



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ FİGÜRATİF RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU
PORTRERLER**

ŞEVVAL KARABOĞA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN: DOÇ. UMUT KAYAPINAR

ANTALYA/2023



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ FİGÜRATİF RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU
PORTELER**

ŞEVVAL KARABOĞA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN: DOÇ. UMUT KAYAPINAR

ANTALYA/2023

KABUL VE ONAY SAYFASI

Şevval KARABOĞA tarafından hazırlanan “Günümüz Figüratif Resim Sanatında Dışavurumcu Portreler” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat/Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir./...../.....

Jüri Başkanı	Dr. Öğretim Üyesi Melis SUCUĞULU DOĞAN	
Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Umut KAYAPINAR	
Jüri Üyesi	Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPÇUĞLU	

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

.....

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜRLER

I. Dünya Savaşının getirmiş olduğu siyasi, toplumsal ve psikolojik etkiler özellikle sanatçıları derinden etkilemektedir. Dönemin sanatçıları yaşadıkları içsel çöküntüyü özgür bir üslupla aktarabilmek için bir takım yeni arayışlar içine girmektedir. Bu yeni adım, Almanya’da, gerçekliğin kişide bıraktığı derin duyguların hedef alınması Dışavurumculuğun ilk temellerinin atıldığını göstermektedir. Realist anlatımı reddeden Avrupalı sanatçılar bozulmuş çizgi-form anlayışı ve şiddetli renklerle sanatçının duygusal dünyasının aktarılması hedeflenmektedir.

1912 yılında Almanya’da Dışavurumculuğun doğmasıyla birlikte 1914’te I. Dünya Savaşının patlak vermesi tüm dünyayı sarsmaktadır. Bu üslup, Avrupa ülkelerine yayılarak yeni öncü akımlarında ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Buna bağlı olarak Türkiye’de Cumhuriyetin ilanıyla gerçekleşen radikal değişimler, Avrupa’da eğitim gören sanatçılarımızın etkileri, memlekete döndüklerinde Dışavurumculuk akımının temelini atıldığı gözlemlenmektedir. Siyasi, toplumsal, dini ve psikolojik olayların yanında kültürel mirası da içinde barındırarak yeni ifade biçimi ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Kübist ve Fovist etkilerinde yer aldığı resimlerde biçim bozulmaları da kullanılmaktadır.

Dışavurumcu üslubu Avrupalı ve Türk sanatçılar üzerinden karşılaştırmalı eser örnekleri ile biçim bozulmalarının nasıl yorumlandığını görsel ve yazınsal kaynak düzenlemek amacıyla yazmış olduğum bu tezin görevini yerine getireceği inancımı taşımaktayım.

Günümüz Figüratif Resim Sanatında Dışavurumcu Portreler adlı tezin oluşumunda, katkılarını ve bilgilerini benden esirgemeyen tez danışmanım sayın Doç. Umut Kayapınar’a teşekkür ediyorum.

Şevval KARABOĞA

... /... /2023

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Şevval KARABOĞA
	Numarası	202153002001
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Umut KAYAPINAR
	Tezin Adı	Günümüz Figüratif Resim Sanatında Dışavurumcu Portreler

ÖZ

Resim sanatının özü biçim, renk ve çizgiden oluşmaktadır. Her dönemin sanat anlayışına bakıldığında bu üç faktör değişim göstermektedir. Modern sanat döneminin başlamasıyla birlikte Rönesans dönemi gibi yeniden bir doğuş yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda sanatçıların yaşadığı dönemi sorgulayarak kendilerini ifade edebilecek yeni arayışlar içine girdikleri görülmektedir. Akademik kuralların güzellik algısına hitap eden orantılı form, doğru perspektif ve gerçekçi renk anlayışının Ekspresyonistler tarafından reddedilmesiyle iç dünyanın yansıtılması esas alınmaktadır. Dolayısıyla yeni “ifadecilik” ve “dışavurum” sözcükleri sanatçının aynası olduğu düşünülmektedir.

20. yüzyılın başlarında savaş nedeniyle ortaya çıkan siyasal ve toplumsal sorunlar sanatın yeniden şekillenmesine neden olduğu söylenebilmektedir. Ortaya çıkan Ekspresyonizm akımı görünen gerçekliği değil, görünen gerçeklikten edinilen izlenimi, sanatçının iç dünyasında şekillenerek yeni bir anlatım biçimi oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda özgür ifade aracı olarak kullanılan biçim bozulmaları sanatçının bilinçli olarak yaptığı bir eylem haline gelmektedir.

Batı'da gelişmeye devam eden dışavurumcu hareketler Türk resmine de yansıdığı görülmektedir. Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilen Türk ressamalar ülkeye geri döndükleri dönemde ilk temelleri atıldığı gözlemlenmektedir. Türk resim sanatında dönemin siyasi ve toplumsal olaylarının yanında kültürel mirasın getirdiği bir estetik anlayışı da oluşmaktadır. Bununla birlikte figüratif resmin biçimsel bozulmalara uğradığı ve renkçi bir anlayışın ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Bu tez konusunda, Avrupa'da ortaya çıkan Dışavurumculuk akımının sanata ve sanatçıya yansımaları, Dışavurumculuğun Türk resim sanatına nasıl etkiler bıraktığını ve figüratif resimde deformasyon sürecinin nasıl işlendiğini gözlemlemek amacıyla çeşitli eser örnekleri üzerinden sanatçı karşılaştırmaları yapılarak incelenmesi amaçlanmaktadır. Eser karşılaştırmaları; literatürde biçim bozulmalarının sınırlı örneklerle incelenmesi bakımından daha geniş perspektiften araştırılması amacıyla yapılmıştır. Karşılaştırmalarda ortaya çıkan sanatçıların birbirinden etkilenmesi veya rastlantı sonucu benzerlik gösterme durumları detaylı olarak açıklanmıştır. Aynı zamanda yazılan bu tez kapsamında Şevval Karaboğa'nın çalışmalarına yansıyan Dışavurumcu hareketin etkileri, ünlü ressamların eserlerini rastlantısal olarak nasıl anımsattığı, biçim bozulmalarının figür üzerindeki psikolojik etkileri açıklanmaya çalışılmıştır. Yazılan tez konusunun biçim bozulmaları kapsamında günümüze kaynak olacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler; Figür, Resim, Portre, Biçim Bozma, Dışavurum.

AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Şevval KARABOĞA
	Number	202153002001
	Department	Painting
	Supervisor	Doç. Umut KAYAPINAR
	Thesis Title	The Expressionist Portraits in Today's Fgurative Painting Art

ABSTRACT

The essence of the art of painting consists of form, color and line. When we look at the understanding of art of each period, these three factors show changes. It is observed that there was a Renaissance effect with the beginning of the modern art period. In this context, it is seen that artists have entered into new searches that can express themselves by questioning the period they lived in. The reflection of the inner world is based on the rejection of proportional form, correct perspective and realistic color understanding by Expressionists, which appeal to the perception of beauty of academic rules. Therefore, the new words 'expressiveness' and 'expressiveness" are considered to be the mirror of the artist.

20. it can be said that the political and social problems that arose due to the war at the beginning of the century caused the reshaping of art. It is observed that the emerging current of Expressionism is not the visible reality, but the impression gained from the apparent reality, which takes shape in the artist's inner world and creates a new form of expression. In this context, the distortion of forms used as a means of free expression becomes a conscious action of the artist.

The expressionist movements that continue to develop in the West are also reflected in Turkish painting. It is observed that the first foundations were laid when the Turkish painters who were sent to Europe for art education returned to the country. In addition to the political and social events of the period, an aesthetic understanding of cultural heritage is also formed in Turkish painting. However, it is observed that figurative painting has undergone formal distortions and a colorist understanding has emerged.

In this thesis, it is aimed to examine the reflections of the Expressionism movement emerging in Europe on art and the artist, how Expressionism affects Turkish painting art, and how the deformation process is processed in figurative painting by making artist comparisons through various examples of works in order to observe. Comparisons of works have been made in order to investigate the distortions of form in literature from a broader perspective in terms of examining them with limited examples. The situations in which the artists who appear in the comparisons are influenced by each other or show similarities as a result of coincidence are explained in detail. Within the scope of this thesis, which was written at the same time, the effects of the Expressionist movement reflected in the works of Shawval Karaboga, how it accidentally reminds the works of famous painters, the psychological effects of shape distortions on the figure were tried to be explained. It is thought that the written thesis topic will be a source for the present within the scope of form distortions.

Keywords; Figure, Painting, Portrait, Deformation, Expressionism.

İÇ

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	i
TEŞEKKÜRLER	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT	v
GÖRSEL DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: DIŞAVURUMCULUK SANAT AKIMINA GENEL BİR BAKIŞ	4
1.1. Avrupa’da Dışavurumcu Hareketler	6
1.1.1. Die Brücke (Köprü).....	6
1.1.2. Der Blaue Reiter (Mavi Atlı)	13
1.1.3. Der Sturm (Fırtına).....	21
1.2. Figüratif Resim Sanatında Dışavurumcu Sanatçılar	27
İKİNCİ BÖLÜM: BİÇİM BOZMA (DEFORMASYON) VE TARİHSEL SÜRECİ	50
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SANATÇILARIN YAPMIŞ OLDUKLARI ESERLER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİÇİM BOZMA ÖRNEKLERİ	59
3.1. Leonardo da Vinci ve Emil Nolde’nin “Son Akşam Yemeği”.....	60
3.2. Gabriele Münter “Anna Rosland” ve Chaim Soutine “Kırmızılı Kadın”	63
3.3. Pablo Picasso “Dora Maar’ın Portresi” ve Marc Chagall “Yedi Parmaklı Otoportre”	66
3.4. Egon Schiele “Uzanmış Kadın” ve Lucian Freud “Sıçanlı Çıplak Adam”	69
3.5. Jacobo Pontormo ve Max Beckmann’ın “Çarmıhtan İndiriliş”	72
3.6. Caravaggio “Kart Keskinleri” ve Otto Dix “Skat Oyuncuları”	75
3.7. Velazquez “İsa’nın Çarmıha Gerilişi” ve Antonio Berni “Apartmanda İsa”	77
3.8. Francisco Goya “3 Mayıs 1808” ve Yue Minjun “İdam”	80

3.9. James Ensor “Maskeli Otoportre” ve Yue Minjun “İsimsiz”	83
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: TÜRK SANATÇILARIN YAPMIŞ OLDUKLARI ESERLER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİÇİM BOZMA ÖRNEKLERİ	85
4.1. Nurullah Berk “Odalık” ve Dominique Ingres “Büyük Odalık”	87
4.2. Ferruh Başağa “Portre” ve Henri Matisse “Madam Matisse: Yeşil Çizgi”	89
4.3. Mümtaz Yener “İlan Tahtası” ve Yue Minjun “Güneş 2000”	91
4.4. Picasso “Ağlayan Kadın” ve Mehmet Güteryüz “İsimsiz”	94
4.5. Modigliani “Mavi Gözlü Kadın” ve Neşe Erdok “Aslı”	96
4.6. Francis Bacon “Otoportre” ve Alp Tamer Ulukılıç “Portre”	99
BEŞİNCİ BÖLÜM: ŞEVVAL KARABOĞA’NIN RESİMLERİNDE DIŞAVURUMCU PORTRE YANSIMALARI	102
SONUÇ	127
KAYNAKÇA	130
EKLER	139

GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel.1	Willendorf Venüsü, 11 cm, Viyana Doğa Tarihi ve Müzesi.	2
Görsel.2	E. L. Kirchner, “Die Brücke (Köprü) Birliği Sanatçıların Mührü”, 28,5 cm x 22,2 cm, dokulu kâğıt üzerine tahta baskı, 1906.	8
Görsel.3	E. L. Kirchner, “Brücke Manifesto”, 28,8 cm x 22,2 cm, dokulu kâğıt üzerine tahta baskı, 1906.	9
Görsel.4	Erich Heckel, “Sahilde”, ağaç baskı, 1923.	9
Görsel.5	E. L. Kirchner, “Divandaki Çıplak Kız”, 8,4 x 10 cm, tahta baskı, 1905.	10
Görsel.6	E. L. Kirchner, “Dr Robert Binswanger Başı”, ağaç baskı.	11
Görsel.7	Max Pechstein, “Sergi Afişi” (Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner, Pechstein’in Portreleri), 83,8 x 60 cm, ağaç baskı 1905.	12
Görsel.8	Kirchner, “Dresden’deki Brück Sergisi İçin Afiş, 10,1 x 101 cm, ağaç baskı, 1906.	12
Görsel.9	Robert Deluaunay, “RitimYaşam Sevinci”, 200 x 228 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi / Paris, 1930.	13
Görsel.10	Sonia Delaunay, “Soyut Girdap”, 50 x 65 cm, kâğıt üzerine litografi, 1970.	14
Görsel.11	Wasali Kandinsky, “Renk Çalışması: Konsantrik Daireler ile Kareler”, 23,8 x 31,4 cm, kâğıt üzerine suluboya ve guaj boya, Lenbachhaus/Müni, 1913.	14
Görsel.12	Wassily Kandinsky, “Mavi Atlı”, 52,1 x 54,6 cm, 1903.	15
Görsel.13	Franz Marc ve Wassily Kandinsky, “Der Blaue Reiter Almanac Kapağı”, 29,8 x 21,6 cm, kâğıt üzerine mürekkep, 1912.	17
Görsel.14	Franz Marc, “Mavi At I”, 112 x 84,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1911.	17
Görsel.15	Franz Marc, “Manzaradaki Hayvanlar”, 1,25 x 99 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1914.	18
Görsel.16	Wassily Kandinsky, “Renkli Yaşam”, 130 x 165 cm, tuval üzerine tempera, 1907.	18
Görsel.17	Wassily Kandinsky, “Kompozisyon 2 İçin Çalışma”, 97,5 x, 130,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909-1910.	19
Görsel.18	Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, 140 x 121 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1923.	19
Görsel.19	August Macke “İnekler ve Deve ile Manzara”, 47 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1914.	20
Görsel.20	August Macke, “Büyük Parlak Vitrin”, 1,07 cm x 83 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1912.	20
Görsel.21	Der Sturm’un 1. Yıl 13. Sayı, 26 Mayıs 1910.	22

Görsel.22	Oscar Kokoschka, "Herwarth Walden'in Portresi", 100 cm x 69,3 cm, tuval üzerine yağlıboya, Stuttgart Devlet Galerisi, 1910.	23
Görsel.23	Oscar Kokoschka, Der Sturm'da yer alan Herwarth Walden portresi, 1910.	23
Görsel.24	Franz Marc, Uzlaşma, 3. Cilt, Sayı 125/126, Eylül 1912.	24
Görsel.25	L. Moholy Nagy, Der Sturm dergisi için kapak, kâğıt üzerine linolyum baskı, 1922.	25
Görsel.26	E. L. Kirchner, Dans Okulu, Der Sturm dergisi ön kapağı, gravür, 1911.	25
Görsel.27	Oscar Kokoshcka, Otoportre, 1916.	26
Görsel.28	Paul Klee, Yerleşik Bir Masaya Çekilmiş Merhum, 1917.	26
Görsel.29	James Ensor, "Entriya", 89,5 x 149 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1890.	30
Görsel.30	Edward Munch, "İskelede Kızlar", 86 x 75 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1927.	31
Görsel.31	Edward Munch, "İskelede Kızlar", 62,2 x 52,7 cm, kâğıt üzerine gravür, 1919-1920.	31
Görsel.32	Edward Munch, "Çığlık", 91 x 73,5 cm, karton üzerine yağlıboya, tempera ve pastel boya, 1893.	32
Görsel.33	Emil Nolde, "Maske Natürmort III", 74 x 78 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1911.	33
Görsel.34	Emil Nolde, "Maskeler III", 73 x 87 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1920.	33
Görsel.35	Emil Nolde, "Son Akşam Yemeği", 86 x 107 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909.	34
Görsel.36	Henri Matisse, "Ressamın Ailesi", 143 x 194 cm, tuval üzerine yağlıboya, Hermitaj Devlet Müzesi, 1911.	35
Görsel.37	Henri Matisse, "Tatlı: Kırmızı Uyum", 1,8 x 2,2 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1908.	35
Görsel.38	Henri Matisse, "Dans I", 2,60 x 3,91 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909.	36
Görsel.39	Henri Matisse, "Dans II", 2,60 x 3,91 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909-10.	36
Görsel.40	Pablo Picasso, "Avignonlu Kadınlar", 224 x 233 cm, tuval üzerine yağlıboya, Museum of modern Art. New York. 1907. (Detay)	37
Görsel.41	"Mbuya Mask"ı, Pende/Kongo, boyalı tahta, lif ve kumaş, 26,5 cm, Royal Museum of Central Africa, Tervuren.	38
Görsel.42	Georges Braque, "Büyük Çıplak", 140 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya, National Museum of Modern Art. Paris. 1908.	39
Görsel.43	Max Beckmann, "Gece", 113 x 154 cm, tuval üzerine yağlıboya, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1918-19.	40
Görsel.44	Amedeo Modigliani, "Lunia Czechowska'nın Bir Yelpaze ile Portresi", 1 m x 65 cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris Modern Sanat Müzesi", 1919.	42

Görsel.45	Oscar Kokoschka, "İnsanın Trajedisi" Litografi, 1908.	43
Görsel.46	Egon Schele, "Sanatçının Başı Öne Eğik Otoportre", 42,2 x 33,7 cm, ahşap üzerine yağlıboya, 1912, Leopold Müzesi, Viyana.	44
Görsel.47	Egon Schiele, "Aile (Çömelen Çift)", tuval üzerine yağlıboya, 152,5 x 162,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, 1918.	45
Görsel.48	George Gros, "Metropolis", 100 x 102 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1916-17, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.	47
Görsel.49	George Gros, "Cenaze (Oskar Panizza'ya İthaf)", 140 x 110 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917-18, Staatgalerie Stuttgart, Stuttgart.	47
Görsel.50	Otto Dix, "Savaş Malulleri", 1920.	48
Görsel.51	Otto dix, "Prag Sokağı", 101 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1920, Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart.	49
Görsel.52	Pieter Bruegel, "Dilenciler", tuval üzerine yağlıboya, 1568, Louvre Müzesi, Paris.	49
Görsel.53	Parmigianino, "Uzun Boyunlu Meryem", tuval üzerine yağlıboya, 216 x 132 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya/ 1534-1540.	51
Görsel.54	Parmigianino, Dış Bükey Aynada Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum (Sanat Tarihi Müzesi), 1524.	52
Görsel.55	El Greco, "Beşinci Mührün Açılışı", tuval üzerine yağlıboya, 2,25 x 1,99 m, Metropolitan Sanat Müzesi-New York/ 1608-14.	53
Görsel.56	Honore Daumier, "Maskeler 1831", 25,3 x 34 cm, Litografi, 1831.	55
Görsel.57	Honoré Daumier, "Geçmiş, Bugün, Gelecek", 35 x 27 cm, Litografi, 1834.	56
Görsel.58	Mehmet Gülerüz, "Sivil Yasa", 65 x 50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2008.	58
Görsel.59	Duccio Di Buoninsegna, "Son Akşam Yemeği" Panel Üzerine Tempera, 50x53cm, 1311.	61
Görsel.60	Leonardo Da Vinci, "Son Akşam Yemeği", Fresk, 420 x 910 cm, Santa Maria De Santa Maria Delle Grazie, 1495-98.	61
Görsel.61	Emil Nolde, "Son Akşam Yemeği", 86 x 107 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909.	63
Görsel.62	Gabriele Münter, "Jawlensky and Werefkin", 32,7 x 44,5 cm, karton üzerine yağlıboya, 1908.	64
Görsel.63	Gabriele Münter, "Meditasyon", 66 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917.	64
Görsel.64	Gabriele Münter, "Anna Roslund", 68 x 94 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917.	65
Görsel.65	Chaim Soutine, "Kırmızılı Kadın", 63,5 x 91,4, tuval üzerine yağlıboya, 1924.	66

Görsel.66	Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", 224 x 233 cm, tuval üzerine yağlıboya, Museum of modern Art. New York. 1907.	67
Görsel.67	Pablo Picasso, "Dora Maar'ın Portresi", 92 x 65 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1937.	69
Görsel.68	Marc Chagall, "Yedi Parmaklı Otopotre", 127 x 107 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1913.	69
Görsel.69	Egon Schiele, "Uzanmış Kadın" 96 x 171 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917.	71
Görsel.70	Lucian Freud, "Sıçan ile Çıplak Adam", 91,5 x 91,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1977-78.	72
Görsel.71	Jacopo Da Pontormo, "Çarmıhtan İndiriliş", 313 x 192 cm, ağaç üzerine yağlıboya, 1525-28, Floransa Capponi Şapeli S. Felicita.	73
Görsel.72	Max Beckmann, "Çarmıhtan İndiriliş", 51,2 x 128,9 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917, Museum of Modern Art, New York.	74
Görsel.73	Caravaggio, "Kart Keskinleri", 94,2 x 130,9 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1595, Kimbell Art Museum.	76
Görsel.74	Otto Dix, "Skat Oyuncuları", 87 x 110 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1920, Berlin Devlet Müzesi/Almanya.	77
Görsel.75	Diego Velazquez, "İsa'nın Çarmıha Gerilişi", 248 x 169 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1632, Museo del Prado, Madrid, İspanya.	78
Görsel.76	Antonio Berni, "Apartmanda İsa", 200 x 160 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1980.	79
Görsel.77	Picasso, "Guernica", 7,76 m x 3,49 m, tuval üzerine yağlıboya, 1937, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi.	80
Görsel.78	Francisco Goya, "3 Mayıs 1808", 2,68 m x 3,47 m, tuval üzerine yağlıboya, 1814, Prado Müzesi/Madrid.	81
Görsel.79	Yue Minjun, "İdam", 1,5 m x 3 m, tuval üzerine yağlıboya, 1995.	83
Görsel.80	J.M.W. Turner, "Maskeli Otopotre", 120 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1899.	84
Görsel.81	Yue Minjun, "İsimsiz", (bilinmiyor).	85
Görsel.82	Nurullah Berk, "Odalık", tuval üzerine yağlıboya, 1981	88
Görsel.83	J.M.W. Turner, "Büyük Odalık", 91 x 162 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1818, Louvre Müzesi/Paris.	89
Görsel.84	Ferruh Başağa, "Portre", 40 x 30 cm, ahşap üzerine yağlıboya, 1949.	91
Görsel.85	Henri Matisse, "Madam Matisse: Yeşil Çizgi", 40,5 x 32,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1905.	91
Görsel.86	Mümtaz Yener, "İlan Tahtası", 50 x 66 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1977.	92
Görsel.87	Yue Minjun, "Güneş 2020", 78 x 110 cm, tuval üzerine akrilik, 2020.	94
Görsel.88	Picasso, "Ağlayan Kadın", 60 x 49 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1937, Tate Gallery/Britanya.	96

Görsel.89	Mehmet Gülerüz, "İsimsiz (20 Nisan 2020)", 65 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris.	96
Görsel.90	Amedeo Modigliani, "Mavi Gözlü Kadın", 81 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1918, Musee D'art Moderne, Paris.	98
Görsel.91	Neşe Erdok, "Aslı", 116 x 89 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2006, İstanbul.	98
Görsel.92	Amedeo Modigliani, "Jeanne Hebuterne'nin Büyük Şapkalı Portresi", tuval üzerine yağlıboya, 1918.	99
Görsel.93	Neşe Erdok, "Aslı", 100 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2006, İstanbul.	99
Görsel.94	Francis Bacon, "Otoportre", 35,5 x 30,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1969.	101
Görsel.95	Görsel.95: Alp Tamer Ulukılıç, "Portre", tuval üzerine akrilik boya.	102
Görsel.96	Şevval Karaboğa, "Mantı (İşaret Dili)", 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya.	104
Görsel.97	Leonardo Da vinci, "Grotesk Kafalar", 1492.	106
Görsel.98	Şevval Karaboğa, "Yemek (İşaret Dili), 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya	107
Görsel.99	Şevval Karaboğa, "Ressam (İşaret Dili), 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya.	109
Görsel.100	Şevval Karaboğa, "Saf (İşaret Dili), 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya.	111
Görsel.101	Şevval Karaboğa, "Boğa (işaret Dili), 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.	113
Görsel.102	Şevval Karaboğa, "Geveze (İşaret Dili), 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.	115
Görsel.103	Şevval Karaboğa, "Fal (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.	117
Görsel.104	Şevval Karaboğa, "Havuç (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.	119
Görsel.105	Oscar Kokoschka, "Yozlaşmış Bir Sanatçının Otoportresi", 110 x 85 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1937.	122
Görsel.106	Şevval Karaboğa, "Z Harfi (İşaret Dili), 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.	123
Görsel.107	Şevval Karaboğa, "Düşünmek (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.	125

GİRİŞ

Kişinin psikolojisini etkileyen olaylara karşı sorgulamalardan kaynaklanan yeni arayışlar sanatçının çevresinde olan biteni gözlemlemesi sonucunda oluşmaktadır. Ortaya çıkan her bir özgün yaratım dönemin veya geçmişin izlerini taşıyan toplumsal, siyasi ve kültürel değişimlerin etkisiyle yeni bir nitelik kazanmaktadır.

Dışavurumculuk, tıpkı Romantik dönem gibi sanatçının; duygularını, düşüncelerini ve hayal gücünü özgürce ifade edebileceği bir üslup oluşturmuştur. Gerçekçiliğe karşı çıkan akım görüneni olduğu gibi yansıtmaktan kaçınarak öznel duygulara dayalı bir fırça tuttuğu gözlemlenmiştir. Almanya’da I. Dünya Savaşı yıllarında zirve yaptığı gözlemlenen Dışavurumculuk, savaşın istenmediği bir devrin haykırışı olarak tefsir edilebilmektedir. Ekspresyonizm kelime anlamı olarak “dışa vurmak”, “ifade etmek” ve “anlatmak” gibi anlamları da barındırmasıyla sanatçının yıkıcı etkilerinin aynası olmuştur (Eroğlu, 2018 a, s. 9).

20. yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşına ve sonrasındaki etkilere denk gelen Dışavurumculuk, sanatçının gördüklerini ağırlıklı olarak yansıtmıştır. Bu bağlamda ruhsal çözümlemelerin aktarılmasında birtakım soyutlamalara başvurulduğu görülmektedir. Özellikle figüratif resimlerde kullanılan biçim bozulmaları sanatçının dönemin zor şartlarından bir çıkış yolu aradığını göstermektedir.

Dışavurumcu sanat algısında biçim bozulmalarının çeşitlilik gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu durum sanat tarihleri arasında biçim bozulmalarının farklı şekillerde işlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktanın en başında Willendorf Venüsü’dür denebilmektedir. Tarihi süreç incelendiğinde Geç Gotik döneminin sanatçıları arasından Giotto’nun dini temada işlediği figürleri, Rönesans döneminde Pieter Brueghel’in köylü insanları, Maniyerist dönemde Parmigianino’nun uzun boyunlu figürleri ile El Greco’nun uçuyor izlenimi veren biçimsel form anlayışı ve daha niceleri gibi örneklerle devam etmektedir.



Görsel.1: Willendorf Venüsü, 11 cm, Viyana Doğa Tarihi ve Müzesi.
(<https://www.birdakikadageziyorum.com/willendorf-venusu/> Erişim Tarihi: 14.07.22)

20. yüzyıla kadar evrilerek gelen biçim bozma süreci Türk resim sanatına bir grup ressamın Avrupa'ya gönderilmesiyle başlamıştır. Türkiye'de 19. yüzyılın sonlarına doğru Batılaşma faaliyetlerine yoğunluk gösterilmesiyle ilk temeller atılmıştır. İslamiyet'in etkisinde olan minyatür resim sanatı, Türk ressamların ülkeye dönmesiyle tuval resmine geçiş sağlanmıştır. İlk Dışavurumcu sanatçılardan olan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Avrupa'da aldıkları akademik eğitim ile Türk resim sanatı yeni bir boyut kazanmıştır (Ergin, 2007, s. 79). Tuval yüzeyinde kullanmış oldukları şiddetli renkler, biçim bozulmaları ve doku etkileri gelecek sanatçılara ilham kaynağı olduğu düşünülmektedir.

Dışavurumculuk, Türk resim sanatında 1930'lu yıllardan sonra tam anlamıyla başlamıştır (Şimşek, 2009, s. 1). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim alan sanatçılardan bazıları Avrupalı sanat akımlarının gerisinde kaldıklarına inanarak yedi kişiden oluşan "D grubu" kurulmuştur. Oluşturulan bu yeni sanat grubu Dışavurumcu bir hareket sergileyerek dönemin izlenimci ve klasik resim anlayışından uzaklaşmıştır (Budak, 2006, s. 49).

Yeni bir biçim arayışı içerisinde olan sanatçılarda, gerçekte var olan nesnelerde, sanatçının öznel yorumuna bağlı olarak belirli bir biçim bozma hareketleri görülmektedir. Dışavurumculuğun hakiki gerçeği, sanatçının yaşamış olduğu iç çalkantılarının resimsel üsluba dönüşmesi olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda biçim bozma sanatçıya sonsuz bir ifade gücü sağlamaktadır.

Almanya’da ortaya çıkan Dışavurumcu hareketin oluşumuna zemin hazırlayan siyasi, toplumsal ve psikolojik nedenler, toplumsal düzene başkaldıran sanatçıların harekete geçmesiyle yeni bir dil oluşturmuştur. Türk resim sanatı ise Avrupa’da gerçekleşen bu olaylardan daha az etkilenerek bireysel bir tutum sergilemiştir. Dışavurumculuğun temel ilkeleri olan şiddetli renk kullanımı ve biçim bozma açısından Alman Ekspresyonizmi ile benzerlik göstermektedir (Ergin, 2007, s. 18). Kültürel etkileşim ile bütünleştirdikleri biçim bozma eğilimleri üzerinden karşılaştırmalı eser örnekleri ile cevap aramak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda tez konusunda Avrupa resim sanatından Türk sanatçıların nasıl etkilendiği, biçim bozulmalarının nasıl ele alındığı ve kendi psikolojik yansımalarında ne gibi farklılıklar içerdiği gözlemlenmesi tezin ana problemini, amacını ve önemini vurgulamakta olduğu düşünülmektedir.

Bu tez araştırmasında; Dışavurumculuğun tanımı, ortaya çıkma nedenleri ve Avrupalı Dışavurumcu sanatçıların resimlerinden örnekler ile açıklanmaya çalışılmıştır. Buna bağlı olarak biçim bozma ele alınarak, sanatçıyı biçim bozmaya yönelten olayları, biçim bozulmalarının tarihsel süreçte evrimleşmesi bazı dönemlerden seçilen sanatçı eser örnekleriyle incelenmiştir. İleri bölümlerde ise Avrupalı ve Türk sanatçılar üzerinden biçim bozma hareketi eser örnekleriyle karşılaştırılarak tezin genel sonucuna ulaşılabileceği düşünülmektedir. Son bölümde ise konu ile ilişkili çalışmaların yer aldığı uygulamalar analizleri ile şekillendirilmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM: DIŞAVURUMCULUK SANAT AKIMINA GENEL BİR BAKIŞ

Ekspresyonizm sözcüğü Fransızca kökenli olup ‘‘dışa vurmak’’, ‘‘anlatmak’’ ve ‘‘ifade etmek’’ gibi terim anlamlarına gelmesiyle birlikte akımın temel ilkelerini de oluşturmaktadır. 20. yüzyıl Almanya’sında Klasizm, Realizm, Natüralizm, İzlenimcilik ve Pozitivizm akımlarına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sadece resim sanatını değil, edebiyat, müzik, tiyatro, mimari, heykel ve bilimi de etkileyerek birbiri ile bağlantılı birçok alanın duygular aracılığıyla aktarımını sağladığı gözlemlenmiştir (Ergin, 2007, s. 21).

20. yüzyılın başında Endüstri çağı yeni yeni belirginleşmeye başlamıştır. Bu durum tıpkı Rönesans dönemi gibi yeniden bir doğuşun başlayacağını haberini vermektedir. Batı sanatının hiçbir döneminde bu kadar kısa sürede birden fazla akımın ortaya çıkmadığının gözlemlenmesi yeni bir hareket olarak nitelendirilmiştir. Bu akımlar ise Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Orfizm, Nabiler, Fütürizm ve Sürrealistler olarak ortaya çıkmıştır. Ancak bir anda ortaya çıkmaları sebebiyle grupların ömrü kısa sürdüğü görülmüştür. Birbiriyle aynı zamana denk gelen akımlar aralarında bir etkileşimin de olmasıyla sanatçıların grup değişikliği ya da birden fazla akıma bağlanma gibi durumları sık rastlanmıştır. Örnek verilmesi istenirse Picasso’nun Ekspresyonist, Kübist, Neorealist ve Sürrealist dönemleri arasında geçişleri bulunmasıyla birlikte birçok sanatçıda da aynı davranış söz konusudur. (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s. 20).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başladığı düşünülen Modern Sanatlar birçok kültürel birleşimleri içinde barındırmaktadır. İzlenimcilik (Empresyonizm) akımıyla ortaya çıkan bu yeni dönem geleneksel ve akademik üslubu terk etmek olarak da ifade edilebilir. Artık sanatçılar portre ve natürmort resimleri yerine manzara ya da açık havada resmetmeye, günlük hayattan sahnelere yer vermeye başlamışlardır. Bu akım 20. yüzyılın ilk yarısına kadar devam etmiştir. Ancak 1910’lu yıllarına gelindiğinde Ekspresyonizm, İzlenimcilik akımının ‘‘ En plein air’’ dedikleri ‘‘açık havada’’ anlamına gelen resim yapma felsefesini reddetmiştir. En temel sanat

kuramlarından olan “mimesis” yani “doğayı olduğu gibi tasvir etme” ilkesine de karşı çıkmıştır (Grzymkowski, 2015, s. 36).

Ekspresyonizm terimi, ilk defa Alman Empresyonist ressam Lovis Corinth’ın 1911 yılında düzenlediği “Berlin Sanatçılar Birliği” sergisinin yayınında sergiye katılan sanatçılar birer “Ekspresyonist” olarak tanıtılmıştır. “Ekspresyonizm” in tanımı ise ilk kez Walter Hegmann tarafında Temmuz 1911’de Der Sturm dergisindeki yazısında kullanmıştır. Yapılan açıklamalara göre her bir sanatçı kendi iç dünyasını yansıttığı kadarıyla Ekspresyonist sayılacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda Die Brücke ile Der Blaue Reiter sanat gruplarının yanı sıra Fütüristler ve Fov’lar da Ekspresyonist akımına dahil edilmiştir (Eroğlu, 2018 a, s. 12).

Yaşanılan siyasi, toplumsal, psikolojik ve kültürel sorunlar her dönemin sanatçısını duygusal anlamda etkilemektedir. Bu nedenle 20. yüzyıl Almanya’sında katı kurallarla çevrili askeri koşullar dikkate alındığında, endüstriyel anlamda kendini geliştiren Fransa ve İngiltere’nin gerisinde kalmıştır (Ergin, 2007, s. 22). Almanya’daki bu sıkı koşullar sosyokültürel ortamı da etkilemesiyle birlikte Dışavurumculuğun doğmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda Dışavurumculuk, bastırılmayan şiddetli duyguların aktarılması ihtiyacından ortaya çıkmıştır.

