



**T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

20. YÜZYIL BATI SANATINDA DIŞAVURUMCU OTO-PORTRE

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

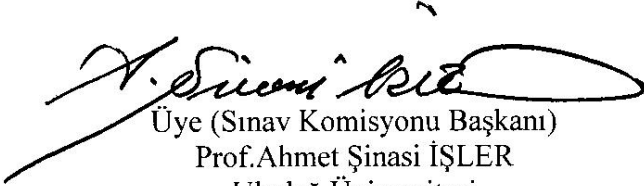
Barış GENÇLER


**Danışman:
Yrd.Doç. Meryem UZUNOĞLU**

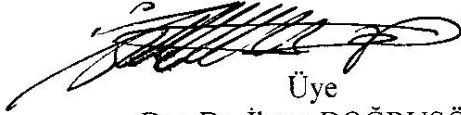
BURSA – 2015

T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Resim Anasanat Dalında, 70094800 numaralı **Barış Gençler**'in hazırladığı “**20. Yüzyıl Batı Sanatında Dışavurumcu Oto-Portre**” konulu **Yüksek Lisans Çalışması** ile ilgili tez savunma sınavı, 11/06/2015 günü 13:30 – 15:030 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **başarılı** olduğuna **oy birliği** ile karar verilmiştir.


Üye (Sınav Komisyonu Başkanı)
Prof.Ahmet Şinasi İŞLER
Uludağ Üniversitesi


Üye (Tez Danışmanı)
Yrd.Doç. Meryem UZUNOĞLU
Uludağ Üniversitesi


Üye
Doç.Dr. İhsan DOĞRUSÖZ
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

11/06/2015

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Barış GENÇLER
Üniversite : Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı : Resim
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : xvi + 150
Mezuniyet Tarihi : 11 / 06 / 2015
Tez Danışman(lar)ı : Yrd.Doç. Meryem UZUNOĞLU

20. Yüzyıl Batı Sanatında Dışavurumcu Oto-Portre

Bir akım olarak “dışavurumculuk” 20. Yüzyılın erken dönemlerine tarihlendirilse de, yaklaşım olarak çok daha eski zamanlara dayanmaktadır. Çünkü insanoğlu “doğa”yı tasvir ederken içinde yaşattığı tüm duyguları da sanat eserlerine yansıtmıştır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Sanayi Devrimi, köyden kente göç ve I. Dünya savaşı gibi toplumsal çalkantıların birey üzerindeki yıkıcı etkileri dışavurumculuk akımının bir sanat akımı olarak proleteryanın gelişme gösterdiği Almanya’da ortaya çıkmasına neden olmuştur ve düşünce temeli kısa sürede tüm Avrupa’da benimsenmiştir.

Batı sanatında Rönesans’tan itibaren bir dökümantasyon aracı olarak ortaya çıkan portrecilik geleneği, din adamları ve yönetici-soylu sınıfın talepleri doğrultusunda gelişmiştir. Portrecilik, yüzyıllar boyunca sınıfsal statünün göstergesi olarak hizmet vermiştir.

Sanatçının kendi suretini tasvir ettiği oto-portreler ise öz-anlatım formları olarak karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyıla kadar olan süreçte resmedilen oto-portrelerin ardında farklı yönlendirmelerin bulunduğunu ifade etmek mümkündür. 15. yüzyılda ön çalışma

veya eskiz niyetiyle yapılan oto-portreler, 16. yüzyılda kimlikle ilgili farkındalığın gelişmesiyle birlikte sanatsal maharetin gösterildiği reklam araçlarına dönüşmüştür. Oto-portreler kimi zaman sanatçının toplumsal konumunu yansıtmak kimi zaman da bireylerin cinsel cazibesini ifade etmek için yapılmışlardır. Özel anlara ithaf edilmiş oto-portreler olduğu gibi, anlık duyguların ya da iç hesaplaşmaların ifadesi olan oto-portrelere rastlamak da mümkündür.

20. yüzyılda ise oto-portrecilik sanatçının kendi iç dünyasını araştırdığı bir çerçeveye yerleşmiş ve kendini incelemenin formuna dönüşmüştür. Dışavurumcu oto-portreler, sahiplerinin çeşitli ruh hallerini betimlerken bazen melankolik, hüznü bazen de agresif ve tehdit edici görünümlere bürünmüşlerdir.

Bu çalışmada dışavurumculuk akımı kapsamında yer alan oto-portre eserlerin çözümlenmesi amaçlanmıştır. Tarama yöntemi kullanılarak oluşturulan bu çalışma altı bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölümde; dışavurum kavramı ve dışavurumculuk tanımlanmıştır. Üçüncü bölümde dışavurumculuğu hazırlayan toplumsal ve kültürel etkenler incelenmiştir. Dördüncü bölümde dışavurumculuğu hazırlayan biçimsel etkenler ele alınmış ve beşinci bölümde ise dışavurumculuğun gelişim süreci değerlendirilmiştir.

Altıncı bölümde portre ve oto-portre tanımlanmış, benzer ve farklı yönleri tartışılmış, portreciliğin gelişimi incelenmiş ve dışavurumcu oto-portreler çözümlenerek gruplandırılmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Dışavurum, Portre, Oto-portre,

ABSTRACT

Name and Surname : Barış GENÇLER
University : Uludağ University
Institution : Social Science Institution
Field : Painting
Degree Awarded : Master / MFA
Page Number : xvi + 150
Degree Date : 11 / 06 / 2015
Supervisor (s) : Assist. Prof. Meryem UZUNOĞLU

Expressionist Oto-Portrait in 20th. Century Western Art

Although, as an art movement, “Expressionism” is dated in the early 20th century, its origin is roughly way more ancient. The reason for it is that while portraying the ‘nature’, humans always reflected on their creations all their deeply feelings as well.

By the first quarter of the 20th century, the destructive impacts of the social upheavals such as the Industrial Revolution, rural depopulation and World War I on individuals paved the way for the movement of Expressionism to emerge as an artistic movement in Germany. And, soon after that, it was adopted in the whole Europe.

The portrait tradition, emerging as a way of documentation in the Western art since the Renaissance, marched towards the demands of the Church, the aristocracy and the Imperial families. The portrait art served in proving the hierarchy within social statues for centuries.

A self-portrait in which an artist depicts his own face is a way of self-expression. It is quite possible to state that there were many various motives behind the self-portraits created within the period until the 20th century. Made for the preliminary or sketching purposes in the 15th century, self-portraits turned into the promotion tools, by which the

artistic competence and mastery were exhibited, by the increasing awareness on identity in the 16th century. They were created either to reflect the social statuses of the artist or to express his sensual appealing. It is possible to find self-portraits, attributed to special moments, as well as being an expression of instant feelings or internal feuds.

In the 20th century, self-portrait artistry settled within a frame, in which the artist sought for his own inner-world, and turned into a form of self-examination. Depicting the various states of minds of their owners, the Expressionistic self-portraits lapsed into sometime melancholic and sorrowful, or sometime aggressive and threatening looks.

The objective of this study is to analyze the self-portrait works of the Expressionist movement. Constructed by using the scanning method, the study consists of six chapters. In the first two chapters, the notion of 'expression' and 'Expressionism' have been defined. It has been reviewed the social and cultural contributing causes paving the way for the movement in the third chapter. In the forth, the stylistic factors emerging the Expressionism have been discussed and then, the development process of the movement has been assessed in the fifth chapter.

Finally, in the sixth chapter, the 'portrait' and 'self-portrait' have been defined, the similarities and differences between the two have been analyzed, and the Expressionistic self-portraits have been categorized by analyzing.

Key Worlds: Expression, portrait, Self-portrait,

ÖNSÖZ

Sanatçının toplumsal veya mikro çevresinin iç dünyasında meydana getirdiği değişikliklerin bir ifadesi olduğu düşünülen dışavurumcu eserlerin, günümüzde etrafımızda gerçekleşen toplumsal ve kültürel olayları ele alışıımız, değerlendirmemiz ve doğru tepkiler geliştirebilmemiz bağlamında önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Bu çerçevede ele alınan çalışmanın çıkış noktasını sanatçının iç dünyasına giden en kısa yollardan biri olan dışavurumcu oto-portrelerin incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmanın oluşturulmasına kaynaklık eden Rönesans'tan 20. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan süreçte birçok referans sanatçı olduğu gibi, teknik ve içerik yönünden Ernst Ludwig Kirchner ve Egon Schiele'in dışavurumcu yaklaşımla gerçekleştirdiği çalışmalar da büyük katkı sağlamıştır.

Bu amaç doğrultusunda hazırlanan "20. Yüzyıl Batı Sanatında Dışavurumcu Oto-Portre" adlı çalışmada katkı sağlayan değerli hocam Prof. Ahmet Şinasi İŞLER'e, bütün çalışma süresince desteğini esirgemeyen değerli danışman hocam Yrd.Doç. Meryem UZUNOĞLU'na, maddi ve manevi destekleri ile her zaman yanımda olan annem, babam, eşim ve bir süre önce aramıza katılan oğlum Tibet'e teşekkür eder, bu çalışmanın resim sanatına ilgi duyan herkese faydalı olmasını dilerim.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	xi
RESİM LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DIŞAVURUMCULUĞUN TANIMI.....	3
---------------------------------	---

İKİNCİ BÖLÜM

2. DIŞAVURUMCU YAKLAŞIM.....	5
------------------------------	---

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DIŞAVURUMCULUĞU HAZIRLAYAN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ETKENLER.....	11
3.1. 19. Yüzyıl'ın Son Çeyreği ile 20. Yüzyıl Başlarında Avrupa'da Siyasal Durum.....	11
3.2. Sanayi Devrimi'nin Toplumsal Yapı ve Birey Üzerindeki Etkileri.....	11
3.3. I. Dünya Savaşının Toplumsal Yapı ve Birey Üzerindeki Etkileri.....	12
3.4. Yazın Dünyası.....	13

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. DIŞAVURUMCULUĞU HAZIRLAYAN BİÇİMSEL ETKENLER.....	15
4.1. Primitifler'in Dışavurumculuğa Katkısı.....	15
4.2. Modern Dönem Sanatçılarının Dışavurumculuğa Katkısı.....	15

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. DIŞAVURUMCULUĞUN GELİŞİM SÜRECİ.....	21
5.1. Alman Dışavurumculuğunun Gelişimi.....	22
5.1.1. Die Brücke (Köprü) Grubu.....	25
5.1.1.1. Ernst Ludwig Kirchner.....	29
5.1.1.2. Erich Heckel.....	36
5.1.1.3. Karl Schmidt-Rottluff.....	42
5.1.1.4. Max Pechstein.....	45
5.1.1.5. Otto Mueller.....	47
5.1.2. Münih Yeni Sanatçılar Birliği.....	49
5.1.3. Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) Grubu.....	51
5.1.3.1. Wassily Kandinsky.....	54
5.1.3.2. Franz Marc.....	58
5.1.3.3. August Macke.....	61
5.1.4. Kuzey Almanya.....	64
5.1.4.1. Emil Nolde.....	65
5.1.4.2. Paula Modersohn-Becker.....	66
5.1.4.3. Christian Rohlf's.....	68
5.1.5. Ren Bölgesi Sanatçıları.....	69
5.2. Fransa'da Dışavurumculuk.....	71
5.3. Avusturya'da Dışavurumculuk.....	79

ALTINCI BÖLÜM

6. PLASTİK SANATLARDA ANLATIM ARACI OLARAK OTO-PORTRE.....	82
--	----

6.1. Portre ve Oto-Portrenin Tanımı.....	82
6.2. Portre Ve Oto-Potrenin Karşılaştırılması /Benzerlikler-Farklılıklar.....	83
6.3. Portreciliğin Gelişimi.....	84
6.4. Oto-Portrenin Görünümleri.....	89
6.4.1. Nesne Olarak Oto-Portre.....	90
6.4.2. Teknik Deneyim Olarak Oto-Portre.....	91
6.4.3. Sanatsal ve Toplumsal Kimliğin Temsili Olarak Oto-Portre.....	96
6.4.4. İç Hesaplaşma Olarak Oto-Portre.....	101
6.4.5. Anlık Duyguların İfadesi Olarak Oto-Portre.....	103
6.5. Dışavurumcu Oto-Portrede Fiziksel ve Tinsel Öğelerin Yansıtılması.....	106
ESER METNİ.....	123
SONUÇ.....	139
KAYNAKLAR.....	142
ÖZGEÇMİŞ.....	149

KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
a.g.e.	Adı Geçen Eser
a.g.m.	Adı Geçen Makale
çev.	Çeviren
ed.	Editör
s.	Sayfa
t.ü.y.	Tuval Üzerine Yağlıboya

RESİM LİSTESİ

Resim 1: El Greco, "Beşinci Mührün Açılışı" 1608-1614, t.ü.y., 222,3x193cm, Metropolitan Museum of Art, New York	6
Resim 2: Rembrandt van Rijn, "Ressamın Zeuxis olarak Oto-portresi" 1662, t.ü.y., 82,5x65cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln	7
Resim 3: Francisco Goya "Cadılar Günü", 1821-1823, t.ü.y., 140,5x435,7cm, Prado Museum, Madrid	7
Resim 4: Detay: "Cadılar Günü"	8
Resim 5: Caspar David Friedrich, "The Abbey in the Oakwood", 1808-1810, 110x171cm, Alte Ulusal Galeri, Berlin.....	9
Resim 6: Odilon Redon, "Yeşil Ölüm", 1905, 54,93x46,99 cm, TÜYB, Private Collection	16
Resim 7: Paul Gauguin, "Haleli Oto-Portre", 1889, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 72,9x51.3 cm.....	18
Resim 8: Vincent van Gogh, "Zouave Yarım Boy", 1888, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 31.5x23.6cm.....	19
Resim 9: James Ensor, "Maskelerle Oto-Portre", 1899, T.Ü.Y.B., 120x80cm	20
Resim 10: E. L. Kirchner, "Halle'de Kırmızı Kule", 1915, TÜYB, Folkwang Müzesi, Essen, Almanya	22
Resim 11: Henry Matisse, "Madame Matisse'in Portresi" (Yeşil Çizgi), 1905, Tuval Üzerine Zamklı Ve Yağlı Boya, 40.50x32.5cm., Statens Museum for Kunst, Copenhagen.....	28
Resim 12: E.L. Kirchner, "Kadın Portresi" 80.6x70.5cm. 1911, TÜYB, Saint Louis Art Museum.....	28
Resim 13: E.L. Kirchner, "Kafe", 1904, Baskiresim, 9.4x12.8cm.....	30
Resim 14: E.L. Kirchner, " Odada Yıkanan Kadınlar " 1908, t.ü.y.	31
Resim 15: E.L. Kirchner, "Female Artist" (Gösteri Sanatçısı, Marcella), 1910, t.ü.y., 100x76 cm. Brücke Museum, Berlin	32
Resim 16: E.L. Kirchner, " Berlin'de Sokak Görüntüsü ", 1913-1914, TÜYB, 121x95cm., Neue Galerie, NY, USA	34
Resim 17: E.L. Kirchner, " Potsdam Alanı ", 1914, 200x150cm. t.ü.y., Staatliche Museen, Berlin	35
Resim 18: Erich Heckel, "Masks" (Maskeler) Ağaç Baskı, Kompozisyon: 15.1 x 21 cm / Kağıt: 22.8 x 31.9 cm. Dresden.....	37
Resim 19: Erich Heckel, " Gölette Yıkananlar ", 1911, Ağaç Baskiresim, Kompozisyon: 11.2 x 11.2 cm / Kağıt: 21.9 x 25.2 cm.	38
Resim 20: Erich Heckel, " Atölyede ", 1909, Ağaç Baskiresim, Kompozisyon: 17.1 x 13.5 cm. / Kağıt: 28.9 x 23.2 cm.	39
Resim 21: Erich Heckel, " Masada İki Adam ", 1912.....	40
Resim 22: Erich Heckel, "Convalescence of a Woman " (Kadının İyileşme Süreci).....	40
Resim 23: " Erich Heckel, Cam Gün ", 1913, TÜYB, 120x96cm., Pinakothek der Moderne - Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih.....	41
Resim 24: Karl Schmidt-Rottluff, "Rosa Schapire'nin Portresi", 1911, TÜYB, 84x76cm. Brücke Museum, Berlin	43

Resim 25: Karl Schmidt-Rottluff, "İsa ve Zina Yapan Kadınlar" 1918, (Dokuz Holzschnitte Serisinden), Ağaç Baskiresim, Kompozisyon: 39.5 x 49.9 cm. / Kağıt: 50.8 x 65.6 cm.....	44
Resim 26: Max Pechstein, "Palau Üçlüsü" t.ü.y., 119x353cm. 1917, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.....	47
Resim 27: Otto Mueller, " Çingeneler ve Ayçiçekleri", 1927, Çuvalbezi Üzerine Tutkalboya, 145x105 cm., Saarland Museum, Saarbrücken.....	48
Resim 28: Wassily Kandinsky, "Murnau'da Sonbahar", 1908, p.ü.y., 32.3x40.9 cm., Özel Koleksiyon	50
Resim 29: Wassily Kandinsky, "Dağ" 1909, t.ü.y., 109x109 cm	50
Resim 30: Wassily Kandinsky, "Mavi Atlı" 1903, 52.1 x 54.6 cm.	52
Resim 31: Der Blaue Reiter Almanac Kapağı	52
Resim 32: Wassily Kandinsky, "Renkli Yaşam" 1907, Tuval Üzerine Tempera, 130x162.5 cm.....	55
Resim 33: Wassily Kandinsky, "Kompozisyon 2 İçin Çalışma", 1910, 97.5x130.5cm.	55
Resim 34: Wassily Kandinsky, "İnek", 1910, t.ü.y.....	56
Resim 35: Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VIII", 1923, t.ü.y., 140x201 cm.	57
Resim 36: Wassily Kandinsky, "Göğün Mavisi", 1940, t.ü.y., 100x73 cm.	58
Resim 37: Franz Marc, "Saman Demeti", 1907, t.ü.y., 78.74x58.42 cm. Iowa Üniversitesi Sanat Müzesi, Amerika	59
Resim 38: Franz Marc, "Maymun", 1912, t.ü.y., 70.4x100 cm. Staedtische Galerie Lenbachhaus, Almanya	60
Resim 39: Franz Marc, "At ve Köpek", 1913	61
Resim 40: August Macke, "Ren Balıkçıları", 1907, 40.3x44.5 cm. Staedtische Galerie Lenbachhaus, Almanya	62
Resim 41: August Macke, ""Tegernsee'de Tekne", 1910, ahşap üzerine yağlı boya, 72x50.5 cm.	62
Resim 42: August Macke, "At Üstünde Amerikan Yerlileri", 1911, 44x60 cm. Staedtische Galerie Lenbachhaus, Almanya	63
Resim 43: August Macke, "Şapka Dükkanı Önünde İki Kadın", 1914	64
Resim 44: Emil Nolde, "Dansçı" 1913, Litograf Baskiresim, Kağıt: 60x76 cm. / Kompozisyon: 53.3x68.8cm.....	65
Resim 45: Emil Nolde,"İki Rus", 1915, TÜYB, 73.4x90 cm.	66
Resim 46: Paula Modersohn-Becker, "Kamelyalı Otoportre" 1907, Ahşap Levha Üzerine Yağlı Boya, 61.5x30.5 cm. Museum Folkwang, Essen	67
Resim 47: Christian Rohlf, "Cambazlar", 1916, Tuval Üzerine Tempera, 110x75.5cm. Museum Folkwang, Essen	68
Resim 48: Heinrich Campendonk, "İnek ve Buzağı", 1914	69
Resim 49: Heinrich Campendonk, "Kır Manzarası", t.ü.y., 100x85.5 cm. Saint Louis Art Museum, St. Louis.....	70
Resim 50: Georges Rouault, "Trajik Palyaço", 1911, Ahşap Üzerine Yağlıboya ve Guaj, 38x27 cm.....	72
Resim 51: Georges Rouault, "İsa'nın Yüzü", 1939 dolayları, Karışık Teknik, 90x66.3 cm.....	73
Resim 52: Amedeo Modigliani, "Viyolonselist", 1909, t.ü.y., 130x80 cm.....	74
Resim 53: Amedeo Modigliani, "Karyatid", 1912, t.ü.y.....	75
Resim 54: Maurice de Vlaminck, "Pipolu Adam", 1900.....	76

Resim 55: Marc Chagall, "Çiçekli Çıplak", 1911, Kağıt Üzerine Guaş, 33.5x 24 cm.....	77
Resim 56: Chaim Soutine, "Manzara", 1919, t.ü.y.....	78
Resim 57: Chaim Soutine, "Sığır Leşi" 1924, t.ü.y., 140.3x107.6 cm.....	79
Resim 58: Egon Schiele, "Mavi Elbiseli Kız" 1911, kağıt üzerine suluboya, 47.8x31.7 cm.....	80
Resim 59: Knossos Sarayı'ndan "Minoan Kadını yada Tanrıçası" 1450-1400 M.Ö., Duvar Resmi Parçası, yükseklik: 25.4 cm., Herakleion Arkeoloji Müzesi.....	85
Resim 60: "Güzel Bodhisattva" (Mağara 1'deki Duvar Resminden Detay), M.S. 450-500, Ajanta, Maharashtra Eyaleti, Hindistan.....	86
Resim 61: Leonardo da Vinci, "Yaşlı Adam Başı" 1488, Kağıt Üzerine Mürekkep, 11.2x7.5 cm.....	87
Resim 62: Rembrandt van Rijn, "Gülen Filozof Democritus Olarak Genç Rembrandt", 1628-1629.....	92
Resim 63: Rembrandt van Rijn, "Oryantal Kıyafetle Kanişli Oto-Portre" 1631, Panel Üzerine Yağlı Boya.....	93
Resim 64: Rembrandt van Rijn, "Saskia ile Oto-Portre" 1635.....	93
Resim 65: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1640.....	93
Resim 66: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1643.....	94
Resim 67: Rembrandt van Rijn, "Büyük Oto-Portre" 1652.....	94
Resim 68: Rembrandt van Rijn, "Küçük Oto-Portre" 1656.....	94
Resim 69: Rembrandt van Rijn, "Havari Paul olarak Oto-Portre" 1661.....	95
Resim 70: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1665.....	95
Resim 71: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1669.....	95
Resim 72: Parmigianino, Dış Bükey Aynada Oto-Portre, 1523-1524, Kavak Ahşap Üzerine Yağlıboya, 24,5 cm., Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya.....	97
Resim 73: Albrecht Dürer, Oto-Portre, Parşömen Üzerine Yağlıboya (tuvale transfer 1840), 56.5 cm × 44.5 cm. Louvre Müzesi, Paris.....	98
Resim 74: Albrecht Dürer "Oto-Portre" 1498, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 52 cm x 41 cm. Prado Müzesi, Madrid.....	98
Resim 75: Albrecht Dürer, "Oto-Portre" Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 66.3 cm × 49 cm, Alte Pinakothek, Münih.....	99
Resim 76: Albrecht Dürer, "Çıplak Oto-Portre", 1503-1505, Yeşil Kağıt Üzerine Siyah Mürekkep ve Beyaz Boya.....	100
Resim 77: Judith Leyster, "Oto-Portre" 1630, Tuvall Üzerine Yağlıboya, 74.6 x 65.1 cm.....	100
Resim 78: Leonardo da Vinci, "Oto-portre" 1512, Kağıt Üzerine Kırmızı Tebeşir.....	102
Resim 79: Sofonisba Anguissola, "Yaşlı Kadın Olarak Oto-Portre" 1610, t.ü.y.....	102
Resim 80: Katsushika Hokusai, "Yaşlı Adam Olarak Oto-Portre" 1845, Kağıt Üzerine Siyah ve Kırmızı Mürekkep.....	103
Resim 81: Renbrandt van Rijn, "Gözleri Açık Oto-Portre" 1630.....	104
Resim 82: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1659, TÜYB, 84x66 cm.....	104
Resim 83: Francisco Goya, "Doktor Arrieta ile Oto-Portre" 1820, t.ü.y., Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minesota, Amerika.....	105
Resim 84: Caspar David Friedrich, "Oto-Portre" 1810, Kağıt Üzerine Siyah Tebeşir.....	106
Resim 85: Vincent van Gogh, "Bandajlı Oto-Portre" 1889, Tuvall Üzerine Yağlıboya, 60,5x50 cm. Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra.....	107
Resim 86: Otto Dix, "Mars Olarak Oto-Portre" 1915.....	108

Resim 87: Otto Dix, "Asker Olarak Oto-Portre", 1914, 68 x 53,5 cm, Kağıt Üzerine Yağlı Boya.....	109
Resim 88: Otto Dix, "Topçu Kaskıyla Oto-Portre" 1914, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 68x53,5 cm. Municipal Gallery, Stuttgart.....	110
Resim 89: Max Beckmann, "Şampanya Bardaklı Oto-Portre" 1919, t.ü.y.....	110
Resim 90: Egon Schiele, "Ayakta Oto-Portre" 1910.....	112
Resim 91: Helene Schjerfbeck, "Oto-Portre", 1912, t.ü.y.....	113
Resim 92: Helene Schjerfbeck, "Siyah Zeminli Oto-Portre" 1915, t.ü.y.....	113
Resim 93: Helene Schjerfbeck, "Oto-Portre" 1935, t.ü.y.....	114
Resim 94: Helene Schjerfbeck, "Oto-Portre" 1944, t.ü.y.....	114
Resim 95: Helene Schjerfbeck, "Yaşlı Bir Ressam Olarak Oto-Portre" 1945, t.ü.y.....	114
Resim 96: Ernst Ludwig Kirchner, "Asker Olarak Oto-portre" 1915, t.ü.y., 69,2x61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, USA.....	116
Resim 97: Ernst Ludwig Kirchner, "Model ile Birlikte Oto-portre", 1910, t.ü.y., 149,9x100,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Almanya	116
Resim 98: Oscar Kokoschka, "Yozlaşmış Bir Sanatçının Oto-Portresi" 1937, t.ü.y., 110x85 cm	117
Resim 99: Oskar Kokoschka, "Rüzgarın Gelini" 1913-1914, 181x220cm, t.ü.y.....	118
Resim 100: Edvard Munch, "Çiğlik" 1893, Mukavva Üzerine Tempera ve Pastel 91 x 73.5 cm. Ulusal Galeri, Oslo, Norveç	118
Resim 101: Ludwig Meidner, "Oto-Portre" 1920, Baskiresim (Kuru Kazıma)	120
Resim 102: Karl Schmidt-Rottluff, "Monokllu Oto-Portre" 1910, t.ü.y.....	120
Resim 103: Marianne von Werefkin, "Oto-Portre" 1910, Kartona Yapıştırılmış Kağıt Üzerine Tutkal Boya, 51x34 cm.....	121
Resim 104: Erich Heckel, "Bir Adamın Portresi" 1919, Ağaç Baskiresim, 46,2x32,4 cm.	122
Resim 105: Barış Gençler, Çalışma 001 (2014), tuval üzerine karışık teknik, 100x150 cm.....	124
Resim 106: Barış Gençler, Çalışma 002 (2014), tuval üzerine karışık teknik, 90x110 cm.....	125
Resim 107: Barış Gençler, Çalışma 003 (2014), tuval üzerine karışık teknik, 90x125 cm.....	126
Resim 108: Barış Gençler, Çalışma 004 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 110x90 cm.....	127
Resim 109: Barış Gençler, Çalışma 005 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 90x110 cm.....	128
Resim 110: Barış Gençler, Çalışma 006 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 120x80 cm.....	129
Resim 111: Barış Gençler, Çalışma 007 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 95x135 cm.....	130
Resim 112: Barış Gençler, Çalışma 008 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 90x110 cm.....	131
Resim 113: Barış Gençler, Çalışma 009 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 130x100 cm.....	132
Resim 114: Barış Gençler, Çalışma 010 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 140x85 cm.....	134

Resim 115: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm...	135
Resim 116: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	135
Resim 117: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	135
Resim 118: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	135
Resim 119: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	136
Resim 120: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	136
Resim 121: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	136
Resim 122: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	136
Resim 123: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	136
Resim 124: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	136
Resim 125: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	137
Resim 126: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	137
Resim 127: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	137
Resim 128: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	137
Resim 129: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	137
Resim 130: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	137
Resim 131: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	138
Resim 132: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm....	138

GİRİŞ

Dışavurumculuk akımı 20. Yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş modern sanat akımlarından biridir. Dışavurumcular doğalcılık karşıtı olan biçim ve renklerle duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmayı amaçlamışlardır. Ancak dışavurumculuk, sadece modernlere özgü bir tavır değildir. Dışavurumculuk akımı ile doğrudan bağı olmasa da tutum ortaklığı gösteren sanat tarihinin tüm dönemlerinde izlenebilecek bir dışavurumcu eğilimden söz etmek mümkündür. Akım olarak ele alınan iç dünyanın dışa vurumu olarak tanımlayabileceğimiz dışavurumcu eylem ile iç dünyaya giden en kısa yollardan biri olan oto-portre eyleminin kesiştiği alanda bulunan dışavurumcu oto-portrelerin incelendiği bu çalışmanın, sanatçıları bu türde çalışmaya iten toplumsal, sosyal, kültürel ve siyasi nedenleri daha anlaşılır hale getireceği gibi bu nedenlerin insanın benliğini nasıl etkilediği ve davranışlarını nasıl değiştirdiğinin incelenmesi çerçevesinde önemli olduğu düşünülmektedir.

Literatürde Dışavurumculuk, Portre ve Oto-portre konularında yapılmış bir çok çalışma bulunmakla birlikte bu araştırma, dışavurumculuk ile oto-portreyi birlikte ele alarak konunun çerçevesini genişletirken, incelenen eserler bağlamında da konuya daha detaylı ve derinlemesine bir yaklaşım getirmeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma altı bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölümde; dışavurum kavramı ve dışavurumculuk tanımlanmıştır. Üçüncü bölümde dışavurumculuğu hazırlayan toplumsal ve kültürel etkenler, 19. Yüzyıl'ın son çeyreği ile 20. Yüzyıl başlarında Avrupa'da siyasal durum, Sanayi Devrimi'nin ve Birinci Dünya Savaşı'nın toplumsal yapı ve birey üzerindeki etkileri ve yazın dünyası başlıkları ile incelenmiştir. Dördüncü Bölümde dışavurumculuğu hazırlayan biçimsel etkenler, primitifler ve modern akımların katkıları üzerinden incelenmiştir. Beşinci Bölümde ise dışavurumculuğun gelişim süreci, sanatçı grup ve birlikleri başlıkları ile incelenmiştir. Sanat tarihi boyunca özellikleri nedeni ile dışavurumcu anlayış içerisinde ele alınabilecek eserler, dışavurumculuk akımını hazırlayan toplumsal ve kültürel etkenler, dışavurumculuğun gelişim süreci, gruplar, galeriler, yayınlar ve eserler incelenerek dışavurumculuk akımı irdelenmiştir.

Altıncı bölümde portre ve oto-portre tanımlanmış, benzer ve farklı yönleri tartışılmış, portreciliğin gelişimi incelenmiş ve dışavurumcu oto-portreler çözümlenerek gruplandırılmıştır.



1. DİŞAVURUMCULUĞUN TANIMI

20. yüzyılın başlangıcında Fransa’da Fovistler (1898-1908), Almanya’da Köprü “*Die Brücke*”(1905-1913) ve Mavi Atlı “*Der Blaue Reiter* (1911-1914) gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası “dış dünyanın izlenimi yerine duygularının dışavurumu” na yönelmeleridir. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmelerin bütünü, genel olarak “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınmaktadır. Richard Lionel’a (1881-1969) göre; “*dışavurumculuk bir kuşağın belirli bir düşünsel ortamıyla birbirine bağlanmış bireysel kişiliklerin toplamıdır.*¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde “dışavurumculuk”un karşılığı “*Ekspresyonizm*” ya da “*Anlatımcılık*”dır (*İng. Expressionism, Fr. Expressionnisme, Alm. Expressionismus*).²

Öte yandan 1910’ların başlarında şiddetli duygusal patlamaların öznel ifadeleri olmaları dışında ortak bir payda altında toplayamayacağımız, bir kurama dayanmayan bireysel çıkışları henüz bir akım dahilinde anmak mümkün değildir. Wilhelm Worringer (1881-1965), Sturm Dergisi’nin Ağustos 1911 sayısında Paul Cezanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) ve Henri Matisse’in (1869-1954) resimlerini “dışavurumcu” olarak nitelendirirken, Berlin’li galerici Paul Cassier (1871-1926), Edward Munch’un (1863-1944) resimlerini izlenimcilerden ayırmak için “dışavurumcu” terimini kullanmıştır.³ Farklı sanatçılar için farklı tarihlerde “dışavurumcu” nitelemesi yapılırsa da bir akım olarak “Dışavurumculuk”, kuramcılar tarafından bu tarihlerde henüz tanımlanmamıştır.

1911 Nisanında, 22. Berliner Sezession fuarının kataloğuna eklenen önsözde Dışavurumculuk, Picasso (1881-1973), Braque (1882-1963) ve Dufy (1877-1953) gibi genç Fransız ressamlarının sanatını ayırt edici bir kavram olarak kullanılmıştır. Sheppard’göre, “*1911’in sonuna gelindiğinde artık izlenimciliğe karşı çıkan bütün ressamlar dışavurumcu sayılmaktadır.*”⁴

¹ Richard Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitap Evi, İstanbul, 2005, s 26

² Mehmet Fırıncı, “Alman Ekspresyonizmi, Die Brücke ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi** 19, s. 111

³ Norbert Wolf, **Dışavurumculuk**, çev. Mehmet Tahsin Yalın, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 6

⁴ Richard Sheppard, “Alman Dışavurumculuğu”, **Modernizmin Serüveni**, Enis Batur, çev. G.Ö., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 239

Norbert Lynton'a göre de dışavurumculuk ilk olarak izlenimcilik karşıtı veya Fransız sanatında izlenimci ilkelerin yadsınması anlamında kullanılmıştır. Terim, bilhassa Almanya'da sanat alanında izlenimcilik sonrası bütün gelişmeleri kapsamıştır. Dışavurumculuğun müzik, edebiyat ve plastik sanatlarda konular ile biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilim olduğu düşünülmektedir. Dışavurumcular, doğalcılık karşıtı olan biçim ve renklerle duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmayı amaçlamışlardır.⁵ Dışavurumculuk teriminin çok yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamasında, Paul Fechter'in (1880-1958) 1914'te Köprü ve Mavi Atlı gruplarının resim anlayışlarına odaklanan "Der Expressionismus" isimli kitabını yayımlaması çok önemli bir dönüm noktası olmuştur.⁶

⁵ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan - Sadi Öziş, Remzi Kitap Evi, İstanbul, 2009, s. 12

⁶ Wolf, **a.g.e.**, s. 15

2. DIŞAVURUMCU YAKLAŞIM

Sanat tarihinde ortaya konulan ve yansıtmacı olarak görülen eserlerin dış dünyaya referans verdikleri yadsınamaz bir gerçektir. Ancak aynı biçim dilini kullanarak aynı manzarayı/gerçekliği betimleyen iki sanatçının ortaya koyduğu eserlerin birbirinden farklı olacağına dair pek çok örnekle karşılaşmak mümkündür. Bunun nedeni, sanatçıların baktıkları gerçekliği kendi öznellikleriyle yorumlamaları olduğu kadar, bu gerçeklik karşısında iç dünyalarında oluşan duygulanımları dışa vurma eğilimidir. Bu eserlerde somutlaşan farklılık, sanatçıların iç dünyalarının dışavurumudur.

Norbert Lynton (1927-2007), insana özgü her eylemin bir dışavurum; sanatın da bir bütün olarak dışavurumcu olduğunu ifade ederken, Ahu Antmen dışavurumculuğun modernlere özgü bir tavır olmadığını belirtir.⁷ *Dışavurumculuk bir modern sanat akımı olarak ele alınsa da tarih boyunca Modern Sanat'taki "Dışavurumculuk" ile doğrudan ilişkisi olmayan, fakat onunla tutum ortaklığı gösteren genel bir "dışavurumcu" anlayıştan söz edilebilir. Dışavurumcu anlayışın ya da daha doğru bir deyişle, anlayışların ana özelliği, resim ve heykel yapıtlarında yer alan betileri, amaçlanan bir etkiyi yaratabilmek için bazı deformasyonlara uğratmalarıdır.*⁸

Zahir Güvemli "Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi" adlı kitabında dışavurumculuğu diğer izm'lerden ayırır ve sanat tarihine yayılan sürekli ve kalıcı bir durumun tanımı olduğunu savunarak, her dönemin kendine özgü dışavurumcu ressamı ve heykeltıraşları olduğunu dile getirir.⁹

Norbert Lynton, Reform'un hemen öncesinde Dürer (1471-1528), Altdorfer (1480-1538) ve Bosch (1450-1516) gibi sanatçıların eserlerinde modern zamanlara hitap eden dışavurumcu değerler olduğuna işaret etmektedir. Venedik geleneğine özgü dramatik ışık, zengin renkler ve coşkulu fırça darbeleri dışavurumcu bir eğilimin yansımalarıdır. Lynton, klasisizmin ölçütlerinin belirlendiği ve o ölçütleri yaymak için akademilerin kurulduğu Rönesans İtalya'sında Michelangelo'yu (1475-1564) hatırlamamızı ister. Bu bağlamda El Greco'dan (1541-1614), Rubens'ten (1577-1640) ve Rembrandt'tan (1606-1669) bahseder

⁷ Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 33

⁸ Metin Sözen - Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1986, s. 75

⁹ Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960, s. 137

ve Romantizm ile birlikte Goya'da (1746-1828), Blake'de (1757-1827), Delacroix'da (1798-1863), Friedrich'te (1774-1840) ve Turner'da (1775-1851) gözlenen farklı heyecanların ve coşkuların da dışavurumculuklar kapsamında değerlendirileceğini savunur.

El Greco'nun eserlerindeki ifadeci deformasyonlara odaklanan Franz Marc “Dışavurumcu sanat algısının, El Greco'nun devrimine sıkı sıkıya bağlı olduğunu dile getirmektedir.”¹⁰



Resim 1: El Greco, "Beşinci Mührün Açılışı" 1608-1614, t.ü.y., 222,3x193cm, Metropolitan Museum of Art, New York

El Greco'nun “Beşinci Mührün Açılışı” adlı eserinde (Resim 1) figürler uzatılmak suretiyle deforme edilmişlerdir. Çağdaşları ile karşılaştırıldığında öncü bir yaklaşım içinde olan sanatçı, ön plandaki figürü vurgulamak ve resmin dramatik etkisini arttırmak için bilinen perspektif kurallarını hiçe sayarak farklı bakış açıları kullanmıştır. Resimde yansıtmacı natüralist tavidan uzaklaşmış, gökyüzünde belirgin fırça darbeleri kullanılmıştır. Figürlerdeki deformasyon, portrelerde ifadenin detaylandırılmaması, abartılı perspektif ve şiddetli renk kullanımı bu eserdeki dışavurumcu nitelikler olarak dikkati çekmektedir.

