir okul lideri değil, ilginç bir kişiliktir. Tobey, hem Amerikan resminde hem Avrupa resminde olaydır. Son derece değişken yapıtı hiçbir kategoriye girmez. En azından ,bazen tümüyle fügüratif bazen tümüyle soyut olduğu ve ve bu farklı evreleri arasında hiçbir bağ seçilmediği için.(Ragon,1987,s.103)

### **2.2.3. Arshile Gorky (1904-1958)**

Gorky (1904 - 1958), New York’a 1920’de gelmişti. Picasso, Leger, Matisse de Miro’dan öğrendikleriyle oldukça renkli palet kullanarak, simgesel ve soyut bir dille gerçeküstücü resimler yapmıştır. Gorky, 1940’dan itibaren yeni resimlerine başlamıştır. Bu resimlerde boyanın tazeliğini korumayı amaçlamıştır ve resimler üzerinde tekrar tekrar çalışmaktansa her resmi yeni bir başlangıç ve birbirini tamamlayacak serinin orijinal parçası olarak görmeyi denemiştir. Konu olarak ise, efsanelerden kendi yaşantısından ilham almıştır.





**Resim 21: Arshile Gorky, "Ortalık", tuval üzerine yağlıboya**  
[http://www.twocoatsofpaint.com/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://www.twocoatsofpaint.com/2009_10_01_archive.html)

Kısaca, genç kuşağın bilinçlenip ve cesaretlenmesinde çok önemli rol oynayan Gorky, Hofmann ve Tobey, Amerikan sanatı ile Avrupa sanatı arasındaki önemli köprülerdir.

### **2.3. Action Paintings (Aksiyon Resmi)**

Birinci kuşak soyut dışavurumcular gibi de görülen Jackson Pollock ve William De Kooning'in açtıkları sergilerle New York sanat çevresini etkilemeyi başardıkları 1948 yılı, soyut dışavurumun çıkış yaptığı yıl olarak kabul edilmiştir. O tarihte Robert Motherwell 33, Ad Reinhardt 35, Pollock 36, Franz Kline 38, David Smith 42, Barnett Newman 43, de Kooning ve Clifford Still 44, Mark Rothko 45 yaşındadır. Bu sanatçıların hepsi New York ve yakın çevresinde oturmuşlar ve sık sık bir araya gelmişler, çeşitli sanat konularında alışverişlerde bulunmuşlardır. Hepsi de, Gorky, Hofmann ve Tobey'le tanışmışlardır. Felsefi yaklaşım olarak Varoluşçuluk akımının etkisinde oldukları söylenilebilir. Bu gruptakiler, fazla politik konularla ilgilenmeyip, daha çok kendi iç dünyalarından, gündelik yaşamdan ve mitolojik konulardan bahsetmişlerdir. Diğer taraftan gelecek kaygısı ve o dönemdeki sanatın

henüz adının konmamış olması ve buna bağlı olarak karamsarlık bu gruptakilerin ortak sorunlarıdır. Pollock ve De Kooning, Soyut Ekspresyonizm'in "Action Painting" (eylem, aksiyon, hareket resmi) adı verilen kanadının öncüleri olarak kabul edilmiştir.

### 2.3.1. Williem De Kooning (1904-1989)

De Kooning de 1948'de açtığı sergiyle kendisini ispatlamıştır. O da Hollanda'dan göç ederek gelmiştir. Amerikan Hükümeti'nin desteklediği Federal Sanat Programı dahilinde çalışmalara katılmış sanatçılardandır. İlk resimleri figüratifti, daha sonraları Picasso ve Kandinsky'nin etkisiyle soyut resme ilgi duymaya başlamıştır. Aslında aradığı şey resimdeki derinlik, boyut, hacim gibi plastik unsurları, zihninin derinliklerinde yatan duyguyu da açığa çıkartabilecek bir yöntemle uygulayabilmektir. De Kooning'e göre resim soyut olsa dahi tuvale bakıldığında boyalar bilindik formları çağrıştırmelidir. Resimlerinde daha çok yakın plan kadraj alınmış figürü andıran öğeler kullanmıştır. 1950'de yapmaya başladığı kadın serisi resimleri buna örnektir.



Resim 22 :Williem De Kooning,"Kadın"tuval üzerine yağlıboya,1955  
<http://www.theartwolf.com/masterworks/kooning.htm>

Soyut Dışavurumculuk'un amaçlarına koşut olarak De Kooning'in resimlerinde de içten ve kendiliğinden oluşan bir yaklaşımla bilinçaltını ve ruh hallerini açığa vurmak, jestüel, kaligrafik bir fırça kullanımıyla boya dokularını ruhsal güçlerin simgeleri olarak ele alma eğilimleri vardır. Resimler önceden yapılmış bir tasarıma göre değil, anlık ruh haline ve resmin kendi çağrışımlarına göre gelişir. Fırça darbelerinin hareketliliğiyle birlikte De Kooning'in çoğu resminde egemen olan sarı, pembe ve siyah gibi renklerle kalın ve ince boya kullanımının karşıtlığı anlatıma belirli bir gerginlik sağlar. (Eczacıbaşı San.Ans., 1.c., 1997, s.431)

Dışavurum resminin içgüdüsel eğilimi olarak kabul edilen ilkelik, şiddet ve gerilim öğeleri, boya sürüş tavrı olarak bu resimlerde gayet rahat okunabilir. Büyük tuvallere sadece bilek veya kol marifetiyle değil, badana fırçalarını kullanarak vücut eforunu da kullanarak uygulamalar yapmıştır. Boyayı bir katman olarak sürüyor, ihtiyaç duyarsa onu siliyor, sonra daha çok boyayla süratli biçimde hareketi ve tansiyonu kaybetmeden resim ona bitti hissini verene, tatminkarlık duygusunu yaşatana kadar hiç ara vermeden devam etmiştir. Boyanın yanı sıra önceden boyadığı kağıtları parçalayarak resmin üzerine yapıştırarak yer yer üzerine boya müdahalesi yapmış, böylelikle değişik dokular ve espaslar elde etmiştir

### **2.3.2. Franz Kline (1910-1962)**

Diğer bir örnek Franz Kline, bu olaydan sonra bir yıl içinde gerçekçi resimlerden bu tarz resimlere dönüş yapmıştır. O da Uzakdoğu'da, siyah boya kullanarak kağıt üzerine küçük uzun kıllı fırçalarla yapılan geleneksel kaligrafi uygulamasından yola çıkarak yeni bir üslup geliştirmek için çalışmıştır. Aynı yapılan şeyi büyük tuvaler üzerinde badana fırçaları ve bol boya kullanarak uygulamıştır. Çin kaligrafisinde olduğu gibi, bu anlayışta oluşturulan resimler de çabuk yapılmalıydı. Daha önceden üstlerinde fazla düşünülmeden, bir anlık patlamayı andıran bir biçimde ortaya çıkmalıydılar. Bu resimlerin etkisi çok güçlü olmuştur. Aynen Pollock'un resimleri gibi bunlarda gözle görünür hale gelmiş eylem resmi olarak değerlendirilmiştir. Seyirci büyük fırça izlerini takip ederek ressamın enerjisini algılayabilmiştir.



**Resim 23: Franz Kline, "Katedral", tuval üzerine yağlıboya, 1955**  
<http://www.harley.com/art/abstract-art/kline.html>

Kuşkusuz, sanatçılar ve eleştirmenler, bu yöntemi savunurken yalnızca Çin sanatından değil, genel Uzakdoğu gizemciliğinden, özellikle de bu sanatın Batı'da yayılan ve adına Zen Vudizmi denilen biçiminden etkilenmişlerdir. Zen öğretisinin bir bölümü de (ki bu en önemli bölümü değildir), ruhen aydınlanmak için, mantıksal alışkanlıklarımızdan bir şok etkisiyle uzaklaşmamız gerektiğini savunur. (Gombrich, 2002, s.604)

### **2.3.3. Jackson Pollock (1912-1956)**

Jackson Pollock, ilk dönemlerinde Picasso, Miro ve Gorky'nin etkisindedir, sonraları giderek bu üsluptan uzaklaşmıştır. Önce tuvalin karşısına geçiyor, geniş fırçayla ani boya sürüşlerinden ve tuşlardan oluşan bir kompozisyon belirtmiş, ardından daha küçük boyutlu fırçalarla çeşitli ana renk veya ara renkleri kullanarak boşluklar, geçişler, planlar yaratmıştır. O haliyle bu çok özgün ve oturmuş bir tavır sayılmamaktadır. Ancak bir gün atölyede çalışırken boya kabından yere bir miktar döküldüğünde hiç denenmemiş bir teknik üzerinde çalışabileceğini düşünmüştür. Jackson Pollock boyaları kaplarda sulandırmış ve ardından yere yatırdığı tuval kumaşına boyaları fırça yardımıyla akıtmış, dökmüştür. Çoğunlukla renk tonlarında grinin varyasyonları olan tonları kullanıyor, açık üstüne koyu ya da koyu üzerine açık tonları baz alarak çalışmıştır. Boyaları bazen altı delik kutulardan akıttığı gibi bazen de elindeki sopayı oradaki boya kutularından birine daldırıyor ve sonra



sopayı tuvale dokundurmadan boyları yukarıdan damlatmıştır. Tuvalin her tarafında ritmik bir şekilde gezinen inceli kalınlı ve birbiri üzerine gelmiş boylar, ilginç bir görsel derinlik oluşturmuştur. 1948’de ilk sergisini açtığında arkadaşı De Kooning “Pollock başardı...buzu kırdı!” diyerek yorumlamıştır. Daha sonraki dönemde de birçok sanatçı onun izinden yürümüştür.



