



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**DIŞAVURUMCU SANAT AKIMLARINDA
BOYANIN İFADE ARACI OLARAK KULLANIMI
VE ÖZNELEŞMESİ**

DAVUT KANMAZ

BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

EKİM 2019



**DIŞAVURUMCU SANAT AKIMLARINDA BOYANIN İFADE ARACI
OLARAK KULLANIMI VE ÖZNELEŞMESİ**

Davut KANMAZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

EKİM 2019

Davut KANMAZ tarafından hazırlanan “Dışavurumcu Sanat Akımlarında Boyanın İfade Aracı Olarak Kullanımı ve Özneleşmesi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Güler AKALAN

Resim İş Eğitimi Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Başkan : Prof. Dr. Gültekin AKENGİN

Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Doç. Dr. Mehtap BİNGÖL

Temel Sanat Eğitimi Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez Savunma Tarihi: 22/10/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....
Prof. Dr. Figen ZAİF
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Davut Kanmaz

22 Ekim 2019

Dışavurumcu Sanat Akımlarında Boyanın İfade Aracı Olarak Kullanımı ve Özneleşmesi
(Yüksek Lisans)

Davut KANMAZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Ekim 2019

ÖZET

Bu tezin temel amacı, Dışavurumcu sanat akımlarında boyanın ifade aracı olarak kullanımı ve özneleşme sürecini incelemektir. İlk bölümde dışavurumculuk öncesi süreç, farklı sanat akımları çerçevesinde dönemselleştirilmiş ve bu dönemlerde boyanın kullanım biçimi ve amaçları değerlendirilmiştir. İkinci bölümde Dışavurumcu sanat akımlarında boyanın kullanımı serimlenerek, diğer yaklaşımlardan farkları ve özgünlükleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu süreçte boyanın ifade aracı olarak özneleşmesi, dışavurumcu sanatçılar ve eserleri üzerinden ele alınmıştır. Takip eden bölümde, dışavurumcu anlayışların Türk resim sanatındaki yansımaları ve temsilcileri ele alınarak, dışavurumculuğun Türkiye'deki süreci incelenmiştir. Son olarak, bu çalışmanın yazarının kendi sanatsal yaklaşımı ve boya kullanımı, tezde çizilen çerçeve içerisinde serimlenmiş, boyanın bu süreçte ifade aracı olarak kullanımı ve özneleşmesi, sanatçının kendi deneyiminden aktarılmıştır. Böylece Dışavurumcu sanat akımlarının özgünlüğünün, pek çok niteliği ile birlikte boyanın ifade aracı haline getirilmesi ve özneleşmesi olduğu vurgulanmaktadır.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Sanat, Resim, Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk, Boya, Özneleşme.
Sayfa Adedi : 109
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Güler AKALAN

The Use of Paint as a Means of Expression and Its Subjectification within the
Expressionist Art Movement

(M.Sc. Thesis)

Davut KANMAZ

GAZİ UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS

October 2019

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to study the use of paint as a means of expression and its process of subjectification within the Expressionist art movement context. In the first part, pre-expressionist time is periodized around different art movements and the usage and purpose of paint during these movements are evaluated. In the second part, the usage of paint in expressionist art movements are presented and its differences and peculiarities compared to other approaches are presented. During this period the subjectification of paint as a means of expression, is evaluated via Expressionist artists and their works. In the following part, the journey of Expressionism in Turkey and its representatives are investigated, by analyzing the reflections of expressionist move in Turkish painting. Finally, the authors own artistic approach and his use of paint are presented using the framework demonstrated within this thesis. The use of paint as a means of expression and its subjectification is described based on his own experiences. Thus, it has been emphasized that along with many other qualities, the originality of Expressionist art is also rooted in the use of paint as a means of expression and its subjectification.

Science Code : 40408
Key Words : Art, Painting, Expressionism, Abstract Exspressionism, New Expressionism, Paint, Subjectivity.
Page Number : 109
Supervisor : Prof. Dr. Güler AKALAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ	1
2. RESİM SANATINDA BOYANIN KULLANIMI VE GELİŞİMİ: DIŞAVURUMCULUK ÖNCESİ TARİHSEL DÖNEMLER	3
2.1. İlk Çağ'da Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı	3
2.2. Mısır Sanatında Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı	5
2.3. Yunan Sanatında Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı	7
2.4. Orta Çağ'dan Rönesans'a Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı	8
2.5. Rönesans'tan İzlenimciliğe Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı	10
2.6. İzlenimcilik'te Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı	21
3. DIŞAVURUMCU SANAT AKIMLARINDA BOYANIN İFADE ARACI OLARAK KULLANIMI VE ÖZNELEŞMESİ	33
3.1. Dışavurumculuk	33
3.1.1. Fovizm	35
3.1.2. Die Brücke	41
3.1.3. Der Blau Reiter	46
3.2. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu	50
3.3. Yeni Dışavurumculuk	60
4. TÜRK RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU ETKİLER VE BOYANIN İFADE ARACI OLARAK KULLANIMI	75
5. ARAŞTIRMACININ RESİMLERİNDE DIŞAVURUMCU ETKİLER VE ÖZNEL BOYA KULLANIMI	81

	Sayfa
6. SONUÇ	101
KAYNAKLAR	103
ÖZGEÇMİŞ	107



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Lascoux mağarasında tarih öncesi duvar resimleri, MÖ: 15000-10000 dolayları	4
Resim 2.2. Cueva de las Manos (eller mağarası) Püskürtme tekniğiyle yapılmış bir duvar resmi MÖ. 13000-9000 dolayları	5
Resim 2.3. Gize Piramitleri, MÖ. 2555 dolayları	6
Resim 2.4. Gize Sfenksi, MÖ. 2500 dolayları	6
Resim 2.5. Nebamun Mezarından, M.Ö. 2778-2263 arası	7
Resim 2.6. Meryem ve Çocuk İsa, Kalenderhane Camii, 725-843 yılları arası	9
Resim 2.7. Kariye Camisi, Anastasis (Diriliş) freskosu, 14. Yüzyıl	9
Resim 2.8. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin düğünü	10
Resim 2.9. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495, T.Ü.Y.B., 880 x 460 cm ..	12
Resim 2.10. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503-1519, T.Ü.Y.B., 77 x 53 cm	13
Resim 2.11. Michelangelo, Sistine şapel resimleri, 1510, Fresco, 1370 x 1220 cm	13
Resim 2.12. Sistine şapel resimlerinden detay	14
Resim 2.13. El Greco, 1608-1614, T.Ü.Y.B., 222.3 x 193 cm	15
Resim 2.14. Caravaggio, Aziz Thomas'ın Şüpheliği, 1601, T.Ü.Y.B.	16
Resim 2.15. Diego Velazquez, Sevilla sucusu, 1619, T.Ü.Y.B., 106.7 X 81 cm	17
Resim 2.16. Rembrandt, Otoportre, 1665 – 1669, T.Ü.Y.B., 114,3x94 cm	18
Resim 2.17. Jean-Francois Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, T.Ü.Y.B., 84 x 111 cm	20
Resim 2.18. Gustave Courbet, Courbet Günaydın Bay Courbet, 1854, T.Ü.Y.B., 129 x 149 cm	21
Resim 2.19. Edouard Manet, Kırdan kahvaltısı, 1863, T.Ü.Y.B., 208 x 265,5 cm	22
Resim 2.20. Claude Monet, İzlenim, 1873, T.Ü.Y.B., 63 x 48 cm	23
Resim 2.21. Claude Monet, Gezinti, 1875, T.Ü.Y.B., 100 cm x 81 cm	24

Resim	Sayfa
Resim 2.22. Claude Monet, Water lily pond, 1917, T.Ü.Y.B.....	25
Resim 2.23. Pierre Auguste Renoir, Moulin de la Gölette de dans, 1876, T.Ü.Y.B., 131 x 175 cm	26
Resim 2.24. Edgar Degas, 1879, pastel	27
Resim 2.25. Paul Cezanne ,Ölü doğa , 1879, T.Ü.Y.B.....	28
Resim 2.26. Georges Seurat - A Sunday on La Grande Jatte, 1884, T.Ü.Y.B	29
Resim 2.27. Wheatfield With Crows, 1890, T.Ü.Y.B	30
Resim 2.28. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, T.Ü.Y.B., 92 x 73 cm.....	31
Resim 3.1. Edvard Munch, Çılgık, 1893, T.Ü.Y.B., 91 x 73.5 cm.....	33
Resim 3.2. Afrika maskları	36
Resim 3.3. Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, T.Ü.Y.B	37
Resim 3.4. Henri Matisse, Müzik, 1910, T.Ü.Y.B., 260 x 389 cm.....	38
Resim 3.5. Henri Matisse, Dans, 1910, T.Ü.Y.B., 260 x 391 cm.....	39
Resim 3.6. Vlamink, Sailboats at Chatou, 1905, T.Ü.Y.B., 54.3 x 65.1cm	40
Resim 3.7. Pablo Picasso, 1907, T.Ü.Y.B., 243.9 x 233.7 cm	41
Resim 3.8. Die Brücke Manifesto, 1906, Tahta kalıp.....	42
Resim 3.9. Ernst Ludwig Kirchner, Model ile Birlikte Kendi Portresi, 1910, T.Ü.Y.B., 150X100 cm.....	43
Resim 3.10. Ernst Ludwig Kirchner, Street, 1913, T.Ü.Y.B., 120.6 x 91.1 cm	44
Resim 3.11. Erich Heckel, Badende am Waldteich, 1910, T.Ü.Y.B., 82.2 x 96.2 cm ...	45
Resim 3.12. Emile Nolde, İsa'nın yaşamı resminden detay, 1911, T.Ü.Y.B., 219X190 cm	46
Resim 3.13. Wassily Kandinsky, Kompozisyon 4, 1911, T.Ü.Y.B., 159.5 x 250.5 cm.	47
Resim 3.14. Wassily Kandinsky, Swinging, 1925, T.Ü.Y.B., 70.5 x 50.2 cm	48
Resim 3.15. Franz Marc, Büyük Mavi Atlar, 1911, T.Ü.Y.B., 104.78x181.61 cm.....	49
Resim 3.16. August Macke, Mädchen im Grünen, 1914, KÜYB, 101 x 130.5 cm.....	49
Resim 3.17. Jackson Pollock, Büyük Kepçenin Yansıması, 1947, T.Ü.Y.B., 111 x 91.5 cm	51

Resim	Sayfa
Resim 3.18. Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken.....	52
Resim 3.19. Willem de Kooning, Kadın 01, 1950, T.Ü.Y.B., 193 x 147 cm.....	53
Resim 3.20. Willem de Kooning, The Visit, 1966, 152.4 x 121.9 cm.....	54
Resim 3.21. Franz Kline Untitled signed twice and dated twice, 1957, T.Ü.Y.B.....	55
Resim 3.22. Franz Kline, Mahoning,1956, T.Ü.Y.B., 204.2 × 255.3 cm.....	55
Resim 3.23. Pierre Soulages, Peinture, T.Ü.Y.B., 195 x 130 cm.....	56
Resim 3.24. Archille Gorky, Pulluk ve Şarkı, 1947, T.Ü.Y.B.....	57
Resim 3.25. Mark Rothko, Red, 1968, T.Ü.Y.B., 838 x 654 cm.....	58
Resim 3.26. Mark Rothko, İsimsiz (Seagram Serisinden), 1958, T.Ü.Y.B., 264.8 x 252.1 cm.....	59
Resim 3.27. Clyfford Still, İsimsiz, 1962, T.Ü.Y.B., 287 x 386 cm.....	59
Resim 3.28. Helen Frankenthaler, Blue Form in a Scene, 1957, T.Ü.Y.B., 241 x 234 cm.....	60
Resim 3.29. Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Hazır nesne, 23.5 x 18 cm.....	61
Resim 3.30. Georg Baselitz, The Hunter, 1966, T.Ü.Y.B.....	62
Resim 3.31. Georg Baselitz, Adieu, T.Ü.Y.B., 250 x 300 cm.....	63
Resim 3.32. Baselitz, A Modern Painter (Remix), 2007, Oil on canvas, 303 x 250 cm	64
Resim 3.33. Anselm Kiefer, Osiris and Isis, 1985-87, TÜKT, 379.7 x 561.3 x 24.1 cm.....	65
Resim 3.34. Anselm Kiefer, The Orders of the Night, 1996, 356 × 463 cm.....	66
Resim 3.35. Anselm Kiefer, Nürnberg, TÜKT, 280.35 x 380.68 cm.....	66
Resim 3.36. Marcus Lüpertz, Der Grosse Narziss (The Great Narcissus), 2016, T.Ü.Y.B.....	67
Resim 3.37. Markus Lüpertz, Landschaft, 1997,T.Ü.Y.B., 162 x 200 cm.....	68
Resim 3.38. Francesco Clemente, Name 1983 Oil on canvas , 198 x 236 cm.....	69
Resim 3.39. Sandro Chia, Courageous Boys at Work, Oil and oil pastel on canvas,1981,168.20 x 158.00 cm.....	70
Resim 3.40. Enzo Cucchi, İşlenmemiş Manzara, 1983, T.Ü.Y.B., 129x159 cm.....	70

Resim	Sayfa
Resim 3.41. Enzo Cucchi, Un Sospiro di un onda, 1983, T.Ü.Y.B.	71
Resim 3.42. Julian Schnabel, What Once Denoted Chaos is Now a Matter of Record, 1981, PÜKT, 228.6 x 245.1 x 22.8 cm.....	72
Resim 3.43. Jean-Michel Basquiat, Skull, 1981, 207 x 175.9 cm, T.Ü.A.B	73
Resim 3.44. Jean-Michel Basquiat,Otoportre, 1982, TÜKT, 193 x 239 cm	73
Resim 4.1. Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları, 1932, muşamba üzerine yağlıboya	75
Resim 4.2. Selim Turan, 1958, Kağıt üzeri guvaş, 103x71 cm	76
Resim 4.3. Selim Turan, Kompozisyon, 1985-90, D.Ü.K.T.....	76
Resim 4.4. Ömer Uluç, Tual Üzerine Akrilik, 100x100cm, 1988	77
Resim 4.5. Ömer Uluç, Peyzaj, 1995, T.Ü.A.B, 80 x 80 cm.....	77
Resim 4.6. Bedri Baykam, elimden geleni yapıyorum, 1986, T.Ü.K.T, 150x233 cm....	78
Resim 4.7. Bedri Baykam, Efsane. Tual üzerine karışık teknik, 150x210 cm, 1986	79
Resim 4.8. Bedri Baykam, 28 Nisan Olayları. Sunta üzerine fotopentür, 130x180 cm, 1990	80
Resim 5.1. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 90 x 100 cm	83
Resim 5.2. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 80 x 90 cm	83
Resim 5.3. Davut Kanmaz,2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm	84
Resim 5.4. Davut Kanmaz,2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm	84
Resim 5.5. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm	85
Resim 5.6. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 110 x 130 cm	85
Resim 5.7. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm	86
Resim 5.8. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm	87
Resim 5.9. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm	88
Resim 5.10. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm	88
Resim 5.11. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 80 x 90 cm	89
Resim 5.12. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm	89
Resim 5.13. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm	90

Resim	Sayfa
Resim 5.14. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm	90
Resim 5.15. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm	91
Resim 5.16. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm	92
Resim 5.17. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 80 x 90 cm	93
Resim 5.18. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm	93
Resim 5.19. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm	94
Resim 5.20. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 70 cm	94
Resim 5.21. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm	95
Resim 5.22. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm	95
Resim 5.23. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm	96
Resim 5.24. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm	97
Resim 5.25. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 110 x 130 cm	97
Resim 5.26. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 120 x 150 cm	98
Resim 5.27. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 120 x 150 cm	99
Resim 5.28. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 120 x 150 cm	99
Resim 5.29. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 120 x 150 cm	100

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılan kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

T.Ü.Y.B.

Tuval üzerine yağlı boya

T.Ü.A.B.

Tuval üzerine akrilik boya

T.Ü.K.T.

Tuval üzerine karışık teknik

D.Ü.K.T.

Duralit üzerine karışık teknik

YY

Yüzyıl

ÇEV.

Çeviren

S.

Sayfa

1. GİRİŞ

Resim sanatı insanlığın başından beri en önemli ifade araçlarından biri olagelmıştır. Tarihöncesi dönemlerde büyüsel amaçlarla mağara duvarlarına işlenen ilk figürlerden, resmin bir sanat halini aldığı çağlara ve devamında günümüze uzanan süreçte resim ve resim üzerine anlayışlar sürekli bir gelişim ve değişim içinde olmuştur.

Büyüsel amaçlarla başlayan ve tarihsel sürecin çok büyük bir bölümünde görünen gerçekliği yansıtma misyonuyla gelişen resim sanatı, özellikle sanayi devrimiyle birlikte başka bir aşamaya geçmiş, sanatçıların toplumsal ve entelektüel gelişimleriyle paralel olarak, öznel duygularını aktarma eğilimine girdiği bir süreç yaşamıştır. Modern sanatın doğuşuyla birlikte ise herhangi bir konudan ya da zaman zaman duygudan da bağımsız olarak üretilen resimler, 20. Yüzyıl ile birlikte gelişen Dışavurumcu sanat akımlarıyla birlikte yeni bir döneme girmiştir. Bu süreç yalnızca biçimler ve ifade ettikleri ile değil, boyanın resimde nasıl kullanıldığı ve sanatçı nezdinde işlevinin nasıl dönüştüğü ile de ilgilidir. Bu dışavurumcu dönemde boyanın yüzey üzerinde özneleşmesine; en ham, en yalın haliyle, dökülerek, akarak, geniş fırça darbeleriyle sürülerek ya da damlayarak resmin temel unsuru olmasına ve sanatçının fiziksel hareketleriyle birlikte ifadeye dönüşmesine şahit oluruz.

Boya, resim sanatı tarihinin her aşamasında sanatçılar için vazgeçilemeyen resimsel bir araç olmuştur. Boyanın tarih öncesi insanlarla başlayan ve günümüzde de devam eden serüveni, hem bu malzemenin teknik olarak gelişimiyle hem de ona yüklenen fikirsel ve duygusal anlamlarla büyük değişimlere uğramakta, adeta evrimleşerek devam etmektedir. Boyanın gelişim süreci, toplumların siyasal, ekonomik ve kültürel gelişimleriyle de içiçe ilerlemiştir. Sanatçıların ve sanat alıcılarının toplumsal beklentileri, sosyal gelişimleri, büyük ekonomik buhranlar ve dönüşümler, hatta teknolojik birikimler, boyanın resim sanatındaki gelişim sürecine etki etmiştir. Boya tüm bu süreçlerde görünen gerçekliği yansıtmak, estetik güzelliği idealize etmek ya da yalnızca ışığın etkisini hissettirmek gibi amaçlarla kullanılmıştır.

Boyayı tam anlamıyla plastik bir değer olarak öne çıkaran ise Dışavurumcu sanat akımları olmuştur. 20. Yüzyıl boyunca gelişen farklı Dışavurumcu sanat akımları, bir yandan boyayı sanatçının iç dünyasını yansıtmasının bir aracı olarak kullanmış, diğer yandan ise boyanın başlı başına bir değer olarak özneleşmesini sağlamıştır. Dışavurumcu sanat akımlarında boya, imgelerin ya da doğanın görünen gerçekliğini, dokusunu, rengini ya da ışığını yansıtmak yerine sanatçının gördüğü, düşündüğü ya da hissettiği gerçekliği kendi iç dünyasından süzüp benliğinden geçirerek yeniden tuvale aktarmasının, bir nevi gerçekliği

öznel biçimde yeniden inşa etmesinin bir aracı olarak kullanılır. Sanatçı, hislerini yansıtırken tüm akademik ve estetik kuralların dışında boyayı en öznel biçimde kullanabilmektedir. Bunu yaparken boyayı kaba ve sert fırça vuruşları, sıçratmalar, dökmeler, damlatmalar gibi biçimlerde kullanabilir; o an nasıl hissediyorsa bunu boya aracılığıyla kendi özneliği olarak resme yansıtır.

Bu tezde de dünyadan ve Türkiye’den temel dışavurumcu temsilcilerin eserlerinde boyanın bu tarz kullanımının izleri aranmaktadır. Zira, boyanın sanatçının kendi özneliğini ve özgürlüğünü ifade aracı olarak kullanımı resim sanatına ve tuvale yeni bir derinlik, yeni bir boyut katmıştır. Literatürde, Dışavurumcu sanat akımları pek çok yönüyle ele alınmasına karşın bu akımlarda boyanın kullanımının “özneleşme” olarak kavramsallaştırılmasına rastlanmamaktadır. Bu tezin önemi ise, Dışavurumcu akımların en temel niteliklerinden olan boya kullanımının yalnızca sanatçının özgürleşmesi açısından değil, boyanın da özneleşmesi açısından ele alınıyor oluşudur. “Boyanın özneleşmesi”, boyanın, konunun ya da biçimin dışına çıkarak tuval üzerinde birincil öge haline gelmesini ifade etmektedir. Böylece dışavurumcu akımlarda bir yandan sanatçı düşünsel ve estetik olarak özgürleşmekte, gördüğünün ötesine geçerek içdünyasına dönmekte, diğer yandan ise boyanın kendisi hem plastik hem de felsefi anlamda ifade aracı haline gelmekte ve özneleşmektedir. Bu, klasik sanatsal kaygıların oldukça dışında bir sanatsal pratiğe işaret eder. Dışavurumculuğun, özgünlüğü ve yeniliği de tam olarak bu noktada bulunabilir.

Bu çerçevede dışavurumculuğun izlerini serimleyecek olan bu tez, dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Dışavurumculuk öncesi süreç, farklı resim akımları çerçevesinde dönemselleştirilmiş ve bu dönemlerde boyanın kullanım biçimi ve amaçları değerlendirilmiştir. İkinci bölümde Dışavurumcu sanat akımlarında boyanın kullanımı serimlenerek, diğer yaklaşımlardan farkları ve özgünlükleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu süreçte boyanın ifade aracı olarak özneleşmesi, Dışavurumcu sanatçılar ve eserleri üzerinden ele alınmıştır. Takip eden bölümde, dışavurumcu anlayışların Türk resim sanatındaki yansımaları ve temsilcileri ele alınarak, Dışavurumculuğun Türkiye’deki süreci incelenmiştir. Son olarak, bu çalışmanın yazarının kendi sanatsal yaklaşımı ve boya kullanımı, tezde çizilen çerçeve içerisinde serimlenmiş, boyanın bu süreçte ifade aracı olarak kullanımı ve özneleşmesi, sanatçının kendi deneyiminden aktarılmıştır. Böylece Dışavurumcu sanat akımlarının özgünlüğünün, boyanın ifade aracı haline getirilmesi ve özneleşmesi olduğu savunulmuştur.

2. RESİM SANATINDA BOYANIN KULLANIMI VE GELİŞİMİ: DIŞAVURUMCULUK ÖNCESİ TARİHSEL DÖNEMLER

Doğanın ve kendilerine tehdit oluşturabilecek diğer canlıların karşısında anatomik olarak güçsüz kalan insanoğlu yaşadığı evrim sürecinde, hem korunmanın hem de bu mücadelede üstünlük sağlamanın yollarını aramıştır.

Bu amaçla yalnızca insan zekasının ürünü olabilecek araç gereçler tasarlayarak, üreterek, gizlenerek ve sosyal varlıklar olarak bir araya gelerek; doğa ve diğer canlılar karşısında üstünlük sağlamakla birlikte, mücadele ettikleri canlıları resmederek ya da totemlerini yaparak büyüsel bir güçle onlara karşı üstünlük sağladıklarını ve onları tanıdıklarını düşünmüşlerdir.

2.1. İlk Çağ'da Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı

Büyük, ilk çağ insanının hangi nedenlerle mağara duvarlarına resim yaptığını anlatan belki de en önemli kelimedir. İlk çağın zorlu koşullarında sanatsal amaçlarla resim yaptıklarını pek düşünemediğimiz atalarımız, yaşadıkları zorlu koşullarla mücadele etmenin yollarını aramışlar ve mücadeleyi sürdürmek, korunmak ve de hayatta kalmak için içgüdüsel girişimlerde bulunmuşlardır.

Tarih öncesi dönemleri incelediğimiz de özellikle, Üst Paleolitik Çağ'ın mağara resimleri ve gravürlerinin büyük çoğunluğunun konusunun hayvanlar olduğunu görüyoruz. Eti yenilmediği tahmin edilen hayvanlarla birlikte, av hayvanlarının da resimlerde sıklıkla tasvir edilmiştir (Arslantaş, 2014, s. 329).

Bu resimlerde insanların bulunmaması ya da pek az görülmesi, insana, topluluğa değil, doğaya yönelik ya da doğanın etkisi altında olan bir yaşayışın ve düşüncesinin işaretidir.

Şenel'e (1982, s. 76, 77) göre; "Resimlerin konusunun çoğunlukla hayvanlar olması ve resimleri yapılan hayvanların bazılarının üzerine okların çizilmiş olması hayvanlarla ilgilenmelerinin asıl nedeninin geçim sorunu olduğunu ortaya koymaktadır. Çizilen hayvanlar genellikle geçimlerinin ve yaşamlarının bağlı olduğu türlerdir."



Resim 2.1. Lascaux mağarasında tarih öncesi duvar resimleri, MÖ: 15000-10000 dolayları, Fransa

İlkel insanlar imgeleri süsleme amacından ziyade, çeşitli inanışları uğruna resmetmiş olmalıdır. Mağara duvarlarına yaptıkları resimlerdeki imgelerin belki de onları gerçek güçlerden koruyacağını ya da bu güçleri resmederek onları ele geçireceklerini ve onlara karşı üstünlük sağlayacaklarını düşünmüş olabilirler. İlkeller için amaç imgeler aracılığıyla yaşamsal fayda sağlamaktır.

Gombrich (2019, s. 39-40) “bu ilkel topluluklarda, yararlılık açısından bir şey inşa etmek ile bir imge oluşturmak arasında hiçbir fark olmadığını belirtir. Kulübeler onlar için yağmur, rüzgar, güneşten ve bunları yaratan ruhlardan kaçıp sığınma yeridir. İmgelerde onlara göre doğa güçleri kadar gerçek olan diğer güçlerden korunmaları için yapılırlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılır.”

İlkel avcılar, sadece zıpkınları ve taş baltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyordu. Görüldüğü üzere ilkeller mağara resimlerini yaparken süsleme ya da sanat kaygısıyla değil, bir amaç uğruna, yaşamsal kaygılarla ve büyüsel nedenlerle yapmışlardır.

Bu amaca yönelik olarak kazıyarak ya da buldukları malzemelerle çizerek başladıkları resmetme serüvenine bir süre sonra boyayı da dahil etmişlerdir. İlkel resimlerde boyanın kullanım amacı resmedilen hayvanları boyutlandırmak ve daha gerçekçi bir görünüm kazandırmak olmalıdır.

Tarih öncesi mağara resimlerini yapan bu ilkel sanatçıların resimleri oluşturmak için çeşitli hayvansal yağlar ve zaman zaman sütle karıştırdıkları ve renkli topraklarla hazırladıklarını görüyoruz. Resimleri, hazırladıkları bu boyalarla, çizerek, kazıyarak ya da içi boya doldurulmuş kemik parçalarıyla püskürterek oluşturmuşlardır. (Tansuğ, 1992, s.21-22)



Resim 2.2. Cueva de las manos(eller mağarası) Püskürtme tekniğiyle yapılmış bir duvar resmi MÖ. 13000-9000 dolayları, Arjantin

2.2. Mısır Sanatında Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı

Yunan sanatının, dolayısıyla Yunan öğretilerinin ışığında gelişen Avrupa sanatını da etkileyecek olan Mısır sanatı, Dünya sanat tarihinde oldukça önemli bir yere sahip olmuştur.

Dünya tarihinin en önemli eserlerinden olan Mısır Piramitleri'nin ve görkemli heykellerinin yaratıcıları, bu eserleri süsleme amacıyla değil, özellikle kralların ya da soyluların öldükten sonra yaşamlarını sürdürebilmeleri için yapmıştır.