¹⁰ El Greco, http://en.wikipedia.org/wiki/El_Greco#cite_note-Kandinsky_75-76-92, 02.06.2014

Rembrandt'ın belki de tüm portrelerinde figürün duygu durumları güçlü bir ifadeci yaklaşımla sunulmuştur. Özellikle 1650'den sonra sanatçının eserlerindeki fırça sürüşleri belirginleşmiştir. (Resim 2)



Resim 2: Rembrandt van Rijn, "Ressamın Zeuxis olarak Oto-portresi" 1662, t.ü.y., 82,5x65cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln



Resim 3: Francisco Goya "Cadılar Günü", 1821-1823, t.ü.y., 140,5x435,7cm, Prado Museum, Madrid



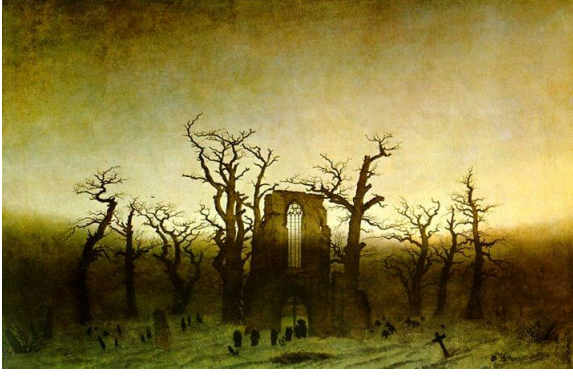
Resim 4: Detay: “Cadılar Günü”

Goya yaşamının geç dönemlerinde satın aldığı “Quinta del Sordo” (Sağır Adamın Evi) adlı evinde savaş ve büyücülük konularında bir çok sıra dışı tuval ve duvar resmi gerçekleştirmiştir. Bu eserler, sanatçının yaşadığı dönemde İspanya’daki toplumsal durumu yansıtması bağlamında 16. yüzyılda Michelangelo’nun Sistin Şapeli tavanına boyadığı resimlerle benzerlikler taşımaktadır.¹¹ Goya’nın ölümünden yaklaşık 50 yıl sonra bu resimler duvarlardan alınarak tuvale monte edilmiştir. Cadılar Günü (Resim 4) adlı eser, sanatçının alçı duvar üzerine gerçekleştirdiği 14 çalışmadan biridir.¹²

Goya’nın bu eserinde betimlenen figürlerin yüzlerinde şaşkınlık, korku ve üzüntü ifadeleri dikkati çekmektedir. Sanatçının bu biçim bozmaları ve abartılı ifadeciliğinin toplumsal gerçekliği eleştirel bir yaklaşımla ele alan Dışavurumculara örnek olduğu düşünülmektedir.

¹¹ Fred Licht, **Goya: The Origins of the Modern Temper in Art**, Universe Books, Amerika, 1979, s. 167

¹² Licht, a.g.e., s. 167



Resim 5: Caspar David Friedrich, "The Abbey in the Oakwood", 1808-1810, 110x171cm, Alte Ulusal Galeri, Berlin

Caspar David Friedrich; "Sanatçı sadece karşısında görüneni değil, karşısındakinin içinde gördüğü şeyi de resmetmelidir. Eğer karşısındakinin içinde bir şey görmüyor ise onu resmetmekten kaçınmalıdır."¹³ diyerek aslında 20. yüzyılın başında genç dışavurumcuların görüntülerden oluşan perdeyi yırtarak kendilerinin deyimi ile "şeylerin arkasına bakmak" eyleminin haberini vermektedir. Meşe Ormanındaki Manastır adlı eserinde (Resim 5) sanatçı gerçekliğin sınırlarını zorlayarak mistik bir etki yakalamıştır.

Dışavurumculuk genellikle sanatçının duygularının dışavurumu olarak ele alınmış ve biçimsel analizden uzaklaşmıştır. Buna karşılık Heinrich Wölfflin (1864-1945), Sanat Tarihinin Temel Kavramları adlı kitabında, doğaya bağlı olarak çalışan Ludwig Richter ve üç arkadaşının Tivoli'de aynı manzaraya bakarak yaptıkları resimlerin birbirinden çok farklı olduklarını belirtmektedir. Çünkü her bir sanatçı, eserini ortaya koyarken ister istemez doğayı kendi süzgecinden geçirmektedir. Bu nedenle "dışavurum", her sanatçının öznel tutumu içinde duygusal bir tepki olarak var olacaktır.¹⁴

Sanat tarihçileri için biçem analizi anlamında, akımın dışavurumundan çok, dışavurma biçimi önem taşımaktadır. Bu bağlamda ayırt edici özellik nesneden kopuştur. 20. yüzyıl modernizmiyle birlikte, eser ile doğa arasında yüzyıllardır süregelen ilişki sarsılmaya başlamış, yeni bir anlam katmanı olarak sanatçının kendi varlığı (tinsel varoluşu), resimde her zamankinden fazla hissedilir olmuştur. Böylece resmin tinsel tabakası, giderek yüzeye yaklaşmıştır.¹⁵

¹³ Helmut Börsch-Supan, **Caspar David Friedrich**, Prestel Yayınları, New York, 1990, s. 7

¹⁴ Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s. 11

¹⁵ Barış Acar, "Makale" **Artist Modern Dergisi**, Kasım 2007, s. 51

Ahu Antmen 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar adlı kitabında dışavurumculuğu bir akım değil, bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak ele almakta ve çok çeşitli dışavurumculuklardan söz etmektedir. Yazar 20. yüzyıl boyunca dışavurumculuğu soyut dışavurumculuk ve yeni dışavurumculuk gibi alt başlıklar altında değerlendirirken bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiç birinin bir diğerine benzememesini dışavurumculuğun doğası ile ilişkilendirmektedir. Bireysel ve öznel ifade biçimi olan dışavurumculuk Maurice de Vlaminck'in (1876-1958) ifade ettiği gibi *"Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma çabası"* dır. Yani dışavurumculukta sanatçının içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu merkezde olan esas unsurdur.¹⁶

¹⁶ Antmen, **a.g.e.**, s. 34

3. DIŞAVURUMCULUĞU HAZIRLAYAN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ETKENLER

3.1. 19. Yüzyıl'ın Son Çeyreği ile 20. Yüzyıl Başlarında Avrupa'da Siyasal Durum

19. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa ülkeleri arasında giderek artan ekonomik ve siyasal bir rekabet bulunmaktadır. 1888 yılında II. Wilhelm Almanya'nın imparatoru olmuştur. Meclisin yetkilerini aşamalı olarak azaltan II. Wilhelm İngilizlerin ilerlemesine yetişebilmek ve gücünü arttırabilmek için orduya ve büyük sanayicilerin maddi imkanlarından yararlanmak yolunu tercih etmiştir. Devletin askeri harcamalarını üç katına çıkaran İmparator büyük miktarda savaş malzemesi üretilmesini sağlamıştır. İngiltere, Fransa ve Rusya'nın üçlü anlaşmayı hayata geçirmeleri Almanya'yı Avusturya ve İtalya ile üçlü ittifakı yenilemeye götürmüştür. Tüm bunlar ileriki yıllarda I. Dünya Savaşı'nın çıkma nedenleri arasında yer alacaktır.¹⁷

3.2. Sanayi Devrimi'nin Toplumsal Yapı ve Birey Üzerindeki Etkileri

19. yüzyılın sonlarına doğru bilim dünyasında, canlanan araştırma ruhu, insanın maddi dünyayı algılama ve ona egemen olabilme kapasitesini çarpıcı bir şekilde arttırmıştır. 1895'de Guglielmo Marconi (1874-1937) telsiz telgraf sistemini keşfederek, Avrupa ve Amerika arasında doğrudan iletişimi sağlamış, 1898'de Marie Curie (1867-1934) radyumu keşfetmiştir. İki yıl sonra Freud'un (1856-1939) "Rüyaların Yorumu" adlı kitabı yayınlamış, 1903'de Wright kardeşler tarafından gerçekleştirilen ilk motorlu uçuş, ulaşımında yeni bir çağ başlatmış, 1905'de Einstein (1879-1955) "Görecelik Teorisi"ni ortaya atmış, Amundsen (1872-1928) ise 1911'de Güney Kutbu'na ulaşmıştır. Yeni yüzyılın başlangıcında, her alanda kabul görmüş gerçekler, artık açıkça sorgulanmaktadır.¹⁸

¹⁷ Gabriele Crepaldi, **Art Book Ekspresyonistler**, çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, s. 456

¹⁸ Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, , çev. Rengin KÜÇÜKERDOĞAN, Banu ERGÜDER, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2009, s. 442

Tüm bu keşifler ve buluşların sonucu olarak İngiltere’de ortaya çıkan, sonra tüm Avrupa’ya Amerika’ya ve Japonya’ya yayılan sanayi devrimi ile burjuvazi iyice güçlenmiş ve işçi sınıfı oluşmuştur. Toplumsal sınıfların hayat şartlarına göre yeni bir şehir düzeni gündeme gelmiştir. Bu düzene göre burjuvaların yer aldığı şehirler ya da metropoller ve işçilerin yaşadığı kenar mahalleler ortaya çıkmıştır. Yaşam şekillerinde oluşan bu ayrım ve banliyölerdeki yetersiz ve olumsuz koşullar işçileri birlikler ve sendikalar kurmaya itmiş ve sınıflar arası mücadele başlamıştır. Bu mücadele sonucunda toplumsal eşitliği savunan sosyalizm ve komünizm kapitalist burjuva sınıfına karşı güçlenmiştir.

Teknolojik, bilimsel ve toplumsal gelişmelerin süratle artması günlük yaşamı büyük ölçüde kolaylaştırmakla birlikte, insanları yalnızlaştırmış ve duygusuzlaştırmış, sanat alanında ise yeni biçim arayışlarını gündeme getirmiştir.¹⁹

3.3. I. Dünya Savaşının Toplumsal Yapı ve Birey Üzerindeki Etkileri

I.Dünya Savaşı hem kazanan hem de kaybeden ülkeler için büyük bir yıkıma neden olmuştur. Savaşın ardından Avrupa ülkelerinin hemen hepsinde büyük toplumsal çalkantılar ortaya çıkmıştır. Savaşta yaşanan bozgunun sonu Almanya’da iktisadi, toplumsal ve siyasal alanda bütün değerlerin giderek çökmesi korkunç bir atmosferin doğmasına yol açmıştır.²⁰ 1900’lerin başındaki iyimser tablo tamamen yok olmuş; Almanya, Avusturya-Macaristan, Osmanlı ve Rus İmparatorlukları yıkılmış; tüm Avrupa ülkelerinde ortak bir ulusal travma meydana gelmiştir. Savaşa katılanları ve etkilenenleri içine alan “kayıp jenerasyon” adıyla anılan bir nesil oluşmuştur.

Savaş sonunda ortaya çıkan sosyal travma birkaç farklı yolla ifade bulmuştur. Savaş öncesinde bazı grupların ulusal söylemler ile ayaklanmaları, savaş sonrasında ulusallık karşıtı evrensel bir tepki meydana getirmiştir. Bir diğer eğilim olarak pasifizmden bahsedilebilir. Pasifistler savaş ve şiddet karşıtı olma ekseninde bir araya gelmişlerdir. Bu eğilimlerin karşıtı olarak belirgin olan bir hareket ise kaosu hakim olduğu dünyada tek

¹⁹ Fırmacı, a.g.m., s. 111

²⁰ Friedrich Bayl “Resimde Dışavurumculuk” **Modernizmin Serüveni**, ed.Batur Enis, çev. Sema RİFAT, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 269

güvenilir gücün askeri güç olduğuna inananların hareketidir. Bu eğilim evrensel bir sivil anlayışa saygı göstermeyerek ulusalcılığı önemsemiştir. Emperyalizmin ve kapitalizmin çökmesi ile Nihilistler*, savaşın bildikleri dünyanın sonunu müjdelediğine inanmışlardır. Bu inanıştan destek alan sosyalizm ve komünizm daha önce hiç sahip olmadığı bir üne kavuşmuştur. Sosyal yaklaşımın geniş kitlelere yayılması insanın merkeze konularak haklarının daha güçlü bir şekilde dile getirilmesinin önünü açmıştır. Çalışan kesimin örgütlenmesi sendikal ve sivil hareketleri hızlandırmış, işçi işveren arasındaki ilişkiler yeniden şekillenmeye başlamıştır.

3.4. Yazın Dünyası

Dışavurumculuk, 20. Yüzyılın başında tüm Avrupa'da baş gösteren huzursuzluk, şaşkınlık ve değişiklik isteğinin bir sonucuydu ve bir ölçüde, şair Georg Büchner, felsefeciler Soren Kierkegaard, Martin Heidegger ve Karl Jaspers, psikolog Sigmund Freud, oyun yazarları August Strindberd ve Frank Wedekind gibi devrimci yazar ve düşünürlerin yarattığı fırtınalı kültürel ortamla ilişkiliydi.²¹

Yazın dünyasında Dışavurumculuğun ortaya çıkışında üç önemli ilham kaynağından söz edilebilir. Bunlardan ilki İsveç'li romancı ve dramacı olan August Strindberg'in (1849-1912) eserleridir. Yazar dışavurumculuğun ortaya çıkmasından bir nesil önce dışavurumcu metinler ortaya koymuştur. Strindberg'in "The Dream Play" gibi fantastik dramaları Almanya'da bir çok kere sahnelenmiş ve büyük bir sansasyona sebep olmuştur. İkinci ilham kaynağı olarak, Freud ve Jung'ın eserlerinde irdelenen psikanaliz yönteminden bahsedilebilir. Akıl ve mantığın görünümünün altındaki bilinç altı ve bilinçsizliğin varlığı, dışavurumcular için zengin bir malzeme olmuştur. Üçüncü ilham kaynağı ise, sosyal mücadeleyi bireysel düzeyde değil de homojen kitleler düzeyinde ele alan Marksizm'dir.²²

²¹ **Eczacıbaşı sanat Ansiklopedisi**, cilt 1, Yem Yayınları, s. 452

²² J. W. Syed, Expressionism In The Twentieth Century Literature, <http://www.allamaiqbal.com/publications/journals/review/apr70/3.htm> 12.01.2015

*Nihilizm: Metafizik ve törebilimsel güç ve kuralları yok sayan, hiçbir yetkeye boyun eğmemek ilkesini güden öğretisi. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1973

19. yüzyılda yazın dünyasında yaşanan gelişmeler, görsel sanatları da etkilemiş; dönemin önde gelen düşünürlerinden Nietzsche, “*Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir.*” gibi düşünceleriyle Dışavurumcular üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır.²³ Georg Heym (1887-1912) şiirlerinde, modern büyük şehirlerdeki insanın yalnızlığını konu ederken, Georg Trakl (1887-1914) varoluşçu karamsarlıkla kaplanmış bir sembolizmle dışavurumculuğa yaklaşmıştır. Romancılar arasında “Niteliksiz Adam”ın yazarı Robert Musil (1880-1942), I. Dünya Savaşı öncesindeki Avusturya toplumunu analiz ederken, Franz Kafka (1883-1924) iki dünya savaşı arasındaki varoluşçu sorunları ele almıştır. Tiyatro alanında ise (1862-1946) Bertolt Brecht’in (1898-1956) toplumsal sorunlardan kaynaklanan içsel bunalımları ifade ettiği yapıtları öne çıkmıştır.²⁴

20. yüzyıl estetiğinin, genel olarak 20. yüzyıl duyarlılığının en ünlü şahsiyetleri arasında, adını anmadan geçilmeyecek bir düşünür de Fransız şair Charles Baudelaire’dir (1821-1867). Baudelaire, şair kimliği ile değil, bir eleştirmen olarak yaptığı çalışmalarla ve özellikle “Modern Hayatın Ressamı” başlıklı makalesiyle (1863) anılmaya değer bir isimdir. Bu denemesinde Baudelaire, moderniteyi, ‘*Modernite, geçici olan, kaçak olan, olumsal olandır, sanatın yarısıdır bunlar; diğer yarısı ise ebedî ve değişmez olandır. Özgünlüğümüzün neredeyse tamamı, içinde yaşadığımız zamanın, algılarımız üzerinde bıraktığı izlerden kaynaklanır.*’ diyerek tanımlamaya çalışmıştır.²⁵ Bu tanımdan yola çıkarak modernite düşüncesinin bir sanat eseri ortaya koymada yeterli olamayacağı söylenebilir.

²³ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 34

²⁴ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 58

²⁵ Edward Lucie-Smith, 20. Yüzyıl’da Görsel Sanatlar, Akbank Yayınları, 2004, s. 18 ‘den alıntı yapan Nilüfer TOPAL, “Toplumsal İlişkiler Bağlamında Dışavurumculuk Ve İktidar Etkileşimi” Yüksek Lisans Tezi İstanbul, 2007

4. DIŞAVURUMCULUĞU HAZIRLAYAN BİÇİMSEL ETKENLER

Dışavurumcu sanat izleyicisini şok etmeyi hedefleyen, çarpıcı bir ifade tarzını benimser. Eserler toplumda dışlanmış kişileri, akıl hastalarını, sokak kadınlarını ve şehir hayatından çeşitli konuları işler. Resimde ifadeyi güçlendirmek için deformasyona başvuran, çeşitli ruh hallerini ifade etmek için renge önemli görevler yükleyen bir anlayışa sahiptir. Van Gogh, Munch, Gauguin gibi sanatçılar ile birlikte, psikoloji bilimindeki gelişmeler, Afrika sanatı ve özellikle de Freud'un yazıları önemli rol oynamıştır.²⁶

4.1. Primitifler'in Dışavurumculuğa Katkısı

Emperyalist emellerle endüstrinin girmedığı eski uygarlıklara ve primitif halklara yönelen Batılı ülkeler, XIX. yüzyılda, özellikle Mısır, Mezopotamya, Hindistan, Çin, Japonya ve Eski Amerika'nın yerli halkları ile Afrika, Avustralya ve Okyanusya adalarında yaşayan ilkel toplulukların sanat ve etnoğrafik eserlerini, kendi merkezlerine taşımaya ve tasniflerini yaparak müzelere koymaya başlamışlardır.²⁷ Böylece ilk büyük uygarlıklarla ilkel kavimlerin, basit doğal malzemeleri nasıl değerlendirdiklerini gören Avrupalı sanatçılar, sahte parlaklığın, rutin işçiliğin, gösterişin sanatta önemi ve yeri olmadığını bu ilkel eserler aracılığıyla somut bir şekilde öğrenmişler ve sanatta mükemmelleştirme özentsinin gerekliliğini sorgulamaya başlamışlardır.²⁸

4.2. Modern Dönem Sanatçıların Dışavurumculuğa Katkısı

Bütün dönem ve kültürlerden bağımsız olarak ele alındığında dışavurumculuk gerçek yardımı ile eser üretmenin en öznel yoludur. İzlenimciliğin ışık ve renk ile donanmış olağanüstü görünümleri dışavurumculuğun çıkış noktasını oluşturmaktadır. Öte

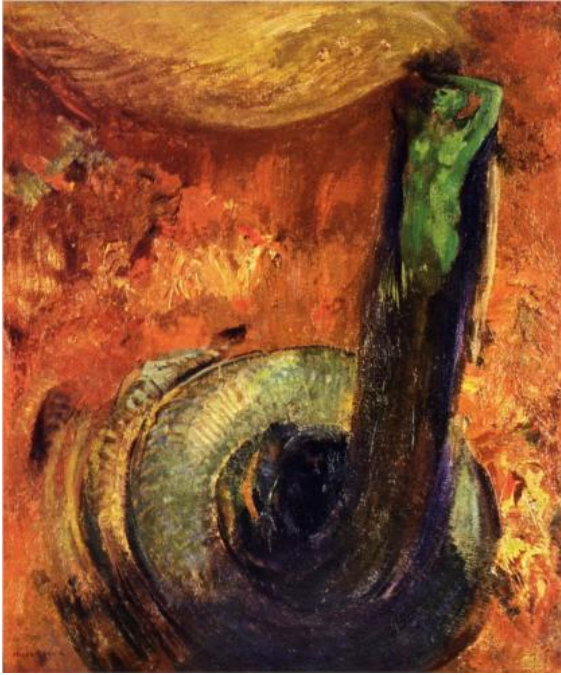
²⁶ Funda Berksoy, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Papirüs Yayınevi, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998, s. 53

²⁷ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1974, s. 119

²⁸ Turani, **a.g.e.**, s. 120

yandan Yeni-İzlenimcilik, Jugendstil ve Simgecilik akımları da toplumsal içerikleri nedeniyle dışavurumcu özellikler taşımaktadır.²⁹

1880'lerde ortaya çıkan Simgecilik burjuva geleneklerini alt üst etmeyi, düzeni sarsmayı amaçlayarak zihinleri karıştırmıştır. Melankoli, cinsellik ve tedirginlik temalarını sık sık kullanan simgeciler, materyalizm ve pozitivistlerden beslenen inançlara karşı bir hareket başlatarak sanat tarihindeki yerlerini almışlardır.³⁰



Resim 6: Odilon Redon, "Yeşil Ölüm", 1905, 54,93x46,99 cm, TÜYB, Private Collection

Odilon Redon'a (1840-1916) ait 1905 tarihli "Yeşil Ölüm" adlı eserde (Resim 6) yeşil renkli bir figür, kıvrılmış bir yılanın içinden çıkarak yükselirken betimlenmiştir. Taşkınılık ve ruhsal durumları çağrıştıran absent içkisine gönderme yapan yeşil renk, kırmızı fonun üzerinde kontrast bir etki yaratarak resmin çarpıcılığını arttırmaktadır.³¹ Redon'un bu eseri, biçimsel bağlamda anti-natüralist renklerin kullanımı, hızlı ve alelade geniş fırça darbeleri, içerik bağlamında ise mantığın devre dışı kalması ve alışılmış

²⁹ Friedrich Bayl "Resimde Dışavurumculuk" **Modernizmin Serüveni**, ed.Batur Enis, çev. Sema RİFAT, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 267

³⁰ Stephen Litte, **İzmler / Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer, Yem Yayınları, İstanbul, 2010, s. 92

³¹ Litte, **a.g.e.**, s. 93

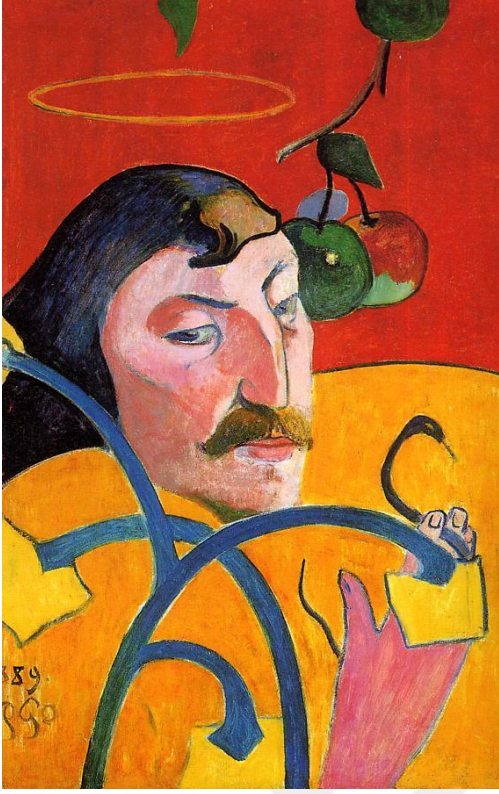
düşünce ve hissetme biçimlerinin terk edilerek, doğada var olanın değil de ruhsal durumların ifade edilmesi nedeniyle dışavurumcu anlayış ile paralellik göstermektedir.

Lynton, Gauguin'in (1848-1903) Avrupa'dan ve simgesel olarak Batı uygarlığından kaçışını; James Ensor'un (1860-1949) izleyiciyi şok eden konuları ve tekniğini; Edvard Munch'un (1863-1944) kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgelerini; Van Gogh'un (1853-1890) doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ile ham ve yoğun renklerini; Rodin'in (1840-1917) heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamalarını 19. yüzyıl sonunda görülen "Yeni Romantik Hareket" kapsamında ele almaktadır. Tüm bunlar 20. yüzyıl Avrupası'nda kendini hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğu besleyen kültürel damarlardır.³²

"Modernizmin iki babası" Vincent van Gogh ve Paul Gauguin'in (1848-1903) dışavurumcular üzerinde büyüleyici bir etkisi vardır. Uwe M. Schneede'e (1939) göre "çarpıtılmış perspektif, derinsizlik ve bozulmuş biçimlerle elde edilen "ham görüntü", her iki sanatçının da ortak noktasıdır. Bilinen, alışılmış bütün sanat geleneklerine ters düşen bu "ham görüntü", kaba tuval üzerine hızlı, geniş fırça vuruşlarıyla kabaca boya sürülmesi ve tuvalin kimi bölümlerinin açık bırakılmasıyla oluşmaktadır. Bu da resim yapma sürecinin aşamalı karakterini ortaya koyar..."³³

³² Antmen, a.g.e., s. 34

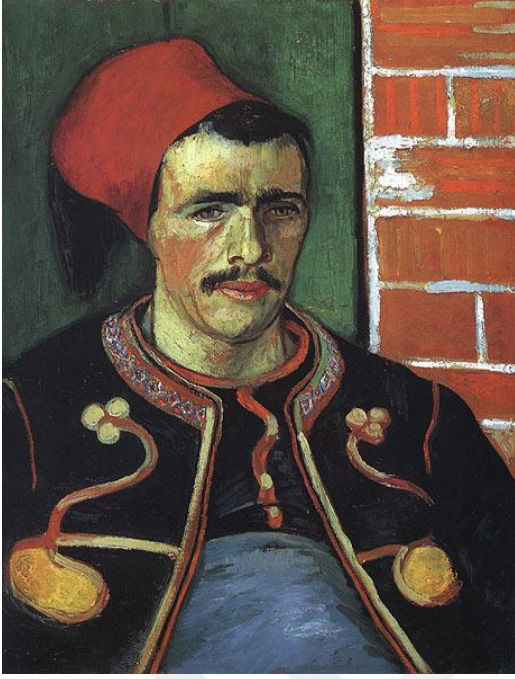
³³ Wolf, a.g.e., s. 15



Resim 7: Paul Gauguin, "Haleli Oto-Portre", 1889, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 72,9x51.3 cm

Gabriele Crepaldi de Van Gogh ve Gauguin'in resimlerindeki, yoğun renkler, cesur mekan seçimleri, çizgilerin yaratıcı kullanımı ve oylumların yüzey üzerinde dağılımının 19. yüzyıl sonu akademi resminin kısır yinelemeciliğinin nasıl aşılacağını göstermesi açısından genç sanatçılar üzerinde çok etkili olduğunu ifade etmektedir.³⁴ (Resim 7)

³⁴ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 14



Resim 8: Vincent van Gogh, "Zouave Yarım Boy", 1888, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 31.5x23.6cm

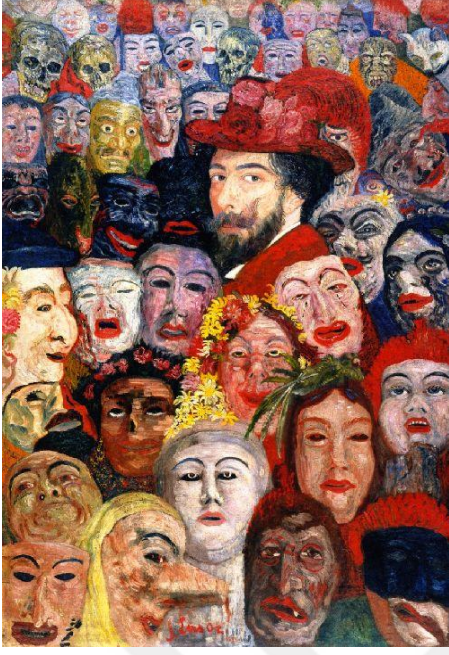
1890 yılında intihar eden Van Gogh'un resimleri 1890'da Brüksel'de, 1893'te Amsterdam'da, 1901, 1904, 1908 ve 1914'te Berlin'de, 1906'da Viyana'da ve 1912'de Köln'de açılan sergilerle Fransa dışında da pek çok kez incelenme fırsatı bulmuştur. 1911'de Kunsthalle Bremen Müzesi, bir Van Gogh tablosu satın almış, bu durum Alman sanatı üzerinde yabancı egemenliği olduğu kaygısıyla kimi çevreler tarafından tepkiyle karşılanırken, aralarında Kathe Kollwitz, Kandinsky ve Marc'ın da bulunduğu avangard sanatçılar tarafından desteklenmiştir.³⁵ (Resim 8)

Yaşamının son yıllarını Pasifik'te bir adada geçiren Gauguin'in eserleri de ülkesinde defalarca sergilenmiş, ölümünden kısa bir süre sonra 1903 yılında gerçekleştirilen retrospektif sergi büyük ilgi uyandırmış ve 1906 yılında Grand Palais'te tekrarlanmıştır.³⁶

* Kierkegaard Felsefesi varoluşçuluğun öncülerinden sayılan, Hegel'in felsefesine karşı olan, belirli bir sistematiği ve dizgesi olmayan, Danimarkalı filozof ve teolog Soren Aabye Kierkegaard'm (1813-1855) temsilcisi olan eğilimdir.

³⁵ Wolf, **a.g.e.**, s. 15

³⁶ Crepaldi, **a.g.e.**, s.14



Resim 9: James Ensor, "Maskelerle Oto-Portre", 1899, T.Ü.Y.B., 120x80cm

Edvard Munch ve James Ensor'un Dışavurumculuğun ortaya çıkış ve gelişme süreçlerindeki katkıları göz ardı edilemez. Oslo'da resim eğitimi alan Munch, Kierkegaard felsefesi ve İskandinav edebiyatından etkilenmiş, İtalya, Fransa ve Almanya seyahatlerinin ardından kişisel ve özgün bir üsluba ulaşmıştır. Yaşam ve ölüm konularında trajik bir anlayışa sahip olan Munch'ın ünlü yapıtı "Çığlık", -20. yüzyılın çıkış resimlerinden biri olarak- dışavurumcu ressamların ilk esin kaynakları arasında yer almıştır. İzlenimcilerden etkilenen James Ensor ise sembolizm ve dekadantizm kuramlarına yakınlık göstermiştir. Sanatçı 19. yüzyılın son on yılında dışavurumcu etkilerin habercisi olan kişisel bir dil ve eleştirel yaklaşımla betimlenmiş maske ve kişilerle dolu bir resim dünyası kurmuştur.³⁷

³⁷ Crepaldi, a.g.e., s. 20

5. DİŞAVURUMCULUĞUN GELİŞİM SÜRECİ

Rönesans'tan bu yana süre gelen yansıtmacı anlayıştan belirgin bir kopuşu ifade eden Dışavurumcu sanat, gelenekçilik ve modernizm çatışması ile birlikte daha net ve belirgin sınırlar kazanmıştır. Akım sadece resim ve grafik sanatlar alanına özgü bir ifade olarak kalmayıp, edebiyatta, mimari, heykel ve sahne sanatlarında da bugün hala etkilerini sürdüren bir anlatım tarzı haline gelmiştir.³⁸ Dışavurumculuk, resim ve heykelde, dış gerçekliği sadakatle yansıtmayı yadsıyarak, sanatçının iç dünyasına, amaçlarına ve hatta politik eğilimlerine göre betileri deformasyona uğratmasına olanak sağlamıştır.³⁹ Tasarımda denge ve güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşmış ve biçim bozma yöntemi uygulanmıştır.⁴⁰ Renk düzeninin kesin karşıtlıklar yaratacak biçimde ele alınışı da, dışavurumculuğun diğer bir özelliğidir.

Dışavurumcular sanatın, güzelleştirmek veya çirkinliği gizlemek ya da dönüştürmek için bir araç olduğu fikrini reddetmektedirler. Onlara göre sanat, hayatın içinden hayatı üretmeli ve insana yakışan bir eylem olarak hayatın işlevini yerine getirmelidir. Dışavurumcu sanatın bu denli saldırgan olmasının sebebi dışavurumcu sanatçıların içinde yaşadıkları toplumun vahşi ve insanlık dışı koşullarıdır. İzleyici ve eleştirmenler dışavurumcu resimlerin vahşiler tarafından yapıldığını söyleyerek dalga geçtiklerinde, farkında olmadan gerçeğe çok yaklaşmışlardır. Çünkü, Goethe'nin de dediği gibi "resim, insanın görebileceği ve görmesi gereken, ama çoğunlukla görmediği şeyi karşımıza getirmektedir".⁴¹

Dışavurumcu sanatçıların her biri özgün yaklaşım sergilemiş olsalar da biçim bozmacı tavır, simgesel, duygusal ve dekoratif etkiler kullanılması, boyanın yoğun dokusallığı ile yansıtmacılıktan uzak renkler, abartılı bir perspektif ve desen anlayışının benimsenmesi dışavurumcu eserlerde ortak noktalar olarak ele alınabilir. Sanat eserinden çok eserin gerçekleştirilme sürecine ve sanatçının iç dünyasına işaret eden bu özellikler, ne söylendiğinden çok nasıl söylendiğini ön plana çıkartır. Bu yoğun ifadecilik sanatçı ve

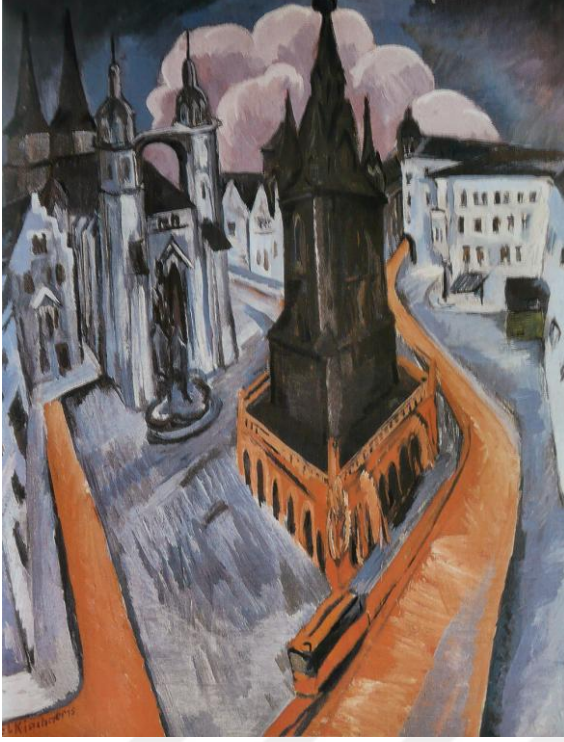
³⁸ Fırmacı, a.g.m., s. 111

³⁹ Sözen - Tanyeli, a.g.e., s. 76

⁴⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt 1, Yem Yayınları, İstanbul, 1997 s. 451

⁴¹ Hermann Bahr "Dışavurumculuk" **Modernizmin Serüveni**, ed. Batur Enis, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, 1997, İstanbul, s. 229

izleyici arasında ruhsal bir etkileşimin gelişmesine sebep olur. Çizgi ritmi ve renk uyumu ile sağlanan bu etkileşim, izleyicinin sezgiselliği oranında güçlenmektedir.⁴²



Resim 10: E. L. Kirchner, "Halle'de Kırmızı Kule", 1915, TÜYB, Folkwang Müzesi, Essen, Almanya

Kirchner'in "Halle'de Kırmızı Kule" adlı eserinde (Resim 10) dışavurumculara özgü olan abartılı perspektif kullanımı kolaylıkla gözlenir. Grinin çeşitli tonlarıyla oluşturulan armonide bulutların soluk pembeler, yolların ve mimari detayların ise turuncunun farklı tonlarıyla boyanmış olması sanatçının yansıtmacı anlayıştan uzaklaşmakta olduğunu göstergesidir.