**Resim 24: Jackson Pollock, "Ritim", tuval üzerine yağlıboya, 1948**  
<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/726.html>

Tuval üzerindeki boya izleri; ona yaklaşan, kolunu değişik yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı yayan ressamın bıraktığı izlerdi. Beyin, ruh, göz ve el boya ve yüzey kaynaşarak sanki organik bir varlık haline geliyordu. Resim artık ‘temsil uygulanan yüzey’ olmaktan çıkmış, ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın izleriyle ortaya koyan alan olmuştu. Yere gevşekçe serilmiş oldukça büyük boyutlu bir tuval üzerinde, bir elinde boya kutusu, bir elinde sopaya benzer bir şey olduğu halde geziniyordu sanatçı. Fırça ve palet kullanmıyordu. Elinde bazen fırçası bir şeyler görülebiliyordu ama uçları iyice kuruduğu için bunlar da özelliklerini kaybetmişti. (Yılmaz, 2006, s.163)

Aslında Pollock’un yaptığı şey yeni bir şey değildir. Bu tekniği daha önce Max Ernst ve Tobey de denemiştir, ancak Pollock gibi ısrarcı davranmamışlardır. Pek çok genç ressam bu teknikle ilişki kurmuş ve bu yöntemle bireysel olarak duygularını ifade etme yollarını aramışlardır.

#### **2.3.4. Robert Motherwell (1915-1991)**

Robert Motherwell ’in ise, diğer soyut dışavurumcu resamlara göre biraz farklı bir sanat görüşü vardır. Motherwell, her sanatçının içine kapandığı kendi dünyası olduğunu belirtiyor, ancak bunun sanatçıyı yaşadığı toplumdan da iyice uzaklaştırdığını ve bunun



sonucunda da sanatçının ürettiği yapıtın yaşadığı alanda bir karşılık bulamadığını düşünmektedir.



**Resim 25: Robert Motherwell, "İspanya Cumhuriyetine Ağıt" tuval üzerine yağlıboya, 203x254cm. 1953**  
<http://jeffrubard.wordpress.com/2009/06/14/remembering-our-demented-president-or-aesthetic-naturalism/>

Modern sanatçının toplumsal tarihi, sadece kendine ait bir dünyayı seven, ruhsal bir varlığın tarihidir. Gerçeklik hakkındaki hiçbir görüş henüz dinin yerini almamıştır. Evet, bu doğru, her sanatçının kendi dini vardır. Evet doğru, sanatçılar birbirleriyle kendi yalnızlıkları içinde iletişim kurarlar. Modern dünyada ruhsal olanı koruyan da yine sanatçılardır. (Yılmaz, 2001, s.131)

İzleyici ile arasında büyük bir uçurumun ortaya çıkması, sanat yapıtının işlevini yerine getirememesi demek olduğunu savunmuştur. Bir sanat yapıtının sanat eserine dönüşmesinin kurallarından birinin de, alıcının dünyasına da hitap etmesi gerektiğini düşünecek olursak buradaki bağ sorunu anlaşılacaktır. Motherwell, diğer sanatçıların güncel sorunlara ilgisiz kalmasını da eleştirmektedir.

## 2.4 Colour Field Paintings (Renk Alanı Resmi)

1950'lerin ortalarında, Soyut Dışavurumculuk iki farklı yönde gelişme göstermiştir. 1960'larda soyut dışavurumcu sanatçıların tüm tuval yüzeyine yayılan, serbest dağılımı olan, belli bir odak noktası bulunmayan, gerilim ve hareket taşıyan kompozisyonların yerine uyum ve denge niteliklerini benimseyen yeni bir soyutlama türü belirmiştir. Bu soyutlama anlayışında ortaya konan yapıt daha çok bir iz veya işaret havasını uyandırmıştır. Renk alanı resmi uygulayıcılarının çoğu da, boyalarını tuvale bezin emdiği büyük boya lekeleri olarak uygulamışlardır. Geleneksel çizim ve boyama tekniğine uymayan bu tarz çalışmalara bakıldığında, doğadan çalışılmış soyutlama resimler havası vermektedir. Mark Rothko, Clifford Still, Barnett Newman gibi sanatçılar bu teknikleri benimseyen sanatçılardandır.

### 2.4.1. Mark Rothko (1903-1970)

Rothko'nun mistik hava taşıyan resimleri hemen tanınabilmektedir. Sanatçının diğerlerinden çok kolay ayrılan bir üslubu vardır. Bunlar orta boy, dikine tuvaler üzerinde dikdörtgenler şeklinde üst üste uygulanmış renklerden oluşmaktadır. Rothko'nun resimlerinde trajedi vardır. Renkleri kimi zaman saf halleriyle kullansa da, diğer alanları o renge nazaran daha katışık renklerle çerçevelemiştir. Bakıldığında mekanmış hissi veren, düz boyalı yüzeyler bulunur ve bunların kendi aralarında birbirleriyle yer yer kaynaştığı görülmektedir.



**Resim 26: Mark Rothko, tuval üzerine yağlıboya,1960**

<http://www.amoeba.com/blog/2007/07/another-witty-and-unnecessary-blog/-in-which-job-educates-you-and-also-lies-here-and-there-.html>

Bu resimleri Rothko'ya yaptıran konular cennet, cehennem, yalnızlık, ölüm, gibi konulardır. Sanatçı ilhamını yalnızlığından ve ölümden alıyordu. Sanatçı resimlerini 'Dram' diye nitelendirmiştir.

#### 2.4.2. Clifford Still (1904-1980)

Clifford Still, sade kompozisyonlar halinde büyük alanlarda siyah renk olmak üzere saf halleriyle sarı, kırmızı gibi renkleri yan yana getirerek kullanmıştır. Genellikle dikey hareketlerle baskıymış izlenimi veren düz renk alanları yaratarak yaptığı resimlerin hiçbir dünya görüntüsünü çağrıştırmamasını istememektedir.

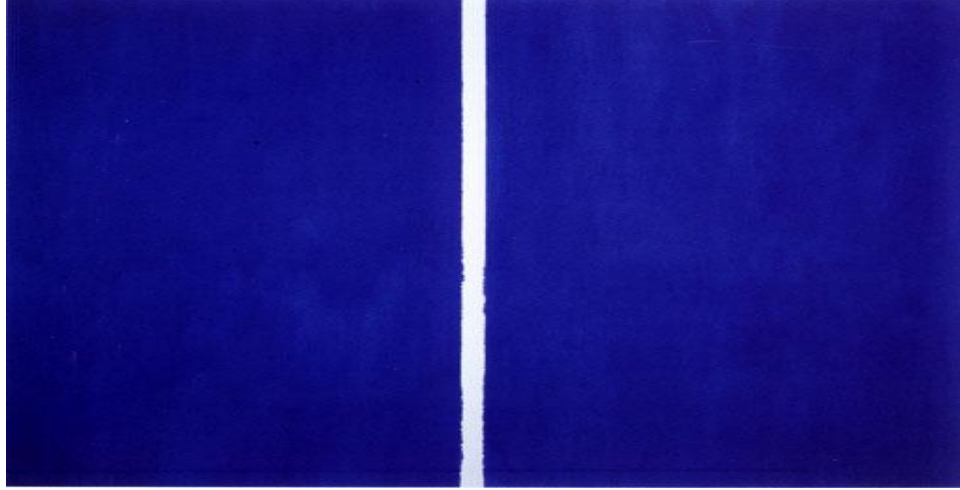


Resim 27: Clifford Still, tuval üzeri yağlıboya, 1957  
[http://www.tedmayerart.com/Web\\_Site\\_Pages/newwork.html](http://www.tedmayerart.com/Web_Site_Pages/newwork.html)

#### 2.4.3. Barnett Newman (1905-1970)

Barnett Newman'ın resimleri ise, neredeyse baştan başa tek renk boyayla kaplanmış yüzeyler gibidir. Bu monoton görüntüyü ince şeritler kullanarak

hareketlendirmiştir. Resimdeki elemanları azalttığından ve birim kullanmadığında ya da az kullandığından minimalizme doğru bir yol başlattığı görülmektedir.



