

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DIE BRUCKE VE DER BLAUE REITER SANAT ANLAYIŞINDA RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ

Ruken KAHRAMAN

Danışman: Yrd. Doç. Adnan YALIM

İnönü Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin
Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi
Anabilim Dalı İçin Yazılmasını Öngördüğü:
YÜKSEK LİSANS TEZİ

(MALATYA, Ocak, 2010)

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Enstitümüz.....Y.İ.İ.İ.İ.İ.İ.Öğrencisi.....Rukun KAHNAN.....tarafından.....Yrd. Doç. Adnan YALIN.....
.....danışmanlığında hazırlanan.....Die Backhe ve Der Blue Porter.....
Sanat Anlayışında Sığın ve Rukun KAHNAN.....başlıklı bu çalışma, Jürimiz
tarafından.....Başarılı Bulunarak Gözetim San. Şpt. Bilim Dalı, Yüksek Lisans
olarak kabul edilmiştir.

Başkan

YRD. DOÇ. ADNAN YALIN

Üye

YRD. DOÇ. MEHMET YASAR

Üye

YRD. DOÇ. ERGİL YILDIR

ONAY

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım

...../...../200

Prof. Dr. Mehmet TIKICI
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans Tezi olarak savunduğum “Die Brucke ve Der Blaue Reiter Sanat Anlayışında Renk ve Biçim İlişkisi” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Ruken KAHRAMAN

İTHAF SAYFASI

Çalışmalarım boyunca değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren ve destekleyen danışman öğretmenim, Yrd. Doç. Adnan YALIM'a teşekkürlerimi sunarım. Değerli bilgilerinden yararlandığım Yrd. Doç. Dr. Mehmet Üstüner'e teşekkürü bir borç bilirim. Maddi ve manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme ve çalışma süreci içerisinde farklı biçimlerde emeği geçen, Berivan EKİNCİ başta olmak üzere, tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

ÖNSÖZ

Sanat anlayışı her dönemde yenilenerek, sanatçının içinde bulunduğu toplumun sosyo-politik- kültürel yapısından etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Bu süreçte sanatçılar diğer sanat akımlarından, sanatçılardan da etkilenmişlerdir. Böylece, sanatçının ve çağının gereksinimlerini irdeleyen özgün eserler ortaya çıkmıştır. Ekspresyonizm’de bu süreçlerden geçen bir akım olarak geleneksel sanat anlayışına karşı olmuş ve dışavurumcu yani 20. yüzyıl sanat anlayışında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu araştırma Geleneksel Sanattan kopuş ve Modern Sanata geçişte renk ve biçim anlayışla etkili rol oynayan Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışı üzerine bir incelemedir.

Özgün ve güncel olan bu çalışmanın Sanat Eğitimi alanına katkı sağlayacağı ve konuya yönelik yeni araştırmalara öncülük edeceği düşünülmektedir. Araştırmanın amacına ulaşmasını, hata ve eksikliklerin hoşgörüsü ile karşılanmasını diliyorum.

DIE BRUCKE VE DER BLAUE REITER SANAT ANLAYIŞINDA RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ

Ruken KAHRAMAN

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi: Ocak–2010

Danışman: Yrd. Doç. Adnan YALIM

ÖZET VE ANAHTAR KELİMELE

ÖZET: Sanatın en başından beri ekspresyonist etkiler hep var olmuştur. İlk olarak ilkel sanatla dış dünyayı içselleştirip ona hâkim olma, alt etmek için kullanılmıştır. Bu insanlar estetik ve mistik değerleri eserlerinde sezgiyle dile getirmişlerdir. Kendi saf duygu ve heyecanlarını eserlerine yansıtmışlardır. Bu bağlamda ilkel sanat, doğası gereği soyutlamacı, sembolik ve ifadeci bir karaktere sahiptir.

Gerçek anlamda sanatın başladığını düşündüğümüz Rönesans'ta gerçekçi; mekân, doğa, nesne ve figür anlayış söz konusuyken, Mathis Grünewald, Rönesans eğilimi göstermeyip ilk kez biçimde deformasyona yönelmiştir. Daha sonraki dönemlerde ise içinde bulundukları sanat anlayışından farklı olarak El Greco, Goya, van Gogh gibi sanatçılar ve Fovist sanatçılarda farklı şekillerde biçimde deformasyona gitmişlerdir. Bununla birlikte Ekspresyonizm kendinden önceki sanat anlayışlarıyla arasına bir çizgi çekerek, açık bir şekilde geleneksel sanat anlayışını ret etmiş ve gerçek sanatın dışsal yansımaların içselleştirilip dışa yansıtılmasıyla olacağını savunmuştur. Böylelikle deformasyonu ve rengi bu amaç doğrultusunda kullanmışlardır.

Araştırma kapsamında Ekspresyonizm sanat akımı içinde yer alan Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat grupları ve grupların resimlerinde dışavurumcu yanlarını ortaya koyan, renk ve biçim özelliklerine değinilmiştir. Araştırmanın evrenini Modern Sanatın içinde yer alan Ekspresyonizm akımı oluşturmaktadır. Bu araştırmanın örneklemini ise Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçılarından beşer

sanatçı (toplam 10 sanatçı) ve bu sanat anlayışıyla yaptıkları birer eser (toplam 10 eser) oluşturmaktadır. İnceleme için seçilen resimlerin; eser adı, yapılış tarihi, orijinal ebadı, kullandığı teknik ve bulunduğu yer belirtilmiştir. Bir resmin çözümlemesi renk ve biçim kıstas alınarak danışman hocam eşliğinde incelenmiş, diğer resimler ise bu örnek doğrultusunda yapılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Ekspresyonizm, Di Brücke, Der Blaue Raiter, Renk, Biçim.

COLOR AND FORM RELATIONSHIP IN DIE BRUCKE AND DER BLAUE REITER ART TREND

Ruken KAHRAMAN

Social Sciences Institute at Inonu University

Department of Fine Arts Education

Master Thesis: January 2010

Supervisor: Assistant Dr. Adnan YALIM

ABSTRACT AND KEYWORDS

ABSTRACT: Expressionist effects have always existed since the beginning of art. First it was used to internalize, dominate, and defeat the outer world with primitive art. These people expressed the aesthetic and mystic values in their works with intuition. They reflected in their works their pure emotions and enthusiasms. In this context, primitive art is characterized, in its nature, with abstractive, symbolic and expressive features.

While in the Renaissance, when the art began in the literal sense, a realistic understanding of space, nature and figure was the case, without having a Renaissance tendency Mathis Grünewald had an inclination towards deformation in form for the first time. In the following periods, unlike the artistic trend they were in, such artists as El Greco, Goya, van Gogh and Fovist artists tended to use deformation in the form. In addition to this, Expressionism strictly distinguished itself from the previous artistic trends and overtly rejected traditional artistic trends, advocating that real art can be done only by internalizing and expressing the outer reflections. Therefore they used the deformation and color for this purpose.

This study analyzed the Die Brücke and Der Blaue Reiter art groups included in the Expressionist art trend and the color and form features reflecting the expressionist aspects in their paintings. The population of the study is the expressionist trend in the modern art. The sample of the study consists of five artists

selected from among Die Brücke and Der Blaue Reiter artists (totally ten artists) and one painting from each artist as a product of this trend (totally ten paintings). Further in this chapter, selected artists' approaches to painting were mentioned. Furthermore, information about the names, production date, original size, painting technique used, and current place of the paintings selected for this study were given. Examination of one of paintings based on the color and form was done under the monitor of the supervisor of the researcher and the rest were done following this sample analysis.

KEYWORDS: Expressionism, Di Brücke, Der Blaue Raiter, Color, Form.

İÇİNDEKİLER

Onay Sayfası	I
Onur Sözü.....	II
İthaf Sayfası	III
Önsöz	IV
Özet ve Anahtar Kelimeler	V
Abstract and Keywords	VI
İçindekiler	VIII
Resimler Dizelgesi	X

1.BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Önemi	2
1.2. Araştırmanın Problem Cümlesi	3
1.3. Araştırmanın Alt Problemleri	3
1.4. Araştırmanın Sayıltıları	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	3
1.6. Araştırmanın Yöntemi	4
1.7. Araştırmanın Bilgi Derleme ve İşleme Araçları	4
1.8. Araştırmanın Kavram Tanımları	4

2.BÖLÜM

“DIE BRUCKE VE DER BLAUE REITER SANAT ANLAYIŞINDA RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ” İLE İLGİLİ DAHA ÖNCE YAPILMIŞ ARAŞTIRMALAR	5
2.1. Ekspresyonizm’in (Dışavurumculuk)Tanımı	5
2.2. Ekspresyonizm Öncesi Almanya	6
2.3. Ekspresyonizm’in Başlangıç ve Gelişimi	9
2.4. Die Brücke	24
2.5. Der Blaue Reiter	27
2.6. Renk	29

2.7. Biçim.....	34
-----------------	----

3.BÖLÜM

“DIE BRUCKE VE DER BLAUE REITER SANAT ANLAYIŞINDA RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ” İLE İLGİLİ SANATÇILAR VE RESİMLERİYLE İLGİLİ ÇÖZÜMLEMELER	41
3.1. Die Brücke Sanat Anlayışında Renk ve Biçim	41
3.1.1. Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)	42
3.1.2. Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938)	45
3.1.3. Erich Heckel (1883-1970)	48
3.1.4. Emil Nolde (1867-1956)	52
3.1.5. Otto Müeller (1874-1930)	56
3.2. Der Blaue Reiter Sanat Anlayışında Renk ve Biçim	61
3.2.1. Vassily Kandinsky (1866-1944)	62
3.2.2. Franz Marc (1880-1916)	65
3.2.3. Aleksey von Javlensky (1864-1941)	68
3.2.4. August Macke (1887–1914)	72
3.2.5. Oskar Kokoschka (1886-1980)	76

4.BÖLÜM

SONUÇ	80
KAYNAKÇA	82
ÖZGEÇMİŞ	85

RESİMLER

Resim 1- Grünewald - Çarmıhta İsa, (1512–15)	12
Resim 2- El Greco, Laocoon ve Oğulları, (1608–1914)	13
Resim 3- Francisco Goya - Çocuğunu Yiyen Satürn, (1820–1823)	15
Resim 4- Vincent van Gogh, Buğday Tarlası ve Kuzgunlar, (1890)	18
Resim 5- Ernest Ludwig Kirchner, Brücke Manifesto, (1906)	25
Resim 6- Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter Yılığı Kapağı (1912)	28
Resim 7- Henri Matisse, Dans, (1910)	33
Resim 8 - Karl Schmidt-Rottluff – Deichdurchbruch, (1910)	42
Resim 9- Ernest Ludwig Kirchner, Self Portrait with a Model, (1910)	46
Resim 10 - Erich Heckel, Seated Man, (1909)	49
Resim 11: Emil Nolde, Dace Around The Golden Calf, (1910)	53
Resim 12 - Otto Müeller - Three Acts Under The Tree, (1913)	57
Resim 13 - Wassily Kandinsky, Improvisation, (1910)	63
Resim 14- Marc, Franz, Blue Horse I, (1911)	66
Resim 15- Alexey G. Jawlensky, Still Life with a Vase and a Mug, (1909)	69

Resim 16 - August Macke, Girls Under Trees, (1914) 73

Resim 17- Oskar Kokoschka, Dolomite Landscape, (1913)76

1. BÖLÜM:

DIE BRUCKE VE DER BLAUE REITER SANAT ANLAYIŞINDA RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ

GİRİŞ

Geçmişten günümüze sanat birçok evreden geçmiş, her dönemin kendine ait sanat anlayışı sınırları içerisinde gelişme göstermiştir. Bulunduğu dönemin toplumsal yapısı sanata yön vermiştir.

19.yüzyıl Avrupa'sında birçok alanda meydana gelen gelişmeler, sadece Avrupa'yı değil tüm insanlığı etkilemiştir. Bu gelişmelerin sonucunda bilim, felsefeden ayrılarak gerçek yerini bulmuş, deneyin yarattığı yeni buluş ve teknikler, bu yüzyılın felsefesini etkilemiştir.

Sanayi alanındaki büyük gelişmeler bireyi doğadan koparmış, kırdan kente göçü hızlandırmıştır. Farklı iş alanları ortaya çıkmış, çalışan kesim artmıştır. Bu büyük ve hızlı değişime uyum sağlamak görüldüğü kadar kolay olmamıştır. İnsanı tehdit ve tedirgin eden hızlı gelişmeler insanlığın tüm değerlerini yeniden sorgulamasına neden olmuştur.

Bu gelişmeler sonucunda sanat alanında da büyük gelişmeler olmuştur. Sanat tarihinin belki de en çok sanat akımının yer aldığı 20.yüzyılın ilk on yılından itibaren çok yoğun bir biçimde var olan bütün sanat akımlarının tek ortak noktası; hepsinin çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojik seviyesiyle irtibatlı olarak yeni ifade biçimleri arayışında yarış halinde olmasıdır.

İlk olarak 20. yüzyıla doğru, Cezanne, van Gogh ve Gauguin gibi sanatçılar, kalıplaşmış değerlerden kurtulmayı amaçlamışlardır. Empresyonizmle (izlenimcilik) birlikte sanatçılar, dış dünyanın üzerinde bıraktığı izlenimleri tuvale aktarmaya başlamış ve resim tarihinde ilk olarak, sanatçıların göstermek istediklerinden çok gördükleri önem kazanmıştır. Daha sonraki dönemlerde ise Kübizm ve Fütürizm gibi

akımlarla bireysellik, soyuta uzanmış ve kişisel iç deneyimler 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuştur. Ekspresyonizmde ise bireysellikte bir adım daha gidilmiş, sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliğini yansıtmalarıyla oluşmuştur.

20. yüzyılın başlangıcında resimde biçim ve teknik arayışları görülür. Sanatçı, toplumun içinde bulunduğu yalnızlık, yabancılaşma, toplumsal parçalanma ve bunun gibi kavramları kendi iç dünyasının sesiyle yeniden biçimlendirme arayışlarına girerek tepkisini ortaya koymuştur. Kişinin kendisiyle mücadelesi, çatışması Ekspresyonistlerde belirgin bir şekilde hissedilmiştir.

Bu çalışmada 20. yüzyılın getirdiklerinin, kültür aktarımında taşıyıcı olan Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçıların üzerindeki etkisiyle bu etkinin biçim ve renkte oluşturduğu değişimlerin sonucunda yeni kavramlar ve içerik sorununa değinilmiştir.

1.1. Araştırmanın Konusu ve Önemi

Bu çalışmada, Modern sanat akımlarından olan Ekspresyonizm sanat akımı içinde yer alan Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat guruplarını, renk ve biçim özellikleri göz önünde bulundurularak incelenmesine yer verilmiştir.

Her sanat akımının kendine özgü bir sanat anlayışına sahip olması ve bu yönüyle öne çıkması önemlidir. Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışı da 20. Yüzyıl sanat akımları içinde Modern Sanata yön vererek önemli bir yere sahip olmuştur. Bu iki sanat grubu, içinde bulunduğu dönemin etkileriyle birlikte, kendine özgü renk ve biçim tekniğiyle Modern Sanat'a yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Günümüzde de hala bu anlayışla çalışmalar yapılmakta ve özgünlüğünü korumaktadır. Bu göz önünde bulundurularak, Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışlarını daha iyi tanımak ve tanımlayabilmek için araştırma konusu olarak seçilmiştir.

1.2. Araştırmanın Problem Cümlesi

Araştırmanın amacı, Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışında renk ve biçim ilişkisini incelemek.

1.3. Araştırmanın Alt Problemleri

- 1- Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışında rengin etkisi nedir?
- 2- Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışında biçimin etkisi nedir?
- 3- Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışının bulunduğu dönem içindeki sanat akımlarına etkisi nedir?
- 4- Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışının kendinden sonraki ve günümüz sanatına etkisi nedir?

1.4. Araştırmanın Sayıtları

- 1- Kaynaklardan sağlanan verilerin güvenilirliği yüksektir.
- 2- Kullanılan veri toplama araçları, ulaşılmak istenen bilgileri edinmek için yeterli düzeydedir.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

- 1- Araştırma Modern Sanat akımlarından olan Ekspresyonizmin içinde yer alan Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanat anlayışlarıyla sınırlıdır.
- 2- Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçıların eserleri renk ve biçim açısından incelenmesiyle sınırlıdır.
- 3-Araştırmada adı geçen akımlar ve sanatçılar yalnızca Ekspresyonist etkileriyle sınırlıdır.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma literatür tarama yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Alan ile ilgili bilimsel yayınlar incelenmiş, kütüphane taraması yapılmış ve konuyla ilgili resimler bir araya getirilerek incelenmiştir. Araştırmada literatür taramanın dışında sanat eğitimcilerinin de görüşleri de alınmıştır.

1.7. Araştırmanın Bilgi Derleme ve İşleme Araçları

Bu araştırmayı oluşturabilmek için, ulaşılabilen tüm birincil ve ikincil kaynaklar taranmıştır. Kütüphanelerden, çeşitli tezlerden, dergilerden ve internet ortamından elde edilen veriler alanla ilgili olarak yorumlanmıştır. Bu öneri ve değerlendirmeler, konuyla ilgili bilimsel bulgulara dayandırılması esasına bağlı kalmak koşuluyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın doğruluğu ve geçerliliği için uzman kişilerin yorumları alınmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda elde edilen bulgular veri olarak kaydedilmiştir.

1.8. Araştırmanın Kavram Tanımları

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk): Duygu ve tutkuları dışa vurmaya amaçlayan kişileri tanımlamak için kullanılır. 20. yüzyıl sanat akımıdır.

Die Brücke (Köprü): 1905 yılında bir grup sanatçı tarafından Almanya'da kurulan dışavurumcu sanat anlayışıdır.

Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler): 1911 yılında bir grup sanatçı tarafından Almanya'da kurulan dışavurumcu sanat anlayışıdır.

Renk: Işığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak görme duyumuzda bırakmış olduğu etkidir.

Biçim: Bir nesnenin algılanan tüm reel öğelerinin kendine özgü düzenler bütünü.

2. BÖLÜM

“DIE BRUCKE VE DER BLAUE REITER SANAT ANLAYIŞINDA RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ” İLE İLGİLİ DAHA ÖNCE YAPILMIŞ ARAŞTIRMALAR

2.1. Ekspresyonizmin (Dışavurumculuk) Tanımı

‘Ekspresyonizm’ (dışavurumculuk) ve ‘dışavurumcu’ sözcükleri sanat söyleminde ilk kez 1911 dolaylarında 20. yüzyılın dönemecinde Avrupa’da ortaya çıkmıştır.

“Kelimenin kökenine baktığımız zaman, Latince ‘expressio’, ‘exprimere’ sözcüklerinden gelmektedir. Sözcüğün sıfat biçimi olan expressiv, dilimize “ifadecilik, ifadeci, ifade ağırlıklı” olarak çevrilebilir. Ancak sözcük diğer yandan insanın içinde yer alan bir takım gizli kalmış duygu ve düşünceleri ‘açığa çıkartma’, ‘dışa vurma’ anlamlarını da içermektedir. Bu durumda sözcüğü dilimizde ‘dışavurumculuk’ olarak karşılamak gerekiyor” (Akduman, 2008, 3).

Walter Hegmann’ın 1911 Temmuz’un Der Sturm (Fırtına) dergisindeki yazdığı bir yazıyla Almanya’da ‘ekspresyonizm’ sözcüğünü ilk kullanan kişi olarak bilinir.

Sanat Tarihçi Wihelm Worringer (1881–1965) Der Strum dergisinin Ağustos 1911 sayısında; Paul Cezanne, Vincen van Gogh ve Henri Matiss’in resimlerini nitelemek için kullanmıştır.

“Armin Arnold, 1850 Temmuzunda Tait's Edinburg Magazine adlı bir İngiliz dergisinin, yazarı belli olmayan bir makalesinde modern sanatın Ekspresyonist okulundan söz edildiğini, ayrıca 1880’de Manchester’de Charles Hovley’in modern ressamı konu eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullanıldığını söylediğini kanıtlamıştır” (Richard, 2005, 7).

Dışavurumculuk terimi 19011'de amatör ressam Julien Auguste Herve'nin Paris'te Salon Des Independants'ta sergilediği sekiz tablonun tanıtımında da kullanılmıştır.

Birkaç sanatçı dışında Almanya'da Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) adı altındaki iki sanatçı topluluğu kurulmuştur. Der Sturm (Fırtına) ve Die Aktion (Eylem) dergileri, Ekspresyonizmi benimseyenlerin fikirlerini özgürce söyleyebildikleri yayınlar olmuştur. Der Sturm dergisinin yöneticisi olan Herwarth Walden akımın yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır.

“Ekspresyonizm ruhsal olayların belli im ya da betimlemelerle dışlaştırılması; bir iç'in, özellikle insan ruhunun algılanabilecek biçimde kendini dışa yansıtması. Dil ve sanat ruhun kendini dışa vurma aracıdır; her kültür çeşitli ruh biçimlenmelerini dile getirir. Bilinçli ve bilinçdışı eğilimlerin; birey, toplum, ulus ve insanla ilgili ruh devinimlerinin her birinin kendine özgü bir dile getirilişi (dışavurumu) vardır” (<http://tdkterim.gov.tr/>, 2009).

2.2. Ekspresyonizm Öncesi Almanya

Garmen ülkeleri 1871 tarihinde birleşmeden önce ulusal birlik düşüncesi, altmış yıl boyunca tartışılmış ve 1848 yılında devrimci bir hal almıştır. 1871 tarihinde Fransa ile yapılan savaşı Prusya'nın kazanmasıyla, İmparatorluğun kurulması alttan gelen bir hareket biçiminde değil, aksine 1862 yılında I. Wilhelm tarafından başbakanlığa atanan Otto Fürst Von Bismarck'ın diplomatik ve savaş yollarıyla sağlanmıştır. Savaşın sonunda Prusya kralı I.Wilhelm, 20 kadar prenslikten oluşan bir federasyon olan Almanya'nın imparatoru ilan edilmiştir.

Bu birleşmeyle Güney ve Kuzey Almanya devletleri arasında ekonomik açıdan ortak çalışmaya giden bir gelişme sağlanmış ve bu şekilde İngiltere ve Fransa'nın endüstriyel liderliği geçilmesi hedeflenmiştir.

Bismarck'ın izlediği politikayla, I.Dünya Savaşının sonuna kadar emperyalist Almanya, Avrupa'nın ikinci güçlü devleti konumuna getirilmiştir. Sanayileşme ile birlikte Bismarck yükselen işçi sınıfından habersizdir. Sosyal demokrat kanat altında Bismarck'ın politikasına muhalefet etmeye başlayan işçi sınıfının temsilcileri ise Ferdinand Lassalle, Agust Bebel ve Wilhelm Liebknecht olmuşlardır. 1863 yılında Ferdinand Lassalle “Genel Alman İşçi Derneği'ni” kurmuşlardır. Bununla birlikte ilk defa işçi sınıfı politik olarak hareket etmeye ve organize olmaya başlamıştır.

“21 Ekim 1878’de yürürlüğe giren ‘sosyal demokrasinin herkes için tehlike oluşturan uğraşlarına karşı yasa’ ile 1881 yılına kadar sosyal demokratların, sosyalistlerin ya da koministlerin her türlü demokratik hakları ortadan kaldırılmıştır. Bütün dernekler kapatılmış, düşüncelerini ifade etme ve yayma faaliyetleri yasaklanmıştır. Bu yasanın süresi dolduğunda, önce 1884 yılına sonra da 1887 yılına kadar olmak üzere iki kez daha uzatılmıştır. Bu süre içinde Bismarck, işçi hareketlerini ve tepkileri dizginleyebilmek amacıyla dünyada ilk kez sosyal güvenlik yasalarının da çıkarmayı ihmal etmemiştir” (Kobal, 2000, 65).

1888 yılında I.Wilhelm'in ölümü ile yerine III. Friedrich geçmiş, ancak tahta üç ay kalabilmiştir. Tahta II. Wilhelm gelmesiyle Bismarck istifaya zorlanmıştır. 1865 ile 1878 yılları Bismarck'ın en başarılı olduğu yıllar olmuştur. Alman imparatorluğunun kuruluşu onun eseri olmuş ve onu ilk yirmi yıl yönetmiştir.

1890 yılında kurulan Sosyal Demokrat Parti parlamentoda en güçlü kanat durumunu alır. Bunun üzerine liberal hareketi destekleyen burjuva sınıfına karşı, işçi sınıfının çıkarlarını gözetken bir politika izleyen Sosyal Demokrat Parti, parti içindeki Liebknecht'in önderliğindeki sosyalist kanadı partiden ihraç ederek politikasını değiştirir.

“19.Yüzyıl İkinci yarısında, Almanya'nın, tamamen Friedrich List'in (1789–1846) formülasyonu çerçevesinde, kendisinde olmayan ileri düzeydeki teknolojiyi öğrenip özümseyebilmek ve ekonominin ilgili etkinlik alanlarına yayarak kullanabilmek ve edindiği teknolojiyi bir üst düzeyde yeniden üretme becerisini kazanabilmek için attığı ilk adım...” (<http://www.yenimakale.com>, 2009).

