

TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sabiha AKMAN

402971004

107367

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 22 Ocak 2001

Tezin Savunulduğu Tarih : 8 Şubat 2001

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Afife BATUR

Diğer Jüri Üyeleri Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (İ.T.Ü.)

Prof. Dr. Zeynep İNANKUR (M.S.Ü.)

Şubat 2001

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Türk Resim Sanatında Alman Ekspresyonizmi'nin yansımalarını kapsayan bu çalışmamda gerek konuyu seçmede, gerekse tamamlayıncaya kadar bana teşvik ve tavsiyeleriyle yardımlarını esirgemeyen sayın danışman hocam Prof. Dr. Afife Batur'a sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım. Ayrıca tez çalışmalarım boyunca bana yardım eden arkadaşlarım ve aileme de teşekkür ederim.

Ocak 2001

Sabiha Akman



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
RESİM LİSTESİ	v
ÖZET.....	vii
SUMMARY	x
1. GİRİŞ.....	13
2. EKSPRESYONİZM	16
2.1. Ekspresyonist Hareketin Gelişimi.....	23
2.1.1. Siyasi ve Sosyal Arka Plan.....	23
2.1.2. Ekspresyonizm'in Gelişim Süreci	27
2.1.2.1. Kuzeyli Ekspresyonistler.....	34
2.2. Ekspresyonist Oluşumlar ve Gruplar.....	39
2.2.1. Die Brücke	39
2.2.1.1. Ernst Ludwig Kirchner.....	44
2.2.1.2. Erich Heckel.....	47
2.2.1.3. Karl Schmidt-Rottluff.....	50
2.2.1.4. Otto Müller.....	52
2.2.1.5. Max Pechstein.....	55
2.2.2. Der Blaue Reiter	58
2.2.2.1. 'Der Blaue Reiter' Almanığı.....	62
2.2.2.2. Wassily Kandinsky.....	63
2.2.2.3. Alexei Von Jawlensky.....	69
2.2.2.4. Franz Marc	71
2.2.2.5. August Macke	74
3. TÜRK RESİM SANATINDA EKSPRESYONİZM.....	76
3.1. Türk Resim Sanatında Modern Yaklaşımlar.....	76
3.2. Türk Sanatçılarının Ekspresyonizmle Tanışması.....	81
3.2.1. Ali Avni Çelebi.....	83
3.2.2. Zeki Kocamemi.....	95
3.3. Ekspresyonist Kişisel Yaklaşımlar.....	102
3.3.1. Fikret Mualla.....	102
3.3.2. Aliye Berger.....	111
3. 4. Günümüz Sanatçılarından Örnekler	120
3.4.1. Mehmet Güler yüz.....	120

3.4.2. Neşe Erdok	128
3.4.3. Burhan Uygur.....	138
3.4.4. Alaettin Aksoy.....	146
4. SONUÇLAR VE TARTIŞMA.....	153
KAYNAKÇA.....	158
ÖZGEÇMİŞ.....	162



RESİM LİSTESİ

Sayfa No

Resim 2.1	:	Veracruz yakınlarından, <i>Yaşlı bir Adam Başı</i> , Prekolombiyen döneme ait, yaklaşık M.S.300.....	17
Resim 2. 2	:	Albrecht Dürer, <i>İhtiyar Adam</i> , 1521.....	18
Resim 2. 3	:	Rembrandt'tan <i>kendi Portresi</i> , 1631.....	18
Resim 2. 4	:	Casper David Friedrich, <i>Hüzün</i> , 1804.....	19
Resim 2. 5	:	James Ensor, <i>İsa'nın Brüksel'e Girişi</i> , 1888.....	31
Resim 2. 6	:	Edward Munch, <i>Çılgılık</i> , 1885.....	31
Resim 2. 7	:	Paulo Modersohn-Becker, <i>Kendi Portresi</i> , 1907.....	35
Resim 2. 8	:	Christian Rohlf, <i>Ecce Homo</i> , Tarihsiz	36
Resim 2. 9	:	Emil Nolde, <i>Altın Buzağı Etrafında Dans</i> , 1910	38
Resim 2. 10	:	Ernst Ludwig Kirchner, <i>Brücke Manifestosu</i> , 1906	40
Resim 2. 11	:	Ernst Ludwig Kirchner, <i>Sokakta Beş Kadın</i> , 1913	47
Resim 2. 12	:	Erich Heckel, <i>Yatan Kadın</i> , 1909	49
Resim 2. 13	:	Karl Schmidt-Rottluff, <i>Norveç'ten Görünüm</i> , 1911	52
Resim 2. 14	:	Otto Müller, <i>Kamışlar Arasında İki Kadın</i> , Yaklaşık 1922	55
Resim 2. 15	:	Max Pechstein, <i>Ormanda</i> , 1919	57
Resim 2. 16	:	Wassily Kandinsky, <i>Mavi Binici</i> , 1903	61
Resim 2. 17	:	Wassily Kandinsky, <i>Murnau'da Kilise</i> , 1910	66
Resim 2. 18	:	Alexei Von Jawlensky, <i>Şakayık Çiçekli Kız</i> , 1909	70
Resim 2. 19	:	Franz Marc, <i>Mavi At</i> , 1911.....	73
Resim 2. 20	:	August Macke, <i>Yeşil Ceketli Kadın</i> , 1912	75
Resim 3. 1	:	Ali Avni Çelebi, <i>Maskeli Balo</i> , 1928	87
Resim 3. 2	:	August Macke, <i>Vitrin</i> , 1913	89
Resim 3. 3	:	Ali Avni Çelebi, <i>Vitrin</i> , 1926	89
Resim 3. 4	:	Ali Avni Çelebi, <i>Berber</i> , 1950	91
Resim 3. 5	:	Ali Avni Çelebi, <i>Silah Arkadaşları</i> , 1937	92
Resim 3. 6	:	Ali Avni Çelebi, <i>Kuşbaz</i> , 1960	93
Resim 3. 7	:	Ali Avni Çelebi, <i>Kediler ve Sincap</i> , 1967	94
Resim 3. 8	:	Ali Avni Çelebi, <i>Falcı</i> , 1989	95
Resim 3. 9	:	Zeki Kocamemi, <i>Nü</i> , 1905.....	98
Resim 3. 10	:	Zeki Kocamemi, <i>Genç Kız</i> , 1946.....	99
Resim 3. 11	:	Zeki Kocamemi, <i>Peyzaj</i> , Tarihsiz.....	100
Resim 3. 12	:	Zeki Kocamemi, <i>Nü</i> , Tarihsiz.....	101
Resim 3. 13	:	Zeki Kocamemi <i>Kadın Portresi</i> , Tarihsiz.....	102
Resim 3. 14	:	Fikret Mualla, <i>İsimsiz</i> , 1947.....	105
Resim 3. 15	:	Fikret Mualla, <i>Uzanmış Güzel</i> , 1955.....	106
Resim 3. 16	:	Fikret Mualla, <i>Bekleme</i> , 1956.....	107
Resim 3. 17	:	Fikret Mualla, <i>Çocuklar Gezintide</i> , 1957	108
Resim 3. 18	:	Fikret Mualla, <i>İsimsiz</i> , 1959	109
Resim 3. 19	:	Fikret Mualla, <i>Cazcılar</i> , 1961.....	110
Resim 3. 20	:	Fikret Mualla, <i>İsimsiz</i> , 1966.....	111

Resim 3. 21 :	Aliye Berger, <i>Brahms Çalışması</i> 1945	114
Resim 3. 22 :	Aliye Berger, <i>Karagöz</i> , 1950.....	115
Resim 3. 23 :	Aliye Berger, <i>Süngerciler</i> , 1959.....	116
Resim 3. 24 :	Aliye Berger, <i>Horon</i> , 1960	117
Resim 3. 25 :	Aliye Berger, <i>Aile</i> , 1960	118
Resim 3. 26 :	Aliye Berger, <i>Gecekondular</i> , 1972.....	119
Resim 3. 27 :	Aliye Berger, <i>İstanbul</i> , Tarihsiz	120
Resim 3. 28 :	Mehmet Güteryüz, <i>Sivari</i> , 1984	123
Resim 3. 29 :	Mehmet Güteryüz, <i>Su Dizisi</i> , 1987	124
Resim 3. 30 :	Mehmet Güteryüz, <i>Avcı</i> , 1989	125
Resim 3. 31 :	Mehmet Güteryüz, <i>Ormanda Atlı</i> , 1989	126
Resim 3. 32 :	Mehmet Güteryüz, <i>Bisiklet-Zürafa</i> , 1995	127
Resim 3. 33 :	Mehmet Güteryüz, <i>Biniş Hzırlığı</i> , 1996.....	128
Resim 3. 34 :	Neşe Erdok, <i>Hayal Kurmak</i> , 1996	132
Resim 3. 35 :	Neşe Erdok, <i>Mandirekte Çocuklar</i> , 1996.....	133
Resim 3. 36 :	Neşe Erdok, <i>Yüzmek</i> , 1996.....	134
Resim 3. 37 :	Neşe Erdok, <i>Dibe Batmak</i> , 1996.....	135
Resim 3. 38 :	Neşe Erdok, <i>Pamuk Ölüyor</i> , 1996.....	136
Resim 3. 39 :	Neşe Erdok, <i>Berberde</i> , 1997.....	137
Resim 3. 40 :	Burhan Uygur, <i>İsimsiz</i> , 1988.....	141
Resim 3. 41 :	Burhan Uygur, <i>Hayal Köşkünün Sakinleri</i> , 1990.....	142
Resim 3. 42 :	Burhan Uygur, <i>Eşi Vesile Hanımın Portresi</i> , 1990.....	143
Resim 3. 43 :	Burhan Uygur, <i>Kedi Dostu Köpek</i> , 1991.....	144
Resim 3. 44 :	Burhan Uygur, <i>Kader; içiçe geçmiş binlerce nednin sonsuz Aralıksız zinciri-Borges</i> 1991.....	145
Resim 3. 45 :	Alaettin Aksoy, <i>Pilotaj Hatası</i> , 1991.....	148
Resim 3. 46 :	Alaettin Aksoy, <i>Bülbül Hep Oradaydı</i> , 1993	149
Resim 3. 47 :	Alaettin Aksoy, <i>Unutulmuşluk</i> , 1994.....	150
Resim 3. 48 :	Alaettin Aksoy, <i>Gölgedeki Ses</i> , 1996	151
Resim 3. 49 :	Alaettin Aksoy, <i>Işığın Şarkısı</i> , 1996	152

TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİZM

ÖZET

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında birbiri ardına ortaya çıkan akımlar birbirinden etkilenecek geçmiş sanata karşı, birtakım yenilikler ve anlayışlarla çoğalmışlardır. Bunlardan Ekspresyonizm oldukça etkin bir akım olmuştur. Değişen dünya düzenine bağlı olarak, teknolojik gelişme, savaşlar, kent yaşamı sanatçılarda değişik tepkiler doğmasına yol açmıştır. Ekspresyonist resimde duyguları ön plana alan sanatçı, natüralizm'den uzaklaşır; görüntüyü kendi bilinç süzgecinden geçirerek tuvaline aktarır.

Sanatta ifade her zaman sanatçının subjektif gözlemine bağlı olarak görülen bir olgu olmuştur. Bu nedenle ifadesel anlatımın izlerini çok daha önceki dönemlerden beri sürmek mümkün. Ama 20. yüzyıl başlarında görülmeye başlayan İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan süre içinde gelişen Ekspresyonist akım, bunu vurgulamayı kendine görev sayar. Ekspresyonist resimlerde renk çarpıcı olurken, figürler deformasyona tabi tutularak fırça vuruşları büyür, ressamın duyguları tüm gücüyle ve basitliği ile ifade edilir. Resimler çoğu kez kızgınlık uyandıran bir yapıya bürünür. İkinci Dünya Savaşından sonra figüratif Ekspresyonizm soyut Ekspresyonizm'e dönüşmüş, saf renkler ve bağımsız biçimler resim dili olarak gelişmiştir.

Akademik ve doğalcı anlatımın karşısında olan ekspresyonist sanatçı, doğa gerçeğine sırtını çevirerek çalışır. Kişisel duyguların aktarım çabası ağır basar.

Ekspresyonizm kaynağını duygularda yoğunlaşma olarak alır. Deforme edilmiş biçimler, şiddet hisleri yansıtan bir hüzdür. Dış dünyada yer alan güzelliklerin yanında çirkinliklerin de yansıtılması görev sayılmış; insanın içindeki ölüm, yalnızlık, korku, hüznün nefret gibi duygular resme aktarılmıştır.

Ekspresyonizm yalnızca resim alanında değil; tiyatro, düzyazım, mimarlık, müzik, bilim... alanlarında da etkin bir akım olmuştur.

Ekspresyonizm'in Almanya'da ortaya çıkışında, şüphesiz kuzey insanının sert tutumu ve Almanya'nın siyasal koşullarının etkisi yadsınamaz. Bu akım içindeki çalışmalar içsel temsillerin dışavurumudur. Ekspresyonizm belirli ırkın özellikleri ile değil, genel olarak insan psikolojisi ile ilişkilidir.

Ekspresyonist sanatçılar, bu dönem içinde yaygınlaşan sergiler sayesinde dünya sanatını takip ediyorlardı. Özellikle Van Gogh'un, ruhsal duruma bağlı çalıştığı fırça vuruşları, konuları ele alışı, Gauguin'in ilkel hayata yönelmesi, rengi kullanım biçimi, Seurat'ın rengi katıksız ele alması, ekspresyonist sanatçıların teknik ve yaklaşımlarını belirledi.

Ekspresyonizm 20.yüzyıl başlarında Belçikalı James Ensor ve Norveçli Edward Munch ile ortaya çıkar. Ensor, içe dönük insanları maskeler ve hortlaklar şeklinde verirken Munch'un ölüm, çılgınlık, hastalık, sefalet gibi temaları aktarması dışavurumculuğun habercisi olmuştur.

Sanatçılar, bu akım çevresinde çeşitli gruplar oluşturdular. İlk grup, Die Brücke idi. Dört mimarlık öğrencisi tarafından kurulan grup bu yeni akımı ileriye taşıyabilecek yenilikçi gençleri gruplarına davet ediyorlardı. Doğa tam olarak bozuldu, alt üst edildi ve yeniden oluşturuldu. Amaç, resim sanatını alt üst etmektir.

Kurulan ikinci grup ise, Der Blaue Reiter dir. Die Brücke, resmi sosyal bir mesaj olarak anlatıyor, Der Blaue sanatçısı ise resmi doğa ve evrenle bütünleştirip müzik ve şiirin anlatımı olarak görüyordu. Die Brücke sanatçıları figüratif anlatımı kullanırken, Der Blaue Reiter sanatçıları yavaş yavaş soyut anlatıma kaymışlardır.

Bu akımın yansımaları birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi, Türkiye'de de görülmüştür.

Türkiye dışavurumculuğun akım olarak yaşandığı yıllarda, ne Osmanlı'nın son döneminde ne de Cumhuriyetin ilk yıllarında Batı'nın koşullarına sahip değildi. Bu düşünce ortamına uzak sanatçılarımız, akımlarla eğitim için gittikleri ortamlarda karşılaştılar. Yurda dönüşlerinde etkilendikleri, dahil oldukları akımları yansıtmışlarsa da sanat olaylarından uzaklaşmaları diğer akımların doğması ve gelişmesi için uygun düşünce ortamlarından çıkılması, sanatçılarımız üzerinde olumsuz bir etki yapmıştır.

Ekspresyonizm'in Türk Resim Sanatında yansımaları, Almanya'ya burslu okumaya giden Akademik sanatçılar sayesinde olmuştur. Bu sanatçılar Almanya'da akademik eğitim alırken bu ülkedeki bir takım sanat olaylarından da uzak değillerdi. Yurda döndüklerinde düzenledikleri ilk sergilerinde, Türkiye'de hala varlığını sürdürmekte olan empresyonist akıma karşı farklı yaklaşımlarını sergilemeye başladılar.

Bu bağlamda ilk ekspresyonist sanatçılar diyebileceğimiz; Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'yi görürüz. Almanya'daki akademik eğitimleri sırasında karşılaştıkları örneklerden etkilenen sanatçıların eğilimlerinin değiştiği görülmüştür. Daha çok kübist-ekspresyonist uzantılı bu resimlerde alt yapı sağlamlığı görülür.

Bu sanatçılarımız, coşkuları, heyecanları ve duyarlılıkları açısından ekspresyonist özellikler taşırlar. Bu akımda göze çarpan abartılar ve biçim bozmalar, anlatımın en önemli özelliği olan dinamizmi, yaşamsallığı ve yalınlığı vurgular.

Kişisel yaklaşımlarla ekspresyonist anlayışa dahil olan iki sanatçımız, Fikret Mualla ve Aliye Berger'dir. Fikret Mualla, Ekspresyonizm ve Fovizm karışımı bir anlatımla gündeme gelir. Heycanlı, fırtınalı yaşamı ve iç dünyası resimlerine yansımıştır. Duyarlı bir yaklaşım içinde, yoğun biçimbozmalarıyla Mualla, Türk resim sanatında ekspresyonist çalışmalarını yerini alır.

Aliye Berger daha çok gravür çalışmalarıyla tanınır. Yaşamından etki alanlarıyla meydana getirdiği eserlerinde dış gerçekliği kendi iç dünyasından geçirerek aktarır.

Bu akımın uzun yıllar gündemde kalmasına bağlı olarak, günümüz sanatçılarının da eğilimi haline gelmiştir. Bu anlayış içinde, günümüz sanatçılarından daha yoğun olarak akımla ilişkilendirebileceğimiz Mehmet Gülyüz, Neşe Erdok, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur çalışmada yer almışlardır.

Türk sanatçılar ekspresyonist anlatımı oldukça kişisel ele almışlardır. Almanya'da ortaya çıkan ve gruplaşmalara neden olan Ekspresyonizm'in gelişim süreci ve sanatçıların ortak tavırları bu bağlamda Türk Resim Sanatına uzaktır.

Çağdaş dünyanın yeni yaşam biçimleri, insan ilişkileri, sanat üzerinde doğrudan etkin olmuş; bu karmaşık algılanılması zor dünyaya ve insanın dünya üzerindeki yapıp etmelerine karşı sanatçılar eserleriyle tepki vermeye devam edegelmişlerdir. Bu noktada ekspresyonist çizgi bozulmaz. Aynı zamanda ekspresyonist akım soyut resme gidişi de hazırlamış çağdaş sanat içinde yeni biçimlerin doğmasına yol açmıştır.



EXPRESSIONISM IN TURKISH PAINTING

SUMMARY

The movements that appeared one after the other in the late 19th and early 20th centuries influenced one another and, contrary to the art of the past, multiplied with a certain amount of innovation and perceptiveness. Of these, expressionism was quite an active movement. Linked with the changing world order, technological advancement, wars, and urban life lead to various reactions amongst artists. In Expressionist painting, the artist, who considers the impressions or sense perceptions most important, distances himself from naturalism and transfers the image to the canvas by first passing it through the filter of his self-conscious.

In art, expression has always been a fact seen in connection with the artist's subjective observation. For this reason, it is possible to track the traces of expressionist expression from much earlier periods. But the Expressionist movement, which began to be seen at the beginning of the 20th century and developed between then and World War II, considers it a duty to emphasize this. In Expressionist paintings, while colors are striking, brush strokes are enlarged as the figures are subjected deformation, and the artist's senses are expressed with all of his strength and simplicity. The make-up of the paintings usually arouses anger. After World War II, figurative Expressionism turned into abstract Expressionism and plain colors and independent shapes developed as the language of painting.

