

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

YENİ-DİŞAVURUMCU RESİMDE
ŞİDDETİN VE GERİLİMİN İFADE ARACI OLARAK
RENK

Hazırlayan

Cahit AKKAYA

Danışman

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

İZMİR-2007

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Yeni-Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk Olgusu” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Cahit AKKAYA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Ana Sanat Dalı öğrencisi Cahit Akkaya' nın Yeni-Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk Olgusu konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu No:

Üniv. Kodu:

- Not. Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: AKKAYA

Adı: Cahit

Tezin Türkçe Adı: Yeni-Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk Olgusu

Tezin Yabancı Dildeki Adı: he Color İn Neo-Expressionist Painting As a Means of Expression of Violence and Tension

Tezin Yapıldığı Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.F.

Yıl: 2007

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 75

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd.Doç.Dr.

Adı: A. Feyzi

Soyadı: KORUR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Yeni-Dışavurumculuk
- 2- Renk
- 3- Şiddet
- 4- Gerilim
- 5-

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Neo-Expressionism
- 2-Color
- 3-Violence
- 4-Tension
- 5-

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Her sanatsal oluşum kendini önceleyen, alt-geçmiş sanatsal oluşumlar üzerinde temellenmekle birlikte kendine ait yeni değerlerle var olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Yeni-Dışavurumculuk’u tanıma, anlama, çok yönlülüğü ile kavrama süreci Yeni-Dışavurumculuk’un sahip olduğu-üzerinde temellendiği-geçmiş sanatsal mirası, bu mirasın plastik dilini, bu bağlamda da renk olgusuna açıklık getirmeyi gerektirmektedir. Duruma şiddet açısından bakıldığında ise şiddet kavramının fiziksel şiddet ediminden nasıl olup ta içinde bulunduğumuz Modern- Post-Modern süreçte bu kadar başkalaşmış, gizlenmiş bir hal aldığı, Yeni-Dışavurumculuk’un bu yeni durumla olan derin bağı, zorunlu olarak iç içe geçmişliğini anlamayı zorunlu kılmaktadır.

Yukarıda belirtilen bağlamlar çerçevesinde tez üç ana bölüm olarak belirlenmiştir. Birinci bölümde, sanat tarihinde plastik değerlerin resim sanatı içerisindeki oluşum-birikim sürecini, özel olarak ta ‘Renk’ olgusu incelenmiştir. Renk olgusu bu bölümde İlkçağ’daki doğa gözlemine dayalı, ton değerleri içeren bir anlatım biçiminden başlayıp, nesnenin lokal renginden bağımsızlaşmasına, renk ile ilgili bilimsel gelişmeler ve insanın renk algısı konusundaki yapılan incelemelere oradan da rengin kendi başına bir değer olarak algılandığı ve uygulandığı resimsel sürecin ifadesine yönelik olarak değerlendirilmiştir. İkinci bölümde ise ‘Şiddet’ olgusuna öncelikle insanın gelişimi açısından antropolojik, sosyolojik ve psikolojik olarak yapılan araştırmalara, incelemelere değinilerek, Modern süreçteki başkalaşımı ve bütün sosyal alana yayılışı incelenmiş ve sanat tarihindeki şiddetin resimsel konumlanışı değerlendirilmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise Modern, Post-Modern süreç içerisinde yer alan Yeni-Dışavurumculuk akımının öncelikle genel özellikleri ve ortaya çıkış nedenselliği, sonrasında ise ortaya koyduğu sanatsal tavır ve plastik oluşum süreci “Şiddet” ve “Renk” kavramları temel alınmak suretiyle ifade edilmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

Each artistic embodiment (formation) , besides becoming firmly fixed upon the sub-past artistic embodiments,giving themselves priority, exists with modern merits of his own. In view of this, the process of acknowledging Neo-Expressionism, understanding it and comprehending its versatility takes a new meaning by apprehending the past artistic inheritance which Neo-Expressionism possesses and upon which it becomes firmly fixed, the plastic language of this inheritance and, in this sense, by comprehending the color phenomenon , while, as far as the violence phenomenon is concerned, it takes a new meaning by understanding how the concept of violence has become so metamorphosed and disguised from a physical violence action during the present Modern-Post-Modern period, and by apprehending the profound connection of Neo-Expressionism with this new circumstance. It makes sense also when the spots through which Neo-Expressionism identifies itself are perceptible by conceiving our current process with its other related aspects.

In this context, the thesis begins with a part specifying the embodiment - accumulation process of plastic merits within the art of painting in the History of Art, particularly indicating the process of color phenomenon till Neo-Expressionism. The second part of the thesis touches on the transforming aspect of the violence phenomenon within the course of history, and is based on its internalized,disguised structure during the Modern-Post-Modern process in particular. Finally, the thesis studies the artistic and plastic embodiment introduced by Neo-Expressionism during Modern-Post-Modern period upon which NeoExpressionism became firmly fixed. ' Violence ' and ' Color ' have been the leading,basic concepts in this sense.

ÖNSÖZ

Tezin oluşum sürecinde bana her zaman yol gösteren danışmanım Yrd. Doç.Dr. A. Feyzi KORUR'a, açıklamaları ve yönlendirmeleri ile teze yön veren hocam Yrd. Doç.Dr. Rasim ÖZGÜR'e, çevirilerimi yapmam konusunda desteğini benden esirgemeyen ablam Nuray AKKAYA'ya, uğraşlarım konusunda bana her zaman destek olan annem Fatma AKKAYA'ya ve ablam Seda AKKAYA'ya ve son olarakta teknik konulardaki destek ve anlayışları için Güzel Sanatlar Enstitüsü çalışanlarına ayrı ayrı teşekkür ederim.

Cahit AKKAYA

İÇİNDEKİLER

YENİ-DIŞAVURUMCU RESİMDE ŞİDDETİN VE GERİLİMİN İFADE ARACI OLARAK RENK

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ	x
1.GİRİŞ	1
1.1. Amaç	2
1.2. Kapsam	3
1.3. Yöntem	3

1. BÖLÜM

1. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE RESİM SANATINDA

RENK, RENK İLE İLGİLİ BİLİMSEL GELİŞMELER VE RENK TEORİLERİ

1.1. İlkçağ'da Ortaçağ'a Sanat Anlayışı ve Renk Kullanımı	4
1.3. Ortaçağ'dan Rönesans' a Sanat Anlayışı ve Renk Kullanımı	8
1.4. Rönesans'tan Empresyonizm'e Resim Sanatı ve Renk Kullanımı	10
1.5. Renk İle İlgili Bilimsel Gelişmeler ve Renk Teorileri	19
1.5.1. Rengin Işık Niteliği ile İlgili Teoriler	20
1.5.1.1. Isaak Newton Renk Teorisi	20
1.5.1.2. Thomas Young Renk Teorisi	20

1.5.2. Rengin Görme ile İlgili Teorileri	21
1.5.2.1. Young-Helmholtz Renkli Görme Teorisi	21
1.5.3. Rengin Boya Olarak İncelenmesi	55
1.6. Empresyonizm'den Soyut-Dışavurumculuk'a renk.....	23

2. BÖLÜM

TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE ŞİDDET VE SANATTA ŞİDDET OLGUSU

2.1. Antropolojik ve Psikolojik Açıdan Şiddet Olgusu	34
2.2. Sosyolojik Açıdan Şiddet ve Modernizm Olgusu	36
2.3. Sanat ve Şiddet İlişkisi.....	38

3. BÖLÜM

YENİ-DIŞAVURUMCULUK

3.1. Moder, Postmodern Süreçte Yeni-Dışavurumculuk'un Ortaya Çıkışı ve Gelişim Süreci.....	45
3.2.Yeni-Dışavurumcu Sanat.....	49
3.3. Yeni-Dışavurumculuk'ta Renk ve Şiddet Olgusu.....	55
SONUÇ	66
KAYNAKÇA	67
ÖZGEÇMİŞ.....	72

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: : Renk çemberi ve renk çemberindeki renkleri yan yana gösteren oniki renk çeşidinin belli bir sekans içinde.....	22
Şekil 2: Altırenk grubundan oluşan renk katalağı. Valör, doygunluk niteliklerine göre oluşturulan üçgenler.....	23
Şekil 3: Oniki hue üçgeninin siyah/beyaz (notr) valöre bağımlı olarak oluşturdukları şemalar.....	23
Şekil 4: Cezanne'ın Elmalar ve Portakallar adlı tablosuna ilişkin şema.....	27

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Dordogne mağara resmi.....	4
Resim 2: Lascaux mağara resmi.....	5
Resim 3: Kraliçeler Vadisinden duvar resimleri, Kraliçe Nefertiti, Taçlı Horus ile Nefertiti , M.Ö. 1290-1224	6
Resim 4: Pompei'den manzara resmi.....	7
Resim 5: Elmalı Kilisesi, 11. -12. Yüzyıl, Kapadokya/ Nevşehir.....	8
Resim 6: Novgorod Okulu, Aziz Blaise ve Spiridonos , 14. Yüzyıl.....	9
Resim 7: Andrei Rublev, Kutsal Üçlü İkonası, 15. Yüzyıl.....	9
Resim 8: Jan van Eyck, De Aanbidding Van Het Lam Gods, 1432, St.-afskathedraal, Almanya.....	10
Resim 9: Piero della Francesca, Konstantin'in Düşü, 1460.	11
Resim 10: Leonardo da Vinci, Azize Anna , Meryem ve Çocuk İsa'dan ayrıntı, 168,5 x 130 cm, 1510, Museum du Louvre.....	11
Resim 11: Giovanni Bellini, Dört Evliya Arasında Meryem, 1505, Venedik'te Sta. Zaccaria'nın atlar esmi.....	12
Resim 12: Tiziano, Meryem Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri ,1519-1526, Maria dei Frari kilisesi, Venedik.....	13
Resim 13: El Greco, Bakirenin Göğe Yükselişi, 1608-13, Museo de Santa.....	13

Resim 14: Peter Paul Rubens, Çarşıdan İndirilme, 1611-12, Courtauld Institute Gallery.....	14
Resim 15: Harmensz van Rijn Rembrandt, Oto Portre'den ayrıntı, Frick Collection , New York, USA.....	15
Resim 16: Joseph Mallord William Turner, Gölün Üzerinde Günbatımı, 1840.....	16
Resim 17: Jean-Baptiste Camille Corot, Kasırganın Rüzgarı.....	16
Resim 18: Claude Monet , İlkbaharda Tarlalar, 1884.....	19
Resim 19: Paul Gauguin, Breton'lu Köylü, Kadınlar, 1894, Paris, Musee d'Orsay..	24
Resim 20: Paul Cezanne, Saint-Victoire Dağı, 1900, The Hermitage Museum; St. Petersburg.....	26
Resim 21: Paul Cezanne, Elmalar ve Portakallar, 1895, Musée d'Orsay, Paris, France.....	26
Resim 22: Henri Matisse , Yıkılanlar ile Kaplumbağa, 1908.....	28
Resim 23: Raoul Dufy, Turuncu Natüremort, 1948.....	28
Resim 24: Ernst Ludwig Kirchner, Oturan Kız, 1910-1920, Minneapolis Institute of Arts.....	30
Resim 25: Emil Nolde, Çarşıya Gerilme, 1911-12, On loan to the Museum Folkwang, Essen.....	30
Resim 26: Wassilij Kandinsky, Her ikisi de Çizgili, 1932.....	31
Resim 27: : Piet Mondrian ,Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyah Kompozisyonu, 1921....	31
Resim 28: : Robert Delaunay, Simultane Kontrastlar: Güneş ve Ay, 1912.....	32
Resim 29: Kazimir Malevich, İsimsiz, 1915, Amsterdam Stedelijk Museum, Holland.....	32
Resim 30: Barnett Newman, Kim Korkar,Sarı ve Mavi'den III, 1966-67.....	33
Resim 31: Mark Rothko, Mavi Turuncu Kırmızı, 1961.....	33
Resim 32: Grünewald, Çarşıya Geriliş, 1515, Musee d'Unterlinden, Comlar.....	39
Resim 33: Francisco Goya, 3 Mayıs Katliamı, 1814....	40
Resim 34: Umberto Boccioni, Sokak Evden İçeri Giriyor, 1911, Kunstmuseum....	41
Resim 35: Anselm Kiefer, Demiryolu, 1986, David Pincus Collection Philadelphia.....	52

Resim 36: Georg Baselitz, 1976,Elke V Collection of Ronnie and Samuel Heyman, New York.....	53
Resim 37: Julian Schnabel, Hastalar ve Doktorlar, tahta üzerine yapıştırılmış tabaklar ve yağlıboya 1978.....	53
Resim 38: Susan Rothenberg, İsimli, 1974.....	54
Resim 39: Helmut Middendorf , Uçak Düşü, 1982.....	58
Resim 40: Jiri Georg Dokoupil, Esther, 1983.....	58
Resim 41: Markus Lüpertz, Siyah-Kırmızı-AltınRengi/Altın, 1974.....	59
Resim 42: Anselm Kiefer, Ormandaki Adam, 1971, özel koleksiyon, San Francisco.....	60
Resim 43: Anselm Kiefer, Almanya'nın Ruhsal Kahramanları, 1973, Eli Broad Collection.....	60
Resim 44: Anselm Kiefer, Sarı Saçlı Alman Margarethe, 1981, Saatchi Collection.....	61
Resim 45: Anselm Kiefer, Nuremberg, 1982, Collection of Eli and Edythe L. Broad, Los Angeles.....	61
Resim 46: : Anselm Kiefer, Hasta Sanat.....	62
Resim 47: Georg Baselitz, Yeni Tip, 1965, Froehlich Collection, Stuttgart.....	63
Resim 48: Georg Baselitz, Büyük Gecenin/Karanlığın Altında/Aşağısında Tüketim/Kanalizasyon, 1962-63 Museum Ludwig, Cologne.....	63
Resim 49: Georg Baselitz, Avcı-Kırsal Yaşamı Tasvir Eden Dört Uzun, Dar Parça, 1966, Broad Collection.....	64
Resim 50: Georg Baselitz, dekoratif, 1966, Collection of Emily and Jerry Spiegel.....	64
Resim 51: Georg Baselitz, The Hand -The Burning House, 1964-65, özel koleksiyon.	

1. GİRİŞ

Yirminci yüzyıl sanatı hızlı bir dönüşüm süreci yaşayarak 1970 yıllara gelindiğinde artık resim sanatının öldü denildiği noktada Yeni-Dışavurumculuk Kavramsal Sanat ve Minimalizme karşı, temelde de dönemin bütün sanatsal oluşum sürecine, en özde de yaşanılmakta olan post-modern sürece bir tepki olarak özellikle Almanya, Amerika ve İtalya'da ortaya çıkmış ve kısa bir süre içerisinde de dönemin baskın sanatsal tavrı haline gelmiştir. Alman Ekspresyonizmi ile Soyut Ekspresyonizm akımlarından yoğun bir şekilde beslenen bu yeni sanatsal oluşum kendine ait, özgün bir tavır ve biçimsel dil yaratmayı bilmiştir.

Yeni-Dışavurumcu sanatçılarla gelişen tuval resmine geri dönüş bireylerin çeşitli yerlerde birbirlerinden bağımsız ama aynı süreçte gerçekleştirdikleri bir durumdur. Bununla birlikte o dönem içindeki tek sanatsal oluşum olmamakla birlikte resimsel altyapı ve sonuçlar açısından en geçerli olanıdır.

Yeni-Dışavurumcu resim için, yeniden tuval resmine dönmüş olması, eskinin yeniden gündeme getirilmesi ile zaten gözden düşmüş olduğunun da iddia edilmesine neden olmuştu. Oysaki dönemin diğer sanatsal oluşumlarındaki duygu ve düşüncenin birbirinden ayrılmasına neden olan hastalıklı yaklaşımı, Yeni-Dışavurumculuk sanatın bu noktada henüz enfekte edilmediği dönemlerdeki geçmiş sanatsal birikim üzerinde yepyeni önerilerle anlamı yeniden inşa etmek ve anlama isteğini yeniden uyandırmak ister. Bunu yaparken de kullandığı plastik dildeki değerler içinde öncelikle renk ön plana çıkarken, toplumsal bilinci tamamen yok edip anonim bir bilinçsizlik yaratan Modern, Post-Modern sürecin bu topyekün şiddetine de şiddetle karşılık vermek zorunda kalır.

Yeni-Dışavurumculuk rengi temel plastik eleman olarak kullanırken onun en ilkel alanına kadar inmekten çekinmemiştir. Yeni-Dışavurumcu sanat geniş anlamda rengin İlkçağ'daki doğa gözlemine dayalı, ton değerleri içeren bir anlatım biçiminden başlayıp, nesnenin lokal renginden bağımsızlaşmasına, renk ile ilgili

bilimsel gelişmeler ve insanın renk algısı konusundaki yapılan incelemelere, oradan da rengin kendi başına bir değer olarak algılandığı sürece ,özeldede Ekspresyonizmi ile Soyut Ekspresyonizm'in renk ve biçim pratiğine ilişkin bir süreci değerlendirmiştir.

Yeni-Dışavurumculuk'un şiddet olgusu ile içiçe geçmişliği ise yirminci yüzyılda şiddetin gelişim süreci içerisinde uğradığı mutasyonun çok boyutluluğu ile tüm bilinci ve sanatı kuşatmış olmasıyla zorunluydu. Şiddet eylemi henüz bilinç düzeyinde bir anlam ifade etmediği ilkel topluluklardan, yerleşik hayata geçilmesiyle bilinçli bir fiziksel şiddet eylemine dönüşmüştü. Fiziksel şiddet ilerleyen süreçteki Monarşik idarelerde iktidarın gücünü olumlamaya ve ona karşı işlenen suçtan dolayı zarar gören varlığını onarmaya yönelik olarak, halka açık bir şekilde, iktidar tarafından sistemli bir fiziksel şiddet uygulaması haline gelmişti. Sonrasında ise, Modern devlet yapısı içerisinde şiddet, kapitalizmin kendini gerçekleştiriş sürecinde tam bir nitelik dönüşümüne uğrayarak, fiziksel şiddet büyük bir özenle tecrit edilmiş, hukuksal anlamda bireyin fizyolojik vücut bütünlüğünün olabildiğince garanti altına alınmaya çalışılmıştı. Ve artık şiddet en sinsi şekilde gizlenerek toplumsal normlar vasıtasıyla, bireyi üretim sürecindeki işlevselliği açısından anonimleştiren en acımasız ve de en yaygın boyutunu kazanmış oldu.

Bu noktada birey kamusal bir bilinç/bilinçsizlik boyutunda sistem ve iktidarın varlığını ve işleyiş biçimini içselleştirmiş olarak tüm anlamını hatta anlamlandırma isteğini bile yitiriyordu. Yeni-Dışavurumcular için, benliğin tarif olunamaz ızdırabını, yok olma korkusunu, artistik bir şekilde ifade edebilmenin tek yolu, varolan tüm anlamsızlığa anlam ve değer vererek işaret etmektir. Yeni-Dışavurumculuk yaşanılmakta olan bu trajediyi tuvalde yeniden betimleyerek, kişisel ve deneysel bir biçimde, anonim bireylerden yeniden tek tek bireyleri yaratmaya çalışıyordu.

1.1. Amaç

Yeni-Dışavurumcu resim üzerinde temellenen bu çalışmanın amacı; ilk olarak: bu sanatsal oluşumun plastik değeriindeki en öne çıkan 'Renk' ve teorik

altyapısının ana iskeletini oluşturan ‘Şiddet’ ilişkisi açısından incelemektir. İkinci olarak: yaşanmaya devam eden bir süreç olarak, onun çok yönlü oluşumunu daha net bir algılayma boyutuna taşımaya çalışarak gündeme getirmektir.

1.2. Kapsam

Tezin kapsamı Yeni-Dışavurumculuk’u ‘Şiddet’ ve ‘Renk’ olguları açısından , bu olguların tarihsel süreç içindeki temellenişinide göz önüne alarak incelemektir. ‘Renk’ olgusu incelenirken İlkçağ’dan başlanarak renk uygulamaları açısından değerlendirilmiş her oluşum göz ardı edilmemeye çalışılarak, ‘Renk’ ile ilgili bilimsel gelişmeler ve renk teorileride bu kapsamda olmak koşuluyla incelenmiştir. ‘Şiddet’ olgusu ise ilkel topluluklardaki bilinç boyutundan yoksun yaşamsal bir eylem olarak belirmesinden, yerleşik hayata geçişle birlikte fiziksel şiddete dönüşümü ve değişen iktidar biçimlerindeki gelişimi ve son olarakta Modern ve Post-Modern süreçteki konumlanışında Yeni-Dışavurumculuk açısından incelenmiştir.

Yeni-Dışavurumculuk’taki renk olgusu şiddetle olan ilişkisi bağlamında değerlendirilirken, Yeni-Dışavurumcu sanatçıların bir çoğundan genel olarak bahsedilmiş olmakla birlikte, özellikle Anselm Kiefer, Georg Baselitz örnekleri üzerinde , onların bu sanatsal oluşumun belirleyici isimleri olmalarından dolayı geniş bir şekilde yer verilmiştir.

1.3. Yöntem

Tez teorik bir inceleme yöntemi ve görsel dokümanların değerlendirilmesine dayanmaktadır.

I. BÖLÜM

1. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE RESİM SANATINDA RENK, RENK İLE İLGİLİ BİLİMSEL GELİŞMELER VE RENK TEORİLERİ

1.1. İlkçağ'dan Ortaçağ'a Sanat Anlayışı ve Renk Kullanımı

Bizim bugün estetik değerler olarak ortaya koyduğumuz her şeyi, amaçlılığın yada işlevselliğin asıl nedenselliği oluşturduğu ilkel insanın dünyasında estetik kaygılarla ortaya konmadığı, genel olarak kabul görmüş bir görüş olarak önümüzde durmaktadır. Bu açıdan bakıldığında da ilkel insanın kayalar ve mağara duvarlarına yapmış olduğu resimlerin kendi gerçeklikleri dışında bir nedenden dolayı yapıldıklarını söyleyebiliriz.. Yaşamın doğa ve diğer canlılara karşı bir mücadele anlamını taşıdığı ilkel insanın dünyasında yapılan bu resimler, onlara mücadele ettikleri bu güçlere karşı büyüsel faydalar sağladığına inandıkları birer araçtı. Onlar bu resimlerle resmettikleri canlılara karşı üstünlük sağladıklarını, onları ele geçirdiklerini belki de avlarının şanslı geçeceğini düşündüler.



Resim 1: Dordogne mağara resmi.

İ.Ö. 60 000-40 000 yılları arasında yapılmış mağara resimlerine baktığımızda çizgisel bir ifade resimlerinin genel karakterini oluştururken İ.Ö. 40 000-30 000'de (Resim:1) sadece çizgiden oluşan desenden, renk lekeleriyle artistik olarak yapılmış resimlere bir geçiş evresini oluşturur. Çizgiler hareketlenir, formlar plastikleşerek daha canlı bir ifade kazanır.

İ.Ö. 30 000–10 000 ortalarında resimler boya ve renk özelliği kazanırken bu dönemin sonlarına doğru yeniden çizgisel bir anlatıma dönüş olduğu görülür. İşte bu İ.Ö. 60 000 ile 10 000 yılları arasına tarihlenen son Buzul Çağı resim sanatında çizgisel ifade dönemlerine ait mağara ve kaya resimlerinde ikiboyutluluk renkli doğal fon üzerinde siyah, kahverengi, kırmızı, azda olsa mavi, mor ve sarı konturlar ile ifade edilmekle beraber gerçekçiliği artırabilmek adına uygun kabartılı yüzeyler (resmi yapılacak hayvan formuna benzer) ile çizilen nesnenin sınır çizgilerinden, içeriye doğru yapılmış gölgeler resimlerde azda olsa hacim etkisini oluşturup, canlılık kazandırılmıştır. Ayrıca tercih edilmiş olan eğri çizgiler ile de hareket ifadesi güçlendirilmiştir. Resimlerdeki gerçekçilik, doğaya yakınlıkta oldukça dikkat



Resim 2: Lascaux mağara resmi.

çekicidir. Buzul çağına ait renkli resimlerde an, bakış, arka ve ön yönler, hareket, gölge ışık ve kitle problemlerinin belli ölçülerde oldukça iyi bir şekilde çözümlendiğine tanık olurken renksel olarak yakalanan gerçekçilikte oldukça şaşırtıcıdır. (Resim:2)

Kaya duvarlarını resimleyen sanatçılar hayvansal yağlar, sözcüğü balık yağı ile karıştırılmış renkli topraklar kullanmışlar, bitki özularından ve süten de yararlanmışlardı. Resimlerin konturlarını (sınır çizgilerini) kazıyarak ya da başka yöntemlerle çiziyorlar ve boyayı ya elleriyle ya da bitkileri ezerek yaptıkları tamponlarla sürüyorlardı. Püskürtme yöntemiyle de boya kullandıkları, bunun için içi boya doldurulmuş kemik parçalarından yararlandıkları anlaşılıyor.¹

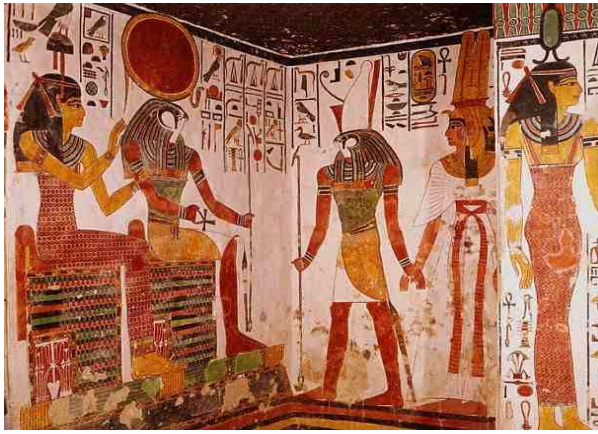
Ortataş çağına gelindiğinde resim özelliği doğacı bir yaklaşımdan stilizasyona doğru yönelmiş, yüzeysel ve bir ölçüde de şematik bir ifade ortaya çıkmıştır. Figürlerin kenarları kontur içleri ise iki boyutlu lekesele bir özellik kazanmıştır.

Yenitaş Çağı'nda ise büyü ile ilgili bir sanat anlayışından konstrüktif bir anlayışa yönelindiği zayıf ifadeli, şematik, inşai tarzda süsleyici bir anlatımın ortaya çıktığı görülmektedir.

¹ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 21, 22 s.

Yenitaş Çağının bir bölümünü de içine alan sonraki süreçte büyük uygarlıkların doğuşuna tanık olmaktadır. Büyük uygarlıkların ortaya çıkışının en büyük sebebinde tarım kültürü içinde yerleşik hayata geçilmesi oluşturur.