1870 ile 1913 yılları arasında Alman ekonomi politığının gelişme dinamikleri, yeni bir öncü sanayi sektörü yaratmıştır; kimyasal sanayi ve elektro sanayi. Bu iki alanda Almanya, dünya pazarında lider konumuna gelmiştir. Almanya'nın böylesine büyük bir atılım yaşadığı dönemde büyük firma sayısının sınırı 1000'den fazla işçi çalıştırmak ile ifade edilmektedir.

Almanya ile Fransa arasındaki ekonomik ve emperyalist rekabet Avrupa'da gittikçe büyüyen bir gerginlik halini alır. Her ikisinin de Balkanlarda'ki çıkarları çatıştığı için Almanya'nın Avusturya ile olan ittifakının Rusya ile olan ilişkileri de eklenir. O dönem yaşanan bütün krizler büyük güçlerin genel silahlanma yarışını kaçınılmaz kılar.

1914'te bir suikast sonucu Avusturya tahtının varisi Dük Franz Ferdinand'ın öldürülmesinden dolayı 28 Haziran 1914 İngiltere, Fransa ve Rusya'nın oluşturduğu birliğe karşı savaş açılır. İşçi sınıfı temsilcilerinden Liebknecht savaşa karşı oy verdiği için tutuklanır. Emperyalist Almanya, tüm Avrupa'yı kana bulayacak olan kapitalist savaşa I. Dünya Savaşına girmiş olur. Dört yıl süren ve 1918'de imzalanan ateşkesle noktalanan bu savaşta tüm gücünü yitiren Almanya, 28 haziran 1919'da imzalanan Versailles anlaşması ile ağır koşulları kabul ederek teslim olur.

“Özellikle Purusyada endüstrileşme başlıyordu. Teknik ve fabrikaların yönetimi, imal edilmiş malların pazarlanması, işçi sorunları v.s. gibi yeni ekonomik organizasyon şekillenip yepyeni bir eğitim sistemini doğuruyordu. 1855 yılında, Ludwig Büchner'in 'Güç ve Madde' adlı kitabı yayımlanır, bu eserde ilk defa metaryalist bir doğa felsefesi popüler hale getiriliyordu. Fransız pozitivist Aguste Comte, türlerin doğuşu hakkındaki eseriyle Darwin ve Alman filozofu Schopenhauer o dönemin düşünsel akımını biçimlendiriyordu. (...) 1848 ile 1817 yılları arasındaki bu devirin yazarı Friederich Hebbel, nesirci Wilhelm Raabe, Adalbert Stifter, Tgeodor, Storm ve İsviçreli Gottfried Keller daha çok realizme döndüler. Bunların hepsi brjuva hayatının sorunlarını, anlaşmazlıklarını ve ahlakını kendilerine konu edinmişlerdir” (Schulz,2006,122).

Böyle sıkıntılı bir ortama kimse kayıtsız kalmamıştır; yazarlar, ressamlar, düşünürler hepsi bu olumsuz gidişatın farkındalardır ve bir araya gelerek tepkilerini dile getirmişlerdir. Bu sırada yeni bir gençlik hareketi baş gösterir.

“Bu gençlik burjuvanın ‘Kanepe kültürü’ne’ karşı baş kaldırıyorlardı ve siyaseti reddedip kilyastik genç bir önder istiyorlardı. Yazarlar daha bir cezbe (coşku, çalkantı) içindeydiler ve ressamın tarzlarında daha soyuta kaçtılar. Böylece erken ekspresyonizm doğdu. Yaklaşmakta olan kargaşa hissediliyordu. Bunalım halinde olan kültüre yeni bir içerik vermesi gereken yeni insanın gelmesi candan dileniyordu. Sanat yeniden buna hizmet edecekti. George Trakl ve Georg Heym gibi şairler hayali şiirlerini yazdılar. Kirchner, Nolde, Kokoschka, Barlach ve Marc gibi ressamın yeni biçimlerle dünyayı kavramaya çalıştılar” (Schulz, 2006, 140).

Ekspresyonizm akımının Alman kökenli bir sanat biçimi olmasında Alman toplumunun içinde bulunduğu siyasal ve sosyal dönüşümlerin etkisi kaçınılmaz olmuştur.

2. 3. Ekspresyonizmin Başlangıcı ve Gelişimi

Ekspresyonizm, bireyin derinliklerinde yatan, yaşanmış deneyimlere biçim veren bir sanattır. Dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri, sezgileri, duyguları o kendi içinden geçirerek dışa vurur. Bundan böyle tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının, kendi içindeki derinliği yansıtması olacaktır. Bunuda primitif (ilkel) sanatı inceleyerek ulaşmaya çalışacaktır.

Ekspresyonist etkiler yalnızca Ekspresyonizm akımında görülmemektedir. İlkel sanat, Rönesans dönemi sanatçısı Mathis Grünewald (1470/80–1528), Manierist sanatçı El Greco (1541–1614), Romantizm dönemi sanatçısı Francisco Goya (1746–1828), van Gogh ve Fovist sanatçılarda ekspresyonist etkileri görmekteyiz.

“İlkel sanat içtepisinin tabiatı taklit etme ile hiçbir ilişkisi yoktur. İlkel sanat içtepisi, evrenin gösterdiği tablonun karışıklığı ve belirsizliği içinde biricik huzur imkânı olarak salt soyutlamayı arar ve içgüdüsel bir zorunlulukla geometrik soyutlamayı kendi içinde yaratır. Bu geometrik soyutlama, dünya tablosunun gösterdiği bütün zamanelik ve tesadüflükten kurtulmanın tam ve insan için biricik düşünülebilir ifadesidir. Ama sonraları o, olağanüstü derecede insanın ilgisini isteyen dış dünyaya ait her tek tek şeyi de, dış dünya ile olan bulanık ve karışık bağıllığından ve bununla da olguların akışından çıkarıp kurtarmağa ve taklitle onu maddi bireyliğine yakınlaştırmaya ve hayat ve zamanlılık olarak sahip olduğu her şeyden temizlemeğe, mümkün olduğu kadar da hem onu çeviren dış dünyadan hem de seyreden süjeden bağımsız kılmağa insanı zorlar...” (Worringer, 1963, 41).

Avcı-toplayıcı dediğimiz M.S. 15.000’li yıllarda mağaradaki resimler tamamen realistken, M.Ö. 10.000’li yıllarda tarım kültürüne geçişle birlikte soyutlama ve sembollerle ifade başlamıştır. Doğaya karşı kendini güçsüz hisseden ve çareyi ondan kaçmakta bulan insan bu kaçışın sonunda kendi içindeki güçleri keşfetmeye başlar. Böylece insanı, kendi içindeki görünümü güçlü kılarak, görünüşün tutsaklığından kurtulma çabası olan sanat başlar. Artık insan dünyada kendisine ait olan ve itaat eden başka bir dünya oluşturmuştur. İlkel insanlarda süslemedeki ritim ve ahenk onu sakinleştirir ve cesaretlendirir. İlk insanlarda süslemedeki dinginlik değişimi; zihindeki resim, göz önündeki görünümünün analizi bize insanın iç dünyasının dış dünyayı alt etmenin bir göstergesidir. Günümüz ilkel toplumlarda da benzer özellikler hala görülmektedir.

“İlkel toplumunda dünyanın zihinsel olarak özümsemişinin tek amacı sanattır. Bilimin gereği olan soyut-mantıksal düşünceye oranla, sanatsal imgesel düşünce insanda çok önce gelişmiştir. İnsanın çevresini objektif olarak inceleyebilmesinin sonucu, nesneleri bulgu haline getirdiğinde bu nesne hakkındaki düşünceleri uzaklaştırmıyor, algılanmasını subjektif düşüncesiyle beraber tamamlıyordu. Bunun için sanatsal imgesel bilinç soyut olduğu kadar da mecazi idi” (Gombrich, 2004, 44).

İnsan hiçbir zaman doğanın iç yüzünü derinlemesine anlayamamıştır. Buda insanı rahatsız etmiştir. Sanat ise görünümleri derinliklerinden çıkarıp düz bir yüzey üzerine yayarak insanı özgürleştirir. Bu insanlar estetik ve mistik değerleri eserlerinde sezgiyle dile getirmişlerdir. Kendi saf duygu ve heyecanlarını eserlerine yansıtmışlardır. Ekspresyonistler ise gerçek sanata bu saf duygunun tekrar keşfedilmesiyle ulaşacaklarını savunmuşlardır. Bu nedenle ilkel sanatla yakından ilgilenmişlerdir.

Avrupa’da ilkel sanat ürünleri, sanatın farklı dönemlerinde birçok sanatçı tarafından incelenmiştir ve Modern sanat tarihinin gidişatına etkileri olmuştur.

Dışavurum etkilerini Rönesans döneminde de görmemiz mümkündür. Rönesans Alman sanatçısı olan Mathis Gothardt Nithard, Grünewald (1470/80–1528)

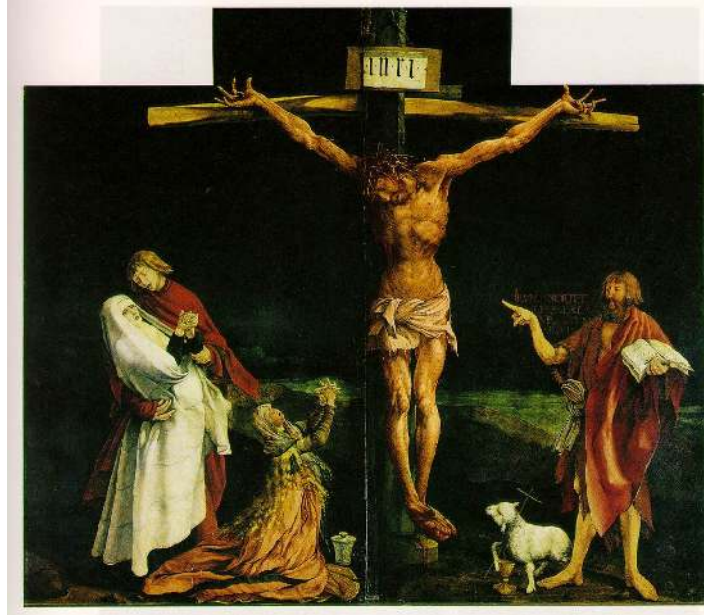
belirgin biçimde alışa gelmiş geleneksel Rönesans eğilimi göstermez ve resimlerde deformasyon görülür.

İnsan figürünün hacmini gerçeğe uygun olarak vermek amacıyla perspektifi elde etmek için Rönesans döneminde araştırmalarda bulunulmuştur. Resim alanında da kısmen Antik dönemin özellikleri canlandırılmış, kilise otoritesinin azalmasına karşın, sanatçı fırçasını daha bağımsız olarak kullanabilmiştir. Nesneleri gerçeğe uygun bir biçimde resimleme anlayışı doğmuş, sanatçılar resimlerine doğaya uygun, yani ‘Natüralist’ anlayışı benimsemişlerdir. Natüralist anlayışla her şey doğada olduğu gibi, insan gözünün gördüğü gibi betimlenir. Doğal olmak, doğaya benzemek temel ilkedir.

“Rönesans Resim Sanat’ında doğal ve inandırıcı bir mekânın sağlanması çabalarıyla birlikte, nesnelerin ve figürlerin de gerçeğe uygun gösterilmesi için önemli arayışlar söz konusudur” (Beksaç, Akkaya, 1990,129).

Grünwald da Rönesans'ın yeniliklerinden haberdardır, perspektif, mekânın verilışı gibi yeni arayışlara açıktır. Bunları, vermek istediği duygusal etkiyi yoğunlaştırmak için kullanmıştır. Ayrıca, renk de anlatımcı bir amaca hizmet etmektedir.

Çarmıhta İsa (1512–15), (Resim-1) , “Grünwald’ın bu yapıtta güzel-çirkin ayrımı yapmayan bir sanat anlayışıyla estetik kaygıları bir kenara iterek, olayı tüm çarpıtcılığıyla yansıtmak için deformasyondan yararlanmaktan kaçınmadığı izlenmektedir. Ayrıca, önemle vurgulanmak istediği figürleri büyük çizerek, Ortaçağ’ın anlatım diline has uygulamaları da sürdürdüğü görülmektedir. Kompozisyonun arka planında yer alan doğa görünümü ise yoğun bir gölge içinde eritilmiş ve ışık, olayın dramatik etkisinin artırılması maksadıyla kullanılmıştır” (Akkaya, Beksaç, 1990, 263).



Resim 1- Grünewald - Çarmıhta İsa (1512–15)

Rönesans'tan Barok'a geçişte bir ara dönem olan Maniyerizm; mimari, resim ve heykelde görülen her tür sanatsal kuralları yadsır. Rönesans döneminin ölçü ve simetri anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Maniyerizm, kurallara ve şemalara bağlı Rönesans'tan Barok üsluba bir geçiş olarak da adlandırılabilir. Formların uzaması, Rönesans'ta kusursuz bir biçimde tanımlanmış olan insan anatomisinin bilerek bozulmaya başlanması, Maniyerist resmin bir özelliğidir.

Maniyerizm klasik bir üsluptur, ancak kurallı klasik öğelerin özgün anlamlarını, oran ve ölçüleri bilinçli olarak bozmuş ya da değiştirmiş olmasıyla klasik anlayıştan uzaklaşır. Maniyerizm abartılı uzunlukta küçükbaşlı, çok hareketli, hacimli olarak yuvarlaklaştırılmış figürlerdir. Resim yüzeyinin ahengi için mantıklı olmayan bir vücut kompozisyonları görülür. Figürler havada uçuyor gibidirler. Bu anlayışın temsilcileri aynı zamanda Barok sanatın öncüleri olarak kabul edilir.

Maniyerist olan El Greco'yu (1541–1614) bireysel bir tavır içinde görürüz. El Greco gerçekçi bir ressam değildir, perspektif kurallarına hiç uymadığını görürüz. Ayrıca, garip yansımali renkler kullanır ve kişilerin hatlarını değiştirip uzatarak üslûbunun en büyük özelliği olan son derece uzun yüzler çizmiştir. Biçim ve

renkleri doğa dışı bir şekilde ele almıştır. Laocoon ve Oğulları (Resim-2) adlı resim, deformasyon konusunda El Greco'nun varmış olduğu son noktayı göstermektedir. Böylesine imalı bir sahneyi de sanatçı tümüyle kendine özgü bir anlayışla ele almıştır. Vücut formlarında bozulmalar dikkat çekmektedir. Başlar vücuda oranla küçülmüş; boyun, el, kol ve beden ölçüleri uzatılarak deformasyona gidilmiştir. Resimlerinde mavi ve beyazın kurşuni tonlarını ve soğuk renkleri ağırlıklı olarak kullanmıştır.



Resim 2- El Greco, Laocoon ve Oğulları (1608–1914)

“Gitgide dünyadan çekilen sanatçı, kendine başka bir âlem yaratacaktır. O âlemde insanlar biçimleriyle insan olmakla birlikte, biçimlerinin dışında bir manevi varlıklar olduklarını da hissettirirler. İnsan figürleri, insanlıktan çıkarılmış, yeni beden kazandırılmış kişilerdir. Üçüncü boyut diye bir şey tanımaz Greco. Figürlerini kompozisyonda boş bulduğu herhangi bir yere yerleştirir. Deformasyon daha öncede bilinen bir şey olmasına rağmen, figürleri uzatmayı ilk o denemiştir” (Başar, 2006, 67).

Romantizmle birlikte doğaya karşı akılcı tutum kırılmaya başlar. Doğa ve peyzaj insanın ruhundaki derinlikleri ortaya çıkarmanın bir ifadesi olur. Sanatçı

görünenin arkasındakinin peşindedir. Romantik sanat yapıtı duygu anlamında gerçek olmakla birlikte teknik açıdan gerçek dışı gibi görünür. Romantikler bu çelişkili durumdan kaçınmazlar. Bu noktada da romantizm modern ve post modernle bir bağ kurar.

Romantizm dönemi sanatçısı Francisco Goya (1746–1828), tüm sınıflamaların dışında, kendine özgü doğalcı bir anlayış içinde dışavurumcu denilecek bir biçimde çalışmıştır. 1792’de ciddi bir rahatsızlıktan sonra duyma yetisini kaybetmesi Goya’yı büyük ölçüde etkilemiş ve yapıtlarında daha içe dönük duygusal bir anlatıma yönelmiştir. Her hangi bir sanatsal üsluptan çok, bazen mizahi bir anlatımın, bazen de kıyasıya bir yerginin yer aldığı yapıtlarında, gerçekçi bir anlayışla özgün tutumunu yaratmıştır. Bu bağlamda anlatım aracı olarak gördüğü duygu ve heyecan hem kendi yaşamından hem de yapıtlarından hiç eksik olmamıştır.

“Sağırılık sanatının da yeni bir kimlik kazanmasına yol açar; derinlemesine gözlenilen ve eleştirel dehası kadar yeni bir duygu olarak geliştirdiği düş gücünü de özgürce dışavurmaya başlar” (Başar, 2006, 45).

Goya’nın kendi içsel kaygılarının dışında toplumsal kaygıları da sanatında açıkça görülmektedir. Napolyon Fransa’sı ve onun güney komşusu arasındaki yaşananların oldukça etkilenmiştir. Goya sanatıyla bu olayların içindedir ve çok yoğun bir ifade gücüyle yaşadığı çağı anlatır, eleştirir resimlerinde.

“1820–23 yılları arsında evinin ‘Quinta del Sordo’ (sağırın evi)nün duvarlarına yaptığı resimler grotesktir. ‘Çocuğunu yiyen Satürn’ ve diğerleri öznel imajlardır. Aklın uykuda olduğu bir dönemde yaratır Goya bu canavarları. ‘Kara Resimler’de bu canavarlar insandır. Grotesk ve halka dair olan, düzene, akla, ideale ve aristokrat olana karşıdır. Kendinden önceki ressamların grotesk tasvirleri gibi değildir bu resimler. Dekoratif ve göz alıcı değildir. Canavarlıklar ve yücelikler mantıksızlıkları ve erdemleri, körlük ve vizyonları aynı anda içlerinde var olur. Derin, sanatsal kötümserlik ve yabancılaşma anıttır bu resimler” (Cingöz, 2008, 74)

Çocuğunu yiyen Satürn (Resim:3), resimde griler ve koyu renkler ağırlıklıdır. Bu durum izleyiciyi de yaşanan olayın korkunçluğuyla da birleşerek bir tiksinti uyandırmaktadır. Goya burada kuşkusuz kendi ruhsal durumunu ortaya koymuştur. Satürn'ün portresi neredeyse karikatürize edilmiş gibidir. İfade abartılmıştır. Fantastik bir anlayış görülmektedir.



Resim 3- Francisco Goya - Çocuğunu Yiyen Satürn (1820–1823)

Asıl Ekspresyonist hareketler ise 20.yy.ın başında geleneksel sanata karşı bir tepki olarak ortaya çıkmaya başlar. Ekspresyonist sanatçı kendi içindeki derinliği yansıtmakla, Empresyonizmin gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve doğayı öykünmeye karşıdır.

“Ekspresyonizm, Empresyonizmin karşısında yer alan bir sanat anlayışı olarak özellikle onların iyimserliğini paylaşamaz ve onları ruhsal derinlikten yoksun olmakla suçlarlar. Ayrıca, ekspresyonistler yapıtlarında yaşamı gördüğü gibi

nesnel olarak betimlemekle sınırlamak istemezler. Tersine, eğer bu onlara kendi iç duyarlılıklarını daha iyi yansıtmaya olanağı veriyorsa, renkleri, çizgileri ve perspektifi çarpıtmaktan çekinmezler. Böylece resimdeki mekân, yorumlanmış olsa da gerçek dünyayı temsil etmez ve bütünüyle ressamın ruhuna ayna tutar” (Crepaldi, 2004, 4).

Ekspresyonizm, Empresyonizmi insanı pasif bir varlık olarak düşünmesi ve doğa ve toplumu tasvir ederken bir fotoğraf makinesi görevi görmesi nedeniyle bu akıma karşı çıkar. An’ın geçici izlenimlerini esas alan, gösterişli ama özden yoksun yüzeyler sunan, kendilerini besleyen toplumun şeytaniliğini gizleyen bu akıma reddeder.

Hermann Bahr, Empresyonistlerle ekspresyonistler arasındaki farka şu şekilde değinmiştir; “İzlenimcilerin gözleri ise konuşmaz, sadece seyreder; soruyu duyar ama cevap vermez. İzlenimcilerin göz yerine bir çift kulağı daha vardır. Ama ağızları yoktur, zira burjuva döneminin insanı kulaktan başka bir şey değildir. Dünyayı dinler, ama tek söz etmez. Ağız yoktur; kendini ifade etmekten, dünya üzerine yargı bildirmekten, ruhun yasasını dile getirmekten acizdir. Dışavurumcu ise insanlığın ağızına vurulmuş kilidi söküp atar. İnsanlığın sesizlik dönemi sona ermiştir. İnsan bir kez daha ruhun cevabını vermeye çalışmaktadır” (Batur, 2003, 228).

Eski geleneklerden ilk kopuşları Cezanne, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh eserlerinde görmekteyiz. Cezanne, doğanın, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması, doğanın, görünen bir dünya, duyuşsal bir dünya olmaktan çıkarıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder.

Gauguin’in resim üslubu ve sanatı hakkındaki düşünceleride Ekspresyonist izler taşımaktadır. Gauguin empresyonizmin doğaya çok bağlı kaldığını savunur ve bunu şöyle dile getirir; “Onlar düşüncedeki saklı anlamlara yer vermiyorlar. Sanat, soyutlamadır. Doğada resim yaparken hayalgücünüzün düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin” (Richard, 2005, 24).

Gauguin figürlü resimlerinde insan varlığının evrensel görüntüsü olarak yorumlayabilecek bir anlamı, resim sanatına kazandırmaya çalışıyordu. Gerçekci bir dışavuruma varmak amacıyla dünyanın ilk zamana özgü ilk deneyimlerini arıyordu bu nedenle çalışmalarını Pasifik adalarında devam etmiştir. Gauguin farklı yöntemler deneyerek doğal canlı renkleri yüzey üzerinde geniş lekeler halinde kullanmıştır, biçimi ışık-gölgeden kurtararak, iki boyuta indirip, objelerin kenarını kalın çizgilerle belirtmiştir.

“Van Gogh ve Gauguin’in sanatı, yoğun renkleri, cesur mekan seçimleri, çizgilerin yaratıcı kullanımı ve 19. yüzyıl sonu akademi resminin kısır yinelemeciliğinin nasıl aşılabileceğini gösteren bir buluş olan, oylumların tuval üzerinde yeni biçimde dağılımı sayesinde çok etkili olmuştur” (Crepaldi, 2004,14).

1886 yılında İzlenimcilerle tanışan Vincent van Gogh, onların tekniğini inceleyerek kendi yapıtlarında da benzer teknikleri kullandı. Noktacı teknikten yola çıkarak kendi uslubunu oluşturan van Gogh, saf renkleri hızla ve geniş fırça darbeleriyle uygular. Güçlü renkler, insanları veya nesneleri arka planla birleştirir. Kardeşinin koleksiyonundan ödünç aldığı renkli Japon ağaçbaskılar, resim içinde resim olarak yer almış veya onların güçlü renk etkilerinden faydalanmasını sağlamıştı. Renkli Japon ağaçbaskıların van Gogh’u etkileyen yanları; biçimlerin açıklığı, ışık, hatların keskinliği , ayrıntı ve renk zenginliği idi.

“İzlenimciler, kontur kullanmaktan kaçınır ve resmi, bakanın gözünde bir bütün oluşturacak biçimde bir araya gelecek sayısız renk beneği olarak düşünürken, van Gogh Paris’te yaptığı izlenimci tarzındaki resimlerde bile kontur kullanıyordu. Parlak renk parçalarından oluşan yüzeyleri belli biçimlere dönüştürmek için konturlardan vazgeçmiyordu. Özellikle her bir renk alanında saf renklerin kullanıldığı resimlerde sınır çizgilerini vurguluyordu. Kontur, geniş renk alanlarına biçim ve devinim veriyordu” (Beaujean, 2005, 47).

Van Gogh, izlenimcilerin renkleri ayrıştırma yönteminin ve rengi bilimsel bir yoğunlukla kullanan noktacı tekniklerin ötesine geçmek istemiş, güçlü fırça

darbeleriyle coşkularını dile getirmeye çalışmıştır. Van Gogh'dan önce hiçbir resam rengi böylesine ısrarlı ve etkileyici bir biçimde kullanmamıştır. Van Gogh için boya, kullanışlı ve ustalık gerektiren bir gösterme aracıydı. Kendi deneyimleriyle tamamlayıcı renk üzerinde durmuş ve üç ana renk kırmızı, sarı ve maviden birinin, diğer iki ana rengin karışımıyla yan yana getirilmesi, özel bir parlaklık ve maksimum karşıtlıklar yaratmıştır. Rengi bir dışavurum aracı olarak kullanmıştır.



Resim 4- Vincent van Gogh, Buğday Tarlası ve Kuzgunlar (1890)

Van Gogh'un 'Buğday Tarlası ve Kuzgunlar' adlı eseri (Resim-4), kontur kullanılmaksızın yan yana sıralanan bağımsız fırça vuruşlarıyla, son derece dışavurumcu bir resmdir. Gök ve yer birlikte devinirken, bu umutsuzluk ve yalnızlık dolu resimde siyah kuzgunlar, karşıt renklerine rağmen bütünlük içindedir.