Dışavurumculuğun asıl amacı, sanatçının ruhsal yaşamının gerçeklerini renk, çizgi ve biçim gibi ana unsurlarla ifade edebilmektir. Bu bağlamda Dışavurumculuğun temel ilkelerini kavrayabilmek için Hermann Bahr’ın 1916’da yayınlanan “Expressionismus” adlı kitabından bazı maddeler incelenmelidir. Kişinin psikolojisi dış etkenlere karşı açık olması, gerçeklere karşı şüpheli olması, ruhsal enerjinin çok yoğun olması, yaşadığı dünyada kaybolması, ruhsal bir ızdırap çekmesi, Dışavurumculuk savaşa karşı çıksa da reddedilemez bir gerçek olduğunu, Dışavurumcu estetikte yaratılan her bir sanat eseri ruhsal yenilenme olduğunu, estetik biçim sorunu ruhsal sorunlarla özleşmesi, Dışavurumculuğun teatral olandan beslenmesi ve sınırsız ifade özgürlüğünün olması akımın ilkelerini oluşturmakla birlikte özü olduğu da düşünülmektedir (Eroğlu, 2018 a, s. 13-16).

Almanya’da 1910-1915 yıllarında sanayileşmenin gelişmesiyle birlikte ekonomik gücün yükselmesi o dönemde işsizliğin artmasına sebep olmuştur. Endüstrinin önem kazanmasıyla işçi sınıfına olan ihtiyaç giderek azalmış, fabrikalarda makinelerin değer görmesiyle kent insanlarını büyük ölçüde endişeye sürüklemiştir. Toplumu ve sanatçıyı etkileyen tek sıkıntının savaş olmadığı buradan anlaşılmaktadır. Birden fazla sorunun bir arada bireyin üstüne çığ gibi gelmesiyle bir çıkış yolu aranmıştır. Ruhsal birikimlerin yarattığı etkiler sonucunda sanatçı, içinde büyüyen karmaşık duyguların patlamasıyla Dışavurumcu sanat akımı ortaya çıkmıştır (Dede, 2018, s. 1318).

1914 yılında I. Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte savaşa katılan ülkeler arasında olan Almanya, büyük bir yenilgiyle birçok toprağını kaybetmiştir. Bu durum toplumsal açıdan büyük bir psikolojik çöküşe sebep olmuştur. Savaş sonrasında meydana gelen sosyal travma farklı yollarla ifade edilmeye başlanmıştır. Ulusal söylemler, ayaklanmalar ve tepkiler ortaya çıkmıştır (Gençler, 2015, s. 12-13).

Bu açıdan sanatçı, kendi benliğini ve toplumsal hükümlerini sorgulamaya başlayınca ifade aracı olarak renk, biçim ve çizgiyi kullanmıştır. Weimar Almanya’sının sosyal düzeni, sınıf ayrımı, savaş sakatlıkları, kent yaşamı gibi ana başlıklar Dışavurumcuların işlemekten en çok zevk aldıkları konular olduğu gözlemlenmiştir (Dede, 2018, s. 1319). Sanatçının içinde geçen acıları, korkuları, sevinçleri vb. bilinçaltında yatan duyguları bilinçdışına daha güçlü ifade edebilmek için biçim bozulmalarına ve şiddetli renklere başvurmuştur. Renkler doğal özelliklerinden koparılarak dışavurum hareketi desteklenmiştir (Erden, 2016, s. 143).

1.1. Avrupa’da Dışavurumcu Hareketler

1.1.1. Die Brücke (Köprü)

20. yüzyılın başları, sanatın tarihi süreçleri incelendiğinde biçim, renk ve içeriğin yıkıcı değişimlere uğradığı ve her şeyden önce öznelliğin birinci sıraya

alındığı bir dönem olarak görülmüştür. Sanatçılar yeni bir kozmos kurma çabası içine girerek bir takım sanat ve düşünce toplulukları oluşturmaya başlamıştır (Fırınca, 2006, s. 111). Bu topluluklardan biri ise “Die Brücke (Köprü)” grubudur.

1905 yılında Paris’te Sonbahar Salonu’nda sergide “Fovizm” akımı ortaya çıkmıştır. Yine aynı yıl ilk kez Dresden’de açılan Van Gogh sergisi Alman ressamı etkilemiştir. Etkilenen bu sanatçılar, Dresden Teknik Üniversitesi’nde mimarlık öğrencileri olan Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl ve Karl Schmidt-Rottluff dört genç Alman ressam 1905 yılında Dresden’de Die Brücke (Köprü) adını verdikleri bir sanat hareketini başlatmıştır. Daha sonra 1906 yılında Emil Nolde, Max Pechstein ve İsviçreli Cuno Amiet gruba katılmıştır. 1910 yılında ise son sanatçılardan Otto Mueller da bu harekete dahil olmuştur (Gençler, 2015, s. 25). Bu bağlamda Almanya’da Dışavurumculuğun ilk temelleri atılmıştır.

Sanatçıların işleri estetik anlamda Fovistlerle benzerlik gösterdiği gözlemlenmiştir. Ancak Dışavurumcular gerek sanat algıları gerekse yaşayış biçimleri Fovistlerden ayrılarak renk ve biçimsel farklılıklarla birlikte ruhsal çözümlemeleri ayırt edici özellikleri olduğu görülmektedir. Sokak resimleri, günlük yaşamdan sıradan görüntüler, doğa betimlemeleri, kahve sahneleri, sirk ve atölyeler grubun ana temasını oluşturmuştur (Ergin, 2007, s. 26). Aslında dört genç sanatçı bilinçli olarak ve aynı kaynaklardan esinlenmeleri üzerine Fransız Fovizmini “Almanlaştırmış” oldukları görülmektedir (Gençler, 2015, s. 27).

Die Brücke, üyelerin modern sanatın farklı alanlarında faaliyet göstermesinden ötürü bir araya gelerek kurulan sıkı bağı sembolize etmektedir. Nietzsche’nin “İşte Böyle Buyurdu Zerdüş” isimli kitabında geçen “Hedef değil köprü olmak gerek” cümlesinden esinlenerek eski-yeni sanat algısı arasında bir köprü olma gayretini ifade etmektedir. Die Brücke sanatçılarının asıl amacı, Alman öncü (avangart) sanatçıları ile diğer sanatçıların, akademik resim geleneğine ve heykeltıraşlığı reddetmelerini sağlamak, aktif ve ilerici sanatçılar arasında bir köprü kurmak, Alman sanatında harekete ve forma bağlı bir estetik algı kurmayı hedeflediği gözlemlenmiştir (Taşkesen, 2018, s. 10).

Die Brücke grubu, burjuvazi ve askeriyenin sahteliğine karşılık doğallığı savunmuştur. Figüratif resim anlayışını benimseyen grup, yağlıboya resmiyle birlikte çok sayıda siyah-beyaz baskılar da yapmıştır. Die Brücke üyeleri, Natüralist anlayışı reddederek palette karıştırılmamış canlı renkler ve serbest fırça vuruş tekniğiyle resimler yapmıştır (Erden, 2016, s. 67). Gerçekliğe karşı gelen grup üyeleri, biçimi bozulmuş figürleri ve sert kontörlü çizgileri tuval resmi ve baskılarında kullanmıştır.

Die Brücke grubu Dışavurumcu bir tarz oluştururken geleneksel yöntemlerden de vazgeçmeyerek özgün baskı tekniği sanat anlayışlarında büyük rol oynamıştır. Genellikle ağaç baskı yaban sanatçılar yeniden boyut kazandırarak günümüzde de Çağdaş Sanatın bir anlatım biçimi olarak kullanılmasını sağladıkları düşünülmektedir (Fırınca, 2006, s. 112).



Görsel.2: E. L. Kirchner, “Die Brücke (Köprü) Birliği Sanatçıların Mührü”, 28,5 cm x 22,2 cm, dokulu kâğıt üzerine tahta baskı, 1906. (<https://wannart.com/icerik/8229-bir-disavurumcu-ernst-ludwig-kirchner-ve-die-brucke> Erişim Tarihi: 12.11.22)



Görsel.3: E. L. Kirchner, “Brücke Manifesto”, 28,8 cm x 22,2 cm, dokulu kâğıt üzerine tahta baskı, 1906. (<https://wannart.com/icerik/8229-bir-disavurumcu-ernst-ludwig-kirchner-ve-die-brucke> Erişim Tarihi: 12.11.22)



Görsel.4: Erich Heckel, “Sahilde”, ağaç baskı, 1923. (http://ineselo69.blogspot.com/2010/05/arte-en-berlin-en-el-siglo-xx_17.html Erişim Tarihi: 12.11.22)

Kirchner, Rembrant ve Dürer'in tahta oyma baskılarını inceleyerek Alman Dışavurumculuğuna güçlü bir anlatım aracı getirmiştir. Grup üyelerinin kullandıkları biçimlerde Afrika ve Okyanusya toplumunda görünen ilkel geometrik biçimlemeler ve abartmalar baskı ve resimlerine yansımıştır. Sanatçılar yaz aylarında Moritzburg gölüne giderek “doğa içinde çıplaklık” başlığı altında kız arkadaşlarını nü şeklinde tuval resmi ve ağaç baskılarını yapmıştır.



Görsel.5: E. L. Kirchner, “Divandaki Çıplak Kız”, 8,4 x 10 cm, tahta baskı, 1905.
(<https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-kanapenin-uzerinde-yatan-ci-plak-kiz.html>
Erişim Tarihi: 12.11.22)



Görsel.6: E. L. Kirchner, “Dr Robert Binswanger Başı”, ağaç baskı. (<https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-dr-robert-binswanger-basi.html> Erişim Tarihi:12.11.22)

Kirchner, Die Brücke (Köprü) grubunun ilk sergisini tanıtmak amaçlı grup üyelerinin portresini bir tahta kalıp üzerinde oyarak baskısını yapmıştır. Aynı zamanda sergi ile ilgili bilgilerinde yer aldığı, çıplaklık temasının fazla işlendiği Die Brücke grubunu sembolize edecek üç çıplak figürü baskıda yer almıştır.



Görsel.7: Max Pechstein, “Sergi Afişi” (Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner, Pechstein’in Portreleri), 83,8 x 60 cm, ağaç baskı 1905. (<https://docplayer.biz.tr/209280088-Die-brucke-grubunun-disavurumcu-sanattaki-yeri-binnur-bukucu-isik-universitesi.html> Erişim Tarihi: 12.11.22)



Görsel.8: Kirchner, “Dresden’deki Brück Sergisi İçin Afiş, 10,1 x 101 cm, ağaç baskı, 1906. (<https://www.pinterest.cl/pin/98586679317373560/> Erişim Tarihi: 12.11.22)

1.1.2. Der Blaue Reiter (Mavi Atlı)

20. yüzyılın başlarında sanatın ilerici arayışları ve sanat ortamının bir yükseliş içinde olduğu görülmektedir. Kübizmin ortaya çıktığı yıllarda İtalya’da Fütürizm, Fransa’da Orfizm, Almanya’da ise “Der Blaue Reiter” (Mavi Atlı) adları altında gruplar oluşmaktadır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s. 33). Ekspresyonizmin doğması yeni Modern Sanat anlayışına öncülük ederek birçok üslubun çıkış kaynağı olduğu gözlemlenmiştir.

Ekspresyonizmin ikinci hareketi olan Der Blaue Rieter, Orfizm ile benzerlikler göstermiştir. Orfistler Kübik formlar içerisinde yaptıkları soyutlamalar Der Blaue Rieter grubu ile neredeyse tıpatıp aynı olduğu düşünülmektedir. Grup üyelerinden Rus asıllı Wassily Kandinsky’nin soyut çalışmalarının, Sonia ve Robert Delaunay ile ortak noktaları olduğu gözlemlenmektedir.



Görsel.9: Robert Delaunay, “Ritim Yaşam Sevinci”, 200 x 228 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi / Paris, 1930. (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/delaunay-robert/robert-delaunay-ritim-yasam-sevinci/> Erişim Tarihi: 13.11.22)



Görsel.10: Sonia Delaunay, “Soyut Girdap”, 50 x 65 cm, kâğıt üzerine litografi, 1970. (<https://www.artsy.net/collection/sonia-delaunay-lithographs> Erişim Tarihi: 13.11.22)



Görsel.11: Wasali Kandinsky, “Renk Çalışması: Konsantrik Daireler ile Kareler”, 23,8 x 31,4 cm, kâğıt üzerine suluboya ve guaj boya, Lenbachhaus/Müni, 1913. (<https://www.arthipo.com/tr-tr/vasily-kandinsky-renkli-calisma-konsantrik-cemberli-kareler.html> Erişim Tarihi: 15.11.22)

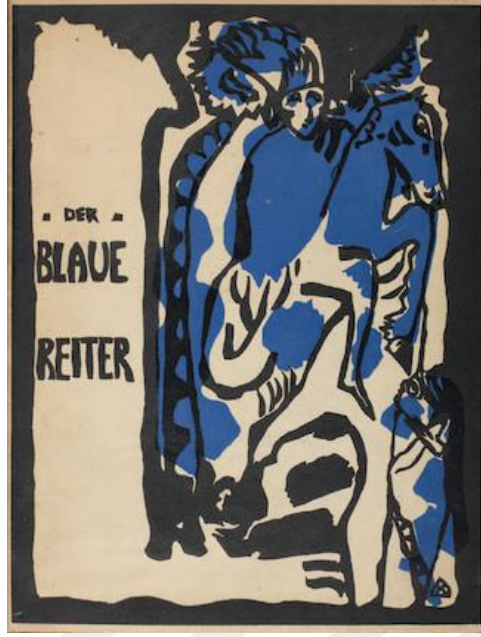
Der Blaue Reiter grubu, 1911 yılında öncüleri olan Franz Marc, Wassily Kandinsky ve August Macke'nin bir araya gelmesi sonucunda kurulmuştur. Grup adını sanatçı Kandinsky'nin "Mavi Atlı" isimli eserinden aldığı konusunda iddialarda bulunulsa da kanıtlanmamıştır. Bunun üzerine Kandinsky yıllar sonra bu yoruma değişle "İkimizde maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri... Adı da böyle ortaya çıktı" şeklinde açıklamasını yapmıştır (Gençler, 2015, s. 52).



Görsel.12: Wassily Kandinsky, "Mavi Atlı", 52,1 x 54,6 cm, 1903. (<https://tr.painting-planet.com/mavi-suvari-vassily-kandinsky/> Erişim Tarihi:15.11.22)

Der Blaue Rieter ressamaları daha çok sanatın biçimsel sorunlarıyla ilgilenerek görüneni takiben tinsel gerçekliği aramakta oldukları gözlemlenmiştir (Budak, 2006, s. 15). Sanatçılar eserlerinde kullanmış oldukları geometrik kargaşa dönemin sanatçı üzerindeki etkisini belgelemektedir. Ancak geometrik soyutlamalarla birlikte doğa, figür ve hayvan desenleri üzerinde de durarak renkçi ve biçimci bir yaklaşımda desteklenmektedir.

Die Brücke, içsel ve ilkel olanın peşinde ilerlerken Der Blaue Reiter ise doğaya karşı ayaklanmayı başlatan soyut yorumlara yönelmiştir. Bu iki grup, kuramsal yapıları, farklı biçim bozulmaları ve çarpıcı renkleri ile birlikte çalışmalarına bir ruh katmaya yönelik resimler yapmıştır. Dışavurumculuk, birçok sanat üslubunu da içinde barındırmıştır. Dışavurumcu sanatçılar bazen Fütürist, bazen Orfist ya da Fovist yaklaşımlara eserlerinde yer verdiği görülmüştür. Her ne kadar savaşın, endüstrinin ve ekonominin getirdiği etkiyle bu iki hareket ortaya çıkmış olsa da grup üyeleri arasında bağlantılar devam etmiştir. Die Brücke ve Der Blaue Reiter grupları özgün olduklarını iddia etmekten kaçınmış, özellikle de El Greco, Vlamminck, Gauguin, Munch ve Van Gogh onların öncüleri ve idolleri olduğunu söylenmektedir. (Giray, 2016, s. 27).



Görsel.13: Franz Marc ve Wassily Kandinsky, “Der Blaue Reiter Almanac Kapağı”, 29,8 x 21,6 cm, kâğıt üzerine mürekkep, 1912. (<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Wassily-Kandinsky/742529/Mavi-Binici,-1912.html> Erişim Tarihi:(17.11.22)



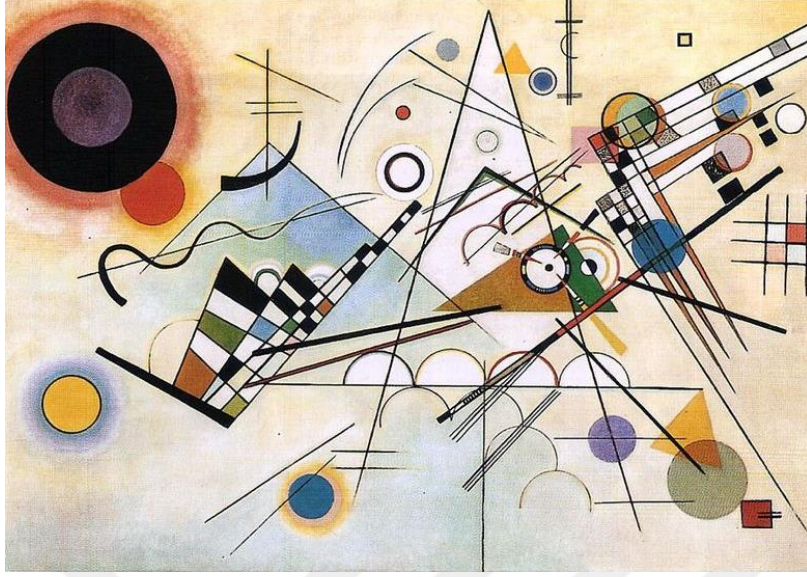
Görsel.14: Franz Marc, “Mavi At I”, 112 x 84,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1911. (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/marc-franz/franz-marc-mavi-at-694/> Erişim Tarihi:17.11.22)



Görsel.15: Franz Marc, “Manzaradaki Hayvanlar”, 1,25 x 99 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1914.
(<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Franz-Marc/567904/Manzaradaki-Hayvanlar,-1914.html>) Erişim Tarihi: 17.11.22)



Görsel.16: Wassily Kandinsky, “Renkli Yaşam”, 130 x 165 cm, tuval üzerine tempera, 1907.
(<https://arkeopolis.com/sanat-ve-sanatcilar/>) Erişim Tarihi: 17.11.22)



Görsel.17: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon 2 İçin Çalışma”, 97,5 x, 130,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909-1910. (<https://tr.painting-planet.com/kompozisyon-viii-vasily-kandinsky/> Erişim Tarihi:17.11.22)



Görsel.18: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, 140 x 121 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1923. (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-k/kandinsky-wassily/wassily-kandinsky-kompozisyon-02-icin-etud-11286/> Erişim Tarihi:17.11.22)



Görsel.19: August Macke “İnekler ve Deve ile Manzara”, 47 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1914.
(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/macke-august/august-macke-inek-ve-develi-manzara-577/> Erişim Tarihi:17.11.22)



Görsel.20: August Macke, “Büyük Parlak Vitrin”, 1,07 cm x 83 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1912.
(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/macke-august/august-macke-buyuk-parlak-vitrin-4025/> Erişim Tarihi:17.11.22)

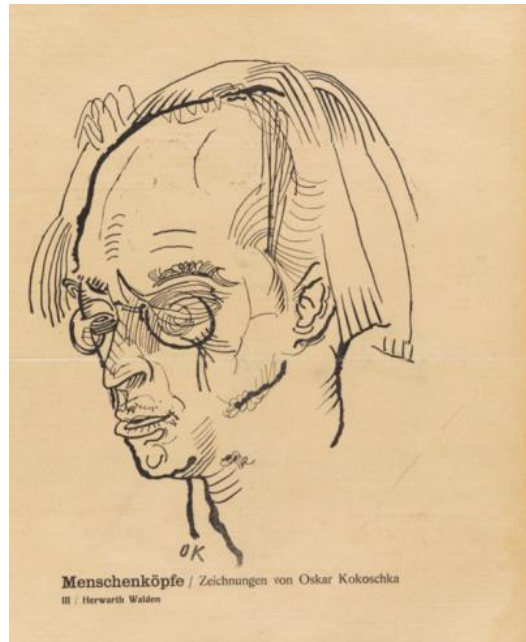
1.1.3. Der Sturm (Fırtına)

Der Sturm hareketi, dergi ve yayınlar sayesinde Dışavurumculuğun gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Alman müzisyen, besteci, yazar, sanat eleştirmeni ve koleksiyoner Herwarth Walden (1878-1941), 1910 yılında Berlin’de kültür ve sanat dergisi olan “Der Sturm” (1910-1932) kurmuştur. Bu dergi, Avrupa’da öncü sanatın ön plana çıkmasını sağlamak amacıyla önemli rol oynamıştır. Walden 1910 yılında amacına yönelik bir galeri de açarak dönemin öncü sanatçıları aynı çatı altında toplamasıyla büyük yankı uyandıracak sergiler düzenlemiştir. İleri yıllarda bünyesine yayınevi ve galeri dışında bir sanat birliği, bir tiyatro ve bir sanat okulu da eklemiştir. Der Sturm 20. yüzyıl Almanya’sın da büyüyen sanatın uluslararası görünürlüğünü sağlayarak önemli bir platform oluşturmuştur (Uslu & Çuhadar, 2019, s. 218).

Dergi I. Dünya Savaşından önce sadece şiir ve metinlerle Fransız-Alman Dışavurumcu sanatçıların etkileşimlerini sağlamıştır. Konu olarak savaş karşıtı içerikler, doğa konulu yazılar, solcu görüşler bulunmaktaydı. Derginin ilk sayılarında görsel malzemelere yer verilmemiştir. İlk defa dergide görsel 8. sayıda kullanılmıştır. 13. sayıda karikatüre yer verilmiştir. Derginin 8. sayımından itibaren her sayısında en az bir çizim yer almıştır. İçlerinde Ekspresyonist ressam Oscar Kokoschka’nın 25 adet çizimlerinin bulunmasıyla en sık yayımlanan sanatçı olduğu gözlemlenmiştir. Hatta 17 sayıda Kokoschka’nın çizimleri dergi kapağında yer almıştır (Çuhadar, 2022, s. 45-46).



Görsel.22: Oscar Kokoschka, “Herwarth Walden’in Portresi”, 100 cm x 69,3 cm, tuval üzerine yağlıboya, Stuttgart Devlet Galerisi, 1910. (<https://www.oskar-kokoschka.ch/de/1020/1413/Herwarth%20Walden> Erişim Tarihi:10.11.22)

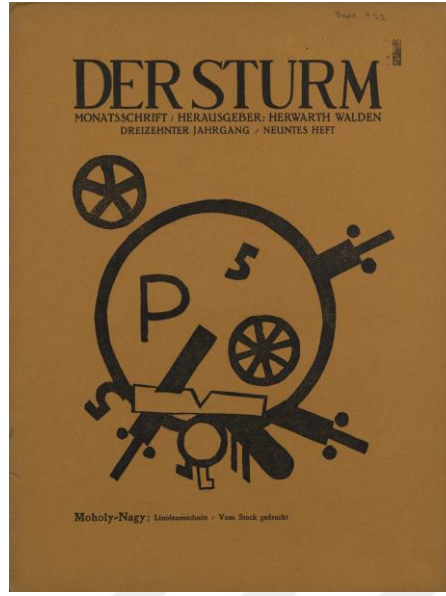


Görsel.23: Oscar Kokoschka, Der Sturm’da yer alan Herwarth Walden portresi, 1910. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1496567> Erişim Tarihi:10.11.22)



Görsel.24: Franz Marc, Uzlaşma, 3. Cilt, Sayı 125/126, Eylül 1912.
 (<https://artmuseum.princeton.edu/art/exhibitions/1913-modernism/objects/85849> Erişim Tarihi:10.11.22)

Walden, derginin kapak tasarımı ve çizimlerini yapmaları için Franz Marc, Oscar Kokoshka, Max Ernst, Laszlo Moholy Nagy, Paul Klee, Gino Severini, George Mucho ve Emil Meatzel gibi dönemin önde gelen sanatçıları görevlendirmiştir. 1913 yılının sonlarına doğru Edward Munch, Georges Braque, Paplo Picasso, Robert Delaunay, Jean Arp ve Alexander Archipenko gibi önemli öncü sanatçılar da Der Sturm dergisine katılmışlardır.



Görsel.25: L. Moholy Nagy, Der Sturm dergisi için kapak, kâğıt üzerine linolyum baskı, 1922.
(<https://www.moholy-nagy.org/art-database-detail/238?prev=gallery> Erişim Tarihi:10.11.22.)



Görsel.26: E. L. Kirchner, Dans Okulu, Der Sturm dergisi ön kapağı, gravür, 1911.
(<https://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=411103583&anummer=385> Erişim Tarihi:10.11.22)



Görsel.27: Oscar Kokoshcka, Otoportre, 1916.

(https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-123285.html Erişim Tarihi: 10.11.22)



Görsel.28: Paul Klee, Yerleşik Bir Masaya Çekilmiş Merhum, 1917.

(https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3130_role-1_sov_page-44.html Erişim Tarihi:10.11.22)

1.2. Figüratif Resim Sanatında Dışavurumcu Sanatçılar

Dışavurumculuk, Almanya’da geleneksel sanat anlayışından kopma ihtiyacı ile birlikte ortaya çıkan sanat üslubudur. Almanya’da yaşanan toplumsal olaylar sonucunda insan psikolojik ihtiyaçlarını giderebilmek için sanata başvurmuştur. Dışavurumcular bireyin dünya karşısında endişe ve korkularını nesnelere yeni biçimsel anlamlar yükleyerek ifade etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda orantılı form anlayışına tepki olarak deformasyona yönelmişler ve duygularını dışavurumcu bir yaklaşımla ifade etmişlerdir.

Dışavurumcu ressamlar duygulardan beslenerek ruhsal etkileri bazen somut bir gerçeklikle bazen de trajikomik yansımalarla tuvale aktarmıştır. Çünkü sanatçılar sıradan bir konuyu işlemelerine rağmen özün içinde perdelenen yaşamın getirdiği ağır darbeleri benlik keşfine çıkarak yansıttığı gözlemlenmiştir (Dede, 2018, s. 1320).

Dışavurumculuk adı altında birçok akım ortaya çıkmıştır. Bunlar Fovizm, Kübizm ve Fütürizmdir. Her bir yaklaşım kendi arasında bağlantı kurmaktadır. Fovistler Alman Dışavurumculuğun izlerini büyük ölçüde taşımaktadır. Ancak iç dünyayı çizgi ve renk ile yansıtarak rengin güçlü etkisi ön planda olduğu görülmektedir. Fovist sanatçılar rengi tüpten çıktığı gibi palette karıştırmadan çiğ hali ile kullanarak tuval yüzeyine aktarmışlardır. Kübizm ise 20. yüzyılın en önemli ve etkili sanat akımı olarak nitelendirilmektedir. Çünkü akım perspektife, geleneksel mekân yorumlamasına, tek açılı bakış açısına karşı çıkmıştır. Kübistler her şeyin kütlüklerden ve geometrik formlardan oluştuğunu savunmuştur. Bazı kaynaklarda Pablo Picasso’nun “Avignonlu Kadınlar” isimli eserinin Kübizmin başlangıcı olarak kabul etmekte olduğu görülmektedir. Son olarak Fütürizm gelenekten ve geçmişten kopma isteğinin en yoğun olduğu akım olarak bilinmektedir. Gelecekçilik anlamına gelen akım ileri dönemin ütöpik toplumuna yönelik zemin hazırladığı düşünülmekteydi. I. Dünya Savaşı’nın belirgin etkileri üzerinde ilerleyen akım, endüstrileşme sürecinin getirdiği yeni düzen sanatçılara ilham kaynağı olduğu gözlemlenmiştir. Teknoloji ve makinaya olan tutkuları, siyasi görüşlerinde içinde yer aldığı aynı zamanda tuval yüzeyine Kübik biçimlerinde yansımaları sonucunda pek çok düşünceyi içinde barındırmıştır (Erden, 2016, s. 160-191).

Almanya da I. Dünya Savaşının öncesinde oraya çıkan Dışavurumculuk savaşın toplum üzerinde bıraktığı etkilerle birlikte zamanla tüm Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Nazilerin iktidara gelmesiyle yurttan kaçan ressamalar ABD, İngiltere, Fransa, Rusya gibi gelişmekte olan ülkelere yerleşerek “Soyut Dışavurumculuk” un ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Bu üslubun kökleri William Turner, Claude Monet, Van Gogh, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Henri Matisse gibi usta sanatçılara dayanmaktadır. Soyut Dışavurumculuğun da Almanya’daki gibi II. Dünya Savaşının öncesi ve sonrasını kapsayarak 1940-1950 yılları arasında olgunlaştığı gözlemlenmiştir (Taşkesen, 2018, s. 168). Bu akımın ressamaları, nesnelerin gerçek formlarını temsil etmeden kendi iç dünyalarını sadece renk ve biçimsel şekillerle ifade etmiştir. Dışavurumcu akımların her birinde içsel patlamanın ön planda olduğu görülmektedir.

Sanatçıların yaşadığı dönemde dünya savaşları, endüstrileşme ile ortaya çıkan işsizlik ve Almanya’nın Naziler tarafından yönetilmesi büyük bir yıkıma uğratmıştır. Bazı sanatçıların gönüllü veya gönülsüz olarak cephede savaşmaya gittikleri görülmüştür. Bunlardan bazıları; Oscar Kokoschka, Ludwig Kirchner, Guillaume Apollinaire, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Fernand Leger, Max Beckmann ve daha pek çok sanatçı I. Dünya Savaşında farklı rütbelerle savaşmışlardır. İçlerinden bazıları hayatını kaybetmiş veya yaralı olarak yurda geri dönmüştür. Sağ kalan ressamalar, savaş alanında deneyimledikleri duygu ve düşünceleri sanatlarına yansıtmışlardır. Ancak George Grosz gibi sanatçılar ise savaşa en başından beri karşı çıkmış ve hatta orduya katılmayarak Alman Nazilerinin ideolojisine tepkisel nitelikte eserler yaptığı gözlemlenmiştir (Erdoğan, 2019, s. 41-47).

Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde biçim bozulmalarına başvurusu yaşadıkları dönemin çalkantılı bir yolda ilerlemesinden kaynaklanmıştır. Naziler yarattıkları ideolojiyi sanatçılara dayatmaya çalışarak kısıtlamıştır. Buna bağlı olarak sanatçılar iç dünyasındaki karmaşık duyguları, çarpıcı üslupla yansıtmaya başlamıştır. Duyguların dışavurumu esnasında özellikle figür üzerinde gözle görülür bir biçim bozulmaları görülmüştür. Figüratif resimde biçim bozulmalarına başvuran sanatçılar arasında James Ensor, Edward Munch, Emil Nolde, Henri Matisse, Gabriele Münter, Franz Marc, Ernst Ludwig Kirchner, Andre Derain, Pablo Picasso, Max Pechstein, Chaim Soutine, Eric Heckel, Max Beckmann, Ludwig Meidner, Amedeo Modigliani, Oscar Kokoschka, Egon Schile, Otto dix, George Grosz gibi isimler yer almaktadır.

Dışavurumcu sanatçılara öncü olan ressam James Ensor (1860-1949), resimlerinde sembolik olarak kullandığı maskeleri sayesinde “Maskelerin Ressamı” olarak tanınmıştır. Flaman sanat anlayışına yakın olarak koyu renkler kullanması ve müstehzi tavırlara sıkça rastlandığı görülmektedir. Ensor, içine kapanık, insanlardan ve gerçeklerden uzaklaşması yönüyle Dışavurumcu bir yaklaşım sergilemiştir (Tazegül, 2004, s. 54). Kendi ruhsal durumunu tüm çıplaklığıyla yansıtarak düş gücünü seyirciye aktarmıştır. Toplumun yaşam tarzına ve riyakâr davranışlarına karşılık iğneleyici bir tutum takınmıştır. İnsanların suratlarına korkunç, duygusuz veya gülünç maskeler yapıp alay ederek eleştirmiştir (Dikici & Elmas, 2021, s. 1363). Bu cümleden hareketle sanatçının “Entrika” adlı eseri incelenecek olursa 11 tane figürün yüzünde birbirinden farklı maskelerin olduğu görülmektedir. Bu resim “Grotesk”¹ olarak nitelendirilmiştir. Maskeler figürlerin karakterlerini gizlemek amacıyla kullanılmıştır. Özellikle tuvalin en sağında ve en solundaki beyaz maskeli figürler ölüm temasına gönderme yapıldığı düşünülmektedir (Özdemir, 2022, s. 1484). Canlı renklerin ön planda olduğu gösterişli kostümlerin içinde boş bedenler gibi görünen figürler, sanatçının toplumdan nasıl soyutlandığını şiddetli renklerle anlatmaktadır. Dışavurumcu üslubun ana özelliklerinden olan deformasyon ise figürlerin absürt maskeleri ve genel formlarının orantısız olmasıyla net şekilde yansıtılmıştır. Hatta resmin sol orta kısmında beyaz çiçekli ceket ile önde bulunan figürün eli vücudun bütününe bakıldığında gereğinden fazla küçük ve parmaklarından birinin eksik olduğu görülmektedir. Bu da sanatçının biçim bozulmalarına başvurarak Dışavurumcu tavrı destekler nitelikte büyük bir örnek olduğu düşünülmektedir.

¹ Grotesk; süsleme, garip, fantastik, çirkin veya tuhaf anlamlarına gelmektedir.

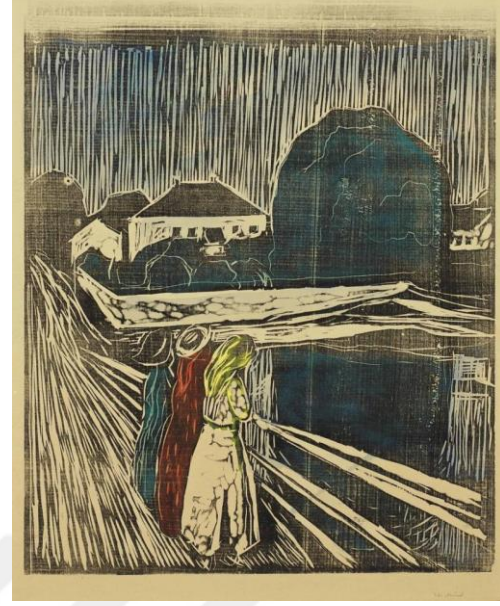


Görsel.29: James Ensor, “Entriika”, 89,5 x 149 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1890.
 (<https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2018/06/DV9gA44XcAYDVHM.jpg> Erişim
 Tarihi: 20.12.22)

Dışavurumculuğun öncüleri arasında yer alan bir diğer sanatçı Edward Munch (1863-1944), iç dünyasını eserlerinde çizgi, renk ve deformasyon kullanarak duygularını daha güçlü bir şekilde ifade ettiği görülmektedir (Erden, 2016, s. 143). Bu anlatıma en uygun örneklerden birisi ise sanatçının “Çılgılık” adlı tablosudur. Ruhsal çözümlemenin ön planda olduğu, biçimi bozuk figür ve renkçi bir anlayışla turuncu tonlarının yoğun olduğu resim sanatçının psikolojik etkilerini belgeler nitelikte olduğu söylenebilir. Renklerin şiddetli olarak kullanılması baskı altında tutulan ruhun acılarını, sinirini ve öfkesini içtenlikle yansıtmaktadır (Kozlu, 2009, s. 7). Sanatçının gravürleri yağlıboya resimlerine göre çok daha estetik ve kuvvetli bir ifade dili kullandığı gözlemlenmiştir.