The expressionist artist, as opposed to academic and naturalist expression, works with his back turned to natural reality. The effort to transfer personal senses takes priority.

Expressionism takes as its source the intensification of the senses. Deformed shapes are a kind of sadness that reflects violent feelings. It was considered a duty to reflect the ugliness as well as the beauty located in the outside world. Feelings within people, like death, loneliness, fear, sadness, and hate, were transferred onto the painting.

Expressionism was an active movement not only in the field of painting, but in the fields of theater, prose, architecture, music, and science as well.

Expressionism's appearance in Germany undoubtedly cannot be thought of as separate from the harsh behavior of the people of the north and Germany's political conditions. The works within this movement are the expression of internal representations. Expressionism is not connected with the characteristics of a certain race, but rather it is in general connected with human psychology.

Thanks to the exhibitions that became more widespread in those periods, expressionist artists were able to follow artistic developments in different countries. Of the artists they followed, it was the way in which Van Gogh worked according to his mental state, how he used his brush strokes and approached subject matters, how Gauguin used colors with an inclination towards primitive life, and how Seurat took up colors in their pure form in particular that determined the expressionist artists' techniques and approaches.

Expressionism begins at the beginning of the 20th century with the Belgian James Ensor and the Norwegian Edward Munch. While Ensor depicted introverted people in the shapes of masks and goblins, Munch's translation of themes like death, madness, illness, and misery to canvas became the herald of expressionism.

Artists formed different groups within the framework of this movement. The first group was Die Brücke. Founded by four architecture students, they invited innovative young people who would be able to carry this new movement into the future into the group. Nature was completely marred, turned upside down, and reformed. The goal was to turn the art of painting upside down.

The second group to be established was Der Blaue Reiter. Die Brücke explained painting as a social message, but the Der Blaue artist united the painting with nature and the universe and saw it as expression of music and poetry. While Die Brücke used figuratively representational expression, Der Blaue Reiter artists slowly slid towards abstract expression.

Just as reflections of this movement appeared in many European countries, it was also seen in Turkey.

During the years when it experienced expressionism as an art, in the final period of the Ottoman regime nor in the first years of the Republic, Turkey did not have the same conditions as the West. Our artists who were far from this thought environment met with this movement in the environments where they went for education. Although they reflected the movement which influenced them and of which they were a part, their being distant from artistic happenings and their leaving thought environments suited to the birth and development of the other movements had a negative effect upon our artists.

Reflections of Expressionism were first seen in Turkish Painting thanks to the Academy artists who were sent to Germany to receive an education on scholarship during the first years of the Republic. While receiving their academic education in Germany, these artists were not removed from some of the artistic happenings in this country. At the first exhibitions they arranged upon return to their country, they began to exhibit different approaches contrary to the impressionist movement, whose existence continued in Turkey.

In this context, we see Ali Avni Celebi and Zeki Kocamemi as the first artists we can call expressionist artists. The tendencies also of the artists influenced by the expressionist examples they encountered during their academic education in Germany undergo a change. It is more in the paintings that are an extension of cubist expressionism that a sound substructure is seen.

These artists of ours exhibit expressionist characteristics from the point of view of their enthusiasm, excitement, and sensitivity. The striking exaggerations and destruction of shape in this movement emphasize dynamism, vitality, simplicity, which are the most important characteristics of this type of expression.

The personal approaches of two of our artists, Fikret Mualla and Aliye Berger, can be evaluated as expressionist. Fikret Mualla is known for his works that are a mixture of expressionism and fauvism. His exciting life and tempestuous internal world are reflected in his paintings. Mualla has a place in Turkish painting with his expressionist works combining his simple, colorful, and sensitive understanding and intense marring of shapes.

Aliye Berger is better known for her engraved works. In her works, influenced by certain parts of her life, she transfers external reality by first passing it through her own internal world.

We see works with qualities connected to an expressionist understanding amongst our current artists too. Contemporary artists who can be said to have an intense relationship with this movement are Mehmet Güler, Nese Erdok, Alaettin Aksoy, and Burhan Uygur.

Turkish artists who adopted an expressionist understanding did so on individual bases. The Art of Turkish Painting is therefore far from Expressionism's period of development and artists' shared attitudes, which was the reason for the appearance and formation of groups in Germany.

The new ways of life and human relations in the modern world had a direct influence upon art; with their works, artists continue to show their reactions against this complicated world that is difficult to comprehend and what people have done in the world. At this point, the expressionist line will not be destroyed. At the same time, the expressionist movement paved the way to abstract art and gave rise to new branches within itself and within modern art.

1. GİRİŞ

Doğaya dönük resim anlayışı, 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarında Batı'da yaşanan toplumsal ve kültürel gelişmelerin bir sonucu olarak değişmiş; yeni sanatsal akımlar ortaya çıkmış, toplumlar arası etkileşimin bir sonucu olarak da bu akımların her ülkede yansımaları görülmüştür.

20. yüzyıl başlarında birbiri ardına ve birbirinden etkilenecek ortaya çıkan akımlardan biri olan Ekspresyonizm, "ifadecilik" anlamına gelir. Temel olarak Ekspresyonizm, içsel yaşantıların dışavurumunu ortaya koymaktır.

Almanya'da ortaya çıkan Ekspresyonizm bu ülkenin siyasal, kültürel, ekonomik yapısından uzak değildir. Bireyselliğin önem kazanması, yeni dünya düzenine tepki sanatçıyı daha çok içsel tepkilerin ortaya konmasına yönlendirmiştir. Ekspresyonist eserlerde çoğunlukla, sert fırça vuruşları katıksız renk kullanımı, renk zıtlıkları, deformasyon gözlenir. Amaç, biçim ve renkler aracılığıyla duygusal tepkiler, coşkular yaratmaktır.

Türk resminde kökü İslam geleneğine dayalı minyatür sanatından, Batı anlamındaki tuval resmine geçişin ardından, akademik resim eğitiminin başlamasıyla da sanatçılarımız kendilerini geliştirmek için Avrupa'ya gitmişlerdir. Güzel Sanatlar Akademisinin ilk dönemlerinde yetişen genç ressamalar, mezun olunca gittikleri Avrupa'da henüz yaşamakta olan çeşitli akımlarla tanışmışlardır. Bu akımlardan biri olan Ekspresyonizm'in de ülkemizde yansımaları görülmüştür.

Ekspresyonizm'in çıkışını hazırlayan koşulların ülkemizde hiçbir zaman oluşmaması nedeniyle Batılı anlamda bir Ekspresyonizm'den söz edemesek bile, Almanya'ya resim eğitimi için giden ressamlarımızın ilgisini çeken bu akımın ilk etkileri izlenmeye başlar. Ekspresyonist anlatım, bu aşamadan sonra Türk Resmi'nde uygulanan bir akım olmuştur.

Türk resim sanatının gelişiminin kavranması açısından Avrupa'da uzun yıllar etkisini sürdürmüş olan Ekspresyonizm'in, Çağdaş Türk Resim Sanatı içinde yerinin

belirlenmesinin önemli olduğu düşüncesindeyiz. Türk Resminde geleneksel resim anlayışının dışında, çağdaş akımların ilk örneklerinin görülmesi ve bu ilk örneklerde özellikle Almanya'dan dönen ressamlarımızın yeni bir anlayışı aktardığı sezilir. Bu yeni anlatım biçimi Ekspresyonizm olarak göze çarparken, bu akımın Çağdaş Türk Resim hareketinin başlangıcında önemli bir yere sahip olduğu düşüncesinden yola çıkarak yapılacak araştırmanın kapsamında; Türk Resmi'nde modern dönemin başlaması aşamasında Avrupa'da henüz yaşamakta olan akımlardan Ekspresyonizm'in Türk ressamları tarafından ne şekilde aktarıldığı araştırılacaktır. Aynı zamanda günümüze kadar uygulanan örnekleri görülen Ekspresyonizm'in, Türk Resim sanatında yeri ve nasıl uygulandığını irdelemeyi amaçlayan bir çalışmadır.

Bir başka deyişle, bu akımın ülkemizde uygulanan örneklerinde, Alman ekspresyonizmine yakınlığı ile uygulama açısından benzerliklerinin ve farklılıklarının saptanmasına çalışılacaktır.

Giriş'in ardından "Ekspresyonizm" sözcüğünün anlamı ve bu terimin ortaya çıkışı ve resim sanatında bir akım olarak Ekspresyonist çizginin özellikleri üzerinde durulacak; bu akımın doğuşunu etkileyen sosyal ve siyasal arka yapının ardından, akımın doğuşu ve gelişimi incelenecektir.

Ekspresyonizm'in gelişim çizgisinde çeşitli gruplar ve oluşumlar söz konusudur. Bu grup ve oluşumlar ele alınarak, ekspresyonist anlayış grupların belli başlı önemli sanatçıları ve eserleri üzerinde incelenecektir.

Üçüncü bölümde, Türk resim sanatında modern döneme giriş; Avrupa'ya resim eğitimi için giden Akademi mezunlarının modern akımlara ilgilerinin ardından, Türk resminin ekspresyonizmle tanışması konu edilecektir. Özellikle Ekspresyonizm'in Türk resminde ilk temsilcileri olarak görebileceğimiz Ali Avni Çelebi ve Kübizmi Ekspresyonizm'le birleştiren Zeki Kocamemi üzerinde durulacaktır.

Türk Resim Sanatı içinde bağımsız olarak değerlendirebileceğimiz iki sanatçının; Fikret Mualla ve Aliye Berger'in renk kullanımı, fırça kullanımı, biçim bozma açısından bu anlayışa olan yaklaşımları örneklerle değerlendirilecektir.

Pek çok alana yansımış olan ekspresyonist anlatım uzun yıllar boyunca da çeşitli sanatçılar tarafından tekrar gündeme getirilmiştir. Ekspresyonizmin çağa bakışı,

bireysel ve toplumsal sorunlara olan yaklaşımı sanatçıları bu akım çevresinde tutmuştur. Figürü ve doğayı belli ölçülerde değiştirme ve biçim bozma eğilimleri geleneksel yaklaşım biçimi içinde değerlendirilir. Bireyselliğin ve içsel yaşantıların yansıtılmasında özellikli bir gösterim olarak Ekspresyonizm, geçerliliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir.

Çağdaş Türk Sanatı içinde Ekspresyonizm'in günümüze kadar uygulandığını görürüz. Günümüz sanatçıları arasından ekspresyonist anlatımı benimseyen Mehmet Güleryüz, Neşe Erdok, Burhan Uygur, Alaeddin Aksoy'un örneklerle anlatımı son bölümünü oluşturacaktır. Bu bölümde ele alınan sanatçıların belirlenmesinde öncelikle Ekspresyonizm'e en yakın ve en belirgin özellikleri taşıyan sanatçılar seçilmeye çalışılmıştır.



2. EKSPRESYONİZM

20. yüzyılın ilk yıllarında doğan ve oldukça etkin olan Ekspresyonizm; değişik sanat anlayışlarının uygun ifade ortamı bulduğu bir sanat hareketidir. Tıpkı bir salgın hastalık gibi her şeyi etkilediğini; yalnız şiir ve resmi değil, düzyazım, mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, üniversite ve okul reformlarını da yönlendirdiğini görüyoruz.

Ekspresyonizm ilk olarak '*Empresyonizm*' in karşıtı ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsıması anlamında kullanılıyordu. Bu terim Almanya'da özellikle sanat alanında Empresyonizm'den sonraki bütün gelişmeleri içeriyordu. Ama gene Almanya'da genel bir anlamda kullanılmakla birlikte, bu akıma daha özgöl bir görev tanıyordu. Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta, (özellikle de şiir ve tiyatroda) plastik sanatlarda da görölün ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak görölün belirsiz bir eğilimle birlikte düşünölüyordu. Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır. (Lynton, 1991, s.25-26) Sanatçının kendi duyarlılığını yansıtmayı amaçlayan eğilim, temelinde yatan bireycilik, denetim gücünü sınırlandıran her türlü kısıtlamayı reddeder.

Modern bir akım olma aşamasında köklerini 1880 yıllarına kadar götürebileceğimiz ekspresyonist eğilim, Empresyonizm, Naturalizm ve Akademizm gibi akımların karşısında bir tepki olarak belirmiştir. Geçmiş sanatta yer alan anlatım biçimleri ve özellikle tabiata uygun çalışma yavaş yavaş terkedilirken, Ekspresyonizm duyguları ön plana alıp tabiatçı gerçekliğe sırtını çeviren ve dış dünyayı hiçe saymaya kadar varabilen bir sanat anlayışını temsil eder. Sanat, şu ya da bu sanatçının gözüyle tasvir edilen birtakım doğasal figürler olmaktan çıkmıştır artık. Sanatçı çevresine karşı kendinde uyanan kişisel duyguları, tepkileri dile getirmek çabasındadır.

Herhangi bir profesyonel iddiası olmayan kişilerce gerçekleştirilen basit örneklerde de, objenin, konunun sübjektif bir süzgeçten geçirilerek, ona özgöl yeni bir ifade dengesinin yüklendiğı görölülebilir. Böylesine davranmakla, bu kişiler bilerek veya

bilmeyerek ekspresyonist bir algılama, yorumlama ve betimleme sisteminin içine girmiş olurlar. Prekolumbiyen Orta-Amerika sanatından, Veracruz yakınlarında bulunmuş bir yaşlı adam başı (Resim 2.1) ilgi çekiçi bir örnektir. "Yaklaşık olarak M.S. 300 yıllarına ait olduğu sanılan bu örnekte, ifade artırımı ve karakter vurgulanması açısından sanatçının son derece maharetli bir üsluplaştırma yöntemiyle büyük bir etki sağlayabildiği açıkça fark olunmaktadır. Yapıt, estetik kategori olarak ekspresyonist anlayışın tipik bir temsilcisi sayılabilir." (Özer, 1993,s75)



Resim 2. 1 Veracruz yakınlarından yaşlı bir adam başı, Taş oyma, Prekolumbiyen döneme ait, yaklaşık M.S. 300

"Bir estetik kategori olarak, ekspresyonist yaratma tarzının Rönesans'a özgü figürasyonun bağlamı içerisinde dahi kendini ne şekilde gösterebileceğini belgeleyen önemli yapıtlarından biri de Albrecht Dürer'in *İhtiyar Adam*" (1521) portresinde bu



Resim 2. 2 Albrecht Dürer, İhtiyar Adam, Kara Kalem Çalışma, 1521

özellikler görülmektedir (Resim 2.2)." (Özer, 1993, s.76) Barok üslubun önemli özelliklerinden olan hareket ve dinamizm açık-koyu, ışık-gölge karşıtlıkların vurgulanması ile bu dönem sanatçıları yapıtlarını çok daha ifadeli kılabilme



Resim 2. 3 Rembrandt' tan Kendi Portresi, Kara Kalem Çalışma, 1631

arelerini araştırmışlardır. Söz konusu davranış ağdaş Ekspresyonizm'in ön planda gelen ilham kaynaklarından birini oluşturacaktır. *Rembrandt'tan kendi portresi*, (1631) (Resim 2.3).

19. yüzyıl Alman Romantizmi'nin genel tutumu ve konuları ele alıp işleyiş tarzıyla 20. yüzyıl Ekspresyonizmi'ne büyük ölçüde ilham kaynağı olduğu, ona destek ve malzeme sağladığı söylenebilir. "Caspar David Friedrich'in vizyona dayalı anlayışının Franz Marc ve Feininger'in tuvallerinde yeniden canlandığı görülür ve benzerlikler, kullanılan simgelere kadar birçok açıdan son derece çarpıcıdır (Resim 2. 4)." (Palmier, 1997, s.250)



Resim 2. 4 Caspar David Friedrich, Hüzün, 1804

Ekspresyonizm *ifadecilik* anlamına gelmektedir. Ekspresyonizm bir Modern Sanat akımı oluşuna karşılık, tarih boyunca Modern Sanat'taki Ekspresyonizm'le doğrudan ilişkili olmayan bir genel tutum ortaklığından sözedilebilir. Bununla birlikte Almanca konuşulan ülkelere özgü belirli bir tarihsel döneme hiçbir şekilde maledilemeyen, evrensel ve sonsuz bir ekspresyonist üslubun varlığını onaylamak olanağı vardır. İçsel dünyanın dışavurumcu özellikle yansıtılmasından başka bir şey olmayan ekspresyonizm, tarih öncesi zenci, Hindistan ve Astek yontuculuğunda, Grünewald, Greco, Daumier gibi sanatçılarda açıkça görülebilir.

Ekspresyonizm'in 20. yüzyıl başlarında bir akım olarak belirmesi aşamasında öncelikle, terimin ortaya çıkışı konusunda değişik görüşlerin olduğunu görmekteyiz. Ekspresyonizm terimi ilk olarak, 1901'de Fransızca'da, amatör ressam Julien Auguste Hervé'nin Paris'te Salon des Indépendants'ta sergilediği sekiz tablonun tanıtımında kullanılmıştı. Hervé'nin sözcüğü tekil yerine çoğul olarak kullanmış olması, bunu bir estetik akıma ad takmak üzere düşünmediğini de belirtmektedir. Yazarlar bu terimin Almanya'ya '*Soyutlama ve Etki*' adlı kitabın yazarı, Wilhelm Worringer aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından 1911'de ilk kez kullanıldığını ileri sürmektedir. Başkaları da bu onuru Paul Cassier'e vermektedir. Cassier 1910'da Pechtein'in bir resimi önünde, bu resmin hala bir Empresyonizm örneği olup olmadığı sorusuna, bunun bir Ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlamıştır. Temmuz 1911'de Der Sturm dergisinde Walter Hegmann da yazdığı bir yazıda bu terimi kullanmıştır. Wilhelm Worringer, Ekspresyonist'lerin Cezanne, Van Gogh ve Matisse'den teknikler aldıklarını, hepsinin Empresyonizm'in etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduklarını söylemiştir.

"Ekspresyonistler için tarafsız bir görüşle, sırf resim sanatının kurallarına uyarak eser vermek söz konusu değildir. Resim, duyguların ve tutkuların dışarı vurulması için bir vasıta. Resim yapılmaz resimden faydalanılır. Onlara göre resim kendini hedef tutan bir sanat değildir, ancak insanın ruh hallerini hedef tutan bir sanattır. Heyecanlarımızı ve duygularımızı ancak kendimizde en iyi tespit edebileceğimiz için, ekspresyonist ressamlar daima kendilerine kapanmış, kendilerini gözleyen insanlar olmuştur. Kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanatsal usluptur." (Güvemli, 1968, s.130) Sanatçı bütün benliğiyle kendini iç dünyasına ve bilinç altına yöneltmiştir. Bu nedenle doğadan uzaklaşır. Seçilen

renkler ve çizgiler sanatçının duygulanımları doğrultusunda değişkenlik göstermeye başlamıştır. Renkler artık doğaya özgü olmaktan çıkmıştır. Sanatçının amacı izleyicide istediği coşkuyu uyandırmaktır. Bunu yaparken resim veya heykelde bir takım abartı ve biçim bozmalar da beraberinde doğmuştur.