Van Gogh konu olarak insanın kendi iç dünyasına yönelişini, korku ve yalnızlığı ifade tarzında Ekspresyonist etkiler gözlenmektedir. Son derecede kişisel bir üslup taşıyan, fırça darbelerinin belli olduğu çok canlı renklerle boyanmış, boyanın kalın bir tabaka oluşturduğu tabloları, zamanında pek tanınmamıştır, ama sonraki kuşakları, özellikle de Fovlar ve Ekspresyonistleri büyük ölçüde etkilemiştir.

“Ekspresyonistler, Van Gogh’un daha da ötesine geçerek patlayan duyguları dile getirmek, renk ve fırça kullanımıyla en temel duyguları araştırmak, nesnenin özünü ortaya çıkarmak amacıyla dış görünüşünü çarpıtmak kavrama tutkuyla bağlanmak gibi üslup ölçütleri geliştirdiler” (Beaujean, 2005, 91).

Ekspresyonizmle aynı yıllarda Fransa’da Fovizm ‘Fauves’ (vahşi, yırtıcı) dışavurumculuğa yakın bir grup olarak kendini göstermiştir. Fovlar’da dışavurumcular gibi akademik kuralları reddetmiştir. Fovlar’ın amacı akademik ve Empresyonist düşüncelere karşı yeni biçimler yaratmaktır, esin kaynakları doğa görünüşleri, günlük yaşamın içindeki insanlar ve nesnelerle sınırlanmıştır. Fakat daha sonra Fovistler’in sanatı renklerle birlikte motifçiliğe kaymıştır. Daniel Henry Kahweiler, Fovla’rın bulunduğu durumu bu sözleriyle dile getirir, “Batı sanatı bu dönemde süslemeciliğe (dekorasyon) düşme tehlikesiyle yüz yüze gelmiştir” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1993, 26).

Fovizm doğa görüntülerinden, günlük yaşantıları içindeki insanlardan ve nesnelerden esinlenerek resimler yapmışlardır. Amaçları; öznel duygular ve algılama yoluyla resimsel yorum sağlamaktır. Onlar için yaratıcılık dürtüsü önemsizdi ve bu dünyayı gerçek olarak kabul etmiyorlardı. Artık gözlemin yerini düş gücü alacaktı.

Nesnelerin dış çizgileri, ayrıntıları azaltılarak, süsleyici bir çizgi düzenlemesine dönüştürülmüştür. Bu çizgiler yakınlaşma yoluyla dışavuruma konu olan nesneyi özetleyip, dilimlemiştir. Doğaya karşı olmanın sonucunda renkler yeni sanatsal gerçekliğin gerçek aracı oldu. Bu yöntemler denetimsiz coşkularla ve kimi zaman da patlayıcı bir güçle uygulamaya kondu. Bundan böyle çılgınca bir renk cümbüşü Foviz’min sürekli yinelenen bir özelliği oldu.

Ekspresyonistlerin temel ideolojisi gelenekselleşmiş sanat, toplumların anlamsız savaşları, çökmüş tüm ahlak kuralları, bağlayıcı, sınırlayıcı her düşünceye karşı çıkmaktır. Bireysel tepki, özgür düşünce en önemli özelliğidir.

“Ekspresyonizm; Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ya da Sürrealizm gibi yalnız bir sanat akımına ve sanatçılar gurubuna verilmiş bir ad değildir. Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, özellikle Germen (Alman) ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır” (Turanî, 2003, 572).

Ekspresyonizm içinde bulunduğu dönemin tarihi, sosyal, politik, kültürel ve dini koşulların köklü değişiminden etkilenecek bir tepki olarak kendini göstermiştir. Endüstri alanındaki hızlı gelişmeler ve bireyi kendisine köle etmesi, köyden kente göçle doğadan kopuş, bu hızlı yaşama ayak uydurmaya çalışan bireyin yalnızlaşmasına ve iç çatışmalara sebep olmuştur. Ekspresyonistlerin tepkilerinin nedenlerini, onları çevreleyen, körü körüne itaat, görev ve düzen amaçlarına baş eğmiş, bir dünyada buluruz. Bu durum sanatta yalnızca biçimsel tekrarlamaları doğurarak, sanatın toplumsal yaşamdan kopmasına ve nedensizleşmesine sebep olur. Böyle bir dünyada duygulu bir insanın tepkisi başkaldırmadır. Baskı ne kadar kuvvetli ise karşı koymada o derece kuvvetlidir.

“Yaşamsal olan nokta, insanın kendisini yeniden bulması gerektiğidir. Schiller şöyle sorar: ‘Ne amaçla olursa olsun, insanın yazgısı kendini yitirmek olabilir mi?’ Bu yitirilişi kendi doğasına rağmen insana dayatmak zamanımız insanlık dışı çabasıdır. İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onun ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu gri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı. [...] Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşete, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sesiz, mezar kadar sesiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şey gebe zamanımız bir büyük ıstırap çığlığı. Sanat da bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: işte dışavurumculuk bu” (Batur, 2003, 227).

Bu yaşam anlayışı, kendisini yaratan kuşaktan, bu kuşağın sıkıntılarından, daha önceki bütün sanat biçimlerine karşı köktenci başkaldırısından kaynaklanır. Bu

ülup, 20. yüzyıl başlarında Almanya’da görülen kötümserlik ve sıkıntı havasından yaratılmıştır.

Ekspresyonizm en çok kendini resim alanında göstermekle birlikte edebiyat, tiyatro, müzik ve sinema alanında etkili olmuştur. “1905–1914 arası yazarlar, ressamalar, hepsi bu bunalımlı dönemden hoşnut değildiler. Kırk dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Ayaklanmadan yanaydılar. Aile, öğretmen, imparator, savaş gibi kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun yoksulları, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı” (Akduman, 2008, 3).

Ekspresyonistler, toplumsal ortak bir süreç içinde sanatın yeniden değerlendirilmesinden söz ediliyordu. Elit bir sınıfa hitap eden sanatsal yaklaşıma karşıydılar ve çeşitli iletişim araçlarıyla, günümüze değin yansımalarını gördüğümüz yeni bir nesnel estetiğin, modern sanayi ve kitlelerle olan ilişkisinin aranması söz konusuydu. Halkın sanat karşısındaki edilgen rollünden uzaklaşıp yaratıcı bir işbirliği içine girmesi isteniyordu. Ancak halkın henüz bu duruma hazır olmaması yapılmak istenenleri kavramsal düzeyde kalmasına neden olmuştur.

“Etkinliklerini çeşitli yayın organları ve grup sergileriyle gerçekleştiren bu sanatçılar Almanya’da -sürekli ve köklü bir toplumsal dönüşüm içinde- etkili olmuş ve Batı sanatında Fransız, İtalyan, Avant-Gardizmi’ne alternatif oluşturmuştur. Günümüzün tabiat ve insan gerçeğinin algılanmasında büyük payı olan bu akım, Modern Sanat gelenekleri açısından bir devrim niteliği taşımaktadır. Ancak bu devrim akımının kuruluş sürecini kapsayan yıllarda sadece bir sanat etkinliği değil aynı zamanda bir fikir hareketiydi” (Genç, 1987, 55,61).

Bu akımın oluşumunda 19.yüzyılın ikinci yarısında gelişen düşünce akımlarının da etkisi olmuştur. Nietzsche, Dostoyevsky, çeşitli bilimsel araştırmalar ve sonuçlar, Einstein’ın Relativite Teorisi, siyasal krizler, değişen ahlak kuralları, ortaya atılan bazı kuramlar bu tepkici sanatçıları yeni anlatım yollarına itmiştir.

“Ekspresyonist sanatçıların kültürel oluşumunda, felsefenin, özellikle Nietzsche’nin ve Bergson’un düşüncesinin büyük etkisi olmuştur. Nietzsche’nin, geçmişin katı kurallarıyla olan bağı koparan ve güzellik ruhu ile haz içgüdüleri arasında daha üstün bir sentez arayışı içinde, yeni ifade biçimleri ortaya koyan yaratıcı davranışı yüceltilmiş. Bergson’un ise, akla değil de, derinlerdeki ben’e, insanı yönlendiren yaşamsal ve içgüdüsel itkilere bağlı olan yaşamsal atılım olarak sanat kavramına dikkat çeker” (Crepaldi, 2004,59).

Nietzsche 19.yüzyılın düşüncelerini acımasızca eleştirmiş, geleneksel ahlakı tümünden reddetmiş, kısacası dünyaya meyden okumuştur. Nietzsche’nin kâhince sezgileri ve tarihin sona erdiğine, uygarlığın kaderine boyun eğmek zorunda olduğuna, bütün değerlerin gözden geçirilmesi gerektiğine dair imanlı sözleri, batı insanının kulaklarında uzun uzun yankılanmıştır.

“Charles Darwin’in, eğer insan değişir, savaşma, sömürme, hâkim olma, tahakküm etme içgüdülerinden vazgeçerse, ancak o zaman mutlu olabilirliği dışavurumcuları etkilemiştir. Freud’un, psikiyatride "psikanaliz" adı verilen bir yöntemine göre, ruhsal sorunların kaynağını, hastaların bastırdıkları ve bilinçaltına ittikleri sorunlarda araması ve dışavurumcuların Freud’a yaklaştıkları konu, insanı felakete götüren temel faktördür. Bu faktör, insanın birçok duygularının ahlak, din, töre adına toplum tarafından kısıtlanması veya yasaklanması yine dışavurumcuların yapıtlarındaki temel felsefeyi oluşturmaktadır” (Akduman, 2008, 5).

Ekspresyonistler, Freud’un yardımıyla insan ruhunun derinliklerini, karanlık dürtülerini, özlemlerini, insanın öznelliğini tanımlaması açısından bir yol bulmuşlardır.

Ekspresyonist sanatçılar için gerçek, sanatçının içindedir, dışarıda görünen gerçek özgün olmaz; gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır.

“Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de anlamı araştırır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öğe anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durum da

hiçbir anatomi, perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekûn soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya (...) yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir” (Batur, 2003, 269).

Empresyonizmin sakin, huzur veren manzaraları, artık yerini kirli Berlin sokaklarına, sert şekillere, fahişelerin hayatlarını ve bir umutsuzluk haykırışına bakıyor. Renkler çiğleşmiş, boya ağırlaşmış, insanların hisleri, ihtirasları çıplak bir şekilde betimleniyordu.

İşledikleri temel konulardan biri de, insanlığın teknoloji ve denetimsiz sanayileşmenin yol açtığı bozulmadan kurtulması için gerekli olan, yeryüzü cennetinin ilk başlardaki saflığına geri dönmesidir. Sanatçılar bu nedenle Avrupa dışındaki, özellikle Afrika’daki ve Okyanusya’daki ilkel toplumların çekiciliğine kapılırlar. Resim, heykel ve baskılarda yalın biçimler, sade figürle ve rengin güçlü, sarsıcı bir şekilde yan yana konmasıyla primitif sanatın etkisini gösterir.

“Ekspresyonizm sanatçıların tartıştıkları birçok kavram arasında en önemlilerinden biri “Kültür” ile “Uygarlık” arasındaki karşıtlıklar: birincisiyle sözde ilkel uygarlıkları özellikle Afrika’nın ya da Pasifik Adalar’ının sanatı yeniden değerlendirerek insanın kökenlerini yakalamak isterler. Buna karşılık ikincisinde, teknolojik sanayinin, kent soylu bireycilik ile onun yararçı düşünce biçiminin zaferini görürler. Bu nedenle yaratılarıyla resmi kültüre aykırı, herkesin kolayca anlayabileceği, yalın ve dolaysız bir ifade dili bulmaya çalışırlar” (Crepaldi, 2004, 55).

Ayrıca akım içerisinde Özgün Baskının yeri ve önemi oldukça önemlidir. Ekspresyonizmden önce Özgün Baskı bir sanat dalı ya da sanatsal bir anlatım tarzı değil, sadece bir teknik olarak görülmüştür. Dışavurumculukla birlikte sanatsal üretimin bir parçası olmuştur. Artık resim, sanatçı için ne ise Özgün Baskı da sanatçı için aynı şeydi.

Naziler iktidara geldiklerinde öncü akımların sanatçılarına karşı vahşi bir kültürel baskı uygulamaya başlarlar; bu baskı Kübist, Soyutçu, Fütürist, Dadacı ve Ekspresyonist sanatçıları hedef alır. Toplatılan koleksiyonlardaki altı binden fazla

yapıta el konur, çoğu yakılır bazıları da açık arttırma ile Amerika ya da İsviçre müzelerine satılır.

I.Dünya Savaşı öncesinde Almanya’da ortaya çıkan en önemli iki sanatçı topluluğu Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar)’dır.

2.4. Die Brücke

Ernest Ludwing Kirchner, Fritz Bleyl, Erik Heckel, Karl Schmidt Rottluff 1905’te mimarlıktan vazgeçerek Dresden’de Die Brücke (Köprü) adlı gurubu kurmuşlardır. Die Brücke adını Dresden’in eski Augustus köprüsünden alır. Kirchner’e göre gurubun adı, geleceğe atılan bir köprü’yü ifade etmektedir. Bu ad, Nietzsche’nin ‘Böyle Buyurdu Zerdüş’ünün bir tümcesinden geliyordu: “İnsan’da yüce olan, onun bir amaç değil bir köprü oluşudur; İnsan’da sevgiye değer olan, onun hem üstünden aşırta hem de altıdan geçirten bir geçit olmasıdır” (Wolf, 2005, 17).

Grup amaçlarını anlatan bir manifesto (bildiri) yayımlar (Resim-1). Tahta bir kalıp üzerine tasarlanan manifesto Kirchner tarafından kaleme alınmıştır. Kalıbın sol yarısı kurulu düzenin süsleme modasına aykırı değilken, sağ yarısı ilkelci bir anlayışta tasarlanmıştır. Kalıp acemice tasarlanmış bir görünümü vardır ve bu bilinçli bir şekilde yapılmıştır.

Brücke topluluğu sanatçıları yayımladıkları manifestoda bir araya geliş amaçlarını şu şekilde dile getirmiştir, “İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir” (Lynton, 2004, 34).



Resim 5- E.I.Kirchner, Brücke Manifesto (1906)

Tüm bu sanatçılar, Dresden’de bir işçi mahallesindeki bir kasap dükkânında çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Doğa, kalabalık sokaklar, portreler, çıplaklık, atölyelerinden görünüm, günlük yaşam grubun konularını oluşturmuştur.

Die Brücke sanatçıları, mükemmel bir doğayı yaratma yerine; doğayı irrasyonel (mantıksız) gerçekliğin bir parçası olarak düşünmüşlerdir. Sanatçılar çarpıtılmış figürlerle ve renklerle, kötü yabancılaştırılan dünyayı gösterme adına modern kent imgelerini kullanmıştır. Bu imgeleri ifade etmek için açısız çarpıtmaları ve rengi kullanmışlardır. Geleneksel perspektif kuralları ve akademik oran-orantı güncelliği arttırmak adına terk edilmiştir. Renk, doğalcı betimlemeden kurtulur ve duygunun dışavurumunda araç olur.

Bu grubun sanatçılarının biçim özellikleri birbirine oldukça yakındır. Grubun en önemli ögesi ilkelci tutumdur. “Hepsi de güney pasifik ve siyah Afrika halklarının Dresden Etnoloji Müzesi’nde yıllarca inceledikleri sanatlarına büyük hayranlık besliyorlardı. Yapıtlarındaki siyah dış çizgiler, köşeli biçimler, maskemsi yüzler, canlı duruşlar bir ölçüde bu deneyimlerin sonucuydu” (Wolf, 2005, 17).

Bu dönemde ağaç baskı da kullanılmaya başlanır ve ağaç baskı birden canlanır. Yeni bir dil ve teknik olarak kendi başına bir anlatım aracı olmuştur. Özgün baskı tekniğiyle sanatçı duyguları, içsellikleri ve düşüncelerini artık bu teknik aracıyla, grafiksel bir dille de anlatmaktadır.

“Köprü grubuna bağlı bütün sanatçılar, kendilerini büyük bir tutkuyla, grafik sanatına verir ve kendi üslup ve duyarlılıklarına daha yakın olan çok sayıda gravür, taşbaskı, ağaç baskı yaparlar. Onlar için resim ile kâğıt üstündeki yapıt arasındaki bağ çok sıkıdır, öyle ki bunlar, karşılıklı bir alışveriş içinde, birbirine koşut olarak düşünülür, doğar ve gelişir: Bazen bir dizi ağaçbaskı bir yağlı boya görevi yapar, bazen de tersi olur” (Crepaldi, 2004, 23).

Daha sonra gruba katılan Edvard Munch 1905 ile 1913 yılları arasında grubun 17 sergisini düzenlemiştir. İlk sergilerini 1906’da Dresden’de Seifert Ampul Fabrikasında düzenlemişlerdir. 1906’dan beri de her yıl grup üyelerinin yapıtlarını içeren albümler yayımlamışlardır.

1911’de grup Berlin’e yerleşmiş ve burada edindikleri çevre ekspresyonist ressamı diğer sanat türleri arasındaki sınırları aşmaya ve yaratıcı çalışmaların her alanında etkin olmaya yönlendirmiştir. Friedrich Bayl, Berlin’deki sanatçı buluşmasını şöyle tanımlamıştır; “Bir kez olsun resim edebiyattan, görüntü düşünceden önce gelmişti. Ressamlar ile yazarlar arasındaki ilişkiler önceleri oldukça yüzeyseldi, ama tümü de aynı anlayış tarafından yönlendiriliyordu, tümü de aynı amacı benimsemişti” (Batur, 2003, 268).

Sanatçılar başta birbirine benzeyen yapıtlar üretirken zamanla farklı yönlerde gelişmeler göstermişlerdir. Üsluplarındaki sertlik, özgün deformasyon ve kişiselleşmelerden kopmamışlar ve kişilikleri daha da belirginleşince sanatçıları bir arada tutan sebeplerde ortadan kalkmıştır. Almanya’da modern resmin yayılmasında büyük rol oynayan bu grup 1913’de dağılmıştır.

2.5. Der Blaue Reiter

1909 yılında Wassili Kandinsky ve Gabriele Münter, Münih Yeni Sanatçılar Birliği (Neue Künstlervereinigung München) kurdular. Daha sonra gruba Alexei von Jawlensky, Franz Marc, Marianne von Werefkin, Vlademir von Behteyev gibi sanatçılar katıldı. Bunun yanı sıra grupta sanat tarihçileri, dansçılar, müzisyenler ve yazarlar da yer almıştır.

Münih Yeni Sanatçılar Birliğine başkan seçile Kandisky, kişisel tatmin aracı olmaktan öteye gitmeyen salon sanatını aşmak için, tüm sanatsal ülkeleri ruhsal bir arıtmaya potasında eriterek birleştirmeyi amaçlıyordu. Kapıları değişik kesimlerden gelen etkilere açık olacaktı. Grubun amacı uluslar arası olmaktı. 1910'da açtıkları sergide uluslar arası görünüş iyice belirginleşti. Sergide Braque, Picasso, Rouault, Derain, Vlaminck ve van Dongen'in yapıtları da yer alıyordu. 1911 yılında dernekte çatlaklar belirdi ve aynı yıl Aralık ayında grubu bırakmış olan dernek üyelerinden Wassili Kandinsky ve Franz Marc Münih'de Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar) grubunu kurdular.

Der Blaue Reiter, Mayıs 1912'de Kandinsky ve March'ın sadece tek sayı çıkardıkları bir yıllıkten bu ismi almıştır (Resim-2). Kandinsky yıllık için, çoğu sulu boya olmak üzere on tane kapak tasarımı yapmıştır. "Kandinskiy'nin yıllar sonar, 'İkimiz de maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri (...) Adı da böyle ortaya çıktı,' diye açıklamıştır" (Wolf, 2005, 19).

Bu yıllık geniş içeriği ile grup sanatçılarının ilgi alanlarının ne kadar geniş olduğunu ortaya koymaktaydı. Dergide sanatçıların makaleleri, Rus, Fransa ve Çin halk sanatı, Die Brücke sanatçılarının grafik çalışmaları, müzikle ilgili yazılar ve çocuk resimlerinden örnekleri içeriyordu.



Resim 6- W.Kandinsky, Der Blaue Reiter Yıllığı Kapağı (1912)

“Marc, yıllıktaki yazısında, ‘yeni resim deviniminin gotikle ve ilkellerle, Afrika’yla ve koca Doğu’yla, alabildiğine dışavurumcu olan, en eski halk sanatıyla ve çocuk resimleriyle bağlantılarını’ ortaya serdi” (Wolf, 2005, 19). Ayrıca, Kandinsky’nin ‘Sahne Müziği’, Burlyuk’un ‘Rus Fovizmi’, Macke’in ‘Masklar’, Kubin’in ‘Özgür Müzik’ hakkındaki yazıları yer almıştır.

Sanatçılar Almanya’nın çağdaş sanat problemlerini, resim sanatının biçimsel problemlerini inceliyorlar ve çözüm getirmeye çalışıyorlardı. “ Der Blaue Raiter adlı yıllığın üstü kapalı bir biçimde öne sürdüğüne göre, bu sorunun yanıtı her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesine sanatı sanat yapan ve kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici, sınırlı işlevinin anlaşılması ile ortaya çıkabilirdi” (Lynton, 2004, 45).

1910’da yayın hayatına başlayan Der Strum dergisi, bu grubun etkin yayın organı olmuştur. Sanatçılar materyalist karşıtı eğilim göstermişler, çalışmalarında doğayla olan duygusal paylaşımdaki birliği araştırma yönelimi içinde olmuşlardır.

Die Brücke sanatçıları arasındaki bağ ve birliktelik, Der Blaue Reiter sanatçıları arasında pek görülmemektedir. Die Brücke sanatçıları gibi aynı atölyede

bir arada çalışmalarını sürdürmüyorlardı. Dei Brücke sanatçıları; bir sosyal mesaj niteliğindeyken Der Blaue Reiter sanatçıları, resmi doğa ve evrenle bir olabilmesini, müzik ve şiirin sembolik karşılığı olarak görüyorlardı.

Der Blaue Reiter sanatçılarında, bir birine benzeyen dekoratif teknik, yumuşak renklerle yapılan düz boyanmış alanlar ve sakin bir etki görülür. Kandinsky diğer çalışmalarla birlikte dekoratif anlatımı güçlü biçimlerden oluşan renkli ağaç baskılar yapmıştır. Bu çalışmaların sonucunda soyut anlatımlara yönelmiştir.

“Şubat 1912’de Galerie Hans Goltz’da açılan Blaue Reiter’in –artık ‘efsanevi’ sözcüğüyle tanımlanan- İlk Kapsamlı Sergi’si her hangi bir ortak biçimi ortaya koymayı amaçlamıyor, ama sergide ‘temsil edilen çeşitlilik içinde, sanatçıların en içsel isteklerinin nasıl farklı biçimler aldığını’ göstermeyi amaçlıyordu” (Wolf, 2005, 20). Yıllık içinde savundukları görüş konusunda hem fikir olan gurup üyeleri bunu resimlerinde çok farklı tarzlarda ifade etmişlerdir. Der Blaue Reiter sergileri 1912 ile 1914’e dek, Almanya, Macaristan, Norveç, Finlandiya ve İsveç’in 12 ayrı kentinde düzenlenmiştir.

I.Dünya savaşının patlak vermesiyle Der Blaue Reiter, 27 Mayıs 1913’de akımın dağıldığını duyurur.

2.6. Renk

Türk dil kurumu terimler sözlüğüne göre renk (color); “Gösterim Sanatları terimler sözlüğünde; Algılamanın niteliğinde, ışığın görüntüsel bileşim ayrımlarının doğurabilecekleriyle aynı türden olan ayrımları gözlemeyi ve ayırt etmeyi sağlayan, görsel bir algılanmanın belirtisi.

Kimya terimler sözlüğünde; Doğrudan ya da üzerine düştüğü nesnelerde yansıma, kırılma, soğurulma gibi olaylar sonucu göze ulaşan ışığın, dalga boyuna göre bilinçte uyandırdığı imgedir.

Aydınlatma terimler sözlüğünde; Duyulanmanın niteliğinde, ışığın tayfsal bileşim ayrımlarının doğurabilecekleriyle aynı cinsten olan ayrımları gözlemeyi ve ayırt etmeyi sağlayan, görsel bir duyulanmanın belirtisi i(...) siyah, gri, beyaz gibi görüler dışında kalan ve bir renksel doymuşluğu olan kırmızı, yeşil, mavi vb. görülerle sınırlayıcı nitelik” (<http://tdkterim.gov.tr>, 2009).

Renk, bir dalga (tayf) uzunluğudur. Örnek; kırmızı, görüntüsü açısından en uzun, mor ise en kısa dalga uzunluğu içindedir.

1670 yılında Newton, karanlık bir odaya açtığı bir delikten, gün ışığı vererek prizmadan geçirir. Prizmadan geçirilen ışık demeti, değişik açılarla kırılarak beyaz perde üzerinde değişik renklerde belirlenen dar şerit, Tayf'ı oluşturur ve sırasıyla; mor, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı renkler oluşur. Tayftaki renkler, fiziki olarak tekrar birleştirildiğinde, beyaz ışığı verirler.