Görsel.30: Edward Munch, “İskelede Kızlar”, 86 x 75 cm, tuval üzerine”, 62, yağlıboya, 1927.
(https://en.wikipedia.org/wiki/Young_Girls_on_a_Bridge Erişim Tarihi:20.12.22)



Görsel.31: Edward Munch, “İskelede Kızlar 2 x 52,7 cm, kâğıt üzerine gravür, 1919-1920.
(<https://www.arthipo.com/tr-tr/edvard-munch-iskelede-kizlar-gravur.html> Erişim Tarihi:20.12.22)

Görsel.30’de sanatçının birden fazla olarak resmettiği “İskelede Kızlar” isimli eserlerinden biri görünmektedir. Tuval üzerine yağlıboya ile yaptığı resimdeki sahne büyük olasılıkla sanatçının bir zamanlar yaşadığı bölgeye ait olduğu düşünülmektedir. Görsel.31’de ise aynı eser farklı bir teknik olan gravür ile yapılmıştır. İki esere dikkatle bakıldığında mekân ve figürler aynı ancak resimsel etkisinin başka bir boyut kazandığı görülmektedir. Gravür çalışması az renkle daha şiddetli bir anlatım biçimi ifade etmektedir. Bu durum Munch’ın karmaşık ruhunu destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Edward Munch’ın resimlerinde doğa, yalnızlık, korku, nefret, ölüm ve aşk korkusu gibi psikolojik temaları kullanmaktadır. 1890 yılından itibaren yaptığı resimler yaşam, aşk ve ölüm konularının birleşiminden ortaya çıkmaktadır (Dikici & Elmas, 2021). Bu anlatıma göre en uygun eser sanatçının “Çığlık” adlı tablosu olduğu düşünülmektedir. Resme baktığımızda abartılı ve kasvetli olarak yansıyan sarı, kırmızı

ve turuncu renkler, düzensiz çizgilerle yerleştirilmiş gökyüzü ve mavi deniz ile desteklenmiştir. Arka plandaki belirsiz iki figür tek bir yöne bakmaktadır. Çizgiler yukarıdan aşağıya doğru dalgalanarak resmin merkezinde bulunan figüre doğru birleşmektedir. Ön plandaki figür ise iki eliyle yanaklarını tutmuş çarpıcı bir ifadeyle çılgılık atarken betimlenmiştir (Göğebakan & Kılınç, 2020, s. 29). Sanatçı bu etkiyi bilinçli olarak yapmaktadır. Çünkü Munch psikolojik olarak ruhsal yalnızlığını ilgi odağına çekmek istediği düşünülmektedir. Seyircinin göz kontağında bulunan figürün formundaki biçim bozulmaları eserin adıyla ve ruhsal sıkıntıların aktarılmasıyla bütünlük sağlayarak soyutlanmıştır.



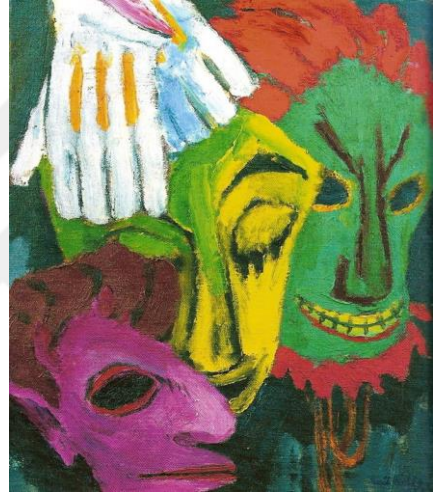
Görsel.32: Edward Munch, “Çılgılık”, 91 x 73,5 cm, karton üzerine yağlıboya, tempera ve pastel boya, 1893. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch Erişim Tarihi:20.12.22)

Dindar bir kişiliğe sahip olan Alman ressam ve baskı resim sanatçısı Emil Nolde (1867-1956), Dışavurumculuğun ilk üyelerinden ve Die Brücke (Köprü) hareketinde yer almıştır. Resimlerinde Barok döneminin 20. yüzyıla evrilmiş haliyle yeniden gündeme getirdiği düşünülmektedir. Eserlerinde “İsa” başlığı altında yaşamı, çarmıha

gerilişi, cenazesi, son akşam yemeği ve çocukların arasındayken gibi Barok döneminde işlenen teatral konulara sıkça değinmiştir. Dini temalar dışında ressam James Ensor'dan etkilenen Nolde'un 1913 yılında yaptığı Rusya, Çin, Japonya ve Güney Denizi seyahati sonrasında sanatçının figürleri daha çok karnaval maskelerine dönüştüğü gözlemlenmiştir. (Sürmeli, 2021, s. 12). Tıpkı Ensor'un resimlerinde maskeler sembolik bir anlam taşımakta olduğu gibi Nolde'un eserlerinde de hayal gücüyle meydana gelmiş gerçeküstü bedenlerde aynı etki yansımıştır.



Görsel.33: Emil Nolde, “Maske Natürmort III”, 74 x 78 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1911. (<https://art.nelson-atkins.org/objects/2223/masks> Erişim Tarihi:17.01.23)



Görsel.34: Emil Nolde, “Maskeler III”, 73 x 87 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1920. (<https://www.flickr.com/photos/centralasian/6565770455> Erişim Tarihi:17.01.23)

Sanatçının çalışmalarında çarpıcı ve şiddetli renkler, serbest fırça vuruşları, düzensiz kontürler, derinlik algısının yok edildiği, fantastik veya ütöpik dünya, olağanüstü anlatımlar görülmektedir. Figüratif resimlerinde sembolize ettiği tezatlıkların abartılı ve biçimi bozulmuş bir hale dönüşmüştür. (Altuner, 2013, s. 158). Özellikle figürlerin yakından incelenmesi yönünde “Son Akşam Yemeği” adlı eserine bakıldığında dini bir konu işlenmiştir. Eserde İsa ve 12 havarisinin masada ilahi bir ışık kaynağının etrafında toplanmıştır. Resimde derinlik algısı olmamakla birlikte

figürlerin hepsi aynı orantıda yerleştirilmiştir. Eserin genel havasına bakıldığında Barok dönemi sanatçılarından Caravaggio'nun "Tenebrizm" (Chiaroscuro) denilen üslubun etkileri yansımıştır. Tenebrizm, ışık-gölge zıtlığıyla oluşturulan bir teknik olarak bilinmektedir. Arka planın koyu ön planında ışık ile aydınlatılarak oluşturulan zıt kompozisyon düzenine Caravaggio'nun eserlerinde sıkça rastlanmaktadır. Nesnelere hacim kazandırmakla birlikte dramatik, teatral bir etki oluşturmaktadır (Ateş, 2019, s. 196). Nolde, konu ve tekniksel bağlamda eski-yeni tartışmasını gündeme getirdiği düşünülmektedir. Figürlere bakıldığında İsa'nın yüzüne vuran sarı ışığın ölümünün yaklaştığını sembolize eder gibi sarardığı ve gözlerinin kapalı oluşuyla dramatik bir etki yaratmıştır. Aynı zamanda İsa ve 12 havarisinin portrelerinde ise görülen biçim bozulmaları dini temanın ciddiyeti ile tezatlık oluşturmuştur. Bu da dışavurumcu etkilerin yansımaları belgeler nitelikte olduğunu göstermektedir.



Görsel.35: Emil Nolde, "Son Akşam Yemeği", 86 x 107 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909.
(<https://www.sartle.com/artwork/the-last-supper-emil-nolde> Erişim Tarihi:26.01.23)

Fovizm sanat üslubunun kurucuları arasında yer alan Henri Matisse (1869-1954), gezip gördüğü ve yaşadığı Doğu coğrafyasından ilham alarak kendi özgün sanat

anlayışını oluşturmuştur. İncelediği kumaşların üzerindeki motiflerin etkisinde kalmış, resimlerinde süslemeci bir tavır sergileyerek stilize edilmiş basit ve soyut formlar kullanmıştır. Resimlerinden hacmi, perspektifi ve valörü çıkartarak yaptığı sadeleştirmelerde zaman ve mekân kavramının olmadığı eserler üretmiştir. Özellikle resimlerinde kırmızı, mavi ve yeşil gibi canlı renkler kullanarak tekstil motiflerinin çarpıcı bir şekilde ön plana çıkarmıştır. Matisse'in "Ressamın Ailesi" ve "Tatlı: Kırmızı Uyum" adlı eserlerinde uyguladığı tüm özgün yaratılar net bir şekilde yansıtılmıştır. Sanatçı ailesini resmettiği eserde bütün formları oldukça sade bir dilde betimlerken eşyaların üzerindeki motifler baskın bir şekilde dikkatleri üzerine çekmiştir. Eserdeki figürler ve eşyaların orantısı gerçek boyutlarından uzakta olmasıyla biçim bozulmalarına yer vermiştir. Bu bağlamda biçimci yaklaşımla dışavurumcu, renklerin baskınlığıyla ara değerlere yer verilememesi ve stilize motiflerin kullanılmasıyla Fovist bir yaklaşıma başvurmuştur. Eserde bu özelliklerin uygulanmasıyla mekân içerisindeki derinlik ve perspektif algısını kaybetmiştir (Geçen & Yerli, 2020, s. 1071-1075).



Görsel.36: Henri Matisse, "Ressamın Ailesi", 143 x 194 cm, tuval üzerine yağlıboya, Hermitaj Devlet Müzesi, 1911.
(<http://www.leblebitozu.com/henri-matissenin-en-onemli-20-eseri-ve-hayati/>
Erişim Tarihi:27.01.23)

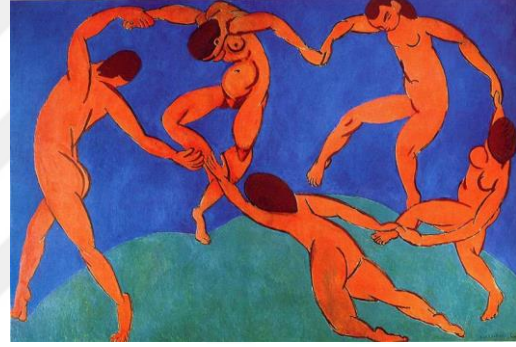


Görsel.37: Henri Matisse, "Tatlı: Kırmızı Uyum", 1,8 x 2,2 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1908.
(<http://www.leblebitozu.com/henri-matissenin-en-onemli-20-eseri-ve-hayati/>
Erişim Tarihi:27.01.23)

Matisse'in bir diğerk önemli eserleri ise tekrarlama motiflerden (leitmotifs) oluşturulan "Dans I" ve "Dans II" adlı yapıtları renkleri dışında figürlerin formları aynıdır. "Dans I" de açık, "Dans II" de figür koyu renkle resmedilmiştir. Resme dikkatle bakıldığında Maniyerist ressam El Greco'nun figürleri gibi uçuyor hissi uyandıran bedenlerde biçim bozulmalarına da yer vererek hareket ve ritmin karşılığının dans olarak betimlendiği görölmektedir (Eroğlu, 2016, s. 46-47). İki eserde mekân algısı ve perspektif en basite indirgenerek ölü doğa yansıtılmıştır.



Görsel.38: Henri Matisse, "Dans I", 2,60 x 3,91 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909. (https://en.wikipedia.org/wiki/File:La_danse_%28I%29_by_Matisse.jpg Erişim Tarihi:28.01.23)



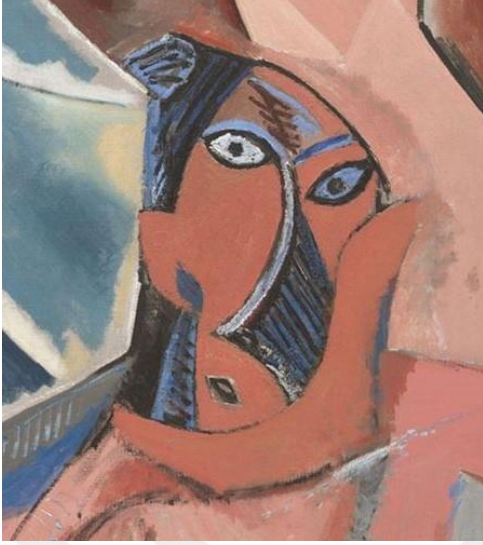
Görsel.39: Henri Matisse, "Dans II", 2,60 x 3,91 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909-10. (<https://sanatabasla.com/2013/04/dans-dance-matisse/> Erişim Tarihi:28.01.23)

Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque ile birlikte Kübizmin ilk temellerini atmıştır. Bir nesneye aynı anda farklı perspektiflerden nasıl bakılabileceğini eser üzerinde izleyiciye göstermek adına parçalama tekniğini kullanmıştır. Sanatçılar, bir formun asıl görünümünün seçilebileceği şekilde parçalayıp birleştirerek resimler üretmiştir. Yüzey üzerinde eserin geometrik formunu daha belirgin hale getirmek adına kahverengi ve gri gibi nötr renkler kullandıkları görölmektedir (Grzymkowski, 2015, s. 105-106). Kübizmin en önemli sanatçıları Paul Cezanne, Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris ve Marcel Duchamp olarak bilinmektedir.

Figüratif resim bağlamında Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" (1907) ve Braque'ın "Büyük Çıplak" (1908) adlı eserleri incelediğinde parçalama-birleştirme tekniğini kullanmışlardır. Ancak "Avignonlu Kızlar" da parçalama tekniği daha fazladır. Kübizm aynı zamanda biçim bozulmalarına da yer vermektedir. Bu eserde de 5 ayrı kadın figürünün formları değişime uğrayarak geometrik biçimlerden oluşturulmuş, eklem bölgelerinden parçalanıp birleştirilmiştir. Tuval üzerindeki figürlerden soldan birinci ve en sağdaki iki figürün portreleri Afrika masklarını anımsattığı düşünülmektedir. Özellikle en sağda yerde oturan figürün yüzündeki dehşet verici ifade ve geometrik biçim bozulmaları "Mbuya Maskı"na benzemektedir (Thompson, 2014, s. 97).



Görsel.40: Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", 224 x 233 cm, tuval üzerine yağlıboya, Museum of modern Art. New York. 1907. (<https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> Erişim Tarihi:28.01.23)



Görsel.40: Detay.



Görsel.41: "Mbuya Mask"ı, Pende/Kongo, boyalı tahta, lif ve kumaş, 26,5 cm, Royal Museum of Central Africa, Tervuren. (<https://alubarika.tumblr.com/post/132359823687/vintagecongo-dr-congos-influence-on-cubism> Erişim Tarihi:28.01.23)

Georges Braque'in "Büyük Çıplak" adlı eserinde Picasso'nun Avignonlu Kadınlar çalışmasında yer alan figürlerin pozlarına benzemektedir. Aralarındaki fark ise Braque koyu kontür çizgileriyle daha kısa ve kilolu bir kadın formu resmetmesidir. Kaslı bir yapıya sahip olan figürün vücut hatlarında keskin çizgilerle geometrik biçim bozulmaları Kübizmin özelliklerini net olarak yansıtmıştır. Picasso portrelerini etkilendiği maskelerden ve yararlanırken Braque'in daha sade çizgisel bir yerleştirme tercih ettiği görülmektedir.



Görsel.42: Georges Braque, "Büyük Çıplak", 140 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya, National Museum of Modern Art, Paris. 1908. (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-uzun-cioplak-1431/> Erişim Tarihi:29.01.23)

Max Beckmann (1884-1950), alegorik figüratif resimleriyle topluma mesajlar veren Dışavurumcu ressamlar arasındadır. I. Dünya Savaşında gönüllü olarak orduya katılan sanatçı kısa süre sonra geçirdiği sinir krizleri sebebiyle bir yıl sonra terhis edilmiştir. Yurda geri döndüğünde yeniden resim yapmaya başlayan sanatçının yapıtlarında büyük değişimler meydana geldiği görülmüştür. Savaşın getirdiği değişimler ve iktidarda bulunan Adolf Hitlerin toplum üzerindeki etkisi Beckmann'ın eserlerine de yansımıştır. Buna bağlı olarak sanatçı birçok yeni üsluptan etkilenerek Dışavurumcu, Kübist ve Yeni Nesnelcilik akımlarından harmanladığı kendine özgü bir üslupla yapıtlar ürettiği söylenilebilir. Ayrıca o dönemin birçok sanatçısı gibi Beckmann'ın resimleri, Nazilerin Modern Sanatı tanımlamak amacıyla "Dejenere Sanat" (Yoz Sanat) terimini kullanarak dayattığı ideolojiye uygun olmayan eserleri burada toplamıştır (Thompson, 2014, s. 152).

Sanatçının üslubu incelendiğinde Kübist sanatçıların kullandığı parçalama tekniği, ton karşıtlıkları net ve keskin çizgilerle belirtilmiştir. Özellikle Beckmann'ın

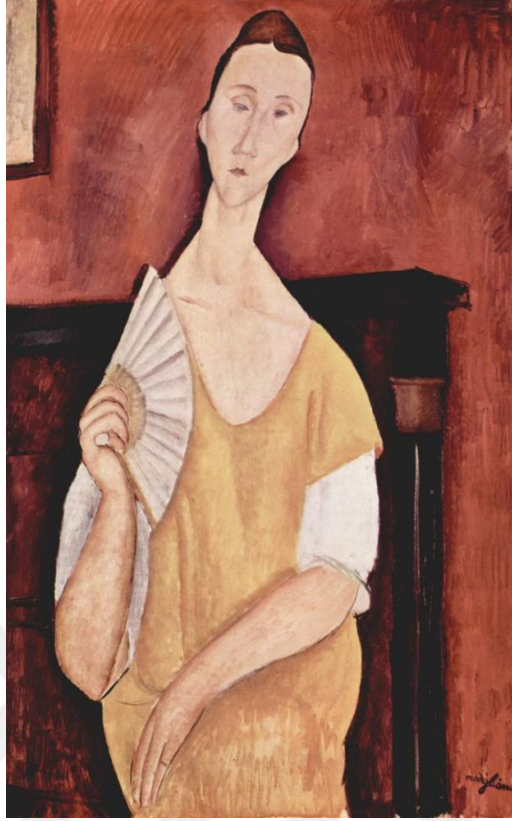
“Gece” adlı eserinde bu özellik seyirciye aktarılmak istenen mesaj ile paralel bir doğrultuda ilerlemektedir. Konu olarak 1918 Kasım devrimi ile 1919 Mart grevinin sonucu olarak topluma yaşatılan işkence, toplu katliamlarını ve zulümlerini işlemiştir. Beckmann, keskin ve deforme edilmiş figürler ile soğuk renkler kullanarak bilinçaltında yaşamış olduğu tüm duygu karmalarını çalışmasına yansıtmıştır. Sanatçının dar bir perspektif içerisinde yerleştirdiği figürler kompozisyon düzenine klostrofobik bir etki yarattığı düşünülmektedir. Figürlerin bedenlerindeki bozulmalar ve teatral bir görüntü oluşturmuştur. Dağılmış evin tavandaki tahtaları ile yerlere saçılan eşyaların yarattığı kaos anı tüm şiddetiyle tasvir edilmiştir. Eserde bulunan birçok sembolik unsur sanatçının yaşadığı döneme dair savaştaki deneyimleri, yeni buluşlar, makineleşme ve Nihilist düşüncenin etkileri ile yerleştirilmiş olduğu düşünülmektedir (Yazıcı, 2021, s. 94).



Görsel.43: Max Beckmann, "Gece", 113 x 154 cm, tuval üzerine yağlıboya, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1918-19. (<https://www.sanatinoykusu.com/max-beckmann/> Erişim Tarihi:29.01.23)

İtalyan Dışavurumcu ressam Amedeo Modigliani (1884-1920), kompozisyon ve renk konusunda Giotto'dan, uzatılmış figürleriyle Pontormo'dan, renk seçimi ve çizgilerin kalınlığında Cezanne'i ve Paul Gauguin'in ilkel sanatı ile ürettiği heykellerinden etkilenmiştir (Erdoğan, 2021, s. 11-16). Sanatçı, 1911-12 yılları arasında stilize edilmiş portreler, uzatılmış biçimleriyle dikkat çekerek Dışavurumcu bir tavır sergilemiştir. 1914-16 yılları arasında yalnızca kadın portreleri ile dostlarının yüzlerini resmetmiştir. Genel olarak sanat anlayışında yalın renkler, yüz ve boyunlarda dikkat çeken uzatmalar, çekik ve kör gözler Modigliani'nın yapıtlarında sıkça rastlanmaktadır. Ayrıca resimlerinde melankoliye yer vermiştir. 1915'ten itibaren son aşkı olan Jeanne Hebuterne ile tanıştıktan sonra portresini devamlı olarak daha yetkin, sade çizgilerle ve lirik bir anlatımla resmetmiştir. (Eroğlu, 2018 a, s. 69).

Sanatçının kadın figürleri genellikle soylu bir aileden veya zengin insanlardan seçilmiştir. Modigliani'nın "Lunia Czechowska'nın Bir Yelpaze ile Portresi" adlı eserinde figürün elindeki yelpaze ile zarif duruşu bu görüşü desteklemiştir. Kadının jest ve mimiklerinden kendini beğenmiş bir ifadeye büründüğü görülmektedir. Sanatçının çoğu eserinde olduğu gibi bu resminde de figürün gözleri kör ve şaşkı gibi durmaktadır. Aynı zamanda eserin genel atmosferinde melankolik bir etkiye de sahip olduğu düşünülmektedir. Maniyerizm döneminden etkilenen Modigliani, Parmigianino ve Pontormo gibi dönem sanatçılarının eserlerinde görülen uzun boyun, gövde ve ellerdeki biçim bozulmaları sanatçının resimlerine de yansımıştır. Arka planda kullandığı kırmızı kahve tonlarındaki duvarı çizgisel olarak boyamıştır. Kadının oturmuş olduğu yerin arkasında bulunan koyu alanda bir piyano veya ahşap bir ünitenin olduğu düşünülmektedir. Resimdeki detaylar birleştirildiğinden melankolik bir havaya sahip mekânın, kadının zarif ve kendinden emin duruşu ile bütünlük sağlamıştır. Figürün formunda görülen biçim bozulmaları alaycı bir tavrı sembolize etmektedir.



Görsel.44: Amedeo Modigliani, "Lunia Czechowska'nın Bir Yelpaze ile Portresi", 1 m x 65 cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris Modern Sanat Müzesi", 1919. (<https://www.arthipo.com/tr-tr/amedeo-modigliani-lunia-czechowska-nin-bir-yelpaze-ile-portresi.html> Erişim Tarihi:30.01.23)

Ressam, şair ve baskı sanatçısı olan Oscar Kokoschka (1886-1980), diğer Dışavurumcu sanatçılar gibi konularını hayatın kederinden seçmiştir. Kokoschka'nın sanat anlayışında boşluk, kargaşa, korku, endişe, yalnızlık, ölüm, iç sıkıntılar gibi ruh halini yansıtan psikolojik etkiler bulunmaktadır. Eserlerinde estetik algıya uymayan biçim bozulmalarına uğramış portre ve figürler çalkalantılı ruh halinin göstergesi olduğu düşünülebilir. Kokoschka'nın "İnsan Trajedisi" adlı litografisi trajik duyguları net bir şekilde ortaya koymuştur. Figürün bedeninin kırmızı değerler ile resmedilmesi iç sıkıntılarının yoğunluğunu göstermektedir. Kaskatı kesilen portrenin ifadesi insanın yaşama sevincinin kalmayışını kanıtlar nitelikte dramatik olarak yansıtılmıştır. Aslında bu durum sanatçının birçok eserinde gerçeğin somutlaştırılmasıyla ve biçim bozulmalarının şiddetiyle net bir şekilde

gözlemlenmiştir. Resimlerindeki her bir portrede kendi ruhunu da ortaya koymuştur (Dede, 2018, s. 1324-1325).



Görsel.45: Oscar Kokoschka, "İnsanın Trajedisi" Litografi, 1908.

(<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2009/12/sanat-tarihinde-avangard-bir-sanatc.html> Erişim Tarihi:20.01.23)

Egon Schiele (1890-1918), yeni üslup arayışına girdiğinde henüz 17 yaşındayken kendisine öncülük edecek olan ressam Klimt ile tanışarak arkadaş olduğu bilinmektedir. Sanatçının erken dönem çalışmalarında Klimt'in izlerine rastlanmıştır. Schiele'nın resimsel biçiminde figürlerini indirgemeci bir tavırla yerleştirdiği görülmektedir (Eroğlu, 2018 a, s. 74-75). Genellikle karton üzerine guaj, kurşun kalem, füzüle portre ile figürlerini yapmaktadır. Bunun yanı sıra tebeşir, mürekkep, suluboya ve yağlıboya gibi birbirinden farklı boya tekniklerini bir arada kullanarak

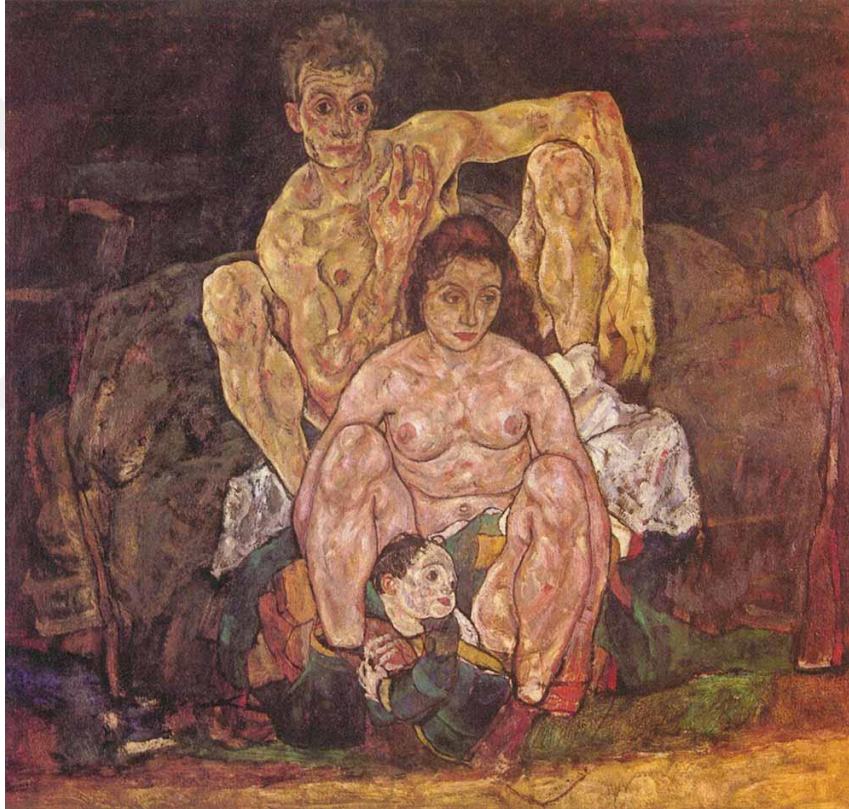
çalışmalarına farklı bir boyut katmıştır. Figürlerin tasvirinde cinsel çağrışımlarda perspektifin yer almadığı ve biçim bozulmalarına sıkça başvurduğu görülmektedir. Sanatçının resimleri ideal güzellik anlayışının dışında kalan figürleri de birçok ressam gibi yoz sanat olarak görülerek Nazi işgali sırasında yakıldığı bilinmektedir. Eserlerinde doğum, ölüm, yas, özlem, tutku gibi insana dair temaları yaralanmış, yıpranmış veya tahrik olmuş bedenler içinde resmetmiştir. Schiele'in resimlerindeki portreler “grotesk kafa” olarak anılmaya başlanmasıyla önemli bir nokta ortaya çıkmıştır. Sanatçı, figürlerindeki ruh ve sinir hastalıkları hastanesinde çekilmiş fotoğraflardan faydalandığı bilinmektedir. (Erdoğan, 2019, s. 7-66). Figürlerinin yüz ifadelerinde ki dehşet, korku ve tikslenme gibi hisler Dışavurumcu tavrını yansıtmıştır.



Görsel.46: Egon Schiele, "Sanatçının Başı Öne Eğik Otoportre", 42,2 x 33,7 cm, ahşap üzerine yağlıboya, 1912, Leopold Müzesi, Viyana. (<http://www.leblebitozu.com/egon-schielenin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi:30.01.23)

Schiele'in biçimsel anlamda eserleri incelendiğinde sık sık ele aldığı otoportreleri dışında eşi ve çocuğunun yer aldığı resimleri de bulunmaktadır. Sanatçının “Aile” adlı eseri incelendiğinde en büyük resimleri arasında olmasıyla birlikte en önemli başyapıtlarından biridir. Ters üçgen kompozisyon düzeninde

yerleştirilen resim sanatçının eşinin hamileliğinden ilham alınmasıyla ve çocuk figürünün portresi yeğenine ait olmasıyla bilinmektedir. Tuval yüzeyinde bulunan üç figür biçimsel bozulmalara uğramıştır. Kolların gereğinden fazla uzun olması, kemik ve kas yapılarının sert ve net fırça darbeleriyle belli edilmesi sanatçının yaşadığı yoğun duyguların dışavurumu olarak düşünülmektedir. Resimde figürler üzerinde kullanılan renk değerlerinin soluk ve cansız olarak seçilmesi ölüm temasına gönderme niteliği taşımaktadır.



Görsel.47: Egon Schiele, "Aile (Çömelen Çift)", tuval üzerine yağlıboya, 152,5 x 162,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, 1918. (<https://gulsahmeralogur.dr.tr/egon-schiele-ve-bir-narsistin-hayati/> Erişim Tarihi:30.01.23)

Weimar Almanya'sında "Yeni Nesnelcilik" terimi Otto Dix (1891-1969) ve George Grosz (1893-1959) gibi sanatçıların o dönemde ürettikleri resimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Yeni Nesnelciler Dışavurumculuğu fazla öznel ve

irrasyonel bulmuşlardır. Kendileri savaş sonrasında öznelliği, akıldışı saptamaları hatta Kübizm ve Fütürizmin biçime takılmış tavrının artık geride bırakılmasının gerektiğini düşünmektedirler. Buna karşılık olarak Yeni Nesnelciler yaşadıkları toplumun gerçekliğini nesnel bir şekilde yansıtmayı amaçlamışlardır. Ancak her ne kadar Dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıksa da sanatçılar yaptıkları resimlerde kullandıkları biçim bozulmaları, karikatürize edilmiş formlar ve kübist etkiler ile Dışavurumcu bir tavır sergilemiştir. Hatta George Grosz savaş öncesi dönemde karikatür dergileri için çizimler yaptığı bilinmektedir. 1914 yılında ise birçok sanatçı gibi cepheye gönüllü olarak gitmiştir. Orada geçirdiği kısa süre sanatçının hayata bakış açısını değiştirmesiyle birlikte eserlerine de yansımıştır (Erden, 2016, s. 247-248). Grosz'un 1916-17'de yaptığı "Metropol" ve 1917-18'de yaptığı "Cenaze (Oskar Panizza'ya İthaf) adlı eserlerinde Kübizm, Fütürizm ve Dışavurumculuğun izleri bir arada kullanıldığı görülmektedir. Figürlerin biçimsel görünüşleri karikatürle ifade edilen işçi sınıfını anlatmıştır. Sanatçı için toplum biçimden her zaman önce gelmiştir (Eroğlu, 2018 a, s. 51). Aynı zamanda George Grosz savaş karşıtı olması sebebiyle de dönemin Alman politikacılarını, dayattıkları düşünceleri eleştirisel ve alaycı bir yaklaşımla karikatürleştirerek gerçekleri yansıtmıştır.



Görsel.48: George Grosz, "Metropolis", 100 x 102 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1916-17, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. (<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/metropolis> Erişim Tarihi:30.01.23)



Görsel.49: George Grosz, "Cenaze" (Oskar Panizza'ya İthaf), 140 x 110 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917-18, Staatgalerie Stuttgart, Stuttgart. (<https://www.peyzax.com/ekspresyonizm-ve-unculeri/> Erişim Tarihi:30.01.23)

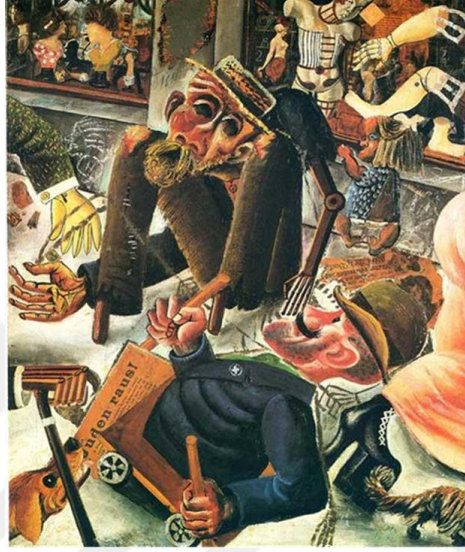
Otto Dix' de Grosz gibi cephede savaşıyan ressamlar arasında olmasıyla birlikte yaşadıklarını yapıtlarında çarpıcı şekilde yansıtmıştır. Savaş sırasında yaptığı resimler 600'ü geçtiği bilinmekte ve üslup olarak Fütürizm etkili bir Dışavurumculuk söz konusu olduğu gözlemlenmiştir. Ancak Fütürist etkiyi sadece savaş döneminin dinamizmini anlatmak amacıyla kullanmıştır. Dix'in cepheden döndükten sonraki eserlerinde Fütürist etkiyi bırakarak yerini hiciv içeren karikatürlere bırakmıştır (Erden, 2016, s. 249). Savaşın çirkin görüntülerini konu alan sanatçı 1920'de yaptığı "Harp Malulleri" adlı serisinde savaşın toplum üzerinde bıraktığı fiziksel ve psikolojik deformasyonu tüm çıplaklığıyla yansıtmalarının yanında rahatsız edici bir tavır sergilemekten çekinmemiştir. Sanatçının bu eseri o dönemin birçok ressamına olduğu gibi "Dejenere Sanat" sayılarak imha edilmiştir (Zencirci, 2012, s. 34).



Görsel.50: Otto Dix, "Savaş Malulleri", 1920. (<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/12/savas-oncesi-sonras-resimleriyle-otto.html>) Erişim Tarihi:12.03.23)

Otto Dix, sanat hayatı boyunca savaş sonrası yaşadığı psikolojik etkileri iç dünyasını yansıtan eserlerinde çarpıcı gerçekleri gün yüzüne karikatürize edilmiş figürlerle aktarmıştır. En bilinen eserleri arasında olan "Prag Sokağı", o dönemde savaşta gazi olan askerler için protez satan dükkanların bulunduğu bir yerdir (Erden, 2016, s. 251). Eserde sanatçı savaş gazilerine yapılan eşitsizliği açığa çıkarmıştır.

Eserin ortasında bulunan iki figürden biri olan uzuvlarını kaybetmiş gazi figürünün, biçim bozulmalarına uğrayarak karikatürize edildiği görülmektedir. Erkek figürün portresi Ekspresyonist sanatçı James Ensor'un maskelerini anımsatmaktadır. Aynı zamanda eser kompozisyon düzeni ve konu bağlamında Pieter Bruegel'in "Dilenciler" isimli eserine benzemektedir.



Görsel.51: Otto dix, "Prag Sokağı", 101 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1920, Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart. (<https://hekimcebakis.org/makale/ortez-ve-protezlerin-resme-girisi/> Erişim Tarihi:12.03.23)



Görsel.52: Pieter Bruegel, "Dilenciler", tuval üzerine yağlıboya, 1568, Louvre Müzesi, Paris. (https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Cripples.JPG Erişim Tarihi:12.03.23)

İKİNCİ BÖLÜM: BİÇİM BOZMA (DEFORMASYON) VE TARİHSEL SÜRECİ

Deformasyon terimi sözlükte biçim bozma olarak tanımlanmaktadır. Formun özgün yapısını bozmadan, nesnenin özelliklerinin gereğinden fazla abartılarak meydana getirilen hacimsel değişimlere deformasyon denmektedir (Uygan, 2010, s. 22). Sanatçı kişiliğine uygun özgün bir ifade biçimi oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak dış dünya duyularla algılanır ve algılanan gerçekler öz benlikte yeniden yorumlanmaktadır. Bellekte şekillenen soyut imgeler sanatçının yüzeye döktüğü yeni bir ifade biçimi olarak gerçeğe dönüşmektedir. Üretilen yeni yaratımların her biri deformasyon olarak tanımlanmaktadır. Kullanılma amacı ise daha güçlü bir etki ve anlatım biçimi sergilemektedir.

