



**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DIŞAVURUMCULUK VE 1980 SONRASI TÜRK**  
**RESİM SANATINDAKİ YAYILIMI**

**Hazırlayan**  
**Yudum AKKUŞ**

**Danışman**  
**Yrd. Doç. Dr. Rasim ÖZGÜR**

**İZMİR-2011**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Dışavurumculuk Ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

01/07/2011

Yudum AKKUŞ

İmza

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 04/07/2011 tarih ve 14 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yudum akkuş' un “Dışavurumculuk Ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı” konulu tezi incelenmiş ve aday 25/07/2011 tarihinde, saat 13:30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

## YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

### TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının  
Soyadı:** AKKUŞ

**Adı:** Yudum

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Dışavurumculuk ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Ekspresyonizm After 1980 Calculate of Turkish Art

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E.

**Yıl:** 2011

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

Dili: Türkçe

**Doktora:**

Sayfa Sayısı:123

**Tıpta Uzmanlık:**

Referans Sayısı:74

**Sanatta Yeterlilik:**

**Tez Danışmanının**

**Adı: Soyadı:** Yrd.Doç.Dr.Rasim Özgür

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

1-Modernizm

2-Dışavurumculuk

3-Postmodernizm

4-Yeni-Dışavurumculuk

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1- Modernizm

2- ekspresyonizm

3- Post-Modernizm

4- Neo-Ekspresyonizm

Tarih:

İmza

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

XX. yüzyıla damgasını vuran Dışavurumculuğun günümüze kadar gelmesindeki en önemli etken kuşkusuz bir akım olmasının ötesinde bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmasıdır. Modern sanatın akımlarından olan Dışavurumculuk, 20.yüzyıl içerisindeki seyri göz önüne alındığında üç dönem olarak bölümlendirilse de, bireyin dolayısıyla, sanatçının kendisini ifade etme pratiği olarak tüm çağlara yayılabilmektedir. Dışavurumculuğun 20. yüzyıla özgü bir nitelik olduğu gerçekliğinden yola çıkıldığında, modern dünyadaki değişim ve gelişimlere paralel olarak değişim/dönüşüm yaşamaları ve tepkisel bir akım olarak ele alınması doğal karşılanır. Çünkü tepki değişmeyen bir gerçekken tepkiyi ortaya çıkaran şartlar ve nedenler sürekli değişir. Dışavurumculuk aynı zamanda burjuva döneminin bir eseri olan İzlenimcilikteki, gözler konuşmaz sadece seyreder: soruyu duyar ama cevap vermez, kulağı vardır ama ağzı yoktur savunusunun aksine dışavurumcular; insanlığın ağzına vurulmuş kilidi söküp atar. İnsanı basit bir alete dönüştüren, kendi işinin aracı haline getiren makinelerin hizmetine sokup onu duygusuzlaştıran, ruhsuzlaştıran uygarlığa karşı bir tepkidir. Makineleşmenin ve düzenin eline geçmiş olan insanlığın geri kazanılma çabasıdır. Dışavurumculuğu takiben aynı yıllarda birçok yeni akımın çıktığını görürüz, fakat, Dışavurumculuk, teknik, anlatım, konu ve içerik açısından kendisini yenileyerek sürekli gündeme gelmiştir. 1910'larda ki ilk anlatımcı, figürücü Dışavurumculuğun yerini 1930'lara gelindiğinde Soyut Dışavurumcular alır ve 1960'lara değin sanat piyasasındaki etkinliklerini korurular. Bu yıllardan sonra sanatın gündemine yeni oluşumlar oturur; Hazır yapıt (ready made) nesnelerin sergilenmesi, düzenlemeler (enstalasyon), performanslar, güncel sanat (Pop-art) vb Modern dönemin bu öncü sanatlarının yerine, Postmodern dönemin, İtalya'da Benito'nun desteklemiş olduğu, yeni öncü(transavangarad), Beuys'un mirasını devralan ve öncülüğünü Alman Kiefer ve Baselitz'in yapmış olduğu Yeni Dışavurumculuk(Neo-Expresyonizm) gelir. Dolayısıyla dışavurumculuğu bir akım olarak değerlenmek yerine, bir ifade biçimi olarak ele almak daha doğru olacaktır.

## ABSTRACT

The most important factor that has helped expressionism that has had an impact in the 20<sup>th</sup> century come to our day is that it has emerged as a form of expression, not a trend. Although expressionism, one of the modern art trends, can be divided into three periods if we consider its path in the 20<sup>th</sup> century, it can be spread out through all ages as the practice of self expression of individuals, and therefore artists. Considering expression is a quality inherent to the 20<sup>th</sup> century, its changes/transformation in parallel with the changes and developments of the modern world and its handling as a reactionary trend would be normal. Emerging conditions and reasons are constantly changing, as reaction is a permanent reality. Contrary to impressionism that is a creation of the buorgois period in which eyes don't talk but watch, hears the question but don't reply, tongue-tied; expressionism breaks the ties that bind humanity's mouth. It is a reaction against civilization that turn humans into simple tools, making them soulless and devoid of feelings by making them serve machines. It is the cause to win back the humanity that has been serving machination and order. We see quite a few new trends emerging in the following years after expressionism, but expressionism has renewed its technique, expression, subject and contents and has acquired currency. The first narrative, figurist expression of the 1910's has been replaced by Abstract Expressionists in the 1930's and they have preserved their impact on the art market until 1960's. New developments came to the art scene after those years; exhibiting ready-made objects, installations, performances, pop-art and similar vanguard art of the Modern era have been replaced by transavangarad of the Postmodern era that has been supported by Benito in Italy, and Neo-Expressionism taking over the legacy of Beuys and lead by German Kiefer and Baselitz. So, it would be better to consider expressionism as a form of expression rather than a trend.

## ÖNSÖZ

Dışavurumculuk, sanatta uzun dönemi kapsamakla birlikte günümüzde de varlığını hissettirmektedir. Bir toplumun sanat ve kültür oluşumunu, o toplumun içinde bulunduğu dönemin toplumsal ve ekonomik koşulların belirlediği göz ardı edilemeyen bir gerçektir. İlk Dışavurumcu hareket en fazla sanayileşmeyi tamamlamamış ve savaş yıllarının en hırçın ülkesi olan Almanya’da ortaya çıkmıştır. O dönmedeki kimi sanatçılar sanatın burjuva sınıfına ve siyasete alet edildiğini ve sanatın bu duruma gerekli tepkiyi veremeyeceğini düşünüyorlardı. Anlatmak istediklerini şimdiye kadar benzeri görülmemiş şiddetle ve yalınlıkta sergilediler. Bu bağlamda, Dışavurumculuğun, öncekiler gibi gelip geçici bir akım değil, günümüzde de varlığını sürdüren bir ifade dili olduğunu söyleyebiliriz.

Böyle bir çalışma gerçekleştirmemde başta ailem olmak üzere, sanatçı ve eğitimci kimliği ile bana yol gösteren danışman hocam, Yrd. Doç. Rasim Özgür’e, aynı zamanda benden manevi desteğini esirgemeyen Öğr. Gör. Mete Sezgin ve Yrd. Doç. Turan Enginoğlu’na teşekkür ediyorum.

Yudum Akkuş



## İÇİNDEKİLER

### TEPKİSEL BİR HAREKET OLARAK ‘DIŞAVURUMCULUK’

YEMİN METNİ .....	ii
TUTANAK .....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ .....	x
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

### I. BÖLÜM

#### TEPKİSEL BİR HAREKET OLARAK ‘DIŞAVURUMCULUK’

<b>1.1. Ekspresyonist Kavramı.....</b>	<b>3</b>
<b>1.2. Dışavurumculuğu Hazırlayan Koşullar ve Gelişim Süreci.....</b>	<b>7</b>
<b>1.3. Avrupa Sanatında Dışavurumcu Hareketler .....</b>	<b>14</b>
1.3.1. Die Brück (köprü) .....	
1.3.2. Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler).....	22

### II. BÖLÜM

#### EVRENSEL BİR HAREKET OLARAK ‘SOYUT- DIŞAVURUMCULUK’

<b>2.1. 1940 Ertesinde Soyutlamalar .....</b>	<b>31</b>
<b>2.2. Amerika’nın Soyu Dışavurumculuk Üzerindeki Egemenliği–Batı Kültürünün Yeni Başkenti New York .....</b>	<b>32</b>
<b>2.2.1. Bir Eylem Resmi Olarak ‘Soyut Dışavurumculuk’ .....</b>	<b>36</b>
<b>2.2.2. Renkli Yüzey Resmi .....</b>	<b>44</b>

### **III. BÖLÜM**

#### **TÜRK RESMİNİ DIŞAVURUMCU EĞİLİMLERE HAZIRLAYAN SÜREÇ**

<b>3.1. Türk Resim Sanatında Dışavurumculuk .....</b>	<b>50</b>
---	-----------

### **IV. BÖLÜM**

<b>BİR SÜREÇ OLARAK MODERNİZM VE POSTMODERNİZM .....</b>	<b>64</b>
--	-----------

### **V. BÖLÜM**

#### **YENİ DIŞAVURUMCU SANAT VE ETKİLERİ**

<b>5.1. Yeni Dışavurumcu Sanatın Doğuşu ve Yayılımı .....</b>	<b>72</b>
---	-----------

<b>5.2. Yeni Dışavurumcu Sanatın Temsilcileri.....</b>	<b>81</b>
--	-----------

### **VI. BÖLÜM**

#### **TÜRKİYE'DE YENİ DIŞAVURUMCULUK**

<b>6.1. 1980'lere Gelirken Türk Resmi.....</b>	<b>96</b>
--	-----------

<b>6.2. Dünya ile Eşzamanlı Olarak Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk.....</b>	<b>100</b>
--	------------

<b>SONUÇ .....</b>	<b>115</b>
--------------------	------------

<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>117</b>
-----------------------	------------

#### **ÖZGEÇMİŞ**

## RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
<b>Resim 1:</b> Ensor, <i>Canlı ve Parlak</i> , 1885 .....	10
<b>Resim 2:</b> Edvard Munch, <i>Çiğlık</i> , 1895.....	10
<b>Resim 3:</b> Ernst Ludwig Kirchner <i>Sevgililer</i> , 1909.....	18
<b>Resim 4:</b> Ernst Ludwig Kirchner <i>Will Grohmann'ın Portresi</i> , 1924 .....	18
<b>Resim 5:</b> Erich Heckel, <i>Boşluktaki adam</i> , ağaç baskı,1917.....	19
<b>Resim 6:</b> Max Pechstein, <i>Oturan Kız</i> , 80x100, 1910 .....	21
<b>Resim 7:</b> Otto Müller, <i>Sevgililer</i> , 70x80 cm,1919.....	21
<b>Resim 8:</b> <i>Der Blaue Reiter</i> (1914).....	23
<b>Resim 9:</b> Wassily Kandinsky, <i>Mavi Dağlar</i> .....	23
<b>Resim 10:</b> Alexej von Jawlesky, <i>Şakayık Çiçekli Kız</i> , 101X75, 1909.....	26
<b>Resim 11:</b> Franz Marc, <i>Mavi At</i> , 112 × 84,5,1911 .....	26
<b>Resim 12:</b> Jackson Pollock, <i>Number 7</i> , 1951 .....	39
<b>Resim 13:</b> Willem de Kooning., <i>Kadın</i> , 1949 .....	42
<b>Resim 14:</b> Willem de Kooning, <i>Kadın</i> , 1949-50 .....	42
<b>Resim 15:</b> Franz Kline, <i>New York</i> , 1953 Tuval üzerine yağlı boya, 200.6 x 129.5... 42	42
<b>Resim 16:</b> Robert Motherwell <i>Meksika Gecesi I'</i> , 1984, 44.5x44.5.....	42
<b>Resim 17:</b> Mark Rothko <i>Red, Orange, Tan and Purple</i> , 1949 .....	45
<b>Resim 18:</b> Clifford Still <i>Başlıksız</i> , 1950 .....	45
<b>Resim 19:</b> Barnett Newman, <i>Vir Heroicus Sublimus</i> , 1950, 242x514 cm.....	47
<b>Resim 20:</b> Ali Avni Çelebi, <i>Maskeli Balo</i> , 139x187, 1928 .....	52
<b>Resim 21:</b> Cevat Dereli, , <i>Balıkçılar</i> , 32x42.....	56
<b>Resim 22:</b> Fikret Mualla, <i>Cazcılar</i> , 51x65, 1956 .....	56
<b>Resim 23:</b> Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Kahve molası</i> , 1966 .....	58
<b>Resim 24:</b> Nuri İyem, <i>Çiğlık</i> , 48x37.....	58
<b>Resim 25:</b> Nedim Günsür, <i>Kızamık</i> , 50x130, 1970 .....	60
<b>Resim 26:</b> Orhan Peker, <i>Kedi</i> ,17x26, Baskı, 1971 .....	61
<b>Resim 27:</b> Neşe Erdok, <i>Figür</i> , 165x132 .....	61
<b>Resim 28:</b> George Baselitz, <i>Elke</i> , 1976 .....	83
<b>Resim 29:</b> Anselm Kiefer, <i>Dörtlü</i> , 1973, 300x435.....	83

<b>Resim 30:</b>	Anselm Kiefer, <i>Kırmızı Deniz</i> ,1984 (Kâğıt üzerine yağlıboya, Fotoğraf, kurşun, talaş) .....	85
<b>Resim 31 :</b>	George Baselitz, <i>Büyük Karanlığın Altında Tüketim</i> , 1962 .....	85
<b>Resim 32:</b>	A.R.Peck, <i>Herab</i> , 2001 .....	86
<b>Resim 33:</b>	Markuz Lüpertz, <i>Black Red Gold</i> , 1974, Pastel .....	86
<b>Resim 34:</b>	Jörg Immendorff, <i>İsimsiz</i> , 2001 .....	87
<b>Resim 35:</b>	Rainer Fetting, <i>İki yerli</i> , 1982 .....	87
<b>Resim 36:</b>	Julian Schnabel, <i>'Mele'</i> , 1987, Ahsap.....	89
<b>Resim 37:</b>	Eric Fischl, <i>'Kötü Çocuk'</i> , 1981 .....	89
<b>Resim 38:</b>	Francesco Clemente <i>'Kendi portresi'</i> , 1979 .....	93
<b>Resim 39:</b>	David Salle, <i>'Eski Şişeler'</i> , 1995.....	93
<b>Resim 40:</b>	Enzo Cucchi, <i>'İşlenmemiş Manzara'</i> , 1983-1989, 95x 76 cm.....	94
<b>Resim 41:</b>	Sandro Chia, <i>Princess of China</i> .....	94
<b>Resim 42:</b>	Bedri Baykam, <i>Demokrasi Kutusu</i> 1987, Sunta üzerine karışık teknik,110x220.....	107
<b>Resim 43:</b>	Bedri Baykam <i>Mustafa Kemal de Sarı lacivertliydi</i> 1998 Fotopentür, 103 x 128 .....	107
<b>Resim 44:</b>	<i>"Kalbe Yolculuk."</i> 180x130 1994. Tual üzerine fotopentür .....	109
<b>Resim 45:</b>	Bedri Baykam, <i>Bu Daha Önce Yapıldı</i> 1987, tuval üzerine akrilik,162x202 .....	109
<b>Resim 46:</b>	Bedri Baykam, <i>Elimden geleni yapıyorum</i> , 86 .....	110
<b>Resim 47:</b>	Bedri Baykam, <i>Marilyn(2)</i> .....	110
<b>Resim 48:</b>	Bedri Baykam, <i>Son Akşam Yemeği</i> , 2008, 4D sergisinden, 183 x 244 .....	111
<b>Resim 49:</b>	Bedri Baykam, <i>Benden Sonra Tufan</i> 1986,50x70, Kağıt üzerine serigrafi .....	111
<b>Resim 50:</b>	Mehmet Güleryüz, <i>"Ayağımı Yerden Kestin"</i> 200x180, 2009 .....	112
<b>Resim 51:</b>	Mehmet Güleryüz, <i>Tango I</i> , 65x50,2008 .....	112
<b>Resim 52:</b>	Mehmet Güleryüz, <i>Martı</i> , 162x130,1989 .....	113

## GİRİŞ

Ekspresyonizm ondokuzuncu yüzyıl sonlarında, özellikle birinci dünya savaşı yıllarında, Avrupa uygarlığının yarattığı şiddet ve dağılma karşısında Alman gençliğinin isyan ve bunalım çılgılığı olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin en önde gelen düşünürlerinden Nietzsche, *‘Yaratıcı olmak isteyen önce, her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerlebir etmelidir’* gibi düşünceleriyle, özellikle Alman dışavurumcuları üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır. Alman gençliğinin bunalım ve isyan çılgılığı olarak ortaya çıkmıştır. Korkunç ve başıboş bir sanayileşme, kentlerin gecekondulaşması, kitlelerin yoksullaşması, bürokrasinin artması; toplumsal ve silahlı çatışmaların yoğunlaşması sonucunda yıkıma doğru yol almakta olan aymazlık içinde toplumu uyarmak için aynı ölçüde güçlü ve yırtıcı bir tepkiye gerek duyulmuştur. Bu açıdan baktığımızda Dışavurumculuğu bir akım olarak değil, bir ifadeyi yansıtmaya biçimi olarak ele almak en doğru şey olacaktır. Bu savaş kuşağı yaşanan bunalımı duyumsayarak kendini öznelci bir tavırla ifade etmeyi amaçladı. Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk, herkesin kendi gözüyle yeni bir yaratma çabasıyla ortaya çıkar.

20.yy başlarında gözlenen sanatsal gelişmeler izlendiğinde ‘dışavurumculuk’ teriminin çoğu zaman “primitif” kavramıyla yan yana geldiğini görmekteyiz. İlkel çağlarda vahşi doğaya verilen mücadelenin ve kendini ifade etme biçiminin tekrarlanışının yanı sıra insanlığın kaybettiği *ruhu* geri kazanma savaşıdır. İlk dışavurumculardan günümüze kadar sergilenen vahşi, kaba ve saldırgan tavrın belki nedeni bizi bizden çalan, acımazsıca makineleştirip sistemin bir parçası haline getiren uygar dünyaya karşı kazanmak için en az onun kadar acımasız, vahşi ve saldırgan olma gereğidir. Bindir güçlkle kazandığı ancak daha sonra kendi eliyle kaybettiği *içsel gücüne* dönme ve onu tekrar kazanmaya yönelik bir tepkidir dışavurumculuk.

Dışavurumcu sanatçılara göre; gerçekte görülen gerçek özgün olmalıydı. Dışa dünyanın gerçeğini konu etmiyor aksine sanatçının gerçeğini konu ediyordu. Alışılmış görme biçiminde nesnelere göze yansımaları ve onun tarafından algılanması

esastır. Sanatta dışavurumculara varana kadar etkin olan görme biçimi budur. Oysa görmenin birde beyin tarafından algılanıp, biçimlendirme boyutu vardı. Çünkü alışılmış dönem sanatçıları (İzlenimciler ve Natralistler) bakar- görmez, duyar dinler ama söylemez konumdadırlar. Fakat dışavurumcu sanatçılar görmeye yeni bir boyut getirmişlerdir. Pasif olan görmeyi aktifleştirmişlerdir, algıyı biçimlendirmede bireysel bir yorumu ve müdahaleyi ön plana çıkarmışlardır. Her sanatçı bu yolda kendine göre yaptığı deneylerle dikkat çekip bir izleyici grubu oluşturabildiğinde yeni bir akımın çıkış noktası olmuştur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması söz konusudur. Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim izleyicinin kendi sezgilerinin derecesine bağlı olarak zenginleşir.

# I. BÖLÜM

## TEPKİSEL BİR HAREKET OLARAK ‘DIŞAVURUMCULUK’

### 1.1. Ekspresyonist Kavramı

Ekspresyonizm, Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ya da Sürrealizm gibi yalnız bir sanat akımına veya sanatçılar grubuna verilmiş bir ad değildir. Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, özellikle Germen ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir ‘yaşam anlayışı’dır.

‘Ekspression’, Fransızca kökenli bir terim olup Türkçede anlatım ya da ifadecilik olarak adlandırılmaktadır. Sözcüğün kökenine bakıldığında ismine uygunluğunun doğrulandığı görülür. Bu sözcüğün kökeni araştırıldığında, sözcüğün kimi yazılarda kullanıldığı görülmüştür. Armin Arnold 1850 Temmuzda *Tait’s Edinburg Magazin* adlı İngiliz dergisinin, yazarı belli olmayan bir makalesinde modern sanatın Ekspresyonist okulundan söz edildiğini ayrıca, 1880’de Manchester’da Charles Howley’in modern ressamları konu eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını söylediğini kanıtlamıştır. Yine Armin Arnold’ın yazısında, 1878’de Birleşik Amerika’da Charles Kay’ın Bohemler (The Bohemian) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir.<sup>1</sup>

Bu terim, kullanım biçimi olarak belirli bir sanatsal eğilimi anlatmaktan çok uzaktı. Ekspresyonizm teriminin ilk olarak nerde ve ne şekilde kullanıldığıyla ilgili çeşitli fikirler vardır. Fransa’da adı pek duyulmamış ressam olan Jules Aguste Herve 1901’de yapıtlarından sekizini *Ekspressionnismes* başlığı adı altında Bağımsızlık Salonu’nda (salon des independants) sergiledi. Bu sözcük kuşkusuz Empresyonizm’e karşı çıkış olarak kullanılmıştı. Ancak Almanya’da sık sık kullanılmasına karşın,

<sup>1</sup> RICHARD, Lionel; ‘**Ekspresyonizm**’, Çev:Beral Madra, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, 8s.

Fransa'da bu sözcük konuşma dilinde olsun sanat eleştirilerinde olsun pek sık kullanılmadı. Bu nedenle ünlü sanat aracısı olan Daniel Henry Kahnweiler 1919'da Sanat Sayfası (Das Kunstblatt) adlı dergide çok haklı olarak Almanya'da hakim olmaya başlayan Ekspresyonizm'in Fransızca olduğu düşüncesine saldırdı. Bu kavramın Fransızca'da kullanılmadığı ve güzel sanatlara tümüyle yabancı olduğunu savundu.<sup>2</sup>

Bir diğer fikir ise 1911'de 'Soyutlama ve Etki' kitabının yazarı olan W.Worringer tarafından ilk kez kullanıldığıdır. Bunun yanı sıra ilk kez Alman eleştirmenleri tarafından 'Fouve' ve ilk Kübistleri tanımlamak üzere kullanıldığında söylenmekteydi. Buna karşın diğerleri bu terimin çıkışı olarak Paul Cassirer'ı göstermektedir. Cassirer, 1910'da Pechstein'in bir resmini bir Ekspresyonizm örneği olarak göstermiştir. Bunun sonucu olarak henüz literatüre girmeyen Ekspresyonizm terimi sanat çevresinde çok sık kullanılmaya başlanmıştır.

Matisse'de 'dışavurumcu' teriminin bulucusu ve kullanan kişi olarak eleştirmenlerce öne sürülmüştür. Bunun nedeni üzerinde düşünmek gerekir. Çünkü yeni eğilimlerin Almanya'daki etkileri düşünüldüğünde bu terimin oluşmasında Matisse'nin katkısının olabileceği düşüncesini ileri sürenleri anlamak mümkün olur. Bu eğilimleri oluşturan düşünceler;

'Yapıt doğaya öykünmemelidir'

'Yapıt tüm zorlamaların yadsımasıdır'

'Yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından ilişkiye giderek özdeği biçimlendirir' şeklindedir. Matisse'nin notlarındaki '*Her şeyin üzerinde kendimi dışavurum için bir yol arıyorum.*' demesi bu düşünceleri pekiştirir niteliktedir.<sup>3</sup>

Hakkında pek çok tartışmalar söz konusu olsada yadsımayan bir gerçek vardır, o da, yeni bir estetiğin gelişmekte olduğudur. Bu tartışmalar gelenekçiler ve yenilikçiler arasında çekişmelerdir. Dışavurumculuğun tanımlaması ve olumlu gelişmeler ortaya konması açısından değerlendirilebilir. Bu terim sanat tarihi ve eleştiri dilinde Rönesans sonrası süre gelen tabiat taklitçiliğine karşı koyan,

<sup>2</sup> RICHARD, Lionel; a.g.e, 7s.

<sup>3</sup> RICHARD, Lionel; a.g.e., 8s.



figüratiften nonfigüratife geniş yelpaze sergileyen modernizmin içinde süreklilik gösteren bir ifade biçimidir.

Ancak bu kelimenin yaygınlaşması bir sergi ile oldu: Berlin Sanatçıları Birliği 1911 Nisan-Eylül sergisi Empresyonist bir sergi olmasına karşın bu sergiye olağanın dışında bir grup Fransız ressamda çağrıldı. Sergide Walter Hegmann tarafından Ekspresyonist olarak adlandırılan sanatçılar, Braque, Derain, Dufy, Friesz, Marquet, Picasso ve Vlaminck'di.

Der Sturm dergisinin yöneticisi ve akımın yaygınlaşmasında büyük katkısı olan Herwarth Walden bir Dışavurumculuğun (Ekspresyonizm) tarihi yazmıştır. Başlangıçta Kokoshchka'nın olduğunu, Füturstleri ve Boccoioni'yi Ruslar'ın özellikle Kandisky ile Chagall'ın Franz March, August Macke gibi Almanlarla İsviçreli Paul Klee, Fransız Albert Gleizes, Robert Delaunay ve Fernad Legel'in izlediğini söylemiştir.

Bu sözcük 1911'in ortalarında eleştirmen Karl Scheffler'in deyişiyle, *'sözcüklerin büyüüne kapılan herkesin dilinde'*ydi. Aynı yıl sanat tarihi otoritesi Wilhelm Worringer'in Cezanne ve Van Gogh'u içeren *"Parisli genç sentezciler ve dışavurumcular"* göndermesi meşrulaştı.<sup>4</sup> Bu anlayış Dresten Teknik Üniversitesine mühendislik öğrenimi yapmaya gelen Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff tarafında kurulmuştu. Kirchner dışında hepsi Saksonyalı idiler. Bu yüzden Ekspresyonizm, Kuzey Almanyalı insan mizacında biçimlenmiştir denebilir. Birlik 1906'da Dresten'de kurulmuştur.

Dışavurumculuk, sanat ve edebiyat alanlarında etkili olan insanın iç dünyasını dile getirmeyi amaçlayan, anlatımcı bir ifade biçimidir. Ekspresyonist sanatçılar resimlerinde doğayı ve toplumu nesnel bir şekilde yaratmak yerine içsel gerçeğin yansımalarını istiyorlardı. Dışavurumcular, devlet ataerkil aile, ordu okul gibi toplumda otoritesiyle var olan kurumlara bir başkaldırıdır. Toplum tarafında dışlanmış ve ezilmiş kişilerin yanında tavır alan bu akım sanatçılara göre

---

<sup>4</sup> SHEPPARD, Richard; "Alman Dışavurumculuğu", **Modernizm Serüveni**, Haz.Enis Batur, Y.K.Y. yay., İstanbul, 239s.

Dışavurumculuk sanatçılara yeni bir dönem için misyon yüklemiştir.<sup>5</sup> Genel anlayışla mutlak bir uyum sağlayan dışavurumculuk, etkinlik alanı olarak olabildiğine yayılmıştır. Dışavurumculuk bir Modern sanat anlayışı olmanın ötesinde, sanatçının içine dönen, dünyayı ve hayatı anlayış biçimidir. Dışarıda görünen gerçek ancak, sanatçı tarafından yaratılan ve özgün olan gerçeklik olmalıdır.

Ekspresyonizm terimi Fransız sanatında empresyonist ilkelerin reddi için kullanılmıştır. Çeşitli tartışmalara rağmen bilinmelidir ki bu akım Fransa'da başlamıştır. Buna rağmen Fransa'da günlük hayatta kullanımı azdır. Almanya'da günlük yaşantıda çok daha fazla kullanılmaktaydı. Bu yüzden en iyi gelişme ortamını Almanya'da bulmuştur. Sanat alanında empresyonizmden sonra gelen tüm gelişmeleri karşılayan bu terim kişisel yaşantıların bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Ekspresyonizmin yaygınlaşmasında büyük katkısı olan Herwarth Walden bu kavramı şöyle tanımlar:

*'Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlamıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini içindeki doğa görünümünü iletir.'*<sup>6</sup> Thomas Parsons ise Ekspresyonizmi şöyle ifade eder:

*Tipik bir özellikleri olan standart bir stili olamadığı için Ekspresyonizm kesin olarak tanımlanamamaktadır. Daha çok hakim olan toplumsal ve politik yapıyı reddetme noktasında birleştiğini hisseden ve insanlığın elde ettiklerinden çok acılarından etkilenen yeni bir neslin yaşam hislerinin yansımasıdır.*<sup>7</sup>

Ekspresyonizmi genel olarak tanımlamak gerekirse duyguların dışavurulması için bir vasıta. Heyecanlarımızı ve duygularımızı en iyi kendimizde tespit edebileceğimiz için ekspresyonist ressamlar daima kendilerine kapanmış, kendilerini gözleyen insanlar olmuşlardır. Resimde mana ve duygu aramak bu görüşün başlıca vasfıdır. Bu sebeple nerede toplumsal buhran, ruh karışıklığı varsa oranın sanatı Ekspresyonizme yönelir. Tedirginlik ve güvensizlik duygularından kaynaklanan Ekspresyonizm bir başkaldırıyı yansıtır. Kendini çevreleyen yüzeysel görünüm, 6

<sup>5</sup> <http://www.msxlabs.org/forum/sanat/200383-sanat-akimlari-disavurumculuk-ekspresyo-nizm.html>

<sup>6</sup> RICHARD, Lionel, a.g.e., 9s.

<sup>7</sup> Thomas PARSON-Lain GALE; **"Ekspresyonizm"**, Stüdyo Yayınları, Londra, 1993, 21s.

nesnel gerçekleler ve toplumda aradığı huzuru bulamayan insanoğlu, dış dünyadan kaçıp iç dünyasının düşünce ve düşleriyle onu değiştirmeye çabalar.

Ekspresyonist olgu, sanatçıya zengin ve sınırsız bir yaratma olanağı verdiğinden bir çok akımın aksine yalnız plastik sanatlarla sınırlı kalmayıp bir çok sanat alanına yayılmış (şiir, edebiyat, plastik sanatlar, müzik, gösteri sanatları) ve çok değişik açılardan kendini açığa vurmuştur.

## 1.2. Dışavurumculuğu Hazırlayan Koşullar ve Gelişim Süreci

Der Sturm'un ilk yazısının öz sözünde, Rudolf Kurtz, *“Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz. Çünkü bu ciddiyeti varoluşsal bir adalet, kaba insanlara özgü bir uyumsuzluk olarak görüyoruz”*. diyordu<sup>8</sup>. Onlardan kasıt burjuva toplumdur. Çünkü sanayi ile gelen kapitalizm insani vasıfları öldürüyor onun zihnini ve iradesini makineleştirerek köleleştiriyordu. Toplumsal, siyasi, dinsel ve kültürel etkenler her dönemde sanatçıların içinde yaşadıkları çağa karşı tutumlarını doğrudan etkilemiştir. Bu nedenle sanatı ve sanatçıları, sözü geçen tarihsel gelişim dönem içerisinde incelenmesinin doğru olacağı kanısındayım.

Endüstriyel olarak gelişmiş olan Fransa ve İngiltere kültürel ve siyasi Olgunlaşmamada Almanya'dan daha önce ulaşmıştır. Almanya'daki katı askeri koşullar göz önünde bulundurulursa, demokratikleşmenin gecikmesi anlaşılmaktadır. Almanya'daki koşullar sosyal ve kültürel ortamda etkileyerek, Empresyonizm ve sonrasında Ekspresyonizm'i doğurmuştur.

Ekspresyonist hareket içinde yer alan değişik sanat anlayışları ve eğilimlerinin geliştiği ülke Almanya olmuştur. Bu çıkışta özellikle 20.yüzyıl başlarında Almanya'nın içinde bulunduğu politik çalkantılar ve ekonomik düzensizliğinde itici gücü çok büyüktür.”*Tedirgin ve kaos içinde bulunan Alman aydınları ve sanatçılarının klasik kültürden ayrılan ve birliğini yeni kazanmış*

---

<sup>8</sup> SHEPPARD, Richard; *“Alman Dışavurumculuğu”*, **Modernizm Serüveni**, haz. Enis Batur, Y.K.Y. yay., İstanbul, 240s.

*Almanya'nın benliğine uyan çağdaş bir sanat anlayışı içinde yeni ve belirlenmemiş sanat karşısındaki tedirginliğe ön plana çıkmaktaydı.*'<sup>9</sup>

Birinci Dünya savaşı sonrası daha da derinleşecek olan Alman tarihinin en büyük toplumsal bunalımı, bu idealist başkaldırı, toplumun bu karşıtlıklara dolu durumundan kaynaklanmaktadır. Ekspresyonizm bir yandan imparatorluğun doğrultusundaki bir kültüre karşı duyulan öfke bir yandan topluma yöneltilmiş bir suçlamadır aslında. Burjuvazinin yaşam biçimine karşı çıkan Dışavurumcu Sanatçı, Almanya'daki olumsuz koşullar karşısında ancak şiddetli, kaygılı ve huzursuz sanat eseriyle durabilmiştir.

Teknolojik güçlerin karşısında varlık sorunu yaşayan insanın ifade alanı, Dışavurumculuk ile genişlemiştir. İzlenimcilikteki resim gerçeği, dışavurumculuktaki bireysel ya da toplumsal gerçeğe dönüşmüştür diyebiliriz. 19. yüzyılın sonlarında yeni endüstriyel yaşamın insan üzerindeki bıraktığı tüm olumsuzlukları ele almak ve toplumun ilk kez karşılaştığı yeni yaşama karşı isyanını biçimlendirmek, Dışavurumcu sanatçının temel amacı olmuştur. Aslında,'*Sanayileşmiş bir toplumda, bireyin kişilik tepkileri giderek, ortak bir kitle bilincine yönelik bir hal almıştır.*'<sup>10</sup> Sonuç olarak bu tepkileri ve duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar, tasarımda denge ya da güzellik gibi kavramlardan uzaklaşmış ve biçim bozma yöntemini kullanmışlardır.

Ekspresyonist sanatta seyirciyi şaşırtan şey belki yalnızca doğanın bozulması ya da güzelliğe yapılan saldırı değildi. Karikatürçünün insanın çirkinliğini gösterebilmesi doğal bir şey sanılıyordu. Bu onu göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının ülküselleştirmeye gitmesine bir türlü katlanamıyordu. Varolanın acımasız olgularını yoksullara ve çirkinlere duydukları acımayı ifade ederek göğüslemek istiyorlardı. İfadeciler için zarafet ve törpüleme kokan şeylerden sakınmak, kent soylularını şaşkınlığa uğratmak ve onların gerçek ya da hayali kendini beğenmiş doyunluklarını sarsmak neredeyse bir namus belirgisi olmuştu.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> BEKSAC, Engin; **Avrupa Sanatı**, 1. Basım, Troya Yayıncılık, İstanbul, 1994, 122s.

<sup>10</sup> YAŞAYANLAR SAĞLAM, Gülay, "**Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk**" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 4s.

<sup>11</sup> GOMBRICH, E.H; **Sanatın öyküsü**, Remzi Kitapevi, 1992, 448s.

Almanya’da 1910-1915 yılları arasında, sanayi ve ekonomik gücün hızla iyileşme ve yükselme göstermesi ve Avrupa’da yaşanan rekabete dayalı endüstriyel ekonomik sıkıntılar, Almanya’daki işsizliğin artmasına neden olmuştur. Endüstriyelleşme birlikte iş gücüne olan ihtiyaç azalmış ve makineler işten çıkarılan işçilerin yerini almıştır. Makineler bağlı olarak çalışmak zorunda kalan işçinin geleceğe dair kaygıları ve Güvensizliklerime bireydeki ruhsal çöküntüyü hazırlayan önkoşullar olmuştur. Sonuç olarak ise;

*‘Bu sanatsal bir başkaldırıydı ve bu başkaldırının ne bir kuramı vardı nede belirlenmiş bir amacı. Almanlar için Dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, ifadeyi sağlayan bir yol, araç ve içerik olmuştur.’<sup>12</sup>*

Bu başkaldırı jestlerden ve şiddetli haykırışlardan oluşan bir başkaldırı hareketiydi. Yinede Almanlar için dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, ben’e olası en kısa sürede anlatım olanağı sağlayan yol, araç hatta içerik olmuştur. Braque ‘heyecanları yöneten kuralları severim’ der, Nolde ‘bilgi hiçbir şeydir, içgüdü her şeydir’, Rottluff şu açıklamayı yapar ‘kendimle ilgili olarak, bir programım olmadığını, ama yalnızca gördüğümü ve hissettiğimi, anlatılmaz bir kavram ve ona en uygun anlatımı bulma isteğim olduğunu biliyorum.’, Kirchner ise şöyle der; *Deneyimime yaşantıma, gözlerimi kapayarak görebildiğim tek bir biçim sunan hayal gücü kesinlikle bilinçdışı bir güçtür. Ben ileri derecede esriklik anlarında bilincine varmadan resim yaptım ve bu durumdan çıktığım sırada çevremi saran her şeyden son derece şaşkınlık duymuştum’* ve Kandisky’nin dışavurumculuk doğrultusundaki ilk soyut tablolarını yaptığı dönemde, kafasında hep “*ruhu yansıtan sonsuz özgürlük*” vardı.<sup>13</sup> Son iki sanatçı dar anlamıyla dışavurumculuğa bağlı olmasalar da dışavurum ihtiyacı o kuşağın tümüne aitti.

Yüzyıllarca varlığını sürdürmüş olan nesnenin alışıla gelen gösterimiyle sanatsal üretim arasında sapma olmaması şeklindeki teknik uzaklaşmanın aksine dışavurumcularda bu sapma bütün düzeylerde rol oynar. Dışavurumculuğun gerçekliği dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşılığıdır; her zaman yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir

<sup>12</sup> BAYL, Friedrich; “Resimde Dışavurumculuk” **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, İstanbul 1997, 266s.

<sup>13</sup> BAYL, Friedrich, a.g.e., 269s.

hakikat değilde yaşanmış bir gerçeklik aranır, doğa değilde anlamı araştırılır. Belirleyici öge anlatımsal ögedir, biçimler anlatımsal içerikten dolayı seçilmişlerdir. Bu durumda hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekûn soyutlamalara ulaşır. Yaratıcıyı uyarır ve izleyiciyi kışkırtır, ister onu çeksın ister yıldırın, bu önemli değildir. Dışavurumcu sürekli heyecan halindedir. İşte bu nedenle, eğer biçimsel görünüm uzlaşmalı hale gelirse ve eğer artık bir iç gerçeklikten doğmuyorsa, görüntüler bundan böyle boş ve anlamdan yoksun görüntülerden başka bir şey değildir.<sup>14</sup>

Bu çağın insanı, yalnız içine kapanmış, Kendine yabancılaşmış, her türlü ilişkiden kopmuş, umutsuz bir var oluş korkusuna kapılmıştır. Dışavurumcu sanatçı sosyo-politik değişimlerin özüne, kültürüne yabancılaşan insanın yalnızlığına işaret ettiklerini ve de kendilerinin dahil bu durumdan rahatsız olduklarını söyleyebiliriz. Freud'un Dışavurumculuk ve modern sanat hakkındaki ifadesinde de belirtmiş olduğu gibi; Dışavurumculuk "*Uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusunun ürünüydü.*"<sup>15</sup> Van Gogh'un canlı renkleri, Ensor'un hayaletleri andıran maske gibi yüzleri hepsinden de çok Munch'un 'Çılgılık' adlı resmi, bu insanı haber veren ipuçlarıdır.(Resim 2)<sup>16</sup>



Resim 1: Ensor, *Canlı ve Parlak*, 1885



Resim 2: Edvard Munch, *Çılgılık*, 1895

Huzurlu ve mükemmel dünya imgesi, dışavurumcular için al üst olmuştur. '*Sanat artık bizim için 'güzelleşmek' ve 'çirkinliği gizlemek ya da dönüştürmek'*

<sup>14</sup> BAYL, Friedrich; a.g.e., 269s.

<sup>15</sup> YAŞAYANLAR SAĞLAM, Gülay, a.g.e., 6s

<sup>16</sup> **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Görsel yayınları, 1983, s. 659

*değildir; sanat hayat getirmelidir, hayatın içinden hayatı üretmelidir, insana en yakışan iş ve eylem olarak hayatın işlevini yerine getirmelidir*.<sup>17</sup> Yaşam izlenimcilerin resmettiği gibi kadar tozpembe değildir. Dönemi yansıtan gerçekler; güvensizlik, yoksulluk, emperyalizm, burjuvanın kapitalist rejimi, savaşlar resmin ve sanatın görünen gerçekleri olmuştur. Dışavurumcular için sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını iç dünyasını, buhranların ve sevinçlerin, renk, çizgi, biçim gibi temel öğelerle ifade etmesidir. Sanatçılar, bu duygularını da daha güçlü hale getirmek için geleneksel kavramlardan uzaklaşarak özellikle renk ve biçim konusunda değişiklikler yaratmışlardır. Dışavurumcular için esas olan resim yüzeyinde yer alan görüntüsünün ötesindedir.. Sanatçının gördüğü ve zihninde anlamlandırdığı konu gerçek konudur, bu acıdan nesnelere nasıl görüldüğü de anlamını yitirir.