5.1. Alman Dışavurumculuğunun Gelişimi

1888'de Prusya Kralı ve Alman İmparatoru olan Kayzer 2. Wilhelm'in beğenisine uygun resimler, saray ressamı Anton von Werner'in (1843-1915) aşırı süslü ve şatafatlı

⁴² Antmen, a.g.e., s. 35

tarihsel sahnelerden oluşan tablolarıdır. Bu eserlerin dışındaki her resim “bayağı sanat” sınıfına sokulmaktadır. Dolayısıyla 19. yüzyılın son çeyreğinde Almanya’da Kathe Kollwitz’in toplumsal içerikli baskılarından Max Liebermann’ın (1847-1935) izlenimci resimlerine dek “avant-garde” eserlerin tümü bayağı olarak nitelendirilmiştir.⁴³

Akademizm, 18. yüzyıl boyunca sanatın akademilerde öğrenilen belirli kurallarla bir sisteme bağlanmasını sağlayarak tüm Avrupa’da sanatın özgürleşmesi karşısında engel teşkil etmiştir. Bu anlayış, görsel sanatlarda abartılı öykülere ve tarihsel konulara öncelik veren, doğalcı resimleri ve klasik heykeli savunan katı kurallı bir düzen ortaya koymaktadır. Akademizmdeki tek esneklik 19. yüzyılda manzara resminin bir tür olarak kabul edilmesi olmuştur.⁴⁴

Akademinin katı kuralları genç sanatçıları alternatif birlikler oluşturmaya zorlamış ve 1892 yılında Fritz von Uhde (1848-1911), Wilhelm Trübner (1851-1917) ve Franz von Stuck (1863-1928) liderliğinde Münih Sezession kurulmuştur. Grup üyeleri fikirlerini “Simplicissimus” ve “Jugend” adlı iki dergide ifade etmişlerdir. 1896’da kurulan “Jugend” dergisi yeni bir üsluba “Jugendstil” adını kazandıracak kadar popüler olmuştur. Jugend dergisinin editörü ve yayıncısı olan Georg Hirth dönemin avangard tepkisel sanat hareketlerini “Sezession” başlığı altında değerlendirmiştir.⁴⁵ Başta Berlin olmak üzere tüm Almanya’da tanınır hale gelerek büyük bir önem kazanan Sezession Grubunun en etkin ve yaratıcı olduğu dönem 1902-1908 arasındadır. Sonraki yıllarda grup üyeleri arasında çıkan anlaşmazlıklar bölünmelere neden olmuş ve Freie Sezession ya da Der Sturm Galerisi Ressamları Derneği gibi küçük gruplar kurulmuştur.⁴⁶

Resmi olarak kurulan ilk sezession Fransa’da 1890 yılında faal olmaya başlamıştır. Bunu Avrupa’nın çeşitli merkezlerinde Almanya, Avusturya ve Belçika’da kurulan sezessionlar takip etmiştir. 1892 yılında Münih ve Berlin’deki sezessionlar faaliyetlerine başlamıştır. En yaygın olarak tanınan sezession ise Gustav Klimt’in de aralarında bulunduğu Viyana Sezession’dur.⁴⁷

⁴³ Wolf, a.g.e., s. 14

⁴⁴ Stephen Litte, **İzmler/ Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket ÖZER, 2. Baskı, Yem Yayınları, İstanbul, 2010, s. 64

⁴⁵ Nicolas Powell, "review of C. Nebehay, Ver Sacrum, 1898–1903" **The Burlington Magazine**, vol. 118, 1976, s. 660

⁴⁶ Crepaldi, a.g.e., s. 26

⁴⁷ Powell, a.g.m., s. 660

Freie Sezession, 1914 -1924 yılları arasında faal olmuştur. 50 üyenin bulunduğu gruba dahil olan sanatçılardan bazıları Ernst Barlach, Max Beckmann, Brockhusen Theo, Charles Crodel, Reinhold Ewald, Georg Kolbe, Kaethe Kollwitz, Wilhelm Lehmbruck, Otto Mueller, Purmann, Waldemar Rösler, Richard Scheibe, Karl Schmidt-Rottluff, Götz von Seckendorff, Max Slevogt, Wilhelm Trübner, Henry van de Velde, Heinrich Zille ve August Kraus'dır.⁴⁸

Akademizme karşı olan sanatçılar tepkilerini farklı ülkelerde kurulmuş sezession gruplarında birlik olarak dile getirmişlerdir. Bu gruplarda bir araya gelen bir çok sanatçı - aynı zamanda veya daha sonra- ya dışavurumculuğu benimsemiş ya da dışavurumculuğun öncüleri arasında yer almışlardır. Dışavurumculuğun geleneğin ve geçmişin katı kurallarına karşı olduğu göz önünde bulundurulursa, geleneksel sanata karşı olarak çalışan ve üreten sanatçıların oluşturduğu çeşitli sezessionlar da bu bağlamda önem kazanmaktadır.

Almanya'da dışavurumcu sanatçıların etrafında toplandıkları süreli yayımlar da dışavurumculuğun gelişim sürecinde önemli bir rol oynamıştır. 1910 yılında Herwarth Walden tarafından Berlin'de kurularak yayın hayatına başlayan Der Sturm (The Storm / Fırtına) 1932'ye kadar okuyucu ile buluşmuştur. Walden, derginin modern sanatın Almanya'ya nasıl nüfuz ettiğinin ve geliştiğinin göstergesi olduğunu ifade etmektedir. 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden önce dergi, yayınladığı şiir ve metinlerle Fransız ve Alman dışavurumcu sanatçıların iletişim ve etkileşiminde önemli rol oynamıştır.

1912 yılında, Der Sturm dergisinin yüzüncü sayısının kutlamaları kapsamında Herwarth Walden başkanlığında aynı isimle bir galeri kurulmuştur. Fovlar ve Der Blaue Reiter Grubu sergileri ile faaliyetine başlayan bu galeri daha sonra, Edvard Munch, Georges Braque, Pablo Picasso, Albert Gleizes, Robert Delaunay, Jean Metzinger, Jean Arp, Paul Klee ve Wassily Kandinsky'nin sergilerine ev sahipliği yapmıştır.⁴⁹

Alman Dışavurumculuğunun gelişim sürecinde değinilmesi gereken bir diğer önemli yayım da Die Aktion dergisidir. Franz Pfemfert'in editörlüğündeki dergi, 1911 yılından 1932 yılına kadar yayım hayatına devam etmiştir. Sol eğilimli bir politika izleyen dergide edebi dışavurumculuğun yanısıra 1914 yılından itibaren doğa konulu yazılara ağırlık

⁴⁸ "Freie Secession" http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_Secession, 20.10.2014

⁴⁹ "Der Sturm" Encyclopedia Britannica Online, <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/570146/Der-Sturm>, 16.03.2014

verilmiş, ancak savaş karşıtı içerikler aralıksız devam etmiştir. 1918 yılında Komünist partinin kurulması, savaş sonrasında Alman Devrimi'nin gerçekleşmesi ve dışavurumculuğun isyankar döneminin sona ermesi üzerine sadece sosyalist ve komünist konularda politik makaleler yayınlanmaya başlamıştır. Sosyalist devrimin başarısız olması ve Weimar Cumhuriyeti'nin kurulması sonucu dergi okuyucu kaybetmiş ve 1927 yılından sonra düzensiz olarak yayınlanmıştır.⁵⁰

Dışavurumculuğun Almanya'daki gelişimini daha iyi anlamak için 20. yüzyılın ilk çeyreğinde etkinlik gösteren Die Brücke (Köprü), Der Blaue Reiter (Mavi Atlı), Münih Yeni Sanatçılar Birliği, Kuzey Almanya Dışavurumcuları ve Ren Bölgesi Ressamları gibi grup ve dernekleri incelemek gerekmektedir.

5.1.1. Die Brücke (Köprü) Grubu

1905'te Rusya'da tarihin akışını değiştirecek bir devrim yaşanırken Paris'teki Sonbahar Salonu'nda Fovizm ortaya çıkmıştır. Aynı yıl ilk kez bir Van Gogh sergisinin açıldığı Dresden'de ise dört genç Alman ressam, bir kunduracı dükkanı kiralayarak resim atölyesine çevirmek suretiyle Die Brücke adlı sanat oluşumunun ilk adımını atmışlardır.⁵¹

Die Brücke topluluğunu oluşturan Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Fritz Bleyl (1880-1966) ve Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Königliche Technische Hochschule'de (Dresden Teknik Üniversitesi) mimarlık öğrenimi görmekteydiler ve Jugendstil olarak bilinen dekoratif sanatlar hareketinin önde gelen adlarından eğitim almışlardı. 1906 yılında Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein (1881 - 1955) ve İsviçreli Cuno Amiet (1868-1961) gruba dahil olmuşlardır.⁵² 1910 yılında gruba katılan son sanatçılardan birisi de Otto Mueller'dir (1874-1930).

Orta sınıfa dehşet veren bir hayat tarzı sürdürmekten özel bir zevk alan Die Brücke üyeleri, "küçük burjuva muhafazakarlığının kültürsüzlüğü"nin dışında kalmaktan gurur duyuyorlardı. Grup sanatçıları sanat anlayışlarını günlük yaşamlarına da aktarmışlardı.

⁵⁰ "Die Aktion" http://en.wikipedia.org/wiki/Die_Aktion, 12.05.2014

⁵¹ Pierre Cabane, "Die Brücke" **Modernizmin Serüveni**, ed. Batur Enis, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 230

⁵² "Chronologie der Brücke" <http://www.bruecke-museum.de/chronologie.htm>, 06.04.2014

Lynton'a göre Paris'te 19. yüzyıl sonunda "dekadan" diye anılan sanatçılar gibi, Kirchner ve arkadaşları da sanat yapmaktan çok, sanatçı olmak, sanatçı gibi yaşamak istemişlerdir.⁵³

Die Brücke grubu sanatçıları, Afrika ilkel sanatını, Plinezya Adaları'nın sanatını ve gotik ahşap oymaları inceleyerek, yalın çizgiler, ilkel biçimler ve parlak renkler kullanmışlardır.⁵⁴ Ahu Antmen'e göre, Die Brücke sanatçıları, ahşap baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlardır. Hatta Kirchner'in yazdığı Die Brücke manifestosu ahşap baskı yolu ile çoğaltılmıştır.⁵⁵ Ahşap baskı deneyimi, onları Almanya'nın uzak geçmişine bağladığı gibi, emperyalist İmparatorluk'un ülkeye getirdiği ve Dresden Etnografya Müzesi'nde sergilenen Güney Pasifik ve siyah Afrika halklarının sanatlarıyla da ilgilenmelerini sağlamıştır. 19. yüzyıl Avrupa heykeltıraşlarının aksine, Afrikalı ve Okyanusyalı sanatçılar "doğrudan oyma" tekniği kullanmış, kütüğü herhangi bir model olmaksızın oymuşlardır. Gördükleri örnekler bu eski mimarlık öğrencilerini çıkıntılı parçalar, siyah dış çizgiler, köşeli biçimler, maskemsi yüzler ve canlı duruşlar yapma yönünde doğaçlamaya teşvik etmiştir. 1910 yılında Dresden'de Galerie Arnold'da açılan Gauguin sergisi ise grubun Avrupa dışındaki kültürleri algılama ve betimleme yollarını çeşitlendirmiştir.⁵⁶

Genel olarak biçimsel anlamda ilkel sanatlardan etkilenen grup üyeleri, düşünsel bağlamda "Tanrı öldü" diyerek yola çıkan Nietzsche'nin karamsarlığından etkilenmiştir. Acımasızca burjuva sanatına saldıran; bilime sanatçının perspektifinden bakmak, ama sanatı da yaşamın perspektifi içine sokmak gerektiğini savunan Nietzsche ile dışavurumcuların düşünceleri paralellik göstermektedir.⁵⁷ Grubun adı filozofun "Böyle Buyurdu Zerdüş" adlı kitabında geçen "insanda yüce olan, onun bir amaç değil bir köprü oluşudur; insanda sevgiye değer olan, onun hem (kendi) üstünden aşırta hem de altından geçiren bir geçit olmasıdır" tümcesinden gelmektedir.⁵⁸

Primitif sanatlar, duygunun doğal olmayan parlak renkler ile ifadesi, kaba bir çizim ve boyama tekniği ve salt soyuta karşı olmaları Fovlar ile Köprü Grubu sanatçıları arasındaki ortak yönlerdir. Ahu Antmen, Die Brücke sanatçılarının, tıpkı Fovistler gibi canlı renkleri anti-natüralist bir anlayışla ve serbest fırça darbeleriyle tuvale aktardıklarını

⁵³ Lynton, a.g.e., s. 36

⁵⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 1, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 292

⁵⁵ Antmen, a.g.e., s. 37

⁵⁶ Norbert Wolf, **Dışavurumculuk**, çev: M. Tahsin Yalım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 17

⁵⁷ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, , Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s.124

⁵⁸ Wolf, a.g.e., s. 17

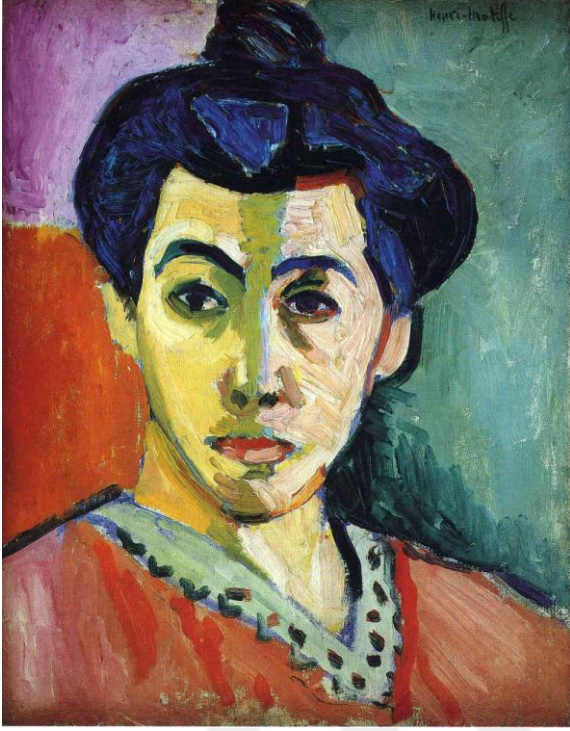
ifade etmektedir.⁵⁹ Köprü Grubunun fovlar ile biçimsel anlamdaki reddedilemez benzerliklerine karşın fovların resim sanatını kökten değiştirmek gibi bir amaçları olmamıştır. Sanatta yeni yollar açmayı ya da yeni bir sayfa başlatmayı düşünmemişler, resimlerinde tutku derecesinde renk şiddetini dile getirmek ve onu en üst seviyelere taşımak istemişlerdir. Eserlerinde manzara, natürmort ya da portre gibi konuları benimsemiş olsalar da Fovlar için önemli olan içerik değil, renk ve dokudur. Oysa Die Brücke Grubu, eserlerinde ele aldığı konularla sanatsal bir devrim yaratmayı hedeflemiştir.

Dresden’li genç sanatçılar, farkında olmadan ya da bilinçlice, ama en azından aynı kaynaklardan esinlenerek, Fransız fovizmini “Almanlaştırmışlardır”.⁶⁰ Franz Marc da 1912’de Der Blaue Reiter’daki bir yazısında Köprü Grubu ressamlarından “Almanya’nın fovları” olarak bahsetmektedir. Fovist sanatçıların Köprü Grubu’ndan daha önce ortaya çıkmış olmaları Pierre Cabane’ye göre Kirchner için sürekli bir problem olmuş ve bazı tablolarının tarihlerini değiştirerek örnek almış olduğu Fransız ressamlarının eserlerinden daha önce yapıldığı izlenimini vermeye çalışmıştır. Fovların resimleri ile Köprü Grubu’nun resimleri arasında öykünmeyi andıran benzerlikler bulunmaktadır. (Resim 11, Resim 12) Kirchner’in birçok tablosunda Matisse etkileri açıkça ortadadır.⁶¹

⁵⁹ Antmen, a.g.e., s. 37

⁶⁰ Cabane, a.g.m., s. 233

⁶¹ Cabane, a.g.m., s. 230



Resim 11: Henry Matisse, "Madame Matisse'in Portresi" (Yeşil Çizgi), 1905, Tuval Üzerine Zamklı Ve Yağlı Boya, 40.50x32.5cm., Statens Museum for Kunst, Copenhagen



Resim 12: E.L. Kirchner, "Kadın Portresi" 80.6x70.5cm. 1911, TÜYB, Saint Louis Art Museum

Köprü Grubu sanatçıları 1910 yılında Berlin'e yerleşmişler ve Berlin Sezession'a katılmışlardır. Ancak kısa bir süre sonra ana prensiplerinin zarar göreceğini düşünerek bu

gruptan ayrılmışlardır. 1912 yılında grup üyeleri halen birlikte görünseler de üslup olarak farklılaşmışlardır. Eserlerde kullanılan renkler parlaklığını yitirmiş ve mekan anlayışı bölünmeye başlamıştır.⁶²

Berlin’ yerleştikten sonra Die Brücke’nin sanat faaliyetlerinde önemli bir kırılma gerçekleşmiştir. Alternatif yaşam şekillerini benimsemiş grup üyelerinin resimlerindeki kanıksanmış vahşi duruş, Berlin yıllarında öfkeli bir psikolojik gerilimin ifadesine dönüşmüştür. Artık grubun avangard tutumu daha da keskin bir uca sürüklenmiş, Berlin’in hareketli rekabet ortamı içerisinde “birlik” olmaktan uzaklaşarak kendi üsluplarını geliştirmeye başlamışlardır.⁶³ 1913 yılında Kirchner’in grubun tarihçesi üzerine yazdığı bir yazı nedeniyle çıkan anlaşmazlık sonucu Die Brücke Grubu dağılmıştır.⁶⁴

5.1.1.1. Ernst Ludwig Kirchner

Ernst Ludwig Kirchner 6 Mayıs 1880 yılında Almanya’nın Bavyera eyaleti Aschaffenburg’da dünyaya gelmiştir.⁶⁵ 1901 yılında Dresden Teknik Üniversitesi’nde mimarlık okumaya başlamıştır.⁶⁶ 1903’te iki ders dönemi boyunca öz ve uygulamalı sanatların kuram ve uygulamasını yapmak için Münih’e Debschnitt ve Obrist’in atölyesine gitmiştir. Jugendstil’e yakınlık gösteren Hermann Obrist’in gelip geçici izlenimlerin yerine derin dışavurumun açığa çıkarılması gerektiğine inanması ve sanatı yüceltilmemiş ve yoğunlaştırılmamış bir yaşam biçimi olarak algılaması, Kirchner’i etkilemiştir. Münih’teki akademik atölye resimlerinin gerçek yaşamla hiçbir ilgisinin olmadığını görmüş; Alman sanatını canlandırmak için, yaşamı kendine özgü devinimi içinde yakalamak ve bunu sanatla birleştirmek gereğine inanmıştır.⁶⁷

Bu dönemde Rembrandt’ın resimlerinden etkilenecek, bulduğu her fırsatta gördüklerini atak ve hızlı çizgilerle kağıda aktarmış ve bu yönüne yaşamının sonuna dek sadık kalmıştır. Çabucak gerçekleştirilen bu coşkulu taslaklar, atölyede denetlenip,

⁶² **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 1, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 292

⁶³ Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, çev. U. Ceren ÜNLÜ - Nurçin İLERİ - Rana GÜRTUNA, NTV Yayınları, İstanbul, 2009, s. 371

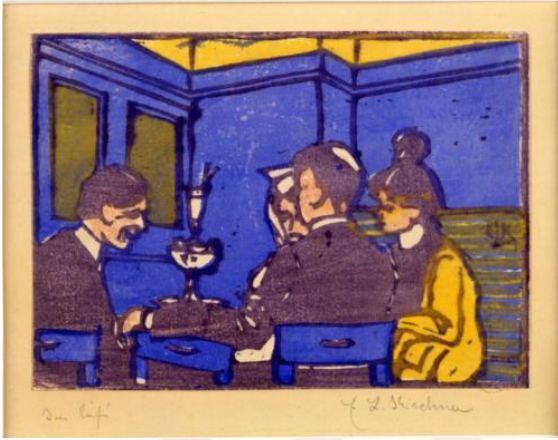
⁶⁴ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 578, 2010

⁶⁵ “Ernst Ludwig Kirchner” <http://www.bruecke-museum.de/englkirchner.htm>, 13.07.2014

⁶⁶ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 16

⁶⁷ Lionel, **a.g.e.**, s. 66

yalınlaştırılmış ve düş gücü ile birleşerek dışavurumcu biçimlere dönüşmüş ağaç oymalar olarak korunmuştur. Kirchner'in eserlerinde önemli bir yeri olan ağaç oyma yöntemi ilk kez Münih'te kullanılmıştır. Vallaton ve Munch'ın etkisi altında geliştirilen bu yöntem, daha sonra Alman Dışavurumculuğu'nun temel anlatım aracı olmuştur.⁶⁸ Ancak Sanatçı, Münih'te olduğu dönemde düzenlenen Fransız Neo-Empresyonizm sergisi dolayısıyla yalın renk sorunlarına ilgi duymuş,⁶⁹ Geç Empresyonistlerden etkilenmiştir.⁷⁰ 1904'te Dresden'e dönmüş, mimarlık eğitimine devam ederek bir yıl sonra diplomasını almıştır.⁷¹



Resim 13: E.L. Kirchner, "Kafe", 1904, Baskıresim, 9.4x12.8cm.

Köprü Grubu'nun kuruluşundan bir yıl önce gerçekleştirdiği Kafe (Resim 13) adlı baskı resim, sanatçının sonraki eserlerinin habercisi niteliğindedir. Biçimlerin sadeleştirilmesi ve kalın siyah konturlar olgunluk dönemindeki eserlerde de görülecek olan özelliklerdir.

Ernst Ludvig Kirchner, 7 Haziran 1905 tarihinde Bleyle, Schmidt Rottluff ve Heckel'le birlikte Dresden'de Die Brücke'yi kurmuştur.⁷² Grup arkadaşları ile birlikte yaşadıkları çevreden konular seçerek: kent yaşamı, doğa görünümleri, dostların portreleri, sirk ve dans salonları ile çıplak kadın resimleri yapmışlardır.⁷³

⁶⁸ Lionel, a.g.e., s. 67

⁶⁹ Lionel, a.g.e., s. 67

⁷⁰ Wolf, a.g.e., s. 54

⁷¹ Lionel, a.g.e., s. 67

⁷² Wolf, a.g.e., s. 54

⁷³ Lionel, a.g.e., s. 68

Van Gogh'un coşkulu, kıpırtılı fırça vuruşları grup arkadaşlarını olduğu kadar Kirchner'i de etkilemiştir.⁷⁴ Max Beckman tarafından Fransız resminin etkisinden bir türlü yakasını kurtaramadığı için eleştirilen Kirchner, yaşamı boyunca böyle bir etkinin varlığını reddetmiştir.⁷⁵ Ancak sanatçının erken dönem yapıtlarında karşılaştığımız boya anlayışı Seurat ve Gauguin'den izler taşımaktadır.⁷⁶ Öte yandan Berlin'deki Galeri Cassier'de açılan kapsamlı Matisse retrospektifi 1908-1909'da genç Alman sanatçılar üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Kirchner, Matisse'in resmindeki parlak ve derinliksiz renk alanlarını kendi sanatına uyarlamak için sayısız denemeler yapmıştır. Bu denemeler sırasında, kendiliğinden gelen dışavurum dürtüsünü dizginlemeyi, biçimsel kontrolü tamamen kaybetmemeyi öğrenmiştir.⁷⁷



Resim 14: E.L. Kirchner, " Odada Yıkanan Kadınlar " 1908, t.ü.y.

1908 tarihli "Odada Yıkanan Kadınlar" isimli (Resim 14) eser, sanatçının grup arkadaşları ile birlikte Dresden'de bohem bir yaşam sürdükleri döneme aittir. Kız arkadaşlarını model olarak kullanan sanatçı, bu eserde zıt renkleri birlikte kullanmış, deforme ettiği figürlerin hareketlerini de zorlamıştır.

Matisse'in resmindeki estetiğe ve süslemeci özelliklere ilgi duyan Kirchner, saf dışavurumcu bir ifadeye yönelmemiştir. Bunun yerine, yüzeysel düzenlemenin stilize edilmesine, kullanılan görsel motiflerin akılcı yaklaşımla basitleştirilip

⁷⁴ Wolf, a.g.e., s. 54

⁷⁵ Wolf, a.g.e., s. 54

⁷⁶ Lionel, a.g.e., s. 68

⁷⁷ Wolf, a.g.e., s. 54

belirginleştirilmesine uğraşmıştır. Bu olgu sanatçının "Gösteri Sanatçısı" adlı eserinde oldukça belirgindir.⁷⁸

1908'de gittiği Baltık adalarında, daha sonra "hiyeroglif" olarak adlandıracağı kendine özgü bir çizgi üslubu geliştirmiştir. Düşüncelerini açıkça iletme isteyen Kirchner bazen figürü yalınlaştırarak bazen de bükülmeler yaparak dışavurumcu bir biçim dili geliştirmiştir.⁷⁹ 1910'dan itibaren iki boyutlu yüzey düzenlemelerine yaklaşan tavrı, Die Brücke grubundaki diğer sanatçılar tarafından da benimsenmiştir. Bu üslup geniş bir alan üstüne uygulanmış, saf renkler ve yalın belirgin dış çizgilerden oluşmaktadır.



Resim 15: E.L. Kirchner, "Female Artist" (Gösteri Sanatçısı, Marcella), 1910, t.ü.y., 100x76 cm. Brücke Museum, Berlin

1910 başlarında Kirchner'in komşusu olan Marcella ve Franzi isimli kardeşler Köprü Grubu üyelerinin resimlerine sık sık nü modellik yapmışlardır. Büyük olasılıkla 15 yaşındaki Marcella'yı gösteren "Female Artist" adlı çalışma (Resim 15) Kirchner'in en etkileyici resimlerinden biridir. Sahneye hakim olan içe dönük durum sol alt köşedeki kedi ile vurgulanmıştır. Çok yalın gibi gözükse de eserde ustaca bir düzenleme söz konusudur.

⁷⁸ Wolf, a.g.e., s. 54

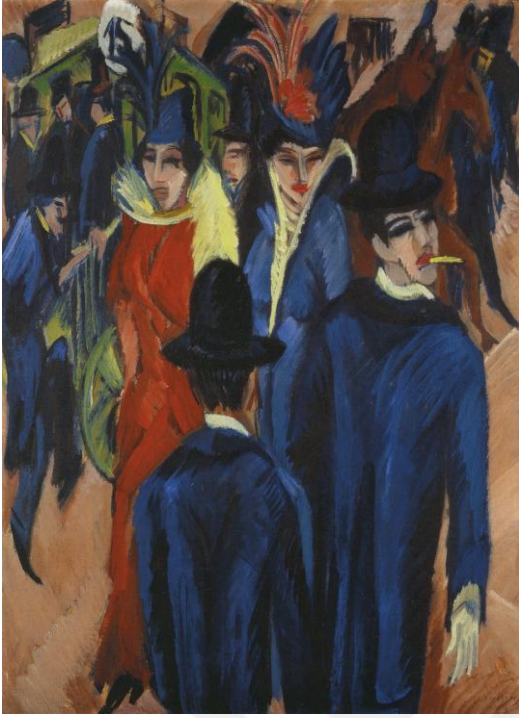
⁷⁹ Lionel, a.g.e., s. 68

Motiflerin diyagonal olarak yerleştirilmesi ve figürün yukarıdan resmedilmesi modeli izleyiciye yaklaştırmıştır. Ancak genç kızın hafifçe sırtını dönmesi, izleyici ile arasına görsel bir uzaklık koymaktadır.⁸⁰

Dresden'deki Etnoloji Müzesinde yer alan Güney denizlerinden gelme taş yontular, Kirchner'in "ilkel durum" un dışavurumu üzerinde düşünmesine neden olmuş ve 1909-1911 yıllarında yaz aylarında yalın ve ilkel öğelerin resmini yapmak için Erich Heckel ile birlikte Moritzburg Gölleri'ne gitmiştir. Orada, insan ve doğa arasındaki uyumu anlatmak için doğa içinde çıplak kadınlar betimlemiştir. Kirchner bu dönemde pembe ve menekşe rengini sık sık kullanarak özgün bir renklendirme yöntemi geliştirmiştir.

1912-1914 yıllarının yaz aylarında Fehrmarn'da gerçekleştirdiği resimlerin konusu, Moritzburg döneminin devamı niteliğindedir. Bu resimlerde sanatçı, insanı yaradılışın bir parçası olarak görmüştür. Kirchner'e göre modern kent yaşamında bireyin varoluşçu gerilimi, yadsınması ve yalnızlığı ile "yeni insan"a duyulan özlem ve doğal özgürlük tam bir karşıtlık oluşturmaktadır. Sanatçı kızgın, sinirli bir çizim üslubu ve parçalanmış biçimler yaratmak için dışa vurum ögesini kentin bu dinamik, telaşlı ve yapay çevresinden seçmiştir.

⁸⁰ Wolf, a.g.e., s. 54



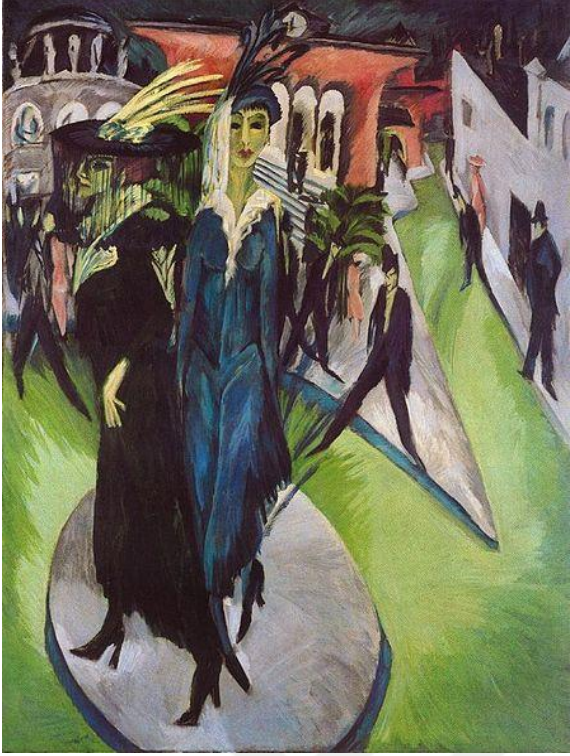
Resim 16: E.L. Kirchner, " Berlin'de Sokak Görüntüsü ", 1913-1914, TÜYB, 121x95cm., Neue Galerie, NY, USA

1911 sonbaharında Berlin'e giden Kirchner, alışkın olduğundan çok farklı bir yaşam tarzı ile karşılaşmış; yaşamı ve sanatı bundan büyük ölçüde etkilenmiştir. Berlin sokaklarını betimlediği tüm eserlerinde olduğu gibi " Berlin'de Sokak Görüntüsü " adlı eserinde de (Resim 16) büyük şehir yaşamı karşısında duyduğu şaşkınlık ve hayranlığı tuvale yansıtmıştır. Öte yandan bu döneme ait resimlerde kent yaşamının çıkmazlarını, sorunlarını, sahteliğini ve ikiyüzlülüğünü de fahişeleri göz alıcı ve şık giysiler içerisinde betimleyerek ele almıştır.⁸¹ 1914'te yaptığı sokak resimlerinde kötülük ve kabalığı betimleyen ve bunların olağan dışılığını gözler önüne seren Kirchner, çağın karmaşası içinden özgün bir resim dili yaratmıştır. Sanatçı, bu yöntemle dünya sanatında benzersiz bir modern yaşam tanımına ulaşmıştır.

1913'te Die Brücke'den koptuktan sonra tek başına kalan Kirchner'in dayanmaya çalıştığı gerilim, varoluşçu bir bunalımı körüklemiş ve 1914'te gönüllü olarak askere yazılmıştır.⁸²

⁸¹ Crepaldi, a.g.e., s. 19

⁸² Lionel, a.g.e., s. 69



Resim 17: E.L. Kirchner, " Potsdam Alanı ", 1914, 200x150cm. t.ü.y., Staatliche Museen, Berlin

Anıtsal Potsdam Alanı adlı eseri (Resim 17), sanat tarihinde Alman metropol dışavurumculuğu kapsamındaki en önemli eserlerdendir. Vossische Zeitung'un 16 Şubat 1916 sayısında Franz Servaes, Kirchner'in "çarpık kolları ve bacaklarıyla gülünç sıçrayışlar yapan insan figürlerinin gerçek ucubeliği"ni sergilediğini yazmıştır. 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine yayınlanan resmi bir bildiri ile Berlin'deki sokak kadınlarından dul kalmış asker eşi gibi giyinmeleri istenmiştir. Eserdeki kadınlardan birinin yüzünü yas peçesiyle örtmüş olması, garip bir şekilde yurtseverlik duygusu uyandırmaktadır.⁸³

Kirchner savaş başladıktan kısa bir süre sonra sağlığını kaybederek Königstein sanatoryumunda tedavi altına alınmıştır. 1917 yılında İsviçre Davos'a kaçmayı başarmış ve genç İsviçreli sanatçıları derinden etkileyen Kırmızı-Mavi adlı grubu kurmuştur. Kirchner 1925'de İsviçre'de Picasso'nun özgün yapıtlarıyla tanışmış, bu yapıtlardaki ustaca gerçekleştirilmiş, kübist çok yüzlülük deneyleri, Kirchner'i de bir süre için resimde akılcı düzenlemeler yapmaya yönlendirmiştir. Kirchner bir yandan duygulu, kesin renklere dayalı ifadeci bir yaklaşım sergilerken ve bir yandan da resim araçlarının bilinçli denetimi

⁸³ Wolf, a.g.e., s. 56

ile uysallaştırılan bir dışavurumcu yaratının her iki yüzünü de yansıtmıştır.⁸⁴ 1931 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine atanması ile kendi ülkesinde sanat faaliyetlerini sürdürebileceğini düşünmüştür. Ancak giderek güçlenen Nazilerin kendilerine hizmet etmeyen avangard sanatları yoz olarak değerlendirmeleri ve sanatçının her türlü görevine son vermeleri sonucu büyük bir ruhsal çöküntüye düşen Kirchner, 15 Haziran 1938’te intihar etmiştir.⁸⁵

5.1.1.2. Erich Heckel

Alman ressam, baskı sanatçısı ve heykeltıraş Erich Heckel Köprü Grubu’nun kurucularından biridir. Melankoliye yatkın olan Heckel’in eserlerinde estetik ve felsefi bağlamda, Alman romantizminin etkileri görülmektedir.⁸⁶ Heckel, ahşap baskı resimleri ile dikkati çekmektedir.⁸⁷

Heckel 1883 yılında Döbeln’de doğmuştur. 1904’de Dresden Teknik Yüksekokul’unda Fritz Schumacher’in eğitimi altında mimarlık öğrenimi görmeye başlamıştır. Dresden’deki üniversite yıllarında kendisiyle ortak sanatsal hedefleri olan Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl ile tanışan Heckel, Karl Schmit Ruttlof ve Max Pechstein’in da katılımıyla 1905 yılında Köprü Grubu’nu kurmuştur.⁸⁸

⁸⁴ Wolf, **a.g.e.**, s. 54

⁸⁵ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 16

⁸⁶ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 40

⁸⁷ Wolf, **a.g.e.**, s. 44”

⁸⁸ Lucius Grisebach (Grove Art Online), “Erich Heckel” Oxford University Press, 2009, [www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2569%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayall=1#skipToContent](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2569%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayall=1#skipToContent), 17.08.2014



Resim 18: Erich Heckel, "Masks" (Maskeler) Ağaç Baskı, Kompozisyon: 15.1 x 21 cm / Kağıt: 22.8 x 31.9 cm. Dresden

1907 yılına ait Maskeler (Resim 18) adlı ağaç baskıda, primitiflerin etkisi açıkça görülmektedir. Köprü grubunun ortak tavrı olan formlarda basitleştirme ve deformasyonlar ile eserdeki biçimsel yaklaşım paralellik göstermektedir.

1907 yılına kadar mimar Wilhelm Kreis için teknik ressamlık ve şantiye müdürlüğü görevlerine devam etmiş olsa da, yaratıcı eserler ortaya koymak ve Köprü Grubu'nu örgütlemek için mimarlık eğitimini yarıda bırakmıştır. Grubun diğer elemanlarıyla benzer olarak atölyede veya açık havada canlı modelden çalışmalar gerçekleştiren Heckel, atölyesini kendi yaptığı mobilyalar, heykeller ve boyadığı duvar asmaları ile dekore etmiştir. 1909 ve 1911 yılları arasında sanatçı, grup ile birlikte yaz tatillerini geçirmek üzere Dresden yakınlarındaki Moritzburg Gölü'ne seyahatler yapmıştır.⁸⁹

⁸⁹ Lucius Grisebach (Grove Art Online), "Erich Heckel" Oxford University Press, 2009, [www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2569%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayall=1#skipToContent](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2569%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayall=1#skipToContent), 17.08.2014



Resim 19: Erich Heckel, " Gölette Yıkananlar ", 1911, Ağaç Baskıresim, Kompozisyon: 11.2 x 11.2 cm / Kağıt: 21.9 x 25.2 cm.

Bu seyahatlerden birinin ardından gerçekleştirdiği 1911 tarihli “Gölette Yıkananlar” isimli ağaç baskıda (Resim 19), göl kenarında yıkanan çıplak kadınlar betimlenmiştir. Sanatçı büyük ihtimalle yaz aylarında yaşadıkları doğal ve ilkel hayatı eserine yansıtmıştır.

Erich Heckel, kurduğu bağlantılar ile grubun anlaşmalı sergiler gerçekleştirilmesinin yolunu açmıştır. Gerek organizasyon yeteneği gerekse gruba sağladığı estetik katkı nedeniyle Heckel, Die Brücke'nin en etkin sanatçılarından biri olmuştur.⁹⁰

Heckel atölyesinin içini gösterdiği “Atölyede” adlı baskı resimde (Resim 20) ön planda giyinik bir erkek figür, arkada ise iki tane çıplak kadın figürü betimlemiştir. Eserin isminden yola çıkarak burada, sanatçının ressam ve modeli temasını işlediği söylenebilir. Deformasyon ve sadeleştirme eğilimi bu çalışmada da dikkati çekmektedir. Adeta mekan içinde sıkışmış gibi görünen figürler ve şiddetli açık-koyularla oluşturulan kontrastlıklar eserdeki gerilimi arttırmaktadır.

⁹⁰ Lucius Grisebach (Grove Art Online), “Erich Heckel” Oxford University Pres, 2009, www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2569%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayall=1#skipToContent, 17.08.2014



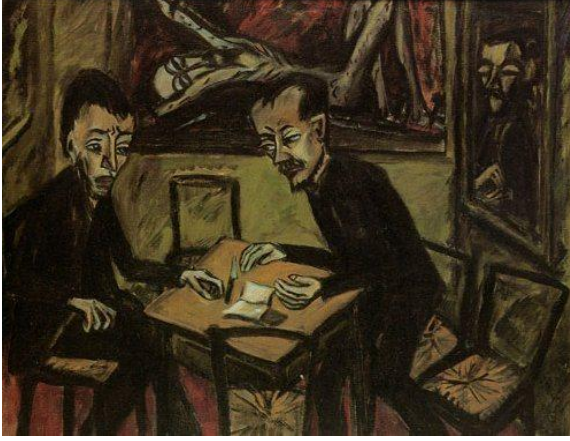
Resim 20: Erich Heckel, " Atölyede ", 1909, Ağaç Baskiresim, Kompozisyon: 17.1 x 13.5 cm. / Kağıt: 28.9 x 23.2 cm.