Deformasyonun sanat tarihinde karşımıza çıktığı en önemli ve kayda geçen dönem olarak Maniyerizmi söylemek mümkündür. Daha öncesinde yer alan süreçlerde ki idealizmi arama anlayışı, yüceltme yaklaşımı ile birleşmiş ve biçim bozma karşımıza çıkmıştır.

1520 yılında Rönesans döneminin son yıllarında ressam, heykeltıraş ve mimar olan Michealangelo, “Sistin Şapeli”ndeki fresklerinde yaptığı figürlerin formlarında görülen biçim bozulmaları yeni bir döneme öncü olacağını haber vermektedir. 1520 yılında Rönesans sanatının idealleştirilmesine tepki olarak ortaya çıkan Maniyerizm, biçim bozulmalarının en yoğun görüldüğü dönem olarak bilinmektedir (Geçen & Dede , 2021, s. 377). Terim anlamı İtalyancada “üslup” anlamına gelen “maniera” sözcüğünden türemiştir. Maniyerist eserler genellikle “yapay”, “tuhaf” veya “anormal” olarak nitelendirilmektedir (Rynck, 2016, s. 202). Kompozisyonlarda asimetrik düzen kullanılmasıyla birlikte figürlerin havada uçuyormuş hissi uyandırması yeni bir üslubun oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Buna karşılık Maniyerizm resim sanatının en temel kuralı kuralsızlık ve bireysel yorumlamalar olarak bilinmektedir. Bu ifadeleri destekler nitelikte olan dönemin sanatçıları arasında Parmigianino (1503-1540) ve El Greco (1541-1614) örnek verilebilmektedir.

Parmigianino'nun kilise için altı yıl üzerinde çalıştığı ancak ölümü sebebiyle yarım kalan “Uzun Boyunlu Meryem”, en ünlü eserlerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Eserin asıl adı “Meryem ve İsa, Melekler ve Aziz Jerome ile Birlikte” olsa da göz alıcı bir şekilde uzatılmış olan figürler ve Meryem'in kuğu gibi ince, uzun boynu sebebiyle değiştirilmiştir. Meryem'in boynu, elleri ve parmakları uzunken, başı, bacakları ve ayakları vücuda göre küçük olduğu yerleştirilmiştir. Bunun yanı sıra Meryem'in kucağındaki çocuk İsa ise beklenenden çok daha büyük olarak resmedilmiştir. Eserde kullanılan biçim bozulmaları resme dinamizm katarak dönemin üslup özelliklerini net bir şekilde yansıtmaktadır (Gombrich, 1997, s. 233-234).



Görsel.53: Parmigianino, “Uzun Boyunlu Meryem”, tuval üzerine yağlıboya, 216 x 132 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya/ 1534-1540. (<https://sanatabasla.com/2014/09/uzun-boyunlu-meryem-madonna-with-the-long-neck-parmigianino/> Erişim Tarihi:04.04.23)

Parmigianino'nun bir diğer dikkat çeken “Dış Bükey Aynada Otoportre” adlı eseri döneme hem teknik hem de üslup bağlamında yenilik getirdiği söylenmektedir. Maniyerizm dönemine gelene kadar bazı sanatçılar tuval üzerinde küçük ayna yansımaları yapmış olsa da sanatçı ilk kez dışbükey bir ahşap kullanarak kendisini resmetmiştir (Kul, 2018, s. 47). Sanatçı kendisi ile tüm odayı da dış bükey ayna içinde göstererek biçim bozma bağlamında farklı bir bakış açısı yakalamıştır. Resme bakıldığında elin kafaya göre büyük olması aynanın yarattığı yansımayla birlikte görülen rakursi olduğu gibi verilse de parmakları bükülmeye uğrayarak biçim bozulmalarını oluşturmuştur. Ellerden kafaya doğru bir biçim bozumu görülmektedir. Dış bükey aynanın vermiş olduğu etki ile odanın tavanında, duvarlarında, camında ve eşyalardaki bozulmalar net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Ayna yakın olan her şeyi büyütmesine karşın arka plandaki her şeyi küçültmüştür. Kullanılan ahşap yüzey berberlerdeki dış bükey aynalara benzemektedir. Resmin sol tarafındaki pencere aynanın yansıması ile biçim bozumuna uğrayarak bükülmüştür. Sanatçının kafası dış bükey ayna etkisinde olmadığı görülmektedir.



Görsel.54: Parmigianino, Dış Bükey Aynada Otoportre, tuval üzerine yağlıboya, 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum (Sanat Tarihi Müzesi), 1524.
(<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/11/parmigianinonun-self-portrait-in-a-convex-mirror-eseri/> Erişim Tarihi:05.04.23)

Maniyerist ressam, heykeltıraş ve mimar olan El Greco (1541-1614), katolik bir ailede büyümesiyle yapıtlarında etkileri sıkça rastlanmıştır. Birkaç şehir değiştiren ressam aradığı kasvetli atmosferi Toledo’da bularak kişisel tarzını ve dini tutkusunu birleştirmiştir. Sanatçı hem döneminin hem de sanat tarihinin üslup bağlamında alışılmışın dışında bir tavır sergilemiştir. Venedik ressamlarından öğrenmiş olduğu ustalıklara arkasını dönerek kendisi için mutlak olan gerçek tutkuya yönelmiştir. Bu bağlamda El Greco’nun benzersiz tavrı modernizmin örnek sanatçıları arasında yer almasını sağlamıştır (Barres, 1997, s. 5-8-122).

El Greco’nun en ünlü eserleri arasında yer alan “Beşinci Mührün Açılışı”, Dışavurumculuğun ve Kübizmin öncüsü sayılmaktadır. Esere oran-orantı açısından bakıldığında tüm figürler biçim bozulmalarına uğrayarak uzun ve zayıf çizilmiştir. Solda önde bulunan figür Aziz Yuhanna; başı vücuduna oranla ufak, kolları kalın ve elleri küçük, gövde vücuda oranla uzun, bacaklar ise kısa olarak resmedilmiştir. Arkada bulunan figürlerinse öndeki figür gibi tamamen biçimleri bozulmuştur (Ülger, 2018, s. 19).



Görsel.55: El Greco, “Beşinci Mührün Açılışı”, tuval üzerine yağlıboya, 2,25 x 1,99 m, Metropolitan Sanat Müzesi-New York/ 1608-14. (<https://tr.painting-planet.com/besinci-muhrun-acilisi-el-greco/> Erişim Tarihi:05.04.23)

Biçim bozulmaları tarihsel süreçte en yoğun olarak Maniyerizm döneminde yaşanmış olsa da günümüze doğru ilerlendiğinde Realizm sanat üslubunda da görülmüştür. Realizm terim olarak “gerçekçilik” anlamına gelmektedir. 1850’li yıllarda Romantizm sanat akımını reddederek, toplumsal sınıfın yaşam şartlarını tüm gerçekçiliğiyle yansıtmayı amaçlamıştır. Çağın sorunları arasında olan sanayi devriminin tüm Avrupa ülkelerini etkilemesiyle içsel çöküntülerin şiddetli bir şekilde yansıtıldığı görülmüştür. Realistler, işçi sınıfını burjuva kesimine karşı haklarını savunarak gündelik yaşantılardan seçilen modern konuları betimleyerek sanatı demokratikleştirmiştir. Toplumun dili olan sanatçılar arasında Fransız ressam, heykeltıraş, karikatürist ve baskı sanatçısı Honore Daumier (1808-1879)’da yerini almaktadır. İşçi sınıfının gerek zayıf yönlerini gerekse haklarını gerçekçi, alaycı ve karikatürist bağlamda eleştirmiştir. Sanatçının “Maskeler 1831” ve “Geçmiş, Bugün, Gelecek” isimli litografi (taş baskı) tekniğiyle yapılmış baskıları Realizm üslubunun dışına çıktığını gözler önüne sermektedir. Daumier, gerçekleri çarpıcı ve mizahi bir dil ile yansıtarak Dışavurumcu bir tavır sergilemiştir. Sanatçının “Maskeler 1831” adlı eserinde dönemin iktidarına yönelik siyasi bir eleştiride bulunarak karikatürist ve mizahi bir üslupla eleştirmiştir. Kafa formu armut şeklinde bulunan Louis-Philippe’i çevresine yerleştirdiği on dört vekil ve temsilciler meclisi üyeleri ile resmetmiştir. Baskıda bulunan her bir siyasetçi birer maske olarak nitelendirilmiştir. Figürlerin portreleri incelendiğinde karikatürist üslubun getirmiş olduğu biçim bozulmaları net bir şekilde görülmektedir. Kimi figürün yüzü ince uzun veya kafatası basık, kimi figürün ise burunları absürt bir şekilde kırılmalara uğrayarak gerçekleri dışavurumsal bir tavırla yansıtmıştır (Gökmen, 2018, s. 2-58).



Görsel.56: Honore Daumier, “Maskeler 1831”, 25,3 x 34 cm, Litografi, 1831.
(<http://elestirelsanat.blogspot.com/2012/09/daumier-ve-illustasyonlari.html> Erişim Tarihi:06.04.23)

Daumier, bir süre boyunca armut imgesini Louis Philippe’le ilgili birçok tasvirinde kullanmıştır. Bu eserlerinden bir diğeri de “Geçmiş, Bugün, Gelecek” adlı litografi baskısı olarak karşımıza çıkmıştır. Kralın armut şeklindeki başı, Louis Phillipe’in 1830 Devriminde iktidara geldiğinde uyandırdığı büyük umudu yansıtmaktadır. Ancak iktidarlık döneminde kısa zamanda ortaya çıkan düşmanlığı simgeleyen Geçmiş, Bugün ve Gelecekte oluşan üç yüzü sergilemektedir. Geçmiş yüzün genç ve dolgun, bunun yanında bugünkü yüzün solgun ve endişeli, gelecekteki yüzün ise karanlık ve çökmüş olduğunu vurgulamıştır (Gökmen, 2018, s. 58). Esere dikkatle bakıldığında biçim bozulmalarının getirmiş olduğu üç boyut etkisiyle soldan sağa optik bir görüntü oluşmuştur. Yan taraflarda duran iki portre ortada duran portreye göre daha basık bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra figür armut şekline bürünmesi ile ortaya çıkan jest ve mimikler karikatürist tarzı destekleyerek resme dinamizm katmıştır. Portrede oluşan geometrik koni şekli sanki dönüp duran yüz ifadeleri şeklinde betimlendiği düşünülmektedir.



Görsel.57: Honoré Daumier, ‘‘Geçmiş, Bugün, Gelecek’’, 35 x 27 cm, Litografi, 1834.
(<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/476.1988/> Erişim Tarihi:06.04.23)

Biçim bozumu bağlamında sanat geçmişten günümüze kronolojik bir sırayla incelendiğinde, her çağda kişisel ve toplumsal olayların dayattığı dışavurumsal etkilerin yansıtıldığı görülmektedir. İnsanlığın ilk varoluşundan Orta Çağa, Rönesans döneminden Maniyerizme, Realizmden de günümüze kadar evrilerek devam eden biçim bozulmaları artık bilinçli yapılan bir eylem haline bürünmektedir. Akademik kuralların yavaş yavaş kırılmasıyla sanatçılar özün içinde saklanan duyguların dışavurumu ile karşı karşıya gelmiştir. Bu bağlamda sanat öz gerçekliğe dönüşmeye başladığı söylenebilir. Renklerin birbiriyle uyumu yerine zıt renklerin tezatlığı eski-yeni güzellik algısını sorgulatmıştır.

Avrupa’da gelişmekte olan resim sanatı her dönemde farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte yeni üslupları da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda 20. yüzyılın başında I. Dünya Savaşına ve sonrasındaki oluşumlara denk gelen Dışavurumculuk, sanatçının iç dünyasını yansıtan biçimci bir tavır sergilemiştir.

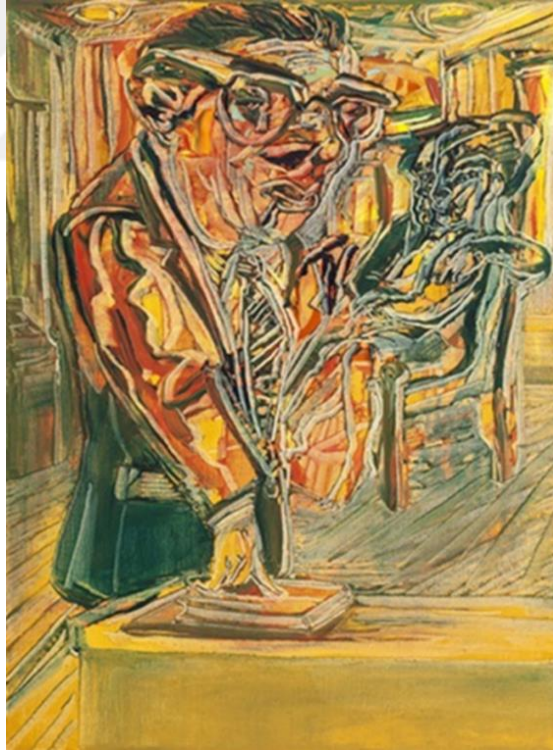
Ruhsal çözümlemeler kişiselleştirilerek bir takip soyutlama yoluna başvurulmuştur. Akademik eğitimin kurallarını reddeden Dışavurumcular, figüratif resimde bilinçli olarak biçim bozulmalarına yer vererek dönemin zorluklarına karşı çıkış yolu aramışlardır. Özellikle de savaş karşıtı eserler ya da savaşın sanatçıda yarattığı psikolojik etkileri göz önünde bulunduran resimler yapılmıştır. Savaş dışında geçmişte yaşanan acı, nefret, öfke vb. hislerin patlaması bazı sanatçıların eserlerinde şiddetli olarak yansımıştır. Bir başka deyişle doğadan bir kesitin, bir figürün, bir portrenin, bir hayvanın veya güncel bir konunun her sanatçı üzerinde farklı izlenimler ve deneyimler göstermiştir. Dışavurumcu yaklaşımla birlikte Fovizm, Kübizm ve Fütürizm sanat akımları da ortaya çıkarak kendi aralarında etkileşim halinde oldukları görülmüştür. Bu bağlamda bir sanatçı Fovizm ve Kübizmi eserlerinde harmanlayarak kullanabilir. Figüratif anlamda biçim bozulmalarını Eric Heckel, Max Beckmann, George Gorsk, Oscar Kokoschka, Franz Marc, Ernst Ludwig, Emil Nolde, Edward Munch, Otto Dix gibi daha birçok sanatçı kullanmış ve öncülük etmişlerdir.

Dışavurumculuk sanat akımı ortaya çıkışından sonraki süreçte hızla Avrupa ülkelerine de yayılmıştır. Bu durumdan Türkiye'nin resim sanatı da etkilenmiştir. Ancak 18. yüzyılın sonlarına kadar Türk resim sanatı gelişim göstermemiştir. Buna bağlı olarak Osmanlı döneminde bir grup genç sanatçının Avrupa'ya gönderilmesiyle Türk resim sanatı ivme kazandığı gözlemlenmiştir. Türk resminin 19. yüzyılın ortalarında Batılaşmaya yöneldiği görülerek, Avrupa resim sanatında meydana gelen değişimler doğrultusunda Dışavurumculuk akımının temelleri atılmıştır. Artık "Modern Sanat" dönemi bizzat başlamıştır. Türk ressamlar aldıkları eğitimi kendi kültürlerine uyarlayarak yeni bir bakış açısı yakalamıştır (Şimşek, 2009, s. 1).

1970'lere gelindiğinde bir grup sanatçı akademik eğitimin figür anlayışına karşı "yeni" ifade yolları aramaya başlamıştır. Biçimi, anlatımı destekleyen bir unsur olarak görmekte olan Mehmet Gülerüz (1938), Burhan Uygur (1940-1992), Neş'e Erdok (1940), Gürkan Coşkun (Komet) (1941-2022), Alaettin Aksoy (1942), Ergin İnan (1943), Erol Kınalı (1944), Mustafa Ata (1945), İbrahim Örs (1946-2022), Balkan Naci İslimyeli (1947-2022) gibi sanatçılar yapıtlarında konunun özelliğini

güçlendirecek nitelikte gerçekdışı, çarpıtma ve biçim bozulmalara yer vererek insanın psikolojik ve toplumsal karakterini öne çıkarmıştır (Bek, 2007, s. 176).

1970 kuşağı sanatçılarından Mehmet Gülerüz'ün figüratif resim anlayışında başvurduğu biçim bozulmalarını çözümlerken desen, renk, fantastik imgeler ve hiciv öğelerinden bahsedilmesi gerekmektedir. Desen üzerinde kullanılan boyaların yoğunluğu iç dinamizmi yansıtarak Dışavurumcu bir ifadeyle yüzeye aktarmıştır (Burunsuz, 2018, s. 1316). Gülerüz'ün "Sivil Yasa" eseri incelendiğinde tercih ettiği zıt renkli boyanın yoğunluğu ile birleşen kübik biçim bozulmaları algıda dinamizm oluşturmuştur. Figürün abartılı ifadesi kullanılan sıcak değerlerin oluşturduğu şiddet ile gerilim duygusunu tetiklemiştir. Agresif fırça vuruşlarıyla biçim bozulmalarına yer vererek enerjisi yüksek bir resim oluşturmuştur.



Görsel.58: Mehmet Gülerüz, "Sivil Yasa", 65 x 50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2008.
(<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1541838564.pdf> Erişim Tarihi:06.04.23)

Modern sanat 19. yüzyıl'ın sonlarına doğru ortaya çıkmış olsa da belirtileri Rönesans'tan hemen sonra görülmeye başlanmıştır. Maniyerizmin etkisiyle Michelangelo'nun biçimi bozuk figürler,i Parmigianino'nun uzun boyunları, El Greco'nun havada uçuyo izlenimi veren formları yeni temellerin atıldığını göstermektedir. İlk Modern ressamalar o dönemin sanatçıları olduğunu akıllarda düşündürmektedir. Yüzyıllardır süre gelen perspektif kuralları hiçe sayılarak bilinen tüm doğruların bir kenara kaldırılmıştır. Resim sanatı bilimselliğin yerini kişiselliğe doğru yönelterek görünen gerçekliğin öz benlikte bıraktığı izlenimleri yeni bir forma dönüştürmüştür. Tüm bu gelişmeler resim sanatında figürün ve kompozisyon düzeninin tamamen değiştirilmesiyle derinlik algısının da yitirildiği gözlemlenmiştir (Öznülür, 2019, s. 163-164).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SANATÇILARIN YAPMIŞ OLDUKLARI ESERLER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİÇİM BOZMA ÖRNEKLERİ

Modern resim sanatı, fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte resim sanatının gerçekliği sorgulanmaya başlayarak farklı eğilimlere yönelme ihtiyacından ortaya çıktığı görülmektedir. Bu süreç içerisinde şekillenmeye başlayan Modern sanat, Paul Cezanne, Van Gogh, Paul Gauguin gibi sanatçılar perspektif kurallarını hiçe sayarak kişiselliği ön plana çıkarmıştır. Nesnenin yeni bir biçimde ele alınma gereksinimi kompozisyonda figür ve mekân yerleştirmesinde büyük değişimlere uğratmıştır. Ayrıca 20. yüzyıla gelindiğinde bazı sanatçılar mağara döneminde yapılan duvar resimlerindeki gibi perspektiften uzak arzularını, duygularını veya da kaygılarını özgürce ifade etmiştir. Henri Matisse'in 1910 yılında yaptığı "Dans" adlı eserinde mekân iyice daraltılmış, figürler seyirciye çok yakın olarak ve derinlik hiçe sayılarak iki boyutlu bir görünümle yerleştirilmiştir (Öznülür, 2019, s. 164-168)

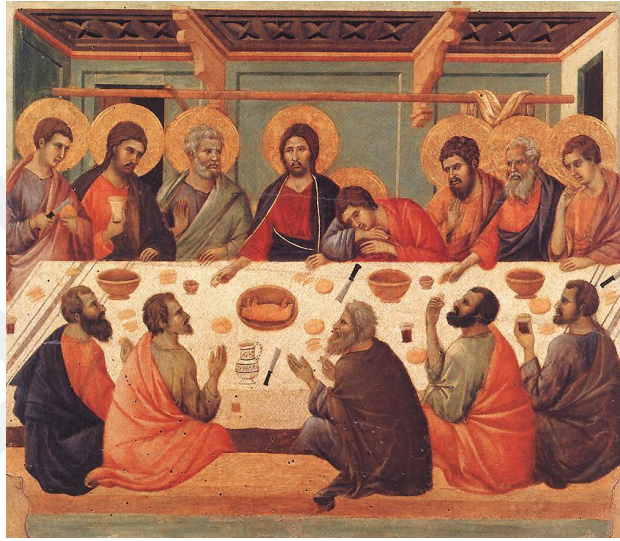
Artık resim sanatında perspektif, oran-orantı, kompozisyon düzeni, doğru ışık kullanımı, mekân-figür yerleştirmesi gibi teknik kuralların yıkılmasıyla yerini kişisel

ifade biçimine bırakmıştır. Ancak her ne kadar üslup farklılıkları ortaya çıksa da geçmiş dönem usta sanatçıların eserlerinden izler devam etmiştir. Bu durum eski-yeni tartışmasını gündeme getirmiştir. Dini, siyasi, toplumsal ve figürün yeniden ele alınması gibi ana konular evrilmesiyle yeni bir biçimci anlayışın öncü olduğu görülmektedir. Bu bölümde biçim bozma sürecini farklı dönemlerin sanatçılarının eserleri arasındaki benzerliklerinin ve farklılıklarının karşılaştırılarak örneklenmesi amaçlanmıştır.

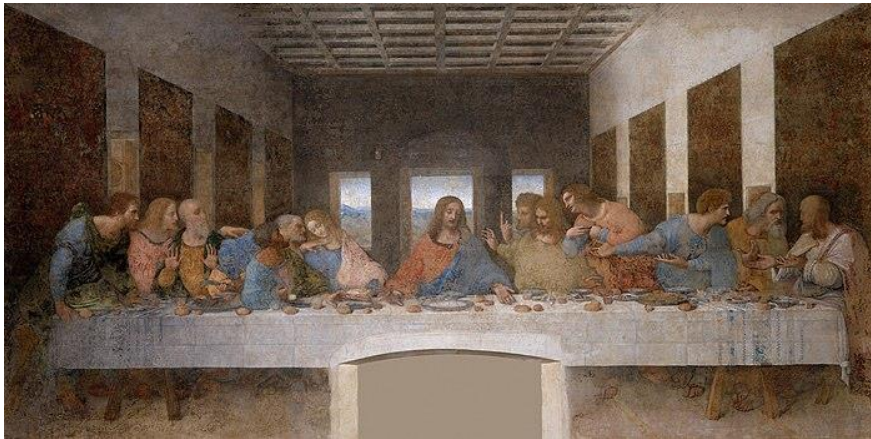
3.1. Leonardo da Vinci ve Emil Nolde'nin “Son Akşam Yemeği

“Son Akşam Yemeği” konu başlığı, Rönesans dönemi sanatçıları tarafından farklı yorumlamalarla sıkça işlendiği bilinmektedir. Resimlerde Hz. İsa'nın 11 havarisi ile Romalı askerler tarafından yakalanıp çarmıha gerilmeden önceki son akşam yemeğini konu edinmektedir. Bu konu da Vinci dışında aynı dönemde Domenico Ghirlandai (1448-1494), Hans Holbein (1497-1543), Raffaello (1483-1520), Tiziano (1488-1576), Tintoretto (1518-1594) ve Geç Gotik dönemde Duccio (1255-1318) gibi daha birçok farklı dönemden sanatçılar resmetmiştir. Kompozisyon olarak iki şekilde resmedilmektedir. Birincisi, Hz. İsa'nın havarilerinden birinin kendisine ihanet edeceği şeklinde, ikincisi ise dinsel bir tören olarak tasvir edilmektedir. Duccio'nun “Son Akşam Yemeği”nde perspektif kurallarının uygulanmadığı ve bütün figürlerin formları aynı şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Leonardo da Vinci, usta bir perspektif düzeni kullanmıştır. Yapımı 5 yıl süren fresk, sanat tarihinde bir kırılma noktası olan yapıt Hristiyan resim sanatının en yetkin örneği olarak yerini almıştır. Rönesans sanatında sıklıkla kullanılan simetri anlayışı bu resim üzerinde de karşımıza çıkmıştır. Leonardo'nun ana merkeze Hz. İsa'yı ve her iki yanına da havarilerini yerleştirerek simetrik bir denge yakaladığı görülmektedir. Havariler üçerli gruplar halinde oturtulmuş yalnızca ana figür tam merkezde yalnız bırakılmıştır. Leonardo, Hz. İsa'yı daha da vurgulamak amacıyla arka plana üç tane pencere yerleştirip derinlik algısını oluşturmasıyla gözü merkezde toplamıştır. Bu bağlamda sanatçı hem asıl figürü ön plana çıkarmış hem de mekân içinde bir mekân daha yaratarak daha gerçekçi

bir kompozisyon yakalamıştır. Leonardo'nun bu eseri diğer resimlerine göre farkını ortaya koymaktadır. Kompozisyonda havarilerinden bazılarını otururken bazılarını da ayaktaiken yerleştirmesiyle resme hareket ve heyecan katarak resmin daha doğal algılanmasını sağlamıştır (Kavukçu, 2016, s. 68-73). Rönesans döneminin önemli teknik kurallarından olan orantı, figürler üzerinde de ustalıkla kullanılarak gerçekçi bir görünüm oluşturmuştur.

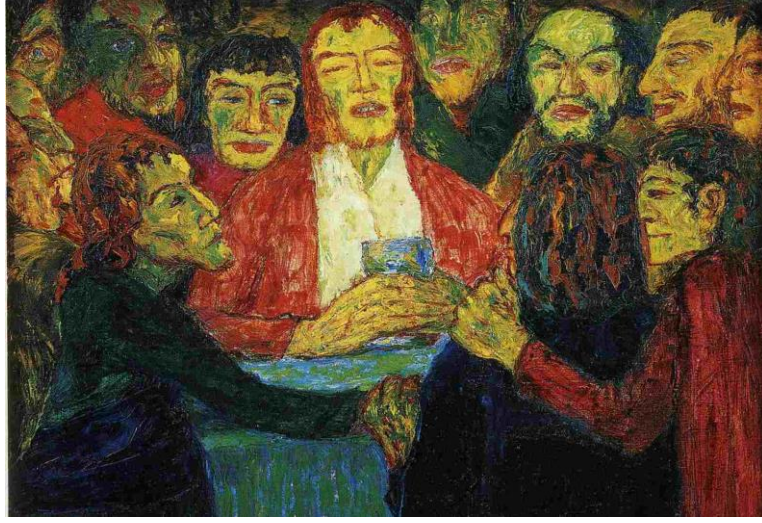


Görsel.59: Duccio Di Buoninsegna, "Son Akşam Yemeği" Panel Üzerine Tempera, 50x53cm, 1311.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio di Buoninsegna - Last Supper - WGA06786.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_-_Last_Supper_-_WGA06786.jpg) Erişim Tarihi:27.06.23)



Görsel.60: Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği", Fresk, 420 x 910 cm, Santa Maria De Santa Maria Delle Grazie, 1495-98.
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Son Ak%C5%9Fam Yeme%C4%9Fi %28tablo%29](https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi_%28tablo%29) Erişim Tarihi:21.04.23)

“Son Akşam Yemeği” konu başlığı altında birçok sanatçı kendi üsluplarıyla farklı kompozisyon düzeniyle resmetmiştir. Gotik, Rönesans ve hatta Barok döneminde bu konu dini bir temayı tüm gerçekliğiyle anlatmak amacıyla seçilmiştir. Ancak Dışavurumculuk döneminde, içerik ve duygunun sanatçının gözünden nasıl yansıtıldığı önemli olmuştur. Bu bağlamda Dışavurumcu ressam ve baskı sanatçısı olan Emil Nolde (1867-1956), duygularını renge dönüştürerek gerçekliği renkçi bir anlatımla yansıtmıştır. Sanatçı dindar bir ailede büyümesinin getirdiği bir etkiyle dini temaları resimlerinde sıkça işlemiştir. 1909’da yoğun dinsel duygularını coşkuyla harekete geçirerek düş gücünden gelen sahneleri kendine özgü bir ifade biçimiyle resme dökmüştür (Altuner, 2013, s. 158-59). Nolde’un “Son Akşam Yemeği” adlı eserinde kendine ait bir anlatım diliyle resmettiği görülmektedir. Sanatçının duyguyu renge çevirdiği en önemli eseridir. Resimde ayrıntıdan uzaklaşarak sadece kırmızı, sarı ve yeşil tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı ancak figürlerin neredeyse tek ve aynı renkte resmedildiği görülmektedir. Biçimler yalınlaşarak sahne sadece renk ve ışıktan oluşturulmuştur. Canlı renkleri figürler üzerinde görülen biçim bozulmalarını dinamik tutacak şekilde ustaca kullanarak dramatik duyguyu izleyiciye yansıtmıştır. Hz. İsa’nın ve havarilerinin portrelerinde görülen ifadeler bir bakıma biçim bozulmalarının getirdiği etkiyle James Ensor’un karnaval maskelerini anımsatmıştır. Merkezde bulunan Hz. İsa’nın eli genel vücut formuna göre büyük resmedilmesiyle oluşan orantısızlık sanatçının bilinçli olarak yaptığı bir harekettir. Havarilerinin portrelerinde görülen biçim bozulmaları Leonardo’nun tasviriyle tezatlık oluşturmuştur. Leonardo, Rönesans döneminin getirdiği yenilikler doğrultusunda perspektif, oran-orantı, ışık-gölge, kompozisyon düzeni gibi kurallara bağlı kalarak gerçekçi bir üslupla yansıtmıştır. Nolde ise Modern sanatın getirmiş olduğu kuralsızlık ve iç dünyanın dışavurumsal yansımalarını büyük fırça darbeleriyle rengin ön plana çıkmasını sağlamıştır. İki dönem arasında aynı konunun farklı biçimlerde işlenmesi geçmişten günümüze figüratif resim anlayışının evrimsel sürecini kanıtlamaktadır.

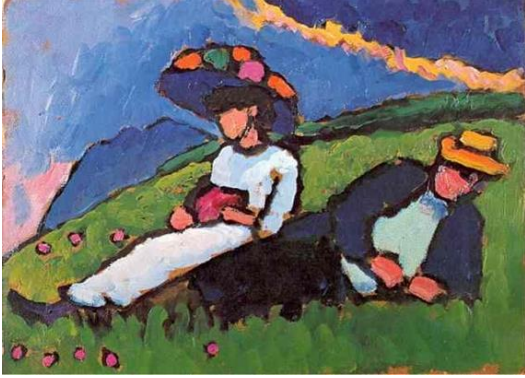


Görsel.61: Emil Nolde, " Son Akşam Yemeği", 86 x 107 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909.
(<https://www.artymag.ir/en/counter/9YiV/> Erişim Tarihi:21.04.23)

3.2. Gabriele Münter “Anna Rosland” ve Chaim Soutine “Kırmızılı Kadın”

Gabriele Münter (1877-1962), Der Blaue Reiter grubunun kurucu üyelerine dahil olarak diğer üyelerle birlikte Almanya’nın Çağdaş Sanat ve resim sanatının biçimsel problemlerini inceleyerek çözüm üretmeye çalışmışlardır (Taşkesen, 2018, s. 13-14). Sanatçının yaptığı resimlerde Dışavurumcu ve Fovist bir tutum sergilediği gö.

Sanatçının kalın, hızlı fırça darbeleri kullanımı, renk lekeleri ve siyah kontür geçişleriyle birlikte sıkıştırılmış mekân düzeni dışavurumunu yansıtmaktadır. Münter, kendi renk skalasına ait olan mavi, sarı ve pembe tonlarını eserlerinde sıkça kullanmıştır. I. Dünya savaşı sonrası sanatçının kişisel yaşantısında geçirdiği buhran akabinde gözle görülür bir değişim söz konusu olmuştur. Renk kullanımını, soğuk renkler ve portrelerindeki donuk ifadeler ile desteklediği gözlemlenmiştir. Savaş öncesi dönemde daha canlı renklerle ve Dışavurumcu tavrıyla yaptığı manzara resimleri, yaşadığı acının verdiği etki sonucunda portrelerde görülen melankolik ifadeler bir süre devam etmiştir. Münter’in 1908 yılında yaptığı “Jawlensky ve Werefkin” eseri ile 1917 yılında yaptığı “Meditasyon” adlı eseri arasındaki mekân, renk ve konu farkı net bir şekilde görülmektedir.



Görsele.62: Gabriele Münter, "Jawlensky ve Werefkin", 32,7 x 44,5 cm, karton üzerine yağlıboya, 1908. (<https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting/1186453959/jawlensky-and-werefkin-1909-by-gabriele-munter/> Erişim Tarihi:21.04.23)



Görsele.63: Gabriele Münter, "Meditasyon", 66 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917. (<https://www.mutualart.com/Artwork/Meditation/3845C3D43D2807E0> Erişim Tarihi:21.04.23)

Münter'in figüratif bağlamda yaptığı resimlerinin bazılarında Modigliani etkileri görülmektedir. Uzatılmış boyun ve gövde formlarını özellikle kadın figürlerinde kullanmıştır. Sanatçının içsel çöküş yaşadığı dönemde yaptığı resimlerde figürlerin kendi görünüşlerinden ziyade gözlerinde kendi acısının izlerini yansıttığı düşünülmektedir. Münter'in "Anna Roslund" adlı eserinde figürün uzaklara bakan rahat oturuşu kullanılan soğuk renklerle birleştirilerek ortamın duygusal yoğunluğu seyirciye doğruca aktarılmıştır. Kadın figürünün genel formunda gövdesinin ve boynun kuğu gibi uzatıldığı, kollarının ince, ellerininse küçük resmedilmesiyle ortaya çıkan biçim bozulmaları Dışavurumcu tavrını desteklemiştir. Vücuduna oranla figürün kafasının küçük çizilmesiyle oluşan basık yüz hatları kederleri bakışlarıyla ve kafasını eline yasladığı anda oluşan eğimle bütünleşmektedir.



Görsel.64: Gabriele Münter, “Anna Roslund”, 68 x 94 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917.
(<https://artuk.org/discover/artworks/anna-roslund-18911941-80902> Erişim Tarihi:21.04.23)

Gabriele Münter ile aynı dönem sanatçısı olan Chaim Soutine (1893-1943), kesilmiş sığır ve kesilmiş kümes hayvanlarının hallerini resmetmesinin yanında figüratif sanat anlayışı şiddetli Dışavurumcu tavrını yansıtmıştır (Eroğlu, 2018 a, s. 77). Soutine, Soyut Dışavurumculuğun etkili sanatçıları arasında olmasıyla birlikte resimlerinde kullandığı figürler karikatürize edildiği görülmektedir. Eserlerinde kullandığı soğuk renklerin yanında çarpıcı kırmızı rengi psikolojik yansımalar oluşturmuştur. Sanatçının “Kırmızılı Kadın” adlı eseri Münter’in “Anna Roslund” adlı eseriyle birtakım benzerliklere ve farklılıklara rastlanmıştır. İki eserde de figürlerin sandalyeye yaslanmış rahat pozisyonlarıyla oluşan uzun gövde formları dönemin üslup özelliklerini ifade etmiştir. Soutine’nin kadın figüründe sandalyeye yaslanmasıyla oluşan vücut formundaki biçim bozulmaları Münter’in figürüne oranla daha fazla olduğu görülmektedir. Soutine, figürün üzerinde bulunan kırmızı elbisenin kumaşında kullandığı kırışıklıklar yapmış olduğu biçim bozulmalarıyla birleşerek elastik bir görüntü oluşturmuştur. Münter, kıyafet üzerinde daha az detay kullanarak sert çizgilerle biçim bozulmalarını yansıtmıştır. Münter, figürün ellerini küçük

yerleştirerek biçim bozulmalarını gösterirken Soutine, parmakları kemikli ve kırılıyormuş izlenimi vererek seyirciye dikkat çekici bir algı oluşturmuştur. “Anna Roslund”ın portresi normal bir kadın formuna sahipken “Kırmızılı Kadın” ürkütücü bir gülümsemeyle ve biçimi bozulmuş yamuk burnu sanatçının çalkalantılı ruhsal durumunu yansıtmıştır. Münter, eserlerinde genellikle soğuk renkleri tercih ederken Soutine sert fırça vuruşları ve güçlü renk kullanımı bastırılmış Dışavurumcu tavrını ortaya çıkarmıştır.