“Rengin tabiattaki kaynağı güneştir. Gökkuşağında görüldüğü gibi, rengi fiziki bir hadiseyle ışığın parçalanmasından doğduğunun ilmi ispatını Newton yapmıştır: Eflatun (violet), lacivert (outremere), yeşil (vert), sarı (jaune), turuncu (orange), kırmızı (rouge), sırasıyla görüldü. Şu halde, gün ışığı bize yukarıdaki renk serisine yüklü bulunduğunu anlattı: Bu renk serisinde sarı, kırmızı, mavi; üç temel rengin, bütün renklerin doğurucusu olduğunu tanımamıza da yardımcı oldu. Bu tecrübe, her rengin, çeşitli uzunlukta ve titreşimde ışık dalgalarından ibaret olduğunu ispat etti. Bir alan üzerine düşen ışık dalgaları, kısmen o nesne tarafından mas edilir (emilir), kısmen de aksettirilir. Bu realite bize, eşyanın kendi rengini tanıtır” (Bigalı, 1996, 224).

Renk, göz ile kavranabilen ışığın bıraktığı etki, yani ışığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak görme duyumuzda oluşturduğu izlenimdir. Beynimizde uyanan bir duyumdur. Fizikçilerin çalışmaları doğrultusunda Empresyonistler ve onu takip eden akımların temsilcileri renk kavramını geliştirmişlerdir.

Renk ile biçim arasında mutlak bir bağ vardır, biçimle birlikte resme canlılık verir, renk ayrımlarıyla farklı mekânsal oluşumlarıyla resmi güçlendirir. “...mekâna ait biçimler bizde daima renkleri nedeni ile estetik bir etki yaparlar. Hatta renk bakımından oldukça yoksul olan sanatlarda bile, örneğin heykeltıraşlık ve grafik sanatlarında mekâna ait renklerin estetik impression'u, daima onların renk ve ışık etkisiyle olur; ışık ve renk etkisi olmadan, salt mekâna ait biçimin estetik olarak kavranması mümkün değildir” (Tunalı, 1996, 52).

Sanat yapıtındaki elemanlardan biri olan renk, tonlarıyla nesne, figür ve mekân biçimlenmesine yardımcı olur. Ancak günümüzde renk, ressamlarca bir nesneyi tarif ve tasvir etmekten çıkıp bir nesnenin plastik değerin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Günümüze kadar resmin içeriğinde ve renginde önemli değişiklikler olmuştur. Rönesans resim sanatında doğal ve inandırıcı bir mekânın sağlanması çabalarıyla birlikte, nesnelerin ve figürlerin de gerçeğe uygun gösterilmesi için önemli arayışlar söz konusu olmuştur. Zengin renk derecelendirilmesine imkân veren yağlı boya tekniğinin kullanılmasıyla ışığı denetimi altına almaya başlayarak, yeni bir çığır açmıştır.

Rönesans resminde armoni nötr renklerle oluşmuştur, kahverengi genellikle bütünlüğü sağlamıştır. Hava perspektifinin kullanılmasıyla geriye doğru gittikçe renk şiddetini yitirmiştir.

“Rönesans resim sanatında renk, objenin ışıklı ve gölgeli kısımlarında bazı ton farklılıklarına rağmen, aynı kalmıştır. Leonardo da Vinci (1452–1519) biçim üzerindeki gölgelerin belirtilmesi için nesnenin rengine siyah katarak gösterilmesini öğütlemiştir. Bu bağlamda nesnenin rengi, ışıklı ve gölgeli yüzeylerde meydana gelmiştir. Barok resim sanatında olduğu gibi, koyu kısımlar ne siyahla parçalanmış, ne de o rengin içine başka renkler girmiştir” (Yalım, 2001, 36).

16. yüzyılda görülen tarzına Manierist, 17.yüzyılda görülen tarzına Barok denilen sanat anlayışı Avrupa’da tüm sanat dallarında etkili olmuştur. Resimlerde özellikle kırmızı, kahverengi ve tonları kalın fırça vuruşlarıyla kullanılmıştır.

Barok sanatının en güçlü temsilcilerinden biri olan Paulus Rubens’in (1567–1640) resimlerinde renk ve hareket iki önemli unsurdur. Sanatçı bütün renkleri özellikle kırmızı ve kahverengi kullanmasıyla birlikte ayrıca kompozisyonlarında S ve C formlarını resimlerine hareket verme amacıyla kullanılmıştır.

Caravaggio'nun (1573–1690) sanat anlayışı Maniyerizm'den Barok sanatına geçişi hızlandırmıştır. “Sanatçının en önemli özelliği ise resimlerinde kullandığı kontrast renklerle yarattığı ışıık-gölge etkisidir. Gerçekçi etütler yansıttığı eserlerde keskin bir doğallık ve yaşamın çarpıcı trajik etkisi vardır. En neşeli ve mutlu konularda bile hüüzün ve melankolik bir hava vardır” (Çelik, 1999, 24).

Caravaggio, resimlerini güçlü bir açık-koyu ilişkisi üzerine kurmuştur. Işıık-gölge ile parçalanmış biçimler, koyu yüzey üzerinde erirken renk, ışııklı yüzeylerde belirgin olarak ortaya çıkar. Barok resmiyle birlikte renk, biçimin kendi rengine bağlı olmaktan kurtulmuştur.

Renk, Empresyonizmle birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Renkle ilgili yapılan bilimsel araştırmaların etkisiyle resme yeni bir renk anlayışı getirmiştir. Empresyonistler anlık görüşleri resmedebilmek için renk ilkelerinden yararlanmışlardır. Renklerde ışıık-gölgenin karşılıklarında rengin tonları kullanılmıştır.

“Rengi, ilk keşfedenler impressionistler olmamıştır. Ancak bu konuda bir keşif söz konusu olacaksa, o zaman şöyle denebilir: Impressionistlerin keşfi, yalnız ışıık tayflarını keşfetmiş olmaktan ibarettir. Ta Batı resminin doğuşundan itibaren renk, nesnelerin belli renkleri olarak resmin en temel elemanlarından biri olarak biliniyordu. Optik bir sanat olan resim, her şeyden önce göz duyumların dayanır ve bu göz duyumları da, renk-ışıık duyumlarından başka bir şey değildi” (Tunalı, 1996, 52).

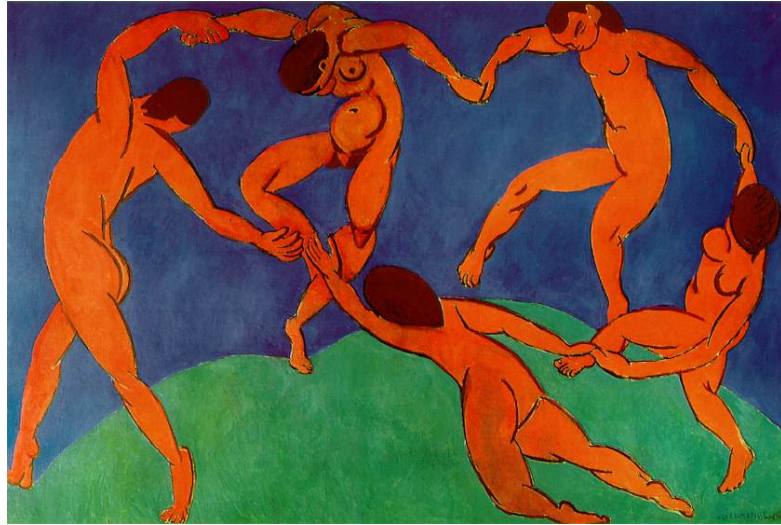
Empresyonizmden önceki dönemlerde renk, objeyi tanıtmayı amaçlayan ve nesneyi ifade eden bir araç olarak algılanmıştır. Empresyonizmle birlikte renk objeden ayrı tek başına bir değeri olarak düşünölmüştür. Objedeki form, kontur, yerini yalnız ışıık ve renk duyumlarına bırakmıştır.

Empresyonistlerde pastel ve yumuşak olan renk tonları, Fovistlerde parlaklaşmış, küçük fırça darbelerine ağırlık veren teknik ise, geniş ve tek defada

oluşmuş renk lekeleri oluşturma anlayışına dönüşmüştür. Fovistler, renk anlayışıyla tutkularına çarpıcı şiddetiyle, yeni bir vurgu getirir.

Fovist resim; yüceltilmiş duyguların ve renklerin eğlenceli ve fantastik dünyasını oluşturan bu ‘vahşilik’ en çok güçlü renklerde, dinamik fırça vuruşlarında ve yapıtların derin dışavurumcu niteliklerinde yansır. Resim sade ve temiz boyanmalıdır. Derinlik, ışık, gölge ve belirli kenar çizgileri bırakılmıştır. Fovizm’de hafiflik ve sevinç gözlenir. Akımın sanatçıları boyaları tuvale, tüpten doğrudan sıkarak resim yapmışlardır. Onlara göre, gerek ışık gerek uzaklık resimde yalnızca renkle gösterilir.

Fovizmin en bilinen temsilcilerinden Henri Matisse’dir. “Matisse bütün fovlar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyor ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbiriyle çarpışmaları değil, aksine birbiriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu” (Turanî, 1997, 567).



Resim 7- Henri Matisse, Dans (1910)

Matisse’in ‘Dans’ isimli tablosu Fovizm’in karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Figürler parlak kırmızı, fon koyu yeşil, gök alabildiğine mavidir.

Renkler birbirine karışmadan bütün şiddetiyle ve en saf halleriyle yan yana sürülmüştür. Figürler geniş kontur çizgileriyle sınırlandırılmıştır. Vücut parçaları, sanki birbirine eklenmiştir. Hareket çok canlıdır.

Fovizm ve ekspresyonizmde renk, dışavurumun ifadenin, en etkili yolu olarak resimde yer almıştır. Ekspresyonizmle birlikte renk anlatım aracı olarak değer kazanır ve seyircide uyandıracakları etkiler açısından düşünülmüştür.

Modern çağla birlikte öznel renk kullanımına gidilmiş, sanatçıların biçim anlayışını değiştirmiş ve deformasyonların temelini oluşturmuştur. Rengin objeyi belirleyen bir özellik değil de başlı başına bir değer olduğuna inanan bazı sanatçılar renk konusunu geliştirmişlerdir. Renkle oluşturulmuş nesnelerin, figürlerin biçimlenmesinde sezgisellik ağır basmıştır. Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmış, renkler yüzeyde yan yana üst üste sürülüp karıştırılmasıyla oluşturulmuştur. Resimde kesin sınırları olan kontur önemini kaybederek yerini renge bırakmıştır.

2.7.Biçim

“Türk dil kurumu terimler sözlüğüne göre biçim (form); “Güzel sanatlar terimler sözlüğünde; Resim, heykel ve mimarlıkta yapıtın, yapı bakımından tüm kuruluşu, bir rengin, çevresi belirli durumu.

Fizik terimler sözlüğünde; Dış görünüş, bir cismin yapısını ortaya koyan çevre çizgilerinin bütünlüğü.

Felsefe sözlüğünde; Kaos durumunda, düzensiz ve belirlenmemiş olana karşılık sınırlanmış, düzenlenmiş olan. Bir nesnenin, biçim almamış özdeğinden, içeriğinden ayırmak üzere, onun dışını, dış çizgilerini, aynı zamanda içyapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyen. Biçim almamış özdeğe karşılık, belli bir düzene girmiş olan. Platon'da biçim, idea ile aynı anlamda kullanılır; genel olanı, değişmez olanı ve kendinden var olanı gösterir; bireysel ve değişen görüngülerin üstünde ve arkasında ilk örnek olarak bulunur. Aristoteles'te, her somut nesne, özdek ve biçimden kuruludur, başka deyişle, "Biçim kazanmış olan özdektir"; biçim, gerçeklik veren, gerçekleştiren etkindir (causa formalis), aynı zamanda oluş sürecinin ereğini belirler. Özdek, ancak biçim yüzünden gerçeklik kazanmış olan bir olabilirliktir. Bu düşünce ortaçağda özellikle skolâstik dizgelerce benimsenmiştir. Aquinolu Thomas'a göre nesnenin özü ve varoluşu biçimden oluşur; ruh bedenin biçimidir; salt tinsel tözler ayrık biçimlerdir; Tanrı salt biçimdir. Yeniçağ felsefesi nesnel varlık öğretisinden ayrıldığı ölçüde biçim kavramının anlamı ve durumu da değişir.

Kant'ta görü biçimleri (uzay ve zaman) ve düşünce biçimleri (kategoriler) artık nesnel varlık bağıntıları olmaktan çıkarlar, bilgi ve deneyin, insan duyarlılığında ye anlığında bulunan, zorunlu koşulları olurlar. Etik'te: Max Scheler, Kant'ın biçimsel ahlâk öğretisi (formalist etik) ile hesaplaşarak ona karşı görüngübilim açısından temellendirdiği içeriksel değerler öğretisini geliştirmiştir. Estetik'te: 1- Bir estetik nesnenin duyularla algılanan görünüş biçimi. 2- İçerik ve özün karşıtı. Doğa felsefesinde: Organizmada birliği sağlayan ve biçimlendiren güç (yeti)” (<http://tdkterim.gov.tr>, 2009).

Resimde olan her şey biçimle ilişkilidir; nokta, çizgi, renk, doku vb. Biçim, içeriği dile getirmek için bir araçtır ve biçim olmadan içerik, içerik olmadan biçim düşünülemez. Yeryüzünde her şeyin bir biçimi vardır ve bir sanat eserine sanatsal özellik veren biçimdir.

“Biçim; rast gele, gelişigüzel, gereksiz bir şey değildir. Biçimin yasaları ve kuralları vardır. Bu kuralların belirleyicisi insandır. Bu, insanın madde üzerindeki üstünlüğünü gösterir. Çünkü biçim, belli bir ölçüde maddelerle koşulludur. Fakat bir sanat yapıtının biçiminden söz edildiği zaman, sanatçıyı belli bir yönde etkileyen özel bir kuruluşu düşünmemiz gerekir. Biçim sadece düzen, simetri ya da belli bir ölçü demek değildir. Buna bağlı olarak biçim, salt zihni bir çalışma değil, bütünüyle içgüdülere bağlı bir çalışmadır” (Gülbüz, 1999,4).

20.yüzyıldan sonra sanatçının nesneyi ilk algıladığı gibi yansıtmayı hiç bir değer ifade etmeyecektir, burada önemli olan algı sonucu sanatçının zihninde duygularıyla yeniden şekil almasıdır.

Yaratma sürecinde sanatçı onu rahatsız eden bir dürtü sonucu bir etkinliğe ihtiyaç duyar. Sezgi, duygu, imgeleme ve duyu organları ile görsel biçimler oluşturmak ister. Bu etkinliği özgür bir ortamda gerçekleştirmek zorundadır. Bunun sonucu olarak sanatçıda bir imgelem oluşmaktadır. “İmge; algılanan bir nesnenin bilince yansıyan tasarımıdır” (Yıldırım, 2004,105).

Bu imgelem süreci; [Doğa biçimi (obje/doğa yaşantısı) - İzlenim – Algı (Zihinsel etkinlik, psikolojik yaşantı) - Tekniğe aktarım – Yeni bilinçli biçimler (Özgün yaşantılar)] şekilde de ifade edebiliriz. Sanatçının bilincinde oluşan bu

imgelem sanat yapıtı olarak biçimlere dökülür ve bireye, okura, seyirciye vb. iletilir. Artık bu gerçekliğin basit bir yansıması değildir, gerçekliğin temel yanlarının estetik ifadesidir.

“İmge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da bir görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar... İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. (...) Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi” (Berger, 2006, 10).

Günümüze kadar sanatın gelişiminin her döneminde biçimin kurallarının ve yasalarının uygulama şeklinin sanatçıdan sanatçıya değiştiğini görürüz. Buna karşın her dönemin sanat anlayışı içinde dönemine ait biçim estetiği hep var olmuştur. Günümüz sanatında ise biçim bağımsızlığı vardır. Sanatçı çeşitli etkileşimler sonucunda farklı biçimleri kendi bünyesine alarak zihin ve duygu süzgecinden geçirip bunu sanatına yansıttığında biçimselliğe kavuşur.

Rönesans resim sanatında doğal ve inandırıcı bir mekânın sağlanması çabalarıyla birlikte, nesnelerin ve figürlerin de gerçeğe uygun gösterilmesi için önemli arayışlar söz konusudur. Bununla birlikte insan anatomisi üzerinde yoğun bir çaba sarf edilerek hangi hareketlerde hangi kasların çalıştığı incelenmiş ve insan ruhunun derinliklerinin jest ve mimikler yoluyla en doğal ve inandırıcı bir biçimde dile getirilmesi sağlanmıştır. Biçimler ı ışık-gölge yolu ile üç boyutlu hale getirilmiş ve yüzeyde geriye doğru giden düzlemler üzerinde yer almıştır.

Biçim bozmanın ilk etkisini Mathis Gothardt Nithard, Grünewald'ın (1470/80–1528) resimlerinde görüldüğü söylenebilir. Çarmıhta İsa (1512–15) adlı yapıtında bu etkiyi görmekteyiz. (Resim–1) “Dönemin hiç bir İtalyan sanatçısının tahammül edemeyeceği bir şekilde, çarmıha gerili İsa ile diğer figürlerin oranları arasında var olan dengesizlik de dikkatlerin İsa'da yoğunlaşmasına hizmet eder. İsa, diğer figürlerden daha büyük tasvir edilmiştir. Yine, resmin arka planının sınırlı tutulması ilginin çarmıhtan arka planlara kaymasını engeller. Bütün bu uygulamalar zaten

görünümü ile izleyenin bakışlarını üzerinde toplayan İsa'nın, resmin odak noktası olmasını sağlama bağlamaktadır” (<http://lebriz.com>, 2009, 74).

Maniyerizm, Rönesans'ın insanı ön plana alan, sıkı bir geometriye dayanan akılcı tutumuna karış çıkış, katılaşmaya yüz tutmuş kalıpları yıkmak eylemiydi. Yapılan eserlerde abartılar görülür. Resim ve heykelde figürler hareketlidir, havada uçuyor gibidir. Vücut formlarında bozulmalar dikkat çeker. Başlar vücutta oranla küçülmüş, boyun, el, kol ve beden ölçüleri uzatılarak deforme edilmiştir.

“Bu dönemde ortaya çıkan deformasyon ve doğal formların alışılmadık bir biçimde işlenmesi ve bizlere yabancılaşması, Maniyerist akımın temel özelliği olmuştur” (Çelik, 1999, 21).

Maniyerizmle birlikte hüznü, melankolik bir dönem başlamıştır. Yaşanan bunalımla birlikte deformasyon resimde işlenmiştir. Maniyerizmle, dönemin sanatçıları olan Tinteretto ve El Greco'nun resimlerinde görüldüğü gibi figürler uzamış, renk ikinci plana atılmış, durağanlığın yerini hareketlilik almış, açık-koyu kontrastıyla birlikte renk ifadeyi güçlendirmiş, kompozisyon anlayışında Rönesans'a özgü merkezi simetrik kompozisyon anlayışından uzaklaşmıştır. El Greco Maniyerist ressam sıfatıyla nitelenmiş, sıra dışı renk kompozisyonlarının, uzamış eğri bükürlü biçimlerin parlak ressamı olarak kalmıştır.

Barok genel olarak simetriye karşı asimetriyi, geometrik biçimlere karşı eğrisel, durağanlığa karşı hareketi ön plana çıkaran bir tarzıdır. Savrulan, uçuşan, hareketli figürler eğri çizgiler (S ve C gibi) oluşturacak şekilde resim yüzeyinde kullanılmıştır. “Işık-gölge ve planların siyah-beyaz değerlendirilişi bilgili, gözlemde tam doğacı bir biçime dayanmaktadır. (...) Nesnenin optik, biçimsel durumu, ışık gölge ile sanatçıyı natüralist bir anlatıma, doğacılığa götürmüştür” (Turani, 1997, 457).

1839 yılında ortaya çıkan Realizm, konu ve üslup bakımından yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtır ve biçimlendirme anlayışı ile toplumun yaşamını gerçek

boyutlarıyla ortaya seren gerçeklik anlayışı içinde, doğadaki oranlar, plastik değerler, renk ve ışık değerleri aynen yansıtılmaya çalışılmıştır.

Empresyonistler objenin gerçeği ya da gerçek formu ile hiç ilgilenmemişlerdir. Formu yanlış gösteren ışık gölge gibi nesne biçimi ile ilgisi olmayan şeyleri resimlerine aktarmışlardır. Bunun yanında, görüntü dolayısıyla desen de ortadan kalktı ve nesneye bağlı biçim yerine, izlenime bağlı bir biçim ortaya çıkar.

Empresyonistler dış gerçeğin görünen biçimiyle, renkler aracılığıyla düşünce gücüne özgürlük verilmeye sağlanmıştır. “Empresyonizm klasik resmin sağlam kompozisyon, çizgi, biçim, hacim, derinlik gibi resimsel kuralları yadsır, biçimi sınırlandıran kontur ortadan kalkar, biçim erir. Işık gölgeye dayalı hacim, basıklaşır yüzeye çekilir. Klasik resme özgü derinlik yansaması, espas, yüzeye yaklaşır” (Yalım, 2001, 22).

Neo Empresyonistler resimlerinde ışıklı ve gölgeli bölümlerin tümünde tek, tek renkli noktalar kullanmışlar ve böylece hemen her şeyi kendi özdeksel varlığında soyutlanarak yeni bir görünüş biçimi almıştır.

Empresyonizmden sonra sanatçı, kendi özündeki biçimi ortaya koymak için deformasyon’u (biçim bozma) kullanmıştır. Deformasyon sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürleri sanat yapıtında görülen nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi ile ilgili işlemdir. Doğa biçimiyle, resimde oluşan deformasyonlu biçim arasında farklılıklar vardır. Deformasyon bir anlamda doğada olmayan yeni bir biçimin aranması serüvenidir.

Fovizimle doğa biçimi, esas yapılması gereken ve insanı duygulandıran soyut yanında ikinci derecede bir rol oynar ve kompozisyon bakımından gerekli olan biçim bozmalara müsaade eder. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kalkmıştır. Resimlerinde nesneleri deformasyona uğratarak resmetmeyi amaçlamışlardır. Amaç artık doğayı öykünmek, gözü yanıltmak olmayıp, tam tersine öznel duygular ve algılama yoluyla bir yorum sağlamak olduğundan,

yaratıcılık dürtüsü de gerçekten önemsiz bir olay sayılıyordu. Artık sanatçılar güzel görüntülerin dünyasını kendilerine yabancı buluyorlar ve bu dünyayı gerçek olarak kabul etmiyorlardı. Böylece gözlemin yerini düş gücü almaya başlar.

Fitürüstler her türlü taklit formları hor görerek, özgün formlar yansıtmak ilkesini benimsemişlerdir. Ahenk ve güzel duygular hegemonyasına son verilmesinden yanaydılar. Sanat eleştirisini yararsız ve zararlı buluyorlardı. Bütün eski sanat konuları terk edilmesini, onların yerine gurur ve hızla dolu yaşam ifade edilmesinden yanaydılar. Onlar için hareket ve ışık maddeyi eritmeliydi.

“Fütüristlerin çok önem verdikleri hareket ve dinamizm iki türlü uygulama ile elde olunur, Kübizm tekniği ile form elemanlara, planlara ayrılır, görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz ya da bir insan vücudu değişik açılardan görülerek, üst üste getirilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekân ve zamanla kayıtlı hareket algısı verir. Teknik bakımdan kübizmle ortak görüntü verir. Kullanılan renkler puvantistlerin çeşitli renkleridir” (Kınay, 1993, 249).

Kübizm, 20. yüzyıl yeni bir bakış açısı getirerek resim, heykel, müzik ve yazın alanını etkilemiştir. Kübistler, gelenekle gelen eski değerleri yok sayarak biçimleri parçalamışlardır. Nesneleri duyuşal görüntülerinden kurtarıp gerçek biçime kavuşturmuşlardır. Cezanne’nin resim anlayışı Kübizme öncülük etmiştir.

“Sanat, dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini öğrencisi Emile Bernard’a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır: “Emile Bernard’a, Aix-en-Provence, 15 Nisan 1904. Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir obje’nin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün. Doğanın, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da, doğanın, görünen bir dünya, duyuşal bir dünya olmaktan çıkarıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünülen bir doğa, artık duyuşal olarak kavranan bir doğa değildir, ama o, doğanın anlamıdır” (Tunalı, 1996, 123).

Picasso doğaya bakarak resim yaparken, çizdiği nesneyi stilize etme ve biçimini bozma gayesi içinde olmuştur. Bunu da yine eski ustaların çizimlerindeki sadeleştirme, idealleştirmelerinden öğrenmiştir. Özellikle Afrika maskalarıyla

ifadesini güçlendirmiştir. Yaptığı bir seri bizon resmi stilizasyon ve deformasyon konusunda çok öğretici bir yol sunmaktadır. Ayrıca ustaların resimlerinden esinlenip kendi resimlerini yaparken de bu yönteme başvurmuş ve resimleri kendi diliyle yorumlamıştır.

1911'e doğru Braque ve Picasso nesneleri yüzeylere bölmede o kadar ustalaşmışlardır ki neyin resmini yaptıklarını anlamak giderek zorlaşmıştır. Bu anlayışla Soyut sanata çok yaklaşmışlardır.