Ekspresyonist sanat -sık sık rastladığımız gibi- kesin kişisel açıklamalara değer verir, bu tür açıklamaları neredeyse zorunlu sayardı: "Ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili olarak bunları hissettim. Ben, sanatçı olarak özel bir duyarlığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya onu duyarlı biçimde algılamaya adıyorum".(Lynton, 1991, s.38-45) Aşırı bir subjektiflik vardı. Bütün doğa yasalarını yadsıyarak kendi ruhlarının dünya gerçeği olduğunu iddia eden bu sanatçılar, bir bakıma dünyayı da inkar ediyorlardı. Bunu Kokochka'nın şu cümlesinde açıkça görürüz. "Bütün kanunları unutalım... Yalnızca bizim ruhumuz dünyanın hakiki yansımasıdır." Edschmid'e ait diğer bir cümle ise "Ekspresyonistler başka bir hayat geleneğini göz önüne almaksızın, sadece kendi yarattıkları gerçekliğe inanırlar."

"Ekspresyonistler bir resmi resim olarak kabul etmek için taşımasını beklediğimiz bütün özelliklere tutkuyla karşı çıkmakta birleşirler. Resimlerinin bir tekini bile anlamasak da bir tek şeyden, duyulur dünyayı ihlal ettiklerinden emin olabiliriz. Her yerde uyandırdıkları kızgınlığın tek sebebi budur. En azından, herhalde bu tabloları seyredenler böyle düşünecek ekspresyonistlerde onlara tümüyle katılacaklardır. Ne var ki, seyreden doğayla uyumlu olmayan, tam tersine ona karşı çıkan bir şeyin gerçek sanat olamayacağını iddia edecek ekspresyonist ise tam da bunun sanat olduğunu kendi sanatı olduğunu ileri sürecektir." (Bahr, 1997, s.224) Nesnenin anlamı onun görüntüsünün arkasındadır. Bu üslubu benimseyen sanatçı artık başkalarına güzel görünen şeyi vermek yerine kendisi için önemli olanı yansıtmaya istegindedir. Ekspresyonizm kaynağı duygularda yoğunlaşma, deforme edilmiş biçimler, şiddetli hisleri açığa çıkaran bir hüzündür. "Ekspresyonist üslubun örnekleri arasındaki farklılığın en önemli nedenlerinden birisi sanatçının içinde yer aldığı ulusal toplum düzeni, tarihsel çevre ve tarih bilincidir. Ekspresyonist üslupta nesnelerin içinde yer aldığı mekanı oluşturan, bu nesnelerin çevresindeki boşluk, düşünülmeden kullanılan çarpıcı kontrast renkler, deformasyona uğramış figürdür.

Nesnelerle gerçek derinlemesine ve içten şekillendirilmekte ve bunlara saf duyguların katılımı ile sanatsal senteze ulaşılmaktadır." (Ersoy, 1998, s.110)

Ekspresyonist anlayışta içsel anlatım için kullanılan yöntemlerin şimdiye dek uygulanan anlatım biçimlerine tümenden ters düşmesinin temelinde varolan düşünce yapısını ve bunun insanlar üzerinde oluşturduğu genel yargıyı Gombrich şu sözlerle dile getirir.

"Ekspresyonist sanatta seyirciyi şaşırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildi. Karikatürçünün insanın çirkinliğini gösterebilmesi doğal bir şey sayılıyordu. Bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, ülküselleştirme yerine çirkinleştirmeye gitmesine bir türlü katlanılamıyordu. Fakat Munch, bir bunaltı çığlığının güzel olmayacağını yaşama yalnızca hoş yanından bakmanın ikiyüzlülük olacağını söylemekle yanıt verebilirdi. Çünkü ifadeciler insanın acısını sefaletini, zorbalığını, tutkusunu öyle derinden duyuyorlardı ki sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin pek dürüst bir şey olmayacağına inanıyorlardı. Klasik ustaların örneğin bir *Raffaello*'nun bir *Correggio*'nun sanatı onlara sahte ve iki yüzlü görünüyordu. Varolmanın acımasız olgularını yoksullara ve çirkinlere duydukları acımayı ifade ederek göğüslemek istiyorlardı. İfadeciler için zarafet ve törpüleme kokan şeylerden sakınmak kentsoyluları şaşkınlığa uğratmak ve onların gerçek yada hayali kendini beğenmiş doygunluklarını sarsmak neredeyse bir namus belirgesi olmuştu." (Gombrich, 1992, s.448)

Ekspresyonizm'in temelinde, içtenliğe önem veriliyor, yalana ve iki yüzlülüğe karşı çıkılıyordu. Ekspresyonizm, görmezden gelme ve kayıtsızlık nedeniyle gelişen çirkinliğin örtbas edilmesinin insanlar tarafından fark edilmesini, görülmesini amaçlıyordu. Sanatçının nesnelerle gördüğü gerçeği içtenlikle ve yoğun bir şekilde anlatma isteği, zaman zaman abartılı olarak değerlendirilebilen, biçim bozmalar şeklinde görülür.

Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapadılar ve tüm olarak akıldan resim yaptılar. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, optik hayale tercih ediliyordu. Ölü-doğa olsun, manzara resmi olsun ya da figür olsun, ne anlatmışsa resimlenen şey, her şeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir görüşü idi.

"Ekspresyonist çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakın, mesafeli fakat çoğunlukla gazaplı, sınırlı ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur. Ekspresyonist sanatçının paleti, Fovlardaki gibi cüretlidir. Kuzey melankolisi, Slav coşkunluğu, Flemenk sağlamlığı ve Yahudi endişesi ile kaynaşarak bütün dünyaya yayılmış ve etkileri halen devam eden bir sanat akımıdır". (Turani, 1992, s.572)

2.1 Ekspresyonist Hareketin Gelişimi

2.1.1 Siyasi ve Sosyal Arka Plan

Her şeyden önce sanatçıların tutumlarını belirleyen özellikle içinde yaşadıkları çağa bağlı olarak kendi ülkelerinin tarihi, sosyal, politik, kültürel ve dinsel koşullarıdır.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında Almanya prensliklerden oluşan bir bütün iken bu durumun yarattığı sosyal ve ekonomik koşullar karşısında, diğer uluslar endüstri devriminin getirdiği sosyal ve kültürel olanaklara sahipti. Fransa ve İngiltere Almanya'dan çok önce endüstriyel, ticari ve demokratik olanaklara sahipti. Avrupa'da Rönesans-Reform-Aydınlanma süreçleri, sanayi devrimiyle yapılanan toplumlarda demokrasiyi üretmişti. Diğer ülkelerden ayrı olarak, ekonomik ve sosyal güçler Almanya'da tutucu ve askeri çevre içinde geliştiği için, Almanya'nın demokratikleşmesini geciktirmişti. Ülke toprak aristokrasisinin yönetimindeydi. Mutlak egemenlik ve liberal reform hareketleri arasındaki çatışma kaçınılmaz bir kriz yaratmıştı, sonuçta doğal olarak kültür ve sanatı etkilemişti. 19. yüzyılın sonunda Almanya'daki karışıklık önce Sosyal Realizmi, Mistisizmi, Empresyonizmi ve sonuçta Ekspresyonizmi doğurdu.

Ekspresyonist hareket içinde yer alan değişik sanat anlayışları ve eğilimlerin geliştiği ülke Almanya olmuştur. Bu çıkışta özellikle 20. yüzyıl başlarında Almanya'nın içinde bulunduğu politik çalkantılar ve ekonomik güvensizliğin de itici gücü çok büyüktür. "Tedirgin ve kaos içinde bulunan Alman aydınları ve sanatçılarının klasik kültürden ayrılan ve birliğini yeni kazanmış Almanya'nın benliğine uyan çağdaş bir sanat anlayışı içinde yeni ve belirlenmemiş sanat karşısındaki tedirginliği de ön plana çıkmaktaydı". (Beksaç, 1994, s.122)

Ekspresyonizm'in doğduğu toplumsal ve siyasal bu ortam emperyalizm ortamıydı da; toplumsal dünyada tek başına olan sanatçı, Ekspresyonizm'e bağlandığında gerçek bir siyasal bilinçten yoksundu, ancak savaş, dev kentler, yoksulluk ve devrim aklından hiç çıkmıyordu. Ekspresyonizm'in görüntüleri, kapitalizmin yıkımları karşısında duyulan kaygılardan ayrılamaz. Bu nedenle de o burjuvazinin yaşam biçimine karşı çıkar. Ama burjuva dünyasının karşısına ancak kaygısıyla, umutsuz görüntüleriyle, renklerin şiddetiyle dikilebilir.

Ekspresyonizm'de bir dünya görüşü başarıya ulaşmıştır; bu görüş gruplara ve bireylere göre değişen şekillerde sunulmaktaydı; ancak bu, belli bir tarihsel dönemin daha doğrusu 1910-1925 Almanya'sının bir parçasıydı. Almanya sanayi ve ekonomik gücünün, yükselme yılları olması fakat bunun akabinde; Avrupa'da rekabete dayalı bir endüstriyel ekonomik ortamda ortaya çıkan başarısızlıklar, Almanya'da işçi çıkarmalarının ve ekonomik bunalımın doruk noktasına ulaşmasına neden olur. Bu bir yandan insanı bunaltan sanayileşme ve bu sanayileşmenin getirdiği monoton ve insanı bir makinenin küçük bir dişlisi işlevini yapmaya indirgeyen, batı kentsel oluşumların sonucudur ki; sanayiye ve bu katı, gayri insani ve doğanın özüne aykırı mekanik endüstriyel yaşantıya tepki doğar.

"Ekspresyonizm, Almanya'da 1905-1914 arasındaki bunalımlı dönemde yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştan başa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Temelleri sarsılan Almanya'nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının acısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi." (Richard, 1991, s.19) Duygusal karakterli Ekspresyonist sanatçının dünyaya karşı reaksiyonu, babayla, öğretmenle veya başkanla olan doyurulmamış duygusal ilişkileri pek çok şekilde izlenebilir. Bu zorluklar sosyal hayatı ve aileyi kınama olarak belirirken, evde, halk içersinde katı hiyerarşik yapı kısacası otorite için istenilen saygıda böyleydi. Saygının, görev ve düzenin aşırı baskınlığıyla dolu dünyada, duygusal adamın reaksiyonu genelde isyankar ve patlayıcıydı. "Ekspresyonizmin üstün karakteristik özelliği; sanatçı kendini bazı baskı veya kendi dışındaki daha büyük güçlerden kurtarmayı istiyordu." (Myers, 1963, s.11)

Rudolf Kurtz '*Der Sturm*'un (fırtına)⁽¹⁾ ilk sayısı (Mart 1910) için kaleme aldığı önsözde, hiç çekinmeden, derginin toplumu sarsma çabasında olduğunu belirtmişti. "Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz. Çünkü bu ciddiyeti varoluşsal bir atalet, kaba insanlara özgü bir uyusukluk olarak görüyoruz." Dışavurumcuların burjuva toplumuna karşı besledikleri derin nefretin temelinde, sanayi kapitalizmine ait kurumların zihni ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunduğu tını, duyguları ve imgelemi hiçe saydığı, dolayısıyla insan

(1) *Der Sturm*, 1910'da Berlinde yayınlanmaya başlayan, ressam ve yazarları bir araya toplayan dergi. Bkz. s. 33

doğasını mahvettiği inancı vardı. Onların gözünde çağdaş toplum, bariz şekilde amaçlı ve teknolojik düzeniyle giderek yayılan bir psişik sağlıksızlık barındırmaktaydı. (Sheppard, 1997, s.240)

Çağdaş toplum oluşumuyla başlayan sorunların yanında; teknolojik gelişmeler, değişen toplum yapısı insan üzerinde doğrudan olumsuz etkiler meydana getiriyordu. "Yaşamsal olan nokta, insanın kendisini yeniden bulması gerektiğidir. Schiller şöyle sorar: "Ne amaçla olursa olsun, insanın yazgısı kendini yitirmek olabilir mi?" Bu yitirilişi kendi doğasına rağmen insana dayatmak, zamanımızın insanlık dışı çabasıdır. İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onun ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Artık yaşamıyoruz yaşıyoruz hiç bir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Kulaklara acının haykırışı doluyor. Çok şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çılgılığı. Sanat ta bunun dışında değil. O da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor. O da ruha ağıyor: işte dışavurumculuk bu." (Bahr, 1997, s.227)

Endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla geliştiği yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimi belirdi. Erich Fromm bu parçalama iç güdüsünü şöyle açıklıyor: "Parçalayarak yok etme içgüdü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir". "Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resimde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve Ekspresyonist akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemişti." (Turani, 1992, s.554)

Romantiklerin Fransız Devrimi'ne büyük ilgi duymaları gibi, ekspresyonistler de Rus Devrimi'ni coşkuyla karşıladılar. Romantiklerle aynı başkaldırı coşkuları taşıyan ekspresyonistler, şiirsel bir devrimden daha fazlasını gerçekleştirmeye çalıştılar; kendilerinden öncekileri yok etmek istediler ve her çeşit gerçeğe başkaldırdılar.

Romantikler kurmayı arzu ederken, ekspresyonistlerin çoğu karşılarında yalnızca yıkıntılar görürler.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda (1914-1918) Almanya yenilgiye uğramış, Versay antlaşması imzalanmış ve yeni Weimar Cumhuriyeti kurulmuştu. Planlanmış bir ekonomi kavramı terkedilmişti. Savaşa yönlendiren idealler -devrimci etik düşüncede yenilenme, toplumsal duygularda artış ve "yeni bir insan" yaratma düşünceleri- düş kırıklıklarını getirmişti. Bu durum aynı yılın sonunda yayınlanmaya başlayan Ekspresyonist dergilerdeki yazarlar tarafından gündeme getirilmeye başlamıştı. Savaşın sonunda yeniden canlanma, yeniden kurulma gibi sözler geçerli oldu.

Kurtuluş umudu ortak bir toplumsal çaba ortamında ya da toplumun ekonomik ve siyasal yönden değişiminde değil, insanın içten yenilenmesinde görülüyordu. Her bireyin inanca ermesi ve en yüksek mutluluğa inanması gerekliydi. Savaş sonrası, ilk dönemlerdeki ideallere ulaşamamasının getirdiği yıkım sonucu, akımın gücü 1919'da zayıflamaya başladı. Sanatçıların bir kısmı bağımsız olarak arayışlara yöneldi, bir grup ise siyasal örgütler kurdular. Bir görüşe göre bu devlet sona ermişti; savaş sırasında Ekspresyonizm'le gündeme gelen ümit ve gerilimler için başka bir yer aranmalıydı. *'Weimar Cumhuriyet'* olarak adlandırılan bu rejim ancak 15 yıl sürecekti.

Ekspresyonizm'in giderek inişe geçmesini *Dada* akımı izlemişti. Ekspresyonist düşünce ve tekniği etkileyen ve yaygın, devrim sonrası Almanya'da geçerli bir yaklaşım vardı: Merkezi ve yerel idareler sosyalistlerin kontrolünde olup, bunlar yeni Ekspresyonist hareketi değişen Alman toplumunun bir göstergesi olarak görüp desteklemişler, galerileri ve tiyatroları kullanarak yayılmasını sağlamışlardı. Ancak Weimar Cumhuriyeti ile birlikte Ekspresyonist hareket durmuştu.

1933'te Nasyonal-Sosyalist Partinin başkanlığına Adolf Hitler getirilmişti. Naziler iktidara gelince, modern sanat yasa dışı ilan edildi ve akımın başlıca temsilcileri ya sürgüne gönderildi ya da çalışmaları yasaklandı.

2.1.2 Ekspresyonizm'in Gelişim Süreci

20. yüzyılın başlarında birbiri ardına ve birbirini etkileyerek ortaya çıkan akımlar, yeni dünya düzeni ve yeni koşullar içinde sanata farklı bir yön verdiler. Eskiye karşı yeni birtakım atılımlar bu yeni koşullar altında şekilleniyordu.

Ekspresyonizm özellikle resim ve şiir, mimarlık, müzik, tiyatro, sinema gibi birbirinden farklı sanatlarda ortaya çıkan bir akım. Her şeyden önce Ekspresyonizm'in gelişimini kavramaya çalışmak doğru bir adım olacaktır. Hareketin doğuş tarihi tam olarak saptanamasa da bazı kesin etkilerden kalkarak oluştuğundan da kuşku yoktur.

Ekspresyonist sanatın gelişiminin temelindeki koşullar, Seurat, Gauguin ve Van Gogh'u incelemeye başladığımızda ortaya çıkmaktadır. Georges Seurat'ın (1859-1891) Ekspresyonizm'in ışığı yalnız güdülere dayanarak çözümlemesi ve kendiliğinden olma özelliği ile yetinmeyen güçlü ve usçu bir yanı vardı. Ekspresyonizmi ileriye götürmek için rengi nesnenin boyunduruğundan kurtaran bir yöntem uyguladı. Renkler artık palet üstünde karıştırılmıyor, tam tersine bu karışım izleyicinin gözünde oluşuyordu. Katışıksız renkleri tuval üstünde yan yana minik noktalar biçiminde konduruyordu. Bunun gelecek kuşaklar için önemi anlatım aracı olarak ışıklandırılmış rengin kullanılması; rengin özgürleşmesi için bir adım teşkil etmesidir.