Görsel.65: Chaim Soutine, "Kırmızılı Kadın", 63,5 x 91,4, tuval üzerine yağlıboya, 1924.

(<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Chaim-Soutine/166482/K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1l%C4%B1-Kad%C4%B1n.html> Erişim Tarihi:21.04.23)

3.3. Pablo Picasso “Dora Maar’ın Portresi” ve Marc Chagall “Yedi Parmaklı Otoportre”

Pablo Picasso (1881-1973), Kübizmin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Picasso, çizgi ve biçime dayalı olan üslubunu keşfetmeden önce Mavi ve Pembe

dönemi olarak adlandırılan süreçlerden geçmiştir. Mavi dönem resimleri 1901'den 1904'ün sonbaharına kadar sürmüştür. Mavi melankolinin ve hüznün rengi olarak sayılmasıyla sanatçının yoksulluk ve yalnızlık çektiği dönemi yansıtmaktadır. Resimlerinde yoksullar, dilenciler, meyhaneciler ve sokak kadınları gibi temaları işlemiştir. Picasso'nun Pembe dönemi 1905'den 1907'ye kadar devam etmiştir. Mavi renginin boğucu havasından çıkarak yaşama bilinci ve sevinci, ışığa geri dönüş süreci bu dönemde gerçekleşmiştir. Konu başlıklarını yine toplumun alt kademelerinden seçtiği sirk oyuncularını, soytarılar ve hayat kadınları üzerinden seçmiştir. Sanatçı Pembe döneminin sonlarına kadar bir takım biçim bozma denemelerine başvurmuştur. Ancak sert çizgisel formlar yerine gövdenin kısa, kalça ve bacak boyunun daha uzun, kolların abartılı kaslı bir formda resmedildiği görülmektedir. Resimlerinde denediği biçim bozulmaları 1907 yılında yaptığı "Avignonlu Kızlar" adlı yapıtıyla bir devrim niteliği taşıyarak Modern Sanatın başlangıcı olduğu düşünülmektedir (Dağlı, 2020, s. 189-193).



Görsel.66: Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", 224 x 233 cm, tuval üzerine yağlıboya, Museum of modern Art. New York. 1907. (https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon Erişim Tarihi:08.05.23)

Picasso “Avignonlu Kızlar” eserinde kesik, kuvvetli ve zikzak çizgiler kullanarak tuval yüzeyinde vahşi bir ritim yaratmış biçimin önemini vurgulamıştır. Temel kurallardan biri olan perspektifi ortadan kaldırdığı görülmektedir. Figürlerin formalarında apaçık görülen biçim bozulmaları ve portrelerin Afrika masklarına benzemesi eserin zirveye ulaşmasında ki en büyük özellikler arasında yer almaktadır (Thompson, 2014, s. 96).

Sanatçının sıkça resimlerinde değindiği ve en bilinen eserleri arasında yer alan sevgilisi Dora Maar, Kübizmin en yüksek dönemlerinde başyapıt haline gelmiştir. Picasso’nun “Dora Maar’ın Portresi” adlı eserinde “dörtte üç görünüm” olarak adlandırılan tam karşıdan bakış ile profil arasındaki ortak bir noktadan bakışı yansıtmaktadır. Bu sayede figürün yüzünün hem sağ hem sol tarafını tek düzlemde görmemizi sağlamıştır. Kübist üslup, esasında üç boyutlu nesneleri iki boyutlu bir zemin üzerinde göstermeyi amaçladığı için bunu insan formu üzerinde kullanmaktan da çekinmemiştir. Bu bağlamda Picasso, farklı açıları birleştirilmesiyle ortaya çıkan biçim bozulmaları, Dora Maar’ın portresini bozulmuş ve yapılmayı bekleyen karışık bir puzzle görünümünü oluşturmuştur (Mutan & Öztürk, 2019, s. 8-15). Bu durum bir tek portre üzerinde değil figürün resme göre sol elinde görülen üst üste binmiş parmakların üçgen tırnak formu ve sert kontür çizgileri, kolları, omuzlarında görülen geometrik biçimlerle devam etmiştir.

Picasso ile aynı dönem sanatçısı olan Marc Chagall (1887-1985), kendi yaşam deneyimlerini, köy hayatını, çocukluğunu, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi resimlerinde sıkça işlediği görülmektedir. 1911-12 yılları arasında ki resimlerinde Kübizmin etkilerini taşımıştır. Kübizmin biçimi parçalara ayırma tekniğini nesneyi çözümlemek için kullanmıştır (Eder, 2005). Chagall’ın “Yedi Parmaklı Otoportre” adlı eserinde bu açıklamaya uygun yansımalar bulunmasıyla birlikte aynı zamanda Picasso’nun “Dora Maar’ın Portresi” adlı eseriyle de benzerlik göstermektedir. İki eserde de figürün oturma pozisyonu seyirciye dönük şekilde yerleştirilmiş ve her ne kadar perspektif kuralları kullanılmasa da bir mekân içinde derinlik algısı

oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Dora Maar'ın bir eli çenesinde yerleştirilerek oluşan hareketle, Chagall'ın yedi parmaklı elini tuvale doğru hareket ettirishi benzer bir form anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Picasso figürün portresinde çift açı kullanırken Chagall yan çaprazdan bir açı kullanmayı tercih etmiştir. Ancak Picasso'nun hem önden hem de yan profilden kullanmış olduğu duruş sayesinde Chagall'ın portresi gibi yan duruyor izlenimi vermiştir. Kübizm üslubunun geometrik formlarla yapılan parçalama yöntemi berberinde biçim bozulmalarını da getirmiştir. Bu bağlamda iki eserin genel hatlarında biçim bozulmaları dinamik bir etki yaratmıştır.



Görse1.67: Pablo Picasso, "Dora Maar'ın Portresi", 92 x 65 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1937. (<https://sanatabasla.com/2014/08/dora-maarin-portresi-the-portrait-of-dora-maar-picasso/> Erişim Tarihi:09.05.23)



Görse1.68: Marc Chagall, "Yedi Parmaklı Otopotre", 127 x 107 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1913 (<https://tr.painting-planet.com/yedi-parmakli-portre-marc-chagall/> Erişim Tarihi:09.03.23)

3.4. Egon Schiele “Uzanmış Kadın” ve Lucian Freud “Sıçanlı Çıplak Adam”

I. Dünya savaşı sonrasında başta Almanya olmak üzere tüm dünyayı etkileyen Dışavurumcu hareket, sanatçıların eserlerinde çirkinlik kavramını da beraberinde getirmesiyle artık bilinçli olarak işlenir hale gelmiştir. Bu hareketin önemli

temsilcilerinden olan Egon Schiele (1890-1918), eserlerinde çirkinlik algısını doğuracak biçim bozulmalarına, karikatürize edilmiş formları insan bedeninde bilinçli olarak yansıtmıştır (Bozdemir, 2022, s. 112). Yapıtlarındaki ifade yoğunluğu sanatçıyı Avusturya Dışavurumculuğunun önde gelen isimlerinden biri yapmıştır. Genellikle resimlerinde çıplak figürleri fonu boş bırakarak yerleştirmesiyle figürler, kendilerinin dışında her şeyden izole edilmiş gibi gösterilmiştir. Çünkü Schiele insanın kendisiyle olan iç hesaplaşmasını, toplumla olan çatışmalarını işlemiştir. Sanatçı için çıplaklık, korkuları ve kaygılarıyla iç dünyasında hesaplaşa bilmek için bir tür deney niteliği taşımıştır. Suluboya ile birçok sayıda yaptığı çıplak kadın resimleri şehvetten ziyade görünür olmanın verdiği bir şaşkınlığı gözler önüne sermiştir. Schiele'ın figürleri erotizmi değil vücudun hayvansılığını ortaya çıkartmıştır (Erden, 2016, s. 148). Bu ifadeler karşılık sanatçının “Uzanmış Kadın” adlı eserinde uzun süredir modellik yapan Wall Neuzil'i beyaz bir örtü üzerinde kendisini rahatça sergilediği görülmektedir. Özellikle dikkat çeken bir detay ise figürün üzerindeki kırmızı renk lekeleri seyircinin kadının meme uçlarına ve cinsel organına bakmasını sağlamıştır. Nü kadınlar erotizmi destekler nitelikte ve kendine güvenen bir tavırda görünse de aslında yaşamayan bir bedeni soğuk renklerle yansıtmıştır. Schiele, ölüm temasını bu şekilde sıkça değinmiştir. Eserde figürün formal güzelliğini değil vücut pozisyonuyla ruhsal çalkalantıların yansıtılması amaçlanmıştır. Figürün genel hatları üzerinden geçen endişeli siyah kontür çizgileri takip edildiğinde düzensiz uzuvları ve çürümüş bedeniyle biçim bozulmalarına uğradığı görülmektedir (Göktaş, 2021, s. 133-135).



Görsel.69: Egon Schiele, "Uzanmış Kadın" 96 x 171 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917.
(<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2055804> Erişim Tarihi:10.05.23)

Egon Schiele gibi nü resimlerde usta olan Lucian Freud (1922-2011), aynı zamanda 20. yüzyılın önde gelen portre sanatçıları arasında yerini almıştır. Resimlerinde beden ve ruhun aynı oranda çıplak olduğu görülmektedir. Önemli olan, çıplak bir bedende seyircinin ne görmek istediği değil Freud'un ne göstermek istediğinin algılanması amaçlanmıştır. Sanatçı, resimlerinde yer alan figürlerin portrelerinin gerçekliğinden ziyade ifadelerdeki duygunun vurgulanması önemli olduğu için Dışavurumcu üslubu desteklemektedir (Temel, 2016, s. 11-13). Bu bağlamda Schiele'nin "Uzanmış Kadın" adlı eseriyle Lucian Freud'un "Sıçan ile Çıplak Adam" adlı eseri arasında birtakım benzerlikler görülmüştür. Schiele tuval yüzeyine yerleştirdiği kadın figürünün yerde uzandığı anda oluşan formuyla Freud'un koltukta uzanan erkek figürünün yerleşimleri birbirine çok benzemektedir. Ancak Schiele gerçeklikten uzak daha basite indirgenmiş ve üç boyutluluk etkisini kullanmazken Freud, bedenin kütleli formunu, kas ve kemik yapısını ustalıkla ifade etmiştir. Kadın figürün ölü bir beden gibi görünen ten rengi, erkek figürün yüz ifadesine yansıdığı düşünülmektedir. Bu durum dedesi olan Sigmund Freud'un (1856-1939) psikoanaliz yaklaşımına bağlanmaktadır. Erkek figürün portresinde görülen Dışavurumcu ifade rahatsız edici psikolojik bir yansıma oluşturmuştur. Egon Schiele ise çürümüş bir bedenin rengiyle ve biçim bozulmalarıyla bu etkiyi sağlamıştır. Dışavurumculuk bağlamında incelendiğinde iki eser üzerinde psikolojik yansımaların

yer alması, vücut formunda ve kaslarda görülen abartılı biçim bozulmaları benzerlik göstermiştir. Fakat gerek perspektif kuralları gerekse ışık-gölge tekniği, gerçekçilik algısı bağlamında farklılıkları da bulunmuştur. Çıplaklık ve beden formu neticesinde iki farklı sanatçının iki ayrı işleyiş biçimi Dışavurumcu yaklaşım için önemli örnekler arasında yer almaktadır.



Görsel.70: Lucian Freud, "Sıçan ile Çıplak Adam", 91,5 x 91,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1977-78. (<https://collection.artgallery.wa.gov.au/objects/141/naked-man-with-rat> Erişim Tarihi:10.05.23)

3.5. Jacopo Pontormo ve Max Beckmann'ın "Çarmıhtan İndiriliş"

16. yüzyıl İtalya'sında görülmeye başlayan Maniyerizm (Üslupçuluk), biçim bozma hareketinin en yoğun yaşandığı dönem olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Maniyerizm, Rönesans ve Barok dönemleri arasında bir köprü oluşturduğu herkesçe bilinmesiyle birlikte gelecek dönemlerde ortaya çıkacak olan sanat akımlarına da yön vermiştir. Dönemin önemli sanatçılarından olan Jacopo Da Pontormo (1494-1557), Michelangelo'nun sanat üslubunu örnek alarak figürleri vurgulama ve formun biçimini bozma eylemlerini eserlerinde sıkça kullanmıştır. Sanatçı resimlerinde yumuşak ve

soğuk renk paleti kullanmayı tercih etmiştir. Pontormo'nun figüratif bağlamda biçim bozulmalarının net olarak görüldüğü aynı zamanda en önemli eserlerinden biri olan "Çarmıhtan İndiriliş", dini bir tema olmasıyla farklı dönemlerde birçok sanatçı tarafından da resmedilmiştir. Teknik olarak bakıldığında oran-orantıda abartma, figürlerin üst üste binmiş şekilde kompoze edilmesiyle perspektif kurallarında yıkılma ve figürlerin portrelerinin daire formunda yerleştirilmesi Rönesans resim sanatından ayrıştığının göstergesidir (Geçen & Dede, 2021, s. 380-81). Resimde bulunan 11 figürün formlarının uzatılmasıyla birlikte özellikle İsa'nın bedeni döngüsel bir hareket içinde gibi bir izlenim yaratmıştır. İsa'nın gövdesinin uzatılarak abartılması ve duruşu gereği kayıyor gibi görünmektedir. Hemen altında yere çömelmiş olarak bulunan figürün C harfi formunda yerleştirmesi İsa'nın kafasından diğer figürün kafasına kadar dairesel bir döngü oluşturmuştur.



Görsel.71: Jacopo Da Pontormo, "Çarmıhtan İndiriliş", 313 x 192 cm, ağaç üzerine yağloboya, 1525-28, Floransa Capponi Şapeli S. Felicita. (<https://sanatabasla.com/2017/10/carmihtan-indirilis-deposition-from-the-cross-pontormo/> Erişim Tarihi:15.05.23)

Maniyerizm dönemi üslup bağlamında Dışavurumculuğa da yansımaları bulunmaktadır. Uzatılmış ve abartılmış figürler Pontormo'dan sonra Dışavurumcu ve Yeni Nesnelci sanatın önemli ressamlarından olan Max Beckmann (1884-1950)'ın eserlerinde de görülmüştür. Nazi Almanyası'nın da "Dejenere Sanat" olarak sayılan sanatçılar arasında yerini almasıyla siyasi ve toplumsal olayları farklı bir boyuta taşıyarak derin anlamlar içeren eserler üretmiştir. Resimlerinde figüratif anlayışı benimsese de mizahi, alaycı, psikolojik ve orantısız üslubuyla sıkça işlenen temaların farklı bir bakış açısıyla görmemizi sağlamıştır. Pontormo gibi "Çarmıhtan İndiriliş" konusunu kendi tarzıyla tekrar resmeden sanatçı konunun gerçekliği yanında karikatürist bir tavır sergilemiştir. Pontormo resminde daha yumuşak süzülen bir İsa formu kullanırken Beckmann, sert çizgilerle devasa görünümde bir İsa tasvir etmiştir. İki eserde de soğuk tonlar kullanılmış ancak Beckmann çürümüş bir insan bedenini yansıtarak seyirciye rahatsız edici bir görüntü oluşturmuştur. Pontormo figürlerin uzuvlarını zarif bir şekilde biçim bozulmalarına uğrattırken Beckmann figürlerin bütün parçalarını gereğinden fazla uzatarak, kübik sert kontür çizgileri kullanarak ve portreleri grotesk kafalar gibi betimleyerek sanat tarihinde biçim bozulma sürecinin evrimsel dönüşümünü gözler önüne sermiştir. İki eserinde perspektif algısı hiçe sayılarak figürlerde uçuyor izlenimini vermiştir.



Görsel.72: Max Beckmann, "Çarmıhtan İndiriliş", 51,2 x 128,9 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1917, Museum of Modern Art, New York/ABD. (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/beckman-max/max-beckman-carmihtan-indirilis/> Erişim Tarihi:15.05.23)

3.6. Caravaggio “Kart Keskinleri” ve Otto Dix “Skat Oyuncuları”

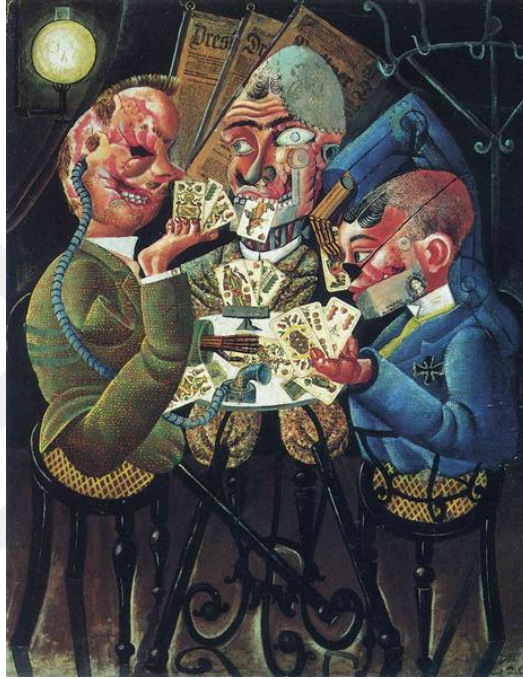
Barok resim sanatında dönemin büyük ustaları arasında olan Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), eserlerinde yoğun ışık gölge kullanımıyla birlikte mum ışığının yarattığı lokal ışık teatral bir görünüm oluşturmaktadır. Özellikle resimlerinde içerik olarak dehşet, vahşet ve cinayet başlıklarını sıkça işlemesi ve dondurulmuş bir andan tasvir edilircesine resmettiği gerçekçi tavrı sanatçıyı eşsiz kılmıştır (Uçar, 2014, s. I). Genellikle dini konuları resmeden Caravaggio, günlük hayatta dair sıradan görüntüleri de eserlerinde kullanmıştır. Bu duruma karşılık sanatçının “Kart Keskinleri” adlı eseri günlük hayattan bir anı anlatmıştır. Resimde üç figür yer almaktadır. Bunlardan sağ tarafa ve ortaya yerleştirilen figürler hilebaz, sola yerleştirilen siyah giysisiyle tek başına oturan figür ise iki hilebaz tarafından aldatılmıştır. Eser öyle gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır ki birçok ipucu sayesinde olayın kurgusu net olarak gözlemlenebilmiştir. Sağ tarafta sırtı seyirciye dönük olan figürün kemerinin arkasına sakladığı ve oyuna sokmaya hazırladığı kartlar bulunmaktadır. Ortada bulunan kaşları kaldırmış sabırsız bir ifadeyle soldaki genç oyuncunun kartlarına gizlice bakmaya çalışarak el hareketiyle takım arkadaşına ipucu vermektedir. Bu bağlamda eser dondurulmuş bir anının gerçek halinin yansıması gibi görünse de resim adete bir tiyatro oyuncularını gibi hareket halinde betimlenmiştir.



Görsel.73: Caravaggio, "Kart Keskinleri", 94,2 x 130,9 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1595, Kimbell Art Museum. (<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/04/caravaggionun-the-cardsharps-eseri/> Erişim Tarihi:17.05.23)

Caravaggio'dan sonra "Skat Oyuncuları" adlı eseriyle benzer bir konuyu işleyen Otto Dix (1891-1969), Dışavurumcu dönemde ortaya çıkan Yeni Nesnelci sanatın öncüleri arasında yer almıştır. Resim sanatının yanında gravür baskı ustası olarak bilinmektedir. Resimlerinde savaş sonrasında 1940'lı yıllara kadar savaş acısını, siyasi ve toplumsal olayları işlemiştir. Daha sonra şifreli alegorik ve dini temalı resimler üzerinden eserler üretmiştir. Perspektifi farklı şekillerde kullanırken biçim bozulmaları resimlerinin ana unsurunu oluşturmuştur (Eroğlu, 2018 a, s. 48). Otto Dix'in "Skat Oyuncuları" adlı eseri savaş dönemi eserlerinden biri olmasıyla birlikte sivil hayattan bir sahne gibi görünse de siyasi olayları ele almıştır. Caravaggio günlük yaşamdan bir sahneyi tüm gerçekliği ile sembol veya şifreler içeren öğeler kullanmadan anlatırken Dix, çarpıcı gerçekleri topluma alaycı ve sembolist bir üslupla yansıtmıştır. Dix resimde, savaşın insanlar üzerindeki kötü etkilerini karakterleri kör, sağır, yanmış ve sakat bedenleri ile tasvir ederek anlatmıştır. Caravaggio dönemin teknik ve kurallarına göre mekân, renk, orantılı form ve kompozisyon düzeni gibi ana özellikleri uygulamıştır. Otto Dix ise üç askeri ülkelere hizmet ettikten sonra toplum tarafından dışlanarak işsiz ve sefil savaş gazilerini biçimi bozulmuş hiciv içeren bir üslupla resmetmiştir. Dix gazilerin tek yapabileceği şeyin asker arkadaşlarıyla vakit geçirip kâğıt oynamak olduğunu acı bir şekilde belirtmektedir. Caravaggio portreleri son

derece gerçekçi orantılı bir düzende yerleştirirken Dix, biçimsel bozulmalarla birlikte grotesk kafalar gibi veya karikatürist bir tarz ile gergin bir atmosfer yaratmıştır. Aynı şekilde askerlerin formlarında görülen ters bacak, robotik bir görünüm kazanan arkadan öne doğru uzanmış kol, kısa parmaklar gibi birçok görünen biçim bozulmaları eleştirisel yaklaşımın göstergesidir.



Görsel.74: Otto Dix, "Skat Oyuncuları", 87 x 110 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1920, Berlin Devlet Müzesi, Berlin/Almanya. (<https://www.wikiart.org/en/otto-dix/the-skat-players-1920> Erişim Tarihi:17.05.23)

3.7. Velazquez “İsa’nın Çarmıha Gerilişi” ve Antonio Berni “Apartmanda İsa”

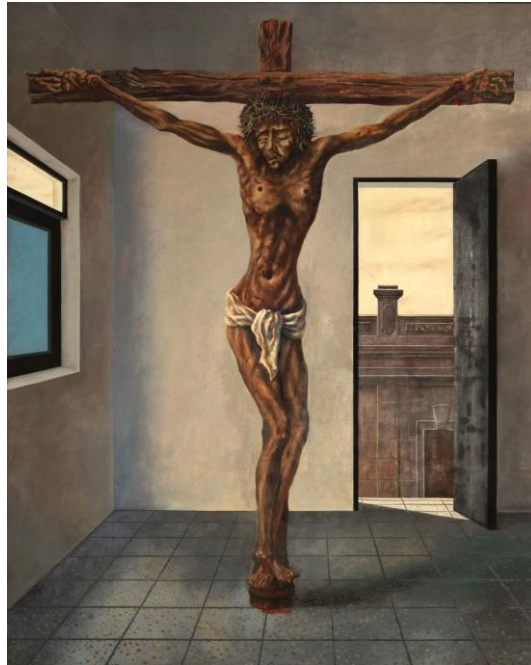
Barok döneminin kendine özgü sanatçılarından olan İspanyol ressam Diego Velazquez (1599-1660), realist üslupta kendini geliştirerek günlük hayattan sahneler ve natürmortla kompozisyonlarını oluşturmuştur. Aynı zamanda İspanya Kralı olan IV. Felipe’nin at üzerinde portresini yaparak kralın saray ressamı olarak seçilmiştir. Büyük bir portre sanatçısı olan Velazquez, kompozisyonundaki figürler dönemin kültürel

özelliklerini taşıyan kıyafetlerle resmedilmiştir. Sanatçının güçlü ışık ve gölge kontrastları Caravaggio etkisi yaratmaktadır. Portrelerde yüzeyde parlaklık için kullandığı fırça darbeleri resmi gerçekçi kılmıştır. Özellikle Velazquez'in "İsa'nın Çarmıha Gerilişi" adlı eserinde bu etki figürün tüm formunda net bir şekilde gözlemlenmiştir (Barotçu, 2017, s. 167-168). Sanat tarihinde Hristiyanlık anlatılarının en acı ve en sık işlenen konularından biri olan İsa'nın çarmıha gerilmiş ölü görüntüsüdür. Sanatçı dini konuları doğal bir yaklaşımla ele almasıyla fotografik bir etki sunmaktadır. Esere dikkatle incelendiğinde Velazquez beyaz ışık kaynağının çarmıha gerilen İsa'nın göğsüne odaklanmıştır. Sanatçının buradaki amacı İsa'nın göğsünde imanın peşinden giden bir adamın çektiği ızdırabı seyirciye göstermek istemiştir. Fiziksel olarak figürün formu güçsüz bir şekilde yerleştirilip, elleri ve ayaklarından çivilenmesiyle oluşan akan kanlar eserin mekansızlaştırılmasıyla bütünlük sağlamıştır. Velazquez, İsa'yı karanlık bir ortamda resmederek sadece tahta ve figürün odak noktasına alınmasını istediği için yalnızlaştırmıştır. Sanatçı kusursuz bir form, karşıt ışık-gölge ve kompozisyon düzeniyle yerleştirerek en önemli eserleri arasında yerini aldırıştır (Arı & Çevik, 2020, s. 37).



Görsel.75: Diego Velazquez, "İsa'nın Çarmıha Gerilişi", 248 x 169 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1632, Museo del Prado, Madrid, İspanya. (<https://www.pivada.com/diego-velazquez-isanin-carmiha-gerilisi-1632-dolaylari> Erişim Tarihi:18.05.23)

Dini tema olarak İsa birçok dönem ve sanatçı tarafından resmedilmiştir. Her dönemin kendine ait olan resim anlayışına göre farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda Dışavurumcu ve Sürrealist ressam Antonio Berni (1905-1981), 20. yüzyıl figüratif resim sanatında “Apartmanda İsa” adlı eseriyle zirveye ulaşmıştır. Dışavurumcu bir üslupla resmettiği İsa, perspektif kurallarının iyi bir şekilde kompozisyon üzerinde kullanıldığı görülse de figürün formunda ki biçim bozulmaları tezatlık oluşturmuştur. Hatta Velazquez tuval yüzeyinde mekânı karanlık resmederken figürü yalnız bırakarak ön plana çıkardığı görülmektedir. Aynı durum Antoni Berni içinde geçerlidir. Perspektife uygun bir apartman dairesinin içine yerleştirdiği çarmıhtaki İsa formu mekân içinde absürt durmasıyla yalnızlaşmıştır. Ancak Velazquez son derece gerçekçi bir anatomi resmederken Berni, iki büklüm çürümüş bir beden gibi kemikli ve zayıf formu, sert koyu tonlarda kullandığı renk paletiyle biçim bozulmalarını elde ederek Dışavurumcu tarafını yansıtmıştır. Velazquez dönemin en iyi portre sanatçıları arasında yer aldığından İsa’nın portresini gerçekçi bir şekilde yansıtırken Berni, kemikli yüz hatlarıyla kederi yamuk ağız ve çene hatlarıyla belirginleştirildiği görülmektedir.



Görsel.76: Antonio Berni, "Apartmanda İsa", 200 x 160 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1980.
(http://www.cvaa.com.ar/04ingles/02dossiers_en/berni_en/4_temas_15_1.php Erişim Tarihi:18.05.23)

3.8. Francisco Goya “3 Mayıs 1808” ve Yue Minjun “İdam”

Romantizm döneminin önemli sanatçılarından biri olan İspanyol ressam ve gravür ustası Francisco Goya (1746-1828), Velazquez’i ve Rembrandt’ı kendine örnek alarak İspanyol toplum hayatını, boğa güreşlerini, festivalleri, bayramları, renkli, dramatik ve karakterize ederek resmetmiştir. Ruhsal döneminin iyi olmadığı 1790’lı yıllarda sert ve saldırgan fırçası resimlerine de yansımıştır. Francisco Goya’yı derinden etkileyecek bir diğer olay ise Napolyon ordusunun İspanya halkını işgal etmesiyle birlikte direnen İspanyol halkını kurşuna dizerek büyük bir yıkım yaşattır. 1808’de gerçekleşen bu savaş birçok sanatçıyı derinden etkileyerek eserlerine yansıdığı görülmektedir (Şahin D. , 2014, s. 153). Bu sanatçılardan birisi de İspanyol ve Kübist ressam Picasso’nun “Guernica” (1937) adlı eserinde savaşın şiddetli duyguları formların biçimsel farklılıklarıyla net bir şekilde gözlemlenmiştir.



Görsel.77: Picasso, "Guernica", 7,76 m x 3,49 m, tuval üzerine yağlıboya, 1937, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_%28tablo%29 Erişim Tarihi:19.05.23)

Goya, 1814 yılında yaptığı Fransa’nın İspanya’yı işgal etmesiyle birlikte tutuklanan kişileri infaz ederek 6 yıl sürecek olan İspanyol halkının isyanları ve Joseph Bonapart’ın tahttan indirilmesine kadar olan mücadeleyi “3 Mayıs 1808” adlı yapıtıyla belgelemiştir. Resmin koyu tonlarda ve iç karartıcı atmosferi sol tarafta yerde kanlar

içinde yatan insanların haliyle daha bunaltıcı bir hal almıştır. Kompozisyonda Fransız askerleri geometrik bir formda dizilip savunmasız insanların karşısında duygu barındırmayan bir robot gibi nişan aldıkları görülmektedir. Bu durum resmin gergin atmosferini zirveye çıkarmıştır.



Görsel.78: Francisco Goya, "3 Mayıs 1808", 2,68 m x 3,47 m, tuval üzerine yağlıboya, 1814, Prado Müzesi/Madrid. (https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808 Erişim Tarihi:19.05.23)

Günümüz resim sanatına gelindiğinde nasıl ki Orta çağ ve Barok döneminden Dışavurumculuk akımına kadar İsa teması evrilerek işlendiyse Goya'nın eseri de bazı ressamlar tarafından kültürel farklılıklara göre şekillenmiştir. Bu bağlamda Çinli Çağdaş sanatçı Yue Minjun (1962-), hem geleneği hem de günceli bir arada kullanarak kurgusal imgelerle sanat tarihindeki klasiklerden etkilenerek yeniden yaratmaktadır. Çin kültürüyle sanat üslubu pek uyuşmayan sanatçının yapmış olduğu özgün özelliklere sahip sanat akımıysa "Cynical Gerçekçilik" (Müstehzi Gerçekçilik) olarak adlandırılmaktadır. "Cynical" kelimesinin Türkçe karşılığına bakıldığında alaycı, biriyle eğlenen, insani iyiliğe inanmayan, toplumsal değerleri küçümseyen gibi kavramlara gelmektedir. Bu hareket 1990'lı yıllarda Çin'de ortaya çıkarak sosyo-politik meselelere ve tarihi olaylara odaklanmaktadır. Akım esprili, post-ironik ve

realist bir pencereden bakmayı amaçlamıştır. Bu kapsamda sanatçı Yue Minjun politik tavrıyla resimleri Pop-Art etkisinde olduğu görülmekte ve Francisco Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı eserinden ilham alarak yeniden kendi üslubuyla resmetmiştir (Cançat, 2015, s. 66-70).

Yue Minjun'un "İdam" adlı eseri önemli politik eserlerinden birisidir. Goya'dan etkilenecek espi kopya olarak kendi tarzıyla yorumlamıştır. Resimde Goya'nın kompozisyon dizilimi ile aynı şekilde yerleştirilen eli silah tutuyormuş gibi yapan ve asker olduğu düşünülen sivil kıyafetli insanların karşılarında gülmekte olan rehinlere nişan aldıkları görülmektedir. Sanatçı Goya'dan ilham alarak, 1989 yılında Çin'in Tiananmen Meydanında² gerçekleşen üniversite, işçi ve aydın kesimden katılan eylemcilerin katledilmesini konu almaktadır. Eserde arka plana bakıldığında Tiananmen Meydanı net bir şekilde yansıtılmıştır. Yue Minjun yapıtında otoportresini kullanarak rehinleri gülen ifadelerle betimlemiştir. İronik anlatımın ve hicivsellikğin yanı sıra gülmek bir başkaldırı, şiddet, güç gösterisi olarak değerlendirilebilir (Özal, 2019, s. 118-119). Eserde figürler karikatürize edilerek bir poster gibi betimlenmiştir. Portrelerde görülen alaycı ifadenin ağzın kocaman açılmasıyla oluşan biçimsel bozulmalar bir süre sonra esere gerginlik katmaktadır. Francisco Goya, kendi döneminin ve sanatsal üslubunun getirdiği gerçekliğe bağlı kalarak olayın acısını belgeler nitelikte yansıtırken Yue Minjun, siyasi bir meseleyi Goya'dan ilhamla kendi perspektifinden protesto niteliği taşıyarak tasvir etmiştir. Figüratif bağlamda Güncel Sanatında etkisiyle Pop-Art'ın izleri eserde görülerek biçimsel formlarında vücuda göre büyük kafa ve ağız, uzun gövde, kısa bacak boyu Dışavurumun günümüze evriliş sürecini belgelemektedir. Benzer spesifik konu başlıklarıyla iki farklı eser iki farklı üslupla ele alınmıştır.

² Çin 1980'li yıllarda ekonomik krize girmesiyle birlikte iktidardaki Komünist Parti'nin (ÇKP) insan hakları ihlalleri karşısında halk isyan etmektedir. Bununla birlikte partinin reformcu lideri Hu Yaobang'ın partiden atılması ve 15 Nisan'da öldürülmesi halkın öfkesini arttırmaktadır. Demokrasi yanlısı aktivistler 1989 yılında Tiananmen Meydanı'nda özgürlük, insan hakları, anayasa ve ekonomik alanda reform talepleri için gösteriler düzenlemektedir. ÇKP protestocuların taleplerini reddederek kent meydanına 200 bin asker yollayarak birçok insanın katletmektedir.



Görsel.79: Yue Minjun, "İdam", 1,5 m x 3 m, tuval üzerine yağlıboya, 1995.
(<https://istansanat.wordpress.com/2013/08/22/yue-minjun-infaz/> Erişim Tarihi:23.05.23)

3.9. James Ensor “Maskeli Otoportre” ve Yue Minjun “İsimsiz”

Dışavurumculuğun önemli öncü ve temsilcilerinden olan James Ensor (1860-1949), eserlerinde sembolik ve metaforik öğeler içeren, renklerin uyumuna, kompozisyon yapısına dair klasik kuralları umursamamış, kalın boya katmanları, az ışık-gölge, soluk renkler bulundurmıştır. Hiciv ve alay resimlerinin başlıca ana unsurları olmasıyla beraber figürleri karikatür tarzında olduğu görülmektedir. Hatta yaptığı portreler grotesk kafalara benzemesiyle “iğrenç” olarak nitelendirilen maskelerle kaplıdır. Ensor resimlerinde ölüm sezgisini barındırmıştır (Özdemir, 2022, s. 1481). Sanatçının yaptığı ürkütücü maskeler karnaval maskelerini anımsatmıştır. Bu bağlamda James Ensor’un “Maskeli Otoportre” isimli eseri bu açıklamaları destekler niteliktedir. Tuval yüzeyinin birbiriyle aralıklar olmadan maskeli insanların kaplamasına karşılık ortada otoportresini yerleştirilmesi gergin bir hava katmıştır. Farklı mimiklere sahip olan maskelerin korkutucu görüntüsü, durgun bir şekilde seyirciye bakan James Ensor arasında tezatlık oluşturmuştur. Tuvalin ön planındaki maskelerin arkaya doğru giderek küçülmesi derinlik algısını ortaya çıkarmıştır. Eser hem Sembolist hem de Dışavurumcu üslup kapsamında sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir.