**Resim 28: Barnett Newman, tuval üzerine yağlıboya, 1950**  
<http://nonicocloasos.wordpress.com/2008/02/>

## 2.5. Post Painterly Paintings (Ressam Sonrası Resmi)

Bu akım renk alanı resmiyle aynı anda doğmuştur ve soyut dışavurum resmindeki anlamlılık, süratli, devinim taşıyan duygu yüklü resimlerin aksine burada amaç düz alanlar boyamak olup, resimde geri plan ve ön plan kavramını ortadan kaldırmıştır. Sonrasında bu tarz düşünce resimde minimalist akımını yaratmıştır. Genelde kompozisyon, büyük alanların tek ve düz bir renkle kapatılmasıyla oluşturulur. Amaç, resmi duygu, mitoloji ve inançlardan arındırmaktır. 1960'larda Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland bu isimlere katılmışlardır. 1964'de Clement Greenberg'ün, Geç-resimsel soyutlama (Post-painterly Abstraction) isimli bir sergi hazırlaması nedeniyle, 1960 neslindeki ressamların tarzı için geç-resimsel soyutlama terimi de kullanılmıştır. Modern resimde bu şekilde gelinen en son nokta, bir heykel akımı olarak başlayan Minimalizmin etkisiyle yapılan, insan elinin izlerini tümünden kaldırarak dümdüz tek renge boyanan, böylelikle içerikten arındırılmaları amaçlanan tuvalerdir.

Noland'ın resimleri yalnızca birkaç renk şeridi, Stella'nınkiler düz bir renk alanı üzerine çizilmiş tek renk çizgileri, Kelly'nin tualleriyse bir eğri, bir açılı olmak üzere genellikle iki ya da üç biçimden oluşur. Yine bu akım içerisine dahil edilen Reinhardt, tek renkli tuvaleri, Poons, tek bir renk üzerine yerleştirdiği ufak elips biçimleri, Albers ise iç içe girmiş renk kareleri ile tanınmışlardır. Bu sanatçıların 1960'lardaki bu yapıtlarındaki bu tür sadelik ve yalnlık, onlara Minimalist ismini kazandırmıştır. (Eczacıbaşı San.Ans., 1.c., 1997, s.127)

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1. DIŞAVURUM AKIMINDA MONOKROM RENK TAVRI

#### 1.1.Monokrom (Tek Renklilik)

Monokrom terimi görsel sanatlarda değişik renklerin bir arada kullanılmasından öte tek rengin açık ve koyu tonlarının varyasyonlarına dayanarak resmin yapılması anlamına gelir. Polikromi (çok renklilik) sözcüğünün de karşıt anlamlısıdır.

Aslında monokrom renk kullanımı Rönesans dönemi sanatçıları tarafından resmin taslak aşamasında çok yaygındır. Resim ilk önce bir kapta sulu bir şekilde hazırlanmış boyanın (çoğunlukla toprak rengi) yüzeye homojen bir şekilde sürülmesiyle başlamıştır. Ardından sanatçı yüzeydeki genel tonun üzerine çalışacağı kompozisyonun desenini çalışmaya başlamıştır. Bu aşamada astar atılan rengin bir miktar daha koyu tonuyla çalışılmıştır. Bu teknik aynı zamanda kompozisyondaki ışığın, açık koyu değerlerin ne şekilde dağıldığını belirlemek içinde iyi bir yoldur.

Bitmiş bir resime az ışıklı bir ortamda bakacak olursak, renklerin, renk değerini kaybettiğini yerini siyah beyaz ve gri varyasyonlarına bıraktığını görmekteyiz. Bu sebeple bazı sanatçılar resimde asıl plastik endişenin bu değerler olduğunu düşünerek monokrom resimleri daha sahici ve yalın anlatım özelliğine sahip görmüşlerdir.

Monokrom resim, plastik açıdan ve renk psikolojisi açısından süslemeden uzak, açık ve koyu kontrastına dayanan, derinlik, hareket, hacim ve en önemlisi dışavurum tavrını gerçekleştirmek adına tercih edilen bir tekniktir. Bütün görsel sanatlar ve mimarlıkta tek renklilik, yalnızca siyah ve çeşitli gri tonları kullanılarak yapılabileceği gibi, aynı rengin tonlarıyla da gerçekleştirilebilir. (M.Sözen ve U.Tanyeli, 2003, s.165 )

#### 1.2. Dışavurum Anlayışında Monokrom Kullanımı

Monokrom resim psikolojik açıdan bakıldığında içinde barındırdığı grilerle ve barındırmadığı renk çeşitliliğiyle kendine has bir atmosfer ortaya koymaktadır. Anlatım

biçimi olarak daha çok dram, karamsarlık, tepki, sanatçının rahatsızlık duyduğu bir konu gibi minör kavramlara ya da sanatçının bilinçaltına hizmet ettiği görülür.

### 1.2.1. Francisco Goya (1746-1828)

Francisco Goya'nın resimlerinde de renkçi bir anlatım görülmez. Resimlerinde kahverengi hakimiyeti görülür. İşlediği konular arasında o dönemin korkunç savaşları, karabasanlar, ölümler, canavarlar, günahkar kişiler ve bilinçaltında yaşattıkları görülür. Işık ve rengin temel öge olduğu resim tekniği, resim yapısının belirleyici ögesi olan bilinçaltına dalmayı amaçlamıştır.



Resim 29: Francisco Goya,tuval üzerine yağlıboya,1820  
<http://www.forumkapsam.com/showthread.php?t=16503>



### 1.2.2. William Turner (1775-1851)

William Turner’ın manzara resimlerine baktığımızda, sadece gördüğü manzarayı yansıtmaya çalışmadığını ondan esinlenerek kendi içinde hissettiği coşkuyu yansıtmaya çalıştığını görülmektedir. Onun resimlerinde deniz, üstündeki sis tabakası, gerilerde gözükten silüetler, şiirsel görünümeler sunmaktadır. Örneğin ressamın “Güneşin doğuşu ve deniz canavarları” resminde bulunan sarı ve gri hakimiyeti ile, bizi, burada hızlı hareket ettiğini anlamamız gerektiği sonucuna varmamızı, birkaç renk yerine daha çok sarının ton farklılıklarıyla ve grinin birleşimiyle de resmini sonuca götürdüğünü görmektedir.

Turner’ın resimlerinde bu dışavurumsal ifade ve renk kullanımı olarak tek renk hakimiyeti görülür. Onun resimlerinde, resimlerinde ele aldığı tema, ışığın boğduğu tema idi. Denizin sisi içinde geçmişin büyük dönemlerini yansıtan kadirge silüetleri, batan güneşin ışıkları altında romantik bir atmosferin şiirini söylüyor gibidir. ( Turani, 2003, s.497)



**Resim 30: William Turner, tuval üzerine yağlıboya,  
<http://www.ricci-art.com/en/William-Turner.htm>**

### 1.2.3. Vincent Van Gogh (1853-1890)

Van Gogh da dramını, yalnızlığını resimlerine yansıtmıştır. Bunu yaparken de bazen monokrom üslubunda konularına yaklaşmıştır. Örneğin, “Patates Yiyenler” resminde Van Gogh, o insanların yoksulluğunu, hayatlarındaki tek düzeliği, mutsuz ifadelerini, yaşadıkları mekanın sadeliğini, kahverenginin açık koyu tonlarıyla anlatmıştır. O insanların hayatlarında yaşadıkları yoksunluğu sınırlı renk kullanarak vurgulamak istemiştir. Yalın, sade bir anlatım söz konusudur. Ayrıca kendi botlarını resmettiğinde de adeta eskimışlik hissini, bir köşeye atılmışlık duygusunu ve fakirliğini ve yalnızlığını yaşıyor olmalıydı. Yaptığı monokrom resimlerde renksizliği, renk yoksunluğu olarak düşünmüş olabilir.