Dışavurumcular resim sanatını kullanır duygularını dışavururlar, resim öznel ve sadece sanatçının dışavurumu için gördüğü bir yol, bir aracıdır. Her şey sanatçının özgür iradesine göre düşünülüp, sanatçının kişisel görüşü değerinde yaratılmaktadır. Bu nedendir ki Dışavurumcu sanatçı sayısı kadar dışavurumcu tarz ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu sanatçıların ortak beklentileri hayata ve sanata karşı tavır ve stillerdeki farklılıklar göz ardı edilmeyecek kadar büyük olsada bilinçaltında var olan ortak bir kanun söz konusudur. Bilinçaltının verilerlerinden yararlanan Dışavurumcu sanatçılarda, depresif, ruh hali, mutsuzluk, kaygı öfke gibi benliklerini arayan ve sorgulayan tepkisel davranışlar mevcuttur. Ve bunlar bir bütün olarak resimdeki bir biçime dönüşür, buda dışavurumcu sanatçıyı temsil eder.

Tipik özellikleri olan standart bir stili olmadığı için ekspresyonizm kesin olarak tanımlanamamaktadır. Daha çok hakim olan toplumsal ve politik yapıyı reddetme noktasında birleştiğini hisseden ve insanlığın elde ettiklerinden çok acılarından etkilenen yeni bir neslin yaşam hislerinin yansımasıdır.

Doğa karşısında tepkisiz kalan dışavurumcu sanatçı, ne anlatmak isterse istesin en önemlisi serine giden yolu kendi bilinçaltından, hayal gücünden ve düşsel

---

<sup>17</sup> B.A.H.R., Hermann; **Dışavurumculuk**, Çev:Doğan Şahiner, 15s.

yorumundan geçirmeyi tercih etmiştir. Her şey sanatçının iradesine göre tasarlanıp canlandırılmaktadır. Dışavurumcu resim sanatında, figürlerde görülen deformasyonlar, içsel bir yabancılaşmanın yansımasıdır aslında. Çünkü, sanatçı kötümser olmayı yaşar ve çağdaş uygarlığın insanı birer nesne haline getirmesi, sanatçının yerleşik değerlere ve kuramlara karşı savaş açmasına ve tepkisini ‘reddi mirasa’ dönüşmesine neden olur. “*Doğaya egemen olmak için yaratılan güçler – automation, atom enerjisi ve kibernetik ile sonsuz derecede arttırıldığında –insanı yalnız değersizleştiren, ona düşman güçler halini almaz, aynı zamanda saldırgan kapitalist politika sonucu, günümüzde insan neslinin fizik varlığını tehdit eden güçler halini alır.*”<sup>18</sup> Kısaca Dışavurumcu sanat çağının gerçeklerine karşı tepkisel olarak gelişen ve modern yaşamda teknolojinin iktidarı birey ve kitleler üzerinde görülen ruhsal ve toplumsal bir yabancılaşmanın etkisi olarak oluşur.

Dışavurumculuğu, kullanılan imgeler bağlamında Kübizm ile karşılaştırsak farklı bulgulara rastlamak mümkündür. Aslında bir nevi imler ve şematığı, akımlara adlarını veren materyaller olması kaçınılmaz bir gerçektir. Kübizm ve Ekspresyonizm akım olarak aktif olduğu dönemler aynı zamanlara rastlamaktadır. Aslında her iki akımda Ekspresyonizme tepki yaratmayı amaçlamıştır.

Ekspresyonistler için tarafsız bir görüşle sırf resim sanatının kurallarına uyararak eser vermek söz konusu değildir. Duyguların dışa vurulması için bir vasıttır. 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 bir toplumsal buhran, ruh karışıklığı varsa oranın sanatı ekspresyonizme yönelir. Tedirginlik ve güvensizlik duygularından kaynaklanan ekspresyonizm, nesnel gerçekler ve toplumda aradığı huzuru bulamayan insana oğlu, dış dünyadan kaçıp iç dünyasının düşünce ve düşleriyle onu değiştirmeye çabalar.

Bu açıdan sanatçı, varoluşunu ve toplumsal yargılarının tümünü sorgulamaya başlar ki burada doğadan öykünmenin ötesinde, izleyiciye istediği etkiyi bırakmak ve

---

<sup>18</sup> TUNALI İsmail; **Marksist Estetik**, Altın Yayıncılık, İstanbul 1993, 120-121s.



varoluşunu gerçekleştirmek için bir içe dönüş yaşamaktadır. Sanatçının bu subjektif tavrı, eserinde ona görünen ve onun göstermek istediği yüzünü oluşturmaktadır. Sanatçı izleyiciye öznel yaşantısından, düşüncelerinden, korkularından ve sanatından parçalar sunar. Dışavurumcu sanatçılar duyarlılıklarını gelmiş geçmiş tüm kuralların önünde tutmuşlardır. Ruhlarının evrendeki tek hakikat olması bundan ileri gelmektedir.

Ekspresyonist çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakın, neşeli fakat çoğunlukla gazaplı, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahve rengi, sarı, mor kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur. Ekspresyonist sanatçının paleti, Fovlardaki gibi cüretlidir. Dışavurumcu resim sanatı, resim tekniğindeki yeni uygulamalar dışında, içerik açısından da önemlidir. Dışavurumcu sanatçı, ifadelere yoğunluğunu, şiddeti, kaba olanı yansıtırken, doğanın varlığını abartmaya, ilkellik (primitif) Duygularıyla yaklaşmaya yönelir. Çünkü; ilkel sanatın özü, doğaya dönük olmasının yanı sıra, yaşama sevincin, samimi duyguları içinde barındırması açısından önemlidir. H.Read, ilkel sanatı şöyle tanımlar:

*‘Bu resimlerde (çoğu zaman mağara resimlerinde) perspektif kaygısı yoktur:amaç daha çok eşyanın her elemanını en ifadeli yönden göstermektir, mesela, ayağın yandan görünüşü gözün önden görünüşüyle birleştirilir. Bu ilkel insanların sanatı diğer yönlerden de naturalist değildir.’<sup>19</sup>*

Çünkü; İlkel insan doğanın tehdidine karşı kendi içine sığınır. Doğanın gizil gücüne karşı kendi gücünü yaratır. İyi dilek ve temenniler için büyüler ve danslar yapılır ve sanat böylelikle başlar.

*‘İnsan dünyanın içinde, kendisine ait olan ve itaat eden başka bir dünya yaratmıştır. Birincisi insan delicesine kaçmaya zorlayacak kadar korkutup bütün duygularını, araştıran ellerini, hareket eden ayaklarını – karışıklığa ve telaşa düşürmeden, bu ikinci dünya dinginliğine, biçimlerin sağlam, gerçek dışı ve sonu gelmeyen tekrardaki ritim ve ahengiyle onu sakinleştirir ve cesaretlendirir. İlkel süslemede dinginlik değişimi, zihindeki resmin göz önündeki görünümü, insaain iç dünyası dış dünyayı alt eder. İnsan Doğanın iç yüzünü hiçbir zaman derinlemesine anlayamaz, Doğa hep onun erişebileceğinden daha ötelere uzanır. Ulaşabileceği sınırın ötesinde bir şey yatar, bu bir şeyin gerisinde yine daha da ürkütücü bir genişlik yayılır. Bu yüzden Doğanın gerçekliği insanı şaşkınlığa düşürür, rahatsız eder.’<sup>20</sup>*

Bu nedenle ilkel insan doğada bulunan biçimlerin bir çok ayrıntısından kaçır ve kendi öznelliği ile öze ulaşmaya çalışır. Bunun için biçim bozulur, abartılır veya

<sup>19</sup> READ, Herbert; **Sanatın Anlamı**, (Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1960, 74s.

<sup>20</sup> BAHR, Hermann;; **Dışavurumculuk**, Çev:Doğan Şahiner, Kalın, 1989, 14s.

biçimlerin parçalarından vazgeçilir. Böylelikle verilmek istenen ifade güçlenir anlam yoğunlaşır diyebiliriz.

### 1.3. Avrupa Sanatında Dışavurumcu Hareketler

#### 1.3.1. Die Brück (köprü)

Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kircher ve Fritsz Bleyl'den oluşan mimarlık alan bu dört genç Alman ressam 1905 yılında Dresden' de Die Brücke (Köprü) adını verdikleri bir sanat hareketini başlatmışlardır. Büyük yankı uyandıran bu gruba, 1906 yılında, farklı sosyal tabakadan ve farklı ülkelerden çok sayıda sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar arasında Müller, Nolde ve Pechstein de bulunmaktadır.

Resimlerin tasarlanması ve uygulanışı duygusuz, konular tümüyle ilginçlikten uzak, resimleri görenlerin sıkıldıkları belli. Kapalı salonlarda duvara asılmış kansız, cansız acemice yapılmış stüdyo resimleri vardı; dışarda ise gürültüsü ve sevinci, gün ışığında yürek atışıyla hayat-diyorlardı ki bu sözlerde Die Brücke' ün temel ilkelerini oluşturan düşünceler olmuştur.<sup>21</sup>

Bu sanatçıların herşeyleri ortaktı. İşleri yaşamları serüvenleri evleri ve modelleri; ancak sanat programları yoktu. Hayatta kendilerine bir yer yapmış olan, öbür grupların karşısında bu sanatçılar yoksulluk için de yaşama özgürlüklerini söylemek ve sağlamak ve yalnızca, kendilerini yaratıcılığa iten şeyi hemde anında yansıtmak istiyorlardı. Bir misyon gerçekleştirdiklerine inanıyorlardı. Bu misyon, bu görev çok büyük dolayısıyla da karmaşıktı; sözleriyle ve yazdıklarıyla onlar kendi kendilerinin misyonerleriydi ve kaynaşma halindeki ya da devrimci nitelikteki tüm öğeleri kendilerine doğru çekmek istiyorlardı.<sup>22</sup>

*'Duyarlı ve yaratıcı kuşağa inancımızdan, tüm gençleri birlik olmaya çağırıyoruz'* diyen manifesto, tahta kalıp üzerine, grubun öncüsü kabul edilen

<sup>21</sup> LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 35s.

<sup>22</sup> BAYL, Friedrich; a.g.e., 98s.

Kirchner tarafından yazılmıştır. Grubun adı, Nietzsche'nin 'Böyle buyurdu zerdüşt' adlı kitabındaki, insan-üst insan ikilemini ve üst insana ulaşma felsefelerini açıklayan şu pasajdan alınmıştır:

*“İnsanın erek olarak hiçbir büyüklüğü yoktur. Çünkü o ancak köprü olarak değerlidir. Üst insana götüren köprü: üst insan yalnız insan değil, bütün yer yuvarlağının anlamıdır; yeryüzünde var olan her ey üst insanın yaratılmasına katıldığı sırada haklı çıkarabilir varlığını. Üst insandan yoksun insani kargaşadan, yıldız doğurmamış bir karanlıktan başka bir şey değildir. Zaman gelmiştir: insan biran önce kargaşasının, kendine anlam veren bir düzene çevirmezse, yıldız doğurtmazsa karanlığında yok olacaktır”.*<sup>23</sup>

De Brück grubu, gelişme ve ilerlemenin gençliğin yoğun düşleri sınır tanımaz yaratıcılığı ve hayal gücüyle sağlanabileceğine inanmışlardır. Yaratıcılığını, genel geçer resim kurallarının, geleneklerin ötesine, çarpıtmadan ortaya koyabilen herkezi kendilerinden Kabul ettirmişlerdir. Ernst Ludwig Krichner, Rottluf ve Erich Heckel gibi sanatçılardan oluşan bu grubun amacı; Avant-Garde Alman sanatçılarıyla diğer sanatçıları akademik resme karşı direnmeye çağırmak, atılcı ve yeni sanatçılar arasında bağ kurmak, Alman sanatında heyecan ve forma bağlı bir estetik kurmaya çalışmaktır. Yeni sanat geleceğe yönelik olmalıdır.<sup>24</sup>

Alman dışavurumculuğunun ilk yıllarında ve programlarının olmadığı dönemde, tablolar ve özellikle ağaç üstüne gravürler –grafit yapıt dışavurumcu yapıtların en önemli bölümünü oluşturmuştur-hala büyük ölçüde Jugendstil'i andırıyordu. Ama pirimitifler'den, Fovlar'dan, Van Gogh'tan, Munch'dan daha başka çağdaşlarından öğrendikleri onların bu üsluptan kurtulmalarını sağlamıştı.

İkellik (primitiflik), yüzyılın başında yaşanan önemli bir olaydı. O dönemde sanatçılar arasında uluslar arası işbirliği yoğun ve verimliydi. Dresden ve Münih'te olduğu gibi Paris'te de ilkel sanat yeniden ortaya çıkmıştı. Ancak Die Brücke, sanatlarda canlandırmaya dönük genel akımı önceden biçimlendirmeye çalışan bir felsefe programını temel almıştı. Bu programda toplu bir ilkeye duyulan özlem, geçmişle olan bağları koparma isteğiyle sanata peygamberce bir bakış anlatıyor ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> BAYL, Friedrich, a.g.e., 67s.

<sup>24</sup> KINAY, C, **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, 276s.

<sup>25</sup> RICHARD, Lionel; “**Ekspresyonizm**”, Çev: Beral Madra, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, 17s.

Bundan böyle doğa artık tam olarak bozuldu. Ve bu yalnızca tutkuya bağlı olan bir düzene uyularak gerçekleştirilmişti. Tablonun birliği tümüyle dışavurumcu ögenin gücüne bağımlı kılındı.<sup>26</sup>

İşte bu yüzden ki De Brücke grubu üzerinde Fov'ların dolayısıyla Almanlar ve Fransızlar arasında etkileşim, öykünme ve özgürlük anlamında tartışmalar yaşanmıştı. De Brücke özgün olduğunu savunsa da –özellikle Rottluf ve Erich Heckel bunu savunmuşlardı– etkileşim inkar edilemez. Alman sanat eleştirmeni ve tarihçisi L. G. Buchheim ilk kez 1912 de Köln'de Sonderburg sergisinde Fovlarla karşılaştığını inkar etse de, Kirchner 'in 1904'te post-empresyonist Fransız resminin sergilendiği Münih'te bulunması, 1906'da Dresden'de Arnold galerisinin çağdaş fransız ressamın resimlerini sergilemesi–ki Matisse'in resimleride vardır (Matisse 1904'te Almanya'da sergide açmıştır) -bu savın inandırılırcığını azaltmıştır. Ayrıca Kandinsky 1906'da Die Brücke ile bağlantı kurduğunda Paris'ten dönüyordu, 1907'de Pechstein Paris'e gitmiş ayrıca Van Doglen'le yakınlık kurmuş ve bu şartlarda Fovları görmedikleri ve onlardan etkilenmediklerini söylemeleri düşündürücüdür. Die Brücke ve Alman sanatçıların Fransız Fovlarından etkilendiğinin düşünülmesindeki en önemli etkende fovların daha önce ortaya çıkışıdır-her iki grubun etkilendiklerini söyledikleri sanatçılarda aynıdır-ayrıca Kirchner sırf bu nedenle bazı tablolarının tarihini öne almıştır. Kirchner'ın resimlerinde Matisse'nin etkisi açıktır. Her ne kadar Kabul edilme zorluğu yaşansa da Franz Marc'ın, De Brücke ve diğer Alman resim hareketleri hakkında 'Almanya'nın Fovları' diye bahsetme gerçeği vardır. Öyle görünüyor ki Dresden ressamı, farkında olmadan ya da bilinçlice ama en azından aynı kaynaktan esinlenerek Fransız Fovizmini 'Almanlaştırmışlardır'<sup>27</sup>

Her ne kadar bağımlılıktan söz edilse de yinede özgünlükleri amaç farklılıklarında ortaya çıkan ayrımlar göz ardı edilemez. Şöyle ki Fov'lar ve Die Brücke arasında renk kullanımı ve biçim hareketi açısından –Fovlar daha resimsel ve plastik, Die Brücke'de daha tinseldir-Fransız sanatçılarda görülen geniş, esnek ve

<sup>26</sup> BAYL, Friedrich; a.g.e., 268s.

<sup>27</sup> CABANE, Pierre; "Die Brücke", **Modernizmin Serüveni**, Haz.Enis Batur, İstanbul, 1997, 232s.

tamamıyla anıtsal bütünlük taşıyan ritmin aksine Almanlarda saplantı derecesinde kaygılı, deliliğe varan kızgınlık, kesik kesik, kırık ve dar açılı bir biçimde dile getiriliş ruhtaki taşkınlığın yansıması görülür. Fovlar, bakışın yüceltilmesine, Alman dışavurumcular, zihnin göz ve el üzerindeki baskısına uyarlar. Matisse ‘(...) *insanın eski özünü yeniden canlandırmak gerekir*’ derken, Franz Marc ‘geçici yaşamdaki duyguların aldatmacısını özgür kılacak bir sanat’ı düşler.<sup>28</sup>

Konuları günlük yaşamdan, doğa görünümleri ve sokak portreler, atölyeleri ve canlı modelleriydi. Çıplak doğa içindeki çıplak, kirli Berlin sokakları fahişelerin hayatları ve karamsarlık telkin eden pek çok şeyle bireyin dünya ile çarpışmasını yansıtıyordu. Sirk ve dans salonları ise yoğun yaşamın dışı vurulduğu yerlerdi. Doğaya yakınlık ve abartma ile yeni insana giden yolu bulmuşlardır. Evrenselliği ve nesnelliği betimlemek için renk, nesneyi tanımlama işlevinden kurtarılmış bağımsız hale getirilmiştir.

Die Brücke grubunun üyeleri henüz Berlin’i, ziyaret etmemişken, grup için önemli bir isim olan Pechstein Berlin’e taşınmıştır. 1910 yılında diğer üyelerde Berlin’e yerleşmişlerdir. Sanata değin karşıtlığın çok daha belirgin özellikler gösterdiği Berlin, grup üyelerinin sanat dillerini oluşturmaları açısından önemli bir merkez olmuştur.

Die Brücke grubunun en önemli üyesi olan Kirchner 1980 yılında Aschoffonburg’da doğmuştur. Sorgulayıcı ve huzursuz bir kişiliğe sahip olması onun yeni oluşumlar yaratmaya itmiştir.

*‘İlerlemeye duyduğumuz inançla,yeni yaratıcılara ,yeni gençlere ve yeni izleyicilere çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olraka geleceği sırtlamak, eskinin kurallaşmak düzenine karşın kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğümü yaratmak istiyoruz. Kendini, kısıtlamadan doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkezi bizden sanıyoruz.’<sup>29</sup>*

Kirchner, kendisi kadar hiçbir sanat akımına ve modern sanat hareketlerine katılmamış olan alman sanatına yeni bir yön verme şerefini en çok kazanmış kişidir.<sup>30</sup> Dresden Teknik Koleji’nde mimarlık öğrencisi iken 1903 yılında kazandığı

<sup>28</sup> CABANE, Pierre; ‘Die Brücke’, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, İstanbul, 1997, 233s.

<sup>29</sup> ANTMEN, Ahu; **20 yy Batı sanatında akımlar**, Birinci Basım, Sel Yayıncılık, 2008, 40s.

<sup>30</sup> TURANİ Adnan; **Dünya sanat tarihi**, Remzi Kitapevi, 1992, 574s.

bir sınav ile Münih atölyelerinde bulunup ‘Art Nouveau’ sanat ortamı içine girmiştir. Bir yandan alt yapısını güçlendirmeye çalışırken diğer yandan gördüklerini hızlı çizimlerle resmetmeye başlamıştır. Bu yoğun çalışmalar sonucunda ifade dilinde dışavurum taslakları oluşturmaya başlamış ve bu taslaklar atölyesinde imgesel çizimlere, ağaç oymalara dönüşmüştür. İlk kez Münih’te kullanılan bu ağaç oyma tekniği daha sonra Alman Ekspresyonizminin güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda Kirchner, Rembrant’ın ve Dürer’in tahta oyma baskılarını inceleyip Alman gotik sanatında ilgi duymuştur.



**Resim 3:** Ernst Ludwig Kirchner  
*Sevgililer*, 1909



**Resim 4:** Ernst Ludwig Kirchner  
*Will Grohmann'ın Portresi*, 1924

Kirchner, Heckle ve Schmidt-Rottluff birinden apayrı sanatçılardı. Kirchner aralarında en şiddetli , belkide en yetenekli ama kuşkusuz en kolay incinebilir olanıydı. Savaş sırasında yaralanarak ruhsal bir bunalım geçirmişti ve daha sonra sağlığına tam olarak kavuşamamıştı. O zamana kadar sanatı bazen neşeli ibazen kederli, ama hep canlı bir biçimde şimdiki zamanı yansıtmıştı. 1915’ten sonra ise çok daha kendi içine geçmişe dönük bir görünüm aldı. Kirchner’in atölyesi, çıplaklığın ve gündelik ilişkilerin alabildiğine yaşandığı bir mekana dönüştü. Grup olarak çizim yaptıkları seanslarda model olarak çoğunlukla çevrelerindeki insanları kullandılar. Örneğin, Bleyl, modellerinden biri olan o civarda yaşayan on beş yaşındaki Isabella’yı “canlı, güzel, yaşama sevinci dolu, aptal korse modasının oluşturduğu

deformasyonlara sahip olmayan, bir ressamın taleplerini tamamen gerçekleştirebilecek özelliklere sahip” olarak tanımladı.<sup>31</sup>

Ekspresyonizm temel taşlarından biri olan Kirchner göre fikri hayat her şeyin üstünde idi. Duyguluğu da kuvvetli yönüdü. Kendisi ciğer hastası olmasına rağmen yaşam açlığı vardı. Çoğu ekspresyonistler gibi, ateşli bir Nietzsche okuyucusu olarak, filozofun yaşamaya olan arzusunu kabul ediyor ve hayatın zenginliğini ve sevincini anlatmak istiyordu. Onu ilgilendiren somut resim değil, insana içini yansıtan resimdir. Kirchner bunu işaretler, hiyeroglifler ile görülür bir hale koyuyordu. Hiyeroglifler’ doğadan alıyor ve hayata olan derin sevgisiyle onları düzenliyordu. ‘*Hiyerografiler, aldatici dünyanın iç yönünün doğasal olmayan biçimdeki resmidir*’ diyordu.<sup>32</sup>



**Resim 5:** Erich Heckel, *Boşluktaki adam*, ağaç baskı, 1917

İlk yapıtları Van Gogh’a duyduğu hayranlığı yansıtır. 1911’de Berlin’e yerleştikten sonra biçimci resimsel kompozisyonlara yöneldi. Bununla birlikte renk kullanımı ve çarpıtılmış mekân betimlemeleri aracılığıyla çarpıcı görüntüler yaratmayı başardı. “Göl Kıyısındaki Kadınlar” adlı resmi gelecekçi ressamların kırılmış ışıklarla sağladıkları geçici etkilerin izlerini yansıtır.

1884 yılında Almanya’da doğan Karl Schmidt Rottluff, dışavurumcu manzara ve nü resimleriyle ön plana çıkmıştır. Ayrıca bir özgün baskı ustası olan Rottluff, Dresden’de mimarlık eğitimi görmüştü. Kirchner ve Heckel ile birlikte Die Brücke

<sup>31</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_Ludwig\\_Kirchner](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner)

<sup>32</sup> TURANİ, Adnan; *Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi*, 575s.

adlı grubu kurmuşlardır. Grup isminin yaratıcısı olan sanatçı, 1912 yılına kadar manzara resimleri çalışmış, aralarına yeni katılan Nolde'nin coşkulu renklerle biçimlendirdiği anlatımlardan etkilenmiştir ve karakteristik portre resimlerine bu coşkunu yansıtmıştır.

1874 'te Liebau'da doğan ressam ve baskı ustası Otto Müller ise 1910 yılında Berlin Sezession'da reddedilen genç sanatçılardan biridir. Bu sergi sayesinde Die Brücke üyeleriyle tanışmış ve bu gruba dahil olmuştur. Kirchner 'Chronik der Brücke' adlı yazısında Müller için şöyle diyordu:

*Neue Sezession'un ilk sergisinde Brücke üyeleri Otto Müller'i tanıdılar. Hayatının esriyle uyum içinde olması onu Brücke'nin doğal üyesi yaptı. O bize tutkallı boyaları çekiciliğini getirdi.*<sup>33</sup>

Müller'in çalışmalarının merkezinde nü bulunmaktadır ki bu figürlerde doğayla iç içe, insan yapısının en doğal halini yansıtmaktadır. Doğa görünümüne ve insanlara olan duygularını, yalınlaşarak yansıtmıştır. Sanatında lirizm ve sessizlik hakimdir. Die Brücke grubu üyerli arasında en açık ve en hafif renk çizelgesine sahip olan sanatçı, Die Brücke üslubundan farklı çalışmıştır. Güçlü bir dürtü aldığı Böcklin'in yapıtları ona doğadaki efsanevi öğelere ve renk alanlarından düzenleme olanaklarına ilişkin önemli kavramlara verdi. Öte yandan anlamlarına zıt ve katışıksız renklerin yoğunlaştırılmasına borçlu olan örneklerden de etkilenmedi.<sup>34</sup>

Hayattan yaratma heyecanını almak ve kendini yaşadığı şeyin hükmüne bırakmak duygusu, Die Brücke ressamlarını bir araya getiriyordu. Diğer Brücke üyeleri arasında onun özel bir yeri vardı. Çünkü Nolde ve Pechstein'nin Güney denizlerde aradığı daha yetkin bir dünyayı, onlardan evvel öğrenmişti. Müller kendi Tahiti'sini kanında taşıyordu. Onun mat ve tutkal renkleri olan kükürt sarısı, saz yeşili, gri, siyah ve tuğla kırmızılıarı içlerinde yetiştiği Çingenelerin hayat ve tiplerini resimlemede isabetli olmuştu.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi, 577s.

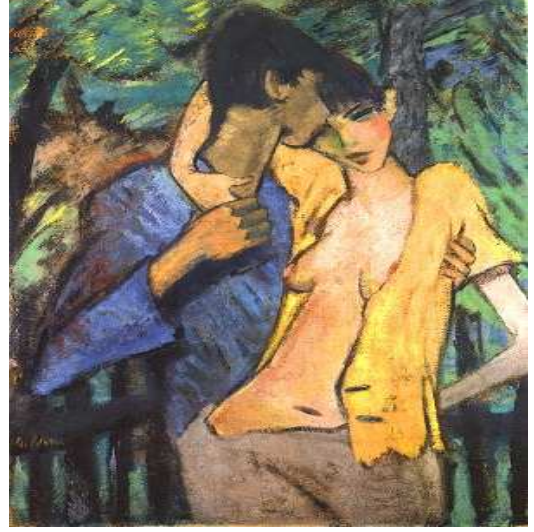
<sup>34</sup> RICHARD, Lionel ; a.g.e., 90s.

<sup>35</sup> TURANİ, Adnan; a.g.e., 577s.





**Resim 6:** Max Pechstein, *Oturan Kız*, 80x100, 1910



**Resim 7:** Otto Müller, *Sevgililer*, 70x80 cm, 1919

Romantik dışavurumcu olarak bilinen Müller Die Brücke grubu üyelerinden farklı olarak, dingin bir üsluba, yumuşak fırça vuruşlarıyla oluşturduğu zorlamasız kompozisyonlara sahipti. Sanatçı özgürlüğü ve sevgiyi konu alarak seçtiği resimlerini yaparken çingeneleri kullanmış, onların yaşam tarzıyla örtüşen üslubuyla, doğal yaşam içerisindeki figürleri, tüm samimiyetiyle resmetmiştir. Sanatçı, romantizm ve kadın erkek ilişkilerini ön plana çıktığı, çoğunda mekan olarak doğanın kullanıldığı, sıcak soğuk renk ilişkilerinin armonisiyle oluşturduğu resimlerde kullandığı kesik ve köşeli çizgi anlayışıyla oluşturduğu desen tadıyla yansıtmaktadır.

Objeye ilgi olan Ekspresyonizm, Dresten’de Brücke grubunun üslubu olarak ortaya çıktığı gibi başka yerlerde tek tek kişilerde de kendini gösteriyordu: Viyana’da Oskar Kokoschka’da ve genç yaşta ölen Egon Schiele, Reinland’da Heinrich Nauen’de olduğu gibi. Ekspresyonist üslup en kişisel anlatımını, kendilerine özgü yolda giden Kokoschka, Beckmann ve Karl Hofer’de bulur. Fakat bu üç ressam Brücke ressamlarının anladığı anlamda ekspresyonist anlayışın dışına çıkar: Bu üslup Kokoschka’da Post Ekspresyonizm, Beckmann’da Neo-Realizm, Hofer’de Sürrealizm anlamındadır.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> TURANİ, Adnan; a.g.e., 578s.

### 1.3.2. Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler)

Alman Ekspresyonizmi Mönih'te 'Yeni Mönih Sanatçılar Birliği' adı altında birleşen bir grup aracılığıyla yayılmıştır. Wassily Kandinsky, Alexej Von Jawlensk, Gabrielle Münter bu grubun kurucularındandır. Amaçları 'uluslararası olmak olan' grup üyelerine daha sonları, Franz Marc ve Augus Macke da katılmıştır. Sanatsal bileşime ulaşmak uluslararası olmak isteğindediler. Ruslar onları güdülemişti. Kandinsky ve Marc çevresinde bir grup kuruldu. Bu grubun Die Brücke ile kavram ayrılıkları vardı. Der Blaue Reiter'in örgütlenmesi daha yapaydı. Ortak noktaları Ekspresyonizm 'e ve Naturalizm'e karşı koymaktı. Sanatçının içgüdüsel güçlerini önemsiyorlardı. Soyut anlatımı, soyut anlatımla mutlak özü ve yaşamın şiirselliğın ön plana çıkarmışlardır.

Grubun kurulduğu Mönih 1890'da Avrupa'nın aktif merkezlerinden biri olmuştu. Aynı zamanda Doğu ve Batı arasındaki kaynaşmanın ve etkinin kaynağı olan Mönih, Almanya'nın yönetim baş kentinden daha fazla önemli olmaya başlamıştı; nitekim buradan 20.yy en zengin ama en az tanınan akımlarından biri olan Alman Ekspresyonizmi çıktı.

Kandinsky, Klee, Marc, resmin nesneden kökten koparılmasını amaçlamışlardır. Böylelikle dışavurumculuğu soyut sanata taşıyıp, soyut sanatın başlamasını sağlayan kişiler olarak önemlidir. Bu yeni sanatta hiçbir şeyi tanımlayan biçimlerin etkisinin, bir müziğin notalarının, derin ve güçlü etkisinin olduğunu söylüyordu.

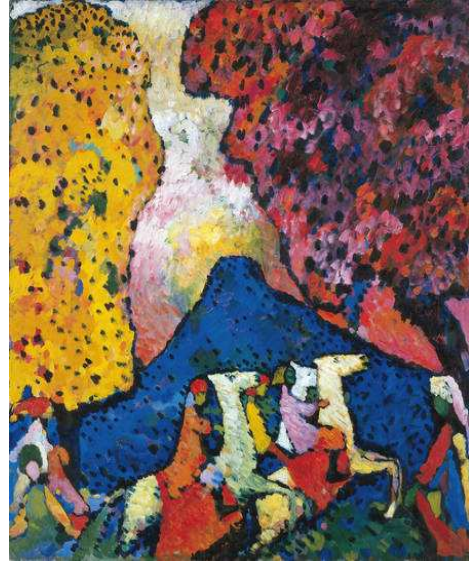
Der Blaue Reiter üyelerinin objeleri deforme etme istekleri zamanla yerini daha soyut kavramlara bırakmıştır. Grubun düzenlediğı etkinlikler Kandinsky, Picasso, Malavitch, Brague gibi sanatçılarında bu isimler arasında olması, bu grubun dönemin yeni eğilimlerine destek verdiği düşüncesini vermektedir. Der Blaue Reiter aynı zamanda Kandinsky ve Marc'ın 1912'de yayınladıkları, genellikle plastic sanatlarla fakat aynı zamandada müzikle ilgili yazı ve resimleri içeren bir yıllığa verdikleri addı. Bu yıllık Goethe'nin bir sözünü ilke olarak benimsiyordu:

‘Resim sanatı müzikte olduğu gibi herkezin benimsediği yerleşmiş bir temel kuramdan yoksundur.’<sup>37</sup>

Bu ilke, yıllığın genel eğilimini yansıtıyordu. Aynı zamanda sanatçıların ilgilerini kestikleri bilgi ve inançları savunuyordu. Bu durum nasıl çıkış yolu bırakıyordu? Buda her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesi ve sanatı sanat yapan kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici, sınırlı işlevinin anlaşılması ile orya çıkardı. Bu yıllığın sayfaları karıştırıldığında en çok şaşırılan şey ise onların daha önce sanat olarak düşünmedikleri pek çok örneğin kitapta yer almasıydı. Kitaptaki resimlerin bir kısmı dinsel ve dindışı Rus baskılardan oluşan Avrupa halk sanatı örnekeleri, Gauguin’in boyalı tahta kabartmaları ve bronz kabartmaları, El Greco’nun bir kaç tablosu, çeşitli ilkel toplumların yaptıkları masklar insan figürleri yer alıyordu. Sanki bu Sanat yıllığı ‘ işte bizim dünyamız’ demek istiyordu.<sup>38</sup>



Resim 8: *Der Blaue Reiter* (1914)



Resim 9: Wassily Kandinsky, *Mavi Dağlar*

1866 yılında Moskova’da doğan Kandinsky, modern resmin en önemli temsilcilerinden olmuştur. Kandinsky sanatın gerçek ve maddi dünyadan kopuşunu, manevi değerleri ve yarı-dinsel bir iletişim oluşunu vurguluyordu. Kandinsky bu konudaki görüşlerini ‘Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine’ adlı kitabında açıkladı. Kitap soyut sanatla ilgili değerli metinlerden biri sayıldı ve aynı dönem

<sup>37</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 44s.

<sup>38</sup> LYN TON, Norbert; a.g.e., 46s.

Kandinsky'nin resimlerinde soyutlamalar görüldü. Kandinsky'e göre sanatta manevi anlama, gözle görülen dünyanın sadece öykünmecisi bir yaklaşımla değil aynı zamanda soyut düzenlemelerle şiirsel bir anlatımla da varılabilir. Kandinsky'nin sanat anlayışını şu cümlelerden anlayabiliriz:

*“Sanatsal gelişimim üç ana dönem altında ele alabilirim. Birinci dönem ya da heveskar dönem diyelim, iki farklı dürtünün aynı anda hissedilmesi sonucunda gelişmiştir. Sonraki gelişimimi göz önünde bulundurarak bu iki dürtünün temelde çok farklı olduğunu anlamaktayım ki bunlar:*

1. Doğa sevgisi
2. Belli belirsiz bir yaratma dürtüsüdür.

*Bu doğa sevgisi, temel olarak renk ögesine yönelik saf bir neşe ve hevesle kendini belli etmiştir... Aynı zamanda kendi içimde anlaşılmasa bazı dürtüler de hissedirdim, nasıl anlatayım, bir tür resim yapma dürtüsü gibi. Ve belli belirsiz bir şekilde güzel bir resmin bir manzaradan ,ilginç ya da pitoresk bir görüntüden, hatta bir insanın portresi olmaktan başka bir şey olduğu duygusuna kapılmaya başladım. Herşeyden çok renkleri sevdiğim için, ozaman bile kafa nekadar karışıkta olsa, renk kompozisyonu üzerine düşünmeye ve renk tercihlerimi açıklayabilecek nesnel bir veriyi aramaya başladım.”<sup>39</sup>*

Kandinsky, kendi belirsiz düşünceleriyle kesişen eğilimler buldu. Doğa görünüşleri, tarih ve folklordan alınmış masal dünyasından birçok figürleri içeren görünüşleri yaptı. Görüş alanını genişletmek amacıyla birçok gezi yaptı. Gezide olmasına karşın, sürekli olarak sergilere katıldı. 1908'de Münih'e geri döndü. Sayısız etkilenmeleri, özellikle Cézanne, Matisse ve Picasso'nun etkilerini özümledi. Rengin katıksız gücü birçok doğa görünümünü resminde kendini gösterdi. Acele ile yapılan yamalarından, kısa fırça vuruşlarından kırmızı, mavi, yeşil ve sarı alanlar ortaya çıktı. Bu renk alanları karşıtlıklar yarattılar ve ana konunun betimlenmesinde sınırlı bir ölçüde yararlı oldular. Aynı zamanda tahta kalıpla basılmış Art Nouveau ve resimleriyle yakından ilgilendi.

Kandinsky'nin önderliğinde renkler ve biçimler arasındaki uyumun müzikteki uyuma eşdeğer olduğu gündeme gelmiştir. Sanatçının soyut resim konusundaki yaptığı araştırmalar, resmin sembolik ve ruhsal bir işlevi olduğunu ortaya koymuştur. Müziğin etkisi ile çizginin türü, rengin tonu biçimlerle dile gelip, müziğin resmini oluşturduğunu ifade eden sanatçı, resim ve müziği ortak bir zeminde düşünmüş ve renkleri notalar olarak duyumsamıştır. Resim ve müziği bir tutarak, müzikteki

---

<sup>39</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 85s.

notalarla renk ve çizgi gibi resim elemanların aynı görevi üstlendiğini savunmuştur ve böylece ilk soyut resimlerin oluşmasına öncülük etmişti.

Sanatçı, soyut biçim yaratabilmek için bir süreçten geçilmesi, birden bire bu sürecin içinde bulunmanın imkansız olduğunu söylemektedir-ki bu konu hakkındaki yorumunu şöyle dile getirmişti:

*“(...)fakat yinede nesnelere resimlerden tümüyle yok olmadı, sanki yok olmak istemedi. Bir kere öyle durup dururken olgunlaşmış gibi yapmak mümkün değildir. Ayrıca kişinin biçimleri zorla aramasından daha zararlı, daha günah bir şey yoktur. İnsanın kendi içsel dürtüsü yani yaratıcı ruhu gerekli gördüğü biçimi gerekli gördüğü zamanda yaratacaktır. İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir biçimi analiz edebilir. Ama ne olursa olsun yapının içine kendiliğinden, gerçekten zamanı geldiğinde girmelidir. Ancak özemen yaratıcı ruhun gelişimine eşdeğer bir tamamlayıcı biçim oluşturulabilir. Dolayısıyla ben soyut biçimi yaratmak için doğru anı beklemeliyim.”<sup>40</sup>*

Ruhtaki algılanmış birikim, denetimsizce, uyumlu bir bütünü oluşturur. Bozulmamış renklerle, amorf biçimlere, iç dinamizme yol açan her unsura doğaçlama ile ulaşır. Bu düşünceler Der Blaue Reiter’in ortak eğilimlerinin belirleyicisidir. Böylece sanatsal yenilemede dinamik bir ortam oluşturmuştur, fakat bu ortam savaş sırasında Nasyonal sosyalistlerin baskısıyla bozulmuş, yıkım başlamıştır. Savaşın Modern teklojinin ölüm mekanizması olduğu düşüncesi, dışavurumcuların nihilist durumuna neden olan olgu olduğu söylenebilir. Dışavurumcular yeniden toparlanıp Alman devrimini gerçekleştirmek istiyorlardı ama yeni Almanya’nın biçimlendirilmesinde roller olamamış, 1920 yılında Dışavurumculuğu ölümü ilan edildi. Savaşın başlamasıyla birlikte Almanya’dan ayrılmak zorunda kalan Kandinsky Moskova’da bir kaç yıl yaşadıkdan sonra Almanya’ya dönerek Bauhaus’da çalışmaya başlamış ve döndüğünde sanatında önemli gelişmeler olmuştur.

1864 yılında Kuslovo’da doğan Alexej von Jawlensky ise 1877’de Harp Okulu’nda, 1882 de Askeri Akademisinde bulunmuş ve Moskovo’da teğmen olmuştur. Resimleri kopya etmekle başlayan resim heyecanını, St. Peterburg’da Akademi’ye başvurmasıyla devam etmiştir. 1900’de Normendiya ve Paris’e giden sanatçı, renklerle oluşturduğu devinim ortamını kullandığı çalışmalarında Van Gogh’u örnek aldı, Van Gogh’dan etkilenerek puantist tarzlarda resimler yapmıştır.