3.BÖLÜM

“DIE BRUCKE VE DER BLAUE REITER SANAT ANLAYIŞINDA RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ” İLE İLGİLİ ÇÖZÜMLEMELER

3.1. Die Brücke Sanat Anlayışında Renk ve Biçim

Die Brücke sanatçılarının en önemli ögesi ilkelci tutumdur. Bu nedenle, biçimlerde, Afrika ve Okyanusya halklarında görünen ilkel, geometrik biçimleme ve abartmalar görülür. “Yapıtlarındaki siyah dış çizgiler, köşeli biçimler, maskemsi yüzler, canlı duruşlar bir ölçüde bu deneyimlerinin sonucuydu” (Wolf, 2005, 17).

Grup kendiyle aynı dönemleri paylaşan Fovizm’le benzerlik göstermekle birlikte Fovlarda renk ve biçim kullanımı tamamıyla plastik eğilimler taşırken, Die Brücke topluluğu için bu olgular ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır. “Her ikisi de, çizime karşı rengi ön plana çıkarma eğilimindedir ve hemen her zaman, parlak ve canlı renkler seçer; böylece duygusal ve simgesel yönleri abartır. Aynı zamanda akademik geleneğin kurallarına karşı gelmede aynı görüşü paylaşır, Afrika ve Okyanusya ilkel sanatına yakınlık duyar” (Crepaldi, 2004, 32).

Van Gogh boya yüklü fırça vuruşlarıyla renk karşıtlıkları, grup üyeleri tarafından yapıtlarına güç katmak için kullanılmıştır.

Akımın sanatçıları, boyayı çoğunlukla tüpten çıktığı gibi tuvale kalın boya hamurunu doku oluşturacak şekilde uygulanmıştır. Duygunun dışavurumunda araç olarak kullanılan renk, dürtücü ve içten gelen fırça darbeleriyle parıltılı bir şekilde tasarlanmıştır. Ayrıca çiğ renkler ve siyah konturlar ilkel kaba bir şekilde yüzeye uygulanmıştır. Biçimler iki boyutlu hacim duygusundan yoksun, yüzeyseldir. İlkel sanatın özünün gereği soyutlamacıdır ve abartı vardır. Biçim ve renkler ruhsal düzeyde duygu patlamaları ve düş güçleriyle yaratıcı güdüyü ortaya koymaktadır. Şiddetli kontrast renkler, biçimdeki deformasyonla birleşerek etkiyi daha da artırmıştır. Perspektif ortadan kalkmış, biçimlerdeki soyutlamalarla birlikte resmi

oluşturan ögeler yüzeye yaklaşmıştır. Renkler düz yüzeyler şeklinde kullanılmış derinlikten, hacimden yoksun oluşu da resmi yüzeye çekmiştir.

3.1.1. Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976)

Rottluff, yaşamını ve çalışma hayatını olabildiğince özgürlük içinde ve doğaya yakın olarak geçirmeye ilişkin istekleri, diğer Die Brücke üyeleriyle paylaşmakla beraber, grup yaşamından mümkün olduğu kadar uzak kalmıştır. Rahatsız edilmeksizin çalışabildiği atölyesine çekilmesiyle özgün stilini geliştirebilmiştir. 1909'dan sonra figüratif ve peysaj resimlerinin somut motiflerini soyutlaştırmıştır.

Van Gogh'un son dönemlerinden etkilenen Karl Schmidt- Rottluff coşkulu bir yaklaşımla hızlı hızlı sürülen yoğun boya ve kalın fırça vuruşlarını kullanmıştır. 1909 sonrasında Dangast manzaralarıyla birlikte biçim değişikliği yaşar ve biçimler gitgide büyür ve yer yer görünen tuvalin beyazıyla inceltilmiş ama birbirine karıştırılmadan boyanmış geniş yüzeyler belirir. Değişik renk alanlarının kesişmesiyle oluşan dış çizgiler oluşur ve bunu siyah dış çizgiler takip eder. Manzaralarında kontrastlarla birlikte oldukça canlı renkleri bir arada kullanmıştır.



Resim 8 - Karl Schmidt-Rottluff – Deichdurchbruch

Sanatçı : Karl Schmidt-Rottluff
 Eserin Adı : Deichdurchbruch
 Yapım Tarihi : 1910
 Orjinal Ebadi : 76 x 84cm
 Tekniği : Tual Üzerine Yağlı Boya
 Bulunduğu Yer : Brücke, Museum Berlin, Germany

Resim, kareye yakın bir tuval üzerine resmedilmiş, doğa manzarasıdır. Resmin sağ üst köşesinde iki yükseltiyi birbirine bağlayan köprü, sol üst köşesinde tepenin devamında ise ağaçların arkasında kalan bir ev belli belirsiz görülmektedir. Yine resmin solunda eve doğru çıkan bir yol hemen altında ağaçlıklara doğru yönelen ikinci yol görülmektedir. Tüm bu anlattıklarımız, resmi enine iki eşit parçaya böldüğümüzde resmin üst yarısında yer almaktadır. Resmin yoğunluğu bu üst yarıda toplanmıştır. Resmin alt yarısı ise üst kısma göre daha sadedir.

Yukardan aşağıya doğru resmi incelediğimizde resim, koyu maviler içinde tuvalin sağından içeriye tek bir yatay olarak ilerleyen sonra iki kola ayrılan hareketli sürülmüş kırmızı ve siyahtan oluşan yatay, zikzaklı lekeler görülmekte. Gökyüzü, bu hareketli fırça darbeleri ve renklerle oldukça şiddetli, gergin bir havaya sahiptir. Gökteki mavilik köprünün altında zemine kadar devam etmektedir.

Resmin sağında yer alan köprü, iki yükseltiyi bir birine bağlamakta. Köprünün hemen altında karşılıklı duran ve yan yana sürülen koyu mavi, siyah ve kırmızıdan oluşan daha küçük iki yükselti yer almakta. Köprü resmin tamamında olduğu gibi ayrıntıdan uzak sarıya yakın bir turuncu ve siyahla ince ve kalın konturlar oluşturacak şekilde resmedilmiştir. Köprünün ortasından turuncu zemine kadar inen ince kontur yer almaktadır. Köprünün sağda bağlandığı tepe sarı, turuncu renkler ve siyah konturla yan yana, düz yüzeyler oluşturacak şekilde sürülmüştür. Köprünün sol bağlandığı tepede aynı şekilde sarı, turuncu, yer yer yeşil renkler ve siyah konturlarla tek tonda düz boyanarak biçim verilmiştir.

Resmin soluna doğru ilerlediğimizde tepenin üzerinde yer alan etrafı siyah konturlarla çevrili, koy yeşil ağaçlar ve bu ağaçların arasında bir ev görülmekte. Ağaçlar sert ve hareketli fırça darbeleriyle biçimlenmiş ve gökyüzündeki gergin ifadenin bir parçası olmuştur. Evin arkasında gökyüzünde görülen kırmızı rengin devamı görülmektedir. Ağaçların arkasında kaldığı için evin çok az bir kısmı görülmektedir. Evin çatısı siyah bir yatay konturla belirlenmiş, koyu sarı tonlarında düz boyanmış bir duvara sahiptir. Eve doğru çıkan yol ve hemen altında tuvalin sağına doğru uzanan ikinci yolun sınırları siyah konturlarla belirlenmiş. Üsteki yol kesik konturlarla belirlenmişken, alttaki yol zikzaklı ve kıvrak formlarda belirlenmiştir. Bu iki yol arasında kalan yer ise üst üste ve yan yana sürülen turuncu sarı ve yeşil tek tonda ve düz yüzeylerdir. Alttaki yolun da altında kanlan küçük alan da aynı şekilde tek tonda, hareketli fırça darbeleriyle düz boyanmış sarı, kırmızı ve yeşildir. Bu alandaki konturlar kısa ve kıvraktır. Bütün bu söylediklerimiz tuvalin üst yarısında yer almaktadır. Böylece yoğunluk ve hareket tuvalin üst kısmında toplanmıştır.

Tuvalin alt yarısı en sakin yüzeyidir. Zemin, turuncu tonlarda geniş fırça darbeleriyle, yer yer tuvalin beyazlıkları görünecek şekilde yüzeyi oluşturmaktadır. Aynı zamanda yay çizen, yatay kesik çizgiler ve resmin altındaki yatay konturları kesen koyu kısa dikey konturlarla hareketlenmiştir.

Resim; sarı, kırmızı, turuncu, yeşil, mavi ve siyah renklerden oluşmaktadır. Renkler, yüzeye tek tonda boyut oluşturmayacak şekilde yüzeysel sürülmüş, parçalıdır. Hemen hemen resmin üçte ikisini turuncular oluşturmaktadır. Resmin üst kısmında koyu mavi, hâkimken alt yarıya turuncu hakimdir. Ağırlıklı olarak kullanılan sıcak renkler, soğuk renklerle kontrast halindedir. Biçimler, oldukça ayrıntıdan uzak, deforme edilmiş, tek tonda parçalı boya lekelerinden oluşur. Resim yüzeye çekilmiş iki boyutludur.

Renklerin kendi içinde oluşturdukları ritimle birlikte resmin her yerinde görülen siyah konturlar hareketi artırmış vurgulanması gereken yerleri ön plana

çıkarmıştır. Bu resimde kullanılan çiğ renkler, biçimlerin deforme edilerek lekelerle dönüşmesinde ifadeyi güçlendirmiştir. Tamamen dışavurumcu öğeler taşımaktadır.

3.1.2. Ernest Ludwig Kirchner (1880–1938)

Die Brücke topluluğunun kurucularından olan Kirchner bu topluluğun propagandacısıydı. Kompozisyon, çizgi ve renk Kirchner'in yeni bir başlangıç için ön koşul olarak gördüğü kesin yaşama özgürlüğünün ifadesi haline geldi. Kirchner, kendini saf dışavuruma koyuvermek yerine, düzlemsel düzenlemenin stilize edilmesine, kullanılan görsel motiflerin akılcı bir yaklaşımla basitleştirip belirginleştirilmesiyle uğraşmıştır.

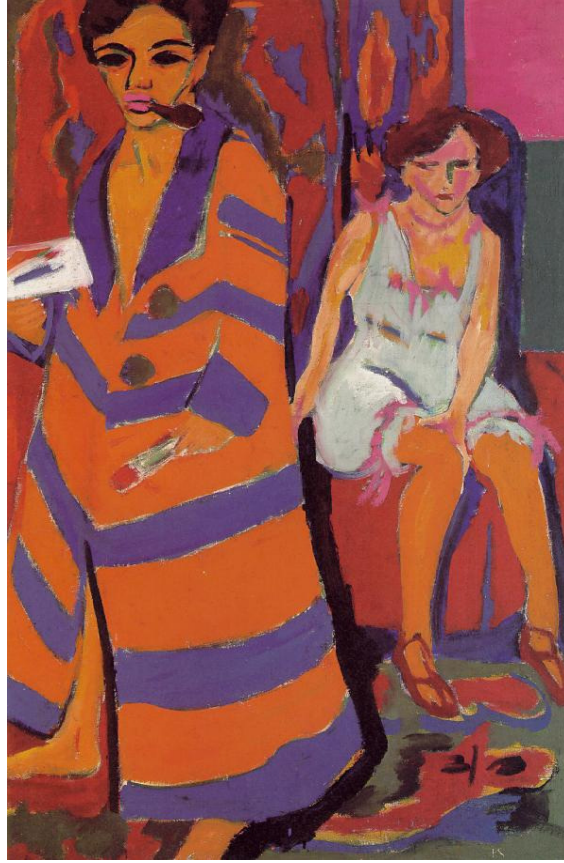
Ernst Ludwig Kirchner'in üslubu son derece sentetiktir. O, ayrıntılarla zaman yitirmez, hareket yaratan ve en önemli kısımları vurgulayan, bazen canlı bazen mat renklerle, hızlı geniş resim alanları yaratır. "...kent sokaklarını, elektrikli sokak lambalarının parlak ışığını, koşuşturan trafiği sevmiş, bunları kesik kesik çizgilerin oluşturduğu dinamik bir titreşime (staccato) dönüştürmüş, değişik izlenim ve olgulara eş zamanlılık getirmiş" (Wolf, 2005, 56).

Kirchner, tecrübe ve heyecanlarını ifade için geniş biçimler, saf ve aydınlık renkler kullanmış. Yoğun ve düz renkleri, kaba formları, mavi konturlarla, sınırlamış, canlı kırmızı silüetleri pembe bir fon ve yeşilimsi yapraklar üzerine yerleştirmiştir. Pembe sokaklar, yeşil yüzlü insanlar resmetmiştir. Şiddetli kontrastlı renkleriyle seyirciyi rahatsız eden kaba anatomili kişileri, seyirciyle aynı espasta bulunuyormuş gibi gösteriri.

Eserlerindeki esas tema basit fiziki görünüşün dışında bir ruh durumunu yakalamak ve bir iç gerçeğe varmaktır.

1908'de Baltık'taki Fehmarn Adası'na gitmesiyle burada 'hiyeroglif' olarak adlandırdığı kendine özgü tekniği geliştirmiştir. " 'Hiyeroglifte doğa biçimleri, izleyiciye bunların arkasında yatan anlamı belirtmek için en yalın ve yüzeysel

biçimlere indirgenmiştir. Duygular, başlangıçta amaçsız gibi görünen çizgi denetiminden ayrılan ve hemen hemen geometrik biçimler alan hiyeroglifler yaratır'. Kirchner, kimi zaman yalınlaşarak, gerektiğinde bükülmeler yaparak, dışavurum coşkusundan biçimlerin doğmasını sağlamış, böylece düşüncelerini var gücüyle ve açıkça iletmek istemiştir" (Richard,2005,69).



Resim 9- Ernest Ludwig Kirchner, Self Portrait with a Model

Sanatçı	: Ernest Ludwig Kirchner
Eserin Adı	: Self Portrait With a Model
Yapım Trihi	: 1910
Orjinal Ebadi	: 150.4 x 100 cm
Tekniği	: Tual Üzerine Yağlı Boya
Bulunduğu Yer	: Kunsthalle (Museum of Art), Hamburg, Germany

Dikine bir tuval düzleminde yer alan bu resimde ayakta yer alan figür sanatçının kendisidir. Bu figür neredeyse tuvalin yarısını kaplar ve tuvali ikiye böler. Figürün resmin sol yarısını doldurmasıyla solunda ve sağında çok küçük boşluklar kalmıştır. Figür baştan ve ayaklarından kesilmiştir. Resmin sağ düzlemi ise birbirine yakın oranlarda dört parçaya bölünmüştür. Aşağıdan yukarıya doğru resmi incelediğimizde, en altta mekân hemen onun üzerinde modelin oturduğu yatak, yataktan sonra yeşil dikdörtgen bir düzlem ve onun üzerinde yine dikdörtgen pembe bir düzlem yer almaktadır.

Ayakta duran figür ve arkasında yer alan model resim düzleminde oldukça geniş yer kaplar. Soldaki figürün giymiş olduğu sabahlık, figürü boydan boya kaplamıştır ve yalnızca figürün portresi, ayakları ve elleri algılanmaktadır. Sağ elinde bir palet sol elinde ise bir fırça tutmaktadır. Figürün giydiği sabahlık turuncu-mavi şeritlerle ritmik olarak parçalanmış ve yüzeye belirgin bir hareket kazandırmıştır. Aynı şekilde mekâna ilişki yüzeylerde kendi içerisinde organik bir biçimde karşıt renklerle parçalanmış ve bütün yüzeye hareket kazandırmıştır. Buna karşın arka planda beyaz geceliğiyle oturan model daha dingindir. Sakinlik ve dinginlik resimde iki yüzeyde vardır. Bunlar resmin sağında yer alan pembe ve yeşil yüzeylerdir.

Renk karşıtlıklarıyla parçalanmış yüzeylerin yanı sıra özellikle ayakta duran figürün ayağından başlayarak yukarıya doğru derin bir konturla parçalanmıştır. Bu kaba ve kalın kontur figürü, bir kat daha vurgulamış, ön plana çıkarmış ve mekândan ayırmıştır. Figür belirgin bir biçimde deforme edilmiş, insan bedenine ilişkin detaylar ortadan kalkmıştır. Hacim duygusu yerini yüzeye bırakmış, biçim iki boyuta indirgenmiş ve sıcak ve soğuk iki renkle parçalanmıştır. Ten rengi yerini sarıya bırakmış özellikle portre Afrika maskalarını çağrıştırmaktadır. Özellikle gözler koyu tonlarla iki iri lekeye dönüşmüştür. Portre yeşil konturlarla sınırlandırılmış, leylak rengindeki dudak ise gerçeklikten uzaktır.

Resmin sağında ve figürün hemen hemen arkasında bir yatağın üzerinde oturan model ayaktaki figüre göre özellikle detaylarla biraz daha vurgulanmıştır ve öne çıkarılmıştır. Modelin üzerindeki beyaz geceliğin pembe fırırları, boynundaki takı

ve sandalet biçimindeki ayakkabının ele alış biçiminden yola çıkarak modelin biraz daha vurgulandığı söylenebilir. Oturan modelin sol eliyle tutmuş olduğu bacağın üst kısmının, geceliğin beyazlık parçalanmış olması bir hacim duygusu da hissettirir. Sanatçının portresinde olduğu gibi modelin portresi de sarı, pembe ve yeşille parçalanmıştır.

Figürlere yer alan bu yüzey parçalanması mekânda da devam eder. Özellikle zemini oluşturan düzlemin kırmızı, yeşil ve mavilerle parçalanması mekân duygusunu ortadan kaldırır. Modelin oturduğu yatak tek tonla kırmızıya boyanmış ve hacim duygusu ortadan kalkmıştır. Model, sağ ayağından başlayarak başına kadar devam eden koyu mor bir konturla sınırlandırılmış ve çevreden koparılmıştır. Resimde arka plan renkli organik biçimlerle parçalanmış, ayakta duran figürün arkasında yer alan düzlem kırmızı, yeşil ve mavi gibi karşıt renklerle parçalanmıştır. Modelin başının üzerinde yer alan küçük düzlem ise sarı, kırmızı ve mavilerle parçalanmıştır. Resimde parçalanmamış daha dingin yüzeyler figürün üzerindeki turuncu planlar ve resmin üst köşesinde yer alan pembe ve yeşil düzlemlerdir.

Resim düzleminde büyük bir alan kaplayan iki figürün dışında daha küçük planlar halinde kalan zemin, yatak ve arka planlar kendi içinde parçalanarak bütün yüzeyi parçalamış ve hareketlendirmiştir. Resimde espas yüzeye yaklaşmış ve biçimlerin ardı ardına sıralanmasını sağlamıştır. Armoniyi turuncu, sarı kırmızı, pembe gibi sıcak renklerle birlikte yeşil, mavi gibi soğuk renkler oluşturmaktadır.

Resimde belirgin bir biçimde deformasyon görülür. Renkli yüzeyler ve konturlar bu akımın bütün özelliklerini gösterir. İlkel, kaba bir biçimdeki biçim bozma anlayışıyla, belirgin renk karşıtlıkları ve yüzlerdeki melankolik hava resimde ifadeyi ön plana çıkarmıştır.

3.1.3. Erich Heckel (1883–1970)

Erich Heckel, ağırlıklı olarak kırsal manzaralar ve insan resimlerini konu almıştır. İnsan figür formları üzerinde ve formun bütününde olduğu kadar, detaylarda

ve özellikle de, portrelerde, geometrik alt yapı, sert çizgilerle kompoze edilmiştir. Figür-doğa kompozisyonlarında öncelikle açık-koyu dengesi, bütünü oluşmasına hizmet etmiş ve doğa-insan ifadesi çarpıcı bir şekilde, dışa yansıtabilecek yoğunlukta kullanmayı tercih etmiştir. Portrelerinin üzerinde kontrast ışık-gölge oyunlarını, renklerle sentezleyerek, dışa vurmada ifadeyi ön plana çıkararak nitelikte kullanmıştır.

“1910’da Die Brücke’nin özgün tekdüze üslubu yine Heckel tarafından yetkinleştirildi. Keskin, açık dış çizgilerle betimlenmiş renk alanları, birbirinin içinden geçerek, tümüyle yoğun ve dingin düzenlemeler oluşturdular. Ancak Heckel’in yoğunluğu katı, yavan ve tuhaf bir biçimde sert kaldı” (Richard, 2005, 59).

İlk dönem peyzaj çalışmalarındaki, çok parçalı fırça tuşlarından oluşan boya örgüsü, sonraki yıllarda renk şiddetini kaybetmeden art arda boyanmış fırça tuşlarından arındırılmış ve daha uzun ve komple sürüşlerle elde edilen sade bir hareketlilikle resme uygulamıştır.



Resim 10 - Erich Heckel, Seated Man

Sanatçı	:Erich Heckel
Eserin Adı	: Seated Man
Yapım Trihi	: 1909
Orjinal Ebadı	: 70.5 x 60 cm
Tekniği	: Tual Üzerine Yağlı Boya
Bulunduğu Yer	: Private collection, Courtesy Neue Galerie, New York

Dikdörtgen bir tuval üzerine dikine kullanılan bu resimde, kapalı mekân içinde sandalyede oturan bir erkek figür resmedilmiştir. Tuvalin tam merkezinde oturan figür tuvali boydan boya kaplamaktadır. Figürün sırtı tuvalin solunda, gövdesi hemen hemen bize dönük oturmaktadır. Figürün ayakları ve başının üst kısmı tuvalden taşmaktadır. Sağ ayağını tuvalin altından sol ayağını ise tuvalin sağından dışarı taşıdığını görürüz. Figürün bacakları açık bir şekilde, her iki kolu dizlerinde ve elleri dizlerinde bacaklarının iç kısmına doğru sarmaktadır. Baş ve omuzları da öne doğru eğilidir. Figür sandalyeye sağlam bir şekilde oturmuş ve yorgun, mutsuz bir ifade taşır. Sandalyenin sırt kısmının sol başı tuvalin solundan dışarı taşmaktadır. Sandalyenin yalnızca üç ayağı görülmekte. Zemin oldukça hareketlidir. Sarıya yakın nötr bir yeşille boyanmış, ayrıca üzerine siyah kısa konturlar, hafif fırça vuruşlarıyla kırmızı lekeler zeminin her yerinde görülmektedir. Bu hareketlilik zemini dolu dolu göstermiştir.

Figürün açık anlı ve her iki yana taralı siyah saçları tuvalin üstünden dışarı taşmıştır. Figürün yüzünde zemindeki sarıya yakın nötr yeşil ve yer yer hafif sürülmüş kırmızılarla parçalanmıştır. Figürün göz, kaş, kulağı, sakal ve bıyığı tek fırça darbesiyle siyahlardan oluşurken dudakları, kırmızı iki lekeden oluşmaktadır. Siyah fırça darbeleriyle ve mat bir renkle biçimlenen figürün yüzü oldukça ön plandadır ve hüzünlü bir ifadeye sahiptir. Figür zeminle ve yüzündeki renkle aynı renkte, tek tonda sürülmüş ve yer yer tuvalin beyazlığının da görüldüğü bir gömlek giyilmektedir. Giydiği bu gömlek figürün vücudunun aldığı şekle göre siyah konturla çevrelenmiştir. Figürün boynundan başlayıp sağ (figürün sağ) omzundan kalçasına kadar inen uzun kıvrık ve gömleğin rengiyle karışan belirgin olmayan gri bir kontur görülmekte. Aynı zamanda boynunda yakayı oluşturan, içe doğru yay çizen kısa

siyah belirgin bir kontur ve yakadan aşağı inen hafif bir yay oluşturan siyah dik bir kontur vardır. Figürün koltuk altlarında kısa küçük siyah konturla görülür. Figürün sol omzunu ve kol ağzını çevreleyen gömleğin rengine karışmış belirgin olmayan gri konturla sınırlandırılmıştır. Figürün elleri de yüzü, gömleği ve zeminle aynı renklindedir. Eller ayrıntısız iki leke halinde belirtilmiştir.

Tek tonda siyah bir pantolonla resmedilen figürün ayakkabıları da siyahtır ve ayakkabıların etrafı daha siyah bir konturla sınırlandırılmıştır. Figürün bu kısmı da siyahla oldukça ön plan çıkmıştır. Figürün yandan gördüğümüz sol ayakkabısı sağ ayağına göre da açık bir tonda boyanmıştır ve ayağın uç kısmı tuvalden dışarı taşmakta. Sağ ayağı ise önden ve yandan görebildikteyiz. Aynı zamanda sağ ayağın uç kısmı da tuvalin altından dışarı taşmakta. Figürün yüzündeki ifade, kollarının, ellerinin ve bacaklarının duruş biçimi figürün ruhsal durumunu ortaya koymaktadır. İfade oldukça güçlüdür. Figürün oturduğu sandalyenin ahşap kısmı ince ve kalın dikey ve yatay konturlarla tek fırça darbesiyle oluşturulmuştur. Sandalyenin çok az görülen oturak kısmı ise yine zeminle aynı renktedir.