**Resim 31: Vincent Van Gogh, "Patates Yiyenler" tuval üzerine yağlıboya**  
<http://www.samcooks.com/food/vegetables/RootVegetables.htm>

Van Gogh köy hayatını yansıtabilmiş bir ressamdır. Kendisi gibi, yaşamı acılarla dolu bu insanlara karşı bir yakınlık duyuyordu. Vincent bu konuyu ikonografik bir yaklaşımla ele almıştır: masa bir altar, yemek paylaşılan kutsal ekmek gibidir. Ortadaki yemeğin ve kalan içeceğin paylaşılması kominyon atmosferi içinde gerçekleşir. Eşyaların üzerine düşen ışık, Vincenti'nin daha önce maden ocaklarında gördüğü, yoğunluğu hissedilen karanlığı çağırıştırır. (Tortero,2000, s.36)



#### 1.2.4. Constant Permeke ( 1886-1952)

Çalışmalarında monokrom anlayışını kullanan diğer bir ressam Constant Permeke'dir. Konuları arasında balıkçılar, ağır ve kütsel figürler, köylüler yer almıştır. Anlatım biçimi olarak hepsi dram yüklüdür ve yoğun kahverengi armonileri gözlemlenmektedir. Genellikle koyu toprak renklerinden oluşan paleti, toplumsal ögenin sık sık görüldüğü resimlerinde neşesiz bir ortam yaratmıştır.



Resim 32 :Constant Permeke,"Evler"tuval üzerine yağlıboya,1963

<http://collection.aucklandartgallery.govt.nz/collection/results.do?view=detail&db=object&id=3119>

### 1.2.5. Pablo Picasso (1881-1973)

Picasso, gerek mavi dönem gerekse pembe dönemi dışında siyah beyaz ve birleşiminden oluşan gri tonlarını içeren resimleriyle de tanınır. Örneğin mavi dönem resimleri yakın arkadaşı Casagemas'ın intiharından sonra başlamıştır. Bu seride Picasso intihar eden arkadaşının resimlerini yapar, ayrıca yaşlı insanları, fakirleri, acı çeken insanların resimlerini de görürüz. Bu dönemde çok renk kullanmaz, örneklerden sadece mavi rengi tercih ettiğini anlamaktayız. Mavi renk, o dönem onun için yas rengidir.



**Resim 33: Pablo Picasso, "Guernica" tuval üzerine yağlıboya, 350 x 780 cm, 1937**  
<http://gelecekteki.blogcu.com/etiket/%20PABLO%20P%C4%B0CASSO>

Picasso'ya 1937 de açılan uluslar arası Paris sergisinde İspanyol Pavyonu için bir duvar resmi yapması istenmiştir. Picasso'nun o anda nasıl bir resim yapacağı hakkında bir fikri yoktur. Daha sonra İrkçi İspanya lideri Franco, Guernica kasabasını bombalaması için Alman bombardıman uçaklarını çağırması ve olay gerçekleşmiştir. O zaman Picasso işleyeceği konuyu bulmuş olur. Ancak bu resim geleneksel savaş manzarası etkisini taşımamaktadır. Resmin içindeki öğelerde sembolik yönler ön plana çıkarılmıştır. Resimde ışık yayan simgeler vardır ancak resimde hacimsel ışık kullanılmamıştır. Bunu arzu edilen ama gerçekleşmeyen şiddet içermeyen barışçıl bir dünya idealize etmeye benzetebiliriz. Bu İspanya iç savaşını konu alan, tamamen trajediyi anlatan resimde Picasso, siyah beyaz ve gri

değerleri kullanmayı tercih etmiştir. Ancak bu 350 x 780 cm. ölçülerindeki resim o kadar güçlü bir etkiye sahiptir ki sanatçı tarafından ödünç verildiği New York Modern Sanatlar Müzesinde gerçekleşen bir NATO toplantısında kürsünün arkasında asılmakta iken toplantı başladıktan bir süre sonra bir perde ile örtülme ihtiyacını hissettirmiştir.

### 1.2.6. Giorgio Morandi ( 1890-1964)

Giorgio Morandi de resimlerinde renkleri çarpıcı bir şekilde kullanmayı tercih etmemiştir. Bakıldığında genelde sarı ve kahverengi renklerini kullanmış açık, koyu tonlarla yarattığı renk varyasyonlarını kullanmıştır. Morandi için asıl olan, resmin temel sorunudur. 1920' li yıllarda durağan somut biçimleri koruyan bir resim dünyası oluşturmuştur. Issız doğa görünümünün yanı sıra daha çok atölyesinde oluşturduğu natüremortları çalışmıştır. Çoğunlukla silik toprak rengi ve beyazla oluşturduğu ölü doğalarında testi, şişe, bardak v.b. gündelik nesnelere son derece yalın bir düzenlemeyle resmetmiştir.



Resim 34 : Giorgio Morandi, "Mavi Vazo" tuval üzerine yağlıboya, 1920

<http://www.ilcomuneinforma.it/viaggi/2914/giorgio-morandi-bologna-e-il-mambo-gli-rendono-omaggio/>



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1. YENİ DİŞAVURUM AKIMINDA BİR TAVİR OLARAK TEK RENK ( MONOKROM)

#### KULLANIMI

##### 1.1.Resim Sanatında Yeni Dışavurumculuk Akımı

“Yeni Dışavurumculuk”, 1970’lerden itibaren Avrupa’da ve ABD’de meydana çıkan yaklaşımların tümünü kapsayan bir terim olarak görülebilir. 1980’lerde resme imzasını atmış akım Neo Ekspresyonizmdir. Bu sanat hareketinin özünde, 1960 - 1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirilebileceğimiz bir anlayış vardır. Geleneksel sanatın bakış açısını taşıyan değerlerin 1960 - 1980 yılları arasında terk edilmesine bir tepkidir bu. “Ölü” sanat denen resmi benimsemekte olan yeni-dışavurumcular, bu hareketin saf soyutlamayı tercih etmelerinin yanı sıra, soğuk ve akli bir yaklaşıma sahip olmalarını hiçe sayıyorlar ve gözden düşürülmüş olan her şeyi (figürasyon, objektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) göstere göstere öne çıkarmışlardır. Yani bu ressamlar yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı gibi bir dizi geriye dönüş gereksinimiyle ortaya çıkmışlardır. Sonuçta bu hareket hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine imkan vermiştir.

O dönemde Almanya’da ve İtalya’da dikkat çekmeye başlayan ressamların bu konudaki yoğun üretimi resmin geri döndüğü nün kanıtı olarak gösterilmiştir. Resim ait olduğu biçime geri dönmüştür, sanatçılar tuvallerinin başında çalışmaktadırlar ve bir anlamda resim sanatı tekrar bilindik üslubunu geri kazanmıştır. “Yeni Dışavurumculuk” anlayışında olan tüm bu sanatçıların ortak noktası ‘dışavurumculuk’ larından da anlaşılabilir gibi özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznelliklerinin dışında iktidara ve egemenliğe karşı duruşlarıdır. Yeni Dışavurumcu resim sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anılarını ve korkularını içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde, modernist resme hakim olan biçimsel kaygılar geri plana atılırken, üslupsal özgürlükler ve öznel anlatımlar ön plana çıkmıştır. Birbirinden çok farklı imge dünyaları yaratan ‘Yeni Dışavurumcu’ ressamların temelde ortak noktası hepsinin ‘figüratif’e olan eğilimleridir. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim,

1980'lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla beraber yeniden ilgi odağı olmuştur. Alman Yeni-Dışavurumcular savaş, ölüm, seks, terör gibi konuları kimi kez kolaj halinde resimlerini bir araya getirmişlerdir.

Almanya'da zaman zaman "Yeni Fovizm" olarak adlandırılan ve 20. Yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg İmmendorf, Markuz Lüpertz gibi sanatçıların resimlerinde açıkça ortaya konduğu gibi, sanatçıların yaşadığı ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir. ( Antmen, 2009, s.266 )

1980'lerde doruk noktasında olan resme yönelik ilginin temelinde, kimi eleştirmenlere göre 'görsel ve duysal olana yönelik büyük bir özlem'in ifadesi vardır. 1960'lardan itibaren sanatta alternatif anlayışların hakim oluşuna karşı resimsel tavrın geri dönüşüne olumlu bakan çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak nitelendirmiştir. 1981'de Londra'da Kraliyet Akademisi'nde açılan "Resimde Yeni Bir Ruh" gibi sergilerde Picasso'dan Francis Bacon'a, Auerbach'tan David Hockney'ye kadar uzanan bir çizgide figüratif resmin 'geri dönüşü' büyük ilgi görmüştür.

ABD'de Jean Michel Basquiat, Julian Schnabel, David Salle, Erich Fischl, İtalya'da Sandro Chia ,Enzo Cucchi, Francesco Clemente Almanya'da Georg Baselitz, Anselm Kiefer ,Rainer Fetting, Jorg İmmendorf, Markus Lüpertz, A.R. Penck, öne çıkmış isimlerdir.