---

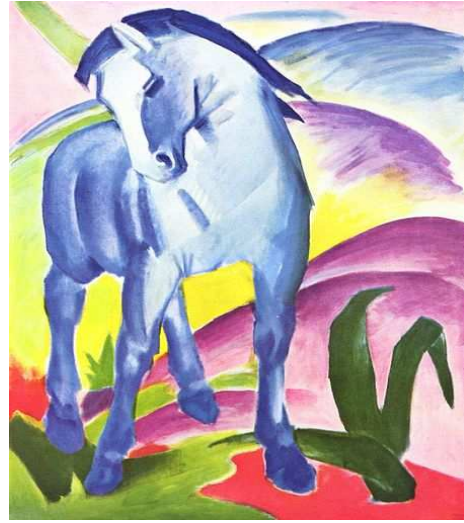
<sup>40</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 89s.

1905’de Bretanya’da parlak renkli, kaba noktacılık üslubunda resimler yaparak bunları aynı yıl Fovlarla birlikte Salon *d’Automne*’da sergiledi.

Rengin bir nesneyi betimlemek için kullanılmadığını, nesnenin sanatçının duygularını ve nesnelerin özünü ortaya koyan bir renk yapısı için olanak sağladığını anladı. Olmadan var olan nesnelere yapmak için renkler, uyumsuzluklar tarafında kesilen bir uyumda birleştirilmelidir. Bu konu Jawlensky’nin Matisse ile tanıştıktan sonra tanıdığı Fovların amacına tam olarak uygun düşmektedir.<sup>41</sup>



**Resim 10:**Alexej von Jawlensky, *Şakayık Çiçekli Kız*, 101X75, 1909



**Resim 11:**Franz Marc , *Mavi At*, 112 × 84,5,1911

Jawlensky’nin ilk çalışmalarının stili gerçekçiydi. Realizm stilini 1900’de Münih’e taşındığında bıraktı ve stilini Ander Zorn'nun kuzey izlenimciliğinden etkilenerek değiştirdi. Jawlensky’nin bu stilini gösteren resimlerinden birisi 1901’de yaptığı ‘Helene im spanischen Kostüm’ (Türkçede: İspanyol Kostümlü Helene). Jawlensky Werefkin ile beraber çok ülke gezdi, en çok Fransaya giderdi. Fransa da Fovizm sanatıyla ilgilenirdi. O zamanlar yaptığı eserlerini tablosu vardı. Jawlensky’nin o zamanki resimlerinin renkleri Matisse anımsatsa da, boyama şekli Van Gogh’dan etkilenmişti.

Bu zamanda dışavurumcu natürmort ve manzaralar boyadı (örneğin; ‘‘Die Lampe’’, 1908). 1910’dan itibaren portrelere daha da çok odaklandı. Baltık denizine

<sup>41</sup> RICHARD, Lionel, a.g.e., 62s.

gittikten sonra 1911-1912 yıllarında önemli, güçlü renkli portreler oluşturdu. Birinci Dünya Savaşının başlangıcıyla Jawlensky'nin yaratıcı olduğu dönem de bitmişti. İsviçre de sürgündeyken sergiler hazırlayan ilk ressamlardan olmuştu. Birinci serisinin adını "Variationen" koydu. Bu seriden 1914'den 1921'e kadar yüzlerce resim boyadı. Örneğin aynı manzarayı renkleri ve bakış açısını değiştirip birkaç kez boyuyordu.<sup>42</sup> Jawlensky, sonraki eserlerinde şekilleri daha fazla basitleştirdi. 1934'den sonra boyadığı yüz portrelerini soyutlaştırdı ve bu portrelerin adını Meditationen koydu. Bu çalışmalarda kaba renk kullanımının sebebi Jawlensky'nin arterit hastalığından ellerini serbest kullanmaması. Bu hastalığın sonucu olarak Jawlensky giderek daha fazla felç oldu ve sonunda 1938 yılında resim yapmaktan vazgeçmek zorunda kaldı.

Der Blaue Reiter grubunun kurucularından olan Franz Marc ise Münih'te doğmuş ve hayvan resimlerine getirdiği mistizmle tanınıp, çalışmalarını tanrı bilimi ve felsefeyle bağlamıştır. Dinsel birlik olmazsa, hiçbir sanatın var olmayacağını idda etmiştir. 1909 yılında, Kandisky, Macke, Jawlensky gibi sanatçılarla tanışması sanatının dönüm noktası olarak sayılmasının yanı sıra, insanı doğayla bütünleştirme konusunda Gauguin'in de büyük etkisi olmuştur.

Franz Marc, olgun yapıtlarının pek çoğunda genellikle doğal hâliyle hayvanları resmetti. Hayvanın insandan daha yüce ve mistik olduğuna inanan March, bir dönem derslere hayvan anatomisi dersleride vermiştir. Keskin bir basitlik, parlak ana renkler ve yoğun duygularla kübist yapıtlar ortaya koydu. Yapıtlarının bazılarında da (altmış tane civarı), gravür ve litografiyi kullandı. Sanatçının aynı zamanda Dresden'deki Brücke, Berlin'de Neue Sezession, Münih'te Neue Vereinigung hareketlerini 'vahşiler' olarak değerlendiriyor ve sözlerine şu şekilde devam ediyor;

*'Bu vahşilerin yeni yapıtlarının biçimsel bir gelişime ya da İzlenimciliğin yeni bir yorumu olarak açıklamak imkansız. En güzel prizmatik renkler ve şöretli kübizm, bu vahşiler için anlamsız bir hedef. Onların fikirlerinin yeni bir hedefi var: yapıtlarında kendi zamanlarına ait simgeleri yaratabilmek, geleceğin ruhani dininin sunaklarına yakışır eserler verebilmek, aralarındaki teknik mirasın görünmez olduğu yeni yaratılar sunabilmek. Almanya'da ya da başka yerlerde yaşayan resmi vahşilerin hepsi bu tür bir sanatın, bu tür*

<sup>42</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Alexej\\_von\\_Jawlensky](http://tr.wikipedia.org/wiki/Alexej_von_Jawlensky)

*yüksek hedeflerin takipçisi değil oysa. Onların lehine olacak bu kolay başarılarından sonra Kübist ya da başka akımlar içinde kendi yüzeyselliklerinde yok olacaklar.*<sup>43</sup>

Sanatçı, bir dinsel birlik yaratmak için sanatı bir yol olarak görmüştür. Nesnelere bağlı gerçeklikleri görmek için hayvan anatomisi incelemeleriyle göze çarpmıştır. Renk ile nesne arasındaki ilişkileri, boyutsal farklılıklar yönüyle tanımlanmıştır. Ayrıca bu sanatçının Fütürizm ve Alman dışavurumcuğu arasındaki ilişkiye, yaptığı çalışmalarıyla destek vermesi, Alman dışavurum resim sanatı içinde bir önem noktası teşkil etmesine de neden olmuştur.

Evrenin şiirselliğinden yola çıkan bir diğer önemli isim Agust Macke'dir. Münih'te Fransız Marc'ın litografilerini görünce çok etkilenmiş ve henüz yirmi üç yaşındayken Macke, Der Blaue Reiter grubuna katılmıştır. 1904-1906 yılları arasında Düsseldorf akademisinde sahne ve giysi tasarımı yapmıştır. Degas ve Monet'ten etkilenmiş, saf resimlerle resim yaparken sürekli olarak, bilgisini ve yeteneğini arttırmaya gayret göstermiştir. Macke doğadan aldığı izlenimlerini ve hayranlıklarını duyguları süzgecinden geçirerek resmetmeyi amaçlamıştır.

1909'da bir yıl için Tegern Gölü kıyısına yerleşmiş ve bu süre içerisinde yaklaşık iki yüz resim yapmıştır. Bu bir yıl içinde August Macke amacının ne olduğunu anlamış ve şu şekilde ifade etmiştir;

*“Benim için resim doğadan tümüyle zevk almaktır-yaşama yakın olmaktır.”<sup>44</sup>*

*“Biçim, bir muammadır çünkü gizemli güçlerin ifadesidir. Yalnızca biçim aracılığıyla ‘gizil güçlerin’ görünmez Tanrı'nın varlığı hissedilir. Duyularımız, anlaşılır ile anlaşılabilir arasındaki köprüdür. Bitkileri ve hayvanları gözlemek onların sırlarını algulamaktır. Gök gürültüsünü duymak onun sırrını algulamaktır. Biçimlerin dilini anlama, sırrın kendisine, yaşama daha yakın olmaktır.”<sup>45</sup>*

Macke için gördüğü dünyanın izlenimlerinin çağrışımı, kalbin duygularını gizemli bir şeyin duyumunu ve doğa karşısındaki şaşkınlığı içeriyordu. Dünyayı görsel bir şiir olarak adlandıran Macke kısa sürede renk ve mekan üzerine önemli görüşler bildirmiştir. Dünyanın çeşitli yerlerine yaptığı gezilerle çeşitli suluboya çalışmaları yapmıştır ancak daha sonra askere alınan sanatçı vurularak yaşamını yitirmiştir.

<sup>43</sup> ANTMEN, Ahu, a.g.e., 42s.

<sup>44</sup> Lionel, RICHARD, a.g.e., 76s.

<sup>45</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 42s.



Die Brücke ressamaları ile Der Blaule Reiter ressamaları arasındaki sıkı ilişkiler ve yakınlıklarından dolayı sınırlar bazen ortadan kalkmakla birlikte, Die Brücke ressamaları renkleri en ilkel halleriyle kullandılar. Başlangıcı 15.yy'a kadar uzanan ağaç baskı tekniğinden esinlenerek, resimlerinde ağaç baskıyı yansıtan çizgilere yer verdiler. Modern çağ insanının umutsuzluğu bu sanatçıların yapıtlarına yansiyordu. Der Blaue Reiter ressamaları ise daha çok sanatın biçimsel sorunlarıyla ilgilendiler. Görünenin ardındaki tinsel gerçekliği aradılar.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> <http://www.odevsitesi.com/örneklr/2005-6/114379-dışavurumculuk--ekspresyonizm>

## II. BÖLÜM

### EVRENSEL BİR HAREKET OLARAK ‘SOYUT- DIŞAVURUMCULUK’

1940’larda ABD’de ortaya çıktı ve 1950’lerin sonuna kadar etkisini sürdürdü. Soyut Dışavurumcular, duygularını özgürce ve anlık olarak yansıtıyorlardı. Birçok akım ve tarz bu sanatın içinde yer alır. Şiddet, şiirsellik, gizem gibi duyguları anlatabilmek için çok çeşitli teknikler kullanıyor, boyaların özellikleri, resmin anlatımını güçlendirmek amacıyla kullanılıyordu. Boyayı içlerinden geldiği gibi kullanmanın, bilinçaltını resme dökülebilmek anlamına geldiğini düşünüyorlardı.

Soyut dışavurumculuk kabaca iki grup olarak incelenebilir: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların dahil edilebileceği, fiziksel hareketin vurguladığı aksiyon resmi. 1960’larda Mark Rothko, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella ve Morris Louis gibi ressamın temsil ettiği renk alanı resmi veya Greenberg’in ifadesiyle geç resimsel soyutlama.<sup>47</sup>

Soyut Ekspresyonizmi destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşlamışlardır:

*‘‘Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi.’’<sup>48</sup>*

Beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil edilen şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki ‘hareketsizliği’ni veren bir alan olmuştu. Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı sarsıcı olarak nitelediler. Onların bu tutumları daha sonra modern sanatı tapma derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Haber patlar patlamaz pek çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı

<sup>47</sup> [http://www.turkcebilgi.com/soyut\\_dışavurumculuk/ansiklopedi](http://www.turkcebilgi.com/soyut_dışavurumculuk/ansiklopedi)

<sup>48</sup> <http://www.msxllabs.org/forum/sanat/244317-soyut-disavurumculuk-soyut-ekspresyonizm.html>

yabani yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aradılar.

Seçkin ve unutulmaz kişiliklerini yansıtan ressamlarca savunulması ve yapılan işin açık bir kuram ya da programı olması da bu akıma katkıda bulunan etkenlerdir. Yapıtlarındaki dramatik değişimlere bakarak, bir ressamı izlemek için akıma son derece güven duyan ve sadık kalan bir kamuoyuna gerek vardır. Üslup oldukça dolaysız bir biçimde ressamın kişiliğiyle tanındığı için, esasta oluşan değişimler izleyiciye aldatmacılık ya da en azından bile bile yapılmış bir kandırma gibi gelebilir.

## 2.1. 1940 Ertesinde Soyutlamalar

Nazi Almanya'sı orduları, 1940 yılında, Avrupa'nın neredeyse tamamını istila ve yaşayan sanatı yok ettiğinde, soyutlama, sanatın çok sınırlı bir konumundaydı. Mondrian Paris'te gözlerden uzak bir yaşam sürmüştü, Kandinsky ise pek bir pırıltı göstermeden yaşamını 1944'te noktalamıştır. ABD Avrupa'daki totaliter rejimlerden kaçan aydınların ve sanatçıların göçünden en karlı çıkan ülke olmuştu. 1940 Haziranından sonra, göç daha kitlesel bir hal aldı; Amerikan resminin bundan önemli ölçüde etkilendiği bir gerçektir. Soyutlama soyut dışavurumculuk ve eylem resmi (action painting) adlarıyla kendine seçkin bir yer oluşturdu.

1940'larda Soyut dışavurumculuk adıyla New York merkezli Amerika merkezli gelişmeye başlayan bu akım Amerika ve Avrupa'da farklı adlarla anıldı. Örneğin: 1947 'de Mathieu'nun tanımıyla "*lirik soyutlama*", 1949 'da Clement Greenberg'in tanımıyla "*soyut dışavurumculuk*", Harold Rosenber'in tanımıyla özellikle Jackson Pallock' un yapıtlarıyla ilgili kullandığı "*Action Painting*", Michel Tapie'nin tanımıyla "*Taşizm/Tachisme(lekecilik)*" olmak üzere birçok şekilde adlandırılmıştır.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> [http://www.wikipedia.org/wiki/Soyut\\_d%C4%B1%C5%9Forumculuk](http://www.wikipedia.org/wiki/Soyut_d%C4%B1%C5%9Forumculuk)

Bu olgu Avrupa’da hemen algılanamadı; çünkü Eski Kıta’nın doğal olarak her yerden üstün olmak gibi küçümseyici bir tavrı vardı. Alman işgalinden kurtuluşu izleyen on beş yıl kadar bir zaman içinde soyutlama, bomba etkisini yitirmekte olan gerçeküstücülük ve gücünü hala korumakta olan figüratif sanat karşısında bir üstünlük mücadelesi verdi.

## **2.2. Amerika’nın Soyut Dışavurumculuk Üzerindeki Egemenliği –Batı Kültürünün Yeni Başkenti New York**

Birinci Dünya Savaşı’nı izleyen 15-20 yıl içinde ABD, Avrupa’dan akan ve durmak bilmeyen sanatçı göçüyle zenginleşti. 1940 da Nazilerce işgal altına alınan Paris sanatın değişmez merkezi olma konumunu kaybetmiştir. Bu bakımdan sanat ve kültür ortamı bakımından en uygun yer Amerikaydı. Naziler tarafından dışlanan modern sanat ve kültür, Amerika’da geçerli kültür ve sanat haline gelmiştir. Amerikan Sanat Ortamı, Peggy Guggenheim, Clement Greenberg ve Moma adlı kurumun desteğiyle New York’un yeni sanat merkezi olmasını sağladılar.<sup>50</sup>

Amerika’da bir geçiş süreci içine girmiş genç sanatçılar, batı etkisinden bağımsız bir değer sistemi oluşturmaya çalışırken, aynı dönem içerisinde Paris’ten New York’a taşınan Gerçeküstücü sanatçılarındaki Soyut dışavurumcu sanatçıları etkilediğini söyleyebiliriz. 1941’de Ernst, Matta gibi büyük gerçeküstücülerin toplu göçü, en azından, New York’lu eylem resmi sanatçılarına etkilemediğini öne sürmek yanlış olmaz.

Bir kesim Gerçek üstücülerin otomatizm ve bilinçaltı kurallarını benimserken bir kesim bunların çöküş dönemi resmi yaptığını öne sürmüştür. Ancak bu tanımlamalar bir yana Breton’nun bu konudaki söylemlerinin önemli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Ona göre kendisini heyecanlandıran yegane sözcük ‘özgürlük’tür. İnsan zihni korkusuzca çalışmalı ve hata yapmaktan korkmamalıdır. Asıl yaratıcılık zihnin bilinmeyen bölgelerine yapılan keşifle mümkün olur. Ayrıca sanrı ve yanılsamalar hiçte önemsiz şeyler değildi. Gerçeküstü kavramı ona göre din

---

<sup>50</sup> Moma: Amerikada Yeni Oluşumları Destekleyen Bir Kurum

ya da mistisizmdeki ‘doğa üstü’ ya da ‘öte dünya’ denen şey değil, ‘gerçek’ ve ‘düşün’ bir ve aynı şey olduğunu ifade ediyordu. Düşünsel eylemin temelinde yer alan ruhsal özdevinim (otomatizm) gerçeküstücülüğün en saf anlatımıydı.<sup>51</sup>

Eylem resmini benimseyenler kısa surede uluslar arası sahnede yerlerini aldılar. Hatta soyut dışavurumculuğun ivmesini bu sanatçılardan aldığını söyleyebiliriz-ki bu sanatçılarla birlikte Kırkgaard ve Jung’un düşünceleri ile Existansiyalizm (Varoluşçuluk) gibi düşünce akımları da Avrupa’dan gelmiştir.<sup>52</sup> Bu bağlamda birazcık olsun Existansiyalizm akımından bahsetmek gerektiği kanısındayım.

Varoluşçuluğun önemli ve manifesto nitelikli çıkışlarından biri olan “yalnızca insan, varolanın sınırlarını aşip, varlığa adım atabilir” görüşüdür. Gerçekten bütün soyut dışavurumcu isimler, malzemeleri yanlarında olmak kaydıyla yaptıkları resimlerle baş başa kalmışlar ve özgür isteme bağlı yapıtlar ortaya koymuşlardır. Özellikle aksiyon sanatına yakın duran isimler, malzemelerine dayalı tüm agresivitelerini dışa vurarak, olağanca özgürlüğüyle doğal davranabilmişlerdir. Sürme, püskürtme, akıtma, leke atma, boya değdirme vb. yaklaşımlar içine girerek, bütünüyle, sanatlarına içselliklerini yansıtmışlardır. Heidegger’in dediği gibi “insanın özü varoluşundadır” savını paradoksal kılmayarak, soyut dışavurumcu her sanatçı ortaya koyduğu çalışmalarında kendini bulmaya çalışmış ve büyük bir yüzdeyle de bulmuştur. Hatta bir düşünür gibi gündeme getirdiği plastik ürünlere bile, felsefi bir dil vermesini bilmiştir. İnsanı, “gerçek varoluş” olarak niteleyen varoluşçular, bir anlamda “insan-sanatçının” ortaya koyduğu sanat yapıtlarına ikinci dereceden de olsa gerçek varoluş ibaresini takmış olmaktadır. Bu anlayışa göre sanat yapıtını anlayabilmenin yolu, doğaldır ki insanı anlayabilmekten geçmektedir. Aslında soyut dışavurumcuların ortaya koydukları ile Heidegger’in ortaya koyduğu temel varlıkbilim (Fundamentalontoloji) arasında büyük benzerlikler olduğunu da unutmamak gerekir.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme**, Ütopya Sanat Dizisi, 2006, 128s.

<sup>52</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 231s.

<sup>53</sup> <http://www.fotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu--soyut-disavurumculuk>

Soyut dışavurumun plastik sanatlara getirdiği illüzyonist espas da çok önemlidir. Belki böylesi bir tutumun Op Art'a giden yolu bile açtığı düşünülebilir. Ayrıca soyut dışavurumcu tavrın serbest ve spontanital boya sürüşleri de çok önemli olup, bu durum sanatçılara bir araç da olmuştur.<sup>54</sup> Bir değerli vurgu da Jean Fautrier'den geliyordu; çünkü bu sanatçının bire bir yüzeyleri, "İnformal Sanat"ı başlattı; bu da soyut dışavurumculuğun Avrupa'daki eşdeğeri olarak görüldü.<sup>55</sup>

Bu Avrupalı sanatçılarla Pollock, Bziotes, Gottlieb, Motherwell ve Rothko gibi sanatçılar arasında kısa sürede iletişim ortamı yaşandığını söyleyebiliriz ki birbirleriyle fikir alışverişi içerisine girerek çeşitli galerilerde sergiler düzenlemişlerdir.

Bunların ilk anda karşılaştıkları sorunları, Kübizm'in biçimsel sorunları ve Sürrealistlerin ilkel temaları olarak özetlenebilir. Mondrian ve Kandinsky geleneğine bağlı Soyut sanat ile Gerçeküstücülüğün otomatizmi bu yeni sanat anlayışının asıl kaynaklarını oluşturuyor. Gerçekte bu anlayış Post Kübist yöntemlerle geliştirilen Geometrik Soyuta tümünden karşıdır. Pollock, Tobey, Rothko, Still, Newman, Kline ve Mothrwell gibi sanatçılar Uzakdoğu Kaligrafisi, Zen Budizmi, Yerli Sanatı, Gerçeküstücülük, Varoluşçuluk gibi etkilerle ortak bir dil yansımayı amaçlayan resimler oluşturmaları ve New York Merkezi'nde göstermeleriyle başlar.<sup>56</sup>

Bu akım içinde yer alan diğer sanatçıların hepsi ve 'yankee' lerden oluşur ve çeşitli eğilimleri temsil eder. Amerikalı olmaktan gurur duyan bir Jackson Pollock (1912 - 1956), bir yandan da, savaş sırasında birlikte olduğu gerçeküstücülerin ve kübizmin dayanılmaz çekimi altındadır. Hiçbir ön hazırlık ve taslak yapmadan, boyanın fırçadan gelişigüzel damlaması da dahil, o anda içten geldiği gibi boyamalar, püskürtmeler, labirentler vb. oluşturması anlamına gelen dripping yöntemini, kısmen gerçeküstücülerden almış da olsa, yere yayarak çalıştığı dev boyutlu eserleriyle bu yöneme bir değişiklik de getirir: yüzeyler neredeyse vahşice bir güçle ve tümüyle (all over) boyaya bulanmıştır.

<sup>54</sup> ADALI, Altan, "Kolajın Tarihsel Oluşumu, Toplumbilim", **Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, Sayı: 4, Haziran 1996, 74s.

<sup>55</sup> Yahşi Baraz, "Dünya Sanatında Soyut", **Genç sanat Dergisi**, Sayı: 41, Ocak 1998, 5s.

<sup>56</sup> BEYKAL, Canan; "dışavurumculuk", **Kalın Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, sayı 7, 1988

Eski Amerikalılardan Robert Motherwell (1915 - 1991) çağın siyasi dramalarına karşı duyarlılığıyla eğilimlerini salt bir ağırbaşlılıkla işlediği ve (mini) borçlu olduğu, İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt'ında dile getirdi. Daha yakın dönemde göçenlerden iki sanatçı dost, Barnett Newman (1905 - 1970) ve Mark Rothko (1903 - 1970) gibi Amerikan yurttaşı olanlar vardır; iki sanatçı da Yahudi kültürüyle beslenmiş, sırtlarını Avrupa'ya, çevirmiş ve sanat uğraşları üstüne uzun süre kafa yormuş sanatçılardır. Newman, zip'i getiren adam olarak tanınır: Zip, geniş renk düzlemlerinin kararlı, güçlü çizgisidir. Mark Rothko'ysa renkli, geniş ve bulutsularla ve yola çıkan yüce bir uyum sergileyen sanatçının yaşamına son veriğine kadar, gitgide koyulaşır. Bu sanatçılardan yaşça daha büyük; olan Mark Tobey'inse (1890 - 1976) özel bir yeri vardır; Pasifik Kıyısından Siyah veya Beyaz Yazılar'ında Doğu'nun derin izlerine rastlanır; sanatçı yaşamının son yılların Avrupa da geçirmiştir.

Daha öncede dediğimiz gibi Soyut dışavurumculuğun gelişimin alt yapısında Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçılar ve çalışmaları önemli rol almıştır. Amerika da gelişen Soyut dışavurumculuğun en önemli isimlerinden biriside Arshiel Gorky'dir. Arshiel Gorky 1920 yılında Doğu Avrupa üzerinden Amerika'ya gelmiş, Cezanne'dan bu yana modernizm ustaları izinde çalışmış. Bu resimler çarpıcı bir akılcılıkta; yumuşak, bazende büyüleyici renk derlemeleriyle bezenmiş; gergin, zaman zaman ince çizgilerle örülü yapılarıdır. Pollock'un 47 den önce Gorky'nin bu resimlerinde de mit uyarıcı bir unsurdur. Gorky'ninkiler halk masalları ve halk sanatından kaynaklanan evine ve ailesine ait belirgin anılar taşıyan daha kişisel yapıda mitlerdi. Aslen bir Anadolu ermenisi olan Gorky, Picasso Matisse ve Miro'dan öğrendikleriyle oldukça renkli bir palet kullanarak simgesel ve soyut bir dille gerçek üstücü resimler yapıyordu. Gorky'nin resimlerinde derin bir melankoli vardı. Buda lirizmi sevinçle değil ama yitirmişlik duygusuyla birleştiren Avrupa kaynaklı bir özelliktir.

Alman sanatçısı Hans Hofmann'un sanatı ise Kübizim, Fovizm ve Alman dışavurumculuğundan oluşan bir bileşimdi. En çok dikkat ettiği husus renk biçim mekan birliğiydi. Derslerini izleyen Greenberg'e bakılırsa onun üstüne hoca yoktu:

Matisse'in renk anlayışını odan daha iyi bildiği gibi, Amerika da kübizmi ondan daha iyi kimse anlatamazdı.<sup>57</sup>

Soyut Dışavurumculuğun bir diğer öncüsü Mark Tobey. Tobey, Uzakdoğu düşüncesi ve yazısından esinlenerek yaptığı soyut ve şiirsel resimlerle ilgiyi üstüne çekmeyi başarmıştır. Yerine göre beyaz yüzeylere siyah boya, bazende tam tersine siyah yüzeylere beyaz boya akıtıyor yada fırçayla yazımsı çizgiler oluşturuyordu. 1960'larda yazdığı makale Doğu sanatının beğendiği yönlerini açıklarken aynı zamanda bir ressam olarak amaçlarını ortaya koyuyordu.

Dünyanın hiçbir yerinde sanat Asya sanatı kadar açık seçik olmamıştır. Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiçbir şey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor. Önemli olan boşluk anlamsızlık, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik sahipsizlik ve tinsel; boşluk ve olağan usturu yapıda akılcı bir kafaya sahip sanatçı yalnız sanatçı olarak var. Simetri ve düzenlilik önem taşıyor, değişmeyen insan özünden, sonsuz üstün ilkeden, eskimeyen evrensel formülden başka bir şey düşünmüyor sanatta.<sup>58</sup>

Kısacası Tobey'in, Hofmann'ın, Gorky'nin genç kuşağı bilgilendirme yönündeki çabalarını göz ardı edemeyiz-ki bu sanatçıların Avrupa ve Amerika sanatı arasında bir köprü görevi gördüğünü bile söylemek mümkün. Bu sanatçıların resimleri özdevinimci düşüncenin yeniden sağlanmasını ve en önemlisi gerçekleşmesini gündeme getirmiştir.

### **2.2.1. Bir Eylem Resmi Olarak 'Soyut Dışavurumculuk'**

Soyut sanatın en önemli türlerinden olan Action Painting/Eylem resmi akımı günümüz sanatına Amerika'dan gelen en önemli ve etkileyici katkılardan biridir. Bu akım beyaz tuvalin önüne oturup soyut ya da başka türlü ama yalnız kendi bildiği kafasında canlandığı resmi yapan geleneksel ressam imgesini yıkmıştır. Ayrıca sadece bitmiş ürünü görebilen seyircinin edilgen rolüne de değiştirmiştir. Action painting içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma isteğiyle oluşur. Resmi yapılan şeyin

<sup>57</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 160s.

<sup>58</sup> LYNTON, Norbert, a.g.e., 241-242s.



biçimin ya da resmin bir anlamı yoktur. Önemli olan, seyirciyi yaratıcı eylemin içine katan sanatçı aracılığıyla da özgürleştirici bir duygu ileten eylemin yada jestin-davranışın kendisidir. Bu konuda boyaları kulamasıyla Amerikalı sanatçı Jackson Pollock ilgi çekti. Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenen sanatçı tuvali döşemeye sermiş, boyayı damla damla akıtarak dökerek yada fırlatarak şaşırıtıcı biçimler elde etmiştir.

Bu dönemin özellikle Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun, gelişmesinde en önemli simalardan biri olan Clement Greenberg'di. Ona göre Gerçeküstücülük, burjuvazinin oynadığı dekadandan (ahlaki seviyesi düşük) ve sapık oyunlara benziyordu ve Kitch'di. Greenberg'e göre sanat akla uygun olmalıydı, ama bilinçli olarak mantığa donanmış olamamalıydı. Greenberg abartılmış biçim bozmayıda red ediyordu. Ona göre bu çağın ve uygarlığın sanatı ancak kent sanatı olabilirdi ve bu da ancak ana çıkış noktası Kübizm olan bu tarzla gelişebilirdi. Greenberg'e göre en iyi Amerikan ressamı da, Picasso'nun Kübizmi, Miro'nun Post Kübizmi, Kandinsky ve Gerçeküstücülüklerin bir özümsemesi olan Jackson Pollock'tu. Pollock'un sanatı bütün gotik kalitelere rağmen kent yaşamı ile bir başa çıkma savaşı vermektedir. Aynı duyguların güdülerin ve fikirlerin balta girmemiş yalnız ormanına süren bu sanat bu yüzden somut ve pozitivisttir.<sup>59</sup>

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

---

<sup>59</sup> BAYKAM, Bedri,; **Boyanın Beyni**, İstanbul, Ekim 1990 , 238-239s.

1930’larda figüratif resimler yapan Pollock 1940 sonraları Miro ve Gorky etkisine girmiş. Öteden beri ilgi duyduğu Kızılderili kültürü ve hayranlık beslediği ustaların resimlerinden öğrendikleriyle harmanlamaya başlamış soyut bir gerçeküstücülüğü denemeye başlamıştı. İlkel sanat ürünleri Pollock’ un ilgisini çekmiştir. Pueblo Kızılderililerinin kum resimleri hakkında bildiklerini değerlendirmiş ve farklı renklerde kumlardan, dinsel amaçlarla sembolik simgeler yaratma işleminden yararlanarak uzun ömürlü olmayan eserler yapmıştır. Sanatçı bu konu hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

*‘Kızılderili Amerikalılarının plastik değeri, beni her zaman derinden etkilemiştir. Kızılderililer uygun imgeleri yaratmakta, ayrıca resimsel içeriğin ne olduğu konusunda gerçek bir resmin algısına ve kapasitesine sahiptirler. Renkleri özünde Batı’ya özgü; vizyonları ise bütün hakiki sanatlara özgü olan temel evrenselliği taşıyor. Benim resimlerimin bazı bölümlerinde Kızılderili Amerikan sanatından ve kaligrafiden etkiler bulunuyor. Bunu bilinçli yapmadım; bunlar büyük olasılıkla daha erken bellek kırıntılarının ve heveslerin bir sonucudur.’<sup>60</sup>*

Ressam beklide Ernst’in boya dolu delikli bir kutuya, tuvalin üzerine değişik yönlerden bir sarkaç gibi sallayıp düz çizgiler meydana getirme marifetini biliyordu. Tobey’in Doğu kaligrafisinden esinlenerek, resimde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden bir ışık demeti etkisi sağladığı tablolarında Pollock’un gördüğü kesindi.<sup>61</sup>

Pollock’un resimlerine baktığımızda Çinli ressamlarında böyle kuraldışı yöntemler kullandığını ve Amerikalı yerlilerin büyü amacıyla kuma resimler çizdiğini hatırlamış olmalı. Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşasında 20.yy sanatının iki karşıt beklentisini doyurmaktaydı: bunlardan ilki çocukların daha imge oluşturmayı bile bilmedikleri dönemde yaptıkları karalamaları anımsatan çocukça bir sadeliğe ve kendiliğindenliğe duyulan bir özlemdi. İkincisi ise “saf resim” sorunları karşı duyulan entelektüel ilgiydi. Polluck’u izleyen ressamların hepsi onun aşırı yöntemlerini kullanmasa bile anlık güdülere kendilerini teslim etmenin gerekliliği konusunda hemfikirdiler. Çin kaligrafisinde olduğu gibi bu anlayışta oluşturulan

---

<sup>60</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 155s.

<sup>61</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 234s.

resimlerde çabuk yapılmalı. Daha önce üstlerinde fazla düşünülmeden bir anlık patlamayı andıran bir biçimde ortaya çıkmalıydılar.<sup>62</sup>



**Resim 12:** Jackson Pollock, *Number 7*, 1951

Yere gevşekçe serilmiş oldukça büyük boyuttaki tuvaler üzerine bir elinde boya kutusu bir elinde sopaya benzer bir şey olduğu halde, geziniyordu sanatçı. Yerine göre boyaları altı delik bir kutudan akıtıp gibi yerine görede kurumuş fırça uçlarını kullanıyordu. Çoğu zaman ise sopayı boyaya batırıp tuvale değıdirmen sopayı ritmik bir şekilde gezdiriyordu, böylece ince ve kalın şekilde birbirlerinin üstüne biden boyalar ilginç bir görsel derinlik oluşturuyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbiriyle bir kaynaşma halindeydi. Resim doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil eden şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu. Aslında bakarsak bu resimlerin sanatçının belli bir zaman diliminde sanatçının devinimlerinin tuval üzerindeki kaygılarıydı.

*Resmin içindeyken ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit tanışma döneminden sonra mümkündür. Değişikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcadım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar.<sup>63</sup>*

<sup>62</sup> DOMBRICH, E.H; **Sanatın Öyküsü**, Çev:Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul, 603-604s.

<sup>63</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 231s.

Tobey'in o yıllarda yaptıkları mistikken, Ernst'inkiler büyüselken, Pollock'un kiler düşünsel yaratıcı taze ve çekiciydi. Pollock'un resimlerini ilk görenler ilk bakışta vahşi ve rastgele bulmuşlardı. Oysa Lynton'a göre bu resimler vahşi değil; zarif, rastgele değil ritmikti.<sup>64</sup> Aslında hepsinin ortak noktasının gerçek üstücü çevrede çok önemsenen 'ruhsal özdevinim' denen şeye bu resmetme yönteminin çok uygun olmasıydı. Gerçektende Dali ve Magritte'in hesaplı resimlerinden ziyade, Ernst ve Tobey in öncülük ettiği ve onların sayesinde Pollock'un da geliştirdiği bu yöntem, içsel yaşantının bir doğaçlama yoluyla dışa vurulmasında çok daha elverişliydi.

Pollock'un resim yapma yöntemi okadar etkili olmuştuki birden bire boyaları duvara çarpan, fişkırان tuval üzerinden araba ya da boyalı ayaklarla geçen, hıncını gerginliğini adeta tuvale kusan sanatçılar belirdi ortalıkta. Gerginlik ve şiddet duygusu veren hırpalanmış tuvaller bir savaş alanı gibiydi. Pollock'un tekniği kendisiyle fazla özleştirildiği için, ona benzerim korkusuyla o dönem içerisinde diğer sanatçılar tuvale poya damlatmayı göze almıyordu. Bu yüzde o sıralar 'eylem resmi' denen tarzı denemek isteyenler Pollock'tan ziyade Willem de Kooning'in çalışmalarına yakınlık kurmuştur. Onlara göre Kooning'in tarzının hareket alanı daha geniştir.

De Kooning, 1948'den sonra New York sanat dünyasını soyut bir görünüme sahip olan ve kışkırtıcı anlamlar taşıyan, siyah beyaz resimlerden oluşan sergiyle etkisi altına almıştır. 1940'ların başında beride Pollock'tan önce tanınmaya başlamıştır. İlk resimleri figüratifti. Tobey gibi portre ressamı olarak para kazanmıştı bir dönem. Burdan yola çıkarsak betimleme yeteneğinin oldukça iyi olduğunu söyleyebiliriz.

Zaman zamanda resimlerinde Giacometti, Picasso ve Kandisky'nin etkileri görülmekteydi. Fırça vuruşlarındaki özgürlük ve kesinlik seyredenleri çarparcasına etkiliyordu. 1953'de de Knooging anıtsal kadın konusunu işleyen sevme ve red etme imgelerinin birleştiği bir dizi resimle şaşkınlık yaratmıştı. Aslında bu bir gerçeğide göstermekteydi. De Kooning resimleri, ister bilinçli ister bilinçsiz yapılmış olsunlar

---

<sup>64</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 235s.

tuvalerde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturdukları fark edilir. De Kooning resim soyut olsada, tuval üzerindeki boyaların yinede bir şeye benzemesi taraftarıydı ki bu konu hakkında, ‘soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir’ der.<sup>65</sup>

De Kooning ayrıca resmin edebiyattan koparılmasını destekliyor, ancak bir çıkış noktası olarak tarih öncesi mitlerden yararlanmanın sakıncalı olmadığına inanıyordu.<sup>66</sup> 1950’li yıllarda çıkmaya başlayan ‘Kadın’ resimleri, bu düşünceyle yaptığı resimlerdir. Bu resimlere baktığımız zaman, De Kooning’in tuvalin yassılığını inkar etmediğini ancak boyanın maddeliğine önem vermediğini görüyoruz. Kocaman tuvalde bazen gizli bazen açık bir şekilde ifade edilen kadınımsı şeyler, bilinmeyen zamanlardan beri insanların zihninde yaşamaya devam eden Ana Tanrıça imgesini anımsatır bize.<sup>67</sup> Kadın isimli tabloları ve ondan önceki çalışmaları sanatçının ne dediğini açık bir şekilde ifade ediyordu aslında. Ressam dış dünyayı bir nesneye betimleme zorunluluğundan kurtulsa bile yaptığı resimlerde herhangi bir nesneye benzetebilecek motifler ortaya çıkarabiliyordu. Bunları resimden atmaya çalışması kendini dürüstçe ifade etmemesi anlamına gelecekti. Ancak ‘Kadın’ serisine bir buçuk yıla aşkın süre çalıştıktan sonra ortaya çıkan işleri değersiz bulmuştur, kim bilir beklide bunu sebebi eski yeteneğine ihanet ettiği düşüncesidir. Bu konuda on sekiz ay çalıştıktan sonra yaptığı işi değersiz bulan sanatçı onları bir kenara atar. Fakat daha sonra Meyer Schapiro adlı tarih sanatçısı sanatçıyı ikna eder ve sanatçı bu konudaki çalışmalarına devam eder.

De Kooning’in resimlerine baktığımızda fırça ağızları omuzlar göğüsler ve kalçaların biçimini verme eğilimindeydi. Fırçanın bu eğilimi ve çarpıtılarak ortaya çıkan bu yapı sanatçının hem ‘figürü’ kabul edebilecek kadar dürüst hemde daha da özgürleştirici bir yaklaşım sergilediğin göstergesidir. Sanatçı aynı zamanda resimlerinden figürleri ve zaman zaman manzara görünümünü çıkarılmamıştır. Sonuç olarak ise görünüşte soyut ama açıkça figüratif resimler yapmaya başladı.

---

<sup>65</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 239s.

<sup>66</sup> YILMAZ, Mehmet, a.g.e., 166s.

<sup>67</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 167s.



**Resim 13:** Willem de Kooning., *Kadın*, 1949



**Resim 14:** Willem de Kooning, *Kadın*, 1949-50

Kline, Siyah boya kullanarak beyaz zemin üzerine küçük fırçayla yapılan ve zaman zaman biraz doğulu karakter taşıyan resimler; aynı şeyin daha büyük tuvaler üzerinde yapılabileceğini düşünüyordu. Böylece resimlerin etkisi oldukça büyük oluyordu. Sıkı işçiliğe dayanan desenler yaparken birden bire soyutlamaya başlaması bu kadar basit olamazdı elbette. Olaya bu yönden bakarsak Kline'den önce kendini bu girdabın içinde bulan Pollock ve Knooning'in sanatçıya cesaret verdiğini ve sanatçının zihnini bu yönde hazırladığını söyleyebiliriz. Fakat Kline'i diğer ikisinde ayıran en önemli şey: sadelik; bir diğeri ise daha kararlı ve keskin fırça darbeleridir.



