



**YENİ DİŞAVURUMCULUĞUN
1970 SONRASI TÜRK RESİM SANATINA ETKİSİ**

Sevim SUNAR

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. F. Nuri KARA

Haziran, 2019

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

YENİ DİŞAVURUMCULUĞUN 1970 SONRASI TÜRK
RESİM SANATINA ETKİSİ

Hazırlayan
Sevim SUNAR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi F. Nuri KARA

AFYONKARAHİSAR 2019

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Yeni Dışavurumculuğun 1970 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkisi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakça da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2019

Sevim SUNAR

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA
Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL
: Dr. Öğr. Üyesi Ümit DEMİR

İmza

.....
.....
.....
.....

Disiplinlerarası Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Sevim SUNAR' ın “**Yeni Dışavurumculuğun 1970 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkisi**” başlıklı tezi, 24/06/2019 günü saat 14:00’ de Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliği’ nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET
YENİ DİŞAVURUMCULUĞUN 1970 SONRASI TÜRK RESİM SANATINA
ETKİSİ

Sevim SUNAR

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Haziran 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. F. Nuri KARA

20. yüzyıl da ortaya çıkan Dışavurumculuk, bir akım olmaktan çok bir ifade biçimidir. Döneme damgasını vuran bu hareket renk, üslup, farklı anlatım biçimleri ve soyutlamalarıyla tüm ülkede ses getirmiştir. Dışavurumculuğu üç dönem olarak ele alırsak, son dönemi Yeni Dışavurumculuktur. Yeni Dışavurumculuğun farklı resimsel kaygıları vardır. Gerçeği arayışın sanatıdır. 1970'lerden itibaren sanat tüm ülkelerde yeni arayışlar içerisine girer. Sanat gelişiminin biçimlenmesinde de Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik gelişmeleri belirleyici bir etkiye sahiptir. Sonuç olarak, bu araştırmanın sanatsal çalışmalara katkı sağlayacağı düşünüldükte önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk, Türk Resim Sanatı, Modern Sanat, Figüratif Resim.

ABSTRACT

THE EFFECT OF NEW EXPRESSIONISM ON TURKISH PAINTING AFTER 1970

Sevim SUNAR

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

June 2019

Advisor: Asst. Prof. Dr. F. Nuri KARA

That emerged in the 20th century is a form of expression rather than a current. This movement, which hit the stamp to period, created a tremendous impression to the whole country with its color, style, different forms of expression and abstractions. If expressionism is taken as three periods, the last period is new expressionism. New Expressionism has different pictorial concerns. It is the art of seeking the truth. Since the 1970s, art has been searching for new ways in all countries. Turkey's social and economic developments also have a decisive influence in the take shaped of art development. One of the main trends of Turkish painting is the fact that the resources written in the name of the artists are not comparable with the Western art, increasing the importance of the thesis As a result, it was suggested that this research would contribute to artistic studies.

Keywords: Expressionism, Neo Expressionism, Turkish Painting Art, Modern Art, Figüratıon Art.

ÖNSÖZ

Üniversite hayatımın başlangıcından bu yana desteğini, inancını, tecrübesini, kütüphanesini benden hiç esirgemeyen ve daima yanımda olan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi. F. Nuri Kara'ya, hayata dair her zaman çok şey öğrendiğim hocam İshak Ünüvar'a ve inceliğinden dolayı sevgili Doç. Dr. Mehmet Özkartal'a, bu süreçte yanımda olan dostum Eda Yıldız'a, bana olan inancından hiçbir zaman şüphe duymayan Barış Yalınkılıç'a ve hayatta her zaman desteklerini hissettiğim teyzelerime sonsuz teşekkür ederim.

Ve tabi ki varlıklarıyla bana huzur veren, maddi manevi destekleyen, benimle birlikte her zaman aynı yolda olan, sonsuz inançlarıyla bana güç, sevgi ve ilham veren canım annem ve babama en özelinden bir teşekkür borçluyum.

Sevim SUNAR

İÇİNDEKİLER

Sayfa

YEMİN METNİ	i
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR DİZİNİ	x

GİRİŞ	1
-------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL SANATINDA DIŞAVURUMCULUK

1. DIŞAVURUM VE SANATTA DIŞAVURUMCULUK	5
2. SANATTA DIŞAVURUMCU ANLATIM TÜRLERİ	11
2.1. FİGÜRATİF ANLATIM	11
2.2. SOYUT ANLATIM	12
2.3. LİRİK ANLATIM	13
3. AKIM OLARAK DIŞAVURUMCULUK VE AKIMI DOĞURAN ETKENLER	14
3.1. SOSYAL POLİTİK ETKENLER	14
3.2. BİLİM VE TEKNOLOJİ ALANINDAKİ GELİŞMELER	14
3.3. FELSEFİ PROBLEM VE SÖYLEMLER	15
4. AVRUPA RESMİNDE DIŞAVURUMCU SANAT HAREKETLERİ	16
4.1. DİE BRÜCKE (KÖPRÜ GRUBU)	19
4.2. DER BLAUE REİTER(MAVİ ATLI GRUBU)	24
4.3. DIŞAVURUMCULUĞUN ALMANYA DIŞINDAKİ YAYILIMI	28
4.3.1. Fransa –Fovizm	28
4.3.2. İtalya – Fütürizm	29
4.4. SOYUT DIŞAVURUMCULUK	30
4.4.1. Amerikan Soyut Dışavurum Sanatı	31
4.4.2. Colour Field Painting (Renk Alanı Resmi)	35
4.4.3. Action Painting (Aksiyon Resmi)	38

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ DIŞAVURUMCULUK AKIMI

1. YENİ DIŞAVURUMCULUK AKIMININ DÜŞÜNSEL DAYANAKLARI	44
2. AVRUPA'DA YENİ DIŞAVURUMCULUK	50

2.1. ALMANYA'DA “YENİ FAUVLAR” VE YENİ DİŞAVURUMCULUK	50
2.2. İTALYANDA TRANSVANGUARDIA VE YENİ DİŞAVURUMCULUK.....	56
2.3. FRANSA'DA FİĞÜRASYON LIBRE GRUBU VE YENİ DİŞAVURUMCULUK	64
2.4. İNGİLTERE'DE “YOUNG BRITISH ARTISTS” GRUBU VE YENİ DİŞAVURUMCULUK	65
3. AMERİKA'DA YENİ DİŞAVURUMCULUK	69

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE YENİ DİŞAVURUMCULUK

1. TÜRK RESMİNDE BATILILAŞMA SÜRECİ	74
2. DİŞAVURUMCU AKIMLARIN TÜRK RESMİNE ETKİLERİ	88
3. YENİ DİŞAVURUMCULUK VE TÜRK RESMİ	90
3.1. TÜRKİYE'DE SOSYAL-SİYASAL DURUM VE SANAT ORTAMI	90
3.2. TÜRK YENİ DİŞAVURUMCULUĞUNDA FARKLI EĞİLİMLER, SANATÇILAR VE ESER ANALİZLERİ	93
3.2.1. Bedri Baykam	95
3.2.2. Mehmet Güleriyüz	99
3.2.3. Alaattin Aksoy	102
3.2.4. Ömer Uluç	103
3.2.5. Fuat Acaroğlu	105
3.2.6. Hale Arpacioğlu	106
3.2.7. Şenol Yoroğlu	107
3.2.8. Mustafa Horasan	108
3.2.9. Neşe Erdok	109
3.2.10. Arzu Başaran	111
3.2.11. Alp Temur Ulukılıç	112
3.2.12. Muharrem Pire	113
SONUÇ	116
KAYNAKÇA	118

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1: Vincent Van Gogh, Sargı Kulaklı Otoportre	17
Şekil 2: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler	18
Şekil 3: Eduard Munch, Çılgılık	19
Şekil 4: Ernst Ludwig Kirchner, Marzella	21
Şekil 5: Karl Schmidt Rottluff, Rosa Schapiro'nun Portresi	22
Şekil 6: Erich Heckel, Sahilde Yıkananlar	23
Şekil 7: Fritz Bleyl, Poster	24
Şekil 8: Wassily Kandinsky, Mavi Süvari	26
Şekil 9: Wassily Kandinsky, Doğaçlama 21A	27
Şekil 10: Franz Marc, Büyük Mavi Atlar	28
Şekil 11: August Macke, Atların Üzerinde Kızıldereli	29
Şekil 12: Wassily Kandinsky, Küçük Dünyalar 02	32
Şekil 13: Hans Hofmann, Pompeii	34
Şekil 14: Arshile Gorky, Gizemli Savaş	35
Şekil 15: Marc Tobey, Ağustos'un Kenarı	36
Şekil 16: Mark Rothko, 1945'ten Sonra Sanat	37
Şekil 17: Clyfford Still, 1948-C	38
Şekil 18: Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimus	39
Şekil 19: Jackson Pollock çalışırken	40
Şekil 20: Jackson Pollock, Mavi Direkler: Numara 11	40
Şekil 21: Willem de Kooning, Kadın 1	43
Şekil 22: Franz Kline, No 7	44
Şekil 23: Robert Motherwell, İspanya Cumhuriyetine Ağıt (no:34)	45
Şekil 24: Anselm Kiefer, Kül Çiçeği	53
Şekil 25: Georg Baselitz, Harcanmış Büyük Gece	55
Şekil 26: Georg Baselitz, İsimsiz	56
Şekil 27: Jörg Immendorf, Cafe Deutschland	57
Şekil 28: Francesco Clemente, Kendi Portresi	59
Şekil 29: Francesco Clemente, Su ve Şarap	60
Şekil 30: Mimmo Paladino, Cordoba	61
Şekil 31: Mimmo Paladino, The Salt Mountain	62

Şekil 32: Sandro Chia, Silent Knight Plight	63
Şekil 33: Sandro Chia, Oturan Kadın	64
Şekil 34: Enzo Cucchi, Senza Titolo	64
Şekil 35: Enzo Cucchi, Fango	65
Şekil 36: Herve De Rosa, Sergi Katalog Kapağı	66
Şekil 37: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı	68
Şekil 38: Tracey Emin, Yatağım (My Bed)	69
Şekil 39: Jenny Saville, Çamaşır Suyu	70
Şekil 40: Julian Schnabel, Prag'lı Öğrenci	71
Şekil 41: David Salle, Eski Şişeler	73
Şekil 42: Philip Guston, Işık	73
Şekil 43: Susan Rothenberg, Lades Kemiği	74
Şekil 44: Son Halife ve Ressam Abdülmecid Efendi'nin, Şişli Atölyesi'nde Ressamlar ve Askerler İle Birlikte Olan Fotoğrafı	80
Şekil 45: Bedri Baykam, Fahişenin Odası	98
Şekil 46: Bedri Baykam, Rüyavari Değerler	99
Şekil 47: Bedri Baykam, Demokrasi Kutusu	100
Şekil 48: Mehmet Güleriyüz, Tango I	102
Şekil 49: Mehmet Güleriyüz, Motard III	103
Şekil 50: Alaaddin Aksoy, Yaşlı Fahişe	104
Şekil 51: Ömer Uluç, Popüler İkonlar- Dansöz	105
Şekil 52: Fuat Acaroğlu, Balıkçının Kızının Kaçırılması	107
Şekil 53: Hale Arpacıoğlu, Yaz Hatırası	108
Şekil 54: Şenol Yoroğlu, Sidikli Olympia	110
Şekil 55: Mustafa Horasan, İsimsiz	112
Şekil 56: Neşe Erdok, Kadıköy Vapurunda Sabah	113
Şekil 57: Arzu Başaran, İsimsiz	115
Şekil 58: Alp Tamer Ulukılıç, Figürlü Kompozisyon	116
Şekil 59: Muharrem Pire, İsimsiz	118

KISALTMALAR DİZİNİ

AKT: Aktaran

BT: Bilinmeyen Tarih

ÇEV: Çeviri

TDK: Türk Dil Kurumu

YBA: Young British Artist

YY: Yüzyıl



GİRİŞ

Latince ‘expressio’, ‘exprimere’ sözcüklerinden gelen ekspresyon kelime olarak, dışavurum, ifade anlamlarını içermektedir. Ekspresyonizm ise, Batı sanatında o güne kadar egemen olmuş obje temelli resim anlayışına (retinal görme eğilimine - nesnelliğe) karşı, (İzlenimcilik, Gerçekçilik, Naturalizm ve Pozitivizm akımlarına) tepki olarak doğan, sanatçı süjesinin öznel gerçekliğinin ifadesine, düşünce ve duygularının dışavurumuna dayanan bir sanat hareketidir. Her ne kadar akım olarak 20. Yüzyılda doğmuş olsa da, tavır olarak insanoğlunun ilk sanat biçimlerine, etnik sanat biçimlerine, Afrika sanatına ve Skolastik Dönem'in ifade ağırlıklı çalışmalarına kadar götürmek mümkündür. Özellikle Post Empresyonist sanatçıların obje ile kendi iç duygularını ifadeye yöneltmeleri, 20 yy. başlarında dışavurumcu sanatın kapılarını aralamıştır.

Dışavurumcu anlatım 20. yy içerisinde Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk olarak üç kez sanat gündemine gelmiştir.

18. Yüzyılda İngiltere'de başlayan ve tüm dünyayı üretim biçimlerinden tüketim biçimlerine kadar yeniden biçimlendiren Sanayi Devrimi, insanoğlunun toplumsal gelişim basamakları açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Sanayi Devrimi sonrası özellikle 19. yüzyılda gerçekleşen teknoloji alanındaki gelişmeler, toplumsal yaşamda büyük değişimlere neden olduğu gibi, artan hammadde ihtiyacı, sömürgeleşme ve rekabet yarışı Dünya Savaşları'nın zeminini oluşturmuştur. Bu bağlamda Dışavurumculuk, 20. yüzyılın ilk yıllarında başta Almanya olmak üzere, Avrupa'da bilim ve teknoloji alanındaki ilerlemeler sonucunda gerçekleşen sosyal-toplumsal değişimlerin yarattığı duygusal çöküşe, yabancılaşmaya, kurulan yeni düzene ve otoriteye karşı tepki içeren ve savaş yıllarında etkinliğini arttıran eleştirel bir harekettir.

Dönemin getirmiş olduğu bunalım, kutuplaşma, sanayileşme, kitlelerin yoksullaşması ve toplumsal çatışmaya zamanla halkın sabrı azalmış ve tepkiler adeta bir çığ gibi büyümüştür. Onun için Dışavurumculuk'u sadece bir sanatsal akım değil, bir kitle hareketi, halkın sözcülüğü ve döneminde yaşanan durumu yansıtmaya olarak değerlendirmek daha yerinde olacaktır. Sanat anlamında Naturalizm ve İzlenimciliğe karşı olan Dışavurumculuk, o dönemlerde canlı renklerle yapılan bir manzara

resminin yeterli olmadığını ve gerçeği ifade etmediğini savunmuşlardır. Her ne kadar konularını İzlenimciler gibi sosyal hayattan alsalar da, nesnel bir anlatıma karşı çıkarak, içsel kavrayışı öznel olarak dışavurmuşlardır.

20. yy'da Dışavurumculuk terimi çoğu kez primitif kavramı ile yan yana gelmektedir. Primitivizm insanlık tarihinin ilk zamanlarında, ilkel insanlar arasında geçen hayatın daha iyi ve daha etik olması gerektiğini savunan, fantastik kurgular yaratan bir inanç sistemidir. Dışavurumculuk akımı ilk ortaya çıktığı zaman kaba, vahşi gibi suçlamalara maruz kaldığı için çoğu kez Primitivizm kelimesi ile benzerlik göstermiştir. Ancak makineleşen, duygusuzlaşan ve hissetmek üzerine kurulu olan her şeyin çoğaldığı bir zaman diliminde Dışavurumculuk terimi, iç dünyada yaşanan değerlerle yüzleşmemizi sağlamıştır. Bunun içindir ki yeri gelmiş saldırgan, yeri gelmiş acımasız olarak yaşanan olaylar resimlere konu olmuştur. İçsel olana bir dönüştür Dışavurumculuk.

20. Yüzyıl ise sosyal, politik, ekonomik bilim ve teknoloji alanlarında çok yönlü gelişmelerin yaşandığı bir çağdır. Modern sanatla doğanın nesnel görüntüsünün yerini anlamına yönelik anlayışların alması, gelişen endüstri ve dünya politikasında yaşanan dönüşümler sonrasında insanoğlunun hayata bakış açısının değişmesi gibi etmenler soyut dışavurumculuğa zemin oluşturmuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında birçok Avrupalı sanatçının Nazizm tehdidi karşısında Amerikan Birleşik Devletlerine göç etmesi ile beraber, sanat merkezi Paris'ten New York'a taşınmış, bu sanat göçü Amerika'da New York Okulu olarak adlandırılan Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1940'lı yıllarda Amerika'da gelişen Soyut Dışavurumculuk materyalizmin doğurduğu huzursuzluk karşısında nesnenin parçalanmasıyla ortaya konan bir tepkinin sonucu olarak da belirlenebilir. Soyut Dışavurumculuk, "Eylem Resmi" (Willem de Kooning, Jackson Pollock, Franz Kline) ve "Renk Alanı Resmi" (Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella ve Morris Louis) olarak iki eğilime ayrılmıştır.

1970'li yılların sosyo-politik ortamında ise Avrupa ve Amerika'da aynı zaman dilimlerinde, post modernist akımların (Multimedya, Video Art, Minimalizm, Uluslararası Üslup ve Kavramsal Sanat) sanat dünyasında egemenliklerine karşı

eleştirel-tepkisel bir akım olan Yeni Dışavurumculuk akımı doğmuştur. Yeni Dışavurumculuk nesne ve kavram temelli anlatıların karşısında tuval resmine, figüratif anlatıya bir dönüşü temsil etmektedir. Fakat her ne kadar Yeni Dışavurumculuğun geleneksel ifade biçimleri yeniden (tuval resmi) gündeme getirmiş olduğu söylene de, akım özde gelenekselleşmeye ve otoriteye bir tepkiyi içermekte, Modernizmin sorgulamasını ortaya koymaktadır.

20. yy içerisinde üç kez sanat gündemine gelen Dışavurumculuk akımı Almanya ile başlamış sonrasında İtalya, Fransa, Amerika ve Türkiye’de de gündeme gelmiştir. Yeni dışavurumculuk akımı eş zamanlı olarak Türkiye’de de etkili olmuş bir akım olması bakımından da önemlidir. Yeni Dışavurumculuğun eş zamanlı olarak Türk sanatına yansması 1980’li yıllarda ANAP Hükümetinin uyguladığı liberal politikalar ve küreselleşme çabaları yatmaktadır. Öte yandan Yeni Dışavurumculuğun Türk sanatındaki kaynakları Batı sanatından farklıdır. Özellikle bu akım 1980 darbesi sonrasında yaşanan sosyal ve siyasal değişim ve sorunların zemininden beslenmiştir.

Özellikle çalışmanın üçüncü bölümünde Yeni Dışavurumculuk akımının Türk resmi içindeki yeri, dönemin sosyo-siyasi durum ve etkenleri çerçevesinde ele alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Türk resminde Bedri Baykam, Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy, Ömer Uluç, Fuat Acaroğlu, Hale Arpacıoğlu, Şenol Yoroğlu, Mustafa Horasan, Neşe Erdok, Arzu Başaran, Alp Tamer Ulukılıç, Muharrem Pire gibi öncü sanatçılardan eser çözümlemeleri yapılarak Türk Yeni Dışavurumculuğunda farklı eğilimler araştırılmıştır.

Sonuç olarak Dışavurumculuk bütün ülkede başkaldırı, isyan niteliği taşıyan bir akımdır. Bu akımı körükleyen en temel sebep ise toplum yapısında meydana gelen kırılmalar olmuştur.

Problem Durumu

Ekspresyonizm, Batı sanatı için bir yeniden doğuş niteliği taşır. Toplumun yarattığı bunalımlar ile ortaya çıkan bu akım, dönemin sanat gündeminin devrimidir. 80’lerde Türk sanatında bir ilk olarak Batı ile eşzamanlı bir sanat akımı yaşanmıştır. Bu değişim sürecinin nedenleri tabii ki Batıyla bağlantılı olarak, toplumsal ve

sanatsal anlamda ki yenilikler bu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır. Toplum ve sanat her zaman bağlantılı birer unsur olduğundan, bir dönemi en iyi şekilde çözümleyebilmek için o dönemde üretilen sanat eserlerini incelemek gerekmektedir.

Araştırmanın Amacı

Dışavurumculuğun Batı ve Türkiye’de yarattığı etki bu çalışmada eserler üzerinden incelenmiştir. Türk sanatının Batılılaşma sürecinin belirlenmesi ve sonrasında Batı sanat akımlarının, Yeni Dışavurumculuk örneğinde çağdaş Türk resmine etkilerinin incelenmesi araştırmanın amacıdır. Bu çalışmaya bağlı olarak şu soruların cevapları da aranmıştır:

- Ekspresyonizm’i etkileyen toplumsal ve politik etkenler nelerdir?
- Ekspresyonizm’in Almanya dışındaki ülkelerde çıkış nedenleri nedir?
- Ekspresyonizm’in Türk resim sanatına getirdiği yenilikler nelerdir?
- Türk resim sanatının Batılılaşma süreci nasıl gelişmiştir?
- Türk resminde Yeni Dışavurumculuğun getirdiği yenilikler nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Yeni Dışavurumculuğu merkeze alarak, 1970 sonrası değişen dünyanın, dolayısıyla bu değişimin bir yansıması olan dünya sanatının Türk resmine yansımalarını, eserler üzerinden inceleyen bu çalışma, toplumun duygularını yansıtması ve döneminde yaşanan olaylara ayna tutması açısından önem taşımaktadır. Bunun yanı sıra Türk resim sanatında kırılma noktası olan 1980’leri de mercek altına aldığı için araştırmanın önemi artmıştır.

Araştırmada Kullanılan Yöntem

Nitel araştırma yöntemi taşıyan bu tez, tarama modelinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Araştırmada amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenen 59 eser analizi yapılmıştır. Sanat eserleri aynı zamanda birer iletişim aracıdır. Dönemin toplumsal,

politik olaylarını ve kendi iç dünyalarında yaşanan duyguları resmeden Ekspresyonist sanatçılar, sanat eserinin belge niteliği taşıması gerektiğini savunurlar.

Araştırmanın Sayıtları

1. Yapılan araştırmada yararlanılan ansiklopedi, dergi, kitap, makale, tez ve internet kaynaklarından edinilen bilgiler yeterli olmuştur.
2. Batı ve Türk sanatından incelenen 59 sanat eseri amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak incelenmiş, dönemin toplumsal olgusunu belirlemede yeterli olmuştur.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu araştırma üç ana bölümden oluşmaktadır:

Araştırmanın birinci bölümünde; Ekspresyonizm kavramı, Ekspresyonizm'in anlatım türleri, Ekspresyonizm'i oluşturan etmenler, Ekspresyonizm'in oluşturduğu gruplar ve Soyut Ekspresyonizm olmak üzere akımın ortaya çıkışı ve beraberinde getirdiği sanatsal hareketler incelenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde; Yeni Dışavurumculuk kavramı ve düşünsel dayanakları, Almanya, İtalya, Fransa ve İngiltere'de Yeni Dışavurumculuk kavramının oluşturduğu grupsal hareketler, Amerika'da Yeni Dışavurumculuk kavramı, örnek eser çözümlemeleri ve sanatçı analizleri ile birlikte yorumlanmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde; Türk resim sanatındaki Batılılaşma süreci, Ekspresyonist akımların Türk resim sanatına etkileri, Türkiye'de 1980'lerde siyasal durum, Türk Yeni Dışavurumculuğun da yeni eğilimler, sanatçılar ve eser analizleri incelenmiştir. Araştırma toplamda 59 eser analizi ile sınırlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL SANATINDA DIŞAVURUMCULUK

1. DIŞAVURUM VE SANATTA DIŞAVURUMCULUK

Dışavurumculuk, bir Alman sanat akımı olup Almanca kelime karşılığı Ekspresyonizm, Türkçe kelime karşılığı anlatımcılık veya ifadecilik olarak adlandırılmaktadır. İç dünya da yaşanan heyecanları, sevinçleri, üzüntüleri sanat yoluyla aktarma dışavurumdur. Sanatçıların bu tekniği özümsemesi Dışavurum kelimesini akım haline getirmiştir.

Dışavurumculuk, Türk Dil Kurumu (2015) sözlüğünde: Dil ve sanat ruhun kendini dışa vurma aracıdır; her kültür çeşitli ruh biçimlenmelerini dile getirir. Bilinçli ve bilinçdışı eğilimlerin; birey, toplum, ulus ve insanla ilgili ruh devinimlerinin her birinin kendine özgü bir dile getirilişi (dışavurumu) vardır, şeklinde tanımlanmaktadır.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde Dışavurumculuk;

Güzel sanatlarda Rönesans'tan beri hüküm sürmüş doğaya uygun betimleme anlayışından bir kopuş olan Dışavurumculuk'ta, sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıydı. Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini yaygınlıkla uygulamışlardır. (Eczacıbaşı, 1993: 451)

Yani Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akım olmaktan öte bir ifade biçimidir. İzlenimciliğin (Empresyonizm'in) anlayışını yıkan, görünen güzelliğin dışında sanatçının ve toplumun iç dünyası, yaşadığı acılar resimlere konu edinilmiştir.

Dışavurumculuk akımı ilk kez 1905 dolaylarında Fransa'da Fovizm, Almanya'da da Die Brücke ile gündeme gelmekle birlikte, Avrupa'nın pek çok ülkesinde aynı yıllarda yeşermeye başlamış, ama en yetkin ifadesini Almanya'da bulmuştur. Terim olarak ilk kez 1911'de Almanlar tarafından, izlenimcilik akımına ve doğayı kopya

etmeye karşı çıkan Fovistler ve ilk Kübistler için kullanılmıştır. İç dünyasını renk ve çizgiyle dışa vurmuş sanatçıların başında gelen Van Gogh'a, Fransa'da Dışavurumcu anlatımın gözüyle bakılır. Belçikalı James Ensor ile İsviçreli Ferdinand Hodler de (1853-1918) ilk Dışavurumcu sanatçılar olarak nitelendirilir (Eczacıbaşı, 1993: 452) şeklinde tanımlanmaktadır.

Felsefe sözlüğün de Dışavurumculuk, “ doğalcılık ve izlenimciliğin karşıtı olan modern sanat akımıdır. Bu akım, ön planda ne nesnel doğayı ne de öznel doğa izlenimlerini yansıtmak ister; onun dile getirmek istediği, ruhsal yaşantının içerikleri ile tinsel içeriklerdir ” (Akarsu, 1974: 54) olarak tanımlanmaktadır.

Sanat Terimleri Sözlüğüne göre (Turani, 2018: 38) Ekspresyonizm; “Ekspresyonizmde doğanın biçim ve renklerinin yansımasına dayanan bir anlatıma karşı olarak, insan içinin yeni taraflarını yeni olanaklarla biçimlendirmek gerekiyordu. Bunun için ekspresyonizm, yeni bir renk ve biçim görüşünü aramak zorunda kalmıştır” şeklinde anlatılmıştır.

Little (2010: 104) Dışavurumculuğu “Huzursuzluğun ve gerçeği arayışın sanatıdır” şeklinde tanımlamaktadır. Joseph Emile Muller (1972: 138-139) Dışavurumculuğu, “ekspresyonizm de zaten yalana ve ikiyüzlülüğe karşı bir protesto vardır. Ekspresyonizm, çirkinliği önümüze seriyorsa bunu, çirkinliğe saygı gösterdiği için değil, düzgün ve boya sürünen, bizim kayıtsızlığımız yüzünden dünyada gelişen çirkinliğe karşı isyan yaratmak istediği için yapıyor” olarak tanımlamaktadır. Dışavurum kelimesine genel olarak bakıldığında insanın iç dünyasının yansıması, duyguların eyleme dönüşmesi ve insanın hislerinin resmi olarak tanımlanabilir. Sanatta Dışavurumculuk, Ekspresyonizme tepki olarak bir dönüm noktası olmuştur.

Lionel Richard'a (1984: 7) göre ; “Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fıskırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir” şeklinde tanımlamıştır.

Ekspresyonizm kelimesini birçok yazar Almanya da ilk kez Wilhelm Worringer tarafından 1911 de kullanıldığını ileri sürer. Bu bilgiye karşılık başka sanatçılar da Paul Cassirer'in yaptığı bir şaka sonucu Ekspresyonizm kelimesinin gündeme geldiğini ve o günden sonra dergi ve haberlerde geçerek moda olduğunu ileri sürmektedir. Kelimenin etimolojisi araştırıldığında Armin Arnold'a (Richard, 1984: 7) göre “1880'de Manchester'de Charles Howley'in modern ressamları konu

eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını söylediğini kanıtlamıştır”.

Yine Armin Arnold’a (Richard, 1984: 7) göre “1878’ de Birleşik Amerika’da Charles de Kay’ın The Bohemian (Bohemler) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir”. Öyle ki Theodor Daubler, Henri Matisse’i bu akımın lideri göstermiştir. Matisse (Richard, 1984: 8) ise Sanat ve Sanatçı adlı dergide şöyle der ‘Her şeyin üzerinde kendime Dışavurum (Ekspression) için bir yol arıyorum’ fakat yine de bu kelimenin Alman halkı ile tanışması Matisse sayesinde olmuştur. Matisse’in aracılığı ile 1911 Nisan-Eylül arası Lovis Corinth’in yöneticiliğini yaptığı Berlin Sanatçılar Birliği sergisi açılır ve bu sergiye birçok Empresyonist akımı sürdüren sanatçı katılır fakat serginin kataloğunda bunlar Ekspresyonist olarak sunulduğu için bu akımın ismi Henri Matisse tarafından anılır. Sergide Ekspresyonist olarak adlandırılan sanatçılar, Georges Braque, Andre Derain, Othon Friesz, Albert Marquet, Pablo Picasso ve Maurice de Vlaminck’dir.

Walter Hegmann (Richard, 1984: 8) ise Almanya da 1911’de Ekspresyonizm kelimesini ilk kez kullanan kişi olarak bilinmektedir ve Der Sturm dergisinde şöyle der: “Bir grup Fransız-Belçika kökenli sanatçı kendilerine Ekspresyonistler demeye karar vermişlerdir” demiştir.

Herwarth Walden (Richard, 1984: 9) Ekspresyonizm’i: “Kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır” şeklinde tanımlamıştır. Bir sanat akımı olarak Ekspresyonizm’e geldiğimiz de duyguların ön planda tutulduğu bir dönem olmuştur. İçinde bulunan dönemin sosyo-kültürel yapısını yansıttığı gözlemlenmiştir. Empresyonizmden çıkmaya çalışan sanatçılar doğanın görüntüsünden kurtulmaya çalışıp kendi hislerini resmetmeye başladılar. Hala Empresyonizm de kalan sanatçılar ise yaptıkları manzara resimlerinin ötesinde bir anlam taşır oldular. “Dışavurumculuk doğadan çok sanatçıların ve onların duyarlılıklarının tarafındadır”(Barrett, 2012: 186).

Carrol’a göre (akt. Umut,2017: 1256) “Dışavurum, kuramcısına göre aktarılan bir duygudur. Sanatçı bir manzaraya bakıp hüzünlenebilir. Sonra, manzarayı öyle bir

çizer ki izleyici de aynı hüznü hisseder. “Sanatçı hüznünü dışa vurur” demek, belli bir tarzı çizerek, izleyicisine bir hüznün hissi aktarır demektir” şeklinde anlatır. 20. Yüzyıl, genel itibarıyla sanatta zirve niteliğindedir. Sanatçılar geleneksel sanat anlayışını bir kenara bırakıp duygu yoğunluğunda işler üretmeye başlamışlardır. Aslında Empresyonizm’e karşı duran, tepki gösteren herkese Ekspresyonist denmiştir. Artık sanatçılar bir manzaranın aynısını resmetmek değil, yaptıkları resimlere duygu ve his eklemek istiyorlardı. Anlatılmak istenen resimde görünen objenin, manzaranın başka bir anlamı olduğuydu. Asıl anlam resmin, tiyatrunun, edebiyatın, şiirin ötesiydi. Görünenin dışındaki görünmeyen, sanatçının esere yüklediği anlamdı. Kasimir Edsçmid’e göre (Richard, 1974: 10) “Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır” şeklinde anlatmıştır.

O yıllarda Almanya’da sadece resim sanatı değil sinema, edebiyat, tiyatro gibi sanat dalları da dışavurumun etkisi altına girmiştir. Sinema¹ da tiyatroya özgü yöntemlerden kurtulup, kendine özgü yöntemleri denemiştir. Richard’a göre (1974: 10). “Doktor Kaligari’nin Odası (1919) ve Sabahtan Geceye (1920) adlı filmlerin değeri, sinemanın sanatsal dışavurumla kullanılmasıdır” şeklinde yazmıştır. Fakat yine de Ekspresyonizm kelimesi resim sanatında daha fazla yaygınlaşmıştır ve böylelikle dışavurumcu sanatı kapsamı altına almıştır. Sanat eserinin türü ne olursa olsun sanatçının hayal ürünüdür. Sanatçı yaşadığı olayları kendi bakış açısına göre içselleştirir ve eyleme dönüştürür.

Ridley (1997: 269) makalesinde; “dışavurumların tekniği olmayan herhangi bir etkinlik olduğundan bahsetmektedir”. Dışavurumsal resim anlayışının da temelinde 20. Yüzyılda sanatçıların belirli zorluklar yaşaması ve duyguların ön plana çıkması olmuştur. Dolayısıyla sanatçılar iç dünyalarındaki yaklaşımı herhangi bir anlatım türüne kayıtlı kalmaksızın deneysel ve kavramsal olarak ele alıp aktarmışlardır. Resim sanatının doğuşundan itibaren duygular vurgulanmıştır fakat

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=gDOK8F0IV7g>

en belirgin olduğu dönem Ekspresyonizm olmuştur. Bu akım ile birlikte sanat eserleri kişiden kişiye değışen yorumlarla tanışmıştır.

Ekspresyonizm, çoğu zaman Primitizm kelimesiyle yan yana gelir. Primitizm yani ilkel sanat veya halk sanatı isimleriyle de karşımıza çıkar. 20. Yüzyılın başlarında endüstrileşme, kentleşme, hızlı gelişmeye karşı duran pek çok sanatçı Primitif sanatçı olarak adlandırılmıştır. Primitif sanatçılar, Dışavurumcu resamlara ilham kaynağı olmuştur. Başta Afrika olmak üzere, sınıfsız toplum olma özelliğini kaybetmemiş toplulukların yaşadığı coğrafyalarda Primitif sanat etkili olmuştur. “Primitizm, kısaca modern olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiğı bazı dinamiklere karşı tavrın ifadesidir. Primitif sözcüğü ket vurulmamış her türlü ifadeyi, örneğin çocukların veya akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsar” (Antmen, 2016: 35). Pablo Picasso’nun bilinen eserleri arasında olan Avignonlu Kızlar, modern ile primitifi birleştiren bir eser olarak değerlendirilir. 20. Yüzyılın başında sanatçılar panayırarda, müzelerde Primitif olarak adlandırılan kaynaklarla karşılaşmalarının, Batı sömürsünün bir sonucu olduğunu iddia ederler.

20. Yüzyıl önemli değışikliklerin yaşandığı bir dönemdir ve sanat dalları arasından en belirgin akım da Ekspresyonizm olmuştur. Endüstri kentlerinin oluşmaya başladığı ve insanların toplumsal hayatlarında zorluk çektikleri bir dönem olmuştur. Sanayileşmenin, toplum üzerinde yaratmış olduğu bunalım ve gelecek kaygısı duygu birikimlerine sebep olmuştur. Bu sebeple sanatçılar huzuru iç dünyasında aramaya başlamışlardır. İç kapanan sanatçılar bu psikolojik bunalımı bir şekilde dışarıya aktarmaya çalışır ve acının, hüznün resmi ortaya çıkmış olur. İşte bu noktada sanatçı, doğanın ve nesnenin güzelliğinden öte, onun ardındaki anlamı aramaya başlamıştır. “İç dünyalarında umduklarını bulamama yüzünden uğradıkları hayal kırıklığı, onları psikolojik olarak güzel biçimli figür ve doğa anlatımından uzaklaştırıyordu” (Turani, 1998: 84).

Almanya’nın siyasi çalkantıları ve ekonomik düzensizlikleri zamanla Ekspresyonizm’i doğurmuştur. Morpa Genel Kültür Ansiklopedisine göre (2011) Ekspresyonistler ordu, ataerki aile ve imparatorluk gibi kurumların yerleşik

otoritesine karşı çıkararak, toplum dışına itilmiş yoksulların, ezilmişlerin, akıl hastalarının, sokak kadınlarının ve eziyet edilen gençlerin yanında yer almışlardır.

Ne kadar Ekspresyonist eser varsa o kadar Ekspresyonist anlatım vardır. Yani Ekspresyonizm öznel, subjektif bir tavidir. Subjektif nesnelerin görünüşüne değil, bireyin duygu ve düşüncelerine dayanan, kişiden kişiye farklılık gösteren anlatım türüdür. Yani sanatçının yaşadığı duyguları, izleyicilere aktaran bir anlatımdır. Burada asıl önemli olan sanatçının duygularıdır. İzleyici de bu aktarımdan, farklı hayatlara, hayal güçlerine şahit olur ve sanatçının hislerini anlar bir tür kendini ifade etme biçimidir. Zamanla sanatçının kişiliği ve ruh hali eser de aranır olmuştur. Eugene Veron bu anlatımı, duygunun dile getirilmesi olarak tanımlar ve sanatçının bir dahi olduğunu, eserin şiddetli ve derin etkisinin, yaratıcısının kişiliğinde bulunduğunu belirtir (Ötgün, 2009: 161) şeklinde dile getirmiştir.

Subjektif sanat anlayışına göre ‘‘ Sanat, sanatçının duygu ve yaşantısı, hayal gücünün özgür yaratımının ifadesidir. Croce ve Hegel sanatı yaratmanın özünde bulurlar. Estetik yaşantı özerk bir alandır, buna göre sanat yapıtı da kendine özgü nitelikleri olan ve bu nitelikler aracılığıyla kavranabilecek bir gerçekliktir’’ (Ötgün, 2009: 162).