Paul Gauguin (1848-1903) de yeni bir yaratıcı yol açtı. Başlangıç noktası olan Ekspresyonizm ona göre doğaya çok bağlı kalmıştı. Gauguin, figürlü resimlerinde insan ve varlığın evrensel görüntüsü olarak yorumlanabilecek bir anlamı resim sanatına kazandırmaya çalışıyordu. İlkeli bir grup kurduğu Bretanya'da ve daha sonra Güney Denizlerin'de Gauguin gerçekçi bir dışavuruma varmak amacıyla, dünyanın ilk zamanlarına özgü ilkel deneyimleri arıyordu. Bu nedenle, ilkel sanatla ve halk bilgisiyle derinlemesine ilgilendi ve o sıralarda geçerli olan Japon tahta oymacılığını inceledi. Gauguin deneyimlerini betimlemek amacıyla, iki boyutlu resimde üç boyut hissini vermek için kullanılan göz aldatıcı teknikleri bırakan dekoratif bir üslup geliştirdi. Renk iki boyutlu tabaka olarak, imgenin kapladığı alanı örtecek biçimde sürülüyor ve kalın dış çizgilerle sınırlanıyordu. Resimde, iki boyutluluk ve ritmik süsleyici bir çizim üslubun en hareketli ögesi idi, bunun

yanında, Gauguin'in inancına göre resimdeki renk tonlarının uyumu, müzikteki ses uyumunun karşılığıydı. Rengin kişide yarattığı duygulara gösterilen bu önem, yazınsal bir tanımlamaya gerek kalmadan, belirli bir anlamı dolaylı olarak anlatma olanağı sağlamıştır. (Richard, 1991, s.23)

Vincent Van Gogh, Seurat ve Gauguin'e 1886'da Paris'de kardeşi Theo'nun işlettiği sanat galerisinde rastladı. Bu sanatçılardan katışıksız rengin ve çizginin anlatım gücü konusundaki temel bilgilerini aldı. Ancak Van Gogh'un başlangıç noktasının sanatsal bir tutum yerine, varoluşçu bir gereksinime dayandığını görmekteyiz. Kendisinde varolan bu özel durum onun resim anlayışını şekillendiriyordu. "Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu. Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğin cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelerle doğrudan bütünleşmeye açtı. Van Gogh'un bu düşüncesi, ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş tonlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça vuruşlarıyla iletiliyordu. Gerçeğe varmak için kendini korunaksız olarak dünyaya teslim eden Van Gogh'un seçtiği yol (varoluşçu acılara bir yanıt olarak sanat yaratma ve gerilim dayanılmaz olunca da kendini kurban etme), bundan sonraki on yıl içinde yaşam ve sanatı birleştirmeye çalışan sanatçılar için örnek bir acı yazgı oldu." (Richard, 1991, s.26)

19. yüzyılda psikolojide, özellikle de algılama psikolojisinde, hızlı gelişmeler olduğu görülmüştü. Değişik renklerin ve yapıların ışık ve gölge karşıtlıklarının, açık olarak karışık yığılmalarının ve benzeri durumların üzerimizde ne gibi duygusal etkileri olduğu az çok bilimsel bir yöntemle incelenip değerlendirilebilir. Bu türden yaşantıların biz uyurken ve uyanık olduğumuz zamanlarda nasıl bir rol oynadığını gözlemleyen bir ruhbilimci de bu konuda daha az kesin ve deneysel düzeyde bazı çıkarsamalar yapabiliirdi. Her iki yaklaşım da Almanya'da ve Avusturya'da önemli ilerlemeler kaydetmişti. Bazı sanatçılar bu araştırmalardan haberi oldukları için onlardan yararlanıyorlar, hatta bu alanda yeni gelişmeler olması için kendileri de katkıda bulunmak istiyorlardı. Birtakım başka sanatçılar ise, bu türden bilgi ve düşüncelerin, bazen yarı anlaşılmış ya da yanlış anlaşılmış da olsa, dünya ya yayılarak etkili olmaları sonunda, bu gelişmelerden büsbütün habersiz kalmıyorlardı. Sanatın anlatımcı amaçlarını destekleyen bir başka gelişme de müzik alanında

olmuştur. Orta Avrupa'da müzik en önemli sanat biçimi sayılmaya başlamış, bu süreç içinde de müziğin esnek ve duygusal özelliği, insanı doğrudan doğruya etkileyen ve betimlemeye dayanmayan bir sanat oluşu onu bütün sanatların ulaşmaları gereken düzeyde bir örnek durumuna getirmişti. Bu da açıkça görsel sanatların yeni bir işlev yüklenmeleri, ya da daha önce asıl sayılan işlevlerini bir yana bırakmaları anlamına geliyordu. Görsel sanatlar artık dinlerin ya da krallık gizlerine algılanabilir bir biçim vermeyecekler, insanlığın yüceliği ya da gerçek öyküleri canlandırarak kutlamayacaklardı. Bunun yerine, gerçek insan yaşantısı ile uygarlığın gündelik hayatla birbirini tutmadığı, tamamlamadığı bir zamanda görsel sanatlar yaşantı örnekleri sunacak, insanları duygulandıracak, heyecanlandıracaktı. Müzik ve resmin ortaya koydukları anlatım olanaklarını inceden inceye karşılaştırmak gerekmez. Müziğin ses perdeleri, ritm, rölatif skalalar ve falsolu sesler gibi etkileyici öğelerin görsel sanatlarda da bazı karşılıkları bulunabilirdi. (Lynton, 1991, s.38)

İki büyük eğilim 20. yüzyılın başında birbirini izler ve birbiriyle çelişir. Bunlardan ilki (Fovizm, Ekspresyonizm) biçimleri ve renkleri özgür kılar. İkincisi ise (Kübizm, Gelecekçilik) bunları, geometriyi ve fiziği temel alan zihinsel bir şema içinde birleştirir.

Yüzyılın dönüm noktasını bir renk patlaması oluşturur. Bu patlamaya biçimlerin bozulması eşlik eder. Biçimler, bundan böyle, işlenen konunun gerektirdiği kesin zorunlulukların boyunduruğundan kurtulup ressamın duygularını bütün gücüyle ve basitliğiyle ifade edecektir. Ekspresyonizm fırça darbelerinin ölçüsüzce büyümesiyle, konturların vurgulanmasıyla, renklerin çarpıcılığıyla iyice belirginleşir.

Fovların başlıca amacı; Akademik ve Ekspresyonist düşüncelere karşı yeni biçimler yaratmaktır. Fovistler'in en şiddetli yapıtlarında bile belli bir tasarım uyumuna bağlı kalarak rengi lirik ve bezemesel nitelikte kullanmalarına karşın Alman Ekspresyonistleri şiddeti, şiddet uğruna irdelemiş, renk ve biçime psikolojik ve simgesel anlamlar yükleyerek var olan düzene karşı çıkmayı amaçlamışlardır. Ayrıca Fransız sanatçılar biçimsel mantığa bağlı kalırken, Almanlar toplumsal tepkiden coşkulu bir tinselliğe kadar her türlü duygusal çalkantının özgürce dışa vurmasına olanak tanımışlardır.

Ekspresyonizm, 19. yüzyılın sonunda Belçikalı James Ensor ve Norveçli Edward Munch tarafından ortaya çıkmaya başlar. James Ensor oldukça Realist ve hatta Empresyonist yöntemler kullanarak iğrenç maske yüzleri ve hortlaklar yaptı. İçe dönük yapısıyla Ensor, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış bir kişi olarak gerçeği kavramakta güçlük çekiyordu. İnsanı kendinden geçiren fantazilerinde, gerçeğin yerine iskeletlerle dolu, maske ve aldatıcı giysilerin arkasına gizlenmiş, sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyasının yansıtıldığı görülür. *'İsa'nın Bürüksel'e Girişi'* (1888) adlı yapıtında maskeler dünyasını alaya alır. (Resim 2.5)

Munch, (1863-1944) ruhunun derinliklerini *'Çığlık'* (1893) adlı eserinde acımasız şiddetle ifade eder. (Resim 2.6) Munch, resmini Kuzey Avrupa'nın ikiyüzlülük ve melanli ile beslenmiş ifadeciliğine döktü. Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünüşleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen yalnızlık görüntüleri oldular.

"Yapıtların mitolojisi, içerdikleri heyecan ve temalar açısından da ekspresyonizmin tanımını yapmak güçtür. Munch tarafından işlenen sıkıntı, ölüm, çılgınlık, sefalet, hastalık, -yaşamın dansı- gibi temalar ile aynı zamanda vizyona, heyecana ayrıcalık tanıyan tekniği de ekspresyonizmin habercisidir." (Palmier, 1997, s.253) Munch'un sanatının, hem duruluk, hem de açıklıkla yoğrulmuş olan içten gelen çığlığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi. Munch aynı zamanda, Alman Ekspresyonizmi'nde yeni bir anlam kazanan tahta oymacılığının canlandırılmasına da önemli hız kazandırmıştı.

20. yüzyılın başlarındaki en etkili sergiler Berlin'de gerçekleştirilmiş özellikle de Fransız, Alman, Sovyet ve İtalyan akımları Berlin'de karşılaşmışlardır. Marinetti gibi Apollinaire de *Der Sturm* 'un galerisi tarafından Berlin'e davet edilmiş, *Der Sturm* 'un yöneticisi Walden, Alman topluluklarını olduğu kadar yabancı toplulukları da tanıtmıştır.

1900'den 1913'e kadar büyük sergilerin yıllarıydı, yeni salonlar, 19. yüzyılın sanatının bütün önemli baş yapıtlarının Fransa dışında sergilenmesi bütün bunlar modern sanatın gelişimini sağladı. İyi zamanlanmış ve iyi planlanmış sergiler hem sanatçılara hem de halka eğitimsel değer sağlıyordu. "20. yüzyılın sanatında olağan



Resim 2. 5 James Ensor, İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi, 1888, Tual üzerine Yağlıboya, 256x378cm.
Louis Frannck Koleksiyonu, Londra



Resim 2. 6 Edward Munch, Çığlık, 1893, Karton üzerine Yağlıboya, Tempera ve Pastel, 91x73.5cm,
National Gallery, Oslo

dışı ifade sel gücün yükseliş i daha önce yoktu. Kriz döneminin ürettiği sanatç ılar çalış malarında zamanlarının endişelerini yansıttılar." (Lyton, 1994, s.30)

Ekspresyonizm üslubu, 20. yüzy ılın baş larında Almanya'da görülen kötümserlik ve sıkıntı havasından kalkılarak yaratılmış tır. Onun için *Die Brücke* topluluğunun, sanat alanında Ekspresyonizm'in ilk gerçekleş me biçimlerinden birisi olduğ u da sık sık vurgulanır. Birçok yapıtta görülen sert ve katı çevre çizgileri, renklerdeki ş iddet ve saldırgan özellik yeni duyarlılığ ın en belirgin nitelikleridir. Ama *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter*, özgün olduklarını canla baş la ileri sürmekle birlikte, üsluplarını, kendilerini derinden etkilemiş olan önceki resim sanatından ayırmaya karşı çıkıyorlardı. "Almanya'da ifadeciliğ in çok eski bir geleneğ i vardı. Bu nedenle sanatç ıların çoğ u için ekspresyonizm bir içgüdüsel olgu, bir vahş ilik olmaktan ö te bir anlam taşı yordu, mistik bir yanı vardı. Almanya'da ekspresyonizm bu nedenlerden dolayı değ iş ik gruplar olarak uzun yıllar varlığını sürdürebiliyor. Ne var ki bu gruplaş malar ortak bir düşünce temeline dayandığı halde, ortak bir üslup oluşturamıyor, daha çok bireysel deyiş ler olarak kalıyor. Sanat yaratması her dönemde sanatç ının yaşadığı ortaml a, dönemle ve çevresi ile hesaplaş masının ürünü olmuştur. Ekspresyonizm için de aynı şey söz konusudur. Gerçeğ in özü araştırılırken de mistik eğ ilimler ağırlıktadır ve özellikle teosofinin (1) etkileri görülür." (İpş iroğ lu, 1995, s.41)

Biçim açısından her ne kadar baş ka akımlarla yakınlıklar kurulabilirse de, Ekspresyonizm hareketindeki özgürlüğ ün, kendisini yaratan kuş aktan, daha önceki bütün sanat biçimlerine karşı köktenci baş kaldırısından kaynaklandığı kesindir. Ekspresyonist duyarlık, her ne kadar hareketin ortaya çıkış ından önce varolmuş sa da, buluş zenginliğ inin, biçimlerdeki çokluğ un ve bu harekete denk düş en patlamasının benzerine daha önce rastlanmamış tır. Ayrıca söz konusu patlama da bütün sanatlarda görölmektedir.

Dış avurumculuk 1914 yılı dolaylarında sanat alanında başarıya ulaş mış tır. Savaş, sıkıntıların vizyonlarının somutlaş tırılmasını sağlamış ama aynı zamanda hareket için bir kıyım da olmuştur; çünkü dış avurumcu yazar ve sanatç ıların büyük bir bölümü bu savaş ta ö lmüş tür.

(2) *Teosofi*, bazan *teoloji* ile ya da *gizemcilik* biçimleriyle özdeş alınan bir kavram. Çeş itli Batı ve Doğ u dinleri ile idealist sistemdeki öğeleri eklektik biçimde biraraya getiren Teosofi, dünya ve insan ustune bilimsel olmayan, gizemsel ve fantastik düşünceleri kendinde toplar.

Bu akımın dört önemli gelişmesi vardır. Bunlar 1905'te *Die Brücke*, 1909'da Münih'te kurulan *Neue Künstlervereinigung* (Sanatçıların Yeni Topluluğu) adındaki sanatçı toplulukları ve 1910'da ilk sayısı çıkan *Der Sturm* (fırtına) 1911'de ise *Der Sturm*'a rakip olarak çıkan *Die Aktion* (Eylem) dergileridir.

Der Sturm, bir eleştirmen ve öncü bir sanatçı olan Herwath Walden tarafından kurulmuştu. Dergi, ressamı ve genç yazarları bir araya toplayarak, sanat alanında bir bileşime ulaşmaya başladı. Yaşamakta olan akımların ayrıntılarını verdi. *Der Sturm*'un kurulmasından bir yıl sonra ona bir rakip olan *Die Aktion* adlı başka bir dergi çıktı ve on yıl boyunca kendi çağına başkaldıran bir kuşağın ruh durumunu başarıyla yansıttı. Derginin yöneticisi Franz Pfemfert, dergiyi haftalık-siyasal-edebi olarak nitelendirmiştir.

1910-1912 yıllarından sonra ekspresyonizmin Fovlarla olan bağlantısı koptu. Doğuşu kübizim ve fütürizm'le aynı döneme rastlamakla birlikte, Ekspresyonizm bu etkileri söz konusu vizyonu geliştirmek için yeni araçlar olarak kendi içinde eritti.

Ekspresyonizm sanat alanında başarıya ulaştığı an ölmeye de başlamıştı. Bu akımın etkisi, 1914 dolaylarında Alman toplumunda yaşanan bunalıma sıkı sıkıya bağlıydı. Savaşın sonra, ekspresyonizm birçok ürününde ortaya çıkan o coşkulu ve tumturaklı idealist anlatım geçerliliği yitirmiş, *Dada* ve *Kasım Topluluğu* gibi daha radikal akımlar ile *Yeni Nesnellik*, *Kübizm*, *Konstruktivizm* gibi daha başka üsluplar Ekspresyonizmi gölgelemişti. Ama Ekspresyonizm, artık bir öncü sanat olmakla da sınırlı değildi. Çünkü bütün Almanya'ya yayılmıştı. Eskiden eleştirmenler tarafından yerilen ekspresyonist ressamı, artık Akademilerde ders vermeye başlamışlardı. Tabloları bütün Avrupa'da sergileniyor ve sanat pazarlarında aranıyor. *Die Brücke*'nin yaklaşık on yıl kadar önce "akıl hastalarının ürünleri" olarak kabul edilen gravürleri, artık kitapları süslemede kullanılıyor. Hareketin kurucuları hakkında monografiler yayımlanıyordu.

Ekspresyonist hareketin 1925'ten sonraki aşamasına "*Post Ekspresyonizm*" adı verilmektedir. Bu son aşamadan sonra eski önemini kaybeden hareketlerin içinde yer alan sanatçıların daha değişik eğilimlere kaydığı ve bu farklı anlayışları ısrarla ön plana çıkardığı da görülmektedir. Fakat 1919'da açılan ve faaliyetini 1933 tarihine kadar sürdüren Weimar'daki *Bauhaus* sanat okulunun Ekspresyonist anlayışı kadar

bütün 20. yüzyıl sanatı için önemi çok büyük olmuştur. Modern endüstriyel desen ve mimari eğitimi veren bu okulun bünyesinde 20. yüzyıl sanatının en önde gelen sanatçılarının eğitmen olarak görev aldığı ve öğrenci yetiştirdiği ortam Almanya'da gelişen siyasi olaylar nedeniyle fazla sürmemiştir.

2.1.2.1. Kuzeyli Ekspresyonistler

Başlangıçta, değişik yerlerde çalışan, doğdukları kır kesiminden edindikleri önemli deneyimlerini betimleyen üç Kuzey Almanyalı sanatçı vardı: Paula Modersson Becker (1876-1907), Christian Rohlfs (1849- 1938) ve Emil Nolde (1867- 1956).

Sanatçılar kişisel olarak birbirlerini tanımıyorlardı. Nolde, 1900'de ve 1907'de Paris'te iken Becker ile kısa bir tanışma yaşamışlardı. Nolde, ortak arkadaşları vasıtasıyla Rohlfs'la da tanışmıştı. Bu sanatçılar birbirlerinden uzak ve bağımsız yaşıyorlardı.

Paula Modersson Becker, Worpswede'deki sanatçı çevrelerine 1898'de yirmi iki yaşındayken girmişti. Bremen yakınlarındaki bu kasaba, sanatçıların insan ile doğa arasındaki uyumu yeniden bulmak için toplumdan kaçıp saklandıkları yerlerden biriydi. Becker, burada işlenen şiirsel doğa resimlerinden çabuk bıktı. Worpswede'de yanlış olarak nitelendirilen bir işlemle, nesnelerin görüntüsünü biçimsel özüne indirgedi. Sanatçı edebiyattaki ve sanattaki gelişmelerle etkileşim içindeydi. Şair Rainer Maria Rilke ile yakın arkadaşlığı vardı aynı zamanda Paris'e pek çok ziyareti olmuştu. Paris'te Barbizon ressamlarını, empresyonistleri ve sonra 1905 ve 1906 da Gauguin ve Cezanne'in çalışmalarını keşfetmişti. *Kamelyalı kendi portresi*'nde (1907) sanatçı geniş basitleştirilmiş renk alanı anlayışında bir görünüş ile Gauguin'i hatırlatıyor. (Resim 2.7) "Özümsemmiş bu atmosfer, kişisel romantik yorum, Alman lirik naturalismi ile sanatçının yirminci yüzyıl Alman Ekspresyonizmine olan bağıını gösteriyor." (Arnason, 1968, s.163)

Paris'te kaldığı süre içinde "biçimin sonsuz yalınlığı"na ulaşmak çabasının doğru olduğunu öğrendi. Kendini yakın hissettiği bu yalın anlatım onun için yalın yaşama ve resmini yaptığı yalın insanlarla eşdeğerdeydi. Çoğunlukla sevgi ve analık konularında dönüp dolaşan duygularını dışa vurmada çok yalın ve duygusallıktan uzak bir biçimde geliştirmesi 1901-1907 arasında yalnız altı yılını aldı. Böylelikle



Resim 2. 7 Paula Modersohn Becker, Kamelyalı Kendi Portresi, 1907, Tual üzerine Yağlıboya, 60x28cm. Folkwang Museum, Bern

doğanın rastlantısal olaylarından kendini sıyırdı, kendi duygularının gücünden yararlanarak alegorik resimler yaptı.

Christian Rohlf's ise bu yeni yönelişin gücünü açıklıkla örnekler. Otuz yıl boyunca yaşadığı Weimar'da doğa görünümelerini özgür bir realizm geleneğinde çizdi. Altmış yaşına geldiğinde, bir olgunluk patlamasıyla, çağın sanatsal sorunlarına çıkar yol aramaya çalıştı. Monet'in geç dönem çalışmalarıyla Van Gogh'un resimlerini keşfetti. 1905-1906 yılları arasında bir seri Alman Gotik katedrallerinin resimlerini çalıştı. Monet'in çalışmalarından ilham alarak yaptığı bu çalışmaları soyut bir bildiridir. Parlak renkli "düz" resimlerini yaratmak için, Ortaçağ kasabalarının örgelerinden

esinlendi. 1913'den sonra güçlü fırça vuruşlarıyla örgelerini donuk renkli düz biçimlere dönüştürmeyi başardı. "Sonuçta rengi özden ayırdı, çoğu kez suluboya kullanarak rengi yüzeye ince bir tabaka olarak sürdü, ruhsal çalkantıyı ve şiirsel duygusallığı dışavurumcu arabesklerle ifade eden, kırık çizgiler halindeki fırça vuruşlarıyla renge bir ritim verdi (Resim 2.8)." (Richard, 1991, s.30)



Resim 2. 8 Christian Rohlfs, Ecce Home, Tarihsiz, Tual üzerine Yağlıboya, 101x61cm. Özel Koleksiyon, Essen

Kuzey Almanya sanatçılarından en önemlisi olan Emil Nolde (1867-1956), kır yaşamı bağlantısı olmasıyla bu yaşamın etkilerini en güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Rohlfs gibi Nolde de bir çiftçinin oğluydu. Sürekli olarak fırtınaların ve hırçın bir denizin tehdidi altında bulunan ıssız bir doğada büyümüştü. 1888'de Karlsruhe'ye giderek,

çok genç yaşlarında ahşap oymacılığını öğrendi, Berlin Dekoratif Sanatlar Okulunda mobilya dizaynı eğitimi aldı. 1890'da mobilya tasarımcısı olarak Berlin'e taşındı.