Die Brücke'nin tüm sanatçıları gibi Heckel için de ağaç baskı tekniği görsel bir ifade aracı olarak merkezi öneme sahiptir. Heckel'in baskılarındaki formların basitleştirilmesi ve düzlemselliğe vurgu son derece etkileyicidir. Öyleki, sanatçının renkli ağaç baskı resimleri, 20. yüzyılın en önemli baskıları arasında sayılmaktadır.⁹¹

Heckel, Berlin'e taşınmasının ardından I. Dünya Savaşı başlayana dek en özgün eserlerini gerçekleştirmiştir. Bunlardan en önemlileri Dostoyevsky'nin "The Idiot" adlı romanından etkilenerek yaptığı 1912 tarihli "Masada İki Adam" isimli resmi (Resim 21); güçlü bir üçleme olan, ilkel ve sofistike motiflerin bir arada kullanılarak düzenlendiği "Kadının İyileşme Süreci" (Resim 22); ve zigzaglardan oluşmuş manzaranın önünde sıcak renklerin kullanıldığı heykelsi kadın figürünün kayalar ile dengelendiği 1913 tarihli "Cam Gün" (Resim 23) isimli eserleridir.⁹²

⁹¹ Lucius Grisebach (Grove Art Online), "Erich Heckel" Oxford University Press, 2009, www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2569%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayall=1#skipToContent, 17.08.2014

⁹² Lucius Grisebach (Grove Art Online), "Erich Heckel" Oxford University Press, 2009, www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2569%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayall=1#skipToContent, 17.08.2014



Resim 21: Erich Heckel, " Masada İki Adam ", 1912



Resim 22: Erich Heckel, "Convalescence of a Woman " (Kadının İyileşme Süreci)

Berlin’de hissettiği şaşkınlık sonucu kendini büyük şehrin izlenimlerinden korumak isteyen sanatçı, eski eserlerinde kullandığı motiflere sıkı sıkıya bağlı kalmakla birlikte sembolik bir anlatıma yönelmiştir.

1913’te Köprü Grubu’nun dağılması üzerine Heckel, Mavi Atlı Grubuna yakınlık göstermeye başlamıştır. Bu döneme rastlayan “Cam Gün” adlı eserinde (Resim 23) inceltirilmiş boyalar kullanmış, sert ve köşeli fırça vuruşlarıyla yüzeyi parçalamıştır. Eseri kaplayan parlak ışık, kayalıklar ve figür dışında maddesel yoğunluğu olan herşeyi yok ederek, camsı, buzlu ve donmuş bir etki yaratmıştır. Bu eser 1911 yılından sonra sanatçının kübizm ve gelecekçilikten etkilenerek gerçekleştirdiği bir dizi resmin en yetkin olanıdır.⁹³

⁹³ Wolf, a.g.e., s. 46



Resim 23: " Erich Heckel, Cam Gün ", 1913, TÜYB, 120x96cm., Pinakothek der Moderne - Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih

I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile gönüllü olarak orduya katılan Heckel, Max Beckman'ın da aralarında olduğu bir çok sanatçı ile birlikte sanat tarihçisi Walter Kaesbach'ın (1879-1961) yönetiminde Belçika'da bulunan bir tıbbi birlikte askerlik görevini yapmıştır.

Savaşın bitmesinden sonra Arbeitsrat für Kunst'un kurucularından ve kısa bir süreliğine Novembergergruppe'nin üyelerinden olan sanatçı, 1922 ve 1923 yıllarında Erfurt'taki Angermuseum için Kaesbach'ın yetkisinde yapılan "Varoluş Aşamaları" adlı duvar resminde çalışmıştır. Almanya'da Nazi yönetiminin başlaması ile kısıtlamalara maruz kalan Heckel'in eserleri 1937 yılında yoz ilan edilmiş ve sanatçı 1941 yılında Carinthia'ya gitmek için Berlin'i terk etmiştir. 1944 yılında Berlin'e geri dönen sanatçı, atölyesinin bombalamalar sonucu yıkıldığını ve içindeki eserlerin tahrip olduğunu görerek Hemmenhofen'e taşınmıştır. 1949 yılından 1955'e kadar Karlsruhe Sanat Akademisi'nde ders vererek resim yapmaya devam etmiştir. Köprü grubu döneminde elde ettiği kazanımlarla geleneksel yöntemleri kaynaştırma çabaları Heckel'in geç dönem

çalışmalarının karakteristiğini belirlemiştir. Bu dönemde sanatçı suluboya tekniği ile manzara resimleri gerçekleştirmiştir.⁹⁴

5.1.1.3. Karl Schmidt-Rottluff

Köprü grubunun kurucularından biri olan Alman ressam ve baskı sanatçısı Karl Schmidt-Rottluff, Dışavurumculuğun önde gelen isimlerinden biridir.⁹⁵ Ressam 1884 yılında Chemnitz yakınlarında Rottluff'ta dünyaya gelmiştir.⁹⁶ Çocukluk yıllarında gittiği dil bilgisi okulunda Eric Heckel'le tanışmış, 1905 yılında onu takip ederek Dresden Teknik Yüksekokulu'na kaydını yaptırmıştır. Burada Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl ile tanışmıştır. Ortak sanatsal amaçları taşıdıklarını fark eden bu dörtlü mimarlık eğitimlerini bir ön basamak olarak görmüş ve kendilerini birer ressam gibi yetiştirmeye başlamışlardır. Karl Schmidt-Rottluff 1905 yılının sonlarına doğru üç arkadaşı ile birlikte Köprü Grubu'nu kurmuştur. Heckel ve Kirchner'e göre "Köprü" adı sanatçının önerisi ile kabul edilmiştir. Grup sanatçıların litografi ile tanıştıran Schmidt-Rottluff'un beslendiği kaynaklar genel olarak Art-Nouveau, Yeni-İzlenimcilik, Matisse ve Van Gogh'dur.

Sanatçının erken dönem yapıtları İzlenimcilik etkisi altındadır. Kirchner ile tanışmasından sonra ağaç baskı çalışmaya başlayan Rottluff, siyah ve beyazın hakim olduğu soyutlamalar üretmekle birlikte üslubu diğer Köprü Grubu üyelerinden daha etkili ve sert olmuştur. 1906 yılında Emil Nolde ile birlikte kaldığı Alsen Adası'nda anıtsal izlenimciliğe yönelmiştir.⁹⁷ 1908 ve 1909 yıllarında Fovistler'den etkilenerek kullandıkları parlak ve düz renk alanları tüm grubun ortak tavrı olarak yerleşmiştir. Rottluff'un karakteristik eserleri, sakin kompozisyon anlayışı ve basitleştirilmiş anıtsal formları ile grubun diğer üyelerinin eserlerinden farklılık göstermiştir.⁹⁸

⁹⁴Lucius Grisebach (Grove Art Online), "Erich Heckel" Oxford University Press, 2009, www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2569%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayall=1#skipToContent, 17.08.2014

⁹⁵ Heather Hess, "Karl-Schmidt Rottluff" www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1, 23.07.2014

⁹⁶ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1623

⁹⁷ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1623

⁹⁸ Heather Hess, "Karl-Schmidt Rottluff" www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1, 23.07.2014

Ahşap baskı resmi güçlü bir dışavurum aracı olarak kullanan sanatçı, grup üyeleri arasında ahşap baskının özgürlüğüne en çok vurgu yapan kişidir. Rottluff eserlerinde, ağacın pütürlü dokusunu bir tasarım elemanı olarak kullanmıştır.⁹⁹



Resim 24: Karl Schmidt-Rottluff, "Rosa Schapire'nin Portresi", 1911, TÜYB, 84x76cm. Brücke Museum, Berlin

Sanatçı Hamburg’lu sanat tarihçisi ve ateşli Die Brücke destekçisi Rosa Schapire ile 1907’de tanışmıştır. Schapire genç ressama bütün varlığı ile destek olmuş, sayısız makale ile sanatçının eserlerini tanıtmış, baskılarını kataloglamış ve birçok eserini satın almıştır.¹⁰⁰ Ressam 1911 ile 1914 yılları arasında destekçisinin dört adet portresini çalışmıştır. Bunlardan birinde (Resim 24) Rosa Schapire, bir koltukta düşünceli bir ifadeyle otururken betimlenmiştir. Büyük bir şapkanın örttüğü başını sol eline dayayan modelin üzerindeki yeşil renkli kıyafet, tüm yüzeyde dolaşan kahve ve kırmızı tonlarla dengelenerek kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır.¹⁰¹

⁹⁹ Heather Hess, “Karl-Schmidt Rottluff” [www.moma.org](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1),
http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1,
23.07.2014

¹⁰⁰ Wolf, **a.g.e.**, s. 90

¹⁰¹ Wolf, **a.g.e.**, s. 90



Resim 25: Karl Schmidt-Rottluff, “İsa ve Zina Yapan Kadınlar” 1918, (Dokuz Holzschnitte Serisinden), Ağaç Baskiresim, Kompozisyon: 39.5 x 49.9 cm. / Kağıt: 50.8 x 65.6 cm.

Rottluff, 1911’de diğer grup üyeleri ile birlikte yerleştiği Berlin’de dinsel konulu ağaç baskılar yapmayı sürdürmüştür.¹⁰² 1915 yılından Birinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar Doğu cephesinde er olarak hizmet veren Rottluff bu tecrübesini sanatına doğrudan yansıtmamıştır. 1918 yılında gerçekleştirdiği ve İsa’nın yaşamını konu alan bir seri ahşap baskı resimden oluşan “9 Holzschnitte”de olduğu gibi iç gözleme dayanan konulara yönelmiştir.¹⁰³

Sanatçı, Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda, kendisini akademi karşıtı olarak niteleyen Arbeitsrat für Kunst’un üyesi olmuştur. 1920’lerde Rottluff’un açısız grafik üslubu daha özgür ve renkli bir yoruma ulaşmıştır.¹⁰⁴ Bu dönemde daha doğalcı bir anlayışa yönelmiş olsa da eserlerinde primitif sanat ve kübizmin etkileri devam etmektedir.¹⁰⁵

Almanya’da dışavurumculuğun resmi olarak kabul gördüğü I. Dünya Savaşı sonrası dönemde Rottluff’a layık görülen onur Nazilerin yükselişi ile geri alınmıştır. 1933 yılında Preussische Akademie der Künste’den uzaklaştırılan sanatçının eserleri müze ve galerilerden kaldırılmıştır. 1941’de resim yapması da yasaklanan Rottluff’un eserlerinin birçoğu Berlin’in bombalanması sırasında kaybolmuştur. Savaş sonrasında ressamın yapılan

¹⁰² **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1623

¹⁰³ Heather Hess, “Karl-Schmidt Rottluff” www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1, 23.07.2014

¹⁰⁴ Heather Hess, “Karl-Schmidt Rottluff” www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1, 23.07.2014

¹⁰⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1623

haksızlıklar büyük ölçüde telafi edilmiş ve 1947 yılında Batı Berlin’de Hochschule der Bildenden Künste’de profesörlük görevine atanmıştır. Rottluff, bu dönemde birçok genç sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. 1964 yılında yaptığı bağışlar, 1967 yılında açılan, Batı Berlin’deki Brücke-Museum’un temelini oluşturmuştur.¹⁰⁶ 1976’da ölümüne dek renklerin yoğunluğunu koruduğu ancak biçimlerin daha yumuşak ve akıcı olduğu anıtsal manzaralar üretmeye devam etmiştir.¹⁰⁷

5.1.1.4. Max Pechstein

1881 ve 1955 yılları arasında yaşamış Alman ressam ve baskı sanatçısı Pechstein, Zwickau’da dünyaya gelmiştir. 1896’dan 1900’e kadar Zwickau’da dekoratörlük yapan sanatçı, 1900 yılında Dresden’de Dekoratif Sanatlar Okulu’nda eğitim almaya başlamış ve 1902-1906 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim ve gravür derslerini takip etmiştir.¹⁰⁸

Dresden’e taşınmasıyla birlikte mimar Wilhelm Kreis ve Otto Gussmann ile tanışmıştır. 1902’den 1906 yılına kadar Gussmann’ın öğrencisi olmuş ve Kreis aracılığı ile Erich Heckel ile tanışmıştır. Heckel, Pechstein’i 1906 yılında Köprü Grubu’na davet etmiştir. Köprü Grubu üyeleri arasında tek akademik resim eğitimi almış sanatçı Pechstein’dir. 1910 yılına kadar grup ile sıkı bir birliktelik sağlayan ressam, Heckel ve Kirchner’in atölyelerinde çalışmıştır. Dresden Sanat Akademisi’nin Roma ödülünü kazanan Pechstein, 1907 yılında İtalya’ya ve Paris’e gitmiştir. 1908 yılında Paris seyahatinde Fovlar’la tanışmıştır. Aynı yıl içerisinde Berlin’e taşınan Pechstein’a üç yıl sonra diğer Köprü Grubu üyeleri de katılmıştır. 1909’da Berlin Secession’unda yer almasına rağmen 1910 yılı sergisine kabul edilmemiştir.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Heather Hess, “Karl-Schmidt Rottluff” [www.moma.org](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1),
http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1,
23.07.2014

¹⁰⁷ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1623

¹⁰⁸ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 34

¹⁰⁹ Heather Hess, “Max Pechstein” [www.moma.org](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1),
http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1,
23.07.2014

1912 yılında Köprü Grubu'nun diğer üyelerinin fikrini almadan Berlin Secession'una katılması gruptan çıkarılmasına sebep olmuştur. Kirchner, Heckel ve Rottluff kadar gelenekleri kırmayarak göreceli tutucu bir yaklaşımı benimseyen Pechstein'in bu tutumu diğer grup üyelerinden daha önce başarı elde etmesini sağlamıştır. Eleştirmen Paul Fechter 1914 yılında Der Expressionismus'da Pechstein'ı tüm dışavurumcu hareketin en saf ve güçlü temsilcisi olarak nitelemiştir.¹¹⁰

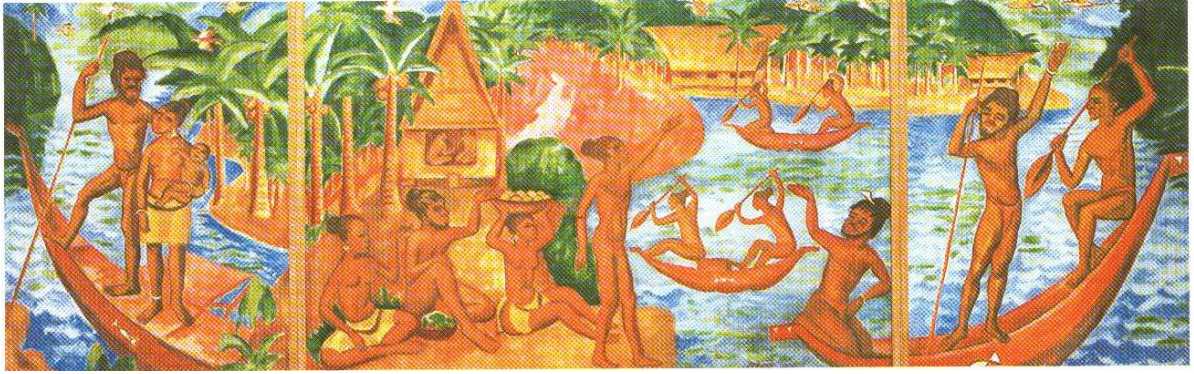
Georg Tappert ve Emil Nolde ile Yeni Sezession'u kuran sanatçı 1914 yılında Pasifik, Palau Adaları ve Yeni Gine turlarına çıkmış ve primitif sanattan etkilenmiştir.¹¹¹ Paul Gauguin'in resimlerinde olduğu gibi uygarlığın sorunlarından uzak akıp giden ilkel yaşamın egzotik sahnelerini betimlemiştir. Ancak Palau Adalarına gitmek için çıktığı yolculuk sırasında başlayan Birinci Dünya Savaşı sebebi ile Japonlara esir düşen Pechstein kendi çabaları ile esaretten kurtulmuş, şileplerde çalışarak Hawaii, New York ve Hollanda üzerinden Almanya'ya dönebilmiştir. Almanya'ya ulaştığında askere alınarak cepheye yollanmış ancak geçirdiği bunalım sonucu terhis edilerek Berlin'e gönderilmesinin ardından yolculuk anılarından faydalanarak "Palau Üçlüsü" adlı eseri (Resim 26) gerçekleştirmiştir. Resim, Köprü Grubu'nun saldırganlığından uzak, huzur ve dinginliğin hakim olduğu bir dünyayı anlatmaktadır. Burada su, toprak ve hava imgeleri; balıklar, insanlar ve kuşlara karşılık gelmektedir. Pechstein Palau'yu materyalist Avrupa karşısında bir cennet olarak ele alarak adanın bir imparatorluğun sömürgesi olduğu gerçeğini tamamen göz ardı etmiştir.¹¹² Nazilerce resim yapmasının yasaklanmasının ardından savaş sonrası Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevine dönmüş ve 1955 yılında ölümüne kadar burada sanat eğitimciliği yapmıştır.¹¹³

¹¹⁰ Heather Hess, "Max Pechstein" [www.moma.org](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1),
http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1,
23.07.2014

¹¹¹ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 34

¹¹² Wolf, **a.g.e.**, s. 84

¹¹³ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 34



Resim 26: Max Pechstein, "Palau Üçlüsü" t.ü.y., 119x353cm. 1917, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

5.1.1.5. Otto Mueller

Otto Mueller 1874 yılında şimdiki adı Lubawka olan Liebau'da dünyaya gelmiştir. 1890 ve 1892 yılları arasında Görlitz ve Breslau'da litografi çalışmış, 1894 ve 1896 yılları arasında Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'nde, ardından 1898 yılına kadar da Münih Akademisi'nde eğitim almıştır.¹¹⁴

Eylül 1910'da Köprü Grubu ile birlikte bir sergiye katılmasının ardından gruba dahil olan Mueller¹¹⁵ 1912 yılında Mavi Atlı Grubu'nun Münih, Köln ve Sonderbund'daki sergilerine çağırılmıştır.¹¹⁶ Köprü Grubu 1913 yılında dağıldıktan sonra da Kirchner ve Heckel'le yakınlığını sürdürmüştür.¹¹⁷

Mueller, dışavurumcu yaklaşımı yıkananlar ve çıplakları konu alan pastorel sahneler ile birleştirmiştir (Resim 26). Sanatçı, 1920'lerden itibaren çingenelerin yaşamını ele alan idealize sahneleri konularına eklemiştir.¹¹⁸ Otto Mueller, "Çingeneler ve Ayçiçekleri" adlı eserini (Resim 27) sorunlu bir ilişki sebebi ile duygusal çelişkiler

¹¹⁴ "Otto Mueller" http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Mueller, 14.03.2012

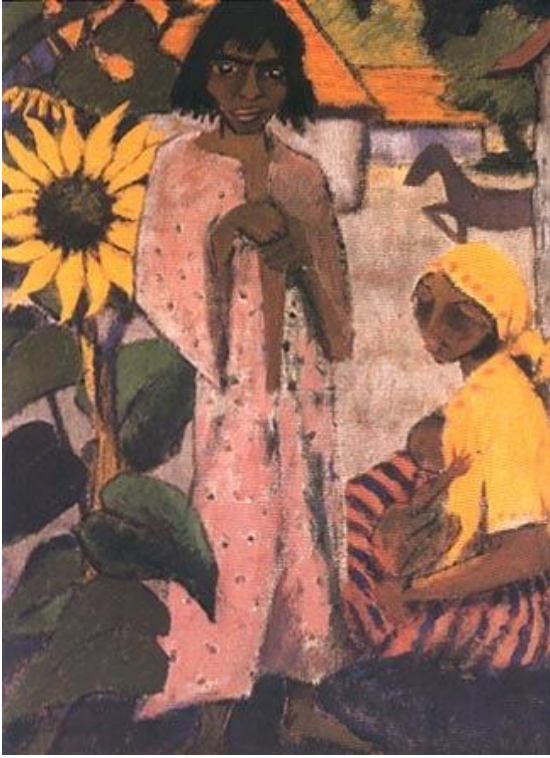
¹¹⁵ Heather Hess, "Otto Mueller" www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1, 23.07.2014

¹¹⁶ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 22

¹¹⁷ Heather Hess, "Otto Mueller" www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1, 23.07.2014

¹¹⁸ Heather Hess, "Otto Mueller" www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1, 23.07.2014

yaşadığı bir dönemde tamamlamıştır. Eserin resmi kurumlar tarafından da kabul görmesi, kendine özgü konulara bağlı kalarak özgün bir biçim diline ulaşan sanatçının yaşadığı dönemde de anlaşıldığını düşündürmektedir. Kompozisyonun merkezinde betimlenen genç kadın figürü ressamın bir çok eserinde tekrarlanmıştır. Çingenelelerin gerçek dünyası betimlense de toplumsal bir eleştiri çabasına girilmemiştir. Ancak kendini hissettiren gizli melankoli, modern sanayi toplumundan dışlananların romantik bir bağlama sıkışmış olduklarını göstermektedir. Sanatçının konu yaklaşımı Gauguin'in resimlerindeki kayıp cennetin özlemini çağrıştırmaktadır.¹¹⁹



Resim 27: Otto Mueller, " Çingenele ve Ayçiçekleri", 1927, Çuvalbezi Üzerine Tutkalboya, 145x105 cm., Saarlant Museum, Saarbrucken

1916 yılında savaşa katılmış, önce piyade olarak cephe ve sonrasında da Berlin'de teknik ressam olarak bir zeplin birliğinde hizmet etmiştir. 1917 yılında, hiçbir zaman tamamen iyileşmeyecek olan akciğer rahatsızlığı nedeni ile tedaviye alınmıştır. 172 baskiresim, bir gravür ve altı ağaç baskı haricinde eserlerinin tamamı taşbaskı resimlerdir. Ressamın ölümünden sonra sanatı Naziler tarafından yoz olarak nitelenmiş ve 357 eseri

¹¹⁹ Wolf, a.g.e., s. 76

Alman müzelerinden çıkarılmıştır.¹²⁰ 1919 yılında Breslau Akademisi'nde başladığı öğretmenlik görevini 1930'daki ölümüne dek sürdürmüştür.¹²¹

5.1.2. Münih Yeni Sanatçılar Birliği

20. yüzyılın ilk yıllarında tutucu ve ticari sanat biçimlerine ev sahipliği yapan Münih, Art-Nouveau etkisindeki eğilimleri de barındırmaktadır. İlk dönemlerinde Art-Nouveau'nun Alman yorumu olan Jugendstil'le Rus halk sanatı öğelerini sentezleyen Kandinsky 1906 yılında Münih'e yerleşmiştir. 1908 yılında Gabriele Münter'le beraber Murnau'da çalışmış ve Alp eteklerinin yöresel sanatını incelemişlerdir. 1909 yılında bu iki sanatçı Neue Künstlervereinigung München'i (Münih Yeni Sanatçılar Birliği) kurmuşlardır.¹²²

Bu birlik Kandinsky'nin Mavi Atlı Grubu'nu kurmadan bir önceki durağı niteliğini taşıması bakımından önemlidir. Mavi Atlı'nın sanat anlayışına giden yolda geçilmesi gereken bir basamak olarak değerlendirilebilir. Kandinsky için ise natüralizmden kopuşun son durağı olarak ele alınabilir.

“Murnau'da Sonbahar” adlı resim (Resim 28) Kandinsky'nin Gabriele Münter ile yukarı Bavyera'da gerçekleştirdiği çalışmalardan bir tanesidir. Bir yıl sonra gerçekleştirdiği “Dağ” adlı resim (Resim 29) sanatçının üslubunun natüralizmden soyutlamacı bir anlayışa doğru evrildiğini düşündürmektedir.

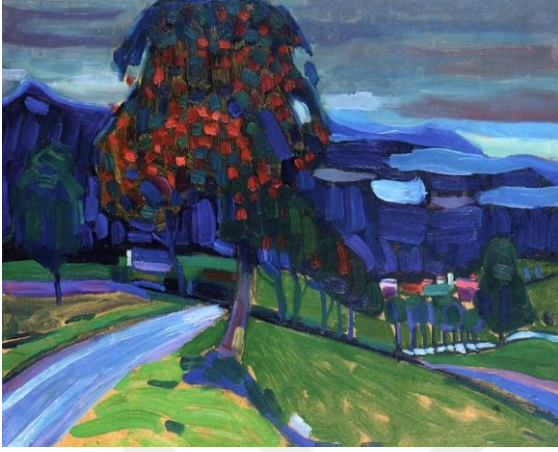
Münih Yeni Sanatçılar Birliği'nin 1-15 Aralık 1909 tarihinde Münih'te açtığı ilk serginin kataloğunda Paul Baum, Wladimir von Bechtejeff, Erma Bosni, Dresler, Eckert, Erbsloh, Pierre Girieud, Karl Hofer, Jawlensky, Kandinsky, Kanoldt, Kogan, Alfreds Kübin, Münter, Pohle ve Werefkin'e ait 128 eser, 14 röpröduksiyon ve bir fiyat listesi yer

¹²⁰ Heather Hess, “Otto Mueller” [www.moma.org](http://www.moma.org/collection/ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1),
http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1,
23.07.2014

¹²¹ Crepaldi, **a.g.e.**, s. 22

¹²² Wolf, **a.g.e.**, s. 18

almıştır. Sergi Münih'ten sonra Brunn, Elberferld, Barmen, Hamburg, Düsseldorf, Wiesbaden, Schwerin ve Frankfurt'ta gösterilmiştir.¹²³



Resim 28: Wassily Kandinsky, "Murnau'da Sonbahar", 1908, p.ü.y., 32.3x40.9 cm., Özel Koleksiyon



Resim 29: Wassily Kandinsky, "Dağ" 1909, t.ü.y., 109x109 cm

Kandinsky, kişisel tatmin aracı olmaktan öteye gitmeyen salon sergilerini aşmak amacıyla 1910 yılında Münih Galerie Thannhauser'de değişik kesimlerden gelen etkilere açık olan ikinci grup sergisini 29 sanatçı ile gerçekleştirmiştir. Bechthejew, Bossi, Braque, Derain, Kees van Dogen, Durio, Erbslöh, Le Fauconnier, Girieud, Haller, Hoetger,

¹²³ "Neue Künstlervereinigung München" en.wikipedia.org
http://en.wikipedia.org/wiki/Neue_K%C3%BCnstlervereinigung_M%C3%BCnchen, 16.07.2013

Jawlensky, von Kahler, Kandinsky, Kanoldt, Kogan, Kubin, Alexender Mogilewsky, Münter, Nieder, Picasso, Rouault, Scharff, de Vlaminck, Werefkin, David Burljuk, Wladimir Burljuk, Denissoff, Soudbinine sergiye katılan sanatçılardır. Serginin kataloğunda 29 sanatçıya ait 115 eser, 20 röprodüksiyon ve 2 sayfa reklam yer almıştır. Sergi daha sonra Mannheim, Hagen, Berlin, Leipzig, Dresden, Münich Weimar ve Neue Sezession Berlin’de olmak üzere sekiz merkezde tekrarlanmıştır.¹²⁴

Birliğin üçüncü bir sergi gerçekleştirme çabaları içerisinde bir çok tartışma ile dağılma süreci başlamıştır. Birliğin üyeleri Kandinsky’nin büyük ölçüde soyut bir eserine karşı çıkınca Kandinsky, Münter, Marc ve Kübin gruptan ayrılarak¹²⁵ dışavurumculuğu biraz daha ileri taşıyan yeni bir itki ile Der Blaue Reiter’ı kurmuşlardır.¹²⁶

5.1.3. Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) Grubu

Münih Yeni Sanatçılar Birliği’nden ayrılan Kandinsky, Münter, Marc ve Kübin Galerie Thannhauser’de hızlıca bir karşı sergi tertiplemişlerdir. Bu sergiye söz konusu sanatçılara ek olarak Macke, Campendonk, Delaunay ve besteci Arnold Schönberg de katılmıştır. Sergi başta Berlin’deki Der Sturm Galeri’si olmak üzere birçok Alman kentinde tekrarlanmıştır. 1912 yılında Münih Yeni Sanatçılar Birliği’nden ayrılan Paul Klee, Jawlensky ve Werefkin’in eserleri de bu sergilerde yer almıştır. Kandinsky ve Marc’ın hazırladığı Der Blaue Reiter Yıllığı aynı yıl Reinhard Piper tarafından yayınlanmıştır.¹²⁷

¹²⁴ Wolf, a.g.e., s. 19

¹²⁵ Wolf, a.g.e., s. 19

¹²⁶ Lionel, a.g.e., s. 33

¹²⁷ Wolf, a.g.e., s. 19



Resim 30: Wassily Kandinsky, “Mavi Atlı” 1903, 52.1 x 54.6 cm.

Grubun adının Kandinsky'nin “Mavi Atlı” isimli eserinden (Resim 30) geldiği iddia edilse de bu ispatlanmış değildir. Profesör Klaus Lankheit'e (1913-1992) göre 1903 tarihli bu resmin ismi sonradan değiştirilerek Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) yapılmıştır.¹²⁸ Ancak Kandinsky yıllar sonra grubun adına ilişkin “İkimiz de maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri... Adı da böyle ortaya çıktı.” açıklamasını yapmıştır.¹²⁹



Resim 31: Der Blaue Reiter Almanac Kapağı

¹²⁸ Annette Vezin, Luc Vezin, Wassily Kandinsky, **Kandinsky and the Blue Rider**, Terrail Yayınevi, 1992

¹²⁹ Wolf, **a.g.e.**, s. 19

Der Blaue Reiter Yıllığı'nın daktilo ile yazılmış önsözü hareketin amaçlarını ortaya koyması ve sanat anlayışlarını tarif etmesi bakımından bir manifesto olarak ele alınabilir. Sanatçılar manifestoya yeni bir uyanış çağının geldiğinden bahsederek başlamışlardır. Bu çağı büyük düşünsel çağ olarak nitelemişlerdir. Sanatın, edebiyatın ve pozitif bilimlerin bu yeni gelen çağın egemenliği altında olduğunu belirtmişlerdir. Bu yönelişe ilişkin tüm olayların yansıtılmasını ise en büyük amaçları olarak belirlemişlerdir. Söz konusu büyük yöneliş ile ilgili, içsel bir zorunluluk ile ortaya konulan yapıtların içi boş yankılarının olmasının doğal olduğundan bahsederek, ikinci büyük amaçlarının da bu yankıların içinin boş ve kof olduğunu ispatlamak olduğunu belirlemişlerdir. Temel ilkeleri olarak uluslararasılık kavramını *“Kendi başına bir halk bütünüün yaratıcılarından sadece biridir ve bütünüün ta kendisi olarak asla görülemez. Ulusal olan da, aynı kişisel olan gibi, her büyük yapıta kendiliğinden yansır. Ama sonuçta bu yansıma da yan nitelikte bir renktir. Bütüncül yapıt, ki adına sanat diyoruz, sınırlar ve halklar tanımaz, insanlığı tanır”* satırlarıyla ortaya koymuşlardır.¹³⁰

Yıllığın sanatın çeşitli dallarını kapsamak üzere belirlenen temel yaklaşımı, önde gelen sanatçılardan birçoğunun modernizm konulu makaleleri ile ortaya konmuştur. Marc Almanya'nın Fovları, Burlyuk Rusya'nın Fovları, Macke masklar, Kübin müzik konusu üzerine makaleler, Kandinsky ise sahne müziği ile ilgili bir deneme ile yayında yer almıştır. Kandinsky, Schönberg'in hem besteleri hem de resimleri ile çifte bir deha sergilemesini müzik ile plastik sanatlar arasında kurduğu benzeşim kuramının ispatı olarak göstermiştir. Yıllıktaki yazısında Marc, yeni resim devriminin gotikle ve ilkellerle; Afrika ve Doğu ile alabildiğine dışavurumcu olan en eski halk sanatlarıyla ve çocuk resimleri ile bağlantılarını ortaya koymuştur. Yıllıkta gösterilen birlik tavrına karşın hareketin içinde yer alan sanatçılar Köprü Grubu gibi bir birliktelik sergilememişler, ortak bir biçemi ortaya koymaktan çok kendi içseliklerini görselleştirmeyi amaçlamıştır.

Marc, Pan Dergisi'nin Mart 1912 sayısındaki Yeni Resim başlıklı denemesinde “doğadaki derin ruhsal özün gözle görülen nesnelerin tutsaklığından kurtarılması gerektiği”ni savunmuştur. Aynı derginin bir sonraki sayısında Max Beckmann, Marc'a cevap niteliğinde asıl önemli olanın “betimlenen nesneye karşı sanatsal tarafsızlık ve

¹³⁰ Vassili Kandinski, Franz Marc, “Der Blau Reiter Almanac”, **Modernizmin Serüveni**, çev: Tefik Turan, , ed. Enis Batur, YKY, İstanbul, 1997, s 234-235

doğrulukla bütünleşmiş sanatsal algı” olduğunu kaleme almıştır. Bu farklılık resim sanatındaki soyut ve figüratif arasındaki kutuplaşmanın ilk açık belirtisi olmuştur.¹³¹

Grup ilk sergisini 18 Aralık 1911’de Münih’te açmıştır. 14 sanatçının 43 eser ile katıldığı bu etkinlik 1912’nin ilk günlerine kadar sürmüştür.¹³² Sergi 1914 Temmuz’una kadar Avrupa’da Cologne, Berlin, Bremen, Hagen, Frankfurt, Hamburg, Budapeşte, Oslo, Helsinki, Trondhaim ve Göteborg gibi merkezlerde de tekrarlanmıştır.¹³³

12 Şubat ve 2 Nisan 1912 tarihleri arasında Mavi Atlı’nın İkinci Editoryal Sergisi (Zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter) Siyah-Beyaz (Schwarz –Weis), Münih’te Hans Goltz’un Yeni Sanat adlı galerisinde (Neue Kunst Hans Goltz) açılmıştır.¹³⁴ Bu sergi aynı zamanda grubun son etkinliği olmuş 1914’te savaşın başlaması ile Der Blaue Reiter grubunun faaliyetleri aniden sona ermiştir.

5.1.3.1. Wassily Kandinsky

Wassily Vasileviç Kandinsky 1866’da Moskova’da doğmuştur. Çocukluğunu Odessa’da geçiren sanatçı önce hukuk ve siyasal ekonomi eğitimi almıştır. Bir araştırma için gittiği Vologda şehrinde Rus halk sanatına ilgi duyması, 1895’te Moskova’da açılan Fransız İzlenimcileri sergisini izlemesi ve Wagner’in Lohengrin operasının ona renkleri düşündürmesi sonucu yaşamında büyük bir değişim gerçekleşmiştir. Hukuk mesleğini bırakan Kandinsky, 1896’da Münih’e giderek Anton Azbe’nin sanat okulunda iki yıl çalışmıştır. 1900 yılında Phalanx Grubu’nu kurarak, aynı ismi taşıyan sanat okulunda dersler vermiştir. Bu yıllarda Jugendstil ve Ard-İzlenimcilik etkisi ile manzaralar, Rus ve Alman efsanelerine dayanan resimler gerçekleştirmiştir.¹³⁵

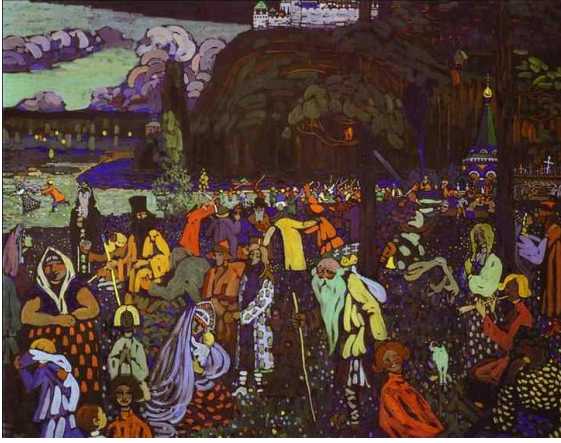
¹³¹ Wolf, **a.g.e.**, s. 20

¹³² Annegret Hoberg - Helmut Friedel, **Der Blaue Reiter und das Neue Bild**, Prestel, München, London & New York, 1999, s. 364-365

¹³³ Riccardo Marchi “October 1912: Understanding Kandinsky’s Art Indirectly at Der Sturm” **Getty Research Journal**, sayı 1, California, 2009, s. 54

¹³⁴ “Der Blaue Reiter” http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Blaue_Reiter, 03.09.2012

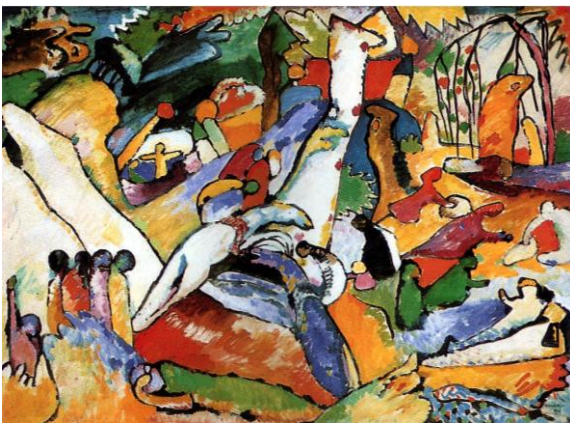
¹³⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 2, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 940



Resim 32: Wassily Kandinsky, "Renkli Yaşam" 1907, Tuval Üzerine Tempera, 130x162.5 cm.

Kandinsky 1907'de gerçekleştirdiği "Renkli Yaşam" adlı eserinde (Resim 32) karşıt renkleri yoğun ve küçük lekeler halinde tuvale uygulayarak ışıklı yüzeyler elde etmiştir. Arka planda kullanılan renklerin ön plandakilere göre daha nötr olması sanatçının espas kaygısı taşıdığına göstergesi olarak düşünülebilir.

1903 ve 1909 yılları arasında Phalanx'da öğrencisi olan Gabriele Münter ile birlikte İtalya, Hollanda ve Tunus'a geziler düzenlemiştir. 1906 ve 1907 yıllarında Paris'te kalmış ve Fovizmin gelişimini incelemiştir. 1914 yılına kadar Münih yakınlarında Murnau'da yaşayan Kandinsky Bavyera halk sanatı ile Rus folkloruna ilişkin öğeleri sentezlemiştir. Bu dönemde gerçekleştirdiği manzara ve efsanevi sahnelerde konu önemini yitirmeye başlamıştır.¹³⁶



Resim 33: Wassily Kandinsky, "Kompozisyon 2 için Çalışma", 1910, 97.5x130.5cm.

¹³⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt. 2, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 940

Sanatçının “Kompozisyon 2 İçin Çalışma” adlı eserinde (Resim 33) renkçi yaklaşım, içeriği ikinci plana atmıştır. Sadeleşen formlar kalın konturlarla sınırlandırılmıştır. Kandinsky’nin bu resimde rengin duyuşal ve simgesel değerlerini bir ifade biçimi olarak kullandığı düşünölmektedir.