**Resim 15:** Franz Kline, *New York*, 1953  
Tuval üzerine yağlı boya, 200.6 x 129.5



**Resim 16:** Robert Motherwell  
*Meksika Gecesi I*, 1984, 44.5x44.5

Kline resimlerinde ideografik bir simge ifade eden çarpıcı bir görünümü vardı aynı Pollock resimleri gibi, bunlarda gözle görülür hale gelmiş bir eylem olarak

okumak mümkündür. Büyük fırça izlerini birer birer izleyerek, seyirci bu eylemi paylaşıyor ve onun enerjisini tadabiliyordu.<sup>68</sup>

Robert Motherwell ise sanat tarihi felsefe ve estetik konularında mürekkep yalamış; dergi kitaplar yayınlamış biri olarak, Amerikan sanatçılarının entelektüellik karşısı tavırlarını eleştiriyordu. Eleştirdiği başka bir konu ise modern sanatçıların yıldızlaşması, ayrıcalıklı bir yere konulması. Bu sanatçı ve toplum arasında ciddi bir kopukluk yaratıyordu. Oysa tarihsel olarak kimsenin kimseden ustun bir yanı yoktu. Modern sanatçının bir çeşit ‘ruhsal yeraltı’nda yaşadığını söylüyordu sanatçı. Bunun nedenide modern çağın getirdiğiyle birlikte dinin etkisinin zayıflamasıydı. Motherwell şöyle der;

*“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 var. Evet doğru, sanatçılar birbirleriyle kendi yalınları içinde iletişim kurarlar. Modern dünyada ruhsal olanı koruyan yine sanatçılardır”.*<sup>69</sup>

Gerçekte Soyut Ekspresyonizm’in anahtar kişilerinden birisi olmasına karşın derin sevecenliği ve çalışmalarıyla diğer Soyut Ekspresyonistlerden farklı bir kimliğe sahiptir. Sanatçı, Fransız kültürüne ve özellikle Sürrealizme olan şükran borcunu her zaman vurgulamıştır. Motherwell sürekli olarak yaşamla ilgi kurmaya çalışmış ya da ona ulaşmaya çalışmıştır. Ressam ‘İspanyol Ağıtları’nı yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının görkemli mecazları olarak tanımlanır. Bu resimler zulümü olduğu kadar direnmeyide akla getirirler. Aynı zamanda resimlerinde tam olarak hüznün olmasa da ciddi bir karşı çıkma ifadesi vardır. Bunda Sürrealizme olan merakıda rol oynamaktadır.<sup>70</sup>

Soyut dışavurumculuğun eylem resmi denemelerindeki sanatçıların hemen hepsi, Kübizm ve Gerçeküstücülüğe çok şey borçlu olduklarını söylemişlerdi. Sanatçıların resimlerine baktığımızda da Kübizmin etkisiyle tuval yüzeyleri parçalanmış aynı zamanda simgesel-gerçeküstücü motifleri andıran işlerdi.

*“İleri yıllarda gerçekleştirdikleri soyut işler Breton ve arkadaşlarının çok önemsendiği özdevinimcilik konusuna iyi bir örnekti. Ancak eylem resminin kaynakları*

<sup>68</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 235s.

<sup>69</sup> YILMAZ, Mehmet, a.g.e., 168s.

<sup>70</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 243s.

*arasına Matisse ve Alman Dışavurumcularını, ama özellikle Kandinski'yi de katmak gerekir. Çünkü bu sanatçılar sanatçının dikkatini dışsal gerçekten içsel gerçeğe çevirmesi gerektiğini söylemişlerdi. Soyut dışavurumcuların bu açıdan soyutlama sorunlarını Amerika'da yeniden keşfettiklerini söyleyebiliriz.*'<sup>71</sup>

### 2.2.2. Renkli Yüzey Resmi

Alabildiğine bireysel olan eylem resmi, sanatçının büyükçe bir imzası gibiydi. Dün olduğu gibi bugünde her özgün sanatçının kaderinin bu olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü sanatçının kurduğu dünyanın birer temsilcisi olarak her yapıt eninde sonunda onun imzası haline gelmekten kurtulmaz. Ama yine de Mark Rothko, Clifford Still ve Barnett Newman bundan rahatsız gibiydiler.

Rothko herkes gibi başlangıçta gerçekçi resimler yapmıştı. İlerleyen günlerde ise gerçeküstücülerin özdevinimcilik konusundaki düşüncelerine, Yunan mitolojisine, Freud ve Jung'un kuramlarına merak saldı. 1940 'lı yıllarda suluboya ve guaj çalışmaları sayesinde resimdeki şeffaf renk etkilerini önemsemeye başladı. Renk dünyasını keşfetmişti ve renkler ona bilinmeyen bir dünyanın kapılarını açabilirdi. Soyut çalışmaları bundan sonra ortaya çıkmıştır.

1940-1950 yılları arsında Mark Rothko başka bir renkten oluşan zemin üzerine, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiç biri berrak ve kesin değildi. Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür, zemindeki renkler ise neredeyse görülmeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir: İlk insanlara yada bugün ölüm döşeğindeki bir insana, ilahi kudretin nasıl görüldüğünü verebilmektir. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır. Böylece soyut kompozisyon yaşayan bir varlık olur. Dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle Rothko gibi herhangi bir dine bağlılıkları olmayan sanatçıların çalışmaları: soykırım,

---

<sup>71</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 168s.



topyekün savaş ve yine topyekün yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünyanın anlatmak istediklerini açıkça belirleyen imgelerini oluşturmaktadır.<sup>72</sup>



**Resim 17:** Mark Rothko  
*Red, Orange, Tan and Purple*, 1949



**Resim 18:** Clifford Still  
*Başlıksız*, 1950

Rothko'nun resimlerine baktığımızda genel olarak dikey ya da yatay büyük boyutta tuvaler üzerine iki ya da üç renkten oluşan sade resimlerdi bunlar. Renkli alanların her biri ton ya da değer farkıyla diğerinden ayrılıyordu fakat geçişler oldukça belirsizdi. Gerek zeminde yer alan gerekse onun üzerindeki bölmelerde yer alan renkler durağan olmaktan ziyade her an değişmeye hazırdırlar. Rothko'nun resimlerine bakanlar bir Doğu havası hissedilebilirlerdi. Oysa sanatçı kendini Batı dünyasına ait olarak görüyor çelişki ve pisliklerine rağmen bu dünyadan başka bir yerde yaşayamayacağına inanıyordu. Rembrant'ın resimlerine hayran olduğuna bakılırsa, resimlerindeki dinginliğin kökeni anlaşılabilir belki. “*Dediğine göre, renk ve kompozisyon konusundaki ustası Matisse idi; “yüzey resmi”ni ondan öğrenmişti. (Ohalde Rothko'nun Doğu bağlantısı konusunda ısrar edenler çok ta haksız sayılmazlardı. Zira, her zaman Doğu sanatından ilham aldım demişti Matisse)*”<sup>73</sup>

1947’de yazıp, Possibilities I (olasılıklar I) adlı eserinde yayınladığı bir denemesinde Rothko, modern sanatında öteki sanatlarda olduğu gibi açıklığa

<sup>72</sup>LYNTON, Norbert; a.g.e., 239s.

<sup>73</sup> YILMAZ, Mehmet, a.g.e., 170s.

kavuşturucu, mucizevî nitelikler taşıyıp taşımayacağını araştırı. Ona göre bu imkansızdır: Canavarlar ve Tanrılar olmadan sanat, bizim dramımızı temsil etmez ve sanatın en içten anları bu düş kırıklığını ifade eder. Eğer bunlar inanılması güç batıl inanışlar olarak kenara atılırsa sanat melankoli çukuruna batar. Bizi evrenin korkutucu boşluğundan kurtaracak olan, içgüdüsel, hatta adeta hayvanlara özgü, ilkel denilebilecek davranışlardır.<sup>74</sup> Rothko'nun sanat yaşamı boyunca mutlu bir süreçten geçtiğini söyleyemeyiz özellikle annesinin ölümünden sonra. Sanatçının yaşamı ve sanatı arasında tezat bir ilişki söz konusuydu aslında. Resimlerin tam tersine huzursuz bir ruha sahipti aynı zamanda sağa sola çarpan alkolik bir bedene sahipti. Ne var ki bu ruhsal huzursuzluğa daha fazla dayanamayıp intihar etti.

Diğer soyut dışavurumcu resamlara oranla Clifford Still, çok daha önce başlamıştı soyut resim yapmaya. 1930'ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı bu resimlerde kalın boya dokuları vardı. Giderek kompozisyon anlayışı sadeleşti ve tuvalini belirgin renk alanlarına indirgedi.

Clifford Stil, tüm Avrupa sanatını, 'Batı Avrupa'nın sonuçları' olarak niteleyip reddetmiştir; görünen dünyaya ait tüm bildiklerini yapılarından söküp atmıştır. Rengi çağırıldığı tüm anlamlardan; boyayı kullanımını el yazısının kişisel niteliklerinden ve duygusal ifadeden ayırmak için elinden geleni yapmıştır. Önceden kullandığı adlar yerine resimlerine numaralar vermişti. *'Bir kimsenin yalnız başına ve dosdoğru yürüyerek yapmak zorunda olduğu yolculuktan bu'* diye yazmaktadır; *'...Artık hayal gücü korku yasalarının egemenliğinden kurtuldu, görüş biçimiyle bir oldu. Gerçek ve mutlak olan eylem hayal gücünün anlamı ve tutkuların taşıyıcısı oldu.'* demiştir.<sup>75</sup>

Önceleri siyah rengin egemenliği yüzünden koyu renkte olan büyük resimler, sonraları daha parlak ve renkli bir niteliğe bürünmüşlerdir. Resimlerin hepsi aynı renkte, kenarları kırık yada aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duygumu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan düz, dikey biçimlerden meydana gelmiştir. Renk renk boyanmış yüzeylerde korku uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir

<sup>74</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 247-248s.

<sup>75</sup>LYNTON, Norbert; a.g.e., 238s.

görünümleri vardı. Dikey oluşları duruşumuzu yansıtır ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi de verir. Parlak, göz alıcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık duyumunu simgeler. (Resim 17) Genellikle dikey hareketlerle uyguladığı renklerle görünen dünyayla ilgili hiç bir şey anımsatmasını istemiyordu. Ancak Barnett Newman'ın çalışmalarıyla kıyaslanınca oldukça organik bir görünüm sunmaktaydı. Nemanın 1950'lerdeki resimleri neredeyse baştan başa bir renkle kaplanmış tuvallerden ibaretti. Zaman zaman açık yada koyu tonlu dikey şeritler bozuyordu bunlardaki monotonluğu.



**Resim19:** Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimus*, 1950, 242x514 cm

Barnett Newman 1948'de 'güzellerden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat' olarak adlandırıldığı olgunun üstesinden gelebilmek için çok çalışmıştır. Resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: İlki geniş, parçalamamış ve düzene sokulmamış bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimi, ikinci içinde buldukları trajik durumu kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir 'haykırış' olarak niteler. Daha sonra 1956'da yaptığı *The station of the Cross* adlı on dört resimlik dizisinde, İsa'nın çarmıktaki son sözleri olan 'Beni neden bıraktın?' sorusu, bu kez evrensel çılgılık olmuştur. Newman'ın resimlerindeki dikey işaretler durgun ya da sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı suları yarması için Tanrının şimşegi yollaması gibi. Sanatçının bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağırıştırır.<sup>76</sup>

<sup>76</sup>LYNTON, Norbert; a.g.e., 238-239s.

### III. BÖLÜM

#### TÜRK RESMİNİ DIŞAVURUMCU EĞİLİMLERE HAZIRLAYAN SÜREÇ

Türk resim sanatı tarihine baktığımızda, 19. yüzyıla kadar, temeli Türk İslam geleneğinde yatan minyatür resmin egemen olduğu görülmektedir. Batılı anlamda sanata geçişte birden bire olmamıştır. 18. yüzyıl başlarından itibaren köklü bir değişim başlamış ve yoğunlaşan batılılaşma hareketleri resim alanında da etkili olmuştur. Osmanlı Türkiyesi'nde ekonomik siyasi toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan bu gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği doğal olarak resim sanatında yankısını bulmuştur. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genel sanat karakteri, geleneksel tekniklerle yapılan, renk mekan ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimleri ve minyatürler oluşturmaktaydı. Minyatür resimde, gelenekçi bir biçim ve manzara geleneği hakimdir. Işık gölge ve perspektif kullanılmamıştır. Nesnelere ve figure gerçek görünümünden farklı, hikayeye uygun bir dille anlatılmıştır. Minyatür sanatında gerçekçi unsurlardan çok, simgesel anlatımlar mevcuttur. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise, batılı anlamda tuval resmine geçiş başlamış, bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamaları söz konusu gelişmeye öncülük etmiştir.

Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını kesin bir tarihle belirleme olanağı yoktur. 1795 yılında, Batıdaki modellere uygun bir eğitim kurumu olan Mühendishane-ı Berri Hümayun'un kuruluşu bu sürecin başlangıcını tarihlendirmede bir kolaylık olarak görebiliriz.

Mühendishane-I Berri Hümayun'a resim derslerinin konmasıyla birlikte, önceleri haritacılık, teknik resim gibi konularda başlayan eğitim, bir süre sonra serbest resmi de içine almıştır. Bunun nedeninde Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilen ilk asker ressamlarıydı. Mühendishane-ı Berri Hümayun ve Mühendishane-i Bahri Hümayun'da Türk hocaların yanı sıra Avrupa'dan gelen yabancı hocalarda ders vermiştir. Kısa süre sonra bazı Türk öğrencilerin Avrupa'ya gönderilerek Batı

bilim ve tekniğini yerinde öğrenmeleri kararı almış ve bunun üzerine Hüseyin Rıfki, Ahmed, Abdülatif ve Edhem isimli dört öğrenciden oluşan ilk öğrenci grubu 1829'da Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu öğrenciler daha öğrenimlerini tamamlamadan ikinci bir grup daha Avrupa'ya gönderilmiştir. Ancak bütün bu öğrenciler öncelikli olarak askeri amaçla gönderilmiş ve döndüklerinde de askeri alanlarda görevlendirilmişlerdi.

1908'de II. Meşrutiyetin ilanı ile resim sanatında önemli gelişmelere olmuştur. Modern Türk Resminin ikinci büyük dönemi Sanayi Nefise'nin kuruluşundan sonra başlayan resim faaliyetlerine dayanır. 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yaptığı Sanayi-ı Nefise Mektebi'nin kurulmasının ardından Avrupada resim eğilimi gören asker Ressamlar Sami Yetik Ruhi, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyer gibi önemli isimlerdir.<sup>77</sup>

19.yy ressamaları arasında özgün bir yeri olan ve 'primitifler', 'Türk foto-yorumcuları' gibi adlarla anılan ilk tuval ressamlarımızdır. Hüseyin Giritli, Hilmi Kaımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip Selahaddin, Ahmet Bedri, İbrahim ve Osman Nuri gibi ressamlarının yer aldığı bir grup, fotoğraflardanda da yararlanarak bir çok manzara resimleri yapmışlardır. Bu resimler, fotoğrafik özelliklere sahip, donuk ve saf bir üsluptur.

19. yüzyıl Türk resminde Şeker Ahmet Paşa Kuşağı olarak adlandırılan kuşağın en önemli temsilcileri, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa ve Halil Paşa'dır. Osman Hamdi'de bu kuşaktan olmasına karşın Türk resminde batılı anlamda figure ilk kullanan sanatçı olarak, diğerlerinden ayrı olarak ele alınmaktadır.

Osman Hamdi 19. Yüzyıl ressamaları arasında önemli bir yeri bulunan Şeker Ahmet Paşa gibi Paris'te Boulanger ve Gerome gibi akademik ressamların atölyelerinde eğitim görmüştür. Yaptığı manzara ve natürmortlarda akademik özellikler gözlenebilen sanatçının resimlerinde doğanın yalınlığını vurguladığı

---

<sup>77</sup> Giray, 1997, 92s.

görülür. Daha çok natürmort ile tanınan Süleyman Seyyit ise boyayı çok ince ve saydam kullanması ile ünlüdür. Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında fotoğrafik özellikler görülürken, Halil Paşa'nın resimlerinde canlı renkler, kalın fırça vuruşları ve ışık kullanımı dikkat çeker ki sanatçı Türk resminde İzlenimciliğin yolunu açar.

1908'deki II. Meşrutiyet'in ilanının yarattığı rahatlık ortamında, 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Bu kuruluş, 1921'de Türk Ressamlar cemiyeti, 1926'da Türk Sanay-i Nefise birliği ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır. Sanayi Nefise tarafından Paris'e gönderilen Galip, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi ressamlar I. Dünya savaşının başlaması ile birlikte 1914'te Türkiye'ye dönmüşlerdir. Türk resim tarihinde '1914 Kuşağı', 'Çallı Kuşağı' veya 'Türk İzlenimcileri' diye adlandırılan grubun oluşumunda katkıda bulunan bu sanatçılardan başka, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat da grupta yer alan diğer ressamlardır. Bu sanatçılar Avrupa'dan döndüklerinde İzlenimciliği Türk resmine taşımışlardır. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları söylenecek olan bu grubun içinde Avni Lifij simgeci görünümüyle farklılık göstermektedir.

İzlenimi estetiği benimseyen 1914 kuşağı, sanat çevrelerinin hiçte yabancı olmadıkları bu manzara geleneğini tehlikesizce sürdürdüler. Dönemin fotoğraf dükkanlarında ve resim sergileyen bu kuşak fotoğraf ve fotoğrafçılarla da ilişkilerini kesmemiştir. Fakat onlara oya, fırça ve renk kullanımlarının yanı sıra düşünsel ve sezgisel boyutta primitiflerden ayrılmışlardır. Çoğunlukla Fransada akademik bir eğitim gören izlenimcilerin savaş ortamına karşın İstanbul'un güzelliklerine yönelmeleri sarayın ve çevrenin genel eyeğiniyle ilişkili olmalıydı. Çünkü bu ressamlar işledikleri konular üzerine eleştiri alınca değişiklik yaparak Cumhuriyet politikası ile uzlaşan ulusal konulara yöneldiler.

### **3.1. Türk Resim Sanatında Dışavurumculuk**

Türk resim sanatı için en önemli gelişmelerin gerçekleştiği Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Dışavurumculuk, Avrupa'da etkili olduğu kadar Türkiye'de etkili olmamıştır. Ülkenin bu büyük değişim sürecinde, yaşam koşulları, ülkenin sosyal ve

siyasal koşulları bu bakış açısının oluşmamasında önemli bir rol oynamıştır. Yurt dışına gönderilen sanatçılar da dolayısıyla böyle bir düşünce zeminine sahip olmamışlardır, ancak öğrenim gördükleri okullardaki bu akımın varlığından da etkilenmemeleri mümkün değildir. Bu dönem içerisinde Almanya dönüşü katıldıkları sergilerle dikkat çeken ve resimlerinde Avrupadaki kural tanımaz sanat anlayışının izleri görülen iki isim bulunmaktadır: Ali Avni elebi ve Zeki Kocamemi.

1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurulması önemli bir adımdır. Birliğin kurucuları, Refik Epikman, Cevat Dereli, şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin'dir. Çallı kuşağı'nın renkçi tutumunun yanı sıra Müstakiller, çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren ressamlar yapmışlardır. Özellikler Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamememi ve Muhittin Sebati'nin resimlerinde görülen Kübist inşacı eğilimler önemlidir. Mahmut Cuda ve İlk Türk kadın ressamlarımızdan olan Hale Asaf'ın resimlerinde de bu eğilimler görülmektedir.

Müstakiller Grubu'nun ressamları da, kendilerinden önceki akademik izlenimci gruba, allı ve arkadaşlarına karşı çıkarken, Türkiye'de bir anlamda "resmi" nitelik kazanmaya başlamış olan bu estetiğin yerine, yeni değerler koymayı amaçlamışlardı. Avrupa'da gördükleri eğitimin doğal bir uzantısı olan bu karşı koyma, o tarihlerde çevrenin bir tür onayını görmekten de geri kalmamıştı. "D" Grubu üyeleri, zamanla genişleyen bir kadro halinde, Müstakiller'in içinden gelmiş kişilerdi. Ülkemizdeki modern resim ve yenilikçi çabalar, öncü isimlerini Müstakiller Grubu'na borçluydu. Ancak bu grubun sergiler yapmak dışında basına yansıyan fazla bir etkinliği üstlenmemiş olması tartışmaların dar bir sanati çevresi içinde oluşup dağılmasına yol açmaktaydı. Müstakiller'in, Nurullah Berk'in deyimiyle, "birer temenniden ve ümitten ibaret" kalan mücadeleleri, doğaldır ki, kendi kabuğunu kırıp yaşama karışmamıştı. Yayın alanında sistemli denebilecek girişimler, daha çok Muhittin Sebati'den geliyordu. İstanbul'da bir galeri ve müze açılması için sonuçsuz kalan girişimleri burada anımsamakta yarar var.

Türk resminde başlangıç aşamasında Alman Ekspresyonizminden (Dışavurumculuk) oldukça etkilenen ilk Dışavurumcu yaklaşımı Müstakil Ressamlar Ve Heykeltraşlar birliğinden Ali Çelebi’de görüyoruz. Sanatçı Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyesinde çalışmıştır ve daha sonra Kleine atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı kısa bir süre içinde edindiği atölye deneyimleri arasında bir seçim yapması gerekince, bireysel duyarlılığına ve sanat anlayışına, özgür ve titiz kişiliğine en uygun bulduğu çalışma merakını Hans Hoffman atölyesini seçmiştir. 1923 yılında, Türk Ocakları bursu ile münih’e gelen Ahmet Zeki Kocamemmede’nin de Hans Hoffman atölyesinde resim eğitimi gerçekleştirecek olması dayanışma ve dostluk gereksiniminide karşılamıştır.(Giray,1997,sf 92)Almanya dönüşü çeşitli sergilere katılan bu iki sanatçı Türk resmine yeni bir soluk getirmiştir. Paletlerdeki renkler, figüre ve nesneye uygulamış oldukları deformasyon o ana kadar alışlagelmişin çok dışında kalmıştır. Artık sanatçı olarak, bir Çelebi üslubu, anlayışı ve duyarlılığı varlığını duyurmaktadır.

*“Avrupa sanatında herhangi bir akımın yada sanatçının yoğun ve yönlü etkisini sergiilmeyen özgün bir sanatçı olma yolundadır. Üslup yaklaşımı, düzenin Konstüktif bir ilke çevresinde oluşmasına bağlayan Ali Çelebi’nin bunun yanı sıra ifadeci bir anlatıma yönelik değer ölçülerinin araştırması içinde olduğu görülür.”<sup>78</sup>*



**Resim 20:** Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 139x187, 1928

Sanatçının 1928 yılında yaptığı ‘Maskeli Balo’ adlı resmi, Türk resminin ilk dışavurumcu örneklerinden birisidir. Ali Avni Çelebi resmi, Kübist bir yaklaşımla ele alınmasına rağmen, yorumun egemen olduğu bu resim, figürlerin dinamizmi, renk düzeni ve izleyici üzerinde uyandırdığı etkiler bakımından, Die Brücke ve Der

<sup>78</sup> TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, 6.Basım, 1991, 374s.



Blaue Reither gruplarının ulaştığı ‘anlatımcı’ duyarlılığa sahip bir çalışmadır. Savaşın mücadelesini, o toplum içerisindeki kargaşanın varlığını irdeleyen Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçıları ile Çelebi arasında doğal olarak düşünsel farklılıklar bulunmaktadır. Çelebi ve bahsedilen grup üyeleri arasındaki ortak özellik ise güncel konulara yönelik zamanın anını resimsel bir malzemeye dönüştürme çabası ve biçimdeki bozular olarak kendini göstermektedir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin bir başka üyesi olan Zeki Kocamemi, Matisse ve Robert Delaunay’ın resimsel tavırlarından etkilenecek, kübist ve dışavurumcu tarzda eserler vermiştir. Kocamemi, resim sanatımıza getirdiği yenilik doğa kaynaklı kübizm anlayışının dışavurumcu bir yaklaşımla ele alınmasıdır. Bu anlatımda, nesnel hacimsel değerleri belirgin kılarak çevrelerini saran üç boyutlu bir mekana dağılmaktadır. Geniş renk yüzeyleriyle elde edilen planlar, kompozisyonda derinlik yanılsamasını vurgular. Kocamemi, doğaya ilişkin görünüşleri geometrik sistemlere indirgeyerek çözümlerken öznel bir deformasyonla nesnelere biçimsel özelliklerini belirgin kılan ve anlatıma güç kazandıran bu deformasyonla bütünleşen renk lekeleri ve ışık-gölge dağılımının uyumu dinamik bir boşlukla çevrelenir.<sup>79</sup>

1933 yılında, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci Cemal Tollu, Abidin Dino ve Heykeltıraşlar Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek ‘‘D grubu’’nu kurmuşlardır. Bu ressamın üslupları Kübist ve inşacı eğilimlere dayanmakla birlikte birbirinden farklılık göstermektedir. D grubu ressamı, Çallı kuşağının rastgele, dağınık renk anlayışına karşı tavır sergileyip, desen ve düzen kuruluşuna önem vererek biçimsel bir eğilim ortaya koymuşlardır. Bu özellikleri açısından müstakillerle benzerlik göstermişlerdir.

‘D’ Grubu’nun birçok üyesi 1928’de kurulan Müstakillerin bünyesinde yer almış sanatçılardı. Müstakillerin ortak bir sanat anlayışlarının olmayışı, izlenimcilik, konstrüktivizm, Alman dışavurumculuğu gibi birçok akımı bünyesinde taşıyor olması, « d » Grubu’nun karşı çıktığı temel konulardı. « d » Grubu üyeleri Türk

---

<sup>79</sup> Giray, 1997, 120s.

sanatının çağdaş Avrupa sanat akımları doğrultusunda gelişmesi gerektiğine inanıyor, izlenimci teknikleri reddediyor, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist anlayışlardan esinlenerek sağlam bir düzen ve yapı üzerine oturtmayı amaçlıyorlardı.<sup>80</sup>

1960-70 'lere kadar yaşamayı başaran eklektik Kübizmi bunu D grubunun Akademideki kadrolaşma hareketlerine borçludur. Çünkü D grubu bu tarihlere kadar ülkedeki sanat politikasına ve Türk sanatına hakim olmuştur.

*'Ülke sanat üzerinde bu benzersiz hakimiyetini hiç bir eleştiri ve yakınmayı dikkate almadan, hertürlü bireysel ve grupsal serbest yönelişin önünü keserek; ya da özel bir değişle kendi maddi ve sanatsal çıkarları dışında ki her şeyi yok sayarak ve de gerektiğinde yok ederek, korumak için elinden geleni ardına koymamıştır.'*<sup>81</sup>

Bu kuşağın meydana getirdiği D grubu (1933-1947) kendilerine özgü belirli bir görüşün temsilcileri olmadılar. Çünkü bu grup, böyle bir iddası olmadığı gibi, yalnız Batı'daki, fovist ve hatta dışavurumcu denebilecek anlayışın dışındaki yeniliklere de kapılarını kapamıyordu. Onlar, yalnız bizdeki ölü izlenimciliğine karşı idiler.<sup>82</sup>

Zeki Faik İzer ilk yıllarda Kübizm ve Konstrüktivizm karışımı geometrikleşmiş bir eğilimi benimseyen sanatçı, Othon Friazs'e yönelimi sonucunda çalışmalarında dinamik ve çarpıcı renk düzenlemeleri oluşturmaya başlar. 1930 yıllarda Kokoşka sergisinden etkilenen sanatçı 1945'li yıllarda başarılı Dışavurumcu soyutlamaya ulaşır. Türk resmine, biçime yönelik olmayan bir soyutlama dili önermesi bakımından önemlidir. Müzikle ilişki kurarak ruhsal durumun ifadesini resim yoluyla iletebilmek için ilk kez Kandisky tarafından kullanılan lirik soyutlama yöntemini oldukça özgün ve tutarlı bir dille geliştirmiştir.

Cemal Tollu'nun biraz daha sonraki yıllarda yöresel kültür kaynaklarından esinlenen çalışmaları ve Nurullah Berk'in geç dönemde Doğu-Batı sentezine yönelik satıh çözümleri hariç tutulursa, yerliliğe doğru erken dönemde kuvvetli bir adımın

<sup>80</sup> <http://www.hagayret.net/viewtopic.php?t=26634-turk-resim-sanati-hakkinda-hersey>

<sup>81</sup> KEMAL İSKENDER, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki türk resmi ve siyaset ilişkileri-**Türkiyede Sanat**-Ocak/Şubat-Yıl 1996, Sayı:22 45s.

<sup>82</sup> TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi, 1977, 7s.

sözü edilemez. Turgut Zaim’i ister istemez, grup anlayışının dışında tutuyoruz. Durum böyle olunca, “D” Grubu’nu, Türkiye’nin kısa tarihli çağdaş sanat gelişmeleri ortasında, durgun havayı hareketlendiren, sanata hiç değilse aydın çevrenin ilgisini ve dikkatini çekebilen, çağdaş sanat kavramlarını yazı dünyamıza sokabilmesi doğaldı. Çünkü 1930’lu yıllar, Türkiye’de yeni bir devlet bilincinin kurulma dönemidir. Çağdaş sanatı, kurumsal bir düzeye ulaştırma çabaları, meyvelerini yeni yeni vermeye başlamıştır. “D” Grubu ressamı, Batı’daki görgü ve eğitimlerinin, yenilikçi akım ve eğilimler doğrultusunda kazandırdığı yetenekleri, Türkiye’ye taşıma işleviyle doludurlar.

İzlenimcilik, Kübizm, Konstrüktivizm gibi akımların yanında Dışavurumcu (Ekspresyonist) oluşum ülkemiz üzerinde pek fazla durulmayan bir mizaç özelliği olarak yansımıştır. Batının Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk) yaşadığı yıllarda Türkiye de değil sanat henüz devletin oluşum aşamasındadır, sanatımız, doğal olarak iki yüzyıldır yöneldiği ve kendinden tamamıyla farklı çıkış noktaları olan Batı sanatını tanıma, anlama uğraşının yanı sıra onu model olarak izleme durumundadır. Ancak yalnızca bu batılı akımları izleyişi bile iletişim kurabilmesine bağlıdır. Bu amaçla yurt dışında çeşitli ülkelere öncelikle Fransa’ya gönderilen sanatçılar çoğu zaman gittikleri ülkelerde günün akım ve uygulamalarının dışında kalırlar, şansızlıkları Cormon, Laurens gibi klasik bir eğitim disiplini sürdüren hocalara rastlamaları, izlenimci resmi bile akademi dışında son derece yüzeysel tanıyabilmeleridir. Bu nedenle sonuçta yüzeysel olur. Oysa onların Avrupa’da buldukları yıllarda Avrupa ardı ardına çağdaş akımları oluşturup sergilemektedir, bunların içinde en etkin olanlardan biri Ekspresyonizmdir. Oysaki Çallı kuşağı döneminin gazete ve dergilerinde çıkan resim eleştirileri incelendiğinde, ülke içinde henüz kavram olarak bile tanınmadığı gözlenir. Aynı yargı Kübizm, Fovizm, Fütürizm içinde geçerlidir. 1914 kuşağının sanatsal eylemi 1928 lere kadar etkin bir karakter içinde sürer.

“D” Grubunu kuran sanatçıların 50 yıllık bir aradan sonra grubun işlevine pek de sahip çıkmadıklarını görüyoruz. Kuşkusuz söz konusu işlev, bugün için geçerli olmadığı gibi, 1950 kuşağı sanatçıların ve ondan biraz önceki “Yeniler” Grubunun tepkisiyle karşılaşmıştır. Bir karşı tepkidir bu. “Yeniler”in toplumsal gerçekçi

tutumları, “D” Grubu’nun bir tür alternatifini oluşturmuş ve bu tutum, 1940’lı yıllarda kendine sağlam bir zemin bulabilmiştir. Zühtü Müridoğlu ve Elif Naci’nin, elli yılın gerisinden “D” Grubu’na yönelttikleri Batı kopyacılığı suçlaması, olsa olsa gecikmiş bir özeleştirmedir. Ama gecikmiş de olsa, özgün estetik değerlerin teslimi açısından önemlidir. Acaba “D” Grubu’nun kurucu üyeleri, 1930’lu yıllarda, bir örneği Paris’in 1900’lerin başlarındaki geleneksel “Sonbahar Salonu”na benzer, ihtilâlcî ve değişimci bir tutumu mu örnek almışlardı? Yoksa, çağdaş anlamdaki sanat geleneği henüz oturmamış bir toplumda, ne pahasına olursa olsun, köksüz bir yeniliği yeşertmeye mi çalışmışlardı? Her iki etkenin de katkısı olduğu düşünülebilir. Amacın kesinkes saptanmamış olması, olayın buğulu görüntüsünü derinleştiriyor. Basına yansıyan polemikler olmasa, bu görüntünün üstüne bir de sessizlik eklenecekti.

Türk resminde 1930 yıllarda etkisi altına almış olan Kübizm, Cevat Derelinin resimlerinde de kendisini göstermektedir. Cevat Dereli daha sonra daha yumuşak ve daha simgesel bir anlatıma dönüştürdüğü resim dilini, zamanla simgesel bir üsluba yöneltmiştir.



**Resim 21:** Cevat Dereli, , *Balıkçılar*, 32x42



**Resim 22:** Fikret Mualla, *Cazcılar*, 51x65, 1956

Resimlerinde balıkçı figürlerinin anlatımı ve zorlamasız yorumu, yumuşak ve hafif atmosferinde resmedilmesi, resme uçucu bir hava kazandırmıştır. Kırmızı ve yeşilin tamamlayıcı renk zıtlığı ilişkisi içinde mekanda kullanımıyla, figürleri ön plana çıkartmış ve daha çarpıcı kılmıştır. Özellikle figürlerin ellerine dikkat çekmek isteyen sanatçı, uyguladığı biçim bozmalarıyla da ifadeyi güçlendirmiştir. Sanatçı

seçmiş olduğu bu yalın anlatım biçimiyle de iki boyutlu bir düzlem üzerin dede, günlük yaşantıda her an karşılaşabileceğimiz sıradan bir sahneyi, kullandığı biçim dili ve seçtiği renklerle güçlü bir anlatıma dönüştürerek, izleyicilerin duygularını harekete geçirip tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Fikret Mualla, Çağdaş Türk Resim sanatının büyük ustalarındandır. Sanatçı Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde altı yıl süren bir resim eğitimi aldıktan sonra ardından Paris'e gitmiş ve Andre Lhote'un atölyesinde çalışmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra, Galatasaray lisesinde ve Ayvalık'ta resim öğretmenliği yapmış. 1938'de babasını kaybeden sanatçı ondan kalan mirasla, Paris'e giderek yerleşmiş ve dışavurumculuk akımı ile tanışmıştır. Paris sanat çevresinde kısa sürede adından söz ettirmiştir. Yaşamının hemen hemen tümünü Fransa'da geçiren sanatçı, sanat yaşamı boyunca, esrik bir mizacın ürünü olan çalışmalarını, evrensel figüratif sanata yapılmış modern bir katkı olarak gerçekleştirmiştir.<sup>83</sup>

Çağdaş akımları izleyip, coşkulu kişiliği, hırçın ve fırtınalı iç dünyasıyla kendine özgün bir üslup yaratan Mualla, dışavurumcu anlayışta oluşturduğu resimlerde, fovların renk kullanımlarından etkilenmiştir. Şehirleri ve şehir hayatından anlık görüntüleri resmetmeyi seven sanatçı, Paris'in sokaklarını, sıradan insan yaşamlarını, kahvelerini meyhanelerini, eğlence yerlerini ve genel evlerini tüm canlılığıyla resimlerine yansıtmıştır. Fikret Mualla zaman zaman tutarlı, zaman zaman savruk kompozisyonlardan oluşan yüzlerce resim ve desen yapmıştır. Renk zenginliği ve çizgi kıvraklığı yönünden ruhsal yapısının kendisine sağladığı az rastlanır bir spontaneitesi vardır.<sup>84</sup>

Bu resminde, mavi fon üzerine, daha koyu bir mavi tonu ve kesik çizgilerle oluşturduğu figürleri kullanmıştır. Biçimlerdeki bozmalarla mekanın atmosferini ve yaşamsal hareketliliğini dahada vurgulamıştır. Ön plana yerleştirilmiş olan beş müzisyen ve arka planda sağ üst köşede yer alan dört izleyici, en yalın ve en çarpıcı biçimde bizi o yılların 'Cabaret'lerine götürmüştür. Figürlerin konturlarında, müzik aletlerinde ellerde ve yüzlerde kullanılan sarı ve pembe sıcak tonlar, gömleklerin ve çorapların beyazları mavi fonsal zıtlık yaratarak, yapıtın vurgu noktasını

<sup>83</sup> TANSUĞ, Sezen, a.g.e., 380s.

<sup>84</sup> TANSUĞ, Sezen; a.g.e., 254s.

oluşturmaktadır. Böylelikle yüzlerdeki ifadelerin her biri farklı anlamlar içerek, figürlerin kişiliğini ortaya koymaktadır.

Çağdaş Türk resminin en popüler isimlerinden olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, ilk yıllarından sonra temel bilgilerini Paris'te Andre Lhote'un akademisinde edinmesine karşın onun kübist ve yapımcı (konstrüktif) yaklaşımını benimsememiş, Dufy ve Matisse'i kendine daha yakın bulmuştur. Paris'ten döndükten sonra Anadolu ve Trakya gezilerinde yaptığı resimlerle İstanbul görünümünde Dufy'nin renk ve çizgi anlayışının etkileri görülür. Zamanla bu etkiden sıyrılan Bedri Rahmi halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görmeye başlamıştır. Halk sanatından yola çıkarak yeni anlatım biçimleri aramıştır. Minyatürlerden de esinlenmiştir. Anadolu kilimlerinin geometrik, soyut biçimleri, çini, cicim, heybe, yazma ve çorapların bezeme düzeni ve renk uyumlarını kaynak olarak kullanmış, motifin ağırlık kazandığı süslemeci bir tutumla resimler yapmıştır. Ancak, yalnızca motifleri resme uygulamakla yetinmemiş, renk ve malzeme araştırmalarına da girmiştir. Çeşitli teknikleri deneyerek gravür, mozaik, heykel ve seramik alanlarında birçok ürün vermiştir. Yine bir halk sanatı olan yazmacılığa da yönelmiş, kumaş üstüne baskılar yapmış, bu çalışmalarını öğrencileriyle birlikte de yürütmüştür.<sup>85</sup>



**Resim 23:** Bedri Rahmi Eyüpoğlu,  
*Kahve molası*, 1966



**Resim 24:** Nuri İyem,  
*Çılgılık*, 48x37

<sup>85</sup> <http://www.baktabul.net/edebiyatcilar-sairler/18275-bedri-rahmi-eyuboglu-1913-1975-bedri-rahmi-eyuboglu-hayati-biyografisi.html>

Sanatçı bu resminde kompozisyona egemen olan iki figür kullanmıştır. Diğer figürler ise bu iki figürü destekleyen yardımcı elemanlardır. Resmin sol alt köşesinde yer alan hasır sandalye, ağırlığını dengelemekte, orta planda yer alan kırmızı semaver ise, gözümüzü arka plana çekmekte, böylece sanatçı, izleyicinin gözünü resim yüzeyinde dolaştırmaktadır. Sanatçının birçok resminde olduğu gibi, bu resminde de kullandığı koyu kadın figürünün baş hareketi ozanı dinlediğini simgelerken etkili bir yön oluşturarak, gözü merkeze, ozanın eline ve saza yöneltmektedir.(Resim 22)

1940 yılları Türk resminde görülen toplumsal gerçekçi anlayıştaki ressamlar açısından önemlidir. Nuri İyem, Abidin Dino, Agop Arad, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejad Devrim gibi bazı sanatçılar, 1940'da açtıkları Liman Sergisi ile birlikte 'Yeniler Grubu' nu kurmuşlardır. Bu grup D grubunu aşırı batı yanlısı biçimciliğine ve ekolcülerine karşı çıkmıştır. Türk yaşamını ve bu yaşamın sorunlarını irdeleyen, halkın sorunları, sıkıntılarını, sevinçlerini, hüznlerini, yansıtan bir sanat anlayışını savunmuşlardır. Ancak, başlangıçta ortak bir anlayış etrafında toplanan bu grup, zamanla farklı eğilimler ortaya çıkmış ve grubun dağılmasıyla birlikte çeşitli kişisel üsluplar gelişmiştir.