Bu uygarlıkların en görkemlilerinden biri kuşkusuz Mısır'dır. Mısır sanatının tarihi çağlardan önceki resimlerinde ideoplasti denilen bir anlayışla profilden bir betimleme ile birlikte Eskitaş Çağının resim özelliklerini buluruz. Ancak Mısır uygarlığının ileriki aşamalarında olgun, ileri düzeyde bir anlatım biçimi ortaya çıkar. Bu olgun dönemdeki Mısır resminde;



Resim 3: **Kraliçeler Vadisinden duvar resimleri,**
Kraliçe Nefertiti, Taçlı Horus ile Nefertiti
M.Ö. 1290-1224.

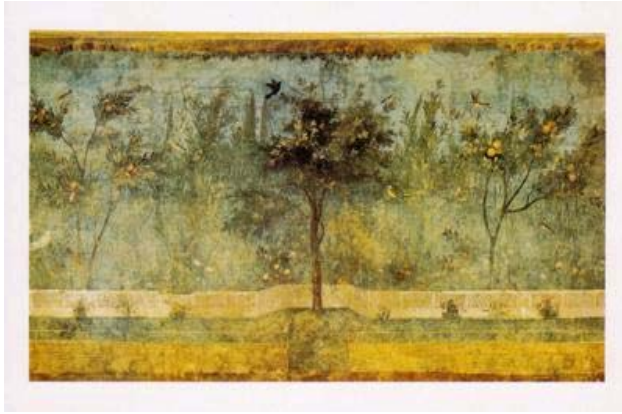
Doğal nesnelere elde edilen renkler; sözcüğü kökboyalı, Mısır resim sanatçılarının belli başlı malzemeleri arasındadır. Okr (aşı boyası), mavi ve yeşil renkler elde etmek için dövülmüş emaye, is birikintileri, yarım kalmış resimlerin yakınındaki kaplarda bulunmuştur. Boya malzemesi suyla karıştırılarak inceltilmiş ve çamsakızı eriyiği ile de yapışkanlığı sağlanmıştır. Okr renklerinin insan ve hayvan bedenlerinde kullanıldığını görüyoruz. Bu renkten kırmızı, kahverengi ve sarı gölgelerde elde edilebilmiştir. Kadın figürlerinde beden ve yüzün rengi, erkek figürlerindeki daha açıktır. Ancak kadın ve erkek gruplarında açık ve koyu renk çeşitliliklerine de rastlanabilir. (Resim 3) Beyaz, elbiselerde bazı durumlarda da zemin rengi olarak kullanılmıştır. Okr ve

beyaz karışımından, çok kullanılan bir çeşit pembe elde edilmiştir. Renk kullanımının bir başka yanı da, boyanın kalın ya da ince sürülmesinden elde edilen sonuçlardır. Sözcüğü, boyanın ince sürülmesiyle saydamlık izlenimi verilebilmiştir. Saçları boyamakta kullanılan is, zamanın yıkıntısına en çok uğrayan renk olmuştur. Mavi ve yeşil renklerinse, bitkilerde kullanıldığı göze çarpar. Bütün bu renklerin karışımlarından çekici ve canlı renk sonuçları elde edilebilmiştir.²

Diğer büyük uygarlıklardan biri olan Yunan sanatında M.Ö. 7. yüzyıl sonu ile 6. yüzyılda vazolarda beyaz ve kırmızı renklerin çok az olarak yer aldığı, genel olarak siyaha boyanmış açık zeminde yer alan “siyah figürlü üslup” ile daha sonra bunun yerini alan “kırmızı figürlü üslup” u görürüz. İ.Ö. 300 yıllarından itibaren gölgeleme, gerçekçi renkler ve karışık kompozisyonlar denenmeye başlanmıştır. Bunlarla birlikte Yunanlılar tapınak ve heykellerini de kırmızı ve mavi gibi çok kontrast renklerle boyamışlardır.

² Tansuğ, y.a.g.e., 30 s.

Antik dünyanın duvar resimlerine geldiğimizde, ressamın sanatın dinsel amacından çok, teknik sorunlarıyla ilgilendiklerini biliyoruz. Antik resim sanatı üzerine bir fikir edinebilmemizin tek yolu Pompei ve diğer yerlerde gün ışığına çıkan eski Yunan asıllarının bir kopyası oldukları düşünülen resimlerdir. Biz bu resimlerde ara tonların kullanılmaya başlandığını bunun yardımıyla da modülasyon ve geri plan izlenimi yaratmada belli bir yola alınmış olduğunu açık bir şekilde gözlemlemekteyiz.(Resim 4)



Resim 4: Pompei'den manzara resmi.

İ.Ö. 500 dolaylarında ise yeni bazı teknikler geliştirilmişti. Bunlar: toz boyayı yumurta akı ile karıştırarak renk elde etmek; tempera; duvar sıvası yaş iken üzerine resim yapmak; fresko ile; ahşap ve mermer için çok geniş bir renk seçimi de sağlayan ve tempera ile boyaları sıcak balmumuyla karıştırılmasından oluşan enkaustik tekniği idi.³

Roma imparatorluğu ise İ.Ö. 753 yılında kurulur fakat 753-509 yılları arası Etrüsk kralları tarafından yönetilir.

Etrüsk resminde davranış ve hareketlerin sağlam bir çizgi diliyle aktarıldıkları göze çarpar. Renk sorunu ise başlı başına değerler taşır. Hayvan resimlerinde mavi, sarı ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Kırmızı ve siyah renkler arasında yaratılan ilişkiler, yeşille canlı sarı renkler arasındaki uyumlar dikkat çekicidir.⁴

Etrüsk idaresinden sonra Roma sanatı Antikiteye ait resimsel değerleri benimsemekten çekinmez ancak bu değerleri geliştirerek kendine ait bir resim anlayışını oluşturduğu Campania kentlerinden Pompei ve Herculaneum'da ortaya çıkartılan resimleri inceleyen uzmanlarının genel kanısıdır. *“Öte yandan... yeni bir tip olan Beyaz Zemin üslubu gelişmekteydi. Bu üslup, mimari ve mitoloji içeren konuları ve düzeni bakımından Dördüncü Pompei Üslubu'na yaklaşılmaktaysa da sahneler beyaz zemin üzerine daha açık tonlarla resmedilmekteydi.”*⁵

³ Malcolm Colledge, **Roma Sanatını Tanıyalım**, çev. Solmaz Turunç, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1982, 46-48 s.

⁴ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, 48 s.

⁵ Colledge, **a.g.e.**, 48-51 s.

Roma İmparatorluğu süreci içerisinde yer alan ilk Hıristiyanlık katakomp resimlerindeyse kırmızı ve açık sarı bir zemin üzerinde bir çeşit sembolik resim yazı örnekleri görülür. M.S. 4. yüzyıldaysa Erken Hıristiyanlık resminde gelişmeler olur. Açık renkte bir zemin üzerine çizgici, fırça vuruşlarının ifadelendirdiği, izlenimci üslupla birlikte sağlam, konstrüktif bir yapı ortaya çıkar.

2. Ortaçağ'dan Rönesans'a sanat anlayışı ve renk kullanımı

Büyük İmparatorlukların varlığını sürdürdüğü bu dönemde *“virtüözce teknikleri ve renk etkileri yaratma açısından çoğu zaman göz kamaştırıcı olan Bizans sanatı... yeniden canlandırılmaya çalışılan, klasik döneme özgü geçmişine açılan bir kapı işlevi görür.”*⁶

Bizans sanatının ilk dönemlerine ait resim örnekleri tasvir düşmanı akımlar sırasında yok olmuş olmakla birlikte orta Bizans çağına ait resimlerin örneklerine Kapadokya bölgesinde yer alan kiliselerde rastlarız. Buradaki resimlerin kimisinde



Resim 5: **Elmalı Kilisesi**, 11. -12. Yüzyıl, Kapadokya/ Nevşehir.

koyu, kimisinde açık bir renk uygulaması görülmekle birlikte çarpıcı bir renk anlayışını yansıtan örnekleri Elmalı Kilisesi'nde görürüz. (Resim:5)

Dinsel kitap resimlerinde ise genelde erguvani bir zemin üzerinde renk kontrastlarının başarıyla uygulandığı görülür.

⁶ Gary Vikan, “Bizans sanatı”, çev. Deniz Hakyemez- Yurdanur Salman, **Sanat Dünyamız Dergisi.**, sayı : 69-70 Bizans Özel Sayısı, 11, 12 s.

Bizans sanatının mozaikler ve kitap resimleri dışındaki bir diğer resim biçimi de İkon tekniğidir ki aynı zamanda da en yaygın olanıydı.



Resim 6: **Novgorod Okulu**, Aziz Blaise ve Spiridonos , 14. Yüzyıl.

Elde bulunan ikonaların birçoğu tempera adı verilen resim tekniğiyle meydana getirilmişti. Detrap adı da verilen bu teknikte tahta panonun yüzeyine tutkalla karıştırılmış ince bir alçı tabakası sürülmüştür. Vermillon ve okr adı verilen boya ile desen çizildikten sonra, yumurtayla karıştırılmış boya uygulanmıştır. Resim bittikten sonra yüzeye, koruma amacıyla, yağlı bir vernik sürülür. İkonaların gerek korunması, gerekse daha zengin bir görünüme sahip olmaları için kabartma gümüş levhalarla kaplanmaları da söz konusudur.

En erken Rus ikonaları ise Novgorod şehrine aittirler. Rus ikonalarının parlak ve canlı renk taşıyarak yarattığı özel duyarlılık bu ekolün eserlerinde yer bulmaya başlıyor. Önce canlı kırmızı, sonraları beyaz ve soluk okr fon renklerine düşkünlük, Novgorod üslubunu karakterize eden öğeler arasında bulunuyor. (Resim: 6) 14. yüzyılda Novgorod üslubunun iyice belirginleştiğini, Bizans'tan daha yalın bir yöntemi olduğunu, çizgi ve renk yönünden de daha açık tonlara bağlandığını görüyoruz. Yaroslav okulu ise 13. yüzyılın ilk yarısında önem kazanmış... Bizans prototipi kuvvetle izlendiği halde, Bizans üslubundan daha az ciddi, parlak, açık renklerle canlı bir görünüş yaratılmıştı. Bu okullar arasında Rostov'un, ayrıntılı renk sıraları kullandığı ve yeşil ile portakal renginin hakim olduğu örnekler yarattığı görülür. Tver okuluna gelince, bu çevrede meydana getirilmiş ikonalar arasında ünlü bir Dormition hem düzenlenişindeki karmaşık hareket, hem de renk zenginliğiyle dikkati çeker. Bu özellikle mavinin hakim olduğu bir örnektir. Tver okulunu karakterize eden öğelerin ışık dağılımları içindeki soluk renk değerleri ve firuze renkler dikkati çeker. Rus ikona sanatının Bizans etkileri karşısında özellikle bu renk değerleriyle direnmiş olduğu söylenebilir



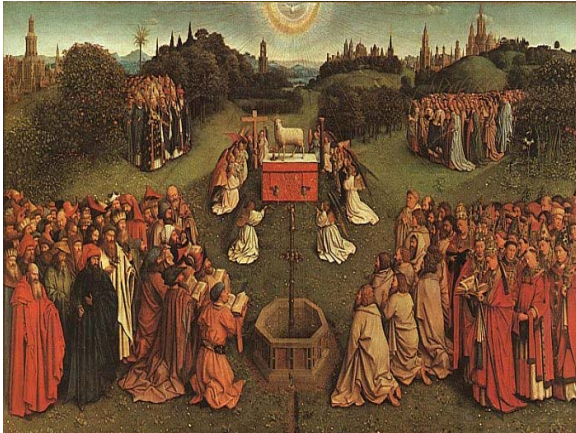
Resim 7: **Andrei Rublev**, Kutsal Üçlü İkonası, 15. Yüzyıl.

Rus dünyasının gelmiş geçmiş en büyük ressamı olarak anılan Andrei Rublev'inde, başlangıçta Paleologoslar devri sanatının kuvvetli etkisi altında olduğu, ancak giderek üslubuna otonom bir karakter kazandırdığı ifade edilir. Bu sanatçı sağlam bir düzenle yumuşak ve müzikal bir renk duyarlılığını birleştirmeyi bilen ender ustalardan birisidir".⁷ (Resim 7)

⁷ Tansuğ, a.g.e.,79, 85, 86 s.

3. Rönesans'tan Empresyonizm'e resim sanatı ve renk kullanımı

Öbür dünyanın biçimlendirilmesinden vazgeçip bakışını optik dünyaya çeviren Rönesans sanatçısı, resim sanatında da simgecilikten gerçekçiliğe doğru yönelmiştir. Ama bu gerçekçiliği ifade edebilmek için, o güne kadar kullanılmış olan, sulandırılmış boya pigmentine bağlayıcı olarak çok çabuk kurumak gibi bir sakıncası olan yumurta ilave edilerek oluşturulan tempera yöntemi hiçte uygun değildi. Jan van Eyck yumurta yerine yağ kullanarak kuruma süresini uzatıp, ayrıntılar üzerinde uzun süre çalışabilme, renk geçişlerini istenildiği gibi düzenleyebilme, saydam tabakalar halinde çalışma ve ince uçlu fırçalarla her tür ayrıntıyı oluşturabilme imkanlarını resme kazandırdı. Renklerde parlak ve saflık dereceleri yüksek düzeyde korunarak kullanılma imkanına kavuştu.



Resim 8: **Jan van Eyck**, De Aanbidding Van Het Lam Gods, 138 × 242 cm, 1432, St.-Baafskathedraal, Almanya.

Bununla birlikte perspektif konusunda Jan van Eyck habersiz olduğu, yine Rönesans sanatçılarının bir buluşu olan çizgisel perspektifi kullanmak yerine, resimlerinde kahverengi bir ön, yeşil renk içinde bir orta, ve mavi bir arka plan ile bir çeşit hava perspektifi yaratmakla bu sorunu çözmeyi deniyordu. (Resim: 8)

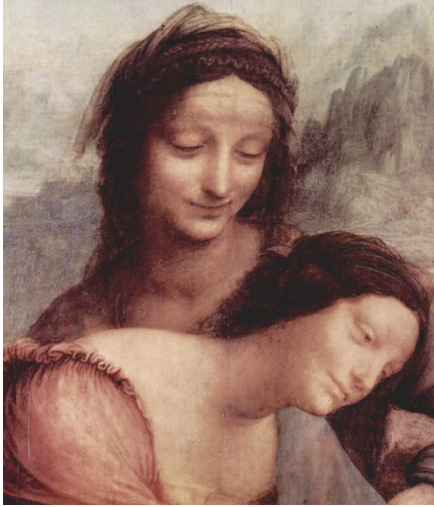
Jan van Eyck'in yağlıboyanı resme kazandırmasından sonra, yağlıboyanın resme getirdiği uygun çalışma ortamını değerlendiren ressamlardan biride Piero della Francesca oldu.

Onun son derece acık renkli bir paleti vardır. Renkleri beyazla karıştırılmış soğuk etkilidir. Son döneminde, yer yer fırça lekelerine varan değişik bir biçimleme gözlemlenir. Işık probleminde büyük önem verdiği de saptanır. Hatta "Konstantin'in Rüyası" adlı eserinde, bir melek sanki ışık saçan merkez haline gelmiştir. Bu sanatçıda ışık varsa da, gölge kontrastı yoktur. Bu nedenle Francesca'nın çizgiye dayanan bir anlatıma önem vermiş olduğu kabul

edilir. Böylece yüzeyler belirgin olarak sınırlandırılmış olur. Bu nedenle yüzler maske gibi ve vücutlar sütun gibi katı bir anlatımda görünürler.⁸ (Resim 9)



Resim 9: **Piero della Francesca**,
Konstantin'in Düşü, 1460.



Resim 10: **Leonardo da Vinci**,
Azize Anna , Meryem ve Çocuk
İsa'dan ayrıntı, 168,5 x 130 cm,
1510, Museum du Louvre.

Resimlerde figürlerin dış hatlarının sertliğinden kaynaklanan bu katı anlatım dönemin ressamlarından Leonardo da Vinci'nin sfumato adı verilen tekniği ile ortadan kalkar. Leonardo dış hatları çok sert çizmeyip biçimi yumuşak bir renk geçişiyle belirsiz bir şekilde diğer renk alanıyla ilişkilendirildiğinde bütün katlııda ortadan kaldırmış oldu. (Resim: 10) Bu buluşunun yanı sıra Leonardo resimlerinde daha sonraları Newton tarafından geliştirilecek olan renk kontrastlarını da kullandı. Ona göre kırmızı, sarı, yeşil ve mor temel tamamlayıcı renkleri diğer renkler bu dört rengin karışımından ortaya çıkmaktaydı.

Dönemin büyük sanatçılarından Michelangelo'nun Sistine şapeli için yaptığı resimlerde, renkleri olmaları gerektiğinden daha canlı boyayarak şapeldeki ışık azlığını tolere ederken, Raffaello'da resimlerinde, özellikle boyadığı Kardinal portresinde figürün dış hatlarını koyu bir arka fon içerisinde oldukça yumuşak bir şekilde eriterek, Leonardo'nun buluşunu daha ileri bir düzeyde uyguladı. Ve aynı zamanda giysiler üzerine düşen ışık pırıltılarını da resme aktararak gözlemden elde edilen gerçekçiliği daha da artırdı.

⁸ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, (İkinci basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 362 s.

Ama bütün bu renksel gelişime rağmen rengin resimde temel ifadesel araç olarak kullanımını Venedik Okulu sanatçıları gündeme getirdi. Onlar diğer Rönesans sanatçıları gibi doğayı inceleyip görüneni, resmin plastik değerleri çerçevesinde resimsel bir gerçeklikle ifade etmeye çalışmaktan ziyade, rengin ince bir anlatımı ile resimlerini boyamışlardı. *“Işık ve renk öğelerine büyük önem veren, deseni fırçayla çizen, saydam boya katmanları ve özel vernikler kullanan Venedik okulu sanatçıları bir mekan ve atmosfer resmi geleneği yaratmışlardı.”*⁹



Resim 11: **Giovanni Bellini**, Dört Evliya Arasında Meryem, 1505, Venedik’te Sta. Zaccaria’nın altar resmi.

Venedik Okulu’nu bu renksel resim yapılandırmasının bir örneğini Giovanni Bellini’nin “Dört Evliya Arasında Meryem” adlı eserinde siyah-beyaz karşıtlığı yani renk tonalitesi ile elde edilmiş çarpıcı etkiye görebiliriz. (Resim 11)

Giorgione ise “Frtına” adlı eserinde resmin her bir noktasına işlemiş bir ışık ile manzarayı iki boyutlu bir arka fon olmaktan çıkartarak atmosferik bir etki yaratmış, resminde ön ve arka planlar arasında akışkan bir hava izlenimi vermeyi başarmıştı.

Bu arada Tiziano renk unsuruna bambaşka boyutlar kazandırarak resimlerinde denge ve uyumu yakalamak için rengi başarılı bir şekilde kullanıyor, nesnenin lokal renklerini kullanmak yerine mavi ve kırmızı kontrastından yararlanıyordu. Ayrıca hayatının son yıllarına doğru fırça tuşlarını resimsel bir eleman olarak kullanıp, konturları oldukça sert olan resimlerinde inanılmaz bir yumuşaklık ve rahatlama elde ediyordu. (Resim: 12) deki tabloya bir göz atmak, Tiziano’nun renk konusunda getirdiği yenilikleri anlamamız için yeterlidir.

⁹ Turani, a.g.e., 368, 369 s.

Önce, herhalde her şeyin bir tarafta toplanmış olduğu dengesiz bir resimle karşılaşmayı beklediler. Gerçekte resim bunun tam tersiydi. Alışılmamış kompozisyon, bütünü uyumunu bozmaksızın tabloyu daha canlı, daha diri kılıyordu. Bunun temel nedeni Tiziano'nun ışığı, havayı ve renkleri sahneyi bütünleştirmek için kullandığı tarzıdır. Meryem figürünü, sadece bir bayrakla dengelemek düşüncesi, bir önceki kuşağı şaşkınlığa uğrattı herhalde. Ama güçlü ve sıcak renkli bir bayrak, resmin öylesine mükemmel bir parçasıdır ki bu girişim tam bir başarı ile sonuçlandırılmıştır.¹⁰



Resim 12: **Tiziano**, Meryem Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri ,1519-1526, yağlıboya , Maria dei Frari kilisesi, Venedik.



Resim 13: **El Greco**, Bakirenin Göğe Yükselişi, 1608-13, yağlı boya, 348 x 174,5 cm, Museo de Santa Cruz, Toledo.

Renk Venedik'li sanatçılar elinde giderek daha da bağımsızlaşıp önem kazanmaya devam etti. Tiepolo ve Guardi resimlerinde renkleri, etrafındaki diğer renklerle ilişkiler bakımından değil de resmin bütünündeki renk dengesi bakımından ele alarak tabloda renksel bir bütünlük, uyum ve denge içinde oluşturmuş, iki renk arasında diğer bir ara renk kullanılarak ta yumuşak geçişler elde etmişlerdi. Yine bu sırada Veronese ve Andrea Palladio resimlerini yumuşak bir renk armonisiyle kurarken Tintoretto kırık renk tonlarını kullanarak tablolarında gerilimi artırma yolunu seçmişti.

El Greco ise İtalya'dan ruhunun ideal tonunu, renk üzerindeki ilk girişimlerini, kompozisyon ve uygulamanın gerekli unsurlarını alacaktı. Ve sonunda İspanya, onun tanıdık realizmi, mutsuzluğu ve sert hareketleri, grileri ve carmen kırmızılarının hassasiyeti için elverişli çevreleri sağladı.(...) form ve maddedeki ulusal çevrenin yaşayan enkarnasyonu, tanıdık realizm, derin mistizm, yüksek hümanistlik idealler, trajik ruh, konsantrasyon ve ağırbaşlılık, denge ve dengesizlik, ölçü ve aşırılık, sinirsel yoğunluk, grimsi ve şiddetli tonlamalar, geçmişle birlikte ve gelişmeyle geleceğe doğru bir bağlantı gibi El Greko'nun olduğu ve temsil ettiği çeşitli yönlerin tümünü bir biresimi olan Kont Orgaz'ın Gömülüğü'ünde en yüksek noktasına ulaşmıştır.¹¹ Onun resimlerinde figürleri ve kompozisyonları, normal dışı ölçü ve oranlarda, kullandığı renklere, bu formların oluşturduğu atmosfere uygun olarak ele alınmıştır. Çok renklilik kullanılmasına rağmen, düşünce tarzında ışığın beyaz, gölgenin siyah olduğu anlayışı vardır.¹² (Resim: 13)

¹⁰ Gombrich, a.g.y.,332 s.

¹¹ ed: by Jose Alvarez Loperael, **Identity and Transformation El Greco [Kimlik ve Dönüşüm El Greco]**, Skira Editore S. p A., s. 25, Milano, Italy, 1999, 393 s.

¹² Herbert Read, **Sanat ve Toplum**, çev. Selçuk Mülayim, Umran Yayınları, Ankara, 1981. 147, 148 s.

Kullandığı renkler de normal günışığı renkleri değil, nereden geldiği belli olmayan, ışıkların aydınlattığı ve formların kütlelerine değil, onların boşluk içindeki yoğunlaşmış görünümüyle oluşan etkiye yardım etmektedir. Genellikle yeşil-gri renk koyu-açık arasında yer almaktadır.¹³

El Greco'nun rengi ve biçimi kullanmadaki ustalığı ve becerisi ona renk ve biçim üzerinden umudu ve umutsuzluğu, acı ve kurtuluşu ve de insan ruhuna nüfuz edip ele geçirme ve onunla ilahi olanı trajik bir biçimde vermek amacıyla biçimi, bozma, yeniden kurma, renk patlamaları ve kontrastlar ile koyu, belirsiz arka fonları kullanarak istediği etkiyi ve ifadeyi yakalama imkanı yaratmıştır

Sanatta bu dönemde meydana gelen ve Maniyerizm olarak ifade edilen süreç ile belli konularda resim yapıp o alanda uzmanlaşma ve sonunda janr resimlerine genel bir yönelişi özellikle Hollanda'da meydana getirilmiş olsa da İtalya'da doğan barok resim yeni açılımları beraberinde getirmişti.



Resim 14: **Peter Paul Rubens**,
Çarmıhtan İndirilme, panel üzerine
yağlıboya, 115.2 x 76.2 cm, 1611-12,
Courtauld Institute Gallery

Doğa taklidi ile ulaşılabilecek bir çeşit gerçekçi anlatımın temsilcisi olan, Caravaggio barok sanatın ilk büyük temsilcisidir. "Evliya Mattheus" adını taşıyan eserinde ışık-gölge ve planların siyah-beyaz değerlendirilişi bilgili, gözlemde tam doğacı bir biçime dayanmaktadır. Anatomi ideal Rönesans anlatımından uzaklaşmış, tenin ve damarların adeta optik bir saptanmasını göstermektedir. Böylece kutsal bir kişi, dünyevi görüntünün içine oturtuluyor, uhrevi olan dünyevileşiyor, renkler de lokal izlenimlere dayanıyor.¹⁴

Silva Velasquezde'de biz yine optik bir gözleminin yansımalarının bulmakla birlikte onda asıl önemli olan boya güzelliğini keşfetmiş olmasıdır. Boyayı geniş fırça hareketleri ve büyük renk lekeleri ile ışık oyunları ile birlikte kullanır.

Peter Paul Rubens ise (Resim:14) resimlerinde ışıklı ve gölgeli alanları

¹³ Nuri Temizsoylu, **Renk ve Resimde Renk Kullanımı**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1987, 50 s.

¹⁴ Turani, **a.g.e.**, 457 s.

renklendiriyor, ışıklı yerleri mat ve sıcak renklerle kalın bir boya tabakasıyla, gölgeli alanlarıysa saydam ve soğuk renklerle ince bir tabaka halinde sürerek ışıklı alanları adeta gerçek imgelermiş gibi tüm canlılığı ile zarif denilebilecek bir tarzda ifade



Resim 15: **Harmensz van Rijn Rembrandt**, Oto Portre'den ayrıntı, tuval üzerine yağlıboya, 104 x 133.5cm, Frick Collection, New York, USA.

ederken Rembrandt, boyayı çok daha kalın ve yoğun bir şekilde kullanarak kendine özgü bir boyama yöntemi geliştirmişti. (Resim: 15) Renk tabakalarını boya hamuru şeklide üst üste uygularken alttaki rengin yüzeyinden yararlanıyordu. Onun resimlerindeki ışıklı alanlar ve renk pırıltıları daha önce hiç görülmemiş bir sıcaklık ve canlılıkta adeta yanarcasına parlıyor, renk yüzeyleri resim uzamında öne geliş arkaya gidişler ile resimdeki formların konumlanışı inanılmaz bir gerçeklikle adeta imgenin gerçek maddesine dönüşüyordu.