Figürün arkasında hemen hemen tek tonda enine dikdörtgen kırmızı bir duvar yer almakta. Duvarda yer yer tuvalin beyazlıkları göze çarpmakta. Kırmızı duvarın sağında ve bir kısmı figürün arkasında kalan siyah bir sehpa görülmekte. Bu sehpa ise oldukça rahat fırça vuruşlarıyla detaysız bir şekilde siyahla belirtilmiştir. Kırmızı duvarın bitimiyle birlikte siyah bir kontur tuvalin üstünden başlayarak kırmızı duvarın bitimine kadar inmekte. Siyah konturla birlikte sağda koyu maviyle boyuna dikdörtgen bir düzlem daha yer alır. Mavi, tuvalin beyazlığı görünecek şekilde tek bir fırça darbesiyle sürülmüş gibidir. Bu kırmızı ve mavi yüzeyler resimdeki en geniş düz ve sakin alanlar olup, yan yana sürülen sıcak ve soğuk renk olarak kontrastlık sağlayıp öne çıkmıştır.

Resmi, enine iki eşit parçaya böldüğümüzde resmin altta kalan kısmı üst yarıya göre oldukça hareketli ve yoğundur. Açık bir rengin üzerine siyah kısa konturlar ve kırmızı lekelerle birlikte figürün ellerinin ve ayakların duruş şekli ayrıca sandalyenin ayaklarını oluşturan yatay ve dikeyler zemini oldukça hareketlendirmiş ve

yoğunluğun bu kısımda toplanmasını sağlamıştır. Resmin üst yarısı figürün portresi ve arkasında yer alan kırmızı duvar, sehpa ve mavi girişten ibarettir. Figürün akasında ki düz ve tek tonda boyanmış kırmızı duvar ve mavilik resme bir yalınlık vermekle birlikte, kırmızı ve mavinin sıcak-soğuk çatışmasıyla da öne çıkmaktadır.

Resimde önde-arkada ilişkisi dışında derinlik yoktur. Resmin geneli tek tonda, fırça izleri ve tuvalin beyazlığı belli olacak şekilde sürülmüştür. Resmin büyük bir kısmını kaplayan (zemin, figürün yüzü ve gömleği) sarıya yakın açık nötür yeşil ile boyanmıştır. Siyah, kırmızı, mavi resmi oluşturan diğer renklerdir. Az sayıda renk seçeneği kullanılan bu resimde öne çıkarılmak istenen şeyler siyah renkle sağlanmıştır. Resmin üst yarısı renklerin çeşitlenmesiyle birlikte, daha geniş yüzeyler tek tonda boyanmasıyla farklı bir etkiye sahiptir.

Figür ve resimde yer alan diğer nesneler, doğada görüldüğü gibi bire bir resmedilmemiştir. Biçimlerde deformasyon belirgin bir şekilde görülmektedir. Resmin detaydan arındırılmıştır.

Figürün duruşu ve yüzündeki ifade melankolik bir havaya sahiptir. Ayakların iki yana açık olması, ellerin dizlerinden serbestçe sarkması, omuzların aşağı doğru kendini bırakması ve yüzündeki ifade figürün bitkin, mutsuz ve derin düşünceli halini tamamıyla yansıtmakta. Kullanılan renklerde de ifadeyi güçlendirmektedir.

3.1.4. Emil Nolde (1867–1956)

Renk paletindeki esin zenginliği, resimlerindeki sezgisel tutku onu Die Brücke'ye yaklaştırmıştır. Emil Nolde, Die Brücke'ye bağlı olmasına rağmen, ondan daima ayrı ve yalnız bir kişi idi. Resimlerinde psikolojik planda Munch'un ve renk bakımından Van Gogh'un etkileri görülmektedir.

Nolde, sade ve cesur kontrastlarla resim yapmıştır. Formları düz sürülmüş renkler, birçok deseninde olduğu gibi düzensiz konturlar kullanmıştır.

“İçgüdüleriyle resim yaptığından, artık onu bunaltan görüntüleri renge dönüştürüyordu. Çalışırken Nold’yi saran coşkulu kendini çıldırtıcı bir biçimde dışavuruyordu. Renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uyguluyor, böylelikle rengin ışıldamasına yoğun bir anlatım katıyordu. Die Brücke grubuna coşku veren bu renk fırtınaları dramatik ya da çıldırtıcı bir Empresyonizm olarak nitelendirildi” (Richard, 2005, 92).

1914 ve 1920 yılları arasında primitif sanatların etkisi resimlerinde gözlenir. Daha çok soğuk renkler kullanmaya başlar. Bu renk soğuklaşması, doğaya özgü bir kontur araştırması, ışık ve gölge kontrastlıkları ile beraber gözlenir.



Resim 11: Emil Nolde, Dance Around The Golden Calf

Sanatçı	: Emil Nolde
Eserin Adı	: Dance Around The Golden Calf
Yapım Tarihi	: 1910
Orjinal Ebadı	: 88 x 105.5 cm
Tekniği	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Bulunduğu Yer	: Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich, Germany

Bu eserde tuval, kareye yakın enine kullanılmıştır. Resmin tam ortasında dört figür kendinden geçmiş bir şekilde dans etmekte. Zemin oldukça açık bir tonda, resmin diğer yarısına göre en geniş boş alanı oluşturmakta. Dans edenlerin etrafında ise onları seyreden figürler yer almakta. Bu figürler tuvalin iki yanından dışarı taşmakta. Tuvalden dışarı taşan, sağındaki sarı ve solundaki lacivert leke iki dağa ya da tepeye benzemekte ve bunların birleşiminde resmin tam ortasında V şeklinde mavi bir boşluk oluşturmakta. Bu birleşmenin tam ortasında sarı bir buzağı yer almakta.

Figürler kendinden geçmiş bir şekilde bir ateşin ve buzağının etrafında dini bir tören dansı yapmakta. Dans eden dört figür görülmektedir. Resmi dikine iki eşit parçaya böldüğümüzde iki figür sağda iki figür solda simetrik bir şekilde yer almaktadır. En önde iki figür ve onların arkasında yer alan üçüncü ve dördüncü figürler görülür.

Önde ve sağdaki kadın figür yarı çıplak bir şekildedir, üzerinde eteği anımsatan bir kumaştan başka bir şey yoktur. Boydan boya sarı tonlar içinde resmedilmiştir, saçları kiremit kırmızısı tonunadır. İki eli ve sağ ayağı (bize göre sağ) havada, başı geriye doğru arkada ve göğsü dışa dönük oldukça hareketli bir şekilde dans etmekte. Bu figürün hemen arkasında resmin sağında dans eden figürde boydan boya sarıyla resmedilmiş ve saçları kiremit kırmızısıdır. Figür tamamen çıplak bir şekilde, kolları ve bacakları farklı yönlerde, başı geriye doğru saçları savrularak dans etmekte görürüz.

Önde resmin ortasındaki koyu tonlarda resmedilen arkası dönük figür ise sol ayağı ve sol kolu (bize göre sol) havada olarak görülür. Bu figürün üzerinde de eteği andıran lacivert tonlarında bir kumaştan başka bir şey yoktur. Diğer figürlere göre daha koyu tonlarda resmedilmiş olması beklide cinsiyetini diğer figürlerden farklı olduğunu gösterir. Saçları siyah, bedeni ise mor ve bordo gibi karışık tonda resmedilmiş. Soldaki dördüncü figür de diğer üç figür gibi baştanbaşa sarıya boyanmış ve saçları diğer iki figüre göre daha açık bir tondadır. Bu figürün sol

bacağı görülmemekle birlikte tamamen çıplak bir şekilde, yüzü bize dönük dans etmekte.

Zemin sıcak-soğuk nötr grilerle ve figürlerin yere düşen gölgelerini oluşturan mavi lekelerden oluşmaktadır. Zemin, resimdeki en açık tonlarla yüzeye biraz daha yaklaşmış, öne çıkmıştır. Parçalı mavi gölgeler, zemine hareket katmakla birlikte, resmin genelinde bütünlüğü sağlamıştır. Zemin gelişi güzel rahat bir şekilde boyanmış ayrıntıdan uzaktır. Buzağı'nın arkasındaki açık mavi resimdeki yoğunluk ve hareketliliğe karşı daha sakin bir tavırla resmi rahatlatmıştır. Resmin üst ve alt yarısını birbirine bağlamıştır.

Her iki yanda yer alan seyirciler dans edenlerin arkasında kalmakta tam görülmemektedir. Resmin sağında mor, mavi, petrol mavisi ve kiremit kırmızısı tonlarda bir sıra figür yer alır. Resmin solunda ise kiremit kırmızısı ve sarıdan oluşan bir sıra figür vardır. Figürler detaydan tamamen uzak lekeler halinde resmedilmiştir.

Sağdaki topluluğun arkasında geniş sarı bir dağ veya tepeyi andıran alan yer almakta. Aynı şekilde soldaki topluluğun arkasında da siyaha yakın lacivert bir dağ veya tepeyi andıran bir leke görülür. Her iki lekede tuvalden sağından ve solundan dışarı taşarken resmin ortasına doğru V şekli oluşturacak şekilde birleşmektedir. Oluşan bu V şeklindeki boşluk açık maviyle boyanmış. Bu birleşmelerin tam ortasında sarıya boyalı, ayakta sabit bir şekilde yan duran bir buzağı yer almakta. Buzağının başı koyu lacivert lekenin içinde kalırken gövdesinin açık mavinin içinde yer almaktadır. Buzağının sarı gövdesi üzerinde beyaza yakın açık sarı lekeler dışında düz boyanmış, hacim duygusundan tamamen yoksundur. Buzağı, resmin tam ortasında belirgin bir şekilde ele alınması ve soğuk renklerin içinde sıcak bir renkle boyanmış olması onu biraz daha öne çıkarmış ve önemini belirtmiştir.

Resmi enine iki eşit parçaya böldüğümüzde, üst yarının en yoğun kısım olduğunu söyleyebiliriz. Resmin alt kısmı ise beyazın şiddetiyle, fırça izleriyle ve geniş düz bir yüzey oluşturmasıyla en öne çıkan yerdir. Beyazla birlikte ağırlıklı

kullanılan sarı da resmin en şiddetli rengidir. Resmi dikine iki eşit parçaya böldüğümüzde ise simetri söz konusudur.

Figürlerin hepside oldukça kaba fırça vuruşlarıyla ve ayrıntısız bir şekilde resmedilmiştir. Figürle kendilerinden geçmiş ruhani bir tavır içinde kaba, ilkel bir şekilde dans etmekte. İlkel kavimlerde görülen dini bir törenin ruhani gücü, figürlerin transa geçmiş şekilde yaptıkları danslarında belirgin bir şekilde görülmektedir. İfade ön plandadır.

Resmin geneli hacim duygusundan yoksun, yüzeysel bir resimdir. Önde arkada ilişkisi dışında derinlik duygusu hissedilmez, espas yüzeye yaklaşmıştır. Resimde sıcak ve soğuk renklerin armonisi vardır. Sarı, mavi, gri, siyah ve kiremit kırmızısı resimde ağırlıklı kullanılan renklerdir. Renkler resimdeki hareketi oldukça artırmış, kışkırtıcı bir hava vermiştir. Renkler arasındaki kontrastlık çarpıcı bir şekilde kullanmıştır. Fırça vuruşları resmin her yerinde belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Renkler neredeyse biçimlerin önüne geçmiştir.

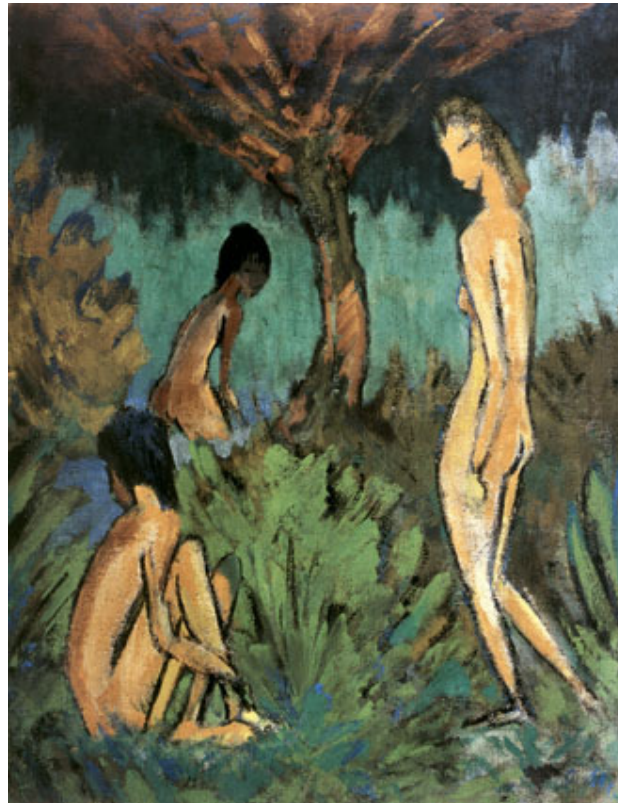
3.1.5. Otto Müeller (1874–1930)

1911’de Die Brücke’ye katılan Otto Müeller, doğayı ve doğa içinde insan figürünü ele alış biçimiyle en başarılı ekspresyonistlerdendir. Müeller’in dışavurumsal ifadesi, vahşi doğanın biçimsel çarpıcılığı içinde insanoğlunun, kökenine, özüne, doğallığına ve hatta ilkel yaşamdaki, yalın-sade doğa yaşamına geri dönüşü ile ortaya çıkan bir tepkisel oluşumdur. Eski Mısır sanatından ilham almış ve doğa içinde insanların duyumlarını büyük bir sadelikle ifade etmeye çalışmıştır.

Müeller’in eserlerinde sakin bir lirizm ve realist olmayan düz dekoratif renkler görülür. “Rengi kullanma yöntemi daha çok dinginliği amaçlıyor, nesnenin ötesine geçmiyor ve renk tonlarının benzerliğiyle resmin bütünlüğünü sağlıyordu” (Richard, 2005, 90).

Özellikle resimlerinde nü kadın figürlerini yalın bir şekilde kullanmış, sade çizgisel konturlara yer vermiş ve doğanın yalın bitkisel motifleriyle figürlerin uyum içinde olması sağlamıştır. Müeller, insan figürü ve doğadaki renkleri pastel etkisinde ele almıştır. Figürlerde kesin ve sert konturlar biçimde bütünlüğe ulaşmak için kullanılmıştır.

Müeller resimlerini, zeminin kaba dokumasını yansıtan pürtüklenmiş bir kumaş olan kalın alçı kaplı çuval bezinden bir zemin üzerine yapar. Yüzeylerin iddialı maddeselliğinin nedeni bu zemindir. Müeller boyalarını, bu zeminden zengin renksel nüanslar elde eden ince sıvı katkılı sulu boya tabakaları halinde uygulamıştır.



Resim 12 - Otto Müeller - Three Acts Under The Tree

Sanatçı : Otto Müeller
 Eserin Adı : Three Acts Under The Tree
 Yapım Tarihi : 1913
 Orjinal Ebadi : 117 x 92 cm
 Tekniği : Tual Üzerine Yağlı Boya
 Bulunduğu Yer :

Tuvali dik olarak kullanan sanatçı, bu resimde doğa içinde üç genç nü kadın figürünü resmetmiştir. Figürler ağaçlar ve uzun yeşil otlar arasındadır. Resmin sağında ayakta duran bir figür, resmin solunda yerde otların arasında oturan ikinci figür ve resmi enine ikiye böldüğümüzde üst yarıda solda kalan ve ağacın altında duran arkası dönük üçüncü figür yer almaktadır. Yine resmin ikinci üst yarısında yer alan ve resmin tam ortasında bulunan bir ağaç görülmektedir. Resmin solunda tuvalden dışarıya taşan küçük bir ağaç vardır. Zemin yeşil gür bitkilerle kaplıdır.

Resmin sağında ayakta duran figür, resmin sağ yarısının tam ortasında boydan boya durmaktadır. Figürün yan durduğu için soldan ve arkadan görmekteyiz. Bu figürün sol ayağı otların arasında yere sağlam basarken, sağ ayağı serbestir. Yan duran figür, arkası bize dönük sakın bir şekilde yürür gibidir. Başını yan çevirip sol omzunun üzerinde bize doğru bakmakta ve yüzünün sadece sol yarısı görülmektedir. Yüzü kadar vücudu da ayrıntısız sadedir. Figürün biçimi siyah konturlar verilmiştir. Saçları açık kahve tonunda, tek bir fırça darbesiyle yapılmış gibidir.

İkinci figür tuvali enine ikiye böldüğümüzde sol alt kısımda yerde otların arasında oturmaktadır. Figürün gövdesi, ayakta duran figüre dönük yan oturmaktadır. Yalnızca oturan figürü sağını görmekteyiz, dizlerini karnına çekmiş, kollarıyla dizlerini gevşek bir şekilde sarmıştır. Başı geriye çevirmiş arkasına bakar gibidir. Biz sadece başının arkasını, ensesinin ve yüzünün sol yarısının çok az bir kısmını görmekteyiz. Saçları siyah bir lekeyi andırır, detaysızdır. Bu figürde diğer figürler gibi ince konturlarla zarif bir şekilde biçimlenmiştir.

Resmi enine iki eşit parçaya böldüğümüzden resmin sağ üst kısmında üçüncü figür yer alır. Bu figürün arkası bize dönük ve hafif sağdan görmekteyiz. Figürün kalçadan aşağısı otların arkasın kaldığı için ya da bir suyun (göl, dere gibi) içinde olduğu için görülmemektedir. Figür, hafif öne eğimli olmasına rağmen başı sağa doğru çevirmiş ve öndeki figürlere doğru bakmakta. Figürün yüzünü neredeyse tamamı bize dönüktür. Saçları siyah fırça vuruşlarıyla, detaysız yapılmıştır. Bu figüre de biçim veren ince siyah konturlardır.

Figürler, doğadaki bitkilerle iç içe ele alınmıştır. Üç figürde sakin, dinginlik içindedir. Çıplak kadın figürleri, yalın form anlayışıyla betimlenmiştir. Formlar yumuşak ve akıcı bir konturla çevrelenmiştir. Figürler abartılı bir zayıflık ve zarifliktedir. Resmin geneli özellikle figürler bir çırpıda çizilmiş gibi, konturlarla sınırlandırılmış, detaydan uzak, sadelik içindedir. Belirgin bir biçimde deformasyon görülmektedir. Figürlerin yüzlerindeki ifade melankolik bir havaya sahiptir.

Resmin üst yarısında tam ortada yer alan bir ağaç yer alır. Ağaç gökyüzüyle yeryüzünü birbirine bağlamıştır. Gökyüzü ile zemin arasında çok dar bir alan kalmıştır ve mavi renkte derinlikten yoksun düz bir yüzey şeklinde boyanmıştır. Bu plan resimdeki en sade yüzeydir. Ağacın gövdesinin tamamını görmemize karşın, gür yapraklı dalları tuvalin üstten ve her iki yandan dışarıya taşmaktadır. Ağacın yaprakları koyu yeşil bir lekeyi andıran fırça vuruşlarıyla biçimlenmiştir. Ayrıca ağacın gövdesinde görülen kahverengi ve yaprakları arasında görülen kahverengi dalları da lekeler halinde fırça darbelerinden oluşup, ağacı ön plana çıkarmıştır. Bu ağacın altındaki figürün hemen arkasında, resmin solunda küçük bir ağaç daha yer almakta ve tuvalde dışarıya taşmakta. Bu ağaçta siyah konturlarla hareket kazanmıştır. Zemin farklı yeşil tonlarında gür bitkilerle kaplıdır. Bu bitkilerde hareketli fırça darbeleriyle çabucak yapılmış ve siyah konturlarla biçimlenip hareketi artırmıştır. Figürler bu gür bitkiler arasında kaybolacak gibidir.

Resimdeki diğer öğelerde özellikle ağacın gövdesi, dalları, mekânı kaplayan diğer bitkilerde de konturlarla biçimlenmiştir. Çabuk çizilmiş hissi veren fırça izleriyle resme hareket katmıştır. Resmin yüzeyi dolu doludur. En sakin yüzeyler

zeminle ortadaki ağaç arasında kalan mavi boşluk ve figürlerin ten rengine boyanmış vücutlarıdır. İkisi de oldukça yoğun ve hareketlilik içindeki en sakin, dinlendirici yüzeylerdir.

Nötr mavi ve nötr kahverengi soğuk renkleri oluştururken, tek sıcak renk olan figürlerdeki ten rengi dikkat çekicidir. Figürler açıktan koyuya doğru sıralanmış ve önde-arkada ilişkisi vererek yüzeysel bir derinlik oluşturmuştur. Ayakta duran figür en açık tondaki figürdür ve vücudunda yer yer tuvalin beyazlığı görülür. Bu figür resmin genelindeki en açık tonla öne çıkmaktadır.

Yerde oturan figür ise ayakta duran figüre oranla daha koyu tondadır. Sağ dizi-bacağı, kolu ve koltuk altının hemen arkasında bir yay şeklinde inen açık tonla aydınlatılmıştır. Sırtının sol yanından inen yay ve yüzü tenindeki en koyu tonu oluşturmaktadır.

Arkada mavilikler içinde duran üçüncü figür ise en koyu tondaki figürdür. Bu figürün yüzü oldukça koyudur. Boynu, kolları ve kalçasının sol kısmı daha koyudur. Saçları ise yine diğer figürlere oranla daha koyudur.

Resmin ön kısmında yerdeki bitkiler, yeşilin soğuk tonlarıyla boyanmış ve yer yer mavinin tonlarıyla hareketlendirilmiş ve öne çıkmıştır. Bu bitkiler resme hareket katmıştır. Arkadaki yeşillik ve soldaki ağaç öndeki bitkilerden farklı olarak kahverengine yakın mat bir yeşille boyanmıştır.

Bir bütünlük içinde yer alan bu kompozisyon, yer yer kaba konturlar ve yer yer daha zarif ince konturlarla biçimleri oluşturmuştur. Ağırlıklı olarak kullanılan mat renkler, resimdeki melankolik havayı artırmıştır. Figürlerde kullanılan ve en açık renk olan ten rengi ise resme canlılık vermiş ve figürleri öne çıkarmıştır. Sanatçı bu resminde doğa içinde ilkel insanların yaşamını en yalın şekilde konu olarak ele almıştır. Onların yaşamındaki saflığa, doğallığa ve huzura duyulan özlemi dile getirmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Bu göz önünde bulundurulduğunda duygular ön plandadır.

3.2. Der Blaue Reiter Sanat Anlayışında Renk ve Biçim

İdeolojilerine Kandinsky, Marc, Klee ve Macke'nin yazılarını temel olarak alıyorlardı. İlham Kaynakları Avrupa ve Arap çocuk resmi, Afrika heykeli, Pasifik ve Malezya adalarındaki sanat, Rus folklorik sanatı, Kolombo öncesi Meksika sanatı. Yunan arkaik heykelleri, Mısır sanatı, Japon baskıları, Bavyera cam resimleri, Gotik heykel ve 14. yüzyıl Alman folkloruydu.

Der Blaue Reiter'in özelliklerinden biri, Die Brücke ressamlarının içe dönüklüğünü, yeni bir güçle yoğunlaştırmaktı. Der Blaue Reiter teknik ve ruhi yönden daha ince ve kurnaz davranarak; aydınlık ve yumuşak renklerle harmoniler kurmuştur.

1910'a doğru Der Blaue Reiter sanatçılarında, aşağı yukarı benzer bir dekoratif teknik, hafif renklerle yapılan düz boyanmış bölgeler ve sakin bir romantizm buluruz.

Sembolik renk geleneği Almanya'da çok yerleşmiş bir olgudur. Goethe ve romantik ressam Otto Runge'nin renk üzerindeki eserleri renk ve müzik tonları arasında kuvvetli bir benzerlik olduğunu gösterir. Bu da grup sanatçılarının renk ve çizgi gibi elemanlarını, müziğin ton'u kullandığı gibi kullanma imkânı verir. Kandinsky renklerin, şekillerin ve biçimlerin; sesler ve müzikle eşdeğer özelliğe sahip olduğuna inanmış ve renk uyumlarını yaratmayı amaçlamıştır.

Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir. Tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur. Klee bu işleme 'ruhsal doğaçtan yaratma' demiştir. Bundan böyle resmin içeriği, rengin ve biçimlerlerin ritminin düzenlemesidir.

Der Blaue Reiter sanatçılar boyayı yoğun ve kalın katmanlar halinde renkçi bir üslupla kullanmışlardır. Genellikle canlı parlak renk alanları koyu renkli dış kenar

izgileriyle sınırlandırılmıştır. Çoğunlukla canlı renkler yan yana ritmik bir şekilde kullanılmıştır.

Der Blaue Reiter sanatçıları, De Brücke sanatçılarından bir adım daha ileri giderek biçim bozmalardan soyuta doğru gitmişlerdir. Canlı renkler kullanarak ve yalınlaştırılmış biçimler oluşturup kişiye özgü duygusal gücü resme aktarmışlardır. Perspektif kuralları, anatomiye uyum, doğal görünüm ve renkler ya hiçbir anlam taşıyor ya da pek az umursanıyordu. Çarpıtma ve abartı, maddesel dünyayı ruhsal dünyaya uygun bir biçimde saydamlaştırmayla eş değeri kılındı. Parlak, çok renkli, simetrik kompozisyonlar ve dinlendirici renkler, şekiller kullanmışlardır.