1894'de gülünç maskeler biçiminde simgeselleştirdiği İsviçre dağlarını çizdi, bunlardan kartpostal bastırarak para kazandı ve Münih'e giderek özel bir sanat kolejinde ciddi olarak resme başladı. Doğanın biçimleri düş gücünde çoğu kez hortlaklar ve cinler biçimini aldı. Bu doğa deneyimi ve İncil'e dayanan bir yalınlık Nolde'nin sanatını belirledi.

"Çalışmalarında derin dinsel ve oldukça güçlü insan duyguları taşıdı. Kendisini mistik İncil yazarları gibi saydı. Filozof Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin etkisi altındaydı." (Honour ve Fleming, 1995, s.727)

Nolde'un ilgi noktalarının temelindeki insana olan yakınlığı, insanı tanıma arzusu, dinsel yönden yaklaşmayı getirmiştir. "Nolde, dinine bağlı bir Hristiyan değildi; onun aradığı sadece manevi bir coşkıydı. Kutsal kitaptaki konular da onun amacına denk düşüyor; bu konular hem manevi değerleri çağrıştırıyor, hem de Nolde'nin Avrupa'daki köklü bir inanış geleneğiyle bağ kurmasını sağlıyordu. Bu değerler aynı zamanda belli bir çağı ve kültürü aşan, bütün insanlığa özgü çeşitli; ama tipik anlatım yollarının ana kaynağını yansıtıyordu. 1913'te Sibirya ve Çin'den geçerek güney denizlerine giden Nolde, gördüklerinin çoğunun eskizlerini yapmış, daha sonra bunları toplu olarak geliştirmişti." (Lynton, 1991, s.43)

"Her gözlem, hatta hayvanların haykırışı bile Nolde'nin düş gücünde bir renkte yoğunlaştı, aşırı bir coşkunlukla bir bir renge dönüştü. Bu bakımdan Nolde, tıpkı Vlaminck gibi yalnız iç güdüsüne güveniyordu." (Richard, 1991, s.32) Nolde'de insanlar ve eşyalar, kaba bir maskaralık içinde ve renk bakımından abartılı görünürler. Nolde'de her şey son derece yoğunlaştırılmış, adeta sıvı bir ateş gibi, yanan renklerle biçimlendirilmişti. Oadaki renk, kendi başına güzel olan ve doğa biçimine bağlı olmayan niteliktedir. Doğa biçimini o hiçbir zaman terk etmemiş, fakat buna rağmen, ondan kendini çoğu zaman uzak tutmuştur. "İnsan kendini doğadan ne kadar uzak tutarsa ve buna rağmen ne kadar doğal kalırsa, sanatı o oranda büyük olur" diyordu.

Nolde, 1906'da *Die Brücke*'nin üyesi olması için kendisine yapılan öneriyi kabul etti; 1906 ve 1907'deki sergilere katıldı. Genç sanatçılara kendi gravür tekniğini öğretti,

onların tahta oymacılığı ve taşbaskısı üsluplarından yararlandı. Grubu 1907'de bıraktı ama, 1910'da Berlinde *Yeni Sezession*'da onlara yeniden katıldı.

Nolde, ölü-doğa, açık hava ve çiçek resimleri yaptı. En severek çalıştığı suluboyada başarı göstermiştir. Tahta ve çinko üzerine gravürler ile taş-baskıları için, 1952 Venedik Bienale'inde kendisine bir ödül verilmiştir.

Nolde, her şeyden önce renk ressamıydı. Bu renk anlayışı süsleyici anlamda olmayıp, alışılmamış, göz kamaştıran, donuk, ışıklı ecinli bir hava yaratacak biçimde karanlık, kontrastlı ve renk değerleri bakımından zengin idi. Renk, hamur halinde ve kitle olarak sürülmüş olduğundan büyük etkiye sahipti. Resimde boya, ince bir tabaka halinde biçimlendirilmemiş, kaba hoyratça psikolojik bir araç olarak resim inşasında bir olanak olarak tuvale aktarılmıştır. Resimde çizgi, onu hiç ilgilendirmemiştir. Nolde, kişisel dışavurumculuğunu yoğunlaştırmak yolunda başarı sağlamış bu coşkulu renk fırtınalarıyla, *Die Brücke*'yi yoğun olarak etkilemiştir.



Resim 2. 9 Emil Nolde, *Altın Buzağı Etrafında Dans*, 1910, Tual üzerine Yağlıboya, 105x 88cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih

Çocuk resimlerinde de oldukça özgür kullandığı renkleri dikkat çekicidir. Baskın kullandığı renkleri; parlak yeşiller, yumuşak kırmızılar, morlar ışıldayan mutluluğun soyut sembolleri oldu. 1910 yılına ait "*Altın Buzağı Etrafında Dans*" (Resim 2.9) adlı yapıtında da aynı şiddetli renkleri uygulamış, mor, sarı dansçılar delice curcuna içinde bir manzara sergiliyorlar. Renk kullanımı ifadeye bir yoğunluk getirirken, coşkunluğun şiddetle karışık yansıması resmin geneline hakim olmuştur.

2. 2. Ekspresyonist Oluşumlar ve Gruplar

2.2.1. Die Brücke

Paris'te 1905'teki Sonbahar Salonu'nda Fovizm'in ilk örnekleri sergilenirken, dört genç Alman ressamı da (Erich Heckel, Karl Schmidh Rottluf, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl) Dresden'de, *Die Brücke* (Köprü) diye adlandırdıkları bir sanat hareketini -fovizm'den önce başlayan ancak gelişimi ona paralel olan bir sanat hareketi- başlattılar. Bu sanatçılar Dresden Dekoratif Sanatlar Okulu'nda ya da Güzel Sanatlar Okulu'nda değil de Mimarlık öğrencisiydiler. Bu açıdan da durumları, yoğunlukla Güzel Sanatlar Okulu'ndaki gerici eğitime ve atölyelerin karanlık resmine tepki gösteren Fransız Fovlarınınkinden farklıydı.

"Bu sanatçıların herşeyleri ortaktı: İşleri, yaşamları ve serüvenleri, evleri ve modelleri; ancak bir sanat programları yoktu. Hayatta kendilerine bir yer yapmış olan öbür grupların karşısında bu sanatçılar yoksulluk içinde yaşama özgürlüklerini söylemek ve sağlamak ve yalnızca, kendilerini yaratıcılığa iten şeyi hem de anında yansıtmak istiyorlardı. Bir "*misyön*" gerçekleştirdiklerine inanıyorlardı, bu misyon, bu görev çok büyük dolayısıyla da karmakarışık; tablolarıyla, sözleriyle ve yazdıklarıyla onlar kendi kendilerinin misyonerleriydiler ve "kaynaşma halindeki ya da devrimci nitelikteki tüm öğeleri kendilerine doğru çekmek" istiyorlardı." (Bayl, 1997, s.267)

Dört genç tarafından başlatılan sanat hareketinin bildirisini Kirchner hazırlamıştı. Kirchner kaleme aldığı tahta kalıp biçiminde ortaya koyduğu 1906 yılındaki bildirisinde şöyle sesleniyordu: "İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz.

Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir". (Resim 2.10)



Resim 2. 10 Ernst Ludwig Kirchner, Brücke Manifestosu, 1906, Tahta kalıp

Fovların, *Die Brücke* üzerinde etkisi olduğu öne sürülüyordu. Buna karşılık, Schmidt-Rottluff ve Heckel, 1946'da yayınlanan bir yazıda Fransız resmi konusunda bir şey bilmediklerini ve daha çok Jugendstil fikirleri ile yoğrulduklarını savunuyorlardı. Oysa Kirchner'in 1904'te, Post-empresyonist dönem sonrası Fransız resminin sergilendiği Münih'te bulunduğu biliniyordu. Matisse ve Derain'in etkilerine Kirchner'in 1916'daki bir çok yapıtında rastlanır. Ayrıca 1908 ve 1911 yıllarından sonra Heckel ile Vlaminck, Schmidt-Rottluff ile Derain arasında da bazı benzerlikler görülmüştür. İki akım arasında renk kullanımı ve biçimsel açıdan farklılıklar vardı. Fovlarda resimsel ve plastik eğilimler daha ön planda iken, Ekspresyonistlerde ruhsal eğilimler daha ön plandadır. Fovlarla ekspresyonistleri ayıran bu özellikler zaman zaman daha da keskinleşmekteydi. "Ekspresyonistler için, herşeyden önemli olan ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır. Bu davranışın ortaya çıktığı çizgide, Fransız sanatçılarındaki görülen esnek, tamamıyla anıtsal bütünlük taşıyan bir ritim yoktur ama saplantı derecesine varan bir kaygıyla dolu, sanrıya, deliliğe varan bir kızgınlıkla kaplı Alman ruhunun sarsıntıları kesik kesik, kırık ve dar açılı biçimde bir dile getiriş vardır. Fovlar bakışın yüceltilmesine, Alman

Ekspresyonistlerinde zihnin göz ve el üstündeki baskısına uyarlar." (Cabane, 1997, s.232)

Toblolar ve özellikle de ağaç üstüne gravürler -grafik yapıt ekspresyonist yapıtların en önemli bölümünü oluşturmuştur- hala büyük ölçüde Jugendstil'i andırıyordu ama primitiflerden, fovlardan, Van Gogh'tan, Munch'tan ya da daha başka çağdaşlarından öğrendikleri onların bu üsluptan kurtulmalarına yardımcı oldu. Bundan böyle artık doğa tam olarak bozuldu, alt üst edildi ve yeniden oluşturuldu. Tablonun birliği tümüyle ekspresyonist ögenin gücüne bağımlı kılındı.

Die Brücke sanatçıları ilk aşamada Fransız Fovları'yla birlikte sergi açmayı düşünmüşler fakat bu konuda bir anlaşmaya varamamışlardı; Vauxcelles'in adlandırması da (ilk Fovizm terimini kullanmıştır) yeni toplaşmalara yol açmadığı gibi, bir birlik, bir süreklilik de yaratamamıştı. Ayrıca Fransız Fovlarının, resim sanatını kökünden değiştirmek gibi bir niyetleri de hiç yoktu; yeni yollar açmayı, sanatta yeni bir sayfa başlatmayı da hiç düşünmüyorlardı. Gerçekleştirmek istedikleri şey, kendilerinde tutku derecesinde var olan renk şiddetini dile getirmek ve onun en güçlü, en görkemli noktasına ulaştırmaktı. Buna karşılık Dresden dörtlüsü, dönemlerinin resim sanatını altüst etmek istiyordu.

Kirchner bu sanatçı grubunun insiyatifini elinde tutuyordu. Schmidh Rottluff gruba *Die Brücke* adını seçmişti. Belki de Dresden de bulunan çok sayıda ki köprüden ilham almıştı. Bu pek çok anlama gelebilecek bir kelimeydi.

"Birbirine sıkı bir dostlukla bağlı olan *Die Brücke*'nin dört silahşörü, tıpkı romantik topluluklar gibi, yaşamlarını birlikte sürdürecekleri dar bir topluluk oluşturmak istiyorlardı. Aralarındaki dostluk duygusu onları öylesine gerçek bir biçimde etkilemişti ki, başlangıçta, yarattıkları yapıtları birbirinden ayırt etmek güç oluyordu. Topluluğun her bir üyesinin kendi kişiliğini ortaya koyması yavaş yavaş oldu." (Cabane, 1997,s.231)

Sonra gruba diğer sanatçılar katıldılar. Bu sanatçıların bazıları çok kısa süreli grupta kaldı. Nolde, 1906'dan 1907'nin sonuna kadar grubun aktif bir üyesiydi. Yabancı bazı ressamalar bile Brücke ressamı olarak kabul gördüler. Bu grubun isminin uluslararası kullanımıydı. Herhangi bir etkin rol oynamadılar. Bunlardan: Cuno Amiet (İsviçre, 1906), Axel Gollin- Kallela (Finli,1907), Kees Van Dongen (Hollandalı, 1908) ve

Bohumil Kubista (Çekoslovak,1907). Grup dağıldığında 75 üyeye sahipti. Kurucu üyelerin haricinde iki sanatçı grupta etkin rol oynadılar. Grubun stiline katkısı olan bu sanatçılar Dresten Akademisinde eğitim gören ve *Prix de Roma* kazanan Max Pechstein (1906'da katılmıştı) ve Berlin'de yaşayan Otto Müeller (1910'a kadar üyeydi) idi.

Grup şekillendiğinde sanatçılar sadece eserlerini değil hayatlarını paylaşma yolu aradılar. Eylül 1906'da, Heckel grubun organizasyonunu ele aldı ve yönetici oldu. Dresden'in orta kesiminde, işçi sınıfının baskın olduğu bir bölgede eski bir ayakkabı dükkanını atölye olarak kullandılar.

Brücke sanatçıları 1906'da aşağı yukarı genel bir ilgisizliğin görüldüğü bir ortamda - Fransa'daysa Fovlar hemen bir skandal yaratmışlardı- Dresden'deki bir lamba fabrikasında sergi açtılar. Bir yıl sonra da kendilerini daha kararlı bir biçimde Richter galerisine kabul ettirdiler ve Alman öncü sanatının en uç noktasında yer aldılar. Die Brücke'nin izleyicilere sunduğu, tahta üstüne oyulmuş kalıplardan elde edilen özgün estamp dosyaları bu işin amatörlerince beğenilmeye başlandı. Grubun etkinlikleriyle akım yavaş yavaş kabul görmeye başlamıştı.

Die Brücke sanatçıları genel olarak, Berlin'deki askeri kasta ve dar görüşlü burjuvaziye karşıydılar. Savaşa zekadan çok duygusallıkla karşı koyuyorlardı. Uluslararası bir dostluğa umut bağlamışlardı. Modern yaşamın yapaylığına ve sözde inceliğine karşı, doğallılığın gerektiğine inanıyorlardı. İnsana ve günlük yaşama ilişkin konuları seçiyorlardı. Günlük yaşam doğa görünümleri, sokaklar, portreler, kahve sahneleri, dini ve edebi konular, atölyelerin ve canlı modellerin görüntülerinden oluşuyordu. Sirkler ve dans salonları da yaşamın yoğun olarak dışavurulduğu yerlerdi. Doğa görünümleri, çıplak ve doğanın bir parçası olarak doğa içinde çıplak, Die Brücke için önemli konulardı.

Die Brücke sanatçıları seçtikleri konuları güncelleştirken, konuların işlenişinde Fovlardan ayrı bir yol izliyorlardı. "Fovlar Gauguin'den rengin geniş ve hafif boyalı yüzeyler olarak kullanılmasını alıp, öncelikle süslemeye yönelik bir sanat anlayışıyla ilgilenirken; Kirchner ve arkadaşları, anıksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmemeye çalıştılar. Doğanın derin varlığını abartmaya çalıştılar. Hiddet

ve kalabalık herşeyden önce özgün bir bildirişim duygusu taşınmalıydı." (Richard, 1991, s.16)

İkellik (primitiflik), yüzyılın başında yaşanan önemli bir olaydı. O dönemde sanatçılar arasındaki uluslararası işbirliği yoğun ve verimliydi. Dresden ve Münih'de olduğu gibi Paris'te de ilkel sanat yeniden ortaya çıkmıştı. Ancak Die Brücke, sanatlarda canlandırmaya dönük genel akımı (ki bu daha sonra Alman Ekspresyonizmi olmuştur) önceden biçimlendirmeye çalışan bir felsefe programını temel almıştı. Bu programda, toplu bir ülküye duyulan özlem, geçmişle olan bağları koparma isteğiyle sanata peygamberce bir bakışı anlatıyor ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu. Sanatsal anlam yoğunlaştırılmıştı düşünsel yanı vurgulanıyordu. "Grubun programı, Nietzsche ve Bergson'dan etkilenecek, sanatçıların kendilerini yaşam öğelerinin ana kaynaklarına kaptırmalarına izin vermeleri için olanak hazırladı. Var olan düzeni değiştirme isteği, yaratıcı dürtülere öncelik veren bir kişilikle birleştirdi." (Richard, 1991, s.17)

Topluluk, sanatsal eyleminde birdenbire şiddetin ve belirgin bir saldırganlığın en üst düzeyine yükseldi. Amacı yüzyılın henüz başlarındaki kaynayan Almanya'nın en genç ve en etkin kişilerini bir araya getirmektir; amacına da ulaştı. Die Brücke ile aynı yıllarda, Münih'te bazıları Alman bazıları da Rus asıllı olan sanatçıların oluşturduğu bir başka topluluğun da benzer kaygılar taşıdığı görüldü. Münih canlı bir buluşma noktasıydı. (Cabane, 1997, s.231) Bu sanatçılar, yoğun düşler, heyecanlar ve düşüncelerden oluşmuş, karmaşık ve ezici bir içeriğin aşırı derecede bunalttığı yüzyıllık bir resim sanatının ağırlığını taşıyorlardı. Bu genç Alman sanatçıları, gelişme ve ilerlemenin gençliğin yaratıcılığı ile sağlanabileceğine inanıyorlardı. Bu güne kadar yerleşmiş bütün gelenek ve kurallara karşı geliyorlar, resim sanatını kökünden değiştirmek, yeni yollar bulmak ve sanatta yeni bir sayfa açmak istiyorlardı.

Resimler doğrudan doğruya "yaşam ve sanatı bir uyum içine sokmak için tümüyle naif ve saflığı bozulmamış bir gereksinim"den kaynaklanıyordu. Dresden'deki sergiler yoluyla genç sanatçılara sanatsal güdü ve örnek sağlandı. Fiziksel güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüyle sanata dönüştürülen ilk şey hala rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış süsleyici çizgilerden, geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış kompozisyonlardan oluşan güçlü

bir dışavurumcu sanata saflaştırılması işlemiydi. Bu saflaşmada biçimleri açıklığa kavuşturmak açısından tahta oymacılığı önemli bir rol oynadı. (Richard, 1991, s.32)

Grubun ilk üyesi ola Pechtein, 1908 gibi erken bir tarihte Berlin'e taşındı. Diğer üyeler 1910 yılına kadar Belin'i ziyaret etmediler. Ziyaretten bir yıl sonra oraya yerleştiler. Die Brücke Pechtein'in yerleştirdiği Berlin'de de kendini kabul ettirdi. Sanatsal ve toplumsal karşıtlıkların çok daha belirgin olduğu bu metropol çevresi içinde yeni motiflerin yanı sıra kendi kişisel üsluplarını buldular ve aynı doğrultudaki ressamlarla karşılaştılar.

Altı yıllık birlikte çalışma sürecinde, bireysel sanatçıların kişilikleri o denli belirginleşti ki, bir araya gelmeleri için herhangi bir içsel gereksinim kalmadı. Gruptan ilk olarak Pechtein ayrıldı ve 1913'de Die Brücke dağıldı. Her biri bağımsız olarak çalışmaya başladı.