Antik Mısır kültürü ve sanat anlayışını, toplumun dinsel inancı ve sosyal hayatı oluşturmaktadır. Mısır'ın teoloji, mitoloji, ritüelleri, siyasal ve toplumsal yapısı öncelikli olarak kendisini resim ve mimaride göstermiştir. Sanatı oluşturan en önemli etken din ve büyüdür. Mısır halkı, dine hükmedebilmek için sanatı yeni bir boyuta taşımıştır (Najovits, 2003, s.216)

Tulumbacı (2018, s.11) İ.Ö. 3. Yüzyıl'da Mısır sanatında görülen kültür etkileşimlerini incelediği tez çalışmasında Mısır sanatı, ideal yaratılmış dünyayı, idealize edilmiş insanları, yaratılıştan öbür dünyaya kadar her şeyi kapsayan bir sistemde temsil ettiğinden bahseder.

Mısır'ın ilahi yaklaşımı kutsaldır. Temel olarak bu kavrama Mısırlı sanatçılar hizmet etmektedir. Mimari, resim ve heykelde estetik kalite yüksek tutulmuştur ve idealize edilmiştir.



Resim 2.3. Gize piramitleri, MÖ. 2555 dolayları, Mısır



Resim 2.4 Gize Sfenksi, MÖ. 2500 dolayları, Mısır

Mısır sanatındaki son derece başarılı betimlemelerle birlikte geometrik ve dengeli kompozisyon tarzı vardır. Bunun yanında ayrıntılı ve raslantısal olmayan bu betimlemeler, Mısır sanatının hayranlık uyandıran özelliğidir.

Boya; Mısır sanatında, ilkel dönemlerde olduğu gibi betimlemenin bir aracı olmuştur. Mısırlılar, doğal malzemelerden elde ettikleri boyalarla canlı renkler oluşturabilmişlerdir. Boya ile insan teninin rengini ya da giysilerin renklerini yansıtmak için uğraşmışlardır.



Resim 2.5. Nebamun Mezarından, M.Ö. 2778-2263 arası, Mısır

2.3. Yunan Sanatında Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı

Yunan sanatçıların, başlangıçta Mısır sanatından etkilendikleri bilinmektedir. Ancak Yunan sanatçılar, Mısır sanatının katı kurallarının ötesine geçmişler ve kendi yaratıcılıklarını sanata yansıtmışlardır. Yunan sanatçılar özellikle insan imgesinin gerçekte nasıl görüldüğünü önemsemişler ve Mısırlıların katı üslubunun dışına çıkarak, perspektif kısıltımı bulmuşlardır. Örneğin; Mısır sanatında sürekli yandan görünen ayakları Yunan sanatında artık karşıdan da görmeye başlarız.

Bu dönemde perspektifin yanında daha gerçekçi renkler ve resimsel değerler de kullanılmaya başlamıştır. Sanatçılar, Mısır sanatının geometrik formlarını aşmış ve daha özgür, daha gerçekçi figürler ve formlar aranmıştır. Yunan sanatçılar tarihsel ve dinsel betimlemeler yapmakla birlikte özellikle ileriki dönemlerde güzeli ve estetik değerleri de

keşfetmeye başlamışlardır. Özellikle Yunan heykellerinde ideal kabul ettikleri güzellik anlayışlarını yansıttıkları görülmektedir.

Yunan resimlerinde perspektif kısaltmalarının ve belirli derinlik etkilerinin denendiği M.Ö. 5. Yüzyıl dolaylarında renk kullanımında da önemli gelişmeler olmuştur. Renklerin birbirleriyle karıştırılmasıyla birlikte daha doğal renkler elde edilmiş ve bu durum gerçekçilik algısını da etkilemiştir (Richter, 1984, s. 230)

Bu dönemin boya ile ilgili belki de en önemli keşfi, toz boya ile yumurta akınının karıştırılması ile elde edilen 'tempera' tekniği olmuştur. Bu sayede boyalarda renk çeşitliliği artmış, ara renkler ve tonların çoğalmasıyla resimler sanatsal anlamda zenginleşmiştir. Antik çağda boya ideal güzelliği aramanın bir aracı olmuştur.

2.4. Orta Çağ'dan Rönesans'a Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı

Mısır ve Yunan sanatının ardından, Avrupa'da yaklaşık bin yıl süren Ortaçağ, resim sanatını hem içerik hem de biçim açısından oldukça etkilemiştir. Ortaçağ'ın temel özelliği olan dinsel düşünüş ve kilisenin hakimiyeti, resim sanatında da yeni özellikler geliştirilmesine yol açmıştır. Özellikle ikonaların ve mozaiklerin fazlaca görüldüğü Bizans sanatında renk ve tasvirlerin çeşitliliği önemli bir durum olmuştur. Oldukça canlı renklerin kullanıldığı ve başarılı denebilecek kompozisyonlarla dinsel tasvirlerin yapıldığı kilise resimleri, bu dönemin önemli yapıtlarıdır.

Bu dönemde, Avrupanın egemen devletlerinde dinsel anlayış hakimdir. Yaşamın her alanında dinin egemenliği ön plandadır. Tabi ki bu durumun resim sanatı üzerindeki etkisinde büyüktür. Ortaçağ sanatçılarının renk kullanımı simgesel bir şekilde, tanrısal bir aydınlığı temsil edecek biçimde olmuştur. Bu dönemde yapılmış vitray, mozaik, fresko gibi eserlerde sıklıkla bu duruma şahit oluruz.



Resim 2.6. Meryem ve Çocuk İsa, Kalenderhane Camii, İstanbul (725-843 yılları arası)

Boya, bu dönemde teknik olarak çözülmesi gereken bir problem olmaya devam etmektedir. Dini motiflere değer katmak ve onlara doğaüstü, görkemli etkiler vermek amacı ile yaldızlı, parlak renkler kullanılmaya çalışılmış ve resimler tempera tekniğiyle üretilen boya ile renklendirilmiştir.



Resim 2.7. Kariye Camisi, Anastasis (Diriliş) freskosu, 14. Yüzyıl, İstanbul

2.5. Rönesans'tan İzlenimciliğe Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı

Rönesans, resim sanatı için yeni bir dönemin habercisi olmuştur. Bu dönemde resimler simgesel olmanın ötesine geçmiş ve ressamlar perspektifi keşfetmenin sayesinde resimlerinde gerçeklik yanılısamasını üst düzeye çıkarmışlardır.

Rönesansın en önemli ressamlarından birisi kuzeyli sanatçı Jan Van Eyck olmuştur. Doğayı ve figürleri resmederken inanılmaz bir sabır ve ustalıklı, kılı kırk yaran bir ayrıntıcılıkla eserler vermiştir. Özellikle bu döneme kadar ki örneklere göre Jan Van Eyck'in resimleri çok daha canlı ve gerçekçidir. Boya, Van Eyck'in resimlerinde artık iyiden iyiye kumaşa, tene, ağaç dokusuna ve kürklere dönüşmüştür.



Resim 2.8. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin düğünü, 1434, Londra Ulusal Galerisi

Perspektif alanında bilimsellik derecesinde uzmanlaşan Floransalı İtalyan resamlara karşı, Kuzeyli Flaman ressamlar, resimde gerçeklik denince ilk akla gelenlerdi.

Gombrich (2019, s. 240), boyanın gelişim süreci ve Van Eyck'in yağlı boyayı keşfi ile ilgili fikirlerini şöyle ifade eder:

Gerçeğe Tüm ayrıntılarıyla ayna tutma amacını gerçekleştirebilmesi için Van Eyck'in resim tekniğini geliştirmesi gerekiyordu. Yağlıboyayı keşfeden odur. Bu iddianın ne anlama geldiği ve gerçeği tam olarak yansıtmayı yansıtmadığı çok tartışılmıştır. Ancak bu ayrıntılar çokta önemli değildir. Van Eyck'in buluşu, perspektifin bulunuşu gibi tamamen yeni bir şey değildi. Onun başarısı, boyaların hazırlanma sürecinde kullanılan reçetede bir değişiklik yapmak olmuştu. O zamanın ressamaları, farklı renklerde boyaları tüplerde ya da kutularda hazır olarak satın alamıyorlardı. Çoğunlukla renkli bitkiler ve metallere dayanarak kendi boya pigmentlerini hazırlamak zorundaydılar. Bunları, iki taş arasında toz haline gelene kadar eziyorlar, ya da bu işi bir çırağa yaptırıyorlar ve kullanmadan önce, bu tozu macun kıvamına getirmek için onu bir sıvıyla karıştırıyorlardı. Orta çağ boyunca kullanılan bu sıvının ana içeriği, bu iş için çok uygun ancak oldukça çabuk kuruyan yumurta oldu. Bu şekilde hazırlanan renklere ve bu yöntemle yapılan resimlere tempera adını veriyoruz. Tempera boyalar, renkler arasında yumuşak geçişler yapmaya izin vermediği için Jan Van Eyck'in bu reçeteden pek hoşnut olmadığı anlaşılıyor. Eğer yumurta yerine yağ kullanırsa çok daha yavaş ve hassas çalışabilirdi. Elde edeceği parlak renkleri saydam tabakalar halinde sürebilir ince fırça vuruşlarıyla ışıklı alanların pırıltısını vurgulayabilirdi. Van Eyck'in bu şekilde elde ettiği ayrıntıların mucizevi kusursuzluğu çağdaşlarını şaşkına çevirdi ve kısa süre içinde herkesin yağlı boyayı en uygun malzeme olarak benimsemesine yol açtı.

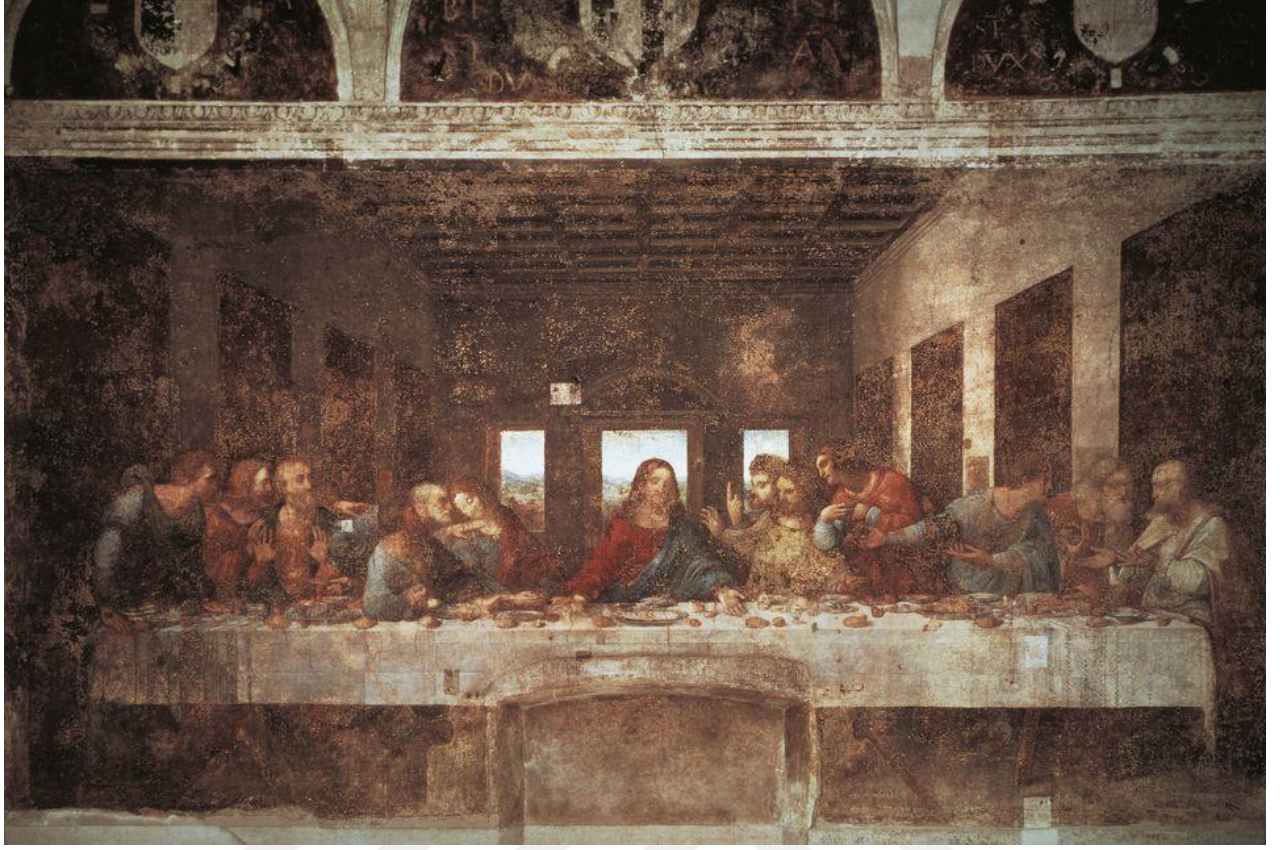
Rönesansla birlikte sanatçılar dini veya mitolojik hikayelerin ötesine geçtiler, gerçek dünyaya daha fazla yöneldiler. Kutsal ve görkemli olan yerine görünen gerçekliği de resmetmeleri boyayla yarattıkları bu gerçeklik yanılsamasını daha da güçlendirmiştir.

Yüksek Rönesans dediğimiz döneme geldiğimizde ise artık ressamlar perspektif ve boya ile ilgili sorunları büyük oranda çözmüşlerdir. Daha öncesinde olduğu gibi bu dönemde de ressamlar görünen dünyayı en iyi şekilde yansıtmaya çalışmışlardır. Bu ressamların en önemlilerinden birisi Leonardo Da Vinci'dir.

Sanatsal, bilimsel ve teknolojik alanlarda pek çok araştırma ve keşif yapan Da Vinci, resimlerini de bilimsel bir titizlikle yapmıştır.

Isaacson (2017, s. 1), Leonardo Da Vinci'yi tüm yönleri ile araştırdığı kitabında, onun resimlerini ileri derecede bilimsel yöntemlerle yaptığından bahsetmiş ve Mona Lisa'yı resmederken kadvraların yüz derilerini yüzüp dudakları hareket ettiren kasları çizerek ardından dünyanın en unutulmaz teessümünü resmettiğini vurgulamıştır.

Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* tablosuna bakıldığında; kompozisyonun bilimsel denecek derecede başarılı kurulduğunu görürüz. Boya, giysiler, eşyalar ve figürler de gerçeklik algısını en üst düzeyde verecek şekilde kullanılmıştır.



Resim 2.9. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495, T.Ü.Y.B., 880 x 460 cm, Santa Maria Delle Grazie, Milan

Leonardo'dan önce ressamlar figürlerindeki ve portrelerdeki katılığı yumuşatmak için çeşitli uğraşlar vermiştir. Ancak ne kadar ince, detaylı ve gerçekçi çalışmalar da bu sorunu aşamamışlardır. Boyayı kullanarak bu sorunu aşan ilk usta Leonardo olmuştur.

Gombrich'e (2019, s. 302, 303) göre, "ressam bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmalıydı. Eğer dış hatlar çok belirgin çizilmez, eğer biçimler sanki gölgede kayboluyormuş gibi biraz belirsiz bırakılırsa, figürlerdeki bu donuk ve katı etkiden kaçınmak mümkündü. Leonardonun İtalyanların tarafından sfumato olarak adlandırdığı ünlü buluşu budur. Bulanık dış hatların ve yumuşak renklerin kullanıldığı bu teknik bir biçimin diğeriyle kaynaşmasını sağlarken daima hayal gücümüze bir şeyler bırakır."

Leonardo'nun Mona Lisa'yı yaparken kullandığı teknik de sfumato tekniğidir. Üzerine sıkça hikayeler yazılan bu gizemli portrede, kullandığı bu teknik sayesinde Mona Lisa'nın bakışlarındaki ifadeyi tam olarak algılayamayız. Gözlerin ve dudaklarının kenarlarında kullandığı bu teknik sayesinde oluşan fluluk ile resmi izleyen kişiye bu hissiyatı vermektedir.



Resim 2.10. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503-1519, T.Ü.Y.B., 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris

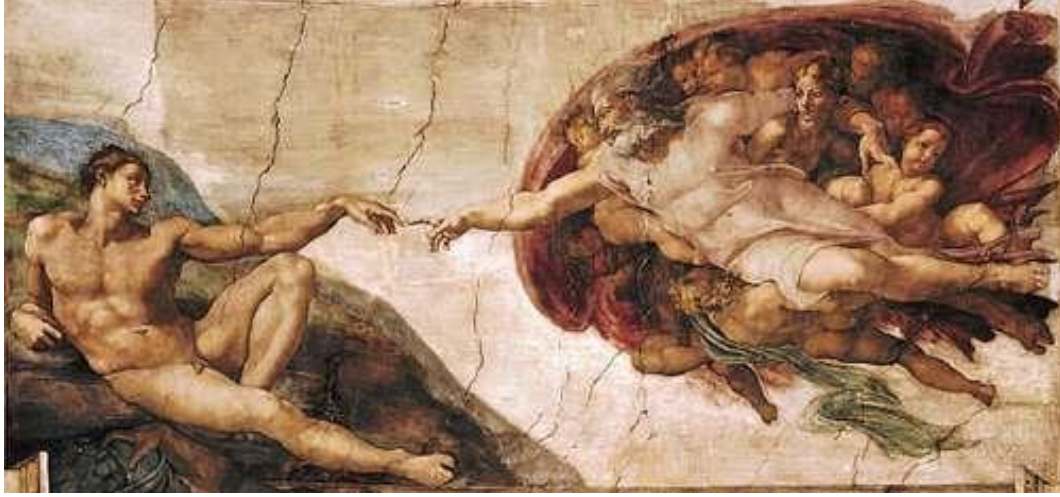
Leonardo'nun kendinden önceki ustaların katılığından nasıl kurtulduğunu ve biçimleri nasıl çok daha özgür ve yumuşak oluşturduğunu el yazılarındaki şu cümleden anlayabiliriz:

Gölgelerin belli derecelerde kendi sınırları vardır ve bunları yok sayan kişi resmin ruhu ve önemi olan bu kabartmadan yoksun yapıtlar üretecektir. Çizgi özgündür. Sonsuz sayıda yüze bakarsan, her biri sana farklı görünecektir, kimi uzun burnuyla, kimi de kısıyasıyla çıkacaktır karşına. Ressam da bu özgürlüğe katılabilir ve özgürlüğün olduğu yerde kural olamaz (Pirim, 2005, s.135).

Yüksek Rönesans döneminde Leonardo ile birlikte Michelangelo ve Raphael'i de anmak gereklidir. Gelmiş geçmiş en ünlü heykellerden bazılarını yaratmış olmasının yanı sıra, Sistina Şapeli tavanına yaptığı freskoyla dehasını kanıtlamış olan Michelangelo'nun kullandığı renklerin inanılmaz derecede canlılığı ile birlikte, insan vücudunu her açıdan çizmedeki ustalığı ve müthiş kompozisyon bilgisine de hayran kalırız.



Resim 2.11. Michelangelo, sistina şapeli resimleri, 1510, fresco, 1370 x 1220 cm, Sistine şapeli, Vatican



Resim 2.12. Sistine şapel resimlerinden detay

Leonardo ve Michelangelo ile aynı dönemlerde yaşamış Raphael ise resimlerindeki figürlerin güzelliği bir yana, ulaştığı yalınlık ve bu yalınlığı yaratmadaki ustalık ile dehasını gösterir.

Tüm bu ustalar boyayı, insan bedenini, doğayı ve eşyaları görünen dünyadaki kadar gerçek göstermek için dahice ve yenilikçi şekillerde kullanmışlardır. Rönesans'ta boya; tendir, kumaştır, ahşap ya da mermerdir.

Rönesans'ın boyayı belki de en özgün ve farklı kullanan sanatçılarından birisi de El Greco'dur. Boyayı ve fırçayı kullanım tarzıyla 20. Yüzyıl'ın Dışavurumcularına benzetebileceğimiz bir tarzı vardı.

Barres (1997, s. 117) "El Greco'nun resminin şaşırtıcı, sert ve bir ölçüde yabancı seçeneklerle, kaşif Don Quichotte'un ve sıradan bir kişi olan Sancho'nun tümüyle temsil ettikleri ruhu taşıdığını söyler. Gene de her şeye egemendir kaşif. El Greco resminde kutsal kişilerin bedenlerini uzatır, onları birer ışık yalazına benzetir. Sanki koyu karanlıklar, onun resminde giderek büyümektedir. Bütün görüntüleri, yıldızlara özgü parlaklıkla kuşatır resimlerinde."

El Greco resimlerinde doğal biçim ve renkleri bozma cesaretini gösterebilmiş bir sanatçıydı. Biçimlerini ne kadar bozsa da, boyayı ve fırçayı çağdaşlarına göre ne kadar özgür ve dışavurumcu diyebileceğimiz biçimde kullansa da, boyanın, sonuçta kumaşa ve insana dönüştüğü görülür. Figürlerin biçimlerinin bozulma nedeni özellikle Yahya incilinden bir bölümü anlattığı resminde olduğu gibi yakarma anının etkisini artırmak olmalıdır ve bunda da gerçekçi ve özenli çizilmiş pek çok resme göre daha etkili olmuştur.

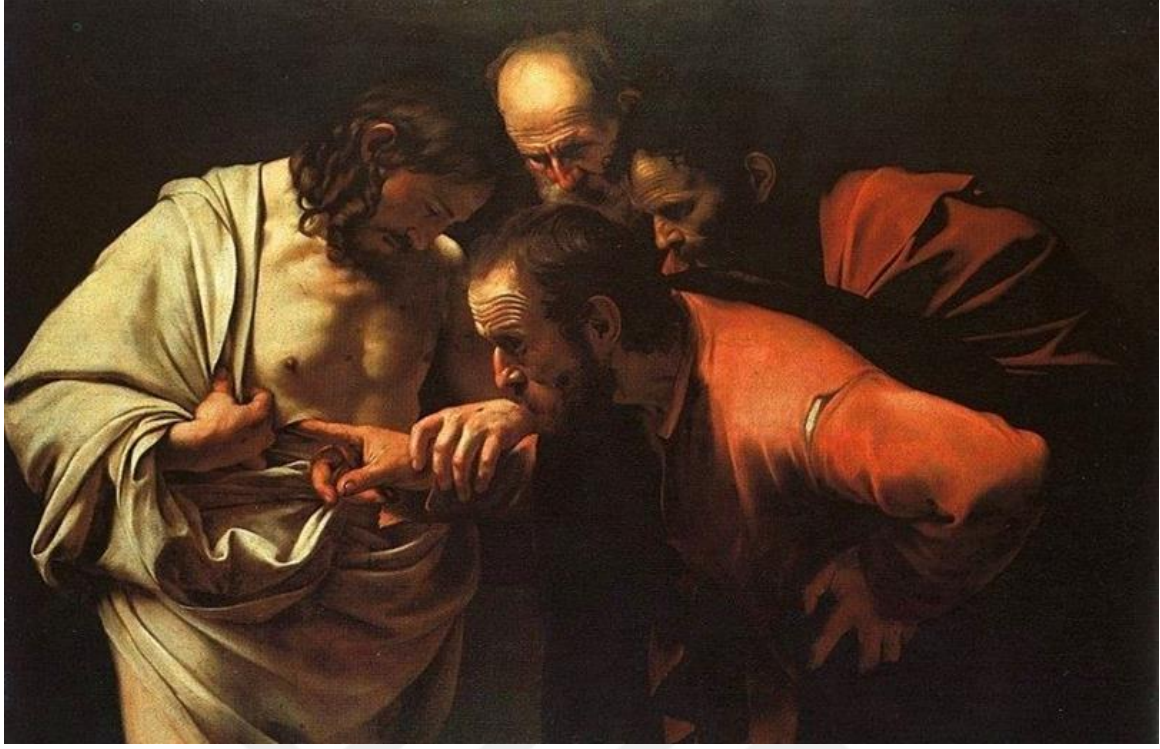
El Greco'nun resimlerinde figürlerin çarpıtılmış ölçüleri ve kullanılan renkler, oluşturulan atmosfere uygun bir şekilde ele alınmış ve resimlerdeki etki gücü artmıştır (Read, 1981, s. 147,148).



Resim 2.13. El Greco, 1608–1614, T.Ü.Y.B., 222.3 x 193 cm, , Aziz John Kilisesi, Toledo

16. Yüzyıl'ın son döneminde ortaya çıkan Barok sanatının en önemli sanatçılarından biri olan Caravaggio'nun resimlerine baktığımızda Rönesans'ın ideal güzellik anlayışına kesinlikle karşı olduğu anlaşılıyor. Caravaggio, ideal olan güzellik anlayışına karşı, gerçekliği gördüğü gibi resmetmeyi ilke edinmiş bir sanatçıydı.

Caravaggio'nun, Aziz Thomas'ın Şüphesizliği isimli tablosunda üç havarinin merakla İsa'nın yarasını incelediğini ve Aziz Thomas'ın bu yaraya parmağını soktuğunu görüyoruz. Yapıldığı dönemde, oldukça sıradışı bir resim olduğunu tahmin edebileceğimiz bu eserde özellikle Aziz Thomas'ın bu davranışıyla birlikte ve havarilerin böylesi yıpranmış giysiler ve kırışık alınlarıyla sıradan işçiler gibi resmedilmesi dönemin anlayışından çok farklıdır (Gombrich, 2019, s. 393)



Resim 2.14. Caravaggio, Aziz Thomas'ın Şüpheliği, 1601, T.Ü.Y.B., Sanssouci, Potsdam

Caravaggio, ışığı ve gölgeyi kullanma yöntemi olarak da Rönesans'tan farklılaşmıştır. Kullandığı sert ışıkla birlikte, resmettiği figürlerin gerçekçiliğini izleyene daha çarpıcı biçimde yansıtır. Işığın gölgeyle birlikte yarattığı derin kontrast sayesinde sahne daha etkileyici olduğu gibi figürlerin yüzlerindeki ifade ve hatta alınlarındaki kırışıklıklar yüzümüze çarpar. Caravaggio'yla birlikte, boyanın sert ışığa dönüşmesi ve Rönesans resmine göre daha gerçekçi sahneler ortaya çıkartmasını görürüz.

Boya bu dönemde Velazquez ve Rembrandt gibi sanatçılarla daha da farklı bir hal almıştır. Bu sanatçılar adeta boyanın plastik değerini kavrayarak resim yüzeyinde ön plana çıkartmaya başlamışlardır. “Diego Velazquez’de biz yine optik bir gözlemin yansımalarını bulmamakla birlikte onda asıl önemli olan boya güzelliğini keşfetmiş olmasıdır. Boyayı geniş fırça hareketleri ve büyük renk lekeleri ile ışık oyunları ile birlikte kullanır” (Akkaya, 2007, s. 14)



Resim 2.15. Diego Velazquez, Sevilla sucusu, 1619, T.Ü.Y.B., 106.7 X 81 cm, Wellington Museum, Londra

Hollandalı ressam Rembrandt ise fırça ve boya kullanımında ne kadar ustalaşabileceğini Dünya sanat tarihine kaydetmiş sanatçılardandır.



Resim 2.16. Rembrandt, Otoportre, 1665 – 1669, T.Ü.Y.B., 114,3x94 cm, Kenwood House, Londra

Özellikle Rembrandt'ın portrelerine baktığımızda kalın boya tabakalarını, oldukça rahat fırça vuruşlarıyla tuvale sürdüğünü görürüz. Tenin dokusunu ya da parlak kumaşları Rönesans ressamı kadar titizlikle yapmadığı düşünülse bile Rembrandt'ın yarattığı etki belki de onlardan daha gerçekçidir.

Rembrandt kullandığı kalın boya darbeleri ile ve renkli, yüksek kontrastlı ışık gölgeleri ile kendinden yüzlerce yıl sonrasının modern ressamlarını etkileyebilmiştir.

19. Yüzyıl'a gelindiğinde sanayi devrimi ile birlikte üretim ilişkilerinde yaşanan köklü değişiklikler kent yaşamını ve sanat üretimini de etkilemiştir. Üretimin hızla makinalaşması ve kentlerin genişlemesi tüketim ilişkilerini de etkilemiştir. Bu değişim kaçınılmaz olarak sanatçı ve sanat eseri alıcıları arasındaki beklenti ve ilişkileri de yeni bir boyuta taşımıştır. Üretim ve kentleşmedeki bu dönüşüm ve sürekli yenilenme, sanatçılar açısından yeni

anlayışlarla birlikte eski klasikleşmiş alışkanlıklardan, üretim tekniklerinden ve beklentilerden kopuşa neden olmuştur.