Renk konusunda ortaya konan tüm bu gelişmelerle doruk noktasına ulaşan barok resim takip eden dönemde Rococo adı ile anılan boyanın hafifleyip saydamlaştığı fırça hareketleri ile elde edilen lekesele tarzda yapmacıklı bir zarıflığe büründüğü bir hal alır. Ama bu durum çok uzun sürmez geçmişe ve klasik eserlere duyulan ilgi ile Neo-klasik bir üslup belirir. Bu yeni üslubun resim anlayışı çizgisel bir tavır içinde açık bir ifadesellik ile titiz düzgün sürülmüş bir boyasal yaklaşımı ortaya koyar. Çok geçmeden de bu ussal yaklaşımda romantik bir duygunun egemenliğinde ortadan kalkar. Romantik resim insan ve doğayı yeni bir biçimde kavrar.

Sonraki süreçte romantik resimlerden Eugene Delacroix rengi rahat, enerjik, akışkan bir şekilde resimlerine aktarır, müziksel bir öğe olarak tanımlarken, Caspar David Friedrich resimlerinde ışığın yarattığı birleştirici etki ile, kompozisyonda bütünselliği yaratır. William Turner'ın ilk resimlerine

baktığımızdaysa renk bakımından gördüğümüz karanlık etkiler sonraki resimlerinde saflaşarak, resmin yalnızca renkten oluştuğu bir hal alırlar. Artık renk neredeyse resmin tek elemanı olarak sadece kendi için var olur. Bu değişim içinde formda dağılarak ortadan kalkmaya yüz tutar.

...özellikle 1843'te Goethe'ye özel bir referansla sergilenen 'Gölge ve Karanlık – Büyük Selin/Tufanın Akşamı' isimli bir çift resmindeki gibi kısmen Goethe'nin teorilerinden türetilmiş bir renk sembolizmi kullanır. Turner'ın sarı tanyeri veya günbatımının kırmızısına bakarken, (Resim: 16) kişi, belki de sanatta ilk kez, rengin kendi içinde izolasyonunun farkına varır. Deniz-resimleri bile, ilk bakıştaki daha tek renkli ele alınış tarzını canlandıran, renk veren



Resim 16: **Joseph Mallord William Turner**, Gölün Üzerinde Günbatımı, 91 x 122.5 cm, 1840, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 17: **Jean-Baptiste Camille Corot**, Kasırganın Rüzgarı, tuval üzerine yağlıboya

modüle edilmemiş parlak renk benekleri içerir. Süregelen ışık dizisinden sarı, mavi veya kırmızının saflığını, geri kalanına hükmeden ve kapsayan renk tonlarını çıkarmak, ilkelerinden ödün vermeyen bir vizyon bütünlüğü gerektirdi. Belli sulu boya resimlerinde, rengin pozitif varlığının dışındaki her şeyi şüphe içinde bırakarak, spesifik bir konunun tanımını büsbütün muallakta bıraktı.¹⁵

1839 da ise fotoğrafın keşfi ile Gustav Courbet'in Paris'e gelip kendini "ilk realist" ilan etmesi aynı tarihtedir." Courbet, dışarıdaki bir konuyu işlediği zamanlarda

bile hep atölyesinde resim yaptı; derin ışık duyumu ve yoğun görüş biçimiyle yansımaları ve ışığın etkileri gösteren resimlerinde bir çeşit titreşimlerle dolu ve parlak renklerden oluşan "taşizm"i uyguladı. Camille Corot ise önceleri ışığın etkilerini incelemeye yöneldi; ancak daha sonra resimde bir atmosfer duygusu yaratmayı gittikçe daha çok önemsendi; havanın her şeyi kuşatan ölçüye vurulmaz özelliğini anlatmak için renk tonlarını daha zarif ve birbiri içinde eriyen bir biçimde gölgelendirdi ve grinin sınırsız koyuluk derecelerini kullandı. Corot, kullandığı gri renkleri elde etmek için siyahla beyazı karıştırma yoluna gitmedi, her çeşit gri tonları elde edebilmek için çeşitli renklerden yararlandı ve kendi renk 'değer'lerini olağanüstü başarılı bir şekilde birbirine karıştırdı.¹⁶ (Resim: 17) Gerçekçi anlayış,

aynı fotoğrafta olduğu gibi, doğayı sağdık olarak aynen yansıtmaktan yanaydı. Gerçekçi anlatım kavramı, aslında natüralist gözlemin yanlış değerlendirilmesinden

¹⁵<http://www.artchive.com/artchive/T/turner.html>

¹⁶Mahurice Serullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1983, 10, 11 s.

oluşmuştu. Çünkü doğanın görüldüğü gibi ifade edilmesi, doğanın gerçeğini vermiyordu. Ve gerçeğe yüzeydeki görüntünün karıştırılması, resmi gerçekten uzaklaştırıyordu.¹⁷

Gerçeği farklı bir şekilde değerlendiren Empresyonizm ise ışık ve ışığın değişen etkilerini asıl konu olarak belirleyen bir akım olarak ortaya çıktı. Empresyonist ressamlar hep açık havada çalışarak izlenimlerini bilinen hiçbir kurala aldırılmaksızın, o an duyumsadıkları biçimiyle tek tek fırça vuruşları şeklinde tuvallerine aktardılar. Nuri Temizsoylu Empresyonist sanatçıları için şunları söyler.

Empresyonistlerin tanıdığı en önemli gerçek, nesnel görünümün katiben aynı kalmadığı, formun görsel karakteri onu çevreleyen diğer formlardan yansıyan ışıklarla farklılaştığı ve ışığın geliş açısına ve günün hangi saati olduğuna göre değişiyordu. Buna göre de yapılacak resim, nesneyi yerine ve zamanına göre göstermeliydi.¹⁸

Ama empresyonistlerde form çizgisellikten, kesinlikten ve netlikten uzak bir şekilde saf renk titreşimlerinden oluşur. Aynı zamanda onlar çizgisel perspektifi resimlerinde kullanmaz onun yerine, dereceli renk tonları ve renk çeşitliliğinden oluşan bir boşluk- doluluk/form yaratırlar. Işık-gölgeyi, siyah-beyaz kontrastını da gereksiz birer oyun olarak gördüklerinden resimlerinde kullanmazlar. *“Proust’un aşağıdaki sözlerinde bu yeni resim akımının mükemmel bir betimlemesini bulabiliriz: “Gerçekten, yüzey ve hacim, onları tanıdığımızda aklımıza geliveren nesnelere isimlerinden bağımsızdır”.*¹⁹

Bu yüzey ve hacimden bağımsızlığın yanında lokal renkten de bağımsızdırlar... ilk defa empresyonist, lokal renkleri atıp, rengi nesne üzerine düşen tayf rengi olarak anlamakla, gördüğü şeyi resmetmesini bilmiştir. Lokal renk, nesnenin varlığına ait olarak düşünülen renktir. Bunlar, objeye, sanki onun varlığına aitmiş gibi objeye yüklenen renklerdir. Bu lokal renklere bellek renkleri de denmektedir. Bellek rengi ya da lokal renk, bizim optik olarak algıladığımız bir renk olmayıp, nesnelere yüklediğimiz, nesnelere içine koyup düşündüğümüz bir renktir. Biz nesneyi görünce derhal onunla birlikte görmeye alıştığımız rengi de çağrışım yaparız, bu nedenden, bu lokal, bellek renklerine çağrışım renkleri de denmektedir.²⁰

Lokal renklerden bu bağımsızlıkla birlikte siyah, gri, saf beyaz ve kahverengiyi de paletlerinden çıkaran empresyonist ressamlar, saf prizmatik renkleri

¹⁷ Turani, a.g.e., 511 s.

¹⁸ Nuri Temizsoylu, **Renk ve Resimde renk Kullanımı**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1987, 51 s.

¹⁹ Serullaz, a.g.e., 18 s.

²⁰ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, 68 s.

resimlerinde yan yana kullanarak onların, optik olarak gözde karışmalarını sağladılar. Bunu yaparken de, dönemin fizikçilerinin ışık ve renk ile ilgili kuramları onların temel çıkış noktalarını oluşturdu.

Chevreul tarafından açıklanan eş zamanlı renk kontrastları yasasına göre, örneğin yeşil ve kırmızı gibi iki tamamlayıcı renk veya mor ve yeşil gibi birbirini tamamlayan iki ara renk, boya maddeleri olarak karıştırıldıkları zaman birbirlerini yok ederken, yan yana getirildiklerinde daha çok yoğunluk kazanırlar. Bu iki renkten her birinin tamamlayıcısı, öteki rengi etkiler. Örneğin kırmızının tamamlayıcı rengi yeşil güçlenir ve yoğunluğu artar; aynı şey yeşilin tamamlayıcısı kırmızı için de söz konusudur. Mor ve yeşil gibi birbirini tamamlayan iki ara renkten, yeşilin tamamlayıcısı olan kırmızı, moru etkileyerek onu kırmızılaştırır; öte yandan morun tamamlayıcı rengi sarı, yeşili etkileyerek bu rengi sarılaştırır. Diğer taraftan mor ve yeşilin her ikisinde de yer alan mavi, rengin maviliğini azaltır. Gerçekte aynı saf ana rengi içeren iki renk çeşidi yan yana koyulduğunda, ana renk iki durumda da hafifleyecek ve açılacaktır.²¹

Empresyonizm'in programını yapan, gölgelerin renkli olduğunu fark eden, doğanın değişen anlık durumlarını inceleyen ilk ressam Edouart Manet oldu. Buda onu koyu renklerden vazgeçmeye, ana renkler ve onların tamamlayıcı renkleri ile resmini oluşturmaya, koyulukları ortadan kaldırmaya yöneltti.

Monet'nin "İlkbaharda Tarlalar" adlı yapıtına baktığımızda burada renklerin simültane (aynı-zamanda) kontrast fenomenine dayanarak yerleştirilmiş olduğunu görürüz. Monet, bu yapıtında, Helmholtz'un simültane kontrast fenomenine ilişkin yaptığı deneylerden büyük ölçüde yararlanmıştı... Helmholtz, yaptığı bir deneyde; maviyle yeşil iki rengi yan yana koymuş, yeşilin maviye değen kenarı ortaya oranla biraz daha sarı görünmüş; mavinin yeşile değen kenarıysa ortaya oranla acık viole görünmüştür. Çünkü birincisinde maviye tamamlayıcısı olan sarı-turuncu, ikincisinde ise yeşile mavinin tamamlayıcısı olan purpur kırmızısı katılmıştır. Burada kontrast fenomen (simültane) kontrast olarak meydana gelmektedir. Her iki rengin tamamlayıcısı yani zıt renkler, birbirlerine etki ederek renk karışımını oluşturmuşlardır. Helmholtz, yine yaptığı deneylerinden birinde; renkli bir kağıdın üzerine koyduğu küçük bir beyaz kağıdın hemen renkli kağıdın tamamlayıcısı tarafından etki altına alınarak bu kontrast renge büründüğünü görmüştür. Sonuç olarak simültane renk kontrastının oluşabilmesi için öncelikle istenen renk ötekine oranla daha büyük olarak alınmalıdır. Renk alanları arasındaki büyüklük-küçüklük önemli bir etken olmaktadır. Renkler arasındaki uzaklık da önemlidir. Etki eden

²¹ Serullaze, a.g.e., 16 s.

renkle etkilenen renk alanlarının bitişik olması gerekmektedir. Renklerin uzaklıkları oranında kontrast fenomen azalmaktadır. Ayrıca renkler arasında hiçbir kontur ve sınır bulunmaması gerekmektedir. Çünkü renklerin konturlarla araları ayrıldığında canlı bir kontrast meydana gelmemektedir.²²

Renkleri simültane kontrast fenomenine dayalı olarak düzenlediği “İlkbaharda Tarlalar” (Resim: 18) adlı tablosunda Monet, tablonun alanını iki renkle kaplamıştır. Yukarıda, mavi bir gökyüzü ve sarı-mavi ağaçlar; aşağıda, geniş sarı bir tarla ve üzerinde yeşil-kızıltırnak gelincik lekeleri görülmektedir. Monet, burada mavi bir gökyüzünden hareket etmiş; ancak bu maviyi tüm canlılığı ile vurgulayabilmek için kontrastı olan sarı rengi kullanmıştır. Mavi üst plana karşı sarı alt plan kullanılarak, iki kontrast renkten tablonun temel yapısı kurulmuştur. Mavi bir gökyüzüne uzanan mavimsi sarı ağaçlar ile sarı plan (tarla) üzerindeki objelerde ise mavi-yeşil ve kırmızı renkleri kullanılmıştır. Mavi üst plan ile sarı alt planın birbirine bakan yüzleri simültane kontrast fenomenlerine göre bize yeşil etkiyi vermektedir. Mavi alanın sarıya yakın olan kısmı tan kontrastı olan sarı duyumları ile karışmakta ve mavi sarı yeşilimsi bir renk aldığı gibi, sarının mavi alanına yakın olanı da yine sarının kontrastı olan mavi duyumuyla birleşip sarı-mavi-yeşilimsi bir görünüş almaktadır. Üst plandaki objelerde ise; mavi bir gökyüzünden gelen mavi ışığın üzerine düştüğü ağaçları normal olarak yine mavi görünmesi gerekiyorsa da aynı-zamanda (simültan) kontrast gereğince mavi fon üzerinde sıralanan ağaçlar sarımtırnak bir renk almaktadır.²³



Resim 18. **Claude Monet** , İlkbaharda Tarlalar, Tuval üzerine yağlıboya,1884

Paul Signac ve Georges Seurat ta renk ve ışık teorilerinden yola çıkarak Empresyonizmi daha bilimsel bir alan içerisinde oluşturmak için renkleri saf olarak kullanıp küçük noktalar şeklinde yan yana koyarak resim yaptılar. İzlenimlerini resme aktarmaktan çok sağlam bir resimsel

²² Sadettin Çağlarca, **Renk ve armoni Kuralları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1986, 62, 63 s.

²³ Çağlarca, **y.a.g.y.**, 63, 64 s.

kurulumu tablolarında oluşturmak için renk düzeni bakımından Empeyonizm'den uzaklaştılar.

4. Renk ile İlgili Bilimsel Gelişmeler ve Renk Teorileri

Renk ile ilgili yapılmış olan araştırmalardaki renk olgusuna farklı yaklaşımlar rengin ışık, boya yada insanın görme algısı açısından incelenmesiyle ortaya çıkar. Rengi ışık olgusu açısından inceleyen kuramlarda kırmızı, yeşil ve mavi den oluşan üç ana ışık rengi açısından Hermann von Helmholtz tarafından değerlendirilirken, Albert h. Münsel tarafından renk şemaları ile genişletilmiştir. Boya olarak renkler çözümlendiğinde ise renk valör, şiddet ve hue açısından incelenir. Görmeye ilişkin teorilerde ise ancak insan göz yapısı anatomik açıdan incelenebildiğinde bir netlik kazanmıştır.

4.1. Rengin Işık Niteliği ile İlgili Teoriler

4.1.1. Isaak Newton Renk Teorisi

Fizikçi Isaak Newton 1676'da, güneş ışığını bir prizmadan geçirerek tayf renklerine ayırmış ve bir perde üzerine yansıtarak kırmızıdan mora dek giden bir renk bandı elde etmiştir.

Tayf renklerinin kırmızı-turuncu-sarı ile yeşil-mavi-mor'dan oluşan iki grup olarak düzenlenmesi ve tekrar karıştırılması ile beyaz ışık yeniden elde edilebilir. Bu durumda da her bir tayf renginin tamamlayıcı rengi diğer tayf renklerinin karışımı ile

meydana geldiği anlaşılmıştır. Dolayısıyla örneğin sarının tamamlayıcısı kırmızı, yeşil, mavi ve mor renklerden oluşmaktadır.²⁴

4.1.2. Thomas Young Renk Teorisi

Newton'dan yıllar sonra fizikçi Young'da renk konusunda bir dizi çalışma gerçekleştirmişti. Ancak Young Newton'un yaptığı deneyin tam tersini yapmıştır. Yani Newton ışığı tayfin altı rengine ayırmıştı. Young ise ışığı yeniden oluşturmuştur. Tayfin altı renginin birer ışınını bir perdede birbiri üzerine düşürerek beyaz ışığı elde etmiştir.

Bundan başka Young, önemli bir ışık özelliğini daha saptamıştır: Renkli lambalarla yaptığı deneylerde uyguladığı eleme yöntemleriyle, tayfin altı renginin yine aynı tayfta yer alan üç temel renge indirgenebileceğini göstermiştir. Sadece kırmızı, yeşil ve koyu mavi renklerle beyaz ışığı elde edebileceğini bulmuştur. Ayrıca bu üç rengi ikişer ikişer karıştırarak üç rengi yani: mavi kırmızı ve sarı renkleri elde etmiştir.

4.2. Rengin Görme ile İlgili Teorileri

4.2.1. Young-Helmholtz Renkli Görme Teorisi

Bu teoriye göre renkli görme, retinada bulunan ve ışığın üç farklı dalga boyuna kırmızı, yeşil ve mavi) duyarlı olan tonlarla mümkün olmaktadır. Diğer renkler, bu tonların ikisinin veya üçünün birden aynı anda ve farklı oranlarda uyarılmasıyla mümkün olur (örneğin kırmızı ve yeşil tonların aynı anda uyarılması, sarı rengin algılanmasını sağlar). Her üçünü de uyaran bir ışık ise beyaz olarak algılanır.²⁵

²⁴ “Abdullah Demir, **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1993, 29,30 s.”(Ünalın, 1999, s.21'deki alıntı).

²⁵ <http://www.termbank.net/psychology/7903.html>

Hans Joachim Albrecht, renk görme sorununun bugünde kesin olarak, ancak retinadaki toplayıcı hücreler üzerine bazı bilgilerin kesinlik kazanmış olduğunu ve bütün renk duyularının üç farklı toplayıcı hücre tipine dayalı olarak ortaya çıktığını ileri sürer. Retinadaki üç tip toplayıcı hücrelerin hangi renklere hangi özelliklerde tepki gösterdiği, karışım renkleri ve renk duyularının nasıl oluşabildiği üzerine Hans Joachim Albrecht bize şu bilgileri vermektedir.

“ Birinci toplayıcı hücre tipleri kısa dalgalara-mavimor ışığa, ikinciler orta dalgalara-yeşil ışığa, üçüncüler de uzun dalgalara-kırmızı turuncu ışığa, tepki gösterirler. İki toplayıcı hücre tipi aynı anda uyarıldığında; toplamsal “additiven” karışıma karşın, tek bir renk duyumu oluşur. Toplayıcılar iki rengin aynı anda uyarımı hallerinde; örneğin, kırmızıturuncu ve yeşilin uyarımı halinde sarı, yeşilimsi bir mavinin mavimor ve kırmızıturuncunun aynı anda uyarımı halinde de purpur renk duyularının özel bir ürünü olarak görülür. Çünkü spektrum içinde purpur rengi bulunmamaktadır. Bütün renk toplayıcıları aynı anda uyarıldıklarında renksiz bir aydınlık, yani beyaz duyumu oluşacaktır.²⁶

Helmholtz’la birlikte renk karşıtlık fenomenini geliştiren Eugn Chevreul (1786–1889), iki renkli bandı yan yana koyarak yaptığı deneylerden şu sonuçlara varmıştır:

1. Renklerden her birinin tonu, öbürünün tamamlayıcı rengiyle karışarak değişir.
2. Yan yana konan renkler tamamlayıcı renklerse, her biri daha canlı ve saf görünür.
3. Bir renk beyazın veya siyahın yanına gelirse, tamamlayıcı renginde bir haleyle çevriliymiş duyumu verir ve daha canlı görünür.
4. İki renk arasında belli bir mesafe bulunsa bile, yine aynı etkiler az da olsa meydana gelmektedir.²⁷

Chevreul’a göre gölgelerin rengi de bu yoldan açıklanabilmektedir.

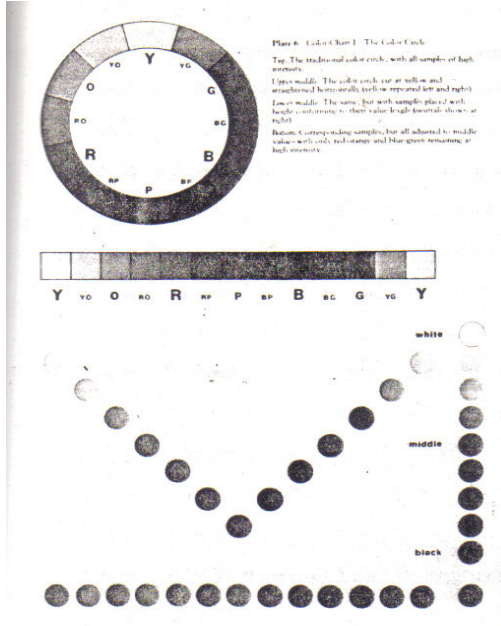
4.3. Rengin Boya Olarak İncelenmesi

Renk terminoloji üzerinde yapılan belirlemeler, renklerin üç büyük (önemli) niteliğini vurgulamaktadır. Bunlar: Valör, şiddet (intensity) ve hue (renk çemberindeki sıcak soğuk zıtlık) nitelikleridir. Şekil 1 de görülen renk skalaları üzerinde bu zıtlıkları şöyle açıklayabiliriz: Renk çemberindeki renkleri yan yana gösteren şekilde 12 renk çeşidi belli bir sekans içinde gösterilmiştir. Bu renkler, aynı zamanda bir valör skalasının karşısına konulmak suretiyle renkli tonların ve nötr değerlerin karşılıkları da elde edilmiştir. Valör, bir rengin koyuluğu ve açıklığına ilişkin rölatif değeridir. Valör skalasının bir ucu beyaza diğeri ise siyaha yöneliktir. Gri ton, aşağı yukarı, bu valör skalasının ortasında yer alır. Bu bölümlerdeki tonlara” orta

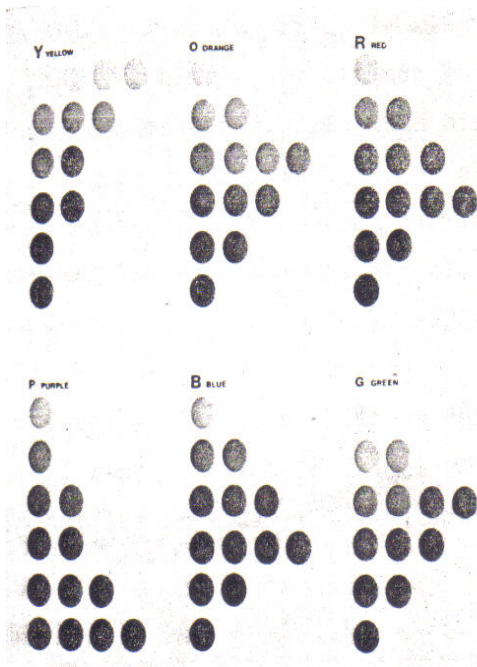
²⁶ Halil Akdeniz, “Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Bilimsel Sanatlar Bölümü, 1982), 33,34 s.

²⁷ Çağlarca, a.g.e., 49 s.

valörler” denir. Işıklık değeri yükseldikçe valör de yükselir. Aynı biçimde, ışıklık değeri düştükçe, yani renkler koyulaştıkça, valör düşer. Bu nedenle, bu tür kavramları belirlemek için ”yüksek valör” ve ”düşük valör” terimleri kullanılır. Her valör basamağına, bu değerleri sınıflandırmak amacıyla bir rakamsal değer verilebilir.



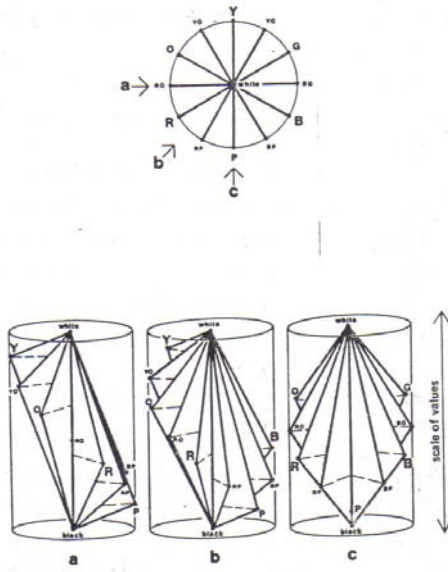
Şekil 1: Renk çemberi ve renk çemberindeki renkleri yan yana gösteren oniki renk çeşidinin belli bir sekans içinde



Şekil 2: Altirenk grubundan oluşan renk kataloğu. Valör, doygunluk niteliklerine göre oluşturulan üçgenler.

Renklerin hangi sıra içinde sıralanacağını belirlemek için genellikle bir prizma kullanılır. Bu prizma renklerin pigment karşılıkları ise, yaklaşık olarak, uygulamada kullanılan boyar maddelik elde edilebilmektedir. Prizmanın bir ucunda oluşan renk kırmızı, diğer ucundaki renk de mor olduğundan bu ikisini birleştiren renk, doğal olarak kırmızı ve morun karışımı olan mor-kırmızı veya kırmızı-mor olacaktır. Aynı biçimde prizmada yer alan her renk bitişiğindeki bir renkle karıştırılarak renk çemberindeki ara renklerde oluşturulabilir. Bu suretle altılı, on ikili ve daha çok sayıda (örneğin otuz altı) renk çemberi elde etmek mümkündür. Şekilde kullanılan harfler on ikili renk çemberinde yer alan renklerin baş harfleridir. On iki rengin kedi içindeki valörleri (her renk için yedi valör) nedeniyle renkler arasında sarı renkte en yüksek ve morda en düşük olmak üzere bir valör sıralaması yapılabilmektedir. Renk çemberindeki sıralamaya göre bu renkler “soğuk renkler” ve “sıcak renkler” olmak üzere daireyi ikiye bölerler. Yani renk çemberinin sağında soğuk renkler, solunda ise sıcak renkler yer alırlar. Genellikle, sarı renkten sonraki sarı yeşil dahil olmak üzere sol bölümde yer alan ve pembeye kadar devam eden renklerin tümü “sıcak” olarak nitelenir. Pembe ile yeşil-sarı ve bu iki renk arasındaki renklerde “soğuk” renklerdir. Ancak, bu sıralamalar ışık renklerine bağlı bir renk çemberinde farklı olabilir. Örneğin; ışık renklerine bağlı bir renk çemberinde “mavi” veya “pembe” görünümündeki renk, “sarı”nın karşısında yer almaktadır. Renk çemberindeki on iki rengin ortak özelliği bu renklerin her birinin maksimum düzeyde renkli yani “doygun” olmalarıdır. Altı renk grubundan (hue) oluşan “renk kataloğu”, “valör” ve “doygunluk” niteliklerine göre Şekil.2 de görüldüğü gibi belli üçgenler oluştururlar. Bu şemada her rengin karşıtı olan renk üçgeninin aynı bölgesindeki dairede gösterilmektedir. Burada görüldüğü gibi renklerin valörleri yükseldikçe (yani en doygun renk durumundan sonra rengin ışıklık değeri arttıkça) doygunluk değeri azalmakta ve şekilde görüldüğü gibi ortaya çıkan şemada belli üçgenler meydana gelmektedir. Şekil.3, oniki hue üçgenin siyah-beyaz (nötr) valöre bağımlı olarak oluşturdukları şemaları göstermektedir. Silindirin merkezinde yer alan dikey eksen üzerinde siyah/beyaz değerler ve bu eksene bağlı olarak adeta bir yelpaze gibi açılan renk (hue) üçgenleri yer almaktadır. Bu üçgenlerin her biri ortadan ikiye ayrılmış; üst bölümlerinde yüksek valörler, alt bölümlerinde ise düşük valörler derece derece sıralanmışlardır. Bu yöntemle oluşturulan bir şemada, insan gözünün ayırt edemeyeceği düzeyde

tüm renkleri teorik olarak sıralamak olasıdır. Fakat yine de ünlü ressamın tablolarında kullandıkları renkleri belli bir sistem ve görsel mantığa göre sınıflandırmışlardır.²⁸



Şekil 3: Oniki hue üçgeninin siyah/beyaz (notr) valöre bağımlı olarak oluşturdukları şemalar.