3.2.1. Wassily Kandinsky (1866–1944)

Der Blaue Reiter’in kurucularından olan Kandinsky ilk eserlerinde düz renklere bir dinamizm verme isteği, çizgisel ritimleri sitleze etmek ve objeyi edebi içeriğiyle üstün kılma etkileri görülür.

1909’lu yıllarda yaptığı peyzajlarda, parlak ve açık sarı saf renkler; canlı mavi ve lacivertler arasında, sıcak tonların ve renklerin, optik derinlik yaratacak şekilde titrettiğini görürüz. Zaman zaman kalın, yoğun ve hamursu boya katmanlarıyla doğa formlarını yorumlamış; zaman zaman da, spatul ve fırça kendine özgü vuruşlarıyla kütleli bir doku oluşturmuştur.

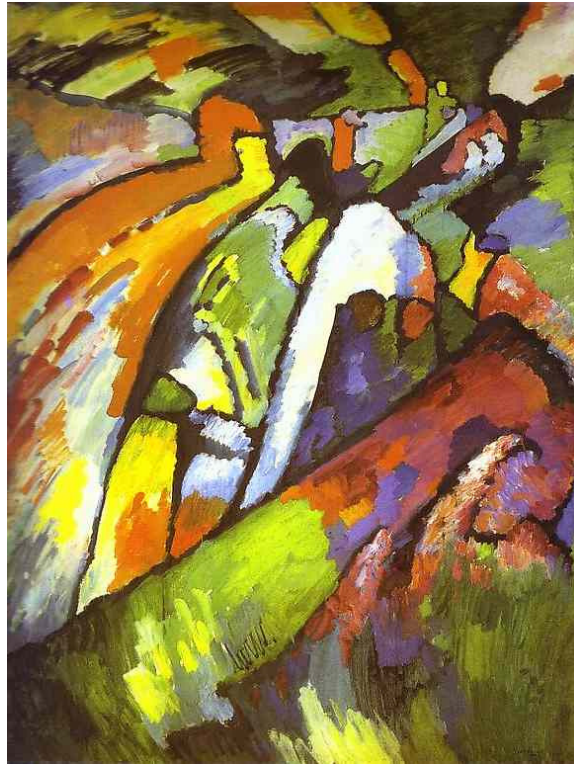
“Bavyera halk sanatını tanınması ona yalınlaştırma konusunda yeni yöntemler sağladı. Acele ile yapılan yamalarından, kısa fırça vuruşlarından kırmızı, mavi, yeşil ve sarı alanlar ortaya çıktı. Bu renk alanları karşıtlıklar yarattılar ve ana konunun betimlemesinde sınırlı bir ölçüde yararlı oldu. Kandinsky, dış gerçek ve sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki bir bileşimi arayan yoldaydı” (Wolf, 2005, 65).

Saf ve şiddetli, canlı, parlak renk kontrastlığını da; arka planda sıcak, ön planda soğuk renk planlarıyla uygulayarak elde eder. Peyzajlarında, doğadaki

akışkan devinimler boyanın kalınlığı ve yoğunluğu ile görselliğe dönüştürülmüşlerdir.

Kandinsky daha sonraki yıllarda, yalın renklerle ve şekillerle izleyicilerinin resimlerdeki hisleri ve atmosferi (ruhsal durumu) algılabileceğine inanmış ve dolayısıyla soyutlamaya gitmiştir.

Kandinsky 1914'deki bir açıklamasında “Aynı resmin içinde nesneleri bir ölçüde erittim ki ilk bakışta hepsi birden tanınmasın ve izleyici bu ruhsal izleri yavaş yavaş yaşasın, hepsini birer birer algılasın. Resmin bazı yerlerinde bütünüyle soyut biçimler kendiliğinden belirdi; başka bir anlatımla, yalnız ve yalnız imgesel etki taşıyan biçimler” (Wolf, 2005, 52). Şüphesiz ki resmi objenin baskısından kurtaran ilk ressam olmuştur.



Resim 13 - Wassily Kandinsky, Improvisation

Sanatçı : Wassily Kandinsky
 Eserin Adı : Improvisation 7
 Yapım Trihi : 1910
 Orjinal Ebadı : 131 x 97 cm
 Tekniği : Tual Üzerine Yağlı Boya
 Bulunduğu Yer : The Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

Bu kompozisyon, dikine dikdörtgen bir tuval üzerine resmedilmiştir. Siyah konturlarla sınırlandırılmış ve hareketli fırça darbeleriyle birbirine karışmayan üst üste ve yan yana sürülmüş serbest yüzeyler resmi oluşturmaktadır.

Tuvalin alt kısmı hareketli fırça darbeleriyle yan yana ve üst üste sürülen renkler yukarı doğru devam etmekte. Yeşil rengin yoğun olduğu bu kısım açık sarılarla hareketlenmiş ve kontrast sağlanmıştır. Bu yeşil ve sarılar siyah konturlarla sınırlandırılmamış serbest alanlardır. Yukarı doğru çıktıkça renk çeşitlenmiş ve konturlarla sınırlandırılmıştır. Tuvalin solundan sağına doğru yatay çizen siyah kontur ve yine tuvalin solundan sağ içine doğru uzanan daha dik siyah konturlarla çevrili renk alanları oldukça hareketli ve ritmiktir. Bu konturlar çoğunlukla düz ve uzun kullanılmışken, aralarda kısa düz ya da kıvrak siyah konturlar küçük renk alanlarını sınırlamıştır. Bu da ritmi daha bir artırmıştır. Bu hareketli alan tuvalin ortasında geniş bir yer kaplamaktadır.

Tuvalin üst kısmı yatay siyah bir konturla bölünmüştür. Tuvalin ortasından sağına doğru yan inen kısa konturlu alanlar ve hareketli serbest fırça darbeleriyle oluşan renk alanları burada da devam etmektedir. Bu üst bölümdeki renk armonisi, orta kısımdaki gibi güçlü değildir.

Renkler yan yan birbirine karışmayacak şekilde tek tonda iki boyutlu sürülmüştür. Yüzey oldukça parçalı renk alanlarından oluşmuştur. Beyaz en açık ton siyah ise en koyu tondur. Resimde, sıcak-soğuk ve düz renk alanlarından oluşan bir armoni vardır. Özellikle tuvalin tam ortasında yer alan uzun beyaz yüzey, renkler arasındaki şiddeti artırmış. Tuvalin altında ve üstünde yeşil ton hâkimken tuvalin

ortasında beyaz en çok dikkat çeken renk olmakla birlikte bir renk armonisi vardır. Renkler öne çıkmak için birbiriyle yarışır gibidir. Resimde belirgin bir şekilde görülen siyah konturlar sınırladığı renkleri öne çıkartmıştır. Resimdeki düzlemler ve çizgiler oldukça belirgindir. Resimde espas yoktur, yüzey resmidir. Bu resimde soyutlamaya gidilmiş, siyah konturlarla sınırlandırılan renk alanlarıyla organik biçimler oluşturulmuştur.

3.2.2. Franz Marc (1880–1916)

1910'da Kandinsky ile tanışmış ve birlikte Der Blaue Reiter yıllığını yayımlamıştır. Uzun süre doğu felsefesi ve dinleriyle ilgilenen Marc, sanatın amacının aslında doğadaki biçimlerin nesnel görünümelerini yansıtmak değil, onların tinsel özlerini açığa çıkartmak olduğunu savunan Kandinsky'nin mistik görüşüne coşkuyla katıldı. Kandinsky'nin etkisiyle, bu tinsel özü en iyi ortaya koyabilecek yolun soyutlama olduğunu savundu. Doğanın yaşam gücünün en çarpıcı biçimiyle insan dışındaki canlılarda yansıdığına inanan Mack, hayvan çizimlerine yöneldi.

“ ‘Hayvanların doğalarında var olan yaşam duygusu, benim içimdeki tüm iyi şeyleri ortaya çıkartırken, çevremdeki dinsiz insanlar (en çok da erkekler), benim gerçek duygularımı coşturamadılar’ (Marc). Böylece ereğini ‘sanatın hayvanlaştırılması’ olarak tanımladı; hayvanlar ve doğa görünümünün özyapısı, dışavurumun katışıksız renkleriyle dengede tutmuş evrensel bir ritmi, kesintisiz organik bir biçimde birleştirir” (Richard, 2005, 80).

Franz Marc kendini sembolik renkler ve hayvan biçimleri şeklindeki ritmik hareketlerle ifade eder. Güçlü ve bükümlü konturları aradığı hayatiyet ve saflığı anlatır. En iyiyi aralıksız hareket ve devamlı bir çizgi akışı ile hayal eder. Çeşitli yapılara göre değişen bu hareket bazen yumuşak ve ahenkli, bazen dinamiktir.



Resim 14- Marc, Franz, Blue Horse I

Sanatçı	: Marc, Franz
Eserin Adı	: Blue Horse I
Yapım Trihi	: 1911
Orjinal Ebadi	: 112.5 x 84.5 cm
Tekniği	: Tual Üzerine Yağlı Boya
Bulunduğu Yer	: Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

Dikdörtgen bir tuval üzerine dikine resmedilen bu resimde sembolik bir doğa içinde ayakta duran bir at resmedilmiştir.

Tuvalin hemen hemen tam ortasında ayakta duran at figürü, önden ve sol yandan görülmektedir. At'ın başı aşağı ve sola doğru dönük olduğundan, anlından burnuna kadar inen düzlüğü, yüzünün sağ kısmını ve boynunun sağını (bize göre sağ) görmekteyiz. At geometrik, köşeli bir şekilde biçimlendirilmiştir. Griye yakın soğuk bir mavinin tonlarıyla resmedilen bu at gerçeklikten uzak, simgeseldir. Mavi rengin tonlarıyla ve konturlarla boyutlandırılmıştır. Beyaza yakın en açık tonlar atın anlı,

boynu ve boynundan ön ayaklarına kadar inen ön kısmında yer alır. Atın yelesi, ayakları, gözü, burnu, ağzı ve gövdesindeki bazı bölgeler en koyu tonlara sahipken geriye kalan kısımları orta ve açık tonlarda, sulu boya etkisiyle boyanmıştır. Mermer heykeli anımsatan bu biçim, üç boyut oluşturacak şekilde resmedilmiştir. Atın formunu oluşturan açık koyu lekeler ve keskin sert kavisler hareketi arttırmıştır.

Atın ön sağ (bize göre sağ) ayağının altından üç yapraklı uzun bir bitki görülmekte. Üç yapraktan en önde duran yaprak sol yana yatıktır. Diğer iki yapraktan ortadaki yukarı doğru dik çıkarken sağdaki yaprak sağ geriye doğru kıvrılmaktadır. Koyu yeşille boyanan bu bitki yer yer beyazlıklarla hacim verilmiştir. Bu bitkiyle atın sağ ayağı; düz, tek tonda kırmızı boyanmış bir zeminde yer almaktadır. Atın sol ön ve arka ayakları da açık ve koyu yeşil bir zeminde durmakta ve iki bacağının arasında arkada yeşil bir bitki görülmektedir. Atın sağ arka ayağı da pembe bir zemin de durmaktadır. Tuvalin alt kısmında kalan bu pembe, yeşil ve kırmızı alanlar, resmin üst kısmına göre daha sakin görünmektedir.

Atın gerisinde kalan mekân bir doğa soyutlamasıdır diyebiliriz. İçeride doğru yay çizen ve arka arkaya sıralanan tepecikler vardır. Tuvalin sağında alta arka arkaya sıralanan iki pembe tepe vardır bu tepeler bir birinden beyazlıklar bırakılarak ayrılmaktadır. Bu iki tepe yukardan aşağı doğru ilerledikçe boya şiddetini azaltıp yerini beyaza bırakmış, şeffaf sulu boya etkisi yaratmıştır. İki tepenin solunda aynı şekilde yüzeye sürülmüş sarı, atın arkasından tuvalin soluna kadar ilerlemektedir. Bu sarı yüzey öndeki atın mavisi ve arkadaki pembe tepecikler arasında dinamizm yaratmıştır.

Yine tuvalin sağında iki küçük tepenin üstünde daha büyük bir tepe yay çizmekte. Öndeki iki tepeye göre daha koyu bir tonda ve fırça vuruşları daha hareketli bir şekilde sürülmüştür. Üsten başlayarak yanlara ve alta doğru fırça vuruşları hafiflemiştir, renk soluklaşmıştır. Çevresindeki diğer renklerden yer yer bırakılan beyazlarla ayrılmaktadır. Bu tepenin de üstünde yine beyazla boş bırakılan bir alandan sonra mavi bir yay çizen başka bir tepe daha vardır. Fırça darbeleri hareketli bir şekilde belirgindir. Üst kısmı koyu ve belirginken aşağıya doğru indikçe

ton yerini yine beyazlığa bırakmaktadır. Bu mavinin arkasında, beyaza yakın soluk pembe bir yüzey ve bu yüzey üzerinde daha silik bir fırça darbesiyle verilen enine bir mavilik vardır.

Tuvalin solunda atın arkasında sarı zeminin hemen üstünde, tuvalin beyazlığı görünecek şekilde sürülen yeşil yüzey yer almaktadır. Yeşil yüzeyin üstünde bir fırça darbesiyle sağa yay çizen ince bir mavilik vardır. Onunda üstünde suluboya etkisinde, beyazlığın yoğunlukta olduğu soluk bir pembeyle yüzey renklendirilmiştir. Bu soluk pembe yüzey üzerinde resmin sol köşesinden dışarı çıkan ve tek fırça darbesiyle kalın bir yeşil yüzey vardır.

Renkler resmin genelinde şeffaf, suluboya etkisinde sürülmüştür. Mavi renk resme hakimdir. Sıcak ve soğuk renkler birbirine karışmadan yüzeye sürülürken içe doğru yay çizen biçimlerle birlikte bir ritim sağlanmıştır. Renkler fırça izleri belli olacak şekilde çoğunlukla tek tonda sürülmüştür.

Biçimler geometrik öğelerden oluşan keskin, sert köşeli ve yumuşak, yuvarlaktır. Yuvarlak ve köşeli formlar birlikte kullanılarak dinamizmi güçlendirmiştir. Resim, çeşitli yapılara göre değişen, yumuşak, ahenkli hareketlerle dolu doludur. At figüründe üç boyutluluk hissi varken arka zemindeki formlar tamamen iki boyutludur.

3.2.3. Aleksey von Javlensky (1864–1941)

Der Blaue Reiter'in en önemli elamanlarından biri olan Alexej Von Jawlensky, peyzaj çalışmalarında ekspresyonist tekniğin başlıca özelliği olan, yoğun ve kalın boya katmanlarıyla çalışarak, doğadaki toprak ve bitkilerin kütleli ağırlığını vermeyi başarılı olarak gerçekleştirmiştir.

Doğa resimlerinde Van Gogh'un etkileri görülür. Serbest fırça vuruşlarıyla, eserlerine ritim ve dinamizm kazandırır. 1908 ve 1909 yılları arasındaki peyzajlarında binalar, dağlar ve yollar sade, yalın form parçaları halinde, kalın ve

yoğun boya katmanlarıyla renkçi bir üslupta boyanmıştır. Ayrıca yapıtlarında gitgide incelen ve ritimli fırça darbeleri ve formları, yerini kalın ve geniş, sade boya yüzeylerine bırakmıştır.

1906 yılında resim yapmak için gittiği Murnau'da katı olmayan düzenlemelerle heybetli doğa görünümüleri yaratmıştır. Dış çizgileri koyu renkle belirlenmiş parlak renk alanları, iki boyutlu bir yapı oluşturdu. Biçimler, dış dünyanın izleri ve sanatçının iç dünyası arasındaki bileşimden ortaya çıkmıştır.

“...Jawlensky katı olmayan düzenlemelerle heybetli doğa görünümüleri yarattı. Dış çizgileri koyu renkle belirlenmiş parlak renk alanları, iki boyutlu bir yapı oluşturdu. Bu resimler, yine aynı günlerde yaptığı ölü doğa resimleri gibi, boyutsuz ve öyküsüzdür. Konular birbirleriyle değiştirilebilir ve hemen hemen tek başlarına hiçbir anlamları kalmamışlardır. Biçim, dış dünyanın izlenimleri ve sanatçının iç dünyası arasındaki bileşiminde ortaya çıkmıştır” (Richard, 2005, 63).



Resim 15- Alexey Georgievich Jawlensky, Still Life with a Vase and a Mug

Sanatçı : Alexey Georgievich Jawlensky
 Eserin Adı : Still Life with a Vase and a Mug
 Yapım Trihi : 1909
 Orjinal Ebadi : 49, 5 x 43 cm
 Tekniği : Tual Üzerine Yağlı Boya
 Bulunduğu Yer : Museum Ludwig, Köln, Germany

Hemen hemen tam bir kare tuval üzerine resmedilen bu resim, sadece dörtte birlik kısmı görülen bir masanın üstünde duran iki vazo ve bir saksının içinde yer alan çiçekler ayrıca bir bardak resmedilmiştir.

Resimde yer alan kırmızı yuvarlak masanın sol çeyreği (dörtte biri) üstten görülmekte, masanın geri kalan kısmı tuvalin dışına kalmaktadır. Resmin üçte ikisi üstten görülen bu masayla kaplıdır. Yuvarlak masa resmin sol alt çeyreğinden başlayıp bir yay çizerek resmin sağ üst köşesinin altından tuvalin dışına çıkmaktadır. İçeride doğru yay çizen bu kontur resme hareket katmıştır. Masanın etrafı siyah bir konturla sınırlı olup, kırmızı renk masaya tek tonda geniş bir yüzey oluşturacak şekilde boyutsuz sürülmüştür. Tuvalin solunda masanın bittiği yerden başlayıp tuvalin üstüne kadar düz çıkan uzun dikdörtgen bir sarılık vardır. Masadan geriye kalan üst boşluk mavi bir duvarı oluşturur. Bu mavi boşluk masanın kavisıyla sınırlıdır. Mavi ve sarı duvar, siyah bir konturla sınır oluşturmaktadır.

Tuvalin sağından başlarsak, masanın ortasında sol yarısı görülen, yan duran üçgen şeklinde köşeli bir örtü serilidir. Beyaz örtü, maviyle betimlenmiş, ortasında koyu kırmızı bir çiçek formu vardır. Örtünün alt kısmı siyah üst kısmı beyaz bir konturla belirlenmiştir. Bu örtünün sol ucunun üstünde resmin hemen hemen ortalanayan sarı ve üzerinde siyah çiçek desenleri olan, kulplu bir vazo yer alır. Vazonun kulpu sağa dönük, yandan görülmektedir. Bu vazo, solundan düz inen ve vazonun alt kavisini veren siyah konturla çevrili olup, tek tonda sarı renkli ve iki boyutludur. Bu vazonun içinde solda pembe büyük bir çiçek hemen sağında kırmızı bir çiçek ve bu çiçeklerin üst kısmında daha küçük yuvarlak halinde pembe çiçeklerle birlikte aralarına kondurulan açık maviyle hareketlendirilmiştir.

Resmin solunda masanın ortasında serili örtünün hemen üstünde yer alan küçük gri renkteki saksının içinde yeşil yapraklarıyla, pembe ve kırmızı tonlarında bir çiçek daha görülür. Bu saksı altında açık mavi bir kap vardır. Saksının ağzı siyah bir konturla çevrilidir. Saksının içindeki doluluk siyah renkle belirlenmiştir. Saksının içindeki çiçek yeşil yapraklarla başlayıp, üçü de aynı boyutta olan yan yana sıralanan biri pembe iki kırmızı çiçek ve ince bir dalla sola doğru uzanan diğerlerinden biraz daha büyük bir kırmızı çiçekten ibarettir. Yaprakları dışında çiçekler kırmızı masadan dışarı taşmış, arkadaki açık mavi duvar çiçeklere fon oluşturmuştur.

Resmin solunda masanın üzerinde yer alan siyah bir vazo daha yer almaktadır. Gövdesi bombeli vazonun etrafında beyaz ince konturlar bırakılmıştır. Vazonun üst yarısı, mavi duvarın üzerine taşmıştır. Bu vazonun içinde küçük yuvarlaklardan oluşan koyu mavi ve kırmızı çiçekler görülür. Bu çiçekler tuvalin üstünden dışarı taşmakta. Siyah vazonun önünde ve sarı vazoyla hemen hemen aynı hizada, üstten ve yandan görülen turuncu bir bardak yer almaktadır. Bardağın etrafı da beyaz ve siyah konturlarla çevrilidir. Bardağın üzerinde siyah geometrik bir desen vardır.

Masanın arkasında yer alan, bir üçgeni anımsatan geometrik mavi duvarın, sağ tarafı açık maviyle, geriye kalan sol kısmı ise orta tonda boyanmıştır. Tuvalin solunda yer alan ve siyah bir konturla birbirinden ayrılan, boyuna dikdörtgen sarı yüzey tek tonda ve düz boyanmıştır.

Resimdeki tüm nesnelerin (çiçekler, vazo, masa, duvar, örtü) etrafı konturlarla sınırlandırılmıştır. Yine aynı şekilde tüm bu nesneler hacim oluşturmayacak şekilde tek tonda düz boyanmıştır. Resimde sıcak ve soğuk renklerden oluşan bir denge vardır. Canlı renklerle resmedilen bu resimde kırmızı en baskın renktir, ikinci baskın renk düz tonda geniş bir alan sürülen mavidir. Kontrast renklerden oluşan bir hareket, ritim resme hâkimdir.

Resimdeki nesneler gerçeklikten yoksun, deforme edilmiştir. Konturlarla sınırlandırılıp öne çıkarılmıştır. Bu resimde de diğer dışavurumcu resimlerde olduğu gibi espas yoktur sadece önde arkada ilişkisi vardır. Nesneler yüzeye çekilmiştir, iki

boyutludur. Resmin yüzeye çekilip iki boyutlu resmedilmesi ilkel sanatın bir yansımasıdır diyebiliriz. Ayrıca biçimler, dış dünyanın izleri ve sanatçının iç dünyasının bir yansımasıdır.

3.2.4. August Macke (1887–1914)

Franz Marc'ın yakın arkadaşı olan August Macke'de Der Blaue Reiter sanatçılarından. Çalışmalarında konu olarak çoğunlukla doğa ve insan figürüne yer vermiştir.

1908 yılında Paris'te bulunduğu sırada Seurat, Cezanne ve Gauguin'in sanatını yakından incelemiştir. 1912'de Paris'te Robert Delaunay ile tanışmasıyla aralarında gelişen dostlukla birlikte onun çalışmalarından etkilenmiştir. Macke resimlerinde, mekânsal değerler ve rengin devinimi açısından Delaunay'dan etkilenmiştir.

“Yinede onun biçimini her şeyin üzerinde belirleyen, 1912'nin başında Delaunay'le bir araya gelişidir. Bu karşılaşma sonucunda dışavurumcu olmakla birlikte olağanüstü bir uyum sergileyen doğadan izlenimler taşıyan ve çıkış noktası olarak hep ışığın etkilerini kullanan yağlıboyalar ve suluboyalar yapar” (Wolf, 2005, 66).

Anlık izlenimleri, empresyonist olmayan bir görünümle sunması, içsel bir takım renk ve biçim algısındaki yorum gücünden kaynaklanır. Bazı resimlerinde, doğadaki formları, geometrik renk ve ton alanlarını parçalayarak oluşturur. Rengi yer yer vurucu ve saf renkleri açık-koyu valörlerin hakim olduğu planlar bütünü içinde kompoze eder.

Macke'nin dışavurumundaki en büyük farklılık ise fantastik ve düşsel bir sembolik anlayış içinde doğayı ele almasıdır. Özellikle doğada teknik ve kompozisyon açısından sembolik bir yaklaşıma sahip olması, ister istemez figürlerin algılanmasında da sembolik bir etki sağlar.

Dışavurum ifadesini, doğayla birlikte, insanda yansıtabilmek amacıyla, transparan boya tekniğini spontane bir rahatlıkla uygulamış olması, Macke'nin en önemli sanatsal başarılarındanıdır.



Resim 16 - August Macke, Girls Under Trees

Sanatçı	: August Macke
Eserin Adı	: Girls Under Trees
Yapım Trihi	: 1914
Orjinal Ebadı	: 119 x 159 cm
Tekniği	: Tual Üzerine Yağlı Boya
Bulunduğu Yer	: State Gallery for Modern Art, Munich, Germany

Kareye yakın yatay bir dikdörtgen üzerine resmedilen bu kompozisyon, doğada gezinti yapan bir gurup kıızı konu alınmıştır. Resimde ağaçlar arasında gezinen, ikisi tuvalin sağında, biri tuvalin tam ortasında arkası dönük ve üçü de tuvalin sol ortasında sohbet halinde görülen altı figür bulunmaktadır. Ayrıca tuvalin solunda bir ağaç yer almakta bu ağacın dalları tuvalin solundan ve üstünden dışarı taşmakta. İkinci ağaç ise hemen hemen tuvalin ortasında yer almakla birlikte üstten dışarı taşmaktadır.

Tuvalin sağıın da iki genç kız yüzleri birbirine dönük konuşur vaziyettedir. Sağdaki figürün, turuncu saçları ve yüzü iki tonda düz boyanmıştır. Kaşı, gözü, burunu ve ağzı çizilmemiştir. Mavi bir jile içine beyaz elbisesiyle görmekteyiz. Elbisesi düz hacimsiz boyanmıştır. Gövdesi sağa, yüzü solda duran figüre doğru çevrilmiş olması bu figürü oldukça hareketli kılmıştır. Sol eli (bize göre sol) göğsüne doğru havada çiçek gibi açık yeşil ve beyazlardan oluşan bir şey tutmakta. Renkler yüzeysel kullanılmış, boyut verilmekten kaçınılmıştır.