Sanatçı artık izleyicinin eseri beğenip beğenmemesini düşünmez, izleyiciyle olan bağını koparır. Tek amacı görünen dünyanın aynısını yapmak değil, kendi bakış açısıyla gördüğü dünyayı, kendi hislerini ve düşüncelerini ortaya koymaktır. Sanatçı merkezli anlatım türünde psikanalist eleştiri ve ruhsal eleştiri önemli bir yer kaplar. Psikanalitik eleştiri 19. Yüzyılın sonlarında ve Sigmund Freud tarafından ortaya çıkmıştır. Freud sanatı hayal kurmanın bir ürünü olarak görür. Şöyle açıklar: İnsanın yaşam karşısında bazı istekleri vardır. Fakat yaşadığı topluma uymak zorunda olduğu için bu isteklerini gerçekleştiremez, dolayısıyla bunları bastırır. Bu yüzden ulaşamadığı bu isteklere hayal kurarak elde eden birey arzularını hayal dünyasıyla tatmin eder (Ötgün, 2009: 163) şeklinde anlatır. Ona göre sanatçı, sanat eseri aracılığıyla, izleyicisine düşüncelerini aktarır ve her eser biriciktir.

‘‘Ekspresyonistlerde önemli olan, Ekspresyonistlerde olduğu gibi aldatıcı görünüş değil, aksine Kirchner’in dediği gibi çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır’’ (Turani, 2012: 57). Ruhsal eleştiri ise,

psikanalitik eleştiriyile çok benzer. Tek farkı sanatçının eserinde anlatmak istediği imgeleri irdeleyerek, sanatçının kişiliğini, karakterini ortaya çıkarmaktır. Sanatçının eserinin, kişiliğiyle arasında mutlaka bir bağ olduğunu savunur. Gombrich (Ötgün, 2009: 164) bu eleştiri türünü şu şekilde açıklar; “ yapıtaki biçimsel düzen, oran ve denge, çizgiler ve renklerin duygusal değerleri, sanatçının kişiliği aracılığıyla yapıta nasıl yansıtıldığını inceler” demiştir. Dışavurumcu Manifesto İlkeleri’nde de şu şekilde anlatılır: “Dışavurumculukta ruhsal enerji her zamankinden daha yoğun olmalıdır. Dışavurum ve ruhsallık yerinde bir ikildir. Hele bir de tek ruhun değişken dürtüleri demek, dışavurumcu sanatta biçim çeşitliliği demektir” şeklinde bahsedilir. İlkeler şu şekilde devam eder;

Endüstriyel kapitalizm ahlak dışıdır. Mekanik hesapları düşler. Niceliğin, niteliği bozmasına şiddetle başkaldırır. Bunlar üzerinden günlük yaşamı eleştirmeye devam eder. Savaşa tepki duyulan dışavurumculukta, savaş, reddedilmez bir gerçekliktir de. Dışavurum, bir anlamda görünmez dürtülerin temsilidir. Dış gerçekliklere endişe ile yaklaşılmalıdır. Şüphencilik ise dışavurumun her şeyidir. İnsanın, etrafındaki doğayla paradoksal bir ilişki kurması önemlidir. Bu ilişki, düşünsel olanın genleşmesini sağlar.

2. SANATTA DIŞAVURUMCU ANLATIM TÜRLERİ

2.1. FİGÜRATİF ANLATIM

1960’dan itibaren resim sanatında zihinsel ve kavramsallık yerini duygular ve ifadeye bırakmıştır. Modern sanatın ötekileştirdiği figüratif ifade 1980 yılında Dışavurumculukla birlikte yeniden gündeme gelmiştir. Eski figüratif ressamalar yeniden keşfedilmiştir. “1981’de Londra, Kraliyet Akademisinde açılan sergide farklı pek çok sanatçının figüratif yapıtlarına yer verilmiş, Picasso’dan Francis Bacon’a, Auerbach’tan David Hockney’ye uzanan bir çizgide figüratif resmin geri dönüşü büyük bir heyecanla kutlanmıştır” (Antmen, 2016: 265).

Figüratif resim anlayışında resimsel biçimleme soyut resimdeki biçimleme mantığıyla tam terstir. Soyut resmin yapısında doğadan bir izlenim yokken, yeni bir boya etkisi, doğaya bakış şekli ve onu değerlendirme görüşünü de başlı başına değiştirmiş yeniden yorumlamıştır. Soyut resim tarzında yeni resimsel anlatım

şekilleri nasıl ki Batı da figüratif resme devam edenleri etkilediği gibi bizim ressamlarımızı da etkilemiştir.

Soyut sanat başlangıcından bugüne kadar birçok avangard sanat akımıyla bağlantılı bir şekilde ilerlemiştir. 1907’de başlayan Kübizm, 1910’da Fütürizm, 1911’de Ekspresyonizm, 1913’de Süprematizm, 1914’de Konstrüktivizm, 1916’ da Dada hareketi, 1918’de Pürizm ve 1923’de Sürrealizm gibi sanat akımları ile yarış içinde yüzyılı tamamlamıştır. Soyut sanatla beraber figüratif anlatımın da başvurduğu araç gereç ve anlayışlar farklılaşmış olup, tuvalde alışık olunmayan biçimler, renk lekeleri ve ışık arayışları, yeni espas denemeleri figüratif anlatımla birlikte resim sanatına girmiştir.

2.2. SOYUT ANLATIM

Soyut Dışavurumculuk, Clement Greenberg’in anlatımıyla resimsel soyutlama, 1940 yılının ortalarında New York’da ortaya çıkmıştır ve ilk Amerikan sanat akımıdır. Hit’lerin hakimiyetinde ki Avrupa’dan Amerika Birleşik Devletleri’ne göçen sanatçıların etkilerini yansıtan akımdır. Yaşanan psikolojik problemler sanatsal durumu da etkisi altına almıştır. Soyut Dışavurumculuk toplumsal ve siyasal olayların, yoğun bir şekilde yaşandığı zamanlarda ortaya çıkmıştır. Soyut resim arınmanın, yalınlığın resmidir, her türlü fazlalıktan, nesneden, heykelsilikten kurtulmanın dışavurumudur. Sanatçılar eserlerinde, figürü ve nesneyi reddedip sadece renk ve şekiller kullanarak kendilerini ifade ederler. Farklı teknikler ve ifadeler birlikte kullanılır. Oswald Herzog Der Sturm dergisinde soyut dışavurumculuğu şu şekilde tanımlar: Soyutlama tinsel düzeyde elde edilen şeyin fiziksel biçimlenişidir. Soyut dışavurumculukla nesneler yaratılır, ama başlangıç nesneyle değildir, özneyledir. Nesne, özdeksel dışavurumculukta görünüşe katkıda bulunur. Arınmışlığı ve yoğunluğu için gerekli olmayanı yadsıyarak öznenin özünü damıtır (Richard, 1984: 11) şeklinde anlatır.

Bu akım şekli genelde Willem de Kooning tarafından 1940 yılının sonu ve 1950’li yılının ilk zamanlarında başladığı kabul edilebilir. Modern resim üzerine kafa yoran Greenberg ise 1950’linin sanatının geçmiş sanatın devamı olduğunu savunur.

2.3. LİRİK ANLATIM

Lirizm, sanatçıların içinde yaşamış olduğu heyecan, öfke, sevinç gibi duyguları, kendilerini yakın hissettiği sanat dalıyla dışavurmalarıdır. Lirik soyutlama 1970’lerde gelişen bir akımdır ve soyut dışavurumculuğun son akımı sayılabilir. Antmen (2016: 151) Taşizm’i ‘’ (Fransızca anlamı lekecilik) bazen Art Enformel olarak adlandırılan, Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür lirik soyutçuluktur’’ olarak değerlendirmektedir. Kübizm’e karşı çıkan bir akımdır, daha lirik ve güdüsel bir soyut sanat anlayışını benimsemişlerdir. Taşizm terimi ilk kez 1951 yılında Fransız eleştirmenler tarafından ortaya atılmıştır. Ressam Michel Tapie tarafından yazılan, Un Art Autre (Başka Bir Sanat) adlı kitabında da Taşizm kelimesi tüm dünyaya duyurulmuştur. II. Dünya Savaşı’ndan sonra Taşizm yerine Paris Okulu diye anılırlar. Bu akımın sanat anlayışı Wikipedia (2009) ‘’ani fırça darbeleri, damla ve lekelerle özdeşleştirilmiş ve bazen hat sanatını andıran bir kimliğe bürünmüştür. Bu akımın önemli temsilcileri arasında Jean Dubuffet, Pierre Soulages de Stael, Nicholas de Stael, Hans Hartung, Serge Poliakoff ve Georges Mathieu gibi sanatçılar bulunmaktadır’’.

Sonuç olarak ise ‘’ sanatın başkentini Paris’ten New York’a taşıyan bu kuşak Amerikan sanatçıları, uzun bir süre uluslararası sanat ortamının egemen biçimi olarak gündem de kalmış, 1960’lı yıllarda anti-modernist tavırların ortaya çıkmasıyla geçerliliğini yitirmiştir’’ (Antmen, 2016: 151).

3. AKIM OLARAK DIŞAVURUMCULUK ve AKIMI DOĞURAN ETKENLER

3.1. SOSYAL-POLİTİK ETKENLER

Ekspresyonizm, sosyolojik olarak dram kelimesiyle yan yana gelir. I. Dünya Savaşı’nın izlerinin devam ettiği bu hüznü dolu ortamında sanatçılar ifade kullanımlarını daha baskın bir şekilde aktarmışlardır. Bu süreçte dünyayı metalaştıran endüstrileşme, makineleşme vb. gibi sistem dayatması olan unsurlara, sosyalizm, pozitivizm gibi halkın yanında olan düşünce anlayışları karşı durmuştur. Ekspresyonizm akımının savaştan ve sistem dayatması olan unsurlardan bunalan Almanya’nın, huzursuzluk sonrası yenilik ve huzur arayışları sonucunda çıktığını

görürüz. ‘‘Almanya’da Birinci Dünya Savaşının yarattığı yıkım ve buhranın ertesinde gerçekleşen Kasım Devrimi, bir yıl önce Rusya’da yaşanan Ekim Devrimi gibi, sanatçıların radikal bir toplumsal dönüşümün ön saflarında birleşmeye çalışan hareketlere esin verir’’ (Molzahn, akt. Artun, 2015: 106). Bu bağlamda Ekspresyonizm Almanya’da savaş nedeniyle yaşanan politik istikrarsızlık ve sanayi çağının anlamsızlaştırdığı hayata karşı bir isyan akımı olarak doğmuştur.

3.2. BİLİM VE TEKNOLOJİ ALANINDAKİ GELİŞMELER

Sanatçılar teknolojinin gelişmesine, makineleşen topluma karşı çıkmışlardır. ‘‘Sanatçılar mantık ve mekanik olanı reddetmişlerdir. İnsanlar mekanikleşmekten ve otomatikleşmekten, aşırı düzenli ve standartlaşmış bir hayata sahip olmaktan korkmaktadırlar’’(Gombrich, 1997: 613). Çünkü insanlar Almanya’nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının acısını çekiyorlardı. ‘‘Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin, yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu’’ (Richard, 1984: 19). Endüstriyel yaşamın oluşturduğu dünyaya uyum sağlayamayan, kendi iç dünyasına kapanan ve sessizlik içerisinde yaşamaya karşı bir tepki doğmuştur. Bu insanın içeriye dönük yaşamasına karşı bir isyandır ve bu isyan sanata yeni bir akım, yeni bir hayat görüşü ve yeni bir konu getirerek Ekspresyonizm ortaya çıkmıştır.

3.3. FELSEFİ PROBLEM VE SÖYLEMLER

Sanat eserinde dış dünya, dış gerçeklik anlatılsa bile bu eser, sanatçının gözünden, hislerinden doğarak bizim karşımıza gelmiş bir eserdir. Önemli olan sanatçının gerçekliği izleyiciye aktarması değil, sanatçıda hissettirdiği duyguları aktarmasıdır. ‘‘Laagbehn’e göre: Aristoteles insanı politik hayvan olarak adlandırmıştır. İnsanın tek varlığı sanat diyen Schiller’e göre insan sanatsal bir hayvandır. Yunan şairinin ve Alman şairinin düşüncelerini birleştirecek olursak, insan sanatsal ve politik bir hayvandır’’ (Langbehn, akt. San, 2003: 80). Anlatımcı sanat kuramına göre sanat duyguların anlatımıdır. Bu kurama baktığımız zaman

Aristoteles'in katharsis kavramıyla bağlantılı olduğunu görürüz. Katharsis, sözcük anlamıyla arınma veya temizlenme olarak bilinir. "Aristo'nun açıklamasıyla katharsis ile sanatçı; acıma, korku ve dehşet uyandıran bir dizi olaylar aracılığıyla içimizi yatıştırır, bizi tutkularımızdan ve duygulardan arıtır" diyerek kelimeyi açıklamıştır.

Henri Bergson ve Friedrich Nietzsche Ekspresyonizm'i etkileyen iki önemli düşünürdür. "Sanatçının temel iç duygusu, sanata fakat daha çok da sanatın anlamına, yani hayata yönelmişti"(Eroğlu, 2018: 35). Nietzsche kendi karakterine üslup vermesini de sanat olarak görür. Ona göre sanat, farklı yaşam biçimlerinin işlevi ve temel belirtisidir. Onu diğer filozoflardan ayıran nokta sanatı, filozofların doğasıyla eş değer tutarak sanata temel bir rol yükler. Bergson ise şu şekilde anlatır " Eğer kendi iç dünyamıza dalarsak, eriştiğimiz nokta ne denli derindeyse, yeniden yüzeye doğru fırlatılışımız da o denli güçlü olacaktır. Filozofik intuition (sezgi) bu içsel kontak, filozofi de bu atılım" (Eroğlu, 2018: 39). Yani sanatçıların iç dünyalarında ki duyguları ne kadar derin olursa, üretmiş oldukları sanat eserleri de o denli güçlü eserler olacaktır.

4. AVRUPA RESMİNDE DIŞAVURUMCU SANAT HAREKETLERİ

Ekspresyonizm, pek çok ortak amacı ve fikirleri olan sanatçıları bir arada tutmaktadır. Sanatçılar Alman halk sanatını taklit edip, ilkel sanattan etkilenmişlerdir ve bu sanatlara ilişkin örnekler toplamışlardır. Buldukları örnekleri ve o eserlerin sanatçılarını Ekspresyonizm'in öncüsü ilan etmişlerdir. Bunlar Van Gogh, Eduard Munch, Georges Seurat, Ferdinand Hodler ve Paul Gauguin'dir. Bu sanatçılar Ekspresyonizm'in gelişmesine öncülük eden sanatçılar olarak kabul edilmektedir.

Vincent Van Gogh (1853-1890), için resim nesne ve insanlara karşı hissettiği sevgiyi anlatmanın yoluydu. Sanatçı kendi yaşadıklarını başka insanlarda da hissedince bunu resimlerine aktarmaya karar vermiştir. Kendine olan inançsızlığı, onu melankoli bir ruh durumuna sokmuştur ve bu durum bütün resimlerine yansır. Van Gogh ile ilgili çoğu bilgileri kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplardan alırız. Theo ona hayatı boyunca destek olmuş ve hep ressam olmasını istemiştir. Theo'nun yanında kalmaya başladığı zamanlar da birkaç ressamla tanışır ve resim yapmaya karar verir. Hayatı boyunca sadece bir tablosu satılır ve resimden beklediği umudu

hiçbir zaman alamaz ressam. Hayatı hep yoksulluk içinde geçmiştir. Genç yaşta vefat eder ve vefatından sonra sanatçının resimleri ünlenmiştir.

Şekil 1. Vincent Van Gogh, Sargı Kulaklı Otoportre, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 49 cm, The Courtauld Institute of Art, Londra.



Kaynak: Gaia Dergi, b.t.

Vincent Van Gogh, Paul Gauguin ile bir süre birlikte yaşamış fakat bir süre sonra anlaşmazlıklar çıkmıştır. Gauguin ile bir tartışmasının sonunda kulağını kesmiş, hastane de tedavi görmüştür. Tedavisinin hemen ardından Sargı Kulaklı Otoportre'sini (1889) yapar. “Van Gogh’un bir ressam olarak yaşadığı dramın ipuçlarını daha çok üslubunda, çizgileri kullanışında ve renkleri kendine göre seçip yoğunluğunda buluyoruz” (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013: 144-146).

Kesik kulağını bir sargı bezi ile gizlemiş, birbirine yakın ve boş bakan gözleri itiraflarının en gerçeği ve en samimisi olmuştur. Theo’ya yazdığı bir mektupta bu portre için, ‘yaşayan bir ölüye benziyorum’ diyordu (Altuna, 2013: 267). Bu olaydan sonra sanatçı akıl hastanesinde yatmış ve burada geçirdiği süre içinde 200’e yakın tablo ve birçok desen yapmıştır. Sanatçının 1885 yılında Nuenne’de yaptığı Patates Yiyenler tablosu Ekspresyonizm’in öncüsü olan yapıtlar arasında gösterilmektedir.

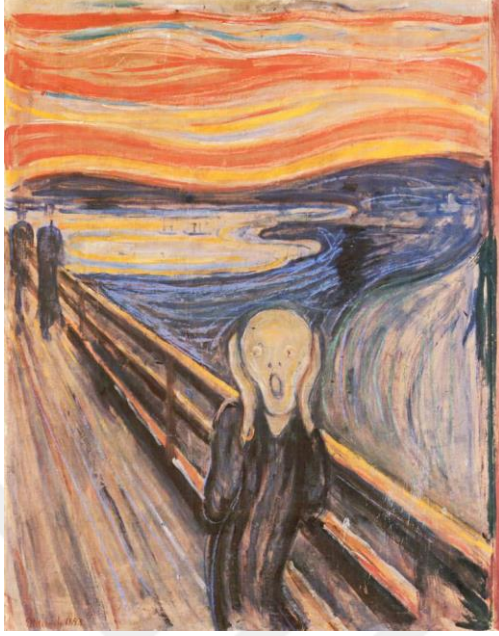
Şekil 2. Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82 cm x 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Kaynak: Van Gogh Museum, b.t.

Sanatçı resimlerinde boyayı olabildiğince yoğun kullanır ve yeni renkler ortaya çıkarır. Sadece fırça değil, spatül veya boya tüpünü olduğu gibi beze sıkarak çalışmalar yapıyordu. Tuşlamalı, kesik fırça darbeleri vardır resimlerinde. Bazı resimlerinde hareket renkten çok ritimdir. Kıvrımlı, dairesel hatlar dikkat çekmektedir. “Sanatçı özellikle son yıllarda yaptığı resimlerde doğa taklitçiliğinden iyice uzaklaşıyor ve ruh bunalımından doğan coşkularını salt renk ve çizgilerle dile getiriyordu” (İpşiroğlu, 2012: 164). Sanatçının son resmi Buğday Tarlasında Kargalar çalışmasıdır. Karga vurma bahanesiyle tabancasını yanına alan sanatçı 1890 yılında intihar etmiştir. Ölürken son sözü ‘İstirap hiç dinmeyecek’ olmuştur (Altuna, 2013: 270).

Şekil 3. Edvard Munch, Çıglık, 1893, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91 x 73.5 cm, The National Museum, Norveç, Oslo.



Kaynak: İstanbul Sanat Evi, 1 Ocak 2015

Edvard Munch (1863-1944), resim yapmaya çok erken yaşta başlamıştır. Sanatçının ablasının vereme yakalanarak ölmesi sanatçı için derin bir yara açmıştır ve belirli bir zaman sonra resminin konuları hasta ve ölüm olmuştur. 1937 yılında dejenere sanatçı olarak ilan edilmiş ve 82 eseri toplanmıştır. Munch ölümün, gizli sevgilerin, hüznün, yalnızlığın, nefretin, korkunun ressamıdır ve resminin konuları bunları içerir. Sanatçının gözünde kadın, şeytani, acımasız bir varlıktır. Bu düşüncesinin nedeni sanatçının kişisel deneylerindeki başarısızlığı ve mutsuz iç savaşlarıdır. Alman dışavurumculuk akımının gelişmesinde önemli rol oynar. Hayatın Frizleri adlı serisinin bir resmi olan ‘Çıglık’ korku, ölüm gibi melankolik tasvirleri işlemiştir. Sanatçı bu resminde içsel çıkmazlarını ve anksiyetesini ifade eder. Günlüğünde bu resmi çizmek için sanatçının otobiyografisinde ki tecrübelerinden faydalandığı belirtiliyor. “Munch’un sanatının, hem duruluk, hem de acılıkla yoğurulmuş olan bu içten gelen çılgılığı, kendine açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi”(Richard, 1984: 29). Sanatçı aynı zamanda Ekspresyonist sanatın gelişmesinde tahta oymacılığına da katkı sağlamıştır.

Sanatçı ilerleyen yaşlarında özellikle kendi iç dünyasına yönelip, duygu ve hislerini anlamaya çalışmış bu durumu da ‘verebileceğim tek şey tablolarımdır, onlar olmadan ben hiçbir’ şeklinde kendini anlatmıştır. Çılgık resmi, modern çağda hayvanların ve insanların hissettiği psikolojik acıyı yansıtmaktadır. ‘‘Özellikle Van Gogh ve Munch’un Kuzeyli Modern Eserleri Ekspresyonist üslubun meydana gelmesine yardımcı olmuştur’’ (Turani, 2012: 578).

4.1. DİE BRÜCKE (KÖPRÜ GRUBU)

1905 yılında Almanya’nın Dresden kentinde toplanan dört mimarlık öğrencisinin kurmuş olduğu bir gruptur. Bu grubun kurucuları Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rotluff, Fritz Bleyl ve Eric Heckel’dir. Daha sonra gruba katılan ve eserler üretenler olmuştur. Grubun adı Nietzsche’nin hedef değil, köprü olmak gerek sözünden yola çıkarak eski ve yeni biçimlenen sanat arasında köprü olmak amacıyla Nietzsche tarafından verilmiştir. 20. yüzyılın ilk manifestolu akımıdır. Grubun amacı ‘‘Bir manifestoyla yola çıkmış olmalarına rağmen biçimsel anlamda belirli bir ilkeleri bulunmayan grubun en önemli özelliği, yeni bir sanat arayışını bir tür misyona dönüştürmektir’’ (Antmen, 2016: 37).

Grubun sanatçıları özgürlükçü, devrimci ve yenilikçi ilkeleri gruba çekmek istiyorlardı. Daha sonradan gruba Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müller ve 1906’da Cuno Amiet, Finli Axel Gallen, 1911’de Bohumil Kubista gibi isimler de katıldı. İlkel sanat da Die Brücke sanatçıları için ilham kaynağı olmuştur. Tüm bu sanatçıların resimlerinin konusu günlük yaşamdı. Çalışmak için seçtikleri yerler yük istasyonları yakınındaki atölyeler, göl kıyıları olmuştur. Bu grubun resimleri genellikle doğa görüntüleri, sokaklardaki günlük yaşamdan görüntüler mesela bir kasap dükkanından kesit, portreler ve çalışmış oldukları atölyeden görüntülerdir. Die Brücke ile birlikte tahta baskı oymacılığı da yeniden hayat kazanmıştır. Günümüzde çağdaş sanatın bir anlatım biçimi olarak kullanılmasını sağlamışlardır. Yanı sıra, yeni bir baskı resim tekniği olan litografi (taş baskı), tahta baskı kadar eski bir geleneğe sahip olmasa da, Almanya’dan kısa sürede bütün dünyaya yayılarak gelenekselleşmiştir. Çalışmalar parlak renkli ve yalın üslupla resmedilmiştir. Resimler doğrudan doğruya yaşam ve deneyle doldurulabilecek nitelikteydi.

‘Yaşam ve sanatı bir uyum içine sokmak için tümüyle naif ve saflığı bozulmamış bir gereksinimden’ (Kirchner, akt. Richard, 1984: 32) kaynaklanıyordu.

Şekil 4. Ernst Ludwig Kirchner, Marzella, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76 x 60 cm, Museum of Modern Art, İsveç.



Kaynak: Wikipedia, 1 Ekim 2016

Kirchner'in 1909 da yapmış olduğu resim, iç mekanda çıplak bir genç kızın önden görünüşüdür. Vücut rengi soğuk renk tonları, arka plandaki sarı alan ise sıcak tonlarla dikkat çeker. Kullanılan renkli kontur çizgileri modeli arka plandan ayırarak göz önüne getirir. Sanatçının kendine özgü bir kontur anlayışı vardır bu da genelde kopuk ve kırık bir tavrı ortaya koyar. Kirchner, Nazi döneminde dejenere olarak kabul edilen bir sanatçıdır. Tahminlere göre sanatçı bu resmi yaptığı yıllarda Moritzberg göllerinin etrafında yaşıyordu ve resmi yapılan genç kız orada tanıştığı bir sirk sanatının dul kızıdır.

Kirchner'in o yıllardaki yapmış olduğu resimler, insan ve doğa arasındaki uyum arayışının anlatımıdır. Figürün bakışları, genç oluşu ve yüzü dikkate alındığında esrarengiz bir olgunluk ortaya çıkmaktadır. Bu resim öznenin ruhunu yakalamaya çalışan grup sanatçıları açısından hızlı bir eskiz tekniğinin örneğidir. Kirchner için insan figürü sanatın merkeziydi. Sanatçının figür resimleri yapmasında

ki amacı ifadeyi en güçlü şekilde figürlerde sergilemekti. Resimlerinde figürü güzelleştirmek için bir çaba sarf etmez hatta aksine çirkinleştirir ve ifadeyi ön planda tutar. Kirchner, Die Brücke grubunun kurucusu olup aynı zamanda da grubun dağılmasına sebep olan kişidir.

Şekil 5. Karl Schmidt Rottluff, Rosa Schapiro'nun Portresi, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84 x 76 cm, Brücke Museum, Berlin.



Kaynak: Karl Schmidt Rottluff, b.t.

Karl Schmidt Rottluff'un içe kapanık bir yapısı olduğu için grubun kurucularından olmasına rağmen, grubun dışında kalmayı tercih etmiştir. Doğa ve kent yaşamı resimleri yerine, insan figürü ve ölü doğa resimleri yapmıştır. Yaptığı birçok eser arasından Rosa Schapiro'nun portresini ön planda tutar. Resimlerinde bütünlüğü sağlamak için kuvvetli fırça darbeleri kullanmıştır. Resmin bazı kısımlarında tuvalin kendi beyazlığı görünürken biçimler büyür ve kontur oluşmaya başlar.

Sanatçı Berlin'e taşındıktan sonra orada Kübizm ve Fütürizm ile tanışır böylece üslubu da değişir. Grubun içerisinde ilk kişisel sergisini açan ressamdır. Nazilerin iktidara gelmesiyle yoz sanatçı olarak ilan edilir ve resimlerine el konulur.

Şekil 6. Erich Heckel, Sahilde Yıkananlar, 1913, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 38.5 x 49.5 cm, Museo Nacional Thyssen, Madrid.



Kaynak: Thyssen – Bornemisza Museo Nacional, b.t.

Erich Heckel, hayatı boyunca birçok yer gezip ikamet değiştirdiği için yapmış olduğu bu seyahatler onun sanatına yalınlık kazandırır ve Avrupa'daki öncü sanat akımlarını görme fırsatı bulmuştur. Bunlar Heckel'e kişisel olarak özgünlük kazandırır. Birbirinin içinden geçen renk alanları, yoğun aynı zamanda da sakin kompozisyonlar oluşturur.

Sanatçı doğa ve kent görüntüsünün yanı sıra çıplaklar, konser salonu, banyo yapan figürler içeren resimler yapmıştır. ‘‘Özellikle ‘Banyo Yapanlar’ serilerinde arkadaşlarıyla birlikte bir ortak üslup ortaya koymuşlardır’’(Eroğlu, 2018: 53). Sanatçı akıl hastanesi ve sirk resimleri yapar. ‘‘Figürlerinde savaş öncesinin huzursuzluğu, doğa çalışmalarında ise iç huzuru söz konusudur’’(Eroğlu, 2018: 53). Diğer sanatçılarda olduğu gibi Heckel'in de resimlerine Naziler tarafından el konulmuştur.

Şekil 7. Fritz Bleyl, 1906, 120 x 96 cm, Die Brücke'nin Afişi



Kaynak: Reddit Sanat, b.t.

Fritz Bleyl grafik tasarım da uzmandır. İlk Die Brücke'yi tanıtmak için yapmış olduğu poster. Ancak 184 tarihli Ulusal Ceza Yasası Pornografisi'ne göre polis tarafından gösterimi yasaklanır. Sanatçı grubun bütün sergi ve projelerine aktif olarak katılır. Ancak hayat tercihi yaparak 1907 de gruptan ayrılır ve yaşamına bir mimar olarak devam eder.

“Die Brücke grubunun önce Dresden’de sonra Berlin’de açtığı sergiler, gerek resimlerinin zaman zaman erotik içeriği gerekse şiddetli, ham dışavurumcu üslubu nedeniyle Almanya’da döneminin en cesur sanatsal atılımı olarak nitelendirilmiştir”(Antmen, 2016: 37). Die Brücke kendiyile aynı zaman da aktif olan Fovizm akımı ile benzerlik gösterir. Fovlardaki renk ve biçim kullanımı plastik eğilimler taşıırken, Die Brücke için bu kavramlar ruhtaki aşırılığın ifadesidir. Her iki

sanat anlayışı da her daim parlak ve canlı renkleri seçerler böylelikle sembol ve duygusal olan tarafı abartarak ön plana çıkarmış olurlar.

Die Brücke içinde bulunduğu zaman içerisinde sanatçılar tavırlarını, kişiliklerini geliştirir ve bir grup adı altında birleşmenin içsel olarak gereğinin kalmadığını düşünürler. 1913 yılında Die Brücke dağılır. Sanatçılar bir gruba bağlı kalmaksızın özgün çalışmaya devam ederler. “ Ancak onları birbirlerine bağlı tutan şey, sanatta olduğu gibi, insan ilişkilerinde de birlikte yaşadıkları mutlak doğruluk, kararlılık ve sorumluluk ilkesidir” (Richard, 1984: 33).

Turani (2012: 578) ise; 1913'te Kirch-ner'in Brücke'nin tarihçesi üzerine yazdığı bir yazıdan çıkan anlaşmazlıktan dolayı grubun dağıldığını belirtmektedir.

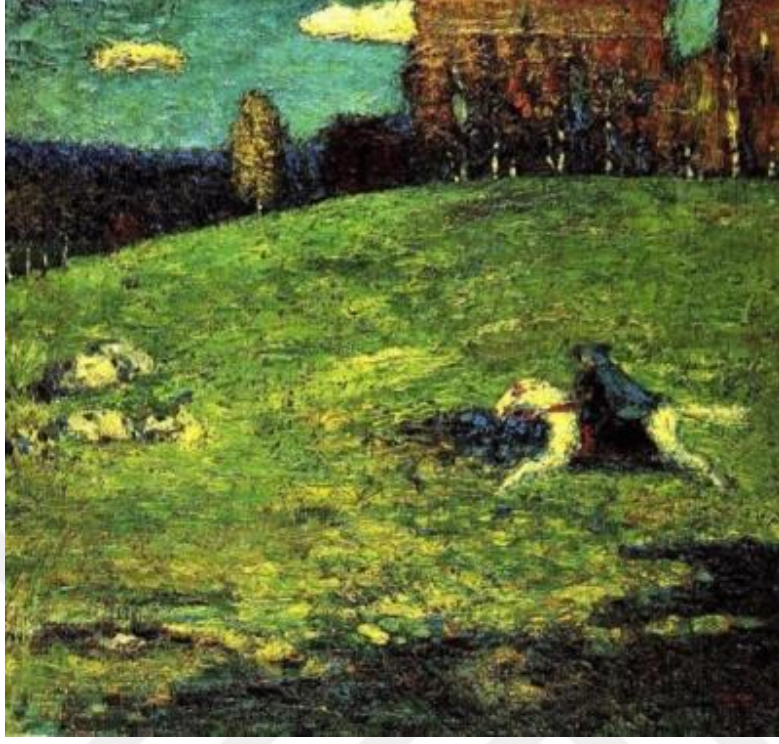
4.2. DER BLAUE REİTER (MAVİ ATLI GRUBU)

1909 yılında Münih'de Yeni Sanatçılar Birliği adı altında bir grup kuruldu. Kurucuları, genç avangard sanatçılar, Vassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Adolf Erbslöh, Gabriele Münter ve Alexander Kanoldt'du. Bu birliğin temel amacı uluslararası olmaktı. Sanatçılar programlarında şu şekilde açıklama yapar:

Biz sanatçının dış dünyadan, doğadan aldığı izlenimlerden ayrı olarak kendi iç dünyasından sürekli olarak deneyler topladığı düşüncesinden yola çıkıyoruz. Tüm bu deneylerin karşılıklı yorumlanması dışavuran, varoluşu belirgin olarak ortaya çıkarmak için herhangi ikincil bir şeyden arındırılmış sanatsal biçimleri aramak, kısaca sanatsal bir bireşime ulaşmak bizce, bugünlerde gittikçe daha çok sanatçıyı birleştiren bir bayrak olmalıdır (Richard, 1984: 33).

1910 yılında grubun açmış olduğu sergi de amaçları olan uluslararası görünüş dikkat çekmekteydi. Ancak 1911'de birlikte çatlaklar oluşmaya başladı, birlik üyelerinin soyut resme sıcak bakmaması sonucu Kandinsky aynı yılın Aralık ayında birlikten ayrıldı, Franz Marc ve August Macke ile bir olup Der Blaue Reiter grubunu kurdular. Grup adını “Kandinsky'nin atlara olan sevgisinden, Marc'ın da ruhani bir renk olarak nitelendirdiği maviye duyduğu sevgiden alır. Ayrıca Kandinsky'nin erken dönem resimleri arasında ‘Mavi Süvari’ (1903) başlıklı bir resmi de bulunmaktadır” (Antmen, 2016: 38).

Şekil 8. Wassily Kandinsky, Mavi Süvari, 1903, Karton Üzerine Yağlı Boya, 21.7 x 25.6 cm, Özel Koleksiyon, Zürich.



Kaynak: Wassily Kandinsky Özel Koleksiyon, b.t.

Der Blaue Reiter'in özelliği de resim ve müzik arasındaki ilişkiyi aynı anda kullanmaktır. Renklerin müzikal, simgesel özelliklerine ve plastik sanatlara odaklanmışlardır. Kandinsky bu özellikleri göz önünde bulundurarak ilk Soyut Dışavurumcu resimlerini yapmaya başlamıştır. 'Mavi Süvari' de Köprü Grubu gibi Naturalizm'e, İzlenimciliğe ve Realizm'e karşıdır. Her iki grubun da kaynakları aynıdır fakat bu iki grubu birbirinden ayıran kısım Der Blaue Reiter'in figürden çok Soyut Dışavurumculuğa yönelmesidir. "Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tem tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir" (Richard, 1984: 34).

Kandinsky soyut resmin babası, öncüsü olarak bilinir. Sanatçı, resim sanatının da müzik kadar özgür olması gerektiğine ve sadece etrafta görünen nesneleri taklit etmenin ötesinde olduğuna inanır ve bu düşünce üzerinden resimler yapmaktadır. Bu müzikal kavramın kaynağı ise sanatçının sinestezi hastası olması ile açıklanmaktadır. Yani bir müziğin seslerini duyduğunda veya sözlerini okuduğunda

aklında renkler canlanıyordu. ‘‘Hareket eden nesneleri betimlemeksizin bilinçli bir hareket izlenimi yaratan ilk sanatçılardan biriydi’’ (Hodge, 2013: 57).

Şekil 9. Wassily Kandinsky, Doğaçlama 21A, 1911, Tuval  zerine Yağlı Boya, 96 x 105 cm, Stadtische Galeri Lenbachhaus, Münih, Almanya.



Kaynak: Arthipo Galeri, b.t.

Sanatçı, 1911 tarihli ‘Doğaçlama 21A’ adlı yapıtını, aslında beş yaşındaki bir çocuğun yapmış olabileceğ  tahmininden yola çıkarak yapmıştır. Kandinsky,  ocukların merakından ilham alan bir sanatçıdır. I. Dünya Savaşı’nın başlamasından önce yapılan bu eser dünyanın uçurumun ucunda olduğu duygusunu uyandırır. ‘‘Yapıtları renk, çizgi ve formla ifade edilen içsel duyguları ve gerilimleri de içeren, çeşitli karmaşık meseleleri çağrıştıran sayısız entelektüel, mistik ve ruhani çağrışımlar da içeriyordu’’ (Hodge, 2013: 56). Sanatçının 1909 yılından sonraki yapmış olduğu simgeleme içermeyen resimleri üç kategoriye ayrılır. Birincisi doğadan esinlenerek yapmış olduğu İzlenimler serisi, ikincisi anlık yaptığı resimler Doğaçlama serisi ve son olarak çeşitli anlamlar içeren ‘Kompozisyonlar’ serisidir.

Şekil 10. Franz Marc, Büyük Mavi Atlar, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 102 x 160 cm, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis.



Kaynak: İstanbul Sanat Evi, 1 Ocak 2015

Franz Marc'ın 'Mavi Atlar' serisinden bir eseri. Sanatçının, eserlerinin temel esin kaynağı doğa ve hayvanlar dünyasıdır. Sanatçı Der Blaue Reiter grubunda iken sade biçimlere ve simge dolu renklere yönelmiş böylece kendince bir renk kuramı geliştirmiştir. "Sanatçıya göre mavi sertliği ve akıl yanlılığını yansıtmasıyla erkeklik prensibini, sarı neşeyi ve yumuşaklığı yansıtmasıyla dişil prensibi ve kırmızı tüm taşıdığı ağırlığıyla hayvancıl prensibi ileri sürmektedir" (Eroğlu, 2018: 67). Sanatçı hayvanların yerine kendisi koyup, o şekilde düşünmeye başlayarak hayvan resimleri yapmıştır. Analitik bir kompozisyonu tercih etmiştir. 1912 yılından sonra soyut resimler yapmaya başlar.

Şekil 11. August Macke, Atların Üzerinde Kızıldereli, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 44 x 60 cm, Lenbachhaus, Münih, Almanya.



Kaynak: Wikiart, b.t.

August Macke, Marc ile yakın arkadaştır. Sanatçı için ışığın etkisini resmedebilmek en önemli şeydir. Grubun başlıca temsilcilerindendir ve gruba katıldıktan sonra diğer arkadaşlarından etkilenmiştir. Sanatçı bahçeler, doğadan görüntüler, hayvanlar gibi konuları resmetmiştir. Resimlerinde genellikle parlak renkler kullanır. 1914 de yapmış olduğu Tunus gezisi sanatçının duyarlılığını artırmış ve biçimlerinin renkle olan bütünlüğünü tamamlamaya çalışmıştır. Işık ve renk ağırlıklı resimler yapmıştır.

Der Blaue Reiter grubu 1911-1914 yılları arasında varlığını sürdürüp sadece iki sergi açabilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve kurucu üyelerinden olan Franz Marc'ın 4 Mart 1916 yılında ölümü ve bu tarihten iki yıl sonra August Macke'nin henüz 27 yaşlarındayken 26 Eylül 1914'de cephede ölmesiyle grup tarihe karışmış, ancak Kandinsky Soyut Dışavurumcu eserler üretmeye devam etmiştir.