Resim 19: Paul Gauguin, Breton'lu Köylü, tuval üzerine yağlıboya, Kadınlar, 66x92cm, 1894, Paris, Musee d'Orsay.

5. Empresyonizm'den Soyut-Dışavurumculuk'a Renk Olgusu

Empresyonizm'in ortaya koyduğu sonuçları değerlendiren ama bu kesin nesnellığı aşmak isteyen ve daha sonra gelen dönemlere kuramsal ve pratik düzeyde sanatsal açıdan bir çok yeni referans noktaları sağlayan bazı sanatçılar Post-Empresyonist olarak tanımlandılar. Bu sanatçılardan biri olan

...Gauguin açıkça en ilkelci olan sanatçıydı. Klasik sanatın temeline, bu anlayışın kökündeki doğacılığa ve sağduyuya saldırıyordu. 'Önce heyecan, sonra anlayış' onun baş ilkesiydi; bu da kusursuz değil, zengin anlatımlı çizim, doğru renkler yerine, heyecan verici renkler ve akılcı yoruma yer vermeyen sahneler anlamına geliyordu.²⁹

Paul Gauguin (Resim: 19) Empresyonistlerin paletine başka renkleri de katarak görünen dünyayı yalnızca bir referans, çıkış noktası olarak değerlendirip lokal

²⁸“Adem Genç, “Renk Terminolojisi” (Yayınlanmamış Ders Notları, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1988-1989), 2s.” (Yazıcıoğlu, 1990, s. 83-86'daki alıntı).

²⁹Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, (1. basım), çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 20 s.

renklerden uzak, derinlik etkisi taşımayan modle edilmemiş, tonaliter olmayan bir renk anlayışıyla resimlerini boyarken, çizgisel yada hava perspektifini de resminin dışına itiyor, yalnızca nesnelere belirleyen kontur çizgilerine belirginlik kazandırıyor. Onun resimlerinde özellikle renk, heyecanlandırıcı içsel özellikleri nedeniyle, fiziksel varlığı olmayanla iletişim kurmak için kullanılırdı.

Vincent van Gogh ise kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta renkler hakkında şöyle diyordu.

“ Aslında kesin, mutlak siyah yok. Ama beyaz gibi siyah da hemen hemen her rengin içinde var ve sonsuz gri çeşitleri oluşturuyor-hepsi de ton ve güç bakımından birbirinden değişik. Öyle ki, doğada bu ton ve koyuluklardan başka bir şey görmüyor insan gerçekte.

Yalnızca üç tane temel renk var: kırmızı, sarı, mavi; “karışımlar” ise turuncu, yeşil ve mor.

Ama bunlar siyah, birazda beyaz eklenince sonsuz gri çeşitleri elde edilebiliyor: kızıl gri, sarımsı gri, mavimsi gri, yeşilimsi gri, turuncumsu gri, leylağimsi gri. Kaç tane yeşilimsi gri olduğunu, örneğin, söylemek olanaksız. Çeşitlilikleri sonsuz çünkü.

Oysa, tüm renk kimyası bu birkaç basit kuraldan daha karmaşık değil. Ve bunu açık seçik kavramış olmak, yetmişden fazla boya tüpüne sahip olmaktan daha değerli-çünkü bu üç temel renk ve siyah ve beyazla yetmişden fazla renk çeşidi ve ton elde edebilirsin. Renkten anlamak demek, doğada gördüğün bir rengi hemen irdelemesini bilmek, örnekse, “bu yeşilimsi gri, sarı, siyah ve maviden oluşmuştur” diyebilmek demektir. Bir başka deyişle, doğadaki grileri kendi paletinde yakalamasını bilen bilir...”³⁰

Arles döneminde Epresyonist paletini korumuş: ancak renklere dış gerçeklerden bağımsız, özerk ve simgesel bir nitelik vererek, bunları karmaşık: duygu ve düşüncelerini yansıtmada kullanmıştır. Nitekim van Gogh yine 1888 de kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta “*Ben gözümün önünde olanı olduğu gibi vermekten çok, boyayı kendime göre bir amaçla, anlatmak istediğimi daha kuvvetle dile getirmek için kullanıyorum*” demiştir.³¹

Paul Cezanne'nin ilk çalışmalarında renkleri siyah ve griler içindedir. Empresyonistlerle ilgilenmeye başladıktan sonra renkleri açılır ve saflaşırlar. (1839–874-1877 yılları arasında ise resminde kendi kişisel anlayışını oluşturduğu yıllar olur.

³⁰ Vincent van Gogh, **Theo'ya Mektuplar**, (İkinci Basım) çev. Pınar Kür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, 74 75 s.

³¹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 2, Vincent van Gogh Maddesi, 686 s.

Yapısal, geometrik bir düzen ile duygulardan tamamen bağımsız bir anlatımı yaklaşık 35 çeşit ten oluşan bir renk skalası ile ifade eder.

Cezanne'nin dostu Emile Bernard onun atölyesindeki bir palettteki renkleri ve bu konudaki değerlendirmesini şöyle dile getirir.

İşte Aix'de, bu paleti bulduğumda, üzerini kaplayan Cezanne'ye özgü renkler şunlardı: Sarılar: Parlak Sarı, Napoli Sarısı, Krom Sarısı, Sarı Okr, doğal "Terre de Sienne", Kırmızılar: Vermillion Kırmızısı, Kırmızı okr, Yanık "Terre de Sienne", Kökboya Lak, Yanık Lak, Yeşiller: Veronese Yeşili, Zümrüt Yeşili, Toprak Yeşili, Maviler: Kobalt Mavisi, Denizötesi Mavisi, Prusya Mavisi, "Noir de Peche". Görüldüğü gibi, burada renk kompozisyonu, kromatik çembere göre olabildiğince geniş bir alana yayılmaktadır; öyle ki; gümüş beyazından siyaha kadar; yetkin bir derecelenme altında, mavilerden yeşillere, laklardan sarılara uzanmaktadır. Böyle bir palet, daha fazla bir karışım ve nesnelere daha ileri düzeyde üçüncü boyut etkisi katmayı gerektirmez; çünkü bu palet, gölgeyle ışığı ayırmakta, sert karşıtlıklara olanak vermektedir. Mavi renkte karar kılan, siyahı etkisizleştiren ve gölge içinde sıcaklığa yer vermeyen tutumlarıyla, izlenimcilerde durum böyle değildir. Yalnız siyah ve beyazla, istenen bütün rölyef etkileri sağlanabilir, doğrudur bu, ancak renk kullanmama pahasına yapılabilir böyle bir şey.³²

Paul Cezanne formun oylumsallığını renk ile ifade ederken, renkleri en saf değerleri ile tam bir uyum içerisinde bir araya getirir ve her zaman renge renk ile karşılık verir. Bunu yaparken de amacı ışıksal etkileri yansıtmak değil, nesnelere yüzeyler arasındaki ilişkilerini de en iyi ifade edecek şekilde tüm yapısal



Resim 20: **Paul Cezanne**, Saint-Victoire Dağı, 1900; Tuval üzerine yağlıboya, The Hermitage Museum; St. Petersburg

gerçeklikleri ile görünen dünyanın bir parçası olarak ortaya koymaktı. Ama bu ortaya koyuşta nesnelere dünyası ile kurduğumuz fiziksel ilişki boyutunu da aşarak algısal bir bilinçlilik düzeyini de devreye sokar.

1885–1895 arasında Cezanne resimlerini daha ileri bir aşamaya götürerek geometrik kuruluşu daha belirgin hale getirir. (Resim: 20) Yakındaki ve

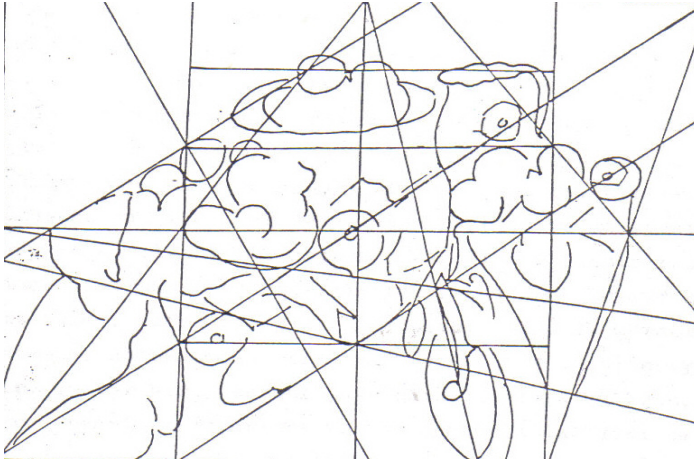
³²Emile Bernard, **Cezanne Üzerine Anılar**, çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1997, 54, 55 s.

uzaktaki nesnelerin renklerinin şiddeti arasındaki farkı ortadan kaldırıp renk planları ile oylumu oluşturmaktan da vazgeçtiği gibi hacimlerin resmin düzlemsel planları içindeki konumlanışlarına da son vererek yan yana çıkıntılı yüzeyler halinde düzenler. Hacim etkisini yaratan tek şey renk frekanslarının uyumlu geçişleridir artık Johannes Itten'ın Cezanne'nin "elmalar ve Portakallar" natürmortu için yaptığı renksel ve yapısal çözümlere Cezanne'nin vardığı noktayı açık bir şekilde ortaya koyar.



Resim 21: Paul Cezanne, Elmalar ve Portakallar, 93 x 74 cm, 1895, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, France.

Elmalar ve Portakallar adlı natürmort çalışmasında renk çemberinin aşağı yukarı bütün huerlerini kullanmıştır. (Resim: 21) Bununla da yetinmeyerek, renkleri tamamlayıcı (complamenter) bir uyum içinde yerleştirmiştir. (Kırmızı-yeşil,sarı-mor,mavi-turuncu) Kırmızı-yeşil temalar koyuluklar içinde ve bir kumaş (örtü) formunu oluşturacak şekilde kullanılmıştır .Meyvelerdeki turuncu renkler, tabakların gölgelerindeki mavilerle bir zıtlık oluşturur. Bu şekilde dört temel renk birbirinden farklı yönlerde gelişen yüzeysel hacimlerle tuval yüzeyine yayılır. 3. tamamlayıcı çift yani, sarı-mor diğer iki renk çiftine oranla daha az kullanılmıştır. Elmaların biçimlendirilmesinde sarılar elmalara düşen ışık durumunu ortaya koymaktadır. Morlar kompozisyonun resimsel değerlerini zenginleştirirler. Resim yüzeyinde yer alan her renk (hue) çok net ve belirgindir. Bu renkler çok az öldürülmüş tonlarıyla, çok ince nüans (tint) ve gölgeleriyle birlikte tablonun resimsel zenginliğini oluşturmaktadır. Cezanne renklerin parlaklık derecelerini kaybetmek için o rengin tamamlayıcısını kullanmıştır. Bu yöntemle özellikle söz konusu olan tablonun koyu bölümlerinde görüldüğü gibi karışım renklerinin zengin kromatik güçlülüğünü elde etmiştir. Cezanne renk kontrastlığının yanında kompozisyonun etkinliğini arttırmak için siyah-beyaz zıtlığı da kullanmıştır. Bu tabloda açık renkler (örtü, vazo ve tabaklar) resmin diğer bölümlerindeki koyuluklarla bir zıtlık oluşturmuştur. Renkleri bu iki plan içinde yani, tablonun büyük bir bölümü açık, büyük bir bölümü koyu olacak şekilde kullanan sanatçı, her iki bölümde de



Şekil 4: Cezanne'ın Elmalar ve Portakallar adlı tablosuna ilişkin şema.

düzlemde renkler sadece gölge içinde bırakılmamış, belli ölçüde öldürülmüş soğuk-sıcak zıtlıklar içinde yan yana gelmiştir. Resimde parlaklık (satürasyon) zıtlığı etkisini yaratan olgu kuşkusuz ki renklerin bu tür saf ve karışımı kullanımıdır. Meyvelerin siyah-beyaz zıtlık içindeki modülasyonu soğuk-sıcak antitezler ortaya koymaktadır. Açık tonlar açık, koyu tonlar ise koyu yüzeylerle karışmaktadır. Şekil 4'te görülen şema, resmin çarpıcı görünüşünü yani; yüzeyin bölünmesi, uzamsal yönler, form kontrastları ve onların yüzey üzerine dağılımını ortaya koymaktadır. Vurgu noktaları ve çizgiler arasındaki ilişkiler dikey, yatay ve diyagonal çizgilerle verilmiştir. Resmin orta bölümündeki çıkıntıyı oluşturan çizgiler sanki tablonun arka düzlemine doğru bir perspektif oluşturuyorlarmış gibi gözden kaçıp uzaklaşırlar ve birleşirler. Bu belirsiz iki yön iki karşıt üçgenle ortaya konulmuştur. İzleyicinin konuyu algılamasında esas olan bu üçgenlerdir; bir bakıma izleyici tablonun orta üst bölümünde yer alan natüromort öğelerinin oluşturduğu bu üçgenlere bakmak ve onları izlemek zorunda kalmaktadır.³³

Fovistler ise Emprestyonistler'in, görsel algı üzerine temellendirdikleri yaklaşıma karşı çıkarak, dış gerçekliğin insanı bir çok yönden etkilediğini ve resimde bunların hepsinin hesaba katılması gerektiğini özellikle duyguların ifade edilmesi gerektiğini ileri sürmüşlerdi. Bu doğrultuda da perspektifi , derinliği siyah-beyaz ışık yaklaşımını hatta en sonunda da nesne biçimini -tamamen olmamakla birlikte belli ölçülerde deformasyonu da içeren bir şekilde- ve lokal rengi resimlerinden atarak yüzey, kontur ve özellikle renk ile ilgilendiler. Ara renkleri kullanmaktan kaçınarak renkleri en göze batacak şekilde ifade ederek aracın en saf haline yöneldiler.

³³“Johannes Itten, The Art Of Color, Van Nostrand Reinhold, 75s.” (Yazıcıoğlu, 1990, s. 173, 174'deki alıntı).

Bu resim anlayışının öncüsü Henri Matisse (Resim: 22) "*Bir resimde, kelime ile belirtilebilen ya da daha önceden belleğimizde kalan hiçbir şey olmamalıdır. Bir resim kendine özgü bir organizmadır, ben onun tasvir ettiği şeyi unuturum. Önemli olan hatlar, biçimler ve renklerdir*".³⁴ Onun resimleri akılcı bir tarzda görüngüler dünyasını yeniden renkle ama fırça hareketleri yerine genişlemiş bir lekese renk alanları ile yorumlamayı içerir

Raoul Dufy ise; Nesnelerin dış çizgilerini her zaman göz önüne almaksızın, öncelikle renk değerlerinin lokalizasyonu üzerine kuruyordu tablolarını. Renklendirilmiş örtüler yer alır bu



Resim 22: **Henri Matisse** , Yıkılanlar ile Kaplumbağa, tuval üzerine yağlıboya, 1908



Resim 23: **Raoul Dufy**, Turuncu Natürmort, Litografî, 17 x 23 cm, 1948

tablolarda, örtülere hafif bir modülasyon verilir, coşkulu anlatımın içinde eriyen nesne görüntüsü, çizgisel olarak yeniden çıkar karşımıza, örtüler ise bu desenle dengeli bir uyum oluşturur. (Resim: 23) Nesneyi, kendine özgü taşkın renklerle göstermek ve boşlukları dolduran bir desen oluşturmak gibi, ikili bir mekanizma arasına da, modern resmi ilgilendiren *malzemenin birliğine* karşı tepki konusundaki ısrarlı tavırdan... Biçimleri, buldukları bağlamdan bu koparma girişimi, zamanla daha da belirginleşir, her şey buna göre düzenlenir, süreklilik üzerine kurulu bir dünyanın olumsuzlama ilkesine dayalı bu devrimci estetiğini, gelecek içinde geçerli sayma öngörüsü önem kazanır. Artık Tablo, tek başına, bu süreklilik peşindedir. Ancak böyle bir sürekliliği, nesneden bağımsız, kendine özgü yapısıyla gerçekleştirir. Başka türlü söylersek, resimsel düzenleme biçimi, öncelikle nesnenin sunum biçimi göz önüne alınarak gerçekleştirilir.³⁵

1906 yılında ölen Cezanne'nin anısına 1907 yılında Paris'te açılan bir sergi Pablo Picasso ve Fransız Georges Braque'ta önemli yeni gelişmeler için çıkış noktaları sağladı ve Kübizm'in doğuşuna öncülük etti.

³⁴ Turani, **a.g.e.**, 568 s.

³⁵ Andre Lhote, **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi yayımları, Ankara, 2000, 161, 162 s.

Kübizm’de başlangıçta o güne kadar hep tek noktadan bakışla yapılmış olan resim anlayışını kullanmış olsa da Analitik Kübizm ile dört yönden bakışı içeren bir resimsel ifade gündeme getirir. Amaç nesneyi olabildiğince tüm gerçekliği ile resim düzleminde ifade edebilmektir. Kübizm ile form doğanın taklidi olmaktan çıkarak, nesnenin insan algısı tarafından biçimlenen gerçekliğine, bir anlamda kavram olarak ifadesine yönelmiştir. Bu durumda da nesnenin dış gerçekliğini ifade etmeye yönelik perspektif, lokal renk, ışık-gölge, oylum, uzam kübist resmin dışına itilmiştir.

Sonradan kavram ressamlığı içinde hacim de kavram olarak istenmiştir. Böylece düzeylerin üst üste yerleştirilmesinde, naturalist resim anlayışının son kalıntısı olan “gölgeleme” de bir yana itilerek lokal-rengin resme girmesinin yanı sıra sayı, harf gibi soyut öğelerle birlikte kağıt, bez, düğme, kırık cam parçaları, ip gibi somut nesnelere yapııştırılarak resme girmiştir.³⁶

Bu gerçek malzemeler, yalnız resmin yüzey yapısını zenginleştirmek için değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokuldular. Kübizm anlayışı, Cezanne’ın, resmin her noktasının hesaplanması düşüncesi, özellikle kendinden sonra kübistler de renkten vazgeçilerek yapılmıştır.

Ekspresyonizm akımı ise Avrupa’nın bir çok yerinde aynı süreç içerisinde ortaya çıkarken en etkili biçimde Almanya’da Die Brücke ve Der Blaue Reiter ile kendini ifade etmiştir. Anlatım dili açısından Die Brücke sanatçıları figüratif bir tarz benimserken, Der Blaue Reiter sanatçıları soyut anlatıma yönelmişlerdir. Figüratif anlatımda amaç gerçek yaşamın karmaşık, acı dolu duygularını yansıtmak, soyut anlatımda da mutlak özü ve yaşamın şiirselliğini yansıtacak yeni biçimler bulmaktır. Ama her iki yaklaşımda da resimler tamamen akıldan boyandı. Renkler oldukça yoğun, koyu ve cüretli, konstrüksiyon ve biçimde parçalanmıştır.

Die Brücke grubunda; Fiziksel güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüyle sanata dönüştürülen ilk şey, hala rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış süsleyici çizgilerden, geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu sanata saflaştırılması işlemiydi. Belirttikleri evrenselliği ve nesnelliği betimleyebilmek için, renk nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtarılarak,

³⁶ Nazan/Mahzar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, 56-59 s.

bağımsız kılındı ve katıksız olarak dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi, nesneyi bir ime indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltıldı.³⁷



Resim 24: **Ernst Ludwig Kirchner**, Oturan Kız, 1910-1920, tuval üzerine yağlıboya, Minneapolis Institute of Arts.



Resim 25: **Emil Nolde**, Çarmıha Gerilme, 220.5cm x 193.5cm, 1911-12, tuval üzerine yağlıboya, On loan to the Museum Folkwang, Essen.

Ernst Ludwig Kirchner'in 'hiyeroglif' diye adlandırdığı saf renkler ve sade, belirgin konturlardan oluşan iki boyutlu bir resim düzlemi olarak oluşturduğu kendine özgü üslubu, içinde yer aldığı Die Brücke grubu tarafında benimsenmişti. (Resim: 24)

Emil Nolde ise bir renk ressamı olarak resimlerini, alışılmışın çok ötesinde ışıklı ama donuk, kontrastlı ve renk çeşitliliği ile tonalite açısından zengin yoğun bir boya hamuru kullanarak biçimlendirdi. Çizgiyi asla kullanmadı resimlerindeki canlı ve çeşitlilik açısından çok renkli boya kullanımına rağmen ağırbaşlı, ürkütücü ve psikolojik bir hava hakimdi. (Resim:25).

Der Blaue Reiter grubunun kurucusu Wassilij Kandinsky konunun, rengin resmin temel aracı olarak kullanılmasına bir engel olduğu inancındaydı. Serbest renk ve

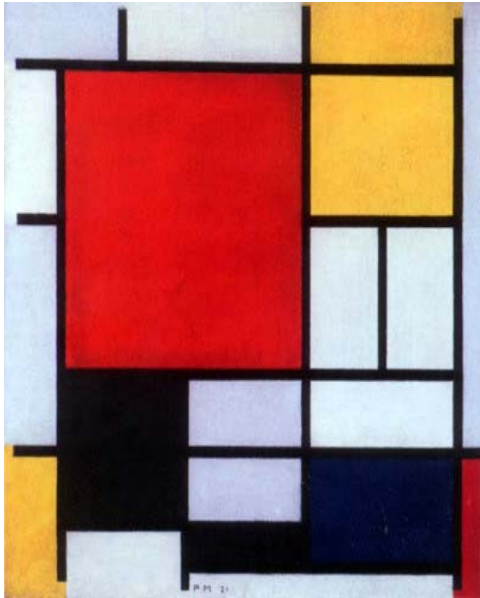
³⁷ Richard, a.g.e., 32, s.

biçimler kullanılırsa oluşturulmak istenen her türlü ifadeselliğin mümkün olduğunu söylüyordu. İzleyicide müzikal bir titreşimi oluşturabilmek içinde soğuk-sıcak, sert,



Resim 26: **Wassilij Kandinsky**, Her ikisi de Çizgili, 80 x 70 cm, 1932.

yumuşak renk oluşumlarını kullanıyordu. ‘‘ Sanatta Tinsellik Üzerine ‘’ adlı eserinde renk ve formların ruhsal titreşimler uyandırdıklarından bahsediyor örneğin mavinin düşsel bir dünyayı, kırmızının öfkeye ve heyecana neden olduğunu, sarının ise, çok tiz sese karşılık geldiğini söylüyordu.³⁸ Bu noktada da çağın gizemci düşünürleri teosofistlerle aynı görüşleri paylaşmış oluyordu.



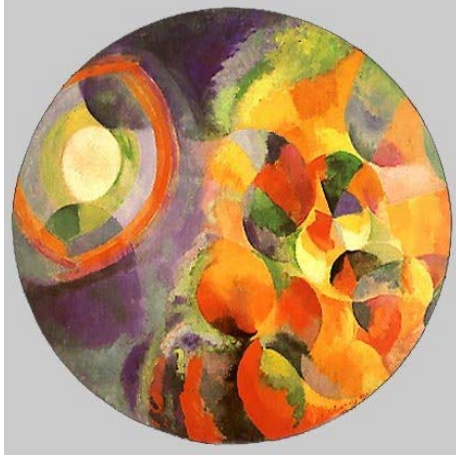
Resim 27: **Piet Mondrian**, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyah Kompozisyonu, 1921

1924–1933 arasındaki resimlerindeki geometrik formlar açık renklerle ton geçişli olarak boyanmıştır.(Resim: 26) 1930 yıllarına doğru resimlerinde oldukça yoğun ve zengin bir renk anlayışı ile boyanarak kıvrak çizgiler şeklinde biçimlendirilmiş hücre formlarındadır. 1933’ten 1944’e kadar devam eden üçüncü soyut döneminde ise artık doğadaki hiçbir formu çağrıştırmayan, onu amaç edinmeyen biçimlerin yer aldığı formlar zaman ve oylumun dışında yer alarak tuvallerinde belirir.

Teosofik düşüncelerden, Piet Mondrian da etkilenmişti. (Teosofik düşüncede yatay ve dikey çizgilerin çaprazlanma bir aradalığı mistik bir hayatı ve

³⁸ Wassilij Kandinsky, **Sanatta Manevilik Üzerine**, çev.Ahmet Necati Bigalı, İzmir, 198145 s.

ölümsüzlüğü ifade ediyordu. (Resim: 27) Mondrian'da bu düşüncelerle geometrik çizgilerle oluşturduğu siyah blokları, üç ana renk -ki bunlarda mistik güçler olduğuna teosofistlerce inanılıyordu- ile boyuyordu



Resim 28: **Robert Delaunay**,
Simultane Kontrastlar: Güneş ve Ay,
tuval üzerine yağlıboya, 134.5 cm,
1912.



Resim 29: **Kazimir Malevich**,
İsimli, tuval üzerine yağlıboya,
97x66 cm, 1915, Amsterdam Stedelijk
Museum, Holland.