### **1.1.1. Georg Baselitz (1956)**

Georg Baselitz (1938), Alman yeni dışavurumculuğunun başlıca figürlerinden biri olarak nitelendirilir. 1963 yılında Berlin'de açtığı ilk sergisinde resimlerine şiddet ve cinsel öğeler içermesi sebebiyle polis tarafından el konulmuştur. İki yıl süren davalar sonunda resimlerini geri alabilmiştir. Almanya'ya özgü bir sanat yapmak istediği için ne toplumcu gerçekçiliği ne de lirik soyutlamayı benimsemiştir. 1950'lerin sonu ve 60'ların başında soyut sanatın karşısında durur ve onun yerine kökleri Art Brut'e ve zihinsel hastalıkları ele alan psikotik sanata dayanan kişisel, ifadeci figüratif sanatı getirmeyi amaçlamıştır.



**Resim 35:Georg Baselitz,"Kargalar" tuval üzerine yağlıboya  
<http://splashgallery.com/artist.html>**

1969'dan sonra baş aşağı duran resimlerini yapmaya başlamıştır. Rakamlar, ağaçlar, evler, hayvanlar, insanlar vb. ters imgelerle seyirci arasında uzaklık oluşturmuştur. Görmeye, alışkın olunanın aksine baş aşağı görüntüler bir şeylere tepkinin sonucudur. Beklenene karşı bir tavidir. Geçmiş ve şimdi arasında kalan Almanya'yı simgeleyen resimlerde yıkıntılarda veya çorak yerlerdeki kahramanlar, asiler, çobanlar gibi genç erkeklerin dikey görünüşleri, ağaçlar ve diğer figürler güçlü fırça darbeleriyle ve çarpıcı renklerle yansıtılmıştır. Bu tür ters figürler sadece yağlıbovalarında değil çizimlerinde, baskılarında ve heykellerinde de görülür.

Artık resimlerinde her şey baş aşağı edilmiş olarak tasarlanıyor, böylece imgeleriyle kendisi ve bizim aramızda bir uzaklık yaratmış oluyordu. İmgelerin 'doğru' (başı yukarda) görünmesini bekleme alışkanlığına karşı meydan okuyarak baş aşağı edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek küçümsenmeyecek bir kendini yadsıma eylemiydi. Elbette ne halı yapımında nede klasik olmayan resmetme yöntemlerinde imgeleri "doğru" gösterme alışkanlığına uymak gerekmez: resme ayakta durarak bakan birine göre bir düzenleme, belli bir dünya görüşüne ve sanatın oradaki yerini benimseyen Greko-Romen klasisiziminin bir stratejisidir. (Lynton,1991, s.356)

### 1.1.3. Anselm Kiefer (1945)

Anselm Kiefer (1945), Alman ressam ve obje sanatçısı Kiefer, çoğunlukla anıtsal boyutlu çalışmalarında, özellikle Nasyonal Sosyalizm ideolojisi için önemli bir rol oynamış olan mitlere, sembol ve figürlere yer vermektedir. Sanatçı bu yapıtlarıyla esas konusunu, gençliğinde yakalamıştı: Alman geçmişi, faşizm ve Almanlıkla hesaplaşmak. Bu konuları işlerken Nazilere kültürel ve ideolojik destek olarak hizmet etmiş olan jest, sembol ve mitlere olduğu kadar, edebi konu ve yazarlara da el atmıştır. Başlangıçta hukuk eğitimi almış ancak Joseph Beuys'dan sanat dersleri alarak kavramsal sanat yapmış, daha sonraları ise resim yapmaya başlamıştır. Resimlerinde Almanya'nın yakın tarihte üstlendiği rolü, İkinci Dünya savaşını ve Nazi iktidarını konu eden büyük boyutlu resimler yapmıştır.



**Resim 36: Anselm Kiefer, tuval üzerine yağlıboya, 117x258cm. 1974**  
[http://top-people.starmedia.com/art/anselm-kiefer\\_17139.html](http://top-people.starmedia.com/art/anselm-kiefer_17139.html)

Kiefer'in resimleri karanlık armonilerde monokrom tavrı benimseyen öte yandan özünde Almanya'yı eleştiren, nazi iktidarının sebep olduğu sonuçları sorgulayan ve hesap soran resimlerdir. Bu özelliğiyle Kiefer, diğer Alman dışavurumcu resamlardan ayrılır. Kiefer'in büyük resimleri, çağdaşlarının çığırkan renklerine göre siyah ve kahverengi resimlerdir. Bu resimler ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye yöneltirler. (Lynton, 1991, s.358)

Resimlerde yıkım, savaş, soykırım, ölüm, bombardıman sahneleri başta gelmiştir. Malzeme olarak saman, kül, talaş, kolaj, kan ve çeşitli metal malzemeler kullanmıştır. Kiefer ilk kez 1969'da Fransa, İtalya ve İsviçre'nin değişik yerlerinde kendisini faşist selamı için



kaldırılmış sağ koluyla gösteren Besetzungen (İşgaller) adlı fotoğraf dizisiyle dikkatleri çekebilmiştir.

### 1.1.3. Sandro Chia (1946)

Sandro Chia (1946), 1970'lerde enstalasyonlar gerçekleştirmiş bir sanatçıdır. Sonradan resim yapmaya başlamıştır. Resimlerinde Malevich, Chagall, Chirico, Picasso gibi sanatçılardan ilham almıştır. Bu ressamların kullandıkları imgeleri kendi yorumuyla dışarı vurmuştur. Teknik üslup olarak tek tip uygulamaya karşıdır. Değişik yöntemleri denemeyi sever. Bilinen resim öğelerini sıra dışı senaryolarda ele almıştır.



Resim 37: Sandro Chia, "Çift", tuval üzerine yağlıboya, 1981  
<http://www.sandroboselli.com/sandro.boselli.2007/blog/?p=345&page=3&lang=gl>

### 1.1.4. Eric Fischl (1948)

Eric Fischl (1948), Amerikalı Fischl Amerikan banliyösündeki kültürel yapıyı ve gündelik yaşamı ele alan figüratif resimleriyle tanınmıştır. Bazı resimlerinde röntgencilik, gençlik dönemindeki cinsellik gibi konulara değinen Fischl ününü bu seri resimlerle kazanmıştır. Aslında daha çok kendi çocukluğu sırasında yaşadığı travmaları ele almıştır. Resimlerinde kullandığı renklerle, gölge- ışık tercihleriyle kendine özgü bir atmosfer

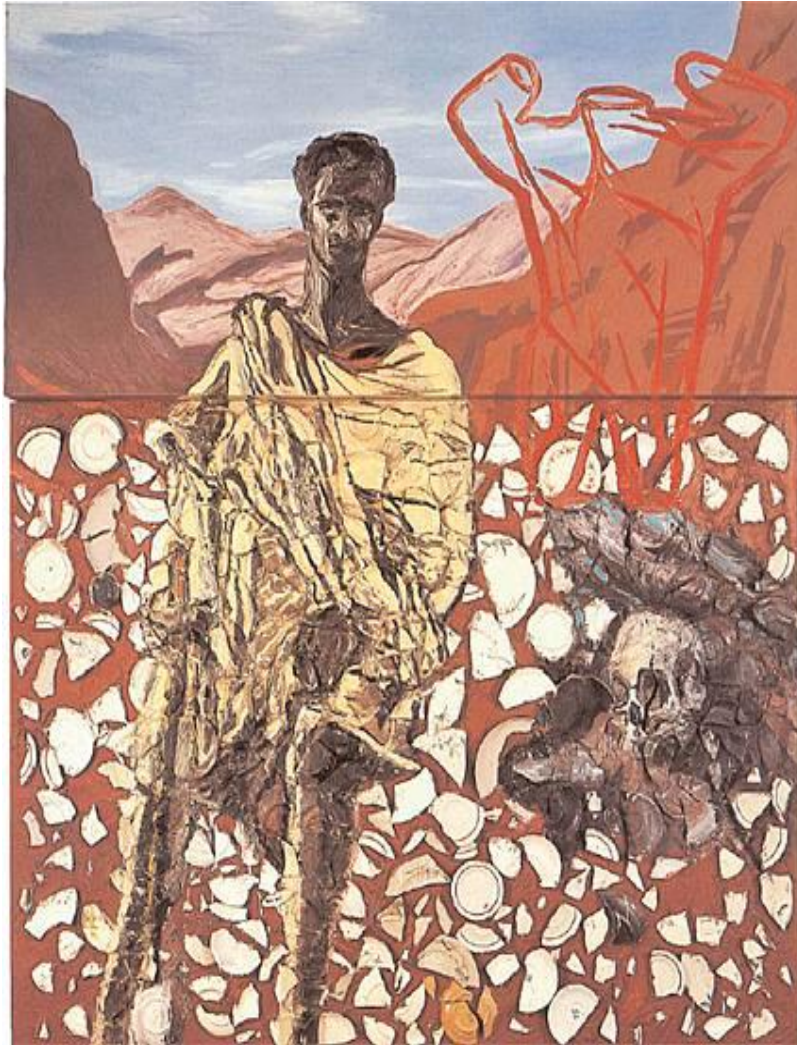
sağlamıştır. Bu kurgu içinde figürler rollerini oynayan birer oyuncu mekanda sahneye benzemektedir.