2. 2.1.1 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffonburg'da 1880 yılında doğdu ve Davos yakınlarında Frauenkirch'te 1938 yılında öldü. Kirchner, Brücke'nin en önemli ve en yetenekli üyesi, cesur dahi olarak grupta önemli bir pozisyondaydı. "Huzursuz hali onu yeni imkanlar araştırmaya itti. Bu onun doğasında hayati rol oynadı." (Dube, 1972, s.36)

Kirchner, kendisine kadar hiçbir sanat akımına ve modern sanat hareketlerine katılmamış olan Alman sanatına yeni bir yön şerefini en çok kazanmış kişidir. (Turani, 1992, s.574)

Kirchner, ressam olmak istemişti. Frankfurt'ta desen için lüzumlu temel bilgiler edinmiş ve Nornberg'de on sekiz yaşında bir genç olarak eski Alman grafik eserlerine hayran olmuştu. 1901'de Dresden Teknik Koleji'nde bir mimarlık öğrencisiydi. 1903'de bir ön sınav kazanarak iki ders dönemi boyunca el ve uygulamalı sanatların kuram ve uygulamasını yapmak için Münih'te Debschnittz ve Obrist'in atölyesine gitti. Böylece bulgularını biçimsel sınırlarla sınırlandırmamış, olan Münih "*Art Nouveau*" ortamı içine girdi.

Dürer'in tahta oymalarını ve Geç Gotik sanatçılarını keşfetmesiyle sanat hırısı güçlendi. Kendi ilk tahta oymalarını 1900'den önce yapmıştı. Edward Munch ve Felix Vallotton tarafından da belki etkilenmişti. 1902'de Fritz Bleyl'i tanıdı. Gene o

sıralarda Japon estamplarını görmüş ve hayran olmuştu. 1904'te Münih'te resme başladı. Dürer'in çalışmalarıyla ilgilenmeye devam etti. Rembrandt'ın etkili çizimlerini inceliyor ve tarihsel çalışmaları bütün dönem ve kültürleri kapsıyordu. Pek çok genç Alman Sanatçı gibi özellikle Alman Gotiği'ne yöneldi. Modern sanatçılar arasında ilk devrimci Kirchner için Seurat'ydı.

Kendisini doğacı renkten koparmak için, Goethe'nin renk kuralları Newton, Helmholtz ve Roads'ın sanat teorileriyle ilgilendi. Eski Alman ressamlarından Beheim ve Cranach, Seurat'ın resimleri, zenci heykelleri ve okyanus adalarındaki ağaç-oyma heykellerle ilgilendi.

"Kirchner'in resim stili yaklaşık 1904'te pointalizm ve neo-empresyonist etkiler taşıır. Dinamik fırça vuruşları Van Gogh ile ilişkilidir. Münih'deki sergide Van Gogh'un, Gauguin'in ve Cezanne'in resimlerini görmüştü." (Arnason, 1968, s.167) bu ressamların eserleriyle Kirchner yalın renk sorunlarının varlığını öğrendi. Dresden'deki mimari okuluna 1904'te döndü ve Heckel, Rottluff, Bleyl'i bilgilendirdi. Birlikte Die Brücke'yi kurdular. 1906'da Pechhstein ve Nolde onlara katıldı.

"Sanatçı, gelip geçici izlenim yerine engin dışavurumun açığa çıkarılmasına inanmış ve sanatın yüceltilmemiş yoğunlaştırılmamış bir biçimi olarak değerlendirmiştir. Akademik resmin yaşamla bir ilgisi olmadığına sevinen sanatçı; yaşamın kendine has hareketlerini yakalamak ve sanatla birleştirmek istemiştir. Ağaç oymalarında ve çizimlerinde düşgücü etkisi açıkça görülür. Konular, genellikle çevre görüntüleri, çıplak kadınlar ve dostlarının görüntüleridir. Bu çalışmaları gerçekte pek bir benzerliği yoktur. Daha çok birer düşlem ürünüdür. Diğer önemli konuları ise dans ve sirk salonlarının görünümleridir." (Çelik, 1994, s.69)

Kirchner'in sinirli durumuna rağmen fikirsel hayat her şeyin üstünde idi. Duygusalılığı da kuvvetli yönüydü. Çoğu ekspresyonistler gibi ateşli bir Nietzsche okuyucusu olarak filozofun yaşamaya olan arzusunu kabul ediyor ve "hayatın zenginliğini ve sevincini" anlatmak istiyordu, onu ilgilendiren somut resim değil, insan içini anlatan, yansıtan resimdi. Kirchner bunu, işaretler hiyeroglifler ile görülür bir hale koyuyordu. Hiyeroglifleri doğadan alıyor ve hayata olan derin sevgisi ile onları düzenliyordu. "Hiyeroglifler aldatıcı dünyanın iç yönünün, doğasal olmayan

biçimdeki resmidir" diyordu. Onun, büyük kentlerin havasına olan tutkunluğu gene kendindeki, ilkele, ilkel hayata olan duygu ile tezat teşkil etmekteydi. İlk önceleri çok hoşlandığı Berlin'de Kurfürstendamm'ın kokotlarını ve gene gürültülü hayatını, sonraları İsviçre köylülerini ve dağ hayvanlarını resimledi.

Sanatçının kübist çalışmaları olmasına rağmen kübist geometriyi dikkat çekmek için ve gerçek anlayışının dışında kullandı. Kübizmi perspektifli mekan içinde, biçimi bozularak Van Gogh'un kine benzer usulde bir yaratmanın sonunda ortaya çıkan klostrofobik bir etkiydi. (Arnason, 1968, s.168)

Kirchner'in kişilerinin bakışları, iç dünyalarına çevrili maske gibi yüzleri vardır. Modellerinin gözlerine ve burunlarına verdiği köşeli biçimler, planları net bir şekilde ayırması Afrika sanat anlayışının heyecanlarla ilgili maksatlar için kullanılmasından ileri gelir.

Spontane'lik etkisini vurgulamak için kompozisyonu asimetrik bir şekilde işleyip, desen gücü ile bir kontrast yaratmıştır. Ahenkten çok kontrast arayan Kirchner isteyerek tamamlayıcı renkler ilişkisinden kaçır.

"*Sokakta Beş Kadın*" (1913) adlı eserinde de gördüğümüz gibi sanatçının figürlerinde incelik, boy, koyu dalgalı saçlar ve arılaştırılmış dar yüz, büyük burunlar dikkatle vurgulanmıştır. Suni ışık altında siyah, yeşil ve sarının ön plana çıktığı bu eserinde figürler fantastik kuşlar gibi resmedilmiş. Renk kullanımı çeşitlilik taşımasına karşılık, aynı rengin farklı tonlarıyla oluşturulan kompozisyon ve figürlerde görülen tek tiplilik kompozisyona bir ağırlık katmıştır. Resim alanını tamamen dolduran figürler, resmi vurgulu bir form içine almış; kadınların duruşu ve makyajı onları babalar gibi bir yapıya dönüştürmüştür. Bu beş kadının herbirinin çekiciliğinde ağır basmaktadır. (Resim 2.11)

1913'de Die Brücke'den koptuktan sonra Kirchner tek başına kaldı. Dayanmaya çalıştığı gerilim, varoluşcu bir bunalımı körükledi ve 1914'te gönüllü olarak askere yazıldı. Askerlik eğitimi sırasında ruhsal ve bedensel bir bunalım geçirdi. Van Gogh'un yazgısı sanki, insanlığa karşı duyduğu sevgiye sanatını tanık etmek isteyen ve insanlara yasak koymayan Kirchner'in üstünden geçiyordu. Dostları yarı felçli sanatçıyı 1917'de Davos'a götürdüler, orada yaşamaya bir süre daha göğüs gerebilecek kadar iyileşti ama 1938'de yaşamına son verdi.



Resim 2. 11 Ernst Ludwig Kirchner, Sokakta Beş Kadın, 1913, Tual üzerine Yağlıboya, 120x90cm. Wallraf- Richartz Museum, Cologne

2.2.1.2 Erich Heckel

Saksonya, Döbeln'de 1883'de doğdu ve Konstanz Gölü üzerindeki Hemmenhofen'de 1970'de öldü. Heckel ve Schimidt-Rottluff, 1901'de Chemnitz'de orta okuldayken arkadaş olmuş, birlikte çizmeye ve boyamaya başlamışlardı. 1904'te Heckel, mimari

eğitimi görmek üzere Dresden'e gitti, Kirchner ve Bleyl ile tanıştı. Birlikte Die Brücke grubunu kurdular. Aynı zamanda, kendini tümüyle resme adanmak için mimarlık çalışmalarını bıraktı.

1905'te Bleyl ve Kirchner aynı zamanda teknik okulu bıraktı. Hemen mimar Wilhelm Kreis'in ofisine girdi. 1907'ye kadar teknik ressam olarak çalıştı.

Grubun öteki üyeleri gibi, Heckel'in de temel bir resim eğitimi yoktu. Yaratma isteği, bu yıllarda resimden çok ağaç baskı üzerinde yoğunlaşmış, 1906'da sanatçının üslubu Alman Ekspresyonizmi ve Van Gogh etkileriyle şekillenmeye başlamıştı.

"Heckel kontrollü bir ekspresyonist idi. Erken resimlerinde psikolojik anlayış veya lirizm'in ısıltısı görüldü. Oldukça sıkı figürleri iç çelişki hissinden çok bir ifade formülü sunuyor. 1920'den sonra çok daha renkli resimler yapmaya başladı, özellikle romantik manzaralar." (Arnason, 1968, s.168)

Arkadaşlık ve sanatsal yöndeşlik konusunda çok kesin kavramları olan Heckel, bu grubun bağlayıcısıydı ve onların yöneticisi olarak pratik bir örgütleyici oldu. Heckel ve Schmidt-Rottluff, 1907'de Dangast'ta ilk seyahatlerini yapmaya karar verdiklerinde manzara çalışmaları daha önemli hale geldi ve sayıları arttı. Bu manzara resimlerinde Heckel, hala aynı şiddetli fırçavuruşlarına sahipti. Resimler tuvale kısa eğri fırçavuruşlarıyla kendiliğinden ve hızlıca yerleşiyordu. Baskın renkler, doymuş kırmızılar, yeşiller ve mavilerdi. Daha sonra Heckel, bu vahşiliğin, kontrolsüz renk fırtınalarının tehlikesini keşfetti. Bu içgüdüsel tarz, post empresyonizmle bir bağ teşkil ediyordu. Bu durum formu keşfetmeye yol açmamış sadece formu yıkmaya yol açmıştır.

1909 baharında Heckel, Roma üzerinden Verona'ya, Padua, Venedik ve Ravenna'ya gitti. O yazı, *Moritzburg* göllerinde geçirdi ve sonbaharda bir kez daha Dangast'a gitti. İtalya gezisi biçimlerine bir açıklık getirdi. Eğilmezlik, yalınlık ve yoğunlaşmış duyarlılığa varmak yolunda *Etrüsk Sanatı*'ndan özellikle etkilendi.

Bu yıllarda yaptığı resimlerinden biri "*Yatan Kadın*" (1909) (Resim 2.12); renkler parlak hale gelmiş ve İtalyan ışığının etkisi altında ışıkl, iki boyutlu bir çalışma. Sarı rengin ağırlıkta olduğu resimde bir oda içinde beyaz bir koltukta yatan çıplak bir kadın görülmekte. Odanın içinde kadının ruh haline gönderme yapan etrafta saçılmış

terlikler dağınıklık ve resmin genelinde uygulana biçimbozma dikkati çekmektedir. Resim, alışlagelmiş çıplak kadın çalışması dışında psikolojik bir etki taşır. Yalnızlık ve yabancılık duygusunu hissettirir.

"1910'da Die Brücke'nin özgün tekdüze üslubu, yine Heckel tarafından yetkinleştirildi. Keskin, açık dış çizgilerle betimlenmiş renk alanları, birbirlerinin içinden geçerek, tümüyle yoğun ve dingin düzenlemeler oluşturdular. Ancak Heckel'in yoğunluğu katı, yavan ve tuhaf bir biçimde sert kaldı." (Richard, 1991, s.59)



Resim 2. 12 Eric Heckel, Yatan Kadın, 1909, Tual üzerine Yağlıboya, 96x120 cm., Staatsgalerie Moderner Kunst. Münih

1911'de Heckel, Baltık'da Jawlensky'nin de çalışmakta olduğu Prerow'da resim yaptı. Aynı yılın sonbaharında arkadaşları gibi Berlin'e taşındı, burada Otto Müeller'in atölyesini devraldı. Bu değişiklik, onun sanat amaçlarında bir duraklamaya sebep olmadı. Kirchner gibi, kentin dinamizmi ile ilgilenmedi; bundan sonra o dönemin etkisinde olmayan eğilimlere yöneldi. İlgisini çeşitli doğa görünümüne, mevsimlerin birbirini izlemesine, ayrıca insanların arayışları, sevinçleri ve acılarındaki davranışlarına yöneltti. "Berlin'de Feininger ve Macke'yle tanışmıştır.

Bu, resimlerin de biçimsel yapısı daha sağlam ve tutarlı bir yapı kazandırır. 1912'de tanıştığı Marc, onu Delaunay'nin sanatıyla ilgilenmeye yöneltmiş ve bu dönem yapıtlarında kabaca çizilmiş köşeli uzuvlar, acılı bir anlatım ve çiğ jestlerle, insanlık anlayışı daha kötümser bir görünüme bürünmüştür. Vermek istediği ruhsal durumu, en iyi renklerle dile getirmiş, ateşli kırmızı, parlak sarı ve mavinin karşıtlıklarından yararlanmıştır." (İnankur,1997, s.773)

1913'te Die Brücke dağıldı. Heckel, aynı yıl Berlin'de iki ayrı sergide çalışmalarını sergilemek fırsatı buldu. İlki Fritz Gurlitt'deki, ikincisi Vlaminck'le katıldığı I.B. Neumann'teki sergidir. Resimlerinde nesneleri dingin bir denge içinde sıralama konusunda ilerleme gösterdi. Bundan sonra , bulgularını kübizmden sıyrarak köşeli, sanki birbirinden ayrılmışçasına parçalı bir yapıya dönüştürdü; bu da onun ışığı özgün bir biçimde betimlemesini sağladı. Yansımaları kristale benzeyen biçimlerde resmederek oluşturduğu "Gözle Görünür" atmosferin yardımıyla gökyüzü, yeryüzü, su ve insanı tek bir anlatım örgesinde birbirleriyle kaynaştırdı. (Dube, 1972, s. 61)

1914'de Heckel, gönüllü olarak askere gitti ve 1915'de yaralılara bakmak için Flanders'e atandı, 1918'de Berlin'e döndü. 1920'lerde Heckel'in üslubunda bir değişiklik görülür. Gerçi yine Almanya ve İtalya manzaraları yapmayı sürdürür ancak yapıtı, şimdi daha lirik ve klasik kalıplara bağlanmış, çalışmalarına erken dönemlerinde de az çok bulunan bir ritim kaygısı egemen olmuştur. Sanatını özenle ve emekle oluşturduğu konular çerçevesinde geliştirdi, resimlerinde kalıcı ve evrensel olanı betimlemeye çalıştı.

2.2.1.3 Karl Schmidt Rottluff

Chemnitz yakınında Rottluff'da 1884'te doğdu ve Berlin'de 1976'da öldü. Chemnitz'de orta okulunu bitirdikten sonra, Franz Marc gibi o da din eğitimi seçti; ama sonra, arkadaşı Heckel'i örnek alarak Dresden'de mimarlık eğitimine başladı. İkisi de şiire olduğu kadar resme karşı da ortak tutkuları olduğunu anlayarak birlikte çizmeye ve resim yapmaya başladılar. 1905'de Dresden'e gelerek Die Brücke kurucu grubuna katıldı.

1906'da Alsen'de Nolde'yi ziyaret ederek bağlantı kurdu. Gruba taş baskıyı tanıtan da odur. İçeriden dönük bir karaktere sahipti. Grubun stüdyosunu diğerlerinden daha az

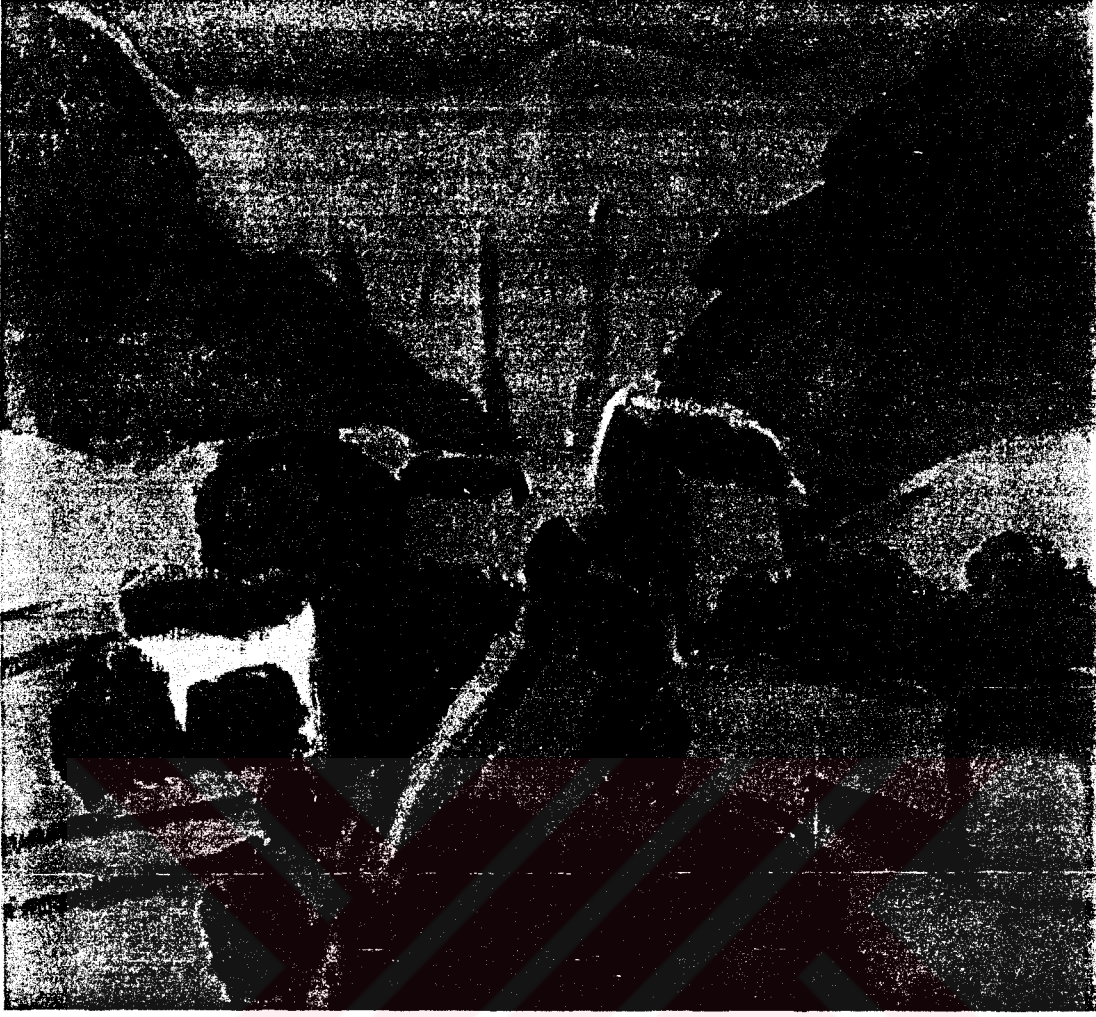
ziyaret ediyordu. Moritzburg seyahatine katılmadı. Dangast'e Kuzey Denizi kıyılarını ziyarete gitmeye tercih etti. 1912'ye kadar zamanının yarısını Dres'den ve Dangast arasında geçirdi. Çeşitli manzaralar, kum tepeleri ve dağınık balıkçı evleri ve çiftliklerine dikkatini yoğunlaştırdı.