Yeniler grubunun kurucularından olan Nuri İyem, 1940'larda toplumsal sorunları dile getiren ve 'kadın' teması etrafında çeşitlilik kazanan gerçekçi figüratif resimler yaparken, anlatımcı öğelerinde kullanmıştır. Güçlü bir desen anlayışına sahip olan sanatçı çizgiyle biçimlendiği anıtsal portrelerde Anadolu insanıyla ilgili psikolojik ipuçları verirken, özellikle köyden kente göçen insanları resmederek, bu yeni durumun onlar üzerinde olumsuz etkilerini ve yaşadıkları zorlukları özellikle kadın figürlerin gözlerinde yansıttığı çizgilerle izleyiciye sunmuştur.(Resim 23) Sarı-turuncu ve bu renklerin çağrıştırdığı titreşimlerin hakim olduğu resimde, sanatçı dışavurumunu, hiçbir dolaylı anlatıma ihtiyaç duymadan sadece figürün ifadesinde ortaya koymuştur. Ölçülü bir biçim bozmadan söz edilebilen figürün portresinde ve elinde kullanılmış olan sıcak renkler, özellikle ışıklı sarı, resmin ismiyle de bir bütünlük oluşturarak anlatımdaki gerilimi güçlendirmiştir.

Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Adnan Varınca gibi Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinde yetişen bazı ressamlar 1947

yılında ‘Onlar’ grubunu kurdular. Bu ressamardan bazılarının hocaları Bedri Rahmi Eyüpoğlunun, leke, çizgi, renk, benek biçiminde özetlediği resim anlayışından hareketle kendilerine özgü üsluplar geliştirmelerine karşın yenilik getirme gibi iddaları olmamıştır. Bu sanatçılar arasında kendine naif bir tavırla Dışavurumcu anlatıma sahip olan kişi: Nedim Günsür’dür.



**Resim 25:** Nedim Günsür, *Kızamık*, 50x130, 1970

Nedim Günsür, toplumun yoksul kesiminden seçtiği figürlerle kompozisyonları oluşturmuştur. Bu insanlar, haklarını sorgulayan, güç sahiplerini suçlayan ve onlarla hesaplaşma arzusu içerisinde yaşam mücadelesi veren ve hayatları hiçte kolay olmayan bir sınıfa aittirler. Günsür, bu resminde şematize ederek biçimlendirdiği insan figürlerini, kuru ve yalnız tek bir ağaç figürünü ve içinde hüznü barındıran atmosferik etkileri ile soğuk bir kış gününde, beklide bir salgın sonucu yaşanan toplu ölümü ve tabutların ağırlığı altında değil, üzüntünün ağırlığı altında ezilen köy insanın acısını ve gerçek yaşamlarını resmetmiştir. Sanatçı anlatımı güçlendirmek için, soğuk ışısız ve değeri düşük renkler seçmiş ve kompozisyonu daha çok açık koyu zıtlığı içerisinde kurgulamıştır.

1960-80 yılları arasında Türk resminde yeni figürler araştırmalar çoğalmıştır. Bu yönde çalışan sanatçılar arasında, Avrupa’nın Ekspresyonist akımlarına mensup sanatçılardan da etkiler kazanmış olanlar vardır. Oscar Kokoschka’dan etkilenen Orhan Peker bunlardan biridir. Fakat doğrucu Orhan PEKER, Yüksel Arslan, Cihat Burak gibi sanatçılar etkili katkılarıyla gençlerin yeni figür eğilimlerine yön verenler arasındadır.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> TANSUĞ, Sezen; a.g.e., 276s.



Orhan Peker, çağdaş resim sanatımızda, sanatçının kişisel tavrını ve estetik görüşünü yansıtabilmenin ancak, yaşamla bağdaşık ve özgün bir resim dili bulmaya yönelik bir çabayla mümkün olabileceğini gerçeğini savunmuştur. İçinde bulunduğu bulunan çevreden aldığı yaşam izlenimleri, resminin değişmez konuları olarak geçerliliğini hep korumuştur.

Siyah beyazın kontrastlığıyla vurgulanan bu resimde, dikey kompozisyon kurgusu kedi figürüne yatay uzanan bir el ile dengelemiştir. Kedi figüründeki deformasyon, beyaz kontur kullanımıyla çarpıcı hale gelirken, ona uzanan el ile resme duygu unsuru sokularak anlam kazanmıştır. Ayrıca resimde oluşan negatif ve pozitif alan ilişkisi ile göz, adeta bir sorgulamaya yöneltilmektedir. (Resim 25)



**Resim 26:** Orhan Peker, *Kedi*, 17x26, Baskı, 1971



**Resim 27:** Neşe Erdok, *Figür*, 165x132

Neşe Ertok, 1960 kuşağı olarak adlandırılan resim kuşağının üyelerinden olup, figür ve portreye çağdaş ve kendine özgü üslubuyla yeni bir yorum getirmiştir. Desen anlayışında, biçim ifade gücünü arttırıcı boyuttan uzağa gitmeyecek ölçülü bir deformasyon uygulamıştır. Biçimin her zaman öne çıktığını, rengin ise sadece biçimi destekleyen özellikler taşıyan bir tür araç olduğunu (psikolojik bir etkiyi vurgulamak için) savunmuştur. Sanatçı, rengi az kullanmanon değil, akılcı kullanmanın gereğine inanmıştır. Bu nedenle, dışavurumunu renk unsurundan öte, biçim dilinde kullandığı anlamıyla gerçekleştirmiştir. Neşe Ertok dışavurumcu, gerçekçi anlatım özellikleri

ile çevremizde gördüğümüz sıradan insanları beklentileri, tedirginlikleri, yalnızlıkları ve hastalıkları birazda abartılı bir biçimde anlatım dili ile ele almıştır.

Dışavurumcu anlatım özelliklerini kullanarak toplumsal mesajlar veren Neşe Ertok, insan ve gündelik yaşam kavramlarını, gerçeklikten uzaklaştırmadan yalnızlık, korku, endişe, hüznün gibi durumlarda resmetmiştir. Bu da, sanatçının resmi ele alışının karakteristik bir özeliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

20. yüzyılın başlarında Türkiye'nin siyasi ve toplumsal yapısında ki hızlı ve büyük değişimler batıda olduğundan çok farklı yaşanmıştır. Büyük bir imparatorluk dünyadaki değişimlerle birlikte daha çağdaş ve medeni bir toplum oluşturma ve sınırlarını koruma kaygısı ile demokratik bir yapının gerekliliği olan Cumhuriyet'in kurulması için verilen çabalar ve bu süreç içerisinde yaşanan devrimler büyük bir saltanattan çağdaş yaşam koşullarını içeren bir devlet yapısına dönüşmüştür. Tüm bu siyasi ve toplumsal yapıdaki kökten değişimler çok kısa sürede hızlı ve büyük etkiler bırakarak yaşanmıştır. Bu anlamda Türkiye'de sanat anlamındaki değişikliklere baktığımızda ise, aslında çok kısa geçmişi olan Türk resim sanatının, eğitim anlamında batıdan yardım alması ve Türkiye'deki yetenekli sanatçı adaylarının bu eğitimi almaları için yurt dışına gönderilmeleri, oneli bir adım olmuştur.

Resim eğitimi için yurt dışına giden sanatçılar daha önce şahit olmadıkları yeni bir yaşam biçimi ve farklı sanat anlayışı içerisinde bulduklarının farkına varmışlardır. Türkiye'nin sosyal yapısı ve yeni oluşan siyasi ortamı, sanat alanında dışavurumculuk anlamında bir oluşum ortaya koymamıştır. Buda batıda yaşanan dışavurumculuk akımının, yaşamın kendi içinden çıktığı Türkiye'de ise sadece bir yenilik olarak batıdan alındığını göstermektedir. Batıdan alınan bu yeni sanat biçimi kendi kültürel birikimleri ve estetik anlayışlarıyla biçimlendirilmiştir.

Almanyadaki dışavurumculuk akımıyla, Türkiyedeki dışavurumculuk arasında, resmin konusu ve bu konunun ele alınışı açısından farklılıkların bulunduğunu söyleyebiliriz. Almanya'da belirli dışavurumcu gruplar çerçevesinde

oluşan akımın sanatçıları, ortak bir söz söyleme arzusu içerisinde, düzene eleştirel bir tavır takınma gereğini savunurken, Türkiyedeki dışavurumcu sanatçıların konuları ele alış, bireysel duyarlılıkların ve içinde buldukları sosyo kültürel ortamı şekillendirmeye biçimlenmiştir diyebiliriz.

## IV. BÖLÜM

### BİR SÜREÇ OLARAK MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

Postmodernizm, modernizm *sonrası* ve *ötesi* anlamında bir tanımlama olarak kullanılmaktadır ve modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla ve hatta bunların yadsınmasıyla birlikte yürütülmektedir. Postmodernizm terimi sanat tarihi kitaplarına ve sanat sözcüklerine 1970’li yılların sonunda girdi. O yıllarda terim karşılığına tam olarak bulmasada modernizm karşı tepki olarak kullanılıyordu. “Postmodernizm” teriminin popülerlik kazanması Raushenberg, Cage, Bartheleme, Hassan ve Sontag gibi sanatçıların müze ve akademilerde kurumsallaşmasından dolayı reddedilen tükenmiş modernizm ötesinde bir hareketi anlatmak amacıyla terimi kullanmalarıyla olmuştur. Aynı yıl 1960 mimari alanda da (Charles Jencks) terimin yer bulması, postmodernizm ve postmodernlik terimlerinin popülerlik kazanmasını sağladığı gibi tüm çevrelerde de tartışılması sağlanır. Kavramı kimin daha önce önerdiği ya da etkili kıldığı tartışması bir yana Toynee ve Lyotard’dan beri modernizm sözcüğünün önüne geçer ve sonra anlamına gelen “post” ekiyle türetilen postmodernizm sözcüğü modernizmin artık sona erdiğini ve yeni dönemin başladığını işaret etmektedir. Ama yinede bu kavram konusunda görüş birliği olduğunu söyleyemeyiz. Örneğin Jürgen Habermes bir takım sıkıntılar yaşamakla birlikte modernizmin henüz “*tamamlanmamış bir proje*” olduğuna inanmaktadır. Postmodernizm diye bir şeye gereksinim olmadığını postmodernizmin unsurlarının modernizmin içinde zaten var olduğunu savunur. Habermes, postmodernistleri aydınlanmanın sonucu bilim-din-sanat felsefe ayrımlarını hiçe saymaktadır. Ernest Mandal ve Fredric Jameson gibi düşünürler göre de halihazırdaki duruma “*geç kapitalizm*” ya da “*üçüncü makine çağı*” denmesi daha uygundur; çünkü kendine özgü temel çelişkileriyle kapitalizm hala sürmektedir.<sup>87</sup>

Lyotard’a göre deneysellik yani gerçekçi ve temsili sanatın yadsınması postmodernizmin özüdür. Lyotard’a göre modernizm kendisini taşlamaya ve

---

<sup>87</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 340s.

bürokratikleşmeye bırakmıştır. Oysaki postmodernizm, modernizmin özündeki yıkıcı ve dinamik tavrı bize tekrar sunmaya çalışır. Buna göre postmodernizm modernizmin bir parçasıdır. Gene bu kavram kendisinden bir öncekini red ederek ve bir şeylerin sonrası haline gelerek modernleşir. Ve tam olarak şunu söyler; Bir eser ilk olarak postmodern olduğu takdirde modern olabilir. Bu şekilde anlaşılan postmodernizm sona erme noktası modernizm değil, doğuş halindeki modernizmdir ve bu hal süreklidir.

Bir diğer postmodernist Baudrillard, modernizmin ölümcül bir hız ve genişleme seviyesine çıktığını, evrenselin sınırlara ulaştığını ve yayılabileceği alanı tükettiğini bunun krizlere yol açtığını söyler. Ona göre modernlik yaşam alanlarının giderek farklılaşması buna eşlik eden sosyal parçalanma ve yabancılaşma süreciyle nitelenirken postmodern farklılaşmasının giderilmesi ve içe dönük çöküş süreci olarak yorumlanır. Baudrillard'a göre toplumsal enerji bitmiştir, tarihsel niteliği ve idealliği kaybolmaktadır. Toplumsaldan değil artık kitlelerden söz edilmektedir.<sup>88</sup>

1980'lerde ortaya atılan iddaya göre, resim (özellikle figüratif resim) yeniden doğmuştu. Gerçektenyse resim ölmemiş dikkatlerin daha çok resim dışı söylemlere çekilmesi yüzünden, bir süre görmezden gelinmişti.

1980 sonrasında piyasanın tercihi yeniden resme dönmüş, bu da resmin yeniden doğuşu diye sunulmuştu. Demek ki asıl değişiklik reklamın nerede odaklandığıydı. Ortaya çıkan manzaradan sonra ozamandan beri söylenen genel olarak şudur; “*İsteyen resim yapar isteyen heykel; isteyen soyut çalışır isteyen figüratif; isteyen kavramsal işler yapar isteyen film çeker; hiçbir anlatım yolu aşılanamaz; güçlü olan ayakta kalır.*” Hadise modernizmin seçiciliğine karşılık, farklı disiplin ve biçimlerden oluşan bir çoğunluğun öne çıkarılmasıdır ki bu da postmodernizm denen şeydir.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup>([http://www.google.com.tr/search?hl=tr&source=hp&q=modernizm+postmodernizm+ikilemi&aq=f&aqi=&aqi=&aqi=&oq=&gs\\_rfai=](http://www.google.com.tr/search?hl=tr&source=hp&q=modernizm+postmodernizm+ikilemi&aq=f&aqi=&aqi=&aqi=&oq=&gs_rfai=))

<sup>89</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 347s.

Modernitenin yoksullaştırdığı sanat, şimdi, postmodernitede yeni açılımlarla Modernitenin tek boyutluluğunu aşar ve zenginleşir. Örneğin; resmi başlangıçta yapıştırılmış kağıt ya da kullanılmış gündelik eşya parçalarından, endüstri artıklarından meydana gelen yapıtlar olarak anlayan, başını Rauschenberg ve Ducham'ın çektiği “pop art”; yine gündelik izlenimleri geometrileştiren “op-art (optical art)”; temsilcileri Berlew ve Vasarely olan, sanatı “gerçekliğe katılma” diye anlayan “happening”; bir tür dışavurumculuk (expressionism) olarak anlaşılan, sert ve sürekli fırça darbeleriyle boyayı tuvalin üstüne gelişi güzel akıtarak resmi tesadüfi biçimler olarak yorumlayan ve Jackson Pollock'un öncülük ettiği “action painting”. Bugün de yaşanan bu sanat anyışları birbirinden farklıdır, ama onların ortak bir niteliği vardır. Bu da, onların nedenselliğe dayalı mekanist bir dünya anlayışına karşı, insanı, insan bilincini, insanın özgür ve yaratıcı ben'ini savunmalarıdır. Bilinç özgür yaratma ve yenilik demektir. Modernite bireyin özgür yaratmalarını değil de, akıl yasalarının egemen olmasına karşın, postmodernite bireye ve bireyin özgür yaratmalarına yönelir. Bu bakımdan Postmodern sanat devrimcidir.

Postmodernizmi, modernizmi izleyen bir dönem olarak kabul edecek olursak iki farklı kavramında benzer yada farklı tanımlamalarını da belirtmemiz gerekecek. Buna göre modernizmi oluşturan toplumsal oluşumları ve öncelikle endüstriyel ve demokratik değişimler olarak belirtiriz. Tarımsal üretim ve geleneksel el sanatlarına bağımlı küresel ticaretin yapıldığı durağan bir toplum düzeninden, sanayileşmiş şehirleşmiş, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının geliştiği dinamik bir yapıya geçiş olarak düşünebiliriz modernizmi.

Modern sanatın doğuşunu sosyal ve ekonomik etmenler vardır. Çünkü sanat asla bir boşlukta var olmamıştır. Yaşam ve toplum bir bütün olarak grifit bir şekilde birbirine karışmıştır. Ekonomik gerçekler ve sosyal olaylar sanatın üslupsal gelişimi ile de dolaylı olarak ilgilidir. Ekonomik gerçekler ve sosyal olaylar sanatın üslupsal gelişimi ile de dolaylı olarak ilgilidir. Biraz geriye dönüp baktığımızda XIX. yüzyılda çok önemli sosyal ekonomik gelişmeler yaşamış olduğunu görüyoruz. 1870-1871 Prusya savaşı, Amerikan sivil savaşı, orta sınıfın aristokratlarının yanı sıra güçlenmesi, makine üretiminin elle üretimin yerini alması, ulaşımın kolaylaşması, Victoria and Albert Museum, White Chapel Gallery gibi bazı müzelerin açılması,

Amerika'nın giderek zenginleşmesi XX. yüzyılın ilk on yılında teknolojinin hızla ilerlemesi, Marinetti'nin 1909'da Paris'de hızın güzelliğini ve şiddeti savunan Fütürist manifestoyu yayınlanması, I.Dünya savaşı gibi.<sup>90</sup>

Bütün savaşlar, iç savaşlar, gelişen sanayi, açılan müzeler, galeriler ve sanatın profesyonel açıdan ele alınması, bu bütün olumlu olumsuz karmaşalar içinde modernizmin filizlenmesi söz konusu olmuştur. Böylece modernizm ile resim yeniden boyayla kendi gerçeğine dönmüştür. Ortaçağın skolastik bakış açısının getirdiği ağır yük sanatçının omuzlarından kalkmış Hegel, Schiller, Einstein, Freud, Husserl, Heidegger, Sartre, Croce ve Spenser gibi felsefe ve bilim adamlarının düşünceye getirdiği bağımsızlık sanatçıları da olumlu etkilemiştir.

Modernleşmeyle birlikte toplumsal yaşamda bilginin rolünün arttığını söyleyebiliriz. Modernizmin 5.y.y da ilk çıkışından sonra modernlik düşüncesi 17 y.y da Rene Descartes ile felsefi bir kesinlik kazanmıştır. Modern felsefenin babası olan Descartes'e göre "bilgi"nin temeli 'ben' dir; buda ifadesi ünlü 'düşünüyorum o halde varım' deyişinde bulmuştur. Hatta bu fikri sonradan modernizm denen projeye dönüştürmüştür. İnsan aklı geleceği planlayabilir ve soruların en aza indirildiği dünyevi bir düzen kurabilir. Önemli olan insanın önünü aydınlatacak uyguladığı her meseleye çare üretebilecek bir kuram-çözüm-geliştirmekti. Evrimsel gelişmenin mantığı bir kez kavranınca nereye gidilebileceği kestirildi. Öyle ki doğanın ve toplumun her an değişebileceğine inana herkes peşindeydi böylesi bir reçetenin. Bunun yazılabilmesi için öncelikle bilim felsefe sanat siyaset hukuk din vb alanların sınırlarının belirlenmesi gerekiyordu. Bu açıdan Kant çok önemli bir dönüm noktasıdır. 1773'te, "*eğer bir bilginin bilim olarak serinlenmesi isteniyorsa her şeyden önce onu diğer bilgilerden ayıran yani ona özgü olanın kesinlikle belirlenmesi gerekir; aksi halde bütün bilimlerin sınırları birbirine karışır ve hiç biri kendi yapısına göre esaslı bir biçimde ele alınamaz.*"<sup>91</sup> Bu bir anlamda kuvvetler ayrılığı demektir. Her alan kendiden sorumluydu. Postmodernizm ise sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunlarını kendi kendisiyle ilgili olmasını ön gören Kantçı modernist söylemin yerine geçmişle bağlarını koparmamış şimdiki ön

<sup>90</sup> Ersoy,1998,s.24

<sup>91</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 341s.

plana alan ve farklılığa vurgu yapan bir anlayıştır. Modern dönemde edebiyat sanat sosyal bilimler tarihi hep birlikte işlendiler ama bunlar hep ayrı ayrı adlandırıldılar. Çünkü modern dönem bunları ayrı ayrı branşlar haline soktu. Bunun sonucu olarak ayrı ayrı dallar ortaya çıktı. Sanatçılar düşünürler ve bilim adamları yarattılar.

Modernizmin yapmış olduğu bu yenilik sonrasında postmodernizm bunları tekrardan birleştirdi Birleşim tam olarak eskiden olduğu gibi yaşandı; Antik dönemde felsefe denildiğinde hem siyaset hem sosyoloji hem edebiyat hemde strateji anlaşılıyordu. Fakat modernite bu anlayışı bölmüştü. Daha sonrasında postmodernizmle birlikte yeni bir kavram çıktı; ‘Disiplinlerarasılık’ veya ‘disiplinlerarasılık’ denilen, ‘transdisiplinler’.<sup>92</sup> Postmodernizmle birlikte yeni anlayışlar akademi içinde ve dışında varlık bulmaya başlamıştır. 1980’de Feshane’de düzenlenen ‘Seretonin’ sergisinde “benzer duygu ve düşüncede bir araya gelen müzisyen dansçı, mimar, mühendis iktisatçı ressam şair tiyatrocu gibi farklı alanlarda kişiler mekandan aldıkları izlenimle” disiplinlerarası bir anlayışta sanat politika günlük yaşam arasında ilişkiler üzerine bir çalışma gerçekleştirmiştir.<sup>93</sup>

Postmodernizmin toplumsal kültürel ve siyasi bir etkisi olduğunu söylediğimiz gibi aynı etkiyi ekonomik anlamda da göstermiştir. Bu bağlamda küreselleşmeden bahsetmek doğru olacak kanısındayım.

Globalleşmenin ne zaman başladığı konusunda spesifik bir zaman belirlemek çok zordur. Bazıları, globalleşmenin insanlık tarihi kadar eskiye dayandığını ve başlangıç tarihi olarak insanoğlunun sivilleşme çabalarını göstermektedir. Bazıları ise globalleşmenin ortaya çıkışını modern çağın başlangıcı, diğer bazıları 1800’lü yılların ortasını, bir kısmı da 1950’lerin sonları ya da 1970’li yıllar olarak göstermektedirler. Tarihsel süreç içerisinde ülkeler kapsam ve boyutları itibariyle çeşitli globalleşme aşamalarından geçmişlerdir. Mısır, Helen ve Roma globalleşmelerini buna örnek göstermek mümkündür. Ancak, bugünkü anlamıyla globalleşme bunlardan farklı olup; tamamen batılı değerler üzerine oturmaktadır.

<sup>92</sup> AKAY, Ali; “Modernizm, Postmodernizm, Küreselleşme”, **Hürriyet Gösteri**, 65s.

<sup>93</sup> HAMİ ÇAĞDAŞ (söyleşi), “Feshane sanatla belgeleniyor”, **Hürriyet Gösteri**, sayı:107, Ekim 1989, 39s.



Özetle; I. Dünya Savaşı'na değin gelişme eğilimi gösteren globalleşme süreci, 1914-1945 arasında düşüş eğilimi göstermiş ve II. Dünya Savaşı sonrasında tekrar yükseliş trendine geçmiştir. 1980'li yıllardan itibaren bu süreç daha da hızlanmış ve 1990'larda zirveye ulaşmıştır.<sup>94</sup>

İletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerin ve bir medya toplumu haline gelmenin, Soğuk Savaş sonrasında ABD'nin egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeninin ve ekonomik küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamaz bu yeni duygu ve düşüncelerin sanata olan yansımalarını belli bir üslupta, tek bir sanatsal harekette aramaktansa, olanaksız gibidir. Steven Connor, böyle bir çabayı 'teorik intihar' la eş tutarak, "*Postmodernzime varmak üzere bir kalkış noktası bulma çabasıyla elli yılda üç kıtada yapılan resim ve heykellerin olağan üstü çeşitliliğinden böyle tek bir üslup normu çıkarmaya çalışmanın*" zorluğundan söz eder.<sup>95</sup>

Globalleşme süreçte ekonomik ve kültürel düzeyde varlığını hissettiren sömürgecilik 'öteki' nin bilgisini geçersiz ve değersiz kılarken, günümüzde 'öteki' asimile edilerek, yerel ürünleri, gelenekleri ve yaşam pratikleriyle küresel pazarda etnik birer meta olarak satılan bir bilgiye dönüştürülür. Paradoksal olan son yıllarda Türkiye'deki bazı sanatçıların da Batılıların yönelttiği bu oryantalist bakış açısını kendilerine yöneltmeleri ve bu isteme yanıt vermeleridir. Bu bir yandan Batı uygarlığının beklentilerine cevap vermeyi amaçlayan, kısmen bilinçdışı bir çabadır; bir yandan da tarihi, mistik, tanıdık ve güvenilir bir yer imgesi yaratılarak İstanbul'un pazarlanma çabasıdır da. Öte yandan küreselleşmeyi sadece ekonomik olarak değil kültürel açıdan da benimseyen çokuluslu şirketler, destekledikleri önemli sergilerde farklı etnik kimlikten gelen sanatçılara büyük ödüller vererek küreselleşmenin farklı coğrafyaları nasıl kapsadığını ispat eder görünmektedirler.<sup>96</sup>

Globalizm tanımlarına baktığımızda bu olgunun açık anlamı çoğuna göre bir sömürgeci ibarettir. Özellikle ikinci dünya savaşı sonrası yeni-sömürgeciliğin koşullarının kalkınma ve modernleşme adı altında kurulmaya çalışıldığını

<sup>94</sup><http://www.biriyilik.com/odevler-kaynaklar/iktisat-isletme-ve-ekonomi/globallesmenin-tarihsel-giletisim>

<sup>95</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 275s.

<sup>96</sup> Rıfat Şahiner - "**Küresel Ekonomi ve Sanat**" -<http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>

söyleyebiliriz. Bu durum dünyayı dolaylı yada direkt olarak etkisi altına almıştır. Kimilerine göre ise tüm ülkelerin dünya çıkarları doğrultusunda öncelik olarak ekonomik daha sonra kültürel siyasi sosyal alanda tek biçim haline getirilmesi anlamını taşır ki bunu kısa bir tanımla ‘kapitalizmin evrenselleşmesi’ olarak tanımlayabiliriz. Bu bakımdan globalleşme kavramı, sanıldığı gibi tersine yeni bir olgu değildir. Sadece 20 yıllık dönemde tartışılır olmuştur.

Globalleşme siyasal ve ekonomik olarak aynı zamanda sanat alanında etkisinin vede özellikle 1980 sonrasında bu etkinin dahada arttığı gördüğümüzü söyleyebiliriz. 1980 sonrası ortaya çıkan yeni dışavurumculuk akımının pentürü tekrar gündeme getirmesiyle vede pentürde çağdaş sanat diye tabir edilen enstarasyonlar, performanslar ve hepiningler egemen olduğu dönemde çıkışlarında galerilerin zaferi olarak söyleyebiliriz.

Devletin sanata sahip çıkmasının sanat belleğinin oluşması ve canlı tutulan müzelerin bütünüyle ihmal edilmesinin eleştirildiği ve tartışıldığı bu dönem bir çok büyük şehirde sayıları hızla artan galeriler tarafından üstlenildi. Özel galerilerin düzenlediği sergiler eleştirilebilir yönlerine rağmen seksenli yıllar sanat ortamında. Toplumla modern çağdaş sanatı tanıtan sanat yoluyla insana eleştirel bilinç getiren bellek oluşturmaya çalışan işleri sunarlardı.<sup>97</sup>

Modern toplumun anlamlılık açısından sağlam bir temelden yoksun oluşu sanatçısında varoluşun anlamını kendisinin yaratması zorunluluğu ile karşı karşıya bırakmıştır. Ama Post-Modern süreçteki geline nokta ise yeniden anlamı oluşturabilmenin yolu, anlam yoksulluğundan oluşan boşluğu vurgulayarak ve onu deşifre ederek benliği sanatsal düzlemde yeniden aşkın bir duruma taşımayı gerekli kılmıştır. İşte bu yüzden Yeni Dışavurumcular’ın kullandıkları dilde ‘kötü sanat’ olarak ifade edilen ve onların riskli bir şekilde var olmak zorunda kaldıkları biçimsel alan yönelik eleştirel bir itirafı da içinde barındırmıştır.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> DUBEN İpek-YILDIZ Esra; **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul Mart 2008, 20 s.

<sup>98</sup> WHEELER, Daniel; **Art Since, Mid-Century 1945 to Present**, Thames and Hudson, N.Y, 1991, 307 s.)

“Modern toplumda benlik risk altındadır; toplumsal desteği gitgide azalmaktadır, aşkın olanı hiç yoktur ve bu yüzden de gelişimini kolaylaştıracak, güç ve kişiyi inanç verecek şeyler son derecede azdır. Eğer hayatta kalmak istiyorsa, riskli bir sanat formunda olsa da eksikliliğini halletmek zorundadır. Benlik ve onu destekleyen sanat ve hatta bu riskliliğin farkındalığından doğan yıkıcı endişe ile başa çıkma sürecinde onu icat etmiş görünen sanat yapmak, sosyal bir uçurumun kıyısında zor bir iştir. Sanat kendisinin istikrarsız sosyal pozisyonunu kabul etmek ve bunun verdiği acıyı da kabul etmek zorundadır. Tabii, eğer bir benlik olmayı sürdürme cesaretini buluyorsa içerisinde(...)

(...)benliğin bu dünyada tecrübe ettiği anlamsızlık üzerinden çalışarak, benliğinin anlamının hissini yaratabilmek için, Yeni Dışavurumcular gayretli bir şekilde, güçlü ışık ve tonlamaya dayalı, zıt duygular taşıyarak şehvetli ve agresif-doğal olarak absürd-çalışmalar yapar. Anlamlılığın atmosferini yaratır, başka bir şekilde ironik olarak anlamsız gelen görüntü üzerine. Acayip anlamsız figürler etrafında anlamlı aktivitenin aurasını meydana getirirler. Ciddiyetsiz insan simgeleri, bazen tuhafça deforme edilmiş, dolayısıyla insan benzemeyen, bazen boşlukta terk edilmiş ya da atılmış şekilde sanki alakasızlıklarını gösterir gibi. Yeni Dışavurumcu benlik anlamsızlığı acı yoluyla anlamlılığa dönüştürür, kendi çalkantılı ışık ve tonlamaya dayalı yöntemi ile kendi kişilik çatışması ile tüm estetik kayguları bir bir kenara bırakarak, yeni bir estetik baskı ve keskinlik getirebilmek için.<sup>99</sup>

Kısacası, Modernizm ve Postmodernizm karşılaştırılsak; Postmodernizm tek-değerliliğin karşısına çok değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, yapıt'ın tekliğinin karşısına *metinlerarasılığı*, Modernizmin öznelliğe bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşı “*orijinallik*” ve “*özgünlük*” gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımdır.

---

<sup>99</sup> KUSPİT Donald; “A Critical History of 20th-Century Art”  
Chapter:<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-24-06.asp>

## V. BÖLÜM

### YENİ DİŞAVURUMCU SANAT VE ETKİLERİ

#### 5.1. Yeni Dışavurumcu Sanatın Doğuşu ve Yayılımı

Dışavurumcu sanat kendi bünyesinde birbirine eklenen halkalar halinde gelişmiş, Alman Dışavurumculuğu ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna eklenen bir üçüncü halkada Yeni dışavurumculuk olmuştur. Yeni Dışavurumculuk, 1970'lerin sonunda çıkan kısmen de 'Minimal, Kavramsal Sanat ve Uluslararası Üslup'tan yaygın hoşnutsuzluğun sonucu olan 'Postmodernizm'in birçok kolundan biridir.

Bununla beraber şunu da ifade etmeliyiz ki, dışavurumculuk diğer akımlara oranla gerek oluşum süreci açısından gerek tartıştığı sorunsallar açısından ( ideolojik ve toplumbilimsel sorun(sal)lar toplumsallıkla en çok iç içe olan ifade biçimidir. Kübizm , Konstrüktivizm, Fütürizm, Vortisizm, Dada, Gerçeküstücülük tümüyle salt estetik denilebilecek sorunsalları, özellikle 'gerçek' problemini eksen almışlardır. Dolayısıyla toplumbilimsel çözülmeye en geniş ölçüde olanak veren en önemli ifade biçimidir.<sup>100</sup>

Yenilikçi akımların birçoğu New York yani Amerika'dan gelmiştir. Fakat geçmişten gelen birikimiyle yani uzun bir gebelik döneminin sonucunda Dusseldorf, Viyana, Floransa ve Berlin'li bazı sanatçılar küresel bilinçle ve gözü pek bir cesaretle Yeni Figüratif resme geçmişlerdir. Yeni Dışavurumculuk kavramı ise ilk kez "Resmin Yeni Ruhunu" sergisinde (London, Royal Academy, 1981) ortaya çıkmıştır. Bu serginin yanı sıra Avrupa'nın dışavurumcu sanatı, birçok başka etkinlikte de kendini göstermiştir. İlk olarak 1980'de Venedik Bienaliyle, sonrasında (1981'de Kassel'de) 'Documante 7' sergisiyle ve son olarak da 1982'de Berlin'deki 'Zeitgeist'

---

<sup>100</sup> KAHRAMAN, Hasan Bülent; Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış, **Kalın Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, sayı;7, 1988

adında düzenlenen sergi gibi önemli uluslararası etkinlikler yoluyla tanınmış ve yaygınlaşmıştır.<sup>101</sup>

Özünde, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figure, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsalcı eğilimlerin, dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenmesine yol açmıştır aslında.

1980’lerde doruk noktasını yaşayan resme yönelik ilginin temelinde eleştirmenlere göre, ‘görsel ve duygusal olana yönelik müthiş bir özlem’in ifadesidir. 1960’lardan itibaren sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmişlerdir.<sup>102</sup>

1970’lerde doğru Batı’da sanat dünyasının kaplayan multimedia (Medium), Video (Video Sanatı), Kavramsal Sanat uygulamaları içinde tuval resimlerinin giderek azaldığı, ancak birbirinden kopuk olarak bireysel çalışmalar halinde sürdüğü görülür. Pop Art ve Hiperrealizm tekrar tuvale dönmekle, ihtiyacı bir (izleyicinin sanatla buluşması edinebilmesi) bir nebze olsun karşılamış olsada, “*resmin yokluğunda oluşmuş olan o derin boşluğu (anlam ve duygudan yoksunluğu) bir türlü kapatamamışlardır.*”<sup>103</sup>

Yeni Dışavurumculuğun oluşumunu hızlandıran sebeplerden biri, yeni sanat anlayışlarıyla birlikte oluşan telefî edilemez boşluk ve akabinde gelişen bir resim özlemidir. Bir başkası ise, Postmodernizm süreci boyunca sanat dünyasında arka arkaya gelen bunalımlardır diyebiliriz. Yeni dışavurumcu resme tettikeyen bu kaos ortamının temelinde ise; kapitalleşme sürecinde toplumların değişen yaşam şekillerine paralel, hızlı ve kolay üretip, tüketilen ürünler arasına sanat nesnesinin de

---

<sup>101</sup> WHEELER Daniel; **Art Since, Mid-Century 1945 to Present**, Thames and Hudson, N.Y., 1991, 308s.

<sup>102</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 265s.

<sup>103</sup> BEYKAL, Canan; a.g.e., 18s.

dahil edilmesi yatar. Böylece sanat, yeni fikirlerle değişen, güncellenen, daha popüler bir kavrama dönüşmüş, eski anlam ve işlevini yitirmiştir.

*“(…)Sanatın amacı ve kapsamı konusunda, yeni tartışmaları gündeme getiren Minimal ve Kavramsal sanat hareketleri “bütüncül yapıt” diyebileceğimiz yeni bir sunuş tarzını da hazırladılar. Ya da izleyicinin aktif bir biçimde sanat üretiminin bir parçası olma yolunda deneysel çabalar (Happening, Performance) geliştirdiler. Yine bütüncül yapıt bağlamında, “mekansal düzenlemesi” (installation) adıyla çok boyutlu ve karışık malzeme getiren (düşünsel ve eylemsel) günümüze dek ulaşan bir yapıt üretme biçimi geliştirdiler.”*

*“(…)Ancak, neredeyse tüm sanat hareketlerinde yaşanan ve belli noktada tıkanma olayı, buradada geçerli oldu. Öncelikle Kavramsal Sanat türlerinin izleyiciye yaşattıkları güçlük, bıktırmaya başladı. Bu ciddi sanat tavrından sanat ortamı (galeri ve müzeler) de sonunda yıldı. Özellikle, Beuys’un kimi düşüncelerinin “sanat yaşamdır” ya da “herkes sanatçıdır” gibi, yanlış algılanmasından doğan sorgusuz ve yetersiz çalışmaların çoğalması, ister istemez tuval resmine geleneksel malzemeye bir özlem yarattı. Gerçekten de, Kavramsal sanatların egemen olduğu dönemlerin sonunda:*

*1-Anlam ve içerik yitimi  
2-Yenilik adına saçma’ya (absurd) varan çeşitlilik  
3-Üslup (dil) ‘de tanımlanamazlık  
4-Yapıt eleştirisi ve değerlendirmesinde geçerli olacak kriterlerin ne olacağı, gelenek ve izleyicinin doyumunu gibi bir çok sorunun ne şekilde yanıtlanacağı belirsizdi(…)”,<sup>104</sup>*

Sanat dünyasının içinden çıkamadığı bu karmaşayı göz önünde bulundurursak, tüm bu karmaşadan kurtulmanın tek yolu ise yeni bir çıkış yoluydu: Yeni Dışavurumculuk. Böylelikle sanat dünyası adına yeni bir umut ışığı belirmiş, özlenen değerlere geri dönüş yapılmış, yeni bir sanat anlayışına kucak açılmıştır.

Yeni Dışavurumculuk bir başka yönüyle ise, 1970’lerin içe dönük, yalıtılmış, soyut anlayışına bir tepki olarak, insan figürünü nesnelere figurative bir üslupla betimleyen genç kuşak ressamın, bireysel etkinlikler yoluyla 1970’lerin sonlarında ortaya çıkmıştır. 1980’lerin başlarında ifadesini bulan, figür soyutlamalarına başvuran bunu yaparken de hertürlü materyale karışık teknikte üslup kullanan sanat anlayışında, her sanatçının farklı eğilimleri bulunmasına karşın birçok ortak yanlarının olduğu göze çarpar. Hepsinde geleneksel kompozisyon ve tasarım standartlarına karşı çıkmış, çağdaş kent yaşamını değerlerini yansıtan çelişik, gerilimli bir duygusallık geliştirmiş, resimsel idealizasyona herhangi bir yakınlık duymamış, canlı ama uyuşmaz renkleri yeğlemiş, iç karmaşayı, gerilimi yabancılaşmayı yansıtan “ilkel” bir anlatım seçmişlerdir.

<sup>104</sup> YAŞAYANLAR SAĞLAM, Gülay, a.g.e., 56-57s.

Yeni Dışavurumcu sanatı incelemeyen önce dönemini ve dönemin yapısını da incelemek doğru olacaktır kanısındayım. Bu bakımdan Modernizm ve Post-Modernizm dönem arasındaki geçiş ve farklılıklar bu dönemin üslubunu belirleme açısından büyük önem taşır. 1980’li yıllara gelirken sanatta Modern Kavramı yerini Post-Modern kavramına doğru bırakmaya başlamıştı. “Modern bitti Postmodern başladı” tartışmaları yerine, “Modern her zaman yeniler, ama Postmodernler eskiyle bağ kurmaya çalışırlar” tanımlamalarına, yeni modernin 19. yüzyılda sık kullanılan terimi avangarde, yerine Achille Oliia Bonito’nun desteklemiş olduğu transavangarde’ a bıraktı.<sup>105</sup>

Performanslar, Fluxuslar, sessizliğin ve eylemin ifadesi John Cage Performansları, Beuys’un hazır yapıt nesnelere derken sanatta birden bire bir dönüş yaşamaya başladı. 1970’li yılların sonlarında transavangard’lar pentüre dönüşü ortaya attılar, daha sonra enstalasyonlar ve performanslarla terk edilir olmuş, hatta öldüğü dahi söylenmişti. Aynı zamanda bu dönem içerisinde resim heykel, mimari ve birbirinden farklı sanat disiplinleri arasındaki belirleyici sınırlar transavangarde anlayışın disiplinlerarasılık olgusu doğrultusunda ortadan kalkmıştır. Öyle ki bu dönem ve sonrası için resimler (Stella’nın resimleri) üç boyutlu olduğu gibi, heykellerde renklendirilmiş olabilmektedir.

Bu sınır ve ayırım sanatçının esinlendiği konu, üslup ve teknik arasında yok olmuştur. Bir çok sanatçı sergisinde farklı üslupları kullandığı gibi, birbirleri ile görüntüde bağımsız imgeleri de iç içe kullanabilmektedir. Bu nedenle Transavangard, sanatın geçmişe dönük özlemiyle geleceğe dönük tavrını bir araya getirmiştir.