Görsel.80: James Ensor, ‘Maskeli Otoportre’, 120 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1899.
<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/06/11/self-portrait-with-masks-maskeler-ile-otoportre-1889-ressam-james-ensor/> Erişim Tarihi:24.05.23)

Sanat tarihinde bazı sanatçılar ve eserleri birbirinin esin kaynağı olmamasına rağmen resimlerinde benzer noktalar bulunabilmektedir. Bu bağlamda Çinli sanatçı Yue Minjun’un ‘İsimsiz’ eseri ise günümüz figüratif resim sanatında karikatürist ve mizahi bir üslupla yapılmasıyla Ensor’un ‘Maskeli Otoportre’ isimli eseriyle tesadüfi bir benzerlik göstermektedir. Ensor’un eserinde portreler maskelerle kamufle olurken Yue Minjun’un eserinde otoportresini kocaman ağızla gülen, agresif ve eleştiri niteliğinde yansıtmıştır. Minjun’un maskesi gülen yüzüdür. İki eser arasındaki ortak noktalar; dışavurum, gerici atmosfer, karikatürize ve deforme olmuş portrelere kompozisyon düzeni olduğu söylenebilmektedir. Minjun, eserinde otoportresini farklı açılardan ve perspektifsel şekilde yerleştirmesi ayrıca birçok gülen suret kullanması

bir noktadan sonra seyircinin algısıyla oynamaktadır. James Ensor, soluk ten rengi kullanarak ölüm duygusunu hissettirirken Yue Minjun pembe tonlarında kullandığı ten rengi resme enerji ve dinamizm katmıştır. Koca kafalar ve deforme olmuş büyük ağız geçmişten günümüze gelen figüratif resim anlayışının farklı bir evriminin göstergesi haline gelmektedir.



Görsel.81: Yue Minjun, ‘İsimsiz’, (bilinmiyor). (<https://thechinaproject.com/2021/02/09/whats-so-funny-yue-minjun/> Erişim Tarihi:24.05.23)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: TÜRK SANATÇILARIN YAPMIŞ OLDUKLARI ESERLER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİÇİM BOZMA ÖRNEKLERİ

Türk resim sanatının doğuşu 18. yüzyılın ortalarında başlamıştır. Gelişim sürecini Osmanlı'nın genç sanatçıları Avrupa'ya resim öğrenimleri için

gönderilmesiyle hız kazanmıştır. Gönderilen ressamalar Avrupa resim sanatıyla bağ kurup Türk kültürüyle birleştirerek memlekette sanat ortamı oluşturulmaya başlanmıştır. Eğitim sonrası İzlenimci üslupta resimler üretilmeye başladığında açık hava manzaraları, natürmort ve günlük hayattan karelerinin ön planda olduğu görülmüştür. İlk Türk ressamalar arasında yer alan Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve Süleyman Seyyid (1842-1913), Paris’te aldıkları eğitim sonrasında Avrupa’da gezdikleri atölyeler ve izledikleri sanat çevresinden edindikleri bilgileri resimlerine yansıtarak Türk resmi için önemli yer tutmuşlardır. Türk resminin tarihsel oluşum sürecinde ilk değişimlerse 19. yüzyılın ortalarından, Avrupa’da sanat ortamında oluşan hareketlilikle meydana gelen bir dizi değişimler ve buna bağlı olarak Dışavurumculuk akımının ortaya çıkışına denk gelmiştir (Şimşek, 2009, s. 1-44).

1920’li yılların ortalarında modernizm tartışmaları baş göstermiştir. Türk resim sanatını araştırmaya yönelik tartışmalara öncü olan Ali Avni Çelebi (1904-1993) özellikle Münih’teki zamanlarında Hans Hofmann atölyesinde edindiği bilgiler ve biçimsel gelişimi gelecek kuşaklara büyük öncülük sağlamıştır. Hofmann atölyesinde, kübizmin analitik çözümlemeye dayalı teorilerini geliştirmeyi hedefleyen programlarıyla soyut Dışavurumculuğun temellerini atmıştır. Özellikle de insan vücudu ve peyzaj resimleri üzerinde parçalama araştırmaları yapmıştır (Giray, 2016, s. 45-46). Bu hususta II. Dünya Savaşından önce 1933’te kurulan D grubu’dan Nurullah Berk (1906-1982), Yeniler Grubu sanatçılarından Ferruh Başağa (1914-2010) ve Mümtaz Yener (1918-2007), 1970’lere gelindiğinde akademik eğitimin figür anlayışına karşı “yeni” İfade biçimi arayan Mehmet Güteryüz (1938-), Neşe Erdok (1940-) ve Alp Taner Ulukılıç (1957-) üzerinden figüratif resim anlayışında görülen biçim bozulmalarının çözülmesi amaçlanmaktadır.

Buradan hareketle seçilmiş olan bazı Türk sanatçıların ve o sanatçıların eserlerinin benzerlik veya farklılıklarının analizleri yapılacaktır.

4.1. Nurullah Berk “Odalık” ve Dominique İngres “Büyük Odalık”

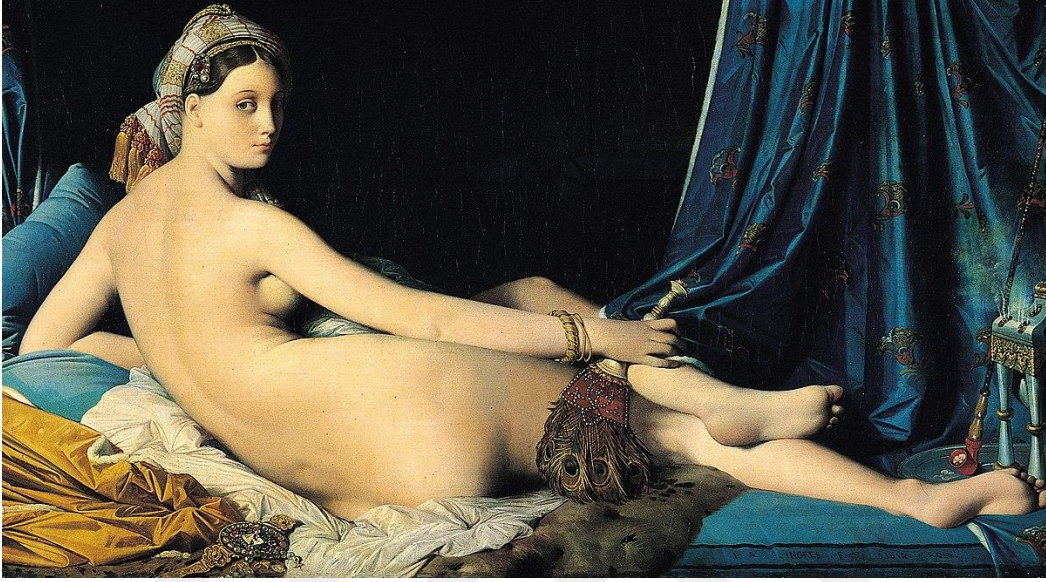
D Grubu’nun önemli sanatçılarından olan Nurullah Berk, Fransa’da aldığı eğitimle Kübizmi öğrenerek Türkiye’de ki ilk temsilcilerinden birisi olmuştur. Türk-İslam kültüründe hat sanatını, minyatürü ve süsleme sanatından faydalanarak Kübizmle birleştirmiştir. Türk toplumunun günlük hayattan sahnelerini biçimselleştirerek Batı Resminin modernist anlayışıyla bütünleştirmiştir (Baysal, 2021, s. 37-38). Özellikle resimlerinde “kadın” figürünün yeri ayrı olduğu görülmektedir. Türk kültürünün emektar köylü kadınları sıkça resimlerinde yer almıştır. Ancak kadın imgesini birde Osmanlı haremde validelerin ve cariyelerin işlerini görmekle görevli olan odalığı resmetmiştir. Nurullah Berk’in figüratif bağlamda biçimsel farklılıklarını ortaya koyduğu “Odalık” adlı eserinde grafiksel bir etki yakalanmıştır. Ayrıca Berk, geometrik-figüratif bir Konstrüktivizmin ilk temsilcileri arasında olmasıyla Odalık eserinde de bu yaklaşımın yansımalarına da rastlanmıştır (Çöker, Bilensoy, & Aysan, 1977, s. 6). Eserde kadın figüründe ve arka planında düşsel bir anlatıyı yansıtan dairesel formlar resmin genel atmosferine dinamizm katmıştır. Kadının omuz ve bacaklarında görülen biçimsel dalgalanmalar bir döngü halindedir. Bu dairesel motifler figür dışında kıyafet yakasında, kol detaylarında, inci bilekliklerinde ve hatta portede de kullanılmıştır. Hizmetçi kadının yüz hatlarının da yuvarlak oluşu minyatür etkiyi anımsatmıştır. Kontür çizgileriyle çizilen yüz hatları ışık-gölgenin yer almamasıyla grafiksel bir tavır oluşturmuştur. Figürün genel hatlarında görülen biçim bozumları özellikle bacağında görülen bükülme kadına elastik bir görünüm kazandırmıştır. Arka planda kullanılan çizgisel motifler ve üçgen-daire formları duvar halısı gibi betimlenerek hem resmin genel havasını hem de Türk geleneksel hat sanatını desteklemiştir.



Görsel.82: Nurullah Berk, "Odalık", tuval üzerine yağlıboya, 1981
(<https://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi:26.05.2023)

Nurullah Berk, “Odalık” eseriyle Oryantalizmin büyük örneklerinden olan ressam İngres’in “Büyük Odalık” adlı eserinde eski-yeni benzerliği olduğu düşünülmektedir. İngres Neoklasik döneme ait bir sanatçı olsa da ‘Odalık’ eserinde anatomik açıdan orantısızlık görülmektedir. Odalığın sırtı seyirciye dönük bir şekilde yerleştirilmiştir. Ancak figürün boynundan kalçasına doğru gereğinden fazla uzun resmedilmiştir. Sırtının üst kısmıyla omuz-kol detayının “C” harfi şeklinde bükülmesiyle aynı Berk’in bacak kısmında görülen elastik formu anımsatmaktadır. Gerçekçi renk değerleri ve ışık-gölge kullanımı figürün bulunduğu mekânın yakın bir perspektiften ele alınmasıyla birlikte Odalığın da büyük resmedilmesi dönemin sanat anlayışına tezat bir durum olduğu gözlemlenmiştir. Aynı şekilde Nurullah Berk de figürünü yakın plandan yerleştirmesi benzerlik oluşturmuştur. İki farklı dönemin eserleri karşılaştırıldığında İngres, bir koltuğun üzerine yerleştirdiği figürde zemin-mekân ilişkisini belirtirken Berk’in figürü uçuyormuş izlenimi vermektedir. İngres, ten rengini dikkatli bir şekilde kullanırken Berk, bozuk bir ten rengi seçerek tonlama kullanmadığı için eser hacmini kaybetmiştir. İki eserde de biçim bozulmaları

bulunmasıyla kendi dönemlerinin dışında bir durum sergilemişlerdir. İngres, portreyi orantılı bir şekilde ciddi bir ifadeyle oturturken Berk, alaycı bir tavır takınarak figürün dudaklarını büzdüğü görülmektedir.



Görsel.83: İngres, "Büyük Odalık", 91 x 162 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1818, Louvre Müzeris/Paris. (<https://sanatabasla.com/2016/04/buyuk-odalik-grand-odalisque-ingres/> Erişim Tarihi:26.05.2023)

4.2. Ferruh Başağa “Portre” ve Henri Matisse “Madam Matisse:Yeşil Çizgi”

D Grubu, on dört yıl boyunca Dışavurumcu üslupla resimler ve sergiler yaptıktan sonra 1947 yılında dağılsalar da aynı şekilde eserler üretmeye devam etmişlerdir. Daha sonra Batı sanatından hareketle D grubuna karşı ortaya çıkan “Yeniler” grubu, kültürün ön planda olduğu ve yöresel motiflerin kullanıldığı eserler üreten sanatçı topluluğu olarak başlamıştır. Yeniler Grubunda; Abidin Dino (1913-1993), Ferruh Başağa (1914-2010), Nuri İyem (1915-2005), İlhan Arakon (1916-2006), Nejat Melih Devrim (1923-1995) Haşmet Akal (1918-1960), Turgut Atalay (1918-2004) ve Kemal Sönmezler (?) yer almıştır. Bu sanatçılar arasından Ferruh Başağa, 1940 senesi

Akademiye bitirerek Yeniler Grubuna katılmıştır. Erken dönem resimlerinde figüratif bir anlayış hakimken daha sonra soyuta yönelmiştir (Özüçer, 2020, s. 2).

Ferruh Başağa'nın figüratif bağlamda yaptığı resimlerinden "Portre" adlı eseri soyut üsluba geçmeden önce bir arayış içinde olduğu görülmektedir. Sanatçının bu resmi Fovist sanatın öncüsü olan Henri Matisse'in "Madam Matisse: Yeşil Çizgi" adlı eserini anımsatmaktadır. İki resimde de dikkat çeken en önemli detay portrenin ortasını ikiye ayıran düz çizgidir. Matisse, eserinde soğuk ve açık renk paleti tercih ederken Başağa, tek bir sıcak değerle koyu tonları kullanmıştır. Matisse, resminde ışık-gölge detaylarını büyük fırça darbeleriyle belli etmiştir. Başağa, Nurullah Berk gibi sadece siyah kontür çizgileri kullanarak genel hatların üzerinden geçmiştir. Bu durum resme sert bir hava katarak üç boyut etkisini yok etmiştir. Ayrıca Matisse orantılı bir formda Madam Matisse'i yerleştirirken Başağa, Dışavurumcu ressam Modigliani gibi uzun boyunlu bir kadın çizerek formun biçimini bozmaktadır. Bu bağlamda Ferruh Başağa erken dönem figüratif resimlerinde Dışavurumcu yaklaşımla biçim bozulmalarına yer vermiştir.



Görsel.84: Ferruh Başağa, "Portre", 40 x 30 cm, ahşap üzerine yağlıboya, 1949.
(<https://artam.com/muzayede/303-cagdas-sanat-eserleri/ferruh-basaga-1915-2010-portre>
Erişim Tarihi: 27.05.23)



Görsel.85: Henri Matisse, "Madam Matisse: Yeşil Çizgi", 40,5 x 32,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1905.
(<https://www.henrimatisse.org/green-stripe.jsp>
Erişim Tarihi: 27.05.23)

4.3. Mümtaz Yener “İlan Tahtası” ve Yue Minjun “Güneş 2000”

Yeniler Grubu’nun toplumsal gerçekçi çizgisiyle tanınan Mümtaz Yener, sert ve koyu kontür çizgileriyle olay örgüsünü eserlerinde abartılı ancak propaganda yapmadan belirginleştirmiştir. Kendine has abartılı duygu ifadeleri figürlerin yüzlerinde net olarak yansımıştır. Kalabalık insan topluluğunu bir ortam içinde kompozite ederek toplumsal problemleri belgesel niteliği taşıyarak bir zaman dilimi içinde göstermiştir. Özellikle Yener’in “İlan Tahtası” adlı eseri bu konuyu açıklar niteliktedir. Resimde İstanbul’da iş arayan insanların bir ilandan bel bağlayanların, farklı görünüşlerde, farklı kökenlerde, toplumun çeşitli sınıflarından insanların; işçisi, köylüsü, şehirlisi... yer almaktadır. İlan tahtasında insanların yüzlerinde aradıklarını bulamadıkları durgun, suskun ve mutsuz ifadelerle belirtilmiştir. Figürlerin anatomik formları konunun etkisi gereği gözler, eller ve boyunlar gereğinden fazla abartıldığı

görülmektedir (Yener, 2013, s. 84-85). Dışavurumcu bir yaklaşımla ele aldığı bu toplumsal konu toplumun bir parçası olan sanatçının da duygularını kendi süzgecinden yansıtmıştır. Özellikle portrelerde görülen bu yansımalar solgun ten renginin koyu sert gölgelerle ve elmacık kemiklerine yapılan gölgeleme şiddetli duyguların biçimsel bozulmalara dönüştüğü gözlemlenmiştir. En önde ortada bulunan ve kafasını sola yatırmış üzgün kadının kafasının ve ellerinin abartılarak büyük çizilmesi emektar bir kadının umutsuzluğunu belgelemektedir. Eserin genel kompozisyon düzenine baktığımızda Yener'in usta ve özgün bir perspektif kullanması figürlerin tezatlığıyla bütünleştirmiştir.



Görsel.86: Mümtaz Yener, "İlan Tahtası", 50 x 66 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1977.
(<https://arsizsanat.com/bakis-acisi-mumtaz-yener-ii/> Erişim Tarihi:28.05.23)

Toplumsal olayları, psikolojik yansımaları dışavurumcu bir yaklaşımla eserlerinde hicvi ve alayı absürt olarak yansıtan günümüzün Çinli sanatçısı Yue Minjun, Mümtaz Yener'in eseriyle bağımsız olsa da benzerlik gösterdiği görülmektedir. Sanatçının “Güneş 2020” adlı eserinde Yener'in sağa doğru bakan sonsuz insan topluluğu Minjun'un eserinde sola doğru bakan insan topluluğu sonsuzluk hissi uyandırmıştır. Minjun'un bu eseri hakkında çok bilgi olmamasıyla birlikte “Güneş” temalı eser olmayacak bir umudun doğmasını bekleyen insan topluluğu izlemine vermiştir. Çünkü sanatçı genellikle eserlerinde gülen yüzü kişiselleştirerek bir maske olarak kullanmaktadır. Bu da resmin renklerinin yumuşaklığıyla pozitif bir enerji yaydığı düşünülse de aslında bir ironi yapmaktadır. Mümtaz Yener, toplumsal bir olayı tüm çıplaklığıyla kendi düşünce ve duygularını da yansıtacak resimler yaparken Yue Minjun, kendi düşüncelerini gizlemek adına toplumsal bir konuyu bile anlatırken gülümseyen ifadelerle eleştirmektedir.

Yue Minjun'un “Güneş 2020” adlı eserinde neredeyse gülmekten krize girmiş otoportreleri yer aldığı görülmektedir. İkonik karakteri güneşe doğru küçülen perspektif anlayışıyla üst üste binmiş portrelerin aslında bir sürü biriken düşüncenin yansıması haline geldiği düşünülmektedir. Biçimsel bozulmalara uğrayan kocaman ağız ve belirginleştirilen çene hatları resme poster havası katmıştır. Yener, sağa, sola, önüne bakan portreler resmederken Minjun, tek bir tarafa bakan ve klonladığı portreleriyle farklı bir anlatım ortaya koymuştur. Yener ifadeleri gerçekçi kılmak adına ten rengi kullanırken Minjun, tek renkliliğe (monokrom) yakın armonisiyle dikkat çekmektedir. Bu bağlamda iki eserde Dışavurumcu yaklaşımla ele alınıp benzer kompozisyon düzeniyle farklı bakış açısıyla resmedilmiştir.



Görsel.87: Yue Minjun, "Güneş 2020", 78 x 110 cm, tuval üzerine akrilik, 2020.
(<https://www.nytimes.com/2012/12/06/arts/06iht-rartminjun06.html> Erişim Tarihi: 28.05.23)

4.4. Picasso “Ağlayan Kadın” ve Mehmet Gülerüz “İsimsiz”

Picasso’nun hayatı ve eserlerinden bazıları Üçüncü Bölümde Dışavurumcu ressam Marc Chagall’ın eseriyle karşılaştırılarak anlatılmıştır. Bu bölümde Türk resim sanatının yaşayan ustalarından Mehmet Gülerüz ile karşılaştırılması amaçlanmıştır.

Picasso’nun “Ağlayan Kadın” adlı eseri sanat tarihinin en ünlü eserleri arasında yer almaktadır. Eserde bir kadının parçalara ayrılarak ve uzuvlarının yerlerinin değiştirilerek betimlendiği görülmektedir. Bu bağlamda resimde bir kadının bulunduğunu anlamak çok güçtür. “Ağlayan Kadın” İspanya iç savaşının acılarından ziyade halkın uğradığı zulmün kederi yansıtıldığı düşünülmektedir. Picasso “Guernica” adlı eseri dışında 26 Nisan 1937 yılında Alman bombardıman uçağının acımasızca kasabasının bombalanmasının izlenimlerini 36 adet kadın figürüyle aktarmıştı. “Ağlayan Kadın” na ilham kaynağı olan o dönemde ki sevgilisi Dora Maar olduğu

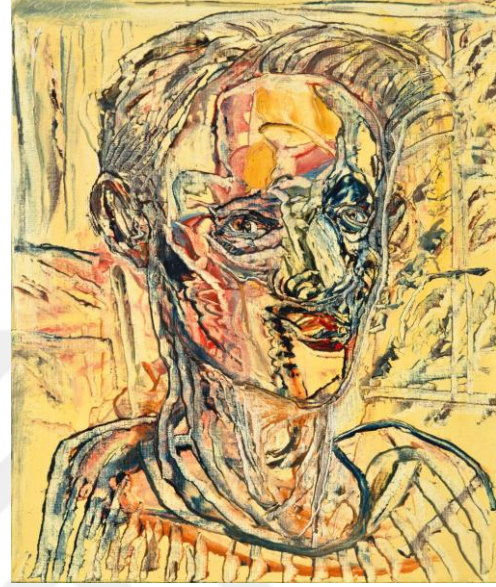
düşünülmektedir (Yavuz & Şen, 2020, s. 966-969). Eserde Kübizmin izlerinin yanında Dışavurumcu bir tavır da sergilenmiştir. Zaten Dışavurumculuk birçok akımın doğmasına olanak sağladığı gibi farklı ifade yaratımlarını da beraberinde getirmiştir. Bunun neticesinde Dışavurumculuğun Türk Resmine yansımaları Kübizm bağlamında ilk D Grubu sayesinde temelleri atılmıştır. Özellikle Nurullah Berk'in Picasso'nun sanat üslubundan ilham alan eserler üretmesi önemli örnekler arasındadır.

Türk Resminin 1970-80'li yıllarında yeni Dışavurumcu eğilimin temsilcileri arasında yer alan Mehmet Gülyüz (1938-), psikolojik yansımaların da içinde bulunduğu figürlerinde renk ve desen uyumunu bir arada barındırmaktadır. Öz ifade tutumunu biçimden çok renk, desen, formatik yapı, şiddetli boya katmanları ve çizgisel anlatım tarzı birlikte görülmektedir. Bu bağlamda biçime önem vermemesiyle figürlerde biçim bozulmaları meydana gelmiştir. Figür tasvirlerinde abartılı anlatımları korku ve gerilim duygularını bir arada kullanarak Dışavurumsal bir patlama söz konusudur (Burunsuz, 2018, s. 1315). Gülyüz, üslup bağlamında Picasso'ya benzemese de "Ağlayan Kadın" adlı eserini anımsatan özellikle de duygu aktarımı bağlamında benzeyen "İsimsiz" 23 Nisan 2020 tarihli eseri dikkat çekmektedir. En başında Picasso, kadın imgesi üzerinden giderek ağlayan bir kadının acı ifadesini yansıtırken Gülyüz, daha karmaşık duygulara sahip bir erkek portresi resmetmiştir. Duruş açısı ve kompozisyon düzeni olarak iki figürde göğüs hizasına kadar resmedilmiş ve figürler yakın planda oldukları için mekânda geniş alınarak soyutlanmıştır. İki eserin gözlerine bakıldığında soldan sağa doğru paralel bir çizgi çekildiğinde aynı açıda oldukları görülmektedir. Picasso kübik bir formda ağlayan kadının ifadesini açık bir şekilde dile getirirken, Gülyüz'ün yapmış olduğu portrede kullanılan renklerin aracılığıyla ruhsal bir ifadeyi ortaya koyduğu görülmektedir. Aynı zamanda iki eserde çoğunlukla aynı renkler kullanılırken aralarındaki tek farkın canlılık oranı olduğu gözlemlenmiştir. Picasso çarpıcı renkler kullanarak dikkat çekerken Gülyüz, aynı renkleri soft haliyle kullanmayı tercih etmiştir. Bu durum Gülyüz'ün eserinde renklerin kamaşasından ötürü rahatsız edici ve agresif bir atmosfere bürünmüştür. Ayrıca Picasso toplumsal bir olayın yıkıcı etkilerini kadın figürünün ağız yapısının ifadesiyle yansıtmıştır. Ancak Gülyüz'ün figüründe

renklerin kargaşasına karşılık yüzünde tebessüm uyandıran bir ifadeye büründüğü düşünülmektedir.



Görsele.88: Picasso, "Ağlayan Kadın", 60 x 49 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1937, Tate Gallery/Britanya.
<https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1603989450.pdf> Erişim Tarihi:29.05.23)



Görsele.89: Mehmet Gülerüz, "İsimsiz (20 Nisan 2020)", 65 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris.
(<http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=3&lc=tr> Erişim Tarihi:29.05.23)

4.5. Modigliani “Mavi Gözlü Kadın” ve Neşe Erdok “Aslı”

Kısa yaşamına eserleriyle büyük izler bırakan Amedeo Modigliani, Dışavurumculuğun ve Modern Sanatın önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Bir portre ressamı olan sanatçı yakın dostlarının ve meslektaşlarının resimlerini çizdiği portreler içermektedir. 1910’dan sonra otuza yakın uzatılmış formlarda taş büstler yontmuş daha sonrasında bu biçim bozulmaların tüm resimlerine yansımıştır (Thompson, 2014, s. 154). Bu bağlamda sanatının “Mavi Gözlü Kadın” adlı örnek verilebilecek eserleri arasında gösterilebilir. Figürlerinin uzun formlarından sonra en dikkat çekici özelliği badem şeklinde çizdiği gözleri adeta seyirciyi hipnotize etmektedir. Bu resimde de kadının göz bebeklerinin çizilmemesiyle boş bir bakış

izlenimi verse de dikkatli bakıldığında hüznün yansımaları görülmektedir. Modigliani için kadın imgesi önemli bir yer tutmuştur. Figürlerde güzelliğin doğru betimlenmesi değil önemli olanın resmin içsel uyumunun yansıtılması olduğu görülmektedir. Bu da sanatçının Dışavurumcu kişiliğini ortaya çıkarmıştır. Kadın imgesi bir tek estetik algıyla ya da iç dünyanın yansıtılmasıyla değil toplumsal konularda ve gündelik hayattan sahnelerin Dışavurumsal yaklaşımla da işlendiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda toplumsal gerçekçiliği insanların hayatlarında ki zorlukları biçim bozulmalarıyla tasvir eden Türk resminin önemli sanatçılarından Neşe Erdok, Modigliani’ın kadın imgeleriyle benzerlikleri ve dönemsel farklılıkları bulunmaktadır (Chatsoudas & Günaydın, 2020, s. 388).

1970’lerde akademik eğitimin figür anlayışına karşı “yeni” İfade biçimi arayan Türk ressamlar arasında olan Neşe Erdok, biçim bozulmalarını figürlerinde daha özgürce yansıtabilme imkânı bulmuştur. Özellikle resimlerinde kadın imgesini en ön sıraya alan sanatçı kadın kimliğini sorgulamıştır. Eserlerinde kadınların formlarında görülen uzatılmalar ve yüzlerinde yansıyan duygu geçişleri biçim bozulmalarıyla desteklemiştir. Modigliani, kadınların uzun boyunları ve kör gözleriyle ifadeciliğini gösterirken, Erdok’ta kadınların kimliğini sorgularken uzun boyunlar ve biçim bozulmalarına uğramış portreler resmetmiştir. Örnek verilecek olursa Erdok’un “Aslı” isimli eseri Modigliani’nin “Mavi Gözlü Kadın” adlı eseriyle biçimsel benzerlikler olduğu gözlemlenmiştir. İki eserde kompozisyon düzeni olarak benzerlik göstermektedir. Modigliani, görünümünden zengin olan bir kadını tahminen bir sandalye üzerinde bir eliyle kabanını tutarken resmetmiştir. Erdok ise aynı kompozisyonla bir duvar önünde soyutlanmış koltuk üzerinde oturan kadını iki eli göğüs hizasında üst üste gelecek şekilde yerleştirmiştir. Ancak Erdok elit bir kadını değil sıradan toplumdan bir insanı resmetmiştir. Modigliani yumuşak detaylarla figürün boynunu uzatarak ve oval bir formda boynuna göre küçük bir portre çizmiştir. Erdok’sa daha sert ve kemikli bir formla vücut hatlarını çizmiş, uzun boynun portre ile birleştiği yerde girintili çene hattı genel formla uyum içindedir. Modigliani, siyahın hâkim olduğu ve soğuk tonların tercih edildiği bir renk paleti kullanırken Erdok, arka planda soğuk tonları, ten renginde ise sıcak kahve rengi ile oluşturduğu ton ile sıcak-soğuk ilişkisini dengelemiştir. Ancak kadının beyaz kısa saçları solgun bir hava

katmıştır. Modigliani figürün genel hatlarında daha oval formlar kullanırken özellikle portre ve omuzlarda yumuşak geçişler sağlayarak sakin bir atmosfer yaratmıştır. Erdok ise sert çizgilerle oluşturduğu omuz, köprücük kemikleri ve biçimi bozulmuş elleri daha ağır bir psikoloji sunmaktadır. Modigliani kadınların ruhsal çözümlemelerini genellikle gözlerinden ve mimiklerinden belirtmiştir. Aynı şekilde Erdok'ta bu resminde kadının yorgun bakışları buruk tebessümüyle hayatındaki psikolojik etkileri yansıtmıştır. İki eserinde dönemsel üslup ve konu farklılıkları olsa da anlatılmak istenen Dışavurumcu tavır ve kompozisyon düzeni benzerlik göstermektedir.



Görsel.90: Amedeo Modigliani, "Mavi Gözlü Kadın", 81 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1918, Musee D'art Moderne, Paris. (<https://www.3minutosdearte.com/en/fundamental-paintings/amedeo-modigliani-woman-with-blue-eyes-1918/> Erişim Tarihi:30.05.23)



Görsel.91: Neşe Erdok, "Aslı", 116 x 89 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2006, İstanbul. (<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=395§ion=130&lang=TR&periodID=1710&bhcp=> Erişim Tarihi:30.05.23)

Sanatçıların birbirini anımsatan birçok resimleri de bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi ise Modigliani'nın "Büyük Şapkalı Jeanne Hebuterne" ve Neşe Erdok'un bir diğer "Aslı" isimli eserleri birbirine benzemektedir.



Görsel.92: Amedeo Modigliani, " Jeanne Hebuterne'nin Büyük Şapkalı Portresi", tuval üzerine yağlıboya, 1918.(<https://www.salom.com.tr/haber/109632/modigliani-ve-buyuk-aski-jeanne> Erişim Tarihi:30.05.23)



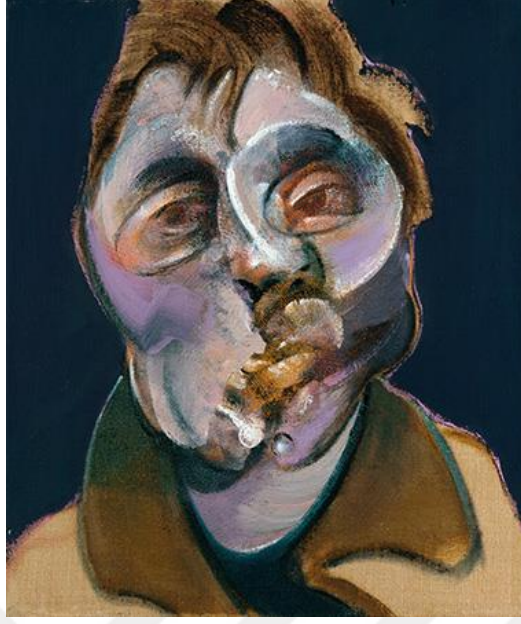
Görsel.93: Neşe Erdok, "Aslı", 100 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2006, İstanbul. (<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=395§ion=130&lang=TR&periodID=1710&bhcp=1> Erişim Tarihi:30.05.23)

4.6. Francis Bacon "Otoportre" ve Alp Tamer Ulukılıç "Portre"

Resimlerinde ki kaos, tedirginlik, yalnızlık ve karamsarlığı kendi yaşamından getiren Francis Bacon (1909-1992), aynı zamanda toplumun çektiği acıları ve günlük yaşamın getirdiği olumsuzlukların beraberinde getirdiği korkuların dışavurumuyla

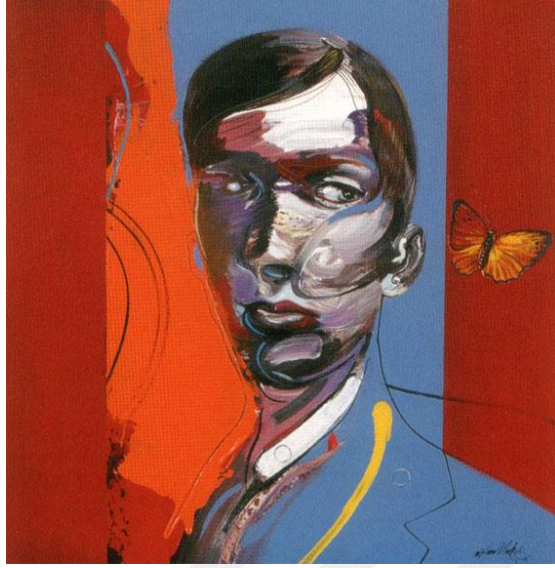
ilgilenmiştir. Bu dışavurumu insanların vücut hatlarında ve portreleri üzerinde biçim bozulmalarıyla ve karmaşık fırça darbeleriyle yansıtmıştır. Bacon'ın portrelerinde ki biçim bozulmaları, klasik sanatta yapılan biçim bozulmalarından beslenerek nasıl özgün olabileceği sorusunun cevabını özgün eserleriyle vermiştir. Resimlerinde dostlarının portrelerini sıkça kullanmıştır. Ancak tanıdığı birçok dostu Bacon'dan önce öldüğü için çizebileceği kimse kalmayınca, sevmediği halde kendi portresini resmetmeye başlamıştır. Portrelerini çizerken genellikle fotoğrafları bir araç olarak kullanmıştır. Sanatçı resimlerini bir kaza olarak nitelendirerek akademik kurallara uymadan rastlantı sonucu meydana geldiğini belirtmiştir. Anlatımdan kaçınan sanatçının eserleri arasında bağlantı bulunmadığı görülmektedir. Eserlerinde kullandığı renkler figürlerindeki duygusal ifadeye oranla daha dikkat çekicidir ve bu bağlamda oluşan zıtlık resme hareket katmıştır. Resimlerinde ki gerginlik ve tedirginlik hep ön planda olduğu gözlemlenmiştir (Eroğlu, 2018 b, s. 7-14).