Wassily Kandinsky 1909 yılında Jawlensky, Werefkin, Kübin ve Münter ile birlikte dışavurumcu ilkelerin savunulduğu Yeni Sanatçılar Birliği’ni, 1912 yılında ise Marc ile birlikte Mavi Atlı’yı kurmuştur. Kandinsky ilk soyut resmini 1910’da gerçekleştirmekle birlikte aynı yıl kaleme aldığı “Sanatta Zihinsellik Üzerine” adlı incelemesinde tam soyutlamaya karşı uyarıda bulunarak, dış dünyadan göndermelere sahip olmayan bir resmin bir kravata ya da bir halıya benzeyen geometrik bir dekorasyonla sonuçlanacağını belirtmiştir. 1910 ve 1912 yılları arasında halen nesnelere izler taşıyan resimler gerçekleştirmiş olsa da 1912’den sonra bu izler tamamen yok olmuştur.¹³⁷

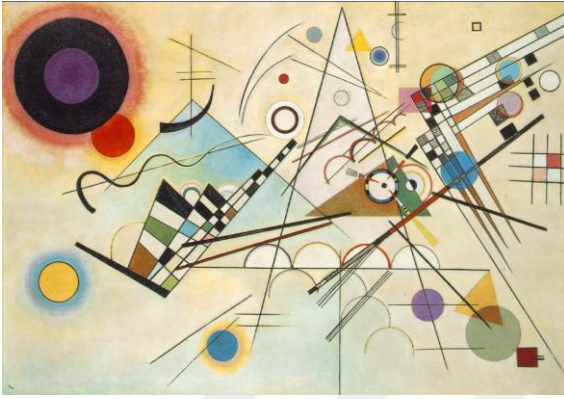


Resim 34: Wassily Kandinsky, “İnek”, 1910, t.ü.y.

Sanatçının “İnek” adlı eseri (Resim 34) parlak renk alanlarından oluşmaktadır. Formlar kontürlerle sınırlandırılmamıştır. Buna rağmen kompozisyonun ön planında kadın ve inek figürleri algılanmaktadır. Kandinsky’nin üslup değişimleri göz önünde bulundurulduğunda bu eserin soyuta geçiş dönemi resmi olduğu düşünölebilir.

¹³⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt. 2, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 940

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile Rusya'ya dönen sanatçı 1917 Devrimi'nden sonra Narkompros'un (Halk Eğitim Komiserliği) Görsel Sanatlar Bölümü'nde görev almıştır. Süprematizm ve Konstrüktivizm akımları ile yakın ilişki içinde olan ressamın Narkompros, Inkhuk (Sanatsal Kültür Enstitüsü) ve Vkhutemas (Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri) için önerdiği eğitim programları toplumsal gerçekçiliği benimseyen yönetici kesim tarafından rahatsızlık verici bulunmuştur. Bu sebep ile Rusya'dan ayrılan Kandinsky 1921'de Almanya'ya giderek Bauhaus'ta öğretmenlik yapmıştır.¹³⁸



Resim 35: Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VIII", 1923, t.ü.y., 140x201 cm.

Bauhaus dönemine ait “Kompozisyon VIII” adlı resimde (Resim 35) anlatımcılık tamamen yok olmuştur. Düz denebilecek bir fon üzerine dağıtılmış geometrik şekillerden oluşan resimde Süprematizm ve Konstrüktivizm etkileri görülmektedir.

1933 yılında Bauhaus'un Naziler tarafından kapatılması üzerine ressam Paris'e yerleşerek ölümüne dek burada yaşamıştır. Son dönem yapıtlarında biyomorfik biçimler ve Miro'nun düşsel resimlerinin etkisi görülmektedir.

Göğün Mavisli adlı eserde (Resim 36) görüldüğü gibi sanatçının 1920'li yıllara ait resimlerine egemen olan geometrik öğeler 1940'larda azalmıştır. Kullanılan biçimler ise esnekleşerek yumuşamıştır. Doğada seyrek olarak karşılaştığımız canlıların garip birer yorumu niteliğindeki figürler, boşlukta bağımsız olarak hareket eder nitelikte gösterilmiştir.

¹³⁸ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 2, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 940



Resim 36: Wassily Kandinsky, "Göğün Mavisi", 1940, t.ü.y., 100x73 cm.

5.1.3.2. Franz Marc

Marc, 8 Şubat 1880'de Münih'te manzara ressamı olan bir baba ve katı kalvinist bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 1900 yılında Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmeye başlamıştır. 1903 ve 1907 yıllarında Fransa'da bulunmuştur. Tekniğini geliştirmek için müzelerdeki eserlerin kopyalarını yapmış ve Van Gogh'un resimleri ile güçlü bir bağ kurmuştur.¹³⁹ Kandinsky, Marc'ın bir doğa tutkunu olarak en çok hayvanlardan etkilendiğini; ancak hiç bir zaman detaycı bir yaklaşım içinde olmadığını, bu nedenle de onun resimlerine konu olan hayvan figürlerinin bütün içinde yer alan diğer öğelerden kopuk olmadığını ifade etmektedir.

Bir zamanlar papaz olmak isteyen Marc "Sanat metafizik bir olgudur, öyle de olacaktır... Resim kendini insani amaçlardan, insani isteklerden arındıracaktır. Bundan böyle ormanları, atları, işimize geldiği gibi ya da gözümüze görüldüğü gibi değil, gerçekte nasılsalar öyle betimleyeceğiz; orman ya da at kendini nasıl hissediyorsa öyle, mutlak varlığıyla..." diyerek sanatın konularının neler olabileceği hususunda görüşünü açıklamıştır.¹⁴⁰

¹³⁹ "Franz Marc" http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Marc, 04.05.2012

¹⁴⁰ Wolf, **a.g.e.**, s. 68



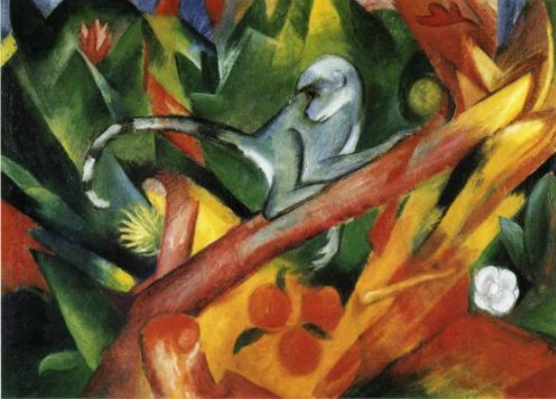
Resim 37: Franz Marc, "Saman Demeti", 1907, t.ü.y., 78.74x58.42 cm. Iowa Üniversitesi Sanat Müzesi, Amerika

Sanatçının 1907 yılında gerçekleştirdiği Saman Demeti adlı eserde (Resim 37) izlenimci bir üslubu benimsediği düşünülmektedir. Ancak Marc dinsel eğilimleri nedeniyle resimlerinde, gerçekliğin arkasındaki mistik özü verme çabası içinde olmuştur. Bu bağlamda sanatçının çıkış noktası izlenimcilerden ayrılmaktadır. Eğitim yıllarındaki akademik doğalcı anlayış zamanla yerini basitleştirilmiş biçimler ile sunulan bir dışavurumculuğa bırakmıştır. 1910 yılında Macke ile tanıştıktan sonra renkçi bir anlayışa yönelmiştir.¹⁴¹

Marc ve Macke genellikle birbirlerinden etkilenerek resim yapmışlardır. Avrupa dışındaki ilkel sanatların önemini bilen sanatçılar dekoratif sanatları yeniden değerlendirerek sanatlar arasındaki bölünmeleri ortadan kaldırmak istemişlerdir. Resim ve müzik arasındaki ilişkinin duygusal değerlerini vurgulamışlardır. Robert Delaunay aracılığı ile kübizm ile tanışmaları onları soyut sanata yaklaştırmıştır.¹⁴²

¹⁴¹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 2, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1173

¹⁴² Crepaldi, a.g.e., s. 60



Resim 38: Franz Marc, "Maymun", 1912, t.ü.y., 70.4x100 cm. Staedtische Galerie Lenbachhaus, Almanya

1912 tarihli “Maymun” adlı eseri (Resim 38) primitif etkiler barındırmakla birlikte, canlı renklerin cesaretle birarada kullanılması ve stilize edilmiş formları yer yer çevreleyen kalın kontürler nedeniyle Mavi Atlı grubunun genel eğiliminini de yansıtmaktadır.

Sanatçının “At ve Köpek” adlı eserinde (Resim 39) Delaunay etkileri oldukça belirgindir. Marc’ın kendine özgü konu yaklaşımı ve renk tercihleri bu resimde de devam etmekle birlikte kübik parçalanmalar onu soyut sanata yaklaştırmıştır.

Kurucularından biri olduğu Mavi Atlı Grubu gibi Marc’ın da ömrü kısa olmuştur. Birinci Dünya Savaşı’nın çıkması ile cepheye gönderilen Marc savaşın ikinci yılında 27 yaşında iken ölmüştür.¹⁴³

¹⁴³ Anna-Carola Krause, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayınları, 2005, s. 60



Resim 39: Franz Marc, “At ve Köpek”, 1913

5.1.3.3. August Macke

Macke, 1887 yılında Meschede Westphalia’da doğmuştur. Sanatçı 13 yaşına gelene kadar Brüsseler Strase’de yaşamış ve sonra ailesiyle birlikte Bonn’a yerleşmiştir. Macke, Tunus, Hollanda, İtalya ve Paris’e gerçekleştirdiği ufak geziler ile İsviçre’deki Thun Gölü’nde geçirdiği zamanlar dışında tüm hayatını bu kentte geçirmiştir.¹⁴⁴

1904 ve 1906 yılları arasında Düseldorf Akademisi’nde eğitim görmüştür. 1907’de ilk kez gittiği Paris’te tam anlamı ile resimsel bir dünya ile karşılaşmıştır. Macke’nin resim dünyası Gauguin ve Matisse’in resimsel yaklaşımları ile büyük oranda genişlemiş, Matisse’in o yıllarda kaleme aldığı “Bir Ressamın Notları” (Notes d’un Peintre) adlı denemesinde açıkladığı düşünceler sanatçıyı derinden etkilemiştir. 1910’da Münih Yeni Sanatçılar Birliği’nde Marc, Kandinsky ve Jawlensky ile tanışmış ve Mavi Atlı grubunun kuruluşunda rol almıştır. Marc ve Rus sanatçıların duygusal eğilimlerini paylaşmayan

¹⁴⁴ “August Macke” http://en.wikipedia.org/wiki/August_Macke, 06.03.2012

Macke, salt rengin tinsel anlamda yeniden kavranışı konusunda ise onlarla hem fikir olmuştur.¹⁴⁵



Resim 40: August Macke, "Ren Balıkçıları", 1907, 40.3x44.5 cm. Staedtische Galerie Lenbachhaus, Almanya



Resim 41: August Macke, "Tegernsee'de Tekne", 1910, ahşap üzerine yağlı boya, 72x50.5 cm.

Sanatçının 1907 tarihli "Ren Balıkçıları" adlı erken dönem resminde (Resim 40) dışavurumculara özgü abartılı biçimler bulunmadığı gibi renk kullanımı da natüralist geleneğin izlerini taşımaktadır. Marc ve Kandinsky ile tanışmasından sonra gerçekleştirdiği "Tegernsee'de Tekne" adlı eserinde ise (Resim 41) dışavurumcu etkiler son derece belirgindir. Sükunet ve huzur havası Macke'nin tüm eserlerinde hissedilmekle

¹⁴⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt. 2, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1137

birlikte 1910'dan itibaren stilize edilmiş formlar, dinamik fırça darbeleri ve şiddetli renk kullanımı onun özgün biçimini dışavurumculara yaklaştırmıştır.



Resim 42: August Macke, "At Üstünde Amerikan Yerlileri", 1911, 44x60 cm. Staedtische Galerie Lenbachhaus, Almanya

Macke'nin sanat anlayışı ne Köprü Grubu ressamlarının sevdiği türden abartılı biçimleri ve ilkel sanata özgü çığ renkleri, ne Otto Dix, Conrad Felixmüller ve Grosz'un toplumsal eleştiri barındıran konularını, ne de dışavurumcuların aydın düşmanlarını kışkırtmakta kullandıkları kaba çirkinliği taşımaktadır. Aksine Macke uygar kent sahnelerini, temiz düzenli sokakları, gezi alanlarını, kafeleri, vitrinleri, akşam gezintisine çıkmış insanları ve hepsinden çok moda giysileri içindeki kadınları betimlemeyi tercih etmiştir.

Macke, diğer Alman ressamlarından farklı olarak Fransız resim dilini Alman resmine büyük bir ustalıkla aktarmıştır. Sanatçı, Düsseldorf'daki öğrenimi ve Berlin'de Corinth'in yönettiği resim okulundaki kısa çalışma dönemi arasında Fransız izlenimciliği ve kübizmin etkisine girmiştir. Ancak onun üslubunu asıl etkileyen 1912'nin başlarında Delaunay ile tanışması olmuştur. Bu karşılaşma sonucu dışavurumcu olmakla birlikte olağanüstü bir uyum sergileyen, doğadan izlenimler taşıyan ve çıkış noktası olarak hep ışığın etkilerini kullanan yağlı boya ve suluboya resimler yapmıştır.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Wolf, a.g.e., s. 66

Sanatçının yaşamının son bulacağı yıl gerçekleştirdiği "Şapka Dükkanı Önünde İki Kadın" adlı eserinde (Resim 43) renk ve ışık tüm çalışmalarında olduğu gibi önemlidir. Resimde gündelik yaşamdan bir konu Köprü Grubu'nun eserlerindeki eleştirel ve saldırgan tavrın tersine olumlu bir yaklaşımla ele alınmıştır. August Macke, Birinci Dünya Savaşı'nda asker üniformasını giymesinden bir kaç hafta sonra yaşamını yitirmiştir. Marc dostunun ölüm ilanını "İçimizden bir tek o, renge en parlak, en arı duyguyu vermiş, kendi kişiliğini yansıtan bir duruluk ve ışıltı kazandırmıştı." diyerek kaleme almıştır.¹⁴⁷



Resim 43: August Macke, "Şapka Dükkanı Önünde İki Kadın", 1914

5.1.4. Kuzey Almanya

Kuzey Almanya dışavurumcuları Dresden'deki Köprü Grubu ve Münih'teki Mavi Atlı Grubu gibi bir birlik etrafında toplanmasalar da ayrı bir başlık altında ele alınabilir. Bu kapsamda Emil Nolde, Paula Modersohn-Becker ve Christian Rohlf's incelenecektir.

¹⁴⁷ Wolf, a.g.e., s. 66

5.1.4.1. Emil Nolde

Dışavurumculuğun ilk temsilcilerinden biri olan Emil Nolde (1867-1956) 20. yüzyılın en başarılı yağlı boya ve suluboya ressamlarından birisi olarak anılmaktadır. 1884 ve 1888 yılları arasında mobilya fabrikalarında ağaç oymacısı olarak çalışmış, 1889 yılında Karlsruhe Uygulamalı Sanatlar Okulu'na girmeye hak kazanmıştır. 1898 yılında Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilmeyince üç yıl boyunca özel dersler almıştır. 1906 ve 1907 yıllarında Köprü Grubu üyesi olarak çalışmalarına devam eden ressam 1908'den 1910'a kadar Berlin Sezession'unda yer almıştır. 1920'lerin başında Nazi Partisi'nin bir destekçisi olan Nolde'nin eserleri, Hitler'in tüm modern sanat eğilimlerini dejenere ilan etmesinin ardından, müzelerden kaldırılmıştır. Sanatçı, 1941 yılından itibaren resim yapması yasak olmasına karşın "Yapılmamış Resimler" olarak adlandırdığı yüzlerce suluboya çalışmasını gizli olarak gerçekleştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında tekrar hak ettiği onura kavuşan sanatçı Alman Başarı Nişanı ile ödüllendirilmiştir.¹⁴⁸



Resim 44: Emil Nolde, "Dansçı" 1913, Litograf Baskiresim, Kağıt: 60x76 cm. / Kompozisyon: 53.3x68.8cm.

Açık bacakları, kıvrımlı kolları ve dalgalanan saçları ile Nolde'nin Dansçı'sı (Resim 44) tüm diğer dışavurumcularda olduğu gibi içgüdüsel, erotik bir enerjiye sahip ve ruhsal özgürlüğe dayanan bir eğlence simgesi olarak ele alınabilir. Modern deneysel bir

¹⁴⁸ "Emil Nolde" http://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Nolde, 05.04.2013

danstan esinlenerek gerçekleştirilen bu eserde modern ve ilkel olanın sentezi sunulmaktadır.¹⁴⁹



Resim 45: Emil Nolde, "İki Rus", 1915, TÜYB, 73.4x90 cm.

1913 ve 1914 yıllarında kolonal bir keşif grubuna katılarak gerçekleştirdiği Rusya üzerinden Yeni Gine seyahatine ilişkin "İki Rus" adlı eserinde (Resim 45) primitif sanatın etkisi açıkça görülmektedir.¹⁵⁰

5.1.4.2. Paula Modersohn-Becker

1876 yılında Dresden'de dünyaya gelen Paula Modersohn-Becker erken dışavurumculuğun önemli sanatçılarından. 31 yaşında bir damar hastalığı nedeniyle hayatını kaybettiğinde geride yüksek duyarlılıkta ve çığır açan eserler bırakmıştır. Becker, ilk çizim derslerini İngiltere'ye gerçekleştirdiği bir ziyaret sırasında almış; 1893 baharında Bremen'de açılan bir sergide Worpswede çevresi sanatçılarının eserleri ile karşılaşmıştır. 1896 yılında Berlin Kadın Sanatçılar Birliği'nin sadece kadınlara özel sunduğu bir kursa başlamıştır. 22 yaşında Worpswede Birliği sanatçıları ile tanışmıştır. Worpswede kasabasında Fritz Mackensen'den (1866-1953) resim dersleri alan Paula

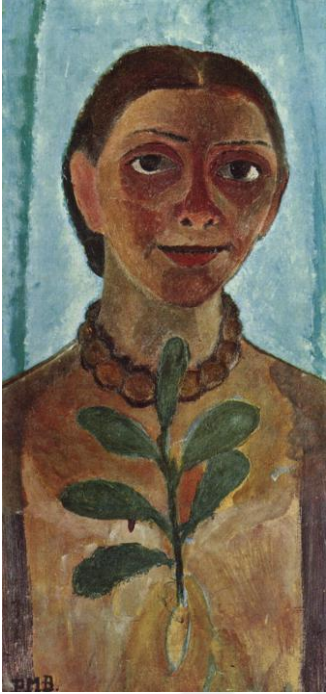
¹⁴⁹ Heather Hess, "Emil Nolde"

http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4327%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=50&template_id=1&sort_order=1&view_all=1, 23.11.2013

¹⁵⁰ Heather Hess, "Emil Nolde"

http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:4327|A:AR:E:1&role=1, 23.11.2013

Modersohn-Becker'nin ana konuları çiftçilerin yaşamı ve kuzey Almanya manzaraları olmuştur.¹⁵¹



Resim 46: Paula Modersohn-Becker, "Kamelyalı Otoportre" 1907, Ahşap Levha Üzerine Yağlı Boya, 61.5x30.5 cm. Museum Folkwang, Essen

Sanatçı, Kamelyalı Otoportre'de (Resim 46) dışavurumculara özgü aşırı parlak ve çarpıcı renklere mesafeli durmaktadır. Geniş renk yüzeyleri ve kontürler kullanması Paris'te karşılaştığı Gauguin'in eserlerinden etkilendiğinin göstergesidir. Gözlerin olduğundan büyük resmedilmesi, derinliksiz planlar kullanılması ve sadeleştirilmiş planlar ile taşıdığı duygusal derinlik ve güç, eseri dışavurumcu çerçevenin içine yerleştirmektedir.¹⁵²

¹⁵¹ "Paula Modersohn – Becker" http://en.wikipedia.org/wiki/Paula_Modersohn-Becker, 24.11.2013

¹⁵² Wolf, **a.g.e.**, s. 74

5.1.4.3. Christian Rohlf

Sanatçı (1849-1938) bir enfeksiyon sebebi ile bacaklarından birini kaybettiği çocukluk yıllarında resim yapmaya başlamıştır. Akademik çalışmalarına 1870 yılında başlayan ressam genellikle büyük ebatlı manzaralar çalışmıştır. Rohlf, akademik, doğacı, izlenimci ve yeni-izlenimci stillerde başarılı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Karl Ernst Osthaus'un daveti üzerine Weimar'dan ayrılarak Hagen'e yerleşmiştir. 1904'de Edvard Munch'la, 1905'te Emil Nolde ile tanışması ve Van Gogh'un fırça vuruşlarını ve titreşimli renklerini görmesiyle avangard sanat ile karşılaşmış ve dışavurumcu ifadeye yönelmiştir. 1937 yılında Nazilerce akademideki görevine son verilmiş, çalışmaları dejenere ilan edilerek 412 adet eseri kamu koleksiyonlarından çıkarılmıştır.¹⁵³



Resim 47: Christian Rohlf, "Cambazlar", 1916, Tuval Üzerine Tempere, 110x75.5cm. Museum Folkwang, Essen

¹⁵³ Heather Hess, "Christian Rohlf"

http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5000|A:AR:E:1&role=1, 24.12.2013

Ressam, “Cambazlar” adlı eserinde (Resim 47) parlak kırmızı arka plan üzerine hareketli iki figür betimlemiştir. Kadraj içinde dengelenen figürlerde zorlama hareketler yerine rahat bir anlatım tercih edilmiştir. Arka planda şiddetli renklerin kullanılmış olması sanatçının fovistlerden etkilendiğini düşündürmektedir.¹⁵⁴

5.1.5. Ren Bölgesi Sanatçıları

20. yüzyılın ilk yıllarında Ren Bölgesi’nde belirli bir grup olarak ele alamayacağımız, sanata kesin bir katkı sağlamaktan ziyade, sanatın yayılması ve tanınması açısından önemli bir yere sahip olan küçük bir sanat çevresi oluşmuştur. Belirli bir programı olmayan bağımsız ressamlardan oluşan bu grubun liderliğini August Macke’nin yaptığı söylenebilir. Bu sanat çevresinin içinde Campendonk, Nauen ve Morgner gibi sanatçılar da bulunmaktadır. 1913 yılında bir kitapevinde açılan sergi ile kurulan grup Birinci Dünya Savaşı’nın çıkması ile etkinliklerine devam edememiştir. Karl Ernst Osthaus’un 1902 yılında Hagen’de kurduğu müzede bu bölgeye özgü dışavurumcu eserlerden oluşan öncü yapıtlar koleksiyonu oluşturulmuştur. Bölge ressamlarına özgü zengin renk kullanımı, eserlerdeki neşe ve şiirsellik grubun en önemli özelliklerindedir.¹⁵⁵



Resim 48: Heinrich Campendonk, “İnek ve Buzağı”, 1914

¹⁵⁴ Wolf, a.g.e., s. 86

¹⁵⁵ Lionel, a.g.e., s. 34

Heinrich Campendonk (1889-1957) 1911 yılında Mavi Atlı Grubu'na katılmıştır. Sanatçı eserlerinde (Resim 48) manzara ve hayvanları mistik bir yaklaşımla ele almıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yağlı boya resim yapmayı neredeyse tamamen bırakarak vitray ve dekoratif duvar resimlerine yönelmiştir.¹⁵⁶

1905 ve 1909 yılları arasında Krefeld Dekoratif Sanatlar Okulu'nda öğrenim gören sanatçı, hocası Jan Thorn-Prikker'nin (1868-1932) yönlendirmesi ile Art-Nouveau'ya yakınlık göstermiştir. Art-Nouveau'nun stilize etme yöntemleri ile birlikte Cezanne ve Van Gogh'un özgün çizgi ve renk kullanımını araştırmıştır. Krefeld ve Düsseldorf'ta sanat çalışmalarını sürdüren ressam, zaman zaman Rhein Dışavurumcularının kuramsal çerçevesi içinde değerlendirilse de sanatsal gelişiminde önemli olan dönem Münih'te Mavi Atlı Grubu ile geçirdiği yıllardır. Bu dönemde Marc'ın etkisi altında kaldığı için eleştirilen sanatçı, kişisel biçimine yönelmiş ve Mavi Atlı Grubu'nun dağılması ile birlikte özgün yaklaşımının doruğuna ulaşmıştır.¹⁵⁷



Resim 49: Heinrich Campendonk, “Kır Manzarası”, t.ü.y., 100x85.5 cm. Saint Louis Art Museum, St. Louis

¹⁵⁶ Heather Hess “Heinrich Campendonk”
http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:940|A:AR:E:1&role=1,
25.12.2013

¹⁵⁷ Wolf, **a.g.e.**, s. 32

Compendonck'un "Kır Manzarası" adlı eserinde (Resim 49) yüzey, geometrik parçalara bölünmüştür. Soyutlanmış bitki, hayvan ve insan figürleri bir karmaşa etkisi oluştursa da aslında resim ince bir hesaplamanın ürünüdür. Hayvan figürlerinin varlığı ve renklendirme koşulları Franz Marc'ın; derinliği olmayan resimde ışığın yapısal bir mantıkla kullanılıyor oluşu ise Delaunay'ın etkilerini düşündürmektedir.

Bir müzisyenin oğlu olan Wilhelm Morgner (1891-1917) sanat alanında bireysel çabaları ile kendini yetiştirmiştir. 1908 yılında yerleştiği Worpswede'de Georg Tappert'den eğitim alarak ilk sanatsal çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Ressamın ilk temaları çiftçilerin ve taş ocağı işçilerinin günlük yaşamı olmuştur. 1909 yılı ile birlikte Soest'te çalışmalarına bireysel olarak devam eden sanatçı, 1911 ve 1913 yılları arasında Berlin, Köln ve Münih'te Mavi Atlı Grubu ve Yeni Sezession'un sergilerine katılmıştır. 1913 yılında orduya katılan ressam 1917'de yaşamını yitirmiştir. Ölümünden yirmi yıl sonra 1937'de eserleri dejenere ilan edilerek yasaklanmış ve koleksiyonlardan kaldırılmıştır.¹⁵⁸

5.2. Fransa'da Dışavurumculuk

Fransa'da dışavurumculuk başlığı altında Rouault, Modigliani, Vlaminck, Marc Chagall, Chaim Soutine gibi sanatçılar ele alınabilir. Bu sanatçılar zaman zaman fovlar arasında anılsa da fovlara özgü esin kaynakları olan doğa görünümleri ve günlük yaşam içindeki insanlar ve nesnelere ile sınırlanan içerik yelpazesini kırarak genişletmişlerdir. Fovizmin doğaya öykünmesini yetersiz gören bu sanatçılar gözlemin yerine düşgücünü getirerek belki de Alman sanatçılardan önce dışavurumculuğa ulaşmışlardır.

Paris'te 1871 yılında doğan Rouault 1885-1890 yılları arasında bir vitray ustasının yanında çıraklık yaparken Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'nda gece derslerine katılmıştır. 1891'de Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda eğitim görmeye başlamış, öğretmeni Moreau'nun etkisi altında dinsel konulu figüratif resimler yapmıştır. 1898 yılında geçirdiği ruhsal bunalımla birlikte dinsel konuları bir kenara bırakarak kenar mahalleler ve kırlara yönelmiştir. Bu dönemde iç dünyasını yansıtan renkleri ağır ve sıkıntılı bir atmosfer

¹⁵⁸ "Wilhelm Morgner" http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Morgner, 04.01.2014

oluşturmak için kullanmıştır. 1905 yılında Fovlar'la birlikte Güz Salonu'ndaki sergiye katılmış olsa da onların estetik anlayışını benimsememiştir. Söz konusu yıllarda palyaçolar ve sokak kadınlarını resmettiği, parlak renklerin ve kalın çizgilerin kullanıldığı eserlerinde insanlığın içinde bulunduğu soysuzluğu buruk bir gerçeklikle anlatmıştır. 1906 yılından itibaren suluboya ve guvaşla çalışmalarına devam eden Rouault, grafik tadında eserler ortaya koymuştur. Sanatçı 1935'den itibaren Hz. İsa'yı değişik konumlarda betimlediği bir seri resme başlamıştır.¹⁵⁹



Resim 50: Georges Rouault, "Trajik Palyaço", 1911, Ahşap Üzerine Yağlıboya ve Guaj, 38x27 cm.

Ressamın 1911 tarihli "Trajik Palyaço" adlı eserinde (Resim 50) dışavurumculara özgü geniş renk alanları ve parlak çarpıcı renkler kullanılmasa da izleyiciye, bir duygu durumu aktarılmak istenmektedir. Palyaçonun günlük yaşamda ifade ettiği anlam ile resimde ele alınan palyaço imgesinin bize aktardıkları arasında güçlü bir zıtlık vardır. Sanatçının mahkemeleri, palyaçoları ve fahişeleri resmetmeye başladığı bu dönemde eserleri ahlaki ve sosyal bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

¹⁵⁹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1581



Resim 51: Georges Rouault, “İsa'nın Yüzü”, 1939 dolayları, Karışık Teknik, 90x66.3 cm.

Georges Rouault'un İsa'yı konu alan eserlerinden biri olan “İsa'nın Yüzü”ü (Resim 51) ikona resimlerine benzemektedir. Sanatçının kendine özgü anlatım dili ile güçlendirilen İsa imgesi ilkellere özgü bir yaklaşım ile betimlenmiştir. Bu bağlamda resimde dışavurumcu etkiler olduğu söylenebilir.

Fransız dışavurumcuları arasında ele alacağımız diğer bir ressam Amedeo Modigliani'dir (1884-1920). Sanat yaşamı, açık hava geleneğine bağlı bir ressam olan Guglielmo Micheli (1866-1926) ile resim çalışmalarına katılması ile başlamıştır. 1900 ve 1902 yılları arasında akademik eğitim almak üzere Roma, Floransa ve Venedik'e gitmiş, 1906 yılında ise Paris'e yerleşmiştir. Paris'te Fransız okuluna bağlı dışavurumcular ile arkadaşlık etmiş, 1910'da Bağımsızlar Salonu'ndaki sergiye katıldığı eseri ile adı duyulmaya başlamıştır. 1907 yılında gördüğü Cezanne sergisi üslubunun oluşumundaki en önemli etkenlerden biri olmuştur. Aynı dönemde primitif Afrika sanatından da etkilenen sanatçı, lekeci bir renk kullanımını benimsemiştir. Modigliani, 1920 yılında Paris'te ölümüne dek dışavurumcu etkiler barındıran eserler ortaya koymuştur.¹⁶⁰

¹⁶⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 2, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1290



Resim 52: Amedeo Modigliani, "Viyolonselci", 1909, t.ü.y., 130x80 cm.

1910 yılında Bağımsızlar Salonu'nda sergilenmesi ile Modigliani'ye ün kazandıran eseri "Viyolonselci" (Resim 52), gerçeklikten kopmamakla birlikte renk kullanımındaki lekeci tavır nedeniyle kübizme yaklaşırken, deformasyon primitif ifadeyi güçlendirmektedir. Ressam hiçbir zaman kübizmi benimsememiş olsa da "Karyatid" adlı eserinde (Resim 53) plan arayışları ve modle eğilimi, Cezanne etkisini ortaya koymaktadır.

1876 yılında Paris'te doğan Maurice de Vlaminck (1876-1958) Fovizm'in önde gelen temsilcilerinden biri olarak anılsa da figürlerinde uyguladığı biçim bozmalar sebebi ile eserleri dışavurumcu bir karakter taşımaktadır. 1900 yılında Derain ile tanışarak onunla bir süre aynı işliğı paylaşan sanatçının aynı tarihli "Pipolu Adam" adlı resmi (resim 54) erken dönem yapıtları arasında dışavurumcu özellikleri ile öne çıkmaktadır. Bir yıl sonra 1901'de gördüğü bir Van Gogh sergisi ile üslubu dışavurumculuğa daha da yaklaşmıştır. 1907 yılından itibaren resimlerinde Cezanne etkisi biçimsel yapı arayışları ile kendini göstermiştir. Aynı yıllarda Picasso ve çevresi ile yakınlık kurmasına rağmen kübizmi

düşünsel bir akım olarak benimsememiştir. Sanatçı son dönemlerinde Fovlara özgü parlak renkleri terk ederek koyu renkleri tercih ettiği manzara ve ölüdoğalar resmetmiştir.¹⁶¹



Resim 53: Amedeo Modigliani, "Karyatid", 1912, t.ü.y.

Pipolu Adam'ın (Resim 54) biraz eğik şapkası, büyütülerek vurgulanmış gözleri ve elmacık kemikleri, fırça vuruşlarıyla kaybolmuş ve neredeyse yok olmak üzere olan fuları, dışavurumcu ifadenin göstergeleridir.

¹⁶¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1889



Resim 54: Maurice de Vlaminck, “Pipolu Adam”, 1900

1887 Vitebsk (Belarus) doğumlu Rus kökenli Fransız ressam Marc Chagall da dışavurumcular arasında incelenmektedir. 1910 yılında Paris’e yerleşmesinden önce, doğduğu şehirde ve Leningrad’da resim çalışmaları gerçekleştirmiştir. Sanatçı, Paris’te düzenli olarak Bağımsızlar Salonu sergilerine katılmıştır. 1914 yılında ilk kişisel sergisini Der Sturm Galerisi’nde açtıktan sonra Rusya’ya dönmüştür. 1917 devriminden sonra doğduğu şehirde Güzel Sanatlar Komiserliği’ne getirilerek kentteki sanat okulunu yeniden düzenlemekle görevlendirilmiştir. Ancak burada öğretim üyesi olarak görev yapmakta olan Maleviç ile ortaya çıkan bir anlaşmazlık sonucu görevini bırakarak Moskova’ya gitmiştir. 1922 yılında Fransa’ya dönen ressam 1941’de Amerika’ya, 1947’de ise tekrar Fransa’ya yerleşmiştir. Chagall’ın sanatının temelini doğduğu kentte Yahudi mahallesindeki anıları, Rus ve Yahudi gelenekleri oluşturmaktadır.¹⁶²

¹⁶² **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 1, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 338



Resim 55: Marc Chagall, "Çiçekli Çıplak", 1911, Kağıt Üzerine Guaş, 33.5x 24 cm.

Ressamın Paris'e yerleşmesinden bir yıl sonra gerçekleştirdiği "Çiçekli Çıplak"ta (Resim 55) Fovlara özgü parlak sarılar ve kırmızılar kullanılmıştır. Figürdeki belirgin biçim bozmaları ve sadeleştirmeler ilkel sanatın izlerini ortaya koymaktadır.

Chagall gibi Rus kökenli Fransız bir ressam olan Chaim Soutine, 1894 yılında Minsk yakınlarında Smiloviçi'de dünyaya gelmiştir. Litvanya Vilna'da Güzel Sanatlar Okulu'nda sanat eğitimi aldıktan sonra 1913'te Paris'e giderek Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesine girmiştir. 1916'da Chagall'ın da aralarında bulunduğu bir grup sanatçı ile yeni bir atölyede çalışmıştır. Bu dönemde Modigliani ile yakın bir dostluk geliştiren ressam, sanat tüccarı Leopold Zborovski'nin desteği ile Priene Dağları'nda Ceret'de kalarak sanat yaşamının en verimli üç yılını geçirmiştir. Soutine'in tarzı ve resimlerinin içerikleri kadar resim yapma yolları da 1940'larda ortaya çıkacak olan taşizm ve soyut dışavurumculuğun birer ön habercisi niteliğindedir. 1934 yılından itibaren özellikle manzara resmine yönelen sanatçı yaşamının son yıllarında üne kavuşabilmiştir.

Paris Okulu kapsamında, dışavurumculuk akımının 1940'lara kadar en dinamik ve özgün uygulayıcısı olmuştur.¹⁶³



Resim 56: Chaim Soutine, "Manzara", 1919, t.ü.y.

Ceret'de kaldığı üç yıl boyunca gerçekleştirdiği resimlerden biri olan "Manzara" adlı eserde (Resim 56) kullanılan renkler Paris dönemindeki kadar karanlık olmasa da biçim bozmalar ve abartma eğilimi devam etmektedir. Ceret'de ortaya koyduğu manzara serisi sanatçının üslubunun gelişmesini sağlamıştır. Soutine bu resimlerde çok canlı ve karşıt renkleri kalın bir boya hamuru uygulayarak ortaya koymuştur. Söz konusu manzaraların neredeyse tamamında gökyüzü görünmemektedir. Evler ve yollar ise rüzgarda savrulan ağaçlar gibi resmedilmiştir.

Sanatçı "Sığır Leşi" (Resim 57) adlı eserinde yoğun bir mavi ile boyadığı arka plan üzerine şiddetli kırmızı, sarı ve turunculardan oluşan bir hayvan leşi yerleştirmiştir. Resimde hızlı fırça darbeleri ile uygulanan kırmızılar aracılığıyla hareket hissi oluşturulmuştur.

¹⁶³ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1688



Resim 57: Chaim Soutine, "Sığır Leşi" 1924, t.ü.y., 140.3x107.6 cm.

5.3. Avusturya'da Dışavurumculuk

Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Alfred Kübin, Richard Gerstl, Herbert Boeckl, Max Oppenheimer ve Anton Kolig'in aralarında bulunduğu Avusturyalı dışavurumcular Klimt'i ustaları olarak görmüşlerdir. Viyana Sezession sergileri Avusturya'da her ne kadar kültürel bir tartışmayı başlatmış olsa da 1908 yılında Kunstschau adındaki Klimt Grubu sergisi Avusturyalı genç sanatçıların formasyonunda önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu genç sanatçılar genellikle varoluş konusunu ele almışlardır. Sıkıntılı ve umutsuz bir hayat görüşüne sahip olan ressamlar yaşam-ölüm ve sevgi-acı kavramları üzerine yoğunlaşmışlardır.¹⁶⁴

Avusturya'da dışavurumculuğu temsil eden iki ana figür Oskar Kokoschka ve Egon Schiele birbirlerine rakip olmuşlar ve benzer konuları işlemişlerdir. Bu iki sanatçı da portre ve çıplaklık konularına odaklanmışlardır. Eserlerinde insan ruhunun derinliklerine işleyen cinsellik ve psikoloji kavramlarını beden diline yükledikleri anlamlar ile ele

¹⁶⁴ Crepaldi, a.g.e., s. 88

almışlardır. Bu eserler ile Viyana’da hakim olan rahvet ve uyum cephesine karşı mücadele etmişlerdir.¹⁶⁵

Avusturyalı dışavurumcular için 1910’lu yıllara kadar baskiresimlerden ziyade çizimler daha önemli olmuştur. Bu çizimler sanatçıların üstün bir kişisel ve duygusal üslup geliştirmelerine yardım etmiştir. 1910’lu yıllarda yayıncıların desteği ile birlikte baskiresim projeleri gerçekleştirmişlerdir.¹⁶⁶

1910 yılında Kokoschka Almanya’ya göç etmiş, 13 yıl boyunca dışavurumcu çevreler ile birlikte faaliyet göstermiştir. Schiele ise sıklıkla Almanya’da sergiler açmasına rağmen Avusturya’da yaşamış, 1918 yılında 28 yaşında iken bir hastalık sebebi ile hayatını kaybetmiştir.¹⁶⁷



Resim 58: Egon Schiele, “Mavi Elbiseli Kız” 1911, kağıt üzerine suluboya, 47.8x31.7 cm.