Dramatik jestli, kahramanımsı, ilkel, zengin içerikli-özel, tarihi, milliyetçi Almanya çıkışlı bu yeni Avrupa sanatı George Baselitz, A.R-Penck, Sigmar Polke ve Anselm Kiefer gibi sanatçılar tarafında süratle Yeni Dışavurumculuk adıyla kışkırtıldı ve lanse edildi. Ayrıca sanat tüccarları ve koleksiyolarınca ateşlendi. Ve Atlantik’in karşı kıyısında 80’li yılların başlarında New York’ta etkin olan

---

<sup>105</sup> AKAY, Ali; “**Modernizm, Postmodernizm, Küreselleşme**”, 2001, Hürriyet Gösteri, 64, 65s.

sanatçıların cesur kuşağı (Jullian Schnabel, Daid Salle, Eric Fischl) bu yeni hareketten etkilendi ve destek oldu. İşte Yeni Dışavurumcu akımın rüzgarı-İkinci Dünya Savaşı'ndan beri ilk defa Avrupa sanatta öncü bir gelişimin merkezi oldu-böyle olağanüstü etkiliydi. Aynı akımdan İtalyan Trans-Avangard sanatçı Francesgo Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi sadece dışavurumcu özellikli sergiler düzenlemelerine rağmen alışılmış kolaylık ve benzetmeden olsa gerek Yeni Gerçeküstücü olarak adlandırılıyorlardı.<sup>106</sup>

Yeni Dışavurumculuğun kilit anlatım özelliklerinden biri, her sanatçının kendi ürünleri hem herhangi birinin yapmış olabileceği birer şey kadar serbest ve sorumsuz hem de birbirinden, tanıyan göz tarafından derhal ayırt edilebilecek kadar ayrı oluşudur. “Resimde yapılabilecek yeni bir şey kalmadı” derken, sanki resim yeniden keşfedilmişçesine ortaya çıkan ve sanatın bütün yaratıcı hücrelerini kullanan bir anlatım tarzı olarak karşımıza çıkar. Yeni Dışavurumculuğun ve Gerçeküstücülüğün ilişkisi, her ne kadar değişik bir yaklaşımın ürünleri olan çalışmalar olarak kurulsu da, Yeni Dışavurumculuğun hem konularında, hem de tuvale olan yaklaşımında Gerçeküstücülüğe has rüyayı, bilinçaltını hayal gücünü kullanan bir yaratıcılık hissedilir. Yani Yeni Dışavurumculuğun boyası yüzyıl başında Alman Dışavurumculuğundan kaynaklanırken sonuç olarak ortaya çıkan eserlerdeki figure, yazıları, konusu Gerçeküstücülükle bağlantılıydı. Bu birleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan görüntülerdeki mantıksızlık ise Absürd Drama yazarlarının eserlerini andıran bir atmosfer yaratır.<sup>107</sup>

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

---

<sup>106</sup> WHEELER, Daniel; “Art Since, Mid-Century 1945 to Present”, Thames and Hudson, N.Y, 1991, 308s.

<sup>107</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 350s.



*(...) Bu konudaki en abartılı iddia da resmin yeniden doğduğu, mezarından döndüğüdür. 1960'lı ve 70'li yıllarda heykel, yüzyıllardan, belki de Rönesansın ilk dönemlerinden beri ilk kez öne çıkmıştır. 1970'li yıllarda Kavram sanatını savunanlar heykelin başka alanlara kaydığını ve resmin batı sanatında son beş yüz yıldan beri sürdürdüğü üstünlüğü büsbütün yitirdiğini ileri sürüyorlardı. Oysa resim önemli sanat biçimi olarak varlığını sürdürdüğü gibi, bugün yıldız olarak tanıtılan ressamardan bazıları 1960'lı yıllarda da resim yapıp sergiliyorlar, hatta o günlerde bile başarılı sayılıyorlardı.*'<sup>108</sup>

Bu dönemden itibaren özellikler Alanya'da, İtalya ve Amerika'da yeni kuşak bir sanatçı grubunun tuval üstüne yağlıboya resme dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya uygulayan serbest fırça üslubuyla bireysel mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri izlenmelidir. Yeni Dışavurumcu adı verilen bu sanatçılara Almanya'da "Die Wilde" (Yabanıklar)-ki yüzyıl başı Fransız Fovlarına öykünerek-adı verilmiştir. Bu yeni akımın aslında yüzyılın başında Alman Dışavurumculuğuyla yakın bağlar bulunmaktadır. Ayrıca Gerçek üstücülüğün Figür anlatımıyla beslenmiştir.<sup>109</sup>

Yeni Dışavurumcular 1900'lerin Beckman, Nolde, Kirchner, Grosz gibi dışavurumcuları yeniden gündeme getirmişler, yüzyıl başının Dışavurumculuk akımıyla yakın bağlarını vurgulamışlardır. Yeni Dışavurumcular duygu, büyü, şuuraltı ve tinsel konulara yönelirken, metafizik resim akımını geliştiren De Chirico gibi ressamardan ve gerçeküstücülerden de esinlenmişlerdir.<sup>110</sup>

Yeni Dışavurumcu resim için, yeniden tuval resmine dönmüş olması eskinin yeniden getirilmesi ile zaten gözden düşmüş olduğunu da iddia edilmesine neden olmuştu. Fakat 80'li yıllarda yaşamakta olan trajik durum, dönemin diğer sanatsal oluşumlarında duygu ve düşüncenin birbirinden ayrılmasıydı. Çağın bu hastalık yaklaşımına, Modern ve Postmodern sanatın bu topyekün salgınına işaret etmek ve birleştirici bir etkiyi gündeme getirmek, tek çıkar yok, sağaltıcı bir durum olarak sanatın göreviydi. Yeni Dışavurumcularda tam bu noktada eskinin bir yeniden yaşatılması durumu değil, eskinin olanakları ve duyarlılığı üzerinde yep yeni önerilerle gündeme gelip, yaşamakta olan salgına topyekün, kararlı bir anlama ve anlamlandırma isteğinin iyileştirici gücünü sergiler.<sup>111</sup> Donald Kuspit 20.yüzyıl Sanat

<sup>108</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 350s.

<sup>109</sup> **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Y.E.M. Yay., İstanbul, 1997, 1931s.

<sup>110</sup> **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Y.E.M, Yay., İstanbul, 1997 1931s.

<sup>111</sup> Bkz. KUSPİT Donald; "The New (?) Ekspresyonizm: Art as Damaged Goods", **Artforum**, Nov.1981,47-55s.

Tarihinin bir eleştirisi adlı kitabında Yeni-Dışavurumculuk'un bu kararlı gayretli anlam arayışı için şunları söyler:

*Artistik 'anlam' anlama isteğinin son bir umudumuydu? Yeni-Dışavurumculuk anlam isteğinin son bir gayreti olabilirdi-son Trafik ifade-güçlü bir değilde, modern dünya Barisic birisinin kendi anlamını yaratmasını şart koşuyor ya da anlamı yoktur diyordu: anlamın tek kaynağı hiçbir anlamı olmadığını hisseden benliktir- paradoksal modern benlik\_Dünyanın sırrını çözmüş olan Modernlikte sabit insanın anlamı, hissi yoktu. İnsan varoluşunun şüphesiz anlamının ölümle sonlandığına inanmak mümkün müdür? Bununla beraber, benlik, modern toplumda salgın hastalık haline gelen anlamsızlığa olan isteğini tedavi etmeliydi, eğer hatından mutlu olmak istiyorsa. Dünyanın sırlarını çözen ilim anlamsızlık hastalığını tedavi edemezdi; benliğin kendi, anlaşılmasını güçleştirmekten-ve muhakkak nasistik-başka bir şey yapamazdı, sanat tedavi edebilirdi. Yeni Dışavurumcular için, belirgin tarifi olunamaz ızdırabını-yok olma korkusu-artistik şekilde ifade edebilmenin tek yolu, ona anlam ve değer vermektir.<sup>112</sup>*

Yeni-dışavurumculuğun özdeki problematiğinin boyutunu şöyle ortaya koyabiliriz: Dışavurumculuğun çok belirgin iki özelliklerinden birisi yaşadığı anlam çokluğu ve çatışması, diğeri ise ilkel sanatlarla kurduğu bağıdır. Buna neden olan Dışavurumculuğun içtenlik anlayışıdır. Buna ek olarak Dışavurumculuğun modernizm bünyesinde oluşan kültürden bir tür romantik yaklaşımla 'kaçmak' çabası içinde ilkel olana sığınma çabasıdır. İlkel olandaki spontanite ve gerçeğin hertürlü kısıtlanmadan uzak bir özgürlük ve öznellik içinde algınlışın dışavurumcu sanatçı için çekiciydi.<sup>113</sup>

Yeni Dışavurumcu sanat bireyin bütüncül bir benlikten yoksun yaşantısında benliğini en ilkel olanına yeniden dönüşü imgeleyerek bir empati kumak istedi. Yeni Dışavurumculuk anonimleşmiş bireylerden yeniden tek tek bireyi yaratmak için uyarımlar yaparak en temel olana yönelirken; bir farkındalık-anlama, bu farkındalığın getireceği bir geçmişle hesaplaşma ve içinde bulunduğu durumu idrak ile yeniden kendimiz olabilmeyi istemektir. Bunu yaparken de Yeni-Kavramsalcılık ile karşı karşıya gelmek zorunda kalıyordu. Çünkü; Yeni-Dışavurumcu resim öznenin özüne empatik yanıt barındırdı. Yeni Kavramsal uygunlaştırma sanatı öznenin özüne olduğu kadar aracına, ortamında empatik olmayan bir şeydi. Yeni Dışavurumculuk'un ruhunda sanatın kendini bilinçaltına vakfetmesinin yeniden ifadesi vardır. Bu Sürrealizmden sonraki hakikat ve Sembolizmde belirgin, apaçık bir

<sup>112</sup> Donald Kuspit; "A Critical History of 20<sup>th</sup>-Century Art", chapter:9

<sup>113</sup> KAHRAMAN, Hasan Bülent; "Ekspresyonizm: Bazı temel sorunlara bir bakış", Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri, Y.K.Y. Yay., İstanbul, 71s.

olgudur-teslimiyetini tekrar savunarak bulmuştur. Bu da gösterir ki, yönetilemez duyumsal ve kişisel tecrübeler meydana getirirken ilhamla sanat yapmak mümkündür. Ayrıca Yeni Dışavurumculuk günlük hayatın köklenmiş tarafsızlığına imrenen sanat olmaktan ziyade, duygu ve fantazi sanatıydı. Yeni-kavramsalcılık'ta olan biten sanatı bilinçaltından soyup çıkarması, onu kurumsal olan belirliliğine ve sosyal nesneliliğine indirgemesi, onu ideolojik ve teorik pozisyonun bir ifadesi haline getirmesidir.

*Yeni Dışavurumcular yenilmiş benlik ve kaybetmiş benlik duygularını kişisel ve deneysel şekilde düzeltmeye,onarmaya ,önemli, noktaları yenilemeye çalışmışlardır. Benliğin anlamsızlığı duygusu (dolaylı olarak duygu ve düşünce arasındaki ayırım, bir başka deyişle kişilik bölünmesi, olması yakın kişilik parçalanmasının habercisiydi)-modern topluma göre bir başka yere özgü ve postmodern toplumda genel bir durumdur. Bunlar özellikle savaş sonrası Almanya ve Avrupa 'sında belliydi.<sup>114</sup>*

Batılı ve Amerikadan sanat çevrelerinde yerini alan yeni Dışavurumculuk beraberinde yeni sorunları da getirdi. Yeni Dışavurumculuk Dışavurumculuğun devamı, ayrı bir sanat akımı mıydı? Kimilerine göre bu yeni anlayış aynı yüzyılın başlarında ortaya çıkan bir akıma geri dönüşten başka birşey değildi. Oysa bu anlayış çıkış koşulları bağlamında, Dışavurumcu sanata geri dönüşten çok kendinden bir önceki akımı değiştirmeyi amaçlamıştı. Zaten, 1980'li yıllar bir Rönesans ilanıyla karşımıza çıkar. Bu yeni kuşağın bir önceki kuşağı bir tarafa itme çabası, 1980'li yılların, 1970'li yılları yadsımasından çok modern sanata yöneltilen saldırılarının bir parçasıdır.<sup>115</sup>

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

Yeni Dışavurumcu sanatın bütün bir oluşum sürecini bir tek açıklayıcı ögeye dayamak ve indirgemek elbette olanaksızdır. Fakat denilebilir ki bu akımı ayakları

<sup>114</sup> Donald Kuspit; "A Critical History of 20<sup>th</sup>-Century Art", chapter:9

<sup>115</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 350s.

üstüne kaldıran en önemli güdü otorite karşısı olmasdır. Nitekim 1980 yılların yeni dışavurumculuğunu başlatan iki ülkedeki Amerika (New York) ve Almanya görüntüsü düşünülürse böyle bir yaklaşımın doğallığı ve hatta kaçınılmazlığı anlaşılabilir. Toplumsal düzeyde bir kez daha yaşanan savaş, politik gerilim, ekonomik bunalım bunun bireysel düzleme yansımış uzantıları; uyuşturucu madde, alkolizm, şiddet tutkusunu yeni dışavurumculuğun arkasındaki öğelerdir. Bir başka değişle 1980'li yıllarda toplumsal otoritenin bireyi, bireyselliği en geniş ölçüde ezdiği yıllardır. Dolayısıyla her ne kadar yeni dışavurumculuğun dışavurumcu geleneğe de tepki duyarak işe koyulduğunu belirtirsek bu akımın dipte özellikle çıkış noktasında ki varoluşsal sorunsallar açısından dışavurumla bağlantılar kurduğunu söylemek mümkündür.

Sanayi toplumlarının yaşamakta olduğu sorunlar dizisinin bütününün özeti bu toplumların her şeyi bir mekanizasyona indirgemekte oluşlarıdır. Buna insan-nesne ilişkisinin neredeyse nesne-nesne düzeyine indirgemesi denebilir. Meta fetişizminin dolaylarında gelişen ve tabiki yabancılaşmayla sonuçlanan bu çerçeve içinde yeni dışavurumcu sanatçının oturtmaya çalıştığı, özenelliğin plastisitesidir. Öznellik kuşkusuz insani etkinin olayları, algılama, değerlendirme ve yorumlama süreci içindeki aksiyolojik katmanın gündemde tutulması anlamındadır. Bu açıdan bakılınca yeni dışavurumculuğun tabanında neredeyse İzlenimcilikle özdeşleştirilebilecek bir yorum serbestisi vardır. Oysa daha önceki minimal ve Kavramsal sanatlarda bu yok sayılmıştı.<sup>116</sup>

Dışavurumculuğun geri dönüşü, daha çok yerel bir tepkinin dönüşü demektir. Bu anlamda, yani giderek gelişen yabancılaşmaya olgusuna tepki olması nedeniyle dışavurumculuğunun yaşadığı tarihsel sürece bir yeni yanıt niteliğindedir. Alman dışavurumcuları en azından yitirilmiş gerçekliğin öznelliğe yaslanarak yeniden oluşturulabileceği şansı içindeydiler ve bu özellik nesnel gerçeklikten değil, şeyleşmeden ve bilincin parçalanmasından bir kaçıştı. Dolayısıyla yeni dışavurumculuk bireyin bir kez daha sanatın merkezine oturtulma çabasıdır diyebiliriz.

---

<sup>116</sup> KAHRAMAN, Hasan Bülent; Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış, **Kalın Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, sayı 7, 1988

## 5.2. Yeni Dışavurumcu Sanatın Temsilcileri

Yeni Dışavurumculuk için yaygın olarak getirilen eleştiri; Yeni Dışavurumculuğun bir yenilik olmadığı, Alman Dışavurumculuğunun bir devamı olduğu şeklindedir. Fakat Yeni Dışavurumcu sanatçıların eserlerindeki biçimler bunun tam tersini ortaya koymaktadır. Bedri Baykam'ında belirttiği gibi; "Gerçek üstücülüğün, Pop Art'ın ve hatta onlar bir tepki olarak gelişmiş olsa bile, Minimal ve Kavramsal sanatların etkileri rahatça görülmektedir."<sup>117</sup>

Yeni dışavurumculukta kavramsal yoğunluk vardır. Bu nedenle sanatçıların çoğunda Kavramsal Sanatçı Josef Beuys'un etkisi görülmektedir. Ve boyada gösterdikleri dinamizmi ve performansı Beuys'un kavram sanatına borçludur. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph Beuys'un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır.<sup>118</sup> Beuys'un sanatındaki İmge-sembol biçim niteliği ve üç boyutlu biçim kullanımı, Yeni Dışavurumcuların resimlerinde de kendini göstermiştir. Yeni Dışavurumcuların yabancı, sembolik, yalın ve sade Alman biçim dili, Beuys'dan kalan bir sanat mirasıdır. Almanya'daki sanatçılar İkinci Dünya Savaşı'nın bıraktığı izleri, bir tür bireysel hesaplaşmayla birlikte yansıtmışlardır. Nazi sonrası Almanya'sında yaşadıkları savaş ve savaşta gerçekleştirilen eylemler yüzünden kendileri ile çok daha acımasız bir şekilde yüzleşmek zorunda kalmışlar ve kimi zaman ağır bir suçluluk duygusuna kapılmışlardır.

*"Almanya'da zaman zaman "Yeni Fovizm" olarak adlandırılan ve 20. Yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markuz Lüpertz, gibi sanatçıların resimlerinde açıkça ortaya koyduğu gibi, sanatçıların yaşadıkları ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph*

<sup>117</sup> BAYKAM Bedri, a.g.e., 41s.

<sup>118</sup> ANTMEN Ahu; a.g.e., 2008, 266s.

*Beuys'un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır. Bu yaklaşımlar bütünü "ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan, ulusal bir üsluptan söz etmek mümkün olabilir mi?" gibi soruların gündeme gelmesine yok açmış; biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayışı ortaya koymuştur.*<sup>119</sup>

Yeni Dışavurumcu sanatçılar, toplu sergiler düzenlemek yerine, kişisel sergiler düzenlemeyi tercih etmişlerdir. Bunlardan bir tanesi George Basalitz'dir. Basalitz'in baş aşağı dikey figürleri, geçmişi ve şimdiki zamanı arasında bocalayan Almanya'nın kendi doğal sanat dilindeki anlatımıdır. İnsan ve hayvan figürlerini ters çevrilip sergilemesi, biçimin alışılmış dışında bir görsellik kazanmasına yardımcı olur. Sanatçı bu konu hakkında Henry Gelzahler'e şöyle diyor;

*"1968 yılında gelen kadar, geleneksel resimde yapılacak ne varsa yaptığımı hissetmeye başladım. Fakat geleneksel resme inanmadığım için, zaten aldığım eğitim de geleneksel resme inanç duymamı engellediği için, 1969 yılında sıradan, standart motifleri tepetaklak resmetmeye başladım. Ben resimlerimi içerikle olan bağlantısı açısından anlamadan bağımsız düşünmüşümdür hep, ayrıca çağrışımlardan da bağımsız".*<sup>120</sup>

Bu düşünceyi mantıklı sonuca götürürseniz, insan resmine anlamdan soyutlanmış bir ağaç, insan ya da inek koyacaksa, ozaman alır onları, tepetaklak resmedebilir. Çünkü bu eylem, konuyu çağrışımlardan gerçekten uzaklaştırıyor; içeriğin yorumlanmasının engelliyor. Resim amuda kalktığında, tüm safralardan kurulmuş oluyor.<sup>121</sup> Resimlerdeki boyasal ve renksel çarpıcılığının yanı sıra, fırça vuruşlarının ters bir ritimsellikte sunulması Dışavurumcu etkiyi dahada arttırır. Bu biçimsel aykırılığı, yerçekimi ve sıradan mekan kavramlarına karşı, Dışavurumsal bir uygulama olarakta görebiliriz.

*"Şiddet ve cinsel öğeler içeren ilk dönem resimlerine 1963'te Berlin'de polis tarafından el konan Georg Basalitz de Alman Yeni Dışavurumculuğunun başlıca figürlerinden biri olarak nitelendirilmiştir. 1969 yılında resimlerindeki imgeleri ters yüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünya çağrışımı uyandıran Basalitz'in sonraki tüm resimleri de dikkati resmin konusundan 'dışavurumcu resimselliğine' çekmek adına bu şekilde yapılmıştır."*<sup>122</sup>

Sanatçı fırçanın ne kadar hoyratça-vahşice-kullanırsa kullansın hem çizimde hemde boyada tam bir usta. Karşıdan görünen dizlere bakınca bu dahada belli oluyor. O halde sanatçı, sadece başkalarıyla değil geçmişte kazandığı becerilerle de

<sup>119</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 266s.

<sup>120</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 270s.

<sup>121</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 270s.

<sup>122</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 266s.

hesaplaşmış. Ama bu hesaplaşmayı tam olarak başarmış sayılmaz. Zira figürlerin tepe taklak olması bir yana arkadaki sarı, kırmızı ve mavinin kapladığı alanları ve bunların biçimlerini-plastik değerleri-oldukça ustaca halletmiş. Aslında bakarsak bildiği şeyleri aslında bilmiyormuş gibi davranmış. (Resim 27)



**Resim 28:** George Baselitz,  
*Elke*, 1976



**Resim 29:** Anselm Kiefer,  
*Dörtlü*, 1973, 300x435

George Baselitz ile ortak yanı olan bir başka Alman Dışavurumcu sanatçısı Anselm Kiefer'dir. Beuys ve Baselitz'in etkisinde kalan sanatçı savaş sonrası resmederken günümüz Alman ressamlarının içinde en önemli konuma gelmiştir.

Kiefer'in dikkat çekici olarak gündeme gelmesinde, ülkesinin yakın tarihini görmezden gelmek ya da doğrudan kötölemek yerine, öncelikle ona daha nesnel bir şekilde bakma ve deşme cesaretinin göstermenin payı büyüktür. Kiefer'in resimlerinde en belirgin konu Almanya'nın ve kendisinin tarihi geçmişi. Almanya'nın tarihi geçmişi, efsaneleri ve önderleri, Nazi dönemimdeki şiddet ve çirkinlikler onun sanatını direk ya da dolaylı olarak etkileyen unsurlardır.<sup>123</sup> Sanatçının sanatı hakkında Donald Kuspit'e yaptığı açıklama şöyledir;

*Sanatın sorumluluk alması gerektiğine, ama bunu yaparken sanat olmaktan çıkmaması gerektiğine inanıyorum. Birçok sanat türü, sanat olarak etkili olabilmektedir. Minimalist sanat, çağdaş bir örnek sayılabilir örneğin. Ama bu kadar 'saf' bir sanatın*

<sup>123</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 356s.

*içeriğe zarar verdiğini düşünüyorum ben; sanatın bir içeriği mutlaka olmalıdır. Benim sanatımın içeriği çağdaş olmayabilir, ama politiktir. Bir anlamada eylemcidir.*<sup>124</sup>

Joseph Beuys'un öğrencisi olana Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere yer vermiştir; saman kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım, soykırım, gibi olgulara işaret edilmiştir. Ancak tarih karşısında nesnel duruşu, sanattaki özneliği zedelememiş, aksine beslemiştir.

*Siyah, kahverengi gibi koyu renkleri, kalın boya tabakaları, zengin dokusuyla unutulmak istenenleri resmetmiştir. Kiefer, Basalitz, Lüpertz ve Immendorf ilk önce geleneksel resimlere dönen Faşistler olarak adlandırılmışlardır. Oysa Kiefer bu konu hakkında şöyle der; "Faşistmişiniz Anti-Faşistmi? Herkes rolünü almalı" Onun sanatı anıların geri dönüşüdür. Kendini "Politik Existentialist" olarak nitelendirmiştir. Gerçekte onun sanatı politik olmaktan çok evrenseldir. Hitler'i uygarlığın olanaklarını tahrip edip, insanlığın tekrar başladığı noktaya döndürmekle suçlar. Karanlık, tehlikeli resimleri derin perspektifiyle kişiyi içine alır.*<sup>125</sup>

Kompozisyonda damarlarına kadar resmedilmiş ahşap işliğin tabanında üç ateş ve bir de yılanın oluşmak üzere toplam dört imge vardır. Ateşlerden birinin üzerinde, hl (Kutsal Ruh), ikincisinde Sohn (Oğul), üçüncüsünde Vater(Baba) ve yılanın üzerindeyse Satan (Şeytan) yazılıdır. Ahşap işlik ise sanatçının zihnidir imgeleri kuşatan evren ya da dar anlamıyla dünyadır. Ateş ise Hıristiyanlık'taki Kutsal Ruh-Baba-Oğul üçlemesini simgeler. Resme baktığımızda bir çok ikilemi içinde barındırdığını görürüz; Ateş devam edecek mi yoksa böyle mi kalacak, şeytan bu mekanı terk mi edecek yoksa sonuna kadar bekleyecek mi? Bilmiyoruz.<sup>126</sup> Ancak Kieferin gözünde, yılan sonsuzluğu ve yeniden doğuşu simgelermiş. Demek ki sanatçı şeytan ve sonsuzluk düşüncesini birleştirmiş diyebiliriz.<sup>127</sup> O nedenle sanatçının resimlerinde hiçbir şey var olsun diye konulmamıştır.(Resim 28)

<sup>124</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 269s.

<sup>125</sup> ÖZAYTEN, Nilgün, "Dışavurumculuk", **Kalın-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı:7, 1988

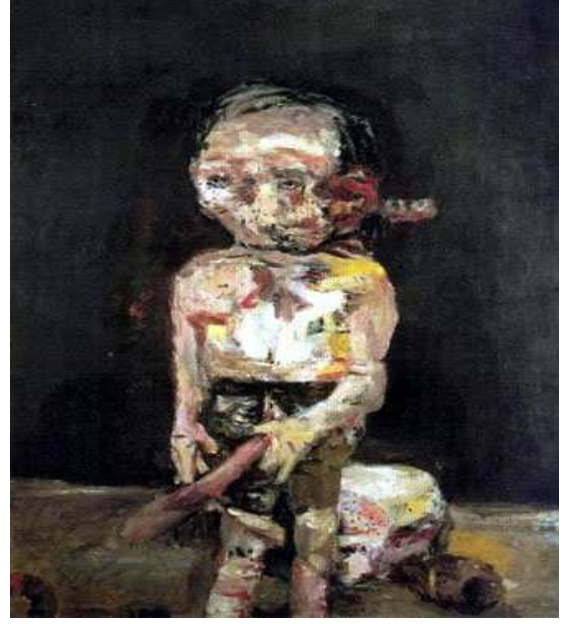
<sup>126</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 357s.

<sup>127</sup> BAYKAM, Bedri, a.g.e, 266s. (Baykam, yılanın simgesel anlamıyla ilgili bilgiyi Mark Rosenthal'ın Anselm Kiefer adlı çalışmasından aktarıyor.)





**Resim 30:** Anselm Kiefer, *Kırmızı Deniz*, 1984  
(Kağıt üzerine yağlıboya, Fotoğraf, kurşun,  
talaş)



**Resim 31:** Georg Baselitz, *Büyük Karanlığın  
Altında Tüketim*, 1962

Kiefer'in sanatını oluştururken başvurduğu yöntem titiz bir incelemenin ve derin duyarlılığın ürünüdür. Anlatımı sadelikten kurtarmak için malzemeleri ve konuyu seçerken ki titizliğinde simgesel bir hassasiyet vardır. 1981 yılından bu yana sanatını oluştururken, özellikle, hasır, kum, kurşun gibi, çok çeşitli malzemelere yer vermiştir. Bütün bu simgesel malzemeleri kullanırken simgesel ve estetik bir amaç güder.

Walter Libuda, Werner Tübke, Bernhard Heising, Wolfgang Matthever, George Bselitz, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, A.R.Peck, Jörg Immendorf, Sigmar Polke, Salome, Middendorf, Fetting gibi Alaman yeni dışavurumcu sanatçılar, savaş, ölüm, seks, terör gibi konuların kimi kez kolaj halinde bir araya getirildiği resimlerdi.<sup>128</sup>

*“...Alman Yeni Dışavurumculuğu'nun Merkez Lüpertz, Rainer Fetting, A.R Penck gibi önde gelen sanatçıları kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiş, bu yönde 20. Yüzyılın ilk yarısında Nazilerin 'Dejenere Sanat' diye damgaladıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesiyle zaman zaman 'Yeni Vahşiler' olarak adlandırılmışlardır.”<sup>129</sup>*

<sup>128</sup> **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Y.E.M),Yay, 1997, s.1931

<sup>129</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 266s.



Resim 32: A.R. Peck, *Herab*, 2001



Resim 33: Markuz Lüpertz, *Black Red Gold*, 1974, Pastel

Yeni Vahşiler adıyla anılan bu grubun ressamaları, benimsedikleri tavrın etkisiyle resmin güvenilir bir anlatım ve iletişim aracı olması gerektiği inancındadırlar. Resimlere baktığımızda modern estetikten uzak olduğunu aynı zamanda bir takım ifadelerin imgeler yoluyla da güçlendirildiğini görebiliriz. Renk konusunda ise oldukça serbest olmuşlardır. Öte yandan dönemim diğer Yeni Dışavurumcularına baktığımızda ise, Yeni vahşilerin insanlığın özüne, ilkelliğine inerek, duygu ve dürtüleri, cinsel eğilimler, işledikleri açık bir şekilde bellidir.

*“ Yeni –Vahşilerdeki soyutlamacı (genelleyici) dil (üslup)’da aynı şekilde doğa kaynaklı tasarım ve görüntülerin ifade edilmesine yöneliktir. İmgelere dönük bir anlatım esastır. Nesneye bağımlılık, bu aşamada gerçek nesne değil, gerçek nesnenin zihindeki algısal bütünlüğüne yöneliktir. Belki bu sayede, ressamca(painterly) katılımlar spontane oluşum eklemeler ve de baştan beri korunan ince mizah (ironi) ortaya çıkabilmektedir. Nesneye tam bağlılık, özneye olan ayrıcalığı engellemekte, gereksiz bir yanılıma oyununa düşürmektedir. Yeni-Vahşiler’in ilk sergilerinde, ele aldıkları konular arsında bağlılık dikkati çeker. Çoğunlukla şehir yaşamında odaklanan kişisel varoluş sorunlarına yönelmişlerdir.”<sup>130</sup>*

Adlarından sıklıkla bahsedilen Fetting ve Peck’in resimlerine primitif öğeler belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Fetting, estetik kaygıları göz ardı ettiği resimlerini değişik malzemeler kullanarak oluşturmuştur. Peck ise, Doğu ve Batı kültürü arasındaki resimlerinde jestleri serbest iken soyut ve figüratif arasında gidip gelen tavrı, resimlerine iki açıdan bakmamızı sağlamıştır. Sanatçının Doğu Almanya’da yaşarken primitif biçimler içeren resimleri sonradan silüetlere, hatta

<sup>130</sup> YAŞAYANLAR SAĞLAM, Gülay, a.g.e., 30s.

daha da basitleşerek çöken insan figürlerine dönüşür ve bu resimlerin birçoğu siyah beyazdır. Markuz Lüpertz ise, savaş sonrası hastalıklı Alman kimliğini kendi imgelerine dönüştürerek oluşturduğu resimleriyle bir hesaplaşma sürecini anlamlandırmak istemiştir. Bu sanatçının çalışmalarında farklı bir yüzey değerlendirmesinden yana olduğunu görürüz. Yanı sıra serbest fırça sürüşlerinin bulunduğunu da algılamamız, sanatçıda rahatlamasına bir eğilimin bulunduğunu ortaya koyar.

*“Lüpertz’in resimlerinde çıplak doğa, kırlar, ağaçlar, günlük nesnelere, tarihsel toplumsal olayları, çağrıştıran nesnelere kendileriyle bağlantılı olmayan soyut bir mekan anlayışı içinde tek başlarına ya da küçük gruplar halinde verilir. Kaynakları belirgin değildir. Derinliği olmayan mekan ve yabancı ışık, başka dünyadan gelen bir tehdit havası estirir.”<sup>131</sup>*



**Resim 34:** Jörg Immendorff, *İsimlessiz*, 2001



**Resim 35:** Rainer Fetting, *İki yerli*, 1982

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

<sup>131</sup> TANSUĞ, Sezen; a.g.e., 31s.

Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en çok dikkat çeken ismi ise Julian Schnabel olmuştur. Julian Schnabel 1970'li yılların sonlarında adından sıkça söz ettirir olmuş ve ileriki dönemlerde de bunu ne denli hak ettiğini göstermiştir.

Schnabel genellikle parçalanmış yüzeyler kullanarak kabartma tekniğiyle yaptığı resimlerde, anıtsal imgeler yaratmış, kırılmış tabaklar, kabartılmış bir yüzey ve yoğun olarak kullandığı boya, onun sanatındaki kişisel üslubu ve anlatım gücünü oluşturmuştur. *“Benim amacım yüzey üzerine yeni bir resim yapmak değil, yüzeyi red edenden bir şey yapmak-resimselliği reddeden, ama aynı zamanda resimselliği içeren bir şey. Kendi gerçeklik olan bir yapıt yapmak istiyorum, ilizyonunu değil”* diyordu sanatçı.<sup>132</sup> Resimlerinde sürekli kahramanlar yaratır. Bunlardan bazen geçmişin bazen de günümüzün kahramanlarıdır.<sup>133</sup> Schnabel'in resimleri yeni figüratif sanatın en iyi örneklerinden bir tanesidir. Özellikle soyut sanatın mirasından önemli derecede faydalanmıştır. Sanatını oluştururken kullandığı yöntem, boya akıntılarını, kabartma ve boyayı yoğun halde kullanma, bir soyut resim ustası olarak Jackson Pollock'la teknik açıdan kuşkusuz önemli benzerlikler taşır.

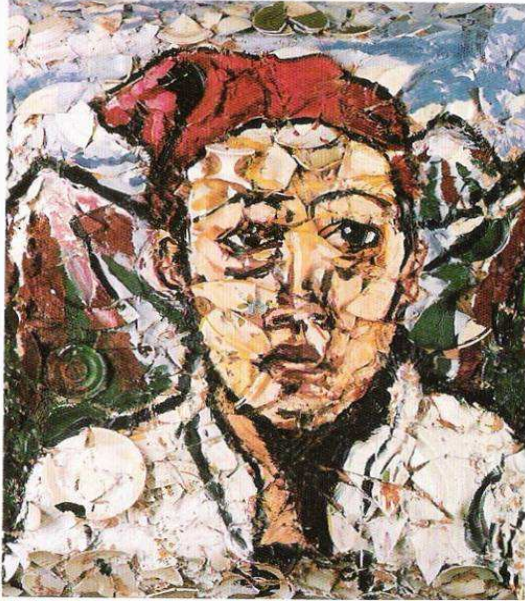
Sanatçığı farklı kılan en önemli özelliği olan, resimlerinde kullandığı tabaklar ve porselen parçalarıdır. Bu yeni oluşumun, yüzey sorununa yeni çözümler getirdiğini aynı zamanda alışıla gelmiş kolaj tekniğine yeni bir bakış açısı getirdiğide ortadadır. Kırık tabak ilgisi daha çok bireysel yaşantıdaki anıların, ümit dolu kırpıntıların yarattığı sancılı bir yüzeyi simgelemektedir. Kuspit, tabak kırma eylemi üzerinde devamlı şunları söylemektedir:

*Tabak kırma eylemi, primitiftir yıkıcıdır. Buna karşın hiç de primitif ve naif olmayan, Schnabel'deki bu kırıkları bir resme “döşemek”, onları resmin fonu olarak kullanmak ve böylece Modern Resmin bahsettiği olanaklara, en güçlü, primitif resim alanını yaratmak iadesidir. Cezanne'in alanlarda açığa çıkardığı huzursuz gerilimi, bir anlık şiddet ile hem gerçekleştirilen hem de kopya eden bir resim yüzeyi. En ücra noktalarına kadar kıpırdanan, arkeolojik çağrışımlara açılan bu yüzey, arkaik devirlerin sanatını günümüze, günümüzün ateşli cümbüşlü, sefih yaşamını güvenilmez ve bitmez tükenmez devirlerine bağlıyor. Bu yüzey dışarılara doğru taşan bir duyguyuda kapsar: Birbiriyle birleşmek için savaşılan patlayıcı dürtüler, içgüdüler bu gerilim yüklü, sancılı, somut ve yaşam resim yüzeyinden tüm içgüdü yaşamımıza tadılır. Biz kör ve kontrolsüzce bir “o” haline gelip*

<sup>132</sup>ANTMEN, Ahu; a.g.e., 272s.

<sup>133</sup>LYNTON, Norbert; a.g.e., 358s.

*resim yüzeyinden yayılan şehvet rüzgarına kapılırız. Tüm konular böylece otonom bir şehvete dönüşür.*<sup>134</sup>



**Resim36:** Julian Schnabel, 'Mele' , 1987, Ahşap



**Resim 37:** Eric Fischl, 'Kötü Çocuk', 1981

Jackson Pollock'un İçinde Barındığı Soyut Dışavurumculuk, akademik formların yozlaştığı önemli konuların sanatta yeniden ele alınması için yaratılmıştır. 1980'li yıllar bu konuları işleyen sanatı gündeme getiren ve bunu ancak figüratif sanatın yapabileceği görüşünü benimseyen sanatçıların ortaya çıkışına tanık olmuştur.<sup>135</sup> Soyut sanat yeniden saygınlık kazandığını; yeni figüratif sanatın soyutlamaya, örneğin; Schnabel'in, Jackson Pollock'un sanatına olduğu gibi ne kadar çok şey borçlu olduğunu söyleyebiliriz. Böylelikle iki tarz arasındaki sınırın ortadan kalktığını söyleyebiliriz. Aslında 1980'li yıllarda içeriğin kazandığı özellik bunun yeniden simgesel bir malzemeyle ifade edilmesidir. Sanatçı resimlerinde çok değişik malzemelerden yararlanmış bu nedenle kendinden önceki sanat anlayışıyla kendi sanat anlayışı arasında önemli bir bağ kurmuştur.

Schnabel'in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi

<sup>134</sup> Donald Kuspit; "Julian Schnabel ve Primitifin Yeniden Keşfi", **Sanat Çevresi**, Çev:Sema Çağa, Nisan 1986, S.90, 40s.

<sup>135</sup> LYNTON, Norbert; a.g.e., 348s.

gözetmemesi özellikle dikkat çekmiş, hatta Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun birini oluşturmuştur. Schnabel'in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür.<sup>136</sup>

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

Kavramsal sanatın en revaçta olduğu yıllarda öğrenim görmesine rağmen, Salle'nin resme yönelmesi, görünürde, kavramsal sanatın resim karşıtı tavrına duyduğu rahatsızlık yüzünden gibidir. Oysa Salle temelde modernizmin saf sanat anlayışına karşı çıkmıştır. Çağdaş görüntüleme araçları yığınla okadar farklı görüntüler üretiyorlar ki, sanatın saf kalmasını artık olanaksızlaştığını, daha doğrusu gereksiz hale geldiğini hissetmişti sanatçı. Salle, bu yüzden birçok çağdaş sanatçı gibi, TV, video, dergi ya da gazetelerdeki görüntülerden bol bol yararlanmıştı. Ancak bu yararlanmanın, imgeleri birebir almaktan öte, medyanın sunuş şekliyle ilgili olduğunu belirtmekteyiz.<sup>137</sup>

Salle'nin resimlerinde kat kat ve üst üste koyduğu sürrealist parçalar görülür. Onun resimleri tuval üzerine farklı malzeme ve görüntülerden oluşur; içerisinde erotizmi temsil eden, pornografik dergilerden aktarılmış çıplak kadınlar, Theodore Gericault'un resimlerinden alınmış cesetler yer alırken, bunun yanında güncel olan değişik nesne ve parçalarda eklenmiştir. Eric Fisch de bu dünyayı, özelliklede erotize edilmiş dünyaya odaklanmış bir diğer Amerikalı sanatçıdır. Ancak Salle'nin tersine,

---

<sup>136</sup> <http://gazideilk yaz.editboard.com/t180-yeni-dyavurumcu-sanat>

<sup>137</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 360s.

Fischl'nin resimleri daha tutarlı ve gerçekçidir. Figürlerin oranlarında ve yan yana gelişlerinde çok fazla zorlama, biçim bozma gözükmez. (Resim 36)<sup>138</sup> Bazı resimlerinde ensest, röntgencilik, ilk gençlik döneminde cinsellik gibi konulara değinen Fischl, adeta fotografik bir üslup kullandığı resimlerinden yansıyan derin yalnızlık duygusu nedeniyle 'çağdaş bir Edward Hopper' olarak nitelendirilmiştir.

Eric Firsch, beyaz, orta sınıf Amerikalıların, dışarıdan görülen zengin ve muhteşem yaşamına karşın boş, amaçsız ve sapkınlıklar ve çarpıklıklarla dolu dünyasına tanıklık eden, bir nevi belgeleyen resimleriyle 1980'lerde Schnbel ve Salle ile birlikte Amerikan sanat ortamının en çok dikkat çeken ressamı arasında yer almıştır. "*Çağdaş bir Edward Hopper*" olarak Fischl, *Pop Sanat'ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü "Amerikan Rüyasının" gerçek görüntüsünü gözler önüne sermiştir.*"<sup>139</sup>

Yeni dışavurumcu sanat belirli bir ülkenin veya bir kültürün sanatın olmamıştır. O nedenle bu üslubu kullanan sanatçılar da, farklı ülke ve kültürlerde yetişmiştir. İtalya'da Yeni Dışavurumculuk, eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın (1939-1979) yılında Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi gibi bir grup genç İtalyan ressamını "Transavanguardia" adıyla anmaya, çalışmalarını desteklemeye başlamasıyla gelişmiştir.