4.3. DIŞAVURUMCULUĞUN ALMANYA DIŞINDAKİ YAYILIMI

4.3.1. Fransa - Fovizm

Fovizm 20. Yüzyılın ilk yılları 1905 ve 1907 arasında Fransa da ortaya çıkan en kısa avangard akımdır. Fauve Fransızca yırtıcı hayvan anlamına gelir. Fovizm de Empresyonizm gibi olumsuzluktan doğmuştur. ‘‘Henri Matisse, Andre Derain ve Maurice de Vlaminck 1905’te Salon d’Automne’da hep birlikte bir sergi düzenlemiş, eleştirmen Louis Vauxcelles de bu sanatçıları, agresif fırça darbeleri, detay yoksunluğu ve doğal olmayan renk kullanımı sebebiyle ‘fauve lar’ yani vahşiler olarak tanımlamıştır’’ (Farthing, 2014: 370). Fovlar genelde boyayı tüpten çıktığı gibi çiğ, kendi rengiyle tuvale aktarmalarıyla bilinirler. Resim yüzeylerin de genellikle kontur ve renk göze çarpar ağırlıklı olarak renk. Henri Matisse grubun lideridir ve sanat anlayışıyla Kübizm, Ekspresyonizm’e yol göstermiştir. ‘‘Fovizm, eşyanın biçim ve rengi yanında optik görüntüsüyle de ilgilenmiyordu. Bu nedenle Fovlarda biçimlerin resim içinde yer alışlarından doğan derinlik ortadan kalkıyordu. İşte bu anlayışla Almanya’daki ekspresyonist (dışavurumcu) anlayış arasında, bu yönden bir bağlantı görülür’’ (Turani, 2012: 572). Bazı kaynaklara göre Fovizm bir sanat akımı olmamakla birlikte, birkaç ressamın bir araya gelerek aynı endişeleri duyarak resim yapmalarından doğan bir hareket olarak görülür.

Fovistler 1905 Sonbahar Salonu ve 1906 Bağımsızlar Salonu’nda en başarılı yıllarını yaşamışlardır. Zamanla gruptakiler dağılır ve Fovistler birer birer başlangıçtaki heyecanlarını yitirirler. Ancak Matisse, bu sanat anlayışında resimler yapmaya birkaç yıl daha devam etmiş ve şu sözüyle resimlerini anlatmıştır, bir tabloya bakarken onun neyi göstermek istediğini unutmak gerekir.

4.3.2. İtalya-Fütürizm

Fütürizm kelimesi Fransızca futurisme sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük İtalyanca futuro yani gelecek, istikbal anlamları taşır. Fütürizm kelimesinin Türkçe karşılığı Gelecekçilik demektir. Akımı başlatan İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti’dir. ‘‘20 Şubat 1909’da Paris’te Figaro gazetesinde Le Futurisme adlı manifestosunu yayımladığı zaman İtalyan şair ve ressamları arasında yeni bir anlayış

için yarış başlamıştı’’ (Turani, 2012: 605). Bu manifesto Roma Sanatı ve Eski Grek Sanatına karşı bir protestoydu. Marinetti bu manifestoyu yayınlarken gelenekçiliği ve eskiden beri sürdürülen manevi değerleri reddedip, gelişen teknolojinin dünyayı yüceltmesine yönelik çağrıda bulunmuştur.

11 Şubat 1911’de Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla ve Luigi Russolo akımın en önemli sanatçılarının imzalarıyla Fütürist sanatın ilk manifestosu yayımlanmıştır. ‘’Sanat eleştirilerine tuzu kurular demenin yanında manifesto, İtalya’nın nostaljik bir şekilde geçmişe bakmayı kesmesini, modern yaşamı kutlamasını, yaşanan sanayileşmeyi yansıtacak, uygun bir kültür geliştirip değişimi kabullenmesini talep ediyordu’’ (Farthing, 2014: 396).

Fütürizm’in temelleri Nietzsche’nin ahlaksız üstün insan ve tehlikeli yaşa sözlerine dayandırılıyordu. Fütürist resim anlayışı, boya dokularını şekil olarak birbirine karıştırmak yerine, izleyicinin görsel olarak bütünleştirebileceği küçük renk pigmentleriyle hız yanılgısı yaratmaya çalışıyordu. Fütürist ressamlar mekanik hareketleri tasvir etmeye yönelik sistematik yöntemi 1911 yılında Kübizm akımını tanıdıklarında geliştirdiler. ‘’Kübitlerden daha parlak ve canlı renkler kullandılar ve otomobil, tren, bisiklet gibi makinaları tema olarak seçtiler. İzleyicinin bakışını resmin merkezine ve dolayısıyla içine çekmeye hizmet eden kuvvet çizgileri olarak kullandılar’’ (Farthing, 2014: 397). Fütürist resim renkleri aynı anda hem ayrılıp hem birleşiyor etkisi verecek şekilde kompozisyonlarını hazırlamıştır. Fütürist sanatçılar manifestolarında kendi resimlerini koşan atın dört değil yirmi ayağı vardır şeklinde yorumlamışlardır. Çizgilerle yapılan ritmik tekrar sayesinde resimlere hareket algısı vermişlerdir. 1914 yılında grup içerisinde çıkan bazı anlaşmazlıklar ve 1916 yılında akımın öncüsü Umberto Boccioni’nin süvarilik eğitimi sırasında attan düşüp ölmesiyle akım dağılmıştır.

4.4. SOYUT DIŞAVURUMCULUK

Soyut Ekspresyonizm terimi ilk kez 1919 yılında Alman Dışavurumcuların figüratif olmayan eserlerini tanımlamak amacıyla Der Sturm gazetesinde kullanılmıştır. Soyut resim arınmanın, yalınlığın resmidir, her türlü fazlalıktan, nesneden, heykelsilikten kurtulmanın dışavurumudur. Soyut Ekspresyonizm

içerisinde üç evre barındırır bunlar, Amerikan Soyut Dışavurum Sanatı, Aksiyon Resmi ve Renk Alanı Resmi gruplarıdır. Ve içerisinde birçok sanatçı yer alır. Hepsinin üslupları farklı olsa da eserlerinde ki amaç duygusal dışavurumcu bir etki yakalamaktır. Soyut dışavurumcu sanatçılara göre, üç boyutlu işler yapmak heykel sanatının işiydi, resim sanatı yüzey üzerine derinlik algısı olmadan, sade bir anlatım olmalıydı. Bu sanatçılar Gerçeküstücülere ve Kübizm'e de çok şey borçlu olduklarını, kendilerine ilham kaynağı olduklarını dile getirirler.

“Yeni bir soyut-ekspresyonist anlatımı benimseyen bu sanatçılar, her ne kadar Soyut-Ekspresyonizmi kendilerinin bulduklarını iddia etseler de bu anlayışın Almanya'daki “Der Blaue Reiter” adlı grubun sanatçılarınca daha I. Dünya Savaşı öncesinde gerçekleştirildiği biliniyordu ve de en azından o sıralarda New York Modern Sanatlar Müzesi'nde Kandinsky'nin soyut-ekspresyonist eserleri çoktan yer almıştı”(Turani, 2012: 705).

Şekil 12. Wassily Kandinsky, Küçük Dünyalar 02, 1922, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25.4 x 21.1 cm, Musee National d'Art Moderne, Paris.



Kaynak: İstanbul Sanat Evi, 31 Aralık 2014

Soyut Dışavurumculuk 1920'lerde Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir nitelemedir. Kandinsky soyut sanatın öncüsüdür. “Rengi ve çizgiyi kullanarak madde ve ruh arasındaki çeşitliliği yansıtmayı keşfetmiştir”(Hodge, 2013: 57).

Küçük Dünyalar serisi Kandinsky'nin, sanatın içsel unsurları içine bu dönemde izlediği soruşturmaları yansıtır.

4.4.1. Amerikan Soyut Dışavurum Sanatı

II. Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'dan kaçan birçok sanatçı New York'a toplanmış ve Amerikan sanat çevresinden etkilenmişlerdir. New York, Batı Avrupa'dan gelen sanat eserleri ile müzeleri, galerileri ve tanınmış sanatçılarıyla bir anda sanatın merkezi haline gelmiştir. Amerikan Soyut Ekspresyonizminin ortaya çıkışı 1945'ten öncedir. 1948 ve 1952 yılları arasında ise bu grup tamamen tanınmış ve canlanmıştır. Bu grubun temsilcileri Hans Hofmann, Marc Tobey, Arshile Gorky ve Frank Stella'dır. Sanatçıların ortak özelliklerinden biri New York'da yaşamaları ve orada eserler üretilip sergi açmalarıdır. Hatta bunun için de New York Ekolü diye anılırlar.

Bu sanatçılar sık sık bir araya geliyor ve Avrupa sanatından farklı, Amerikan Ekspresyonizmi için ne yapabileceklerini konuşuyorlardı. "İkinci Dünya Savaşı öncesi Amerikan sanatı daha çok yerel temalara odaklanmış ve figüratifken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında gelişme gösteren Amerikan sanatının temel özelliği, soyut ve dışavurumcu olmasıdır"(Antmen, 2016: 145). Yani Amerikan Ekspresyonizmi sanat eserleri, 1930'larda üretilen sanat eserlerinden biçim ve üslup olarak farklıdır. Bu farklılığın sebebi Amerika'nın bu dönemde ki politika ve ideolojisinin de olan değişimdir. ABD hükümeti o dönemde sanata ve sanatçıya ayrıcalıklar tanıyıp, desteklemiştir. Federal Sanat Projesini (Museum of Modern Art, MOMA) üreterek birçok sanatçıya devletten maaş bağlamış ve devlet daireleri için ressamlardan eserler üretmelerini istemiştir. 1943 yılında biten projenin sonuçlarına göre on bin sanatçı kamusal koleksiyonlar için toplamda 150 bine yakın eser üretmişlerdir.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın deyimiyle (Reinhardt, akt. Antmen, 2016: 145) "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı" ifadesiyle anlatılır.

Amerikan Soyut Ekspresyonizmle hemen hemen aynı özellikleri taşıyan ama gelişemeyen bir hareket vardır. Bu Washington Renk Okulu (Washington Color

School) grubudur. Bu grup 1950-1970 yılları arası oluşan renk alanı resmiyle ilgilenen bir harekettir. Grup Washington Renkli Ressamlar adlı sergide eserlerini sergileyen ressamlardan oluşuyordu. Bu ressamlar Anne Truitt, Morris Louis, Kenneth Noland, Howard Mehring, Sam Gilliam ve Sam Francis'dir. Wikipedia (2019) Genel olarak soyut dışavurumcu kabul edilmese de işlerinin düzeninden ve farklı motive edici felsefelerden dolayı, Washington Renk Okulu ile soyut dışavurumcuların arasında birçok paralellik ortaya çıkmıştır. Hans Hofmann ve Arshile Gorky, Amerikan Soyut Dışavurumcu ressamları üzerinde etkisi olmuş ve New York Students League'de eğitimcilik yapmıştır. Hans Hofmann saf, sade resimden yanadır.

Şekil 13. Hans Hofmann, Pompeii, 1959, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 214 x 133 cm, Tate Koleksiyonu, Londra.



Kaynak: Tate Art, Eylül 2014

Hans Hofmann renk alanı resminin ilk kuramcısıdır. 'Pompeii', Geç dönem resimlerindendir. İzleyici farklı açılardan bakıp farklı yorumlar yapar, renkli birçok dikdörtgen formun bir araya getirilmesi ve renklerin boşluk hissi vermesiyle resim oluşturulmuştur.

Şekil 14. Arshile Gorky, Gizemli Savaş, 1936-37, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88 x 120 cm, Sam Francisco Modern Sanat Müzesi.



Kaynak: Wikiart, b.t.

Arshile Gorky, Picasso ve Miro'dan etkilenmiştir. 1929 yılında soyut resmi benimsemiş ve eserler üretmeye başlamıştır. ‘‘Amerikan Soyut Ekspresyonistleri arasında yer alan resimlerinin yüzeyi renkli, aydınlık fakat soyut resim öğeleriyle şiirsel bir kurguyla oluşturulmuştur’’ (Turani, 2012: 707). Gorky'nin resimlerinde siyah kontur çizgilerinin, resmin yüzeyinde homojen bir şekilde dağıldığını ve renkler parlak olsa da resimlerin de melankolik bir hava olduğunu görürüz. Gorky, Gerçeküstücülük ve Soyut Ekspresyonizm arasında köprü olarak görülen bir sanatçıdır.

Şekil 15. Marc Tobey, Ağustos'un Kenarı, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 120 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.



Kaynak: Wikiart, b.t

Tobey, Miro'nun Sürrealizm'inden etkilenen bir sanatçıdır. Çin ve Japonya da yaşamış ve buraların kaligraflerini inceleyerek etkilenip eserler üretmiştir ve bu eserler önemli galeri ve müzelerde sergilenmiştir. Tobey'in resimleri genelde küçük boyutlarda ve yüzeyleri üst üste geçmiş boysal fırça tuşlarıyla yapılmıştır. Fırçayla yazımsı çizgiler oluşturur. Sanatçı kendi üslubunu beyaz yazı diye tanımlar. Amerikan Soyut Ekspresyonizm'in sanatçıları Avrupa ile Amerikan Sanatı arasında önemli köprüdür. ‘’ Sanatçıların resimleri, özdevinimci düşüncenin yeniden canlanmasını ve daha önemlisi, gerçekleşmesini gündeme getirmiştir’’(Yılmaz, 2006: 160). Bu sanatçılar daha önce hiçbir Amerikan sanatçısının başaramadığı şeyi başarmış ve Amerika resminin taşralılığını kırmışlardır.

4.4.2 Colour Field Painting (Renk Alanı Resmi)

Renk alanı resmi, Soyut Ekspresyonizm de ikinci evredir ve geç resimsel soyutlama olarak da adlandırılır. Bu grubun başlıca temsilcileri Marc Rothko, Cliffford Still, ve Barnett Newman'dır. 1950'lerde gelişen bir gruptur, 1960'larda başka sanatçılar da gruba dahil olmuşlardır. Bunlar Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Frenk Stella, Morris Louis ve Hans Hofmann'dır. Bu sanatçıların resim anlayışı daha sadedir, genelde mitoloji, duygu, inanç gibi kavramlardan arınma ihtiyacı duyarlar. İnce tabakalı boya katmanları kullanırlar böylece tuvalin kendi dokusu boya yüzeyi üzerinden görünür, pürüzlü yüzeylerden kaçınıp daha yalın bir yüzey seçerler.

Şekil 16. Mark Rothko, 1945'ten Sonra Sanat, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207,6 x 108 x 5,7 cm, Seattle Sanat Müzesi, Seattle.



Kaynak: Seattle Art Museum, b.t.

Sanatçıların ortak özellikleri, kaynaklarını Avrupa resminden değil, Soyut Dışavurumcuların plastik önerilerinden almışlardır. Başlıca temsilcilerinden olan

Marc Rothko, başlarda gerçekçi resimler yapmıştır. Matisse'e olan hayranlığı sayesinde daha sonra soyut resme dönmüştür. Rothko'nun resimleri büyük boy tuvalerde, birkaç renk birden ve genellikle dikdörtgen şeklindedir. Rothko kendi çalışmalarını '*Benim resimlerim gerçekte birer dramdır; her bir şekil, bu dramı sahneleyen birer oyuncudur*' (Antmen, 2016: 156) şeklinde açıklamaktadır.

Sanatçının genellikle kare veya dikdörtgen boyutları tercih ettiği çalışmalarında, büyük yüzeylerde soluk renklerle anıtsal etkileri yakalamaya çalışmış olduğu söylenebilir.

Şekil 17. Clyfford Still, 1948-C, 1948, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 205,4 x 174,6 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Washington.



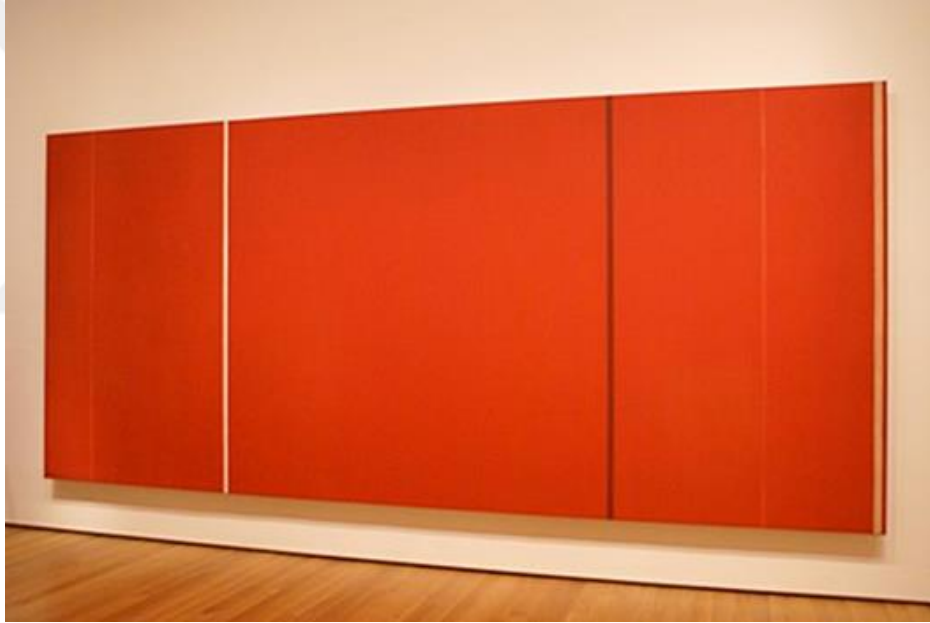
Kaynak: Smithsonian Hirshhorn Museum, b.t

Bir diğer sanatçı Clyfford Still. Sanatçının, tuvallerinde yukarıdan aşağıya doğru kayma hareketiyle düzenlediği kompozisyonları vardır. Kalın boya dokuları kullanır. Resimlerinin görünen dünyaya ait bir şey yansıtmamasını istemez. Kesik renk parıltılarıyla resimlerine yırtılmış etkisi verir. Kompozisyonları sade ve belirgin, kontrast renk alanları vardır. Genellikle dikey hareketlerle düz bir yüzey zemini

hazırlar ve kullandığı renklerin görünen dünyaya ait hiçbir şey hatırlatmasını istemez, sanatta ki amacının zamanın değerini ölümsüzleştirmek olduğu söyler.

Renk alanı resim anlayışının son öncülerinden Barnett Newman'dır. Newman'ın resimlerine yüzeyde neredeyse tek bir renk hakimdir. Seyrek şekilde kullandığı dikey çizgiler resimdeki sıradanlığı bozmaya elverişlidir. Bu çizgiler fermuar olarak tanımlanmıştır. Sanatçı bu fermuarları, eserlerini hem parçalara ayıran hem de birleştiren unsurlar olarak tanımlar. Newman'ın amacı, izleyenin resimlerinin karşısında kendi varlığını hissetmesidir. Sanatçının çalışmaları Minimalizm'e yol gösterici eserler olarak değerlendirilir.

Şekil 18. Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimus, 1950-51, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 242 x 514 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.



Kaynak: Wikipedia, b.t.

Geç resimsel soyutlamacı sanatçılar, 1943'te ortak olarak yaptıkları açıklama da şunları söylerler (Antmen, 2016: 154) ‘‘Derinliksiz yüzeylerden yana olmamız, derinlik yanılsamasını aşarak hakikati göstermek çabamızdan kaynaklanmaktadır’’. Soyut dışavurumcuların estetik dışı tavırları belli bir süre sonra değişmiştir. Galeri ve eleştirmenlerin bu tavrı benimsemesiyle birlikte, estetik içi bir tavır haline gelmiştir.

4.4.3. Action Painting (Aksiyon Resmi)

Aksiyon, eylem resmi (Action Painting) Harold Rosemberg'in koymuş olduğu bir tanımdır. Art News adlı derginin Aralık sayısında, 1952 yılında Harold Rosemberg '*Tuval her şeyden önce ressamların çalışmasında bir aksiyon alanı*' (Turani, 2012: 706) der ve o tarihte bu akımın adı konmuş olur.

Clement Greenberg (Turani, 1993: 55) Aksiyon resmini "'Onların varoluş mücadelesi'" olarak tanımlamıştır. 1940'lar ve 1960'lar arasında gelişmiştir. Aksiyon resminde, obje ikinci planda kalarak, hareket ön plana geçmiştir. Bu grupta çalışan sanatçılar, obje boyayarak boyanın sınırlandığını düşünerek, boyayı özgür bırakmışlardır. Yapılan çalışmalar ister figüratif, ister soyut olsun kompozisyonda ki renk ve biçimleri düzenleme, yaratıcılığa yön vermeye karşı çıkar. Eserler sadece sanatçının, kol hareketlerinden oluşmalıdır. Bu hareketler doğaçlama gelişir ve yüzey üzerinde de plansızca akıtılan, sıçratılan boya lekeleri bu doğallığı gösterir. Aksiyon resimlerinin amacı tamamen izleyiciyi yapılan çalışmanın içine katarak duyguları aktarmaktır. Aynı zaman Aksiyon Resmi, Taşizm ile de benzerlik gösterir. Bu akım sanat eserinin duvara asıldığı halini değil, onu oraya taşıyan süreçte neler yaşandığına dikkat çeker ve asıl sanat eserinin o süreçte gerçekleştiğine inanır. Böylece süreci ön plana çıkardığı için daha sonraki yıllarda gelişen Happening, Arazi Sanatı (Land Art), Kavramsal Sanat ve Fluxus'unun da temelleri Action Painting'e dayanmaktadır. En önemli temsilcisi Jackson Pollock olan diğer önemli temsilcileri Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell ve Gerhard Richter'dir.

Pollock, tuval veya çalışma kağıtlarını yüzey üzerine sererek, boyaları kol hareketleriyle döküp, akıtarak resimler yapmıştır. "'Pollock'un çalışmaları, Amerikan orta sınıf kültürünün idealleri ve niteliklerinin sanatsal bir ifadesidir'" (Şahiner, 2013: 101).

Şekil 19. Jackson Pollock çalışırken,1951. Fotoğraf: Hans Namuth



Kaynak: Phaidon Art, b.t

1930’larda figüratif resimler yapan Pollock daha sonra ilgi duyduğu Kızıldereli kültürünü ve benimsediği ressamların da etkisi altında kalarak 1940’ların başında soyut resim denemelerine başlamıştır.1948 yılında açmış olduğu sergi daha önceki tarzını terk ettiğinin göstergesidir. Sanatçı fırça veya palet kullanmaz. Elinde bazen fırça görebiliriz fakat bundaki amaç da ucu kurumuş sert fırçaları boya saçmak için kullanmasıdır, genelde boya kutusu ve sopaya benzer cisimler vardır.

Şekil 20. Jackson Pollock, Mavi Direkler: Numara 11, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Sır, Cam Parçaları ve Alüminyum Boya, 213 x 489 cm, National Gallery of Australia Canberra, Avustralya.



Kaynak: Jackson Pollock, b.t.

“Tuvalin her tarafında ritmik bir şekilde gezinen inceli kalınlı ve birbiri üstüne gelmiş boyalar, ilginç bir görsel derinlik oluşturuyordu. Ayrıca daha önemlisi, belli bir zaman diliminde, sanatçının devinimlerinin tuval üzerindeki kanıtlarıydı bu resimler”(Yılmaz, 2006: 163). Eylem resmi, yüzey üzerine damlayan boyaları fiziksel hareketlerle şekillendiren bir üsluptur. Bu tekniği ilk deneyen kişi Pollock değildir, daha önceleri başka sanatçılar da Max Ernst, Mark Tobey gibi bu teknikte çalışmışlardır fakat hiçbiri Pollock gibi kendisiyle özdeşleştirmemiştir. “Pollock’un resimlerini ilk görenler oldukça vahşi ve rastgele bulmuşlardı. Oysa Lynton’a göre bu resimler vahşi değil, zarif; rasgele değil, ritmikti” (Yılmaz, 2006: 164).

Michael Leja’ya göre (Şahiner, 2013: 99) “Jackson Pollock’un çalışmalarının dayandığı bilinçsizlik hali ve primitiflik kategorileri, gerçekte II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan travmatik ve kaotik ortam ile baş edebilmek için geliştirilmiş bir ideolojinin yansımasından başka bir şey değildir” şeklinde Pollock’un çalışmalarının ardındaki psikolojik durumu açıklar.

Her ne kadar Pollock’un resimleri için doğaçlama dense de kendisi bunu reddeder ve aksine her şeyin planlı olduğunu, tesadüfmiş gibi görünse de o hissin kasıtlı verildiğini, tesadüf olmadığını dile getirir. Amerikalı şair Frank O’Hara, Pollock’un resimleri için (Farthing, 2014: 459) “Pollock’un tasarımdaki ustalığı, çizgileri inceltip hareketlendirmesi ve taşıyıp yerine sabitlemesi hakkında ne söylesek az gelir” şeklinde yorum yapmaktadır. Sanatçı 1953’ten sonraki yıllarda soyut öncesi çalışmalarına geri dönmüş ve 44 yaşında bir trafik kazası geçirerek vefat etmiştir.

Willem de Kooning de aksiyon resminin öncü isimlerinden olarak bilinir. İlk başlarda Pollock gibi oda figüratif ve portre resimleri yaparak para kazanmıştır. Daha sonra Picasso ve Kandinsky’nin etkisi altında kalarak soyut resme ilgi duymaya başlamıştır. Fakat Pollock’tan ayrıldığı nokta, Kooning’e göre resim soyutta olsa, yüzey üzerindeki boyalar bir şeye benzemeliydi.

Şekil 21. Willem de Kooning, Kadın 1, 1950-52, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 193x147 cm, The Museum of Modern Art, New York.

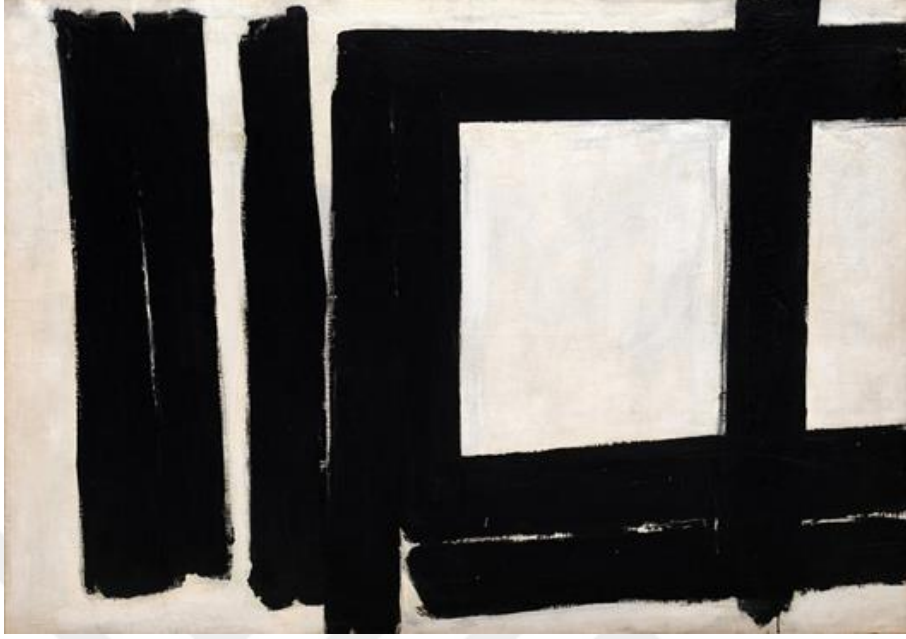


Kaynak: Phaidon Art, b.t.

“Willem de Kooning’in ‘Kadın’ resimlerinde, soyut dışavurumcu resme yakıştırılan ilkellik, şiddet ve gerilim etkisi oldukça belirgindir. Sanatçı, büyük badana fırçalarıyla, bilekten ziyade omuzdan kaynaklanan kol devinimleriyle renkleri tuvallerine yerleştirmiştir” (Yılmaz, 2006: 166). Kooning bir yıl kadar ‘Kadın’ serisi resimleri yapmış, daha sonra bu seriyi sonlandırmıştır.

Aksiyon resminin bir diğer sanatçısı Franz Kline’dir. Kline de bir zamanlar toplumcu gerçekçi anlayışta, figüratif resimler yapmıştır. Fakat 1950 yılında tarzını değiştirerek soyut resme dönmüştür. Kline’in, Pollock ve Kooning’den farkı, kompozisyonlarının renksiz ve sade olmasıdır. Tuvalini astarsız kullandığı bilinen Kline, beyaz zemin üzerine doğu kaligrafisini andıran, kesik uçlu fırça vuruşları atarak resim yapmıştır.

Şekil 22. Franz Kline, No 7,1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146 x 207,6 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.



Kaynak: Guggenheim Art, b.t

Bir diğer sanatçı ise Robert Motherwell. Sanatçı modern denen sanatçıların yıldızlaştırılmasını eleştirir, ona göre bu durum sanatçı ve toplum arasın da kopukluk yaratır. Onu diğer Soyut Dışavurumcu sanatçılardan ayıran özellik, siyasal ve toplumsal sorunları es geçmeden resim yapmasıydı. Sanatçı yaşanan çağdaş olayları, ölüm, zulüm, işkence gibi duyguları lekesel bir ifadeyle tuvaline yansıtır. En çok bilinen eseri 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında yapmış olduğu 'İspanyol Ağıtları' serisidir.

Şekil 23. Robert Motherwell, İspanya Cumhuriyetine Ağıt (no:34), 1953-54, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 203 x 245 cm, San Francisco Museum of Modern Art, Kaliforniya.



Kaynak: Tate Art, b.t.

Aksiyon resminin literatürleri içerisine Henri Matisse ve Wassily Kandinsky de almak gerekir. Çünkü bu sanatçılar, ‘‘20. Yüzyılın başında, sanatçının dikkatini dışsal gerçeklikten içsel gerçekliğe çevirmesi gerektiğini söylemişlerdi’’(Yılmaz, 2006: 172). Yani sanatçılar nesneden önce hisse dikkat çekmişlerdir.

Sonuç olarak ise Soyut Dışavurumculuğun bütün gruplarını kapsayan sanatçıların yapıtları, Amerika da farklı girişimlerde en fazla dikkat çeken, Avrupa’nın Modernizm’inin dışında olan yeni bir yol arayan sanatçılar olmuşlardır. Soyut Ekspresyonizmin hızla yükselip gelişmesi ve çok kapsamlı olması, modernist sanat için olumsuz olmaya başladı. Sanatçıların özelliklerinin, grup içinde tartışmalara yer açması yüzünden akımın dönemi 1960’ların sonlarında sona erdi. Savaşın sonra New York’ta toplanan Amerikan sanatçıları için Modernizm, modernist sanat ömrünü tamamlamıştır. Bu sanatçılar yeni bir dönemi hazırlayan sanatsal koşulların öncüleridir. Oluşan bu yeni dönemi inceleyenler, bu oluşumun adına postmodern, modern sonrası denmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ DİŞAVURUMCULUK AKIMI

1. YENİ DİŞAVURUMCULUK AKIMININ DÜŞÜNSEL DAYANAKLARI

Alman Dışavurumculuğu ve Amerikan Dışavurumculuğuna eklenen bir akım olan Yeni Dışavurumculuğa, Neo Ekspresyonizm de denilmektedir. 1970'li yılların sosyo-politik ortamında dünyanın farklı yerlerinde aynı zaman dilimlerinde doğan Yeni Dışavurumculuk, bütün Ekspresyonist hareketlere gönderme yapan bir akımdır. Antmen (2008: 263) Yeni Dışavurumculuk'u, 1970'lerden itibaren Avrupa'da ve ABD'de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılan genelleyici bir terim olarak nitelendirirken, Transavanguardia üyesi Enzo Cucchi; “Bugünün resmi, büyük bir otopsi masasının resmi” (Cucchi, 2000: 15) diyerek, Yeni Dışavurumculuk'un Postmodernist çağın karmaşası ve bunalımlarından kendi benliğine ve geçmişine dönerek köklerini arayan anlatım tarzını (Zeki, 2012: 82) ve çok yönlü eleştirel-tepkisel yanını ortaya koymaktadır.

Akım 1980'lerde başlayarak özellikle Almanya'da Die Wilde (Yabanılar), İtalya'da Transavanguardia ve Amerika Yeni Dışavurumculuğu olarak yayılmaya başlamıştır. Almanya, İtalya ve Amerika'da Yeni Dışavurumculuk hareketini benimseyen sanatçılar tuvallerinde sanatsal dışavurumlarını, yoğun boya etkilerini, serbest fırça kullanımı ve güçlü renk efektleri oluşturarak göstermişlerdir. Tema olarak mitoloji ve metafizik konularından etkilenmiş ve bu konuları resimlerinde işlemişlerdir.

Yeni Dışavurumculuk Modernizm'in etkisi altında kalan üretim şekline ve post modernist akımların geldikleri noktada sanat alanında yaşanan tıkanmaya tepki olarak ortaya çıkan bir harekettir. Bu bağlamda Yeni Dışavurumcu sanatın doğuşunda, 1960-1980 arası dönemde sanat ortamında etkili olan multimedia (Medium), Video Art, Minimalizm, Uluslararası Üslup ve kavramsal temelli

yaklaşımların geleneksel ve sanatsal unsurların dışlanmasına yönelik tavrı ve postmodernist akımların sanat ortamında yarattığı tıkanma öne çıkmaktadır. "Tuval resmi", "figüratif dil", "objektivasyon", "tarihselci anlatım, ifadecilik, sembolizm ve anlatımcı ifade biçimleri" gibi geleneksel biçim, teknik ve sanatsal unsurlara, konuya bir geri dönüş ve yukarıda ifade edilen bu unsurları kapsayan Yeni Figüratif bir dil olarak değerlendirilen Yeni Dışavurumculuk, Kavramsal Sanatın ötekileştirdiği geleneksel kavramların yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. Antmen'e (2008: 263) göre, 80'lerde bir grup Alman ve İtalyan ressamın söylem ve üretimleri, sanat çevresinde "tuval resminin geri döndüğünün" işareti sayılmaktadır.

Kahraman (2002: 151) bu dönüşü, Yeni Dışavurumcu sanatın tarihselin, gerçeğin ve nesnenin yitirilmesine bir yanıtı olarak değerlendirirken, Farthing (2014: 544) 1970'lerde yoğun ve kimi zaman şiddet temalarını ele alan, genelde büyük tuvalerin kullanıldığı ve sanatçıların kasıtlı olarak boyayı üstünkörü bir şekilde hızla sürdüğü Neo-Ekspresyonist akımla birlikte resim sanatının yeniden yükselişe geçtiğini söylemektedir.

1960'larda nesnenin yerini nesnenin taşıdığı anlamın, duyuşsal algının yerini zihinsel kavrayış ve çözümlemelerin aldığı kavramsal eğilimler sonrası sanatta yeniden duyuşsal algıya dayalı ve anlatımcı özellikleri öne çıkaran figüratif resme geri dönüş, sanatta tinselliğe, duyguculuğa, ifadeciliğe geri dönüş olarak da değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Yeni Dışavurumcu sanatçılar eser üretiminde tıpkı Amerikan Soyut sanat akımlarından Eylem Resminde (Action Painting) olduğu gibi sanat üretiminde kurguya dayalı zihinsel süreci reddetmekteydiler.

Öte yandan, her ne kadar geçmişe ilişkin deneyim ve bilgilerden yola çıktığı ifade edilse de, Alman Dışavurumculuğun sanatta ve yaşamdaki tüm genel geçer kabullere, geleneklere ve yerleşik otoriteye olan karşıtlığından etkilenen Yeni Dışavurumcu sanat anlayışı, Modernizm'e olduğu kadar, gelenekselleşmeye ve otoriteye karşıda bir tepkiyi içermektedir.

Özellikle Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Edvard Munch, Emil Nolde, James Ensor ve George Grosz gibi Ekspresyonist resamlardan referanslar almışlardır. Fakat Yeni Dışavurumculuk her ne kadar önceki dışavurumcu hareketlere eklense de, Alman Dışavurumculuğuna karşı bir tepkiyi de bilinçaltında

taşımıştır. Çünkü Kuspit'e (akt. Budak, 2006: 40) göre, konvansiyonel olana bir saldırı biçiminde başlayan Alman Dışavurumculuğunun kendisi de bir süre sonra konvansiyonel bir hal almıştır.

Irak (2015: 55) ise, Yeni Dışavurumculuğu hazırlayan temel etkenlerden birini Postmodernizm süreci boyunca sanat dünyasında arka arkaya gelen bunalımlar olarak göstermektedir. Şöyle ki; Amerikan Soyut Dışavurumcu sanat, yerini 1960'larda Minimalist ve Kavramsal Sanat'a bırakmış, bu akımlara Land Art (Arazi Sanatı), Body Art (Vücut Sanatı), Arte Povera (Yoksul Sanat) gibi akımlar eklenmiştir. Kavramsal temelli bu akımların izleyiciye yaşattığı anlam zorluğundan yeni akımlar doğmuştur. Bu akımlardan biri Pop Art, diğeri ise Yeni Figürasyon akımlarıdır. Yani, Yeni Dışavurumculuğun gelişmesindeki en önemli etkenler arasında kavramsal sanat hareketleriyle sanatta açılan izleyici ve sanat alanındaki kopukluktan oluşan bu boşluk ve toplum bilimsel sorunlar belirlenebilir. Hatta kendinden önceki akımlarda oluşan izleyici ve sanat arasındaki kopukluk, Yeni Dışavurumculuğun hızla gelişmesine etki eden temel etkenlerden biri olarak saptanabilir. Yeni Dışavurumculuğun gelişmesini sağlayan Pop Art ve Yeni Figürasyon akımları modern sanat olarak resme başlayıp, daha sonrasında uzlaşmalı sanata dönüşmüştür.

Yeni Dışavurumculuk yukarıda ifade ettiğimiz gibi her ne kadar Minimal, Yoksul Sanat (Arte Povera) ve Kavramsal Sanata karşı bir tepki içerse de, bu akımların üzerinde temellenmekte ve eserlerde etkileri izlenebilmektedir. Ayrıca Yeni Dışavurumculuk Alman Dışavurumculuğu biçim bozmalarından, iç gerçeğin belirli imgelerle gösterilmesine yönelik sanat anlayışından ve Gerçeküstücülük'ün Otomatizminden referanslar almaktadır. Zeki'ye (2012: 78) göre de; Yeni Dışavurumculuğun 'boya'sı yüzyıl başındaki Alman Dışavurumculuğundan kaynaklanırken sonuç olarak ortaya çıkan eserlerdeki figürü, yazıları, konusu Gerçeküstücülük'le bağlantılıdır. Bu bağlamda, sanatçıların kavramsal sanattan miras edindikleri düşünsel öğeyi, kendi öznel-iç gerçekliğinde ve bilinçaltında birleştirerek yarattıkları imgeleri boya ve figür aracılığıyla dışlaştırdıklarından, Yeni Dışavurumculukta kavramın yerini ifade almıştır şeklinde yorumlanabilir. Bu akım temel, sanatsal kaygıların içerisinde biçim, renkten ziyade insan ve toplum psikolojisinin dışavurumunu ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Soyut Dışavurum gibi

nesneleri soyutlayarak, renkleri akıtarak, figürden uzak anlayış yerine, insan bedeni ve psikolojisinin yansımaları resmedilmiştir (Akalın, 2013: 172). Akımın Alman Dışavurumculuğundan farkı ise grup, örgütsel ve manifesto içeren bir anlayış yerine bireysel anlatımın öne çıktığı bir yapı sergilemesi olarak belirlenebilir. Burada da muhtemelen bireyin öne çıkarıldığı neo-liberal politikaların etkisi söz konusudur.