**Resim 38: Eric Fischl, tuval üzerine yağlıboya, 1984**  
<http://artcritical.com/DavidCohen/SUN91.htm>

### **1.1.5. Julian Schnabel (1951)**

Julian Schnabel (1951), ününü dev tuvallere yapıştırdığı kırık tabakları boyamasıyla kazanmıştır. Bunu yaparken mozaik tekniğini resim dili içerisinde kendince sentezlemeyi hedeflemiştir. Resimleri o kadar büyük ölçülerdedir ki izleyiciyi sessizleştirir. Resimlerinde kırık tabakların dışında araba kopartası parçaları, geyik boynuzları, saat parçaları , kumaşlar gibi sıra dışı malzemeleri de kullanmıştır. Bu resimlerde figüratif ve soyut öğeler dışında semboller de kullanmıştır.



**Resim 39: Julian Schnabel, tuval üzerine yağlıboya, 1984**  
<http://www.artnet.com/artwork/424174995/154249/julian-schnabel-st-francis-in-ecstasy.html>

### **1.1.6. Francesco Clemente (1952)**

Francesco Clemente (1952), resimlerinde genellikle kendi yaşamında başına gelenleri konu etmiştir. Üslup olarak tam bir sınıflandırmaya dahil değildir. Hemen hemen tüm resim tekniklerinde ürünler vermiştir; mozaik, duvar resmi, kitap resmi, suluboya, pastel, yağlıboya, baskı resim, desen. İşine yarayacağını düşündüğü her türlü sanatsal malzemeyi karışık teknik anlayışında kullanmıştır. Eşcinsellik ve kendi portreleri üzerinde durduğu başlıca konulardandır. Egosunu sanatını besleyen bir gerçek olarak görmüştür.





**Resim 40: Francesco Clemente, "Philip Iverson" tuval üzerine yağlıboya**  
[http://www.galeriedavignon.ca/dynamic/artwork\\_display\\_en.asp?ArtworkID=216](http://www.galeriedavignon.ca/dynamic/artwork_display_en.asp?ArtworkID=216)

### **1.1.7. Enzo Cucchi (1952)**

Enzo Cucchi (1952), İtalyan Transavanguardia ekolünün ve yeni dışavurumcu akımının önde gelen sanatçılarından. Manzara çağrışımı yapan soyut mekanlar içinde efsanelerden beslenen simgeci bir anlatım benimsemiştir. Üslup olarak Kiefer'e yakın bir sanatçıdır. Hayatı yok eden, ölüme sebep veren doğal afetler gibi konuları işlemiştir. İmge olarak ölümü simgeleyen kurukafalar resimlerinde sık olarak yer almıştır.



**Resim 41: Enzo Cucchi, tuval üzerine yağlıboya,**  
<http://www.collezioneMaramotti.org/en/the-collection/space/linkSpazio>

### **1.1.8. David Salle (1952)**

David Salle (1952), Kavramsal sanatta ismini duyurmuş olan Beldassari'nin öğrencisidir. Birbirini örtmeyen ama üst üste denk gelen, şeffaf imgelerin resimlerini yapmasıyla ünlenmiştir. Salle, kompozisyon içindeki bir imgenin anlam içeriğine takılmanın resimdeki diğer öğelere haksızlık olduğunu savunmuştur.

Salle, bir imgenin nereden geldiğine odaklanmanın, resim içinde birlikte yaşayan imgelerin hayatını bozduğunu belirtmiştir. Jonathan Fineberg bu düşüncenin, bizi çıplak bir kadın imgesinin resimdeki diğer imgeler gibi, diğerlerinden farkı olmayan bir imge gibi ele alınması konusunda cesaretlendirmek istediğini yazmıştır. (Giderer, 2003, s.167)



**Resim 42: David Salle, tuval üzerine yağlıboya,**  
[http://www.maryboonegallery.com/artist\\_info/pages/salle/detail3.html](http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/salle/detail3.html)

Salle materyal olarak tüketim çağı kültüründen, porno dergilerden, tarihsel imgelerden faydalanmıştır. Birbirinin üzerine resmedilmiş gibi duran bu figürler, kolaj etkisi yaratmanın ötesinde, medyada fazla kullanılan günlük objelerin alaycı bir yer değiştirmesi işlevini de görmüş, erotizmi, kadın bedenini, bireyin varoluşunu yeniden yorumlamıştır ve sorgulamıştır. Kompozisyonları genelde anlaşılmayı zorlaştıracak biçimde kuruluyor, müstehzi ve alaycı anlamlar gizlemiştir. Yakın arkadaşı Julian Schnabel'in tam tersine medyatik ve çılgın bir kişilik olmayan Salle, yine arkadaşı Schnabel gibi sinema işine de girip 1995'te "Search and Destroy" adlı bir filmin yönetmenliğini üstlenmiştir.

### **1.1.9. Jean- Michael Basquiat (1960-1988)**

Jean-Michael Basquiat (1960 - 1988), Basquiat genç yaşta evini terk edip sokaklarda yaşamış birisidir. "Samo" takma adıyla bir süre sokaklarda grafiti yaptıktan sonra resim yapmaya başlamıştır. 1981 yılında resimlerini "New York/Yeni Dalga" adlı bir sergide gösterme fırsatını yakalamış ve bu sergide Andy Warhol'la tanışmıştır. Konuları tamamıyla çevresinde olan olaylar, gündelik hayatında karşılaştığı her şey, tüketim malları, medya, şöhret dünyası, edebi metinler, boyanmış objeler, işaretler gibi çok geniş bir açılım



şeklindedir. Basquiat, resimden çok para kazanmış ancak genç yaşta uyuşturucu nedeniyle ölmüştür.



**Resim 43: Jean- Michael Basquiat, "Mona Lisa" tuval üzerine yağlıboya,  
<http://www.worldgallery.co.uk/art-print/Mona-Lisa-33171.html>**

### **1.1.10 Jenny Saville (1970)**

İngiliz sanatçı Jenny Saville'nin (1970) de işlediği konular arasındadır. Saville'in model olarak kendini kullandığı Rubenesk nüleri, güzellik ve beğeni standartlarını Fischl'in çalışmalarından bile daha kuvvetli sorgulamıştır. Beslenme düzensizlikleri, zararlı diyetler ve kozmetik ameliyatlarının artmakta olduğu bir dönemde Saville'in, Lary Rivers'in eserlerini hatırlatan resimleri, insan bedeninin geleneksel olamayan ve kararlı yüceltmeleri işlevini görmüştür.





**Resim 44: Jenny Saville, tuval üzerine yağlıboya,**  
<http://visitvanitaonline.wordpress.com/2009/04/22/artista-del-tredagar-5-jenny-saville/>

### **3.2. Yeni Dışavurum Akımında Tavrı Olarak Monokrom Renk Kullanan Sanatçıların Dayanak Noktaları**

Yeni Dışavurum Akımı'na dahil olan sanatçılardan Georg Baselitz, Anselm Kiefer, A. R. Penck, bu akım içinde, renk kullanımında monokrom tavrını diğerlerine göre daha çok benimsemişlerdir. Bu tavrı analiz etmeye çalıştığımızda, monokrom anlayışı ortaya çıkaran bu faktörleri göz ardı etmememiz gerekir: dışavurum anlayışında boyamak, öncelikle görünen dünyaya karşı durma, ardını sorgulama biçimidir. Bu sanatsal eylem, kızgınlık anında insanın saldırgan davranışlarda bulunması veya eline geçirdiği bir objeyi duvara fırlatma istemi gibi fevri davranışlara da benzetilebilir. Bu sadece sanatçının hisleri veya düşünceleri karşısında süratle eyleme geçmesi şeklinde değil tam tersi sırtını dünyaya dönme psikolojisi gibi de yorumlanabilir. Siyah beyaz egemenliğinde resimsel tutum; “güzel” olarak nitelendirilen tüm imgeleri tekrardan sorgulama, kişiselleştirme, kendine mal etme istemi şeklinde açıklanabilir.