Yüzyıllar boyunca katman katman ilerleyerek belli bir beğeni düzeyine erişen ve katı kurallarla klasikleşen üslup ve üretim anlayışı, bu dönemde belirleyici sanatçılar açısından yeterince tatmin edici olmamış ve bu sanatçılar bireysel arayışlara girmişlerdir.

19. Yüzyıl'ın en önemli sanatçıları özellikle geçmişte yapıldığı gibi , tarihsel olayların ya da figürlerin idealize edilmiş ve yüksek önem yüklenmiş resimlerine göre çok daha farklı bir yol izlemişlerdir. Mesela sıradan, emekçi insanları gerçek doğa içerisinde resmetmişlerdir. Bunu, bu insanları idealize etmeden, yüceltmeden ya da küçültmeden, olduğu gibi yansıtarak göstermeye çalışmışlar ve sonuç olarak geçmişe oranla çok daha gerçekçi olan resimler ortaya çıkmıştır. Antmen'e (2014, s. 13-14) göre;

19. Yüzyıl'a gelindiğinde, mitolojik kaynaklardan belli konuları artık şablonlaşmış bir şekilde sunan bu anıtsal, cilalı yüzey resimleri, sanata ilgi duymaya başlayan ve en kalabalık izleyici kitlesini oluşturan yeni orta sınıf beğenilerine hitap etmez olmuştur. Daha çok gündelik yaşam sahnelerine, mazaralara ve natürmortlara başkabir deyişle akademik sanat anlayışının hiyerarşik olarak en düşük değer atfettiği konulara ilgi duyan bu yeni izleyici kitlesinin resimlerin konularından boyutlarına kadar aristokrasiden farklı olan talepleri, 19. Yüzyıl'da yaşanan sanatsal dönüşümlerin belli başlı nedenleri arasındadır.

Bu anlayışla resimler yapan ve oldukça başarılı bir şekilde ve gerçekçiliğin önünü açacak olan sanatçı Jean Francois Millet'dir. Millet'in resimlerini incelediğimizde renk ve ışık kullanımıyla birlikte figürlerin durumunda gerçekçi etkiyi artırdığını görürüz. Millet'in ünlü resmi "Başak Toplayan Kadınlar"ı, onun sanat anlayışına en iyi örneklerdendir. Bu resimde, hasat sırasında çalışan üç kadın işçiyi sıradan günlük kıyafetleri ile sıradan işlerini yaparken görüyoruz. Ve bu sahneyi idealize etmek adına özel bir önem verilmemiş, kadınlar güçlü ve kararlı duruşlarıyla işlerini yaparken Millet'in ustaca fırça kullanımı ve renkleri ile son derece doğal ve inandırıcı bir sahne yarattığını görüyoruz (Gombrich, 2019, s. 508).



Resim 2.17. Jean-Francois Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, T.Ü.Y.B., 84 x 111 cm, Musée d'Orsay, Paris, France

Sanatçıların doğaya çıkması ve sıradan yaşamı, resimlerinin temel konusu yapmasıyla ortaya çıkan bu anlayış Gustave Courbet ile birlikte gerçekçilik akımı olarak anılmıştır. “Resmi saygıdeğerliğe karşı çıkan; köylülerin, işçilerin, kırların, meyvaların ve çiçeklerin resimlerini canlı bir doğallıkla yapan, fırçasını mala gibi kullanan Courbet, İzlenimci değildi, ama müze duvarından doğaya, insanların arasına, ışık ve rengin tazeliğine atlaması İzlenimcilere örnek oldu” (Fischer, 2003, s. 71,72)

Günaydın Bay Courbet isimli resminde; Courbet kendisini sırtında resim malzemeleri ile birlikte iki kişi ile karşılaşmış ve selamlaşırken resmetmiştir. Burada alışlagelmiş saygınlık kurallarını yıkmak istercesine kendisini sıradan bir anda, sıradan giysilerle çizmiş, ayrıca aydınlık renkleri ve fırçayı kullanım biçimi ile de akademizme adeta savaş açmıştır.



Resim 2.18. Gustave Courbet, Courbet Günaydın Bay Courbet, 1854, T.Ü.Y.B., 129 x 149 cm, Musée Fabre, Montpellier, France

Sanatçıların atölyeden doğaya bu denli çıkışı boyanın tuval üzerindeki durumunu da etkiledi. Geçmişin kılı kırk yaran, uzun uğraşlar gerektiren ince boya kullanımı, ışığın ve yaşamdaki devinimin etkisine girmeye başlamıştır. Boyanın bu ortamda daha hızlı ve yüzeysel kullanılmasıyla çok daha dinamik bir üslup ortaya çıkmıştır.

2.6. İzlenimcilik'te Sanat Anlayışı ve Boyanın Kullanımı

Manet'nin Paris'in ünlü salon sergilerinden reddedilen ve dönemin eleştirilenleri tarafından ışığı, renkleri fazla sert ve çiğ bulunan, genel burjuva ahlak kurallarına uymamakla da eleştirilen resimleriyle birlikte yeni bir dönem başlar. 1874'te ilk sergilerini açan İzlenimcilerle birlikte resim sanatı bir kez daha sarsıcı bir değişim ve gelişim dönemine girecektir.



Resim 2.19. Edouard Manet, kırda kahvaltı, 1863,T.Ü.Y.B., 208 x 265.5 cm, Musée d'Orsay, Paris, France

Antmen (2014, s. 17), Kırda kahvaltı isimli resimle ilgili şunları söyler:

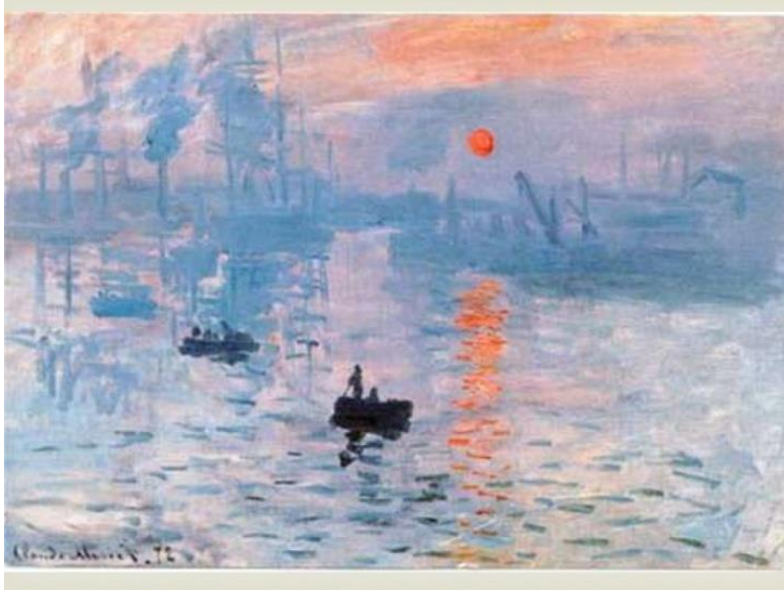
Seine nehri kıyılarındaki Argenteuil'e yapılan bir gezinin esinlediği bu resim, figürlerin dönemin modasına uygun giyim kuşamlarının da gösterdiği gibi gerçek yaşamdan güncel bir kesit izlenimi doğurmuş ve bu açıdan büyük bir skandal olarak nitelendirilmiştir. Klasik kaynaklardan beslenmeyen güncel konusu, idealize edilmeden sunulan çıplak figürü ve serbest boya tekniğiyle izleyiciyi. Şaşkına uğratan "kırda kahvaltı", 1863'ün Reddedilenler Salonu'nun 'olayı' haline gelmiştir.

Kuralcı, akademik resim tarzına karşı çıkararak boyaya tuval üzerinde yeniden anlam kazandıran İzlenimciler, akademik üslubun koyu, ışıksız renk tonlarına karşı parlak, ışıklı renkler kullanarak yeni bir devrim yapmışlardır.

Gölgeler ve hatta perspektif, rengin farklı tonları kullanılarak yeniden çözümlenmiştir. Hayatın aktığı her yerde, gün ışığı ve rengarenk gölgeler sanatçının konusu olmuştur. Gün ışığında çalışarak anı yakalamak, ressamın daha hızlı çalışmasını gerektiriyordu. Bu da rahat, hızlı fırça darbelerinin kullanılmasını zorunlu kılıyordu. Sanatçıların boyayı bu şekilde kullanması izleyiciler için başlangıçta gelişigüzel, özensiz fırça vuruşlarıyla yapılmış ve bitmemiş resim izlenimini vermiş ancak bu izlenimci resimlere biraz geriden baktıklarında doğanın ve gün ışığının çarpıcı güzelliğinin, mucizevi bir şekilde tualde canlandığını görmüşlerdir.

Boya, İzlenimci resimlerle birlikte daha çok renk ve ışık olmuştur. Yeni üretim teknikleri ile küçük tüplerde satılmaya başlayan hazır boyalar sayesinde sanatçılar her an her yeri atölyeye çevirebiliyorlardı.

İzlemcilik akımına ismini veren ressam Monet'nin resimlerine baktığımızda akımın tüm izlerini görüyoruz. Monet'nin akıma ismini veren resmi, *İntiba-Doğan Güneş*'teki figürlerinde kullandığı boya sürüş tekniğinin ve ışığın, genel akademik kurallardan oldukça farklı olduğunu görürüz. Dönemin eleştirmenlerine göre özensiz ve acemice bulunduğu söylenen resimde Monet, aslında ışığın o andaki durumunu ve izleyen kişide bıraktığı etkiyi başarılı bir şekilde yansıtmıştır.



Resim 2.20. Claude Monet, İzlenim, 1873, T.Ü.Y.B., 63 x 48 cm, Musée Marmottan Monet, Paris, France

Öyle ki açık havada çalışan İzlenimci ressamlar, ışığın gün içinde sürekli değişmesi nedeniyle fırçalarını bu şekilde hızlı kullanmak durumundadır. Bu durum aslında resimlerdeki dinamizmi ve etkiyi artırarak ressamın kısa sürede ustalığını daha fazla gösterebilme imkanını da yaratmıştır.

Monet'nin, *Gezinti* isimli tablosuna baktığımızda, bahsettiğimiz bu dinamizmi farkedebiliriz. Seri ve rahat fırça vuruşları bize adeta havanın o andaki durumunu hissettiriyor; ayrıca kullandığı renklerdeki canlılık da oldukça dikkat çekici. Gölge alanlara baktığımızda ise renkleri siyahla karıştırarak değerini düşürmek yerine kontrast renklerden ve rengin kendi açık- koyuluğundan yararlandığını görüyoruz.



Resim 2.21. Monet, Gezinti, 1875, T.Ü.Y.B., 100 cm × 81 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

Boyanın bu serbestçe dolaşımı tabii ki figürlerin yüzlerine de yansımıştır. Akademik resme tamamen zıt bir şekilde, resimdeki portreler de hızlıca çalışılmış ve ayrıntılardan uzak bir şekilde resmin bir parçası haline gelmiştir. Tuval üzerinde boyanmış tüm alanlarda aynı bütünlüğü görebiliyoruz. Anlatılmak istenen sahneye parça parça yaklaşmak yerine, sahnenin tümünü görerek resmetmek ve ışığı yakalayarak o andaki hisleri izleyiciye aktarmak Monet'nin en önemli amacı olmalıdır. Monet bu amaçla doğada çalıştığı sırada birkaç tuvali karşısına dizerek hepsine aynı anda resim yapmaya çalışan bir ressamdı. Böylece günün değişik anlarında, değişen ışığın etkisini yakalamak ve bunu yansıtmak amacındaydı.

Hayatının son yıllarında yaptığı nilüfer resimleri, boya kullanımını açısından önemli bir yere sahiptir. Gözlerindeki katarakt nedeni ile izlenimciliğin de ötesine geçtiği bu resimler, boyanın özneleşme sürecinde büyük bir aşama olmuş ve ileride soyut ve soyut dışavurumcu sanatçıları da etkilemiştir. Katarakt nedeni ile özellikle gözlerindeki rahatsızlığın ilerlediği dönemde yaptığı resimlerde biçimlerin netliği daha çok dağılmış, geniş ve dağınık fırça darbeleri ile ışık ise başka bir dünyadan geliyormuşçasına yansıtılmıştır. Monet'nin hayal dünyasını da işin içine kattığını söyleyebiliriz. Bu resimlerde gördüğümüz şeyler hala

nilüferler ya da mavi sular olsa da artık daha çok boyasal lekelerle dönüşmeye başlamıştır. Özellikle bu son dönem resimlerinde boyanın başlı başına resmin temel unsuru, konusu olma yolunda önemli bir aşama kaydettiğini görüyoruz.



Resim 2.22. Claude Monet, Water lily pond, 1917, T.Ü.Y.B.

Aynı dönemde, Renoir, Pissarro ve Degas gibi sanatçılar da İzlenimci ilkeleri paylaşarak fırçalarını kendilerine has bir üslupla kullanıyorlardı. Renoir manzara resminde Monet'nin kullandığı ilkeleri, insan kalabalıkları üzerinde kullanarak çağının önemli sanatçılarından olmuştur.

Renoir, akademik resme savaş açarcasına gündelik yaşamdan yakaladığı sahnelerde, güneşliğin etkisini kalabalık insan toplulukları üzerinde gösteriyordu. Kullandığı canlı renkler ve figürlerin yüzlerine vuran ışık ve gölgeler oldukça sıradışıydı.

Monet'nin manzaralarındaki dinamizmi Renoir'nın figürlerinde görebiliyoruz. Lokal ayrıntılardan kaçınarak resimsel etkiyi daha da artırmıştır



Resim 2.23. Pierre Auguste Renoir, Moulin de la Gölette de dans, 1876, T.Ü.Y.B., 131 x 175 cm, Musée d'Orsay, Paris

Korkusuz ve hızlı fırça vuruşlarıyla boyayı tuval üzerinde, adeta çizdiği sahnelerdeki insanlar gibi dansettirmiştir. Belli ki ışığı en etkileyici şekilde yansıtmaya çalışan sanatçı, boyayı bu kadar serbestçe sürerken, kimi yerlerde biçimler iyiden iyiye çözülerek resim içerisinde eriyor, buna rağmen resimdeki bütünlük ve anlatım gücü, ışığında etkisiyle izleyeni büyülüyor.

Degas ise diğer izlenimcilerden farklı olarak açık havada gördüğümüz güneş ışığı yerine sahne ışıklarıyla aydınlanan balerin çizimleriyle ön plana çıkmıştır. Gombrich'e (2019, s.527) göre Degas, "balerinlerle, güzel kızlar oldukları için ilgilenmiyor, ruhsal durumlarını da merak etmiyordu. Degas, onlara, Empresyonistlerin çevrelerindeki manzaraya bakışları gibi, tutkusuz bir tarafsızlıkla bakıyordu. Onun için önemli olan, ışık ve gölgenin insan biçimi üstündeki etkileşimi ve hareket ya da mekân duygusunu verebilmesi için kullanacağı yöntemdi."



Resim 2.24. Edgar Degas, 1879, pastel, Shelburne Museum, Shelburne,

Degas da, Renoir’da olduğu gibi ışığı figürlerin üzerinde alışılmışın dışında ve etkileyici bir şekilde gezdiriyor ve fırçasını Renoir kadar rahat kullanıyordu.

Fischer (2003, s. 74), İzlenimciliği şu şekilde tanımlar:

İzlenimcilik dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, bir takım duyuşsal algılanmış gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi oldu. Yalnızlığına kapanan birey kendi içine dönerek dünyayı bir takım sinir uyarıcıları, duyuşları titreşen bir karışıklık, “benim” yaşantım, “benim” duyuşum olarak algılar.

Buraya kadar baktığımızda izlenimci ressamlar boyayı ifade aracı olarak kullanma yolunda önemli bir yol katetmişlerdir. Bu sanatçıların iç dünyalarını yansıtırken en önemli dertleri olan ışığın birey üzerindeki etkisini yansıtmak adına boya, tuval üzerinde önceki dönemlerde olduğundan belki de çok daha fazla dönüşüme uğramıştır.

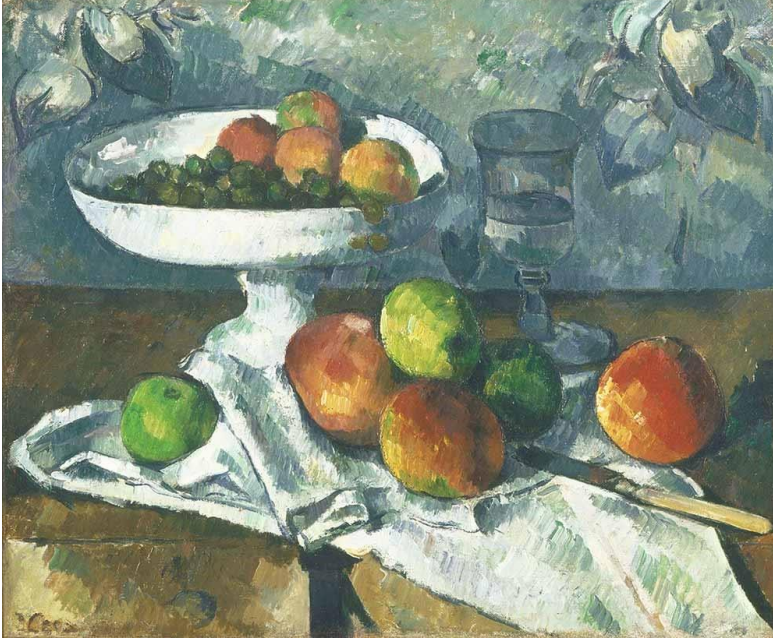
Cezanne, Emile Bernard’a yazmış olduğu mektupta şunları söyler: “Tabiatı bir küre, bir koni, bir de silindir olarak kabul etmeli ve bunların topunu birden öyle bir perspektife sokmalı ki, her şeklin her yüzü belirli bir noktada birleşsin” (Altuna, 1970, s. 117).

Bu sanatsal tavırla kübist sanatçıları etkileyen ve modern sanatın babası da kabul edilen Cezanne, Empresyonizmin ışık-renk kullanımını ve boyama biçimlerini benimsemekle birlikte, resimlerine belli bir düzen ve matematiksel dengenin hakim olmasını önemsemiştir.

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 gerçeklikleri ile görünen dünyanın bir parçası olarak ortaya koymaktır. Ama bu ortaya koyuşta

nesnelere dünyası ile kurduğumuz fiziksel ilişki boyutunu da aşarak algısal bir bilinçlilik düzeyini de devreye sokar” (Akkaya, 2007, s. 26).

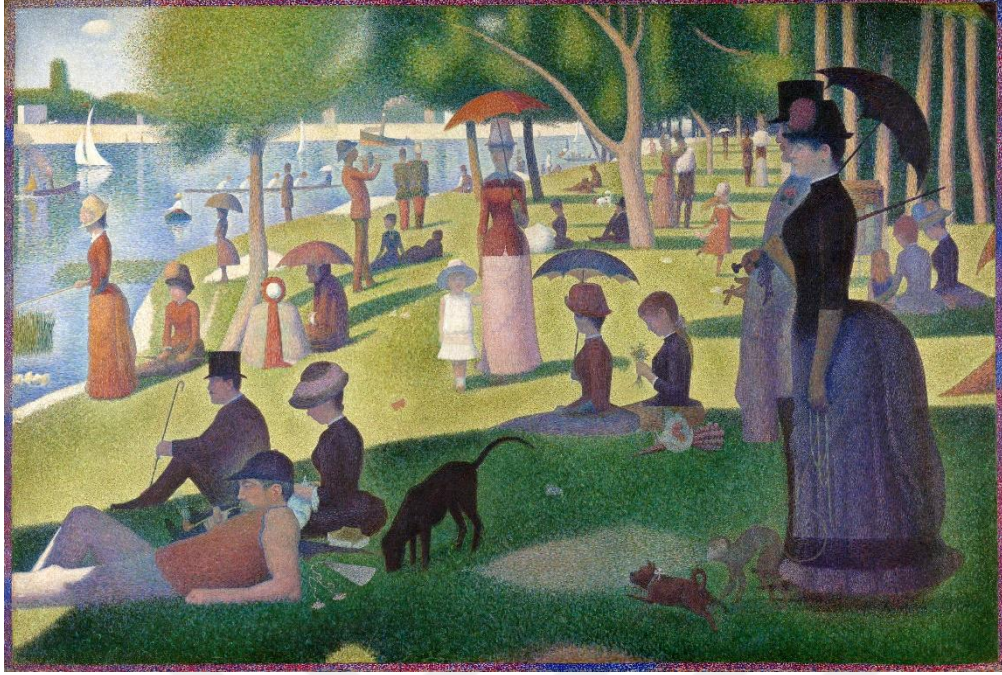
Görüldüğü gibi Cezanne asıl olarak kompozisyondaki matematiksel düzenle ilgilenmekle birlikte, kurduğu bu dengeyi, renkle yarattığı derinlikle bütünleştirmiştir. Bunu yaparken ise nesnelere biçimini ve göründükleri açıları olduğundan farklı göstermekten çekinmemiş ve adeta bu tavrıyla kübizmin yolunu açmıştır.



Resim 2.25. Paul Cezanne ,Ölü doğa , 1879, T.Ü.Y.B.. The Museum of Modern Art, New York

Boyanın yarattığı plastik etkiden ziyade renklerin tonları ve zıtlıklarıyla oluşturduğu hacim ve derinlik daha ön plandadır.

Cezanne gibi, tablolarında düzen ve matematiksel dengeyi en önemli unsur olarak kabul eden Georges Seurat da boyayı, bu yolda saf renklerle ilişkilendirdiği bir araç olarak kullanmıştır. Empresyonistlerin ışık ve renk kullanımlarını inceleyen Seurat, saf ve parlak renkleri kullanarak ve boyayı nokta nokta fırça vuruşlarıyla sanki mozaik gibi işleyerek oluşturduğu resimlerinde, böylece renklerin insan beyninde parlaklık ve yoğunluklarını kaybetmeden bütünleşeceklerini düşünmüştür (Gombrich, 2019, s. 544). Seurat, noktacılık adı verilen teknikle yarattığı resimleri, rengarenk gölgeleri ve son derece basitleştirdiği biçimleriyle dikkat çekmiştir.



Resim 2.26. Georges Seurat - A Sunday on La Grande Jatte, 1884, T.Ü.Y.B., Art Institute of Chicago, Chicago

Boyanın tarihsel süreç içerisinde katettiği yol Hollandalı ressam Vincent Van Gogh ile birlikte bir kez daha sıçrama yapmıştır. Van Gogh'un kendini ifade etme aracı olarak kullandığı boya onun mücadelesi ve hatta hayatta kalma yöntemi olmuştur.

Van Gogh da Empresyonist ressamlar gibi ışık ve rengin peşinden koşmuştur. Onu Empresyonistlerden ayıran şey ise depresif kişiliğini boya aracılığı ile yansıtmış olması ve boyayı, ışık-renk anlamını da aşacak şekilde başlı başına plastik bir değer olarak kullanmaya başlamış olmasıdır.

Van Gogh'un fırça vuruşlarında içinde kopan fırtınayı ve doğa karşısındaki heyecanını sezinleyebiliyoruz. Van gogh, resimlerinde ışığın ve rengin gün içerisindeki etkilerini yakalamıştır. Fakat onun asıl amaçladığı olgu duygularını en güçlü şekilde yansıtabilmek isteği olmuştur.

Van Gogh, Hollanda'dan Arles'e uzanan serüveninde hep ışığın ve renklerin peşinden koşmuş fakat çoğunlukla gördüğünü birebir yansıtmada derdinde olmamıştır. Resimlerini çok büyük bir tutkuyla yapıyordu ve resimlerini izleyen kişilerin de ondaki bu tutkuyu görmelerini ve onların da duygularını harekete geçirmeyi istiyordu. Kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda kullandığı şu sözler onun bu arzusunun özetidir:

Resimlerimle rahatlatıcı, yatıştırıcı bir şeyler söylemek istiyorum, müzik kadar yatıştırıcı bir şey. Resimlerimdeki kadınlara, erkeklere, bir vakitler *halenin* simgelediği o sonsuzluk duygusundan katmak istiyorum, bunu renklerimin parlak titrekliliğiyle vermeye çalışıyorum. (Gogh, 2001, s. 199)

Ondaki bu yoğun duygular ve bastıramadığı resim yapma arzusu aslında zaman zaman birlikte anıldığı Empresyonistlerin çok daha ötesindeydi. O, yalnızca ışığın ve renklerin peşinde değil, daha güçlü bir arzunun peşinden gitmiş ve bunu boyayı kullanma biçimiyle de tuvaline yansıtmıştır. Belli ki ondaki bu tutku yıllar sonra benzer duyguları paylaşacak olan Dışavurumcuları da etkilemiştir. İzlenimcilikle henüz tanışmadığı yıllarda yaptığı bir resim sırasında kullandığı şu cümleler onun boyayı kullanım biçimine dair fikir verebilir:

Bu resmi yaparken kendi kendime dedim ki: Güz akşamı havasını iyice yerleştirmeden, akşamın esrarını, ciddiyetini yakalamadan buradan gitmemeliyim. Ancak, bu algı kalıcı .durağan olmadığı için, çok hızlı çalışmam gerekti. Figürleri bir seferde, sağlam bir fırça ve birkaç sert çizgiyle belirledim. Fidanların körpe gövdelerinin toprakta nasıl da sağlam kök salmış olduklarını görmek de çarpıcıydı benim için. Bunları fırçayla yapmaya başladım, ama temel zaten o kadar kalın ve pıhtılıydı ki, fırça vuruşları kayboluyordu, bu yüzden kökleri ve ağaç gövdelerini yapmak için boyayı doğrudan doğruya tüpten kâğıda sıktım, fırçayla biraz biçimlendirdim (Gogh, 2001, s. 86)

Özellikle son dönemlerinde yaptığı pek çok resminde boyayı sürme biçimi ve yarattığı etkiyle, Edvard Munch'un *Çılgılık* isimli tablosundakine benzer bir haykırışı görürüz.



Resim 2.27. Van Gogh, Wheatfield with crows, 1890, T.Ü.Y.B., Rijksmuseum, Amsterdam

O, ne Monet gibi yalnızca ışığın peşinden gitmiş, ne de Cezanne ya da Signag gibi matematiksel hesaplar peşinde koşmuştur. Tutkularının ve içinde kopan fırtınanın etkisiyle, boyanın tuval üzerinde haykırdığını, her fırça vuruşunun artık kendini iyiden iyiye hissettirdiğini ve yalnızca görüneni yansıtmaya aracının ötesine geçtiğini görüyoruz.



Resim 2.28. Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, T.Ü.Y.B., 92 x 73 cm, Museum of Modern Art, New York City



3. DIŞAVURUMCU SANAT AKIMLARINDA BOYANIN İFADE ARACI OLARAK KULLANIMI VE ÖZNELEŞMESİ

3.1. Dışavurumculuk

Önceki bölümde Van Gogh'un sanat anlayışı ve ortaya koyduğu eserlerle Edvard Munch'un, *Çılgılık* adlı resmi arasında benzerlik kurmuştuk. Bu benzerliğin nedeni her iki sanatçının hislerini ifade edebilmek için nesnel gerçeklikten ne kadar uzaklaşabileceğini göstermiş olmalarıdır.

Bu sanatçılar hissettikleri güçlü duygularla birlikte, alışılmışın çok ötesinde bir tavırla görüneni değiştirme hatta çarpıtma durumundan çekinmemişlerdir. Van Gogh'un önünü açtığı bu yolda, sanatçının, gördüğünü güzelleştirmek adına idealize etme fikri Edvard Munch gibi Dışavurumcu özellikler taşıyan sanatçılar için anlamsızdır.