Robert Delaunay (1885- 1941) , rengin yalnızca formu resmetmekle nasıl kullanılabileceğini değil, renk düzlemlerinin birbiri üstüne gelecek biçimde düzenlenmesiyle nasıl devinim yanılsaması yaratabileceğini de göstermeye girişti. Eugene Chevreul' ün renk kuramlarından esinlenerek, sayısız renk deneyleri gerçekleştirdi. Bu resimlerden bazıları, örneğin "Renk Çarkları" dizisi (1912- 1913) , bilimsel renk çizelgelerini andırır. (Resim: 28) Delaunay, aynı düşünceleri "Pencereler" adını verdiği bir dizi resminde de geliştirdi. Saf renk alanlarını nereden yalıtıldığı bu resimlerde, nesne üzerindeki ışık oyunlarını ve bu ışık oyunlarının bizim algılayışımızı nasıl biçimlendirdiğini inceliyordu. Denilebilir ki, Delaunay' in soyutlama anlayışının temelinde, tuval üzerinde görsel etkiler yaratmanın, nesnelerin basitçe betimlenmesinden çok daha üstün değerler taşıdığı inancı yatıyordu.

Kazimir Malevich Ne var ki, Aralık 1915' te düzenlenen bir sergide yer verdiği, beyaz zemin üzerine boyanmış renk düzlemlerinden oluşan, tümüyle soyut otuz dokuz resimle, yeni bir soyutlama biçimine yönelen çarpıcı bir atılım koydu ortaya. (Resim:29) 1916 tarihli "Süpermatizm" bu atılımın bir örneğidir.

Malevich, bu resimlerinden bazılarında, dördüncü boyut düşüncesinin de keşfine çıkıyordu. Dördüncü boyut, Kübizmin ilk dönemlerindeki sanatçıların tartıştıkları ve filozof Pyotr Uspenski' nin konuyla ilgili kitaplar yayımladığı Rusya' da önem kazanmış bir düşüneydi. Rus mistik düşüncesi, dördüncü boyutu, ölümden ruhun gerçek dünyasına kaçıışı sağlayan yeni bir bilinçlilik olarak görüyordu. Malevich' in 1915 tarihli "Siyah Kare " si gibi Soyut ya da Süpermatist resimlerin temelinde bu tür düşünce yatıyordu.³⁹

1940' ların sonuna doğru Amerikalı sanatçılar Gerçeküstücü sanatın etkilerinden sıyrılarak Soyut- Ekspresyonizm'e yeni açılımlar kazandırmışlardı. Jackson Pollock, boyaları damlalar halinde akıtarak, resim yapma eylemindeki hareket yada hareketsizliğin izlerini tuvale aktarıırken Clyfford Still'in siyah rengin

egemenliğindeki ilk resimlerini daha sonra parlak ve renkli bir nitelik alırken, aşınmış izlenimi veren, pürüzlü yüzeyler düz, dikey biçimlerle yoğun bir ağırlık duygusu verirken, parlak, canlı renk şeritleri bir umut ışığı gibi rahatlatıcı bir etki bırakır. Ama bu renk şeritleri onun resimlerinin hemen her zaman baskın olarak uyandırdıkları korku dolu, ürkütücü izlenimi de yok edemezler.



Resim 30: **Barnett Newman**, Kim Korkar, Sarı ve Mavi'den III, 245 x 544 cm, 1966-67, tuval üzerine yağlıboya



Resim 31: **Mark Rothko**, Mavi Turuncu Kırmızı, 1961, tuval üzerine yağlıboya

Barnett Newman'da. ilkel bir imge oluşturmak için resmini, düzensiz ama bütüncül bir renk alanı ile bunu bölen , kesen diğer bir renk oluşumu üzerinde yapılandırdı.(Resim:30) Bu resimsel ifade biçimini de Newman İnsanlığın ilk ifade biçimini, 'içinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış' olarak niteledi. Mark Rothko ise renkli bir düzlem üzerinde birbiri üstüne binen birkaç renkli dikdörtgenden oluşan bir resim üslubu geliştirdi. (Resim:31) Resimlerindeki zemin renklerinin

³⁹ Joanna Vickery, "Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş Soyut Sanat," P Sanat Kültür Antika Dergisi, Sayı:16, 2000, 171, 177, s.

kesinlikten uzak belirsizliğini delip çıkan yada kenarlarından sızan başka renklerle oluşturduğu etki, çaresizlik ve bilinmezlik içindeki insana Mutlak Güç'ün bir görünümünü biliçdışının yardımıyla algılatmak ister.

II. BÖLÜM

1. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE ŞİDDET VE SANATTA ŞİDDET OLGUSU

2.1. Antropolojik ve Psikolojik Açıdan Şiddet Olgusu

Toplumsal oluşumlar içerisinde şiddetin hep var olduğu kabul edilen bir görüştür. Yine beyne elektriksel uyarılar gönderilerek insan üzerinde yapılan deneylerde, beyinde saldırganlığı başlatan ve durduran bölgelerin olduğunu saptamıştır. Şiddet hayvansal bir davranış olarak biyolojik açıdan incelendiğindeyse araştırmacılar bunun genetik faktörlerle ilişkisinin olduğunu ortaya koymuşlardır

Hayvanların doğal ortamlardaki davranışlarını inceleyen etnologlar saldırganlığın farklı türler arasında değil, aynı türün bireyleri arasında olduğunu iddia ederler.⁴⁰ Türler arası gerçekleşen eylemin ise varlığını devam ettirme ve beslenme gerekçesine dayalı bir mücadele ve avlanma olduğunu belirtir bu eylemin şiddet olarak tanımlanamayacağını söylerler. Buna rağmen insanoğlunun kendi türünü ortadan kaldırmaya yönelik bilinçli eylemlerini, işbölümünün zorunluluk haline geldiği tarım toplumlarında görürüz.

Freud ise saldırganlığın kökenindeki içgüdüyü ‘ölüm içgüdüğü’ olarak isimlendirir.⁴¹ İnsanın bu içgüdüyle dünyaya geldiğinden, bunun insan doğasının ayrılmaz bir parçası olduğundan ve bunu yok etmenin mümkün olmadığından ancak kontrol altına alınarak başka alanlara yönlendirilebileceğinden bahseder. Başka araştırmacı ve düşünürler ise bu tür eğilimleri doğuştan var olduğuna inanmak yerine, toplumsal hayatın yaratımları olarak değerlendirirler. Otoriter toplumlarda şiddet yönetiminin otoritenin elinde gücünün meşrutiyyetinin bir ifadesi olarak açık

⁴⁰ ”Yves Michaud, Şiddet, çev. Cem Muhtaroğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 1989, 79, 95 s.

⁴¹ Erich Fromm, Sevgi ve Şiddetin Kaynağı, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, İstanbul, 1995, 37-63 s.

bir şekilde uygulandığını belirterek Modern toplumsal yapıdaysa şiddet eyleminin egemen güç tarafından toplumsal normlar vasıtasıyla, gizli bir şekilde, unutturma, soyutlama yada ilginin farklı yönleri kanallara kanalize edilmesiyle içselleştirilmiş bir durumda var olduğunu söylerler

G.Bataille ‘de alet kullanmaya başlayan insanın, doğanın sürekliliğine, kendisine hizmet edebilecek ve yönetilebilecek kategorilere ayırması ile ilk şiddet olgusunun görüldüğünü iddia eder.’’ *Bu şiddet yaratıcı bir şiddettir. İnsan süreklilikten, dolaysızlıktan ve giderek doğadan kopar ve kuralların hiçe sayıldığı bir aşırılıklar dünyasına girer.*’’ Yine Bataille;

... hayvanlıktan bu kopuşlu geriye dönüş özleminin de başladığını bu özlemin şölenlerle kurban töreniyle, vahşetle belirlenen ve insanlığın giderek daha kökten aşırılıklara kaymasına neden olan değişik bir şiddet türünün oluşmasına yol açtığını belirtir. Bu yeni şiddet türü insanlığı hayvanlığa geri döndürmekle kalmamış insana özgü denge bozukluğunu ve kural tanımazlığını daha kökten bir şekilde ortaya çıkarmıştır. İnsanın artık dehşet yeteneği olan bir canlıya dönüşmüştür ve bu açıdan doğada bir benzeri daha yoktur. Hayvanlar, bütün doğrudanlıklarıyla, ve kendilerini durduran hiçbir yasak tanımadıkları halde ne barışçı ne de acımasız, sadece doğaldırlar. İnsanın ise şiddet alanında giderek daha karmaşık, daha kapsamlı daha gelişmiş buluşlara yönelmekte çılgınca bir yaratıcılıkla bütün kuralları ayaklar altına almaktadır.⁴²

Psikolojik açıdan yaklaşıldığında, yapılan klinik ve istatistiksel araştırmalar, insan psikolojisinin şiddete ve saldırganlığa yatkın olduğunu göstermiştir. Çeşitli alanlarda kısıtlamalara (eğitim, sağlık, ekonomik, cinsel v.b) maruz bırakılan insanlarda bu saldırgan güdülerin öne çıktığı da görülmüştür. Günümüzde insan ihtiyaçlarındaki sınırların genişlediğini de göz önünde bulundurursak bu ihtiyaçlardan her birinden bilinçli olarak insanların mahrum bırakılması şiddet uygulamaya yatkın insanları artıracaktır. Artık şiddet toptan, bir defada olabildiği gibi zamana yayılarak kademeli bir şekilde hatta hissettirilmeden de uygulanabilmektedir. Yetersiz beslenmeye mahkum etmek, açlıktan ölüme terk etmek gibi. Örneğin, 1984–1985 Britanya’da madenciler grevi sırasında, bir

⁴²Michaud a.g.y. 85, 86 s.

Anglikan piskoposu, Britanya ‘nın belirli yörelerinde madenci mahallerinin sosyal ve ekonomik yönden ihmal edilmesinin şiddet sayılması gerektiğini söylemiştir.⁴³ Günümüz toplumlarındaki bu gizli ya da örtük şiddete kitle iletişim araçlarının kontrolsüz kullanımı, kentin kendine özgü karmaşıklığı, saldırgan davranış örnekleri, şiddeti meşru gösteren dinsel ve geleneksel yapılanmalarda ilave edildiğinde yaşadığımız toplumda şiddeti besleyen ne kadar çok faktörün olduğunu daha iyi görmüş oluruz

2.2. Sosyolojik Açıdan Şiddet ve Modernizm Olgusu

Avcı ve toplayıcı olan ilkel topluluklar büyük kitleler halinde yerleşik hayata geçtiklerinde, bir arada yaşayan onca insanın varlığını sürdürebilmesi organize olmayı gerektirmişti. Bu organizasyonunda işbölümünü gerekli kılmıştı. Organizasyonun sürekliliği ve verimliliği, dış tehlikelere karşı devamlılığını sürdürebilmesi organizasyonun yapısını, güç ilişkileri otorite ve açısından daha derin, kapsamlı, eşitsizliğin büyüdüğü bir alana sürüklemişti. Yerleşik hayata geçilmesiyle ortaya çıkan mülkiyet duygusunda, bu güç dengesindeki eşitsizlik yüzünden sancılı bir hal almıştı. Yerleşik hayata geçilmesi ile devletin ortaya çıkışı arasındaki sürecide İbrahim Armağan şu şekilde ifade etmektedir;

Yönetimlerin seçimle gelmesi biçimindeki eski ilke ile aristokrasinin iktidar uygulamasında ortaya çıkan mirasla geçiş arasında ki çelişki keskinleşti. Bu çelişkiden hareket eden aristokrasi, toplumun öteki üyeleri üstünde yalnızca hüküm yürütmekle kalmadı, onlara vergiler koyma ve kendi mülkleri üstünde çalışmalar yapmaya ilişkin uygulamalar içine girdi.. Çıkarlarını ve kazanılmış haklarını sürdürmek amacıyla silahlı gücünü yalnızca dış düşmana karşı kullanmak üzere örgütlendi. Böylece kabile aristokrasisinin iktidarı devlet gücüne dönüşmeye başladı.”⁴⁴

Modern devlet yapısında ise asıl önemli nokta; otoriteyi elinde tutan grup ile bunlara boyun eğen diğer bir grup arasındaki ilişkinin ne olduğudur. Baudrillard ‘her

⁴³ David Riches, **Şiddet Olgusu Antropolojik Açıdan Şiddet**, çev. Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989, 14.s.

iktidar prens ' in hakimiyeti ve halkın kurban edilişine dayanır. ’’⁴⁵ diyerek aslında bu ilişkinin yalnızca iç dinamiklerinde değişimler olacağını ama olayın bütünsel gerçekliğinde hemen hiçbir şeyin değişmeyeceğini dile getiriyordu.

Medenileşme süreci bireyin davranışlarını, içgüdülerini insan olmanın doğasını yadsırcasına sınırlandırırken bunu gerçekleştirmek için modern yaşamın okuldan, aileye, hapisaneye, sosyal yaşamın sahte imajlarından, tımarhaneye hatta sanata kadar bütün iç oluşumlarını kullandı. Bunu yapmakla da kişiden beklenen davranışları içselleştirmesini sağlayarak, kendi içinde devam eden bir döngüyü yarattı. Fiziksel şiddeti uygulayabilecek gücünde elinde bulundurmaya devam eden modern devlet, bunun kullanılabilir hazır bulunuşunu da gerekli olduğuna inandığı her noktada kullanmaktan çekinmedi. Bu durum, merkezileşmiş, sistematikleşmiş, kalıcı, güçlü bir devletin olumlanması olarakta varlığını sergiledi. Zygmunt Bauman bu durumu şöyle ifade ediyor;

‘‘Modern uygarlığın şiddet içermeyen karakteri tam bir yanılsamadır. Daha doğrusu onun, kendini kandırma ve kendini ilahlaştırmasının; kısaca onun meşrulaştırıcı mitinin ayrılmaz bir parçasıdır. Uygarlığımızın şiddeti, onun insanlık dışı alçaltıcı ve ahlakdışı niteliğinden ötürü ortadan kaldırdığı doğru değildir.’’⁴⁶

Jan Philipp Reetsma ise;

Şiddetin araç olarak olumlanması ve yüceltilmesi toplumsal dönüşümü gerçekleştirmek isteyenler tarafından daha önceleri de kullanılmasına rağmen, sanayi devrimi ile başlayan kapitalist toplum yapısı, 20. yüzyılda insani değerlerde yozlaşmaya yol açmakla birlikte şiddeti de yücelen bir değer yapmıştır. Şiddetin her tür hedefe ulaşmada en etkili yol olarak görülmesi, insanın kendisine yabancılaşması ile birlikte dayanışma ilişkilerini de yok ederek ahlaki yozlaşmayı beraberinde getirdi .Reetsma ‘‘amacın aracı olumladığı bir dünya ahlaki çöküntü içindedir.’’⁴⁷

demektedir. Bugün insanın bir değer olarak algılanmadığı günümüz dünyasında varılmak istenilen hedef için her türlü etik dışı araç ve yol kullanılabilir

⁴⁴ İbrahim Armağan, **Sanat Toplum Bilimi Demokrasi Kültürüne Giriş**, İleri yayınevi, İzmir, 1992, 37 s.

⁴⁵ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, çev. Emel Abora, Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, , 1995, 76s.

⁴⁶ Zygmunt Bauman, **Modernite ve Holocaust**, çev. Suha Sertabiboğlu, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1997, 131s.

gözükmektedir. Varılmak istenilen hedef ise ideal bir gündelik yaşam telkin eden modern kültür, bu tasarımlanmış, yapay hayat ironisidir.

2.3. Sanat ve Şiddet İlişkisi

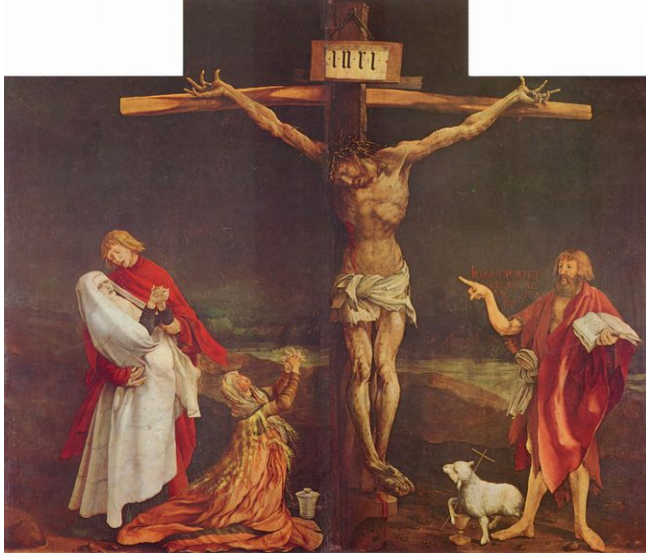
İçgüdülerinin insanı yönlendirdiği edimlerinde henüz bilinç düzeyinde bir ortaya çıkışın olmadığı ilkel topluluklardaki saldırganlık ve şiddetin temelinde varlığını korumak ve devam ettirmek olduğunu kabul etsek bile, yine de bu şiddet edimlerinin en başta var olan şiddete ilişkin nedenselliğe ait verileri de içinde barındırdığını göz ardı etmemiz mümkün görünmemektedir. İşte bu nedenden ötürü avcı ve toplayıcı toplulukların mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine çizmiş oldukları resimlerin büyüsel amaçlar güderek yaşamsal ihtiyaçlara yöneldiği ortada olsa bile, bu resimleri biz insanoğlunun yaşamında hep var olagelen şiddet izlerinin elimize ulaşan ilk estetik örnekleri olarak görmemiz gerekmektedir.

Rönesans 'a kadar ortaya çıkmış olan sanat eserlerinde savaşların konu olarak seçilmesi ile şiddetin betimlendiğini görmekteyiz. Bu nedenle de günlük hayata ilişkin şiddet betimlemeleri çok nadiren rastlarız. Mezopotamya ve Anadolu 'da Asur'lular, Akad 'lar ve Hititler, Antik Yunan, Helenistik dönem, Mısır v.b uygarlıkların sanatlarında ki şiddet içerikli savaş betimlemeleri tarihsel olayların özelliklede savaşların ve galibiyetlerin belgelenmesi amacıyla. Figürler arasında ki orantısal farklılığı, kişilerin önem derecelerine göre sınıflandırılmasını burada görürüz. Bu sınıflandırma ile kral ile diğer insanlar arasındaki toplumsal konum ve güç farkı ortaya konmaktadır.

Roma döneminde geldiğimizde taraflar arasındaki orantısal sınıflandırma yerini zarif bir idealizme terk eder. Roma'nın bu idealist yaklaşımını ifade eden sanat ortaçağ boyunca da kilisenin emrinde olarak halkı eğitme işlevini yerine getirir.

⁴⁷Jan Philipp Reetsma, **Vahşeti Kavramak İnsan Zulmünü Açıklama Denemeleri**, çev .Ender Ateşman, Ayrıntı Yayınları. İstanbul, 1998, s.

Rönesans' tan itibaren ise bu eğilimin değiştiğini ve özelliklede resim sanatında resmin teknik sorunlarına karşı bir ilgi ve resmin plastik elemanlarına yönelik bir araştırma ve çözümlemenin sanatçıların içsel duyarlılıkları ile birleştiğini görürüz.. Grünewald' ın “ Çarmıha Gerilme” imgesinde bu plastik çözümlerle özelliklede çarmıhta ki İsa'nın acısının tam olarak bir ifadesini ve bu acı ile bütünleşmeyi görebiliriz.(Resim: 32) "*Grünewald, İsa'nın çektiklerini anlatan bir vaiz gibi, acımasız can çekişmenin ürkünçlüğünü dile getirmek için elinden gelen her*



Resim 32: **Grünewald**, Çarmıha Geriliş, 269x307 cm, 1515, ahşap üzerine yağlıboya, Musee d'unterlinder, Colmar

*şeyi yapmıştır”.*⁴⁸ Rönesans'ta, akıl yolunda gittikçe bağımsızlaşan ve dinle bağlantıları zayıflayan toplumsal süreç sanatçılara da üslup olarak kendilerini ortaya koyma ve bütün tarihi, mitolojiyi, dini ve geleneği yeniden akıl süzgecinden geçirerek bilimsel bir potada eleştirel ve önyargısız olarak değerlendirme imkanı tanımıştır.

15. ve 16. yüzyıl Alman baskı sanatında, devingen, coşkulu ve dinamizmin egemen olduğu kompozisyonlarla şiddete ilişkin ipuçlarına rastlamaktayız. Bu yapıtlar günlük yaşamdan, savaşlardan ve dinden alınan konuları esas almışlardır. Bunların başında Albert Dürer' in Mahşer dizisi, Kranach' ın çığlık, heyecan ve tepkinin tutkulu dışavurumunu dile getiren işkence ve ölüm sahneleri, yine Micheal Ostendorfer' in geniş mekanlı savaş sahnelerinde coşkulu ve devingen biçimler aracılığı ile şiddetin açığa çıktığını görmekteyiz.⁴⁹

⁴⁸ Gombrich, **a.g.y.**, 353 s.

⁴⁹ Zafer Gençaydın, Beş Yüzyıl Boyunca Alman Ağaçbaskı sanatı Türkiye ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Hacettepe üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları, Ankara, 1997, s.

Resimlerin tarihsel bir belge olma niteliği hemen hemen 19 yüzyıla kadar devam etmekte olsa bile Rönesans'ı izleyen süreçte içerik yada nedenselliği açısından başka bir konumda var olur. Artık şiddet içerikli bu savaş betimlemelerinde savaşın yada galiplerin bir yüceltilmesi söz konusu değildi. Tam tersine savaşı tüm vahşeti ve iğrençliği ile ortaya koyan eleştirel ve tepkisel bir tavrı ifade etmekteydi. Bu anlamda savaşı insancıl bir tutumla ele alan ilk sanatçı Jean Antoine Gros' dur. " *Bu sanatçı, savaşı insancıl açıdan inceleyen ve savaşın gösterişli olmayan yönlerini ortaya koyan ilk ressamdır.*"⁵⁰ Bu tutumu daha etkili ve çarpıcı bir şekilde Goya' nın yapıtlarında görebiliriz. " Savaşın Felaketleri " isimli gravür dizisinde gerekse bunlardan yola çıkarak yaptığı " 3 Mayıs Katliamı" 'ndaki (Resim: 33) yoğun ve psikolojik ifade ile katliamın vahşetini ortaya koyuş ve kurşuna dizilenlerin betimlemesindeki sempatik taraf tutuş onu barbarlarla ve yüzyılının tiranlarıyla karşı tarafta konumlandırmaktadır..



Resim 33: **Francisco Goya**, 3 Mayıs Katliamı, 266 X 345cm, 1814, tuval üzerine yağlıboya.

Yirminci yüzyıl ise bizi, bireysel şiddet eğilimlerinden çok kitlesel katliamların çok yoğun yaşandığı bir dönemle yüz yüze getirdi. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, soğuk savaş yılları ve onunda sona ermesiyle başlayan etnik kökenli çatışmalar ve hala süren ve tüm bu vahşetin yaratan büyük, ekonomik pazar programları. Bir

taraftan uygarlaşırken diğer taraftan nedeni hep henüz yeterince uygarlaşmamış olmamıza atfedilen bir barbarlığın geriliminin ağır yükünün getirdiği gizlenmiş ve sürekli bir şiddet. Bu çelişkili durum -uygarlaşırken barbarlaşan toplumsal yapı- her alanda olduğu gibi sanatta da etkili bir şekilde su yüzüne çıktı. Dolayısıyla uygarlaştırılmış bir şiddet ile insanlık değerleri arasında sıkışıp kalan bu dönemin sanatçıları, şiddete karşı tepkilerini yine şiddeti malzeme, ifadesel bir araç olarak

kullanmak sureti ile ortaya koydular. Bununla birlikte toplumsal ve bireysel konum ve sorumluluklarından dolayı da en haklı bir şekilde barışçıl ve insanı bir dünyayı talep ettiler. Bazı sanatçılar nasıl siyasi oluşumlar içerisinde de faaliyet gösterdilerse, 20. yüzyılın başında da Ekspresyonistlerin *"tek kaygıları insanlığın nasıl kurtulabileceği sorusuna olumlu bir cevap aramak oldu"* ⁵¹ Malevich ve Mondiranda da bütün evrensel uyum ve birlik arayışlarında bu barışçıl arayışın bir ifadesini bulabiliriz. Bütün bu çabalarla Modern Devlet'in insan varlığının karşısında yer alan topyekün tavrına karşı bir çıkış noktası, yeni bir varoluş alanı, yeni bir bilinçlilik düzeyi yaratmayı amaçlıyorlardı.

Yine Grosz ' un askerlere sanayicilere ve nasyonal parti temsilcilerine karşı, politik suçlamalara dönüşen anlatımı, diğer taraftan Kaethe Kolwitz' in Leipzig' deki sosyalist işçi hareketini Orta Avrupa Gençlik Günü için yaptığı " Savaşlara Son" isimli afiş, sanat ile politikanın iç içe olmasından öte sanatçının yaşam karşısındaki duruşuna da netlik kazandırıyordu.



Resim 34: **Umberto Boccioni**, Sokak Evden İçeri Giriyor, 100x100cm, 1911, tuval üzerine yağlıboya, Kunstmuseum,

Her ne kadar çelişkili gibi görünse bile yüzyılın başında Ekspresyonistlerin çoğunun - Beckmann, Campendonk, Mueller, Pechstein, Macke, Dix, Schmidt Rottluff, Heckel, Kirchner- savaşa katılarak savaşa son verebileceklerini düşünüyorlardı. Bu tarz düşünmelerinde " Büyük Almanya İdeali " ile yetişmiş olmalarının da payı oldukça büyüktü

Şiddet olgusu Dadaistlerin, Fütüristlerin, ve Ekspresyonistlerin eserlerinde sarsıcı bir şekilde ortaya çıkar. Öncelikle nesne parçalanır sonra mekan ve perspektif algısı değişikliğe uğrar. Fütürizm, (Resim: 34) Kübizmden aldığı anlatım biçimini hız ve hareket unsurları ile bir araya getirerek güçlü bir patlamayla

⁵⁰Arnold Hauser Sanatın toplumsal tarihi, çev. Yıldız Gölünü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, 142s.

dört bir yana savrulmuş gerilim dolu sürekli devinen bir etkiyi belirgin kılar. Enerji boşalımının yarattığı biçimsel patlamalar Fütürizm ' in üslup özelliği olur. " Statik olan" formlara, " Gri, kahverengi ve bulanık renklere" şiddetle karşı çıkan Fütüristlerin tercih ettiği renkler; " Yeşiller, ama uysal yeşiller değil, keskin yeşiller, uysal değil infilak edici sarılar, safran sarıları, bakır sarıları, şafak sarıları".⁵² idi. Tercih ettikleri formlarda aynı gerilim unsurlarına rastlarız. " *Gökyüzünden düşen yıldırımlar gibi seyircinin ruhuna düşen eğri çizgiler ve derinlik çizgileri. Küre, anafor gibi dönen elips, sarmal ve sanatçı dehasının sınırsız gücünün bulacağı bütün dinamik formlar.*"⁵³

20. yüzyılda kapitalizmin üretimin verimliliği ve spekülasyonların avantajından yararlanma adına yarattığı ekonomik çalkantılar, değişen geleneksel yaşam tarzı ile dengelenemeyen toplumsal gerilim ve eşitsizlikler kendi doğasına yabancılaşan insanı tüm varlığı ile kuşatıp yok eden bir toplumsal bunalımın içine sokmuştur. Ortaya çıkan üretim sistemi içinde her zaman biri diğerinin yerini almaya hazır hatta gözü hep orda ve "kesinlikle kişisel değil" sloganıyla bunu itiraf eden aynı ve de alabildiğine bayağılaşmış bireylerden oluşan, sürekli yenilenen bir döngüyü yaratmıştır. Çağımız artık Gasset ' in deyimiyile "gerçekte herkes gibi hissetmekle kendisini mesut hissedemeyen"⁵⁴ insanların çağı olmuştur.