Sanatçı monokrom çalışırken, rengin arkasına gizlenmiş olan gerçeği ortaya çıkartmayı amaçlar. Özellikle resme başlarken bu mantıkta hareket eder. Tek renk kullanımı tıpkı edebiyatta olduğu gibi hayata dair düşüncelerin tek satırda yalın ,sade ve basit anlatımı kadar etkilidir. Sanatçı derdini yalın olarak açık ve seçik bir biçimde yansıtmayı amaçlar. Konuyu direkt olarak yansıtır. Monokrom çalışma bu imkanı verir. Renk ögesi geri plana atıldığı için izleyici Öz'e bakmaktadır. Fotoğraf ya da kamera teknolojisini ele alalım; eski dönemlerde günümüzün aksine sadece siyah - beyaz görüntü alınabiliyordu. Örneğin seyrettiğimiz İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan belgesellerdeki savaş sahnelerinin, esir kamplarının, acı çeken insanların görüntüleri ya da dramatik temalı filmlerin siyah beyaz olması sebebiyle aklımızda bambaşka bir etki yaratmaktadır. Günümüz renkli film teknolojisiyle ikisini kıyaslarsak, siyah beyaz olanın daha çok gerçeği yansıttığını salt olanı matem, yas, trajedi hissini daha çok yarattığını görürüz.

Diğer taraftan günümüzde tüketim kültürünün öne çıkardığı reklam içerikli kalitesiz, basit, kolay algılanan görsel imaj dünyasını kabullenmemek ve sıyrılmak düşüncesi de siyah beyaz ya da monokrom eylemde bulunmanın sebebi olarak açıklanabilir. Renk ögesini yok saydığımızda kalan çıplaklık bize gerçeği verebilir. Tüketime yönelik piyasada yer alan herhangi bir ürünün ambalajını düşünelim; iddali, albenisi olan, dikkat çeken bir renk de kullanılabilir tam tersi gri tonlarında da. Ama her iki durumda da ambalajın içindeki ürünün özellikleri değişmeyecek yalnızca pazarlama stratejisini ve tüketim miktarını etkileyecektir. Sanatçı, dayatılan görüntü kültürünün altındaki tüm gerçeği bilmekte ve atölyesinden dışarıdaki dünyaya karşı durmaktadır aslında.

Somut dünya, sanatçıya resim yapma nedenini verir. Resim sanatı, sanatçı için hissettiklerini yüzeye işaretleyebilmesi için olanak vermektedir. Sanatçı, resim eyleminde bulunurken hissettiklerine bağımlılık duyar. Bu sayede dünyayı ve olan biteni algılayabilmektedir. Sanatçının, yeryüzünde bir duruş profili vardır. Yaşamının bir nedeni olup olmasını sorgular. Sanat onun için yaşama nedeni yaratılış sebebidir. Sanatçı günümüzde sanat eseri kavramını da sorgulamaktadır. Sanat eseri tanımı yaşanan dünyamızda ansiklopedik basit bir tanım gibi durmakta, yaşantımızda karşılığını bulamamaktadır. Dışavurumcu sanatçının üretimde bulunmasının nedeni dünyaya yeni bir

sanat eseri kazandırmak değildir. Sanatçı yüzeye tepkisini taşır, ortakalan görüntü o ana dair delildir.

Sanatçının çalıştığı atölye, dış dünyadan simgesel materyaller barındırmaktadır. Çalıştığı, ürettiği alan sanatçının ibadet yeri gibidir. Sanatçı, atölyesini korunduğu, kendini güvende hissettiği ve dış dünyayla olan mücadelesini sürdürebildiği karargahı gibi görmektedir. Atölye sadece dört duvardan ibaret bir yer değil, burası yaratma sürecinin gerçekleştiği, her köşesinin her metrekaresinin sanatçıya hizmet ettiği yaşam alanıdır. Sanatçının yapıtları kadar atölyesinde görsel değer taşımaktadır. Sanatçının hayattaki duruşuna bakılırken, çeşitli kavramlar ve davranış biçimleri ile ilişkilendirilirken atölyesi onun imzası kadar değerlidir.

Boyamak üzere duvara asılan yada şövale ye konan büyük ölçüdeki tuval sanatçıyı beyin ve vücut olarak eyleme hazırlar, onu resim yapmak için tahrik eder. Bembeyaz zemin boşluk demektir. Boyamaya başlandığında ise evren tuval yüzeyinde yeni baştan oluşur. Her tuş sürüldüğünde kumaş hayat damarlarına sahip olmaya başlar kan dolar.

Ressam, çalışmaya başlamadan önce boyalarını ve kullanacağı malzemeleri hazırlar. Dışavurumcu sanatçı genellikle bol miktarda boyaya gereksinim duyar. Bunun için boyalarını palete sıkarak yerine geniş kaplara aktarır. Doğaçlama resim yaparken o anki ruh haline göre boya kabını tuvalin üzerine dökmekte olası bir davranıştır. Ressamın o an tuvale nazik davranmak gibi bir endişesi yoktur. Kendisini rahatlatmak istermişcesine boyar. Ortaya çıkan enerji sanatçıyı dinginleştirir. Onun esin kaynağı zaten içinde birikmiş olan tepki potansiyelidir.

Sanatçı resim yapmak için yüksek enerjiye ve konsantrasyona ihtiyaç duymaktadır. Zaman zaman bu enerjiyi açığa çıkartmak için beynini hazırlaması gerekir. Bazen bedenini de hazırlaması gerekir. Resim yapma arzusu, kaynağını mutluluktan değil daha çok sanatçının sıkıntılı dünyasından almaktadır. Resim yapmak dışavurumcu sanatçı için içindekilerini boşaltmak eylemidir.

Dışavurum resminde sürat vardır. Sanatçı hızlı davranmakta boyanın kurumasına imkan vermeden çalışır. Bu sayede de yüzeyde, tonların birleşiminden doğan valör renklerin ve griliklerin zenginliği ön plana çıkar.

### **Sonuç :**

Resim sanatında empresyonizm (izlenimcilik) akımı sanatçıları, ışığın biçim üzerinde yarattığı etkiyi gerek renk gerekse biçimsel açıdan taklit etmeyi hedeflemektedirler. Bu akımda sanatçılar daha çok doğaya çıkıyor ve güneş ışığının imge üzerinde yarattığı anlık görünümleri vakit geçirmeden tuvallerine yansıtmaya çalışmaktadırlar. Bu taklitçilik anlayışına daha sonradan başka sanatçılar tarafından tepki oluşmaya başlamıştır. Tepkinini nedeni taklidin sanatçı kimliğini arka plana atması, ortaya çıkan yapıtın sanatçının duygularına yer vermemesi ve sadece fiziksel bir görünümünden ibaret olmasıdır. Diğer taraftan sanayi devriminin günlük insan yaşantısını etkilemeye başlaması vardır. Yani geleneksel yaşayış şeklinin yerini para kazanmak ve mal sahibi olma endişesine bırakması kısacası tüketim toplumunun oluşması sanatçıyı da içinde yaşadığı toplumdan uzaklaştırmış ve yabancılaştırmıştır. Bunun sonucunda oluşan tepkisel dürtülerin resimsel ifade biçimi olarak yer alması sanat yapıtında beklenen özellik olmuştur. Artık önemli olan biçimin nasıl gözüktüğünden çok bakan sanatçıya ne hissettirdiğidir.