Resim 3.1. Edvard Munch, *Çılgılık*, 1893, T.Ü.Y.B., 91 x 73.5 cm, National Gallery, Oslo, Norway

Edvard Munch'un *Çılgılık* isimli resmine baktığımızda, hislerini yansıtmak uğruna biçimleri nasıl bozduğunu görebiliriz. Resimde çizdiği figürü son derece basitleştirmiş olmasına

rağmen yansıttığı ifade ve boyama tarzıyla güçlü bir etki yaratmıştır. Geçmişten gelen ve güzelleştirme amacına yönelik, idealize etme anlayışının tam tersine hareket etmiştir.

20. Yüzyıl'a girilirken kapitalist üretim ilişkilerinin yoksul halklar üzerinde yoğunlaşması, dünyayı sarsan paylaşım savaşlarına kadar götürecek bunalım dönemlerinin de etkisiyle güçlü toplumsal hislere yönelecek olan Dışavurumcu sanatçıların, bu güçlü duygular içerisinde ideal güzelliğin peşinde koşmaları tabi ki beklenemezdi. Toplumun çektiği yoksulluk ve acıları paylaşan bu ressamalar çizdikleri pek çok resimde bu hisleri yansıtmışlardır.

Dışavurumculuk 20. Yüzyıl'ın başlarından itibaren süregelen ve toplumsal durumlara bağlı olarak günümüzde de farklı şekillerde varlığını gösteren bir olgudur. Öyle ki; 20. Yüzyıl'la birlikte modern, siyasi ve felsefi gelişmelerin sonucu olarak, kültürel, siyasi, ve ekonomik baskılanmanın arttığı her dönemde, entelektüel birikimi gelişmiş sanatçıların bu toplumsal durumlardan uzak durması söz konusu olmamakla birlikte ürettikleri sanat eserleriyle Dışavurumcu geleneği sürdürdükleri görülüyor:

Dışavurumcular, yerine getirmeleri gereken bir görevleri olduğuna inanıyorlar; kendilerini reformcu olarak görüyorlardı. İnsanalemini şaşırtmayı, içinde bulunduğu uyumsuzluktan çıkarmayı, onun zamanın tehlikelerinin ve geleceğin belirsizliğinin bilincine varmasını diliyorlardı. İnsanı değiştirmeye, onu daha iyi yapmaya can atıyorlardı? İstedikleri, dünyayı kurtarmaktı (Richard, 1999, s. 132)

Dünyayı değiştirme isteğiyle yola çıkan Dışavurumcu ressamalar böylesi düşüncelerin sonucu olarak, akademik sanatla birlikte İzlenimcilik ve Art Noveavu gibi akımlara da karşı çıkarak Dışavurumcu geleneği doğurmuşlardır. Dışavurumculuğun özünde geçmişten kopuş vardır.

Kişisel iç dünyalarını yansıtan Dışavurumcu sanatçıların karakteristik özelliklerine bakıldığında, farklı özelliklerle birbirlerinden ayrılır. Ancak her ne kadar kişisel ifade etme biçimlerini sanatlarına yansıtsalarda Dışavurumculuğun tabiatının gereği olarak ortak noktaları da vardır. Antmen'e (2014, s. 4) göre;

Dışavurumcu sanatçıların tümüyle 'kendine özgü' yaklaşımlarına rağmen biçim bozmacı bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi naturalist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür

Aslında İzlenimci sanatçılar nasıl ışığın peşinden gitmeleri nedeniyle renk ve plastik değerler konusunda ortak noktalar yakalamışlarsa, Dışavurumcu sanatçılar da iç dünyalarını yansıtmak ve toplumla tinsel temaslarını sağlamak yolunda doğal bir etkileşim sağlamışlardır. Özellikle boya kullanımı ve perspektif gibi konulardaki bu ortaklaşma daha güçlü bir ifadenin yansıtılması amacıyla ortaya çıkmıştır.

Fransa'da Fovizm ile başlayan Dışavurumcu resim anlayışı Almanya'da Die Brücke ve Der Blaue Reiter gruplarıyla sanat tarihinde yer edinmiştir. İleriki dönemlerde ise Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi süreçlerle devam etmiştir ve etkileri günümüzde de güçlü bir şekilde görülmektedir.

3.1.1. Fovizm

Fovizm 20. Yüzyıl'ın başında Henri Matisse , Maurice De Vlaming ve Andre Derain gibi Fransız ressamların Naturalizme karşı biraraya gelmeleriyle birlikte, doğalcı olmayan ve özensizce kullanıldığı düşünülen boyama teknikleri nedeniyle vahşiler olarak tanımlanmalarıyla ortaya çıkmış bir akımdır. Özellikle rengi kullanım biçimleri daha önceki hiçbir kurala uymayan, tenin ya da başka herhangi bir imgenin doğasıyla alakasız ve yalnızca sanatçının eserini üretirken aradığı canlılığı, dinamizmi ortaya çıkarmaktan aldığı hazla alakalıydı.

Fovlar doğaya çıktıklarında duygularını tuvallerine yansıtırlarken, doğayı kopyalamaktan kaçınarak konuyu daha çok renk ağırlığı içinde yansıtırlar” (Zeki, 2011, s. 6).

Fransa'da ortaya çıkan Fovizmle birlikte resim sanatında boya kullanımının bambaşka bir aşamaya geçtiğini görüyoruz. Biçim ve perspektifin bir öneminin kalmadığı, zıt ve doğal olmayan renklerin, dağınık ve kaba fırça vuruşlarının sanatçının insiyatifinde gerçekleştiği bu anlayışla birlikte sanatçının duygusal ifadesi ve boyanın ham halinden alınan zevk ön plana çıkmıştır. Fovist ressamların çalışmalarına bakıldığında pek çok eserde Afrika sanatının etkilerini de görebiliriz. Afrika masklarının abartılmış ve çarpıcı ifadeleri Fovların sanatını yönlendirmiştir.

Fovlar, Afrika sanatına ilgi gösteren ilk Avrupalı sanatçılardır. Afrika sanatının ağaç oyma figürlerindeki çarpıtmalar ve güçlü ifadeci anlatım tarzını oldukça çekici ve inandırıcı bulmuşlardır (Lynton, 2004, s. 30).



Resim 3.2. Afrika maskları

Afrika sanatındaki bu ilkel yaklaşımlar Fovların biçim, boya kullanımı ve ifade anlayışları üzerinde baskın olmuştur. Avrupa sanatında yüzyıllardır süregelen zerafet ve asalet anlayışı bu sayede, sanatçının içinden gelen ilkel dürtülerle ortaya çıkan güçlü bir ifadeciliğe ve plastik hazza dönüştü.

Fovlarında çok fazla etkilendiği bu ilkel sanat anlayışı daha sonra modern sanat anlayışlarında oldukça etkili olmuştur. “İlkel sanatın büyü gücünden aldığı varoluş, sürece yayılarak, kendisini imgelerle düşünmeye, imgelerle yaratmaya, daha sonrada modern sanata dönüşmüştür” (Şimşek, 2007, s. 85).

Fovizmin öncü isimlerinden olan Henri Matisse içgüdüsel ifade tarzıyla, Dışavurumcu özellikler taşıyan bir sanatçıydı. Matisse’in 1905 yılında Pariste Salon d’Automne’ da katıldığı ve daha sonrasında vahşi hayvanlar benzetmesiyle Fovistler olarak anılmalarına neden olan sergideki resmi şapkalı kadın, Fovist resim anlayışını göstermesi bakımından önemlidir.



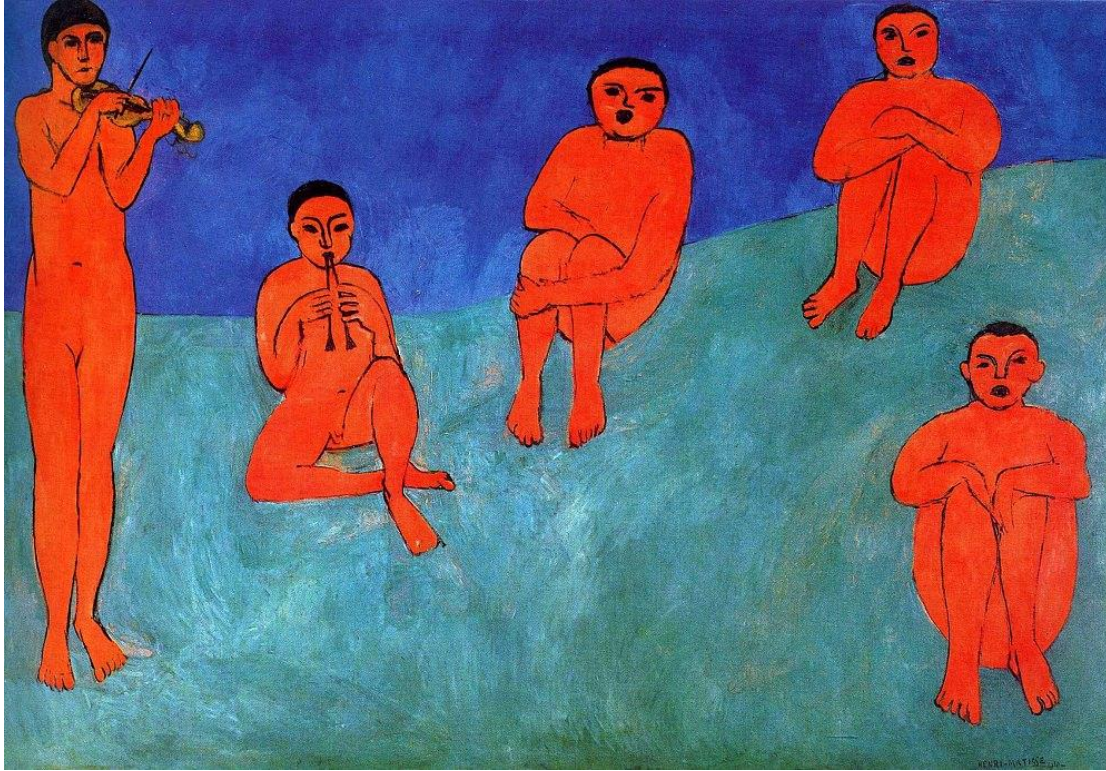
Resim 3.3. Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, T.Ü.Y.B., San Francisco Museum of Modern Art

Aslında, 1905 yılında sergilenmiş olan bu resmin, o dönemin izleyicileri açısından neden bu kadar ilkel ve vahşi bulunduğunu anlamak zor değil. Tüpten çıktığı gibi sürdüğü anlaşılan renkler ne tenin ve giysilerin dokusunu göstermek ne de ışığın etkisini hissettirmek amacı taşıyor. Son derece kabaca kullanılmış fırça darbeleriyle yapılan resimde figürün saçında ve kaşlarında kullanılan kırmızı ve yeşil renkler o dönemin modasını yansıtmıyor olsa gerek. Aynı şekilde yeşil ve kırmızı komplementer renk kontrastlarının figürün yüzünde, elbisesinde ve arka planda da kullanıldığını görüyoruz. Boyama biçimine baktığımızda; İzlenimci ressamların ışığı yakalamak için kullandıkları hız, bu resimde başka bir anlama bürünüyor. Matisse'in fırçayı bu kadar hızlı ve savruk kullanmasındaki neden anlaşıldığı üzere ışığı yakalamak değil. Figürün duruş şekliyle birlikte yüzündeki güçlü dışavurumcu ifade resme anlam katıyor. Figürün yüzünü kapattığımızda resmin geneline neredeyse soyut bir anlayış hakim. Bu resimde, boyanın artık, ışık ve dokuyu anlatma derdinin kalmadığını görüyoruz.

En ham haliyle, sanki eskiz yaparcasına, üst üste ve sert kontrastlarla sürdüğü renkler artık konudan ya da idealize figürlerden değil, boyadan ve sanatçının o anki hislerini yansıtmaya biçiminden haz duymanın yolunu açmıştır. Henri Matisse ve Fovlarla birlikte boya, resim

yüzeyinde artık başlı başına ham renk ve plastik öge olarak kullanılmış ve bu sayede ifade biçimine dönüşmüştür.

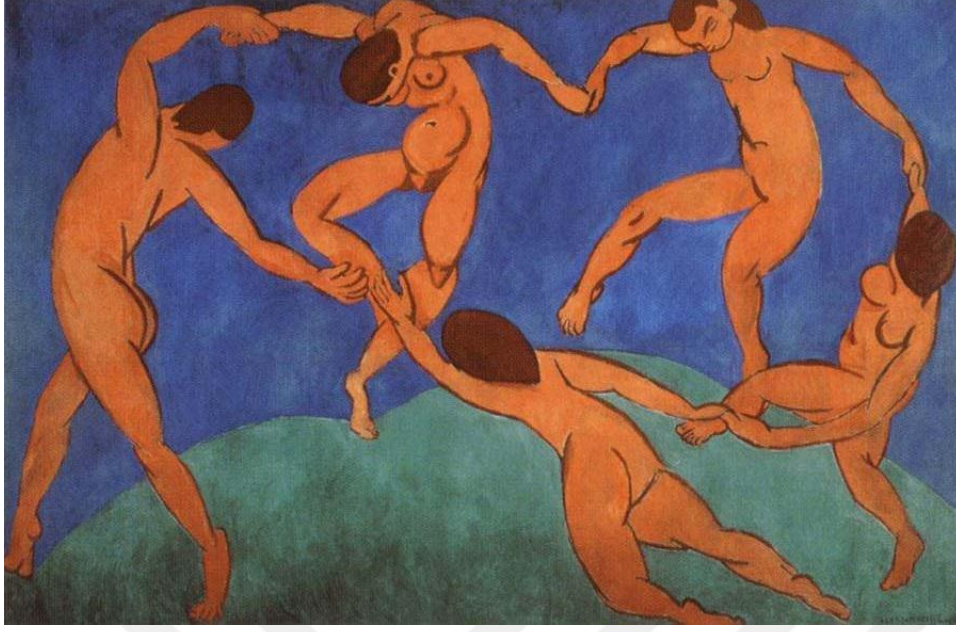
Matisse, Afrika sanatındaki ifadeci anlayıştan önemli ölçüde etkilenmişti. Özellikle portrelerinde etkilerini görebileceğimiz gibi Afrika masklarını incelemiş, onlardaki çarpıtma ve güçlü ifadeleri kullanmaktan çekinmemiştir.



Resim 3.4. Henri Matisse, Müzik, 1910, T.Ü.Y.B., 260 x 389 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia

Matisse'in *Müzik* ve *Dans* adlı tablolarına baktığımızda Afrika sanatıyla birlikte önemseydiği ilkelci tavrı görebiliriz. Norbert Lynton'un bu tablolarla ilgili analizi şu şekildedir:

Tabloların fırça darbeleri kesin, renkleri ise çarpıcı bir parlaklıktaydı(figürler koyu kırmızı,geri plan ise yeşil ve koyu maviydi). *Dans* hem karakersiz hem de şiddetli bir tabloydu ve elele tutuşup halka olmuş sonsuza dek coşkuyla dans edecekmiş gibi duran kadınları, dinamik konumlarında gösteriyordu. *Müzik* adlı tablo da hareketsiz bir yapıtı; adamlar bir portedeki notalar gibi yerleştirilmişti. Her iki resmin karşısında da sanki kendi uygarlığımızdan tarih öncesi bir çağa gidip en eski danslara ve müziğin başlangıcına tanıklık ediyormuşuz gibi bir duyguya kapılırız (Lynton, 2004, s. 33,34).

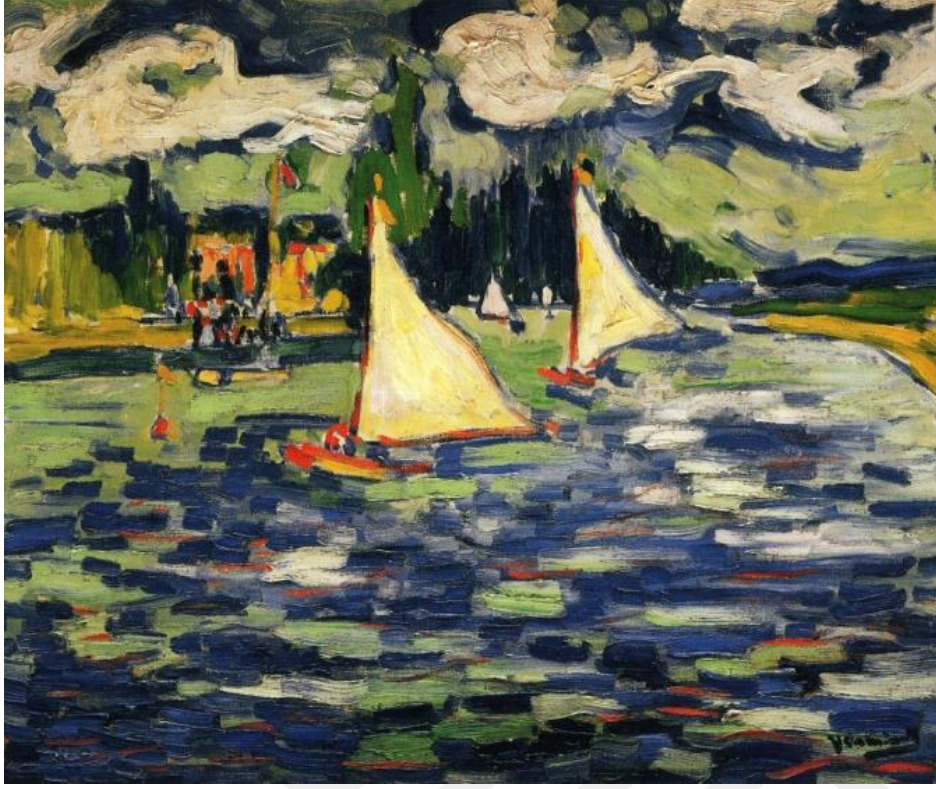


Resim 3.5. Henri Matisse, Dans, 1910, T.Ü.Y.B., 260 x 391 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia

Bu eserlerde, bir resimden zevk alabilmek ve yoğun duygular hissedebilmek için doğanın ya da figürlerin gerçekçi bir şekilde ele alınmasının gerekmebileceğini çarpıcı bir biçimde görebiliyoruz. En basit ve yalın boyama şekliyle ve en ilkel tavırla sadeleştirilmiş portreler ve üç tane kontrast rengi biraraya getirerek bu kadar güçlü duyguların ve dinamizmin gerçekleştirilmiş olması Matisse'in ustalığını görmemizi sağlıyor.

Fovizmin önemli sanatçılarından biri de Maurice de Vlaminck'tir. Pek çok dışavurumcu gibi o da Van Gogh'un yapıtlarından etkilenmiştir. Yüksek bir enerjiyle gerçekleştirdiği sert fırça darbeleri, biçim bozmadaki rahatlığı ve ham boya kullanımıyla fovist sanatın tüm özelliklerini gösterir. Bir dönem Cezanne'nin kübist özellikler gösteren resimlerinden etkilenmişse de dışavurumcu özelliklerden kopmamıştır. *Sailboats at Chatou* isimli resmini incelediğimizde Van Gogh etkisiyle birlikte boyanın ne kadar dinamik kullandığını görebiliyoruz. Yatay ve dikey fırça vuruşlarının adeta her birini seçebiliyoruz. Vlaminck özelinde baktığımızda da pek çok dışavurumcu sanatçının, içlerindeki yoğun duyguları yansıtmak için önemsedikleri şey, yaptıkları resmin konuları değil, resimleri yaparken kullandıkları tarzıdır. Yani hissettiklerini yansıtmamanın yolu derin fırça vuruşları, şiddetli renkler ve saf bir enerjidi.

Tamamen içgüdüleri ile resim yapan ve yeni bir dünya yaratma arzusunda olan Vlaminck, tonlarını abarttığını ve algılanabilecek her duyguyu bir renk çemberine dönüştürdüğünü söylüyordu (İpşişoğlu, 2012, s. 164).



Resim 3.6. Vlaminck, Sailboats at Chatou, 1905, T.Ü.Y.B., 54.3 x 65.1 cm

Sonradan Cezanne'ın da etkisiyle kübizm akımının öncülüğünü yapan Pablo Picasso da Afrika sanatının ilkel dışavurumundan etkilenmiş ve güçlü dışavurumcu özellikler göstermiş bir sanatçıdır. Özellikle *Avignon'lu Kızlar* adlı eserini incelediğimizde kübizmin ilk etkilerini görmekle birlikte, Picasso'nun da fovist anlayıştan oldukça etkilendiğini söyleyebiliriz. Resimdeki portrelere baktığımızda Picasso'nun Afrika masklarından ne derece etkilendiğini görebiliriz. Bu resimde son derece öznel bir boyama biçimi kullanmıştır.

John Berger'in (1999, s. 80) *Picassonun Başarısı ve Başarısızlığı* adlı kitabında, *Avignonlu Kızlar* adlı tabloyla ilgili görüşleri şöyledir:

Son zamanlarda sanatta görülen küstahlık duygularımızı öylesine köreltti ki, avignonlu kızların hayvansallığını hafife alıyor olmamız çok muhtemel. Bu resmi Picassonun atölyesinde gören arkadaşlarının hepsi (resim 1937'ye kadar sergilenmedi) başlangıçta müthiş afalladılar. Resimde zaten bu amaçla yapılmıştı. Cinsel ahlaksızlığa karşı değil, Picassonun gördüğü biçimiyle yaşama karşı,cepheden girilmiş öfkeli bir saldırıydı bu. Yaşamın harap olmuşluğuna, hastalığına, çirkinliğine ve acımasızlığına karşı bir saldırı. Tavrı olarak bu tablo, daha önceki resimlerinin çizgisini sürdürmekle birlikte, çok daha şiddet doludur ve bu şiddet üslubu dönüştürmüştür. Picasso tepeden inmece doğasına hala sadıktır. Ancak modern yaşamı, öfkeyle karışık bir üzüntüyle daha ilkel bir yaşam biçimiyle karşılaştırarak eleştirmek yerine, artık kendi ilkelik anlayışını, uygar olanı şiddetle bozup afallatmak amacıyla kullanır. Bunu aynı anda iki yolla birden yapar: konusuyla ve resmetme yöntemiyle.



Resim 3.7. Pablo Picasso, 1907, T.Ü.Y.B., 243.9 x 233.7 cm, Museum of Modern Art, New York

3.1.2. Die Brücke

Almanya’da ise Dışavurumcu akımın öncüsü Die Brücke grubu olmuştur. Aslında mimarlık okulu öğrencileri olan sanatçıların kurduğu grupta Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidh Rottluf, Otto Müller, Max Pechstein, Emile Nolde ve Frits Bley vardır. Grup, anlayış olarak Nietzsche’nin düşüncelerinden etkilenmiştir:



Resim 3.8. Die Brücke Manifesto, 1906, Tahta kalıp

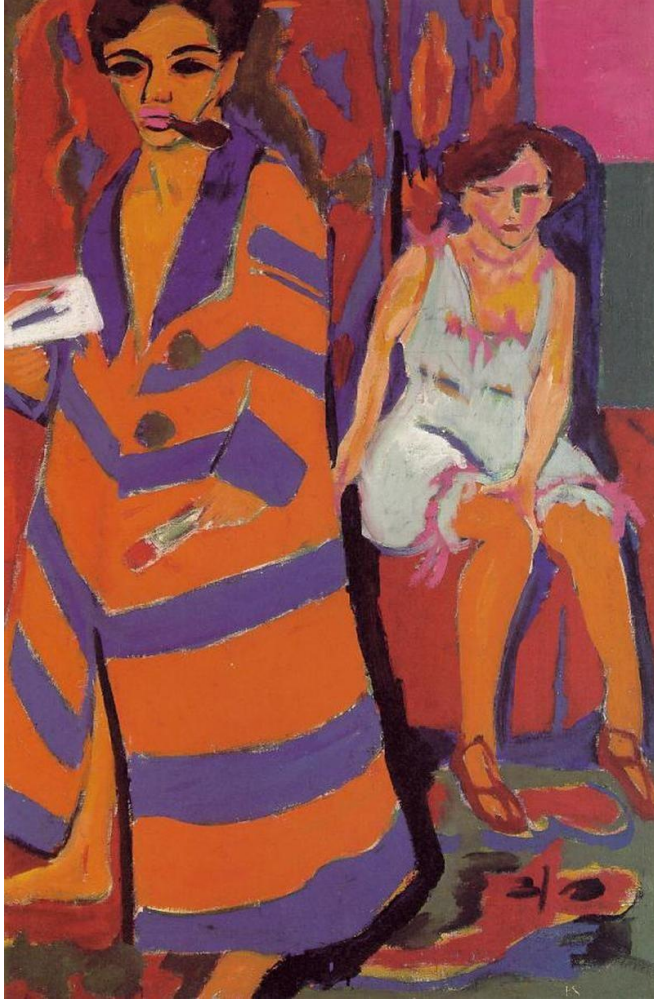
Antmen'in (2014, s. 40) aktarımına göre; öncülüğünü Kirchner'in yaptığı Die Brücke'nin manifestosunda şöyle der:

İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz bu günün gençliği olarak, geleceği sırtlanmak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz.

Geçmişin tüm kalıplarını kırmayı ve kurumsallaşmış fikirlerden bağımsız ve bireysel özgürlüğü ilke edinen bu sanatçıların düşünsel alt yapısında insani değerler yatmaktadır. İnsana dair bu felsefi altyapı resimlerine de yansımıştır. Genellikle figüratif çalışmalar yapılmış ve fikirsel temelde, geçmiş değerleri yıkmayı amaçladıkları gibi resimlerinde de bu yıkıcı etkiyi, kullandıkları şiddetli renklerde ve fovlarda olduğu gibi biçimsel çarpıtmalarında görebiliyoruz.

Birarada ve bohem bir yaşam tarzını tercih eden bu sanatçılar yüksek bir enerjiyle ürettikleri resimlerle tıpkı fovlar gibi ilkel bir ifadeciliğin peşinden gitmeleriyle birlikte, günlük yaşamdan aldıkları enerji ve düşünsel altyapılarını da eserlerinde yansıtmışlardır.

Ernst Ludwig Kirchner grubun felsefi temelini oluşturan sanatçıydı. Matisse'den önemli ölçüde etkilendiği görülen ve modeliyle birlikte kendisini resmettiği eserinde gördüğümüz dışavurumcu tavır, grubun yaşam tarzı ve düşünce biçimine dair önemli ipuçları veriyor.

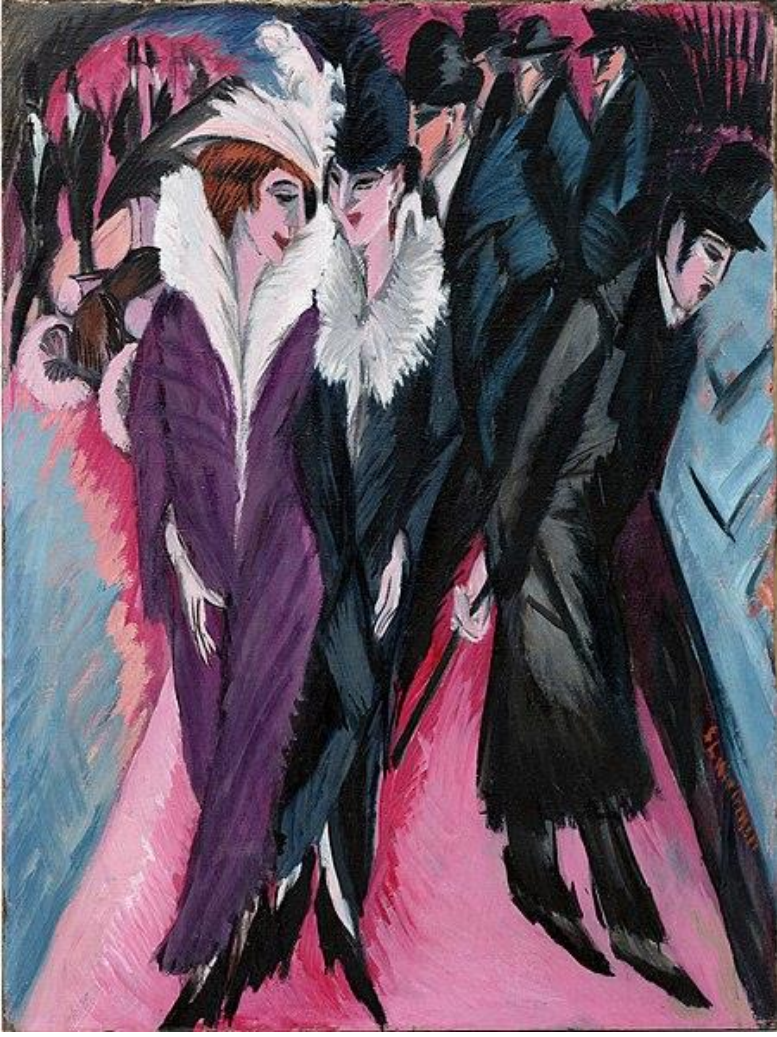


Resim 3.9. Ernst Ludwig Kirchner, Model ile Birlikte Kendi Portresi, 1910, T.Ü.Y.B., 150X100 cm, Kuntshalle, Hamburg

Kirchner modeli ile birlikte kendi portresini resmettiği çalışmasında turuncu ve mavi, kırmızı ve yeşil gibi komplementer renkleri resimde geniş yüzeysel alanları boyamak için kullanmıştır. Ayrıca figürlerin tenlerinde ve yüzlerinde de doğal olmayan renkler kullanarak özellikle Matisse ile başlayan resimsel anlayışı devam ettirmiştir.