Ayrıca, Pop Art ve Yeni Figürasyon sonrasında doğan Yeni Dışavurumculuk Soyut Dışavurumculuğun devasal boyutlarından ve Taşizm'in boya damlatma ve dökme tekniklerinden, serbest fırça kullanımından, Arte Povera'nın sanat malzemeleri dışında kullandığı organik ve inorganik madde ve malzemelerinden, Art Brut'un naif ve çocuksu sanat anlayışından, metafizik resimden, özellikle De Chirico'dan ve Pop Art'ın kitle kültürü kavramlarından beslenmiştir. Kuspit'e göre de Yeni Dışavurumculuk Alman Dışavurumculuğun, Romantik akımının ve Sembolizmin kültürel rezervinden yararlanmaktadır (Kuspit, 1988: 29). Arnason (1986: 636) ise Yeni Dışavurumculuğun bu çok yönlü yönelimini, "Yeni Dışavurumcular çoğunlukla 'ikinci el' olan, anlaşılması güç imgeleri karıştırıp, bir araya getirmiş, şifrelendirerek yeniden bağlamsallaştırmışlar" diye açıklamaktadır.

Yeni Dışavurumculuk ayrıca De Chirico, Max Beckman, Nolde, Kirchner, Grosz, Picabia, ve Chagall'dan özellikle ilham almıştır.

Daha öncede belirtildiği gibi Yeni Dışavurumculuk ile birlikte tuval resmine bir dönüş olmuştur. Özcan'a (2009) göre, bu güçlü dönüş ile sanatçılar, Yeni Dışavurumculuk olarak adlandırılan bu süreçte kendi kültürel kökenlerine ilişkin açılımlar sağlarken, resimlerinde salt Modernizm öğelerinin yanına illüstratif öğeler, hazır nesneler ekleyip farklı disiplinlerden yararlanmışlardır. Özellikle 1980'li yıllarda sanat üretimi incelendiğinde, seçmecilik (eklektizm), çoğulculuk (pluralizm), kendine mal etme (appropriation), yapısöküm (deconstruction) ve disiplinler arası (multidisipliner), çok kültürlülük (multiculturalism), küreselleşme, kozmopolitizm anlayışlarının öne çıktığı görülmektedir (Düvenci, 2005). Yeni Gerçekçi yapıtlarda da enstalasyondan, heykele, fotoğraftan videoya kadar farklı anlatım materyallerinin kullanıldığı görülmektedir.

Örneğin, Kiefer fotoğraf, enstalasyon, Baselitz heykel ile ilgilenmiş, Julian Schnabel 1996'da Jean-Michael Basquiat'nin otobiyografisi niteliğindeki

"Karanlıktan Önce" (Before Night Falls) adlı filme imza atmıştır (Düvenci, 2005). Fakat geçmiş dönemin sanat birikimlerinden beslenen Yeni Dışavurumculuk, geçmişe-köklere dönerek özde Modernizm'in bir sorgulamasını ortaya koymaktadır.

Öte yandan 1970'lerde Batı dünyasında yaşanan ekonomik krizin (petrol krizi vb.) 1980'lerde artan Neo-liberal politikalarla sonuçlanması, Neo-liberal politikaların serbest piyasa ortamı ve özel teşebbüslerin önem kazanması ve küreselleşme aynı zamanda sanatın bir yatırım aracı olarak metalaşma sürecini de hızlandırmıştır. Sanatın bir yatırım olarak değerlendirilmesi, bazı eleştirmenler tarafından 1980'lerle birlikte resim sanatına olan ilginin artmasının temel etkenlerinden biri olarak belirlenmekte ve atölye-galeri-müze üçgeninde belirginleşen piyasa ekonomisi eleştirilmektedir. "Sotheby's müzayede şirketinin 1980'li yıllarda sanata yatırım yapanların sayısının 1970'li yıllara göre dört kat arttığını ve sanata yılda en az 10 bin dolar yatırım yapan koleksiyoncuların sayısının 400 bini bulduğunu açıklaması, yaşanmakta olan piyasa hareketliliğine ilişkin önemli ipuçları verir" (Antmen, 2008: 264).

Eş zamanlı olarak ortaya çıkan bu hareketin temel ortak noktası ise yukarıda ifade edildiği gibi figüratif eğilim olarak tespit edilebilir. Fakat böyle bir figüratif yönelimde her ne kadar zaman zaman ulusal-kültürel kimlikler belirginlik kazansa da, sanatçıların gerek imge dünyası, gerek üslupsal-biçimsel yaklaşımları ve sanatsal tavır özde olabildiğince farklı olup ortak bir biçim anlayışından bahsetmek oldukça zordur. Renkçi palet ve yoğun boya etkileri, serbest-saldırgan fırça vuruşları, sübjektif yorum ve ifade biçimleri, bireysel mitolojik ve öyküsel ikonografi, yani öznellik anlayışı akımın genel özellikleri arasında değerlendirilebilir. "Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hâkim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir (Antmen, 2008: 264)."

“Sanat diye bir şey yoktur; yalnızca sanatçılar vardır (Gombrich, 1999: 15)”. Bu söz Yeni Dışavurumcu sanatçıların yaratıcılıklarının sonuçlarını temsil ettiği, gerçeklik üzerinden düşünüldüğünde, kendi içinde tutarlı bir varsayımdır. Aynı çatı

altında fakat üslupları ve biçimleri birbirinden farklı sanatçılar vardır ve her biri kendi adına bir gerçeklik olarak sanatsal ifadeleriyle var olan sanatçılardır.

1970’lerde birçok ülkedeki çeşitli kültürel bileşimlerin yol açtığı eklektisizm (seçmecilik), politik ve ekonomik bunalımlar, terör olaylarının 1980’lere doğru sanatçıları resmin dolaysız ve dışavurumcu anlatımına sürüklediği görülür (Eczacıbaşı, 1997: 1931). Örneğin, Yeni Dışavurumcu sanatçıları etkileyen etmenlerden bir tanesi 22 Mart 1968’de Vietnam Savaşı’na tepki olarak Paris’te başlayıp tüm dünyayı etkileyen "68 Olayları" olarak bilinen öğrenci hareketi ve bunun paralelinde Londra, Paris, Berlin, New York’ta boy gösteren avangart hareketlerin 1968 ertesinde çözülmesidir. Artun’a (2003: 9-10) göre bu durum avangardın son oyunudur.

Ayrıca, İkinci Dünya Savaşının yarattığı tahribat ve toplumsal yıkımlar, savaş sonrasındaki politik gerilimler, ekonomik buhran, kapitalizmin ve bunun paralelinde yabancılaşmanın tırmanışı, sosyal sınıflar arasındaki eşitsizlik, bunun doğurduğu uyuşturucu madde kullanımının artması, bireysel ve toplumsal şiddet, silah endüstrisinin hızla büyümesinin doğurduğu kitlesel katliamlar, kimyasal tehlikeler, doğanın artan tahribatı, hızla büyüyen kentleşme, kırsaldan kente göç ve tüm bu sosyal ortamın birey üzerinde yarattığı geleceğe olan güvensizlik duygusu sanatçıların eserlerinde, içgüdüsel ve duygusal çağrışımlı biçim bozmaları, deformasyonları ve tepkisel yaklaşımları içeren ideolojik bir dili ve toplumbilimsel sorunları yeniden öne çıkarmıştır.

Kahraman’a (Akt. Duvenci, 2005: 42) göre;

1980’lerde AIDS’ in keşfi yepyeni bir dönemi başlatan bir olgu olarak hem siyasetin ve bedenin hem de sanatın kesiştiği noktadaki bir gerçeklik ve ‘metafor’ olarak kaydedilmiş, yeni zihinsel oluşuma olanak tanımıştır. Yeniden siyasallaşan sanatın arkasının dayadığı olgu ise küreselleşmedir. Küreselleşmeyle ırkçılık, yoksulluk karşıtı olan anlayışlar sanata da dahil olan kavramlar haline gelmiştir.

Bu bağlamda ele alındığında, Yeni Dışavurumcu anlatımı etkileyen diğer etmenler arasında, Irak’ında (2015: 53) belirlediği gibi sıklıkla geçmişle, ya da kolektif tarihle ya da kişisel bellekle derin bir ilişki kurmaya yarayan, alegori ve sembolizm aracılığıyla işlenen çağsal sorunlar olduğu gibi, en önemli güdünün

otorite karşıtı tavrı ve bu bağlamda sosyal içerikli varoluşsal sorunlar olarak belirlenebilir.

1980 Venedik Bienal'ine katılan Alman Sanatçılarını Anselm Kiefer ve Georg Baselitz Yeni – Fovlar (Yeni Yabanıllar) olarak adlandırılmışlardır (Schiling, 1989; 46). Yeni Dışavurumculuk kavramını “Resimde Yeni Bir Ruh” sergisinde (London, Royal Academy, 1981) ortaya çıkmıştır. Bu sergide Picasso’dan Francis Bacon’a, Auerbach’tan David Hockney’ye farklı kuşaklardan pek çok sanatçının figüratif yapıtlarına yer verilmiş, (Antmen, 2008: 265) Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer’in 1981 New York Time’daki yazısı ve aynı yıl Thomas Lawson’un Art Forum dergisindeki yazısıyla literatürde yer almıştır. Uluslararası 1982 Berlin “Zeitgeist” (Çağın Ruhı) sergilerinden sonra terimin diğerk grupları kapsayarak genişlediğii izlenmektedir. İtalyan eleştirmen Achille Bonito Oliva’nın desteğii ile Transavanguardia çatısı altında buluşan sanatçılar, Fransa’da Figürasyon Libre “Özgür Figürasyon” (Figürasyon Libre), ABD’deki “Yeni İmge Resmi” (New İmage Painting) ve “Kötü Resim” (Bad Painting) içinde yer alan sanatçılarının eserlerini tanımlayan bir terim haline gelmiştir (Irak, 2015).

2. AVRUPA’DA YENİ DİşAVURUMCULUK

Yeni Dışavurumculuk kavramını ilk kez Resmin Yeni Ruhı (London, Royal Akademi, 1981) sergisinde ortaya çıkmıştır. Bu serginin yanı sıra Avrupa’nın dışavurumcu sanatı, başka etkinliklerde de kendini göstermiştir. İlk olarak 1980 Venedik Bienaliyle, daha sonra Almanya Kassel’de düzenlenen Documenta 7 sergisiyle ve son olarak da 1982 yılında Berlin’de Çağın Ruhı (Zeitgeist) adındaki sergi gibi uluslararası etkinlik ve sergilerle tanınıp yaygınlaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ilk kez Avrupa sanatta öncü gelişimin merkezi olmuştur.

2.1. ALMANYA’DA ‘‘YENİ FAUVLAR’’ VE YENİ DİşAVURUMCULUK

1980’lere uzanan süreçte Almanya’da dikkat çekmeye başlamış olan bir grup ressamın üretimi ve sanat camiasında gördükleri ilgi, tuval resminin geri döndüğünün işareti sayılmıştır. Almanya’da zaman zaman Yeni Fovizm olarak da adlandırılan

Alman Yeni Dışavurumcu sanatçıları, İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Alman kimliğine ait olan imgeleri harmanlayıp, bir tür içsel hesaplaşmayla birlikte resim aracılığı ile yansıtmışlardır. Sanatçılar Nazi sonrası Almanya'sında yaşadıkları savaş yüzünden kendileri ile çok daha sert ve acımasız bir şekilde yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Alman Dışavurumcu ressamı Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck, Sigmar Polke ve Jörg Immendorf'tur. Yeni Dışavurumcu adı verilen bu sanatçılara Almanya'da Yabanılar'da (Die Wilde) denmiştir. Bu sanatçıların ortak özellikleri bireysellik ve öznellikleridir.

Yaşanan savaş, ekonomik bunalım ve politik gerilimin getirdiği sıkıntılar toplumda uyuşturucu madde, şiddet, alkol gibi sonuçlar doğururken, Yeni Dışavurumculuğun arkasındaki öğeler de bunlar olmuştur. 1980'li yıllar toplumsal otoritenin bireyi yok saydığı bir dönemdir. "Joseph Beuys'un öğrencisi olan Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer verilmiş; saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir" (Antmen, 2016: 266).

Şekil 24. Anselm Kiefer, Kül Çiçeği, 1983-97, Tuval Üzerine Yağ, Emülsiyon, Akrilik Boya, Kıl, 149 x 299 cm, Fort Worth Modern Sanat Müzesi.



Kaynak: Fort Worth Modern Sanat Müzesi, b.t.

Kiefer resimlerinde figüre yer vermez. Sanatçının genelde resmettiği konular yıkıma uğramış, bölünmüş trajik savaş sonrası Alman manzaralarıdır. Gri bulutlu, kahverengi bitki örtülü Almanya'yı resmederken acı ve savaşla birlikte gelen ölümün sessizliğini de izleyiciye hissettirir. Sanatçının resimleri büyük boyutlu, anıtsal bir anlatıma sahip olup, Alman geçmişini anıtsallaştırdığı gerekçesiyle eleştiriler

almıştır. Sanatçının resimlerinde ki koyu renkler, kalın boya hamuru ve karanlık atmosfer özünde Almanya için görsel bir ağıt niteliği taşır.

Anselm Kiefer'in eserleri Almanya'nın yakın tarihine, Nazizm'e, Hitler'e, İkinci Dünya Savaşı ve tüm bu süreçlerin insan belleği ve ruhunda açtığı travmatik oluşumlara, varoluşsal anlam yitimine ve yabancılaşmaya göndermeler yapmaktadır. Savaş sonrası Almanya'da dünyaya gelen Kiefer (1945) yoğun olarak hissettiği savaşın etkilerini² (acıyı, zulmü) gelenek dışı sanat materyallerini (kurşun, saman, kil, kül, vb.) kullanarak eserlerine yansıtmış, kullandığı griler, koyu kahverengiler, toprak renkleri, oksit pas renkleri ve yüzeysel çatlaklarla ölümü ve savaşın enkazını eserlerinde imgeleştirerek kültürel kimliği sorgulamıştır. Kılıç Gündüz ve Engioğlu'na (2007: 1308) göre, Kiefer, ölüm ve ayrışmaya doğru ilerleyen doğal yaşam döngüsünü yansıtmak için kendi kendini yok eden organik materyaller kullanmaktadır. Kiefer'in eserlerindeki kırık yüzeyler, tarihin anayurduna bıraktığı kalıcı yara izlerini gösterdiği bilinçlilik katmanlarını ortaya çıkarırlar (Ötgün, akt. Kılıç Gündüz ve Engioğlu, 2007: 1308).

Yine sanatçının "Osiris ve İsis"³ gibi eserlerinde yer alan mitsel olay ve kahramanlar ise çağımızda kahramanlığının anlamını-anlamsızlığını sorgulayan imgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kieferin eserlerinde yoğun bir şekilde ortaya çıkan bu göndermeler, sanatçının Alman tarihiyle bir hesaplaşması değil, kişisel varoluşu artık kendine yabancılaşmış bir toplumda yeniden bulmaya yönelik evrensel bir benlik arayışını ifade etmektedir (Akkaya, 2007: 87).

George Baselitz, Jörg Immendorf ve Markuz Lüpertz gibi Yeni Dışavurumcu Alman sanatçılar, Anselm Kiefer gibi ulusal, kültürel ve çağsal olgularla bağ kurarak, kişisel belleklerini eserleri aracılığıyla yansıtmışlardır.

Alman sanatında yıkıcı bir tavır alan Baselitz, gerek üretimleri, gerekse manifestoları ile dünya sanatına yön vermiş sanatçılardandır. Sanatçı 1961 yılında Eugen Schönebeck'le birlikte "I. Kötü Ruhlar Manifestosu'nu" (I. Pandamonium), 1962'de ne Schönebeck'le birlikte "II. Kötü Ruhlar Manifestosu'nu" yayımlar.

² İkinci dünya savaşı 1945'de Nazilerin yenilgisiyle sonuçlanmış, Almanya Doğu Almanya ve Batı Almanya olarak ikiye bölünmüş, Almanya uzun yıllar toplumsal kargaşayla mücadele etmiştir.

³ Osiris ve İsis Mısır uygarlığının yaratılış mitosu olup, ölümü ve yeniden dirilişi ifade etmektedir.

Şekil 25. Georg Baselitz, *Harcanmış Büyük Gece*, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 272 x 367 cm, Ludwig Müzesi.



Kaynak: Georg Baselitz, b.t.

Bazelitz resim sanatında politik tavrı öne çıkan bir sanatçı olmamasına rağmen, 2. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın toplumsal olgularına da duyarsız kalmamıştır. Almanya'nın kültürel ve tarihsel köklerini, motiflerini dışavurumcu biçimlerle resimlerinde yansıtmış, "Dresdenli Kadınlar" adlı heykel serisinde olduğu gibi Savaşın imgelerini yeniden üretmiştir. 1964'lü yıllar ve sonrasında yaptığı "İdol Resimleri" adeta savaşın dehşetini duyuran bedensel, biçimsel parçalamalarla doludur. 1970'li yıllara doğru "baş aşağı" (upside-down) resimleri olarak bilinen seri resimleri yapmaya başlar.

Baselitz'in resimlerinde ki figürler Nazi sonrası Almanya'sından kalan kasvetli ve absürttür. Kendine ve topluma yabancılaşmış bu figürler, izleyicide bireysel ve toplumsal acıyı hissettirir. Öte yandan, ötelenmiş ve bastırılmış kişilikleri, cinsellikleri ve Alman ataerkilliğini temsil eden bu figürler başkaldırı niteliğindedir.

Şekil 26. Georg Baselitz, İsimli, 2015, Kağıt Üzerine Hindistan Mürekkebi ve Tükenmez Kalem, 331 x 148.5 cm, Brücke Museum.



Kaynak: Georg Baselitz, 29 Ekim 2016

Baselitz, ilk baş aşağı resimlerini 1970'lerde, Osthofen'e taşındığı zamanlarda başladı. Gerçekliği kısıtlamadan özgür boyamak isteyen Baselitz, konuları tersine çevirmeye başlamıştır. Portreler ve manzaraları baş aşağı çizerek, ilk bakışta soyutlamalar olarak görünen, ancak yavaş yavaş temsili işler olduğu anlaşılan kompozisyonlar yapmıştır. İzleyiciyi, belirsiz cisimleri keşfetmek için boşluktan bakma hissi veren atmosferik etkiler aramıştır.

Sanatçı resimleri olduğu gibi tersten çalışmaktadır. Resimlerde figür garip bir deformasyona uğratarak, oranları adeta alt üst edilir. Saldırgan fırça izleri ise grotesk bir anlatımını doğurur. Bu tavır bir yerde sanatçının Rönesans'tan itibaren Avrupa sanatına hakim olan akılcı güzellik ülküsüne yönelik şüpheci ve sorgulayıcı bir tavrı içerir. Rönesans felsefesiyle ateşlenen ve insanoğlunun biricik kurtuluşu olan rasyonalizm dünya savaşlarıyla ters düz edilmişti. Dünya savaşları getirdiği toplumsal yıkım, aklın reddi ve büyük anlatıların sonu olarak ifade edilen post modern söylemi doğurmuştur. Baselitz'in eserleri bu bağlamda rasyonalizmin ve onun kavradığı dünya anlayışının ters düz edilmesi olarak yorumlanabilir.

Alman Yeni Dışavurumculuğu'nun Markus Lüpertz, Rainer Fetting, A.R.Penck gibi diğer önde gelen sanatçıları kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiş, bu yönden 20. Yüzyılın ilk yarısında Nazilerin "Dejenere Sanat" diye damgaladıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesiyle zaman zaman "Yeni Vahşiler" olarak adlandırılmışlardır (Antmen, 2016: 266).

Şekil 27. Jörg Immendorf, Cafe Deutschland, 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 280 x 350 cm, Modern Sanatlar Müzesi.



Kaynak: Moma Art, 11 Temmuz 2005

Dehşet, şiddet ve korku temasını ele alıp Almanya'nın trajik tarihini resmeden sanatçılardan biri de Jörg Immendorf'tur. Aslında bütün Alman Dışavurumcu resimler ölüm duygusunu izleyiciye hissettirir. Karışık Almanya ortamını zihnindeki fantezilerle ve imgelerle birleştiren sanatçı, 1977 yılında başlamış olduğu ve 1980'ler boyunca devam ettiği 'Cafe Deutschland' serisinde dönemin sosyo-politik sorunlarına gönderme yapar.

Kiefer, Baselitz, Lüpertz ve Immendorf önceleri geleneksel resme dönen faşistler olarak adlandırılmışlardır. Kiefer'in bu konuda ki yorumu şu şekilde olmuştur 'Faşist misiniz? Anti-Faşist mi? Herkes rolünü almalı'. Kiefer'in sanatı unutulmak istenenin geri dönüşüdür. Kendini Politik Varoluşçu olarak niteler. Alman Dışavurumcu ressamı savaşı, ölüm, seks, terör gibi konuların kimi kez kolaj halinde bir araya getirildiği resimler yapmışlardır (Erzen, 1997).

2.2. İTALYA'DA TRANSAVANGUARDİA VE YENİ DİŞAVURUMCULUK

Eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın, 1979 yılında bir grup genç ressamı Transavanguardia olarak adlandırıp (Oliva, Flash Art Magazine'de no. 92-93'de, terimi ilk kez kullandı. Transavanguardia'nın resmi ilanı 1980 Venedik Bienali'nde gerçekleşti.) çalışmalarını desteklemesiyle İtalyan Yeni Dışavurumculuğu başlamıştır. Bu terim avangard sanatın en ileri düzeyini niteler. Transavanguardia adı verilen İtalyan ressamlar Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia ve Enzo Cucchi'dir. Bu ressamların ortak özellikleri "Figüratif resimlerinde kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgelere yer vermeleridir" (Antmen, 2016: 267). İtalyan ressamlar sanatlarını, resmin geleneksel bütünlüğünü bozmayan içeriklerle oluşturmuştur.

Transavanguardia, İtalya'nın üç büyük C'si olarak bilinen Chia, Cucchi ve Clemente'nin kariyerleri çevresinde yükselip, sönmiştir.

Sanatçılar birbiriyle ortaklıkları olan ama her birisi kendisine özgü, çok hareketli, lirik, zaman zaman yeni imge (new image) diye adlandırılan resim yapıyordu. Sanatçılar bazen kendi ülkeleri dışına çıkıyor, farklı bir kültürün zengin renk paletini, fantastik öykülerini, yerleşik olanlardan çok farklı imgelerini tuvale yansıtıyorlardı. (Kahraman, 2013: 57).

İtalyan Yeni Dışavurumculuk akımı veya İtalyan Transavanguard sanatçıları 1980 yılından sonra Yeni Dışavurumculuk hareketinde yer almalarının yanında İtalyan sanatçılar için kullanılan terim olan avangard ötesi bir tanımı da temsil etmektedirler.

1952 yılında İtalya'nın Napoli kentinde doğan Francesco Clemente, yağlı boya, suluboya, montaj gibi farklı sanatsal medyalarla çalışmıştır. İtalyan Transavanguardia hareketinde yer alan Clemente, 1980'li yıllarda kavramsal sanat ve formalist sanat hareketlerine karşı, ezoterik cinsellik ve maneviyat temalarına dayanan sembolik resimleri ile figüratif sanata ve sembolizme dönüşün temsilcileri arasındadır. Farklı zaman dilimlerinde İtalya, Hindistan ve New York'ta yaşayan sanatçı, Hindistan'da bulunduğu yıllarda yerel temaları ve Hindu manevi metinlerini incelemiş, Hindistan'ın geleneksel sanatından ve kültüründen etkilenmiştir. Sanatçı

amacını "Geleneklerden imajlar ve referanslar toplamak ve bunları günümüz duyguları ve ortak deneyimlerle ilişkilendirmek." olarak açıklamaktadır. Andy Warhol ve Jean-Michel Basquiat ile çeşitli projeler gerçekleştirmiştir. Bilincin doğası ve benlik hakkındaki felsefi sorulara göndermeler yapan Clemente, öznelliğin ve hayal gücünün akla üstün olduğunu "kuş" gibi simgelerle anlatmaya çalışır (Şahraman, 2006).

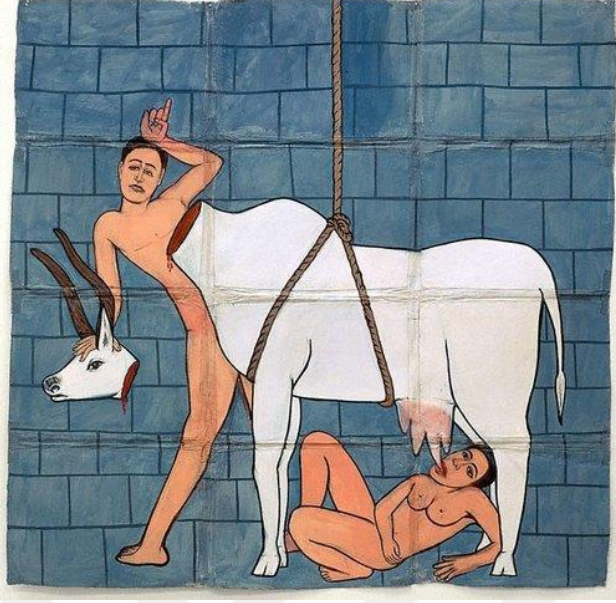
Şekil 28. Francesco Clemente, Kendi Portresi, 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 70 cm, Musdeo d'Arte Contemporanea Donnaregina.



Kaynak: Francesco Clemente, b.t.

Francesco Clemente Hindistan ve Amerika'da yaşamış, yaşadığı yerlerin deneyimlerini simgesel öğelerle resimlerine de yansıtmıştır. Clemente'nin resimleri figüratiftir. 70'lerin sonu itibariyle resimlerinin konusu tamamen insan, insanın görünüşü, cinselliği ve mitolojik, dini konular etrafında şekillenmiştir. Sanatçı özellikle oto portreleriyle dikkat çeker. Clemente'nin portrelerinde ki canlı ve özgür renkleri, melankoli ve neşeli ifadeleri de İtalyan olmasının sanatına getirdiği katkılar arasındadır.

Şekil 29. Francesco Clemente, Su ve Şarap, 1981, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 243 x 248 cm, Art Gallery of New South Wales.



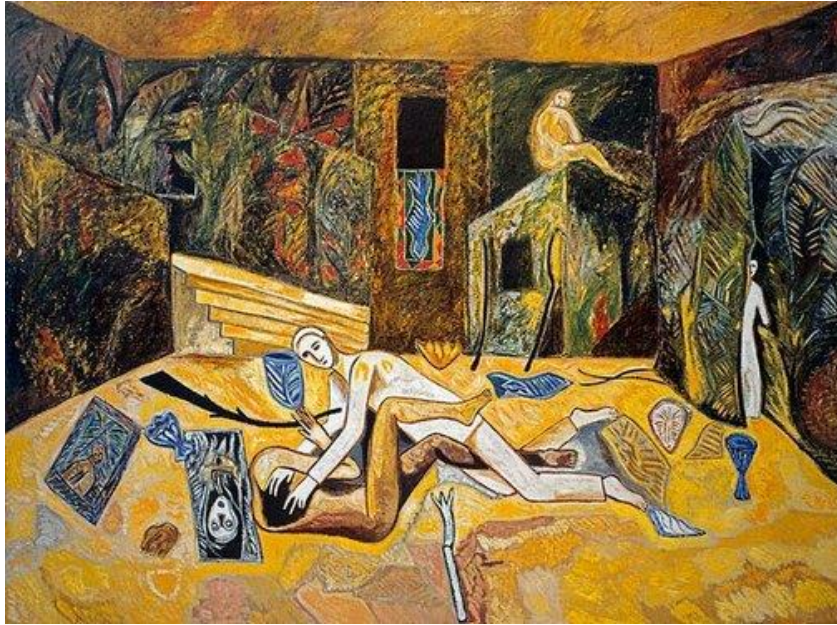
Kaynak: Art Gallery NSW, 23 Mart 1952

Clemente, resimlerini ideogram olarak tanımlamayı tercih eder. Örneğin 'Su ve Şarap'ta altta yatan tema kurban etme yenilenmedir. Clemente, bu temayı, Hristiyan mitolojisindeki ölüm, Hindu sembolizmindeki yeniden doğma simgelerinin ardına gizleyerek kavramsal bir döngüsellikle işlemiştir. Sanatçı resimde kendini başı kesik beyaz ineğin hemen arkasında dururken göstermiştir. İneğin halen kan damlayan başını sağ eliyle tutmakta ve sol eliyle de Hindular arsında şeytan kovmak anlamına gelen sembolik işareti yapmaktadır. İneğin altında, bir kadın figürü ineğin memesinden süt içmektedir. Yapıtta Clemente, kurban etme eyleminden hem yararlanan hem de bu eylemi gerçekleştiren kişi olmuştur. Resimdeki imgeler, gerçek ve mitoloji dünya arasındaki ayrımı netleştirir. Bu resimde Clemente, kendini ineğin kurban edilerek öldürülmesini sağlayan kişi olarak gösterir ama aynı zamanda bir yeniden doğuş aracı olarak da sunar (Thompson, 2014: 354).

Clemente çalışmalarına kaynaklık eden malzemeye bağımlı olduğundan, biraz görsel enerjiden yoksun yapıtlar olarak değerlendirilebilmektedir. Yine de Clemente, ilkelcilik meselesini güçlü bir biçimde dile getiren bir sanatçıdır. Sanatçı, egzotik öğeleri dönüştürerek yeniden işleme çabasında olduğu görülmektedir. Clemente, işine yaradığı takdirde her sanatsal değeri kullanan bir ressamdır. Resmin neredeyse bütün tekniklerinde ürünler vermiştir. Oto portreleri ve eşcinsellik sanatçının ağırlıklı olarak çalıştığı konulardandır.

İtalyan Transavantgarde içinde yer alan önemli isimlerden olan Mimmo Paladino, 1948'de İtalya'nın Paduli şehrinde doğmuştur. Sanatçı ressam, matbaacı aynı zamanda heykeltıraştır. İlk kişisel sergisini 1968'de Portici'deki (Napoli) Galleria Carolina'da açan Paladino, 1970'li yıllarda kavramsal sanat ve fotoğrafa yönelmiş, 70'lerin ortalarında resimleriyle öne çıkmıştır. Paladino duygu, figür ve miztizmi avangard sanata geri getirmek istemektedir. Bahçede dolaşan iki yarı soyut figürün tasviri olan eseri 'Cordoba' en iyi resimlerinden biri olarak bilinir. Sanatçı resimlerinde mitolojik öğeler ve antik masallardan aldığı öyküleri resmetmektedir. 'Cordoba' isimli eserinde tuvalin merkezinde, zeminde iki erkek figür birbirleriyle kıyasıya mücadele etmektedir. Mekandaki nesnelerin etrafa yayılmasından anlaşılacağı üzere çetin bir kavga içindedirler. Biri savaşa hükmediyor, diğeri ise savunma için dal benzeri bir silaha ulaşıyor. Etrafında çeşitli maskeler, resimler ve bardaklar rahatsız edilmekte ve izleyiciler omuzlarının üzerinden ve ağaçların arkasından bakmaktadır'' (Çağdaş Koleksiyon El Kitabı, 2006). Yerde olan savaşçının yüzü Eduard Munch'ın 'Çılgılık' isimli tablosuna gönderme yapar.

Şekil 30. Mimmo Paladino, Cordoba, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 300.0 x 400.0 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Art Gallery NSW, 18 Aralık 1948

Sanatçının bir höyük şeklinde yükseltilmiş tepe üzerinde soyutlanmış at figürlerinin konumlandırıldığı, "The Salt Mountain" (2010) adlı yapıtıyla geniş çaplı kamu tesislerine dikkat çekmek isteği ifade edilmektedir.

Şekil 31. Mimmo Paladino, "The Salt Mountain" (2010)



Kaynak: Getty Images, 8 Nisan 2011

İtalyan sanatçılar yağlı boyadan farklı olarak suluboya çizimler, mozaikler, taş ve bronz heykeller, fotoğraf ve film ile Arte Povera akımından etkilerle enstalasyonlar da üretmişlerdir. İtalyan Transavanguardia'sının en önemli isimlerinden biri olan Sandro Chia'da farklı disiplinlerde yapıtlar üreten sanatçılar arasındadır, 1970'lerin sonunda yeniden resme döndüğü bilinir.

Chia büyük İtalyan ustalarının resimlerini mizahi bir bakışla yeniden ele alan resimleriyle tanınmıştır (Antmen, 2016: 267). İlk çalışmalarında kavramsal sanata yönelen Chia, 1970'lerin başından itibaren ise mecazi bir anlatıma yönelmiştir. Oldukça canlı ve parlak renkleri dışavurumcu bir figürasyonla harmanlayan Chia'nın eserlerinde sembolik anlatı ve mistik kompozisyonlar, çağdaş sosyal ve politik diyaloglara göndermeler içermektedir. Chia, çalışmalarını "efsanevi kavramsal sanat" olarak nitelendirmektedir.

Chia, tam anlamıyla modern sanat geleneğinin devamı olan, geçmişe göndermeler yapan resimler yapmıştır. Eserlerinin kökenleri kendi ifadesiyle Giotto'dan Picasso'ya uzanan figür resmine dayanmaktadır. Sağlam, anıtsal figüratif kuruluşları ile Rönesans sanatını, hareketin dinamizmi ile Fütüristleri çağrıştırmaktadır. Chia'nın tarihsel referanslarla yüklü eserlerinde, özellikle erotizm,

melenkoli, umutsuzluk ve ölüm temaları hissedildiği gibi; insanın duygusallığının, canlılığının ve doğa ile ilişkisinin de öne çıkarıldığı söylenebilir.

Şekil 32. Sandro Chia, "Silent Knight Plight", 1987, Private Collection



Kaynak: Artnet, b.t.

Chia resimlerinde boyasal resmin ağırlığını hissettirir. Kalın boya dokusu ile figürlerdeki ifadenin yalın ve anlaşılır olması uyum içindedir. Chia, diğer Transavanguardia ressamlarından pek çok noktada ayrılır. Yapıtları kendi yaşantısından çok tarih, mitoloji ve ütopya gibi kavramlara bağlıdır. Bu açıdan Kiefer ve Baselitz'e daha yakındır.

Şekil 33. Sandro Chia, Oturan Kadın, 1979, Litografi, 97.79 x 113.03 cm, Tate Modern Sanat Müzesi.



Kaynak: Artsy Net, b.t.

Öte yandan, Chia resimlerinde geleneği dramatik biçimde işlemiştir. Sanatçının gelenekle olan ilişkisi, aşk ve nefret arasındaki ilişkiye benzetilir. Chia'nın alaycı tavır sergilemesi, diğer İtalyan sanatçılarından onu ayırmaktadır. Sanatçının geçmişe olan hayranlığı, aşılması imkansız büyük yapıtlar ortaya koymasını sağlamıştır.

Şekil 34. Enzo Cucchi, Senza Titolo, 1998, Galleria Mucciaccia, Rome



Kaynak: Artribune, b.t.

Transavanguardia hareketinin diğer önemli bir temsilcisi, Enzo Cucchi 1949'da İtalya'nın Ancona eyaletinde doğmuştur. Cucchi döneminin resmi için 'bugünün resmi, büyük bir otopsi masasının resmi' diyerek bir bakıma Yeni Figürasyon ve Yeni Dışavurumculuk'u tanımlamıştır. Cucchi yalın bir boya tekniği ve içinde stilize edilmiş figürleriyle birlikte yalnızlıklarıyla insanları resmetmektedir.

Şekil 35. Enzo Cucchi, Fango, 2007, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 18 x 24 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Alpainters.org, 2007

Sanatçının eserlerinde dikkat çeken en önemli özellik, büyük ebatlar üzerinde, oldukça canlı ve çarpıcı renklerle, nerdeyse ilkel sanatın, gösteriştan uzak basit ama güçlü, sembolik anlatımıdır. Bir zamanlar New York Times'da "boya fırçasını asa gibi sallayan bir sanatçı" olarak tanımlanan sanatçı, çalışmalarını sıklıkla kendi oluşturduğu şiirsel metinler ile birlikte sergiler. Şiirleriyle de tanınan sanatçı, yetmişli yıllarda Roma'ya yaptığı ziyaretler sonrasında Roma'ya yerleşmiş, burada Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino ve Nicola de Maria gibi sanatçılarla iletişime girerek tamamen görsel sanatlara yönelmiştir. Diğer Transavanguardia grubunun üyelerinde olduğu gibi belli bir plastik kural ve dizgeyi reddeden Cucchi, eserlerinde doğduğu bölgenin manzarasını, efsanelerini ve geleneklerini düşündüren biçimler kullanır. Doğayı, tarihi ve kültürü teknik dünyamızla eğlenceli bir ilişki içerisinde, bir tren veya okyanus gemisi gibi semboller kullanarak ve resimsel duyum yerine fikir, genişleme ve hareket

anlamında renk kullanarak gösterir. Öte yandan, sanatçının eserlerinde figüratif deformasyonlarla yaratılan drama ve şiddet temaları, huzursuzluk ve aksiyon duygusu vermektedir.

2.3. FRANSA'DA FİGÜRASYON LİBRE GRUBU VE YENİ DİŞAVURUMCULUK

1981 yılında Fransa'da etkili olan Figuration Libre Grubu'nun kelime karşılığı Serbest Figürasyon Grubudur. Grubun ismini Ben Vautier kendi düzenlediği bir sergide koymuştur. Grup Minimal ve Kavram Sanat'a cevap olarak gelişmiştir. Klasik resim kurallarının dışında, uyumsuz renklerle karakterize olan Serbest Figürasyon Grubu genellikle grafiti olgusuyla yan yana gelir ve karikatüre kaçan çalışmaları vardır.

Serbest Figürasyon Grubu'nun sanatçıları Raphael Labro, Remi Blanchard, Herve De Rosal, Robert Combos ve Francois Boisrond'dur. Wikipedia (2019) Özgür Figürasyon sanatçıları, eserleri aracılığıyla, yüksek ve alt kültür arasında değerler hiyerarşisi olmadan, kültürel tür ve coğrafi orijinli olmayan tüm sanat biçimlerini içermeye özgürlüğüne sahiptir. Eserleri sırayla, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar, sanat brüt ve kültürlü sanat, Batı ve Batı olmayan sanat için uygundur.