*"İtalyan son dönem resminin "Üç C"si olarak sembolize edilen, üç isim Clemente, Chia ve Cucchi'dir. İtalyan ressamı, (Paladino da dahil) sanatlarını, resmin geleneksel anlamını zorlamayan içerik yenilenmeleri ile oluştururlar. Resimsel yapı normlarına bu bağlılık, İtalya'nın tarihsel ve sanatsal fonunda yetişmiş olmanın bir sonucudur. Chia'nın Kübistlere, Clement'in Picabia'ya olan dilsel yatkınlıkları dikkat çeker. Aynı zamanda, daha canlı ve özgür bir renklilik, melankoli ve neşe durumları da İtalyan olmanın resme getirdiği katkılar olarak görülebilir."*<sup>140</sup>

Sandro Chia, 1946 'da klasik dönemin en önemli ve büyük ustalar çıkarmış kültür kenti Floransa'da doğdu. Floransa Güzel Sanatlar Akademisi, Istituto d'Arte'de eğitim gördü ve 1969'da mezun oldu. 1970'de Roma'dan başlayarak Avrupa'nın tamamını ve Hindistan'dan Türkiye'ye kadar birçok ülkeyi gezdi. Chia'nın sanatı, gezdiği ülke coğrafyalarının kültüründen etkilenmiştir. Gezdiği

<sup>138</sup> YILMAZ, Mehmet; a.g.e., 362s.

<sup>139</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 268s.

<sup>140</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 34s.

bölgelerin fikirlerine ve yaşamlarına ait sürdürdüğü çalışmalarını, Roma ve Avrupa'da sergiledi. 1980 ve 1981 arasında Almanya'da çalışmalarda bulundu ve Alman resimlerinden etkilendi. Özellikle 1982 yılından sonra yaptığı çalışmalar ve Amerika'da düzenlediği sergiler tanınmasını sağladı.

Sandro Chia “Doğru zamanda doğru yerde olmak” düşüncesiyle Yeni Dünya'ya göçmüş ve New York ressamaları arasında giderek sanat birikimini Avrupa'da edinmenin ayrıcalığını yaşamıştır. Chia, tam anlamıyla Modern Sanat geleneğinin uzantısı olan, sürekli olarak geçmişe açık göndermelerde bulunan bir resim yaratmıştır. Onun yapıtlarının kökenleri kendi ifadesiyle, Giotto'dan Picasso'ya uzanan süreçteki figür resmine dayanmaktadır. Bir ressam olarak, “üslupların labirentinde çalışmalıyım” sözünde de anlaşıldığı gibi, Chia için, “öncenin öncesi” daima merak konusu olmuştur. Chia'nın resmi, boyasal resmin ağırlığını her zaman hissettirir. Kalın ve katı bir boyama ile sağlanan doku kalitesi, ifadenin yalın ve anlaşılabilirliği ile uyum içindedir. Chia, öteki dışavurumculardan birçok noktada ayrılır. O'nun dili, kent kültürü ve yaşamına dönük yapıt üreten resim anlayışının dışında, mitolojiye, tarihe ve ütopyaya bağlı durumdadır. Bu bakımdan da Kiefer ve Baselitz'e daha yakındır.<sup>141</sup>

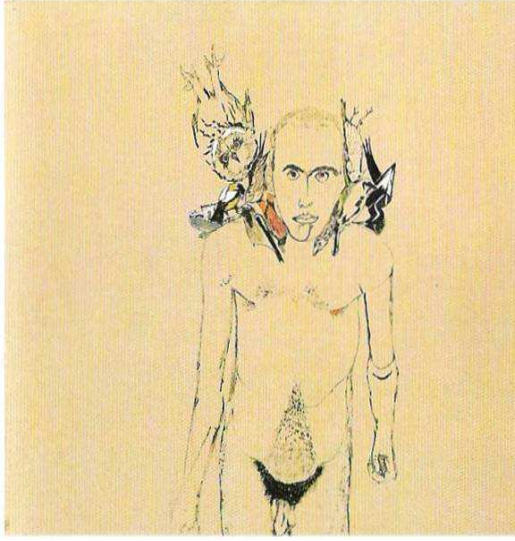
Clemente, sanatını Maniyerist etkilerin, psikolojik takıntıların üzerine inşa etmiştir. Clemente, otoportreleri üzerinde insanlığın dramatik ruhsal durumlarını işaret edercesine, özellikle cinsellik, iki cinslilik ile ilgilenerek bireysel kimliği merkezileştirmektedir.

Dramatik sahnelerde ironik portrelere kadar geniş olan sanat anlayışında Clemente, izleyiciyi ürküten, şaşırtan imgeler kullanmış, konular seçmiştir. İmgeleri Gerçeküstücülerle benzerlik taşısa da, Gerçeküstücü sanatın aksine Clemente hikayeci olmayan (non-narrative) amaçta figüratif imgeler kullanmıştır. Geleneksel anlamları açıklamak için görsel bir sözlük yaratmaya çalışmıştır. Crone'ye göre, bu yüzden hikaye anlatmaz, ama gerçeği sorgulayarak huzur kaçıır.<sup>142</sup>

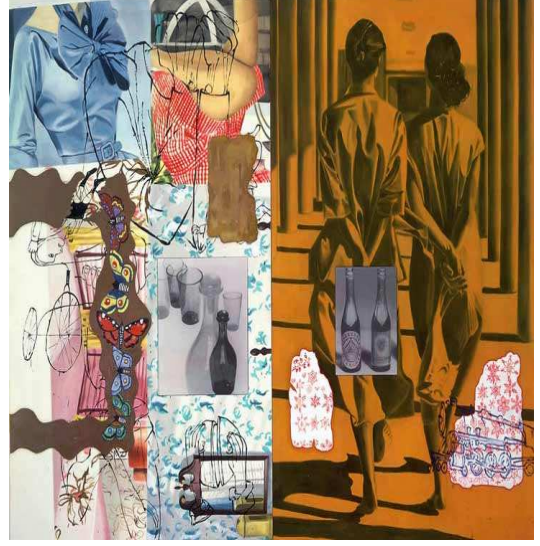
<sup>141</sup> Bkz.Gerald Marzorita, “The Last Hero”, **Art News**, April 1983, New York <http://etd.lib.edu/theses/available/etd-02262009-3122950087820387unrestricted/31295008782038.pdf>

<sup>142</sup> <http://gazideilk yaz.editboard.com/t180-yeni-dyavurumcu-sanat>





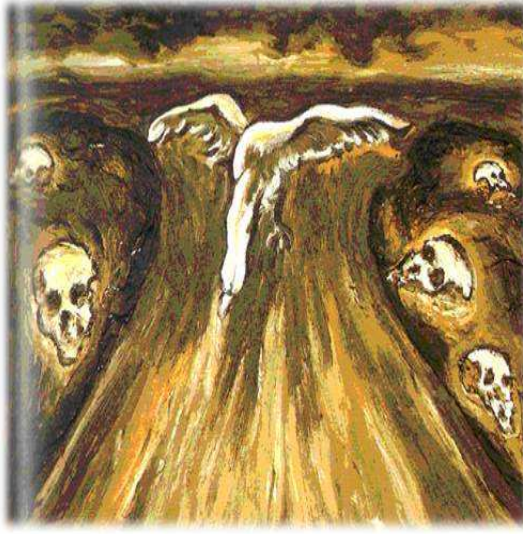
**Resim 38:** Francesco Clemente  
'Kendi portresi', 1979



**Resim 39:** David Salle, 'Eski Şişeler', 1995

Yeni Dışavurumculuğun İtalya'daki temsilcileri Clemente, Cucchi ve Chia, Baselitz ve Kiefer'le karşılaştırıldığında bu sanatçıların kendi ulusal kültürlerinden ziyade kişisel yaşantılarına odaklandıkları, ama bunu da belli bir alaycılıkla ele aldıkları söylenebilir. Clemente, işine yaradığı taktirde her santsal değeri çekinmeden kullanan bir ressamdır. Ayrıca, resmin hemen bütün tekniklerinde ürünler vermiştir. Eşcinsellik ve kendi portresi, üzerinde çalıştığı konulardandır. Cucchi de resmine konuk ettiği kuru kafaları ve tedirgin edici mekanlarıyla Kiefer'in ciddiyetini anımsatır. Chia ise diğer ikisine göre en alaycı olmalıdır. Onun gelenekle ilişkisi sevgi ve nefret ilişkisidir. Geçmişe hayrandır çünkü aşılması güç yapıtlar ortaya koymuştur. Dolayısıyla onların mükemmelliği aynı zamanda nefretin kaynağı olmaktadır.<sup>143</sup>

<sup>143</sup> YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme**, Ütopya Sanat Dizisi, 2006, 59s.



**Resim 40:** Enzo Cucchi, 'İşlenmemiş Manzara',  
95x 76 cm



**Resim 41:** Sandro Chia, *Princess of China*,

Alman, İtalyan ve Amerikalı olan ve farklı kültürler içerisinde yoğrulmuş olan bu sanatçılar ve sanatlarındaki farklılık, figürü ele alış biçimleri şunu gösteriyor ki; O da yeni dışavurumculuğun belirli bir kültüre ve belirli bir ülkeye ait sayılamayacağıdır. Baselitz'in Fransız sanatçılar olmak üzere birçok sanatçıyı (Picasso, Braque, Van Dongen) Münih'e getirmeyi başardılar. Böylece Münih kenti, Dresden, Moskova ve Paris'ten gelen sanatçıların buluşma yeri oldu.<sup>144</sup>

Yeni Dışavurumculuk potasında hiç kuşkusuz bir sanatsal-tarihsel dönemlenedirme çabasıyla eritilen tüm bu sanatçıların ortak noktası, 'dışavurumculuk'larından da anlaşılacağı gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hakim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özellikler ve öznel anlatılar ön plandadır. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim 1980'lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuş, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modernizm şemalarında

<sup>144</sup> CABANE, Pierre; 'Die Brücke', **Modernizmin Serüveni**, Haz.Enis Batur, İstanbul, 1997, 474s.

bir türlü yer bulamayan Fransız ressam Balthus ya da İngiliz ressam Lucian Freud gibi eski kuşak figüratif ressamlar adeta yeniden keşfedilmiştir.<sup>145</sup>

Her akım gibi ortaya çıkışı büyük ses getiren Yeni Dışavurumculuk, yalnız Minimal ve Kavramsal sanatın teorileri, görüntüleri ve yaratılan boşluk ortamına duyulan rahatsızlıkla sergilenmiş bir tutum değil, bunlara tepki olarak dünyanın birçok yerinde aynı anda, aynı yaklaşımla tekrar konuya, boyaya, figüre ve yer yer de soyut anlatıma bir dönüş olarak ortaya çıkmıştır.<sup>146</sup> Yeni Dışavurumculuğu Alman Dışavurumculuğunun bir devamı olarak gören eleştirmenlerin aksine, Yeni Dışavurumcu sanatçıların eserlerindeki biçimler bunun tam tersini söylemektedir. Akımlar birbirine tepki olarak gelişse de her yeni oluşum bir öncekileri de bünyesinde bir şekilde barındırmaktadır. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuğu sadece Alman Dışavurumculuğunun bir devamı olarak görmek pek doğru olmaz. Çünkü Yeni Dışavurumculuk arada geçen diğer akımlarla (Gerçeküstücülük, Pop Art, Soyut Dışavurumculuk, Art Brut, Minimal ve Kavramsal sanat) da kendini harmanlayan bir sanattır. Özetlersek;

*“Yeni Dışavurumculuk geniş ve biçim ve içerik bağımsızlığı içinde 20.yy’ın son döneminde ard\_ endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini tarih ve gelecekle olan ağırlıklarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir. Kimi kez ‘naif’ resimden de biçimsel ve teknik öğeler, hatta sanat tarihinden çeşitli imgeler alan Yeni Dışavurumculuk, Post-Modernizm gibi, Modernizmin 20.yy’ın olduğu kadar daha önceki dönemlerinde sanatlarından ve anlayışlarından istediği gibi yararlanan oldukça eklektik (seçici) bir akımdır.”<sup>147</sup>*

---

<sup>145</sup> ANTMEN, Ahu; a.g.e., 24s.

<sup>146</sup> Baykam Bedri, a.g.e., 41s.

<sup>147</sup> **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Y.E.M., Yay, İstanbul, 1997, 1931 s.

## VI. BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE YENİ DİŞAVURUMCULUK

#### 6.1. 1980'lere Gelirken Türk Resmi

1980'li yıllarda Yeni Dışavurumculuğun Dünya sanat anlayışına hakim olması ile Dışavurumculuk, aynı yüzyıl içerisinde üçüncü kez gündeme oturmuş oluyordu. Batıda modernleşme, kentlerin birer sanayi merkezine dönüşmesiyle, burada yoğunlaşan ve yaşamaya başlayan insanın, farklı yaşamlara alışma ve buralarda yeni yaşamlar kurma çalışmalarına neden olurken, aynı dönemde ülkemizde yaşanan modernleşme, Cumhuriyetle birlikte oluşumuna başlamış, fakat batı ve modern dünyanın farklı odaklarını keşfederken, Türkiye, siyasal değişimler ve toplumsal üst yapının oluşturma sürecini yaşamıştır.

1966 sonrasında yeni figürün sorunlarına yönelen ressamalar, tıpkı Almanya'nın yüzyılın ilk yarısında yaşadığı siyasal ortamın arifesini yaşıyorlardı. Bir krizin eşliğinde bulunuyorlardı ve ansızın ortaya çıkan büyük karışıklıkla, aşırı kutuplaşmaya karşı akımla, eylemlerin dizginleneceği, baskı altına alınacağı bir dönemdi. 66 Akademi mezunları 70'lerde yurt dışına eğitime gönderildiler. Beş yıl Türkiye sanat ortamından uzak kalan sanatçıların en büyük kaybı, ülkelerindeyken başlattıkları yeni kıpırtıların meyvesinin 80'ler yeni dışavurumcuları tarafından devşirilmesi olmuştur. Bu genç akademi mezunlarının yöneldikleri Dışavurumcu- Gerçeküstücü sanat anlayışı 80'ler sonrasında Yeni Dışavurumculuk adıyla Batı'da ve ülkemizde sanat gündemine yerleşmiştir. Kendi kıpırtılarını önceden sezemeyen Türkiye; ancak Batı sanat ortamınca onaylanmış bir sanat akımı olduğu zaman dikkatini Dışavurumcu olgunun üzerine yoğunlaştırmıştır.<sup>148</sup> Mehmet Güleriyüz, Komet, Alaattin Aksoy ve Talayman 66 yılında Akademi Mezunlarından birkaçıdır. 66 sonrası Akademi mezunlarının başlattıkları bu resimsel anlatım önem taşımaktadır. Çünkü o dönemde henüz soyut dışavurumcu sanat anlayışına karşıt bir yeni anlayışın bu gençler tarafından başladığı gözden kaçıyor ve hatta küçümseniyordu.

---

<sup>148</sup> BEYKAL, Canan; a.g.e., 1988

1970'lerde ülkenin siyasi ve bu yapıya paralel olarak değişen sosyal ve ekonomik yapı, aynı zamanda sanat ortamını da etkilemişti. Bu bağlamda o dönem, ülkemizin içinde bulunduğu siyasi ortamdan bahsetmenin gerekli olacağı kanısındayım.

70'li yılların siyasi bunalımı, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmeleri, şiddet olayları askeri darbe ile sonlandı. Türkiye'yi demokratikleşmeden uzaklaştıran, ülkeyi siyasal ve ekonomik açıdan yeniden yapılandırmayı amaçladığını açıklayan, ancak özgürlükleri kısıtlayarak, özellikle genç kuşağı baskı altına alıp apolitikleştirerek bireyi yalnızlığa sürükleyen bu yapılanmanın 83'lerde siyasi patiler kurulup seçimler yapılmasına rağmen 80'lerin sonlarına kadar sürdüğü söylenebilir.

Bununla beraberinde Türkiye 80 sonrası, ekonomik anlamda sancılı bir dönem geçirmiştir. Serbest piyasa ekonomisi, servet dağılımının biçim değiştirmesi ve dışa borçlanma sonucunda toplumun kesimleri arasında ekonomik kutuplaşmalar artmıştır. Kırsal kesim yoksullaşmış, toplumun refahına ilgi göstermeyen, parasal çıkarları kutsallaştıran, zengin ve çok zenginler oluşmaya başlamıştır. Uluslararası tüketim ekonomisinin etkileriyle ülkede bir tüketim patlaması dönemi başlamıştı. Beklentinin bir örnek verecek olursak; "Gençlik Nereye Koşuyor" başlıklı bir araştırmada 80'lerin başında hala geçerli olan "sevginin" yerini daha sonra "para" almış, mutsuzluk artmış, zengin olma yolunda tercihler yine 80'lerin başında "iyi eğitim" ve "ticaret" olarak belirtilirken, 90'lı yıllarda "miras, şans oyunları ve politika" yönüne kaymıştır. Araştırmaya göre kesin değişme 80 sonrasında başlamıştır.<sup>149</sup>

Sanat anlamında baktığımız zaman 70'li 80'li yıllar arasında önemli açıklamalar ve sempozyumlar düzenleniyor sanat üzerine bildiriler yayınlanıyor. 1977'de IDGSA'nın I.Sanat Bayramı kapsamında "2000 Yılına Doğru Sanatlar" ki sanatın geleceği, sanat ve toplum ilişkisi, sanat eğitimi gibi konularda 37 bildiri yayınlamıştır. 1979 yılında "Türkiye'de Sanat Eğitimi", 1983 ve 84'te Marmara üniversitesinin düzenlediği "İnsan-Sanat-Çevre", Galeri Sempozyumu ve Mimar

---

<sup>149</sup> MADRA, Beral; "Çağdaş Sanat Merkezi", <http://www.btmadra.com/articles/articles.html>

Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği “Müzecilik ve Koleksiyonculuk” adlı 3 açık oturum yapılmış, 1985’te MSÜ’nin V.Sanat Bayramı çerçevesinde “Sanat ve Gençlik” sempozyumunda gençliğin yaratma sorununun, sanatçıların gençlik yapıtları ve gençliğin sanat izleyiciliği ile ele alınmıştır.<sup>150</sup>

Galeri, Aynı dönem içerisinde sanata sahip çıkılmamasının, sanatsal belleğin oluşması ve canlı tutulmasında önemli bir yer olan müzeleri bütünüyle ihmal etmesinin eleştirildiği ve tartışıldığı 1970’li yıllardan itibaren İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük şehirlerde sanatı destekleme işlevinin sayıları hızla artan galeriler tarafından üstlenildiği görülür. Bunların bir tanesi Galeri Baraz’ın Düzenlediği “Türk Resminde Modernleşme Süreci” 1950-1987 dönemini içeren geniş kapsamlı bir sergidir. Özel galerilerin düzenlediği sergiler eleştirilebilir yönlerine rağmen seksenli yıllar siyasi ortamında topluma modern ve çağdaş sanatı tanıtan, sanat yoluyla insanlara eleştirel bilinç getiren, bellek oluşturmaya çalışan işlerin izlenmesini sağladıkları ölçüde önem taşımaktadır.<sup>151</sup>

Bu dönemde Galeri BM’nin düzenlemiş olduğu grup sergileri, yarışmalı veya bir kavram üzerinde gerçekleştirilen sergiler, dönemin genç ve dinamik, üretken sanatçıları belirlemesi açısından önemli oluşumlardır.

Bu anlamdaki grup sergilerine ek olarak “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” adı altında gerçekleştirilen grup sergilerinin de önemle vurgulaması gerekir. Başlangıçta Yusuf Tartak’ın çabalarıyla gerçekleştirilen bu sergiler Hale Arpacıoğlu, Tomur Atgök, Bedri Baykam, Ayşe Erkmen, Gülsüm Karamustafa vb gibi sanatçıların katılımıyla da gelişmiştir. Uluslararası düzeyde ne kadar öncülük taşıdığı belirsiz olsa da, bu çalışmaların yaratıldığı dönem ve yer açısından özgün çalışmalar olduğunu söyleyebiliriz. Bu yapıtlar karışık malzemelerin kullanılışı, bir fikir ürünü oluşu, yönlü araştırmaları kapsama ve dönemin düşünsel yapısıyla bağ kurması açısından evrensel değerler taşımaktadır. Ancak olaya başka bir boyutta bakarsak başka yerlerde olduğu gibi sanat pazarı ciddi bir canlandırma yaşamış olsada, bu

<sup>150</sup> MADRA, Beral; “Çağdaş Sanat Merkezi”, <http://www.btmadra.com/articles/articles.html>

<sup>151</sup> DUBEN İpek-YILDIZ Esra; **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul Mart 2008, 22s.

sanat yatırımı bilgidен ve öngörölü planlamadan yoksundur. Yerel sanat pazarı, sanatçının içe dönük durumlarında bir açıklama yaratmış olabilir, ancak orda uluslar arası rekabet içinde yer alma olanağı vermemiştir.

80’li yıllarda başına baktığımız zaman sanatçıların kendilerini bir sorgulama içine soktuklarını görürüz. Merkeze resim ve sorunlar bu çerçevede ele alınmıştır. Buna biz kuşak çatışması diyemeyiz ama değişime yönelik bir adımın var olduğunu söyleyebiliriz. Sanat nedir, gerekliliği nedir, gibi sorular sıkça sorulmuştur. Batılı sanatçıların benimseme ve Batıdan gelen etkiler sorgulanmaya başlamıştır.

80’li yılların sonunda dünya aydınları çağdaş sanat ortamı düzenlemede, modernist kutuplaşmanın oluşturduğu sınırların ortadan kalktığı biçimde dile getirmeye başlamıştır. 80’li yılların ortasından sonra dünya sanatçıları ve sanat ortamları arasında belirgin bir iletişim ve alışveriş başlamış farklılıkların bir araya geçmesi doğrultusunda büyük projeler üretilmekteydi. Aynı yıllarda Feshane’de düzenlenen “Serotonin” sergisinde “benzer duygu ve düşüncelerde bir araya gelen müzisyen, dansçı, mimar, mühendis, iktisatçı, ressam, şair, tiyatrocu gibi farklı alanlardan kişiler mekandan aldıkları izlenimle” sanat politika, günlük yaşam arasındaki ilişkilere üzerine kurulu çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.<sup>152</sup>

Dışarıdan bakıldığında o dönem Türkiye Çağdaş sanat etkinlikleri için çok da uygun görülmektedir. Demokratikleşme sorunları, insan hakları ihlalleri, Güneydoğu sorunu, Sünni-Alevi tartışmaları, ardı ardına yaşanan ekonomik krizler yarattığı yüksek enflasyon toplumsal ve bireysel yaşamı derinden etkilemiştir. Toplum adeta her şeyi şaşkınlıkla izleyen pasiflerle haksız hak talebinde bulunan aktivistler olarak ikiye bölünmüştür. Çoğunluk ve seçkin azınlık olarak bölümlemeler ayrılan toplum sözcüklerini yapay aydınlar arasında da uzlaşmaya zorlaştırmıştır. Bu nedenle heterojen yapı içerisinde sanatçılarda paylarını almakta; ciddi ikilemeler yaşamaktadır. Postmodernistler, modernistleri köktencilik ve geçmişle bağlarını koparmakla suçlarken, modernistlerde başarılı olduklarını kanıtlayamaz hale gelmişlerdir. Çünkü resmi kültür ve ideoloji sanata gereken önemi vermemektedir.

<sup>152</sup> DUBEN İpek-YILDIZ Esra; **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul Mart 2008, 22s.

1960 – 1980 siyasal açıdan üç askeri müdahalenin yaşandığı, anayasanın iki kez değiştiği, toplumu oluşturan kesitler arasında dengelerin sürekli oynadığı, sol düşüncenin yasallaştığı, ya da yasaklandığı, toplumsal akımların yaygınlaştığı ya da kısıtlandığı, karşıtlıklar ve çalkantılarla dolu bir dönemdi. Ekonomik açıdan da 1976'ya kadar yüksek bir kalkınma hızı, sanayileşme atılımı, holdingleşme, bu tarihten sonra petrol fiyatlarında yükselme ve Kıbrıs savaşının etkileriyle enflasyonist bir dönem yaşanmakta. Bu arada kentleşme devleşti, köyden kente göç gittikçe yoğunlaştı, köy yaşantısı ve gelenekleri arkada bırakılıp, kent yaşantısı ve kültürüne geçiş süreci başladı. Kente alışmakta olan köy ve kasaba insanının edinmekte olduğu yedek kültür ve ya da alt kültür sınır tanımadan gelişmekte. Sanat bu ortamda, ağırlaşan günlük yaşamdan bir çıkış yolu, yozlaşmaya karşı desteklenecek tek seçenek; sanatçı da tüm değişimleri en duyarlı biçimde algılayarak, toplumu uyaran, dürten, silkeleyen insan olma işlevini yükledi.<sup>153</sup>

## 6.2. Dünya ile Eşzamanlı Olarak Türkiye’de Yeni Dışavurumculuk

Teknoloji bilim ve politika günümüz insanını yabancılaştırmıştır. Bütün bu faktörlerin verdiği ilerlemeye karşın Batı’lı insan kendisine sunulan modern ama küçük bir çevre içinde yabancılaşmayı derinden yaşıyordu. Bütün modern kent yaşamına karşın büyük bir değişim geçirmeden ilkelliğini ve sıradanlığının sürdüren insanın; teknoloji, ekonomi ve kentsel gelişimin kendilerini saf dışı etmesiyle dikkatleri tekrar ilkelliğe çekmek istemesi doğaldır.

Türkiye’de modern sonrası üretimin özellikleri 80’li yılların ortasında gündeme geldi. Modernin yüzyıllık geleceğinin bir biçimde tüketilmesi ve modernin kendine yeni açılımlar araması anlamına gelen bir süreç. Türkiye’de kendine özgü nitelikte–modernizmin tamamlanmamışlığı içerisinde gerçekleşmeye başladı. Her şeyin sonu geldi duygusu Türkiye’de 80’den sonra yaşanmaya başladı. Modern köktenci bir kopuş yaşandı mı sorusuna gelince, bunu yanıtı, Türkiye’de her yönden tamamlanmamış bir modernizm vardır. Söz gelimi Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealizm gibi kemik akımlar yaşanmamışsa, Dışavurumculuk ve toplumsal gerçekliğe yatırım yapan eğilimler yeğlenmiş ise bu tamamlanmamışlık göstergesidir.

Türkiye 80’lerde patlak veren Yeni Dışavurumculuğa, olayın gerçek oluşum biçimiyle, yani Minimal ve Kavramsal sanata bir tepki, yeni bir kuşağın bireysel, özgün yaklaşımı, arada geçen akımların sentezinden etkilenmiştir Yeni bir dışavurum

<sup>153</sup> Beral Madra, **Hürriyet Gösteri/** Sayı 78/Mayıs /1987



olarak algılanmadı. Olay biçimsel açıdan, kendi ortamında, tutucu izlenimci kesme karşı modern bir tavır olarak basite indirildi ve 1910'un Avrupa'sı gibi yaşandı.

Bu ifade biçiminin Türkiye'deki çıkışını hazırlayan nedenler, batıdaki nedenlerden farklıdır. Almanya'nın bölünmüşlüğü ve Dışavurumculuktan gelen sanat kültürü, İtalya'da transavangard kavramının çıkışı, Amerika'da aç sanat piyasasının doyurulma gereksimi, batıda bu akımın çıkışına zemin hazırlayan etkenlerdir. Bu çıkış Türkiye de 1980 sonrası siyasal ve sosyal yapının farklılaşması ve bunu sanat alanındaki yansımasıyla karşılık bulur. Ülkemizde Dışavurumculuğu gerektirecek bir çok olayın varlığı söz konusudur. Bunlardan bazıları;

\*Şiddet ve terör olayları

\*Modern hayatın getirdiği teknolojik kitleler üzerinde, hayatın kolaylaşması, standartların yükselmesi, refahın yaygınlaşması, gibi olumlu etkiler yanı sıra, çevre kirliliği, uyuşturucu madde bağımlılığı, tüketim ve lüks çılgınlığı.

\*Modernizmin metropol kent kültürü

\*Yalnızlık

\*Teknolojik gelişmeler sonucunda radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçları da dünyadan, yaşadığı ortamdan daha fazla haber alma bilgi edime, eğlenme gibi artıları getirirken, aynı zamanda insanı edilgen bir yapının içerisine soktuğunu inkar edemeyiz. Sonuç olarak edilgen ve reflekslerini yitirmiş bir insan imajı çıkar ortaya.

\*Yaygın İşsizlik, Enflasyon, dış borçlanma

\*Doğa ve kültür kirlenmesi

\*Etnik kimliklerin korunması sorunları

\*Yabancılaşma

\*Ülkemizde şehirleşme sanayileşme ve liberalleşme gibi birbirini bütünleyen süreçlerin içinde olması ve ahlak anlayışımızdaki köklü değişiklikler.

Tüm insanlığın etkileyen bu olaylar, kuşkusuz sanatçıyı ve sanatı daha da derinden etkiledi. Sanatçı, yaşadığı çevre, ortam ve dönemin olay ve olgularını çözümleyici, irdeleyici, açıklayıcı, araştırmacı yaklaşım ve tutum içerisinde olmasına karşın, belleğinde, beyninde, düşünde kurarak görselleştirdiği, nesneleştirdiği dünya, yaşadığımız dünyanın kargaşasını gösteren, çözüm, öneri ve çıkış yolu sunmayan bir dünya oldu. İzleyici gerçek dünyanın sorunlarıyla uğraşırken, sanat ve sanatçılarda,

onların dikkatin çekerek, yeni şeyler arıyordu. Bu genelleme, 1980'li yılların sonunda bütün dünya sanatçıları için geçerli bir durum oldu. Sanatta evrensellik ve üçüncü dünya ülkelerinin sanatının oluşturduğu potansiyel, o güne değin yalnız ABD ve Avrupa metropollerindeki sanatla uğraşan sanat uzmanlarının dikkatini çekti ve onları düşünmeye itti.<sup>154</sup>

Batıdaki ilgi Minimal ve Kavramsal akımların 70'li yıllarda getirdiği boşluğu doldurma sevdalarında, bir tuval resmine dönüş tavrı getirdiğindendi. Bizde farklı algılanması doğaldı çünkü Türkiye zaten duvar resminden çıkmamıştı ki ona geri dönüş yapsın. Her ne kadar Şükrü Aysan, Adnan Çoker gibi sanatçılar minimal ve kavramsal sanatı savunmuş olsalarda bu akımlar hiçbir zaman Türkiye'de dolu dolu yaşanmadığından bunların insanlarda yaratacağı bir tuval resmine, boya insan konulu gerilimli resimlere özlemide olmuştur. Bunun nedeni tabi ki değerli sanatçıların yetersizliğinden kaynaklı değildir. Türk insanının soğuk, donuk, objektif, soyut akımlara karşı aradığı kendine göre açıklamaları, geleneksel tuval olayını ve konuları burada bulamaması ve olayı yanlış şekilde bile anlamaya yetecek bilgi birikiminin sahip olmamamsıydı.<sup>155</sup>

Ülkemizde bireysel ataklara toplu bildiriye dönüşmemiştir. Tuval resmi geleneğinden gelen ve resimsel sorunları her zaman bu olgu içinde ve biçimsel düzlemde yansıtan Türk resmi henüz tuval resminin sorunlarını aşamamıştır. Bu nedenle de ülkemizde teorilerin iflası ve buna bağlı olarak sanat pazarının bunalımı söz konusu değildir. Ülkemizde pek az sanatçı bir akımdan başka bir akıma bir önceki aşamanın artık kendisine yetmez oluşu nedeniyle gelmiştir. Sanatçılarımızın sanki değişmez bir yazgı gibi en gözde anlayıştan yola çıkarak resim yapmaya başlamaları yöneldikleri sanatsal anlayışın biçim ve içerik olarak altında yatan nedenleri anlayarak, öğrenerek uygulamalarını engellemektedir. Batıya baktığımızda Yeni Dışavurumcu sanatçıların ciddi bir sanat eğitimi almış kişiler olduğunu görürüz. Baselitz, Kiefer, Lupert'in resimleri son derece sağlam bir biçimde ortaya konmuş temel sorunlardan oluşur. Türk resminde de yeni tartışmalara çözüm arayışlarının gündeme geldiği muhakkaktır. Fakat resmin temel sorunlarını çözümlmek için

<sup>154</sup> Beral Madra, **Çağdaş Sanatta İpuçları Yakaladık**, 48s.

<sup>155</sup> BAYKAM, Bedri; a.g.e., 147s.

hangi akım ya da anlayışta olursa olsun, yapılmakta olan resme ulaşmadan önce sanatçının, yaşanması doğal olan aşamalardan geçerek içinde bulunduğu noktaya kendi sanat anlayışının, doğal gelişiminin sonucu olarak varmış olması gerekir. Bunun içinde sanat eğitimi veren kurumlara büyük görev düşmektedir.

Batı 1980'li yıllarda Dışavurumculuğu yeniden ele alırken onunla aynı kulvarda giren Türk toplumunda figür yıllarca büyük sorun olagelmıştır. Akademi kökenli bir gelişim çizgisinde, figüratif anlatımda özgürce yaklaşımların denendiği bir ortam oluşmuştur. Ozamandan beri hala günümüzde de devam eden, uzlaşılamayan konu ise figüre bağlılık derecesidir. Türk resminin, 1980'lerde Yeni Dışavurumcu sanat eğilimiyle gösterdiği Batı'ya koşut gelişim çizgisi Yeni Figürasyon Eğiliminin dışavurumcu tavrından temellenir. 1960'lı yılların deneyimlerinden yararlanan, 1970'li yılların çözümleyici uygulamaların üslup çeşitlerini zenginleştirdiği gibi, Yeni Dışavurumcu eğilimlere de olanak sağlamıştır. Batıda birçok ülkede aynı anda görülen ve uluslar arası ortak bir sanat tavrını ortaya koyan bu akıma Türk sanatçıların katılımı; Batılı örneklerinin etkisinden çok kişiliklerinin dışavurumcu nitelikleri ve santsal gelişimleriyle birlikte, 1970'li yıllardaki sosyo-politik baskıların yarattığı içe dönüklük ve son on yılda da toplumda gençliğin bireyselliğini kanıtlama çabası ile meydana geçmiştir. Varoluş sorununa ve simgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımla; özgün biçimlendirmeler ve güçlü rendelerle, biçim çeşitliliği yaratılmış, resim sanatına yeni bir dinamizm getirmiştir.<sup>156</sup>

Türkiye'de Yeni Dışavurumcu sanatçıların çıkışları, batıdaki benzeri sanatçıların çıkışlarıyla benzerlik taşır. Yeni Dışavurumcu Türk sanatçıları da belirli bir toplu etkinlik ile ortaya çıkmamışlardır. Ancak kişisel ve farklı üsluptaki sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları karma, galeri sergileriyle gündeme gelmişlerdir.

Bu dönem sanatçılarda göze çarpan en önemli değişim; geçmiş dönemlerde yaşanan grup hareketlerinin yerine bireysel düzeydeki etkinliklere bırakmasıdır. Daha önce sanatçılarda var olan, toplumsal ve sosyal gerçeklere yönelik ilgiler

---

<sup>156</sup> BAYKAM Bedri; a.g.e., 147s.

yerine, tamamen bireysel “iç çözümler”e bırakılmıştır. İnsan hem figür hemde birey olarak sanatın merkezini oluşturmuştur. İnsan figürü aynı zamanda gitgide çeşitli yöntemlerle parçalanmış ve deforme edilen bir hal almıştır. Bu bağlamda yeni tekniklerde kullanılmaya başlanmıştır.

Batılı ilk Yeni Dışavurumcu ressamın, cinsel ilişki, fahişelerin ve homoseksüellerin dünyası, uyuşturucu kullanan sanatçıların dünyası gibi konular resimde işlenmiştir. Batı sanat ortamında bir şok etkisi yaratmıştı. Bu durum, Türk sanat ortamında da benzer ama farklı şekilde yaşandı. Bedri Baykam, Mehmet Güleriyüz gibi sanatçılar Türk Yeni Dışavurumculuğundan rol üstlenen sanatçılardır. Cinsel konularına çekinmeden girdiler fakat batıdaki gibi şok etkisi yaratmamıştır ülkemizde. Yeni Dışavurumculuğun, içerik ve üslup açısından tekdüzeliğe yatkınlığı, birçok sanatçıyı 1980’li yılların sonuna doğru tedirginliğe itti. Değişim ve içeriğin zenginleşmesi gerekliliği hissedilmeye başlandı. Doğrudan anlatım yerine, derin, gizli düşüncelere yer verilmeliydi. Bu değişimin ilk örneklerini Baykam siyasal ve toplumsal içerikli düzenlemeler, resimler ve foto-resimlerle gerçekleştirmiş.<sup>157</sup>

Yeni Dışavurumculuğun yurt dışındaki gibi Türkiye’de de gelenek ve tarihe yeni bir bakış geliştirme, onları yeniden ele alma gayreti içinde pek de bulunmadığını görürüz. Bu konuda yakın döneme ilişkin toplumsal olayları irdeleme ve yeniden tartışılması konusunda duyarlı olan sanatçı Bedri Baykam’dır.

Bedri Baykam’ın resimlerinde temel konu kişinin duruşu yaşama, dünyaya bakışıdır. 1980’li yıllarda yaptığı çalışmalarda kullandığı malzemeler, nitelik ve yöntem bakımından Schnabel’in yapılarıyla çok benzerlik taşır. Baykam’ın özellikle 1980 sonrası yapıtlarında Yeni Dışavurumculuk ve kapsamında başka akımlar içeren çalışmalar sergilemiş, Türk resim sanatı tarihi sürecinde uyarılma mantığının dışına çıkmaya çalışmış büyük ölçüde de başarılı olmuştur sanatçı. Uzun yıllar dışarıda yaşamış olmasına rağmen bireyi olduğu toplumun ‘kendince’ kaygılarını, toplumsal çelişkileri bir uyarıcı kimliğinde bürünerek yansıtmaya çalışmıştır. Türkiye de

---

<sup>157</sup> Beral Madra, a.g.e., 22.23s.

bunları yaparken de batıda da ‘Batı Sanatı’ ön yargısını yıkmak için kendi gayretleriyle manifestolar, bildiriler yayınlamıştır. Aynı zamanda siyasete de atılarak, ülkede yaşanan gelişmelere Kemalist ve Laik bir düzlemde tepki gösteren organizasyonlar ve çalışmalarda bulunmuştur. Türkiye de gelişen olayların daima iyi bir takipçisi olmakla birlikte kendini bu gelişmenin dışında bırakmamaya olumlu ya da olumsuz tepkiler vermeye gayret etmiştir. Baykam’ın kendi hikayesinden yola çıkarak işlediği temalar, siyasi konular, sanat tarihine atıfta bulunan işlerin tümü bütününe paçasıdır.

*“Ben her resimde aynı olan adam değilim, ben her resimde yazı olan adam değilim her resimde kolaj kullanan adam değilim. Sürekli resim çeken adam değilim. Ben hep enstalasyonlar yapan adam değilim, hep siyaset eylem yapan adam değilim... Bunların hepsinin oluşturduğu genel söylemin bir de estetik dili var bunu anlaşılır hale, tanınır hale getirdim. Yüz metre ilerden benim işlerimin tanınır hale gelmesini sağladım ve bu benim başarımdır.”<sup>158</sup>*

*Benim sayemde Türkiye ilk defa bir uluslar arası akımı, hem görsel hem düşünsel olarak hem de tüm taşıdığı sorunsal tartışarak, batıyla aynı anda yaşadı. Ben ‘Fahişenin Odası’ ve tüm diğer dönemseller çıkış yaptığım yapıtlarımı gerçekleştirdiğimde, ortada Yeni Dışavurumculuk akımının adı bile yoktu. Ressamlar birbirini tanımazdı. 1982 sonbaharında benimkilerle benzer resimlerin o anda dünyada yapılmakta olduğunu dergilerden öğrenmeye balayınca, ömür boyu unutamayacağım bir rahatlama hissetmişim. Demek ki ‘aşırı farklı’ resimleri yapan tek çığgın ben değildim.<sup>159</sup>*

Yeni Dışavurumculuk, Baykam’a göre, farklı ülkelerde aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkmış olmasına bakılırsa, belirli bir grubun başlattığı bir akım değil, 1980’li yılların müziği, esin kaynakları ve yaşam tarzıyla ilgili toplumsal olgudur. Bu da kendini boyayı, figürü şekilleri alabildiğince serbest kullanmak olarak göstermişti.<sup>160</sup> Sanatçının bu konudaki düşünceleri şöyledir;

*Geçmiş sanat akımlarının belki hiçbiri, Dışavurumculuğumdaki kadar nedeni ve kuvveti olan bir ‘yeniden doğuş’ yapamazlar... Dışavurumculuk ya da Yeni Dışavurumculuk diye adlandırdığımız sanat tarzları, esasında örülü duvarları yıkmaz üzere kuruldu. Yeniden doğumunu yapan ya da bu örülü duvarları yıkmak üzere kurulu. Yenide doğumunu yapan da bu ‘özgürlük’ anlayışı. Bütün kısıtlamaları ve bağları kopardığını zannettiği halde, soyut dışavurumculuk bile, figüre, ya da gerçeğe olan direkt referansları, dışında tuttuğu ya da sakladığı için, sanatın özgürlüğünü kısıtlamış oluyordu. Öz ve tutumum, resimlerimdeki bütünlüğü, açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerlikle vermek yerine, ‘gerçek’ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi ‘şimdi ve burada’ meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlıyor. Boyanın ve çizginin bu denli çarpıcı ve varlığı, belki Sartre’ın*

<sup>158</sup> SEÇİL SERPİL, “Sanatçı ile yapılan söyleşi”, İstanbul, Mayıs, 2003

<sup>159</sup> BAYKAM Bedri, “Ekrem Kahraman’ın temelsiz, mantıksız saygısız iddalarına yanıttır”, **Türkiye’de Sanat**, sayı. 57, 2003, 39s.