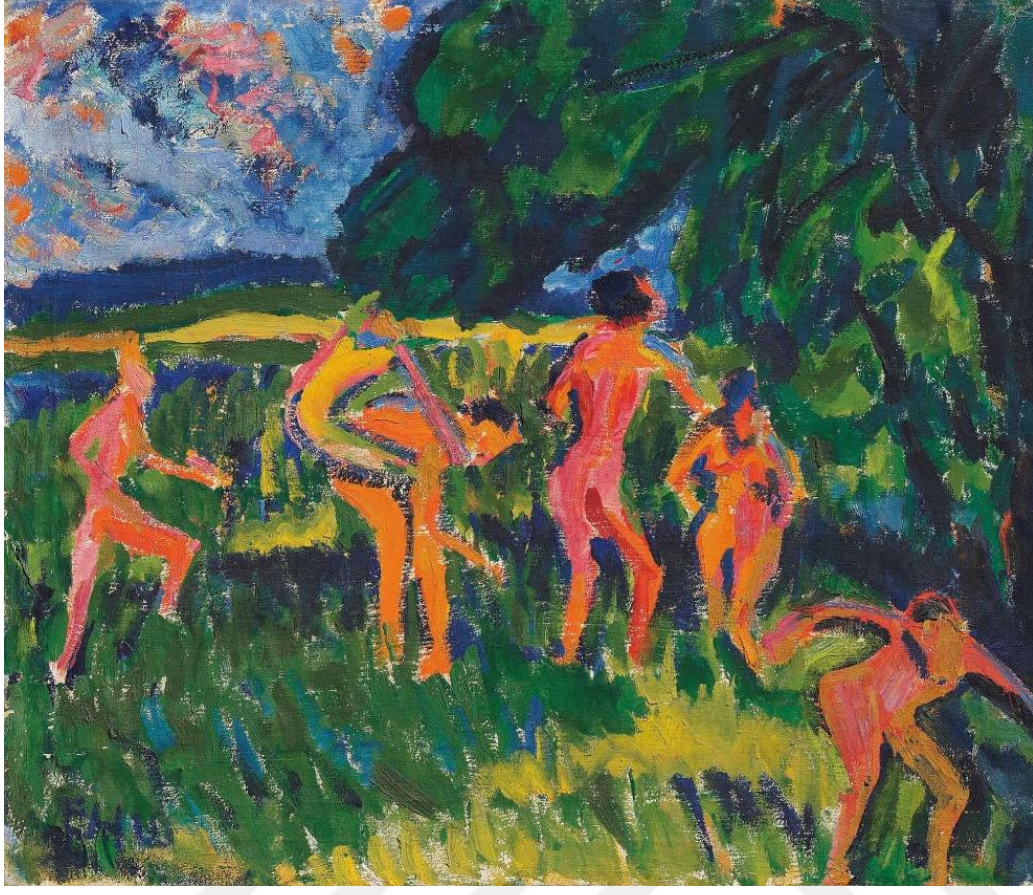
Resimde Kirchner'in kaygısızca giydiği bornoz ve ağzındaki piposuyla arka plandaki desenli perdeye benzeyen fon ve yine arkada iç çamaşırlarıyla oturan modeli ile geçmişin seçkin tavrına karşı nasıl yıkıcı bir başkaldırıyla, bohem yaşam tarzını gözler önüne serdiğine şahit oluyoruz.

Courbet'nin *Günaydın Bay Courbet* adlı tablosunda sergilediği cüretin çok daha ötesindeki bu tavır Kirchner ve Die Bürücke grubunun düşünsel yapısını oluşturuyor. Kirchner ve arkadaşlarının yaşamlarındaki bireysel özgünlüğün boyayı sürme biçimine de yansımış olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 3.10. Ernst Ludwig Kirchner, Street, 1913, T.Ü.Y.B., 120.6 x 91.1 cm, Berlin

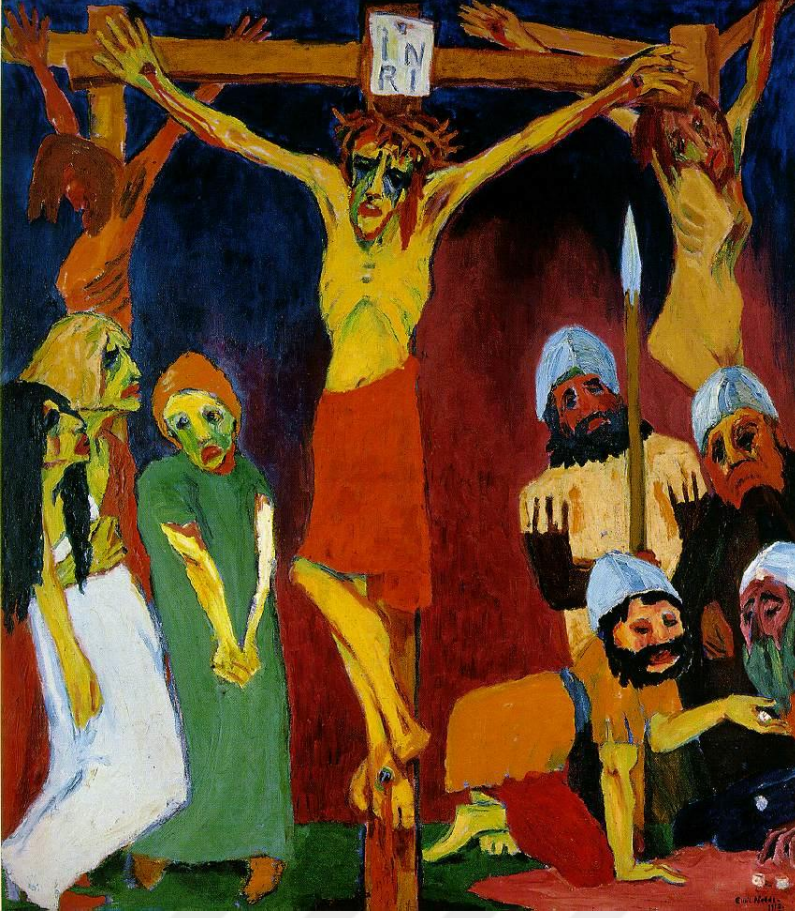
Die Brücke grubunun kurucularından Erich Heckel'in *Badende am Waldteich* isimli resmine baktığımızda, resmin, Van Gogh'un tarzında olduğu gibi hızlıca çalışılmış ve kısa sürede bitirilmiş olduğu izlenimine kapılıyoruz. Bu açıdan bakıldığında fırça kullanımındaki hız resme akıcı bir dinamizm kazandırmış, mavi ve yeşillerin arasındaki pembe ve turuncu kontrastlarla boyanmış figürler ise Van Gogh'un figürlerine kıyasla çok daha basitleştirilmiş ve biçimleri bozulmuş. Heckel'in resminde de aslında konudan ya da figürlerden çok, rengin ve fırçanın şiddetiyle yaratılan atmosferi hissetmemiz isteniyor.



Resim 3.11. Erich Heckel, Badende am Waldteich, 1910,T.Ü.Y.B., 82.2 x 96.2 cm, London

Die Brück grubu ile birkaç aylık bir süreçte biraraya gelen Emile Nolde ise dışavurumcu tarzını genellikle dini konular üzerinde gösteriyordu. Bu durum özellikle Heckel'in konuyu önemsemeyen tarzıyla çelişiyor gibi görünse de, Nolde'un dini öğeler içeren *İsa'nın Yaşamı* isimli resmini incelediğimizde aslında anlatılan konunun değil resimdeki ana figürün psikolojik durumunu, onun bakışlarındaki ifadeyi önemsiyoruz. Bu resim tabii ki Ortaçağ ya da Rönesans resimleriyle kıyaslandığında ne onlardaki idealize edilmiş seçkin figürleri görüyoruz ne de onlardaki gerçeklik endişesini. Resimde gördüğümüz şey derin, sert ifadeler ve şiddetli, doğal olmayan renklendir.

Nolde'un resimlerinde olduğu gibi Dışavurumcular aynı resim içerisinde farklı anlam katmanlarını birarada kullanarak, çoklu anlatım yolu ile toplumu etkilemeye çalışmışlardır (Genç, 1987, s. 56)



Resim 3.12. Emile Nolde, isanın yaşamı resminden detay, 1911, T.Ü.Y.B., 219X190 cm, Seebüll, Nolde Vakfı

3.1.3. Der Blau Reiter

1905 yılında kurulan Die Brücke grubunun zaman içinde büyüyen başarısıyla birlikte Dışavurumculuk akımı Alman sanatıyla özdeş hale gelmeye başlamıştı. Die Brücke grubunun etkisinin azalmaya başladığı dönemde ise Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubu 1911 yılında Wassily Kandinsky, Franz Marc ve Auguste Macke tarafından kuruldu. 1912 yılında yayınladıkları ve dikkatleri iyice üzerlerine çekecek olan 'Der Blaue Reiter Almanach' isimli almanağı yayınladılar. Almanak, grubun farklı sanatsal eğilim ve tarzlara açık olduğunu vurguluyordu. Almanakta, halk sanatı, ilkel sanat, çocuk eskizleri, asya ve afrikaya ait çalışmalar, ortaçağda tahta kalıplarla basılmış resim ve heykellerin yanı sıra Schönberg, Webern ve Berg gibi önemli bestecilerin müzikle ilgili makaleleri ve Kandinsky'nin Der gelbe klang (sarı ses) adlı oyununu içeren piyesler yer alıyordu. Robert Delaunay, Georges Braque, Pablo Picasso, Paul Klee, Mikhail Larionov, Maurice de Vlaminck gibi pek çok sanatçı da Der Blaue Reiter'in düzenlediği sergilere katıldı.

Soyut sanat akımının öncüsü de diyebileceğimiz Wassily Kandinsky tuvalde kullandığı renklerin insanlar üzerindeki psikolojik etkisiyle sesler ve müzik arasında bağlantı kurmuştur. Örneğin *Sanatta Ruhsallık* üzerine isimli kitabında ana renklerle ilgili şu cümlelere yer vermiştir.

Durmadan bakıldığı takdirde sarının, rahatsız edici bir etkisi olur ve renkteki ısrarlı ve saldırgan karakter ortaya çıkar. Sarının yoğunlaştırılması, rengin sesinin acı verici tizliğini artırır. (...) Mavi, tipik ilahi renktir. Sonsuz bir dinginlik hissi yaratır. Siyaha yaklaştığında, insanı aştan bir hüzün yansıtır. Kendisine pek uygun olmayan bir hareketle beyaza doğru yaklaştığıdaysa, insanlar için çekiciliği azalır. Müzikte, açık bir mavi bir flüte; daha koyu bir mavi bir viyolonsel; dahada koyu bir mavi gök gürüldemesine benzer ses çıkaran kontrbas; en koyu maviyse orga benzer. (...) Açık, sıcak kırmızı, özyapı ve çekicilik itibarıyla ara sarıya benzer ve güç, kararlılık, dinçlik, zafer hissi verir. Müzikte o, güçlü, sert ve çınlayan trompet sesidir (Kandinsky, 2005, s. 105-106)

Kandinsky formu, renk yüzeylerini ayıran çizgi olarak görür ve formunda insan ruhu üzerindeki etkilerinden bahseder. Kandinsky'le birlikte resim sanatı konu ve görünen anlamın tamamen dışında bir şekle bürünmüştür.



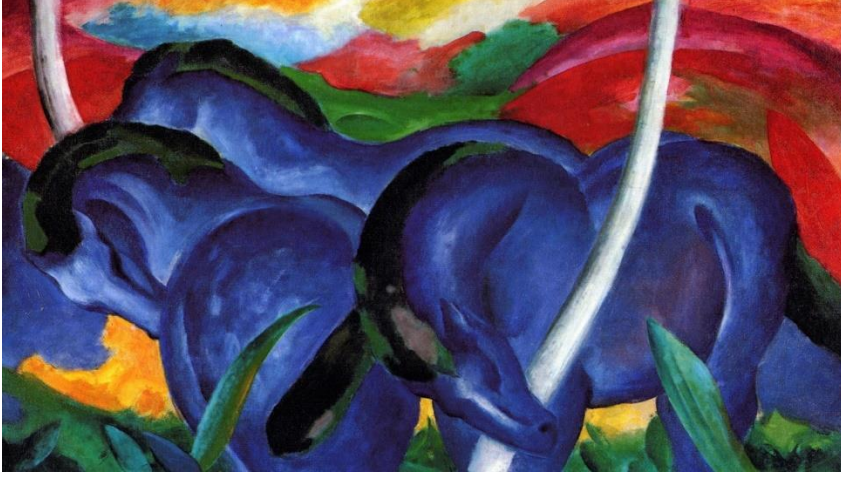
Resim 3.13. Wassily Kandinsky, Kompozisyon 4, 1911, T.Ü.Y.B., 159.5 x 250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany

Onun resimlerinde boya artık tuval üzerinde herhangi bir şey anlatmak ya da herhangi bir şeye benzemek zorunda değildir. Renkler ve formlar soyut bir şekilde biraraya gelerek, müziğin yarattığı his gibi insan ruhunu titreştirerek, güçlü ruhsal etkiler yaratır. Onun resimlerinde; üçgenler, kareler ve daireler geometrik anlamlarının da ötesine çıkarak renkle birlikte tinsel biçimlere dönüşür.



Resim 3.14. Wassily Kandinsky, *Swinging*, 1925, T.Ü.Y.B., 70.5 x 50.2 cm, Tate Müzesi

Der Blaue Reiter'in önemli bir sanatçısıda Franz Marc'dır. "Kendini bütün bütüne açıklıhava resmine ve hayvanların yaşamına veren Marc'da sanatın temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü olduğuna inanmaya başlamıştı" (Lynton, 2004, s. 48). Kendine özgü boyama ve soyutlama tarzıyla doğayı ve hayvanları, simgeci bir biçimde kullandığı renklerle tinsel bir atmosferde resimlemiştir.

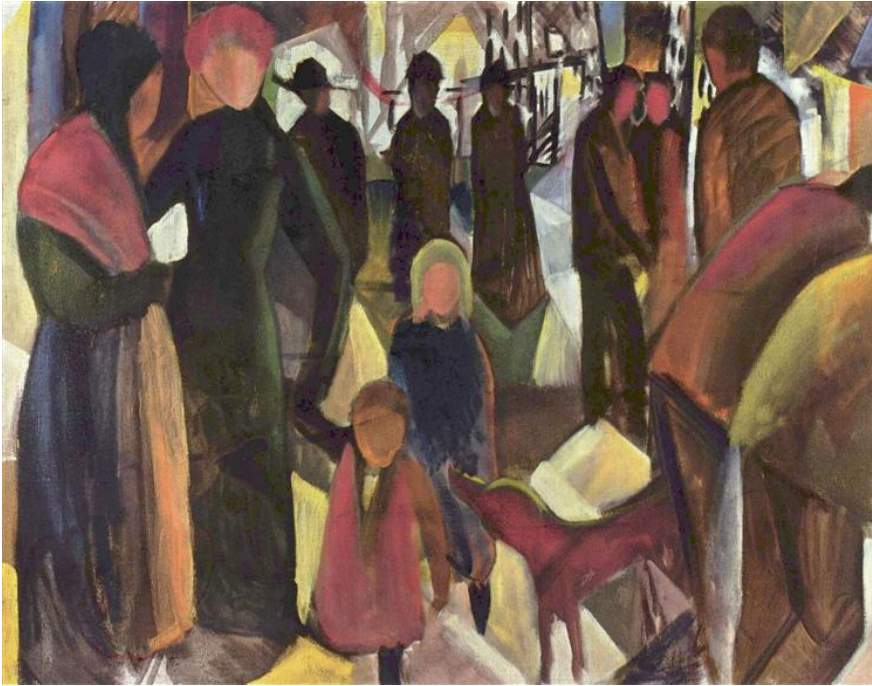


Resim 3.15. Franz Marc, Büyük Mavi Atlar, 1911, T.Ü.Y.B., 104.78x181.61 cm, Walker Art Center, ABD

Paul Klee, Franz Marc'ın hayvanlar üzerinden yarattığı simgeci tutuma dair şunları söylemiştir:

“Hayvanlara karşı insansal bir ilgi duyduğu için, onları kendi düzeyine çıkarır. Bütüne değgin olmak, yitip gitmek değil, fakat, aynı zamanda, bitki ve minerallerle eşit koşullar altında birlikte olmak içindir” (Klee, s.131).

August Mack'in eserlerinde de Marc'da olduğu gibi psikolojik bir etkiyle karşılaşırız. Sonradan resimlerdeki kübist etki artsa da renklerin ve fırçanın kullanım biçimi sanatçının ruhsal dışavurumunu oldukça iyi yansıtır.



Resim 3.16. August Macke, Mädchen im Grünen, 1914, KÜYB, 101 x 130.5 cm, Museum Ludwig, Cologne, Germany

3.2.Amerikan Soyut Dışavurumculuğu

Avrupa'daki büyük bunalım dönemlerinin ardarda yaşanması ve özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası oluşan diktatörlüklerden kaçan Avrupa'daki sanatçılar aradıkları özgürlük ortamını kısmen de olsa ABD'de buldular. Savaş sonrası büyük yıkım yaşamış Avrupa ülkelerine göre ekonomik olarak çok daha hızlı bir yükselişe geçen ABD'nin özellikle Sovyet etkisine karşı hayata geçirdiği devlet politikalarının sonucu olarak yeni bir sanatsal yapı oluşturması gerekmiştir. Çünkü Avrupa sanatının binlerce yıllık birikimiyle, gelişmiş olan sanatsal varlığıyla kıyaslandığında ABD sanatı oldukça yerel kalıyor ve kendi sınırlarını aşması mümkün görünmüyordu.

Özellikle nazilerin dejenere sanat üretmekle suçladığı Dışavurumcu sanatçılarla birlikte 1940'lı ve 50'li yıllarda Amerikan Soyut Dışavurumculuğu olarak adlandırılan akım oluştu. Kandinsky, Monet, Matisse gibi Avrupalı sanatçılar, Amerikalı sanatçılar üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Böylece ABD, devlet politikası haline getirdiği uygulamalarla Avrupalı sanatçıları da Newyork'a taşıyarak 'kendi' sanatını oluşturma yoluna gitmiştir.

Amerikalı sanatçılar, Avrupada ki sanatçılar gibi köklü bir kültür geleneğine sahip değildi ve dolayısıyla başlangıçta daha ürkek davranıyorlardı. Bazıları troçki ve gerçeküstücü sanatçıların görüşlerinden, bazıları da varoluşçu düşünceden yola çıkarak kendilerine kuramsal bir zemin oluşturmaya çalışmaktaydılar. Zaman geçtikçe ortalık harıl harıl çalışan sanatçılar sayesinde resim ile doldu. 1940'lı ve 1950'li yıllar oldukça yoğun geçmiştir. 1920 ve 1930'lu yıllarda yerel temelara odaklanmış ve figüratif ağırlıklı bir sanat ortamı varken, sonrasında gelişen süreç ile beraber Amerikan sanatına temeline soyut dışavurumcu hareket egemen olmuştur (Zeki, 2011, s. 21).

Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Franz Kline, Willem De Kooning, Clyfford Still, Robert Motherwell, Archille Gorky gibi isimler bu dönemin önemli sanatçılarıdır.

Aslında Kandinsky'le beraber tuval üzerinde herhangi bir konuyu yansıtmaya derdinden kurtulmuş olan resimsel anlayış bu dönemde boyanın en ham biçiminin resmin konusu olduğu bir duruma dönüşmüştür. Artık sanatçı, boya ve renklerle herhangi bir form oluşturmak zorunda da değildir. Boya, resim yüzeyinde tam anlamıyla özneleşmiş ve ifadenin kendisi olmuştur.

Jackson Pollock, tuvalini sehpadan indirmişti. Yere koyduğu büyük tuvaler üzerine boyaları damlatarak, akıtarak, sıçtatarak aslında o anda vücudunun tüm hareketlerini tuval üzerinde yansıtıyordu.

Yapıtını resmin karşısında durarak değil, çevresinde dönerek, içine girerek yaratan Pollock, geleneksel fırça darbelerinin tuval yüzeyinde bıraktığı kesik çizgiler yerine eşsiz bir şekilde sürüp giden hatlar oluşturmak için boyayı dikey olarak tuvalin üzerine aralıksız akıtıyordu (Korkmaz, 2019, s. 82).

Bu şekilde çalıştığı resimlerine baktığımızda ortaya çıkan desenlerle birlikte yaratılan eylemin, Jackson Pollock'un hareketleri olduğunu görebiliyoruz. Harold Rosenberg'in (1991, s. 87) söylemiyle, tuvalde ortaya çıkan bu durum, resim değil bir olaydır.



Resim 3.17. Jackson Pollock, Büyük Kepecinin Yansıması, 1947, T.Ü.Y.B., 111 x 91.5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands

Lynton da Pollock'ın resim tarzına ilişkin benzer bir noktayı vurgular:

Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde 'temsil eden şey' olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştur. (Lynton, 2004, s. 230)

Görüldüğü üzere Pollock'un sanatının temelini oluşturan şey boyayı yere yatırdığı tuvalerin üzerine dökerek kullanması olmuştur. Cernushi(1998, ss. 30,38), Pollock'un tekniğini şöyle tanımlamıştır:

Dökme tekniği, kimi zaman bir iz oluşturan kimi zaman da, çizgi kümelerinden oluşan ağların, tarakların, yuvaların, dalların ve bulutların altından ve üstünden geçen balçık ve mozaik hazneleri, lekeler, benekler, noktalardan serpiştirmeler ve damlacık lekeleri üretmek şeklinde tanımlanır



Resim 3.18. Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken

Pollock'un daha sonra Action Painting olarak adlandırılan tarzı pek çok modern sanatçıyı etkiledi. Korkmaz (2019, s. 79) Jackson Pollock'un resim anlayışını incelediği tezinde, Eylem Ressamlarını bilinçaltının derinliklerine dokunmaya çalışan, arkeik bir görsel dilin ortak duygusuna yön vererek ilkel bir duyguyu uyandıran gözlemciler olarak tanımlar:

Sanatçılar bunu yapabilmek için bilinçsizce yaratıyorlardı ya da en azından bunu yapmaya çalışıyorlardı. Çünkü bilinçdışı davranışların temel özelliklerinden biri otomatizmdir. Pollock bu yöntemle, yaratıcı sanatın daha güncel yollarını bulmayı başarmıştı; boya artık, -kendisi tuvale bile dokunmadan- onun belirlediği bir yolda tuval üzerinde adım adım akıyordu.

Willem de Kooning, güçlü ve etkili fırça vuruşlarıyla yaptığı resimlerle bu dönemin önemli ressamları arasında yer edindi. Üst üste büyük bir enerjiyle sürdüğü boyalar tuval üzerinde sert darbelerle ve sanatçının tüm hareketini hissettirerek güçlü bir etki oluşturur. Kooning

resimlerini soyut ilkeler ışığında çalışsa da figürden kopamamış ve gerçekçi olmaktan çok uzak ilkelci sanat anlayışına daha yakın figüratif soyutlamalar ortaya çıkarmıştır. Jackson Pollock'la birlikte Action Painting'in önemli bir temsilcisi sayılmasının nedeni de resimlerdeki bu enerjik dışavurumun, vücudunun neredeyse tüm hareketlerini ve fırça vuruşlarındaki ustalıklı hızı yansıtmasıdır.



Resim 3.19. Willem de Kooning, Kadın 01, 1950, T.Ü.Y.B., 193 x 147 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Birbiri üzerine binen, akan, sıçrayan boyalar, birbirleriyle karışarak, birbirlerini keserek ve zaman zaman çamurlaşarak estetik anlayışımızı bambaşka bir noktaya taşımıştır.

Kooning'in resimlerinde zarif ve temiz bir şekilde sürülmüş boyalar göremeyiz ama onun resminde güçlü bir dışavurumla kullanılmış boyayı ve hızlı, büyük ve ustaca fırça vuruşlarıyla plastik değeri yüksek bir yapı görürüz.



Resim 3.20. Willem de Kooning, The Visit, 1966, 152.4 x 121.9 cm, Tate Müzesi, London

Franz Kline ise Action Painting üslubuna yeni bir soluk getirdi. Geniş badana fırçaları ve bolca siyah boyayla büyük boy tuvalere yaptığı sağlam fırça vuruşları, Uzakdoğu'nun kaligrafik biçimlerini andırıyordu. Kline'in resimlerine baktığımızda da tıpkı Pollock ve Kooning'de olduğu gibi, tuval üzerindeki eylem biçimini görebiliyor ve o andaki enerjisini hissedebiliyoruz. Öyle ki yüzey üzerindeki her bir fırça darbesinin hangi yönden geldiğini ve hangisinin diğerinden önce oluşturulduğunu açık seçik görebiliyoruz.

Kline'in beyaz tuval üzerine yaptığı geniş fırça vuruşları sonucunda ortaya ilginç bir derinlik çıkıyor. Tuvalin dolu ve boş kısımlarının yarattığı bu derinlik izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakıyor. Bu da Kline'in güçlü fırça vuruşlarını, raslantısal bir biçimde yapmadığını

gösteriyor. Boyanın yüzey üzerindeki bu öznel ve güçlü etkisi Kline'ın resimlerinde eylemsel bir biçime dönüşüyor.



Resim 3.21. Franz Kline Untitled signed twice and dated twice, 1957, T.Ü.Y.B., 200.7 x 280.4 cm, New York, ABD



Resim 3.22. Franz Kline, Mahoning, 1956, T.Ü.Y.B., 204.2 × 255.3 cm, Whitney Müzesi, ABD

Amerika'da Soyut Dışavurumcu akımın yükselişte olduğu dönemde, Soyut Dışavurumculuğun Fransa'daki yansıması olarak görülen lekecilik (taşizm) akımının temsilcilerinden Pierre Soulages'da Franz Kline'a benzer bir teknikle resimler yapmıştır. Soulages fırçasına aldığı tek renkle büyük fırça vuruşları yaparken her bir fırça vuruşunda sürülen boyanın tonlarındaki farklılık derinlik hissini artırmıştır. Kline'ın boyayı üst üste tek

ton halinde kullandığı fırça vuruşları mekansal bir derinlik hissi verirken Soulages'ın her bir fırça darbesinin üzerindeki tonların farklılık göstermesi derinlik etkisini sağlamıştır.



Resim 3.23. Pierre Soulages, Peinture, T.Ü.Y.B., 195 x 130 cm, Galerie Stangl, Munich

Bu akım içerisinde yer alan bir diğer sanatçı Archille Gorky'dir. Gorky'nin resimlerinde, kültürüne, geçmişine, travmalarına ve özlemlerine ait pek çok iz görülür. Türkiyeli bir Ermeni olan Gorky 20. Yüzyıl'da pek çok önemli sanatçıyı etkilemiştir. İlk dönem resimlerinde Picasso, Miro gibi ressamların etkileri görülse de özgün tarzını oluşturmuş ve soyut dışavurumcu sanatın en önemli isimlerinden olmuştur. Resimlerindeki şiirsellik ve eşsiz ifade biçimiyle kültürel geçmişinin izlerini gösterme becerisi Gorky'i çağdaşlarından ayırır.