Şekil 36. Herve De Rosa, Sergi Katalog Kapağı, Modern Sanatlar Müzesi.



Kaynak: Figuration Libre, b.

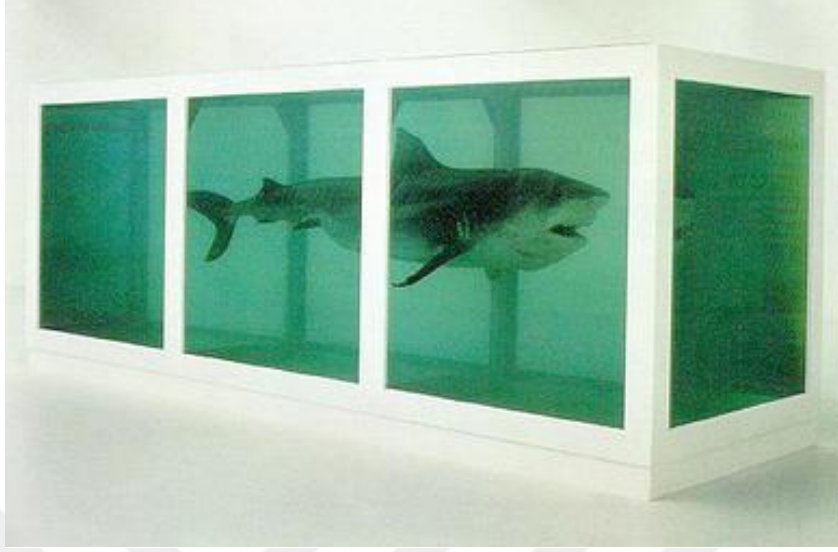
Bu grubun İtalyan Transavanguardia'sından ve Alman Yeni Vahşileri'nden farkı Fransa'nın geçmişini sanatına konu almadan kendi tarzlarını oluşturmalarıdır. Özgür Figürasyon Grubu sanatçıları çizgi roman, bilim kurgu, çocuk çizimleri ve banliyö⁴ kültüründen esinlenen renkli, grafik ve sadeleştirilmiş bir tarzla zamanlarının haberlerinden utanmadan veya suçluluk duymadan eserlerini üretirler.

2.4. İNGİLTERE'DE "YOUNG BRITISH ARTISTS" GRUBU VE YENİ DİŞAVURUMCULUK

Young British Artists (YBA), Genç İngiliz Sanatçılar 1980'lerin sonunda Londra da bir araya gelerek bir sergi açtılar. Kuyumcular Sanat Koleji bu hareketin gelişmesinde önemli bir etkidir. Grubun önde gelen sanatçıları Damien Hirst ve Tracey Emin'dir. Sergi de Sarah Lucas, Michael Landy ve Angus Fairhurst sanatçıların eserleri de bulunmaktadır. Sanat tarihçisi Michael Corris, Hirst ve diğer sanatçıların çalışmalarını tanımlamak için 1992 Mayıs ayında Genç İngiliz Sanatçılar terimini ilk kullanan kişi olmuştur. YBA sanatçıları film, fotoğraf ve videoyu sanatına dahil etti. Grup üyelerinden Tracey Emin, kadın külotları, sigara ve taze yiyeceklerden heykeller yapmıştır.

⁴ Banliyö: Konut niteliğindeki yerleşim alanlarını ifade eder. Genellikle oturma alanı niteliğinde olan, kent merkezinden uzakta ya da sınırlarına yakın yerlerde bulunan kent bölümüne banliyö adı verilir.

Şekil 37. Damien Hirst, Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, Cam, boyalı çelik, silikon, monofilament, köpekbalığı ve formaldehit çözeltisi, 1991.



Kaynak: The Art Story Modern Art Insight, b.t.

‘Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı’ grubun en sembolik eseridir. Eser asılı bir köpekbalığından oluşur. Tankın içerisinde yüzen balık aynı anda hem canlı hem ölü hissi vermektedir. Sanatçının amacı sanat dışı malzemeler kullanarak izleyici şaşırtmaktır. Modern Sanat Anlayışı (2019) bu eser, ölümcül kavramlarla ve en büyük insan korkularıyla romantik sanatçı Francisco Goya ve figüratif ressam Francis Bacon'un izini süren, ölüm kavramlarıyla ve en büyük insan korkularıyla ilgilenen bir sanat eserinin popüler kültüründeki en güçlü örneklerden biridir.

Eser 1992 yılında Londra'daki St John's Wood'daki galeride sergilenmiştir ardından 2004 yılında sekiz milyon dolara koleksiyoner Stephen – Alexandra Cohen çiftine satılmıştır.

Grup üyelerinden Tracey Emin, Çingene ve Kıbrıs Kökenli, Britanyalı ressamdır. 1980'lerin sonunda ün kazanmaya başlayan, grubun önde gelen isimlerindendir. Emin çizim tekniği, boyama tarzı, heykel ve enstalasyonlarıyla, kendi hayatından detaylar veren bir sanatçı olarak bilinir. Kadın külotları, sigara ve taze yiyeceklerden heykeller yapmıştır. Çeşitli sanat dallarında eserler üreten Emin, hayata karşı kendi deneyimlerini ve duygularını ifade eder.

Şekil 38. Tracey Emin, Yatağım (My Bed), Maupin Gallery, 1998.



Kaynak: Tate Art, 2015

Sanatçının en bilindik eseri olan 'My Bed' Tate Galerisinde, Turner Ödülü için aday olmuştur. Yatak odası objelerinden oluşan eser, medyanın dikkatini çekmiştir. Sanatçı ödülü kazanamamasına rağmen, ünü devam etmiştir.

Bir diğer sanatçı Jenny Saville'dir. 1970'te İngiltere'nin Cambridge kentinde doğmuştur. Saville'nin resim konuları genelde figürden oluşur. Kadın bedenlerini stilize ettiği resimleriyle tanınan sanatçı, figürün yanı sıra çalışmalarında bozulmuş et imgesini de kullanmıştır. Sanatçının resimlerinde çizdiği figürler sıklıkla kendi vücudunun görüntüleridir.

Şekil 39. Jenny Saville, Çamaşır Suyu, 2004, Tuval Üzerine Yağlı Boya, New York Sanat Akademisi.



Kaynak: Artnet, b.t.

Saville, boyayı insan eti rengine dönüştürerek, bir çeşit macunsu kıvama benzetmiş ve o şekilde kullanmıştır. Sanatçı, hayatı acı çeken bedenler üzerinden bağlantılar kurarak yansıtmayı amaç edinir. Cerrahi operasyonlar izleyen sanatçı, tıp kitaplarında da bu konu üzerinde pek çok araştırma yaparak, et resimlerine yönelmiştir. Portrelerinde kullandığı lekelerle, yüzdeki parçalanmış hissini izleyiciye hissettirmek istemiştir. Bunun için, güçlü ve sert fırça vuruşları, lekeyle beraber hislerin ve düşüncelerin portresini ortaya koymaktadır.

Mehmet Yılmaz (2006: 371) Jenny Saville'nin tarzını şöyle yorumlamıştır; "Sanatçı, aslında kocaman tuvallere aşırı şişman kadın bedenleri resmediyor. Bunlardan bazılarında eziyet izlerine rastlıyoruz. Figürler çıplak ama itici. Bu açıdan Saville'in, sanat tarihindeki geleneksel çıplak figür ressamlarından ziyade, beden konusuna eleştirel bir açıdan yaklaşan Abramoviç ve benzerleriyle akraba olduğu söylenebilir".

2. AMERİKA'DA YENİ DİŞAVURUMCULUK

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da 1980'lerin sanatsal üslubu olarak döneme damgasını vuran bir gruptur. "Amerikan Yeni Dışavurumculuğu büyük ebatlı resimleri, büyük fırça darbeleri, resimsel yüzeye işlenmiş yazı, yapıştırılmış nesneler, bilhassa kırık tabaklar, ayna parçaları, bulunmuş objelerle yüklüydü. Yeni Dışavurumculuk, bir yanıyla ifadeciliğin son kertesiydi" (Kahraman, 2013: 55-56). Amerikan Yeni Dışavurumcu ressamaları David Salle, Eric Fischl, Louise Fishman, Leon Golub, Julian Schnabel, Philip Guston, Frank Stella, Jean – Michael Basquit, Richard Bosman, Judy Praff, Joan Snyder'dir. En çok dikkat çeken isim Julian Schnabel olmuştur. 1979'da açtığı bir sergide yeni Pollock diye kendinden bahsettirmiştir. Kendine özgü bir üslup oturtan sanatçı resimlerine kırık tabak gibi objeler yapıştırmaktadır. "Schnabel'in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiştir" (Antmen, 2016: 267). Schnabel'in kullandığı bu öğeler kişisel tarihinin bir parçası olarak resimlerinde yer alan öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür.

Şekil 40. Julian Schnabel, Prag'lı Öğrenci, 1983, Odun Üzerine Yağ, Tabaka, Boynuz ve Bondo, 294 x 579 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi.



Kaynak: Guggenheim, 2007

Schnabel anıtsal boyutlarındaki resim yüzeylerine, kırık tabaklar ve porselen parçaları yapıştırarak alışılmış kolaj tekniğinin ötesinde, kabartma tekniğiyle, resimde yüzey sorununa yeni çözümler önermektedir. Sanatçının kırık tabağa olan ilgisi çarpıcı resim yüzeyi yaratma çabasından öte, bireysel yaşantısındaki anıların sancılı yüzeyini simgelemektedir.

Schnabel kendi resimlerini şu şekilde açıklar: ‘ Resimlerimde kullandığım bir öge sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş, harfmiş hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur ‘ (Antmen, 2016: 268).

‘Prag’lı Öğrenci’ resminin kompozisyonu geleneksel triptiklere⁵ benzemektedir. Sanatçı hac şekline benzer öğeler kullanarak dini imgeler kullanmıştır. Schnabel kendini büyük boyutlu tuvaler ve abartılı dışavurumuyla ifade etmektedir. Sanatçı ‘ ‘ Kabataslak ve dağınık yüzey ile tuvalin iki boyutlu düzlemini bozarak postmodern dünyada ruhani bir huzur sağlanabileceğini reddetmiş, yine de resmin hala anlamlı bir sanat türü olduğunu göstermiştir’’ (Farthing, 2014: 544).

Sanatçı ‘Prag’lı Öğrenci’ resminde karakteristik olarak Hristiyan ritüelinin imgesini çizmiş, kırılmış Çin gemileri yatağının üzerine kabaca oyulmuş haçları örmüş ve geleneksel triptik sunakları hatırlatan bir yapıyı dağıtmıştır. Pürüzlü parçaların topografyası, geleneksel iki boyutlu resim düzleminin uyumunu bozan, kaotik ve paramparça bir dünyanın can sıkıcı bir vizyonunu ortaya koymaktadır. Schnabel’in hiyerarşi tutumu aynı dönemin bir diğer dışavurumcusu olan David Salle için de geçerlidir. Salle’de farklı kültürel kaynaklar arasında bir ayrım yapmamış genel olarak ise fotoğraftan çalıştığı eserlerinde birbirinden kopuk öğelerin bir araya geldiği imgeler yaratmıştır.

Amerikan Yeni Dışavurumcular’ın tavrını Anselm Kiefer: ‘Avrupa’nın tarihi, Amerika’nın medyası vardır. Amerikan sanatı hep kitle kültürüyle ilgili olmuştur’ (Antmen, 2014: 268) şeklinde yorumlar. Schnabel, soyut sanatın mirasından önemli derecede faydalanmıştır. Sanatını oluştururken kullandığı yöntem, boya akıntılarını, kabartma ve boyayı yoğun halde kullanma, bir soyut resim ustası olarak Jackson Pollock’la teknik açıdan benzerlikler taşır.

⁵ Triptik: Yan yana ve birbiriyle ilgili üç resmin oluşturduğu pano şeklindeki hareketli grup resimlerdir.

Şekil 41. David Salle, Eski Şişeler, 1998, Tuval Üzerine Yağlı ve Akrilik Boya, 245 x 325 cm, Galeria Soledad Lorenzo.



Kaynak: Christie's, 6 Mart 2018

Salle'nin eserleri stok fotoğraf, dergi ve pornografi gibi çeşitli kaynaklardan türemektedir. Sanatçı bu görüntüleri başka bir sanatçının kağıt artıklarını kullanarak bir kolaj oluşturabilecek şekilde tabloya yerleştirmiştir. Sanatçı resimlerinde realizmi, dışavurumu ve kavramsal sanatı birleştiren, değişken imgelerini yüzey ve renk çelişkisi içinde sunmuştur. Salle, "sanatsal özgünlüğün, sanatçının yarattığı değil, seçtiği imgelerde olduğuna inanır ve 1960 sonrası yeni avangardların kavramsal yaklaşımını benimseyen bir ressam olduğunu ortaya koymuştur" (Antmen, 2016: 268).

Şekil 42. Philip Guston, Işık, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 175,3 x 198 cm, The Modern Art Museum of Fort Worth.



Kaynak: The Modern, b.t.

Sanatçı renk ve leke gruplarını, hayali mekan, nesne ve figür şeklinde yeniden yorumlamıştır. ‘Işık’ resminde iki temel renk kırmızıya yakın pembe ve grimsi mavi ön plandadır. ‘’ Guston’un Işık gibi çok sayıda resim yaptığı 1960’ların ortaları itibariyle 1970’lerin başında çalışmalarına hakim olan daha özel figüratif formlara yönelme süreci başlamıştı. Tuval, belli cisimlerin özelliklerini taşıyan bileşik form ve mekan alanı olarak şekillenmeye başlamıştı’’(Thompson, 2014: 286).

1980’ler de resmin boya, figür, konu ve zaman zaman da soyuta geri dönüşünün yanında Jean-Michel Basquit, Kennit Haring gibi kentin kültür yansımalarını kapsayan ve Grafitti Sanat kapsamında ele alınabilecek genç ressamlar da gündeme gelmiştir ve Philip Guston’un da önderlik ettiği boyayı önemseyen, soyutlanmış figür ve nesnelerin kullanıldığı yarı soyut imgesel de denen Yeni İmgecilik hareketi de şekillenmiştir. Susan Rothenberg, Donald Sultan, Joel Shapiro, Jonathan Bartlett gibi sanatçılar bu hareketin içerisinde yer almışlardır. Bu iki hareket de Amerikan Yeni Dışavurumculuğunun başlığı altında toplanır.

‘’Amerikan Yeni Dışavurumcu sanatçıları da karşıt tonların ve canlı renklerin egemen olduğu, daha çok kişisel öykülerin fantastik, korkutucu, saldırgan biçimlerle işlendiği resimleriyle tanınır’’ (Eczacıbaşı, 1997: 1931).

Şekil 43. Susan Rothenberg, Lades Kemiği, 1979, Tuval Üzerine Akrilik ve Vinil Boya, 259 x 193 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Anderson Collection, 2014

Rothenberg'in eserleri genellikle at figürü içerir. At resimleri yapmasının amacı insan resmi yapmamak için bu imgelere yönelmesidir. Psikanalitik terimlere bakılırsa at figürü, derin ve karmaşık olanı ifade eder. ‘’ At figürüne olumlu yönden bakılırsa sezginin kontrol ettiği enerji, hedeflerin gerçekleştirilebileceği şekilde doğru yöne aktarılmış tutkular anlamına gelir. Olumsuz taraftan bakılırsa hayvani duygular, kontrolden çıkan insan bilicinin karanlık yanını taşıyan, hızlı bir yaratıktır’’ (Thompson, 2014: 352).

Dışavurumculuk geniş bir biçim ve içerik bağımsızlığı içinde 20. yy'ın son döneminde ard-endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini, tarih ve gelecekle olan bağlarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir. 20. yy'ın olduğu kadar daha önceki dönemlerin de sanatlarından ve anlayışlarından istediği gibi yararlanan oldukça eklektik bir akımdır. (Eczacıbaşı, 1997: 1931)

Yeni Dışavurumculuk ulusal kimliğin yapaylığı ile ilgili resimleri de kapsamaktadır. Her akım gibi ortaya çıkışı büyük ses getiren Yeni Dışavurumculuk, yalnızca Minimal ve Kavramsal sanatın teorileri ve yaratılan boşluk ortamına duyulan rahatsızlıkla gelişen bir hareket değil, bunlara tepki olarak dünyanın pek çok yerinde aynı anda, aynı yaklaşımlarla tekrar figüre ve boyaya dönen bir anlatım olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar figüratif resmi aynı istekle devam ettirse de 1980'lerin ortalarına doğru akıma hız kazandıran güç gerilemeye başlamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE YENİ DİŞAVURUMCULUK

1. TÜRK RESMİNDE BATILILAŞMA SÜRECİ

Türk sanatı, İslam öncesi Türk sanatı, Türk İslam sanatı ve modern Türk sanatı olmak üzere üç tarihsel süreç ve etki içerisinde incelenebilir. Bu bağlamda Modern Türk resmi 17. yy.da Osmanlı Batılılaşma hareketiyle doğan bir olgudur. Fakat Türk resim sanatının Batı ile olan etkileşimi Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar uzanmaktadır. İstanbul'un fethiyle başlayan bu sürece Fatih Sultan Mehmet'in kültür ve sanat politikaları yön vermiştir. Ali Kuşçu gibi önemli bilim insanlarını sarayında toplayan Fatih Sultan Mehmet, Avrupa'dan Gentile Bellini, Costanza De Ferrara gibi önemli sanatçıları İstanbul'a davet etmiş ve eserler yaptırtmıştır. Aynı zamanda dönemin önde gelen nakkaşlarından Nakkaş Sinan Bey'i İtalya'ya göndermiş, Nakkaş Sinan Bey Türk minyatür sanatında ilk modleyi gerçekleştirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1699 yılında imzaladığı Karlofça Antlaşması ve 1718 yılında imzaladığı Pasarofça Antlaşmaları ile ilk toprak kayıpları yaşanmış, II. Mahmut döneminde askeri alanda eğitim başta olmak üzere modernleşme hamleleri başlamıştır. Bu bağlamda ordunun eğitilmiş subaylara yönelik ihtiyaçlarını karşılamak için askeri okullar açılmıştır. Bu askeri okullardan Mühendishane-i Berri Hümayun'da askeri amaçlı haritalama çalışmalarına yönelik olsa bile, ders programlarına resim derslerinin konulması Batılı anlamda sanat eğitiminin temelini oluşturmaktadır. Türk resminde Batılı anlamda eğitim veren ilk kurum, 1795 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun' dur. Ancak bu kurumda verilen derslerin "bugünkü anlamda bir resim dersi olmadığı, yalnız topçuluk istihkam ve haritacılık gibi alanlara katkı sağlaması amacıyla eğitim ve öğretimde yer aldığı açıktır" (Turani, 2012: 668). Bu okulda resim dersleri sonradan müfredata geçmiş ve öğrencilerin bazıları Ressam Halil Paşa, İbrahim Paşa gibi dönemin önemli isimleri yurt dışına eğitim için gönderilmiştir. Daha sonra II. Mahmut Dönemi'nde Mekteb-i Harbiye'nin açılması ve bu okulda da resim derslerinin ders müfredatına konulması,

okulun mezunlarının Avrupa'ya eğitimlerini tamamlamaları için gönderilmeleri, Modern Türk resminin başlangıcını oluşturur.

Mektebi Harbiye'de yetişen Tefvik Paşa, Miralay Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekai Paşa, Nuri Paşa ve Şeker Ahmet Paşa gibi önemli isimler çağdaş Türk resim sanatının temellerini oluşturmaktadır.

1883 yılında Osman Hamdi Bey'in Müdürlüğe atanmasıyla açılan Sanayi-i Nefise Mektebi ise, sanat alanında ilk yüksekokulumuz olması bakımından önemlidir. Okulun ilk eğitim kadrosunda Avrupalı sanatçılar görev almıştır. Warnia Zerzecki desen derslerini ve resim atölyesini, Salvatore Valeri Yağlıboya ve resim atölyesini yürütmüştür. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde figür, anatomi ve portreye önem verilmiştir. Bu anlamıyla Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları ve Osman Hamdi Bey ile Türk resmine figür girmiştir. Sanayi Nefise Mektebi canlı modelin girdiği ilk kurum olarak geçmektedir. Öte yandan Türk resminde figür konu türünde kadın figürünün, Osman Hamdi Bey ile Türk resmine konu olarak girdiği söylenebilir. Osman Hamdi her ne kadar fotoğraftan yararlanarak ürettiği figüratif resimlerinde Batılı Oryantalist sanatçılara yakınlığıyla eleştirilse de, sanatçının resimlerinde kadın imgesi Batı Oryantalist anlayışın ötesinde, kendi toplumsal gerçekliğinin bir imgesi olarak yer alır.

1880'li yıllarda, Sanayi-i Nefise ile sivilleşme dönemine giren sanat eğitimi, asker ressamlar kuşağının etkinliğini büyük ölçüde sarsmamakla beraber, bu kuşağın başlatmış olduğu boyaresim (pentür) kültürünün daha geniş bir çevreye yayılmasında etkili olmuştur'' (Özsezgin, 1998: 23).

Osmanlı döneminde kadınlar, sanatsal yeteneklerini süslemeci el işçiliği yaparak gösterirler. Türk resim sanatı tarihinde, kadınların sanatsal anlamdaki etkinliklere katılabilmesi 20. yüzyıl başlarında olmuştur. ''Kadınların henüz Sanayii Nefise Mektebi Alisi'ne kabul edilmedikleri bir dönemde, resmi makamlara başvurarak, girişimlerde bulunan ve 1914'de isteklerini karşılamak üzere kurulan İnas Sanayii Nefise mektebi açılmıştır ve müdürelğine Mihri Müşfik Hanım atanır'' (Tansuğ, 2012: 137). 1914 yılında mektebin ilk açıldığı zamanlar, Beyazıt'ta bir konağın odaları dersler için kullanırken, 1926'da burası kapatılır ve kız öğrenciler Sanayii Nefise Mektebi'ne kabul edilmiştir. Kız ve erkek Sanayii Mekteplerinin birleştirilmesi, Cumhuriyetin ilanından sonra gerçekleşmiştir. İlk kadın nü model

Müşfik Hanım'ın zamanında resmedilmiştir. Ancak bu modeller Türk değil, Ermeni veya Rum asıllıdır

1908 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk sanatının kurumsal anlamda ilk örgütlü sanatçı birliği olup, 1909 ve 1919 yılları arasında faaliyetlerini sürdürmüştür. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin gerek kuruluşunda, gerekse Türkiye'nin ilk sanat mecmuası olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuasının çıkarılmasında kendisi de önemli bir ressam olan Abdülmecit Efendinin maddi ve manevi büyük katkıları olmuştur. Mecmua gerek Türk resminin tarihsel gelişiminde önemli bir kaynak olurken, gerekse Türk sanatının kuramsal temellerinin oluşumunda ve sanatın geniş kitlelere yayılmasında önemli bir yere sahip olmuştur. İkinci Meşrutiyet'ten sonra verilen haklar doğrultusunda siyasal ve sanatsal yönden gelişmeler olmuştur. Öte yandan Türkiye'nin ilk sürekli büyük sergilerinin Cemiyet tarafından organize edilerek açılması, sanat olaylarının nitelik kazanmasını ve toplumsal zemine yayılımını sağlamıştır. Eroğlu'na (2015) göre bu cemiyet kuruluş yılından çok, kurumsallığa katkı veren gazetenin çıkmaya başladığı 1910 yılını, en genel anlamda ülkemiz modern çağdaş resminin başlangıcı olarak kabul edildiğini belirtir.

Ressam Ruhi'nin fikri ile oluşan bu cemiyette Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Ahmet Ziya Akbulut, Müfide Kadri, Sami Yetik, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi Arel, Şevket Dağ, Agah Bey, İbrahim Çallı, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa ve Mehmet Ali Laga gibi isimler vardır. Türk ressamlarının ilk örgütlü cemiyetini kuran bu sanatçılar dönemin sanat sorunlarına çözüm odaklı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Güzel Sanatlar Birliği olarak isim değiştirmiştir.

İlk sergisi 1 Ağustos 1916 İstanbul Galatasaraylılar Yurdu'nda kırk sekiz sanatçının katılımıyla düzenlenen Galatasaray Sergileri, Türkiye'nin ilk sürekli karma sergileridir. 1916 -1951 yılları arasında (35 yıllık süreçte) 350 sanatçının katılımı gerçekleşmiş, 6 bin kadar eser izleyiciyle buluşmuş, dolayısıyla İstanbul sanat ortamının gelişmesinde önemli bir adım olmuştur (İstanbul Kadın Müzesi).

Türk resminin önemli basamaklarından bir diğeri ise, Şişli atölyesi ve Çallı Kuşağı olarak bilinen 1914 Kuşağı'dır. Çallı Kuşağı sanatçıların, 1910 yılında

Avrupa Sınavı'nı kazanarak eğitimlerini tamamlamak için Paris'e gönderilen fakat, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla memlekete geri çağrılan veya kendi istekleri üzerine geri dönen sanatçılar oluşturmaktadır. Bu kuşak daha önceki asker ressamı kuşağından farklı olarak klasist-akademist bir sanat anlayışıyla değil, sübjektivist bir sanat anlayışına dayanan Empresyonist etkilerle ülkeye geri dönmüşlerdir. Bu nedenle 1914 yılında ülkeye dönen sanatçılara İzlenimci vasfı yakıştırılır. Grubun isminin Çallı olmasının nedenlerinden biri, İbrahim Çallı'nın esprili, hoşgörülü bir Anadolu insanı olmasıyla alakalıdır. Bu kuşakta yer alan sanatçılar İbrahim Çallı, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Ali Cemal, Ruhi Arel, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri'dir. "Türk ressamı izlenimciliğe adeta geleneksel bir alışkanlık içinde kolayca girivermişlerdir. Çünkü doğayla iç içe yakın bağlantıların kurulması ve ışık değişimlerinin sürekli olarak izlenmesini gerektiren bu akım renk ve duyarlılığın üstün olduğu bir çevrede rahatça benimsenebilir" (Tansuğ, 1997: 140). Çallı Kuşağı, Türk resim tarihinin Batı tarzı pentür resim tekniğini olgunlaştırmıştır.

1917'de dönemin sanatına katkı sağlamak amacıyla Enver Paşa'nın emriyle Şişli Atölyesi kurulmuştur. Farklı bir oluşum olması dikkat çeker. Cepheden dönen ve cepheye gitmeyen asker ağırlıklı ressamı için kurulan atölye Türk resim sanatı tarihinde sosyal veya toplumsal konuların eğilimine, daha çok teknik olarak, çok figürlü kompozisyon çözümlemelerine başlanır ve bu önemli bir dönüm noktasıdır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi Arel, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Ali Sami Boyar ve Namık İsmail gibi isimler atölye de yer alır. Şişli Atölyesi sanatçıları belirli bir fikir ve dava etrafında bir araya gelmiş, ortak bir konu ele alarak sanat eseri üretmişlerdir. Sanatçıların yapmış olduğu resimler Galatarasaraylılar Yurdu'nda 'Harp Levhaları' isimli sergide ilk kez halkla buluşur. "Celâl Esad Arseven öncülüğünde kurulan bu atölyede ortaya konan yapıtların, yurtiçi ve yurtdışında sergilenmesi amacı hedeflenmiştir. Bir anlamda ülkemiz insanının sanatı da var olduğunu göstermek isteyen bu oluşum, Berlin ve Viyana'da birer sergi açma isteğini, atölyenin raporunda vurgulamıştır" (Eroğlu, 2015: 90).

Şekil 44. Son Halife ve Ressam Abdülmecid Efendi'nin, Şişli Atölyesi'nde Ressamlar ve Askerler İle Birlikte Olan Fotoğrafi.



Kaynak: Moda Müzayede, 28 Ekim 2018

İstanbul'un işgal zamanlarında zor günler geçiren atölye sanatçıları, Çanakkale Destanı'nı resimlerinde işleyerek, zor günlerin moral bozukluğuna karşı koymaya çalışmışlardır. Resimlerde savaş temalı konulara önem verilmiştir. Savaş yüzünden sanatçıların resim malzemesi bulmalarının zor olduğu dönemde, savaşın getirdiği atmosferi hissedebilmeleri için atölyenin bulunduğu yere hendekler kazılmış, atlar ve silahlarıyla bir manga asker getirilmiştir. Tüm bu öğelerden sanatçının kompozisyon kuruluşunda model olarak yararlanmasını sağlarken, aynı zamanda sanatçıların savaş ortamını hissederek resim yapmaları amaçlanmıştır.

Çanakkale Savaşları hem dünya tarihinde, hem de ulusal tarihimizde tüm yönleriyle büyük önem taşıyan bir kahramanlık destanıdır. Mustafa Kemal komutasındaki Türk ordu birliklerinin kahramanlıklarının sergilendiği Çanakkale Savaşı'nın tüm süreçleriyle toplumsal yapıda ve birey üzerinde doğurduğu etkiler, sanat ortamında da çok yoğun hissedilmektedir. Milli Mücadele konularını yansıtan yapıtlar, savaşın ülküsel bir görsel propagandası değil, gerek cephe içi, gerekse cephe gerisi tüm süreçleriyle savaş ortamının insan üzerinde yarattığı duygusal-insansal olan tüm boyutları içermektedir. Milli mücadele yıllarında da Türk sanatçısı milli

mücadelenin içinde yer almış ve eserlerinde bu kutsi kurtuluş mücadelesini ve Türk insanın kahramanlığını yansıtmıştır.

Milli Mücadele sonrası, 29 Ekim 1923'de Cumhuriyet'in ilan edilmiştir. Cumhuriyet dönemi kendi içerisinde "tek partili dönem" (1923-1945) ve 1946 sonrası "parlamentar dönem" olarak iki döneme ayrılmaktadır. Cumhuriyet öncesi dönem Türkiye'si parlamenter, endüstriyel bir toplum olmadığından çağdaş sanatın sorunlarına da yabancı kaldığı söylenebilir. Avrupa'ya giden sanatçılar ülkeye döndüklerinde kişisel görüşlerini kabul edebilecek bir sanat ortamına sahip değillerdir. Bu nedenle Cumhuriyet öncesi dönem Türk resmi, Batı resim sanatıyla karşılaştırıldığında dönemsel olarak farklılıklar içermekte, 20 Yüzyılın başlarında doğan modern sanat hareketlerine rastlanmaktadır. Cumhuriyetin ilanı ile başlayan süreçte Atatürk Kültür Devrimi ve modernleşme hamleleri, sanat ortamında da modern sanat hareketlerinin ve güncel sanat anlayışlarının önünü açmıştır. Cumhuriyet kültür politikaları çerçevesinde, sanat kültürün en temel ögesi kabul edilmiş, henüz özel girişimlerin olmadığı bu zor günlerde, sanat etkinlikleri devlet tarafından düzenlenmiş ve sanatçılar maddi ve manevi tüm yönlerden desteklemiştir.

"Yüzünü bir süreden beri Batı'ya çevirmiş olan Türkiye, artık kurumlarıyla da bu yönelişi perçinleyebilmeli, Batılı bir ülke konumuna kendisini yükseltecek olan bu kurumları, toplumun beklentileri doğrultusunda, demokratik ve laik bir içerikle doldurarak gerçekleştirmeliydi" (Özsezgin, 1998: 23). İmparatorluktan, cumhuriyete geçiş kendi içerisinde birçok sorunlar getirmiş ve çözümlerini yenileştirici devrim hareketlerinin gelmesiyle bulmuştur. 1923'ten sonra ki yıllarda ülke ekonomisi, tarımdan endüstrileşme ve sanayileşmeye doğru ilerlemiştir. "Cumhuriyetin ilk yıllarında, 1940'lara kadar Türk resminde özgün bir sanatçı kimliği oluşturma çabası yerine, kurulan yeni Cumhuriyet'in devrim ve ilkelerine göre politika belirlenmiştir" (Kılıç, 328).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929-1950) Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliğidir. 5 Nisan 1929 da kurulan birlik bulunduğu süre ve eğitim dönemlerine bakılırsa, Osmanlı'nın yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına denk gelmektedir. İstanbul'un işgal yıllarının getirdiği sıkıntılar yüzünden Müstakiller'in eğitimleri her açıdan zorluk ve güçlüklerle doludur. Birliğin

üyeleri Mahmut Fehmi Cûda, Avni Çelebi, Cevat Hamit Dereli, Muhittin Sebatî, Fahrettin Arkunlar, Nurullah Berk, Refik Epikman, Zeki Kocamemi, Şeref Kamil Akdik ve Hale Asaf'tır. ‘‘Üyelerini, 1914'ten sonra, o tarihlerde Fransa'daki uzmanlık eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen sanatçıların hocalığı altında sanat öğrenimini görmüş olan ressam ve heykeltıraşların oluşturduğu bir grup, ‘Yeni Resim Cemiyeti’ ile sanat ortamına ilk adımlarını atarlar, daha sonra bu cemiyet ‘Müstakiller’e dönüşür’’ (Giray, 1988: 32).

Tansuğ (1990: 11) 1923 yılından sonra Türk resminde olan gelişmeler paralelinde sanat ortamındaki sorunları şu şekilde açıklamaktadır:

Resim sanatında son Osmanlı dönemi programlarının yeni temalara yönelerek Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür ve sanat politikasına ayak uydurması. Sanatçıların bireysel iç dünyalarını resim diline aktaracak bir duyarlılık atmosferine sahip olmayışları. Çağdaş Türk resim sanatının tarihsel gelenekler üzerinde temellendirilmesi yolunda belirli bir tavrın ortaya konmaması. Resim sanatının tek yönlü gelişmesi, farklı eğilim ve üslup alternatiflerinin gündeme gelmemiş olması.

Müstakillerin amacı gelişmekte olan Türk resim sanatının kalıcı temellerinin olması ve yaygınlaşmasıdır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ilk sergisi 15 Nisan 1929 tarihinde Ankara Etnografya Müzesi'nde gerçekleşmiştir. Aynı zamanda bu sergi Türk resim sanatında İstanbul dışında açılan ilk sergidir. Daha sonra Türkiye'nin birçok ilinde hatta yurtdışında sergiler açılmıştır. Fakat Türkiye'deki o yılların sanat ortamında ki imkansızlıklar, örneğin: sergi açılacak salonların yetersizliği, sanatçıların tuval ve sanat malzemesine ulaşımında karşılaşılan zorluklar, özel sektörün henüz gelişmediği bu yıllarda dolayısıyla sanat piyasasının oluşamaması, yalnızca devlet tarafından eser satın alımlarının gerçekleşmesi, gerçekte şartların beklenen noktaya gelmediğinin göstergeleridir.

Öte yandan, Müstakiller Valeri ve Zerzecki gibi yabancı eğitimcilerin yerine gelen ilk Türk sanatçılarıdır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, sanatın ülke çapına yaygınlaştırılmasını önemsemişler ve bu bağlamda başta halkevleri olmak üzere Zonguldak, Bursa, Balıkesir gibi Anadolu'nun pek çok şehrinde sergiler açmışlardır. Müstakiller'in Anadolu'da gerçekleştirmiş oldukları sergiler, farklı eğilimleri içeren yapıtların toplumsal zemine taşınmasında ve dönemin devletçilik ve halkçılık politikalarıyla ilgisi bakımından da ayrıca önem taşımaktadır.

İlki 1916'da Galatasaray Yurdunda açılan ve 1951 yılına kadar daha sonra Galatasaray Lisesinde devam eden Galatasaray sergileri, 1930'lara gelindiğinde hız yitirdiği görülmektedir. Cumhuriyetin ilanından sonra Ankara'da Güzel Sanatlar Birliği Sergi etkinlikleri ile sergiler Ankara'ya taşınmıştır. Bu sergiler Türk resim sanatının kurumlaşmasında ve kültürel ortamın canlanmasında önemli basamak olarak yer almaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara'da kültür sanat alanında gerçekleşen diğer önemli bir gelişme, Ankara Resim Heykel Müzesinin temellerinin atılmasıdır. 1930 yılında Namazgah Tepesi'nde Türk Ocakları Genel Merkezi binası olarak inşa edilen yapı, 1932 yılında Ankara Halk Evine dönüştürülmüş ve Ankara kültür-sanat ortamına büyük katkılar sağlamıştır. Daha sonra Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından restore edilerek 2 Nisan 1980 tarihinde Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk tarafından müzeye dönüştürülerek hizmete açılmıştır. Yine, 20 Eylül 1937 tarihinde Mustafa Kemal Atatürk'ün isteğiyle Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılarak, Türk sanatının seçkin eserlerinin sergilenmeye başlanması diğer önemli bir gelişmedir.

Ekonomik kalkınmayla sosyal-kültürel kalkınmayı birbirinden ayrı görmeyen Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet'in 10. Yılında yapmış olduğu bir konuşmasında: 'Ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkaracağız' sözleriyle kalkınma hamlelerinde kültürel kalkınmanın önemine vurgu yapmıştır. Atatürk yine bir konuşmasında: 'Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihi bir özelliği güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Memleketimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini milli birlik duygusunu devamlı olarak ve her fırsatta ve tedbirlerle besleyerek geliştirmek de ulusal ülkümüzdür' sözleri, Cumhuriyet Kültür Devriminde sanatın yeri ve önemini göstermesi bakımından önemlidir.

1933 yılında beşi ressam, biri heykeltıraş olan altı sanatçının bir araya gelerek oluşturdukları bir diğer grup D Grubu'dur (1933-1951). Bu sanatçılar Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu'dur. D Grubu Türk modern plastik sanatlar tarihinin, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Yeni

Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra dördüncü grup hareketi olup, ismini alfabenin dördüncü harfinden almıştır.

D Grubu kendinden önce gelişen sanat topluluklarının karşısına yeni görüşlerle çıkmıştır. ‘‘D Grubu sanatçıları Türkiye’de Cumhuriyet döneminin ilk önemli yenici ressamı olarak görülür’’ (Turani, 2012: 675). Grup ilk sergisini 1933 yılında açar. Grup üyelerinin çoğu farklı atölyeler de çalışmış olup Kübist, Yapısalcı ve Fernand Leger’in Sentetik Kübizm anlayışlarını Türk sanat ortamına katmaya çalışmış, aynı zamanda 1914 Kuşağı’nın benimsediği İzlenimciliğe de karşı çıkmışlardır. Turani (2012: 676), Empresyonistlerin turuncuların, morlar ve yeşiller içindeki Boğaziçi manzaraları, yerlerini griler ve kahverengiler içindeki sağlam inşalı bir resme terk etti şeklinde, D Grubu’nun İstanbul’daki sanat hareketini hızlandırdığını dile getirir.