¹⁶⁵ “Austrian Expressionism” http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/austrian_expressionism
08.09.2013

¹⁶⁶ “Austrian Expressionism” http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/austrian_expressionism
08.09.2013

¹⁶⁷ “Austrian Expressionism” http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/austrian_expressionism
08.09.2013

Egon Schiele'nin "Mavi Elbiseli Kız" adlı eserinde (Resim 58) figürün yatay kol hareketi kompozisyondaki dikey unsurları dengelemektedir. Sanatçının genç bir kızını betimlediği bu resimde gerek figürün yüz ifadesi gerekse bedende kullanılan koyu renkler ve belirgin fırça darbeleri gerilim hissini arttırırken dramatik ifadeyi güçlendirmiştir.



6. PLASTİK SANATLARDA ANLATIM ARACI OLARAK OTO-PORTRE

6.1. Portre ve Oto-Portrenin Tanımı

Fransızca ve İngilizce’de “portait” olarak kullanan “portre” terimi Ortaçağ’da “yeniden üretmek anlamında kullanılan “portraho” sözcüğünden türetilmiştir. Plastik sanatlarda ölü ya da hayatta, gerçekte var olan ya da hayali bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen eserler portre olarak adlandırılır.¹⁶⁸

İnsanlık tarihi boyunca portreye, sanat kaygısı güden bir resim türü olmaktan çok kayıtlara geçme isteği, ölümsüzlük tutkusu, egemenlik kurma ihtiyacı, yönetici-soylu sınıfa ait olma ayrıcalığı ve dini inanişaya bağlı olarak ölüm-defin törenleri, hukuki ve ticari ilişkiler gibi nedenler ile ihtiyaç duyulmuştur.¹⁶⁹

Portreler duygusal bir konu olmaktan çok bir propaganda aracıdır. Portresini gördüğümüz kişinin pahalı ve çok özel bir reklamı olarak işlev görür. Portreler yüzyıllar boyunca sınıfsal statünün ve önemin sunumu olarak insanların soyunun kanıtlanmasına da yardım etmişlerdir. Devlet yöneticilerinin portreleri bu yaklaşımın en güzel örneklerindedir.

Portreler genellikle duygu ve tepkilerin ifadesini ikinci plana atmıştır. Şaşırma, keder, korku ve sevinç gibi durumlar geçici oldukları için bir kenara bırakılmış, portresi yapılan kişinin gerçek karakteri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Burada sıklıkla bize sunulan şey Richard Brilliant’ın deyimi ile ”teamül maskeleri” dir. Leppert, bu maskelerin giyen kişinin daha tercih edilebilir bir anonim figür kılığına bürünmesine imkan veren kisveler olduğunu ifade etmektedir.¹⁷⁰

¹⁶⁸ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1504

¹⁶⁹ Ayşegül Demirbulak, “Çağdaş Türk Resminde Oto-Portre” Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Doktora Tezi), İstanbul, 2007, s. 52

¹⁷⁰ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 211-220

Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği portre türüne ise oto-portre adı verilir.¹⁷¹ Oto-portre bireysel ve içe dönük bir sanat türüdür. Sanatçıların kendilerini inceledikleri oto-portreler, başkaları yani izleyiciler tarafından da incelenir. Bu bağlamda, oto-portreler hazırlanmış ifadeler olarak, kendini sunma yollarının sosyolojik bir kayıdır. Öte yandan oto-portrelerin izleyiciye sunduğu şey her zaman gerçek olmayabilir. Ünlü sanatçıların oto-portreleri karşısında, onların kendilerinde gördükleri şeyi gördüklerini düşünerek heyecanlansalar da sonuçta yapay şeylere (kurgulara) bakmaktadırlar. Aslında sanatçıların aynada gördükleri şey ustaca düzenlenmiştir. Oto-portrelerin gizli şeyleri açığa çıkarma yolları mı yoksa çeşitli maskeler mi oldukları konusunda kesin bir yargıya ulaşmak belki de mümkün değildir.¹⁷²

6.2. Portre ve Oto-Potrenin Karşılaştırılması / Benzerlikler-Farklılıklar

Portre, resim, edebiyat, heykel ya da fotoğraf sanatçısının “gerçek nedir?” sorusuna yanıt aramaya çalıştığı bir alandır. Oto-portrede ise “portrede gerçek nedir?” sorusunu anlamlandırmaya çalışan sanatçı için çok yönlü bir açılım söz konusudur. Hasan Bülent Kahraman’ın da deyişi ile “Oto-portre, sanatçının kendi yüzüne, bedenine kısaca kendine bakışıdır.” Her dönem, başka bir anlam yüklenen ve beden sorununun içinde yer alan bir düğümdür. Ben kavramına farklı anlam ve içerik kazandıran sanatçı için oto-portre, gerçeğin kendi “ben”i ile sorgulanması durumudur.

Portreler asla “ben buyum”un belgesi olarak değil, daha ziyade “bunu anlatıyorum”un belgesi olarak üretilmektedir. Hasan Bülent Kahraman’a göre, oto-portre kavramı, ressam ve modeli, bakan ve gören, gören ve görülen gibi kavram çiftlerinin tam kesişme noktasında yer almaktadır.

Oto-portreler, doğaları gereği insanın iç dünyasına bakan eserlerdir. Portreler, portresi yapılan kişinin dış görünümüne benzemekle birlikte onun kişiliğini de göstermeyi amaçlarken; resmi portreler, izleyeni de içine almayı hedefler. Yani izleyici aynı zamanda izlenen durumuna da düşer. Buna karşılık oto-portrelerde genellikle eser ve izleyici arasında bir mesafe girmiş durumdadır.

¹⁷¹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1504

¹⁷² Julian Bell, **500 Self Portraits**, Phaidon Yayınları, Honk Kong, 2007, s. 6

Kendi portresini resmeden bir sanatçı için izleyici tamamen denklem dışı bir duruma düşebilir. Birçok oto-portrede sanatçı öncelikle eser sahibidir ve sonrasında ortaya çıkan eserle ilk etkileşen durumundadır.

Portrelerde nesne ve özne farklı kişiler iken oto-portre eserlerde nesne ve özne aynı kişidir. Portrede sanatçı, eser ve izleyici üçgeninden bahsederken, sanatçının kendi kaygıları doğrultusunda ortaya koyduğu oto-portrelerde üçgenin her köşesinde sanatçının kendisi yer alabilir. Sosyal, toplumsal ve politik bir konu çerçevesinde yapılmış oto-portre eserler olduğu gibi salt iç dünyanın ve fiziksel görünümün referans alındığı oto-portreler de vardır.

Sonuçta kendi portresini yapan ressam için mesele tamamen kişiseldir. Oto-portreler herhangi bir kişi veya müşterinin isteğine cevap vermektan önce ressamın kendi kaygılarına cevap verir durumdadır. Diğer eserlerde üretici ve tüketici arasında var olan ilişki ve mesafe oto-portrelerde tamamen ortadan kalkmış durumdadır.

6.3. Portreciliğin Gelişimi

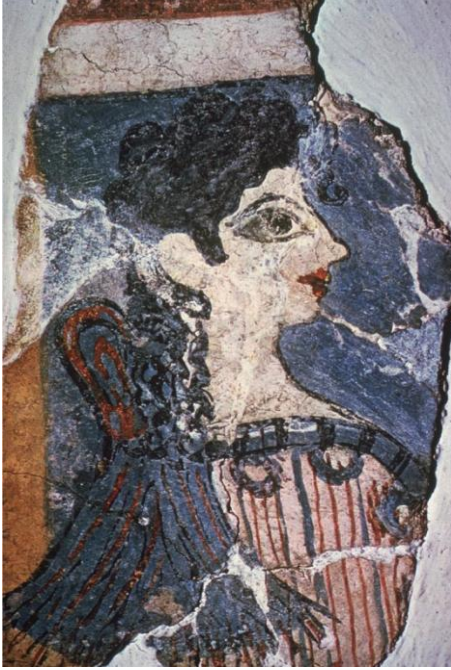
Portrenin kökenleri tarih öncesi zamanlara kadar dayanmaktadır. Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında hükümdar ve tanrı tasvirleri çok yaygın bir sanat formudur. Bu portrelerin çoğu stilize tarzda, profilden betimlenmiş olup; taş, metal, kil, sıva veya kristal üzerine uygulanmıştır. M.Ö. 14. yüzyılla birlikte Mısır'da benzeme kaygısı taşıyan portreler öncekilerin yerini almıştır. Çin'de seçkinlere ait portrelerin M.Ö. 1000'li yıllardan daha eskilere kadar gittiği bilinmektedir.¹⁷³

Duvar resimleri dışında günümüze kadar ulaşan portrelerin çoğu cenaze törenlerine ait betimlemelerdir. M.S. 2. yüzyılla 4. yüzyıl arasında Mısır'daki Roma hakimiyeti döneminde üretilmiş olan bu eserler, Mısır'ın kurak ikliminde bozulmadan saklanabilmiştir.¹⁷⁴

¹⁷³ Gordon C Aymar, **The Art of Portrait Painting**, Chilton Book Co., Philadelphia, 1967, s. 5

¹⁷⁴ Faxon and Russo Cheney, **Self Portraits of Woman Painters**, Ashgate Publishing, Hants, England, 2000, s. 7

Günümüzde Herakleion Arkeoloji Müzesi'nde yer alan Minoan Kadını ya da Tanrıçası (M.Ö. 15 y.y.) en eski portre örneklerinden biri olarak ele alınabilir. (Resim 58) Gösterişli kıyafeti, özenle hazırlanmış izlenimi veren saçları ve boyalı dudakları ile kendinden emin ve asil bir duruşu olan bu kadın figürü, profilden resmedilmesine rağmen gözü cepheden betimlenmiştir.¹⁷⁵



Resim 59: Knossos Sarayı'ndan "Minoan Kadını yada Tanrıçası" 1450-1400 M.Ö., Duvar Resmi Parçası, yükseklik: 25.4 cm., Herakleion Arkeoloji Müzesi

Sanat tarihçilerine göre Hindistan'da çok zengin bir resim geleneği bulunmaktadır. Ajanta Mağaraları'ndaki bir duvar resminde kadın ve erkek eşlikçilerle betimlenen (Resim 60) Bodhisattva'nın hafifçe sağa eğdiği başında -uzun siyah saçlarını gizleyen- değerli taşlarla bezenmiş bir taç bulunmaktadır. Üst bedeni çıplak olan bu erkek figürünün kollarında ve boynunda mücevherler dikkati çekmektedir. Sağ elinde bir lotus çiçeği tutan Bodhisattva, yüzünde hüznü bir ifade ile betimlenmiştir.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Aymar, **a.g.e.**, s. 5

¹⁷⁶ Fred S. Cleiner - Christin J. Mamiya – Helen Gardner, **Gardners The Art Through the Ages**, 11. Baskı, cilt 1, 2005, s. 169



Resim 60: “Güzel Bodhisattva” (Mağara 1’deki Duvar Resminden Detay), M.S. 450-500, Ajanta, Maharashtra Eyaleti, Hindistan

Portrecilik, Antik Dönem ve erken Hıristiyan dünyasında heykel, büst, para, lahit ve duvar resmi formunda varlığını sürdürmüştür. Roma Dönemi’nde gerçekleştirilen büstlerde soyluluk, ağırbaşlılık, sadelik, kararlılık durumları bireysel özelliklerle bir arada vurgulanmaktadır. Simgesel anlatımın ağır bastığı Ortaçağ sanatındaysa portre yok denecek kadar azdır.¹⁷⁷ Fiziksel benzerlik, kimliğin temsilinin öncelikli yolu değildir. Örneğin bir soylunun pozisyonu ve statüsü hanedan arması ile simgelenmektedir. Bu dönemden natüralist portre örnekleri günümüze kalmadığı gibi İsa ve azizlerin imajlarında da gerçeğe uygunluk önemsenmemiştir.¹⁷⁸

Portreciliğin gerçek anlamda gelişmesi ise Rönesans’la birlikte başlamıştır. Kemal İskender’e göre 14. yüzyılda geçmişten kalan metal paralar ile madalyonların incelenmesi ve natüralizmin gelişmesi, devlet büyükleri ve toplumun ileri gelenlerinin resmi büst ve portrelerinin yaygınlık kazanmasına sebep olmuş; bağışçılar ve kralların temsilinde fiziksel benzerlik itibar görmeye başlamıştır. Bir kaç istisna dışında 15. yüzyıl boyunca yapılan yağlı boya portreler büst, yarım boy yada tam boydur.¹⁷⁹

Rönesans portreciliği modelini acımasızca inceleyen biçimciliğiyle belirginlik kazanmıştır. Sanatçının yaratma özgürlüğü ile modelin bireysel özelliklerini yansıtmaya zorunluluğu arasındaki karşıtlık portreciliği zorlu bir alan haline getirmektedir. Rönesans

¹⁷⁷ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1504

¹⁷⁸ Joanna Woodall, **Portraiture, Facing the Subject**, Manchester University Press, New York, 1997, s.1

¹⁷⁹ Woodall, **a.g.e.**, s. 2

genelde bu karşıtlığın çözümlendiği önemli bir aşama olmasına karşın, farklı portrecilik anlayışlarının ortaya çıktığı bir döneme de işaret etmektedir.¹⁸⁰

16. yüzyılın sonlarına doğru gerçekçi portreler yaygınlık kazanmıştır. Ancak bilhassa İtalyan sanatçılar, geometrik şekillerle görüntüyü genelleştirerek modelin fiziksel özelliklerine yada yüzün ve bedenin çözümlenmesine yoğunlaşmışlardır. Bu teknikler, figürün evrensel ve ideal niteliklerine atıf olarak anlaşılmıştır.¹⁸¹ Leonardo Da Vinci bireysel özelliklerin yansıtılmasına, kuramcı Alberti idealize edilmiş portreciliğe ağırlık veren anlayışları temsil etmektedirler. Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) bu iki anlayışı bütünleştirme eğilimindedir. Yeni Platoncu bir tutumdan hareketle bireysel özelliklerin temsil edilmesine bütünüyle karşı olan Michelangelo ise yalnızca düşsel portreler yapmakla yetinmiştir.¹⁸²



Resim 61: Leonardo da Vinci, “Yaşlı Adam Başı” 1488, Kağıt Üzerine Mürekkep, 11.2x7.5 cm.

Leonardo da Vinci'nin 1488 tarihli “Yaşlı Adam Başı” adlı eserinde (Resim 61) model, idealize edilmemiş, bireysel özelliklerin yansıtılması ön plana çıkmıştır. Modelin yüzündeki kırışıklıklar abartılarak yaşlılığı vurgulanmıştır.

¹⁸⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1504

¹⁸¹ Woodall, **a.g.e.**, s. 2

¹⁸² **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1505

15. yüzyılda gerçekleştirilen portrelerde edebi, ideal ve dekoratif nitelikler öne çıkmaktadır. Modeli idealize etmek adına gerçekliği göz ardı eden eğilim ilerleyen dönemlerde büyük bir anıtsallığa dönüşmüştür. Antonella Messina'nın portrelerinde görünürlüğe kavuşan bu anıtsallık, Roma Okulu ve Floransa Okulu'nda üsluplaşmaya yol açmıştır. Öte yandan Tiziano, Tintoretto, Veronese, Lotto gibi Venedik Okulu sanatçıları bireysel özelliklerin belli bir düzeyde ele alındığı tutumu benimsemişlerdir. Renkçi yaklaşım ve teknik açıdan izlenimci bir boyut içeren fırça işçiliği bu sanatçıların portrelerinde kanlı canlı, dünyasal etkiler oluşmasını sağlamıştır.

16. yüzyılda natüralist portreciliğe öykünen görsel repertuar sonraki bir kaç yüzyıl boyunca varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte gerçekleştirilen sayısız eserde sıklıkla tekrarlanan konsol sehpa, ahşap iskemle, perde, sütun ve miğferler portre repertuarına girmiştir. Köpek, cüce, hizmetçi, memur ve siyahi katılımcılar gibi ikincil figürler oturan modelin statüsünü yükseltmek ve doğal otoritesini göstermek için kurguya yerleştirilmişlerdir.¹⁸³ Bu dönemde alegorik portre giderek artan bir yaygınlık kazanmış: El Greco, Ortaçağ tinselliğini yeniden canlandırmış, Bronzino ise durağan ve soğuk bir etki yapan soylu portrelerini büyük bir ustalıkla işlemiştir.

17. yüzyılda portreciliğe egemen olan idealleştirme ve dekoratifleştirme eğilimlerini biçimlendiren Bernini, Rubens ve Van Dyck gibi sanatçılar bireysel özellikleri de büyük bir ustalıkla betimlemiştir. Gözlemci bir tutumla portreler yapan Velazquez hem genel özelliklere hem de tipik ve olağan dışı niteliklere ilgi göstermektedir. Rembrandt ise ışığı tüm bireysel özellikleri yansıtacak bir araç olarak kullanmıştır.

18. yüzyılda törensel ve resmi bir hava taşıyan Barok portrenin yanı sıra Yeni Klasikçilerde antik ve alegorik, Romantiklerde ise melankolik portrecilik eğilimleri gelişmiştir. Örtülü bir kahramanlık ve tarihsel anlatıları olan büyük portreler, pastoral yada mitolojik havası doğallaştırılmış kurgularla paralel olarak gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde toplumsal cinsiyet rolleri görünür olmaya başlamış, modellerin inandırıcı tasvirileri ve taktıkları maskeler büyük bir önem kazanmıştır. Bu durum sadece portresi yapılan modellerin geleneksel rollerini benimsemesi ile değil sanatçıların tasvir yöntemleri ile de ilişkilidir.

¹⁸³ Woodall, a.g.e., s. 2

19. yüzyılda gerçekleştirilen portrelerde fizyonominin yorumlanması dış görünüş ile görünmeyen "iç" in semptomatik ilişkisi üzerine tesis edilmiştir. Courbet, Manet ve İzlenimcilerin çalışmaları belirgin bir fizyonomi ve içselleştirilmiş kimlik arasındaki farazi tanımlamaları sorgulamaktadır. Yüzyılın sonlarına doğru sipariş almadan yapılan portreler, sanatçının portresini yaptığı kişiyle ilişkisine bağlı olarak onun itibarını ve otoritesini güçlendirmiştir. Bu ressam ve model arasındaki samimiyeti ima etmekte ve yaratıcı bir şekilde izleyici ile resim arasındaki ilişkiyi yeniden üretmektedir. Bunun sonucu olarak portresi yapılan kişi ve sanatçının modeli arasındaki ayırım daha bulanıklaşmış ve portreciliğin normlarına meydan okumaya başlamıştır.¹⁸⁴

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafın yaygınlaşması ile birlikte doğalcı nitelikteki portrecilik anlayışı etkisini yitirmeye başlamış; Kübizm ve Soyut sanat, benzetme kaygısı güden portrecilik kavramına son verinceye kadar İzlenimcilik ve Dışavurumculuk portre geleneğini sürdüren son akımlar olmuşlardır.¹⁸⁵

6.4. Oto-Portrenin Görünümleri

Avrupa sanatında 15. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan oto-portreler genellikle bir sipariş için tanıtım amacıyla yapılmaktadır yada ön çalışma niteliğindedir. 16. yüzyıldan önce gerçekleştirilen az sayıdaki oto-portrenin eskiz niteliğinde olma nedeninin Hıristiyan inanışında kendini övmekten kaçınmanın erdemlilik olarak kabul görmesi olduğu düşünülebilir.¹⁸⁶

Avrupa'da özerk oto-portrenin ortaya çıkmasının bir dizi toplumsal ve teknik sebebi vardır. 15. ve 16. yüzyıllarda kimlik ile ilgili farkındalık artmaya başlamış, oto-biyografi yazımları ve diğer öz-anlatım formları çoğalmıştır. Ayrıca bu dönemde sanatçının toplumsal konumunda belirgin bir değişim olmuştur. Akademilerin ortaya çıkması ve sanat yapıtının –diğer teknik uğraşların aksine- entelektüel niteliğinin

¹⁸⁴ Woodall, a.g.e., s. 2

¹⁸⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1505

¹⁸⁶ Shearer West, **Oxford History of Art: Portraiture**, Oxford University Press, 2004, s. 163

vurgulanması bu sıçramaya zemin oluşturmuştur. Sanatçının rolünün değişmesiyle birlikte oto-portre, yeni fikirlerin değerlendirildiği ve pekiştirildiği bir platform haline gelmiştir.¹⁸⁷

6.4.1. Nesne Olarak Oto-Portre

Bütün portreler gibi oto-portreler de farklı amaçlara hizmet etmektedir. Fakat tüm oto-portrelerin altında yatan gizem, bir kişinin kendisini bir başkası olarak görmesidir. Bir oto-portre, sanatçının kendi bedenini nesneleştirmesini ve ondan bir “çift” yaratmasını gerektirmektedir. Oto-portreler desene verilen önem, medyuma ve işin üretim sürecine gösterilen özen, yeteneğin reklamı yada yeni bir teknik veya üslup deneyimi gibi anlamlar taşıyabilirler.¹⁸⁸

16. yüzyıl biyografi yazarı Giorgio Vasari’ye göre bazı Rönesans sanatçıları dini siparişlerde kendilerini izleyici yada şahit olarak temsil etmektedirler. Flandra’da Jan Van Eyck “Arnolfini Düğünü” adlı eserinde dış bükey aynaya bir oto-portre boyamıştır. Van Eyck’ın İtalyan çağdaşı Ghiberti ise Floransa’daki vaftizhane’nin kapısı için yaptığı “Cennetin Kapısı” (1425-1452) isimli madalyonda peygamberlerin başları arasında kendi oto-portresini de betimlemiştir. Ghiberti’nin böyle yüksek prestijli bir siparişe oto-portresini yerleştirmesi, bir imza formu olarak düşünülebilir. Bu örnekler yüzyılın sonlarında sipariş almadan yapılan portrelerin ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra görülen sanatçı oto-portrelerinin işaretleridir.¹⁸⁹ 16. yüzyıl başlarını da kapsayan döneme kadar gerçekleştirilen oto-portrelerde sanatçıların kendilerini mitolojik ya da dini birer kişilik olarak resmettikleri görülmektedir. Giorgione, 1500 tarihli oto-portresinde kendini David olarak betimlemiştir.

¹⁸⁷ West, **a.g.e.**, s.165

¹⁸⁸ West, **a.g.e.**, s.165

¹⁸⁹ West, **a.g.e.**, s.163

6.4.2. Teknik Deneyim Olarak Oto-Portre

15. ve 16. yüzyıllarda, teknik yada konu ile ilgili deneyim kazanmak için oto-portre boyamak sanatçılar arasında oldukça yaygın bir eğilimdir. Çünkü sanatçı kendisinin en esnek ve bedava modelidir. Herhangi bir zamanda herhangi bir modele yaptığı gibi, açıklamalara ya da gerekçelere gerek olmaksızın jestler, ifadeler yada maskeler takınmaya hazırdır.¹⁹⁰ Bu özgürlük, Rembrandt'ın oto-portrelerinde açık-koyu etkisini geliştirmesini sağlamış ve bu yöntemi diğer resimlerine aktarmıştır.

Deneyisel oto-portreler, sanatçının yaşı yada yaşamındaki belli bir dönemi göstermeleri bakımından belge niteliği taşımaktadır. 15. yüzyıldan bu yana sanatçılar kısa yada uzun periyotlarda oto-portrelerini yapmışlardır. Dürer, Rembrandt, Sofonisba Anguissolo, Van Gogh, Kollwitz ve Schiele konu olarak tekrar tekrar kendilerine dönen sanatçılardan sadece bir kaç tanesidir. Bu örneklerde portreler, yaşlılığın haritası, psikolojik değişimlerin keşfi veya değişik ruh hallerinin ifadesi olarak işlev görmektedir.¹⁹¹

Rembrandt, 22 yaşından, ölümünden önceki son aylara kadar en az 40 adet yağlı boya, 31 adet gravür ve 10 adet desen oto-portre gerçekleştirmiştir. Sanatçı, pek çoğu gravür olan erken dönem oto-portrelerinde kendini en ucuz ve makul model olarak kullanmak suretiyle, sanatsal tekniğini geliştirmiştir. Bu oto-portreler genellikle yüz ifadeleri ve chiaroscuro tekniğini iletirmek için yapılmış ve tarihi resimler için ön çalışma olarak işlev görmüştür. Rembrandt'ın oto-portreleri, gençlik ve yaşlılık dönemlerinde sanatçının kendine bakışının nasıl değiştiğine örnek olarak gösterilebilir. Sanatçı bu oto-portrelerde dramatik ışık kullanımı ile duyguları son derece gerçekçi bir şekilde ifade etmeyi başarmıştır.

Rembrandt 1640'lardan itibaren ürettiği oto-portrelerde kendini detaylı kostümler içinde ve yüz ifadesi dikkatlice işlenmiş olarak boyamıştır. Zamanla oto-portrelerde sanatçının başı daha büyümüş, saçları griye dönmüş ve yüzündeki çizgiler artmıştır. 1660'ların ilk yarısında Rembrandt'ı (Resim 69) dramatik kostümler yerine sıradan kıyafetler içinde ve sevimsiz bir yaşlı olarak izleriz. Sanatçı bu dönemde kendini bir rahip

¹⁹⁰ "Self Portraits from C17th to C21st" National Portrait Gallery

http://www.npg.org.uk/assets/files/pdf/learning/NPG_17-21C_portraits.pdf, 22.06.2014

¹⁹¹ West, **a.g.e.**, s.164

olarak betimlemiştir. 1665 yılında gerçekleştirdiği son derece mütevazı oto-portresinde (Resim 70) Rembrandt'ı tekrar bir ressam olarak görürüz.¹⁹² 1669 tarihli son oto-portresi (Resim 71) ise kendini tamamen kabullenmiş yaşlı ve titrek bir adam olarak temsil edilir.¹⁹³

Ancak bu çalışmalarda tarihi resimler için yapılan teknik deneyler ve ön araştırmalardan fazla bir şeyler olduğu dikkati çekmektedir. Rembrandt'ın yaşamını, sanatı üzerinden anlatma eğiliminde olan bazı sanat tarihçileri, bu oto-portreleri değişik ruh hallerinin haritası ve toplumsal konumundaki değişikliklerin işareti olarak yorumlamaktadırlar.



Resim 62: Rembrandt van Rijn, "Gülen Filozof Democritus Olarak Genç Rembrandt", 1628-1629

¹⁹² James C Harris, "Art and Images in Psychiatry / Rembrandt van Rijn" **Jama Psychiatry**, Sayı 70, no.2, 2013, s. 136-137

¹⁹³ West, **a.g.e.**, s.174



Resim 63: Rembrandt van Rijn, "Oryantal Kıyafetle Kanişli Oto-Portre" 1631, Panel Üzerine Yağlı Boya



Resim 64: Rembrandt van Rijn, "Saskia ile Oto-Portre" 1635



Resim 65: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1640



Resim 66: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1643



Resim 67: Rembrandt van Rijn, "Büyük Oto-Portre" 1652



Resim 68: Rembrandt van Rijn, "Küçük Oto-Portre" 1656



Resim 69: Rembrandt van Rijn, "Havari Paul olarak Oto-Portre" 1661



Resim 70: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1665



Resim 71: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1669

6.4.3. Sanatsal ve Toplumsal Kimliğin Temsili Olarak Oto-Portre

Oto-portre sanatçının geleceğe bıraktığı en içten miras ve kendi reklamını yapmanın en doğal biçimidir. Oto portreler sıklıkla bir sanatçının kişisel yada mesleki yaşamındaki belli anları kaydetme niyeti ile ilgilidir. Sanatçılar, kompozisyona palet, fırça, dosya, kalem ve şövale dahil ederek sanatsal kimliklerine gönderme yaptıkları gibi başarı ve statü göstergesi olarak kendilerini, moda uygun giysilerle, şık iç mekanlar içinde ve pahalı objelerin arasında betimlemişlerdir. Kullandıkları teknik ve malzemeler de ayırt edici bir özellik olarak onların karakteri ve üslubu hakkında izleyiciye bilgi verebilir. Sanatçılar üretim sürecinde aldıkları kararlarla estetik algılarını beyan ederler. Bunlar arasında her türlü çizgi, renk ve biçim ilişkileri ile dışavurum, yaratıcı kimliğin ifşasında rol oynamaktadır.¹⁹⁴

Oto-portrenin bazı yönlerden sanatsal kimlikle ilişkili olması doğaldır. Fakat kimliğin sunumu ve algılanması tarihin farklı dönemlerinde sanatçının cinsel kimliği ve toplumsal konumundan güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Oto-portreyi görsel bir manifesto olarak kullanan sanatçılar bu yolla sanatsal yeteneklerini ispatlayarak toplumdaki yerlerini sağlamlaştırmayı hedeflemişlerdir.¹⁹⁵ 15. yüzyılın erken dönemlerinden beri sanatçılar, oto-portrelerinde kendileriyle ilgili belli fikirleri yansıtabileceklerini fark etmişlerdir. Kendi görünümelerini zengin, yoksul, üzgün, çılgın, dahi, ikon kırıcı, örnek veya aykırı olarak ebedileştirmek için oto-portreyi kullanmışlardır.¹⁹⁶

¹⁹⁴ “Self Portraits from C17th to C21st” National Portrait Gallery
http://www.npg.org.uk/assets/files/pdf/learning/NPG_17-21C_portraits.pdf, 22.06.2014

¹⁹⁵ West, **a.g.e.**, s.166

¹⁹⁶ West, **a.g.e.**, s.173



Resim 72: Parmigianino, Dış Bükey Aynada Oto-Portre, 1523-1524, Kavak Ahşap Üzerine Yağlıboya, 24,5 cm., Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya

Erken 16. yüzyılda Avrupalı sanatçılar kendilerini sadece el işçisi olarak etiketleyen geleneğe karşı savaş vermek ve zanaatkarlardan daha yüksek olan toplumsal statülerini koruyabilmek için mücadele etmek zorundaydılar. Parmigianino, Papa VII. Clement'in himayesine girebilmek için teknik ustalık göstergesi olarak, kendini resim yaparken gösteren bir oto-portre boyamıştır. Sanatçı, burada kendi bedenini ve arkasındaki mekanı deforme ederek bakmakta olduğu dış bükey aynaya dikkati çekmektedir. Parmigianino, (resim 72) eline yaptığı vurgu ile zanaat geleneğindeki el ustalığını ima ederken, başın kompozisyondaki hakimiyeti sanatsal eylemin entelektüel niteliğini vurgulamaktadır. Öte yandan Parmigianino'nun oto-portrelerinde görülen sanatsal yaratıcılık ve yeni tekniklerin araştırılması genellikle erkek oto-portrelerinin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Dürer, bazı erken dönem portrelerinde kimlik düşüncesi ile oynamaya başlamıştır. ¹⁹⁷ Kendi görüntüsünü bir dizi farklı kavram bağlamında irdeleyen sanatçı, teknik araştırmaları için yada sağlık durumunu belgelemek için oto-portreler yapmış; bazen de dini kompozisyonlara kendi portresini ilave etmiştir.¹⁹⁸ Dürer, 1493 yılında nişanlısı Agnes'e hediye etmek üzere gerçekleştirdiği bir oto-portrede kendini elinde bir deve püskülü tutarken betimlemiştir. Sanatçı, Kuzey İtalya seyahatinden döndükten sonra 1498'de yaptığı oto-portrede ise toplumsal statüsünü yükseltmek için kendini bir Venedik soylusu olarak betimlemiştir.

¹⁹⁷ West, **a.g.e.**, s.166

¹⁹⁸ West, **a.g.e.**, s.167



Resim 73: Albrecht Dürer, Oto-Portre, Parşömen Üzerine Yağlıboya (tuvale transfer 1840), 56.5 cm x 44.5 cm. Louvre Müzesi, Paris



Resim 74: Albrecht Dürer "Oto-Portre" 1498, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 52 cm x 41 cm. Prado Müzesi, Madrid.

Dürer'in 1500'de gerçekleştirdiği oto-portrede cepheden verdiği poz, İsa imgesine gönderme yapmaktadır. Sanatçının kendini İsa olarak betimlemesinin yaratıcı/sanatçı olarak kendi konumuna mı işaret ettiği yoksa dine küfür iması mı taşıdığı sanat tarihçileri arasında halen tartışılan bir konudur. Dürer, bu oto-portrede salt resim yapma eylemine

gönderme yapmaktan kaçınarak konu yaklaşımındaki değişimin işaretini vermektedir. Saç kıvrımları ve parmaklarıyla okşadığı yaka kürkündeki hassas detaycılık, sanatçının tüm beceri ve dikkatini tablonun yapımına ayırdığını göstermektedir.



Resim 75: Albrecht Dürer, "Oto-Portre" Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 66.3 cm × 49 cm, Alte Pinakothek, Münih

1505 tarihli oto-portresinde ise (Resim 76) Dürer kendini nü olarak resimlenmiştir. Sanatçının bu resimde idealleştirme kaygısından uzak olduğu görülebilir. Doğalcı yaklaşımına karşın bu eserde Dürer, kendi içine bakmaktadır.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt. 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1504



Resim 76: Albrecht Dürer, “Çıplak Oto-Portre”, 1503-1505, Yeşil Kağıt Üzerine Siyah Mürekkep ve Beyaz Boya

Dürer gibi erkek sanatçılar toplumsal statülerini yükseltmeye çalışırken kadınlar, sanatçı olarak fark edilme uğraşı vermektedirler. 16. yüzyılda kadın sanatçıların kendilerini profesyonel rolünde sundukları oto-portreler, bir niyet beyanı yada başarı belgesi olarak görülmektedir.²⁰⁰



Resim 77: Judith Leyster, “Oto-Portre” 1630, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74.6 x 65.1 cm

²⁰⁰ West, a.g.e., s.173

National Gallery'deki en popüler Hollanda resimlerinden biri olan Judith Leyster'in oto-portresinde (resim 77) sanatçının kendi yeteneklerine duyduğu güven açıkça görülmektedir. Leyster kendisini şövalenin önünde, yapmakta olduğu kemancı resmine ara vermiş, izleyiciye dönük olarak betimlemiştir. Haarlem'in önemli portre ressamlarından Franz Hals'in(c. 1582/1583–1666), işlerindeki anlık etkiler ve dinamik fırça darbeleri Leyster ve çağdaşı diğer sanatçıları etkilemiştir. Leyster, fırça tutan eli ile kemancının yayını bir araya getirerek kısa ömürlü müzik icrasıyla zaman ötesi resimsel yaratıcılığı zekice karşılaştırmaktadır. Gerçekte atölyesinde çalışırken dantel yakalı şık kıyafetler giymeyen sanatçı yaklaşık 16 tane fırça, bir bez parçası ve paleti elinde tutmaktadır.²⁰¹

6.4.4. İç Hesaplaşma Olarak Oto-Portre

Bazı sanatçılar defalarca kendilerini kaydederek nasıl yaşandıklarını incelemiştir. Bazen atmosfer, duygu, karakter ve hislerin ele geçirdiği resimler kendi özgür ruhlarına sahip olabilir. Çünkü bu tür işler, kurnazca gözlenen fiziksel özelliklerle sanatsal gövdeyi birleştirir ve kendini tanıma araçlarını ortaya çıkartır.²⁰²

Gençlik döneminde önünde yaşayacak uzun yıllar olduğu düşüncesi ile önüne çıkan fırsatlara, ileride karşılaşacağı olumlu veya olumsuz olaylara odaklanan, heyecan ve umut içerisinde olan sanatçılar için yaşlılık döneminde umutları temsil eden geleceğin önemi de azalmaktadır. Artık yaşanmışlıkları ve tecrübeleri temsil eden “ben” önem kazanmaktadır. Bu nedenle sanatçılar ilerleyen yaşlarda gerçekleştirdikleri oto-portrelerde her zamankinden daha fazla kendi içlerine bakmaktadır.

Olağanüstü bir desen ustası olan Leonardo Da Vinci'nin günümüze kalan tek bir oto-portresi olduğu herkes tarafından bilinmektedir. 1512'de yapılan bu eser bittiğinde 60 yaş civarında olan sanatçı kendini kadim bir adam olarak tasvir etmiştir.²⁰³ Leonardo da Vinci bu resimde (Resim 78) yaşlılığa bağlı olarak ortaya çıkan çizgileri, şişkinlikleri ve kıvrımları olduğu gibi aktarmıştır.

²⁰¹ “Self-Portrait Overview” <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.37003.html>, 23.11.2014

²⁰² “Self Portraits from C17th to C21st” National Portrait Gallery http://www.npg.org.uk/assets/files/pdf/learning/NPG_17-21C_portraits.pdf, 22.06.2014

²⁰³ “Leonardo da Vinci, Self-Portrait” <http://www.theartwolf.com/self-portraits/leonardo-self-portrait.htm>, 22.11.2014



Resim 78: Leonardo da Vinci, "Oto-portre" 1512, Kağıt Üzerine Kırmızı Tebeşir



Resim 79: Sofonisba Anguissola, "Yaşlı Kadın Olarak Oto-Portre" 1610, t.ü.y.

Sofonisba Anguissola, yaklaşık 80 yaşında gerçekleştirdiği bir oto-portrede (Resim 79), idealleştirme kaygısı olmadan yüzündeki tüm yaşlılık izlerini aktarmıştır. Ayrıca bu yüzde keder ve pişmanlık ifadeleri de okunmaktadır. Kendini düşünceye dalmış olarak betimleyen sanatçının gözleri bir noktaya odaklanmıştır.

Katsushika Hokusai, 1845 yılında gerçekleştirdiği “Yaşlı Adam Olarak Oto-Portre”de (resim 80) elinde tuttuğu bastona dayanarak ileriye doğru hamle yaparken betimlenmiştir. Sanatçının kararsız duruşu ve yere eğilmiş olan bakışlarının oluşturduğu tezat, dramatik etkiyi güçlendirmektedir. Eserde yaşlılığa özgü detaylar idealize edilmeden aktarılmıştır.