Post-Empresyonist etkileri ve Van Gogh, Rottluff'a diğerleri gibi renklerin kullanımında özgürlük sağladı. Bir dönem manzaralar üzerine yoğunlaştı. 1911-1912 den önce figürler, Heckel ve Kirchner'e oranla daha az görüldü. (Dube, 1972, s.64)

1913'de Kirchner Die Brücke'nin günlüğüne "*Kuzey Denizi*"nin sert havası özellikle Schmidt-Rottluff'da anıtsal bir Empresyonizme baş eğdi' diye yazdı. Böylece, Schmidt-Rottluff'un resimlerinde bütünlüğü sağlamak için kullandığı büyük gücünü anlatan, kuvvetli fırça vuruş tekniğini tanımladı. Bununla birlikte, hala Van Gogh'dan esinlendiği aşırı davranışlar 1910'da geniş renk alanlarında olgunlaşan bir yapıya dönüştü ve bu renk alanları aynı zamanda daha büyük anıtsallık ve daha yalına indirgeme aracı olarak da kullanıldı. 1911'deki Norveç gezisi sonucunda yaptığı resimleri, bu anlamda doruk noktasını belirtirler. "*Norveç'ten Görünüm*" (1911) (Resim 2.13) adlı yapıtında sanatçı, kompozisyonu tuvalin merkezinde yoğunlaştırmıştır. Hafif kırmızı hatlar hızla yapılmış, büyük sessizlik ve ciddiyeti ifade eden renk bölgeleri arasında erimiştir. Doğa gözlemi onda, seçilen yeri yeniden bir yere koymaya imkan sağladı.

1911'de Rottluff, Dresden'den Berlin'e taşındı, yaşamının sonuna değin burada kaldı. Berlin'de çeşitli sanatsal dürtülerle karşılaştı, bunlar onu incelemeler yapmaya yöneltti. Yine de soyut sanatın vurgulu dışavurumuna ve kübist yöneme olan yaklaşımı birkaç resimle sınırlı kaldı. Uzayı ve oylumu kucaklayacak, ama kendi iki boyutlu üslubunu bozmayacak bir nesnenin çok daha kesin bir tanımını bulmak için figürleri ve ölü doğayı kullanmayı yeğledi.

1914'te savaş korkusunun etkisiyle yeni bir konuyu ele almaya başladı. Tipik olarak, iki kadın sessiz bir iletişim içinde denizde görülüyordu. 1915'te askerliğe başladı. Bu dönemde sadece tahta oyma yaptı. Bu oymalarda dinsel konuları işledi. Figürler resimlerinde ilk kez ruhsal bir baskının izlerini gösterir. Savaş onun, belirli olaylar yerine evrenselliği yansıtan temalarını etkilemedi. Yine de savaşın neden olduğu sarsıntılar artık gizlenemez olmuştu. Kendi yazdığına göre "bu dünya ile öte dünya



Resim 2. 13 Karl Schmidh-Rottluff, Norveç'ten Görünüm, 1911, Tual üzerine Yağlıboya, 87x97,5cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih

arasındaki gerilimi" giderek daha çok duymaya başladı. 1918'den sonra konuyu nesnel varlığa katarak gerçeği canlandırmaya adanmıştı.

2.2.1.4 Otto Müller

Liebau, Silezya'da 1874'de doğdu ve 1930'da Breslau'da öldü. 1908'den beri Berlin'de yaşıyordu. 1910'da Berlin Sezession'da reddedilen genç sanatçılardan biriydi. Bu sergide Die Brücke grubunu tanıdı ve gruba katıldı. Die Brücke'yi kuran diğer sanatçılara oranla daha yaşlı idi. Anne tarafından çingene kanı taşıyordu. Çingenelerin hayatı ile ilgilenmesi ve resimlerindeki sarı ve yeşil uyumu, onu figürlü peyzajlara sürüklemişti. Alman Ekspresyonistlerin içinde doğaya ve doğa atmosferi içinde insan ve insan topluluklarını başarılı bir biçimsel kompozisyon anlayışı ile senteze ulaştıran başarılı bir ekspresyonist.

Otuz altı yaşında Brücke'ye katıldı. Dört yıl taşbaskı çıraklığından sonra Dresden Akademisi'nde 1894'e kadar kaldı. Akrabası olan yazar Gerhard Hauptmann ile 1896 ve 1897 de İtalya ve İsviçre'ye seyahate gitti. 1898'de Münih'e giderek Stuck'un sınıfına katıldı. Kısa bir süre burada kaldı. Dresden'e döndüğünde Marie Hauptmann onu bir stüdyoya yerleştirdi.

1908'de Berlin'e taşınincaya kadar Müller, Dresden'in güney doğusunda Riesengebirge'de küçük dağ köylerine gitti. Dresden çevresindeki bölgede ve Bohemya'da resim yaptı. Bu yıllara ait resimleri kalmamıştır; çünkü kendi eserlerini yok etmiştir.

"Güçlü bir dürtü aldığı Böcklin'in yapıtları ona doğadaki efsanevi öğelere ve renk alanlarından düzenleme olanaklarına ilişkin önemli kavramlar verdi. Öte yandan anlatımlarına zıt ve katışıksız renklerin yoğunlaştırılmasına borçlu olan örneklerden de etkilenmedi. Rengi kullanma yöntemi daha çok dinginliği amaçlıyor, nesnenin bütünlüğünü sağlıyordu." (Richard, 1991, s.90)

Sanatçı, Pechtein ve Nolde'nin Güney denizlerinde aradığı daha yetkin bir dünyayı, onlardan evvel öğrenmişti. Müller kendi Tahiti'sini kanında taşıyordu. Onun mat tutkal renkleri olan kükürt sarısı, saz yeşili, gri, siyah ve tuğla kırmızıları, çingenelerin hayatını ve tiplerini resimlemede isabetli olmuştu. Hatta 1924-1925 yıllarını Macaristan'da çingeneler arasında geçirmişti. Onun ağaçlar içinde yahut sazlık manzaralar arasındaki çocuk çehreli çıplak kızları, Dresden Akademisi'ndeki Profesörlüğü sırasında gene orada öğretim üyesi olan Ludwig Hoffmann'ın idealist Jugenstil üslubundaki resimlerini anımsatırlar.

Onu çağdaşlarına bağlayan şey yalın ve doğal bir yaşam biçimine duyduğu özlemidi: "Girişiminin başlıca amacı; doğa görünümüne ve insanlara olan duygularımı alabildiğince yalına indirgeyerek dışavurmaktır." 1910'da Die Brücke ressamlarıyla karşılaştığında Müeller'in yapıtlarında çoktan saptanmış olan ana konu, insan ve doğa arasındaki uygunluğu betimlemektir.

1910'da iki boyutlu çıplak resimlerinde düşüncelerini geliştirdi. Konturlar hala yer almaktaydı. Yeni arkadaşlarının etkisi altında -Müeller Kirchner'le 1911 de Bohemia'ya gitmişti- taslakları daha köşeli ve gergin , yüzeysel yerleştirme ise daha belirgin oldu. (Dube, 1972, s.90)

Doğa içinde çıplak insan motifini bulması onun çalışmaları için etkileyici oldu. İnsan figürlerinde her ne kadar doğadaki saf ve yalın bitkisel formlarla, görsel bağlantılar kursa da; figürlere, doğanın anlık doğal biçim örgüsüne karşın daha biçimsel strüktüre sahip, geometrik yalınlıkta bir konstrüksiyon kurmuştur. Otto Müller'in özellikle "nü" tarzındaki kadın figürlerinde kullandığı, yalın, sade kontur ve akıcı nitelikteki, çizgisel kontur örgüsü, kadın figürlerindeki biçimsel ifadenin çarpıcı olması ve doğanın yalın bitkisel motifleriyle, uyum sağlaması, sanatçının büyük bir başarısıdır. Diğer Brücke ressamlarının aksine Müller'in resmi hayatı boyunca çok az değişmiştir.

"Kamışlar Arasında İki Çıplak" (yaklaşık 1922) adlı eserinde de görüldüğü gibi figürleri temel bir tipe indirgenmişti; bir çırpıda çizilmiş fizyonomileri karikatüre yaklaşan düz siyah saçları ve köşeli vücutları olan, uzun bacaklı büyüme çağındaki kızlar veya genç kadınlar. Kendine özgü renkleri de çok az çeşitlilik gösterir; hafifçe pembe ile renklendirilmiş koyu sarıdan türetilmiş ten rengi tonları, mavi ve yeşil yapraklar yorulmaksızın tekrarladığı uyum. Bu resimdeki yerli iki genç kız doğa içinde yaşlarına has coşkularıyla doğallığı yansıtırlar. Sanatçı uyguladığı yalınlaştırma biçimleriyle bu doğallığı daha da vurgular. (Resim 2.14) Bu doğa-insan ilişkili çalışmalarını 1920'lerde katışıksız doğa görünümleri, birkaç portre ve çingene resimleri izledi. Üslubunda ilgi çekici hiçbir değişme olmaksızın, Müeller yalnız kendini doyuracak bir biçimde, bu konuları yineleyerek işlemeyi sürdürdü. Aradığı yalınlığı, doğa ve insan figürünü bazen tek bazen her ikisini bir arada kaynaştırarak kurdu.

1927'de az sayıda renkli baskı ve ağaç baskı da yapan sanatçının, 1919'da Breslau Akademisi'nde başladığı öğretmenliği ölümüne değin sürmüştür.



Resim 2. 14 Otta Müller, Kamışlar Arasında İki Kadın, yaklaşık 1922, Tempera resim 141x110 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih

2.2.1.5 Max Pechstein

Zwickau, 1881'de doğdu ve Berlin, 1955'de öldü. Çok yönlü bir sanatçıydı. Zwickau'da bir iç mimarın yanında dört yıl süren çıraklık döneminden sonra 1900'de Dresden'e taşındı. El sanatları okulunda düzenlenen yıllık yarışmaya katıldı. 1902'de

altı ödölün beşini kazandı. Kendisine okulda öğretmenlik önerildi, fakat Akademiye gitmeye karar verdi. 1906 yılına kadar Akademide öğrenimine devam etti.

1906'da Brücke grubuna katıldığında yirmi beş yaşındaydı aynı yıl Saksonya'da devlet ödölünü kazandı. 1907'de İtalya'ya geziye çıktı ve 1908'de altı ay kaldığı Paris'e geldi. Geriye dönüşünden kısa zaman sonra Berlin'e yerleşti. Buradaki *Yeni Sezession*'un kurucularından biri oldu. Paris gezisi 1911 ve 1912'de Pechstein'in resimlerinde doğrudan doğruya etkisi olan Matisse'in yapıtları konusunda bilgi edinmesine neden oldu. Die Brücke ile yakınlığı bir yıl sürdü. Çalışarak arkadaşlarının gelişmelerine yetişmek zorunda kalmadan, onların buluşlarını beceriyle uyguladı. Die Brücke grubunun oldukça eklektik bir üyesiydi. Dikkate değer resimlerinde bir sitilden diğer bir stile gidiş sezilir.

Pechstein derin bir etkisi olmaksızın fikirlerini kabul ettirdi. Yaşamına ait veya sanatsal tutkuları ve teorilerle ilgili herhangi bir cümlesi yoktu. Cesur renkler ve geniş planları kararlılık içinde uyguladı. Yapısal mesele onda sıkı ve orjinal çevre içinde ifadesini buldu. Yapıyı vurgulamak için geniş alanlarda yan yana getirdiği hafif ve çarpıcı renkler, güçlü ve ilkel bir yaradılışın dışavurumuydular. Pechstein, renkliliği yoğunlaştırdı fakat simgeciliğe ve mitolojiye uzaktı. (Dube, 1972, s.85)

En iyi resimlerini Kirchner ve Heckel ile Moritzburg Göllerinde üretti, sonra Heckel ile Dangast'da Rottluff'a gitti. Sonraki çalışmaları kum tepelikleri arasında denize girenleri gösteren sayısız resmi içerir. Bunları 1909'dan itibaren her yaz kaldığı Baltık kıyısındaki Nidden'de yaratmıştır.

Berlin Sezession daki sergide Brücke'nin ilk üyesiydi. 1910'da Berlin'deki *Yeni Sezession Derneği*'nin başkanlığını da yaptı. 1912'de eski Sezession'a döndüğünde Die Brücke'den çıkarıldı. Brücke döneminde çıplak figürlerle manzara resimleri üretti. Pechstein egzotik ülkelere olan ilgisinden ötürü, 1914 nisanın da satıcı Gurlitt, Palau Pasifik adalarına onun için seyahat ayarladı. Burada, uzak bir köy olan Nidde'de ve 1913'de Cenova yakınlarındaki bir balıkçı köyünde aradığı doğa ve insan arasındaki uyumu buldu. Fovizm'i çağrıştıran son derece canlı resimler yapmıştır. Bu adada ki tasasız yaşantısı kötü sonuçlandı. Savaşın patlamasıyla Pechstein Japonlar tarafından tutuklandı. Sonunda 1915'te Almanya'ya dönmeyi başardı. Pasifik deneyimleri sanat yaşamında uzun süre etkisini korudu.

Pasifik deneyimlerinin etkisinde bir örnek olan *Ormanda* (1919) adlı yapıtında yalın bir kompozisyon ve yer yer koyulaşan renkler kendini gösterir. Resimlerde kontur da çarpıcıdır. Genel olarak Die Brücke sanatçılarını derinden etkilemiş olan bozulmamış doğa köşeleri ve buralarda yaşayan insanların yalınlığı dışavurum için seçilen içsel değerleri taşıyan anlatım ile özdeşleşmiştir. (Resim 2.15).

Pechtein, kendini ve çalışmalarını yüksek bir değere oturtmadı. Hırslarını ve potansiyelini biliyordu. Sanat onun için mutluluk getiren bir olguydu.



Resim 2.15 Max Pechstein, *Ormanda*, 1919, Tual üzerine Yağlıboya, 120x 90 cm. Özel Koleksiyon

2.2.2 Der Blaue Reiter

Münih'deki öncü sanatçılar bir grup oluşturmakta oldukça geç kaldılar. 1909'da '*Yeni Münih Sanatçılar Birliği*' adı altında bir grup kuruldu.

Grubun kurulduğu Münih, 1890'danberi Avrupa'nın aktif merkezlerinden biriydi. Doğu ile Batı arasında bir kavşak noktası olan etkinliklerin ve kaynaşmaların kenti olarak Münih, Almanya'nın yönetim başkentinden daha fazla önemliydi. "Gerçekten de Münih olağanüstü canlılıkta bir kaynaşmanın yaşandığı bir kavşak noktasıydı; nitekim buradan 20. yüzyılın en zengin ama en az tanınan akımlarından biri olan Alman Ekspresyonizm'i çıktı. Özellikle Saksonya'nın sanayi havzasında doğan Die Brücke'ye karşıt olarak Münih sanat çevreleri kendi farkını, kendi karmaşıklığını ortaya koydu. Ayrıca Münih'li sanatçılar, özellikle Fransızlar olmak üzere Picasso, Braque, Vlaminck, Rouault, Le Fauconnier, Van Dongen gibi yabancı sanatçıları da çağırmaktan geri kalmadılar. Böylece Münih kenti, Dresden, Moskova ve Paris'ten gelen sanatçıların buluşma yeri oldu." (Cabane, 1997, s.232)

Yeni Sanatçılar Derneği'nin amacı uluslararası olmaktı. Bunları güdüleyen güç, Paris'deki gelişime hemen ayak uyduran Ruslar'dan geliyordu. 1906'da Kandinsky yapıtlarını Sonbahar Salonu'nda sergilemiş, ve o yıl Paris'de kaldığı sırada bu serginin Jürisinin üyesi olmuştu. Jawlensky 1905'de Sonbahar Salonu'nda Fov'lar ile birlikte on resmini sergilemiş ve 1907'de atölyesinde çalışacağı Matisse ile tanışmıştı. 1896'da Kandinsky, Jawlensky, Werefkin Rusya'dan coşkulu bir yenilik arzusu ile gelmişlerdi. Bu topluluğun anlayışının temelinde mistisizm ve Rus halk sanatının folklorik özellikleri yatıyordu. 1909'da Yeni Münih Sanatçılar Derneği Kandinsky ve Jawlensky tarafından kuruldu. Marianne Werefkin, Gabriele Munter, Alfred Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh, derneğe davet edildiler. Daha sonra 1909 yılı sona ermeden onlara Paul Baum, Karl Hofer Vladimir Bechtejeff, Erma Bossi, Moissei Kogan ve dansçı Alexander Sacharoff birliğe katıldılar. Alfred Kubin sergilerde misafir olarak yer aldı Bu yeni topluluğun üyeleri Die Brücke'nin anlayışını farklı bir biçimde sürdürdüler ve hareketin bütününe Ekspresyonizm dediler.

Kurucu üyeler programlarında açıkladıkları gibi başka yerlerde edinilmiş deneyleri temel olarak kabul edebiliyorlardı: "Biz sanatçının dış dünyadan, doğadan aldığı izlenimlerden ayrı olarak kendi iç dünyasından sürekli olarak deneyler topladığı

düşüncesinden yola çıkıyoruz. Tüm bu deneylerin karşılıklı yorumlanmasını dışavuran, varoluşu belirgin olarak ortaya çıkartmak için herhangi ikincil birşeyden arındırılmış sanatsal biçimleri aramak, kısaca sanatsal bireşime ulaşmak bizce, bugünlerde gittikçe daha çok sanatçıyı birleştiren bir bayrak olmaktadır".

Yeni Münih Sanatçılar Derneği, 1909 ve 1910'da iki sergi düzenlediler. Bu sergilerden ilki Münih'te *Galeri Thannhauser*'de Aralık 1909'da açıldı. Sergi pek çok Alman şehrini dolaştı. İkinci sergide yine *Galeri Thannhauser*'de Eylül 1910'da açıldı. Katılımcılar sergiye Braque, Picasso, Roualt, Derain Vlaminc, Van Dongen ve David kardeşleri Vladimir Burljuk, Alexander Mogilewsky çağırdı. İkinci sergi ilki gibi Almanya turunda oldukça büyük ün sağladı. En azından iki genç sanatçının Münih'te bu gruba katılmasını sağladı August Macke ve Franz Marc. Bu grup Blaue Reiter'in öncelleriydi. Kandinsky ve Marc 1910 yılının sonunda ilk kez Marc'ın Yeni Münih Sanatçılar Derneği'nin ikinci sergisi için yazdığı, pozitif görüşleri yayınlamasından sonra karşılaşmışlardı. 1910'daki sergide uluslararası görünüş iyice belirgindi: Le Fauconnier, Burliuk kardeşler, Kandinsky ve Redon serginin kataloğuna önsözler yazdılar.

Bu sanatçıların yapıtlarında dinamik düz renkler, çizgisel ritimler görülür. Stilize etmek ve bir objeyi yüceltmek isteği vardır. 1910'lara doğru bu tekniklerin, dekoratif hafif renklerle düz boyanmış gölgeler olarak değiştiği görülür.