İşte böyle bir süreçte Dışavurumculuk bireye yönelerek Otto Mueller insan ve doğa arasında yeniden bir uyum oluşturmayı, Emil Nolde'de doğal duyguları görünür kılmayı, Munch'un "Çılgılık"ında çağın tüm yalnızlık, korku ve ölüm duygusunu dile getirerek bütün bu ruhsal parçalanmışlığa isyan etti. " Başkaldıran insan, kutsalın öncesinde ya da sonrasında yer alan, bütün yanıtların insansal, yani usa uygun olarak belirlenmiş olduğu bir düzen isteyen insandır. Bu andan itibaren her soru her söz başkaldırıdır."⁵⁵ diyordu Albert Camus.

⁵¹L.Richard a.g.e., 132 s.

⁵²Luigi Russolo, **Seslerin görüntülerin ve Korkuların Resmi: Fütürist Manifesto, Modernizmin Serüveni**, yky, İstanbul, 1998, 98s

⁵³L Russolo ya.g.y., 99s.

⁵⁴Ortega y Gasset, **Kitlelerin İsyanı**, çev. Nejat Muallimoğlu, Bedri yayınevi, İstanbul, 1992, 17s.

⁵⁵ Albert Camus, **Başkaldıran İnsan**, çev. Tahsin yücel, Can Yayınları, İstanbul, 1995, 24,25s.

Bu noktada Dada hareketi başkaldırımın en aşırı ve en doğrudan boyutunu temsil eder. Dadaistler çağın ve savaşın bütün şiddetine, saçmalığına yine şiddet ve saçmalıkla cevap vermenin en anlamlı davranış olduğunu düşünüyorlar ve bu doğrultuda da kendi koydukları kurallarda dahil olmak üzere dil ve sanat olumlu bir yıkıcılık adına feda ediliyorlardı.

“ Dada’ nın yıkıcılığından ne dil ne sanat hiçbir şey kurtulamıyordu. Korunma ve yazı dili anatomi yaparcasına didik didik parçalara bölünüyor, Schwitters’ de gördüğümüz gibi hecelerin yerleri değiştirilerek yeni sözcükler üretiyor. Bunlarla ses ve söz kolajları yapılarak, şiir dilinin duygusallığı, bürokrasi dilinin boş kalıpları, politik nutuklar büyük sözler, demagoji, olanca gülünçlüğüyle sergileniyordu.”⁵⁶ Dadaistler daha önce yüceltilen tüm değerlerin karşısına, karşıtları olan akılsızlığı, düzensizliği, saçmayı, mizahı ve skandalı çıkarıyorlardı. “ Dadaistlerin bildirge, slogan ve tavırlarının anlaşılana, Dada’ nın burjuva sınıfına ve bu sınıfı ayakta tutan ideolojilere: ahlaki, sanatsal ve felsefi üst yapı kurumlarına sürekli ve kesin bir ayaklanmayı amaçlamaktaydı.”⁵⁷

İkinci dünya savaşı ile toplumsal olarak daha da hazmedilen uygar barbarlığımız savaş sonrasında sanatta geriye dönüp yaşanılan vahşete ve onun izlerine yeniden bir bakışı hesaplaşmayı gündeme getirdi

“ Savaş sonrası sanata egemen olan ifade biçimi, eskisinin bu yolla canlanması oldu. Ancak buna, süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişeyi, dramatik olaylara bakışımızdaki kuşkuculuğumuzu da katmak gerekir. Korku ve kader imgeleri, sanat eserlerinde sık sık rastlanılan ve 1950’lerde başarılı sonuçlar veren öğeler olmuştur. En önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve aynı zamanda taşıdıkları etkili enerji ile bu koşullara karşı kazanılan zafer gözlemleniliyordu ”.⁵⁸

Soyut sanatın egemenliğini kurduğu 1950 ve 1960 yıllarda hem geçmişle hesaplaşma devam ederken bir taraftan dönemin gerçekleriyle yüz yüze geliniyordu. Nitekim Rothko ‘nun korku duygusunu uyandıran büyük boyutlu siyah- gri resimleri, Faudrier’ in zulüm ve terörü simgelemeyi amaçlayan rehine resimleri, Alberto Burri ‘ in yakılarak kömürleştirilmiş çuval parçalarından yapılmış kolajları, Lucio Fontana ‘ ın resme saldırıcasına oluşturduğu yapıtlar söz konusu dönemin belirsizliğini yansıtan yapıtlardan bir kısmıdır. Yine Pierre Soulages ‘ ın büyük boyutlu tuallerinde zeminden sert bir şekilde ayrılan soyut, çizisel siyah imgeleri: Antoni Tapies ‘ nin doğu felsefesine göndermelerde bulunan, kesik işaretlerle birbirine eklenmiş, ve trajedik yaşanmışlıkların izlerini taşıyan yapıtları; Hans Hartung ‘ un rastlantı ve

⁵⁶Mahzar-Nazan İbşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 97,98s.

⁵⁷ Adem Genç, “Dada” (Yayınlanmamış doktora Tezi, 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi), 1983, 104s.

⁵⁸Lynton, **a.g.e.**, 265s.

kaos' a karşılık düşen devingen, kırık ve keskin siyah formları ayrıca, Willem de Kooning, Frans Kline, ve Jackson Pollock' un eylem ve jestüel tavırla bütünleşen yapıtları, her yönüyle o dönemin acımasız ve hastalıklı kültürüne karşı açılmış savaşın izlerini taşır. Aslında bu dönemi bütün olarak düşündüğümüzde tıpkı yüzyılın başında olduğu gibi bu dönemin pek çok sanatçısı yapıtlarında, ” insanın içinde bulunduğu duruma” ilgisiz kalamamış, “ kendi yaratmadığı: içinde savaşların, açlığın işsizliğin, nükleer korkunun, terörün kol gezdiği; içinde yaşamak zorunda olduğu, ama uzaklaşmadığı, berbat edilmiş bir dünyayı yansıtmaktadır. ”⁵⁹

⁵⁹ Zafer Gençaydın, **Teknoloji toplumunda Sanatçı ve sanat Çağdaş teknoloji ve Sanat**, Hacettepe niversitesi Güzel Sanatlar fakültesi Yayınları, Ankara, 1988, 108 s.

III. BÖLÜM

YENİ-DIŞAVURUMCULUK

3.1. Modern, Postmodern Süreçte Yeni-Dışavurumculuk'un Ortaya Çıkışı ve Gelişim Süreci

Modernizmde şiddet olgusunun gelişimi belirli bir çok yönlülük gösterir. Şiddetin günümüz toplumundaki bu çok yönlülüğüne karşı bir tavır olarak sanatsal platformda farklı öneriler ortaya konur. İşte sanatsal anlamda getirilen bir çok yeni önerilerden biri olan Yeni-Dışavurumculuk'ta sanatsal plandaki önerilerin çoğulculuğu açısından tutarlılığı ve geri planındaki sağlam düşünsel altyapısı ile gündemi belirlemeye devam ederek, birey ve toplum açısından çöküşe karşı bir sağaltım niteliği-önerisi ile var olmaktadır. Bu noktada Yeni-Dışavurumculuğun getirmiş olduğu öneri-öneriler ve bu önerilerin renksel altyapısına değinmeden önce modernizmde şiddet olgusuna birey ve toplum açısından çok yönlülüğünü tanımlamak, kazanmış olduğu boyut ve niteliği belirtmek amacıyla ve de bu olgunun kapitalist sistemde sanatsal anlamda temellenişine –ki Yeni-Dışavurumculuk bu duruma bir tepki olarakta varlığını ortaya koymuştur- değinmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada ilk olarak fiziksel şiddetin iktidar tarafından açık bir şekilde hala benimsenir ve uygulamada olduğu 17 yüzyıl ortasından 18. yüzyıl sonuna kadar olan süreçteki monarşi kurumunda, şiddetin neden ve nasıl konumlandığının ortaya konulmasını gerekli olur. Sonrasında ise, kapitalizmin kendini gerçekleştiriş

sürecinde,şiddetin neden nitelik değiştirmeye gerek duyduğunu, fiziksel şiddetin büyük bir özenle tecrit edildiği ve hukuksal anlamda bireyin fizyolojik vücut bütünlüğünün olabildiğince garanti altına alınmaya çalışıldığına açıklık getirmek ve bu durumun yarattığı sonuçları değerlendirmek gerekmektedir.

Monarşi kurumunun dönemin genel hukuk yapısını oluşturduğu, yasaya karşı işlenen suç ne olursa olsun aslında onun, yasayla özdeşleşmiş olan hükümrana karşı işlenerek, onun iradesini yaraladığı ve bunun da halka açık olarak yapılan infazlar ile sağaltılması gerektiği, böylece hükümranın gücünün üstünlüğünün ve mutlaklığının yeniden olumlanması şeklinde belirlediğini görmekteyiz. Ancak 17 yüzyıl sonundan itibaren ortaya konan teknik gelişmelerinde etkisiyle artan ve başkalaşan üretim sistemi ve maddi üretimdeki meydana gelen yükselme ile mülkiyete karşı işlenen suçlarda da bir artışa neden olmuş, buda mülkiyete dayalı bir hukuksal ve ahlaksal yapının belirginleşmesine yol açmıştır. Hukuksal yapı ceza hukukunda fiziksel şiddetten uzak bir altyapıyı benimseyip bu noktada reformlar yaparken amacı insanlığa duyulmaya başlanan bir saygıyı ifade etmek değil, daha az sert ama daha kapsamlı bir cezalandırma sistemini ve bunun uygulayıcısı iktidarı toplumsal altyapıya tam anlamıyla sindirmektir. Böylece iktidar daha kalıcı , daha etkili ve kapsamlı bir boyut kazandırıyor kendisine. Sonraki yüzyılın sonuna gelindiğindeyse, monarşinin dehşet verici cezalandırma ritüellerinin yerini ilk olarak bu dönemde ortaya çıkmamakla birlikte işlev açısından yepyeni, kendi iç yapısı bakımından özerk bir cezalandırma yöntemi iktidar tarafından kabul görür. Bu cezalandırma biçiminin ana yapısını hapishane oluşturur. Burada cezanın müdahale alanı bireyin fiziksel varlığı değil onun davranış biçimleri ve bu davranış biçimlerinin ıslahını içerir. Amaç sistem ve iktidarın varlığını ve işleyiş biçimini bireyde içselleştirmek olurken, hapishanelerde bu amaçla kullanılan araçlar; düzenli etkinlikler, ortak çalışma, sessizlik, saygı ve iyi alışkanlıklar olurken, bunların ekonomi terimlerine olan yakınlığı da dikkat çekici bir boyut olarak önümüzde durur.

Olumsuz ve sınırlayıcı olan ve hükümranın yaşamı almak veya affetmek hakkıyla belirlenen eski iktidar biçimlerinin tersine, bu yani iktidar biçimi olumlu, üretken ve yaşamın desteklenmesine yöneliktir. Bu yüzden, bu yeni iktidar teknikleri ve mekanizmalarına Foucault bio- iktidar adını verir.

Bio- iktidar iki ana biçimde gelişmiştir. İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimi, disiplinci bir iktidardır. Amacı bedeni disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha yararlı ve uysal kılmak ve ekonomik denetim dizgeleriyle bütünleştirmektir: ikinci biçimi ise, insan bedenine bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim üzerinde yoğunlaşır. Bio- iktidar kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsurdur; çünkü kapitalizm, bedenin üretim sürecine denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirir. 18. yüzyılın başından itibaren meydana gelen bu gelişme sonucu insan bedenine, cinselliğe, aileye, okula, orduya, fabrikalara, v. b. yayılan bir iktidar ağları dizisi ortaya çıkmıştır.

İşte modern ‘‘ruh’’, ‘‘birey’’ ve ‘‘insan’’ kavramları da, Foucault ‘ya göre, iktidarın insan bedenini kuşatma biçiminde meydana gelen bu değişikliğin bir ürünüdür.

Foucault’ ya göre bio- iktidarın getirdiği bir başka yenilik, iktidarı yasayla özdeşleştiren eski iktidar biçimlerinin tersine, yasada giderek arka plana geçmesi onun yerine iktidarın belirlediği normların ön plana çıkmasıdır. Daha doğrusu, yasalar varlıklarını sürdürmüş ancak giderek daha çok norm biçiminde işlemeye başlamıştır. Dolayısıyla, burjuva toplumunun bir ürünü olan bio- iktidar, sonuçta bir normalizasyon toplumu oluşturur, bireyleri norma uymaya zorlayan, onları normalleştiren bir toplum. Normalizasyon toplumunda birey ve özneliği, bilimsel-disiplinci mekanizmalar tarafından oluşturulmuş ve biçimlendirilmiş bir bilgi nesnesi ve öznesi olarak ortaya çıkar. Bu toplumda hapisane de tıpkı okul, aile, ordu ve hatta akıl hastanesi gibi, bireyi normalleştiren ve üretim sürecine uygun kılan bir kurum olarak görev yapar.

Hükümranın suçlunun yaşamına alma hakkı yerini iktidarın yaşamı koruma, emniyete alma ve geliştirme hakkına bırakmıştır. Çıplak yaşamın kendisi artık politikanın tam merkezindedir ve ona yönelik şiddet karşısına iktidarı alır...⁶⁰

Modern iktidar/devlet böylece üretim sistemindeki işbölümü ve verimlilik açısından bireyi fiziksel olarak koruma altına alırken, bütün bir mekanizmanın küçük bir parçası yaptığı içindir ki onu, sebep olacağı eylemin sonucundan yalıtılmış böylece kişi, bir kimya fabrikasında çalışırken ürettiği kimyasallarla yapılan bombalar yüzünden ölenlere karşı, her türlü ahlaki sorumluluktan uzak hissetmiştir. Şiddet eylemi ile ahlaki değerler arasındaki bu ilişki yitimi tek tek bireylerin değil sistemin ürünü olarak anonimleşmiştir. Konrad Lorenz;

Silahlarımızın etkili olduğu uzaklığın genişlemesiyle, ne yazık ki, duygularımızın, edimimizin apaçık sonuçlarından yalıtılmışlığı da artıyor. Böylece, yaramaz bir çocuğa hak ettiği bir tokatı atmaya bile eli varmayan bir insan, bir roketi ateşleyecek düğmeye basabiliyor ya da bir bombayı atacak düzeneği çalıştırabiliyor ve böylelikle yüzlerce çocuğun alevler içinde korkunç bir biçimde ölmesinin sorumluluğunu üstlenebiliyor.⁶¹

diyerek bu yalıtılmışlığın, bu kendi doğasına yabancılaşan modern insanın, içine sürüklediği çıkmaza vurgu yapmaktadır. Bu sorumluluktan kaçışı, Camus’da

⁶⁰ Ferda Keskin, ‘‘Foucault’da Şiddet ve İktidar’’ **COGİTO Dergisi**, sayı : 6- 7, Kış-Bahar 1996, 121, 122 s.

⁶¹ Konrad Lorenz, ‘‘Ecce Home’’ **Cogito Dergisi**, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996, 67s.,

‘‘Başkalarının ölümünü düşünememek çağımızın bir bozukluğu.’’⁶² dur diyerek dile getirir. Artık çağımızda, içinde bulunduğumuz hiyerarşik düzendeki bürokratik işleyişte duyulan tek ahlaki sorumluluk, görev almış olduğumuz bölümün başarı yada başarısızlığından öteye gitmemektedir.

Bu modern ahlaksal yapı, bireyin istek, içtepi ve içgüdüleri üzerinde normlar ile yarattığı gönüllü vazgeçirme-kabulleniş, doğal olarak insanın iç yapısında büyük değişikliklere, bozulmalara ve yıkımlara neden olmuştur. Ayrıca genişleyen şehirlerde hep bir arada yaşamak zorunda bırakılan birey sayısındaki artışta bireyin iç dengesini tür içi ilişkileri bozacak şekilde değişime uğratmıştır. Birey alt yapısında oluşan bu bozulmaların tür içi şiddeti engelleyen ‘‘ket vurma’’ mekanizmasını da deforme etmesi ile sonuçlandığını belirten ve insanla eylem arasına giren alet-makine ve kesin bir şiddet aracı olan silah vasıtasıyla eylemle direkt teması yitiren insanın eylem ve içgüdüleri arasındaki doğal dengeyi de kaybettiğini ortaya koyarak, Konrad Lorenz bu noktada ‘‘sorumlu ahlak’’ı yardıma çağırır ve şöyle der;⁶³

Silah’ın icadı sonucunda, öldürme yeteneği ve iç güdüsel öldürme ketlemesi arasındaki mevcut denge bozulunca, bu iç güdülerin hemen etkisiz kalması gerektiğini kolaylıkla söyleyebiliriz. Yumruk biçimli taş balta bile, öyle çabuk ve apansız öldürme olanağı sunuyor ki, kurbanın, acı çekme çığlıklarıyla yalvarıp yakarmalarla v. s saldırganı doğal, gövdesinde bulunan silahlarla kardeş katili olmasını engelleyecek içgüdüsel saldırganlık ketlemesini uyandırmasına fırsat bırakmıyor. Aynı durum, kıyaslanamayacak kadar büyük ölçüde, uzaktan etkili modern silahlar içinde geçerli; ketlemeye yol açan, acıma uyandırma tüm uyarma durumlarından yalıtılmış oluyoruz. Daha derinlerde ki duygusal katmanlarımız, işaret parmağının atışa yol açan bir bükülmesinin, başka bir insanın bağırsaklarını parçaladığını algılayamıyorlar. Avını dişleriyle ve tırnaklarıyla öldürmek zorunda olsaydı, hiçbir insan tavşan avına bile çıkmazdı. Ama Bugün iyi, uslu, namuslu aile babaları, bombalardan halılar serdiler. Müthiş ve bugün inanılmaz bir gerçek bu!

Sorumlu ahlakın insanlık tarihinde ortaya koyduğu ilk başarı, demek ki, silahlandırma ile doğuştan gelen öldürme ketlemesi arasındaki bozulan dengeyi yeniden kurmak. Öteki tüm konularda, akılcı sorumluluğun bireylere yönelttiği talepler, ilk insanlarda henüz oldukça basit ve kolaylıkla yerine getirebilir talepler olmalıydılar.

Uygarlığın-umulur ki, kültürü geride bırakmadan- sürekli artan bir hızla büyümeye devam edeceği beklenebilir. Sorumlu ahlaktan beklenecek verim de aynı ölçüde büyüyecek ve zorlaşacaktır. İnsanın doğal eğilimlerinden ötürü toplum için yapmaya hazır olduğu şey ile, ondan talep ettikleri arasındaki uçurum gitgide büyümekte ve bu uçurumun insanın sorumluluğu ile aşması da giderek zorlaşmaktadır. Bu yüzden bu görüş çok huzur bozucudur, çünkü iyi niyetle bakıldığında, bir insanda sorumluluk duygusunun güçlülüğü ya da doğal eğilimlerin özel olarak iyiliği yüzünden gelişebilecek seçilimci yararının bulunduğu

⁶²Albert Camus, **Denemeler ve Bir Alman Dosta Mektuplar**, çev. Sabahattin Eyüpoğlu, Vedat Günyol, Say Yayınları, İstanbul, 1994, 66s.,

⁶³ Lorenz, **a.g.e.** 66-71s.,

görülmemektedir. Daha çok, bugünkü ticari toplumsal düzenin, insanlar arasındaki rekabetin, gerçekten şeytani etkisiyle, tam tersi bir yöne sürükleyişinden, ciddi ciddi korkmak gerekmektedir. Bu yüzden, sorumluluk içinde bu yönde sürekli zorlaşan bir görev ortaya çıkmaktadır

Sorumlu ahlakın gücünü abartarak bu sorunu çözmesini kolaylaştırmış olmayız. Bu ahlakın işini, onun “yalnızca”, bizim içgüdüsel donanımımızı, kültür yaşamının gerekliliklerine uyduran ve onlarla birlikte işlevsel bir sistem bütünlüğü oluşturan bir ödünleme mekanizması olduğunun alçakgönüllü bilgisiyle kolaylaştırabiliriz. Bu kavrayış, başka türlü anlaşılabilir olan birçok şeyi anlaşılır kılar.⁶⁴

İşte Yeni-Dışavurumculuk'ta tam bu noktada sorumlu ahlaksal yapısı ile bir çözüm önerisi olarak değil, yaratabileceği bireysel veya kitlesel bir farkındalık ve sağaltım niteliği ile gündeme gelirken oluşturmak istediği, modernizmin devam etmekte olan post-modern sürecini enfekte etmektir. Yeni- Dışavurumculuk'un oluşum sürecindeki bir diğer nedensellikte modernizm sürecinde sanatta meydana gelen bunalımdır. Bu bunalımın oluşumunu ve sonuçlarını Canan Beykal makalesinde şöyle dile getirir.

Bu nokta da sanatın amacı ve kapsamı konusunda, yeni tartışmaları gündeme getiren Minimal ve Kavramsal Sanat hareketleri “bütüncül yapıt” da 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, “mekan düzenlemesi” (installation) adıyla çok boyutlu ve karışık malzeme gerektiren (düşünsel ve eylemsel) günümüze dek ulaşan bir yapıt üretme biçimi geliştirdiler.

Ancak, neredeyse tüm sanat hareketlerinde yaşanan, belli bir noktada tıkanma olayı, burada da 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 birçok sorunun ne şekilde yanıtlanacağı belirsizdi.

1970' li yıllarda, bir anlatım formu olarak dışlanan tuval resmi olgusu, tam öldü denildiği anda, kendinden umut beklenen bir konumda yeniden belirivermiştir. “Yeni- Dışavurumculuk aracılığıyla vaat edilen bu yeni umut, ne denli inkarıcı, ne denli başkaldırıcı olursa olsun, ressamdan ressamca beklentilerimize yanıt vermektedir.”⁶⁵

⁶⁴ .(Konrad Lorenz, “**Ecce Home**” COGİTO Dergisi, sayı : 6- 7, Kış- Bahar 1996, 66, 67, 70, 71, 72s.

⁶⁵“Canan Beykal, “Dışavurumculuk” Kalın Dergisi, No:7, Dışavurumculuk Özel Sayısı, Haziran Temmuz, 1987.” Gülay Sağlam, **Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk**,

3.2. Yeni-Dışavurumcu Sanat

Yetmişlerin sonlarında Kavramsal Sanat ve Minimalizme karşı, temelde de dönemin bütün sanatsal oluşum sürecine, en özde de yaşanılmakta olan post-modern sürece bir tepki olarak özellikle Almanya, Amerika ve İtalya’da ortaya çıkmış ve kısa bir süre içerisinde de dönemin baskın sanatsal tavrı haline gelmiştir. Alman Ekspresyonizmi ile Soyut Ekspresyonizm akımlarından yoğun bir şekilde beslenen bu yeni sanatsal oluşum kendine ait, özgün bir tavır ve biçimsel dil yaratmayı bilmiştir.

Yeni-Dışavurumcu sanatçılarla gelişen tuval resmine geri dönüş olgusu bireylerin çeşitli yerlerde birbirlerinden bağımsız ama aynı süreçte gerçekleştirdikleri bir durumdur. Bununla birlikte o dönem içindeki tek sanatsal oluşum olmamakla birlikte resimsel altyapı ve sonuçlar açısından en geçerli olanıdır.

Yeni-Dışavurumcu resim için, yeniden tuval resmine dönmüş olması eskinin yeniden gündeme getirilmesi ile zaten gözden düşmüş olduğunun da iddia edilmesine neden olmuştu. Fakat 80’ li yıllarda yaşanmakta olan trajik durum, dönemin diğer sanatsal oluşumlarında duygu ve düşüncenin birbirinden ayrılmasıydı. Çağın bu hastalıklı yaklaşımına, Modern ve Post-Modern sanatın bu topyekün salgınına işaret etmek ve birleştirici bir etkiyi gündeme getirmek, tek çıkar yol, sağaltıcı bir durum olarak sanatın göreviydi. Yeni-Dışavurumcularda tam bu noktada eskinin bir yeniden yaşanılması durumu değil, eskinin olanakları ve duyarlılığı üzerinde yepyeni önerilerle gündeme gelip, yaşanmakta olan salgına topyekün, kararlı bir anlama ve anlamlandırma isteğinin iyileştirici gücünü sergilediler. Donald Kuspit 20. yüzyıl Sanat Tarihinin bir Eleştirisi adlı kitabında Yeni-Dışavurumculuk’un bu kararlı gayretli anlam arayışı için şunları söyler.