Sağda duran bu iki figür arasında tek tonda sürülen koyu bir mavi vardır. Bu mavi, iki figürü birbirinden belirgin bir şekilde ayırmıştır. Solda duran figürü arkadan ve sağ kolundan görmekteyiz. Bu figür sağdaki figüre göre daha az hareketli, sohbet halindedir. Figür, turuncu kurdeleli, hardal sarısı bir şapka takmaktadır. Turuncu saçlarının ışık alan kısımları oldukça açık tondadır. Figür kırmızı elbisesi üzerine beyaz bir jile ile görülmektedir. Bu figürde iki tonda yüzeysel bir şekilde ayrıntıdan uzak boyanmıştır. Bu figürün hemen altında tuvalin sağ alt köşesinde yuvarlak bir turuncu şerit yay çizmekte. Bu turuncu renk sol alttan başlayarak sağa doğru tuvalin dışına çıkarken renkte yerini griye bırakmıştır. Sağ alt köşede, yarım daire oluşturan bir form bulunmaktadır. Bu form turuncu kalın bir şerit, gri bir yüzey ve sarı bir formdan oluşmaktadır.

Tuvalin ortasında arkası dönük figürün ayakları tuvalin dışında kalmakta sadece üst bölümünü görmektedir. Yine saçlarının ışık aldığı kısımlar daha açık olmakla birlikte iki tondan oluşan turuncu saçlara sahip. Figürün başı hafifi sağa dönüktür. Bu figürde en sağda yer alan figür gibi mavi bir elbise üzerine beyaz bir jile giymiştir. Giydiği jile omuzlarda parlak beyaz aşağıya doğru grileşen jilesi ve elbisesi bir rengin iki tonu açık-koyu oluşturacak şekilde düz sade boyanmıştır. Figürün sağ kolu (bize göre sağ) görülmemekle birlikte sol kolu sola doğru kavisli ve eliyle elbisesini tutmakta. Bu figür de oldukça hareket halindedir.

Resmin gerisinde turuncu zemin üzerinde yüz yüze ayakta duran ve sohbet halindeki üç figürün ortada duranı beyaz bir elbise diğer iki figür ise mavi elbiseler içindedir. Mavi elbiseli iki figürün de saçları turuncu renginde, sağdaki figürün

saçları topluyken soldakinin açıktır. Sağdaki figür ile ortadaki figür şapka takmıştır. Beyaz elbiseli figürün saçları siyah ve yüzü bize dönüktür. Buradaki figürlerin yüzü de düz tek tonda boyanmış, kaş, göz, gibi ayrıntılar verilmemiştir. Bu figürlerde de diğer figürlere oranla daha az bir hareketlilik vardır ve diğer figürlere göre biraz daha az ayrıntıya sahiptirler. Figürlerin tuvaldeki dağılımıyla resimde hareket, ritim artmıştır. Figürlerin hepsi de mutlu ve o anın keyfini çıkarır gibidir.

Tuvalin solunda mat turuncu ve yeşil bir zeminde bir kıvrım çizerek yukarı çıkan ağacın gövdesi ve sol yanından sağa doğru yay çizen dalıyla birlikte karışık tonlardan (kahverengi, mor... gibi) oluşan koyu bir renktedir. Bu ağacın gür yaprakları tuvalin sol üs kısmını tamamen doldurmakta. Ağacın sağ alt yaprakları sarı, beyaz, açık yeşilken üst kısımları daha koyu ve mat bir yeşille yer yer maviye yakın bir yeşille boyanmıştır. Tuvalin ortasında kahverengi bir zeminden yükselen ve daha koyu kahverengi gövdesiyle, yaprakların arasında kahverengi dalları görülmektedir. Ağacın bu rengi de koyu-açık olmak üzere iki tonda düz detaysız sürülmüştür. Ağacın yaprakları açık ve koyu yeşille başlayıp orta ve sağ kısımlarda sarılıklara yer verilmiş sonra yine açık ve koyu yeşillere yer verilmiştir. Ağaçların yaprakları tuvalin üst kısmını tamamıyla kapatmıştır. Ağaçların yapraklarını oluşturan bu kısımlar detaysız bir şekilde lekesele sürülen fırça darbeleriyle oluşturulmuştur. Bu ağaçların arkasında ara ara görülen yüzey mavi ve iki boyutlu. Zemin karışık renklerde lekeler halinde belirlenmiş yüzeylidir.

Resimde; beyaz, mavi, kırmızı, sarı ve yeşil renklerin armonisi hâkimdir. Renklerin yüzeye sürülüş şekliyle yer yer hareketli yer yer daha sakin düz yüzeyler görülür. Figürler daha düz ve geniş bir alan oluşturacak şekilde boyanmışken, ağaçlar ve zemin daha parçalı hareketli lekeler halinde boyanmıştır. Figürlerin daha düz ve geniş yüzeyler halinde boyanması, figürleri ön plana çıkarmış, önemini arttırmıştır. Renkler birbirleri arasında yer yer kontrastlık oluşturmuş, resme canlılık vermiştir.

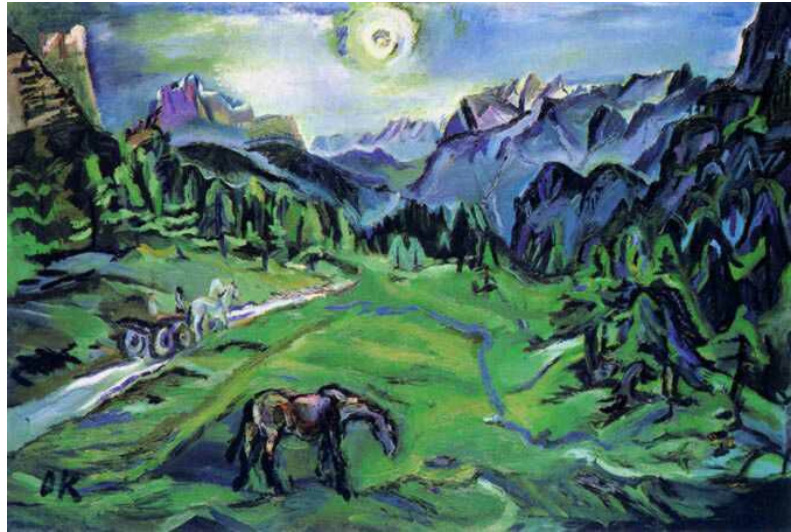
Diğer dışavurum resimlerinde olduğu gibi bu resimde de espas önde-arkada ilişkisi dışında yoktur. Resim yüzey resmi olup iki boyutludur. Biçimler, yalınlaştırılmış, özellikle yüzlerdeki detaylardan tamamen kaçınılmıştır. Renk

lekeleri, biçimleri oluşturmıştır. Bire bir resmedilmiş açık hava resminden tamamen uzak, sanatçının içsel bakışıyla ortaya çıkan formlardan oluşan bir yorumdur. Figürlerin resim yüzeyinde dağınık yerleştirilmesi hareketin daha geniş bir alanda hissedilmesini sağlamıştır.

3.2.5. Oskar Kokoschka (1886–1980)

Oskar Kokoschka, Van Gogh'dan çok etkilenmiş, Uzak Doğu Sanatı ile ilgilenmiştir. Portreleri, dışavurumun en önemli örnekleri arasındadır. “Dış çizgilerdeki sinirli bulanma, boya yüzeylerindeki sanki modelin bilinçaltını deşmek ister gibi şiddetle kazınmış izler -kimileri Kokoschka'nın ‘gözlerinde röntgen ışınlar’ olduğunu ve ruh çözümleyici sezgileri bulunduğunu söylüyordu- betimlenen kişilerin yüzündeki hastalık ruh haliyle birleşince fin de siècle'in (19. yüzyıl sonu) entelektüel havası, kapsamlı bir çözümlemeyle karşımıza çıkıyordu” (Wolf, 2005, 60).

Kompozisyonlarını, bazen alegorik, bazen alaylı, bazen de acı trajik tonunda kendini belli eder. Güçlü ton çelişkileri taşıyan manzara resimlerinin parlak renklerinde, Fovlar'dan etkilendiğini belli eder. “Resimlerini renkli çizgili bir prizmatik ağ ve renk yamalarıyla kapladı; böylece rengi bir duyusal dışavurum ögesi olarak ortaya koydu” (Rihard, 2005, 73).



Resim 17- Oskar Kokoschka, Dolomite Landscape

Sanatçı : Oskar Kokoschka
 Eserin Adı : Dolomite Landscape
 Yapım Trihi : 1913
 Orjinal Ebadı : 82 x 119 cm
 Tekniği : Tual Üzerine Yağlı Boya
 Bulunduğu Yer : Museum: Private Collection

Enine dikdörtgen bir tuval resmi olan bu kompozisyonda, bir doğa resmi konu edinilmiştir. Dağlarla ve ağaçlarla çevrili bir düzlük, bu düzlükte yer alan yolda ilerleyen bir at arabası ve yeşil çayırda otlayan ya da gezinen bir at görülmektedir. Bu doğa resmi yüksek bir tepeden, kuşbakışı bir izlenimle kompoze edilmiştir.

Tuvalin sağından başlarsak eğer, sağ köşeden başlayıp tuvalin ortasına doğru inen dağ sırası, siyah konturlar ve mat mavilerle boyanmıştır. Konturlar resmin formuna göre şekillenip kesik kesik kıvrık fırça darbeleriyle zikzak oluşturur gibi kullanılmıştır. Dağların maviye boyalı yüzeyleri açık-koyu iki tonunda kullanılmış olması, konturlarla birlikte ritmi artırmıştır. Dağdan tuvalin altına doğru inildiğinde yer yer kontur ve nötr yeşille belirlenen ağaçlar görülmektedir. Parçalı kullanılan boya yüzeyleriyle belirlenen bu ağaç grupları da oldukça hareketlidir. Sağda yer alan bu dağ sırası, tuvalin ortasına doğru ilerledikçe daha sade, düz boyanmış, dağların formunu belirleyen konturlar daha azalmış ve renk daha açılmıştır.

Tuvalin solundaki dağlar sağa göre daha az yoğunluktadır. Bu dağlar mor ve kahverengiye yakın bir tonda ayrıca siyah konturlarla biçimlenmiştir. Bu dağların eteklerinde de siyah konturlarla belirlenmiş yeşil ağaçlar sıralanmıştır. Sağlı sollu dağ eteklerinde yer alan bu ağaçlar dağ eteklerini takip ederek tuvalin ortasına doğru ilerlemekte ve tuvalin tam ortasında birleşiyormuş gibi görülmektedir. Böylece parçalı fırça vuruşlarıyla oluşan siyah konturlu yeşil ağaçlar hareketi ve yoğunluğu tuvalin sağ ve solundan tuvalin ortasına kadar taşımaktadır. Ayrıca dağlarda geriye doğru tuvalin ortasında arka arkaya sıralanıp, daha soluk tonlarda, düz ve geniş alanlarla boyanmıştır. Dağların bize yakın olan kısımlarına göre daha sade yüzeyler

oluşturmaktadır. Yoğunluk ve hareket sağlı solu yer alan bu dağ sıralarında toplanmıştır.

Dağların bitimiyle başlayan gökyüzü, daha sakin bir yüzey olarak görülmektedir. Mavi beyaz ve grilerden oluşan gökyüzü yanlara doğru mavi ve ortada beyaz ağırlıklı lekeseldir. Tuvalin tam ortasında ve üst sınırında beyaz, gri ve mavilerden oluşan dairelerle bir güneş veya parlak bir ay yer almaktadır. Gece resmine benzeyen bu doğa resminde gökyüzündeki parlaklık etrafı aydınlatmaktadır. Dağların geriye doğru renginin fululaşmasından oluşan derinlik, gökyüzünün ortasındaki beyazlıkla yüzeye yaklaştırılmıştır. Ayrıca gökyüzünde kullanılan beyaz resmin en açık tonudur.

Dağ eteklerinde yer alan ağaçlardan sonra tuvalin alt orta kısmında geniş boş bir çayırılık yer almakta. Bu çayırılığı bir yol ikiye bölmektedir. Yolun altta kalan kısmı en geniş alını oluşturur. Yolun üstünde kalan kısım ise daha dar bir alandır. Bu alan yolun altında kalan ve sağ ağaçlığa kadar uzanan düzlüğün hemen hemen altında biri kadardır. Bu alan mat yeşil-mavi renklerde parçalı yüzeyler oluşturacak şekilde ve bu düzlüğün formunu belirleyen siyah konturlarla belirlenmiştir.

İki çayırılığı birbirinden ayıran bu yol, tuvalin sol alt çeyreğinden başlayıp soldaki ağaçların takip ederek soldaki ağaçların içine doğru kıvrılmakta. Yol, gri tonda başlayıp, beyazlıkla tuvalin ortasına doğru ilerledikçe daralmakta. Yolun tam ortasında yer alan at arabası, ağaçlar arasında kaybolan yolda ilerlemektedir. Bu at arabasını çeken iki beyaz at ve arabayı yönlendiren bir sürücüsü vardır. Uzaktan görülen bu at arabası, figür ve atlar siyah konturla ve boya lekeleriyle biçimlendirilmiştir. Uzaktan görüldüğü için bu at arabası, tuvalde oldukça küçük bir yer kaplamakta.

Yolun altında kalan ve sağdaki ağaçlıklara kadar olan düzlük daha geniştir. Hemen hemen tuvalin üçte birini oluşturacak kadar. Bu çayırılık üsteki çayırılık gibi yer yer siyah konturlarla ve yeşil ağırlıklı olmak üzere mavi boya lekeleriyle oluşturulmuştur. Bu çayırılığın girinti ve çıkıntıları da rengin tonlarıyla detaya

inilmeden verilmiştir. Sağda uzanan yolun bitiminden başlayıp tuvalin sağ alt köşesindeki ağaçların içine doğru kıvrılan bir mavilik görülmektedir. Bu mavilik çok belirgin olmamakla birlikte küçük bir su akıntısına benzemektedir. Ayrıca bu çayırlığın hemen hemen ortasında ve tuvalin alt kısmında yer alan bir at görülmektedir. Bu at ayakta başı aşağıya doğru gezinip, besleniyor gibidir. Başı sağa doğru, yandan görülen bu at, kesik siyah konturlarla belirlenmiş, koyu tonlar ağırlıklı olmak üzere yer yer beyaz lekelerle boyanmıştır. Bu at'ta resim düzleminde küçük bir alanı kaplamaktadır.

Mavi, yeşil, beyaz ve siyah bu resimde kullanılan ağırlıklı renklerdir. Renkler tamamıyla soğuk renklerden oluşmuştur. Bu renklerle hissettirilmek istenen huzursuz, karamsar hava etkileyici bir şekilde verilmiştir. Tuvalin üst yarısına mavi, alt yarısına ise yeşil renk hâkimdir. Koyu ve orta tonların hâkim olduğu bu resimde açık mavi kullanılarak bir rahatlama, hareket sağlanmıştır.

Lekeler oluşturarak sürülen renkler siyah konturlarla sınırlandırılıp biçimleri oluşturmuştur. Biçimler kaba, tek hamlede sürülen fırça darbesiyle verilmiştir. Siyah kaba konturlarla hareketli ve soğuk renklerle kasvetli bir hava resme hâkimdir. Bu kasveti, yer yer kullanılan açık maviler azda olsa dağıtmıştır. Tuvalin sağlı sollu ortasında yer alan dağlar ve ağaçlar, sert ve köşeli biçimlerle yoğunluğu ve hareketi resmin iki yanından başlayarak ortasına doğru toplamaktadır. Zemin ve gökyüzü daha düz ve yumuşak geçişlerle boyanarak en sakin alt ve üst yüzeyleri oluşturarak dengeyi korumuştur. Resimdeki her şey detaysız kaba bir şekilde ele alınmıştır. Derinlik tüm dışavurumcu resimlerde olduğu gibi önde-arkada ilişkisi dışında yoktur. İki boyutlu yüzey resmidir.

SONUÇ

Ekspresyonizm de, diğer akımlara oranla gerek oluşum süreci açısından, gerek tartıştığı sorunsallar açısından toplumsallıkla en çok iç içe olan akımdır. Dolayısıyla Ekspresyonizm, bir hayat anlayışı ve düşünce tarzıdır. Bu nedenle, 20. yüzyılın başındaki sanayileşme, kentleşme ve bunların getirdiği toplumsal, ruhsal durumlara karşı iç dünyalarını diledikleri gibi aktarmasına neden olmuştur. Tedirginliği, başkaldırıyı psikolojik öğeler kullanarak hissettirme, yoğun olarak görülmektedir.

Die Brücke ve Der Blaue Reiter grupları, natüralist yaklaşımın doğayı olduğu gibi ele almasına karşı çıkarak, konuların sanatçıların iç dünyasına göre farklılık göstermesiyle; soyutlamaya gidilmiş, biçim bozulmuş ve renkler sembolikleşmiştir. Renk konusunda da kendinden önceki anlayışların dışına çıkmıştır. Doğadaki renk biçimleri artık olduğu gibi değil, tam tersine sanatçının algılayıp içselleştirdiği nesnelerin kendi içindeki uyumudur. Ekspresyonist resimlerde perspektif ortadan kalkarken, çarpıcı, zıt renkler kullanılmış, biçimin nesnel görünüşü bozularak aşırı deformasyona gidilmiştir. Renkler yüzeye, hızlı ve kıvrak fırça darbeleriyle kaba bir biçimde sürülmüş, canlı renkler, anlatımın şiddetini arttıran bir unsur olmuştur.

Her iki grupta Afrika ve Okyanusya halklarında görünen ilkel, geometrik biçimleme ve abartmaları resimlerinde kullanarak, sanatı yeniden değerlendirip insanın kökenlerini yakalamak istemişlerdir. Resim, heykel ve baskılarda yalın biçimler, sade figürle ve rengin güçlü, sarsıcı bir şekilde yan yana kullanılmasıyla primitif sanatın etkisini göstermişlerdir.

Die Brücke sanatçıları çarpıtılmış figürlerle ve renklerle kötü, yabancılaştırılan dünyayı gösterme adına modern kent imgelerini kullanmıştır. Die Brücke sanatçıları Der Blaue Reiter sanatçılarına göre toplumsal sorunlara biraz daha iç içedir. Der Blaue Reiter sanatçıları ise Almanya'nın çağdaş sanat sorunlarına, resim sanatının biçimsel problemlerine çözüm getirmeye çalışmışlardır. Resimlerinde de Der Blaue Reiter sanatçılarına göre daha kaba biçimler, daha sert

fırça darbeleri görülür. Der Blaue Reiter sanatçılarının resimlerinde ise sembolik biçimlerden soyuta doğru bir gidiş görülmektedir.

Ekspresyonizm, gerek insanın iç dünyasına yönelmesiyle gerekse konuları yansımasıyla Modern Sanata yol göstermiştir. Soyut Dışavurumculuk ve Neo Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk) sanat anlayışlarının çıkış noktası olmuştur. 1940'ların ortalarında New York'ta ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm, sanatçıların gerçek nesnelerin temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve biçimle ifade etmişlerdir. 1970'de Neo Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk) resim anlayışı da genel olarak Modernizme bir tepki içermektedir. Kısacası geleneklere, otoriteye karşı durmuştur. Post Modernizm'le gelişen çoğulcu anlayışla birlikte yeniden bireysel, renkçi, boyayla yapılan resme dönüş olmuştur. Resimde belli tek bir kültür anlayış ya da biçimleme anlayışıyla sınırlı kalmamıştır. Çağdaş Türk resminde, Ekspresyonizmin yol açtığı Soyut sanat ve figüratif sanatın gelişiminde, Ekspresyonizmin etkileri olmuştur. Günümüzde de hala bu anlayış doğrultusunda sanatını devam ettiren birçok sanatçı vardır. Bu sanat anlayışları Ekspresyonizmden etkilenmiş ve kendi çağlarına uygun biçimde yeniden gözden geçirmişlerdir.

Bu çalışmayla, geleneksel sanattan modern sanata geçiş dönemine, Ekspresyonizm akımıyla değinerek, bu geçiş sürecinin daha iyi kavranması ve bundan sonraki çalışmalarındaki ifade arayışlarımda biçim bozma ve renk kullanımında yol göstermesi beklenmektedir.

KAYNAKÇA

AKDUMAN, Aydın, (2008), **Ekspresyonizm ya da Dışavurumculuk**, İndirme Tarihi: 11.01.2009, <http://www.anlamak.com/xbtu/ekspresyonizm-ya-da-disavurumculuk>.

AKKAYA, Tayfun; BEKSAÇ, Engin, (1990), **Avrupa Resim Sanatı**, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

AYTAÇ, Gürsel, (2005), **Çağdaş Alman Edebiyatı**, İstanbul: Ebabil Yayıncılık.

BAŞAR, Sevgi, (2006), **Toplumsal Değişimler Açısından Picasso'nun "Guernica", El Greco'nun "5. Mührün Açılışı", Goya'nın "Mayıs'ın 3'ü" Adlı Resimlerinin İncelenmesi** (Yüksek Lisanstezi), İstanbul: Marmara Üniv.

BATUR, Enis, (2003), "Dışavurumculuk" Hermann Bahr, (Doğan Şahiner), **Modernizmin Serüveni**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BATUR, Enis, (2003), "Resimde Dışavurumculuk" Friedrich Bayl, (Sema Rifat), **Modernizmin Serüveni**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEAUJEAN, Dieter, (2005), **Vincent Van Gogh, Hayatı ve Eserleri**, İtalya: Literatür Yayınları.

BERGER, John, (çev: Yurdanur Salman) (2006), **Görme Biçimleri**, İstanbul: Metis Yayıncılık

BİGALI, Şeref, (1984), **Resim Sanatı**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

CİNGÖZ, Hakan, (2008), **Gericault, Goya ve Delacroix'nin resimlerindeki Romantik Yaklaşımın İrdelenmesi** (Yüksek Lisanstezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniv.

ÇELİK, Haydar, (1999), **Maniyerizmin Sanat Felsefesi**, İstanbul: Engin Yayıncılık.

CREPALDİ, Gabriele, (çev: Durdu Kundakçı), (2004), **Artbook Ekspresyonizm**, Ankara: Dost Kitapevi.

GENÇ, Adem, (1987), **Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Yayınları, s.55–61.

GOMBRİCH, Ernst H., (çev: Erol Erduran, Ömer Erduran), (2004), **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitapevi.

GÜRBÜZ, Siyabe, (1999), **Çağdaş Resimde Biçimselliğin Ritim ve Hareket Estetiğine Dönüşüm Süreci** (Yüksek Lisans tezi), Samsun: 19 Mayıs Üniv.

İPŞİROĞLU, Nazan; İPŞİROĞLU Mazhar, (1993), **Sanatta Devrim**, İstanbul: Remzi Kitapevi

KINAY, Cahit, (1993), **Sanat Tarihi** “Rönesanstan Yüzyılımıza –Geleneksel’den Modern’e”, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

KOBAL, Yunus (2000), **I. Dünya Savaşı Öncesi Almanya**, Ankara: Hacettepe Üniv. Doktora Tezi.

LİONEL, Richard, (çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy), (2005), **Ekspresyonizm – Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitapevi

LYNTON, Norbert, (çev: Cevat Çapan; Sadi Öziş), (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitapevi.

SCHUL, Klaus, (çev: Yavuz Erkoç), (2006), **Alman Kültürü ve Tarihi**, Ankara: Orient Yayınları

TUNALI, İsmail, (1996), **FELSEFE IŞIĞINDA MODERN RESİM**, İstanbul: Remzi Kitapevi.

TURANİ, Adnan, (2003), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitapevi.

TURANİ, Adnan, (1997), **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Türk Dil Kurumu ‘Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü’nde’, (2009), **Dışavurumculuk, Renk, Biçim**, İndirme Tarihi: 19. 01, 2009, <http://tdkterim.gov.tr>.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet, (2009), **Rönesans Resim Sanatı**, İndirme Tarihi: 20.10.2009, http://lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=60&pageID=22&lang=TR&bhcp=1.

WOLF, Norbert, (Mehmet Tahsin Yalım) (2005), **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**, İstanbul: Remzi Kitapevi

WORRINGER, Wilhelm, (çev: İsmail Tunalı), (1963), **Soyutlama ve Einfühlung**, İstanbul: Baha Matbaası.

YALIM, Yalçın, (2001), **Soyut Resimde Biçim Yüzey İlişkisi** (Yüksek Lisanstezi), Eskişehir: Anadolu Üniv.

YILDIRIM, Cemal, (2004), **Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü**, Ankara: Doruk Yayıncılık

<http://www.yenimakale.com>, (2009), **Almanya’nın Teknoloji Devrimi**, İndirme Tarihi: 22.10.2009, <http://www.yenimakale.com/teknoloji/1199-almanyain-teknoloji-devrimi.html>.

ÖZGEÇMİŞ

- 1977 Elazığ doğumlu,
- İlk, orta ve lise öğrenimini Elazığ'da tamamladı,
- 2000 İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği programına alındı,
- 2004 İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği programdan mezun oldu.