D Grubu 1930’larda güçlenen devletçilik ve halkçılık doğrultusunda, sanat ortamına yeni bir yön vermek istemiştir. Cumhuriyet Halk Partisi hükümetinin aydınlanma politikasını benimseyen grup bu kapsamda, birçok sayıda sergi düzenleyerek halka benimsedikleri yeni sanat anlayışını tanıtmaya çabasına girmişlerdir. ‘‘D Grubu, Türkiye’de yerlilik ve yabancılık, yenilik ve eskilik, toplumsallık ve bireysellik, Avrupalı olmak Türk olmak gibi karşıt görüşlerin kıyasıya tartışıldığı bir ortam içinde belirmişti’’ (Özsezgin, 1998: 68). İstanbul’da 1937-1949 tarihleri arasında Akademi’ye öğretmen olarak gelen Leopold Levy’nin etkileri bazı sanatçılarda görülmeye başlamıştır. Batı da gelişen akımlar Türk sanatına hep sonradan gelmiştir. Örneğin 1910 yılında Münih’te gelişen Soyut Ekspresyonizm, Türk sanatına 1955’ler de gelmeye başlamıştır. Batı’yla paralel gidene dek, bu durum bu şekilde devam etmiştir. Bu süreçte D Grubu Batı’da Empresyonizm’e karşı gelişen akımları Türk sanatına tanıtmıştır. Gruba sonradan birçok sanatçı katılmış ve grup son sergisini 1947 yılında toplamda on altı sanatçı ile gerçekleştirmiştir. 1950’ler de sanatçılar soyut sanat tartışmalarına girer ve grup dağılır, sanatçılar bireysel olarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. ‘‘1933’lerden günümüze Türk resminin soyut gösterilerdeki başarıları, Doğu ile Batı’yı bağdaştırarak ilginç sonuçlara varması D Grubu’yla açılan kapının kavuşturduğu özgürlükler sayılabilir’’ (Renda ve Erol, akt. Kılıç, 2010: 88).

D Grubu'nun Yaşayan Sanat sloganı etrafında birleşen sanatçılar, ortak görüşü benimsemekten öte bireysel ve özgün arayışlara açıldı, bu görüş bazı genç sanatçıların eleştirisine maruz kalmasına rağmen varlığını sürdürdü. İşte bu tartışmalar devam ederken çatışma ortamı içerisinde 28 Mart 1940 yılında Liman Resim Sergisi ismiyle çıkan, Yeniler Grubu (1941-1952) gündeme geldi. Grubun üyeleri Nuri İyem, Abidin Dino, Selim Turan ve Avni Arbaş'tır.

“Yeniler Grubunun sosyal gerçekliğe dönüşük girişimleri toplumsal sorunlara karşı eleştirel bir içerik oluşturmanın sınırlarını aşmamış, katı ideolojik boyutlar kazanmamıştır” (Tansuğ, 1997: 143).

1940'lı yıllarda Yeniler Grubu, ulusallık ve yöresellik kavramlarının tartışıldığı bir ortamda günlük yaşamı, köy yaşantısını, stepi, halkın yaşamını içeren konuları resimlerine konu edinmişlerdir. Yeniler Grubu sanatçıları toplumcu gerçekçiliğin savunuculuğunu yaptıkları resimleri ile ideolojilerini özdeşleştirmişlerdir. Hilmi Ziya Ülken, 1942'de yayınlanan “Resim ve Cemiyet” adlı kitabında, Yeniler Grubunu ‘milli resmin can damarına parmaklarını basmış kişiler olarak adlandırmaktadır.

1942'nin Mayıs ayında düzenledikleri ikinci sergide konu genel olarak ‘Kadın’ resimleridir. Daha sonra 1952 yılına doğru grup yavaş yavaş dağılır. “Üyelerin bir bölümü, başka gruplardan sanatçıların da aralarında yer aldığı Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'ne katılarak, Yeniler'in dağılan etkinliğini, bu cemiyet içinde sürdürmüşlerdir” (Özsezgin, 1998: 48).

Cumhuriyet Halk Partisi tarafından, kültür programının bir parçası olarak 1938-1944 yılları arasında düzenlenen, her yıl on sanatçının değişik illere gönderilmesi ile gerçekleştirilen Yurt Gezileri ve Sergileri'nde, sanatçıların desteklenmesi ve yurt güzelliklerini yerinde görmeleri amaçlanır. Bu sergilerin sanata yansısı ise Anadolu'ya özgü süsleme öğelerinin ve folklorik kültürün, resimlerde yer etmesi biçiminde olmuş, öte yandan etkinlik, ulus bilincinin oluşmasında ve sanatta ulusal, evrensel değerlerin gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır (Yaman, akt. Bek, 2008: 119). Yurt gezileriyle başlayan resimlerin birçoğu insan figürü içerir. Ressamlar köy kadını, köy yaşantısı, çalışan insan, bağ, bahçe, yaylalar, dağlar gibi yaşamdan kesitleri konu almışlardır. Anadolu'nun dört bir yanına resim yapmak için gönderilen ressam, gözlemlerini, Anadolu'nun

yöresel değerlerini de resimlerinde işlemişlerdir. Anadolu'ya gönderilen bütün sanatçılar keşif sürecince devlet tarafından desteklenmişlerdir.

Devletin yurt gezilerini düzenlemesindeki amaç Cumhuriyet'ten sonra Türkiye'nin sanayileşme girişimlerinin ve tarım alanında yapılan yeniliklerin Batı tarafından engellenmeye çalışılmasıdır. Bu şekilde devlet sanat yoluyla, halkla bağlantı kurabilecek ve sesini duyurabilecektir. Devlet amacına ulaşmış halk sergilere büyük ilgi göstermiş ve verilen mesajları da almıştır. ‘Yurt gezileri resamlara ressamca yaşama şansı verdiği için önemlidir. Ayrıca yurt gezileri yöresellik ve yöresel motiflerin, folklor araştırmalarının, yurt hikayelerinin yer alması bakımından da oldukça önemlidir’ (Girgin, 2009: 29). 1945'ten sonra Türkiye'ye yeni siyasal dönemin gelmesiyle birlikte birçok kültür olayı ve yurt gezileri birden kesilmiştir. Daha sonraki yıllarda da gezilerin devam ettiğine dair herhangi bir kayıt yoktur.

1945'de Türkiye'nin Çok Partili sisteme geçmesi, sanatçıları da etkilemiş, Avrupa'daki gelişmeleri günü gününe takip etme imkanı bulmuşlar ve çok yönlü eğilimlere yönelmişlerdir. 1945 yılından sonra Türk sanatında grup hareketlerinin yerini bireysel sanat hareketleri almış, bireysel sanat anlatılarıyla paralel soyut sanat hareketlerinde bir ivme yaşanmıştır. ‘Soyut sanatın renk-boya ve fırça darbesiyle ilgilenen Türk sanatçısı, o ilk yıllarda üzerinde ‘Türk kimliğinin’ kısıtlayıcı baskısını pek hissetmemiş, böyle bir yaklaşıma baştan girmemiştir’ (Baykam, 1997: 240). 1940'larda toplumsal içerikli resimler yapan Türk sanatçıları, 1950'li yıllarda soyut resim yapmaya başlamışlardır.

1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve öğrencilerinin kurduğu On'lar Grubu (1947-1955) Batı sanatını Türk motifleri ile harmanlayarak, halkı resim sanatına heveslendirme amacı ile kurulmuştur. Orhan Peker, Leyla Gamsız, Osman Oral, Turan Erol, Mustafa Esirkuş ve Adnan Varınca gibi isimler grup içerisinde yer almışlardır. İlk sergilerinde konuları işleyişlerindeki özgürlük ve sanat ortamına yenilik getiren toplu hareket olarak değerlendirilirler. Turan Erol, 1950 yılının ortalarında Kübizm etkili figür soyutlamalarından sonra, Anadolu bozkırının lekesel anlatımındaki özgün yorumlarını, kendine özgü, spontan renk benekleri ve yumuşak doğasal çizgileriyle lirik bir yapıda ortaya koymuştur.

1950’li yılların başında iki önemli girişim ve bununla birlikte Türkiye’de bu yönde gelişmeler için de birer başlangıç olmuştur. Özel galerilerin ilk filizlendiği bu yıllar, Ankara’da Helikon ve İstanbul’da Maya galerisi olmak üzere sanatın her alanında sergilerin açıldığı, sanatçıların buluşup, tartıştıkları bir ortama dönüşmüştür. "1950’lerde özel galericilik uğraşının görünmeye başlaması, sanat dalları arasındaki iletişimin yoğunlaşması ve Türkiye’deki toplumsal, siyasal değişim periyotlarına paralel yeni anlatım biçimlerinin konuşulup tartışılması ve uygulanmasıyla Türk resminde bir çiçeklenme dönemi başlar” (Özsezgin, 1998: 51).

1950’li yıllarla başlayan süreçte artık grup hareketlerinin önemli bir yerinin kalmadığı düşünülmektedir. 1950’lerin Türkiye’sinde çağdaş resim, ülkenin kendi iç dinamikleriyle modernleşmiş bir toplumun talebi veya diyalektik bir gelişimin doğal sonucu değil, arzulanan ama henüz mevcut olmayan bir modernliğin zorlama temsilinden ibarettir. “1950’li yıllarda hızlanan modernleşme olgusu, ulusal tarihe karşı yeniden ve bazen sert, acımasız olan tavırların takınılmasına yol açar. Üstelik bu bilimsel düzeylere aktarılan Türk sanatı tarihini incelemelerinin değerlendirme ölçütlerine de karşı bir tutumdur” (Tansuğ, 1990: 38). 1950’ler de resim sanatı gelişmiş, uğraşanların sayısı artmıştır. Artık gördüğünü resmeden değil, obje karşısında objeyi sorgulayan bir sanatçı kişiliği oturmuştur. Aynı zamanda bu yıllar sanatçı ile toplum arasında iletişimin başladığı yıllar olarak kabul edilir. 1950’li yıllar Türkiye’de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönemdir. Batı’daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha önce uyulmuş fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrası olmuştur. 1940’lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar, 1950’li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucularıdır.

1950-60 arasındaki siyasal iktidar, İstanbul kenti üstüne girilen yenileme eylemleriyle, kentsel karakterin bozulmasına yol açan ilk adımları atmıştır. Yapılan iş, halkın daha rahat düzensizliğin ve akıbetin bilincinde olmadığından tikanıklık ve soluksuzluğun filizlenip yaygınlaşmasına emsalsiz bir çanak da tutmuş oluyordu (Tansuğ, 1990: 38-39).

1960’lara gelindiğinde Türkiye bu dönemde yeni arayışlar içerisine girmiştir. 27 Mayıs İhtilali, ülkeyi iç savaşa götürüp, özgürlüklerin kısıtlandığı bir dönem olsa da ekonomik ve toplumsal alanda olduğu kadar, kültürel alanda da dönüşümler

yaratması açısından yeni bir başlangıç sayılabilir. 1961 Anayasası ile birlikte farklı görüşleri benimseyen partiler yeni bir siyasal yelpaze oluşturur. Demokratik yöntemin gerektirdiği özgürlükler devreye girer ve Türkiye değişmekte olan bir toplum görünümündedir. Özel okul yasası çıkarılmış, yükseköğrenime talep artmış ve tarım ülkesi durumundan sanayi ülkesi olma durumuna gelecek girişimlerde bulunulmuştur. “1960’lı yıllar eski ve yeni kuşak sanatçıların, iki ayrı kutup olarak güçlerini, kişisel ve grup sergileri yoluyla ortaya serdikleri bir dönemde başlangıcıdır” (Özsezgin, 1998: 71). Sanatçılar genellikle figür ağırlıklıdır, doğa ve yaşamın gerçekliklerine bağlı kalsalar da, yorumlama biçimleri açısından farklılık gösterirler. “1950 öncesi figür resmimize tamamen Batılılaşmış figür hakimdi ancak 1960’lar da ise, köklerimizde bulunan soyut ve metafizik olanın fark edilmesiyle soyut, soyutlamacı ataklar kuvvetle devreye girmiştir” (Eroğlu, 2015: 116-117).

1960’lı yıllarda kalıpların reddedildiği hegemonyanın çöküşüne tanık olunmuştur. Bu yıllarda öne çıkan sanatçılar Ömer Uluç, Yüksel Arslan, Cihat Burak, Orhan Peker, Refik Epikman, Ercüment Kalmık, Sabri Berkel, Abidin Dino, Devrim Erbil, Hamit Görele, Nejat Devrim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Akdeniz, Adnan Turani, Ferruh Başağa...

“Türk resim sanatında, 1955-60’lardan bu yana yenilenen bir aşamalar süreci içinde, yeni bir figüratif etkinlik arayışına girildi. Bu arayışta değişen ve kesinlikle çağdaş kentleşme olgularına yönelik bulunan sosyo-ekonomik gelişmeler rol oynamıştır” (Tansuğ, 1983: 198-199). 1966 sonrasında yeni figür sorunlarına yönelen ressamlar, Almanya’nın yüzyılın ilk yarısında yaşadığı siyasal ortamın benzerini yaşamışlardır. Ülke krizin eşiğindeydi, birden ortaya çıkan karışıklıklar ve kutuplaşmaların, eylemlerin dizginleneceği, baskı altına alınacağı bir dönem olmuştur. 1960 ve 1970’li yıllarda, dünyada resim sanatını oluşturan Kavramsal Sanat, Fluxus, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Video Art gibi sanat toplulukları, Türk resim sanatında birebir etki yaratmamıştır.

1960’lı yıllarla beraber resim temalarını sanatçıların iç dünyaları, kişisel yaşantılarına ait gerçeklikler almaya başlamıştır, dışarıdaki doğal ve toplumsal yapının yorumlanmasında sanatçıların öznel yorumları serbestçe kullanılır olmuştur. Önemli olan bir diğer husus ise kırsal tema anlatımlarının yerini kentli yaşama ilişkin temaların almaya başlamasıdır. 1960’lı yıllar Türk resmi genel olarak soyut sanat

çerçevesinde şekillenmiştir. ‘‘1960’lı yıllarda etkin olan soyut akımlar içinde yer alan sanatçılar kendi figür anlayışlarını geliştirerek üslupların Avrupa’dakinden farklı, özgün bir gelişme sürecini ortaya koymuşlardır. 1970’li yıllarda yeni eğilimlerle boyutlanacak olan diyalektik anlayış Türk resmi modernleşmesinin çağına uyarak devam etmesinin yolunu açmıştır’’ (Başkan, 2014: 101). Türk resmindeki soyut sanatın genel kabul görüldüğü bu dönem, başlangıcından beri Türk ressamlarının bir arada en fazla resmetme teknik ve üsluplarını bir arada kullandıkları dönem olduğu düşünülmektedir.

1950’li yılların ortalarından başlayarak 1970’lerde de devam eden soyut resim rüzgârları ne kadar güçlü olursa olsun hiç bir zaman figüratif resmin varlığını olumsuz anlamda etkilememiştir. Hatta figüratif resmin, öz ve biçimi birleştirerek sunan kompozisyonları, etkisini soyutlama sürecinde de devam ettirmiş, soyut sanatın kendi figür anlayışının ortaya çıkmasının da önünü açmış bulunmaktadır. 1960’lı yıllar, sanat sorunlarının kamuoyu önünde tartışıldığı, sanatçı güvenliği ve haklarının gündeme geldiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde yaratıcı özgürlüklerin devlet tarafından desteklenip korunması, sanatçının toplumda kendi üretimiyle yaşayabilir durumda olması, sanatın yaygınlaşması, telif haklarının güvence altına alınması, Türk sanatının dışa açılması, müzeciliğin canlanması gibi temel sorunların çözüme kavuşturulması gibi öneriler dile getirilmiştir.

1960’lı yıllarda ülkenin politik ortamından beslenen toplumcu figüratif anlayış, sanatçılar tarafından toplumsal iletişimde kanıt olarak görülmüş ve sanatçıların yönelimi de bu yönde olmuştur. Türk resim sanatı, sanatçıların bir kısmının toplumcu sanat olarak gördükleri bu yeni figüratif eğilim, eş zamanlı olarak dönemin genellikle kültürel ve siyasal etkinliklere sahip entelektüel topluluklarda tartışılan kavramsallaşma önemlidir. Ancak sanatçıların kişisel yönelimlerinin nedeni ile ortaya çıkan bu gelişme, Türk resim sanatının 1960-70’ler boyunca yaşanan sürece olumlu katkılar sağlamıştır. Toplumcu gerçekçi ve Dışavurumcu Gerçeküstücü olmak üzere iki farklı anlayışta görülen Yeni Figüratifçilik’i benimseyen sanatçılar Cihat Burak, Nedim Günsur, Ergin İnan, İbrahim Balaban, Neşet Günel, Balkan Naci İslimyeli, Coşkun Gürkan, Aydın Ayan, Utku Varlık, Leyla Gamsız, Burhan Uygur ve Ömer Kaleşi gibi sanatçılar tarafından 1970’lere

kadar devam ederek, yorumlanmıştır. Nedim Günsur ve Neşet Günal özellikle toplumsal gerçekçi yaklaşımla Anadolu insanının yaşam koşullarını, kendilerine has kılmayı başardıkları teknikleri ve kurgularıyla yorumlayarak, 1970'lerin sonuna kadar iz bırakmışlardır.

2. DIŞAVURUMCU AKIMLARIN TÜRK RESMİNE ETKİLERİ

1980'li yıllarda Yeni Dışavurumculuk dünya sanatına hakim olmuş ve Dışavurumculuk terimi tekrar gündeme gelmiştir. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ve sonrasında çok partili süreçte uygulanan liberal ekonomik politikalar, Türk sanat ortamında Türk sanatçısının Batı sanatıyla iletişimini ve dolaşımını kolaylaştırmış, Türk sanat ortamı Batı sanatıyla aynı çağsal olgu ve yenilikleri takip eder hale gelmiştir.

Yeni Dışavurumculuğa, çok ilginç bir şekilde dünyada ve Türkiye'de ilk ortaya çıkışında tamamen değişik sebeplerden eleştiriler getirildi. Türkiye'de olay, yeni yeni gelişen resim piyasasında alışılmış güzel İzlenimci ve Klasik resimler ya da adı yerleşmiş ve kabul edilmiş ressamalara bir rekabet getirirken, yapıtların yapılışında emek ve güzellik kavramlarının alışılmış biçimde kullanılmadığının bu kadar açık olması, bu resimler ilk görüldüğünde bir alay ve kızgınlığa yol açtı. Daha sonra birkaç yıl içinde bu sanatın Türkiye'de birden kabul görmesinin nedeni ise, Türk resminde bir peinture (pentür) geleneği yani boya tadının bulunmasıydı (Baykam, 1990: 41).

12 Eylül 1980 Türkiye için toplumsal ve siyasal açıdan önemli bir dönüm noktasıdır. Toplumun siyasete, hayata ve olaylara bakışı değişmiştir. Özgürlükler kısıtlanmıştır. Darbe sonrası seçimlerde iktidar olan Anavatan Partisi (ANAP) hükümetinin uyguladığı liberal politikalar ve neo-liberal merkezli ekonomik yaklaşımlar, ülkedeki gerilimi biraz da olsun azaltmıştır. Uygulanan politikalar piyasa merkezli olup, sanat eserlerinin piyasa ilişkisi içerisinde kar getiren bir yatırıma dönüşmesine başlayan bir süreç ortaya çıkmıştır. 1966 akademi mezunu sanatçılar, 1970'lerde yurt dışına eğitime gönderilmişlerdir. Mehmet Gülerüz, Alaattin Aksoy, Metin Talayman bu sanatçılardan sadece birkaçıdır. Beş yıl boyunca ülkeye dönemeyen sanatçılar, gitmeden başlatmış oldukları yeni kıpırtıları, 1980 Yeni Dışavurumcuları tarafından toplanmıştır. Sanatçıların yönelmiş olduğu Dışavurumcu Gerçeküstücü sanat akımları 1980 sonrası Yeni Dışavurumculuk adı altında ülkemizde ve Batı'da sanat ortamının gündemine yerleşmiştir. Sanatçılarda

artan yeni yönelim ve arayışlar, Türk resim sanatında Yeni Dışavurumculuk'un başlamadan önceki sanatsal ortamı, sergiler ve etkinlikler açısından belirli bir seviyeye kavuşmuştu. "Türkiye'de Yeni Dışavurumculuğa karşı çıkan eleştirmenler, bir yandan Batılı bazı düşünürler gibi olayın bir yenilik getirmediğini, yüzyıl başındaki Dışavurumculuğun bir tekrarı olduğunu söylerken, öte yandan olayın Batı'dan aktarılmış bir türeme sanat olduğunu da iddia ediyorlardı " (Baykam, 1990: 231). Toplumumuz her ne kadar bu akımı yadsıyarak baktıysa da, anlaması için gerekli birikime sahip olduğundan zamanla kabullenmiştir. Bu yıllarda sanatçıların kendilerini sorgulama içine girdikleri görülür. Resim sanatına dair sorunlar bu çerçevede ele alınmıştır ve değişime yönelik bir adım olduğu düşünülür. Bu süreç toplumsal akımların kısıtlandığı, sanayileşmenin hızlandığı, köyden kente göçün gittikçe yoğunlaştığı, kent yaşantısına alışan halkın edinmiş olduğu kültür çerçevesinde gelişmiştir. "Sanat bu ortamda, ağırlaşan günlük yaşamdan bir çıkış yolu, yozlaşmaya karşı desteklenecek tek seçenek, sanatçı da tüm değişimleri en duyarlı biçimde algılayarak, toplumu uyaran, dürtten, silkeleyen insan olma işlevini yükledi" (Madra, 1987: 35).

Yeni Dışavurumculuğun Türkiye'deki çıkış nedeni Batı'dakinden farklıdır. Batı'da Almanya'nın bölünmüşlüğü, Amerika'da sanat piyasasının tatmini, transavangard akımın çıkışı, etkenler arasındadır. Türkiye'de ise 80 darbesinden sonra sosyal ve siyasal yapının değişmesinin sanat alanındaki yansımasıdır. Yaşanan bu olaylar tüm insanlığı etkilediği gibi sanatı ve sanatçıyı da etkilemiştir. Sanatçı yaşadığı dönem ve olaylara karşı çözümleyici bir tutumla yaklaşarak düşünce görselleştirdiği dünyayı, o dönemde yaşanan dünyanın kargaşasını gösteren, çözüm ve öneriler sunan bir dünya düşünerek eserler üretmiştir. İzleyici gerçek dünya ve sorunlarıyla uğraşırken, sanatçıda bunu eserlerine yansıtarak yeni şeyler aramış ve izleyicinin dikkatini çekmiştir. Genel olarak Dışavurumcu akımların Türk resim sanatına etkilerine bakıldığında Türk resim tarihinde pek çok sanatçının çalışmalarında dışavurumcu anlatımın özelliklerine rastlanabilmektedir. Yeni Dışavurumculuğun Türk resim sanatına dolaylı ve direkt olarak etkisi, Cumhuriyetin kurulması ile beraber Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilen ressamın Fransa ve Almanya'da edindikleri bilgi ve birikimlerini kimi zaman bireysel, kimi zaman grup

olarak ortaya koymalarıyla beraber, ülkemizde ki küreselleşme girişimlerinin başlaması, şiddet ve terör olaylarının artması da Yeni Dışavurumculuğun, Türkiye'deki en önemli etkenlerindendir. Ali Akay'ın (2002: 58) ifadesiyle küreselleşme, bütünleşmiş dünya kapitalizmi olup, evrensel olandan farklı bir şeydir. Bu ulus devlet içindeki hareketlilikleri yeni baştan düzenleyen bir sistemdir.

3. YENİ DIŞAVURUMCULUK VE TÜRK RESMİ

3.1.TÜRKİYE'DE SOSYAL-SİYASAL DURUM VE SANAT ORTAMI

1960'ların sonu 70'lerin başında yaşanan göç, sürekli artarak büyümeye başlamış ve bu yıllarda yurtdışına yapılan dış göçlerin yanında köyden kente iç göçler de yaşanmıştır. Artan nüfus ve iş bulma kaygısı halkı zor duruma düşürmüş, Almanya başta olmak üzere, işçi göçleri başlamıştır. Türkiye'de 1980'lerin siyasal ve sosyal ortamında küreselleşme, yeni düzene eklenen siyaset ve ekonomi, anayasa değişikliği, yeni partilerin kurulması, burjuvazi gibi konular gündemdedir. Dünya kapitalizmin bunalımına girmiş, ulus-devlet modeli de birçok sıkıntıyla karşı karşıya kalmıştır. Toplumun huzursuz olmasıyla bir kargaşa ortaya çıkmıştır. ‘‘ Cumhuriyet'in kurucusu olan tek parti kuşağı, devrimler ve yeniden kuruculuk düşüncesine odaklanmışken, sonrasında çok partili sistemi hayata geçiren ve ilk darbeyi yaşayan kuşak, önceliği ekonomik kalkınmaya vermiştir’’ (Yılmaz, 2015: 21). Dönemin kamu yöneticisi olan Turgut Özal, 1980'lerde ülkenin ekonomik bunalımdan kurtulması için 24 Ocak Kararları adı altında bir rapor hazırlamıştır. ‘‘Bu kararlar neo-liberal ekonomiye geçişi belirtiyordu’’ (Kahraman, 2013: 40). Bu karar büyük şirketlerin kendini güçlendirip, adlarını duyurması için bir fırsat olmuştur. Bu dönem, özelleştirme gibi reformların uygulandığı dönem olarak tarihe geçer. Alınan kararlar doğrultusunda halk daha da zor duruma düşmüş ve ekonomik kriz şiddeti artmış, ülkenin içinde bulunduğu durum ideolojik ve sınıfsal kümeleşmeye sebep olmuştur. Ülke bir iç savaş durumundadır ve hal böyle iken ordunun müdahalesi önlenemez bir kaçıştır. Ömer Laçiner, bu durumu şu şekilde açıklar:

Çünkü modern ve moderleşen toplum, her şeyden önce kendi kaderini bu konuda, özellikle en temel konu/sorunlarda seçim yapabilme, karar verebilme yetkinliğine ulaşmaya, bu vasfını geliştirmeye yönelmiş bir toplumdur. O nedenle bu süreçte gerçekleştirdiği ekonomik, kültürel, bilimsel [...] gelişmeler başlı başına amaç

olmaktan ziyade, o vasfı geliştirmenin önkoşulları, etkenleri olarak değerlendirilir. Dolayısıyla yurttaşların temel hak ve özgürlüklerini, siyasete katılımını kısıtlayan veya siyasetin alan ve konularını daraltan her düzenleme modernleşme sürecinde bir gerileme, geriye gidiş olarak nitelenir (Laçiner, akt. Yılmaz, 2015: 25-26).

Kendini liberal bir parti olarak halka sunan ANAP hükümetinde önemli bir yere sahip olan serbest piyasa ekonomisi halka zorunlu olarak sunulmuştur. Ancak ANAP'ın çağdaş bir liberal partiden çok, az gelişmiş ve kapitalizm yancısı olduğu, zamanında vaat edildiği gibi faizlerin düşmesi, gelir dağılımında ki istikrarsızlık ve buna benzer olan gidişatın, vaat edilen gibi olmadığını gören halk bu duruma tepki göstermiş ve dönemin hükümeti halkın güvensizliği ile karşılaşmıştır. Yaşanan bu durumlar en başta tabi ki sanat ve kültür ortamını da etkilemiş, yeni liberal ekonomi, Batı'yla olan siyasal ilişkilerin yanında kültürel oluşumlarda da ilişkileri artışa geçirmiş ve zenginler sınıfı şeklinde oluşan yeni bir değer sistemi ortaya çıkmıştır. Bu süreçte susturulan, bastırılan aynı zamanda kışkırtılan bir Türkiye söz konusudur. Yazılı basından, görsel basına geçen Türkiye bir taraftan basın yasakları mevcut olmasına rağmen diğer taraftan hızlı bir gelişme göstermiştir. Artan televizyon kanallarının kültürel ortamda sıklıkla kullanıldığı bu dönemde, halk için en ilgi çekici olan müzik olmuştur. Küreselleşen kapitalizmin bütün dünyaya sunduğu diğer kültür öğeleri arasında giyim sektörü ve ülkemizin yeni yeni adını duymaya başladığı fast-food ürünleri de vardır. Tüm bu değişimler ülkemizde popüler kültürün, bir alt sistemi şeklinde olan yaşam tarzını yaratmıştır. Zamanla kültürel alan dejenere olmaya başlamış, her şeyden çabuk bıklır hale gelinmiş ve daha çok tüketici durumuna geline, kiç ürünler günlük yaşamın kurtarıcısı olmuştur.

1980 ortalarından sonra dünya ile olan iletişim güçlenmiş, Batı'ya sanat için gidenlerin sayısı artmış, sanat fuarlarına olan ilgi de bir canlılık yaşanmıştır. 1986 yılında Kültür Bakanlığı'nın baş hedefi kültürel değerleri tanıtmak amacıyla, Ankara'da Sanat Bienali başlatılmıştır. Bu bienallerin ve düzenlenen diğer sanat etkinliklerinin dünya sanatı ile ülkemizin sanat anlayışını yakınlaştırdığı düşünülmektedir. 80'lerde hala tartışılan bir konu olan soyut resim ve figüratif resim çatışmaları, Aliye Berger'in resim yarışmasında ödül alan soyut resmi ile daha da büyümüştür. Bu duruma Baykam şu şekilde bir yorum yapar:

Türk sanatının içinde farklı dönemler ve tartışmalar var. Mesela 80'li yıllarda figüratif resim mi yapacağız soyut resim mi yapacağız tartışması vardı ve bu tartışma insanların birbirleriyle kanlı bıçaklı olmasına, küsmesine, sağ ve sol gibi kamplara ayrılmasına ulaşan trajikomik bir durumdur. Realist figüratif resim yapmak ile Maniyerist figüratif resim yapmakla bunu yapanla başka bir şey yapan arasında akademideki kimi tutucu isimlerin körüklediği medyaya da yansıyan bir kavga oluyordu (Baykam, 2013).

Düzenlenen sempozyumlar, açık oturumlar ve sanat üzerine, sanat toplum ilişkisi, sanatın geleceği konulu bildiriler yazılmıştır. 1983-84 yıllarında Marmara Üniversitesi'nin düzenlemiş olduğu "İnsan Sanat Çevre" konulu sempozyum, 1985 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği "5. İstanbul Sanat Bayramı" gibi sempozyumlar dönemin sanatının ve sanat sorunlarının kıyasıya tartışıldığı ortamlar olmuştur. Post-modernist sanatçılar, modernistleri geçmişteki geleneklerle bağlarını koparmış olmakla suçlarken, modernist sanatçıların ise dönemin kargaşasıyla başarılı olduklarını ispatlayamaz hale geldiği görülmüştür. Çünkü ideoloji ve kültür sanata gerekli değeri vermemiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanata yatırım yapacak sosyo-kültürel birikim olmadığından devlet açığı kapatmıştır. Değişen iktidar ile birlikte devletin sanata ve sanatçıya verdiği destek azalmıştır. 1960-70 dönemlerinde bankaların koleksiyonlarını genişletip, sanat piyasasına katkıda bulundukları dikkat çekmektedir. Bu yıllarda Ankara, İzmir ve İstanbul'da galeri sayıları artış göstermiştir. Koleksiyon sahiplerinin yatırımlarına rehber olunmuş böylelikle kültür sanat alanında bir kırılma noktası gözlemlenmiştir. 1980'lere gelindiğinde artık artan fiyatlar sebebiyle sadece üst sınıf insanlar sanat eseri alabilir olmuşlardır. 80'lerdeki yeni liberal girişimlerle birlikte sanat tamamen özel sektöre yönelmiş, bu nedenle de sanat yapıtları birer metaya dönüşmüştür. 1970-90 yılları arasındaki açılan galeriler sanatın her alanında aktif olmuş sadece sergi değil, kitap ve sergi katalogları da basmalarıyla kendilerinden sonra gelen nesillere doküman bırakmışlardır. 1980'li yılların sonunda bütün dünya sanatçıları için geçerli bir durum oldu. Sanatta evrensellik o yıllara kadar yalnızca ABD ve Avrupa metropollerindeki sanat uzmanlarının dikkatini çekmiştir. 1980 sonrası Batı'da modernleşme yaşanırken şehirlerin sanayi merkezine dönüşmesiyle yoğunlaşan ve yaşamaya başlayan insanın bu farklı yaşam tarzına alışması, yeni yaşam kurma çabalarına neden olurken, aynı

zaman dilimi içerisinde Türkiye’de Cumhuriyetle birlikte gelişmeye başlayan modern yaşam sorunlarına Türkiye siyasal değişimler ve din, ahlak, siyaset gibi ilişkilerin dışında kalan diğer toplum ilişkilerinin oluşturulma sürecini yaşamıştır.

Sonuç olarak sanatçı ve devlet ilişkilerinin zayıflaması sebebiyle, sanatçılar zor günler geçirmiş, sadece sanat eseri üreterek geçinemeyecek duruma düşmüşlerdir. Köy Enstitüleri ve Halkevleri gibi sanata destek olan kurumların kapatılması bu durumu daha da olumsuz etkilemiştir. Bu açığı ise özel galeriler, müzayede evleri gibi özelleşen kurumlar kapatmışlardır.

3.2. TÜRK YENİ DİŞAVURUMCULUĞUNDA FARKLI EĞİLİMLER, SANATÇILAR VE ESER ANALİZLERİ

Türkiye’de 1983 yılında yapılan seçimler ile toplumsal ortam biraz rahatlamış, sanat ve kültür ortamı uluslararası bir boyuta gelmiş, darbe ortamı aşılmıştır. 1987 yılında ülkemizde ilk kez gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Bienali (I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi), Beral Madra’nın öncülüğünde gerçekleşmiş olup, çağdaş sanata yönelik yaklaşımdan uzak, daha çok Türk sanatçılarının geleneksel diyebileceğimiz eserlerine yakın tarzda yapıtlara yer verilmiştir. Ancak ilki 1977 yılında gerçekleştirilen Yeni Eğilimler Sergisi, çağdaş sanatın gelişimi açısından önemlidir. Sergi 80’li yıllarda da devam etmiş olup, 1994 yılında sonuncusu gerçekleştirilmiştir. Hasan Bülent Kahraman (2013: 42) bu sergileri şu şekilde değerlendirir: “Kendi içinde tartışmalar uyandırsa ve eleştiriler doğursa da bu sergiler daha sonra yayılacak yenilikçi sergilerin kapısını aralamıştır”. Bu yıllarda ki önemli gelişmelerden biri de 1984 yılında açılan "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" isimli sergidir. Bu sergi öncü kelimesini tartışmaya açmış ve Türk sanatının bu kelimeyle birleşmesine aracı olmuştur. Sergi kavramsal sanatın temelindeki çalışmalara ağırlık vermiştir. “ Yeni Eğilimler Sergilerinin yenilikçi yanı, Batıda uzun süredir var olan kavramı sanatının Türkiye için yeni sayılan bir yöntemle, değişik sanat dilleri, araçları ve gereçleri birleştirerek gerçekleştirilmiş olması, ayrıca resim ve heykel dışındaki ifade biçimlerine de olanak tanımasıdır” (Bek, 2007: 169). Yurt içerisindeki etkinliklerin düzenleyicisi olarak Galeri Baraz ve Galeri BM gösterilebilir. Bu dönemde sanat tarihçileri, eleştirmenler ve küratörler de sanat piyasasına çıkmaya başlamıştır. Beral Madra, Jale Erzen, Hasan Bülent Kahraman ve Emin Çetin Girgin 80’lerde kimliklerini ortaya koymaya başlayan öncü

isimlendendir. 80'ler ile birlikte Türkiye'de adını duyuran Yeni Dışavurumculuk kavramı, sanatçının öznel üslubunun bütün dünyada ön plana çıktığı bir dönem olmuştur. "80'lerin sanatı, sonraki kuşağın ve hatta kendisinden önceki kuşağın birçok sanatçısının özgürleşmesinden son derece önemli rol oynadı. Sadece tuval boyutu, renkler ve teknikte değil, hem sosyal hem de politik açıdan düşünsel özgürleşme ve buna bağlı üretimler bir birini takip etti"(Piramid Sanat, 2014-2015). Kavramın başındaki yeni kelimesi, yeni olanı anlatmaktan ziyade bugünkü olanı anlatma anlamına gelir.

80'li yıllarda Türkiye ve Batı sanat piyasası, Yeni Dışavurumculuğu aynı anda yaşadı. Ama değişik sebeplerle gündeme getirerek. Türkiye'de kendine has sosyo-ekonomik ve kültürel şartları çerçevesinde, artık klasik resim değil de modern resim alalım gibi kaygıları dile getiren galerilerin ve koleksiyonculuğun yalnız son 15 yılda geliştiği ve piyasa patlaması içinde bulunduğu ortamın sonucuydu bu gelişme (Baykam, 1990: 147).

Türkiye'deki Yeni Dışavurumcu sanatçıların çıkışları, Batı'daki sanatçı çıkışlarıyla benzerdir. Yeni Dışavurumcu Türk sanatçıları da toplu bir etkinlik ile gündeme gelmemiştir. Kişisel ve farklı üslupta olan sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları, galerilerin düzenledikleri sergilerle ortaya çıkmışlardır. 1980'de sanatçılardaki en büyük değişim, önceki dönemlere göre yaşanmış olan grup hareketlerinin yerini bireysel çabalara bırakmasıdır. Daha önce sanatçılar toplumsal olaylara yönelik çalışmalarını sürdürürken, 80'lerde tamamen iç çözümlemelere yönelmişlerdir. Cinsel konuları, homoseksüellerin dünyasını, madde bağımlılarını ve fahişeleri oldukça rahat resmeden Türk Yeni Dışavurumcu sanatçılar, bekledikleri etkiyi izleyicide görememişlerdir. Yeni Dışavurumcu sanatın Türkiye'de sanatçılar tarafından daha baskın yaşanıp, izleyici kitle tarafından yeteri kadar anlaşılmadığı düşünülmektedir. "1980'li yıllar Çağdaş Türk resminin figür üzerine yeniden düşünmeye başladığı yıllardır. Özellikle dönemin genç sanatçıları arasında tartışılan ve yorumlanan figür resmi, Dışavurumcu tarzda temellenmiştir" (Temel, 2002: 50). Fuat Acaroğlu, Arzu Başaran, Kemal Önsoy, Murat Sinkil, Selim Altan, Bedri Baykam ve Hale Arpacıoğlu gibi sanatçılar Türk Yeni Dışavurumcu sanatın ilk temsilcileridir. 1990'larda bazıları sürekliliğini kaybetmiştir. Bu kuşak sanatçıları figürü kendi içerisinde yorumlamış, belirli aşamaları aşmış ve 90'larda ustalığa

varmışlardır. Türk çağdaş sanatı, Yeni Dışavurumculuk ile ilk kez Batı'yla anı anda paralel bir akım yaşamıştır.