Gorky'nin eskiz tadındaki resimlerinde kullandığı çizgiler ve yüzeysel lekelerle birlikte renklerdeki hafiflik ve pentür, Mark Rothko gibi sanatçıları da etkilemiştir.



Resim 3.24. Archille Gorky, Pulluk ve Şarkı, 1947, T.Ü.Y.B., Allen Memorial Art Museum , Oberlin

Mark Rothko ise boyayı tuval üzerinde çok daha yumuşak bir üslupla kullanmıştır. Rothko, dikdörtgenlere böldüğü alanlar üzerine ilk katmanda kullandığı renkten farklı renklerle yeni dikdörtgen alanlar oluşturarak yaptığı resimlerle, daha sonraki süreçte ‘renk alanı resmi’ olarak adlandırılan üslubu geliştirmiştir.



Resim 3.25. Mark Rothko, Red, 1968, T.Ü.Y.B., 838 x 654 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

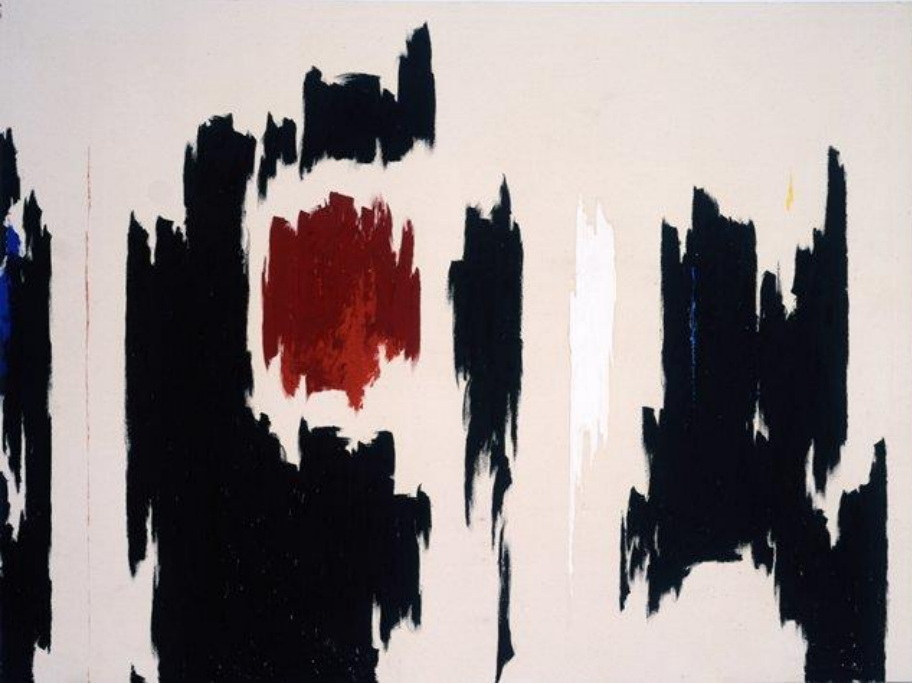
Renklerin yarattığı psikolojik etkiyi tuvalerinde ustalıkla yansıtan sanatçının asıl anlatmak istediği ise iç dünyasında yaşadığı derin duygulardır. Özkan'a (2016, s. 491, 498) göre, Rothko;

Sanatında hedeflediği ruhsal etkiyi yaratmada elbette rengin etkilerini muazzam bir ustalıkla kullanmaktadır fakat Rothko'nun resimlerinde yalnızca renk etkilerinden söz etmek son derece eksik ve yanlış bir okuma olacaktır. Zira sanatçının yapmaya çalıştığı şey resim aracılığıyla çok daha aşkın bir şey ortaya koymak ve alımlayıcıyı da bu alandaki deneyime dâhil edebilmektir. Renk bu amaca giden yolda kullanılan bir araçtır. ... Rothko'nun New York'ta bulunan Seagram Binası'ndaki Four Seasons Restaurant için gerçekleştirdiği bir dizi resimde hâkim olan tavır "sessizlik"tir. Sanatçı izleyiciye aktarmaya çalıştığı duyguyu büyük bir sessizlikle yaratır. Resimler herhangi bir hikâye anlatmaz ya da bir şey göstermez. Resimlerde kullanılan çerçeveleri andıran dikdörtgenler sanatçının etkilendiği ve bu resimlere esin kaynağı olduğunu itiraf ettiği Michelangelo'nun Laurentian Kütüphane'sindeki, duvar örülerek kapatılmış kör pencereleri gibi dış dünyaya açılmazlar. İçleri boştur, ancak bu boşluk da salt bir boşluk anlamına gelmez. Sanatçı boşluğu vurgulamaz, amaçladığı şey resimlerdeki ruhsal etkiyi mekâna da yayarak bir bütün oluşturup, izleyiciyi de bu bütünün içerisinde tutmaktır. Sessizlik, yapıtın izleyici ile arasındaki diyalogun kuvvetli bir ögesidir. Kasıtlı olarak bir şey anlatmayan resimler sessizlik ile bir tür açıklık oluşturur.



Resim 3.26. Mark Rothko, isimsiz (Seagram Serisinden), 1958, T.Ü.Y.B., 264.8 x 252.1 cm, Chiba-Ken, Kawamura Memorial Museum of Art, Japonya

Clyfford Still ise, “1949’da büyük bir resmini sergilediğinde, yanına iliştiirdiği notta, izleyicilerden tuvalin çok yakınında durmalarını ve onu uzaktan seyretmemelerini istiyordu. Resimler tasarlanmış, belirgin objeler olarak görülmemeli, bizi sarıp kucaklamalıydılar.”(Lynton, 2004 s. 239)



Resim 3.27. Clyfford Still, İsimsiz, 1962, T.Ü.Y.B., 287 x 386 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

Özellikle Rothko ve Still gibi soyut dışavurumcu sanatçılar boyayı tam anlamıyla özneleştirmiş ve derin iç dünyalarını izleyiciye, saf boyanın etkisini göstererek yansıtmasının yanı sıra, resimlerinin sergilendikleri mekanlarla da uyumuna dikkat etmişlerdir. Çünkü onlara göre; resim mekandan bağımsız düşünülemez ve birbirini görsel ve anlamsal olarak bütünlemek durumundadır.

Helen Frankenthaler, astarsız ve büyük tuvallere resim yaparak farklı boyasal etkiler yakalamıştır. Astarsız bezin emiciliğinden faydalanarak tuvalin emiciliği nedeniyle oluşan saydam renk etkileri oluşturur. Sever (2013), Frankenthaler'in tekniğini incelediği makalesinde, Frankenthaler'in , pigmentleri terebentin ile inceltiltiği ve böylece incelen boyanın yüzeyde tutunamayıp astarlanmamış tuval bezi tarafından emildiği ve bezi lekелendirdiği bir yöntem (soakstain technique) geliştirdiğini, böylece tuvalle birleşen ışıklı ve parlak renkler elde ettiği ve üç boyutluluk ilüzyonundan uzak durduğunu vurgulamıştır.



Resim 3.28. Helen Frankenthaler, Blue Form in a Scene, 1957, T.Ü.Y.B., 241 x 234 cm, Private Collection

3.3. Yeni Dışavurumculuk

1960'lı yıllardan itibaren Avrupa ve ABD'nin sanat çevrelerinde kavramsal yaklaşımlar ön plana çıkmıştır. Özellikle Dada hareketi ile birlikte başlayan ve 1960'lardan itibaren hızla büyüyen kavramsal sanat düşüncesi pentürün egemenliğindeki sanatsal anlayışın rakibi

olarak görülmüş ve özellikle kimi çevrelerce boyanın ve figürün kullanıldığı resimsel anlayışın bittiği, bunun yerine düşünce ve kavramların egemen olduğu anlayışın sanatın yeni yüzü olduğu iddia edilmiştir.

Özellikle Marcel Duchamp'ın, R. Mutt imzasıyla sergilediği pisuvarla birlikte, sıradan bir nesneyi alarak, bu nesneye gerçek işlevinin dışında bir anlam yükleyerek, sanatsal bir objeye dönüştürme fikriyle ortaya çıkan kavramsal yaklaşımlar 1980'lere kadar etkili olmuştur. Günümüzde de pek çok sanatçı tarafından kullanılan bu yaklaşım tarzı 1960'lardan itibaren aslında pek çok biçimde tekrarlanmıştır.



Resim 3.29. Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Hazır nesne, 23.5 x 18 cm, Tate Müzesi

Lynton'a (2004, s. 339) göre aslında modernizmle postmodernizm arasındaki kıyaslama ve tartışmalarla birlikte ortaya çıkan ve 20. Yüzyıl'ın modern sanat anlayışına yönelik eleştiriler ve bununla beraber 1980'li yıllara kadar süregelen figüratif sanatın öldüğüne dair iddia gerçeği yansıtmamaktadır. Bu iddia Lynton'a göre; bu fikri pazarlayan sergi düzenleyicilerinin modası geçmiş saldırılarından ibarettir.

Aslında Lynton'un bu fikirlerindeki haklılığı, sanat tarihine baktığımızda rahatlıkla görebiliyoruz. Eğer resim sanatının dolayısıyla figüratif boya resminin soyut sanat sonrasında bittiği fikrine kapılırsak Lucian Freud gibi önemli figüratif ressamalara tarihsel anlamda büyük haksızlık yapmış oluruz. Ancak 1980'lerden itibaren gelişen Yeni Dışavurumculuk akımı, bu tarihlerde üretilmiş boyasal resimlere verilen genel bir isim olsa da yeni dışavurumcu ressamlar ve eserlerinin önemi yadsınamaz.

Bu dönemin sanatçıları da dışavurumcu ressamlar gibi toplumsal bilincin yükseltilmesi amacıyla çalışmış ve tarihsel yüzleşmeyle ilgilenmişlerdir. Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan

çıkılmış ve Nazizm'in yıkıcı etkileriyle parçalanmış Almanya, bu bakımdan yeni dışavurumcu anlayışın en etkili olduğu ülke olmuştur.

Günümüzde de resim sanatının en önemli figürlerinden olan Alman sanatçı Georg Baselitz, özellikle tarihten aldığı güçlü konular üzerine, sıradışı kompozisyon tarzı ve canlı ve rahat fırça vuruşlarıyla resimsel etkisi yüksek eserler üretmiştir.

Bir dönem resimlerini bölüp parçalayan sonrasında ise her şeyi başaşağı olarak resmeden Georg Baselitz; bu şekilde imgelerini izleyiciye alışılmışın dışında bir yöntemle göstererek, resmin konusu ve izleyici arasındaki etkileşim biçimini bozuyordu. Bu şekilde izleyicinin dikkatini resmin konusundan uzaklaştırarak resimsel değerleri boyaya ve renklere çekmeye çalışmıştır.



Resim 3.30. Georg Baselitz, The Hunter, 1966, T.Ü.Y.B.

Baselitz'in plasik değeri yüksek figüratif resimlerine baktığımızda, resimlerdeki dramatik etki ve güçlü imgeler dikkatimizi çekiyor. Bu güçlü imgeleri yaratabilmesine olanak

sağlayan en önemli etken olarak kullandığı üslup, özellikle Die Brücke grubuyla birlikte, Alman dışavurumculardan devraldığı anlayış ve bu anlayışa bağlı olarak geliştirdiği öznel fırça ve boya kullanımınıdır.

Baselitz resminde soyut ve figüratif gibi zıt fikirleri birleştirmiştir. İmgeleri yaratma ve fırça kullanımındaki becerisi ile die brücke ressamlarının özelliklerini taşıyan sanatçı Joseph Beuys'un etkisiyle Alman geçmişini de sanatında yansıtmıştır (Govan, Thompson, Krens, 1989, s.34). Yılmaz (2009) da Baselitz'in resim tarzındaki gelişimi vurgulayarak, onun resim sanatında görmeye alışkın olunan figürlerin dışında üretimler gerçekleştirdiğini belirtir:

1969'dan sonra baş aşağı duran resimlerini yapmaya başlar. Rakamlar, ağaçlar, evler, hayvanlar, insanlar vb. ters imgelerle seyirci arasında uzaklık oluşturur. Görmeye alışkın olunanın aksine baş aşağı görüntüler bir şeye tepkinin sonucudur. Beklenene karşı bir tavidir. Geçmiş ve şimdi arasında kalan Almanya'yı simgeleyen resimlerde yıkıntılarda veya çorak yerlerdeki kahramanlar, asiler, çobanlar gibi genç erkeklerin dikey görünüşleri, ağaçlar ve diğer figürler güçlü fırça darbeleriyle ve çarpıcı renklerle yansıtılır (Yılmaz, 2009).



Resim 3.31. Georg Baselitz, Adieu, T.Ü.Y.B., 250 x 300 cm

Senergüç (2007), bu üslup ve figürler konusunda şunları söyler:

Baselitz'in resimlerini ters asmakta amacı, her şeyden önce, resmi 'nesnelleştirmek'tir. İmgeyi ortadan kaldırmadan, resmin soyut özelliklerini göstermektir. Bunu, soyut bir anlatıya girmeden, temsili imgeyi koruyarak başarmak isteğidir. Yani şunu söylemek ister Baselitz: Resim, bir portre, manzara, vb. olmadan önce, tuval üzerine sürülmüş boyalardan, renk, şekil ve formdan oluşmuş bir illüzyondur. Sanatçının, belli malzemeleri kullanarak yarattığı ifadesidir. 'Remix resimleri' olarak adlandırdığı son

eserlerinde bu çabası daha da belirgindir. Pollock gibi, resimlerini yere yayarak boyarken tuval üzerinde bıraktığı ayak izleri, boya kutularının bıraktığı yuvarlak izler, fırçanın kutuya dalıp çıkarken akmaları, bu imgelerin, bir 'imge' olmadan önce birer 'resim' olduğunun "delil"leridir.

Baselitz'in bizzat kendisinin resimlerinde başaşağı çevirdiği portrelerle ilgili şu sözleri resim üzerindeki düşünsel bakış açısını gözteriyor :

Ve bir sanatçı olarak insanın gördüğüyle, çevresindekilerle bir bağlantısı olduğuna asla inanmadım. Bir portre resmettiğimde, portreye yeni bir açı vermekten ziyade, onu sanat tarihinde kökleşmiş bir yeri olduğu için yapıyorum. Bu bakış açısıyla eşimi, menajerimi, arkadaşlarımı resmettim. Bu kişiler benim için resmedilecek modelden fazlası değildi. (Sandıkçı, 2015, s. 54-61)



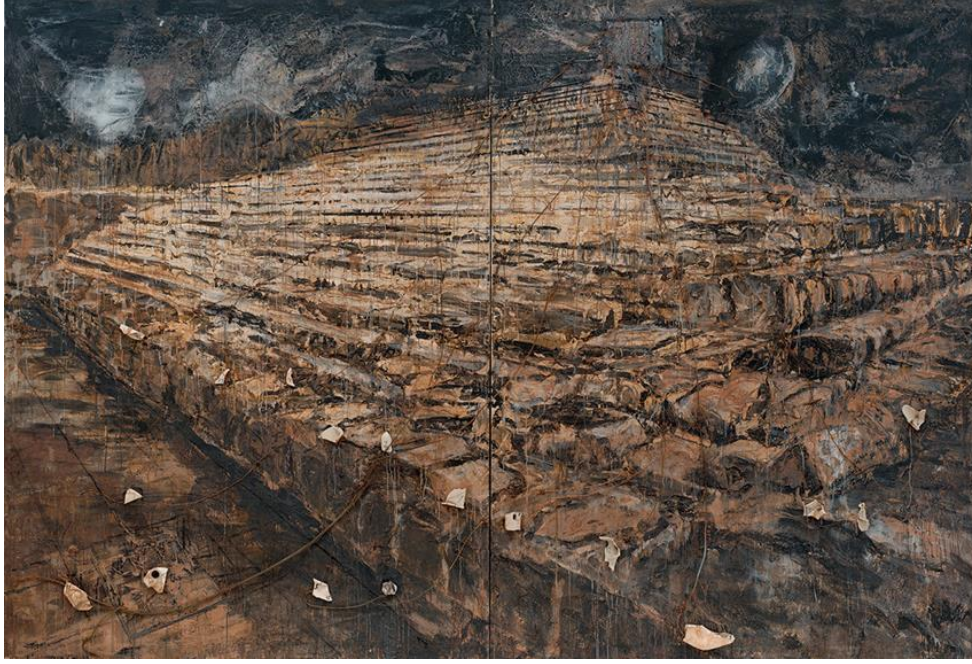
Resim 3.32. Baselitz, A Modern Painter (Remix), 2007, Oil on canvas, 303 x 250 cm

Yeni dışavurumcu sanatçılar genellikle birbirlerinden çok farklı tarz ve anlayışa sahip gibi görünseler de kimi yönlerden Alman dışavurumculardan gelen bazı özelliklerde ortaklaşıyorlardı. Genel kompozisyon anlayışına karşı olmalarıyla birlikte öznel renk kullanımı, biçimleri çarpıtma ve duygusal etkileşimleri önemli ortak noktalarıdır.

Bu sanatçılar resimsel etkiyi artırmak için genellikle büyük boyutlarda ve zaman zaman seri tablolar halinde çalışmışlardır. Bu durum yoğun renk kullanımı, kaba ve dokusal fırça vuruşlarıyla çalışılmış resimlerin izleyiciyi etkileme gücünü yükseltmiştir.

Hem büyük boyda anıtsal çalışmaları, hem de dramatik etkiyi güçlendirmek adına boyanın yanına kattığı çeşitli malzemelerle farklı ve güçlü bir ifade biçimi oluşturan en önemli yeni dışavurumcu sanatçılardan birisi de Anselm Kiefer'dir.

Almanya'nın ikinci dünya savaşı sonunda teslim olmasından tam iki ay önce dünyaya gelen sanatçı kariyerini enkaz yığınlarından sanat yaparak oluşturmuş. Bu nedenle sanatçının büyük ölçekli tuvallerinde, harap manzaraları, savaş sonrası çevrelerini gösteren yıkıntıları, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekânları görürüz. Kiefer'in genellikle siyah, gri ve kahverengi olan resimleri, kalın boya tabakalarından ötürü yakından bakıldığında kabartma hissi uyandırır (Çarmıklı, 2014).



Resim 3.33. Anselm Kiefer, *Osiris and Isis*, 1985-87, T.Ü.K.T., 379.7 x 561.3 x 24.1 cm San Francisco Museum of Modern Art

Resimlerinin düşünsel altyapısını Alman kimliği ve Nazizm'in Almanya üzerinde yarattığı büyük yıkım üzerine kurmuştur. Zeki (2011, s. 99) Yeni Dışavurumcu resim anlayışı ile ilgili tez çalışmasında Kiefer'in düşünsel alt yapısını şu şekilde özetlemiştir:

Kiefer, geniş perspektifli, panoramik manzaralarında yıkımı, acıyı anımsatan konular ve malzemelerini kullanımıyla dramatik etkileri artırmaktadır. Sanatçı adeta nazi geçmişinin yasını tutmaktadır. Ayrıca simya bilimi, kabala (Yahudi gizemciliği), Holocaust (büyük yıkım), Almanyanın Napolyon tarafından işgali, Nazizmin Neoklasik kitschliğine göndermeler yapmaktadır. Resimlerinin bu çok anlamlılığı gerçekçiliği ve görünenin ardında aranmasıdır. Resimlerinde romantizm ve ilk dışavurumculuğun hayal gücünü hatırlatan dramatik etkiler vardır. Ancak ilk dışavurumculuğun doğanın ilkel güçlerini anımsatmasına karşı, Kiefer derin biçimde bir ürpertiyle yeryüzünün tahribatını göstermektedir. Kıyamet gününe benzer katastrofik (felaketli) bir izlenim vardır. İnsana acı biçimde dünyanın tehdit altında olduğu hissini vermektedir. Yeşil çayırlarını, görkemli, parlak ormanların izlenimleri, yerini paslı, kirli bir yaşama, derin kederlerle kaplanmış, harabeye dönmüş görüntülere bırakmıştır. Bu dramatik etkiler yanmış, yıpranmış samanla desteklenmiştir. Dramatik duygular uyandıran siyah, kahverengi, koyu mavi, gri, kirli sarı ve kırmızı tonlarda doğanın yok olma hissi doğal bir malzemenin zaman içinde kendisini yok etmesiyle pekiştirilerek ifade edilmiştir.

Kiefer, dramatik etkileri yüksek resimlerinde yanmış, yıkılmış toprakları gösterebilmesinin en etkili yolu olarak kum, taş, metal, saman gibi doğal malzemeleri seçmiştir. Boya ile bu

tip malzemeleri kullanarak oluşturduğu bu öznel tarz, Kiefer'in resimlerinde kasvet ve yitirilmişlik duygusunu vermekte başarılı olmuştur. Dışavurumcuların kullandığı canlı renklerin aksine, seçtiği konuların da etkisiyle koyu, kasvetli ve neredeyse kül renginde resimler yapar. Aslında Almanya'nın yitirilmiş geçmişine ağıt niteliğinde yaptığı resimlerin anıtsallığı da bu şekilde sağlanmıştır.



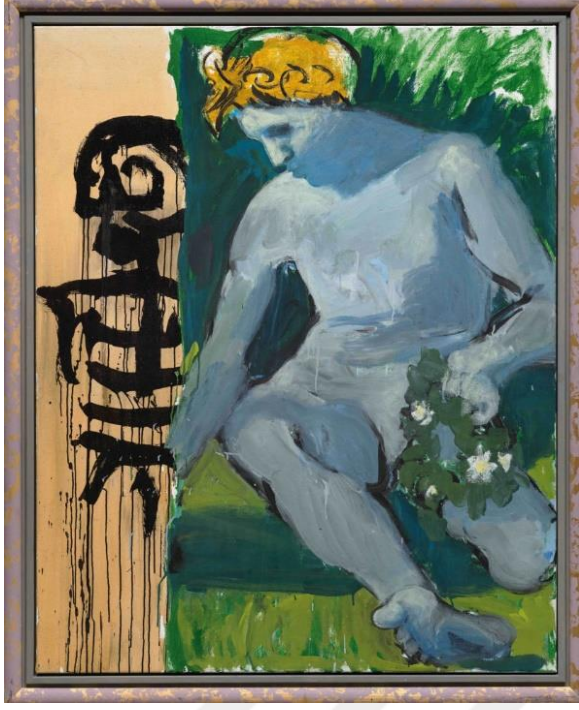
Resim 3.34. Anselm Kiefer, *The Orders of the Night*, 1996, 356 × 463 cm, Royal Academy of Arts, London



Resim 3.35. Anselm Kiefer, *Nürnberg, T.Ü.K.T.*, 280.35 x 380.68 cm

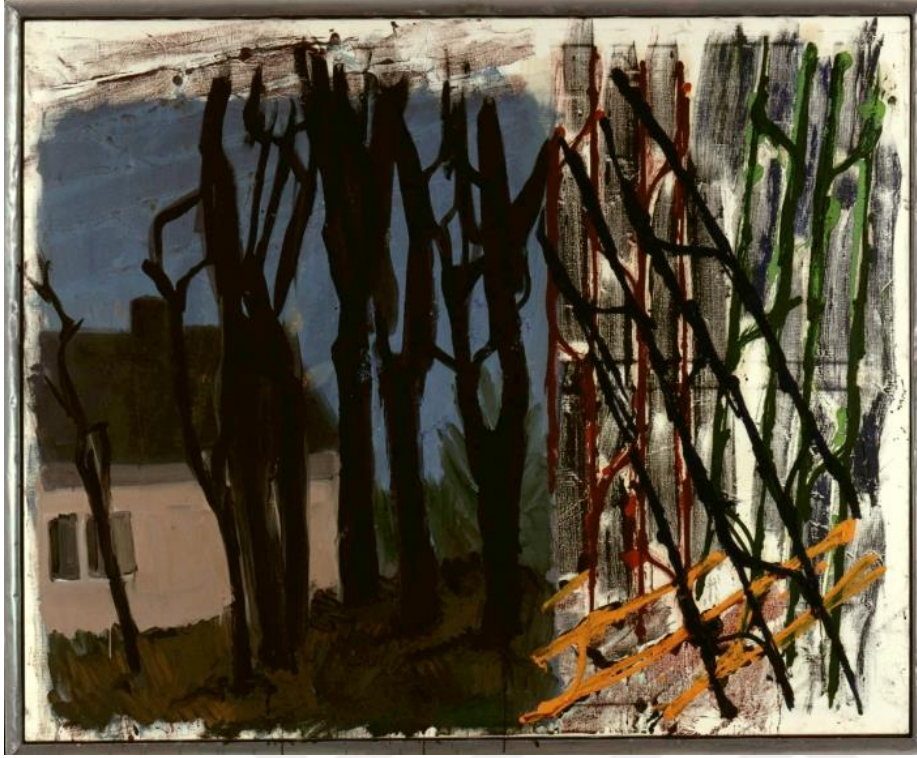
Resimlerinde sıklıkla Alman geçmişini yansıtan Kiefer'e Alman suçluluk duygusunun arkeoloğu denmektedir (Sandler, 1990, s.312)

Marcus Lüpertz'in resimlerinde de Almanya'nın tarihinden izler görmekle birlikte mitolojik konulara da değindiğini görürüz. Resimlerinde soyutlama ve figürsel anlatımı birarada kullanarak kendi özgün tarzını yaratmıştır.



Resim 3.36. Marcus Lüpertz, Der Grosse Narziss (The Great Narcissus), 2016, T.Ü.Y.B., Image courtesy Michael Werner Gallery.

Lüpertz yeni dışavurumcu ressamlar arasında boyayı tuval üzerinde en öznel kullanan sanatçılardandır. Hem figürlerinde hem de soyutlamalarında boyayı son derece yalın ve etkili fırça vuruşlarıyla kullanmıştır. Ayrıntılardan kaçınarak yaptığı resimlerde yoğun boya kullanımıyla oluşan etki ve pentür, Lüpertz'in resimlerinin etkisini artırmıştır.

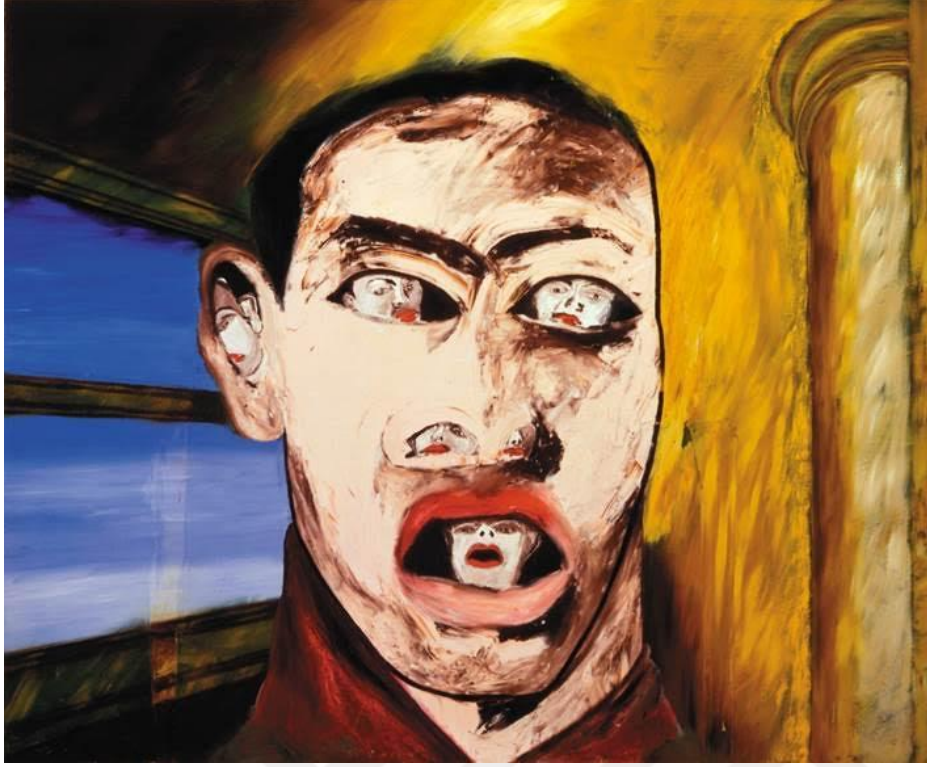


Resim 3.37. Markus Lüpertz, Landschaft, 1997,T.Ü.Y.B., 162 x 200 cm

Kuspit (1988, s.6), hem saflığa erişme isteği ile kendilerini bastırmaları, hem de anti-sosyal davranışlarla toplumca bastırılmaları, yeni Alman resminde tasvirle ruhun birleştirilmesini ve böylece yeni bir ruhsal resim türünün ortaya çıktığını söylemiştir.