Resim 80: Katsushika Hokusai, “Yaşlı Adam Olarak Oto-Portre” 1845, Kağıt Üzerine Siyah ve Kırmızı Mürekkep

6.4.5. Anlık Duyguların İfadesi Olarak Oto-Portre

Oto-portrecilik tarihi boyunca bazı sanatçılar kendilerini dönem kıyafetleri ve rolleri ile temsil etmişlerdir. Oto-portreler, izleyici tarafından sanatçının duygularının göstergesi yada üretildiği dönemin görünümü olarak algılanabilir. Oysaki portrecilik geleneği yaşamdaki belli bir anın görüntüsünü sanat formuna dönüştürmektedir. Bu bağlamda yazar tarafından seçilen yaşamın belli parçalarıyla sınırlanarak dondurulmuş anların serisini sunan oto-biyografi ile dondurulmuş anların serisini sunan oto-portreler arasında benzerlikler bulunmaktadır.²⁰⁴ Rembrandt’ın oto-portreleri, onun zaman içinde belli bir andaki belli duygularının ifadesi ve giydiği belli kıyafetlerin anlık görüntüsünü vermektedir.

²⁰⁴ West, a.g.e., s.178

Sanatçının 1630 tarihli bir oto-portresinde (resim 85) olduğu gibi geçici duygu durumlarını betimlediği eserleri de bulunmaktadır. Başını aniden çevirerek izleyiciye bakmış gibi görünmesi ve kaşlarının çatıklığı, öfke ile karışık şaşkınlığı ifade etmektedir. Portrenin soldan aldığı ışık güçlü bir kontrast oluşturarak ifadeyi güçlendirmiştir.



Resim 81: Rembrandt van Rijn, "Gözleri Açık Oto-Portre" 1630



Resim 82: Rembrandt van Rijn, "Oto-Portre" 1659, TÛYB, 84x66 cm.

Rembrandt, 1659 tarihli oto-portresinde (resim 82) ellerini birbirine bağlamış şekilde oturan bir yaşlı olarak betimlenmiştir. Bedeninin bir bölümü gölgelerin içinde kaybolmuştur. Sanatçı, yaşlı ve lekeli yüzünü ışığı alacak şekilde izleyiciye çevirmiştir. Çatık kaşlarının gölgelediği gözlerinin içinde yoğunluk ve acelecilik duygusu hissedilmektedir. Bedeninin duruşu ne mütevazı ne de heybetlidir. Hakimin kendisi

hakkında vereceği kararı bekleyen bir mahkum, ya da doktorunun teşhisini dinleyen bir hasta gibi izleyiciden şefkat ve anlayış talep etmektedir.²⁰⁵

18. yüzyılda önemli oto-portre örnekleri veren isimlerden biri de Francisco Goya'dır. Sanatçının tüm eserlerinde olduğu gibi oto-portrelerinde de güçlü bir duygu ifadesinden söz etmek mümkündür. Goya geçirdiği ciddi bir rahatsızlığın ardından kendisini tedavi eden doktorla birlikte bir oto-portresini boyamıştır. 1820 yılında gerçekleştirilen “Doktor Arrieta ile Oto-Portre” adlı eser, sanatçının hayatını kurtaran Doktor Arrieta'ya hissettiği şükran ve minnet duygularının ifadesidir.²⁰⁶



Resim 83: Francisco Goya, “Doktor Arrieta ile Oto-Portre” 1820, t.ü.y., Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minesota, Amerika

Ressam eserde (Resim 83) doğalcı yaklaşımdan uzaklaşmamış ve deformasyonlar kullanmamıştır. Ancak Goya'nın içinde bulunduğu çaresiz, zavallı durum ve bitkin hali açıkça ifade edilmektedir. Burada doktor kurtarıcı olarak kendisine bir şey içirmek istemektedir. Arka planda karanlık içinde, büyük ihtimalle bir rahip ve hizmetçiler görünmektedir. Yüzündeki acılı ifadeye karşın, sol eli ile yatak örtüsünü sıkıca tutması, Goya'nın yaşamla olan bağıını bırakmak istememesi şeklinde yorumlanabilir.

²⁰⁵ Carlos Hugo Espinel, “A Medical Evaluation of Rembrandt. His self portrait: ageing, disease, and the language of the skin” **Lancet Dergisi**, sayı 350, konu 9094, 1997, s. 1835-1837

²⁰⁶ “Self-Portrait with Dr Arrieta” http://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_with_Dr_Arrieta, 12.04.2013

İç dünyaya yönelme bağlamında dışavurumculuk ile akrabalığı olan romantiklerden Caspar David Friedrich'in, 1810'da akademik anlayışla gerçekleştirdiği oto-portresinde (Resim 84) gözlerdeki ifade, anlık bir duygu durumunu yansıtmaktadır.



Resim 84: Caspar David Friedrich, "Oto-Portre" 1810, Kağıt Üzerine Siyah Tebeşir

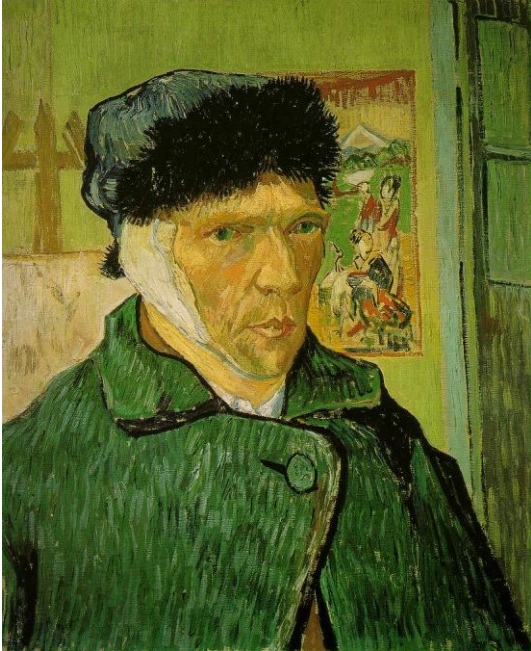
6.5. Dışavurumcu Oto-Portrede Fiziksel ve Tinsel Öğelerin Yansıtılması

20. yüzyılda oto-portrecilik, sanatçının toplumsal yada sanatsal kimlik rollerini göstermek veya belli anlara ve olaylara gönderme yapmak yerine kendi iç dünyasını araştırdığı bir çerçeveye yerleşmiş ve kendini incelemenin biçimine dönüşmüştür. Van Gogh sanatçı olarak tanınabilmek için yaşadığı sürece yoğun bir mücadele vermiştir. Sanatçının verimli üretim dönemlerini yönlendiren manik sanat yaklaşımı ve belgelenmiş delilik sapmaları, çalışmalarının sonraki yorumlarına dayanak oluşturmaktadır. Van Gogh'un sanatı, sonraki nesillerin oto-portreyi bir sanatçının kendini incelemesi anlamında nasıl kullanabileceklerine örnek olarak gösterilebilir.²⁰⁷ Bu portrelerin çoğunda sanatçının kendisini melankolik, hüzünlü, agresif ve tehdit edici olarak temsil ettiği görülür. Öte yandan Van Gogh'un bu oto-portrelerdeki üretim motivasyonu Rembrandt'inkinden daha farklı olmayabilir. Parasal sorunları olan sanatçının bir modelin ücretini vermeye gücü

²⁰⁷ West, **a.g.e.**, s.180

yetmediği için kendi portrelerini yapmayı tercih ettiği bilinmektedir. Ancak yine de bu onun çılgın bir dahi sanatçı olduğu düşüncesini değiştirmemektedir.

Aralık 1889'da Paul Gauguin'i bir ustura ile tehdit eden Van Gogh, daha sonra sol kulağının alt kısmını kesmiş ve bir gazeteye sararak yerel genelevde çalışan bir fahişe olan Rachel'e vererek "dikkatlice saklamasını" söylemiştir. Gauguin bunun ardından Arles'ı terketmiş ve bir daha Van Gogh'u görmemiştir. Bu (resim 85) Van Gogh'un "kulak vaka"sından sonra yaptığı iki oto-portreden biridir. Yüz ifadesi, çelişkili biçimde sanatçı tarafından yapılan pek çok oto-portreden daha sıcaktır; bu Van Gogh'un içinde bulunduğu durumdan kurtulma çabası olarak yorumlanabilir.²⁰⁸



Resim 85: Vincent van Gogh, "Bandajlı Oto-Portre" 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60,5x50 cm. Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra

Oto-portre serileri sıklıkla kişisel sembolizmi sergilemek için yada ruhsal deneyimlerin göstergesi olarak kullanılmıştır. Bazı geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl oto-portreleri sanatçının imgelemindeki farklı rollerin yansıması olarak değerlendirilebilir.²⁰⁹ Bu rollerden biri erkeksi bohemdir. Fakat modernist sanatçılar palyaço, züppe yada klasik tanrılar gibi farklı görünümlere de bürünmüşlerdir. Picasso ve George Rouault,

²⁰⁸ "Van Gogh Self-Portrait" <http://www.theartwolf.com/self-portraits/van-gogh-self-portrait.htm>, 04.12.2014

²⁰⁹ West, **a.g.e.**, s.175

insanoğlunun trajikomik görünümünü çağrıştırmak için palyaço kimliğini tercih etmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı'nın ikinci yılında gerçekleştirdiği oto-portrede (resim 86) Otto Dix kendisini savaş tanrısı Mars olarak göklere çıkartmıştır. Kübizm ve Fütürizmin etkileri görülen bu son derece dinamik resimde yüzeyler parçalanmıştır. Sanatçı kendisini yıkılan binalar, kaçan atların ortasında dimdik ayakta betimlemiştir. Resmin atmosferine ölüm duygusu hakim olsa da harabeye dönmüş olan kentte sadece Dix'in hayatta kalmış olması onun narsizmine işaret etmektedir.²¹⁰



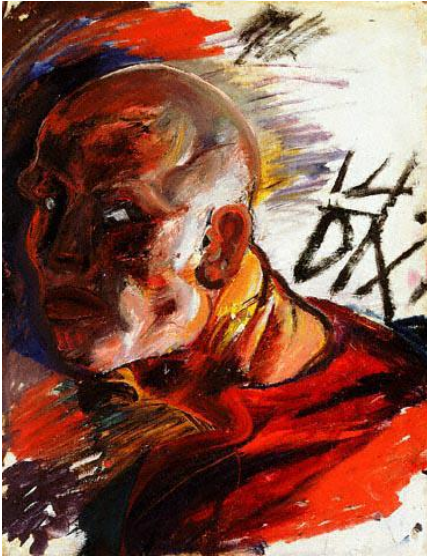
Resim 86: Otto Dix, "Mars Olarak Oto-Portre" 1915

Otto Dix'in I. Dünya Savaşı'na katılması ile gerçekleştirdiği eserlerin baskın teması savaş olmuştur. Dix, Rusya ve Fransa'da katıldığı cephe savaşlarında yüz binlerce insanın hayatını kaybetmesine tanık olmuş, Ağustos 1918'de boynundan yaralanmıştır. İyileşmesinin ardından pilotluk eğitimi görmüş ve ordudan terhis olmuştur.

Savaşın hem korkunç hem de görkemli bir şey olduğunu düşünen Dix, "İnsanlara ilişkin bir şeyler öğrenmek için onları eziyet altındayken görmek gerektiğini" ifade

²¹⁰ "The Online Otto Dix Project" <http://www.ottodix.org/index/catalog-paintings>, 25.11.2014

etmektedir.²¹¹ Öte yandan savaş tecrübesi onun resimsel dilini ve eserlerin içeriğini son derece güçlü bir şekilde etkilemiştir. 1914’de gerçekleştirdiği “Asker Olarak Oto-portre” (Resim 87) adlı eserde sanatçı kendini cehennem gibi bir mücadelede kırmızı beyaz yanıp sönen ve sonuna kadar açık gözlerle tasvir etmiştir. Kalın dudakları ve kemikli yüzü kaba bir asker görünümü sunmaktadır. Birbirini kesen dinamik fırça vuruşları sanatçının iç dünyasındaki fırtınayı güçlü bir şekilde dışa vurmaktadır. Aynı yıl gerçekleştirdiği “Topçu Kaskıyla Oto-Portre”de ise sanatçının diğer yüzünü göstermektedir: Endişeli Dix, üniformasındaki altın nişanlarla tezat oluşturacak şekilde karanlığın içinde tasvir edilmiştir.²¹²



Resim 87: Otto Dix, “Asker Olarak Oto-Portre”, 1914, 68 x 53,5 cm, Kağıt Üzerine Yağlı Boya

²¹¹ Wolf, a.g.e., s. 36

²¹² “The Online Otto Dix Project” <http://www.ottodix.org/index/catalog-paintings>, 25.11.2014



Resim 88: Otto Dix, "Topçu Kaskıyla Oto-Portre" 1914, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 68x53,5 cm. Municipal Gallery, Stuttgart



Resim 89: Max Beckmann, "Şampanya Bardaklı Oto-Portre" 1919, t.ü.y.

Max Beckmann ise yapaylık hakkındaki kötümserliğini ve modern yaşamın kaçınılmaz sıkıcılığını, kendini modaaya uygun giysiler içinde betimleyerek bıkkınlık yada alaycı bir dışavurumun etkileyici serisi ile vurgulamıştır.²¹³ Pek çok avangardın aksine Beckmann, Rembarndt'tan Cezanne'a dek eski ustaların takipçisi ve hayranı olmuştur. Sanatçının şimdi beğeniyle izlenen oto-portrelerinde bu ustaların etkileri görülebilir.²¹⁴ Max Beckmann 1919 tarihli "Şampanya Bardaklı Oto-Portre" (Resim 89) adlı eserinde kendisini bir elinde şampanya bardağı, diğer elinde puro ile şık bir kıyafet içinde tasvir

²¹³ West, **a.g.e.**, s.176

²¹⁴ "Beckmann" <http://www.theartwolf.com/self-portraits/beckmann-self-portrait.htm>, 04.12.2014

etmiştir. Yüzündeki alaycı ve kibirli ifade arka plandaki figürün boş bakışları ile tezat oluştururken toplumsal yozlaşmaya işaret etmektedir.

Geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda psikoloji alanında dikkat çekici buluşlar yapılmıştır. Fransa'da Jean Martin Charcot histeri araştırmalarına, Viyana'da Sigmund Freud cinsellik ve bilinçsizliğe odaklanmıştır. Bu araştırmalar, delilik ve cinsel gelişim gibi meseleler ve insan davranışları arasındaki ilişkiye dair bir perspektif gelişmesine yol açmıştır. Psikoloji ile ilgili bilgilerin popülerleşmesi hem sanatçıların oto-portreye yaklaşımlarını hem de çağdaş izleyicilerin bunları yorumlanma yöntemlerini etkilemiştir. Eric Billeter, Freud'un terminolojisini kullanarak "her oto-portrenin ego ile bir diyalog" olduğuna dikkati çekmektedir. Billeter, Freud'un insan ruhunun id (iç güdü), süper ego (vicdan) ve ego (benlik duygusu) arasındaki sürekli bir mücadeleye dayandığı görüşüne gönderme yapmaktadır. Erken 20. yüzyılda bazı sanatçılar için oto-portre, ego ile yapılan diyalogun formu olmuştur. Bu sanatçıların ego durumları ile güdülerindeki gerilimi araştırmanın yolu olarak oto-portreyi kullanmaları, zihinsel dengesizliğin yaratıcılığın işareti olarak görülmesinin önünü açmıştır. Freud'un insan davranışlarında cinsel iç güdülerin rolü ve bilinçsizliğin işlevi teorisine bilinçli olarak yaklaşan ve biçimsel üslup deneyiminden daha çok iç yaşama öncelik veren Dışavurumcu sanatçılar, kendilerini inceleme yöntemi olarak oto-portre yapmaya başlamıştır. Avusturyalı Dışavurumcu sanatçı Oscar Kokoschka ve Egon Schiele'nin oto-portrelerinde temel ilgi içsel yaşamdır.²¹⁵

²¹⁵ West, **a.g.e.**, s.182



Resim 90: Egon Schiele, "Ayakta Oto-Portre" 1910

28 yaşında ölen Egon Schiele (1890-1918) belki de tüm dışavurumcu sanatçılar arasında en dışavurumcu olanıdır.²¹⁶ Schiele iç ve dış yaşam arasındaki ilişkiyi araştırmak için suluboya, desen ve yağlıboya ile yüz civarında oto-portre üretmiştir.²¹⁷ Mutlak bir rahatsız edicilikte olan bu oto-portrelerde kendisini çıplak, biçimsiz ve kesik uzuvlarla ve aşırı zayıf yada derisi yüzülmüş olarak göstermiştir. Aynı kaba müdahaleleri yüzüne de uygulamış ve bu çalışmaların çoğunda kendisini çatik kaşlı yada ekşi suratlı betimlemiştir. Schiele'nin oto-portrelerinde açıkça görülen cinsel alt metin, Freud'un cinsel sapma teorisiyle ilişkilidir.²¹⁸ Onun muğlak ve saplantılı müstehcenliği skandal yaratmış olsa da genellikle çağdaşları tarafından saygı görmüştür. Katıksız bir narsist olan Schiele hiç bir modelle, kendisiyle olduğu kadar mutlu değildir. Kendi temsilini yapmaktan zevk aldığı ve bütün dünyanın onları görmesini dilediği iddia edilse de ²¹⁹ hiçbir güzelleştirme ve idealleştirme kaygısı içinde olmadığı açık olan sanatçının kendisine nefret ve iğrenme duyguları ile baktığı düşünülebilir. Kendi benliğinin derinliklerine doğru yaptığı yolculukta duvarları kaldırma hususunda hiçbir sanatçının olmadığı kadar cesaret gösteren Schiele'nin eserleri egoyla yapılan bir heaplaşmanın görüntüleri olarak da ele alınabilir.

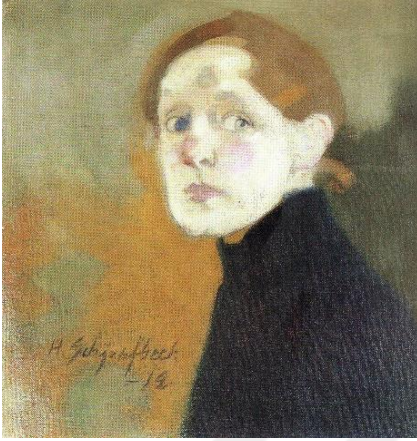
²¹⁶ "Schiele" <http://www.theartwolf.com/self-portraits/schiele-self-portrait.htm>, 04.12.2014

²¹⁷ West, **a.g.e.**, s.183

²¹⁸ West, **a.g.e.**, s.184

²¹⁹ "Schiele" <http://www.theartwolf.com/self-portraits/schiele-self-portrait.htm>, 04.12.2014

Yaşamı boyunca kendi tasvirlerini yapmaktan vazgeçmeyen sanatçılardan biri de Helene Schjerfbeck'dir. Yaşı ilerledikçe yaptığı öz-temsillerde yansıtmacı biçim dilinden uzaklaşan sanatçı, iç dünyasına yönelmiştir. Schjerfbeck, kendi derinliklerine indikçe resimleri daha da karanlığa gömülmüştür. 1940'tan sonra boyadığı oto-portrelerde gözlerin yerini boşluklar almaya başlamış, uzuvlar deforme olmuştur. 1945 tarihli oto-portrede Resim 95) iskelete dönmüş yüzü, artık neredeyse ölmüş bir "ben"i imlemektedir.²²⁰



Resim 91: Helene Schjerfbeck, "Oto-Portre", 1912, t.ü.y.

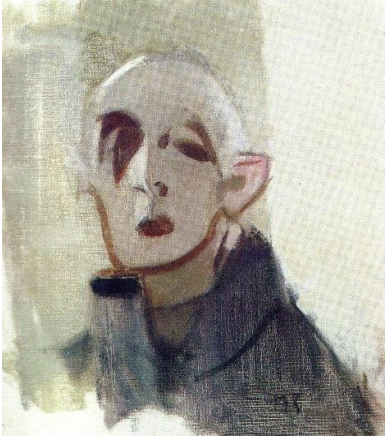


Resim 92: Helene Schjerfbeck, "Siyah Zeminli Oto-Portre" 1915, t.ü.y.

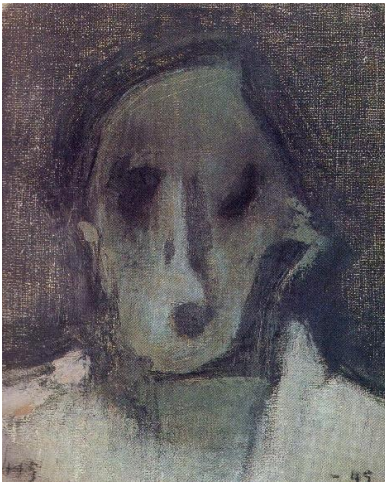
²²⁰ Lena Holger, "Helene Schjerfbeck'in Portreleri: Aynada Yüzleşme" çev. Ahu Antmen, **P Dergisi**, Sayı 15, 1999, s. 131



Resim 93: Helene Schjerfbeck, "Oto-Portre" 1935, t.ü.y.



Resim 94: Helene Schjerfbeck, "Oto-Portre" 1944, t.ü.y.



Resim 95: Helene Schjerfbeck, "Yaşlı Bir Ressam Olarak Oto-Portre" 1945, t.ü.y.

Erken 20. yüzyılda gerçekleştirilen oto-portrelerde kendilerini uygun ve makul görünümde betimleyen sanatçıların sayısı oldukça azdır. Örneğin I. Dünya Savaşı süresince –istekli veya değil- kendilerine yabancı olan asker rolünü üstlenmeye zorlanan çok sayıda sanatçıdan söz edilebilir. Bu sanatçılardan biri savaşta kısa bir süre hizmet veren ve sinir krizleri nedeniyle ordudan terhis edilerek İsviçre’deki bir klinikte tedavi gören Ernst Ludwig Kirchner’dir. Sanatçı Asker Olarak Oto-Portre’yi (Resim 96) tedavi gördüğü süreçte yapmıştır.²²¹ Bu eser, savaş sebebi ile yaratıcı güçlerini kaybetme korkusunun bir dışavurumu olarak algılanabilir.

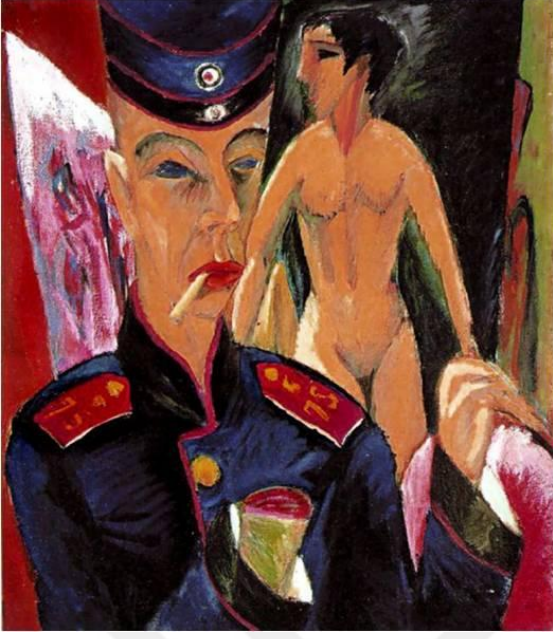
Kirchner burada kendini üniformalar içinde betimlemiş olmasına rağmen cesur bir kahraman imgesi yaratmamıştır. Sanatçı aslında kendi imgesini, savaşın birey üzerindeki yıkıcı etkilerini görselleştirmek için araç olarak kullanmıştır.²²² Kısıtlı bir savaş deneyimi yaşayan Kirchner, resim yaptığı sağ elini kesik olarak tasvir etmiştir. Metaforik bir anlatıma yönelen sanatçı kendisini bir engelli olarak betimlemek suretiyle sanatının engellendiğini göstermektedir.²²³ Kirchner’in hadımlığı sembolik olmakla birlikte boyayamadığı çıplak modelin varlığını vurgulamaktadır. Bu oto-portre, Kirchner’in ruhsal durumunu olduğu kadar bir sanatçı olarak pozisyonunu da açıklamaktadır.

²²¹ “Expressionist Art” http://www.oberlin.edu/amam/Kirchner_SelfPortrait.htm, .05.11.2013

²²² “Self Portrait as Soldier” Allen Memorial Art Museum

http://www.oberlin.edu/amam/documents/15_Kirchner_SelfPortraitAsSoldier.pdf, 2013

²²³ West, **a.g.e.**, s.176



Resim 96: Ernst Ludwig Kirchner, "Asker Olarak Oto-portre" 1915, t.ü.y., 69,2x61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, USA



Resim 97: Ernst Ludwig Kirchner, "Model ile Birlikte Oto-portre", 1910, t.ü.y., 149,9x100,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Almanya

Oysaki sanatçı 1910'da gerçekleştirdiği "Model ile Birlikte Oto-Portre" (Resim 97) adlı resimde ağzında piposu, elinde fallık bir fırça olduğu halde kararlı bir şekilde izleyiciye bakarken aşırı bir özgüven havası yaymaktadır. Yarı çıplak kadın modelin varlığı erkeksi cinselliğe vurgu yaparak sanatsal yaratıcılığın etkisini tamamlamaktadır.

Kirchner, bu çalışmayı –Nietzsche’nin cinsel güç ve sanatsal yaratıcılık arasında bir bağ olduğu inancını sürdüren ve özgür cinsellik kültürünü benimseyen- Köprü Grubu sanatçılarıyla aynı atölyeyi paylaştığı dönemde üretmiştir.



Resim 98: Oscar Kokoschka, “Yozlaşmış Bir Sanatçının Oto-Portresi” 1937, t.ü.y., 110x85 cm

18. yüzyıldan itibaren toplumun sanatçıların yaşamına ilgi göstermeye başlamasıyla hatıra ve günlük formunda oto-biyografi yazımı hız kazanmıştır. 20. yüzyıla doğru, aralarında Oscar Kokoschka’nın da bulunduğu bazı ünlü sanatçılar, anılarını yazmaya ve oto-portrelerde kendi görüşlerini ifade etmeye yönelmişlerdir.²²⁴ Nazilerin 1937 yılında Alman Sanat Evi’nde açtığı “Yoz Sanat Sergisi”nde sekiz eseri bulunan Kokoschka, aynı yıl “Yozlaşmış Bir Sanatçının Oto-Portresi” (Resim 98)adlı resmini gerçekleştirmiştir. Gergin bir ifadeyle izleyiciye bakan Kokoschka, ağzını sımsıkı kapatmış ellerini ise çaresizliğini anlatmak istercesine birbirine kavuşturmuştur.²²⁵

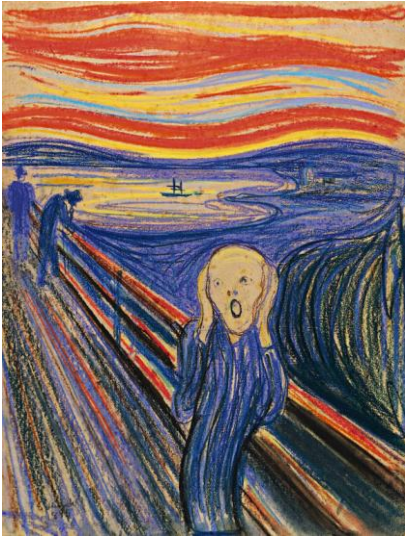
²²⁴ West, **a.g.e.**, s.179

²²⁵ Harris, James C “Self-portrait as a Degenerate Artist” **Jama Psychiatry**, sayı 63, no. 12, 2006



Resim 99: Oskar Kokoschka, "Rüzgarın Gelini" 1913-1914, 181x220cm, t.ü.y.

Kokoschka'nın başyapıtı olarak değerlendirilen "Rüzgarın Gelini" adlı eserde (Resim 99) ise figürler, dalgalı bir denizin ortasında sandalın üzerinde diyagonal olarak uzanmışlardır. Arka planda gökyüzü ve dağlar resmedilmiştir. Figürlerin sükunet ve durağanlığı ile denizin dalgalı olması görsel bir zıtlık oluşturmaktadır. Üst üste uygulanmış enerji yüklü fırça darbeleri resmin yüzeyinde alçak bir rölyef etkisi oluşturmuştur. Bu eser sanatçının yaşadığı büyük ve fırtınalı aşkın belgesi niteliğindedir. Ressamın sevgilisi Alma Mahler güven duygusu içinde uykuya dalmış iken, Kokoschka düşünceli bir şekilde gökyüzüne bakmaktadır.²²⁶



Resim 100: Edvard Munch, "Çığlık" 1893, Mukavva Üzerine Tempera ve Pastel 91 x 73.5 cm. Ulusal Galerisi, Oslo, Norveç

²²⁶ Wolf, a.g.e., s. 62

Küçük yaşlarda annesini ve kız kardeşini kaybeden Munch, çektiği acılar ve yaslar nedeni ile çevresine giderek yabancılaşmıştır. Gençlik yılları Gauguin ve Van Gogh eserlerini inceleyip özümsemiği Paris ve Berlin'in öncü sanat ortamlarında geçen Munch'ın bohem ve mutsuz hayatı dengesizliğini keskinleştirerek sanatsal dili için gerekli olan saldırgan tutumunu hazırlamıştır. Munch'ın sanatın ve yaşamın sınırlarını belirleyen çizgileri ortadan kaldırdığı dünya görüşü, Alman avangard bilincinde güçlü izler bırakmıştır.

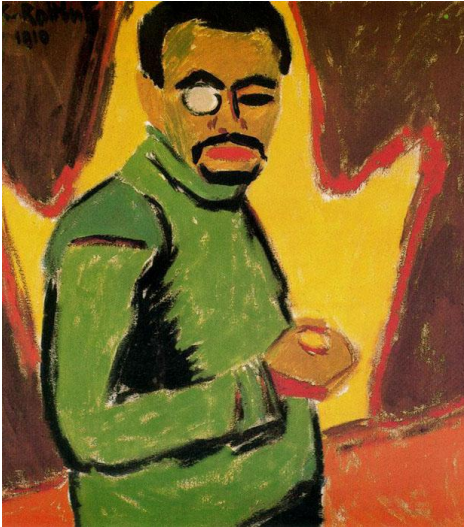
“Çılgılık” sanatçının Berlin'de yaşadığı dönemde üretilmiştir. Eserin (resim 100) merkezinde yer alan figür, sanatçının kendisidir.²²⁷ Munch, hiç bir benzetme kaygısı olmadan yaşadığı bir anın kendisi üzerinde bıraktığı etkinin resmini yapmıştır. Gün batımında yapılan bir yürüyüş esnasında sanatçının duyduğu aslında çılgılık doğaya aittir. Munch bu çılgılığı resim diline renkler aracılığıyla aktarmış; şiddetli sarılar, kırmızılar ve mavileri dinamik hareketlerle tüm yüzeyde dolaştırarak, arkadaki şehir silüetini, denizi ve kenarındaki kayalıklarla gökyüzünü önde ise kompozisyonu sağ alt köşeden başlayarak kesen diegonal köprüyü betimlemiştir. Uzun kıvrımlı patikalar, ufuk çizgisinin üzerindeki dağ sıraları, gökyüzünün, ve denizin kıvrımlı hareketleri müthiş bir devinim içinde birbirini takip ederek tüm yüzeyi sarmalamakta, köprünün zemini ise Munch'ın ayaklarının altından adeta kaymaktadır. Resimde insanı dehşete düşürecek kadar anlık, dolaysız ve boğucu görünen her şey Munch'ın kulaklarını tırmalayan büyük bir çılgılığa dönüşmüştür.

²²⁷ Bell, a.g.e., s. 357



Resim 101: Ludwig Meidner, "Oto-Portre" 1920, Baskiresim (Kuru Kazıma)

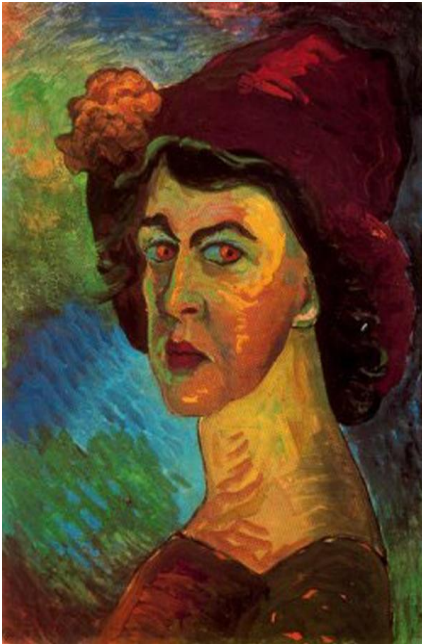
Ludwig Meidner'in kuru kazıma tekniği ile gerçekleştirdiği 1920 tarihli eserinde (Resim 101) güçlü bir deformasyon uygulanmıştır. Yüzü planlarına ayıran ve tarama alanlarını oluşturan çizgiler, baskı resim tekniğinin yardımı ile ifadeyi güçlendirmiştir. Biçimsel deformasyon, oto-portreyi neredeyse karikatürün sınırlarına yaklaştırmış, kuvvetli açık-koyular dramatik etkiyi güçlendirmiştir. Kötümser ve çok bilmiş bir ifadeyle kendine bakan sanatçı yalnızlığını ve umutsuzluğunu izleyiciden gizleyememektedir.



Resim 102: Karl Schmidt-Rottluff, "Monokllu Oto-Portre" 1910, t.ü.y.

Rottluff “Monokllu Oto-Portre”yi (Resim 102) Köprü Grubu üyelerinin Berlin’e yerleşmesinden önce gerçekleştirmiştir. Fovistlerin şiddetli renklerini bir arada kullanmaktan kaçınmayan sanatçı doğalcı betimlemeden uzaklaşmış, primitiflere özgü bir soyutlamacı tavrı benimsemiştir. Sağ gözündeki monokl ve sağ elinin duruşu sanatçının bir şeyi incelemekte olduğunu düşündürmektedir. Dondurulmuş bir ana gönderme yapan duruşu ve ifadesiz yüzü izleyiciyle iletişim kurmayı talep etmemektedir. Arka plandaki sarılarla resim yüzeyinin dışına itilen figür, sanatsal düzlemle gerçeklik arasında bir pozisyon almış gibi görünmektedir.

Aristokrat bir aileye mensup olan Marianne von Werefkin trajik bir gönül ilişkisi sonucu kurşun isabet eden sağ elini kullanamaz hale gelmiş, ancak olağan üstü bir gayretle yeniden resim yapmaya başlamıştır.²²⁸ Sanatçı, 1910’da gerçekleştirdiği oto-portresinde (Resim 103) dışavurumculara özgü canlı ve parlak renk alanları kullanmıştır. Çatık kaşları ve büzülmüş dudakları kendinden duyduğu memnuniyetsizliği ve kibri imlemekte, canlı yeşillerle birlikte kullanılan kırmızılarının şiddeti iç dünyasındaki fırtınaları ifade etmektedir.



Resim 103: Marianne von Werefkin, “Oto-Portre” 1910, Kartona Yapıştırılmış Kağıt Üzerine Tutkal Boya, 51x34 cm

²²⁸ Wolf, a.g.e., s. 94



Resim 104: Erich Heckel, “Bir Adamın Portresi” 1919, Ağaç Baskıresim, 46,2x32,4 cm.

Erich Heckel’in 1919’da boyadığı oto-portrede (Resim 104) kübizmin etkileri görülmektedir. Sanatçı kendini düşünceli bir ifadeyle betimlediği bu resimde gözlerini boşluğa dikmiştir. İzleyici ile iletişim kurmayan Heckel, birbirini üzerine kapattığı ellerini çene hizasında betimlemiştir. Omuzun diyagonal bir yay oluşturması sol kolun görünmeyen bir masadan destek aldığını düşündürmektedir. Beden dili bir tedirginlik halini imlemektedir. Eserde arka planı diyagonal olarak bölen ve renk alanlarının oluşturduğu zayıf bir derinlik etkisinden bahsedilebilir. Portre ve ellerde planlar siyah çizgiler ile sınırlandırılarak belirlenmiştir. Arka plandaki kırmızı ile tendeki yeşilin zıtlığı baskı resmin gerilimini arttırmaya yardımcı olmuştur.

Eser Metni

Bu tez çalışması kapsamında iki grup resim bulunmaktadır. İlk grup resimlerde yarı tanımlanmış mekanlarda figür grupları betimlenmiştir. İkinci grupta ise oto-portre resimler bulunmaktadır.. İlk gruba dahil olan figüratif resimler, gündelik yaşam içerisinde insan figürünün, yakın çevresi ile ilişkileri, etkileşim ve tepkisellik bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın temelinde insana özgü sıradan ve kurgusallıktan uzak olan sahneler bulunmaktadır. Bu “anların ifadesi” olan yansıtmacı tavırdan uzak, dışavurumcu bir deformasyon ve sadeleştirme anlayışı ile figürlerin içlerine ve hissettiklerine bakabilmek hedeflenmiştir.

Çalışmanın temelinde olduğu belirtilen gündelik yaşam sahnelerinin doğrudan veya fotoğraf aracılığı ile kağıt üzerine karakalem taslak çalışmalara dönüştürülmesi yaratım sürecinin ilk aşamasıdır. İkinci aşamada bu taslak çalışmalar çizgisel olarak tuval üzerine aktarılır ve içeriğin ima ettiği aleladelik ve sıradanlığa paralellik oluşturacak spontanlıkla boyanarak resim tamamlanır. Renkli taslak çalışmaların yapılmaması, yaratım sürecinde resmi yapanın kendi iç dünyasından bir takım dışavurumların da resim üzerinde somutlaşmasına olanak vermektedir.

Resimlerin genelinde figürler belirli ve net algılanan bir mekan içerisinde değillerdir. Bu detaylar betimlenmeyerek izleyicinin, figürlerin yüz ifadeleri, beden hareketleri, etraflarındaki nesnelere ve kıyafetleri gibi detaylar aracılığıyla onların iç dünyalarına bakmaya çalışması amaçlanmıştır. kompozisyonların kenarlarına doğru artan belirsizliğin bir rüya veya anıyı hatırlama etkisi oluşturarak bilinç altına dair çağrışımları kolaylaştırdığı söylenebilir. Figürlerde özellikle portrelerdeki ve nesnelereki sadeleştirme ve biçimbozular ilkel sanata gönderme yaparak dışavurumculuk akımı ile paralellik gösterse de resimler dışavurumculuğun olmazsa olmazı canlı, parlak ve saf renklerin hızlı fırça darbeleri ile tuvale uygulanması eyleminden oldukça uzaktır.