Yeni Dışavurumculuk'un üslup ve içerik bakımından monotonluğa olan gidişatı birçok sanatçıyı 1980'lerin sonuna doğru tedirgin etmiştir. İçeriğin geliştirilmesi ve değişime olan gereklilik kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu değişimin ilk örneklerini Bedri Baykam toplumsal ve siyasal içerikli düzenlemeler ve resimleriyle gerçekleştirmiştir.

3.2.1. Bedri Baykam

1957 doğumlu olan sanatçı, küçük yaşlardan bu yana resimler yapmış, sanatta başarılar elde etmiştir. Bu başarı ona harika çocuk sıfatını kazandırmıştır. 1975-80 yılları arasında Paris'te, Sorbone Üniversitesinde ekonomi, L'Actorat'da ise aktörlük eğitimi alan Baykam, 1980-1983 arasında, California College of Art and Crafts'da resim ve sinema eğitimi görmüştür. 80'li yıllarda kendini gösteren Yeni Dışavurumculuk'un öncülerinden olan Baykam, 1987 yılına kadar Amerika'da yaşamış, 1987'de İstanbul'a dönüş yapmıştır. "Yarısı uluslararası olmak üzere 120'den fazla kişisel sergi açan Baykam ayrıca, 80'lerde New York'un çehresini değiştiren grafiti sanatçılarından biri olmuştur. Son yıllarda dijital ve boyasal saydam katmanlar serisinin uzantısı olarak tüm dünyada büyük ilgi gören 4-D "Dört Boyutlu" işler üretmeye başlamıştır" (Baykam, akt. Uz, 2018: 3). Sanatçının resimlerinde ki temel konu kişinin yaşama ve dünyaya bakışı, duruşudur. 80'lerde Türkiye de yaşanan Yeni Dışavurumculuk akımının en başta gelen ismi olarak bilinir ve bu sanatın ülkemize taşınmasında öncülük etmiştir. Sanatçının 80'li yıllarda yaptığı çalışmalar yöntem açısından Amerika'lı ressam Schnabel'in eserleriyle yakındır. Uzun süre yurt dışında yaşamasına rağmen, ülkeye döndükten sonra toplumun kaygılarına sözcü olmuştur. Aynı zamanda sanatçı, çağdaş sanatın geçiş sürecinde önemli bir rol oynamış olup, söylemleri ve yaptıkları ile çağdaş sanatın savunucusudur. Baykam da dahil Türk Yeni Dışavurumcu sanatçıların resimlerinde konular genel olarak dönemin sosyal ve psikolojik sorunları, bireysel yaşam öyküleri, ırkçı söylem, siyasi ideolojiler ve milliyetçilik kavramları etrafında temellenir.

Baykam'ın 80'lerde yaptığı resmin konuları ise kadınlar, siyaset ve yaşam ölüm temalarıdır. Dönemin en önemli eserleri arasında 1981 yılında yapılan 'Fahişenin Odası' resmi vardır. Sanatçı kırık aynaları kullanarak, büyük boyutlu bir iş çıkarmıştır. Schnabel'in kırık tabaklar kullanarak yaptığı çalışması ile çok benzer olduğu gözlemlenir ancak eş zamanlı yapılan işler tesadüfen benzerlik göstermiştir.

Şekil 45. Bedri Baykam, Fahişenin Odası, 1981, Sunta üzerine yağlı Boya ve Kırık Ayna, 120 x 240 cm, Özel Koleksiyon.

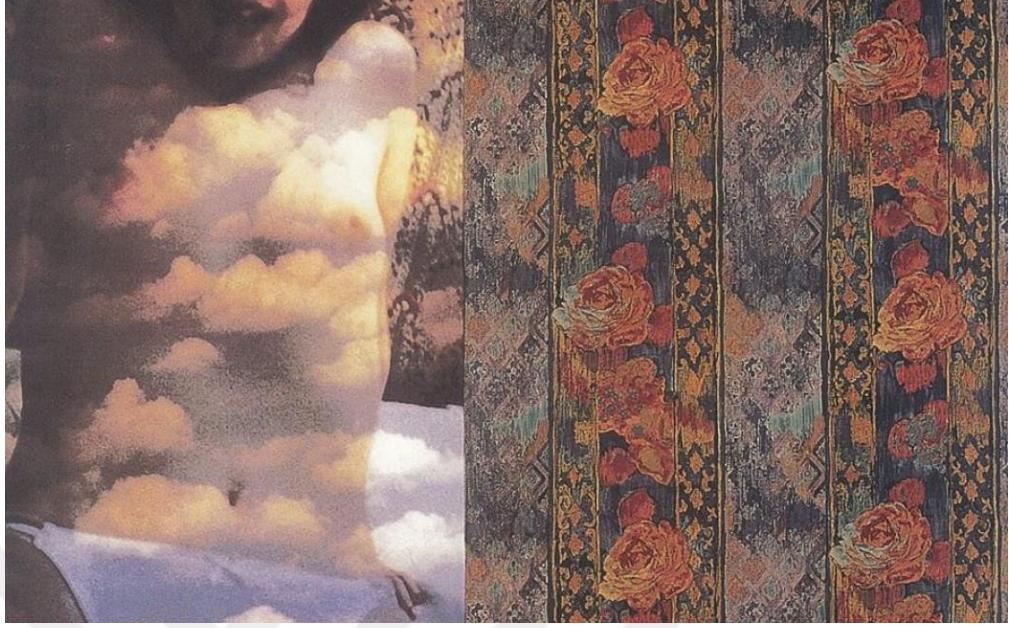


Kaynak: Banu Çarmıklı Özel Koleksiyonu, 31 Ocak 2018

“Yeni Dışavurumculuğun bütün özelliklerini taşıyan ‘Fahişenin Odası’ çok yönlü okumalara açık bir yapıttır. Öncelikle resmin çerçevesiz olması ve ebatlarının büyüklüğüyle eser, daha ilk bakışta şeklen izleyiciyi çarpar” (Serpil, 2008: 229). Resmin tam ortasında çamaşırını çıkaran bir kadın figürü, kenarda ise ayna parçalarından oluşan bir figür vardır. İzleyici resme isminden dolayı tedirgin yaklaşmıştır ancak aynadan o figürün içerisinde kendini görenler, ister istemez figürle bir bağlantı kurarak kendini resmin içerisinde hisseder.

Sanatçı kumaş, kağıt, cam, fotoğraf ve karton gibi çeşitli malzemeleri eserlerinde bir araya getirerek farklı bir boyut yakalamıştır. Malzemenin renkle buluşması, uyumu son derece önemliyken aynı zamanda seyirciyi düşündüren, sorgulatan, birazda ters düz eden kompozisyonları karşı karşıya getirir. Baykam ‘Fahişenin Odası’ dışında resimlerinde de kadını cinsel obje olarak resmeder. ‘Ani Değişiklik’ ve ‘Rüyavari Değerler’ tabloları bunun göstergesidir.

Şekil 46. Bedri Baykam, Rüyavari Değerler, 2001, Tuval Üzerine Kumaş ve İnkjet Baskı, 147 x 126 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Bedri Baykam, b.t.

Baykam'ın 1980 yıllarda yaptığı resimlerde yeniliklerin öne çıktığı görülür. Sanatçı, duvar resimlerini kullanarak tuvallere müdahale etmiştir, parçalanmayı düzenleyerek, gecikmiş çağdaşlık koşullarını yansıtmak gibi özlük kavramını çoğaltma girişimlerine başlar. O dönemler de Batı sanat dünyasından tamamen habersiz olan Baykam, yaptığı çalışmalar sanata sunduğu özgün katkılardır. Bu dönemler de sanatçının yaptığı çalışmaların en belirgin özelliği figüratif resmin geniş renk yığınlarıyla birleşip eksiksiz bir güç aynı zamanda enerjiyle örülmesi olmuştur. Sanatçının kadın betimlemelerinde cinsel ve etnik kimliği, romantik erotizmle bir araya getirerek sergilemesi, kadını bir fetiş nesnesi olarak resmetmesiyle alakalı bir durumdur. Pornografi, fuhuş gibi konuları Baykam, daha eleştirel bir bakış açısıyla resmetmiştir.

Baykam'ın 1980'li yıllar içinde sanat dünyasına getirdiği yeni açılım sadece resme Yeni Dışavurumculuk'un izini düşürmekle sınırlı değildi. Sanatçı, 1980'lerin sonuna doğru bir dizi yerleştirme ve performans gerçekleştiriyordu. Bunlar 'Demokrasinin Kutusu' ve 'Günah Odası' gibi çalışmalardı. Son derece sansasyonel olan bu yerleştirme ve performanslarda sanatçı yerleşik değerler sistemini, kabul edilmiş genel yargıları, egemen ahlakı sorguluyordu (Kahraman, 2013: 64).

Şekil 47. Bedri Baykam, Demokrasi Kutusu, 1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 110 x 110 x 220 cm.



Kaynak: Banu Çarmıklı Özel Koleksiyon, 31 Ocak 2018

Sanatçının yapmış olduğu ilk üç boyutlu işidir. Baykam'ın ele aldığı siyasi eleştiriler yaptığı eserlerde, yazdığı manifestolarda ve yayınladığı yazılarda apaçık ortadadır. Elinde bulunan geçmişe dayalı yüzyıllık bir arşivle yazılarını yazan Baykam, sanat ve siyaseti daha geniş kapsamlı kitlelere yaymayı ve gençlere ulaştırarak, bilinçlendirmeyi hedefler. Atatürkçü ideoloji sanatçının, siyasi içerikli eserlerinde benimsemiş olduğu temel taşlardan biridir. Bu siyasi kimliğinin çocuk yaşlarına dayandığını ve ailesinden geldiğini belirtir. 'Demokrasi Kutusu' isimli enstalasyonu hem kavramsal hem de Dışavurumcu özellikleri içinde barındıran bir eserdir. Fotoğraf, baskı, yazı, film ve resim gibi öğeleri bir arada kullanan sanatçı çalışmasına işlevsel bir kalite de kazandırmıştır. "Demokrasi Kutusu adını verdiği çalışma Baykam'ın sanat, politika, seks üçgeninde şekillenen özgün yapıtları arasında yer alıyor. Sanatçının amacı, izleyeni tahrir etmek, sadece görme duyusunu değil, diğer duyularını harekete geçirerek onu sarsmak, düşündürmek ve sürprizlerle şaşırtmaktır " (Ersoy, 2004: 99). Bu çalışmanın kaynağını o dönemde ülkemizde yaşanan politik ve sosyal olaylardır. Baykam, yapıtları kadar yaptıklarıyla da gündemde kalmış ve sanat eleştirmenlerinden da olumlu, olumsuz eleştiriler almıştır.

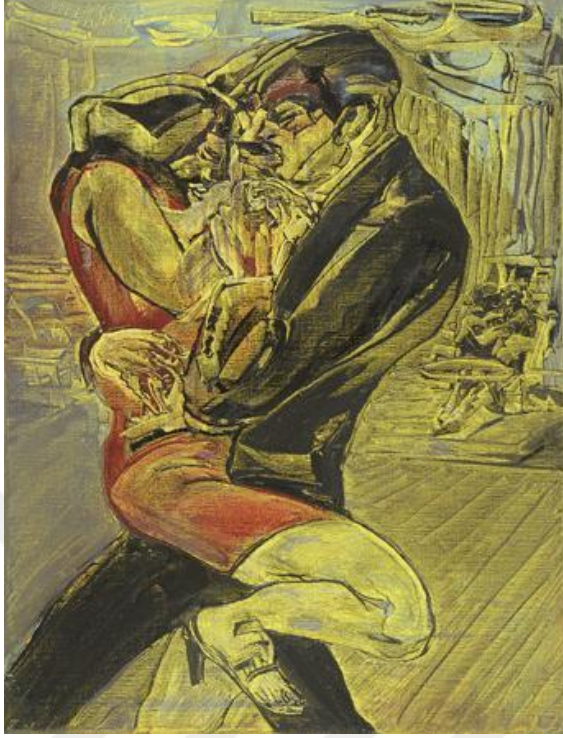
1987 yılında İstanbul'da "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit" isimli sergide yer alan sanatçının 'Demokrasi Kutusu' isimli çalışmasını kendisi şöyle yorumlar : ‘‘ Demokrasi Kutusu, görüldüğü gibi politikaya değinen sanatın sosyal gerçekçi, kavramsal olan sanatın da sıkıcı görünmesi için bir zorunluluk yok. Sessiz ve durgun olmayan Yaşayan Sanat, Yeni Dışavurumculukta bulunan heyecan ve içerikten doğal olarak çıkış yapan bir gelişme olarak görülebilir’’ (Baykam, 1990: 173).

Bedri Baykam 80'lerde Türkiye'de sanat ortamına renk ve nefes olmuştur. Çünkü sanatçının, sanat anlamında geliştirmiş olduğu çizgi hep yenilikçilik üzerinedir. Onun dışında gerçekleştirilen yenilikçilik çabaları, akademi atölyelerinde öğretilen anlayışın, kabuğunu kıramamış, tuval resminin dışına da çıkmamıştır. Ancak Baykam, yapmış olduğu çalışmalarla izleyiciyi, sanatın içine katmış ve izleyiciyi düşündürmeyi başarmıştır. Resim sanatına hazır nesneleri, yazıyı, grafitiyi dahil ederek, resimleri üzerine manifestolar yazarak, sanat akımlarına öncülük ederek, sanatı tuvalin dışına çıkararak, sanatçıyı tek tip sanat üretme çizgisinin dışına çıkarmayı başarmıştır. Bu sayede sanatçı yazar, ressam ve siyasetçi kimliklerini kazanmıştır.

3.2.2. Mehmet Güleriyüz

Mehmet Güleriyüz, Türk resim sanatı içerisinde son elli yılda eserleriyle öne çıkmış bir isimdir. Sanatçı daha çok figüratif resimleriyle tanınır. İnsanın düşünce ve davranış biçimini, tüketim toplumunun sevgisizliğini mizahi bir yaklaşım ve Dışavurumcu bir üslupla resmeder. Güleriyüz resimlerin de konu olarak toplum, insan ve doğa üçlüsünü alır. Resimlerinde merkezi bir düzen tasarlayarak, içe doğru derinleşme, hava perspektifi hissi verir. Sanatçının resimleri tesadüfen yapılmış hissi verirken, kullandığı öğeler mercek altına alındığı zaman bunun bilinçli bir şekilde kurgulandığı görülür. 70'lerde sanatçının eserleri toplumsal eleştiriye ve insan psikolojisini ön plana çıkarır. 1980'ler de yapmaya başladığı yarı insan yarı hayvan figürleri içeren resimleri de o dönemlerin devamıdır ve yüzü, bedeni biçimsiz bir şekilde resmeder.

Şekil 48. Mehmet Gülerüz, Tango I, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65 x 50 cm, Sanatçı Koleksiyonu.



Kaynak: Lebriz.com, b.t.

Sanatçının resimleri genel itibariyle çizgiye dayanır. 80'lerin sonunda renge doğru kaydığı görülür ancak çizgisini arka planda bırakmamıştır. Sanatçı bir ressamı ressam yapan en önemli ifade aracının çizgi olduğunu düşünür. Gülerüz'ün 85'den bu yana kadar resimlerinde hissedilen enerji sakinken, birden hareketlenmiştir. Bunun sebebi ise toplumun içinde bulunduğu dönemlik girdaptır. Canan Beykal (akt. Akkuş, 2011: 112), bir sergide Mehmet Gülerüz'ü şu şekilde anlatır:

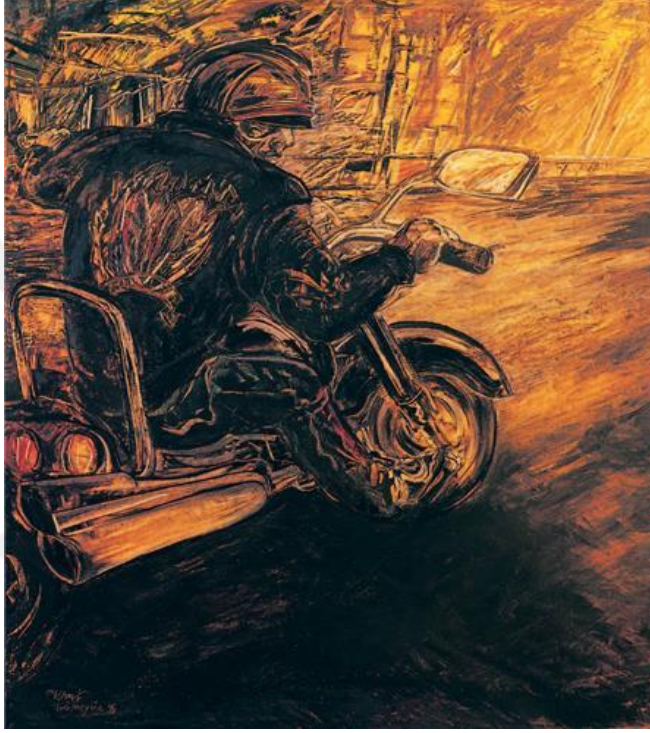
Gülerüz, figürasyon anlayışını benimseyen sanatçılar arasında, sahte olmayan tek Dışavurumcudur. Çünkü, O'nun için Dışavurumculuk bir yaşam biçimidir. Bir davranış kuralıdır. Diğer Yeni Dışavurumculardan farkı, O'nun sanatının kökenlerinde Amerikan ya da Fransız etkileri yerine daha çok Alman Dışavurumculuğunun ve Dada'nın hiciv ve anlatımcılıkla beslenmiş yansıması bulunur.

Sanatçı doğa konularına önem verir. Resimlerinde kullandığı öğelerin hepsinin sembolik anlamları olduğunu belirtir. Sanatçının figürlerini üç boyuta taşıdığı heykelleri de resmi kadar düşündürücü ve anlamlıdır. Resimde elde ettiği başarıyı sahne sanatlarında ve yazılarında da devam ettiren Gülerüz, gravür ve resim gibi farklı teknikler de işler üreten bir sanatçıdır.

Baykam (1997: 55), Gülerüz'ün sanatını şu şekilde anlatır:

Mehmet'in resmi, Yeni Dışavurumcu değil, Dışavurumculuk akımı çerçevesinde ele alınması gereken bir çalışma üslubu. O, kelimenin tam anlamıyla hislerini ve fantazmlarını dışa vuran bir sanatçı ve Alman dışavurumculuğu ve Van Gogh'un son dönemlerini hatırlatan küçük, sert, hızlı fırça darbeleriyle yapıtlarını oluşturuyor. Mehmet, güçlü deseni ve 1985'ten itibaren daha renklendirdiği paletiyle, ebatlarını büyüttüğü tualleriyle, sanat ortamımızda kendine özgü bir yer işgal ediyor.

Şekil 49. Mehmet Gülerüz, *Motard III*, 1996, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 180 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Lebriz.com, b.t.

Gülerüz, bu eserinde 90'lı yıllarda fenomen olan motosikleti resmetmiştir. Resimde görünen motosikletin anlamı dönemim zengin olan kişisini yansıtır. Aslında sosyal statüye gönderme yapan bir figür vardır resimde. ‘’ Eleştirel bir yansıtma olan bu resim, sanatçının çizginin yapısını renkle çözümlemeye çalışan renkçi üslubu içinde, fırça vuruşlarının birbirini izlediği kalın ve karışık bir boya katmanıyla oluşmakta, klasik kalıpların dışına çıkan, ironik, son derece hareketli ve dokulu bir yüzey yaratmaktadır’’ (Ersoy, 2004: 245).

Dışavurumculuk ile birlikte Sürrealist akım arasında değişen bir düzlemde eserler üreten sanatçı, anlatımcı özelliğini koruyarak, psikolojik boyutta figürler yapan izleyiciyi sorgulama sürecine katan bir bakış açısıyla çalışır. 70'lerin sonundan

itibaren sanatçının eserleri Yeni Dışavurumculuk ile benzerdir. Ancak bu taklitle birlikte yapılan eserler değil de, dönemin ruhunun simgesidir.

3.2.3. Alaattin Aksoy

1942 doğumlu olan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde sanat dersleri almıştır. Aksoy'un resimlerinin konusu hep insan figürüdür. Ancak figürler ne insan ne hayvana benzer. Sanatçının kendisi resimlerini şu şekilde diler getirir 'bu insanlar, dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır. Ve bu nedenle zaman ve mekan belirleyici bir işaret taşımazlar' şeklinde ifade eder. Figürlerin tiplerini hayatın içindeki hareketlerden ve fantastik mekanlardaki, mizahi resmetmelerden oluşmuştur.

Şekil 50. Alaaddin Aksoy, Yaşlı Fahişe, 2011, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89 x 116 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Artnet, b.t.

Sanatçının işlerinde beden hep ön plandadır. Dışavurumculuk'tan daha Sürrealist bir anlatıma kaçan sanatçı, fantastik kurgular etrafında çizgisini belirler. "Abartılı biçimde çirkinleştirilerek betimlenmiş yaşlı fahişe, boğum boğum yağlı çıplak vücuduyla sere serpe uzanmış, yanı başında hayvansal bir görünüm içinde düşsel bir figür yer almaktadır" (Ersoy, 2004: 26). Sanatçının, insanlığın varoluşundan beri bütün toplumlarda önemli olan kadın erkek ilişkisini, hem mizahi hem de alaylı bir şekilde resmettiği görülür. Aksoy, 1970'lerde başlayan sanatsal üslubunu geliştirerek halen aynı yönde çalışmalarını sürdürmektedir.

3.2.4. Ömer Uluç

Yeni Dışavurumcu sanatçılarından bir önemli isim de Ömer Uluç'tur. 1931 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, Nuri İyem'in atölyesinde ilk resim çalışmalarına başlamıştır. Mühendislik okuyan sanatçı, ilk resim anlayışını doğadan görüntüler ve modelden figür çözümlemeleri üzerine çalışmıştır. Postmodernizm'in getirmiş olduğu tutumlara karşı sanatını farklı yerlere getiren sanatçı, özgün isimler arasında anılır. Farklı betimsel figürler yapan, renk ve fırça vuruşlarıyla dikkati üzerine çeken Uluç, Yeni Dışavurumculuğa örnektir.

Şekil 51. Ömer Uluç, Kadın, Çocuk ve Mor Kelebekler, 1991, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 140 cm, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu.



Kaynak: Dergi Park, 01.Ocak.2018

Avrupa, Amerika ve Afrika gibi ülkelerde ismini duyuran sanatçı, benimsediği çok kültürlülük kavramını eserlerine de yansıtmıştır. ‘‘Fırçanın özgün dışavurumuyla içinde gizli figür çağrışımları saklayarak resimler yapan Uluç, serbest fırça hareketlerinin yarattığı helezonik dönüşümlerle, tek renkli düz bir zemin üzerinde belli renk ve biçim hareketlerine dayanan soyut leke yumakları oluşturuyor’’ (Ersoy, 2004: 474). Uluç’un resim konuları tek bir tema etrafında şekillenmez, konuları dönemsel olarak değişmiştir. Sanatçı aynı zamanda sanat alanında, resmin yanında heykelle de ilgilenmiştir. Soyutu figüre ve düşüncelerini

önce resme sonrasında heykele dönüştüren sanatçı, fikirlerini biçime yansıtmada konusunda başarılıdır.

“Önceleri yüzeyselliğin ağır bastığı bir anlayış doğrultusundaki renkli düzey, 1980’lerde boya mekana bırakmıştır yerini. Sanatçının gerek vardığı nokta, gerekse başlangıçtaki tavrına göre geriye dönük yaklaşımı açısından, olağanüstü zor olan bu dönüşümü hiçbir ödün vermeden gerçekleştirmesi başlı başına bir olaydır” (Ergüven, 2002: 303).

Uluç, 1953’te Amerika’ya gitmiş, orada 1948’de doruk noktasına ulaşmış olan Soyut Dışavurumculuğun etkisinde kalmıştır. Onu etkileyen Fransız sanatçı De Stael’dir. Stael isimli sanatçı resimlerinde figüratif soyutlamaya ağırlık vermiştir. Bu figürleri oluştururken resmin yüzeyini ve kompozisyonları basit ancak bu basitliği cesur bir şekilde ele almıştır. Sanatçının resimlerinde yan yana gelen renkler insan figürleri hissi uyandırır. Bunun yanı sıra, resminde yatay olarak oluşturduğu renklerin altta ve üstte kalan kısmında mekân etkisi vermektedir. Ömer Uluç’un resimlerinde de aynı özellikleri bire bir değilse de benzer bir şekilde görmek mümkündür. Uluç’un ‘Kadın, Çocuk ve Mor Kelebekler’ adlı eserinde zeminde kullanılan sarı ve gri rengin resmi ikiye bölmesi ve bu bölünmenin mekan hissi uyandırması, rahat fırça kullanımından dolayı oluşan görüntülerin kadına, çocuğa ve kelebeğe benzemesi, De Stael’in resim tekniğine benzemektedir. Yani iki sanatçı da bir kişiyi veya olayı direk betimlemek yerine boyayı ve fırçayı kullanım şekilleriyle bunu hissettirmişlerdir. ‘Kadın, Çocuk ve Mor Kelebekler’ adlı eserdeki mekân anlayışının ‘Footballer’ adlı resme benzemesi dikkat çekicidir. O yüzden De Stael’in anıldığı soyut dışavurum akımı içerisinde Türk sanatçı olan Ömer Uluç’un da anılması gayet doğaldır.

3.2.5. Fuat Acaroğlu

1951 doğumlu olan sanatçı, 1975-76 yılları arasında Fransa ve Almanya’da sanatsal araştırmalar yapmıştır. 80’li yıllar ise Türkiye’de ses getiren Yeni Dışavurumculuk akımının ilk temsilcileri arasındadır. Acaroğlu yaptığı resimlerde genelde içselliği önemser. Sanatçının resimlerinde ki ironi ise, sosyal hayatın göstergeli yüzleşmelerinin kurgularıdır. ‘Yüzleşme insan için sağaltımdır’ diyor sanatçı ve resimlerini lirik bir duyumsamanın sonuçları olarak değerlendiriyor.

Sanatçının ‘‘sürekli düşünen ve toplumsal olaylar ile değerler karşısında geliştirdiği bireysel eleştirel tavrı, duygu coşkunu içinde resimlerine yansıyor. Tuval üzerindeki boya katmanlarıyla oluşan renk dokusu öfke duygusunun yansımasıdır’’ (Ersoy, 2004: 10). Acaroğlu’nun resimlerinde genel olarak jestüel tavır ön plandadır. Bu tavır sanat eserini üretirken kullanılan beden eylemidir. Alegoriyi önemser. Resimlerinde zamana, geriden şimdiden ilerden gelen, duygu bileşkesini oluşturarak bakar. Ona göre, renk kaynama noktasındayken tuvale akar yeni imgeler, resimlerinde renk soğumadan oluşur. Taze duygular ise soyut somut kavramlarının döngüsü ile görselleşir.

Şekil 52. Fuat Acaroğlu, *Balıkçının Kızının Kaçırılması*, 1996, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 150x180 cm, Sanatçı Koleksiyonu.



Kaynak: Tem Sanat Galerisi, 15 Mart 1997

Acaroğlu’nun ‘Balıkçının Kızının Kaçırılması’ resmi, ataerkil bir toplumlarda cinsiyet ayrımcılığı yapan erkeğe her türlü serbestliği veren ancak kadına sınırlar çizen, yasaklar koyan ve başına gelecek olan her şeye boyun eğmesi gerektiğini savunan düşünce yapısına karşı sert fırça vuruşlarıyla karşı koymuştur. ‘‘Sanatçı bu çalışmasında lacivert zemin üzerinde siyah bir at ve siyah figürle balıkçının kızını kaçıran aşırı deformasyon içinde gösterirken, güncel bir sorun olan cinselliği irdeler’’ (Ersoy, 2004: 10).

Fuat Acaroğlu için yeşil, doğayı, canlılığı ve yaşama sevincini simgeler. Sevgi, tutku ve aşk ona göre bordonun sıcaklığında gizlidir. Duygular ise mavi ile göğe yükselir. Yağlı pastel, ekolin, akrilik ve yağlıboya gibi türlü teknikleri, üslubunu

şımartmadan, öldürmeden kullanan sanatçı, devingen, depresif, deli, parçalanmış, doyumsuz, arsız ama bir o denli de kırılgan ve silik kimliklerin uçtuğu jestüel tuvallerinde, türlü detayların yoğrulduğu metropol yaşantısının belleğindeki duygusal tezahürünü ortaya çıkarır. İnsan ve çevresi çekişmelerini, yoğun renk alanları ve dokusal etkilerle veren sanatçı ‘benim yaptığım, aslında onaylamadığım ama içinde yaşadığım, karşı çıktığım durumların barındığı gerçek dünyanın, düşsel bir dünyaya taşınması ki, bir sanatçının işi de, kanımca başka şey değil’ şeklinde anlatır.

3.2.6. Hale Arpacıoğlu

Yeni Dışavurumculuğun önemli kadın isimlerinden olan Hale Arpacıoğlu, Dışavurumcu aynı zamanda Sürrealist bir ressamdır. 90 dönemindeki ilk resimlerini yapan sanatçı, doygun renkler özellikle kırmızı ve yeşili kullanmıştır. Kullandığı renk ve çizgilerle Kooning’den etkilendiği görülen sanatçı, kadın figürleri resmeder. Biçimlerinde pembeler ve sarılar ile belirginleştirilmiş nesneler geniş fırça darbeleri ile şematik bir biçimde imgeleştirilmiştir. Arpacıoğlu kadının içsel yaşamını, bütün yazılarında söyleşilerde dile getirdiği gibi içten geleni resmettiğini, yoğun renk alanları, kalın atak çizgiler ve dinamik bir yapı olarak resimlerinde işlemiştir.

Şekil 53. Hale Arpacıoğlu, Yaz Hatırası, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 100 cm, Sanatçı Koleksiyonu.



Kaynak: Beyaz Müzayede, 29 Mayıs 2011

80’li yıllarda Yeni Dışavurumculuk kapsamında ürettiği resimlerindeki gövde görüntüleri, toplumsal gerçeklikten uzaklaşıp insanın iç dünyasının, dışavurumuna yönelmiştir, bu gövdelerde şiddetli biçim bozmaları ya da parçalanma söz konusudur

ve ruhun alegorisi olarak gövdeyi kullanır. Bunun sebebi dönemde yaşanan olumsuzluklara kadın olarak yaklaşmasıdır. Aynı zamanda kadını nesneleştiren ve bilinçaltında olan bastırılmış cinsel duygulara da gönderme yapar. “Alman Ekspresyonizm’ine yakın olduğu gibi, ondan farklılığı ve özgünlüğü de olan lirik ifadeci bir resim diliyle ürettiği, geniş fırça vuruşlarının doğaçlama olarak, rastlantıları da dışlamadan uyguladığı boyama yöntemi, zaman zaman sanatçının denetlemeleriyle büyük tuval yüzeyi üzerinde duygularının dışavurumu oluyor” (Ersoy, 2004: 55).

Resimleri kendinden bir önceki döneme daha geniş bir kitlenin ilgisini çeker, çünkü hem bir sanatçı olarak kendini tanıtmaya olanağı bulur, hem de izleyicinin sanat bilincinde gelişme vardır. Ancak bu gövde resimleri de tabuları köktenci bir biçimde yıkmamıştır ya da bilinen sanat ölçütlerinin dışına çıkamamıştır. Bu resimlerde de sınırları aşamama, sert etki ve tepkilere olamama gibi bir öz denetim söz konusudur. Arpacıoğlu, kadının içsel yaşamını, yoğun renk alanları, kalın atak çizgiler ve dinamik bir yapı olarak resimlerine işlemiştir.

3.2.7. Şenol Yoroğlu

Yeni Dışavurumun önemli isimlerinden birisi de Şenol Yoroğlu’dur. 1950 yılında Trabzon’da doğan sanatçı Neşet Günel’in atölyesinde resim dersleri almıştır. Sanatçı bu atölyeden gelen figür anlatımının toplumsal eleştiriye dönük ilgilerini gözü pek, coşkulu ve güvenli bir fırça becerisinin lekeciliğe ağırlık veren yaklaşımıyla kişisel bir üsluba yönlendirmektedir. 80’lerde Yeni Dışavurumcu anlayışla biçim ve dil sondajlarını kökene yönelten, kaygı ve sezgilerini yazı ve konuşma dilinin menziline girmeyen durum, anlam ve varlık biçimlerini kolaj tekniğinin anarşisine açarak bugüne kadar gelir. Sanatçının bu 30 yıllık yaşam sanat öyküsü Marx’ın köstebek metaforuna, onun ısrarcı, dipten kazarak yol alan ve arada bir başını çıkarıp kat ettiği mesafeyi, kazması gereken alanı tarayıp tekrar işine koyulan öfkeli ve umutlu, neşeli ve telaşlı doğasını paylaşıyor. Bir zamanlar Avrupa’nın üstünde dolaşan hayaletin soyundan gelen bu köstebek şimdi buralarda, sistemin ve bu sistemin uzantısı sanat anlayışının dibinde uğulduyor.

Yoroğlu, sanat hayatına karikatür çizerek başlamıştır. “Karikatürle olan ilgisi topluma eleştirel gözle bakma yeteneğini geliştirirken aynı özelliklerini resimlerine

de taşınmasına neden oldu’’ (Ersoy, 2004: 500). Soyut sanat alanında şekillenen resimleri, figürü soyut bir izlenim olarak içinde barındırır. Fırça darbeleri büyük lekeler ve geniş tuşlamalar şeklindedir. İnsanın duygusunu ve gerilimini tuvale vurduğu fırça darbelerinde hissettirir.

Yorozlu’nun hem sanatıyla hem de kendisiyle sahici bir ilişkilene epistemolojik değil ontolojik olmak zorundadır. Başkalarında sakil duran gerilim ve agresyon ritüelleri onda direniş imgesine dönüşmüştür. Olağandışı ya da olağanüstü olan ve kişisellik taşıyan anormallikler, örgütlü burjuva sosyalliği karşısına anti-sosyallik olarak ayak diremektedir. Bilgi nesnesi olmaya direnen, ondan kaçan ve peçesini açmayan Yorozlu imgeleri, bilginin soğuk mesafeliliğine kapatır kendini. Çocukluğun ikinci kez ele geçirilişi olan bu imgeler, kavramını sırtında taşımaz. Hakikati aşırı olanda görünür kılarken, her imge sözün dile iadesine dönüşür.

Şekil 54. Şenol Yorozlu, Sidikli Olympia, 1989, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 150 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Beyaz Müzayede, b.t.

‘Sidikli Olympia’ adlı bu yapıtta, güncelliğini ve evrenselliğini hiç kaybetmeyen bir tema olarak kadını irdelemektedir. Bizim toplumumuzda olduğu gibi diğer pek çok toplumda da erkekler kadınları hem küçümser, hem de onların peşinden koşar. Yorozlu’nun resminde yoğun kırmızıyla şiddet eylemi vurgulanıyor. Çarpıcı kırmızı

ve siyah lekelerin kontrastlığı içinde biçimlendirdiği resimde, yarım kalmışlık etkisi veriyor (Ersoy, 2004: 500).

3.2.8. Mustafa Horasan

1965 yılında Aydın'da doğan sanatçı Marmara Üniversitesinde grafik eğitimi almıştır. Almanya, İspanya, Fransa ve Amerika da sanatsal işler üretmiştir. Türkiye'de Yeni Dışavurumcu akıma 90 sonrası katılan Horasan, resimlerine ilk bakışta imgesel kurgu ile karşılaşırız. Bütün Dışavurumcu ressamıar gibi oda insanın iç dünyasını resmeder. Yaptığı resimlerde bulunan öğeler sembolik olarak bir iç yansımadır. Beğeni kalıplarının dışına çıkarak güzeli resmetmek yerine çirkin olanın estetiğini benimser. Onun için beden yalnızca bir biçimden ibaret olmadığı gibi, o bedenın ruhunu hissetmek daha önemlidir. Böylelikle güzellik ve erotizm unsuru olarak sunulan kadın bedenlerine tepki vererek figürlerini bilinçli bir şekilde çirkinleştirir.

Horasan, ister tek ister daha fazla sayıda figürden hareket etsin, özünde bir mizansen ustasıdır daima, bu nedenle ilkin anlatının sahnelenebilir duruma gelmesi çok daha önemlidir onun için. Öte yandan, söz dilinde karşılığı olmayan öyküleme istemi, uzun vadede gizli bir kolaj mantığı ile karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Horasan figürü ne ölçüde güçlü damgalayıp, mührü çevirirse, mekânın bu nesneyi massedip, onunla organik bir bütün oluşturma olasılığı da o oranda gücünü yitirmektedir aslında, dahası bu kendine özgü gövdelerin cinsel kimliği de sınırda olup, önemini yitirmiştir. Kimi zaman taşıt araçlarını kullanan hayvanlar, sessizce hem cinslerimizin yerine geçmişlerdir. Resimde yaşantı içeriğini figür ve kurgu değil, düzenlemeye ilişkin yapı, yani sözdizimi belirler. Nitekim, hayvansı ve kendi bedenine yaratıklar arasındaki iletişim kopukluğundan başlayıp, tek tek jestlere kadar varan geniş bir ifade platformunda kolayca bu gerçeği görmemiz mümkündür. Bu bağlamda acının kendisinde odaklandığı öznenin, uygulamada haz nesnesine dönüşmüş olması, yoruma yönelik ciddi bir tehdittir.

Horasan, hepimizin her gün gördüğümüz etrafımızda olan olaylar ya da var olan yaşamlar ve varlıklar karşısında görmezden geldiğimiz ama tam da orada olan gerçekleri resmeder. Günlük yaşamda farkında olmadığımız belki de daha çok sonuçları üzerimizde olumsuz etkilere yol açtığında ancak farkına vardığımız bilinirlikler. Sanatçının olan ile insanın olana bakarken gördükleri ya da

göremedikleri ve bundan doğan çelişkiyi sorgulaması. Ben ile sınırlı kaldığımızda etrafımızda olan korkuları, acıları, güzel ve çirkinleri, acımasızlıkları kendimiz dışına çıkararak benden sıyrılarak farkında olmamızı sağlamıştır. Kendi isteklerimiz, duygularımız yanında çevremizde olup bitenlerin de farkında olmak ve yaşam içinde gerçekleşen hareketlerimiz ve davranışlarımızın etkilerini anlamaktır sanatçının amacı.