<sup>160</sup> YILMAZ, Mehmet, a.g.e., 364s.

*Varoluşçuluk anlayışıyla bağdaşabilir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkartırken ki canlılığını korumak istiyorum.*<sup>161</sup>

Baykamin California’da yaşadığı yıllarda çoğu zaman grafiti kullanarak yaptığı çıplak kadınlar, oto-portreler ve diğer kompozisyonlarında cinsellik, yaşam ve ölüm konularını işlemiştir. Bu dönemdeki en önemli çalışması Fahişenin Odası’dır. Aynı dönemde yeni Dışavurumculuğun Amerika temsilcilerinden Julian Schnabel’in tabakları büyük ebatlı tuvalerde kullanarak yaptığı resimler bu akıma yeni bir soluk getirmiştir. Yeni döneme rastlayan bu iyi sanatçıyı karşılaştığımızda Baykam bunun bir tesadüf dışında hiç birşey olmadığını söylemiştir şu sözleriyle;

*“...80’li yıllarda resim öldü denilen bir ortamda, 50’lerde doğmuş birbirinden habersiz sanatçılardı bunlar; ki bunların ortak noktaları; savaş görmemiş olmaları, cinsel devrim içinde büyümeleri, slogan ve manşet kültürünü bilmeleri, resimli romanları okumaları-rock’ın roll, eklektik bir bakış açısı içinde kendi özgürlüğünü yaşamış olanları gibi - bunlar hiç resim sanatı ölmüş mü olmemiş mi diye sorgulamadan, para getirir mi getirmez mi, resim yasak mı değil mi demeden büyük ebatlı resimler yapmaya başladılar... Sonra 1981’de Art in America’da; Avrupa’da Dışavurumculuk, “New York’ta Dışavurumculuk” adlı ciddi kritikler çıkmaya başladı. Bu beni hem çok heyecanlandırdı hem de üzdü... Schnabel’in kırık tabaklarla yaptığı resimleri ilk kez 1981’de ressam ve fotoğrafcı arkadaşım Ron Stewart sayesinde duydum ve aradaki benzerlik karşısında çok şaşırım.”*<sup>162</sup>

Baykam Fahişenin Odası dışında, bir çok eserinde kadını cinsel obje olarak ele almıştır. Ani değişiklik (1986) , Rüyavari Değeler (2001) adlı tabloları sanatçının diğer resimlerindeki gibi erotik çıplaklığı birtakım işaret ve yazılarla cinsel ve etnik kimliği, romantik erotizmle dile getirmektedir. Sanatçının özellikle “Dişi Entrikalar” sergisinde erotizmi arzulayan itirafçı romantik bakıştan, kadın imgesine daha açık, pornografiye gönderme yapan bir tarzda ele aldığı söylenebilir. Beral Madra sanatı hakkında düşüncelerini şöyle dile getirmektedir;

*“Baykam’ın Türkiye de erkek sanatçılarda rastlanmayacak türde cinselliğin özellikle erkek, egemen yönden itiraf eden, tartışan ve sorgulayan bir yanı vardır. Kadının bir arzu nesnesi olarak görüldüğünü ve kendisinin bu durum içinde yer aldığını vurgularken, kadını fetiş olarak gösterdiği resimlerde bile okşayan ve el üstünde bir tutan bir yaklaşım vardır. Resimlerde romantik bir erotizm vardı.”*<sup>163</sup>

<sup>161</sup> BAYKAM Bedri; a.g.e., 49s.

<sup>162</sup> BAYKAM, Bedri; **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 1994, 262s.

<sup>163</sup> Beral MADRA; “**Sanat ve Yaşam arasında söz ve imge arasında**”, Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 51s.

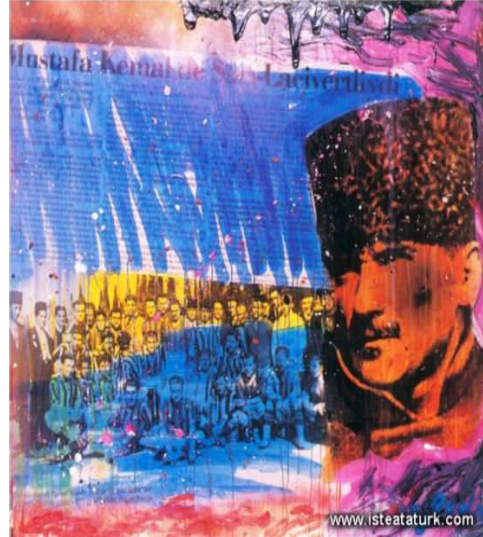
Baykamin bu çalışmaları 1980'lerin Yeni Dışavurumcu sanatçı kuşağı içinde yer alan David Salle'ın postmodernizmin pastij söylemini kullanarak modern dönem ve geçmiş yüzyıllara ait çalışmalar üzerine erotik kadın figürlerini bindirdiği çalışmalarını anımsatır. Bu yapıtlarda sanatçının modelleriyle yaptığı çekimlerden yola çıkarak hazırlanan inj-jet baskı, kumaş, plastik döşemeler, çinko levhalar, tuval, düz ya da akan boya ve çim halılar yol ve gök manzaraları ile birleşir.<sup>164</sup>

Baykamin 1987'den itibaren yaptığı işlerin hemen hemen yarısı siyasi konulara odaklanmıştır. Kubilay'ın Odası'ndan önce ilk üç boyutlu işi Demokrasi Kutusu (1987) ve I. İstanbul Bienali'nde sergilenen Referandum Kutusu ile eş zamanlı olarak ağırlıklı "Foto-Haber Resimleri" dizisini üretiyordu. 1987'de İstanbul'da gerçekleşen "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit Sergisi"nde yer alan Demokrasi Kutusu'nu sanatçı şöyle tanımlar;

*"Demokrasi Kutusu, bütün kökenlerini 1970'li yılların Türkiye'sinden çıkarmıştır. Görüldüğü gibi politikaya değinen sanatın sosyal gerçekçi, kavramsal olan sanatın da sıkıcı görülmesi için bir zorunluluk yok. Sessiz ve durgun olmayan Yaşayan sanat, Yeni Dışavurumculukta buluna heyecan ve içerikten doğal olarak çıkış yapan bir gelişme olarak görülebilir".<sup>165</sup>*



**Resim 42:**Bedri Baykam, *Demokrasi Kutusu*  
1987, Sunta üzerine karışık teknik, 110x220



**Resim 43:**Bedri Baykam  
*Mustafa Kemal de Sarı-lacivertliydi* 1998  
Fotopentür, 103 x 128

<sup>164</sup> DUBEN İpek-YILDIZ Esra; **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul Mart 2008, 230s.

<sup>165</sup> DUBEN İpek-YILDIZ Esra; a.g.e., 235s.

Baykam'ın özümsemiği Atatürkçü ideoloji onun sanatçı kimliğinin temel taşlarından biridir. Baykam'ın siyasi içerikli işlerinin olduğu “İç Manzaralar” (1988) sergisi Kenan Evren ve Turgut Özal dönemindeki sansüre ve işkenceye karşı bir sergiydi. Burada İşkence Kutsusu, Günah Kutusu gibi üç boyutlu çalışmalar da yer aldı. 1990'da “555K (27 Mayıs ilk Aşkımızdı)”, 1994'te “Kuvay-i Milliye”, 1997'de “68'li Yıllar” siyasi içerikli sergilerdi.

Yapıtları kadar yaptıklarıyla da gündemde kalan sanatçı sanat eleştirilenleri tarafından da olumlu olumsuz bir çok eleştiriden oluşan tepkiler almıştır. Fotoğraf-resim (Photo-painting), foto haber resim (photo-news painting) lerden oluşan 555K Sergisinde kendi yaşamı, yaşam görüntüsü ile fotoğraflar ve basından seçtiği güncel olayların, fotoğrafların ve üzerine yapılan boya ve grafiti müdehaalelerinden oluşan çalışmaları hakkında farklı görüşlere sahip olan bu görüşlerine neden olan sebepleri gördükten, sanatçının kendi yapıtları ve sanat görüşüyle ilgili savunmasına yer vererek, onun yapıtlarının oluşturduğu tartışmaların sebebini yakından görmeye çalışalım.

*“Baykam'ın fotoğraflara başvurması kuşkusuz resmi bir kenar koyduğu, ya da sanat bilirlilerinin ileri sürdüğü gibi ‘desen yok’, ‘insan gibi insan yapamıyor’ sözlerinin etkisi altında kaldığı için değil! Baykam, kitlelerin üstünde ‘medya’ etkisinin ne denli güç olduğu ve kendisininse kitleyle ilişki kurmakta ne denli becerikli olduğu biliniyor. Sanatçı ne söylemek istiyorsa, şimdiye değin olduğu gibi en gösterişli, en çarpıcı ve sasıcı biçimde söylemek istiyor; açık seçik bir Yeni Ekspresyonizm özelliği bu! Tüm serginin bel kemiğini oluşturan fotoğraf haber resimlerde, resim bütünüünün bir parçası özelliği taşıyor. Genelde fotoğraf ve resim arasında oluşturulması beklenen denge, fotoğrafın haber alma özelliğinden yana ağır basıyor. Tüm fotoğraf haber-resimler olayları geçicilikten kurtardığı, kalıcılığa aktarmak amacını güdüyor.”<sup>166</sup>*

*“İçinde bulunduğumuz ekonomik, toplumsal sıkıntuların ağırlığını iyiden iyiye duyumsattığı bu dönemde, Baykam'ın ulusal gurur ve değer olgularını plastik ve politik düzlemlerde ortaya sürmesi, tabi ki rastlantıyla açıklanamaz, Bu denklik, sanatçının adını gündemde tutma düşkünlüğüne veya bazı politik konum beklentilerine dayandırılıyor. Ama burada üzerinde durulması gereken esas nokta sanatçıların uyanık bilincinden çok, inandığı savunduğu sıklıkla belittiği düşünce ve değerleri resimsel yöntemi ve diliyle alaşağı etmesiydi. Evet, burada Baykam'ın yüzeysel ve geçici saptamaları uğruna, Mustafa Kemal imgesi harcamış olmuyor mu? Çünkü, bu boyama ve biçimleme yaklaşımının sorunlaştırdığı düşünceyi görselleştirmekte tıkanıdığı ve yersiz kaldığı sözel boyuttaki katkılarına gereksinim duyduğu açıktır. Daha dramatik olan ise bu karmaşanın bir üslubal aşama olarak sunulmasıdır.”<sup>167</sup>*

<sup>166</sup> BERAL MADRA, Sanat-Siyaset Evliliği ve Bedri Baykam Sergisi

<sup>167</sup> MÜMTAZ SAĞLAM, Sanat-Politika İlişkileri sürecinde Bedri Baykam–Genç Sanat–Güzel Sanatlar Dergisi–Nisan 1996–Sayı.20 15s.



Bedri Baykam yapıtları hakkında farklı görüşlere sahip olan iki eleştirmenin düşüncelerinden sonra sanatçının tüm bu eleştiriler karşısındaki sözleri şu şekildedir;

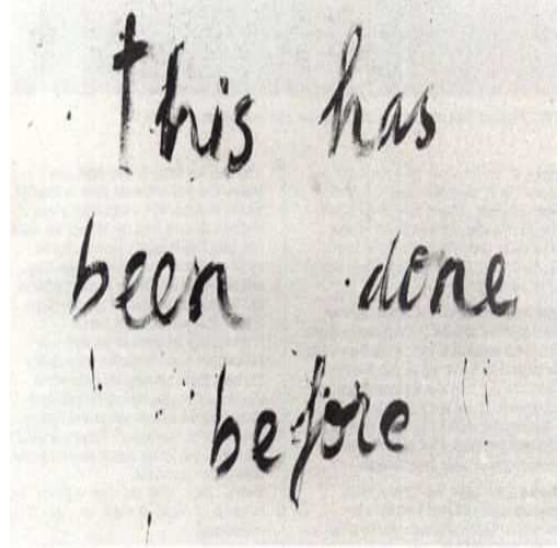
*“Çocukluk resimlerimin bugünle bağlantısından tüm yaptığım her Grafiti'nin kaynaklarına kadar, her çizgimin hesabını verdim. Arkamda yaşadığım her olaydan, söylediğim her sözden kendimi sorumlu tuttum. Ve belki hepsinden önemlisi, resimden kazandığım her kuruşu resme yatırdım. Çünkü en iyi yatırımın kendi resimlerim olduğuna kendim inanmasam başkasını nasıl inandırabilirdim?(...)*

*(...)Atatürk Kültür Merkezinde açtığım dört serginin her birinin açılışı, birer futbol maçı izdihamı şeklinde geçti. Sergilerimin başında bulunup izleyicilerle görüşmelerim izlediğim konferanslar, dia gösterileri ve basın yoluyla yürüttüğüm iletişimim, tahminlerimin ötesinde başarıya ulaştı. Sanatımla yalnız sanatsever elitin değil, aydın olma yolunda aday birçok kesimle muhatap oldum. Başlangıçta ağır bir şekilde “Amerikanvari taklitler”, “assolistlik” gibi ucuz laflarla eleştirel basın malzemelerim, afişlerim ve değişik dergilerde çıkan röportajlarım, sonunda her kuşaktan sanatçıya yol oldu.”<sup>168</sup>*

Baykam'ın farklı öykülerini farklı malzemelerle birleştirerek üst üste bindirdiği, kimilerinden bölümler parçalar gösterdiği “şerit” dizelerine 1986-1987 yıllarında çok büyük boyutlu resimlerde başladı. This has been before, grafitisi Baykam'ın “orijinal” olmanın mümkün olmadığı bilinci içinde orijinal olmak için savaş verdiğini ve Batı'nın bir “oldu bittisi” olarak yorumladığı batı Sanat Tarihi yorumunun karşısında “öteki” olan kendisinin (ve tüm “öteki” lerin )orijinal olma hakkını savunduğunu ifade eder.<sup>169</sup>



**Resim 44:** “Kalbe Yolculuk.” 180x130  
1994. Tual üzerine fotopentür



**Resim 45:** Bedri Baykam, *Bu Daha Önce Yapıldı*  
1987, tual üzerine akrilik, 162x202

<sup>168</sup> BEDRİ BAYKAM, “He çizgimin Hesabını verdim”, **Hürriyet Gösteri**, 1989, Mart, 100.sayı, Özel eki, 66-67s.

<sup>169</sup> DUBEN İpek-YILDIZ Esra; a.g.e., 231s.

Baykam Batı Sanatı'nın sanat siyasetine karşı aldığı eleştirel tavrın sürekliliği yalnız This Has Benen Done Before grafiti ve bunu içeren resim dizelerinde değil, manifestolarında ve bu konuyu ele aldığı yazılarında sürekli olarak izlenebilir. Baykam bu duruşunu da Atatürkçülüğüne bağlar:

*Batıya karşı yapılan bu başkaldırıyı neden ben yaptım? Afrikalı bir sanatçı, Güney Ameikalı bir sanatçı yapmadı? Bunun sebebi gayet açık: Atatürkçülüğü çok iyi benimsediğim için, yaptığım işe güvendiğim için, dediğimin doğru olduğunu bildiğim için bunu yaptım.*<sup>170</sup>



**Resim 46:** Bedri Baykam, *Elimden geleni yapıyorum*, 86



**Resim 47:** Bedri Baykam, *Marilyn(2)*

Bedri Baykam'ın Contemporary İstanbul 2008 Fuarı'nda ve Maison de L'Amérique Latine Monaco'da sergilenen ve büyük ilgi gören "Rüya Sahneleri: Bedri Baykam'ın 4-D leri" (2009) Son bir yıldır lens teknolojisi ile ürettiği, yükseklik, en, derinlik ve zaman faktörlerini içeren 4 boyutlu işleri üzerinde çalışan sanatçı, son 10 yıldaki "Saydam Katmanlar", "Dişi Entrikalar", "At Serisi" ve "Lolita(e)" gibi serilerinin bir sentezi ile seyircinin karşısına çıkmıştı. Bu 4 boyutlar, tual, desen, fotoğraf veya video olarak adlandıramayacak nitelikte, baş döndürücü birbiri üzerine eklenen derinliklerle rüya özelliğine sahipler.

Neden "4-D"? Çünkü 3 boyuta ek olarak zaman faktörü de ekleniyor.(Resim 47) Bu eserlerde Picasso, Monica Belluci ve Baykam'ın modellerinin yanında oturuyor olabiliyor veya Van Gogh, Dali veya Gauguin'e göndermeler, aynı

<sup>170</sup> Seçim Serpil, "Sanatçı ile Yapılan Söyleşi", İstanbul, Mayıs, 2003

görüntüde bir araya gelebiliyor. 9-10 katmanın birbiri üstüne oturtulduğu bu işler, sanatçının favori temaları olan erotizm, İstanbul, sanat tarihi ve pop kültüre göndermeler içeriyor.<sup>171</sup>

Mauritius’lu yazar, şair ve fotoğrafçı Mamade Kadreebux şunları söylüyor: “Yeni bir sayfa: Bedri’nin sanatı geri dönülmez şekilde sanata bakış tarzımızı, yaşama bakış tarzımızı, dünyayı algılayış tarzımızı değiştiriyor. Yani ressam, şair, filozof, sanatında öyle bir noktaya ulaşmış ki, bundan böyle sanata hiçbir şekilde yıllardır bakmaya alıştığımız şekilde bakamayacağız.”<sup>172</sup>



**Resim 48:**Bedri Baykam, *Son Akşam Yemeği*,  
2008, 4D sergisinden, 183 x 244



**Resim 49:**Bedri Baykam, *Benden Sonra Tufan*  
1986, 50x70, Kağıt üzerine serigrafi

Yeni Dışavruumculuğun Türk resmindeki bir başka uzantısı ise Mehmet Güler yüz dür. Güler yüz’ün 1970’lerde toplumsal eleştiriyi öne çıkaran resimleri vardı. Sanatçıyı Yeni Dışavruumculuk anlayışı kapsamında örnek gösterilebilecek sanatçı olarak değerlendirmemizin nedeni, yürürlükte olan resim yaklaşımları ve isimler üzerinde yargılama yapmanın zorluğudur. Çünkü, ressamlarımızın kendilerini tanımlayan, onların karakteristiği olacak özgün anlatımlara ulaşım süreçleri henüz netleşmemiştir.<sup>173</sup> 1980’lerde yapmaya başladığı hayvanımsı insan figürleri, o

<sup>171</sup> <http://www.haberler.com/bedri-baykam-in-son-4-d-leri-istanbul-da-haberi>

<sup>172</sup> <http://www.haberler.com/bedri-baykam-in-son-4-d-leri-istanbul-da-haberi/>

<sup>173</sup> Şenol Yoroğlu, Kemal Önsoy, Hale Arpacıoğlu, İsmet Doğan, Bedri Baykam)\* (Yrd.doç. Gülay Yaşayanlar Sağlam, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni dışavruumculuk” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 142s.

dönemin devamı sayılır. Genel olarak çizgiye dayalı resimlerdi onlar. 1980'lerin sonlarında ise renge yöneldi; ancak çizimi asla geri plana atmadı. Çünkü ona göre bir ressamı ressam yapan temel ifade aracı çizgiydi. Sanat yazarı Canan Baykal, Baraz Sergisi'ni anlatan yazısında Gülerüz için şu tanımı yapar;

*“Gülerüz, figürasyon anlayışını benimseyen sanatçılar arasında, sahte olmayan tek Dışavurumcudur. Çünkü, O'nun için Dışavurumculuk bir yaşam biçimidir. Bir davranış kuralıdır. Diğer Yeni Dışavurumculardan farkı, O'nun sanatının kökenlerinde Amerikan ya da Fransız etkileri yerine daha çok Alman Dışavurumculuğunun ve Dada'nın hiciv ve anlatımcılıkla beslenmiş yansıması bulunur.”*<sup>174</sup>

Ona göre ‘ konu’ da çok önemlidir. Nasıl ki müziğin melodisi hissedilirken veya dinlenirken müzik sözcüğü de ne kadar önemliyse, resmin melodik yapısını oluşturan resim sözcüğüde önemlidir. *“Resim felsefi temeli, ironisi ve mizahı ile izleyenlerle ve yaşamla bağ kurmalıdır.”*<sup>175</sup> Düşüncesini destekleyen resimlerde motosiklete binmiş figür, kuaför, telefon vb bunun gibi sıradan şeyleri konu edebiliyordu.



**Resim 50:**Mehmet Gülerüz, “Ayağımı Yerden Kestin” 200x180, 2009



**Resim 51:**Mehmet Gülerüz, 'Tango I', 65x50, 2008

Sanatçının 85'den bu yana resimlerinde görülen su önce sakin bir haldeyken giderek azgınlaşıp harekete geçmiştir. Burada sembolik olarak kullandığı su toplumun bir girdabıdır. Doğaçtanlığın içtenlik olduğunu belirten Gülerüz'ün resimlerinde yoğun bir imge sisteminin varlığı söz konusudur. Doğaya büyük önem

<sup>174</sup> Canan Beykal, “Baraz Sergisi”, a.g.e., 1987

<sup>175</sup> ERSOY, Ayla ;”Mehmet Gülerüz ile Sanat Üzerine Söyleşi”, **Genç Sanat**, Sayı 28, 1996, 4s.

veren ve resimlerinde kullandığı hayvanların sembolik anlamları olduğunu belirten sanatçı içinde bulunduğu dünyayı değiştirmeye yönelik isteklerinin sonucu olarak resimlerinde yer alan kımiltı mekanların yanı sıra bu isteğinin bir sonucu olarak deformasyonu salt figürde değil, mekanlarında da kullanmıştır.

Sanatçının resimlerine baktığımızda ayrıntı zenginliğine sahip olduğunu görebiliriz. Sanatçı alışılmış güzellik, estetik ve uyum kurallarını yadsıyan, kara mizahın ürkünç kıldığı figürleriyle abartılı sınırlara ulaşmıştır. Bu durumda sanatçının “Seyirlik resim” geleneğini yerle bir ettiğini söylemek mümkündür.

Güleryüz’ün resimlerine her bakışımızda biraz daha acımasızca ürkünç yanlarımız, hayvansı yabaneliklerimizin, cinsel ve sapkın duygularımızın yakalandığı bir aynaya dönüşür. Resmin biçimsel, estetik güzellik ve uyumuyla eğitilmiş bir gözün bu resimler karşısında alışılmış değer Yargılarından kuşku duyması doğaldır. Bu saldırgan davranış biçimi, bu şiddetli renkçiliği ve biçim çarpıtmalarını, devingen çizgisel boya sürüşlerini ve karamizahın sınırlarındaki tarafgil eleştiriye bu kuşaktan başka hiçbir sanatçıda Güleryüz’inki kadar şiddetli bir biçimde göremeyiz. Tiyatroyla da ilgilenmiş Mehmet Güleryüz için Vasıf Kortun;

*“Güleryüz’ün resmi metinler-arası özellik taşımakta...kendisine bilindik bir görüntü yaratma ayrıcalığı vermeyen elin umursamaz erkesi, görsel alanın ötesi...Güleryüz öncelikle figürün ressamı. Sosyal gövdenin zengin işaretleri varoluş ve hümanist bir ressam için oldukça baştan çıkarıcı. Güleryüz’ün resme tiyatrodan varması dünyanın da bir tiyatro olduğunu hatırlatan panayır ve sirk konuları irdelemesi ile açıklanabilir”<sup>176</sup>*



<sup>176</sup> <http://www.zaman.com.tr/?bl=kultursanat&trh=20051021&hn=222110>

**Resim 52:** Mehmet Güteryüz, *Martı*, 162x130,1989

Sanatçının ‘Martı’ adlı tablosu sanatçının temel ifade aracı olarak gördüğü çizgiyi çok iyi barındırmıştır. Dikkat edilirse boya/renk ve çizgi kaynaşarak bir ve aynı şey haline gelmemiştir bu resimde. Renk, çizimin içine dolduran bir yardımcı elemandan ziyade çizimin ta kendisidir ve bu bütünlük de boya hamurunda nesnelleşmiştir. (Resim 51)

Sonuç olarak baktığımızda onun resimleri 1970’lerin sonundan itibaren Batı sanatında ortaya çıkan yeni dışavurumculuk ile benzerlik göstermektedir. Ancak bu benzerliğin bir takipçilik olarak değil, kendini gerçekleştirmek var olan bir sürece girmek ve zamanın ruhunu hissetmesiyle ilgilidir diyebiliriz.

## SONUÇ

20.yy başında teknik olarak ilerlemenin yansı sıra, sanayileşmenin ve siyasal baskıların, toplumsal yapıda da değişiklikler olması sebebiyle; yaşam koşullarıyla birlikte bireyin kendine olan yabancılaşması ve hızın önem kazanmasıyla birlikte makineleşme gibi olumsuz etkilerin sonuçları olarak Dışavurumculuk bir sanat dili olarak ortaya çıkmıştır. Yaşanan bu değişiklikler sırasında içerisinde bulan sanatçı, değerlerini kaybetme endişesi içerisinde pek çok değer yitirilmiş olduğu olan inancıyla çevresine yabancılaşan sanatçı, kendi iç dünyasına dönerek mevcut durumun olumsuzluklarına başkaldırı olarak şekillenen ve yeni plastik anlayışını ortaya koyan eserler vermeye başlamışlardır. Dışavurumculuk, bu sebepten dolayı bir akım olarak değil, insanın içsel, düşsel ve çalkantılı dünyasını ortaya çıkaran bir dil anlayışdır.

Dışavurumculuk aynı zamanda 20. yy ortalarında çıkmakla birlikte kendini daha sonra 1945 sonrasında soyut, sürrealist, kübist v.s akımlarının etkinliği bitmiş gibi görünen bir dönemden sonra Soyut Dışavurumculuk olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra bu dönemin ardından minimal ve kavramsal sanatın çıkışına zemin hazırlayan yeni bir sükunet görüldü. 80'li yıllarda tekrar Avrupa çıkışlı olarak dünya sanat sahnesine Yeni –Dışavurumculuk olarak ortaya çıktı. Ülkemiz 80'li yılların öncesinde tıpkı 1800'li yıllar sonu Avrupa'sının yaşadığı bunalımları yaşıyordu. Ancak şöyle bir gerçek vardır ki Türkiye'deki yeni dışavurumculuğun çıkış sebebiyle Avrupa'dakinin farklıdır. Batı, kültür ve sanat odaklarına aşmaya başlayıp aynı zamanda 1950 ve 1970'lere uzanan dönemdeki çağdaş sanat dediğimiz kavram sanatının hegemonyasından kurtulup, kavramların tuval resminde ele alınabileceği fikri oluşturmuştur. Fakat, ülkemiz resim sanatında bu süreç Avrupa ve Amerika'daki gibi yaşanmamıştır. Çünkü, ülkemizde çağdaş sanat, resim sanatı üzerinde üstünlük kurmamıştır. Türkiye'de ise siyasal ve toplumsal özgürleşmeyi, onun akabinde bireysel özgürleşme sürecini yaşamıştır. Halk içinde bulunduğu bu baskı ortamından kurtulmak için kendine yeni bir çıkış yolu arıyordu. Yüzyıllardan beri takip ettiği Avrupa'nın yaşadığı sıkıntıları oda kendine özgü farklı gerçeklerle yaşıyordu. Batı bu konumuna gelene kadar modern, minimal, kavramsal sanatlar gibi

üç evreyi de geçirmişti. Ülkemizde ise bu süreçler bazı istisnalar dışında yaşanmamıştır. Bu yüzden Yeni-Dışavurumculukla birlikte kendini ifade etme yolunu bulmuştur.

Adı ister Alman Dışavurumculuğu, ister Soyut Dışavurumculuk(Amerikan New York merkezli), ister 1980 sonrası Batı dünyası sanatının gündeminde daha büyük ve yaygın bir etkiyle yer tutmuş olan Yeni Dışavurumculuk(Almanya merkezli Avrupa, Türkiye vb)olsun, Dışavurumculuk, sanat tarihi sahnesinde çıkışı olan 1800'lü yılların sonlarından günümüze değin bir rahatsızlığın ve ona karşı verilen bir tepkinin sanatı olmuştur. İncelendiğinde bu gruplaşmalar içerisinde yer alan sanatçıların birbirine benzemediği görülür. Dışavurumcu sanatçıların içsel özgürlüğünü ve sınırsız dışavurumunun yanı sıra bilinen tek gerçeğin “görünen gerçek” olduğuna inanan bireylerden oluşacağı kaygısı ile görünen gerçeğin ötesinde, aslında varolanın, görülen gerçeklikten alınan izlenimlerin, sanatçının iç dünyasında şekillenerek yeni bir anlam kazanması ve bu anlamın samimi duyularla içselleştirilerek ifade edilmesi gereğini savunmuşlardır.



## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

ADAIR, Gilbert; **“Post Modernci Kapıyı İki Kere Çalar”** ,Çev: Nazım Dikbas,  
İkinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994

ANTMEN Ahu, **“20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”**, Birinci Baskı, Sel  
Yayıncılık, İstanbul, 1998

BAHR, Hermann; **“Dışavurumculuk”**, Çev: Doğan Şahiner, Kalın, 1989

BAYKAM Bedri; **“Boyanın Beyni”**, Literatür Yayıncılık, I.Basım, İstanbul, Ekim,  
1990

BAYKAM, Bedri; **“Maymunların Resim Yapma Hakkı”**, Literatür Yayıncılık,  
İstanbul, 1994

BEKSAÇ, Engin; **“Avrupa Sanatı”**, 1.Basım, Troya Yayıncılık, İstanbul, 1994

CABANE, Pierre; **“Die Brücke”**, **“Modernizmin Serüveni”**, Haz. Enis Batur,  
İstanbul, 1997

DOMBRICH, E.H; **“Sanatın Öyküsü”**, Çev:Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi  
Kitapevi, İstanbul,

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

ERZEN, Jale N.; **“Modernizm Sonrası Sanat”**, **“Çağdaş Düşünce ve Sanat”**,  
Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1991

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Ekspresyonizm: Bazı temel sorunlara bir bakış”,  
“**Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri**”, Y.K.Y. Yay., İstanbul,  
1995

KANDİNSKY, Wasily; “**Sanatta Manevilik Üzerine**”, Çev: N.Bigalı, İzmir, 1981

KINAY, C; “**Sanat Tarihi**”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993

KUSPİT, Donald; “Julian Schnabel ve Primitifin Yeniden Keşfi”, “**Sanat  
Çevresi**”, Çev: Sema Çağa, Nisan 1986, S.90, 40s.)

LYNTON, Norbert; “**Modern Sanatın Öyküsü**”, Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş,  
Remzi Kitapevi

MADRA, Beral; “**Sanat ve Yaşam arasında söz ve imge arasında**”, Boyut  
Yayıları, İstanbul, 1999

ÖZAYTEN, Nilgün; “**Dışavurumculuk**”, Kalın-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi,  
Sayı:7, 1988

READ, Herbert; “**Sanatın Anlamı**”, (Çev:Güner İnal, Nuşin Asgari), Türk Tarih  
Kurumu Basımevi, Ankara, 1960

RICHARD, Lionel; “**Ekspresyonizm**”, Çev: Beral Madra, Remzi Kitabevi, İstanbul  
1991

SERULAZ, Maurice; “**Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**”, Çev: D. Erbil,  
Remzi Kitapevi, İstanbul, 1983

SHEPPARD ,Richard; “Alman Dışavurumculuğu”, “**Modernizm Serüveni**”,  
haz.Enis Batur, y.k.y. yay.,İstanbul

TANSUĞ, Sezer; **“Çağdaş Türk Sanatı”**, Remzi Kitapevi, 6.Basım, 1991,

TUNALI İsmail; **“Marksist Estetik”**, Altın Yayıncılık, İstanbul 1993

TURANİ, Adnan; **“Dünya Sanat Tarihi”**, Remzi Kitapevi,

Thomas PARSON-Lain GALE; **“Ekspresyonizm”**, Yayınları, Londra, 1993,

YILMAZ, Mehmet; **“Modernizmden Postmodernizme”**, Ütopya Sanat Dizisi,  
2006

## **YABANCI KAYNAKLAR**

FINEBER, Jonathan; **“Art Since 1940 Strategies of Being”**, London: Laurence  
King Publishing, 1995

HONNEF, Klaus; **“Contemporary Art”(Modern Sanat)**, Köln: Benedikt Taschen,  
1992

HUNTER, Sam; **Amerikan Art of the 20th Century (20. Yüzyıl Amerikan  
Sanatı)**, Harry N.Abrams, Inc., Publishers., New York

KUSPİT Donald; **“The New (?) Ekspresyonizm: Art as Damaged Goods”**, **Art  
forum**, Nov.1981

LUCIE-Smith Edward; **“Artoday”**, Londo: Phaidon Press Ltd.199

MARZORİTA, Gerald, **“The Last Hero”**, **Art News**, April 1983, New York

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

## **ANSİKLOPEDİLER**

**Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Görsel yayınları, 1983

## MAKALELER

ADALI, Altan; “Kolajın Tarihsel Oluşumu, Toplumbilim”, **Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, Sayı: 4, Haziran 1996

BAYKAM, Bedri; “Ekrem Kahraman’ın temelsiz, mantıksız saygısız iddalarına yanıtımdır”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı.57, 2003

BAYKAM, Bedri; “He çizgimin Hesabını verdim”, **Hürriyet Gösteri**, 1989, Mart, 100.sayı

BAYKAM, Bedri; “New York 88-II”, **Gösteri**, No:104, Temmuz 1989

BEYKAL, Canan; “Baraz Sergisi” , **Kalın-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı:6, İstanbul, 1987

BEYKAL, Canan; Dışavurumculuk, **Kalın-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı:7, İstanbul, 1987

ÇAKIROĞLU, Levent; “Baselitz’in Baş Aşağı Duran Figürleri”, **Milliyet Sanat**, 2002

ERSOY, Ayla; “Mehmet Güleriyüz ile Sanat Üzerine Söyleşi”, **Genç Sanat**, Sayı:28, 1996

HAMİ ÇAĞDAŞ; (söyleşi), “Feshane sanatla belgeleniyor”, **Hürriyet Gösteri**, sayı:107, Ekim 1989

KAHRAMAN, Hasan Bülent; Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış, **Kalın Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, sayı:7, 1988

KEMAL, İskender; Cumhuriyetin ilk yıllarındaki türk resmi ve siyaset ilişkileri, **Türkiye’de Sanat**, Ocak/Şubat-Yıl 1996

KUSPİT, Donald; “Julian Schnabel ve Primitifin Yeniden Keşfi”, **Sanat Çevresi**, 1998

MADRA, Beral; **Hürriyet Gösteri/** Sayı 78/Mayıs /1987

MADRA Beral; “Modern’den Postmodern’e” ‘1990’lar, Gösteri Dergisi, 1998

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

SAĞLAM, Mümtaz; Sanat-Politika İlişkileri sürecinde Bedri Baykam–Genç Sanat-  
**Güzel Sanatlar Dergisi-Nisan 1996-Sayı.20**

ŞAHİNER, Rifat; “**Küresel Ekonomi ve Sanat**”-  
(<http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>)

TANSUĞ, Sezen; “Markus Lupertz Aya İrini’de”, **Milliyet Sanat Dergisi**,  
Sayı:178, 1987

TURANLI, Pınar; “Kirchner ve Berlin Sokakları”, **Artist Modern**, Kasım, 2008

ULAY, Faruk; Kiefer’i Evetlemek, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:119, 1 Eylül 1988

YAHŞİ BARAZ; “Dünya Sanatında Soyut”, **Genç sanat Dergisi**, Sayı: 41, Ocak  
1998

“Bedri Baykamla söyleşi”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı:50  
Yayın Tarihi: Ocak 1985

#### **YAYINLANMAMIŞ TEZ, BİLDİRİ VE RAPORLAR**

Gülay Yaşayanlar Sağlam, “**Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk**” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992

KUSPİT Donald, “A Critical History of 20th-Century Art”,  
Chapter:<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-24-06.asp>,2006

## WEB ADRESLERİ

<http://www.haberler.com/bedri-baykam-in-son-4-d-leri-istanbul-da-haberi/>  
<http://gazideilkyaz.editboard.com/t180-yeni-dyavurumcu-sanat>  
<http://gazideilkyaz.editboard.com/t180-yeni-dyavurumcu-sanat>  
<http://www.hagayret.net/viewtopic.php?t=26634-turk-resim-sanati-hakkinda-hersey>  
<http://www.zaman.com.tr/?bl=kultursanat&trh=20051021&hn=222110>  
[http://www.wikipedia.org/wiki/Soyut\\_d%C4%B1%C5%9Forumculuk](http://www.wikipedia.org/wiki/Soyut_d%C4%B1%C5%9Forumculuk)  
[http://www.turkcebilgi.com/soyut\\_dıřavurumculuk/ansiklopedi](http://www.turkcebilgi.com/soyut_dıřavurumculuk/ansiklopedi)  
<http://www.haberler.com/bedri-baykam-in-son-4-d-leri-istanbul-da-haberi>  
<http://www.odevsitesi.com/örnekelr/2005-6/114379-dıřavurumculuk--ekspresyonizm>  
[http://www.google.com.tr/search?hl=tr&source=hp&q=modernizm+postmodernizm+ikilemi&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs\\_rfai](http://www.google.com.tr/search?hl=tr&source=hp&q=modernizm+postmodernizm+ikilemi&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai)  
<http://www.baktabul.net/edebiyatcilar-sairler/18275-bedri-rahmi-eyuboglu-1913-1975-bedri-rahmi-eyuboglu-hayati-biyografisi.html>  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_Ludwig\\_Kirchner](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner)  
<http://www.biriyilik.com/odevler-kaynaklar/iktisat-isletme-ve-ekonomi/globallesmenin-tarihsel-gıletıřim>  
<http://www.msxlabs.org/forum/sanat/244317-soyut-disavurumculuk-soyut-ekspresyonizm.html>  
<http://www.msxlabs.org/forum/sanat/200383-sanat-akimlari-disavurumculuk-ekspresyo-nizm.html>

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad Soyad** : Yudum Akkuş

**Doğum Tarihi** : 01/01/1985

**Yabancı Dil** : İngilizce

### EĞİTİM BİLGİLERİ:

**Lisans** :2002-2006 Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi  
Resim-İş Öğretmenliği

**Lise** :1997-2000 Şirinyer Lisesi

### İŞ BİLGİLERİ:

**İş Tecrübesi** :Yok

**Meslek/Birlik/Dernek /Kuruluş Üyeliği:** 'KULE B' Grup Üyesi

### Sergiler:

2007 - Kişisel-İzmir Büyükşehir Belediyesi Çetin Emeç Sanat Merkezi

2007 - Kişisel-Bornova Belediyesi Uğur Mumcu Kültür Merkezi

2006 - Karma-Gümüldür Belediyesi Sergi Salonu

2006 - Karma-Buca Eğitim Fakültesi Sergi Salonu

2009 - Karma-Ege Üniversitesi 50.yıl Köşkü

2009 - Karma-Antalya Devlet Resim Heykel Sanat Galerisi

2010 - Karma-Bindallı Sanat Galerisi-İstanbul

2010-Karma-Kursart Sanat Galerisi

### Ödüller:

2005 - İzmir Türk Koleji Resim Yarış Sergileme Ödülü

2006 - DYO Resim Yarışması Sergileme Ödülü

2006 - 25.Turgut Pura Vakfı Resim Yarışması "Tibet Kızılçam Ödülü"

2006 - Ege Obezite Derneği 2.Uluslararası Resim Yarışması Mansiyon Ödülü