Bacon, resim sanatı tarihinde büyük öneme sahip olan otoportre temasını “yeni” ve “modern” bir anlayış kazandırarak soyutlama yoluna gitmiştir. Ancak resimlerinde soyutlamayı yaparken duyumsama yönünü de keşfederek hayatı boyunca bu değerlerin farkında olarak resimlerini yapmıştır. Özellikle resimlerinde ki renkli detaylar bir kargaşa yaratmıştır (Dönmez, 2021, s. 258). “Otoportre” adlı eserinde bu karmaşa, endişe ve daha birçok duygu görülmektedir. Eserde Bacon'a benzeyen saçlarının ayırım detayları belirgin özellikler arasındadır. Portrede kullanılan soğuk tonlar ve buna karşılık yüzeydeki dairesel döngüler resme dinamizm katarak soyutlamayı ve duygu geçişlerini yansıtmıştır. Yapılan soyutlamayla birlikte Bacon'ın yüzünde özellikle burnunda ve dudaklarında görülen sağa doğru kaymalar biçim bozulmalarını ve psikolojik yansımaları seyirciye göstermektedir. Renklerin soğuk tonlarda tercih edilmesi çürümüş bir insan bedeninin morumsu haline bürünmüştür. Bacon'ın bu üslubu ileriki dönem Türk Resim sanatında Dışavurumcu sanatçılar arasında olan Alp Tamer Ulukıç'ın resimlerinde izleri görülmüştür.



Görsel.94: Francis Bacon, "Otoportre", 35,5 x 30,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1969.
(<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/self-portrait-2> Erişim Tarihi: 30.05.23)

Yeni Dışavurumculuk Türkiye’de 1980’lerde gündeme gelerek Alp Tamer Ulukılıç (1957-), Bacon gibi “insan” bedeni üzerinde durarak eleştirisel bir dille ele almıştır. Resimlerinde fotoğraflardan faydalanarak, fotoğraflara yansıyan hüznü soyutlamak isteyerek Dışavurumcu bir tavır sergilemiştir (Yayan & Kakan, 2018, s. 326). Sergilediği bu tavrı Francis Bacon’la benzerlik göstermektedir. Ulukılıç’ın hakkında pek bilgi bulunmayan bir “Portre” resmi Bacon’ın “Otoportre” eserinde olduğu gibi yüz hatlarında özellikle çene de ve yanaklarda dairesel döngüler bulunmaktadır. Bu da resme dinamizm katmıştır. Kullanılan renk tonları iki eser üzerinde çok yakın olduğu görülmektedir. Bacon portresinde sağ gözünden yanağına doğru dairesel bir fırça izi kullanmakta ve aynısı Ulukılıç’ın resmine de yansımıştır. İki eserinde Dışavurumcu bir yaklaşımla ele alındığı, fırça hareketlerinin oluşturduğu biçimsel bozulmalarda oluşan çene oyuntusu, çıkık elmacık kemikleri, yamuk burun ve kaymış gözler, kompozisyon düzeninde ki yakın plan, kullanılan renk paleti iki farklı “Yeni Modern” resmin göstergesi olduğu düşünülmektedir.



Görsel.95: Alp Tamer Ulukılıç, "Portre", tuval üzerine akrilik boya.
(<https://www.cakinberk.com/viewpicture.aspx?pid=420> Erişim Tarihi:31.05.23)

BEŞİNCİ BÖLÜM: ŞEVVAL KARABOĞA’NIN RESİMLERİNDE DIŞAVURUMCU PORTR E YANSIMALARI

Beşinci bölümde Şevval Karaboğa’nın resimlerinde günümüz figüratif resim sanatı bağlamında Dışavurumcu portrelerin yansımaları ele alınmıştır. Geçmişten günümüze değin değışen ve gelişen biçim bozulmaları bir evrimleşme süreci içinde ilerlemektedir. Figüratif resim sanatı, yeni ifade biçimleri arayışına girerek artık bireysel dönütlere dönüşmektedir. Yani önemli olanın sanatçının özündeki geri bildirimin dışı yansımasıdır. Sanatçı, görüneni olduğu gibi değil kişide bıraktığı izlenimleri yansıtmayı amaçlamaktadır. Dışavurumcu sanat yaklaşımındaki figüratif eserlerin biçimci yaklaşımları Karaboğa’nın resimlerine ilham kaynağı olmuştur.

Şevval Karaboğa’nın resimlerinde figüratif bağlamda renkçi, biçimci ve ifadeci bir yaklaşım uygulanmaktadır. Renkçi anlayışa sahip Fovizm sanat üslubunda renkler tüpten çıktığı gibi çiğ olarak kullanılmaktadır. Ancak Karaboğa’nın resimlerinde her ne kadar renkler doğal haliyle kullanılsa da tuval üzerinde karıştırılmaktadır. Bu da

Fovizm ile arasındaki ince farkı ortaya koymaktadır. Dışavurumcu bir tavır sergileyen resimlerde figürlerin formlarında görülen biçim bozulmaları karikatürist bir tarz oluşturmaktadır. Kullanılan yağlıboya renk paletinin turuncu ve tonlarının olması resmin enerjisini yükselterek bu anlayışı desteklemektedir. Figürlerin enerjisi, arka planda bir mekânın olmamasıyla sadece optiksel veya grafiksel çizgilerle bir illüzyon yaratarak dikkatleri figüre çektiği gözlemlenmektedir. Özellikle resimlerin klasik resim tuval anlayışının dışında, daire ve elips tuvaler üzerine yapılması dinamik bir atmosfer oluşturmaktadır.

Yapılan çalışmalar, kullanılan teknikler doğrultusunda günümüz figüratif resim sanatında Dışavurumcu portreler biçim bozulmaları bağlamında ele alınmıştır. Resimlerde görülen figürlerin biçim bozulmaları portreleri desteklemek amacıyla balıkgözü mercek ile çekilen fotoğraflardan yararlanılmaktadır. Balıkgözü mercek oluşturduğu uzuvlarda görülen bölgesel değişimler portreleri karakterize etmektedir. Özellikle Karaboğa'nın resimlerinde karakterize edilen figürlerin psikolojisini veya günlük hayatından bir anı anlayabilmemiz açısından önemli bir ifade aracı olduğu görülmektedir. Resimde kullanılan figürlerin işaret diliyle konuştuğu ve bir şeyler anlatmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu durum hem ifadeci anlatımı hem toplumla birebir iletişim kurabilmeyi hem de Karaboğa'nın işitsel hassasiyetini aktarabilmesini sağlamaktadır.



Görsel.96: Şevval Karaboğa, "Mantı (İşaret Dili)", 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya.

Görsel.96’da yer alan çalışma 90 cm daire tuval üzerine yapılmıştır. Genellikle resimler çevreden insanların fotoğrafları çekilerek yapılmıştır. Ancak figürlerin portreleri özelliklerine göre seçilmektedir. Fotoğrafı çekilen kişinin yüzünde mutlaka bir uzvunun ön planda olması gerekmektedir. Çünkü orantılı bir form değil doğal biçim bozumuna sahip portrenin yüzünde diğer uzuvlarından daha belirgin özelliğe sahip bir başka unsur bulunmalıdır. Bunun neticesinde figürün portresi seyirciye hayatına dair bilgi sunmaktadır.

Resmedilen figürün yüzünde en belirgin özelliği burnu olarak görülmektedir. Burnun ortaya çıkabilmesi için balıkgözü mercek konumlandırılarak fotoğraf çekilmektedir. Balıkgözü mercekler; yansız (dioptrik) sınıfına girmektedir. Yani ışığı kıran elemanlar için kullanılmaktadır. Görüş açısı 100 derecenin üzerinde geniş açılı objektiflere balıkgözü mercek adı verilmektedir. Manzaranın büyük bir parçasını daire çapının boyutuna göre dairesel olarak çekmektedir (Şahin & Ergün, 2012, s. 4-5). Bu bilgiye dayanarak resimdeki figürün portresi balıkgözü merceğin ortasına burnu gelecek şekilde ayarlanarak dairesel biçim bozumuna uğratılmıştır. Aynı zamanda portreye göre figürün vücudu aşağıya doğru küçülmeye başlamaktadır. Bunun sebebi balıkgözü merceği yaratattığı kırılma ve dairesel etkidir. Tüm yüzey biçim bozulmalarına uğramaktadır.

Figür üzerinde kullanılan renkler Ekspresif ve Fovist bir etki oluşturmaktadır. Turuncu ve tonlarının hakim olduğu portre ve ellerde dışavurumsal bir devinim görülmektedir. Özellikle figürün ellerinde görülen hareketsel geçişler Fütürist bir etki sağlayarak seyirciye mesaj vermektedir. Portreden büyük olarak yerleştirilen eller işaret dili ile anlatılmak istenen kelimenin ön plana çıkabilmesi için bilinçli olarak yapılmıştır. İşaret dili ile gösterilmiş kelime olan “Mantı”, iki elin baş ve işaret parmakları birbirine değecek şekilde ve diğer parmaklar açık, eller iki yandan ortaya doğru getirilerek parmak uçları birleştirilir (mantı sıkma hareketi). Figürün genel atmosferinde görülen ciddiyete karşılık ellerin hareketi zıtlık ilişkisini kurmaktadır. Bu bağlamda resim seyirciye kişinin psikolojik, sosyolojik ve kültürel anlamda bilgi verdiği görülmektedir.

Resmin arka planında kullanılan grafiksel etki, figürün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle siyah-beyaz düz çizgiler dikkatli bakıldığında göz yanılmasına uğratmaktadır. Bu reaksiyon Op-Art sanatında kullanılan çizgisel illüzyonu anımsatmaktadır. Figürün eşarbinda görülen bordo-pembe çizgiler arka plan ile uyum sağlamaktadır. Tuvalin alt kısmında mavi-gri tonlarında kullanılan daire ve yarım daire formu, siyah-beyaz çizgilerin gözü yormasına karşılık bir sakinlik oluşturmaktadır. Dikkat edildiğinde bu durum tuval yüzünün her yerinde görülmektedir. Figürün portresinde ki ciddiyete ve düz ifadeye karşılık ellerin hareket etmesi, turuncu

tonlarına karşılık kıyafetin lacivert olması, eşarbin üst kısmının koyu tonlarda boyanmasına karşılık alt bağlama kısmının çizgisel hareketle dönüyor izlenimi vermesi gibi dingin-devinim zıtlık uyumunu yakalamaktadır. Aynı zamanda tuvalin bir dikdörtfen ve ya bir kare olarak seçilmeyip daire şeklinde kullanılması balıkgözü merceğin yarattığı dairesellikle bütünleşmektedir.

Leonardo Da Vinci'nin "Grotesk Kafalar" adlı resimlerinde bulunan figür Görsel.96 ile benzerlik göstermektedir. Da Vinci'nin eseri tam profilden çizilmiştir. Karaboğa'nın çalışması yandan bir portre olarak düşünülürse dudak yapısı, burun hizası, küçük çene, yaşlılığın getirdiği çıkık elmacık kemikleri, kırışıklıklar ve dar alın mesafesi resimleri benzer kılan biçim bozulma örnekleri arasında görülmektedir. Da Vinci'nin bu eseriyle karşılaştırma bağlamında araştırmalar sonucunda tesadüfi bir benzerlik bulunmuştur.



Görsel.96: Şevval Karaboğa, "Mantı (İşaret Dili)", 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021,



Görsel.97: Leonardo Da vinci, "Grotesk Kafalar", 1492.

(http://ressamlar.grafiksaati.org/Leonardo%20Da%20Vinci/leonardo_da_vinci_resimleri_52.htm Erişim Tarihi:04.04.23)



Görsel.98: Şevval Karaboğa, "Yemek (İşaret Dili), 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya.

Görsel.98’de yer alan çalışma, seri üretimin parçasıdır. İlk resimde işaret dili ile “Mantı” kelimesi gösterilmiş, ikinci resimde ki kişi “Yemek” kelimesini işaret dili ile göstermektedir. Sağ elin parmak uçları birbirine değecek şekilde el ağza doğru götürülür. Böylece yemeğin ağza götürülmesi işaret edilmektedir. İki resim tek bir cümle olarak düşünülürse “Mantı Yemek” cümlesi ortaya çıkmaktadır. Burada anlatılmak istenen Görsel.96’da ki figür mantı sıkmakta yetenekli olduğunu ve Görsel.98’de ise bu mantı yemeğini yemeyi sevdiğini yansıtmaktadır.

Resim’de net olarak görülen biçim bozulmaları yine burundan başlamaktadır. Burundan dairesel olarak küçülerek portre üzerinde devam etmektedir. İki resime de dikkat edilirse portrelerin biçim bozulmaları dışavurumcu tavrın yanında karikatürist bir etki de oluşturmaktadır. Özellikle öne doğru çıkık sivri çene hattı bur durumu desteklemektedir. Turuncu renginin vermiş olduğu sıcak enerjiyle biçim bozumlarının şiddeti net olarak hissedilmektedir. Görsel.96’da soğuk ve koyu tonlar sıkça tercih edilirken Görsel.98’de daha canlı ve açık renkler kullanılmaktadır. Bu sayede sıcak-soğuk dengesi sağlanmıştır. Figürün yüzündeki koyu turuncuların şiddeti, sabırsız bir an önce yemek yemek ister gibi bakışların ifadesiyle bütünlük oluşturmaktadır.

Figürün sağ elinin rakursi kullanılarak büyük yerleştirilmesi yine işaret diline dikkat çekilmesi için yapılmış bilinçli bir harekettir. Bileğinden sonra gittikçe küçülen kol, genel vücut hatlarının omuzdan dairesel olarak aşağıya doğru küçülmesi balıkgözü merceğin yarattığı kırılmadan oluşan biçim bozulmalarıdır. Figürün kıyafetinin mavi-mor tonlarında tercih edilmesi sıcak-soğuk ilişkisini dengeleyerek portreyi ve eli ön plana çıkarmıştır.

Arka planda kullanılan siyah-beyaz düz çizgiler Görsel.96’da yansıyan etkiyle aynı hissiyatı vermektedir. Hatta çizgiler yukarıdan aşağıya sağa doğru hafif eğilmeye başlayarak seyirci üzerinde kayıyor izlenimi vererek dinamizm oluşturmaktadır. Tuvalin alt kısımlarında yeşil tonlarında yerleştirilen dairesel formlar, figür üzerinde Pop-Art etkisi yaratarak bir afiş gibi görünmesini sağlamıştır.



Görsel.99: Şevval Karaboğa, “Ressam (İşaret Dili), 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya.

Görsel.99’da yer çalışmada portrede balıkgözü merceğin en belirgin olduğu kısım burun değil gözlüklerdir. Resme göre sol tarafın gözlük camları olduğundan daha büyük yerleştirilerek karikatürize edilmiştir. Özellikle yüz hatlarının elips şeklinde uzatılması, saçlarının küt, kısa ve peruk gibi resmedilmesi bu algıyı desteklemektedir. Gözlük camlarının mavi transparan bir renkle tercih edilmesi resme üç boyutluluk kazandırarak sıcak-soğuk dengesi sağlanmıştır.

Figürün ellerinde görülen hareket tuvalin sol tarafını kaplayarak işaret dili ile bir kelime anlatmaya çalışmaktadır. Kelime olarak “Ressam” anlamına gelen işaret dili,

işaret ve orta parmağın birleştirilip diğer parmaklar kapalı tutulur ve açık olan iki parmak oval şekilde döndürülür (fırça tutuşu). Sağ elin avucu sol ele bakacak şekilde düz tutulur. Böylece sol el fırça gibi tutularak sağ elde tuval gibi düz tutularak resim yapıldığı ifade edilir. Parmakların arasına fırça eklenmesi anlam kolaylığı sağlamıştır. Burada vurgulanmak istenen düşünce aslında kadın figür sanatçının yerine geçerek hakkında bilgi vermektedir. Kendisini resmetmeyi sevmeyen Karaboğa, annesine kendi fırçasını, gözlüğünü ve şapkasını takarak kendisini başkasının gözünden yansıtmaktadır.

Resimde portrenin duruşunda ciddi bir tavır görülmektedir. Bu durum sanatçının günlük hayatında, işindeki ciddiyetini ve disiplinini yansıtmaktadır. Portrede turuncu tonlarının bu sefer daha hafif kullanıldığı ve dikkatleri direkt ele çekmek için turuncunun şiddetli yoğunluğu resme göre sol elde toplanmaktadır. Hatta soldan sağa dairesel bir döngü oluşturulmuştur. Tuvalin daire formunda kullanılmasıyla birlikte gözlüğün yuvarlak oluşu, sağ elde görülen dairesel bükülme ve figürünün kafasının arkasında bulunan asimetrik form birbiriyle bütünlük sağlamaktadır.

Arka planda yine siyah-beyaz çizgiler kullanılmıştır. Ancak biraz daha kalın olarak yerleştirilmiştir. Bunun neticesinde Görsel.96 ve Görsel.97’de görülen çizgilerin yarattığı yanılsama algısı daha az hissedilmektedir. Tuval yüzeyinde çoğunlukla soğuk renkler tercih edilerek dikkati işaret dilinde ve portrede yoğunlaşmasını sağlamıştır. Hatta siyah-beyaz çizgilerin Görsel.96’ da ki gibi sağa değil de sola doğru bir eğimde yerleştirilmesi portrenin bakış açısı ve ellerinin duruşuyla paralel doğrultuda ilerleyerek resim sola doğru akmaktadır. Bu bağlamda aslında tuval yüzeyi devamlı bir hareket halinde bulunarak birbirini takip eden olay döngüsü yaratmaktadır.



Görsel.100: Şevval Karaboğa, "Saf (İşaret Dili)", 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2021, Antalya.

Görsel.100’de yer çalışmada figürün portresinde görülen biçim bozulmaları özellikle ağız büyüklüğünün absürt olarak yerleştirilmesi bilinçli olarak yapılan bir eylemdir. Bunun sebebi figürün karakteristik özelliklerinin yakalanmasının hedeflenmesidir.

Bu resimde figürün sağ eli ile anlatmak istediği işaret diliyle “saf” kelimesidir. Kurnazlığa akli ermeyen, kolaylıkla aldatılabilen, bön, safdil anlamlarına gelmektedir. Kelime, sağ el açık alnın sağına doğru değdirilecek şekilde gösterilmektedir. Kelime

anlamında da belirtildiği gibi “kötülüğe akli ermemek” ifadesini eliyle aklını işaret etmektedir. Bu bağlamda kelime figürün jest ve mimikleyile bütünlük sağlamakta ve karakteri hakkında da bilgi vermektedir. Portrenin büyüklüğüne karşılık elin, çocuk eli gibi küçük çizilmesiyle orantısız biçim bozulmaları görülmektedir. Aynı zamanda çocukların saf ve masum olmasına gönderme yapmak amacıyla elin formu bilinçli olarak küçük çizilmiştir. Portre de sağ tarafının daha yoğun turuncu tonlarıyla belirtilmesi ve burnun fındık burun tabiriyle yerleştirilmesi yine çocuksu bir ifadeye göndermedir.

Arka planda kullanılan ince siyah çizgiler senkronize hareketlerle ritmik uyum içindedir. Figürün dış formundan hareketle içten dışa doğru bir devinim söz konusudur. Aynı zamanda çizgilerin takip edilmesiyle seyircide göz yanılgısı sağlayarak dairesel bir döngü oluşturmaktadır. Bu durum Karaboğa'nın yaptığı bütün çalışmalarda görülmektedir. Tuvalin dairesel formuyla resmin teknik yerleştirilmesiyle dinamik bir algı yaratmaktadır. Arka planda siyah çizgilerin belirginliğini ortaya çıkaran mavi-gri ton, figürün turuncu ten rengiyle ve morumsu kıyafetiyle sıcak-soğuk ilişkisini dengelemektedir. Figürün dış formunda ince fırça ile çekilmiş mavi çizgi, figürü arka plandan ayıran ve ritmik çizgilerin yarattığı illüzyondan dikkati figürde toplamak için yapılmıştır. Dikkatli bakıldığında bir kabartma etkisi oluşturmaktadır.

Resmin genel bütünlüğüne bakıldığında figürün portresinde görülen biçim bozulmaları balıkgözü merceğin yarattığı abartı Dışavurumcu tavırla desteklenmiştir. Arka planda bir mekan yerine çizgisel hareketlerin bulunması optik algı yaratmaktadır. Ten rengi olarak seçilen turuncu tonları resmin atmosferini etkileyerek pozitif bir enerji yaymaktadır.



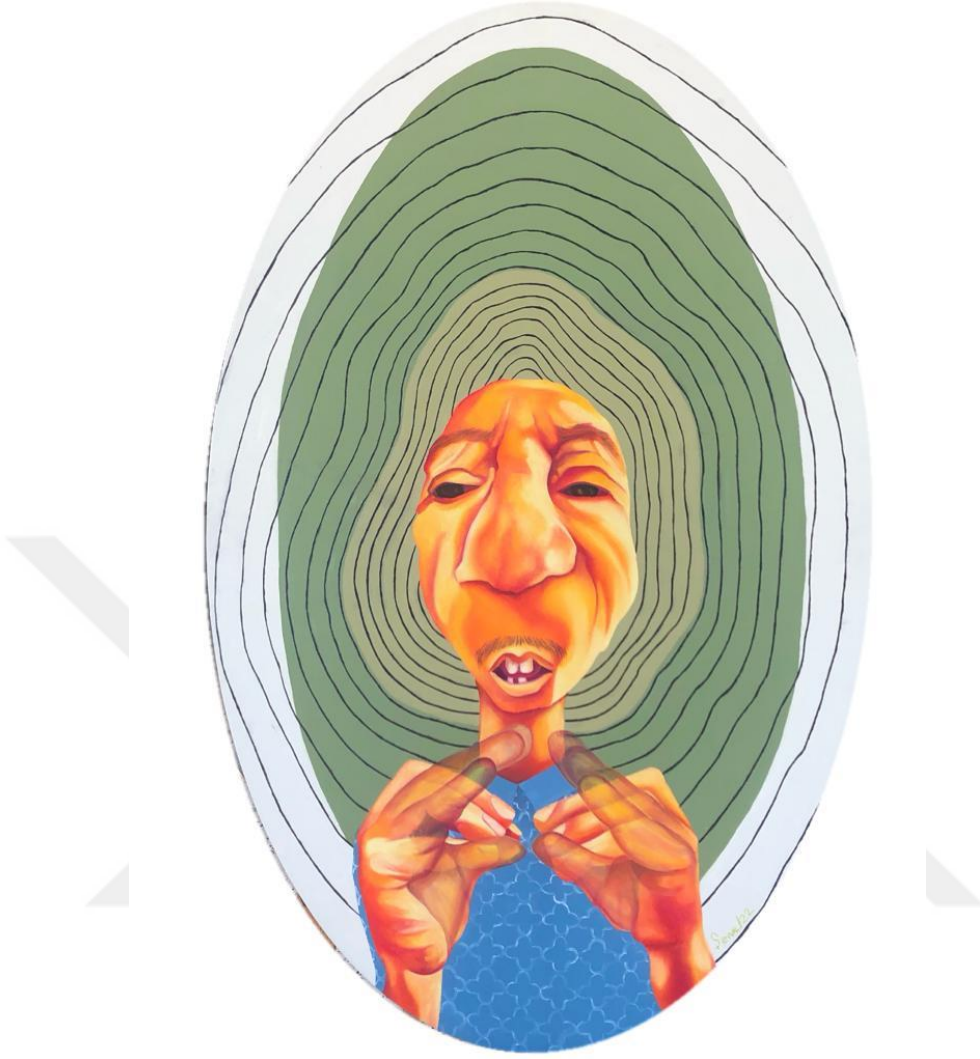
Görsel.101: Şevval Karaboğa, "Boğa (işaret Dili)", 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.

Görsel.101’de yer çalışmada figürün portresinde görülen biçim bozulmaları balıkgözü mercekten yakın çekimden oluşan dairesel kırılmalarla oluşmuştur. Yakın planın etkisiyle yüz hatları öne doğru uzamaktadır. Dudaklarında görülen hareket işaret dili ile anlatmak istediği kelimeyi hecelelemektedir. Her iki elin baş parmakları ve serçe parmakları açık, diğer parmaklar kapalı, baş parmaklar aynı anda alnın sağına ve soluna değdirilerek “Boğa” kelimesi gösterilir. Dudak hareketindeyse “Bo” hecesi yansımıştır. Bu durum seyirciyle iletişim halinde olduğunu anlatmaktadır. Figür boğa kelimesiyle, kişiliği hakkında bilgi vermek amacıyla boğa burcu olduğunu

söylemektedir. Figür seyirciye bakmak yerine çapraz duruşuyla sanki karşısında biri varmış gibi o tarafa doğru yönelerek konuşmaktadır. Bu da seyirciyi istemsizce oraya bakmasını sağlamaktadır.

Arka planda kullanılan çizgisel hareket Görsel.100'de ki ritmik uyumla benzerlik göstermektedir. Figürün dış formunun şeklinde içten dışa doğru genişleyerek tıpkı ses titreşimleri gibi yayılmaktadır. Bu durum espas ilişkisini sağlamaktadır. Çizgiler takıp edildiğinde gözde oluşan yanılsamayla dalgalanmalar oluşmaktadır. Arka planda orta tonlarda kullanılan soft yeşil, figürün koyu tonlarda kullanılan yeşil tişörtüyle açık-koyu dengesini sağlayarak figürün portresinin ve ellerinin hareketini ön plana çıkarmaktadır. Figürün dış formunda ince fırça ile çekilmiş mavi çizgi, figürü arka plandan ayıran ve ritmik çizgilerin yarattığı illüzyondan dikkati figürde toplamak için yapılmıştır. Dikkatli bakıldığında bir kabartma etkisi oluşturmaktadır.

Resmin genel atmosferine bakıldığında figürün karikatürist bir biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Ellerinin vücut hatlarına göre büyük olması biçim bozulmalarının etkisiyle birlikte dikkati direk tuvalin sağ tarafına toplamaktadır. Kollarında ve ellerinde görülen şiddetli turuncu rengi gölge amacıyla kullanılarak gün ışığı etkisi oluşturmaktadır. Tuvalin bir düzenek üzerinde döndürüldüğü düşünülürse siyah çizgilerin etkisiyle yüzey hep hareket halinde görünecektir.



Görsel.102: Şevval Karaboğa, "Geveze (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.

Görsel.102’de yer alan erkek figür Karaboğa’nın yakın bir akrabasıdır. Figürün portresinde özellikle burnunda görülen abartılı biçim bozumu balıkgözü merceğin portrenin tam ortasından dairesel olarak bükülmesiyle oluşmaktadır. Burun ve ağız mesafesinin uzun bırakılmasıyla birlikte dudaklarının yüz ortasına göre küçük yerleştirilmesi elips tuvalin portre üzerinde de aynı formu aldığı görülmektedir. Portre üzerinde yer alan yaşlılığın getirdiği kırışıklıklar yine elips formu destekler niteliktedir. Figürün oval ince bıyığı karakteristik bir özellik kazandırmıştır. Aynı zamanda ağzının

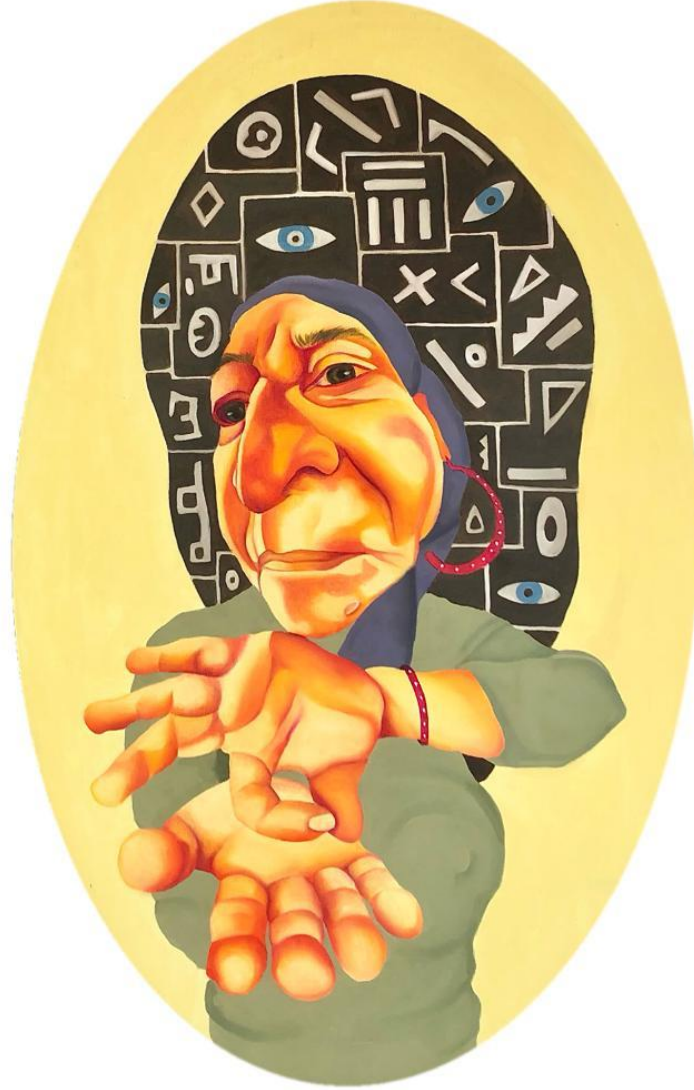
küçük formuyla da uyum sağlamaktadır. Figürün ağız açıklığı yüz ifadesinden konuşur gibi görünmektedir. Burada elleriyle anlatmak istediği işaret dilinin kelimesi hecelenmektedir. Hecelenen kelimeyse “Geveze”dir. Çok konuşan, çenesi düşük anlamında kullanılır. Sanatçı resimdeki kişinin konuşmayı çok sevdiğini ve bazende fazla konuştuğu hakkında bilgi vermektedir. Ağız şeklinden de anlaşıldığı üzere “Ge” hecesi yansımaktadır. Ellerde görülen hareketse; parmak uçları birbirine bakacak şekilde başparmaklar aşağıda diğer parmaklar bitişik ve üsttedir, başparmak ve diğer parmaklar birbirine değdirilir, kapatıp açılmaktadır. Parmakların hareketi çift hareket olduğu için ikinci kez çizilen parmaklar boyanın transparan haline getirilmesiyle bir geçiş sağlamaktadır. Bu durum resme Fütüristik bir hava kazandırmaktadır.

İşaret dilinin ön plana çıkması için boyun mesafesi ince ve uzun bırakılarak vücut geriye doğru çekilmektedir. Bu sayede portre ve eller direkt seyircinin dikkatini çekmektedir. Özellikle ellerinin absürt bir büyüklükte çizilmesiyle ortaya çıkan biçim bozulmaları balıkgözü merceğinde etkisindedir. Genel vücut hatlarına oranla portre ve ellerinin büyük yerleştirilmesi Dışavurumcu tavrını destekleyerek karikatürist bir algı oluşturmaktadır. Figürün gömleğinin pastel mavi tonlarında boyanarak beyaz çizgilerle çizilen motifler arka planla ritimsel bir uyum yakalamaktadır. Aynı zamanda turuncu tonlarının şiddetine oranla mavinin daha soft olması sıcak-soğuk ilişkisini dengelemektedir.

Arka planda görülen iki simetrik elipse karşılık figürün kafasının arkasında bulunan asimetrik form resme hareket kazandırmıştır. İçten dışa doğru yayılan ritmik siyah çizgiler derinlik algısı yaratarak dikkati tam ortaya çekmektedir. Bu sayede illüzyonun oluşmasıyla seyircinin dikkati figürde toplanmaktadır. Arka planda iki farklı yeşil tonu derinlik algısını desteklerken en dışta kalan ince kırık beyaza yakın dairesel form bir çerçeve gibi görünerek resmi içe doğru kısıtlamaktadır. Dışarıdan içeriye doğru çekilen çizgiler örümcek ağı gibi görünmektedir.

Resmin genel atmosferine bakıldığında pastel soğuk tonların içinde turuncunun yoğunluğu biçim bozulmalarıyla bütünleşerek Dışavurumcu ifadeyi portre ve eller üzerinden yansıtmaktadır. Karaboğa'nın sanat anlayışında mekan ve perspektif

kavramı yok edilip derinlik algısını sağlayacak çizgisel hareketlerle figürü dünyadan soyutlaştırmaktadır. Amaç sadece tuval içindeki figürü ve seyirciyi başbaşa bırakmaktadır.



Görsel.103: Şevval Karaboğa, "Fal (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.

Görsel.103’de ki çalışmada figürün görünüşünden ve el hareketinden ne anlatılmak istediği açık bir şekilde akrılmaktadır. Portrede görülen büyük kemerli

burun ve çenede bulunan et beni, kulağında büyük pembe küpeler figüre karakteristik bir hava katarak “falcı kadın” tabirine uymaktadır. Bu reimde figürün kişisel özelliklerinden ziyade dış görünüşünün benzediği bir karaktere göre kişiyi betimlenmiştir. Figürün işaret diliyle seyirciye anlatmak istediği kelime “Fal”dır. Sağ el düz ve içi yukarı bakacak şekildedir. Sol el işaret ve orta parmağın uçları birbirine değecek şekilde sağ avuç içine konur. Olduğu yerde daire şeklinde hareket ettirilerek gösterilmektedir. Parmaklarda özellikle alt da kalan elde rakursi tekniği kullanılmıştır. Parmakların büyük yerleştirilmesiyle seyirci direkt olarak ellerin hareketine bakması sağlanmıştır.

Figürün vücudu portre ve ellerine göre geri planda ve daha küçük çizilmesi balıkgözü merceğin etkisiyle elleri ön plana çıkarmıştır. Genellikle falcı kadınlar karmaşık renklerle giyinen, kafasına yazma bağlayan, karışık aksesuar takan, göbekli ve göğüsleri sarkık bir görünüşe sahip olurlar. Bu resimde de anlatılanlara benzeyen bir forma sahip olduğu görülmektedir. Özellikle sağ tarafta bulunan elin yanından görünen göğüs absürt bir şekilde sarkık ve dairesel bir formla ortaya çıkartılmıştır. Ancak portrede burun bölgesinde görülen şiddetli turuncu rengiyle biçim bozumunun ve parmakların absürt büyüklüğüne karşılık daha geri planda kalmıştır.

Arka planda görülen duvar halısı çeşitli sembolik formlarla ve Türk kültüründe nazar için kullanılan göz motifi resimde anlatılmak istenen konuyla bütünlük sağlamıştır. Bu sefer ritmik çizgiler yerine mekansal bir algı yaratılsa da yine figürün soyutlandığı görülmektedir. Arka planın açık pastel sarı tonlarında boyanmasıyla bu soyutlama belirginleşmektedir. Duvar halısının koyu kahve tonlarında seçilmesi kahve fincanının dibindeki telveye göndermedir. Aynı zamanda duvar halısının üzerindeki motifler fincanın içinde görülen karışık sembollerini temsil etmek adına beyaz boya ile yerleştirilmiştir. Tuvalin elips formunda olmasıyla kahve rengi asimetric form zıtlık ilişkisi kurmaktadır. Arka planda çok açık sarı kullanılması, parmaklarda kullanılan en açık tonunda aynı renk olmasıyla resme uzun süre bakıldığında rahatsız edici ve ya tuvalin içine doğru çekiliyor hissiyatı yaratmaktadır.



Görsel.104: Şevval Karaboğa, "Havuç (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.

Görsel.104’de ki çalışmada toplumun içinden bir insan betimlenmiştir. Portrenin jest ve mimiklerinden biraz alaycı biraz da umursamaz bir tavır görülmektedir. Bu durum aslında “esnafçı” kimliğine sahip insanlarda sıkça görülmektedir. Figür mizahi bir dille resmedilmiştir.