Şekil 55. Mustafa Horasan, İsimsiz, 1994, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 120 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Tam Sanat, 2012

Sanatçı, insan hayvan karışımı figürler yaparak, sembolik işaretler çizerek izleyiciyi düşündürmüştür. “Deniz olduğunu sandal ve balığın varlığıyla varsayabileceğimiz düşsel bir mekanda, sandalda yer alan iki figürle sözcüklerle tam olarak ifade edilemeyecek düşsel bir öykü kurguluyor ” (Ersoy, 2004: 270). Horasan’ın eserleri karşısında herkes kendi öz beğenisi ve bireysel algısı doğrultusunda figürlere farklı bir anlamlar yüklemiştir. Bu durumda sanatçının izleyene vermek istediği somut ileti yerini bulmuş olur.

3.2.9. Neşe Erdok

1940 yılında İstanbul’da doğan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümü ve Neşet Günal Atölyesi’nde resim dersleri almıştır.

Sanatçının eserlerinde genel olarak kullandığı renkler, zeminde beyaz altta siyah diğer tarafta ise karşılıklı olarak turuncu ve mavinin yer aldığı bir çemberden oluşmaktadır. Günel'in öğrencisi olan sanatçı, figür ağırlıklı çalışır. Kadın figürleri yapan sanatçı, kadına kadın gözüyle bakar. 'Erdok'u ilginç ve benzerleri arasında farklı kılan en önemli nokta, figürün yan anlamına tümüyle kendini yüklemiş olmasından kaynaklanıyor '' (Ergüven, 2002: 256). Sanatçı figürlere düşünsel olarak yüklediği anlamlarla yalnızlığı, hastalıklı insan yapılarını ve sade bir dille bedenleri resmin merkezinde yansıtmıştır.

Şekil 56. Neşe Erdok, Kadıköy Vapurunda Sabah, 1993, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180 x 150 cm, Sanatçı Koleksiyonu.



Kaynak: Neşe Erdok Özel Galeri, b.t.

Dışavurumcu çerçevede toplum içerikli resimler yapan sanatçı yalnızlık, korku ve mutsuz ruh halinde olan insana özgü duyguları resmeder. 'Kadıköy Vapurunda Sabah' isimli eserinde ''sabah vapuruna yetişmiş olan sıradan insanlardan bir kesit gösteriliyor. Önde elma yiyen genç kızla yanındaki çocuk yeni bir güne başlamanın mutluluğu içinde gülümserken, kahvaltısını edemediği vapura yetişen genç, dalgın bir şekilde çayını içmeye çalışıyor '' (Ersoy, 2004: 205). Erdok için figürün benimsendiği gibi form verebilmesi için sanatçının nasıl gördüğü ve yansıttığı, neyi gördüğü de önem kazanmıştır. Böylelikle yaratıcı özgün bakışın nasıl

somut biçime dönüştüğünü kurgulamıştır. Sanatçının bu çabası karşısında izleyen giderek katılımını ya da reddetmesini hazırlamış olur.

Sanatçı özgün bakış açısıyla betimlediği kent yaşamından kişileri uğraşlarıyla beraber betimler. Resimlerinde ki kişilerin hepsi varoluşlarını bakışlarıyla ispat ederler. ‘’Arkada uyuklayan ve sabah mahmurluğunu üzerinden atamamış iki figürle, insanların sabah nasıl farklı ruhsal durumlar içinde olduğu vurgulanıyor. Klasik figüratif anlatıma uygun klasik ve pastel değerleri de resmin anlatımına uygun düşüyor ‘’(Ersoy, 2004: 205).

Erdok, desen anlayışında, biçim ifade gücünü arttırıcı boyuttan uzağa gitmeyecek ölçülü bir deformasyon uygulamıştır. Biçimin her zaman öne çıktığını, rengin ise sadece biçimi destekleyen özellikler taşıyan bir tür araç olduğunu savunmuştur. Sanatçı, rengi az kullanmanın değil, akılcı kullanmanın gereğine inanmıştır. Bu nedenle, dışavurumunu renk unsurundan öte, biçim dilinde kullandığı anlamıyla gerçekleştirmiştir. Erdok dışavurumcu, gerçekçi anlatım özellikleri ile çevremizde gördüğümüz sıradan insanları beklentileri, tedirginlikleri, yalnızlıkları ve hastalıkları birazda abartılı bir biçimde anlatım dili ile ele almıştır. Dışavurumcu anlatım özelliklerini kullanarak toplumsal mesajlar veren Erdok, insan ve gündelik yaşam kavramlarını, gerçeklikten uzaklaştırmadan yalnızlık, korku, endişe, hüzn gibi durumlarda resmetmiştir. Bu da, sanatçının resmi ele alışının karakteristik bir özeliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

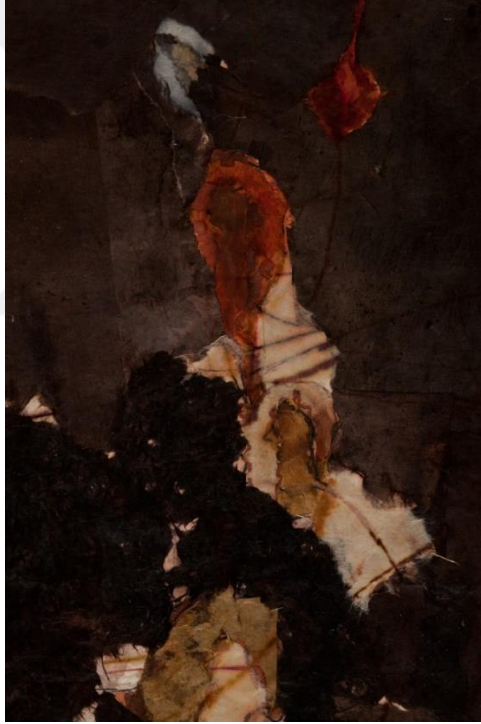
3.2.10. Arzu Başaran

1963 yılında İstanbul’da doğan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim eğitimi almıştır. İlkel çağların mağara resimlerini andıran çalışmalarında, Doğu’nun kültürünü benimsemiş nazar, adet gibi kavramları yapıtlarında işler. Ayrıca farklı bir bakış açısı katarak oto portrelerini de yapar. Sanatçının portrelerinde kendi yüzünün ötesine uzanan etkileşimler arasında Hristiyan kültürüne özgü kutsal kavramlar da vardır. Bazılarında Meryem Ana veya Hz. İsa tasvirlerindeki beden dilinin soyut bir betimlemesi hissedilir. Resimlerini izleyicisine aktardığı duygu açısından adeta kutsal, dokunulmaz, özel bir görünmez alan yarattığını ve Rothko’nun resimleri gibi, sessiz bir ibadet çağrısında bulunduğu yorumu yapılabilir. ‘’Kendine özgü bir üslup yöntemiyle soyutlanmış gibi görünen

aslında figüratif eğilimin bedene özgü gerçekliğinden vazgeçmediği anlaşılan bir yaklaşımlar yapıtlarını oluşturuyor. Hayvan biçimlerinin bireysel duyuş katmanlarından evren temalarına değin yüklendikleri simgesel içerikler hem geçmiş, hem geleceğe yöneliyor’’ (Ersoy, 2004: 92).

Kendisi ilk çağları anımsatan resimleri için, ‘bu resimlerde tarih öncesini anımsatmak istedim, ama yalnızca anımsatmak. Çünkü benim için temelde, tarihte bir şeyin yorumunu yapmak değil, o saflığın, temizliğin peşine düşmektir. Günden güne her şey kirleniyor. Ruhta kirleniyor’ demiştir.

Şekil 57. Arzu Başaran, İsimsiz, 2002, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185 x 130 cm. Sanatçı Koleksiyonu



Kaynak: Arzu Başaran 44A, b.t.

3.2.11. Alp Tamer Ulukılıç

1957 yılında Bitlis’te doğan sanatçı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde okumuştur. Devrim Erbil’in atölyesinde sanat eğitimi gören Ulukılıç’ın eserleri toplum hayatının, geleneksel kültür ve çağdaş kültürün çatışmasından çıkan problemleri, anlatımcı teknik doğrultusunda ele alır. ‘‘Ulukılıç’ın figürlerinde ki organların konum ve yönü çoğu zaman keyfidir. Sağ ve

sol bacak birbirine karışabildiği gibi, cepheden görünen bir insanın ayakları da arkaya dönük olabilir rahatlıkla ‘’ (Ergüven, 2002: 333). Renkçi ve figüratif anlayışı yansıtır.

Şekil 58. Alp Tamer Ulukılıç, Figürlü Kompozisyon, 1991, Duralit Üzerine Yağlıboya, 188 x 99 cm, Sanatçı Koleksiyonu.



Kaynak: Beyaz Müzayede, b.t.

‘‘Kendinden yola çıkarak kendini ortaya koymaya, ifade etmeye çalışırken, hüznle, yalnızlıkla, karşıtlıklarla, çelişkilerle beslenerek, zenginleşen ve çeşitlenen yapıtlarında, tikelden tümele, öznellikten nesnellığe ulaşarak insanın gerçeğini, hüznüyle coşkusuyla, korkuları, sevinçleri, aşkları, tutkuları, farklı olma isteği, beklentileri, acıları, mutlulukları ve sıradanlığı anlatıyor’’ (Ersoy, 2004: 477).

Ulukılıç’ın çalışmalarında vazgeçilmez bir öge olarak tanımlanan kadın vardır. Bu kadın bazen varlığından sıkılmış, sessiz bir bekleyiş içinde tek başına

kıyıda otururken, bazen kadın erkek ilişkisi içinde irdelenmek üzere ona eşlik eden erkek figürlerle, bazen de anne imgesi ile çocuklarıyla resmedilmiştir. Söz konusu doğa içerisinde melek olup uçan kadın figürünü de görmek mümkündür. Ulukılıç'ın anlaşılacağı üzere toplum içinde kadına yüklediği anlam büyüktür ki onu kanatlandırıp gökyüzüne uçurmuştur. Kadın erkek ilişkisi içinde kadın ana figür olarak kendini belli eder, diğer figürler konuyu desteklemek adına yapılmış detaylardır adeta. İçsel fırtınalar, bireylerin rutin içinde yaşadıkları ekstra durumlar açıkça anlatılmak yerine gizli, hayal ya da rüya gibi aktarılır. Bunların en iyi bir diğer örneği ise yine mekânın yoğun ve birbiri içine girmiş fırça darbeleri ve renk çeşitleriyle kaybolduğu kalabalık kompozisyonda mevcuttur. Sanatçı, eserlerini anı belleğe ilişkin görsel argümanların resim aracılığı ile öykülenmesi olarak ifade etmektedir.

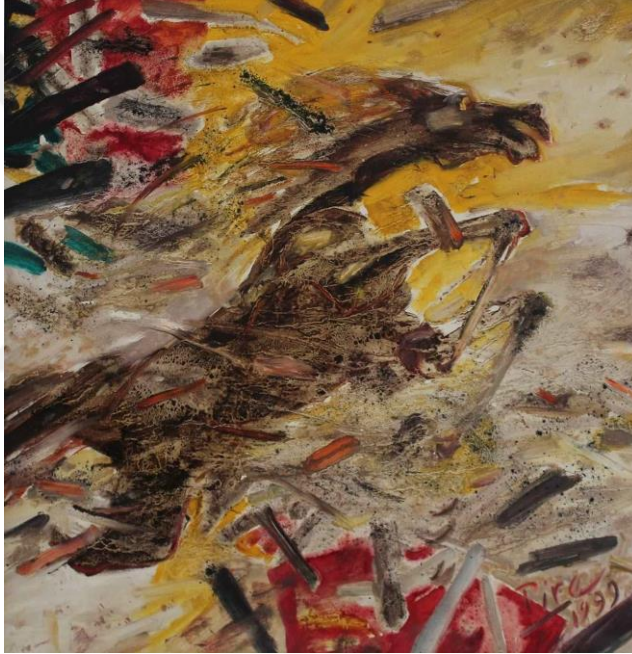
12 Eylül darbesinin getirdiği siyasi ortamda, özellikle düşünce suçlusu sayılan aydınlardan bazıları, işkencelere maruz kalmış, ağır baskı görmüştür. 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ve ardından gelen toplumsal kimlik değişimi ile sanat alanında toplumsal gerçekçilik üslup değiştirmiştir. Baskıcı ortamın getirdiği tedirginlikle, sanatçıların eserlerinde biçim değişiklikleri yaşanmıştır. Eserler içerik olarak toplumu anlatıyor olsa da ajitasyon yanı yoktur, eleştirel değildir. 1990 ve 2000'li yıllarda Yeni Figürasyon ve Yeni Dışavurumcu resim tavrı ile anlatmak istedikleri toplumsal konuları soyutlayarak, çeşitli simgeler kullanarak anlatmaya devam ederken, kimisi tamamen konu ve üslup değişimi göstermiştir.

Ulukılıç'ın resimlerinin temeli, tabanı, yükseltisi figürdür. Her şey bu figürlerle uyumlu birlikteliğinin peşindedir. Figür mekân içinde yer almaz, figürü kuşatan öznel bir mekân oluşturur sanatçı. Renk ve formlardaki atak tavrına karşın, Ulukılıç'ın resimlerinde hüznün ve suskunluk yoğunlaşır. Figürlerdeki kişi ya da tipler, geçmişin solgun fotoğraflarından bakarlar adeta. Sanatçının tüm resimlerinde yaşayan eski fotoğraflara bağlılığın ifadeciliği egemendir. Sanatçının resimlerin de izleyiciye bakan da kendisi de olmuştur. Sanki yaşamadığı bir zaman dilimine yol almak, giderek yalnız fotoğraflarda tanıdığı yitirdiklerine, tanımadıklarına ulaşmak, resmin erekerinden birini oluşturur.

3.2.12. Muharrem Pire

Sanatçı 1944 yılında dünyaya gelmiştir. Resim bölümünü bitirmiş, ilk kişisel sergisini 1985 yılında açmıştır. Türk Yeni Dışavurumcu ressamıdır. Geniş lekesel resim alanlarını, birden renk patlamasıyla, etrafa dağılan coşkunun gücüyle ortaya çıkan özgün eserler üretmiştir. Sanatçı dünyanın sürekli değiştiğini bunun için sanatında değişip, yenilenmesi gerektiğini savunur. Doğanın değişkenliğini kendine özgü yorumlar ve renkçi bir anlayışı özümser. Hayatın içinden seçtiği temalarla, zaman zaman sembolik öğeler kullanır.

Şekil 59. Muharrem Pire, İsimli, 1999, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 70 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Galeri Soyut, b.t.

SONUÇ

Sanat tarihi boyunca gelişen akımların içerisinde olan Dışavurumculuk 20. yy. içerisindeki şüphesiz en fazla ses getiren akımdır. Bunun temelindeki sebep elbette dönemin toplumsal olaylarıdır. 20. yy. sanayileşmenin, ekonomik bunalımların, bozulan toplumsal yapının, siyasal baskıların ve küreselleşmenin yaşandığı zamanlardır. İnsanlar bu yaşanan süreçte fazlasıyla acı çekmiş, savaşlardan dolayı sevdiklerini, işlerini, evlerini kaybetmiştir. Bu şüphesiz toplumsal yapıyı ve ekonomiyi sarsıntıya uğratmıştır. İçinde bulundukları durumu görmezden gelemeyen sanatçılar kendilerini ifade etmenin yollarını sanatta bulmuşlardır. Bu çerçevede etrafında şekillenen Dışavurumculuk akımı sadece bir sanatsal üslup olmanın ötesinde, insanın duygu yansıması ve kendini ifade etme biçimi, iç görüşünün, düşünce ve duygularının bir yansımasıdır.

Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk olmak üzere üç farklı zamanda dünya sanat gündemine gelmiştir. Almanya'da Der Blaue Reiter ve Die Brücke ile doğan Dışavurumculuk akımları, objenin görünüşüne dayanan, objektif sanat anlayışı yerine, nesnenin sübjektif yorumuna dayanan bir anlatım ortaya koymuşlardır. Doğalcılığa ve İzlenimciliğe bir tepkiyi de içeren Dışavurumculuk, tüm geleneksel-biçimsel resim kurallarını alt üst etmiş, deformasyonlar ve biçimsel soyutlamalarla duyguyu şiddetli bir anlatımla döne çıkarmıştır.

Öte yandan, endüstriyel gelişmelerin etkisiyle dönüşüme uğrayan toplumsal yapı, yaşanan kırılmalar ve bireyin üzerindeki kuşatıcı etki, bunalım yüzyılın başında sanatın yalnız biçimsel estetik bir nesne üretimi olma olgusunu aşarak bir içsel isyanın anlatımına dönüşür. Bu bağlamda Dışavurumcu akımlar, 20 yüzyıl toplumsal psikolojik birikimlerinin sonucudur. Öte yandan Dışavurumculu sübjektif anlatımı öne çıkararak, modern sanat akımlarının da (Dada, Sürrealizm daha sonrasında Minimal ve Kavramsal Sanat) zeminini hazırlamıştır. Yani Dışavurumculuk kendinden sonra gelişen sanatsal akımlara da birer fikir olmuştur. Dışavurumcu sanatçılara göre, o dönemler de yapılan süslü bir manzara resmi gerçek sanat değildir, sanatın asıl amacı dönemde yaşanan olayları ve duyguları yansıtmak

olmalıdır. Toplumu adeta sistemin gerçekliği ile yüzleştiren Dışavurumcu sanat her zaman bir başkaldırı niteliği taşır.

Yeni Dışavurumculuk kavramı sanat tarihinde bir ilk olarak tüm dünyada eş zamanlı yaşanan bir akımdır. Almanya’da Yeni Fauvlar olarak anılan Baselitz ve Kiefer’in de içinde bulunduğu grup genelde savaş sonrası Almanya’yı resimlerine konu olarak almışlardır. Baselitz’in yapmış olduğu figürler Dünya Savaşlarının getirdiği toplumsal yıkım olarak ifade edilen post modern söylemi doğurmuştur.

Fransa’da gelişen Figürasyon Libre Grubu Kavramsal Sanat ve Minimalizm’e cevap olarak gelişmiştir. Amerika’da büyük ses getiren Yeni Dışavurumculuk yeniden figür resmine, boyaya ve tuvale dönüşün coşkusu ile yaşanmıştır. Ancak 1980’lerin sonlarına doğru akım gerilemeye başlamıştır.

Türk resim sanatında, Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk toprak kayıplarını yaşaması askeri alandaki eğitim başta olmak üzere Batılılaşma hareketini başlatmıştır. Daha sonraları kurulan mektepler ve yüksekokul, Türkiye’nin sanat anlamında kalkınması ve kadınların da yaşamın içerisinde rol almaları açısından büyük önem taşımaktadır. Cumhuriyet’in ilanı ile sanat alanında yapılan yenilikler Türk resim sanatını ileriye taşıyan girişimlerdir. 1945’li yıllarda sanatçıların Batı’da gelişen olayları bire bir takip etme imkanı, sanatçıları çok yönlü eğilime yöneltmiştir. 1960’larda Türk sanatı yeni arayışlar içerisine girmiş ve soyut sanata yönelmiştir. 1980’lere gelindiğinde Türk resim sanatında Yeni Dışavurumculuk akımı etkili olmuştur. Avrupa gibi bunalımlı bir süreçten geçen Türkiye’de Yeni Dışavurumculuğun çıkış sebebi Avrupa’dakinden farklıdır. Batıda Yeni Dışavurumculuğun en büyük kutlanma nedeni tuval resminin geri dönüşü olmuştur. Fakat ülkemizde tuval resmi o güne kadar zaten değerini hiç kaybetmemiştir. Onun için Türkiye’de Yeni Dışavurumculuk akımı, Avrupa ve Amerika’da yaşananlardan daha farklı etkiyle yaşanmıştır. Bu etki temelde 1980 darbesi ve bu darbenin yarattığı toplumsal travmalardan kaynaklanmaktadır. O zamanlar halk darbenin ve neo-liberal sistemin getirdiği kaos ortamından bir çıkış yolu aramanın uğraşındadır. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuk, hem toplumsal eleştirel bir sübjektif dil ortaya koyması bakımından, hem de aynı zaman dilimlerinde tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’ye etkisi bakımından Türk sanatı için bir dönüm noktasıdır.

Tez çalışmasında eserleri incelenen sanatçılar Ekspresyonizm akımı içerisinde öncü isimlerdir. Türkiye’de Yeni Dışavurum akımında, öncü olan isimler arasında geçen Bedri Baykam, Yeni Dışavurumculuğun ülkemizde temellerini atan ilk isimdir. Amerika’lı sanatçı Schnabel ile eş zamanlı olarak benzer işler üreten sanatçı, Türk resim sanatında tuval resminin dışına çıkarak, yenilik getirmiş, izleyiciyi sanatın içerisine katmış ve düşündürmüştür. Tüketim toplumunun iticiliğini mizahi bir dille ele alan ve Dışavurumcu üslupla resmeden bir diğer sanatçı Mehmet Güleriyüz’dür. Sanatçının resimleri Pollock’un resimleri gibi tesadüf etkisi verse de her şey planlı ve kurguludur. Önemli kadın sanatçılarımızdan Hale Asaf ise 90’lı yıllarda ilk Ekspresyonist eserlerini yapan sanatçı, kadını nesneleştiren ve bilinçaltında olan bastırılmış duygulara gönderme yapar.

Genel olarak ele alacak olursak, 1980’lerde dönüm noktası olan Yeni Dışavurumculuk akımı tüm dünyada ses getirmiştir. Avrupa’da tuval, figür ve boya resminin yeniden dönüşünü kutlayan sanat ortamı, Türkiye’de bastırılan duyguların özgürce resmedilmesini sağlamıştır. Araştırma da yapılan eser analizlerinden çıkan sonuca bakıldığında Avrupa ve Türkiye’de Ekspresyonist anlamda çalışan bütün sanatçılar, görünenin dışında, iç dünyada yaşanan duygulara yönelik resimler yapmışlardır. Geline nokta Türk Resim Sanatı açısından geleceğe daha büyük umutla bakabilmek için önemli bir aşamayı geçtiğimizin teyit edilmesi durumudur. Ülkemiz de yaşanan bu süreç hem sanatsal hem de toplumsal olarak dönemin ruhunu bir simgesidir diyebiliriz.

Sanat her dönemde topluma umut ışığı olmuştur..

KAYNAKÇA

- Akalın, T. (2013). Avrupa’da Ortaya Çıkan Dışavurum Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (8), 172. 04.03.2019 <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1377466300.pdf>
- Akarsu, B. (1974). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. (8. Baskı). Ankara: İnkılap Kitabevi.
- Akay, A. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akkuş, Y. (2011). Dışavurumculuk ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir.
- Allpainters.org, (2007), *Fango Eseri*, 27.02.2019, <https://allpainters.org/paintings/fango-2007-enzo-cucchi.html>
- Altuna. S. (2013). *Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Anderson Collection, (2014), *Lades Kemiği Eseri*, 13.03.2019, <https://anderson.stanford.edu/collection/wishbone-by-susan-rothenberg/>
- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (7. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arthipo Galeri, (b.t.), *Doğaçlama 21A Eseri*, 20.12.2018, <https://www.arthipo.com/tr-tr/vasily-kandinsky-dogaclama-21a.html>
- Artnet, (b.t.), *Yaşlı Fahişe Eseri*, 08.04.2019, <http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/3>
- Artun, A. (2015). *Sanat Manifestoları*. (4.Baskı). (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Art Gallery NSW, (23 Mart 1952), *Su ve Şarap Eseri*, 26.02.2019, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/12.1993/>
- Art Gallery NSW, (18 Aralık 1948), *Cordoba Eseri*, 27.02.2019, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/467.1987/?tab=details>

- Art Images, (8 Nisan 2011), *The Salt Mountain Eseri*, 27.02.2019, <https://www.gettyimages.ae/detail/news-photo/the-salt-mountain-by-italian-artist-mimmo-paladino-is-news-photo/111895196sand>
- Artnet, (b.t.), *Silent Knight Plight Eseri*, 04.02.2018, http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/sandro-chia2-16-10_detail.asp?picnum=16
- Artsy Net, (b.t.), *Oturan Kadın Eseri*, 27.02.2019, <https://www.artsy.net/artwork/sandro-chia-seated-woman>
- Artribune, (b.t.), *Senza Titolo Eseri*, 1998, 27.02.2019, <https://www.artribune.com/report/2013/05/il-viaggio-cosmico-di-enzo-cucchi/attachment/enzo-cucchi-senza-titolo-marmo-31x25x27-cm-courtesy-galleria-valentina-bonomo/>
- Artnet, (b.t.), *Çamaşır Suyu Eseri*, 07.03.2019, http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/bleach-a-pkGwWHvS2yMrFAM_R8wZ4w2
- Arzu Başaran 44A, (b.t.), *İsimsiz*, 08.05.2019, <http://44a.com.tr/sanaticilar/arzu-basaran/>
- Badra, M. (1987). *Çağdaş Türk Resim Sanatı. Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, (78), 35. 02.04.2019, <http://www.beralmadra.net/articles/anons-dergisi/cagdas-sanat-entitusune-mdogru/>
- Banu Çarmıklı Özel Koleksiyonu, (31 Ocak 2018), *Fahişenin Odası Eseri*, 04.04.2019, <http://www.banucarmikli.com/kendi-efsanesini-yaratan-ressam-bedri-baykam/>
- Banu Çarmıklı Özel Koleksiyon, (31 Ocak 2018), *Demokrasi Kutusu Eseri*, 04.04.2019, <http://www.banucarmikli.com/kendi-efsanesini-yaratan-ressam-bedri-baykam/>
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek*. (1. Baskı). (G. Metin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baykam, B. (14 Nisan 2013). Bedri Baykam ile Röportaj, 04.04.2019, blog.minesanat.com/bedri-baykam-ile-roportaj/
- Baykam, B. (1990). *Boyanın Beyni*. (1. Baskı). İstanbul: Genç İşadamları Derneği.

- Baykam, B. (1997). *Dönemin Rengi*. (1. Baskı). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Baysal, A. M. (2015). *Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk ve Türk Resim Sanatına Etkileri*, (Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Bedri Baykam, (b.t.), *Rüyavari Değerler Eseri*, 04.04.2019, <http://bedribaykam.com/tr/galeri/2000-2002-disi-entrikalar>
- Bek, G. (2008) *Çağdaş Türk Sanatında Ulusallık / Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar*, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 119. 30.03.2019, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/118013>
- Bek, G. (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi. Ankara.
- Beyaz Müzayede, (29 Mayıs 2011), *Yaz Hatırası Eseri*,08.04.2019, <http://www.beyazart.com/salon-muzayede/16.-%C3%87A%C4%9EDA%C5%9E-VE-MODERN-SANAT-M%C3%9CZAYEDES%C4%B0>
- Beyaz Müzayede, (b.t.), *Sidikli Olympia Eseri*, 1989, 11.04.2019, <http://www.beyazart.com/sanatci/%C5%9Eenol-Yorozlu>
- Beyaz Müzayede, (b.t.), 10.05.2019, <http://www.beyazart.com/sanatci/Alp-Tamer-Uluk%C4%B1%C4%B1%C3%A7>
- Christie’s, (6 Mart 2018), *Eski Şişeler Eseri*, 11.03.2019, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/david-salle-b-1952-old-bottles-6128547-details.aspx>
- Çağdaş Koleksiyon El Kitabı (2006). Mimmo Paladino, Cordoba, Yeni Güleç Sanat Galerisi, 27.02.2019, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/467.1987/?tab=about>
- Dergi Park, (01.01.2018), *Kadın, Çocuk ve Mor Kelebekler Eseri*, 08.04.2019, <http://www.artnet.com/artists/%C3%B6mer-ulu%C3%A7-2/14>
- Duben, İ. (2008). Duben, İ. ve Yıldız, E. (Ed.). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Eczacıbaşı, Ş. (1997). Kahya. Y, Kazmaoğlu. M, Mazlum. D, Saner. T, Soysal. M, Tanyeli. G. (Ed.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 1.Cilt (2. Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). Kahya. Y, Kazmaoğlu. M, Mazlum. D, Saner. T, Soysal. M, Tanyeli. G. (Ed.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3. Cilt (2. Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersoy, E. (2004). *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*. (Birinci Basım). İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye’de Resim Sanatı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2018). *Ekspresyonizm*. (Birinci Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (10.Kasım.1997). Dışavurumcu Manifesto İlkeleri, 20.10.2018, <http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=82>
- Eyüboğlu, S. ve İpşiroğlu, M. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (2. Baskı). (G. Aldoğan, F.C. Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (2010)
- Figürasyon Libre, (b.t.), *Sergi Katalog Kapağı*, 01.03.2019, <http://figuration-libre-paris-ny.blogspot.com/>
- Francesco Clemente, (b.t.), *Kendi Portresi*, 27.02.2019, <http://www.francescoclemente.net/1980s/2.html>
- Fort Worth Sanat Müzesi, (b.t.), *Kül Çiçeği Eseri*, 25.02.2019, <https://www.themodern.org/aschenblume>
- Gaia Dergi, (b.t.), Sargı Kulaklı Otoportre Eseri, 10.12.2018, <https://gaiadergi.com/vincent-van-goghun-trajik-yasami-ve-sanatsal-kisiligi/>
- Galeri Soyut, (b.t.), *İsimsiz*, 15.05.2019, https://www.galerisoyut.com.tr/ngg_tag/muharrem-pire/

- Georg Baselitz, (b.t.), *Harcanmış Büyük Gece Eseri*, 10.01.2018,
<https://www.sozcu.com.tr/2018/dunya/georg-baselitz-harcanmis-buyuk-gece-tablosuyla-ne-anlatmak-istedi-eser-isvicrede-2186142/>
- Georg Baselitz, (b.t.), *İsimsiz*, 26.02.2019,
<https://gagosian.com/exhibitions/2016/georg-baselitz-jumping-over-my-shadow/>
- Giray, K. (1988). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 24.24.2019,
<http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/25415/010731.pdf?show>
- Girgin, F. (2009). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler*. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi. Edirne.
- Guggenheim Art, (b.t.), *No 7 Eseri*, 1952, TÜYB, 146 x 207,6 cm, Solomon R. Guggenheim müzesi, New York, 07.11.2018,
<https://www.guggenheim.org/artwork/2207>
- Guggenheim, (2007), *Prag'lı Öğrenci Eseri*, 11.03.2019,
<https://www.guggenheim.org/artwork/20404>
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (On Altıncı Basım). (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (1950)
- Hodge, S. (2013). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*. (Birinci Basım). (F.C Çulcu ve G. Metin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (2012)
- İpşiroğlu. N. ve İpşiroğlu. M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. (4.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İstanbul Sanat Evi, (1 Ocak 2015), *Çılgılık Eseri*, 12.12.2018,
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/munch-edward/edward-munch-cigliik-9139/>
- İstanbul Sanat Evi, (1 Ocak 2015), *Büyük Mavi Atlar Eseri*, 20.12.2018,
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/marc-franz/franz-marc-buyuk-mavi-atlar-696/>
- İstanbul Sanat Evi, (31 Aralık 2014), *Küçük Dünyalar 02 Eseri*, 01.01.2019,
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-k/kandinsky-wassily/wassily-kandinsky-kucuk-dunyalar-02-8501/>

- Jackson Pollock, (b.t.), *Mavi Direkler: Numara 11 Eseri*, 08.01.2019,
<https://www.jackson-pollock.org/blue-poles.jsp>
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de Çağdaş Sanat*. (1.Baskı). İstanbul: Akbank Yayınları.
- Karl Schmidt Rottluff, (b.t.) *Rosa Schapiro’nun Portresi Eseri*, 18.12.2018,
<https://tr.pinterest.com/pin/557461260096687336/?lp=true>
- Kayapınar, U. (2017). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Dışavurumsal Etkileşim. *İdil Dil ve Sanat Dergisi*, 1256-1265. 10.11.2018,
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1490880186.pdf>
- Kılıç, E. (2010). Çağdaş Türk Resminin Panoraması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (2), 88. 23.03.2019,
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/28517>
- Kılıç, E. (2010). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 25 (6), 328. 23.03.2019,
http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25_pdf_ozelsayi/kilic_erol.pdf
- Lebriz.com, (b.t.), *Tango I Eseri*, 05.04.2019,
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=593&periodID=-1&bhcp=1>
- Lebriz.com, (b.t.), *Motard III Eseri*, 05.04.2019,
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=593&periodID=-1&bhcp=1>
- Little, S. (2010). *İzmler Sanatı Anlamak*. (3. Baskı). (D.N. Özer, Çev.). İstanbul: Yem Yayın. (2004)
- Muller, J.E. (1972). *Modern Sanat*. (M. Toprak, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Moda Müzayede, 28 Ekim 2018, *Son Halife ve Ressam Abdülmecid Efendi’nin, Şişli Atölyesi’nde Ressamlar ve Askerler İle Birlikte Olan Fotoğrafı*,
<https://www.modamuzayede.com/urun/824223/fotograf-ressamlar-gr>
- Modern Sanat Anlayışı (2019). Sanat Hikayesi. Erişim:
[<https://www.theartstory.org/movement-young-british-artists.htm>]. Erişim Tarihi: 01.03.2019.

- Moma Art, (11 Temmuz 2005), *Cafe Deustchland Eseri*, 26.02.2019,
<https://www.moma.org/collection/works/80069f>
- Morpa Genel Kültür Ansiklopedisi (2011). Forum Sanat Akımları. 18.10.2018.
<https://www.msxlabs.org/forum/sanat/200383-sanat-akimlari-disavurumculuk-ekspresyo-nizm.html#ixzz5UHolwfRF>
- Neşe Erdok Özel Galerî, (b.t.), *Kadıköy Vapurunda Sabah Eseri*, arzu03.05.2019,
http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=27&s=2&r=171&l=
- ÖTGÜN, C. (2009). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*,
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 161-164. 01.10.2018,
http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebrail.pdf
- Özcan, N. (31 Ocak 2009). Yeni Dışavurumculuk Akımının İlk Yılları, 07.02.2019,
<http://elektronikgazete.com/%E2%80%9Cyeni-disavurumculuk-akiminin-ilk-yillari%E2%80%9D/>
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Phaidon Art, (b.t.), *Kadın 1 Eseri*, 06.11.2018,
<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/june/19/the-strange-story-behind-willem-de-kooning-s-woman-i/>
- Phaidon Art, (b.t.), *Çalışırken*, 06.11.2018,
<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/june/12/pollock-signature-misspelled-in-the-knoedler-case/>
- Piramid Sanat (2014-2015). Türk Çağdaş Sanatı'nın Devrim Yılları: 80'ler. 08.04.2019. <http://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/turk-cagdas-sanatinin-devrim-yillari-80ler>
- Reddit Sanat, (b.t.), Die Brücke'nin Afişi, 18.12.2018,
https://www.reddit.com/r/Art/comments/15mp21/fritz_bleyl_poster_for_the_first_die_br%C3%BCcke_show/
- Richard, L. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Birinci Basım). (B. Madra. S. Gürsoy. ve İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- San, İ. (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*. (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Seattle Art Museum, (b.t.), *1945'ten Sonra Sanat Eseri*, 07.01.2019, <https://www.artsy.net/artwork/mark-rothko-number-10>
- Smithsonian Hirshhorn Museum, (b.t.), 07.01.2019, https://www.si.edu/object/hmsg_92.8
- Sözen, M. Ve Tanyeli, U. (2010) *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü* (On Sekizinci Basım). İstanbul. Remzi Kitabevi.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı Aramak*. (1. Baskı). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*. (2. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. (Birinci Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tate Art, (Eylül 2014), *Pompeii Eseri*, 12.11.2018, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hofmann-pompeii-t03256>
- Tate Art, (b.t.), *İspanya Cumhuriyetine Ağıt (no:34) Eseri*, 07.11.2018, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/motherwell-elegy-to-the-spanish-republic-132-t07950>
- Tate Art, (2015), *Yatağım (My Bed) Eseri*, 02.03.2019, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662>
- Temel, B. (2002). *Batı Resminde Dışavurumcu Akımın (New Expressionism) 1980 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi. İstanbul.
- Tem Sanat Galerisi, (15 Mart 1997), *Balıkçının Kızının Kaçırılması Eseri*, 08.04.2019, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/54287/001605453015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- The Art Story Modern Art Insight, (b.t.), *Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı Eseri*, 01.03.2019, <https://www.theartstory.org/movement-young-british-artists.htm>
- The Modern, (b.t.), *Işık Eseri*, 12.03.2019, <https://www.themodern.org/collection/the-light/1037>
- Thyssen – Bornemisza Museo Nacional, (b.t.), *Sahilde Yıkananlar Eseri*, 18.12.2018, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/heckel-erich/bathers-beach>
- Thompson, J. (2014) *Modern Resim Nasıl Okunur*. (F. Candil Çulcu, Çev.). (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (On Yedinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (İkinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2012). *Dünya Sanat Tarihi*. (Genişletilmiş On Altıncı Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu (2018). Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü. 12 Temmuz 2006. http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5bc6466cafd169.67129261
- Ulger, K. (2015). Sanat Eleştirisinin Düşünsel Temelleri ve Bir Sanat Eleştirisi Örneği. II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, Bildiri Kitabı, Cumhuriyet Üniversitesi, 126. 13.11.2018, https://www.researchgate.net/publication/318226066_SANAT_ELESTIRISININ_DUSUNSEL_TARIHSEL_TEMELLERI_ve_BIR_SANAT_ELESTIRISI_ORNEGI
- Uz, A. ve Uz, A. (2018). Türkiye’de 1980’li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı Ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam Ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 3, 10.04.2019. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/591309>
- Yılmaz, A. N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*. (1 Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Van Gogh Museum, (b.t.), *Patates Yiyenler Eseri*, 11.12.2018, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962>

Wassily Kandinsky Özel Koleksiyon, (b.t.), *Mavi Siivari Eseri*, 20.12.2018, <https://www.wassilykandinsky.net/work-81.php>

Wikiart, (b.t.), *Atların Üzerinde Kızıldereli Eseri*, 22.12.2018, <https://www.wikiart.org/en/august-macke/native-americans-on-horses>

Wikiart, (b.t.), Gizemli Savaş Eseri, 02.01.2019, <https://www.wikiart.org/en/arshile-gorky/enigmatic-combat-1937>

Wikiart, (b.t.), *Ağustos'un Kenarı Eseri*, 1953, 03.01.2019, <https://www.wikiart.org/en/mark-tobey/edge-of-august>

Wikipedia (2009). Taşizm. 08.11.2018.

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGhFn2l6bQ>

Wikipedia (2009) . Amerikan Soyut Dışavurumculuk Sanatı.12.11.2018.

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU295dXRfZMSxxZ9hdnVydW1jdWx1aw>

Wikipedia (2009). Figürasyon Libre Grubu. 01.03.2019

<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9mci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlndXJhdGlubl9saWJyZQ>

Wikipedia, (1 Ekim 2016), *Marzella Eseri*, 17.12.2018, <http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6S2lyY2huZXJfMTkwOV9NYXJ6ZWxsYS5qcGc>

Wikipedia, (b.t.), *Vir Heroicus Sublimus Eseri*, 07.01.2019, <http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVmlyX0hlcm9pY3VzX1N1YmtpbWlz>