Yeni Dışavurumculuk İtalya'da Transavanguardia olarak anılmıştır. Öznel dünyalarını figüratif ifade biçimiyle dışavuran İtalyan sanatçılar arasından Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ön plana çıkmıştır.

Clemente'in yaptığı pek çok otoportreyle birlikte simgesel bir anlatım tarzı vardır. Zaman zaman boyaların tuval üzerinde karışması ve sert açık-koyu kontrastları ve kontürleriyle kişisel bir ifade tarzı yakalamıştır.



Resim 3.38. Francesco Clemente, Name 1983 Oil on canvas , 198 x 236 cm, Courtesy Thomas Ammann Fine Art AG, Zurich

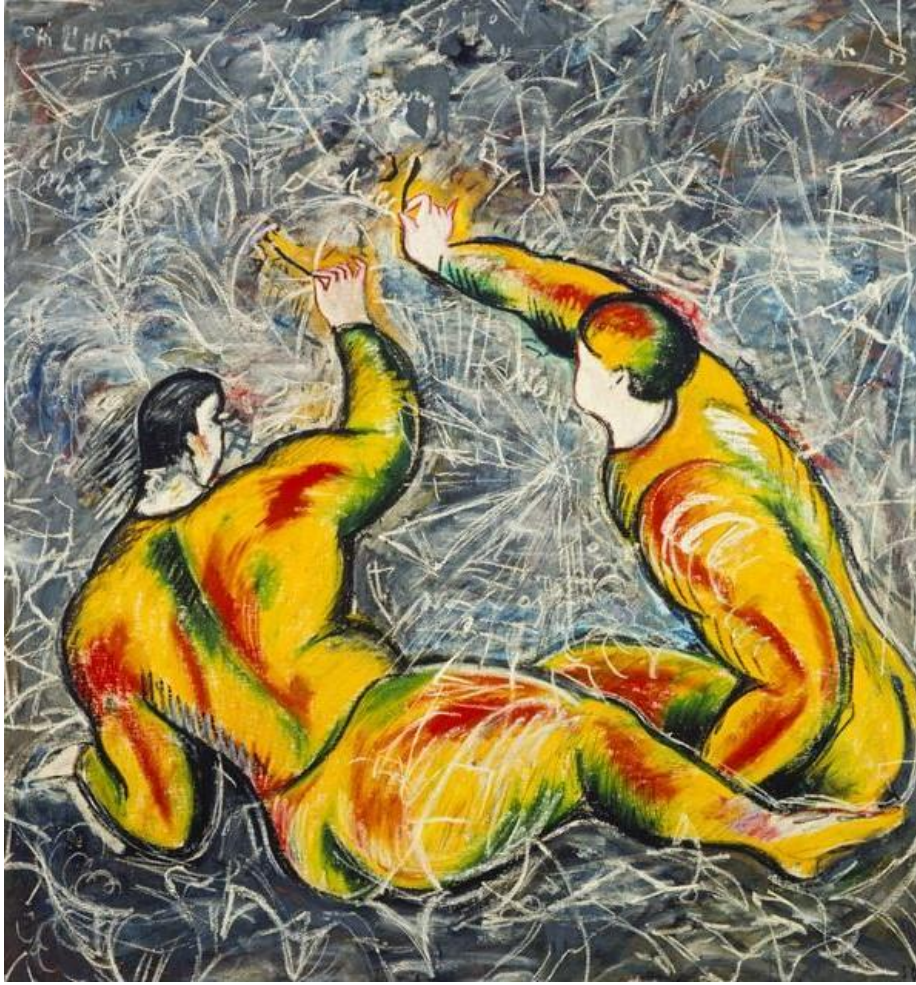
Sandro Chia'nın biçimleri bozarak fovist tarzda yaptığı resimler ve Enzo Cucchi'nin soyutladığı mekanlar içerisinde kullandığı figürler dikkat çekmiştir.

Dışavurumcu resimde rengin tek başına bir anlatımı vardır. Soyut Dışavurumculukta saf resimsel bir tada ulaşma arzusu vardır, anlam dışlanmıştır, perspektifsiz soyut yüzey ancak bilinçaltı kimi duygular yaratabilmektedir. Ancak yeni dışavurumculukta renk, tek başına önemli bir unsur olsa bile, vereceği anlamlar yeterli değildir. Renk, ancak konu, biçim ve malzemelerle pekiştirilecek bir unsurdur. Kiefer'in siyah ve gri tonlarını soykırımı işaret edencesine kullanması gibi. Chia ise fovist renkler kullanarak, konularının şakacı bir parodisini yapmıştır (Düvenci, 2005, s. 61).

Cucchi ise, dramatik bir atmosferde resmettiği resimlerde varoluş ve yok oluş temaları üzerine sembolik bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Dünya gezgini diğer arkadaşlarına karşın, Cucchi doğduğu kent olan Ancona'da ailesinden kalan bir çiftlik evinde yaşamaktadır. Çiftlik yaşamından, doğal felaketlerden etkilenmiş, kuvvetli hatta kızgın ama olgun renklerle, otlar, ağaç dalları gibi organik maddelerde kullanarak görkemli ve dramatik etkisi son derece kuvvetli resimler yapmıştır. (Düvenci, 2005, s. 62)

Cucchi, Yeni Dışavurumculuğu “bugünün resmi, büyük bir otopsi masasının resmidir” diye tanımlamıştır (Cucchi, 2000, s. 15).



Resim 3.39. Sandro Chia, Courageous Boys at Work, Oil and oil pastel on canvas, 1981, 168.20 x 158.00 cm



Resim 3.40. Enzo Cucchi, İşlenmemiş Manzara, 1983, T.Ü.Y.B., 129x159 cm



Resim 3.41. Enzo Cucchi, Un Sospiro di un onda, 1983, T.Ü.Y.B.

1980’li yıllarda yeni dışavurumculuk akımı Amerika’da da oldukça etkili olmuştur. Amerikan Yeni Dışavurumculuğunun en dikkat çeken isimlerinden birisi Julian Schnabel olmuştur. Schnabel de Kiefer gibi yalnızca boyayla yetinmemiş, tabak parçalarıyla yaptığı resimler ses getirmiştir.

Schnabel’in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiş, hatta Amerikan yeni dışavurumculuğunun en temel özelliklerinden birini oluşturmuştur. Schnabel’in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür (Antmen, 2014, s. 267-268).

Kırık tabak parçaları boyayla birlikte ifade aracı olmuştur. Ancak Schnabel’in bu resimlerinde özneleşen asıl unsur bu kırık porselenlerdir.



Resim 3.42. Julian Schnabel, What Once Denoted Chaos is Now a Matter of Record, 1981, PÜKT, 228.6 x 245.1 x 22.8 cm

Jean Michel Basquiat'ın resimlerinde New York sokaklarında duvarlara yapılmış grafitilerin izlerini görürüz. İlkelci tarzda ve sanki duvara bir an önce yapılması gereken bir grafiti gibi hızlı ve kesin darbelerle oldukça etkili çizimler ve renkçi bir tavırla yaptığı resimlerde sokak kültürünün ve etnik kimliğinin izlerini görürüz.

Basquiat'ın sanatı, alışlagelenin dışında nitelikleriyle adlandırılma konusunda çeşitli tartışmalara sebep olmuştu. Resimlerinde kompozisyonu değerlendirışı, sanatının başlangıç evresini oluşturan graffiti temelli kurguya dayandırılırken kullandığı figürlerin primitif olarak adlandırılan kaya resimlerinde rastladığımız en ilkel resim örnekleri ile benzeşmesi ise Haiti ve Porto Rico'ya dayanan kökeni ile bağdaştırılırdı. Üstelik birbirinin tekrarı olacak şekilde, üst üste yaptığı boyama teknikleri gibi nitelikleri ise kent duvarlarında üst üste yapıştırılmış afişleri anımsatıyordu. Bu durum onun sanatını değerli kılan şeylerden biriydi çünkü bu primitif sanatı anımsatan tarzını, New York gibi bir metropol kentinin benliği ile bütünleştirebilmesi ilgi çekmişti. (Tuncer, 2018)



Resim 3.43. Jean-Michel Basquiat, Skull, 1981, 207 x 175.9 cm, T.Ü.A.B., Broad, Los Angeles

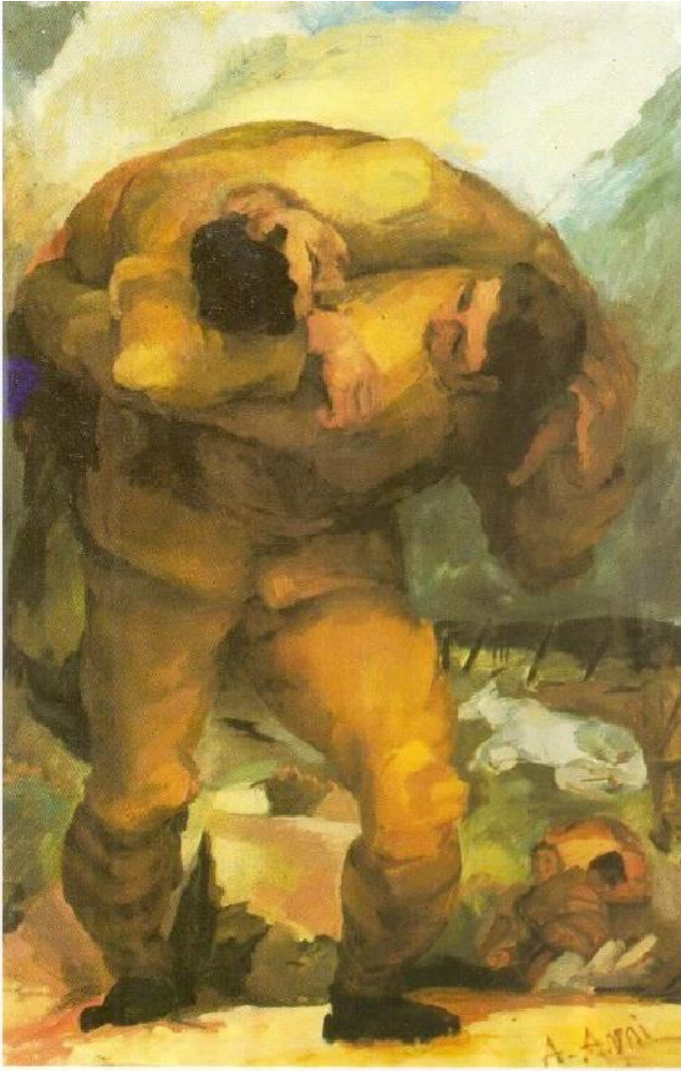


Resim 3.44. Jean-Michel Basquiat, Otoportre, 1982, T.Ü.K.T., 193 x 239 cm, Private Collection



4. TÜRK RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU ETKİLER VE BOYANIN İFADE ARACI OLARAK KULLANIMI

20. Yüzyıl'ın henüz başında ortaya çıkmış olan Dışavurumcu akımın etkilerini Türk resim sanatında ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra görebiliyoruz. Devlet desteğiyle yurtdışına giderek Almanya'da Hans Hofmann'ın öğrencisi olan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocanemi'de ilk etkilerini gördüğümüz dışavurumcu anlayış daha sonra Müstakil ressamlar grubunun Çallı Kuşağıyla gelişen izlenimci resim anlayışına karşı çıkmasıyla birlikte başlayan tartışmalarla önü açılmıştır. Özellikle, D grubu ile birlikte Türk Resim Sanatındaki hareketlenme, Dışavurumculuğun da ülkede kabul görmesine neden olmuştur.



Resim 4.1. Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları, 1932, muşamba üzerine yağlıboya

Serbest ve etkili fırça kullanımı ile yaptığı resimleriyle ön plana çıkan “Selim Turan, ‘yarattığım kadar bozmaktayım’ sözünün sahibidir. Çağdaş Türk resim sanatının soyutçu yöndeki çalışmalarıyla öncülük yapan kuşak üyeleri arasında yer alır.” (Paklacı, 2014)



Resim 4.2. Selim Turan, 1958, Kağıt üzeri guvaş, 103x71 cm



Resim 4.3. Selim Turan , Kompozisyon, 1985-90, D.Ü.K.T., İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu

Ömer Uluç'un resimlerinde ise kendi özgün tarzıyla rahat bir fırça kullanımı ve renkçi tavrıyla ortaya çıkan boya dokusunun egemen olduğu figürler görürüz. Uluç'un plastik dili, çağdaşı Türk ressamlardan oldukça farklıdır. Figürlerindeki soyutlama ve boyanın, boya olma özelliğini yitirmeden biçimlere dönüşmesi eşsizdir.

Aslında Uluç'un resimleri bu tez çalışmasında anlatmaya çalıştığımız, boyanın ifade aracı olarak özneleşmesi açısından Türk resminde gördüğümüz en güzel örneklerdendir. Öyle ki;

boya, sanatçının el ve kol hareketleriyle birlikte hareket eder, döner, dolaşır ve figürlere dönüşerek kendi özelliğini de yitirmeden yeni imgeler oluşturur.



Resim 4.4. Ömer Uluç, Tual Üzerine Akrilik, 100x100cm, 1988



Resim 4.5. Ömer Uluç, Peyzaj, 1995, Acrylic on canvas, 80 x 80 cm.

Türk Sanatında yeni dışavurum denildiğinde ilk akla gelecek isimlerden birisi Bedri Baykam'dır. Resimlerini popüler imgelerden siyasi görüşlerine kadar geniş bir yelpazede kurgulayan sanatçı ayrıca kolaj, assemblaj, enstelasyon gibi tarzlarda da eserler vermiştir.

Baykam'a (1990, s.76) göre "Yeni Dışavurumculuk, resimde yapılacak yeni bir şey kalmadı derken sanki birden resim yeni keşfedilmişçesine ortaya çıkan ve sanatçının bütün yaratıcı hücrelerini kullanan bir anlatım tarzı olarak ortaya çıkmıştır"



Resim 4.6. Bedri Baykam, elimden geleni yapıyorum, 1986, T.Ü.K.T, 150x233 cm

Resimlerinde boyayı en ham haliyle kullanarak, seçtiği renkler ve fırçayı kullanma biçimiyle tüm enerjisini ve coşkusu yansıtabilmiştir. Kullandığı renkler, boyama tarzı ve düşünsel altyapısıyla yeni dışavurumcu resim anlayışının en karakteristik özelliklerini göstermektedir. Baykam'ın resimlerinde yansıtmak istediği durumu hazırlarken kullandığı dilin sınırı yoktur. Bu dil zaman zaman soyutlaşırken zaman zaman pop ya da gerçeküstü imgelere dönüşebilir.

Baykam'ın kullandığı boyanın da sınırı yoktur. Çizer, akar, karalar, içten gelen hisleri o anda nasıl anlatmak istiyorsa öyle anlatır. Hatta boyanın dışına çıkarak gazeteler, fotoğraflar, nesnelere ve insan vücudunu da sanatsal araçlara dönüştürmüştür.

Lüpertz ve Baselitz gibi Yeni Dışavurumcu ressamalarda gördüğümüz desen çizme becerisini Bedri Baykamda da en iyi şekilde görürüz. Kahraman (2005, s.132) “Yeni Dışavurumcu resmin, her şeyden önce yoğun bir desen bilgisinden yola çıkılarak oluşturulduğunu ve Belirli bir yapı sağlamlığına dayanmayan bir resmin ilerleyerek herhangi bir soyutlamaya geçmesinin ise neredeyse olanaksız olduğunu söyler.”



Resim 4.7. Bedri Baykam, Efsane. Tual üzerine karışık teknik, 150x210 cm, 1986



Resim 4.8. Bedri Baykam, 28 Nisan Olayları. Sunta üzerine fotopentür, 130x180 cm, 1990

Özellikle 80’li yıllarda Yeni Dışavurumcu sanatın etkisiyle birlikte, ülkemizde, sanat üretimi ve sanatçıların özgünleşmesinin de yolunu açmıştır. Özcan’a (2009) göre;

80’li yıllardaki en iyi sanat yapıtlarının belirgin özellikleri renk ve biçim dolgunluğu, sunuş zenginliği bazı durumlarda da dramatik etki sağlamak için başvurulan anlatım yalınlığıydı. Bazen bu özellik sanatla ilgili önemsiz, kendine dönük düşünceleri, bazen de çok karmaşık ve önemli insan sorunlarını dile getirmek için kullanıldı.

Türk Resim Sanatının kendi özgün yolculuğu içerisinde ilk defa dünyanın gerisinde kalmadan dünya resim sanatıyla eşzamanlı bir süreç içerisinde Yeni Dışavurumcu akıma uygun resimler yapılabilmektedir. Bu durum Türk Resim Sanatı açısından düşünüldüğünde hayli önemsenmesi gereken bir gerçekliktir. Çünkü kendi özgünlüğünün inşasında dünya sanatıyla bütünleşmenin yaşanabilmesi Türk Resim sanatçılarına büyük bir özgüven aşılama, sanatçıların moral değerlerini yükseltmiştir (Baysal, 2004, s. 63).

5. ARAŞTIRMACININ RESİMLERİNDE DIŞAVURUMCU ETKİLER VE ÖZNEL BOYA KULLANIMI

Boyanın, ressamın ellerinde özneleşmesi ve ressama has bir kullanımla resimde asıl unsur olarak var olması gerektiği farklı bir bakış açısıdır. Araştırmacının çalışmalarında, mekanları genellikle Soyut Dışavurumcu bir tarzda ele alarak, yarattığı bu soyut mekan içerisinde anlam kazanan melankolik figürler ile resimde odak noktaları yakalamaya çalıştığını görüyoruz. Resimlerde kullanılan figürler de sürekli değişebiliyor. Kadınlar, erkekler ya da hayvanlar resmin konusu olabiliyor. Aslında imgeler seçilirken günümüz insanının yaşamsal ihtiyacına dönüşmüş olan internet ve sosyal medyadan faydalanılmıştır. Bununla beraber özellikle mekanları yaratırken araştırmacının zaman zaman çıktığı geziler esnasında çizdiği eskizler ya da çektiği fotoğraflardan faydalanılmıştır.

Her ne kadar sosyal medya figürleri kullanılsa da, gezilerden çekilen fotoğraf ya da çizilen eskizlerden yararlanılsa da kullanılan imgeler ve mekanlar Dışavurumcu bir anlamda dönüşüm geçirerek resmin yapıldığı andaki hisleri ve dışavurma arzusunu yansıtmaktadır.

Özellikle mekanları kurgularken el ve kol hareketlerimi hissettirmeye çalışan araştırmacı fırça kullanımının arasında figürlerin duruşları ile izleyicide farklı hisler uyandırmasını sağlamaktadır. Bu resimlerde portre genellikle vazgeçilemeyen bir unsurdur. Kullanılan figürlerdeki melankolik durumun oluşmasında figürün, mekan içindeki durumunun yanı sıra portrelerde kullanılan ifadelerin de etkisi büyüktür. Sanatçı resimlerini geniş bir renk armonisiyle yapmaya çalışmıştır. Son dönemde yapılan resimlerde ham, canlı renklerle birlikte, pastel ve gri tonların kullanıldığı görülebilir.

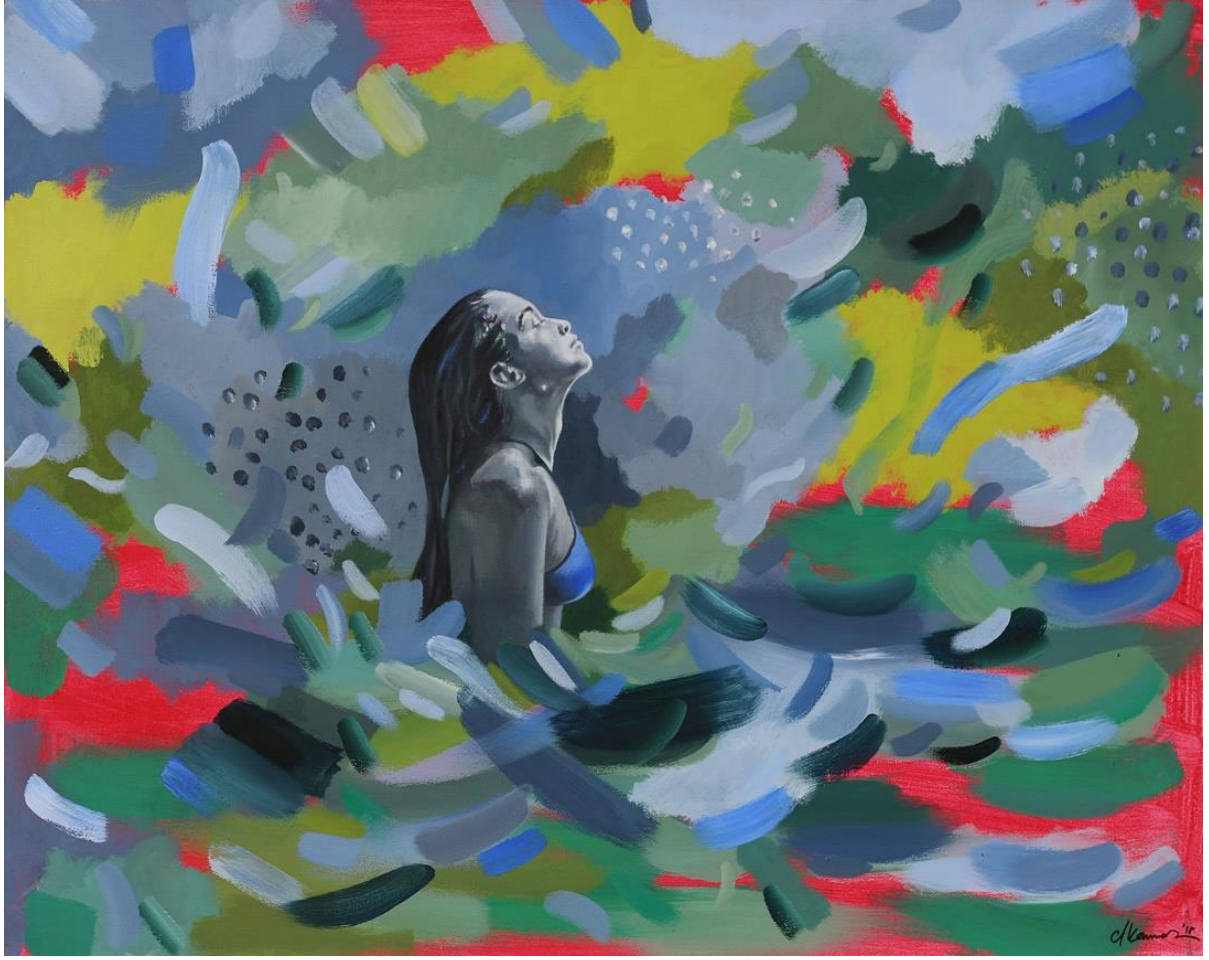
Sanat eseri; görmek, hissetmek ve özümsemekle ortaya çıkabilir. Yaşamsal bir zorunluluk olan sanat, duyguların patlaması ve bunun sanatçı tarafından izleyiciye aktarılmasıdır. Bu yaklaşımdan hareketle, doğayı dışavurumcu bir tarzda ele alarak ve seçilen imgeleri içsel duyguların süzgecinden geçirerek, Soyut- Figüratif Dışavurumcu diyebileceğimiz tarzda resimler yapılması amaçlanmıştır.

Resimlerde, boya renkçi bir anlayışla kullanılmış ve özellikle mekanları oluştururken hızlı, serbest fırça darbeleri ile el ve kol hareketleri tuval üzerinde yansıtılmaya çalışılmıştır. Genellikle, tuvalde alt kat olarak sürülen canlı rengin üzerini yer yer kapatmadan, kontrast renkleri üst üste bindirerek ve ham boya dokusunu ön plana çıkararak öznel bir tarz yaratılmaya çalışılmıştır.

Soyutlanmış mekanlar içerisinde yerleştirilen figürlerin olduğu resimlerde özellikle sosyal medyada rastlayabileceğimiz figürler kullanılmıştır. Bazı resimlerde bu figürleri direkt olarak vermiş olduğu poz da olduğu gibi o anki durumundan koparmadan bu soyut mekan içerisine yerleştirerek, bazılarını ise birbirleri ile gruplayarak kompozisyonlar kurgulanmıştır.

Bu resimler aşağıda beş farklı kategori altında gruplanmış ve araştırmacının resim tarzı anlatılmaya çalışılmıştır. Kadın figürleri kullanılan resimler birinci grup; erkek figürleri kullanılan resimler ikinci grup; figür kullanmadan yapılan doğa soyutlamaları üçüncü grup; hayvan figürlerinden oluşan resimler dördüncü grup ve Anadolu arkeolojisinden temellenen resimler ise beşinci grup olarak adlandırılmıştır.

Birinci grup resimlerde, mekan kontrast renklerle oldukça soyut bir şekilde kurgulanmıştır. Gerek boyanın ham kullanımı gerekse fırça darbelerine bakıldığında, Van Gogh'tan başlayarak, Alman Dışavurumcularının da uyguladığı gibi, ya da Soyut Dışavurumcuların, biçimin tamamen ötesine geçerek, yalnızca boyanın plastik değerinin tuval üzerinde ön plana çıkması düşüncesi ile hareket edilmiştir. Burada kullanılan kadın figürleri ise aslında sosyal medyada sıklıkla karşılaşılabileceğimiz ve günlük hayatımızda imgesel olarak oldukça sıradan bir duruma dönüşmüş figürlerdir. Her ne kadar poz verme ve paylaşma eylemi ve de zaman zaman binlerce insanı etkileme, popüler olma arzusu ile hareket edilse de ortaya çıkan yabancılaşma ve yalnızlaşmayı vurgulamak amacı ile bu geniş ve soyut mekan içerisinde figürler daha küçük kullanılarak melankolik etki de artırılmaya çalışılmıştır. Bu resimlerde böylesi bir düşünsel alt yapı kurgulansa da boyanın öznel kullanım biçimi, renklerin zıtlığı ve pentür etkisi ise birincil derecede önemsenmiştir.