Portrenin genel formuna bakıldığında çizgifilm karakterlerini anımsatmaktadır. Her ne kadar balıkgözü merceğin yarattığı dairesellik ve biçim bozulmalarının yanında portre üzerinde bir takım değişikliklerde bulunmaktadır. Fotoğraf üzerinden resmedilse de Dışavurumcu tavır ile fotoğrafın iç dünyasında yarattığı etki tuvale üzerine dönüştürmüştür. Fotoğrafta belirgin olan biçim bozulmaları abartılarak kendi yorumunu katmaktadır. Özellikle yapılan bütün çalışmalarda ten rengi yerine kullanılan turuncu ve tonları, seyircinin dikkat etmesi gereken biçim bozulmaları üzerinde şiddetini arttırdığı görülmektedir. Burun kemerinde ve iki kaşın ortasında bulunan kırışıklıklar sayesinde ilk olarak resmin ortasına bakmamızı sağlamaktadır. Diğer resimlere göre bu çalışma seyirci ile bizzat iletişim halindedir. Yüz hatlarındaki jest ve mimikler, ağız açıklığı, gözlerinin tam olarak karşıya bakması tam da bir esnaf kimliğini yansıtmaktadır. Tıpkı elindeki ürünü satmaya çalışırken kullandığı beden diline benzemektedir. Figürün ağız açıklığından anlaşıldığı üzere bir kelime hecelemektedir. Eliyle anlatmak istediği kelimeyi ağzıyla da göstermektedir. Pazarcı satmakda olduğu “Havuç” sebzesini anlatmaktadır. Ağzından “Ha” hecesi çıkmaktadır. İşaret diliyleyse; sağ el yumruktur, ağza götürülür, havucun elde yendiği hayal edilerek gösterilmektedir. Yumruğun gereğinden fazla büyük çizilmesiyle ve bilek kol mesafesinin giderek küçülmesiyle ortaya çıkan biçim bozulmaları işaret dilini ön plana çıkarmaktadır. Portreninse çene hattı öne doğru yerleştirilmesi ve kafa formunun figüre göre sağa doğru yatırılması hem ısırma eylemini yansıtmış hem de kelimenin net olarak anlaşılmasını sağlamıştır. Bu durum aynı zamanda resme dinamizm kazandırarak seyircinin de o yöne doğru hareket etmesini bilinçsiz olarak sağlamaktadır.

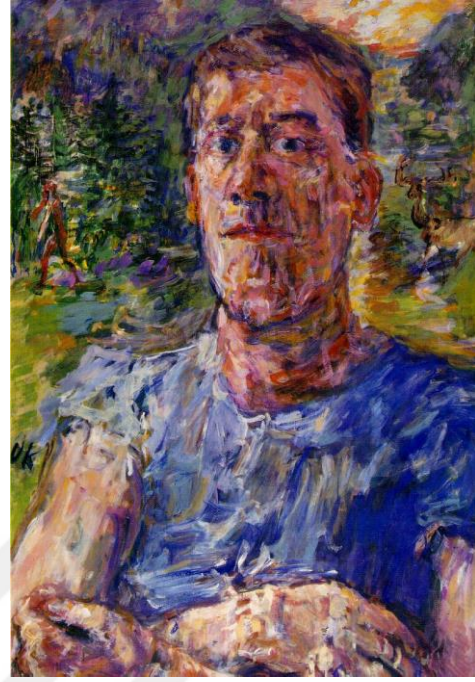
Balıkgözü merceğin etkiyiyle dairesel olarak portre ve el büyük vücut geri planda kalmasıyla aşağıya doğru küçülerek gitmektedir. Dikkat edilirse figürün bedeni de tıpkı portre gibi sağa doğru eğimli bir hal almış ve elips tuvalin formuyla bütünleşmiştir. Figürün üzerindeki ceketin koyu lacivert olark seçilmesi turuncu rengiyle sıcak-soğuk ilişkisini ve açık-koyu değerlerini dengelemektedir. Ceketin üzerinde hareketin verdiği etkiyle oluşan kırışıklıklar arka planla ritmik bir uyum içindedir. Arka planda görülen ritimsel çizgiler yine figürün formunu alarak yayılmaktadır. Karaboğa her çalışmasında benzer şekillerde ritimsel illüzyonlar,

grafiksel etkiler ve tuvalin şekline göre dairesel formlarla birçok yerde ritim oluşturmaktadır. Çizgiler takip edildiğinde dönüp dolaşıp figüre odaklanmaktadır. Bu da yapılamak istenen amacı desteklemektedir. Sadece figürün üzerinde sıcak renklere yer verip geriye kalan yüzeyde soğuk renkleri tercih ederek yine dikkati sadece figür üzerinde toplamaktadır. Esprisel bir ifade biçimiyle gerçeğe dair şeyleri Dışavurumcu bir yaklaşımla yansıtmaktadır.

Bu çalışma, Avustralyalı ressam ve Dışavurumculuğun önemli temsilcilerinden olan Oscar Kokoschka'nın 1937 yılında yaptığı "Yozlaşmış Bir Sanatçının Otoportresi" adlı eserini anımsatmaktadır. Kokoschka eserinin adından da anlaşıldığı üzere sadece bir portreyi değil, Naziler tarafından "Yoz Sanat" olarak adlandırılan sanatçılar arasında yer almasını da eleştirmektedir. İki resim arasında görülen benzerlikler portrede görülen büyük çene hattı, alaycı ifade ve ten renginde turuncu detaylara yer verilmesidir. Genel olarak Kokoschka otoportrelerinde çene hattı her zaman öne doğru çıkık ve yüzü ince uzun ve basık olarak betimlenmiştir. Aynı zamanda kıyafetlerinin renk seçimleri, saç şekli ve rengi yine benzerlik göstermektedir.



Görsel.104: Şevval Karaboğa, "Havuç (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.



Görsel.105: Oscar Kokoschka, "Yozlaşmış Bir Sanatçının Otoportresi", 110 x 85 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1937.
(<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8714/self-portrait-degenerate-artist>
Erişim Tarihi: 18.06.23)



Görsel.106: Şevval Karaboğa, "Z Harfi (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.

Görsel.106'da ki resim diğer çalışmalarından farklı olarak yapılmıştır. Arka planı mekân kullanmadan çizgisel hareketlerle illüzyon yaratıp soyutlamaya giderken bu resminde soyut arka plan figürü de içine alarak soyutlaştırmıştır. Sadece portrenin ve ellerin belirgin olduğu vücudunusa çizgisel olarak formu yerleştirilerek dikkati tek bir yerde toplamaktadır.

Portrenin en belirgin özelliği burun ve elmacık kemikleridir. Burun bölgesi balıkgözü merceğin etkisindedir. Aynı zamanda burun ucunun yuvarlak yapılmasıyla ve görülen turuncu renginin yoğun gölge etkisiyle palyaçoların burnuna taktıkları kırmızı pandoli süngerine anımsatmaktadır. Bu durum resme pozitif bir etki oluşturmasıyla birlikte portrede tam merkez nokta haline gelmiştir. Kadın figürün yüzünde görülen tebessüm aslında psikolojik yansımaların dışavurumsal halidir. Gözlerine baktığımızda yorgun bir gülümsemenin izlerini taşımaktadır. Elmacık kemiklerinde görülen dairesel biçim bozulmaları figüre karikatürist bir ifade yaratmıştır. Saçlarının kısa oluşu ve uçşuyor izlenimi vermesi resme dinamizm kazandırmıştır.

Figürün en belirgin kısmı olan elleri bu sefer bir kelime yerine bir harfi göstermektedir. İşaret diliyle “Z” harfi, her iki el göğüs hizasında, sol el işaret parmağı açık diğer parmaklar kapalıdır. Sağ elin işaret ve orta parmağı açık diğer parmaklar kapalıdır (V el). İşaret parmağının eklem yerine sağ elin işaret parmağı konarak gösterilmektedir. “Z” harfinin önemi; figürün adının “Zehra” olmasıdır. Figür kendisini seyirciye anlatmaktadır. Bir nevi karşısındaki seyirci ile tanışmaktadır. Figürün bileklerinden sonra geri kalan kol, omuz ve gövde kısmı çizgisel formu silüet olarak yerleştirilmesiyle seyircinin hayalinde canlandırması amaçlanmıştır.

Arka planda sadece lacivert ve beyaz rengin karışımıyla oluşturulan döngüsel renk geçişleri bilinçaltına dalgalanan bir denizi getirmektedir. Hatta figürün formu çizgisel olarak turuncu rengiyle belli edilse de mavi dalgalanmaların içinde soyutlanmaya başlamıştır. Mavi dalgalanmalar göz ile takip edildiğinde arka planın hareketsel bir illüzyon yarattığı görülmektedir. Bu çalışmadaysa figür sanki bir denizin içinde uzanıyor, kuşbakışı olarak resmedilmiş ve sadece kafasıyla ellerinin su yüzeyinde görünüyör izlenimi vermektedir. Figür arka plan ile soyut bir ilişki içinde olduğu için seyirci üzerinde birçok farklı düşünce yaratabilmektedir. Diğer çalışmalarına nazaran bu resminde sadece iki renk ve tonları kullanılmıştır. Bunun sonucunda sıcak-soğuk renk ilişkisi kurularak koyu bir zeminde açık ve canlı renklerin kullanılması Karaboğa’nın dikkati figür üzerinde toplamak için yaptığı bilinçli bir

hareket olarak yorumlanabilmektedir. Aynı zamanda işaret dilini görünür kılmak için parmakları abartılı bir formda yerleştirerek biçim bozulmalarından yararlanmıştır.



Görsel.107: Şevval Karaboğa, "Düşünmek (İşaret Dili)", 60 x 90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2022, Antalya.

Görsel.107’de ki çalışma Görsel.106’nın devamı niteliğindedir. Dikkat edildiğinde arka planda ve kompozisyon düzenindeki benzerlikler görülmektedir. Ancak portrenin duruş açısı ve işaret diliyle anlatılmak istenen kelime gibi

farklılıklarda bulunmaktadır. Bu resminde de soyut bir arka plan yapılarak figürü de içine dahil etmesiyle soyutlaştırmıştır. Çünkü seyircinin dikkati sadece portrenin ifadesine ve işaret diline odaklanması gerekmektedir. Hatta kıyafetin turuncuyla çizgisel olarak yerleştirilmesiyle birlikte arka planda görülen çizgisel renk geçişleri figürün kıyafetinde oluşan kırıksıklıkları seyircinin gözünde tamamlanmasını sağlamıştır.

Portrede en dikkat çekici özellik figürün gözleri ve bükülmüş dudak hareketidir. Yüzündeki jest ve mimikler anlatılmak istenen mesajı destekleyerek ipucu vermektedir. Figürün gözleri izleyicide takip etmek isteği uyandırmaktadır. İmgesel olarak orada ne var? sorusu sorulmaktadır. Figürün elinde özellikle parmağında görülen hareket Fütürist bir etki oluşturmaktadır. İşaret dilinde “Düşünmek” anlamına gelmektedir. Sağ el işaret parmağı açık düz veya kıvrık, diğer parmaklar kapalıdır, parmak başın sağ tarafına dokunarak gösterilmektedir. “Düşünmek” kelimesi figürün karakteri hakkında bilgi vermek amacıyla kullanılmıştır. Resimde ki kişi günlük hayatında genel olarak ince ve detaylı düşündüğünü anlatmak istemiştir. Çalışmalarında yer alan figürlerin en belirgin ya da kişiyi en iyi yansıtacak bir özelliğini seyirciye aktarmaktadır. Figürün parmak hareketiyle yüzündeki jest ve mimikler bütünlüğü oluşturarak işaret dilini bilmeyen bir insanında rahat bir şekilde anlayabilmesine kolaylaştırmıştır.

Görsel 106’da ki arka planın bir benzeri daha pastel ve koyu tonlarda ve dairesel hareketler yerine daha çizgisel renk geçişleri kullanılmıştır. Figürün kafasının arkasında mavi ve yeşilin karışımından oluşan açık renk arka plan ile figürü birbirinden ayırarak elin ve portrenin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Aynı zamanda tuvalin elips formuna karşılık daire formu yerleştirilmesi zıtlık ilişkisini kurmaktadır. Düşünmek kelimesi kendi içinde soyut bir kavramdır ancak jest ve mimiklerle somut hale dönüşebilmektedir. Figürün vücudunun arka planla bütünleşmesi hem figürü hem de düşünmek kelimesini soyutlaştırmaktadır. Seyirci “Figür ne düşünüyor olabilir?” sorusunu yöneltebilir. Bu bağlamda da bir bilinmemezlik içinde kendisini bulan izleyici figürden soyutlaşmış duruma gelmektedir.

Ten rengi yerine kullanılan renklerin şiddeti sanatçının Dışavurumcu tavrını desteklemiş ve figür üzerinde formal abartmalara yönelerek biçim bozulmalarına başvurusuyla gerçeklikle ütöpik karakterin arasında bir uyum yakalamıştır.

SONUÇ

Günümüz Figüratif Resim Sanatında Dışavurumcu Portreler adı altında yazılan bu tez, insanlığın varoluşundan itibaren hüküm süren figüratif resim anlayışı dönemlere göre gelişim ve değişim sürecine uğrayarak biçimsel bozulmalara başvurulduğu görülmektedir. Bu konu bağlamında karşılaştırmalı sanatçı örnekleri figürde kullanılan dışavurumsal hareketlerin hangi konuya değinmek istediğini, dönem ve sanatçılar arasındaki benzerlik-farklılık ilişkisinin irdelenmesiyle yeni ifade biçimlerinin vermek istediği mesaj hedef alınmaktadır.

Bu tez kapsamında, ilk mağara duvar resimlerinde başlayan figüratif resim anlayışının, günümüz resim sanatına kadar olan süreçte Avrupalı ve Türk ressamların eserlerinde akademik kuralların dışında Dışavurumsal bir tavırla biçimci bir yaklaşım görülmektedir. İlk insanlar kendi varlığını anladığında yaşadıkları dönemi gelecek nesillere aktarabilmek amacıyla içgüdüsel olarak mağara duvarlarına basit, detaydan uzak ve çizgisel formlarla avcı insanları ve avlanan hayvanları resmetmektedir. “İdeal insan” formu esas alınmasıyla birlikte perspektifin gelişimi, farklı kompozisyon düzenleri ve konu gelişimleri gibi birçok yenilik getirilmektedir. Ancak insan doğası gereği belirli kurallar çerçevesinde yaşamaktan sıkılan bir varlıktır. Bunun sonucunda Rönesansın son dönemlerinde Michelangelo’nun yapıtlarında görülen orantısızlık yeni bir dönemin başlayacağını habercisi olmuştur. Bir geçiş dönemi olan Maniyerizm, bilinçli olarak yapılan figür üzerinde ki biçim bozulmaları dışavurumsal hareketin ilk adımları olarak sanat tarihe geçmektedir. Bu anlayış ileri dönem sanat akımlarına kılavuz olmasıyla Realizm döneminde gerçekçiliğe karikatürist bir anlatım getiren Daumier, toplumsal ve siyasi olayları mizahi bir dille işlemiştir.

20. yüzyılın başlarında Modernizmin ilk temellerinin atılmasıyla birlikte birçok sanatçı yeni arayış ve ifade biçimlerinin peşine düşmüştür. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yaşanan siyasal, toplumsal, sosyolojik ve psikolojik bir çöküş sonucunda sanatçılar patlama yaşamıştır. Özellikle de savaşa karşı çıkan ve çoğu eserlerin Naziler tarafından “Dejenere Sanat” olarak sayılan sanatçılar dışavurumsal etkiyle birlikte protesto amacı taşıyan eserlerde üretmiştir. Toplumun aynası olan sanatçı kendi öz benliğiyle yaptığı hesaplaşmalar sonucunda biçimci ve şiddetli bir tavır sergilemiştir. Bu bağlamda gelenekten kopma, endişe ve korkularını aktarma ihtiyacıyla Dışavurumculuk sanat üslubu doğmuştur. Sanat tarihi boyunca aynı dönemde birçok sanat akımını içinde barındıran tek sanat üslup Dışavurumculuktur. Bunlar başta Dışavurumculuk olmak üzere Fovizm, Kübizm ve Fütürizm sanat akımları da ortaya çıkmış ve her bir yaklaşım kendi arasında bağlantı kurmuştur. Bu akımların ortak noktası; sanatçı, gerçeği kendi iç süzgecinden geçirip kişisel zevkleri veya duyguları doğrultusunda kendine yeni biçimler oluşturmuşlardır. Özellikle figüratif resimlerde her akımın her sanatçının formu farklı şekillerde ele aldığı görülmektedir. Bunun sonucunda James Ensor, resimlerinde karnaval maskelerini ve kostümlerini anımsatan biçimi bozulmuş figürleriyle bilinçaltını yansıtırken Picasso, her şeyin kütlüklerden ve geometrik şekillerden oluştuğunu savunarak beden üzerinde üçgensel formlarla parçalamıştır. İki farklı dönemin sanatçısı özgün yaratıları sonucunda kendi biçimsel farklarını ortaya koymuştur. Her ne kadar biçim bozulmaları, sanat akımlarının birbirine olan tepkimeleri sonucunda ortaya çıkmış olsa da figüratif biçim bozulmaları ancak 20. yüzyıldan sonra anlatım dili olarak yaygınlaşmıştır.

Dışavurumculuk Almanya’da ortaya çıkarak zaman içerisinde tüm Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Ancak Türkiye’de 1920’li yılların ortalarında Modernizm tartışmaları başlamasına öncü olan Ali Avni Çelebi, Hans Hofmann atölyesinde edindiği bilgilerle büyük gelişimler sağlamıştır. Hofmann atölyesinde analitik Kübizme dayalı kuramlarını geliştirmeyi hedefleyerek Soyut Dışavurumculuğun temellerini atmıştır. Çelebi, özellikle insan formunda parçalamalar yapmıştır. Bunun sonucunda Türkiye’de 1933 yılında kurulan D Grubu’ndan Nurullah Berk, Yeniler Grubu sanatçılarından Ferruh Başağa ve Mümtaz Yener, 1970’li yıllara gelindiğinde Mehmet Güleriyüz, Neşe Erdok ve Alp Tamer Ulukılıç figür ve portreye yeni bakış

açısı getirmiştir. Akademik eğitimin figür anlayışına karşı çıkararak “yeni” ifade biçimi aramışlardır. Figür ve portre üzerinde biçim bozulmalarına başvurarak farklı tekniklerle dışavurumsal çözümlemeler yapmışlardır.

Bu araştırma kapsamında yer alan sanatçıların eserleri dönem hakkında bilgi vermesiyle büyük önem ve belge niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda dönemlerin farklı sanatsal anlayışları doğrultusunda eserler birbiriyle karşılaştırılmıştır. Bunun sonucunda eski-yeni üslup farklılıkları ve benzerlikleri, aynı konunun farklı biçimlerde işlenişiyse figür ve portre bağlamında eserler karşılaştırılarak biçim bozulmalarının çözümlemeleri açıklanmıştır.

Şevval Karaboğa’nın uygulama çalışmalarında, figüratif resimde dışavurumcu bir yaklaşımla portre üzerinde biçim bozulmalarının ortaya çıkardığı yansımalar, geçmişten günümüze biçim bozulmalarının evrimleşme süreciyle bağlantı kurmuştur. Sanat tarihinde biçim bozulmaları ifade aracı olamadan önce sadece sanat dönemlerine tepkisel bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Ancak Modernizmin başlamasıyla Rönesans dönemi gibi yeniden bir doğuş gerçekleşmiştir. Dışavurumculuk akımının ortaya çıkışıyla başlattığı karakteristik biçimler günümüz resim sanatında artık kişisel bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu tez konusunda Dışavurumculuk akımının sanata ve sanatçıya yansımaları, Türk resim sanatına nasıl etkiler bıraktığı ve figüratif resimde biçim bozma sürecinin nasıl işlendiğini gözlemlemek amacıyla çeşitli eser örnekleri üzerinden sanatçı karşılaştırmaları yapılarak incelenmesi amaçlanmıştır. Karaboğa’nın çalışmaları bazı sanatçıların eserlerini anımsattığı gözlemlenerek kişisel görüş çerçevesinde açıklanmaya çalışılmıştır. Eser karşılaştırmaları; literatürde biçim bozulmalarının sınırlı örneklerle incelenmesi bakımından daha geniş perspektiften araştırılması amacıyla yapılmıştır. Yazılan tez konusunun biçim bozulmaları kapsamında günümüze kaynak olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Altuner, H. (2013, Ocak). Emil Nolde'un "Çarmıhta İsa" Tasvirinin İkonografik Açıdan İncelenmesi. s. 158. Ocak 17, 2023 tarihinde <https://jasstudies.com/DergiTamDetay.aspx?ID=532> adresinden alındı
- Arı, B. B., & Çevik, S. K. (2020). İlk Acı Çeken Bedenin Sanata Yansıması. *İnönü Üniversitesi Kültür Sanat Dergisi*, 6(1), s. 37. Mayıs 18, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1176957> adresinden alındı
- Ateş, Ö. K. (2019, Ağustos 30). Öncü Bir Sanatçı Caravaggio ve "Aziz Matta'ya Çağrı". (34), s. 196. 01 22, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/49533/561347> adresinden alındı
- Barotçu, S. (2017, Aralık 27). Diego Velazquez'in Sanatı ve Otoportreleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 7(2), s. 167-168. Mayıs 18, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/391395> adresinden alındı
- Barres, M. (1997). *El Greco ya da Toledo'unun Gizi* (1. b.). (K. Özsezgin, Çev.) Ankara, Kızılay, Türkiye: İmge Kitabevi. Nisan 5, 2023 tarihinde alındı
- Baysal, A. M. (2021). D Grubu'nun Türk Resim Sanatında Özgünlük Açısından Önemi. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(1), s. 37. 24 Mayıs, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1658549#:~:text=Nurullah%20Berk%2C%20Zeki%20Faik%20%C4%B0zer,olan%20%E2%80%9CD%E2%80%9D%20olarak%20se%C3%A7mi%C5%9Flerdir.> adresinden alındı

- Bek, G. (2007). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel Ve Sanatsal Ortam. Nisan 7, 2023 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=FyYFkwIvOgYI702uu_rpzg&no=aq18LMJMsisSURBF-0hZOg adresinden alındı
- Bozdemir, İ. (2022, Mart 3). Egon Schiele Resimlerinde Biçimlenen Güzelin ve Çirkinin Değişen Algısı. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*, 6(11), s. 112. Mayıs 9, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2155105> adresinden alındı
- Budak, A. (2006). Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk. s. 15. Kasım 17, 2022 tarihinde <https://atauni.edu.tr/yuklemeler/5363c22551b5b99237ba7dedd2f4fcd1.pdf> adresinden alındı
- Burunsuz, M. (2018, Eylül 13). Mehmet Güleriyüz Eserlerinde Figür Ve Mekan Çözümlemeleri. s. 1316. doi:DOI: 10.7816/idil-07-51-02
- Cançat, A. K. (2015, Aralık). Güncel Çin Sanat Ortamı; "Cynical Realizm". (16), s. 66-70. Mayıs 20, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192625> adresinden alındı
- Chatsoudas, M. Ç., & Günaydın, Ş. (2020, Aralık). Toplumsal Gerçekçi Hareket içinde Kadın Bir Sanatçı Olarak Neşe Erdok. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(24), s. 388. Mayıs 30, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1416241> adresinden alındı
- Çöker, A., Bilensoy, K., & Aysan, Ş. (1977). Nurullah Berk: "İSTANBUL DEVLET G'JZEL SANATLAR AKADEMİSİ 1977 YAYINI " T O P L U SERGİLER" 2. s. 34. Mayıs 24, 2023 tarihinde <https://core.ac.uk/download/pdf/129512528.pdf> adresinden alındı

- Çuhadar, Z. (2022, Ocak). Almanya'da Dışavurumculuğun Merkezi: Der Sturm Dergisi (1910-1932). s. 45-46. Kasım 29, 2022 tarihinde <http://dspace.yildiz.edu.tr/xmlui/handle/1/12573> adresinden alındı
- Dağlı, Ş. Z. (2020, Aralık). Picassonun Sanatı içinde Dönemleri ve Çalışma Formları. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(24), s. 189-193. Mayıs 1, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1145781> adresinden alındı
- Dede, B. (2018). Alman Ekspresyonist Sanat Eserinde Estetiksizleştirmenin Nedenleri. *Ulak Bİlge*, 6(9), s. 1318. doi:10.7816/ulakbilge-06-29-01
- Dikici, E., & Elmas, H. (2021, Kasım 25). Resim Sanatında Dışavurumu Bedenselleştirmek. s. 1326. doi:10.7816/ulakbilge-09-66-07
- Dönmez, İ. (2021, Temmuz 26). Francis Bacon'un "Otoportre İçin Çalışma" Adlı Resimleri Üzerine İnceleme. 15, s. 258. doi:10.48069/akdenizsanat.945366
- Eder, Ş. (2005). Chagall'ın Resimlerinde Yapıt-İzlek İlişkisi. (16), s. 3. Mayıs 8, 2023 tarihinde <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1183/266977.pdf?sequence=1&isAllowed=y-%C5%9Eemsettin%20Eder> adresinden alındı
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi* (1. Baskı b.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. Kasım 20, 2022 tarihinde alındı
- Erdoğan, F. C. (2019). *Sanatın Büyük Ustaları 12 : Egon Schiele* (1. b.). (S. Yüzgüller, Dü.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi. Aralık 10, 2022 tarihinde alındı
- Erdoğan, F. C. (2021). *Sanatın Büyük Ustaları 18- Modigliani* (1. b.). (S. Yüzgüller, Dü.) İstanbul, Levent: Hayalperest Yayınevi. Ocak 30, 2023 tarihinde alındı

- Ergin, h. K. (2007). *Dışavurumcu Türk Resminde Biçim Bozma*. Eskişehir. Temmuz 14, 2022 tarihinde <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/6789> adresinden alındı
- Eroğlu, Ö. (2016). *Matisse ve Picasso* (1. b.). İstanbul, Levent: Tekbe Yayınları. Ocak 28, 2023 tarihinde alındı
- Eroğlu, Ö. (2018 a). *Ekspresyonizm* (1. basım b.). Tekne Yayınları. Ocak 30, 2023 tarihinde alındı
- Eroğlu, Ö. (2018 b). *Yeni Modern "Francis Bacon"* (1. b.). İstanbul, Levent, Türkiye: Tekhne Yayınları. Mayıs 31, 2023 tarihinde alındı
- Fırınca, M. (2006). Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 111. 11 12, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/235077> adresinden alındı
- Geçen, F., & Dede , B. (2021, Temmuz 3). Maniyerizm Sanat Anlayışında Eserlerde Biçimsel Bozulmalar Ve Vurgu. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(38), s. 377. Nisan 4, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/adyusbd/issue/64677/746414> adresinden alındı
- Geçen, F., & Dede, B. (2021, Temmuz 3). Maniyerizm Sanat Anlayışında Eserlerdeki Biçimsel Bozulmalar ve Vurgu. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(38), s. 380-381. doi: <https://doi.org/10.14520/adyusbd.746414>
- Geçen, F., & Yerli, S. (2020, Ocak 24-26). Henri Matisse'nin Eserlerinde Üç Boyut ve Perspektifi Ele Alış Biçimi. (S. Kasımi, Dü.) *Harran Üniversitesi*, s. 1071-1075. doi:<http://dx.doi.org/10.26449/sss.2206>

- Gençler, B. (2015). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Dışavurumcu Oto-Portre. s. 12-13. 11 15, 2022 tarihinde <http://acikerisim.uludag.edu.tr/jspui/handle/11452/1634> adresinden alındı
- Giray, K. (2016). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonundan Başyapıtlar*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası. Kasım 9, 2022 tarihinde alındı
- Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Ö. Erduran, & E. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi. Nisan 5, 2023 tarihinde alındı
- Gögebakan, Y., & Kılınç, E. (2020, Mart 25). Empresoyнизм, Kübizm, Sürrealizm ve Emresyonizm Tarz Olarak Soyutlama. *Sanat Dergisi*(35), s. 29. Kasım 7, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/53335/593540> adresinden alındı
- Gökmen, A. F. (2018, Haziran 21). Honore Daumier'in Toplumsal Ve Politik Litografileri. s. 2-58. Nisan 6, 2023 tarihinde <http://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/6557/481832.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden alındı
- Göktaş, G. (2021, Aralık). Sanat Tarihinde Kadın İmgesi ve Egon Schiele Eserlerinde. *Aydın Sanat*(14), s. 133-135. Mayıs 9, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2055804> adresinden alındı
- Grzymkowski, E. (2015). *Sanat 101*. (O. Düz, Çev.) Ankara: Say Yayınları. Kasım 5, 2022 tarihinde alındı
- İpşiroğlu, M. Ş., & İpşiroğlu, N. (2011). *Sanatta Devrim* (5. Baskı b.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. Kasım 25, 2022 tarihinde alındı
- Kavukçu, E. (2016, Şubat 2). Seçkiler Üzerinden 13. Y.y'dan 18. Y.y'a "Son Akşam Yemeği" İncelemesi. *Gsf Sanat Dergisi*, 0(25), s. 68-72. Nisan 21, 2023

tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/45082/563092> adresinden alındı

Kozlu, D. (2009, Nisan 28). Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, II(3), s. 7. Aralık 30, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20722/221424> adresinden alındı

Kul, S. C. (2018). 19. Ve 20. Yüzyıl Avrupa Sanatında Otoportrede Sembol Kullanımı. s. 47. Nisan 5, 2023 tarihinde https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/214159/yokAcikBilim_10192569.pdf?sequence=-1&isAllowed=y adresinden alındı

Mutan, B., & Öztürk, N. (2019, Aralık 6-7). Güncel Sanat Atölyeleri: Anlama ve Yazma. *Galeri A*, s. 8-15. Mayıs 7, 2023 tarihinde https://www.ifturquie.org/wp-content/uploads/2020/01/GALERI_A_SANAT_ELESTIRMENLIGI_ATOLYESI_YAZILAR.pdf adresinden alındı

Özal, B. Ç. (2019, Haziran 25). Sanatçıların Bakış Açılılarıyla İktidar Ekseninde Baskı ve Sansür. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13(24), s. 118-119. Mayıs 20, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/765462> adresinden alındı

Özdemir, Ç. (2022, Kasım 30). James Ensor'un Resimlerindeki Grotesk İmgeler. *ACADEMIC SOCIAL RESOURCES Journal*, s. 1484. doi:<http://dx.doi.org/10.29228/>

Özdemir, Ç. (2022, Kasım 30). James Ensor'un Resimlerindeki Grotesk İmgeler. 7(43), s. 1481. Mayıs 21, 2023 tarihinde <https://asrjournal.org/files/asrjournal/4ab15081-8c26-4657-961d-b27fae6447b1.pdf> adresinden alındı

- Öznülüer, H. (2019, Haziran 29). Yüksek Rönesanstan Çağdaş Döneme, Figürün Mekan İçindeki Konumu. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(1), s. 163-164. Nisan 11, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/748065> adresinden alındı
- Özüçer, A. (2020, Aralık). Ferruh Başağa ve Türk Resminde Dışavurumculuk. s. 2. Mayıs 27, 2023 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/347355860_FERRUH_BASAGA_VE_TURK_RESMINDE_DISAVURUMCULUK adresinden alındı
- Rynck, P. D. (2016). *Resim Nasıl Okunur*. (F. C. Erdoğan, Dü., N. K. Gökçe, & S. Yüzgüller, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi. Nisan 4, 2023 tarihinde alındı
- Sürmeli, K. (2021). Modern Sanatta Maske İmgesi. (53), s. 12. doi:10.29228/SOBIDER.52118
- Şahin, C., & Ergün, B. (2012, Ekim 16-19). Panoramik Görüntü ve Kullanım Alanları., (s. 4-5). Zonguldak. Haziran 11, 2012 tarihinde http://uzalcbis.org/wp-content/uploads/2016/11/2012_027.pdf adresinden alındı
- Şahin, D. (2014). Francisco Goya'nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri. *Ulakbilge*, 2(4), s. 153. Mayıs 19, 2023 tarihinde <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1414432602.pdf> adresinden alındı
- Şimşek, S. (2009). 1928-1938 Yılları Arasında Türk Resminde Modernizm Arayışları. s. 1. Nisan 7, 2023 tarihinde <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/33210> adresinden alındı
- Taşkesen, S. (2018, 10 30). Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması. *GSF Sanat Dergisi*(31), s. 10. 11 12, 2022 tarihinde

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/40055/458133> adresinden alındı

Tazegül, G. (2004). Deformasyon ve Figüratif Resim. s. 54. Aralık 10, 2022 tarihinde <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/6781> adresinden alındı

Temel, B. (2016, Ocak 7). Et: Lucian Freud. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1), s. 11-13. Mayıs 10, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321272> adresinden alındı

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur* (1. b.). (G. Aydoğan, Dü., & F. C. Çulcu, Çev.) İstanbul, Topkapı: Hayalperest Yayınevi. Ocak 29, 2023 tarihinde alındı

Uçar, M. (2014). *Caravaggio'nun Eserlerinde Vahşetin Görselliği*. İstanbul. Mayıs 16, 2023 tarihinde <https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/977/977.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden alındı

Uslu, S. S., & Çuhadar, Z. (2019, temmuz). Der Sturm Sanatçılarının Gözünden Herwart Walden. 4(7), s. 218. Kasım 15, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1496567> adresinden alındı

Uygan, Z. (2010). Resim Sanatında Stilizasyon ve Deformasyon. s. 22. Mart 17, 2023 tarihinde [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/253703%20\(9\).pdf](file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/253703%20(9).pdf) adresinden alındı

Ülger, K. (2018, Nisan 28-30). Rönesans'tan Sürrealizme Resim Sanatının Tarihsel Gelişim. s. 15. doi:10.32547/ataunigsed.445575

Yavuz, Ö. K., & Şen, E. (2020, Ağustos). Picasso'nun Kübik Resimlerindeki Kadın İmgeleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 966-969. doi:10.7816/ulakbilge-08-51-08

- Yayan, G., & Kakan, E. (2018, Haziran). Alp Tamer Ulukılıç ve Mustafa Horasan Eserlerinin Biçim Ve İçerik Açısından İncelenmesi. *KEsit Akademi Dergisi*, 4(14), s. 326. MAYıs 30, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1519636> adresinden alındı
- Yazıcı, S. (2021, Şubat 2). 20. Yüzyıl Almanyası'nda Toplumsal Gerçeklik Bağlamında; Max Beckmann. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*(10), s. 94. Ocak 30, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1448169> adresinden alındı
- Yener, N. G. (2013). Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı. s. 84-85. Mayıs 28, 2023 tarihinde <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf> adresinden alındı
- Zencirci, D. E. (2012). Otto Dix ve "Der Krieg" Gravür Serisi. *Sanat Dergisi*, 0(22), s. 34. Mart 12, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33589> adresinden alındı

EKLER**T.C.****AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasında sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

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

Şevval KARABOĞA

EK-2: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

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

(İMZA)

Şevval KARABOĞA

EK-3: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününi kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı, beyan ederim.

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

(İmza)

Şevval KARABOĞA

EK-4: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı:

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (/ /)

İmza

Şevval KARABOĞA

Öğrenci No: 202153002001

Anasanat Dalı: Resim

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
×			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Umut KAYAPINAR

EK-4: Master's/Proficiency in Art/PhD**Thesis/ Art Work Report Originality Report****AKDENİZ UNIVERSITY****Institute of FineArts**

Title:

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.
(/ /)

Signature

Şevval KARABOĞA

Student No.:202153002001

Department: Picture

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
×			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

Assoc. Prof. Umut KAYAPINAR

**Şevval
KARABOĞA**

**GÜNÜMÜZ FİGÜRATİF
RESİM SANATINDA
DİŞAVURUMCU
PORTRELER**

**Yüksek
Lisans
Tezi**

2023