Resim 105: Barış Gençler, Çalışma 001 (2014), tuval üzerine karışık teknik, 100x150 cm

Resim (Resim 105) yatay ekseninde kurgulanmış açık bir kompozisyondur. Resimde beş figür görülmektedir. Soldan ikinci figür bir kadındır. En sağdaki figür elinde bir içecek tutmaktadır. Cepheden resmedilen bu figürlerin yüzleri izleyiciye dönük olmakla beraber yaklaşık olarak dizlerinden aşağısı kompozisyon dışında bırakılmıştır. Resimde canlı renkler uygulanmamıştır. Doygunluğu epey azaltılmış kırmızı, sarı ve mavi renkler kullanılmıştır. Figürler; renk planları ve bu planları çevreleyen koyu renkli kontur çizgileri ile oluşturulmuştur. Mekan açık ve koyu olmak üzere iki yatay planla betimlenmiştir. Figürlerin dikey duruşlarının arka plandaki bu yatay bölünme ile dengelendiği söylenebilir. Kuru fırça tekniği ile oluşturulmuş zemin katlar üzerine inceltilmiş boya ile müdahale etmek sureti ile resmin neredeyse geneline yayılmış çok güçlü olmayan bir doku oluşturulmuştur. Dar bir espazda betimlenmiş olan figürler hareket halindeyken, durmuş ve poz vermiş izlenimi uyandırmaktadır. Figürlerin sıradan yüz ifadeleri ve kıyafetleri bu tanımlanmamış mekanın bir sokak ya da bir alışveriş merkezi olabileceğini düşündürmektedir. Bir çok belirsizliğe karşın kompozisyon kent yaşamından bir kesit izlenimi vermektedir. Resmin tamamına hakim olan gri armoni, şehir yaşamındaki

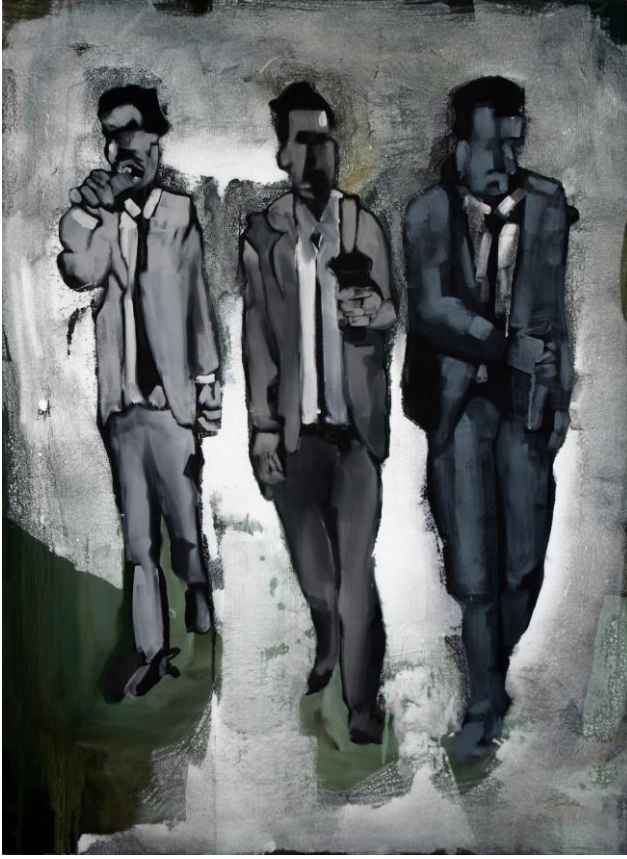
betonlaşma, hava kirliliği ve yaşamın sıcaklığından uzaklaşmaya bir gönderme olarak algılanabilir.



Resim 106: Barış Gençler, Çalışma 002 (2014), tuval üzerine karışık teknik., 90x110 cm

Resimde (Resim 106) üçgen şema içine yerleştirilmiş dört erkek figürü bulunmaktadır. Bu figürlerden üçü ön planda kompozisyonu yatay ekseninde kesen bir masanın arkasında yanyana oturmaktadır. Dördüncü figür ise biraz geride ve ayakta betimlenmiştir. Ön planda sağda betimlenmiş figür dalgın bakışlarını önündeki içki masasına yönlendirmiştir. Yanında duran figür ise onu izlemektedir. Soldaki figürün izleyiciye çevirdiği bakışlar ve beden dili rakı bardakları dolu olsa da eğlenenin bittiğini

düşündürmektedir. Figürlerin ima ettiği sıkıntılı ve ağır hava tüm yüzeyde dolaşan griler aracılığı ile mekan yayılmış görünmektedir.



Resim 107: Barış Gençler, Çalışma 003 (2014), tuval üzerine karışık teknik, 90x125 cm

Resim (Resim 107) dikey ele alınmış kapalı bir kompozisyonudur. Tanımlanmamış mekanda yürümekte olan orta yaşlarda üç erkek figür görülmektedir. Figürleri mekana bağlayan tek şey ayaklarının etrafında yere basıyorlar hissi veren koyu renk alanlarıdır. Soldaki figür elinde tuttuğu bir şeyi kabaca ısırarak yemektedir. Ortadaki figürün elinde ise bir bardak bulunmaktadır. Betimlenen kişilerin takım elbiseli ve kravatlı olmaları onların kentli olduklarına işaret etmektedir. Yüz ifadeleri belirli bir duygu durumunu anlatmaktan uzaktır. Ortadaki figür ileriye doğru bakmaktadır. Sağdaki figürün ise ceketinin cebinden bir şeyler çıkarmakta olduğu düşünülebilir. Bu üç figür arasında biri ilişki / iletişim olup olmadığı muğlakta bırakılmıştır. Yoldan geçen üç yabancı da olabilirler, birlikte öğlen arası için dışarıya çıkmış iş arkadaşları da. Ancak üçü de kendi dünyasına dalmış görünmektedir. Kentli insanın içinde bulunduğu yalnızlık grileşmiş renkler aracılığı ile tüm yüzeye nüfuz etmiştir.



Resim 108: Barış Gençler, Çalışma 004 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 110x90 cm

Yatay format içinde açık kompozisyonda (Resim 108) dört figür görülmektedir. Figürler bir masa etrafında oturmaktadırlar. Sağdaki figür rahat bir şekilde oturmuş, şapkasını elinde tutmuş ve izleyiciye bakmaktadır. Resmin merkezindeki sağdan ikinci figür elinde gazete olduğu halde yüzü izleyiciye dönüktür. Kompozisyonun solunda dergi tutan ellerin sahibi ise kadrajın dışında bırakılmıştır. Arka planda kompozisyonu soldan sağa doğru kesen diyagonal hat üzerindeki koyu leke mekanı belirlemektedir. Duvarda asılı olan çerçeveler buranın bir iç mekan olduğuna işaret etmektedir. Figürlerin hareket, duruş ve kıyafetleri buranın bir kahvehane olduğunu düşündürür.

Masanın etrafındaki bu dört erkek figürü kendi dünyalarına dalmış gibi görünseler de yüz ifadeleri ve rahat duruşları onların sık sık bir araya gelen eski arkadaşlar ya da komşular olduklarını ima eder.

Betimlenen figürlerin yüz ve ellerinde sadeleştirme ve güçlü biçim bozmalar görülmektedir. Resmin ortasında elinde gazete olan figürün yüzündeki açık koyu zıtlığının bir odak noktası oluşturduğu söylenebilir. İzleyici bakışı bu alandan yola çıkarak diğer zıtlıkları takip ederek resim yüzeyinde dolaşmaktadır.

Resimde ne yüzlerde güçlü bir duygu durumu ne de sahnede ilgi çekici bir olay olmaktadır. Kahvehanede yaşanan herhangi bir gün ve herhangi birileri ile betimlenmiştir. Burada anlatılmak istenen belirli bir mekan, belirli birileri ve belirli bir zaman değil sıradanlık kavramının kendisidir.



Resim 109: Barış Gençler, Çalışma 005 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 90x110 cm

005 No’lu Çalışma (Resim 109) dikey formatta bir açık kompozisyonudur. Resimde ön plandaki sehpanın arkasına yanyana dizilerek oturmuş olan üç erkek figürü betimlenmiştir. Figürlerin bacaklarını gizleyen bu sehpanın üzerinde bir sürahi, içki bardakları ve kaplar bulunmaktadır. Arka planda asılı küçük takvim, saat ve çerçeve duvarı tanımlarken, sehpa hizasındaki çok belirsiz bir ton farklılığı ile zemin anlatılmak istenmiştir. İnceltilmiş şeffaf boya katmanları ile oluşturulmuş doku, zemin ve arka planda tüm yüzeyi dolaşmaktadır. Opak boyalarla renklendirilen figür ve nesnelere ise ton farklılıkları ve siyah konturler kullanılarak betimlenmiştir.

İçki masasının mütevazî donanımı ve mekandaki ayrıntıların yalınlığı ile yanyana sıralanmış figürlerin durağanlığı resme melankolik bir duygu katmaktadır. Tek hareket belirtisi sağdaki figürün önündeki kadehe uzanan elidir. Grileştirilmiş renkler ise figürlerin üzerine çöken ağırlığın etkisini daha da güçlendirmektedir.



Resim 110: Barış Gençler, Çalışma 006 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 120x80 cm

Dikey formatta kapalı bir kompozisyon olan Çalışma 006'da (Resim 110) iki erkek figürü betimlenmiştir. Bu figürler haricinde kompozisyonda tanımlanmış bir imge görülmemektedir. Arka planda soldan sağa doğru uzanan bir diyagonal ile mekan ikiye bölünmüştür. Alttaki bölüm açık, orta ve koyu griler kullanılarak şeffaf boya katmanları ile oluşturulmuştur. Üst bölüm ise beyaza yakın açık bir gri ile neredeyse homojen olarak boyanmıştır. Mekana ilişkin tek öge olan arka alt bölümdeki koyu gri alan zemine işaret etmektedir. Arka planda kullanılan tek rengin ton geçişleri mekanın geriye doğru açılmasına olanak vermektedir.

Soldaki figürün kolunu diğerinin omzuna atması arkadaş olduklarını düşündürmektedir. Hareketsiz duruşları ise bu iki arkadaşın poz verdiklerini ima etmektedir. Figürlerdeki deformasyonun siyah konturlarla desteklenmesi grotesk anlatımı güçlendirmekte, renk parçalanmaları ise hacim etkisini arttırmaktadır.



Resim 111: Barış Gençler, Çalışma 007 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 95x135 cm

Çalışma 007 (Resim 111) yatay formatta açık bir kompozisyon düzenlemesidir. Kompozisyonda betimlenen yedi figürden üçü erkek diğerleri ise kadındır. Tüm figürler bir masa etrafında oturmaktadırlar. Tek mekan ögesi olan bu masa üzerinde tabaklar, bardaklar ve içki şişeleri betimlenmiştir. Soldaki figür sağ elinde bu şişelerden birini tutmaktadır. Arka plan beyaz, açık, orta gri ve siyah renklerle tanımlanmıştır. Figürlerin yüzlerinde görülen güçlü deformasyonlar, kıyafetlerde ve masa üzerindeki diğer nesnelere uygulanmamıştır. Bu durum izleyici dikkatini portrelere yönlendirmektedir.

Yedi figürün de izleyiciye dönük bakışları bir davet ima etmekte; sağdaki figürün elindeki şişeyi öne doğru uzatması ile bu durum pekiştirilmektedir. Böylece izleyici de masanın etafında oturanlardan biri haline gelmektedir.



Resim 112: Barış Gençler, Çalışma 008 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 90x110 cm

Çalışma 008 (Resim 112) yatay formatta bir açık kompozisyon düzenlemesidir. Resimde bir masa etrafında oturmakta olan dört erkek figürü de izleyiciye bakmaktadır. Üzerine bir örtü serilmiş olan masada herhangi bir nesne bulunmamaktadır. Resimde alan derinliği figürler ile sağlanmıştır. Ön planda en soldaki figür ile başlayan espas en sağdaki figür ile orta plana geçmekte, ortadaki iki figür ise arka planı tanımlamaktadır. Fon beyaz, gri ve siyah renk katmanlarının üst üste uygulanması ile oluşturulmuştur. Figürlerde ise grileştirilmiş mavi, yeşil ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Bu renklerin açık koyuları ile oluşturulan planlar aracılığıyla figürler tanımlanmış; portreler ve eller ise siyah çizgiler ve ton farklılıkları kullanılarak sadeleştirilmiş ve deforme edilmiştir. Birbirleri ile iletişim halinde olmayan figürler, dalgın gözlerle boşluğa bakmaktadır. Tanımlanmamış olan bu mekana yayılmış olan karamsarlık ve hüznün duygusu grileştirilmiş renk armonisi ile güçlendirilmiş; şiddetli açık-koyular ise dramatizasyonu arttırmıştır.



Resim 113: Barış Gençler, Çalışma 009 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 130x100 cm

Çalışma 009 (Resim 113) dikey formatta kapalı bir kompozisyon düzenlemesidir. Resimde dört erkek figürü betimlenmiştir. Takım elbise giymiş olan bu figürler ayakta hareketsiz bir şekilde durmaktadırlar. Yanyana dizilmiş olmaları, aralarında hiç bir boşluk bulunmaması figürler arasındaki ilişkiyi muğlak bir zemine çekerken; durağan figürlerin birlikteliğinden oluşan statik kitle etkisi kıyafetlerin de katkısıyla statükoyu ima etmektedir. Mekanın tanımsızlığı figürleri, belli bir toplumsal durumu ima eden prototiplere dönüştürmekte; izleyici ile duygusal bir bağ kurulmasını engellemektedir.

Figürlerdeki sadeleştirme ve biçim bozular yer yer uygulanan siyah konturlarla vurgulanmış; renklendirilmiş grilerin ton geçişleri ile belli belirsiz modlasyon uygulanmıştır. Tanımsız mekanın şiddetli beyazlığı figür grubundaki koyu lekelerle kontrastlık oluşturarak gerilimi arttırmıştır.



Resim 114: Barış Gençler, Çalışma 010 (2015), tuval üzerine karışık teknik, 140x85 cm

Aileyle Oto-portre (Resim 114) dikey formatta bir kapalı kompozisyon düzenlemesidir. Resim yüzeyinin solunda ön planda baba olarak sanatçı, sağda biraz arka planda kucağında bebeğini tutan eşi betimlenmiştir. Barok bir ışığın sol üst köşeden yüzeyi aydınlattığı bu teatral kurguda, ayakta duran erkek figürü cepheden görüntülenmiştir. Üzerindeki rahat kıyafetler yarı tanımlanmış mekanın ev ortamı olduğunu düşündürmektedir. İzleyiciye doğru bakmakta olan figür öne doğru hafif bir hamle yaparken dondurulmuş izlenimi vermektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan bebek figürü anne ve babayı birbirine bağlayan bir biçimsel öğedir. Kompozisyonun sağında dörtte üç profilden betimlenen kadın figürü bakışlarını kucağında taşıdığı bebeğe yöneltmiştir. Portrelerde oluşan güçlü açık-koyu zıtlıkları, dramatik etkiyi artırmaktadır.

Resmin merkezinde anne baba ve çocuğun birlikteliğinden oluşan dikdörtgen şema, durağan kompozisyona kararlı bir sükunet ve huzur havası katmaktadır.

Çalışmanın arka planı siyaha çok yakın bir koyu mavi renk ile boyanmıştır. Figürlerin ayaklarının bastığı bölgede soldan gelen ışığın oluşturduğu aydınlık ve gölge alanlar, açık, orta ve koyu gri renklerle tanımlanarak zemin ve arka plan birbirinden ayrılmıştır. Kompozisyonda farklı doygunlukta renkler kullanılmış olmakla birlikte gerilim açık-koyu zıtlıkları ile verilmiştir.

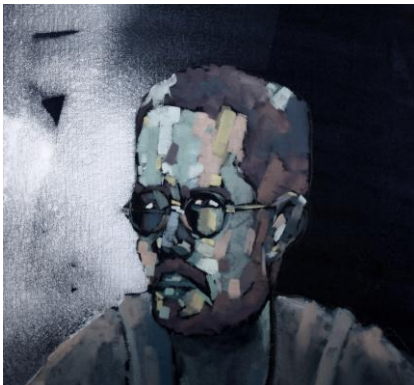
Resimde figürlerin birlikteliğinden oluşan kitle etkisi aile bütünlüğüne gönderme yapmaktadır. Loş bir ortamda figürleri aydınlatan ışık ise bu birlikteliği pekiştirmektedir. Erkek figürünün izleyiciye yönelen bakışları ile hafifçe öne hamle yapan duruşuna karşılık, kadın figürünün içe dönük oluşu ve bebeğe yönelen bakışları, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında aile kavramının farklı algılanış biçimlerini gündeme getirmektedir.



Resim 115: Barış Gençler, Oto-portre 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm



Resim 116: Barış Gençler, Oto-portre 2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm



Resim 117: Barış Gençler, Oto-portre 3, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm



Resim 118: Barış Gençler, Oto-portre 4, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm



**Resim 119: Barış Gençler, Oto-portre 5,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 120: Barış Gençler, Oto-portre 6,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



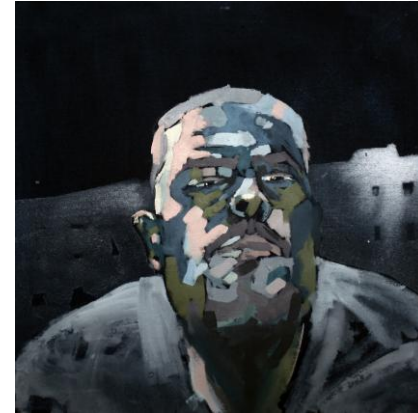
**Resim 121: Barış Gençler, Oto-portre 7,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 122: Barış Gençler, Oto-portre 8,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 123: Barış Gençler, Oto-portre 9,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 124: Barış Gençler, Oto-portre 10,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 125: Barış Gençler, Oto-portre 11,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



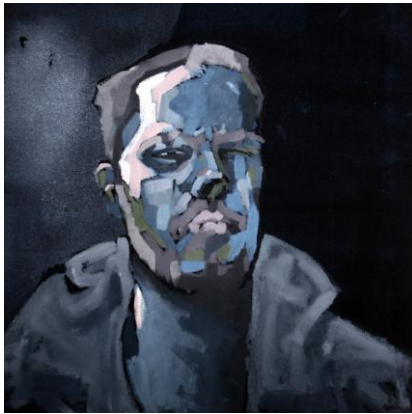
**Resim 126: Barış Gençler, Oto-portre 12,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 127: Barış Gençler, Oto-portre 13,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 128: Barış Gençler, Oto-portre 14,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 129: Barış Gençler, Oto-portre 15,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 130: Barış Gençler, Oto-portre 16,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 131: Barış Gençler, Oto-portre 17,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**



**Resim 132: Barış Gençler, Oto-portre 18,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40 cm**

Kare formattaki yirmi adet oto-portrede sanatçının farklı ruh durumları yansıtılmaktadır. Bu portrelerde sanatçının genel karakter özelliklerinden ziyade kızgın, öfkeli, sakin, hüzünlü, şaşkın, bitkin, neşeli, sıkıntılı halleri anlık duygu durumlarının dışavurumu olarak ifade edilmektedir. Büst portre niteliğindeki resimler formu belirlemeye yönelik renk planlarıyla oluşturulmuştur. Portrelerde farklı doygunlukta renkler ve sıcak soğuk karşıtılarıyla elde edilen hacim etkileri, üst üste sürülmüş farklı kalınlıkta boylarla desteklenmiştir. Arka planda koyu zemin üzerine sürülen şeffaf boylarla oluşturulan lekeler zaman zaman doku etkisi yaratmakta zaman zaman da yüzeyi geometrik parçalara ayırmaktadır. Renk parçalanmalarının neden olduğu sadeleştirme ve ve açık-koyu zıtlıkları dışavurum etkisini güçlendirirken yer yer kendini hissettiren siyah konturler kompozisyonların dinamizmini arttırmıştır.

SONUÇ

Dışavurumculuk için yapılan birçok farklı tanımın “dışarının izlenimi yerine içerinin dışavurumu” ortak noktasında buluştuğunu söyleyemek mümkündür. Ancak dışavurumcu eğilim, bu çalışmada ele alınan Dışavurumcu akım çerçevesinin dışına taşmaktadır. Orta Çağ’dan günümüze kadar kendi zamanlarında yadırganan, garip bulunan ve kimi zaman sanat dışı olarak değerlendirilen bu eğilimler, insanın, doğayı olduğu gibi taklit etmeyi yeterli bulmayarak kendinden bir şeyler ekleme çabasından veya akademinin katı egemenliğine karşı gelmesinden kaynaklanmıştır. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılının ilk yıllarında ortaya çıkan ilk tepkisel hareketlerden biri olan dışavurumculuk, bireyin zamanla kontrol edilemeyen bir canavara dönüşen teknoloji ve sanayi karşısında çaresiz duruma düşmesi ve ona olan isyanının sanatta vücut bulmasıdır. Bu çerçevede ele alınan oto-portreler ise söz konusu bireyin içinde bulunduğu durumun göstergeleri olarak dikkati çekmektedir.

Bu çalışmada dışavurumculuk eğilimini şekillendiren toplumsal nedenlerin yanında biçimsel etkenler de ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu kapsamda ilkel sanatın etkilerine ek olarak Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Edward Munch gibi modern sanatçıların da katkıları olduğu belirlenmiştir. Dışavurumcu ve Fovist eserlerin benzer ve farklı yönleri incelenmiş; Fovist sanatçılar renk ve duyguların ilişkisi bağlamında biçimsel konulara eğilirken Dışavurumcu’ların bu ilişkiyi toplumsal ve kültürel olana duydukları tepkileri ifade etmek için araç olarak kullandıkları görülmüştür.

Akımın Almanya’daki gelişim sürecinde Köprü Grubu, Münih Yeni Sanatçılar Birliği, Mavi Atlı Grubu, Kuzey Almanya ve Ren bölgesi sanatçılarının önemli birer yapı taşı oldukları belirlenmiştir. Almanya dışında Oskar Kokoschka ve Egon Schiele’nin Avusturya’da; Rouault, Modigliani ve Vlaminck gibi sanatçıların ise Fransa’da Dışavurumculuk çerçevesindeki faaliyetlerinin sanat tarihi açısından önemli olduğu tespit edilmiştir.

İnsanlık tarihi boyunca kayıtlara geçme isteği, ölümsüzlük tutkusu, egemenlik kurma ihtiyacı, yönetici-soyulu sınıfa ait olma ayrıcalığı ve ticari beklentiler nedeniyle ihtiyaç duyulan portreler, duygusal bir konu olmaktan çok propaganda aracı olarak kullanılmışlardır. Genellikle duygu ve tepkilerin ifadesi, portrelerde ikinci plana itilmiş,

modelin gerçek karakteri ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Öte yandan bu süreçte şaşırma, keder, korku ve sevinç gibi geçici duygu ve durumları yansıtan portrelere de rastlamak mümkündür. Çeşitli duygu durumlarının ifadesi olarak portre uygulamaları 20. yüzyıla doğru çoğalmış; Dışavurumculuk akımı kapsamında ise sıklıkla ele alınmıştır. Portrede sanatçı, eser ve izleyici arasında etkileşimli bir üçgen söz konusuysen, sanatçının kendi kaygıları doğrultusunda ortaya koyduğu oto-portrelerde bu üçgenin her köşesinde sanatçının kendisi yer almaktadır. Oto-portrelerin doğaları gereği iç dünyaya bakış, yani bir iç hesaplaşma yolu oldukları düşünülebilir. Ayrıca oto-portreler sanatçının kendisini bir başkası olarak “nesne”leştirdiği yapılar olarak karşımıza çıkabildiği gibi; sanatçının kendisinin en esnek ve ucuz modeli olması bağlamında da teknik deneyim olarak gerçekleştirilebilmektedir. Öte yandan oto-portreler bir çok kere sanatçıların yeteneklerini sergilemek ve kendi reklamlarını yapmak için kullandıkları birer araç olmuş; bazen de kimliğin temsili yada anlık duyguların ifadesi olarak üretilmişlerdir.

20. yüzyıla gelindiğinde oto-portrelerin sıklıkla sanatçının kendine yöneldiği ve kendisi ile gerçekleştirdiği bir iç hesaplaşmaya dönüştüğü görülmüştür. Sanatçıların farklı zamanlarda gerçekleştirdiği oto-portrelerden oluşan seriler bu hesaplaşmanın en belirgin örneklerindedir. Geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda psikoloji alanında gerçekleştirilen dikkat çekici buluşlar, hem sanatçıların oto-portreye yaklaşımlarını hem de çağdaş izleyicilerin bunları yorumlanma yöntemlerini etkilemiştir. Freud’un insan davranışlarında cinsel içgüdülerin rolü ve bilinçsizliğin işlevi teorisine bilinçli olarak yaklaşan ve biçimsel üslup deneyiminden daha çok iç yaşama öncelik veren Dışavurumcu sanatçılar, kendilerini inceleme yöntemi olarak oto-portreler gerçekleştirmeye başlamışlardır. Tüm Dışavurumcular arasında iç hesaplaşma çerçevesinde en dikkat çekici sanatçı olan Egon Schiele, oto-portre serilerinde iç dünyası ile dışarıdaki yaşam arasındaki ilişkinin peşine düşmüştür.

19. yüzyıl sonunda Avrupa’nın içinde bulunduğu toplumsal buhran ve 20. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen iki büyük dünya savaşı bireylerin sosyal yaşantısını ve iç dünyasını tamamen değiştirmiştir. Bu dönemde etkin olan dışavurumculuk akımı kapsamındaki sanatçıların gerçekleştirdiği oto-portre eserler, değişen sosyal yaşantı ve altüst olan iç dünyanın açık birer görüntüsü olarak tarihteki yerini almıştır. Dışavurumcular, daha sonraki sanatçı kuşakların gerçekliğin betimlenmesi ve duyguların ifade edilmesine yönelik sanatsal dil arayışlarına ışık tutmuştur. Günümüzde de

dışavurumcu yaklaşımı benimseyerek eser üreten sanatçılar, içinde yaşadıkları zamanın toplumsal, kültürel ve ekonomik koşullarının bireyin benlik algısı üzerindeki etkilerini kendi suretleri aracılığıyla ifade etmeye devam etmektedirler.

Dışavurumcu Oto-portre konulu bu inceleme/analiz çalışması ile paralel yürütülen oto-portre uygulamalarının, özgün bir biçimsel dil oluşturma sürecinde teknik deneyim ve ifade olanaklarının araştırılmasına katkıda bulunduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda yağlı boya ve akrilik malzemelerinin sunduğu imkanlar deneyimlenmiş; biçim ve form arayışlarının, renk ve doku öğelerinin ifadeye katkısı üzerinde durulmuş; farklı bakış açıları ve kadrajlarla oluşturulan kompozisyon kurgusu ile figür-mekan ilişkilerinin anlatım dili üzerindeki etkileri irdelenmiştir. Yüze farklı büyüklükte fırça ve spatula ile yapılacak müdahaleler ve renk ilişkilerinin sıcak-soğuk karşıtlığı bağlamında düzenlenmesinin; çizgi-leke ilişkisinin dengelenerek geliştirilmesinin gerçekçi ifadeden soyutlamaya doğru evrilen dışavurumcu biçimsel arayış sürecine katkı sunacağı düşünülmektedir.



KAYNAKLAR

Kitaplar

ANTMEN Ahu, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009

AYMAR Gordon C, **The Art of Portrait Painting**, Chilton Book Co., Philadelphia, 1967

BELL Julian, **500 Self Portraits**, Phaidon Yayınları, Honk Kong, 2007

BELL Julian, **Sanatın Yeni Tarihi**, çev. U. Ceren ÜNLÜ - Nurçin İLERİ - Rana GÜRTUNA, NTV Yayınları, İstanbul, 2009

BERKSOY Funda, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Papirüs Yayınevi, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998

CHENEY Faxon and Russo, **Self Portraits of Woman Painters**, Ashgate Publishing, Hants, England, 2000

CLEINER Fred S. - MAMIYA Christin J. – GARDNER Helen, **Gardners The Art Through the Ages**, 11. Baskı, cilt 1, 2005

CREPALDI Gabriele, **Art Book Ekspresyonistler**, çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt 1, Y.E.M. Yayınları, 1998

GÜVEMLİ Zahir, **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960

HOBERG Annegret - FRIEDEL Helmut, **Der Blaue Reiter und das Neue Bild**, Prestel, München, London & New York, 1999

HOLLINGSWORTH Mary, **Dünya Sanat Tarihi**, , çev. Rengin KÜÇÜKERDOĞAN, Banu ERGÜDER, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2009

KAHRAMAN Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, , Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005

KRAUSSE Anna-Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayınları, 2005

Leppert Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

LICHT Fred, **Goya: The Origins of the Modern Temper in Art**, Universe Books, Amerika, 1979

LITTE Stephen, **İzmler / Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer, Yem Yayınları, İstanbul, 2010

LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan - Sadi Öziş, Remzi Kitap Evi, İstanbul, 2009

RICHARD Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi kitap Evi, İstanbul 1991

SHEPPARD Richard, “Alman Dışavurumculuğu”, **Modernizmin Serüveni**, Enis Batur, çev. G.Ö., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997

SUPAN Helmut Börsch-, **Caspar David Friedrich**, Prestel Yayınları, New York, 1990

SÖZEN Metin - TANYELİ Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1986

TURANI Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1974

VEZIN Annette, VEZIN Luc, KANDİNSKY Wassily, **Kandinsky and the Blue Rider**, Terrail Yayınevi, 1992

WEST Shearer, **Oxford History of Art: Portraiture**, Oxford University Press, 2004

WOLFFLIN Heinrich, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990

WOLF Norbert, **Dışavurumculuk**, çev. Mehmet Tahsin Yalım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005

Sürelı Yayınlar

ACAR Barış, “Makale” **Artist Modern Dergisi**, Kasım 2007

ESPINEL Carlos Hugo, “A Medical Evaluation of Rembrandt. His self portrait: ageing, disease, and the language of the skin” **Lancet Dergisi**, sayı 350, konu 9094, 1997

HARRIS James C “Self-portrait as a Degenerate Artist” **Jama Psychiatry**, sayı 63, no. 12, 2006

HARRIS James C, “Art and Images in Psychiatry / Rembrandt van Rijn” **Jama Psychiatry**, Sayı 70, no.2, 2013

HOLGER Lena, “Helene Schjerfbeck’in Portreleri: Aynada Yüzleşme” çev. Ahu Antmen, **P Dergisi**, Sayı 15, 1999

FIRINCI Mehmet, “Alman Ekspresyonizmi, Die Brücke ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri” **Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi**, sayı 19

MARCHI Riccardo “October 1912: Understanding Kandinsky’s Art Indirectly at Der Sturm” **Getty Research Journal**, sayı 1, California, 2009

POWELL Nicolas, "review of C. Nebehay, Ver Sacrum, 1898–1903" **The Burlington Magazine**, vol. 118, 1976

Diğer Kaynaklar

Ayşegül Demirbulak, “Çağdaş Türk Resminde Oto-Portre” Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Doktora Tezi), İstanbul, 2007, s. 52

Joanna Woodall, **Portraiture, Facing the Subject**, Manchester University Press, New York, 1997, s.1

Edward Lucie-Smith, 20. Yüzyıl’da Görsel Sanatlar, Akbank Yayınları, 2004 ‘den alıntı yapan Nilüfer TOPAL, “Toplumsal İlişkiler Bağlamında Dışavurumculuk Ve İktidar Etkileşimi” Yüksek Lisans Tezi İstanbul, 2007

El Greko, http://en.wikipedia.org/wiki/El_Greco#cite_note-Kandinsky_75-76-92, 02.06.2014

“Freie Secession” http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_Secession, 20.10.2014

“Der Sturm” Encyclopedia Britannica Online, <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/570146/Der-Sturm>, 16.03.2014

“Die Aktion” http://en.wikipedia.org/wiki/Die_Aktion, 12.05.2014

“Chronologie der Brücke” <http://www.bruecke-museum.de/chronologie.htm>, 06.04.2014

“Ernst Ludwig Kirchner” <http://www.bruecke-museum.de/englkirchner.htm>, 13.07.2014

Lucius Grisebach (Grove Art Online), “Erich Heckel” Oxford University Pres, 2009, www.moma.org, http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A25

69%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&displayal
l=1#skipToContent, 17.08.2014

Heather Hess, "Karl-Schmidt Rottluff" www.moma.org,
[http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1
&role=1](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1), 23.07.2014

Heather Hess, "Max Pechstein" www.moma.org,
[http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1
&role=1](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1), 23.07.2014

"Otto Mueller" http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Mueller, 14.03.2012

Heather Hess, "Otto Mueller" www.moma.org,
[http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1
&role=1](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5242|A:AR:E:1&role=1), 23.07.2014

"Neue Künstlervereinigung München" en.wikipedia.org
http://en.wikipedia.org/wiki/Neue_K%C3%BCnstlervereinigung_M%C3%BCnchen,
16.07.2013

"Der Blaue Reiter" http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Blaue_Reiter, 03.09.2012

"Franz Marc" http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Marc, 04.05.2012

"August Macke" http://en.wikipedia.org/wiki/August_Macke, 06.03.2012

"Emil Nolde" http://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Nolde, 05.04.2013

Heather Hess, "Emil Nolde"
[http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A43
27%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=50&template_id=1&sort_order=1&view_a
ll=1](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4327%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=50&template_id=1&sort_order=1&view_a
ll=1), 23.11.2013

“Paula Modersohn – Becker” http://en.wikipedia.org/wiki/Paula_Modersohn-Becker,
24.11.2013

Heather Hess, “Christian Rohlf’s”
[http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5000|A:AR:E:1
&role=1](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:5000|A:AR:E:1&role=1), 24.12.2013

Heather Hess “Heinrich Campendonk”
[http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:940|A:AR:E:1&
role=1](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:940|A:AR:E:1&role=1), 25.12.2013

“Wilhelm Morgner” http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Morgner, 04.01.2014

“Austrian Expressionism”
http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/austrian_expressionism 08.09.2013

“Self Portraits from C17th to C21st” National Portrait Gallery
http://www.npg.org.uk/assets/files/pdf/learning/NPG_17-21C_portraits.pdf, 22.06.2014

“Self-Portrait Overview” [http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-
page.37003.html](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.37003.html), 23.11.2014

“Leonardo da Vinci, Self-Portrait” [http://www.theartwolf.com/self-portraits/leonardo-self-
portrait.htm](http://www.theartwolf.com/self-portraits/leonardo-self-portrait.htm), 22.11.2014

“Self-Portrait with Dr Arrieta” http://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_with_Dr_Arrieta,
12.04.2013

“Van Gogh Self-Portrait” [http://www.theartwolf.com/self-portraits/van-gogh-self-
portrait.htm](http://www.theartwolf.com/self-portraits/van-gogh-self-portrait.htm), 04.12.2014

“The Online Otto Dix Project” <http://www.ottodix.org/index/catalog-paintings>, 25.11.2014

“Beckmann” <http://www.theartwolf.com/self-portraits/beckmann-self-portrait.htm>,
04.12.2014

“Schiele” <http://www.theartwolf.com/self-portraits/schiele-self-portrait.htm>, 04.12.2014

“Expressionist Art” http://www.oberlin.edu/amam/Kirchner_SelfPortrait.htm, .05.11.2013

“Self Portrait as Soldier” Allen Memorial Art Museum

http://www.oberlin.edu/amam/documents/15_Kirchner_SelfPortraitAsSoldier.pdf, 2013

J. W. Syed, Expressionism In The Twentieth Century Literature,

<http://www.allamaiqbal.com/publications/journals/review/apr70/3.htm> 12.01.2015

ÖZGEÇMİŞ			
Adı, Soyadı	Barış		Gençler
Doğum Yeri ve Yılı	Bursa		1983
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
ve Düzeyi	Orta		
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı		Kurum Adı
Lise	1995	2001	Gazi Anadolu Lisesi (Orta Öğrenim ve Lise)
Lisans	2001	2005	Uludağ Üniversitesi
Yüksek Lisans	2010		
Doktora			
Çalıştığı Kurum (lar)	Başlama - Ayrılma Yılı		Çalışılan Kurumun Adı
1.	2006	2008	IFM Basın Yayın
2.	2008	Devam Etmekte	Uludağ Üniversitesi
3.			
Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar	<p>Çağdaş Türk Sanatının Sözlü Tarihi (BAP Uludağ Üniversitesi) (Devam etmekte)</p> <p>2014 - 1. Görsel Sanatlar Lisansüstü Öğrenci Çalıştayı DENİZLİ</p> <p>2014 - Desen Çalıştayı GAZİANTEP</p>		
Yayımlar:			
Diğer:	Ödül(ler)		

	<p>2005 - Uludağ Üniversitesi Renk ve Yaşam Konulu Kültür Sanat Yarışması, Grafik Dalında Ödül</p> <p>Kişisel Sergiler</p> <p>2005 - Kişisel Resim Sergisi Şefik Bursalı Sanat Galerisi BURSA</p> <p>2005 - Desen Sergisi Bursa Büyükşehir Belediyesi Şehir Kütüphanesi Galerisi BURSA</p> <p>Karma Sergiler</p> <p>2009 - Büyük Buluşma 2009 Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi MUĞLA</p> <p>2010 - Büyük Buluşma 2010 Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi ANKARA</p> <p>2010 - İstidat Grubu Resim Sergisi, Tayyare Kültür Merkezi, BURSA</p> <p>2010 - Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü ve Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi anabilim Dalı Öğretim Elemanları Karma Sergisi Uludağ Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi BURSA</p> <p>2011 - İstidat Grubu Resim Sergisi, zafer Plaza Sanat Galerisi, BURSA</p> <p>2011 -Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi Uludağ Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi BURSA</p> <p>2011 - Büyük Buluşma 2011 Sakarya Üniversitesi SAKARYA</p> <p>2012 - Büyük Buluşma 2012 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi KOCAELİ</p> <p>2014 - Dissimilarity SELANİK</p>		
İletişim (e-posta):	barisgencler@uludag.edu.tr – barisgencler@gmail.com		
	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="877 1848 1037 1989">Tarih İmza Adı Soyadı</td> <td data-bbox="1037 1848 1423 1989">02.06.2015 Barış Gençler</td> </tr> </table>	Tarih İmza Adı Soyadı	02.06.2015 Barış Gençler
Tarih İmza Adı Soyadı	02.06.2015 Barış Gençler		