Resim 5.1. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 90 x 100 cm



Resim 5.2. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm



Resim 5.3. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm



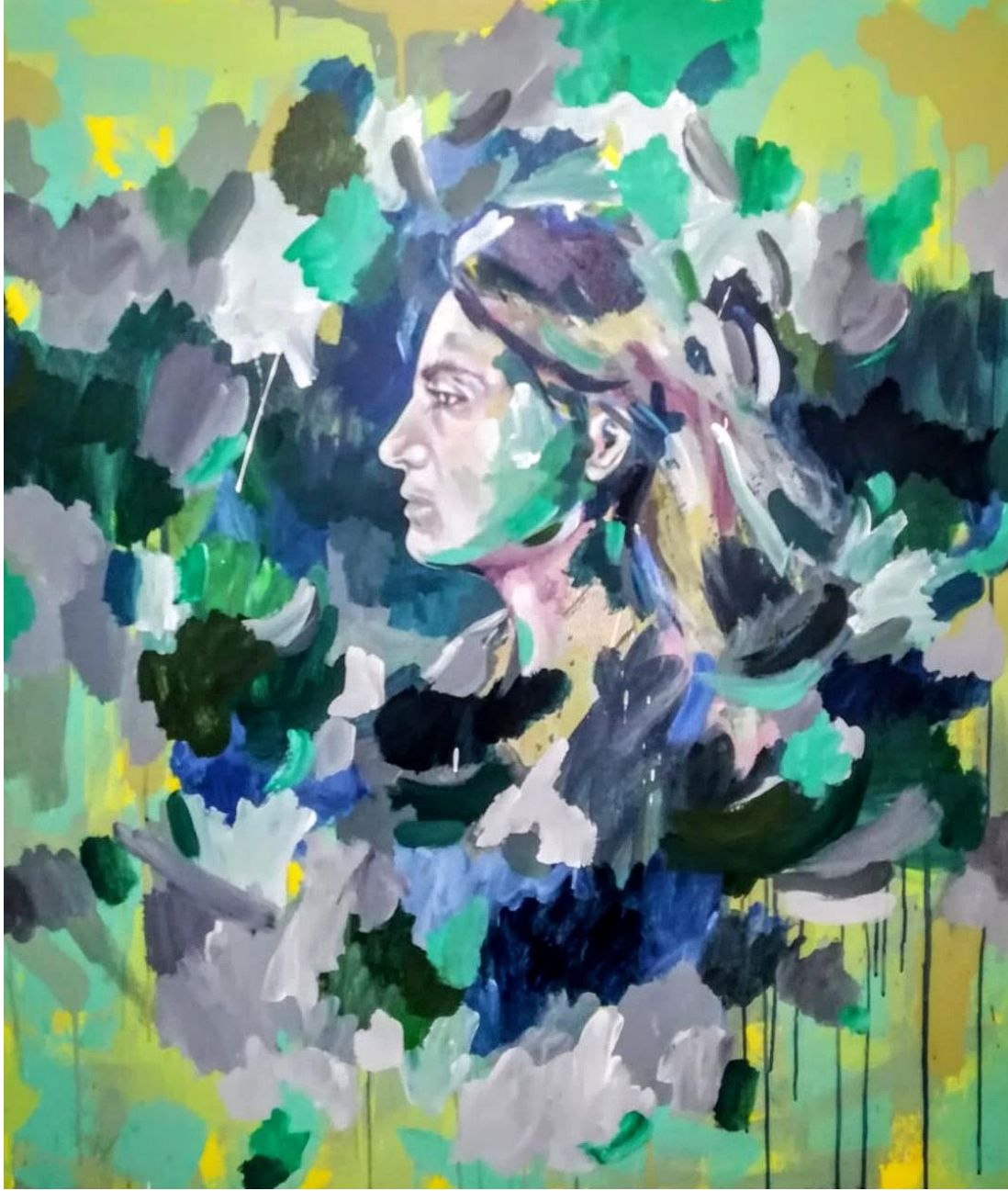
Resim 5.4. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 70 cm



Resim 5.5. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm

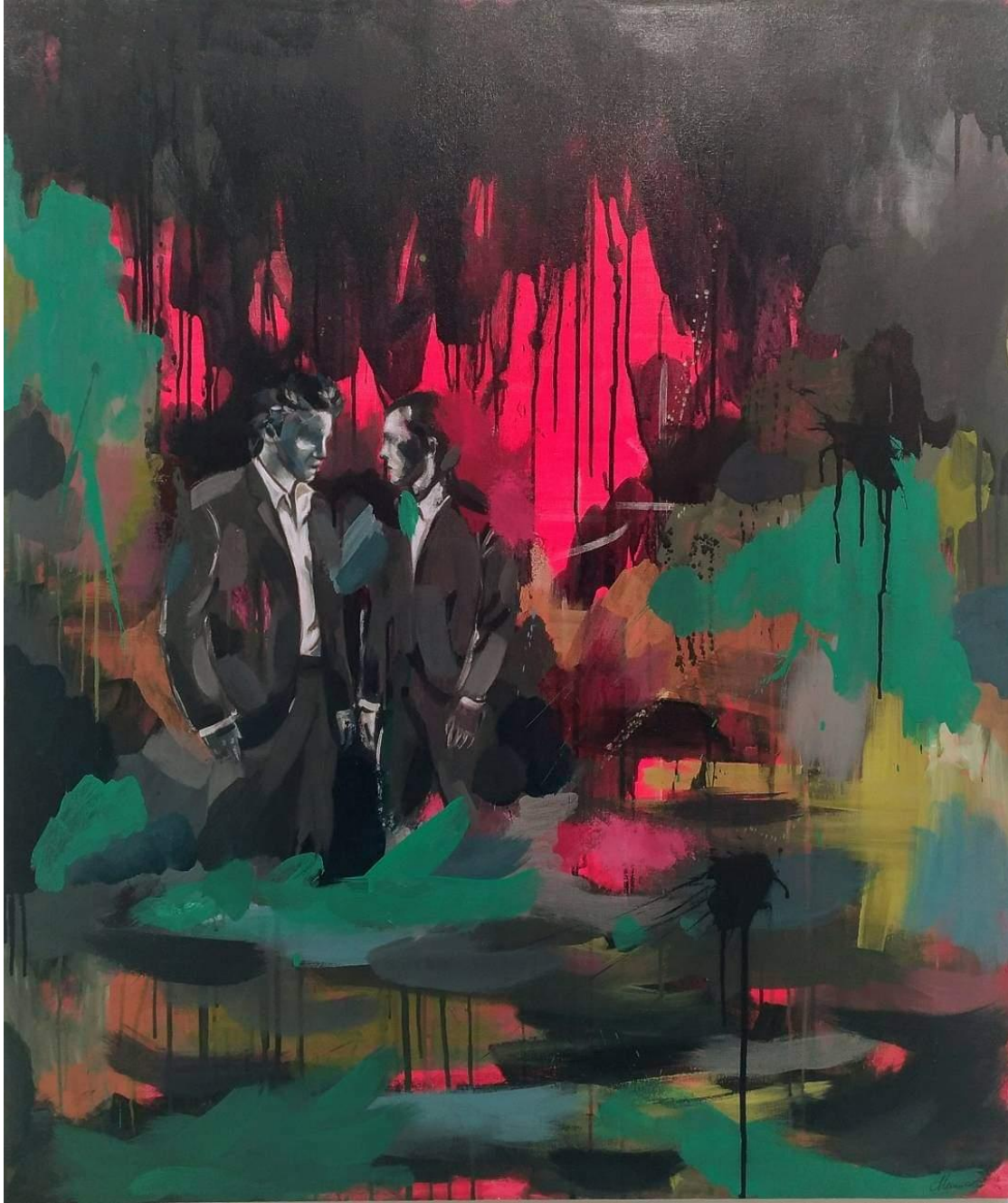


Resim 5.6. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm



Resim 5.7. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 110 x 130 cm

Erkek figürlerinin kullanıldığı ikinci grup resimlerde ise, figürlerin o anda ne konuştuklarını bilemediğimiz ama tekinsiz bir durumun da olabileceği, esrarengiz ve melankolik bir atmosfer oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu insanlar o anda her ne konuşuyor olursa olsunlar doğanın büyüklüğü içerisinde bu durumun ne kadar önemi vardır. Bu anlatımı güçlendirmek için figürlere göre çok daha geniş bir mekan kurgulanmakla birlikte zeminde kullanılan güçlü rengi tamamen kapatmadan ve üzerine sürülen kontrast renklerle birlikte doğal olmayan, soyut ama güçlü bir ışık etkisi oluşturulmuştur. Yine sert ve kaba fırça vuruşları, akan ve kirlenen boyalar ile dışavurumcu etki muhafaza edilmeye çalışılmıştır.



Resim 5.8. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 110 x 130 cm



Resim 5.9. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 80 x 90 cm



Resim 5.10. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm



Resim 5.11. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm



Resim 5.12. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm



Resim 5.13. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 80 x 90 cm



Resim 5.14. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm



Resim 5.15. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 120 x 150 cm

Yalnızca doğa üzerinden yola çıkarak yapılan ve herhangi bir figür kullanılmayan üçüncü grup soyutlamalarda ise imgeleri gerçek şekillerinde yansıtma kaygısı taşınmamıştır. Yine kontrast güçlü renkler ve sert fırça darbeleri ile ve mümkün olduğunca hızlı bir şekilde çalışılan bu resimlerde amaçlanan şey her ne kadar doğadan yola çıkılsa da plastik olarak boyanın öznel bir biçimde tuval üzerinde yansımaları sağlamaktır. Burada amaç herhangi bir konuyu anlatma ve görüntüyü yansıtmak değil, resmin yapılış biçimi ve boyanın tuval üzerindeki etkisidir. Özellikle Vlamink ya da Erich Heckel gibi Alman ressamın uygulamış olduğu bu tavrın, resmin saf halini yansıttığı düşünülebilir. Bakıldığında bir şekilde doğadan bir görünümü yansıtırsa da burada aslolan unsur, sert bir şekilde birbirinin üstüne gelen, karışan, damlayan boyalar ve ressamın o anki hislerini yansıtma biçimini ve aksiyonunu takip edebilmemizdir.



Resim 5.16. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm



Resim 5.17. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 80 x 90 cm



Resim 5.18. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm



Resim 5.19. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm



Resim 5.20. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm



Resim 5.21. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm



Resim 5.22. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 70 x 80 cm

Hayvan imgelerinin kullanıldığı dördüncü grup resimlerde de yine aslolan durum hayvan imgeleri üzerinden anlatılmak istenen bir konu değil, resim yüzeyi üzerindeki plastik resimsel anlatımdır. Aynen insan figürlerinde olduğu gibi burada da birincil derecede önem

arz eden unsur, boyanın kullanım biçimi ve tuval üzerindeki eylemseliktir. Tabi ki bu sanatsal kaygıyla ve yüzeyde yaratılan atmosferle beraber, mekan içerisinde bulunan figürün yalnızlığını sert kontrast renklerin de etkisiyle, melankolik durum içinde vurgulanması istenmiştir.



Resim 5.23. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 40 x 40 cm



Resim 5.24. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 40 x 40 cm



Resim 5.25. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 50 x 60 cm

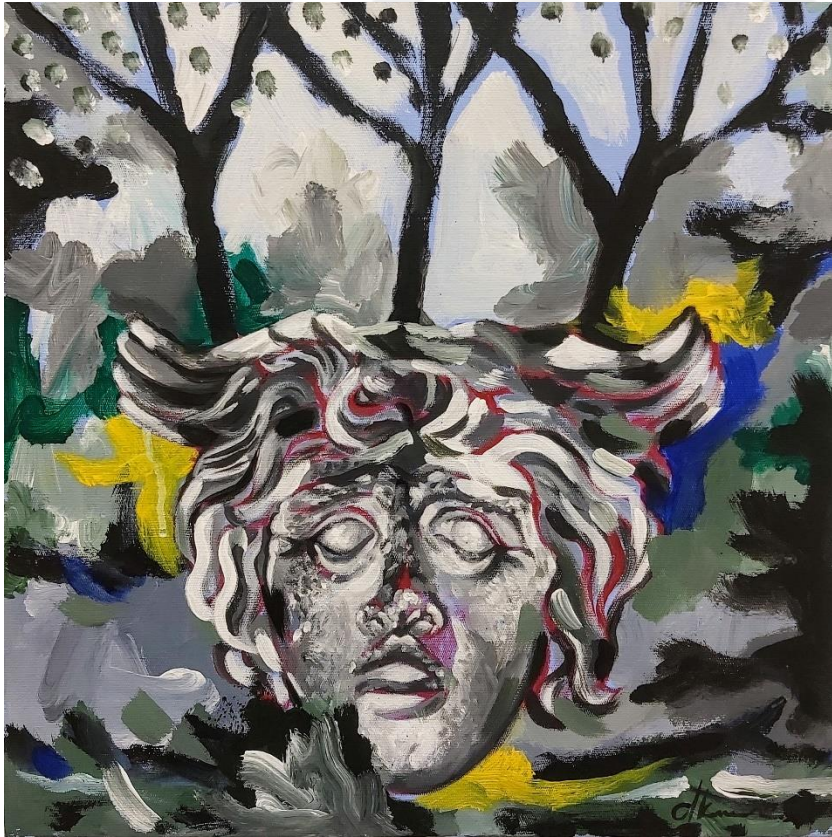
Son grupta bulunan resimlerde ise teknik olarak yine aynı düşüncelerle hareket edilmekle birlikte sosyal medyanın modern figürlerinin yanına Anadolu arkeolojisinden derlenen figürler de katılarak yeni kompozisyonlar oluşturmaya çalışılmıştır. Marcus Lüpertz gibi Alman Dışavurumcularının tarihsel bakış açısı, Anadolu tarihine uyarlanarak ve günümüz figürleri ile arkeolojik figürlerin yanyana getirilmesiyle ortaya çıkan tarihsel ve biçimsel gerilim, renk ve boya etkisi ile güçlendirilmeye çalışılmıştır.



Resim 5.26. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm



Resim 5.27. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 60 x 70 cm



Resim 5.28. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 40 x 40 cm



Resim 5.29. Davut Kanmaz, 2019, T.Ü.A.B., 100 x 80 cm

6. SONUÇ

Bu çalışmada Dışavurumcu sanat akımlarında (Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk) boyanın bir ifade aracı olarak kullanılması ele alınmıştır. Boyanın, gerek tarih öncesi dönemlerde gerekse farklı sanat akımlarında kullanımı araştırılarak, Dışavurumcu akımlardaki boya kullanımının farklılığı ve özgünlükleri incelenmiştir. Bunun sonucunda dışavurumcu akımlarda boyanın salt bir estetik ve idealize etme aracı olarak kullanılmadığı, sanatçının kendini ve yaratım biçimini kattığı bir özneleşme sürecine girdiği iddia edilmiştir.

Bu kapsamda tezde ilk olarak Dışavurumcu sanat akımları öncesi tarihsel dönemlerde boyanın kullanımı incelenmiştir. Bu dönemler, farklı sanat akımları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Devamında ise Dışavurumcu sanat akımlarında boyanın ifade aracı olarak kullanımı ve özneleşme süreci ele alınmıştır. Böylece hem farklı sanat akımlarında boyanın kullanımı hem de dışavurumculuğun özgünlüğü birarada incelenmeye çalışılmıştır. Tezde ayrıca Dışavurumcu sanat akımlarının Türkiye'deki serüveni ve temsilcilerinin çalışmalarına da yer verilmiştir. Böylece araştırmacının kendi resim anlayışına da etki eden dışavurumcu akımlara ilişkin genel bir manzara oluşturulmaya çalışılmıştır. Tezin son bölümünde ise, yazarın kendi sanatsal yaklaşımı ve boya kullanımı, tezde çizilen çerçeve içerisinde serimlenmiş, boyanın bu süreçte ifade aracı olarak kullanımı ve özneleşmesi, sanatçının kendi deneyiminden aktarılmıştır.

Boya, resim sanatı tarihinin her aşamasında sanatçılar için vazgeçilemeyen resimsel bir araç olmuştur. Boyanın tarih öncesi insanlarla başlayan ve günümüzde de devam eden serüveni, hem bu malzemenin teknik olarak gelişimiyle hem de ona yüklenen fikirselle ve duygusal anlamlarla büyük değişimlere uğramakta, adeta evrimleşerek devam etmektedir. Boyanın gelişim süreci, toplumların siyasal, ekonomik ve kültürel gelişimleriyle de içiçe ilerlemiştir. Sanatçıların ve sanat alıcılarının toplumsal beklentileri, sosyal gelişimleri, büyük ekonomik buhranlar ve dönüşümler, hatta teknolojik birikimler, boyanın özneleşme sürecine etki etmiştir.

Büyüsel, dinsel, oyunsal vb. amaçlarla başlayan ve tarihsel sürecin çok büyük bir bölümünde görünen gerçekliği yansıtmaya misyonuyla gelişen resim sanatı, özellikle sanayi devrimiyle birlikte başka bir aşamaya geçmiş, sanatçıların toplumsal ve entelektüel gelişimleriyle paralel olarak, öznel duygularını aktarma eğilimine girdiği bir süreç yaşamıştır. Modern sanatın doğuşuyla birlikte ise herhangi bir konudan ya da zaman zaman duygudan da

bağımsız olarak üretilen resimler, 20. Yüzyıl'la birlikte gelişen Dışavurumcu sanat akımlarıyla birlikte boyanın yüzey üzerinde özneleşmesine; en ham, en yalın haliyle, dökülerek, akarak, geniş fırça darbeleriyle sürülerek ya da damlayarak resmin temel unsuru olmasına ve sanatçının fiziksel hareketleriyle birlikte ifadeye dönüşmesine şahit olunmaktadır.

Dışavurumculuk akımının gelişimi ile birlikte sanatçıların öznel iç dünyalarını yansıtmaları ve sosyal konumlanış biçimlerindeki dönüşüm 20. Yüzyıl'da sanat dünyasını derinden etkilemiş ve bu etki günümüze dek sürmüştür.

Dışavurumculuğun çıkışıyla birlikte bireysel bakış açısını da geliştiren sanatçılar için akademik anlayışların ya da genel estetik kaygıların öneminin kalmadığı görülmüştür. Dışavurumcu sanatçılar soyut resim de yapsalar, figüratif resim de yapsalar, ortaya çıkan eserlerde asıl olan şey, resmin yapıma biçimi ve boyanın yarattığı plastik etki olmuştur. Anlık hisleri ön plana çıkan bu sanatçılar yaşadıkları duygusal patlamaları boya ile tuval üzerinde güçlü izler şeklinde yansıtmışlardır.

Dışavurumcu geleneğin yol açtığı öznel boya kullanımı, sanatçının eylemini tuval üzerinde gösterebileceği en etkili sanatsal yol olmuştur. Bu tarz resimlere baktığımızda görsel anlamda alacağımız zevkin yanı sıra, sanatçının eserini yaratırken ortaya çıkan eylem durumunu da takip edebilme şansına sahip oluruz.

Sonuç olarak günümüz sanatında da etkileri devam eden Dışavurumcu anlayışla birlikte sanatçı düşünsel ve estetik olarak tam anlamıyla özgürleşmiş, gördüğünün ötesine geçerek iç dünyasına dönmüş ve bunun sonucunda klasik sanatsal kaygıları aşarak, boyanın hem plastik hem de felsefi anlamda ifade aracı olabilmesini ve özneleşmesini sağlamıştır.

Buradan hareketle, bu alanda yapılacak yeni akademik ve sanatsal çalışmalar için kimi temel öneriler geliştirmek mümkündür. İlk olarak, boyanın ifade biçimi olarak kullanılmasının, resim sanatına ve sanatçılara getirdiği avantajlı ve dezavantajlı yönlerin akademik açıdan araştırılması önemlidir. Böylesi bir çalışma dışavurumcu tarzda çalışan sanatçılara boyanın öznel kullanım biçimi ile ilgili akademik ve aktüel bir tartışma zemini oluşturabilir. İkinci olarak, dışavurumcu sanatın günümüzdeki toplumsal ve teknolojik gelişmelerle biçimsel olarak nasıl değişmekte olduğu araştırılabilir. Böylesi bir araştırma, yalnızca yeni akademik çalışmalar için değil, yeni sanatsal üretimler için de önemli bir sorgulama zemini oluşturacaktır.

KAYNAKLAR

- Akkaya, C. (2007). *Yeni-Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İzmir.
- Altuna, S. (1970). *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*, (İkinci Baskı). İstanbul: Hayat Kitapları.
- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (Altıncı Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslantaş, Y. (2014). "Paleolitik ve Mezolitik (Epi-Paleolitik) Çağ'da Barınma". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24 (2), 319-343.
- Barres, M. (1997) *El Greco ya da Toledo'nun Gizi*, (Çev. K. Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi (Eserin orijinali 1923'te yayımlandı).
- Baykam, B. (1990) *Boyanın Beyni*, İstanbul: Gendaş.
- Baysal, A.M. (2004) *Dışavurumculuk-Yeni Dışavurumculuk ve Türk Resim Sanatına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Bölümü, İstanbul.
- Berger, J. (1999) *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev. Y. Salman, M. G. Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları (Eserin orijinali 1965'te yayımlandı).
- Cernuschi, C. (1998) "Jackson Pollock at MoMA": *On the Surface and under the Rug* Author(s): *Archives of American Art Journal*, 38(3/4), 30-38
- Cucchi, E. (2000) "Bir Katedral İnşa Etmek", (Çev. A. Cemal), *Sanat Dünyamız Dergisi*.
- Düvenci, E.E (2005). *Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar*, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Mersin.
- Fischer, E. (2003) *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi (Eserin orijinali 1959'da yayımlandı).
- Genç, A. (1989) *Sanat Yazıları II, Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi GSF Yayınları, 7(54-59).
- Gogh, V. V (2001) *Theo'ya Mektuplar*, (Çev. P. Kür). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2019) *Sanatın Öyküsü*, (Çev. E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi, (Eserin orijinali 1950'de yayımlandı).

Govan, T- Thompson, M- Krens, J (1989) *Neue Figuration Deutsch Malerei*, Düsseldorf: Prestel

<http://elektronikgazete.com/?p=3746> adresinden 05 Ocak 2015'te alınmıştır.

Isaacson, W. (2019) *Leonardo Da Vinci*, (Çev. E. Gözgülü). İstanbul: Domingo Yayınları

İnternet: Çarmıklı, B. (2014). Anıtların Adamı Anselm Kiefer. <http://www.banucarmikli.com/anitlarin-adami-anselm-kiefer/> adresinden 11 Ağustos 2019'da alınmıştır

İnternet: ÖZCAN, N. "Bedri Baykam, 80'li Yıllar-California Dönemi, 'Yeni Dışavurumculuk Akımının İlk Yılları'

İnternet: Paklacı, B. (2014). Ekspresyonizmin Türk Resim Sanatına Yansımaları. https://www.academia.edu/12708240/EKSPRESYON%C4%B0ZM_%C4%B0N_T%C3%9CRK_RES%C4%B0M_SANATINA_YANSIMALARI adresinden 11 Ağustos 2019'da alınmıştır.

İnternet: Senergüç, M. (2007). Sanattan... Baselitz'in Baş Aşağı Dünyası. <https://www.acikgazete.com/sanattan-baselitzin-ba-aa-dnyas/> adresinden 9 Ağustos 2019'da alınmıştır.

İnternet: Sever, B. (2013). Helen Frankenthaler'in Tekniği. <http://bilensever.blogspot.com/2013/09/helen-frankenthalerin-teknigi.html> adresinden 10 Ağustos 2019'da alınmıştır.

İnternet: Tuncer, M. (2018).80'ler Sanatında Göz Açıp Kapayınca Dek: Jean Michel Basquiat. <http://arsizsanat.com/80ler-sanatinda-goz-acip-kapayincaya-dek-jean-michel-basquiat/> adresinden 11 Ağustos 2019'da alınmıştır.

İnternet: Yılmaz, N. (2009). Georg Baselitz'in "netsreT" Dünyası. <http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR&articleid=622&bhcp=1> adresinden 12 Ağustos 2019'da alınmıştır

İprişoğlu, N- İprişoğlu, M. (2012) *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kahraman, H. B. (2005) *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kandinsky, W (2005) *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Çev. G.Ekici). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın (eserin orijinali 1912'de yayımlandı).

Klee, P. *Çağdaş Sanat Kuramı*, (Çev. M. Dündar). Ankara: Ürün Yayınları.

Korkmaz, S (2019) *Soyut Dışavurumculuk ve Jackson Pollock'un Resim Anlayışının Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Erzurum.

- Kuspit, D. (1988) *The New Subjectivism, art in 1980's*, London: U.M.I Press,
- Lynton, N (2004) *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1979'da yayımlandı).
- Najovits, S (2003) *Trunk of the Tree vol 1*, USA: Algora Publising.
- Özkan, Ö (2016) "Mark Rothko'nun "Seagram Resimleri'nde Mekana Yayılan Sessizlik". *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9 (18), 490-500.
- Pirim, N (Editör). (2005). *Rönesansın Serüveni*, İstanbul: YKY Yayıncılık.
- Read, H (1981) *Sanat ve Toplum*, (Çev. S. Mülayim). Ankara: Umran Yayınları.
- Richard, L (1999) *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Richter, G (1984) *Yunan Sanatı*. (Çev. B. Madra). İstanbul: Cem Yayınevi, 230
- Rosenberg H. (1991) "American Action Painters", *Art in Theory 1900-1990*, (Ed. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, London.
- Sandıkçı, D (2015) "Georg Baselitz Kimsenin Yapmadığını Yapan Ressam". *Artam Global Art and Design*. 54-61.
- Sandler, I (1996) *Art of the Postmodern Era, From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York: Icon Editions.
- Şenel, A (1982) *İlkel Topluluklardan Uygur Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Şimşek, A (2007) *Sanat ve İktidar*, (İkinci Baskı). Ankara: Kanguru Yayınları.
- Tansuğ, S (1992) *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tulumbacı, R (2018) *Alexandria'daki (İskenderiye) Buluntular Işığında İ.Ö.3.Yüzyıl'da Mısır Sanatında Görülen Kültür Etkileşimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı, İzmir.
- Zeki, S (2011). *Sanatta Yeni Figürasyon Olgusu ve Yeni Dışavurumcu Resim Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasat Dalı, İstanbul.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KANMAZ, Davut
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 21.09.1979, Ankara
Medeni hali : Evli
Telefon : 0 (533) 620 98 54
e-mail : davutkanmaz.art@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi /G.S.E., B.S.A.S.D.	Devam Ediyor
Lisans	Anadolu Üniversitesi / R.B.	2000
Lise	Yahya Kemal Beyatlı Lisesi	1988

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2009	Ankara, Çankaya Belediyesi	Resim Öğretmeni

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

- 2006 Marmara Üniversitesi, 4. Uluslararası Öğrenci Trienali, Sergi Kataloğu, İstanbul
- 2008 ArtVisit 3 Uluslararası Tasarımcı ve Sanatçı Kataloğu, İstanbul
- 2017 Visual Arts For Europa, Venedik Sergi Kataloğu, Venedik
- 2017 Synergie, Sergi Kataloğu, Ankara
- 2019 Başkent Üniversitesi, Gençlerle Birlikte, Sergi Kataloğu, Ankara

Kişisel Sergiler

- 2010 Sıradan Haller, Resim Sergisi, UMAG Sanat Galerisi, Ankara
- 2019 Davut Kanmaz Resim Sergisi, Galeri Akdeniz, Ankara

Karma Sergiler

- 2005 İstanbul Sanat Fuarı Tüyap İstanbul
- 2005 Anadolu Üni. 20. Yıl Sergisi Çağdaş Sanatlar Merkezi Ankara
- 2006 İstanbul Sanat Fuarı Tüyap İstanbul
- 2006 Marmara Üniversitesi Uluslararası Öğrenci Trienali İstanbul
- 2007 Terraco Group 25. yıl Resim Yarışması sergisi
- 2016 15x15 Penceresinden Anadolu, Anadolu Üni. İ.B.F. Sergi Salonu, Eskişehir
- 2016 52 Dakika Sergisi, Galeri Kara, Ankara

- 2016 Genç Sanatçılar Buluşması (+-), Mustafa Ayaz Müzesi, Ankara
- 2016 Özgün Bas Sergisi, Gazi Üni. Malik Aksel Sergi Salonu, Ankara
- 2016 Maske ve Gölge Sergisi, Başkent Üniversitesi, Ankara
- 2016 Karışık İşler Sergisi, Turuncu Sanat, Ankara
- 2017 Expanse, Selanik, Yunanistan
- 2017 Synergie, Dibeklihan, Bodrum
- 2017 Viva Arte, Venedik Resim Sergisi, Venedik, İtalya
- 2017 Ankara Sanatçı Buluşması, Kültür Bakanlığı Hasan Rıza Sergi Salonu, Ankara
- 2017 30x30 Eserler sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2017 Cumhuriyet 2017, İzmit Tarihi Gar Sergi Salonu, İzmit
- 2018 2.Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi, Güray Müze, Kapadokya
- 2018 Exhiport, Galerie Da Vinci Art, Paris, Fransa
- 2018 Synergie, Platform A Sanat Galerisi, Ankara
- 2018 Serbest Bölge, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2019 Çıkış-Exit, Galeri Akdeniz, Ankara

Hobiler

Sinema, Müzik, Organik Tarım



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