20. Yüzyıl artık devletlerin ekonomik ve siyasal çıkarlarının insan yaşayışının önüne geçtiği, toplum değerlerinin gizli politikalar sonucunda istenilen şekilde değiştirildiği ve yönlendirilebildiği bir çağ oluvermiştir. Sanatçı değişiveren dünyaya ayak uyduramamakta tüm geleneksel değerlerini yitirmekte, bildiği gerçekleri, yaşam biçimini, özgürlük arayışını, yalnızlığını, dış dünyaya güvensizliğini, gelecek kaygısını konu edinerek resim yapmaktadır artık. Teknolojik açıdan da yaşanan gelişmeler örneğin atomun parçalanılması, radyo, x ışını ve özellikle fotoğrafın icadıyla sanatçı yapıtının gerçekliğini bir kez daha sorgulamıştır. 2. Dünya Savaşı sanatçıların bir kez daha hayatı sorgulamasına ve çıkmaza girmelerine neden olmuştur. Resim sanatı artık muhalif dürtülerden ve acımasız insanın dünyayı yaşanılmaz bir yer kılması gerçeğinden beslenmektedir. 20. Yüzyıl ortalarına gelindiğinde artık tüketim faktörü ve meta kavramları insanlara dayatılmakta bireyin görevinin sahip olmak ve çöpe çevirmek olduğu mesajı verilmektedir. Sanat yapıtı

dahi bu pazarlama stratejisini içinde bir öge gibi algılanmaktadır. Ticari kaygılar güdülerek üretilen malların diğer bir yaşama geçirdiği faktör: anlaşılması kolay, içeriği zayıflatılmış, yorum gerektirmeyen, basit imaj ve görüntülerin ön plana çıkarılmasıdır. Sanatçı bu imgelerden sık sık faydalanmış tepkisini alaycı bir şekilde ortaya koymuştur. Günümüze kadar gelen ve hala devam etmekte olan bu algı biçimi ve esaslar sanatçıyı atölyesinde kabuğuna çekilmeye zorlamış penceresinden dış dünyayı seyretmesine mecbur kılmıştır. Sanatçı artık doğadan değil dayatılan dünyadan ilhamını almaktadır. Sanatçı renk kavramını geri plana itmiş karanlık resimlerde yalnızlığını, mutsuzluğunu, güvensizliğini, kaygılarını ve dramı ardındaki gerçeği salt gerçeği ön plana çıkartmaya çalışmıştır. Sanatçı dünyaya gözünü kısıp baktığında, rengin özelliğini kaybettiğine ve ardından siyah - beyaz tonlarının ortaya çıktığına tanık olmuştur. Dünya siyah, beyaz ve gri tonlarından oluşmaktadır.

Sanayi devrimi ile başlayan ve ardından modernizm, postmodernizm gibi kavramlarla birlikte bilimsel, sosyal, ekonomik, politik ve sanatsal açıdan günümüze kadar gelen değişim süreci dışavurum akımı açısından incelenmiştir. Ve bu değişen yargılar bilincinin sanatçının, yaşadığı yere karşı yabancılaşması sorununu doğurduğu, mutsuz kıldığı, yalnızlaştırdığı bu durumunsa sanatçıları monokrom tavrında resimler yapmaya ittiği sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Antmen ,Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. 2. basım . Çev: Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2009
- Battistini, Matilde. **Art Book ‘ Picasso’**. Çev: Cemal Kaan Emek .Ankara: Dost Kitabevi.2001
- Batur, Enis. **Modernizmin Serüveni** .İstanbul: Yky 1997
- Berger, John. **Görme Biçimleri** .5.basım .Çev: Yurdanur Salman .İstanbul: Metis Yayınları . 1993
- Berksoy, Funda. **20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**. Kabalcı Yayınevi, İstanbul: 1998.
- Cemal, Ahmet. **Sanat Üzerine Denemeler**. İstanbul: Can Yayınları, 2000.
- Cleave, Stirling ve Butler. **500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**. İstanbul: Yem Yayınev.1997.
- Crepaldi,Gabriele . **Art Book ‘Ekspresyonistler ‘**. Çev: Durdu Kundakçı .Ankara: Dost Kitabevi.2004 .s.143
- **Art Book, Matisse**. İngilizceden çeviren: Beyza Sumer. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.
- Dempsey ,Amy ,**Modern Çağda Sanat**, Çev: Osman Akınhay, Akbank Yayınları,2001
- Eczacıbaşı Vakfı, **Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi** .Cilt 1.2.ve 3. İstanbul : Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. 1997
- Engin Giderir, Hakkı . **Resmin Sonu**. Ankara: Ütopya Yayınevi. 2003
- Erdemci, Fulya ve Semra Germaner. **Modern ve Ötesi**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Eroğlu,Özkan. **Sanatın Tarihi**, İstanbul:Kolaj Kitaplığı.2007
- Farago,France. **Sanat**, Çev: Özcan Doğan.Ankara: Doğu Batı Yayınları,2006
- Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliği** .8.basım.Çev: Cevat Çapan .İstanbul: Payel Yayınevi. 1995
- Germaner, Semra. **1960 Sonrasında Sanat**. Kabalcı Yayınları, 1997.
- Gombrich , E.H. **Sanatın Öyküsü**. 3.basım. Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi . 2002



Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995.

İnankur, Zeynep. **19.yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1997.

İpşiroğlu, Mazhar ve Eyüboğlu, Sebahattin. **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları : 521. Edebiyat Fakültesi Basımevi. 1972

-----, Nazan ve İpşiroğlu Mazhar . **Sanatta Devrim**. İstanbul .Remzi Kitabevi.1991

-----, Nazan. **Alımlama boyutlarıve Çeşitlemeleri 1**. İstanbul: Papyrus yayınevi.2000

Kandisky, Wassily. **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev: Tevfik Turan, İstanbul: 1993

-----, Wassily. **Sanatta Ruhsallık Üzerine** . Çev: Gülin Ekinci . İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi.2001

Leppert, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002), s.300.

Lionel, Richard. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi** . 3.basım . Çev:Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi.1991

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. 2.basım.Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş. Ankara: Remzi Kitabevi.1991

Muller, Joseph Emile. **Modern Sanat**. Çev: Mehmet Toprak İstanbul: Remzi Kitabevi.1993

Rapelli, Paola. **Art Book ‘ Goya’**. Çev: Aykut Hakverdi.Ankara: Dost Kitabevi.2001.s.143

-----, Paola. **Art Book ‘ Kandinsky ’**. Çev: Özge Özbek .Ankara: Dost Kitabevi.2001.s.143

Sözen, Metin ve Tanyeli Uğur. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü** . İstanbul: Remzi Kitabevi.1996

Tansuğ, Sezer. **İnsan Ve Sanat** ,İstanbul: Altın yayınevi.1982

-----, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999.

-----, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999.

Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Rh+Sanat Yayınları, 2003.

Tortero, Anna . **Art Book ‘ Van Gogh ’** . Çev: Begüm Akkoyunlu .Ankara: Dost Kitabevi.2000.s.143

Turani , Adnan . **Çağdaş Sanat Felsefesi**. 2.basım . İstanbul : Remzi Kitapevi. 1998 .s.126

-----,Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. 9. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.2003.

Walther , İngo F, **Öncü Ressamlar Serisi, ‘Van Gogh’**. Çev : Ahu Antmen . İstanbul: Abc Kitabevi. 1997

Yılmaz,Mehmet. **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** ,Ankara: Ütopya yayınevi.2004

Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. İstanbul: Ütopya Yayınevi.2005

Yılmaz, Mehmet. **Sanatçıları Okumak Ya da Hayali Söyleşiler**. İstanbul: Ütopya Yayınları, 2001.

### **DERGİLER :**

Baraz,Yahşi. “Dejenere Olmuş Sanat”, **Genç Sanat Dergisi**, sayı: 52, Aralık 1998

-----.“The Armory Show”, **Genç sanat Dergisi** ,sayı 51 kasım 98

Giderer, Hakkı Engin. “Ekspresyonizm ve Şehir,” **Anadolu Sanat Dergisi**, 9: Mart 1999.

Matisse, Henri. “ Matisse’den Fikirler“**Genç sanat Dergisi**, sayı:43,Mart 1998

### **TEZ KAYNAKLARI :**

Erdoğan,Mehmet. “Bauhaus Felsefesinin Günümüz Sanatına Etkisi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Anadolu Üniversitesi SBE,2002

Ergin ,Hatice Kübra. Dışavurumcu Türk Resminde Biçim Bozma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi . Anadolu Üniversitesi SBE, 2007

Tazegül, Gökay. “Deformasyon ve Figüratif Resim”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Anadolu Üniversitesi SBE,2004.

**İNTERNET KAYNAKLARI:**

<http://www.gorselsanatlar.org>

<http://www.istanbul.kulturturizm.gov.tr>

<http://www.sanattarihi.sa.funpic.de>

<http://www.turkishpaintings.com>

<http://www.artnet.de>

<http://www.ekav.org>

<http://www.artslant.com>

<http://www.ifod.org>

<http://www.tfsf.org/>

<http://www.sanalmuze.org>

<http://www.ressam.motoru.org>

<http://www.radikal.com.tr>

<http://www.webressam.net/>

<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/uczaman.htm>

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&articleID=622&bhcp=1>

[http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat\\_akimlari\\_YeniDisavurumculuk.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html)

[http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler\\_alfabetik\\_%20Kiefer\\_Anselm.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_%20Kiefer_Anselm.html)  
ork'taki

[http://www.smartwentcrazy.com/basquiat/text/jmb\\_radiantchild.htm](http://www.smartwentcrazy.com/basquiat/text/jmb_radiantchild.htm)Sanatçının New