Artistik “anlam”, anlama isteğinin son bir umudu muydu? Yeni-Dışavurumculuk anlama isteğinin son bir gayreti olabilirdi—son trajik ifade—Güçlü bir şekilde, modern dünyada birisi

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992, 56, 57 s.

birisinin kendi anlamını yaratmasını şart koşuyor yada anlamı yoktur diyordu: anlamın tek kaynağı hiç bir 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 hayatından mutlu olmak istiyorsa. Dünyanın sırlarını çözen ilim anlamsızlık hastalığını tedavi edemezdi; benliğin kendi, anlaşılmasını güçleştirmekten—ve muhakkak narsistik—başka bir şey yapamazdı, sanat tedavi edebilirdi. Yeni-Dışavurumcular için; benliğin tarif olunamaz ızdırabını—yok olma korkusu—artistik bir şekilde ifade edebilmenin tek yolu, ona anlam ve değer vermektir⁶⁶

Yeni-Dışavurumcu sanat bireyin bütüncül bir benlikten yoksun yaşantısında benliğini en ilkel alanına yeniden bir dönüşü imleyerek -bir empati kurmak 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_Kavramsalculuk ile karşı karşıya gelmek zorunda kalıyordu. Çünkü;

Yeni-Dışavurumcu resim öznenin özüne empatik yanıt barındırırdı. Yeni-Kavramsal uygunlaştırma sanatı öznenin özüne olduğu kadar aracına, ortamına da empatik olmayan bir şeydi. Yeni-Dışavurumculuk'un ruhunda sanatın kendini bilinçaltına vakfetmesinin yeniden ifadesi vardır.—Bu sürrealizmden sonraki hakikat ve Sembolizmde belirgin, apaçık bir olgudur-- teslimiyetini tekrar savunarak bulmuştur. Bu da gösterir ki, yönetilemez duygusal ve kişisel tecrübeler meydana getirerek ilhamla sanat yapmak mümkündür. Ayrıca, Yeni-Dışavurumculuk günlük hayatın kökleşmiş tarafsızlığına imrenen sanat olmaktan ziyade, duygu ve fantezi sanatıydı. Yeni-Kavramsalculuk'ta olan biten sanatı bilinçaltından soyup çıkarması, onu kurumsal alan belirliliğine ve sosyal nesnellığe indirgemesi, onu ideolojik ve teorik pozisyonun bir ifadesi haline getirmesidir. Yeni-Dışavurumculuk isyanı ve bu yalancı dünyada Gerçek Benlik olunabileceğini temsil eder (Winnicott'un deyişiyle). Duygusallıkla teşvik edilmiş, katıştırılmış, Gerçek Benlik kişisel fikirlerde ve spontane jestlerle canlılığını ifade eder. Yaratıcılığı onu gerçek ve canlı kılar. Aksine, Yeni-Kavramsalculuk onu zihinselleştirerek farkında olmadan sahte dünyaya uyar, sanatı süreç bağlamında sahte göstererek, neticede sanat olma iddiasıyla çelişir.

Yeni-Dışavurumcular yenilmiş benlik ve kaybetmiş benlik duygularını kişisel ve deneysel şekilde düzeltmeye, onarmaya, önemli noktaları yenilemeye çalışmışlardır. Benliğin anlamsızlığı duygusu (dolaylı olarak duygu ve düşünce arasındaki ayrım, bir başka deyişle kişilik bölünmesi, olması yakın kişilik parçalanmasının habercisiydi) – modern topluma göre bir başka yere özgü ve post-modern toplumda genel bir durumdu. Bunlar özellikle savaş sonrası Almanya ve Avrupa'sında besbelliydi.⁶⁷

Yeni-Dışavurumculuk ilk kez ve ciddi olarak “Resmin Yeni Ruhunu” sergisinde (London, Royal Academy, 1981) ortaya çıkarken Martin Disler görsel anlamda

⁶⁶ Donald Kuspit, “A Critical History of 20th-Century Art” Chapter: 9

⁶⁷Kuspit, y.a.g.e.

oldukça keyifli, grotesk bir Alman üslubunu Soyut-Ekspresyonist etkilerle ortaya koyuyor, Stefan Szczesny manzaralarında çağın bütün sağlıksız aurasını absürd bir şekilde dile getiriyor, yaşanan soysa izolasyonu sert bir renksel etki ile dramatize ediyor, Bernd Zimmer kabus çağrışımlı, agresif manzaraları ile mistik bir amaca yöneliyor, Alois Mosbacher ise doğayı ve insanı bazen trajik bazen nükteli bir şekilde tekrar bir araya getirirken öne çıkarak gündemi belirleyen ressamlar: Amerikalı Julian Schnabel ve David Salle, İtalyan Sandro Chia ve Francesco Clemente ve Alman Anselm Kiefer ile George Baselitz oluyordu. Ayrıca Jörg Immendorf'un sosyal ekspresyonizminde de açık bir şekilde bu sanatsal ifade biçimi dile getirerek öncüler arasındaki yerini alıyor, Hans Peter Adamski, Jiri Georg Dokoupil, Walter Dahn ve Volker Tannert, diğerlerinin arasında, organik hayatı görsel örnek tipler içerisinde klişe karakterini sömürerek resmediyorlardı..

Benliğin gerçek ruhu, bu yanlış dünyada anlamını yitirmişliği trajik benliğin derinliğinden yükselişi Alman Yeni-Dışavurumcu ressam Anselm Kiefer'in tuvallerinde gözlemlenebilir. Kiefer' in eserleri çok yoğun bir biçimde Alman tarihi ve geleneklerine- ikinci dünya savaşı, Nazizm ve Nazizm sonrasında da varoluşun anlam yitimi ki bunu talep etmeye artık Alman ulusunun hakkı kalmamıştı- göndermelerle doluydu. Onun bu göndermeleri sanat yoluyla tarihle hesaplaşmayı değil, kişisel varoluşu artık kendine yabancılaşmış bir toplumda yeniden bulmaktı. Bu benlik arayışı yalnızca kendi geçmişiyle hesaplaşmak anlamında Alman olmakla ilgili olmayıp, bunun ötesinde evrensel bir benlik arayışını ifade ediyordu.



Kiefer'(Resim: 35) in ilk tablolarında, imgelerin içeriği fiziki görünüşten önce gelmiştir. Boya dışında gündelik hayata ait saman, kurşun, kil ve kül gibi farklı materyalleri tuvallerinde kullanarak

Resim 35: **Anselm Kiefer, Demiryolu**, 1986, David Pincus Collection Philadelphia

simgesel göndermelerden yararlanırken bir taraftan da izleyicinin algı boyutunda farklı titreşimlere yol açarak savaş anılarına göndermelerde bulunuyordu. Mitolojik olaylara ve orada yer alan kahramanlara karşı olan resimsel ilgisi ise, çağımızda kahramanlığın anlamsızlığına ve Modern, Post-Modern kahramanların eciş büçüşlüğüne ifadesine yöneliyordu. Sanatın benlik arayışındaki tek sağaltıcı güç olabileceğini vurgulamak içinde bazı resimlerinde palet ve ateş imgelerini de sık sık kullanıyordu.



Resim 36: **Georg Baselitz**, 1976, Elke V Collection of Ronnie and Samuel Heyman, New York

Alman ressam Georg Baselitz tablolarındaki figürler ile objelerin kullanımı, en azını ifade etmek gerekirse, bir nevi olağandışıdır. Bunlar ya tepe taklak, ya yanlamasına ya da başka olmadık pozisyonlarda sergilenirler. Yine de bu acayip kaçık pozisyonun yarattığı şok hemen geçer ve altüst olmuş imgeler kısa sürede bir tür metafizik titreşim kazanırlar. Bu da tablonun yüzeyindeki çalışmayı kısıtlayıp enerjisini hareketlendirme görevi gördüğü aynı anda resmin içinde gizemli ve son derece yüklü bir sembolik odak olarak kalır. Ve Bay Baselitz' in sanatının canlılığını hissettirmesi , yüzeyin güçlü

ressam eliyle paldır küldür olan duygu akışını ve ışık ile gölgenin ani yön değişimlerini işlemesinde yatmaktadır. Acayip imgelem, derinlemesine öznel olana hakim olmaksızın bu telaşlı resim yüzeyinin neredeyse kabus niteliğini güçlendirmektedir. (Resim: 36)

Julian Schnabel ise Amerika'da önce tuval' in üzerinde krater'e benzer delikler kazıdığı, sonrasında devasa ve tuvalden fırlayan çanak çömlek parçacıklarının sabitlendiği bir zemin üzerine çalışılmış kompozisyonları benliğin tüm parçalanmışlığına rağmen bir arada kalma-bütünleşme çapasını dile

getiriyordu.⁶⁸ Onun kırık tabaklarla oluşturduğu resim düzlemi aynı zamanda arkaik zamanlara bir gönderme yaparken , tabak kırma eyleminin primitifliğine kullanarak bunu günümüz sefih imgeleriyle bir araya getirip gerilimi son noktasına ulaştırıyordu. (Resim:37)



Resim 37: **Julian Schnabel**, Hastalar ve Doktorlar, tahta üzerine yapıştırılmış tabaklar ve yağlıboya 243.84x274.32,cm, 1978



Resim 38: **Susan Rothenberg**, İsimsiz, 61 X 94 cm, 1974, kağıt üzerine akrilik ve grafit.

Diğer bir Amerikalı sanatçı Susan Rothenberg'de Minimalizm den Yeni-Dışavurumculuk'a geçişte bir aşama olarak karşımıza çıktı. (Resim: 38) O at imgelerinde güçlü dış çizgileri ve hareket halinde resmedilmiş olmalarına rağmen alabildiğine statik ve belirsiz, herhangi bir karakter kırıntısından uzak neredeyse hiç varlık teşkil etmez bir durumdadır. Genelde birkaç dikey yada diyagonal çizgide tuvali ve at imgesini daha da parçalamaktadır Çağın insan varoluşu ile özdeşleştirdiği bu at betimlemelerine kimi zaman atın vücut bölümleri içerisinde fiziksel olarak hiçbir zaman tam olarak belirginleşemeyen insan figürleri de yerleştiren Rothenberg tüm bu varlıktan uzak betimlemeleri, resimsel gerçeklikleri ile ortaya çıkan varlıklarında bir anlam ve benlik arayışını dile getirir.⁶⁹

⁶⁸ http://arted.osu.edu/160/19_Schnabel.php

⁶⁹ http://arted.osu.edu/160/19_Rothenberg.php

İtalyan sanatçı Sandro Chia'nın resimleri tarihe, mitolojiye yaptığı göndermeleri, yalın bir ifadesel biçimi, neredeyse ağırlıksız olan figürleri ile New York'ta varlık gösterirken, George İmmendorff gerçekle hayali karşı karşıya getiriyor, Markus Lupertz Alman tarihi içindeki olumsuz bulduğu imajları, savaş gereçlerini resimlerinde çeşitli doğal doğa nesnelere benzetiyor, Hodicke ise insan vücutlarını ne olduğu belirsiz hayvan imgelerine dönüştürüyordu. Ama tüm bu farklı ifade biçimlerine karşın dönemin Yeni-Dışavurumcu sanatçılarının ortak noktası bireyin benlik arayışına bir öneri olma noktasında anlamlanıyordu.

3.3.Yeni-Dışavurumculuk'ta Renk ve Şiddet Olgusu

Yeni-Dışavurumcu resimler, Empresyonizm'de Soyut-Dışavurumculuğa kadar olan bütün Modern resimsel plastik dil ve ifade biçimi birikimini yeniden değerlendirme, yorumlama ile yarattıkları belli noktalarda çağrışımlı ama tamamen yeni, zengin biçimsel dil, oldukça geniş bir alana yayılıp, büyük farklılıklar taşısa da belirli ortak özellikler sergiledikleri görülmektedir. Bu ortak noktalar; geleneksel kompozisyon ve biçimi reddetmeleri, idealize etme konusundaki olumsuz tavır, tarihe, mitolojiye ve geleneğe ilişkin göndermeler, modern şehir yaşamının değerlerine yönelik karışık, alt üst olmuş, kırılğan, kararsız ve absürd bir yaklaşım, son derece canlı, etkili ama huzursuz edici renk armonileri, içsel rahatsızlık, gerginlik, yabancılaşma ve belirsizlik duygularını anlatan ilkel bir tutum içinde objelerin eşzamanlı olarak gergin ve oyunbaz bir hava içinde sunulduğu ortaya çıkmaktadır. Lagens'in 1981 'de ilk 'Art in Amerika' dergisinde yayınlanan makalesinde Yeni-Dışavurumculuk'a karşı negatif yaklaşımını sergilemek istese de, ortaya koyduğu nitelik değerlendirmesi oldukça yerinde tespitler olarak Yeni-Dışavurumculuk'un tamda konumlanışındaki tavrını betimlemektedir.

"Şu an ülkede diğer şeyler arasında 'kötü resim' , 'yeni imaj' , 'yeni dalga' , 'punk' sanatı ve 'aptal' sanat denilen dış kaynaklı bir fenomen mevcuttur. Bu, pek çok form almasına rağmen, birincil olarak resim sanatında görülür, ki burada bunun alameti farikaları acemi, uygunsuz çizim, gösterişli ve eğitimsiz renk, tatsız, önemsiz saçma sapan veya acayip imgelem, tuhaf ve

mantıksız montaj, manyakça kuvvetli veya galesiz resim, uygulandığı tartışmalı sanat ve sanat malzemeleri ve de us 'a karşı sefillik konusunda genel bir tercih.'⁷⁰

İşte Lagens'in de genel çerçevesi ile tanımladığı bu yeni rapsodik, esrimiş resim anlayışı bazen hastalıklı derecede ezici, bazen de vahşice grotesk üslubunda acayip bir şekilde, bazen kasvetli, sürekli ve kalıcı olarak örtülü bazen de renkli, parlak, aydınlıktı. Gündelik yaşam en ilkel olan heyecanla, bilincin farklı bir alanından beslenerek bilinçdışına bağlanıyor neredeyse halüsinasyon derecesinde var oluyordu. Delice güçlü, şiddetli, sanki ebedi self-transformasyon eğilimindeydiler. Kararsız ışık ve tonlamaya dayanan ve dramatik yeni imajlar, sıkça tuhaflık sınırındaydı. Bazı Yeni-Dışavurumcular karikatürist gibi, bazıları son derece hümanist görünüyorlardı. Tüm Yeni-Dışavurumcular zorunlu ciddiyet sahibiydiler. Kişi onların imajlarında risk altında görünüyordu; sıklıkla acıdan zevk alıyor gibi. Ne kadar artistik bir şekilde işlenmiş de olsa, işlenmemiş duygu ve duyuların aurasını barındırıyordu.⁷¹Varoluşçu bir estetik ile savundukları perspektif ve eleştirdikleri tüm bir sosyal alan için ironik bir rol üstlendiler. Bazen saldırdıkları şeyi sanat olarak gündeme getirerek onu ilahlaştırıp, sahip olduğu kimlikten yoksun bırakarak başka bir alana taşıyıp var oldukları anlam boyutunu yitirmelerini sağlıyor, sosyal alandaki işlevselliklerini kaybetmelerine neden oluyordular.

Modern toplumun anlamlılık açısından garantili bir temelden yoksun oluşu, sanatta kişiyi varoluşunun anlamını kendisinin yaratması zorunluluğu ile karşı karşıya bırakmıştı. Ama Post-Modern süreçteki gelinen noktada yeniden anlamı oluşturabilmenin yolu, anlamın yokluğundan oluşun tüm boşluğunu vurgulayarak, onu deşifre ederek benliği sanatsal düzlemde yeniden aşkın bir duruma taşımayı gerekli kılmıştı. İşte bu yüzden Yeni-Dışavurumcular'ın kullandıkları dilde 'kötü sanat' olarak ifade edilen ve onların riskli bir şekilde varolmak zorunda kaldıkları biçimsel alana yönelik eleştirel pratik aynı zamanda bir itirafı da içinde barındırıyordu.

Modern toplumda benlik risk altındadır; toplumsal desteği gitgide azalmaktadır, aşkın olanı hiç yoktur ve bu yüzden de gelişimini kolaylaştıracak, güç ve kişiye inanç verecek şeyler son

⁷⁰ http://arted.osu.edu/160/19_Intro.php

⁷¹ Donald Kuspit, "A Critical History of 20th-Century Art" Chapter: 9

derecede azdır. Eğer hayatta kalmak istiyorsa, riskli bir sanat formunda olsa da riskliliğini halletmek zorundadır. Benlik ve onu destekleyen sanat ve hatta bu riskliliğin farkındalığından doğan yıkıcı endiğe ile bağa çıkma sürecinde onu icat etmiş görünen sanat yapmak, sosyal bir uçurumun kiyısında zor bir iştir. Sanat kendisinin istikrarsız sosyal pozisyonunu kabul etmek ve bunun verdiği acıyı da kabul etmek zorundadır. Tabi, eğer bir benlik olmayı sürdürme cesaretini buluyorsa kendi içerisinde.

...benliğin bu dünyada tecrübe ettiği anlamsızlık üzerinden çalışarak, benliğin anlamının hissini yaratabilmek için. Yeni-Dışavurumcular gayretli bir Şekilde, güçlü ışık ve tonlamaya dayalı, zıt duygular taşıyarak Őehvetli ve agresif—doğal olarak absürd—alışmalar yapar. Anlamlılığın atmosferini yaratır, başka bir Şekilde ironik olarak anlamsız gelebilen görüntü üzerinde. Acayip anlamsız figürler etrafında anlamlı aktivitenin aurasını meydana getirirler. Ciddiyetsiz insan simgeleri, bazen tuhafa deforme edilmiş, dolayısıyla insana benzemeyen, bazen boşlukta terk edilmiş ya da atılmış bir Şekilde, sanki alakasızlıklarını gösterir gibi. Yeni-Dışavurumcu benlik anlamsızlığı acı yoluyla anlamlılığa dönüştürür, kendi çalkantılı ışık ve tonlamaya dayalı yöntemi ile, kendi kişilik atışması ile, tüm estetik kaygıları bir bir kenara bırakarak, yeni bir estetik baskı ve keskinlik getirebilmek için. En yıkıcı acı anlamlılığın yitirilmesinin tecrübesidir.—ok güçlü ruhsuzluluk. Ironik olarak, Yeni-Dışavurumculuk anlamsız varoluşa, artistik biçimde sanattaki anlamsızlığını yeniden yaratarak, anlam verir. Sonradan kazanılan absürd artistik değer, yaratıcılık açısından değer kazanır.

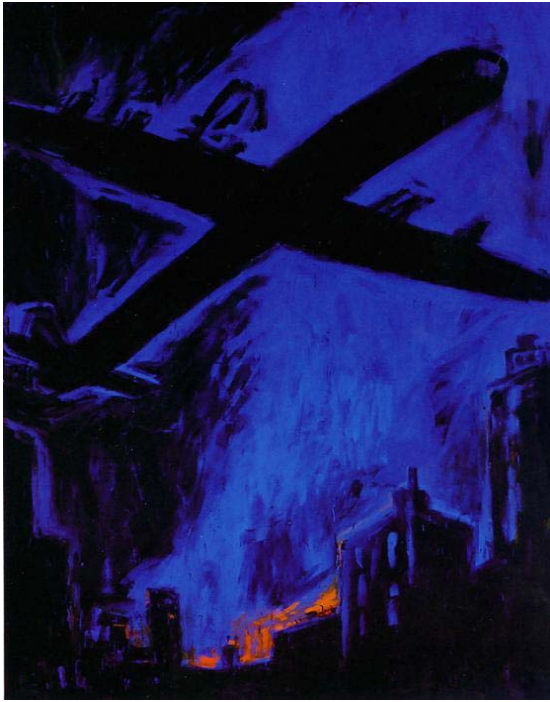
Yeni-Dışavurumcu'ların yöntemleri tanıdıktı: yalnlık ve hareket, üstü kapalı bir ironi ve güçlü kara mizah, bozma ve doğaçlama, burjuvaya kültürünü Őařırtan kaba sabalık, ve coşkusal estetik. Ama her Şey taze bir diyalektik hava ile sunulmuştu; bu da avantgardlığın kişiye aşına olmayan yanını kapatıyordu. En önemlisi, avant-gard yöntemler olan sanatsal farklılaştırma ve bireyselleştirme onların sanatında kendini diğerlerinden farklılaştırma ve bireyselleştirmeye hizmet ediyordu. Daha fazla mehulleşen modern dünyada tek bir benlik olmak gibi czlemeyen bir sorununu czlemeyene fetişle ifade etmişlerdi.⁷²

Yeni-Dışavurumculuk'ta anonimleşmiş, standart bir sosyalliğin önyargılı olarak anlatıldığını grsekte aslında bunun altında hiç bir Şey ifade etmeyen bir boşluk ve anlamsızlık buluruz. İnsan anlamını bu boşluğunun ironisi ile yeniden doldurup trajik benliğin derinlerinden yeniden yaratmak için Amerikanın başarının peşinde koşmanın ardında gizlenmiş trajik bir derinlikten yoksun, sığ algısal farkındalığının çok daha ötesinde Őeylere gereksinim duyulmuştu. Minimalizm, Pop Sanat ve Yeni-Kavramsalcılık'ta trajediden alabildiğine uzaktı. Ama yaşadıkları savaş ve savaşta gerçekleştirdikleri eylemler yüzünden Nazi sonrası Almanya'sında sorumluluğun acısını bile sahiplenememek yüzünden kendileri ile çok daha acımasız bir Şekilde yüzleşmek zorunda kalan alman sanatçılar, bu durumu bir atlama tahtası olarak değerlendirip benliğin yanlış olan bu dünyada anlamını yitirmişliği ile yüzleşerek trajik olanla karşı karşıya gelmesini bildiler. Yzleştikleri benlik ulusal bir benlik değer evrensel bir benlikti.

⁷² Kuspit, y.a.g.e.

Yeni-Dışavurumcu resimler açıkça güç ve otoriteye ve kendini beğenmiş statükocu savaş sonrası Alman toplumuna başkaldıran yapıtlar olduğu kadar, zamanın Amerikan Minimalizm ve Konseptualizm ile tahakküm edilen statükocu sanatına da başkaldırıyordu. Nazi dönemi, şüphesiz kendini Nazi geçmişinin mirasçıları buluveren savaş sonrası Alman ressamlarının kabusu olmuştu. Ressamsal bir öfke ve ironi ile bu dönemi ve sonuçlarını ele almışlardı. Ama resim tarihe eşittir demek doğru olmaz. Sorun Alman olmaktan çok daha kişisel ve varoluşçu idi, bir Alman olarak bunu ele almak zor olsa da. Sorun kendine yabancı olan bir toplumda benliğin anlamı ve yeri ile ilintili idi.

En derin şekilde, Yeni-Dışavurumcu resim hayatın trajik duyguları, genel olarak tarihin içsel gerçekleri, daha belirgin bir şekilde Alman tarihi ile estetik biçimde hayatın duyguları, sanatın ve varoluşun ontolojik anlamları şeklindeki içsel gerçeklerini birleştirmeye çalışıyordu. Daha geniş bir anlatımla, ciddi insan kaygıları ile ciddi estetik kaygıları, ciddi artistik-varoluşu tecrübe edinmek için aynı potada eritime gayretindeydi.⁷³



Resim 39: **Helmut Middendorf** , Uçak Düşü, 1982, tuval üzerine yağlıboya

Helmut Middendorf'un "Uçak Düşü" (Resim: 39) Modern toplumdaki hayatta kalma mücadelesinin trajedi ve estetiğin, varoluşçu şekilde rahatsız edici ve duyumsal açıdan zengin, buluşması olarak ortaya çıkıyordu. Yeni-Dışavurumcu sanat teknolojiye karşı asla kazanamayacağı ama son derece anlamlı bir savaşa girerken Minimalist ve Kavramsal mühendisliğin kendi medyumuna içine gömülmüş sanatını da organik bir sanatsal üretimle başkaldırıyordu.. Neo-Ekspresyonizm duygusal ve sosyal çirkinliğe, dehşetli güzelliğe ulaşmak için iştirak ediyordu. Middendorf travmatik bir görüntüyü onu estetik açıdan bir değerle örtüştürerek yenmeyi başarıyordu. Temelde siya-beyaz algısı ile oluşan resimde renk en temel ifadeyi taşıyan araç olarak konumlanıyor mavi ve siyahla tümünden kuşatılmış teknolojik dünyada karşın, aşağıda küçük alanlarda da olsa varlıkla

yokluk arasında direnen turuncular, gözde resimdeki renk alanının oranlarından ve çevresindeki renkle etkileşiminden dolayı her an yeşile oradan maviye dönerek teknolojiye yenik düşmenin eşliğinde dursa da mücadeleden vazgeçmiyor, benliğin son bir umudu olarak varlığını inatla koruyordu. Artık ironi kişinin duygularında bir titreşime neden olabiliyordu.

Ayrıca, neredeyse tüm Alman Yeni-Dışavurumcu resimler ölümle enfekte olmuşlardı, Almanlar için ölüm hayatın varoluşçuluğu bir şekilde en anlamlı

⁷³ Kuspit, a.g.e.

ifadesiydi. Jiri Georg Dokoupil modernist olduğu kadar figürlerinde ruhsal



Resim 40: **Jiri Georg Dokoupil**, Esther, 60,4 x 60,4 cm, 1983, tuval üzerine akrilik.

durumdaki tüm uyumsuzluğu ve bozukluğu belirtecek şekilde biçim ama en öncelikle de renkle oluşturduğu tezatlıkla dile getiriyordu. “Esther” (Resim: 40)’ da olduğu gibi temelde ışığın beyaz gölgenin koyu olarak algılandığı bir renk planı üzerinde, biçimler bozuma uğrarken renkte hastalıklı bir grilikle renk olmak konusunda pek ısrarcı değildir. Ama bu haliyle renk onun rüya benzeri bir duruma dayalı imgesel dilini güçlendirip, unutmayı tercih ettiğimiz bilinçsiz gerçekleri dile getirmeye devam eder.



Resim 41: **Markus Lüpertz**, Siyah-Kırmızı-AltınRengi/Altın, 1974, tuval üzerine yağlıboya.

Markus Lüpertz ise, savaş sonrası hastalıklı Alman kimliğini savaş sonrası imgelerine resimlerinde yeniden dönerek hesaplaşma sürecini anlamlandırmak ister. Hatta bazı resimlerinde yalnızca Almanya bayrağında bulunan renkleri kullanarak bu ilişkiye sembolik göndermelerde bulunur. Onun “Siyah-Kırmızı-AltınRengi/Altın” adlı resminde (Resim: 41) bir çok Alman Yeni-Dışavurumcu resimlerde görüldüğü gibi., sancılı, ışık ve tonlamaya dayanan fakat tüm havanın siyah, iç karartıcı, kasvetli ve bunaltıcı bir şekilde betimlendiği görülür.

Alman Neo-Ekspresyonistler Nazi sonrası Almanya’ında benliğin anlamını yitirmesine neden olan “anlama isteği” nin yokluğuyla uğraştılar. Markus Lüpertz, Helmut Middendorf, Horst Immendorf, Rainer Fetting, Theodor Werner, Jiri Georg Dokoupil, John Gerard’ın uğursuz benlik betimlemeleri hep bu noktayı dile getiriyordu. Kendi anlamına istekli olmakla varoluşlarını anlamlı, lüzumlu kılmaya çalışıyorlardı. Ama tüm bu uğraşın temellenmesi gerektiği toplumda da hiçbir anlamın bulunmadığının, hayatın oldukça ucuz olduğunun bilincinde Yeni-Dışavurumcu resimde varoluş absürdü ama bu absürlük ironi ile ussallaştırılmıştı.

Alman Yeni-Dışavurumcularından Georg Baselitz ve Anselm Kiefer ise daha özgün yollarla Nazi sonrası Almanya’sını ve bunu da bir araca dönüştürerek tüm bir Modern, Post-Modern süreci enfekte etmek için çalıştılar. Onlar kendi yıkıcılıklarını toplumsal bilinçsizlikle karşı karşıya getirerek anlamlı bir özgürlük talep ettiler.

Kiefer’in çalışmaları cennet ve cehennemi kritik bir denge içinde bir araya getiren aynı anda kapsamlı ve içten, tiyatral ve tutkulu, melankolik ve alaycı, düşsel ve ironik, dayanılmaz ve kendinden geçmiş, zalim ve sapkındır. Onun tarla resimleri askerlerin öldüğü savaş alanları olarak hem bayağı hem kutsal bir militarizm içinde var olarak Alman milliyetçiliğine eleştirel bir alan sağlarlar. Ama bu alan savaş bittikten sonraki savaş alanıdır ve varlığını da inkar eden bir noktada gerçek dışıdır. Onun resimlerinde aslında hiçbir şey yoktur figürleri bile tiyatral bir edadaki acı çekişleriyle saman dolu çuvallar gibi dururlar. Resimlerinde saman, kurşun, kil ve kül gibi malzemeleri de kullanmasıyla birlikte boya çoğunlukta yoğun ve katmanlı bir şekilde sonsuz enerjik, coşkulu, titreyen, kırık renklere dönüşüyor olmasının rağmen genel bir grilik resimlerinde her zaman mevcuttur. Onun resimlerinde renk vardır ama ışık olarak öne çıkmazlar, ışık çok belirsiz olarak oluşmakla oluşmamak arasındadır. Donald Kuspit Kiefer’de ki bu genel karanlık ve ışığın yokluğu ile Nazi sonrasına ilişkin yaptığı göndermelerini şöyle açıklamaktadır.



Resim 42: **Anselm Kiefer**, Ormandaki Adam, 1971, özel koleksiyon, San Francisco



Resim 43: **Anselm Kiefer**, Almanya'nın Ruhsal Kahramanları, 1973, Eli Broad Collection

Karanlık, ışığın yokluğu ve Kiefer'in, kutsal "Ormandaki Adam" (Resim: 42) 'daki gittikçe büyüyen alevle kuşatılmış gizemli ölü bir dal tutan adam resimlerinde, "Baba, Oğul, Kutsal Hayalet" 'teki hayali odun parçalarından yükselen yangında ve büyük ahşap holün duvar meşale dizisinden yükselen gürültünün kuşattığı ateşin mucizevi bir şekilde tüketmediği ölü bir dal tutan "Almanya'nın Ruhsal Kahramanları" 'nda ışık vardır. Bu tamamen yaşam getiren ışık olmayıp, gerçekte nadiren Kiefer'in çalışmalarında organik yaşam yeşili bir görünüm kazanır. "Devrim Kadını" (Resim: 43) sembolize ettiği kurumuş yapraklar umduğumuzun en iyisidir. İnce dal üzerindeki her bir dokunaklı yaprak anıtsal bir çerçeve içerisindedir ve her bir çerçeve örtülü bir şekilde içinde yaprakların preslendiği kitabın bir sayfasıdır. Yapraktan çok vardır kadın hafızasının solmakta olduğunu telkin eden, çerçeve vardır. Onlar kasvetli griliği == bazen hayali bir ışıkla gizemli gerçekte kaybolan ışıktan kalan hayali parlaklık== telkin ettiği için unutulmuş kulluğu olmaktadır. Siyahlık öyle sonsuzdur ki bu orijinal Alman griliği Kiefer in sanatında tekrar tekrar ortaya çıkar, özellikle onun acımasız bir şekilde yanarak kömürleşen kitabında. Kiefer'in çalışmaları Nazi nihilizmini ve daha çok kurnaz bir şekilde ulviliğin büyük boş uzayı ile felsefik olarak onun aklını çelmesindeki bireysel var oluş imasının, hiçliğinin, Alman vizyonu ile bağlantısını kamulaştırır. Onun sanatı, onun ironik bir şekilde metafiziksel önemini – kitlesel imhanın metafiziksel görkemi- göz önüne seren Nazi insanıyetsizliğinin hayret verici göstergesini nakleder.



Resim 44: **Anselm Kiefer**, Sarı Saçlı Alman Margarethe, 1981, Saatchi Collection

Kiefer'in dumanlı ışığı, ne açık bir şekilde adaletin, serbest bırakılan aydınlanmanın, mantığın ışığıdır ne de ebedi ateştir, bununla beraber ölümün benimsenmesinden çok ölümler dünyasını aydınlatmasıyla onların ölümsüzlüğünü akla getirmektedir. Kiefer'in ışığı derinlemesine karanlık tarafından şekillendirildiği için, karanlık ya da ışığın olup olmadığı hakkında var olan şüphe ve belirsizliklerinin üstesinden geleceğini düşündürür. Işığın inandırıcılığı asla bir saflık değildir, fakat olumsuz olan demurgık güçler tarafından kirletilmiş bir ışıktır. Bu kaybolan bir idealin son çiçek açışı gibi yükselen alevlerinin kıvılcımları olabilecek bir ışıktır." "Meistersinger" ve "Sarı Saçlı Alman Margarethe" (Resim: 44)'te tasvir edilen kuru, sarı sap, siyah ölümün tarlasındaki



Resim 45: **Anselm Kiefer**, Nuremberg, 1982, Collection of Eli and Edythe L. Broad, Los Angeles

yaşamın ironik bir soluğudur. Bu nokta, şüphesiz bir şekilde “Nuremberg” (Resim: 45) ’te aydınlığa kavuşur ki, buradaki kurumuş sap, saman kütlesi, kontrol altında tutulan Nazi mitinglerindeki geçit törenine katılanların hayaletlerini tasvir eder. Onların alın yazısını gerçekleştirmektedir: ölüme saygı ve sadakat yemini olarak samanlar ölümün feodal bir görünümüydü.⁷⁴

Kiefer’in resimlerindeki Kuspit’inde belirttiği gibi karanlık ve ışık varoluşçu bir çabanın sembolü olarak sürekli bir mücadele içerisinde varolurlar ışık neredeyse yoktur ama karanlıkta tam olarak hakim olamamıştır. Umut vardır ama her an tükenmeye de yatkındır. Kiefer için tükenme ve yaşamın yeniden doğuşu olan bu mücadele onun sanatının temel problematiklerinden birini oluşturur. O bunu çözmez ama sürekli bir şekilde birbirini izleyen çalışmalarla yeniden yeniden düşünüp durur. Bu aslında yaşamın diyalektiğine de bir göndermedir aynı zamanda; olgunlaşıp kendini tüketerek tükenme ve tükenişin son noktasında yeniden oluşma. Bununla birlikte Kiefer ortaya koyduğu bu diyalektik toplumsallık ve bireysellik, toplum ve doğa medenilik ve barbarizm arasındaki süre giden çatışmaya da işaret eder. Onun sanatı son derece mistik, biçimsiz, soyut ve absürd olmasına rağmen güçlü ve

⁷⁴ Donald Kuspit, “A Critical History of 20th-Century Art” Chapter:8 (<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>)

inandırıcıdır. Böyle olmakta zorundadırlar, medeniyetin kuşatması altında olan tüm bir yaşama ve sanata karşı Kiefer'in onu imha teşebbüsüne de artık ortaya çıkmış estetik araçlar olarak varlıklarını duyurmaları gerekir. Kiefer'in "Hasta Sanat" (Resim: 46)ve "Kuzey Yakası" tam da bu noktada tükenme ve yeniden doğuşu sembolize ederler. "Sick Art" çekirdekli biçimsiz, deforme olmuş hastalıklı kabarcıklar şeklinde renksiz siyah, beyaz ve grilerden oluşurken "North Cape" ise ışıklı, canlı renkleri ile bozulmamış ve hayat doludur. "Sick Art" avangard sanatın bozulmuşluğunu "North Cape" ise yeni doğan sağlıklı sanata yapılan göndermeler olarak önümüzde dururlar.



Resim 46: **Anselm Kiefer**, Hasta Sanat, 195x248, 1974, kağıt üzerine suluboya, guaj ve tükenmez kalem.

Alman sanatçı Georg Baselitz'in resimleri ise Kiefer'de olduğu gibi tarihsel, içsel ve sosyal bir baskı altındadırlar. Bu baskı altında parçalanmış figürler her şeye rağmen insan olarak ve soysa varlıklarıyla da oldukça gerçek, yoğunluk ve ironi barındıran, içedönük

bir hesaplaşma yüklü, kasvetli, katı, yabancılaşmış ve absürddürler. Ama onlar aynı zamanda grotesk bir biçimde kahramanca acı çekmektedirler. Bütün parçalanmış ve yalıtılmışlıklarına rağmen yinede bütündürler.

Baselitz in figürleri Nazi sonrası Almanya'sının düşüşünden geriye kalanlarla eğilip bükülmüş ve bu halleriyle de rahatsız edicidirler. Onun yalın bir görsel anlatım diline sahip olan ilk çalışmalarındaki figürleri çizgisel bir dil kullanılarak resmedilirlerken, izleyen süreçlerde renk belirleyici olmaya başlar. Renk ve ışık onda

ani yön değişimleri içinde siyah-beyaz ve renk kontrastlarının oluşturduğu etkili bir ifade ile gerilim yüklü ve çarpıcı bir etkiye sahip olurlar.



Resim 47: **Georg Baselitz**
Yeni Tip, 1965, Froehlich Collection,
Stuttgart

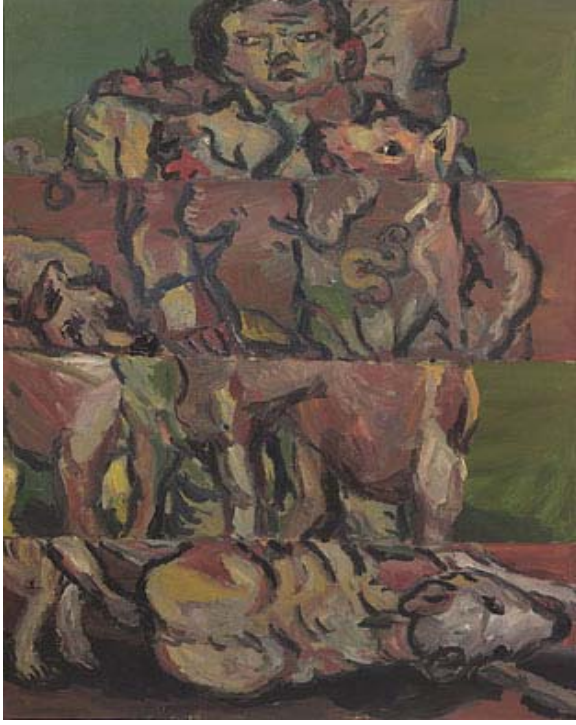


Onun “Kahramanlar” dizisinin yer aldığı asker resimleri “Teni Tip”(Resim: 47)’da olduğu gibi geniş ve kararlı renk alanları, renklerdeki kırık kararlı ton, baskın erkeksi ifade ve anıtsal duruşları, cesurca olsalar da taşıdıkları savaş anıları ve resmedilişlerindeki izole olmuşluklarıyla yinede birer kurbandırlar. Ama savaş sonrası Almanya’ında Alman kimliğini yinede cesaretle bozulmadan taşımak eğilimindedirler. Bu “Kahramanlar” dizisindeki maskülenlik ile birlikte Baselitz’in “Büyük Karanlığın Altında Tüketim” (Resim:48) deki hastalıklı küçük insan ucubesinin ereksiyon halindeki, renklerin hastalıklı, zayıf, küçük renk alanlarının titreşimli, kararsız dağılımı ile sergilediği başarısız bir erillikle Baselitz Alman erilliğininde alaycı bir biçimde eleştiri konusu yapar.

Baselitz’in ... “Avcı -Kırsal Yaşamı Tasvir Eden Dört Uzun, Dar Parça” (Resim: 49) gibi kendi kendini bölen, bölünmüş figürleri, narsistik Almanya’nın kendi yenilgisiyle acı çekmekte olduğunu göstermektedir. Onun

Resim 48: **Georg Baselitz**, Büyük Gecenin/Karanlığın Altında/Aşağısında Tüketim/Kanalizasyon, 1962-63 Museum Ludwig, Cologne

figürleri, onun hayal kırıklığına uğrayan Almanya'sını gösteren kibirliliğin düşüşüdür. Onlar, güçlü olduğu kadar hassastır. Her şeye rağmen, yaralı olsa da onun hayvaniliği ve acayip şekilde iğdiş edilmiş figürleri, "Ağaç I" de olduğu gibi onun kopmuş uzuvlarının kanaması alegorik



Resim 49: **Georg Baselitz**, Avcı-Kırsal Yaşamı Tasvir Eden Dört Uzun, Dar Parça, 1966, Broad Collection



Resim 50: **Georg Baselitz**, dekoratif, 1966, Collection of Emily and Jerry Spiegel.

olarak masal benzeri aldatıcılıkla özetlendiği için, Baselitz, Almanya'nın iğdiş edilmiş barbarlığına, gücüne ve otoriterliğine hayranmış gibi Diğer modern acı çekme ve korkunun galip geldiği Alman Ekspresyonistlerde olduğu gibi Bu, Alman Ekspresyonizminin, savaş sonrası periyotta onun skalasının yüce duyumu ve gestural fantezisiyle Amerikan Abstrakt Ekspresyonizm tarafından amplifikasyona uğratılmasıyla uyanışının sonucudur. Fakat acı çeken Baselitz'in güçlü sesi Nazilerin ya da en azından pasif ya da aktif olarak Nazi davasına hizmet eden insanların acı çekişidir.⁷⁵

Baselitz'in sonraki figürleri baş aşağı edilmişlerdir. (Resim: 50) O her ne kadar resimsel öyküden bu şekilde kopacağını düşünse de resimlerdeki figürler oldukça belirgin insansılıklarını sergilemeye devam ederler. Bununla birlikte baş aşağı edilmiş dünya delice, absürd, gözden düşmüş, kıyametvari bir dünya olarak yok olma eğilimindedir. Resimlerine hakim alan olan koyu renklerin oluşturduğu karanlık ışığın titreştiği dramatik etkilerle ortaya çıkan canlı, açık renklerle güçten düşerler. Ama her şeye rağmen yıkıcıdır bu resimler ve asla bir olumlamayı taşımazlar. Ölümle enfekte olmuşlardır çünkü

⁷⁵Kuspit, a.g.e.

savaş ve katliamlarla ruhsal olarak çökmüş bir ülkenin artıkları ile yaşamak zorunda kaldıkları için yerleşmiş şekilde hastalıklıdır. Kıyamet günü her gün yeniden yaşamak zorundadırlar artık. “El-Yanan Ev” (Resim: 51) resimde tam bu noktada dururlar.



Resim 51: **Georg Baselitz**, The Hand -The Burning House, 1964-65, özel koleksiyon.

En son ve genel olarak Yeni-Dışavurumcularda nesneye yada figüre olan ilgi onun gerçek, doğasal yapısına değil de onun üzerinde oluşturulan algısal boyutu ile ilgili olduğu ise, renk unsuru da bu anlamda ışık ,form, jest ve ifade için farklı boyama teknikleri ile nesne gerçekliğinin dışında var olmaktadır. Renk hemen her zaman en baskın, etkili ifadesel araç olarak canlı, gösterişli, kırılğan ,değişken, duyusal patlamalar yaratan ton ve renk karşıtlıklarıyla, genelde kalın tabakalar oluşturacak şekilde yoğun kimi zaman da yokluğun eşliğinde, fırça hareketlerini ve her türlü

fiziksel müdahaleden istenileni barındıran, düzlemsel, kimi zamanda absürdlük derecesinde biçimle beraber bayağılaşan bir etki ile ironik bir varoluş sergiler. Bu haliyle de oldukça şiddet yüklü, kızgın, içsel bir rahatsızlık yaratacak derecede huzursuz edici ,sancılı, hastalıklı bir hava oluştururken umut varlığını tüm olumsuzlamanın deşifre edilmesiyle anlamını yeniden yaratmaya devam etmektedir.

Bugün, sanat hala uluslararası bir yönetimin hakim olduğu bu Post-Modern dünyada empatinin neredeyse yok olduğu gerçeğine rağmen kişisel hayatta kalma çabasını destekleyen tek oluşum olarak görünmektedir.

SONUÇ

Her sanatsal oluşum kendinden önceki sanatsal miras üzerinde temellenmekle beraber içinde var olduğu sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik altyapıların başkallığı ile farklı bir çehre kazanmaktadır.

Yeni-Dışavurumcu sanat plastik altyapısını Alman Ekspresyonizmi ile Soyut Ekspresyonizm akımları üzerinde temellendirmekle birlikte, özde en ilkel olana yönelerek, en temel algısal ve duyusal bütünlük durumunun yalınllığını çok yönlü biçimsel dil oluşumlarıyla sanatsal ifade biçimlerine dönüştürmektedir. Bunu yaparken en ilkel olana yönelişini Post-Modern süreçte bireyin tümnden anlamını hatta anlam arayışını yitirmişliğı ile anonim bir bilinç/bilinçsizlik durumuna mahkumiyetini, onun en temel algı boyutuna yönelik uyarımlar ile sarsma ve mahkumiyetiyle karşı karşıya getirmede kullanmıştır. Yeni-Dışavurumcu sanat Post-Modern süreçteki bireyin tümnden anlamadan yoksunluğuna karşı yapılabilecek tek şeyin, bu anlamsızlığa değer vererek onu anlam boyutunda deşifre edip, bireyin yaşamakta olduğu süreci bilinç düzleminde bozuma uğratmak olduğunu göstermektedir. Bireyi yeniden var etmenin tek koşulu onu anlamdan tümnden yoksun olduğu gerçeğı ile karşı karşıya bırakmak ve bu farkındalık ile anlama isteğini yeniden uyandırmak olarak gözükmektedir.

Bu bağlamda Yeni-Dışavurumculuğun çağımızı tanımlayan sanatsal oluşumlar içerisindeki birçok sanatsal tavidan biri olarak sağlam bir plastik ve felsefi altyapıya sahip, Post-Modern süreçte sağaltıcı bir öneri olarak varlığını ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte çok yönlülük içinde geliştirmiş olduğu plastik dil ve bu dili kullanırken yararlandığı materyal zenginliğıyle de sanatsal platformda yeni öneriler için de kaynak oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKDENİZ, Halil; “Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri”,
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi, Bilimsel Sanatlar Bölümü, 1982.
- ALTUNA, Sadun ; **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, Birinci
basım, Hayat yayınları, İstanbul, 1970, 117 S.
- ARMAĞAN, İbrahim; **Sanat Toplumbilimi Demokrasi Kültürüne Giriş**, İleri
yayınevi, İzmir, 1992, 136 S.
- BAUDRİLLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir
Deneme**, Çev: Emel Aora, Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995,
176 S.
- BAUMAN, Zygmunt; **Modernite ve Holocaust**, Çev: Suha Sertabiboğlu, Sarmal
Yayınevi, İstanbul, 1997, 312 S.
- BERNARD,Emile; **Cezanne Üzerine Anılar**, Çev: Kaya Özsezgin, İmge
Kitabevi Yayınları, Ankara, 1997, 118 S.
- “BEYKAL, Canan; Dışavurumculuk, Kalın Dergisi, No:7, Dışavurumculuk Özel
Sayısı, Haziran-Temmuz, 1987.” Gülay Sağlam, **Batı Avrupa ve Türk Resminde
Yeni Dışavurumculuk**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992, s. 56, 57’deki alıntı.
- CAMUS, Albert; **Başkaldıran İnsan**, Çev: Tahsin yücel, Can Yayınları,
İstanbul, 1995, 292 S.
- CAMUS, Albert; **Denemeler ve Bir Alman Dosta Mektuplar**, Çev: Sabahattin
Eyüpoğlu, Vedat Günyol, Say Yayınları, İstanbul, 1994, 139 S.
- CLAUDON, Francis; **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1988, 304 S.
- ÇAĞLARCA, Sadettin; **Renk ve Armoni Kuralları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul
1986, 128 S.
- DEMİR,Abdullah; **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**, Anadolu Üniversitesi
Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1993. ” Ünalın Nurçin,
Empresyonizm’de Renk ve Işık, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999,s. 21’deki alıntı.

ESMER Hayri; “Şiddet İmgeleri ve Çözümler” Yayınlanmamış Sanatta.
Yeterlilik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler
enstitüsü, 2001.

ECZACIBAŞI Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul.

FARLANE, James, Mc; **Modernizm ve Zihin, Modernizmin serüveni**, Çev:
Nejat Melih, YKY, İstanbul, 1998.

FLAVİO, Conti; **Eski Yunan Sanatını Tanıyalım**, Çev: Solmaz Tunç, İnkılap
Kitabevi, İstanbul, 1997, 64 S.

FROMM, Erich; **Sevgi ve Şiddetin Kaynağı**, Çev: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi,
İstanbul, 1995.

GASSET, Ortega, Y; **Kitlelerin İsyanı**, Çev: Nejat Muallimoğlu, Bedri yayınevi,
İstanbul, 1992, 180 S.

GENÇ, Adem; “Dada” Yayınlanmamış doktora Tezi, 9 Eylül Üniversitesi Güzel
Sanatlar fakültesi, 1983.

“GENÇ, Adem; Genç, “Renk Terminolojisi”, Yayınlanmamış Ders Notları, Dokuz
Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1988–1989.” İclal Yazıcıoğlu,
Renk **Teorileri ile İlgili Tarihsel Bir İnceleme**, Yayınlanmamış Yüksek
Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1990, s.83-
86’daki alıntı.

GENÇAYDIN, Zafer; **Beş Yüzyıl Boyunca Alman Ağaçbaskı sanatı Türkiye ve
Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı**, Hacettepe üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi yayınları, Ankara, 1997.

GENÇAYDIN, Zafer; **Teknoloji toplumunda Sanatçı ve sanat Çağdaş teknoloji
ve Sanat**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi Yayınları, Ankara,
1988.

GOGH, Vincent van; **Theo’ya Mektuplar**, İkinci basım, Çev: Pınar Kür, Yapı
Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, 242 S.

GOMBRICH, E.H; **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi
Kitabevi, İstanbul, 1997, 688 S.

HAUSER, Arnold; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölünü, Remzi
Kitabevi, İstanbul, 1984, 365 S.

“ITTEN, Johannes; **The Art Of Color [Renk Sanatı]**, Van Nostrand Reinhold, 1954, 385 S”. İclal Yazıcıoğlu,
Renk **Teorileri ile İlgili Tarihsel Bir İnceleme**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1990, s.173, 174’deki alıntı.

İPŞİROĞLU, Mahzar-Nazan, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 111 S.

İPŞİROĞLU, Nazan ve Mahzar; **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, 271 S.

KANDINSKY Wassilij; **Sanatta Manevilik Üzerine**, Çev: Ahmet Necati Bigalı, İzmir, 1981, 106 S.

KESKİN, Ferda; “Faucault’da Şiddet ve İktidar” **COGİTO Dergisi**, Say: 6- 7, 1996, 526 S.

KUSPIT, Donald; **A Critical History of 20th-Century Art [20. Yüzyıl Sanatının Eleştirel Tarihi]** Chapter: 9
<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-9-06.asp>

KUSPIT, Donald; **A Critical History of 20th-Century Art [20. Yüzyıl Sanatının Eleştirel Tarihi]** Chapter: 8
<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>

LHOTE, Andre; **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev: Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi yayınları, Ankara, 2000, 196 s.

LOPERAEL, ed: by Jose Alvarezel, **Identity And Transformation El Greco [Kimlik ve Transformasyon El Greco]**, Skira Editore S. p A., s. 25, Milano, Italy, 1999, 465 S.

LORENZ, Konrad; “Ecce Home” Çev. Mustafa Tüzel, **COGİTO Dergisi**, sayı: 6-7, 1996, 526 S.

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Birinci basım, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 398 S.

LYNTON, Norbert; **Postneoizmler ve Sanat Modernizmin Serüveni**, Çev: Cevat Çapa, YKY İstanbul, , 1998, 495 S.

MALCOLM, Colledge; **Roma Sanatını Tanıyalım**, Çev. Solmaz Turunç, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1982, 72 S.

- MANSEL, Arif. Müfit; **Ege ve Yunan Tarihi**, Birinci basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984, 198 S.
- MICHAUD, Yves; **Şiddet**, Çev: Cem Muhtaroglu, İletişim Yayınları, İstanbul, 1989, 135 S. Hayri Esmer, **Şiddet İmgeleri ve Çözümler**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi sosyal Bilimler enstitüsü, Ankara, s.5'deki alıntı.
- REETSMA, Jan Philipp; **Vahşeti Kavramak İnsan Zulmünü Açıklama Denemeleri**, Çev: Ender Ateşman, Ayrıntı Yayınları. İstanbul, 1998, 176 S.
- RICHEs, David; **Şiddet Olgusu Antropolojik Açından Şiddet**, Çev: Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989, 271 S.
- RUSSOLO, Luigi; **Seslerin görüntülerin ve Korkuların Resmi: Fütürist Manifesto, Modernizmin Serüveni**, Çev: Şükrü Sönmez, yky, İstanbul, 1998, 366 S.
- SCHMIET, Wieland; **Weimar Dönemi Eleştirel Grafik Sanatı**, Stutgard Dış İlişkiler Enstitüsü Yayınevi, Çev: Sadullah Güneri, 1993, 269 S.
- SERULLAZE, Mahurice; **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, 284 S.
- TANSUĞ, Sezer; **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 279 S.
- TEMİZSOYLU, Nuri; **Renk ve Resimde Renk Kullanımı**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1987, 196 S.
- TUNALI, İsmail; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Birinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, 395 S.
- TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, (İkinci basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 702 S.
- VICKERY, Joanna; "Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş Soyut Sanat," **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, Sayı:16, 2000, 199 S.
- VIKAN, Gary; "Bizans Sanatı", Çev: Deniz Hakyemez ve Yurdanur Salman, **Sanat Dünyamız Dergisi.**, sayı : 69-70, 288 S.
- WHITFORD, Frank; **The Revolutionary Reactionary [Devrimci Mürteci] Otto Dix**, Tate Galery, 1992, 17 S.

<http://www.artchive.com/artchive/T/turner>.

http://arted.osu.edu/160/19_Rothenberg.php

http://arted.osu.edu/160/19_Schnabel.php

<http://www.termbank.net/psychology/7903>.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyadı: Cahit Akkaya

Doğum yeri ve yılı: Sivas 1975

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans

Yüksek Lisans: 2001-?, 9 Eylül üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim,

Lisans.1999, 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Resim,Resim

Lise: 1992, Atatürk lisesi

İş Tecrübesi: Dört yıl M.E.B' de resim öğretmenliği

Meslek/Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: Yok

Alınan Burs ve Ödüller: Yok

Yayınları: Yok