1911'de dernekte çatlaklar belirdi ve aynı yılın Aralık ayında gruptan ayrılan Kandinsky ve Marc bir almanak planladılar ve bunu yayınladılar. 1911 ve 1912 'de düzenlenen sergilerdeki sanat eserlerindeki formlarıyla teorilerini gösterdiler. İlk sergiye Kandinsky, Marc ve Münter de katıldı. Bu, çok çabuk ve oldukça rastgele toplanmış sergide özellikle Rousseau, Delaunay, Campendonk, Macke, Burlik kardeşler ve sergiyi düzenleyenlerin yapıtları yer alıyordu. 1912'de sergi Berlin'de o arada Klee, Kubin ve Jawlensky'nin de yapıtlarıyla zenginleştirilmiş olarak Herwarth Walden tarafından ilk Der Sturm sergisi olarak açıldı. İkinci ve sonuncu sergi ise Der Blaue Reiter adıyla 1912 Mart'ında bunu izledi.

Der Blaue Reiter sanatçıları da Die Brücke sanatçıları gibi Jugendstil ve Fovizm'den etkilenmişlerdi. Die Brücke topluluğu resmi, sosyal bir mesaj olarak anlatıyor; Der Blaue Reiter sanatçısı ise, resmi doğa ve evrenle bütünleştirip müzik ve şiirin

anlatımı olarak görüyordu. Die Brücke sanatçıları figüratif bir dil benimsemişler; Der Blaue Reiter sanatçıları soyut anlatımı yeğlemişlerdir.

19. yüzyılda yeni bir dönem başlamıştı. Sanat edebiyat ve hatta pozitif bilimler bu yeni döneme yönelişin çeşitli aşamalarında bulunmaktaydılar. Düşünsel uyanışın yeniden kazanılması yönündeki eğilimler kaçınılmazdı. Bu yöneliş sanat olaylarıyla doğrudan ilgiliydi. Hem sanatlarıyla hem düşünsel boyutta yaklaşımlarıyla bu olayları yansıtmak Der Blaue Reiter topluluğunun birinci amacıydı. Ölü değil, canlı olanı istiyorlardı. İkinci amaç ise ellerindeki bütün olanakları kullanarak hilekarlığın kofluğunu göstermeye çalışmaktı.

Der Blaue Reiter Kandinsky ile Marc'ın 1912'de yayınladıkları, genellikle plastik sanatlarla, fakat aynı zamanda müzikle ilgili, yazı ve resimleri içeren bir yillığa verdikleri addı. (Bu sanatçılar ikinci bir sayı çıkarmayı tasarladysalar da, savaş yüzünden bunu gerçekleştiremediler.) Yıllığın ismini Kandinsky ve Marc birlikte düşünmüşlerdi. Mavi'yi seven ikili, bunu Marc'ın at sevgisiyle de birleştirince böyle bir isim buldular. Kandinsky'nin bu isme uygun düşen bir de çalışması bulunuyordu. Bu küçük boyutlu resim tekrar adlandırıldı ve ortaya *Mavi Binici* (1903) ismi çıktı. (Resim 2. 16)

Bu yıllık, aynı zamanda Goethe'nin bir sözünü ilke olarak benimsiyordu: Goethe 1807'de resim sanatının, müziğe destek olan herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kuramdan yoksun olduğunu söylemişti. Bu ilke yılğın genel eğilimini yansıtıyordu. (Lynton,1991, s..45)

Bu topluluk, rengin sembolik ve psikolojik bir işlevi olduğunu savunuyordu. Kandinsky ve Klee bilinç altının dürtüleriyle resimler yapmışlardır. Resimde renk ve çizgi gibi elemanlar müziğın tonu olarak kullanılmışlardır. Onlara göre renk ve çizgi bağımsız elamanlardı. Kandinsky bir resmin düzenlenmiş renklerden oluştuğunu belirterek, bu oluşumdaki renk düzeninin yanısıra, bu düzenin ortaya koyduğı birtakım biçimleri ve bunların değişimlerini de anlatmak istiyordu. Dik çizgiler beyazın, yataylar siyahın, canlı renkler de keskin biçimlerin karşılığıydı. Yumuşak tatlı renkler ise yuvarlak formlara karşılık geliyordu. Kandinsky'nin resimlerinde görülen yumuşak tatlı renkler, sıcak ve soğuk köşeler, birden tuvale girip yüzeyde takılı kalan çizgiler onun dinlediğı müziğın ritmiyle belirleniyordu. Müziğın etkisi



Resim 2. 16 Wassily Kandinsky, Mavi Binici, 1903, Tual üzerine Yağlıboya, 52x54cm. E.G. Bührle Collection, Zürich

renk tonları, renk seçimi ve çeşitli yönere uzanan çizgilerle dile getiriliyordu. Kısaca müziği görünür kılıp, resmini yapıyorlardı.

"Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme '*ruhsal doğaçtan yaratma*' demiştir. Bundan böyle resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur." (Richard, 1991, s.34)

Fransa'da Delaunay da benzer sonuçlara varmıştı. Birinci Dünya Savaşı bu gelişime son verdi. Kandinsky Rusya'ya döndü, Jawlensky İsviçre'ye sığındı. Macke ve Marc Fransa'da öldüler.

2.2.2.1 Der Blaue Reiter Almanağı

Büyük bir çağ başlıyor, başladı bile: düşünsel '*uyanış*', ' kaybolmuş denge'nin yeniden kazanılması yönündeki eğilim, düşünsel filizlenmelerin kaçınılmaz zorunluluğu, ilk çiçeklerin açılışı çağı.

İnsanlığın şimdiye kadar görüp geçirdiği en büyük çağlardan birinin, Büyük Düşünsel Çağ'ın kapısında durmaktayız.

Düşünsel ortamın, içindeki düşün tohumunun boy vermesi için gereken besini sağlayacak ve hatta şimdiden sağlamakta olan '*yeni*' unsurları, sözümona en yoğun gelişmenin, maddi alandaki '*büyük zafer*'in yaşandığı ve yakın yıllarda kapatmış olduğumuz 19. yüzyılda belli belirsiz oluşmaya başlamıştı.

Sanat, edebiyat ve hatta '*pozitif*' bilimler bu '*yeni*' çağa yönelişin çeşitli aşamalarında bulunuyorlar. Ama hepsi onun egemenliği altındalar.

Gerçek bu yönelişle doğrudan ilintisi olan sanat olaylarını, gerekse düşünsel yaşamın başka alanlarında yer alan ve bu olayların aydınlatmada gerekli olan olguları yansıtmak en büyük amacımızdır.

Okur böylece sayılarımızda, dıştan birbirine yabancı gibi görünseler de, sözünü ettiğimiz bağlam bakımından içsel bir akrabalık ilişkisi içinde olan yapıtlar bulacaktır. Bizim ilgimizi çeken, bizim sözünü ettiğimiz yapıt belirli, kabul edilmiş, Ortodoks bir dış biçime sahip (ve çokluk sadece böyle bir biçim olarak varolan) yapıt değil, *Büyük Yöneliş*'le ilintili bir iç yaşamı olan yapıttır. Böyle olması da doğaldır, çünkü biz ölü değil, canlı olanı istiyoruz. Nasıl canlı sesin yankısı sadece, belirli hiçbir iç zorunluluğun yaratmadığı, boş bir biçemse, her dönemde görüldüğü gibi gelecekte de, böyle içsel bir zorunluluktan kaynaklanan yapıtların boş yankıları bol bol ortaya çıkacaktır. Bunlar kof, başıboş yalanlar olarak düşünsel havayı zehirler, sallantıdaki beyinleri yanlış yollara sürükler. Hileleriyle düşünceyi yaşama değil, ölüme götürürler. Bizse, elimizdeki bütün olanakları kullanarak bu hilekarlığın kofluğunu göstermeye çalışacağız. Bu da ikinci amacımız.

Sanat sorunlarında ilk başta sanatçının kendisinin de söz sahibi olması doğaldır. Bu yüzden sayılarımıza katkıda bulunanlar çoğunlukla sanatçılar olacak, böylece daha

önce susup saklamak zorunda kaldıkları her şeyi serbestçe söyleme fırsatına kavuşacaklardır. İşte bunun için, içten içe bizim amaçlarımızı paylaşan sanatçıları bize kardeşçe seslenmeye çağırıyoruz. Biz bu geniş kapsamlı çağırımı yaparken bizimle olan ilişkide resmîyetin kendiliğinden kalkacağına inanıyoruz.

Sanatçının sonuçta kendileri için çalıştığı ve sanatçı olmayanlar ya da izlerçevre gibi adlar altında kendilerine pek ender olarak söz düşen insanların düşüncelerini ve sanat duyumlarını dile getirmeleri de aynı şekilde doğaldır. Bunun için o yönden gelecek her ciddi ifadeye yer vermeye hazırız. Gönderilen kısa ve serbest yazılar da 'sesler' sütununda yayımlanacaktır.

Sanatın bugünkü durumunda, sanatçıyla izlerçevre arasındaki bağlantı ögesini de gözden ırak tutamayız. Bu, içindeki hastalıklarıyla birlikte, eleştiridir. Sanatın ciddi yorumcuları arasına, günlük gazetelerin gelişmesiyle, izlerçevreye doğru uzanan bir köprü yerine boş laflarıyla onun önünde yükselen bir duvar oluşturan bir sürü değersiz unsur kalmıştır. Yalnız sanatçıya değil izlerçevreye de, bugünkü eleştirinin çarpık suratını güçlü bir ışık altında görme fırsatını verebilmek için bu zavallı ve zararlı etkinliğe de belli bir sütun ayıracağız.

Yapıtların hangi saatte geleceği hiç belli olmadığı ve canlı olaylar insanların siparişi üzerine vuku bulmayacağı için sayılarımız belli bir süreye bağlı olarak değil, serbestçe, önemli şeyler biriktikçe çıkacaktır.

Herhalde, uluslararasılık ilkesinin bizim için mümkün tek ilke olduğunu ayrıca vurgulamaya ihtiyaç olmasa gerek. Ama günümüzde şunun da belirtilmesi gerekiyor: kendi başına bir halk bütününün yaratıcılarından sadece biridir ve bütünün ta kendisi olarak asla görülemez. Ulusal olan da, aynı kişisel olan gibi, her büyük yapıta kendiliğinden yansır. Ama sonuçta bu yansıma da yan nitelikte bir renktir. Bütüncül yapıt, ki adına sanat diyoruz, sınırlar ve halklar tanımaz, insanlığı tanır. (Kandinsky ve Marc, 1997, s. 234-235)

2.2.2.2 Wassily Kandinsky

Moskova'da 1866'da doğdu ve 1944'te Neuilly sur Seine'de öldü. Moskova Üniversitesi'nde hukuk ve ekonomi eğitimi aldı. 1889'da bilimsel bir araştırma için gittiği Vologda ilinde Rus halk sanatına büyük ilgi duyması, 1895'de Moskova'da

açılan Fransız izlenimcileri sergisinde gördüğü Monet'in "*Saman Yığınları*" tablosuyla paletin gücünü anlaması ve gene Moskova'da dinlediği Wagner'in "*Lohengrin Operası*"nın düşündürdüğü renkler, yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Öğrenciyken de bir yandan resim yaparken, öte yandan sanatla yakından ilgilenmişti. Otuz yaşında, resim yapmayı profesyonel bir avukat olmaya tercih etti. 1896'da Münih'e gitti, burada şehre yerleşen Art Nouveau atmosferiyle karşılaştı.

19. yüzyılın sonlarında Münih sanat eğitimi için en önemli yerlerden biriydi ve özellikle Kuzey Avrupalı genç sanatçıları çekiyordu. Aynı zamanda bu kent Art Nouveau'nun da merkeziydi. 1895'de *Jugend* (gençlik) ve *Simplicissimus* (yalınlık) gazeteleri kurulmuştu. Herman Obrist, Henry van de Velde, August Endell ve Adolf Hoelzel "hiçbir şeyi anlatmayan, hiçbirşeyi betimlemeyen, bize hiçbirşeyi anımsatmayan" bir sanatın temellerini hazırlıyorlardı.

Münih'te Kandinsky, Anton Azbe'nin sanat okuluna gitti. Burada Jawlensky ile tanıştı. Azbe'yle iki yıl çalıştı. 1900'de Akademi'ye geçti ve Stücker'in öğrencisi oldu. Paul Klee'de aynı tarihlerde burada çalışıyordu. Henüz birbirlerini tanımıyorlardı.

1902-1904 arasında başkanlığını da yaptığı *Phalanx* sanat grubunun kolejinde öğretmen olduğunda Akademi'yi daha yeni bitirmişti. *Phalanx* grubu sergiler düzenliyordu. Bu sergilerden biri Fransız Neo-Empresyonistlerin sergisi idi ve bunu izleyen yıllarda Art Nouveau ve Neo Empresyonizm onun sanatının başlangıç noktası oldu. Kandinsky noktacı üslupta doğa görünüşleri, tarih ve folklordan arınmış, peri masalları gibi bol figürlü resimler yaptı. Aynı zamanda, tahta kalıpla basılmış Art Nouveau desen ve resimleriyle yakından ilgilendi.

Sanatçı pek çok gezilere çıktı: 1903'de Venice'e 1904-1905 arası dört ay Tunus'da, 1905 yazında Dresden'de, Rapallo'da 1905-1906 arası dört ay, Sévres'de Haziran 1906'dan Haziran 1907 kadar, Berlin'de Eylül 1907'den Nisan 1908'e kadar. Pek çok Avrupa sergilerinde başarıyla eserlerini sergiledi. 1904'de Salon d'Automne'un seçici kurulunda yer aldı. Ayrıca 1906'da Dresden'de Die Brücke'nin ikinci sergisine katıldı.

Münih'e döndüğünde Kandinsky 1908 yazını Murnau'da harcadı. Burada Gabriele Münter bir ev satın aldı ve takip eden yılda Jawlensky ve Werefkin onlara katıldı. Sayısız etkilenmeleri, Cezanne, Matisse, ve Picasso etkilerini özümsemişti. Rengin

katışıksız gücü birçok doğa görünümü resminde kendini gösterdi. Bavyera halk sanatını ve Rus folkloruna ilişkin anıları canlanan Kandinsky bu dönem yaptığı manzaralar ve efsanevi sahnelerde konu önemini yitirmiş, biçimler yalınlaşarak koyu çizgilerle sınırlanmıştır. Acele ile yapılan yamalarından, kısa fırça vuruşlarından kırmızı, mavi, yeşil ve sarı alanlar ortaya çıktı. Bu renk alanları karşıtlıklar yarattılar ve ana konunun betimlenmesinde sınırlı bir ölçüde yararlı oldular. Kandinsky, dış gerçek ve sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki bir bileşimi arayan yoldaydı. (Richard, 1991, s.64)

1909'da Münih Yeni Sanatçılar Birliğinin kurucu üyeleri arasındaydı. Bu sıralarda konusu olmayan resimler ve objektif olmayan resim görüşleri yeşeriyordu. 1910'da "*Sanatta Tinsellik Üzerine*" adlı yapıtı üzerinde çalışıyordu. "Resimlerine yine bir konu ile başlıyordu; ama artık doğal biçimler bir ritm işlemine boyun eğiyor, bunların işlevleri yalnızca resim yapısını kurmak oluyordu. Bu resimleri artık sonuçta uyumsuz ve gereksiz olan nesnenin çözümlenmesi koşullarında anlamaya çalışmak gereksizdi. Bu gelişmeleri yalnızca Jawlensky ve Marc'ın izleme gücü olduğundan, *Yeni Sanatçılar Derneği*'nde bir çözülme başladı. Kandinsky ve Marc ötekilerden ayrılarak 1911 ve 1912'de Der Blaue Reiter sergilerini düzenlediler." (Richard, 1991, s.65) Tarihsel sergi Thannhauser Galeri'de Münih'te Aralık 1911 ve Ocak 1912'de açıldı. Sergi Kandinsky, Marc, Macke, Campendok, Münter, besteci Arnold Schönberg ve iki Fransız, Henri Rousseau ve Robert Delaunay ve diğerlerinden oluşuyordu.

Münih'teki sergiler boyunca ve düzenli gezileriyle neo-empresyonistlerin, sembolistlerin, fovların ve kübistlerin devrimci yeni buluşlarını öğrendi. Erken resimlerinde Kandinsky, Empresyonizm'in çeşitli aşamalarını ve Art Nouveau dekorasyonu yansıttı. Fakat hepsi renkçi bir anlayışla karakterize edilmişti. Mitoloji ve Rus folklorü erken dönem ilgi alanlarıydı.

1909'dan sonra Kandinsky doğa resimleri yaptı. Figürsüz sayılabilecek bu resimler yine de doğanın şifre haline getirilmiş objelerini içeriyordu. Renkler ifadeci bir bileşimden ayrılıp, göze çarpan bir hal alırken ilk kez 1910'da soyut resme dönüşür. Henüz objenin kaybolmadığı resimlerinden biri "*Murnau'da Kilise*" (1910) (Resim 2.17) Geniş renk alanları yer yer birbirine kaynaşmaktadır. Objeler dikkatli

bakıldığında ve resmin ismi ipucu olduğu için seçilmektedir. Yine de renge tanınan özgürlük resimde kendini hissettirir.



Resim 2. 17 Wassily Kandinsky, Murnau'da Kilise, 1910, Eskiz, 64x50.2cm. Stadtsche Galerie, Münih

"Der Blaue'nun fikir adamı ve teorisyeni Wasilly Kandinsky'dir. Sanatçı sanatta formun önemli olmadığını, duyguların ifadesine öncelik tanımak gerektiğini, doğanın insanı değerlendirmek için değiştirebileceğini resim sanatının ilkeleri olarak saptamıştır." (Kıray, 1993, s. 279)

1 Ocak 1911'de Münih'te verilen bir konserde ilk kez Arnold Schönberg'in atonal besteleri seslendirilmişti. Kandinsky ve Marc bu konsere birlikte gitmişlerdi. Bu müziğin Kandinsky'nin resimleriyle benzerliği Marc'ın dikkatini çekiyor; "Tonalitenin büsbütün ortadan kalktığı bir müzik düşünebilir misin? diye soruyor. Macke'ye yazdığı bir mektupta konser izlenimlerini anlatıyor. " Bu müziği dinlerken hep Kandinsky'nin büyük kompozisyonlarını düşündüm, onlarda da tonaliteye yer yoktur. Ve yine Kandinsky'nin sıçrayan lekelerini düşündüm, tıpkı beyaz tuvalle ayrılan renk lekeleri gibi her sesin kendi başına bir ağırlığı olduğu bu müziği dinlerken." Kandinsky de bu müziğin ardındaki düşüncelerin kendi düşünceleriyle benzerliğinden çok etkilenmiş ve konserin hemen ardından, Schönberg'le gelecekteki dostluklarını ve konudaki yazışmalarını başlatacak olan ilk mektubunu yazmıştı. "Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirlerinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarını ben de resimde bulmaya çalışıyorum. Günümüzde resimde yeni armoniyi konstrüktif yolda arama eğilimi var. Ritim, hemen hemen hep geometri biçimleri üzerine kuruluyor... Ben yeni armoninin geometri yoluyla değil, tersine geometriye karşıt, mantığa karşıt bir yoldan bulunacağına inanıyorum. Bu yol müzikte olduğu gibi, resimde de dissonansların yolu. Bugünün dissonansları yarının konsonansları olacak." (İpşiroğlu, 1995, s.49)

"Saptanabilir hiçbir nesne betimlemeyen tabloya ilk ulaştığı sanılan ressam o yıllarda Kandinsky'dir. Pek çok Alman meslektaş gibi o da, gelişmenin ve bilimin değerine inanmayan ve katıksız '*ruhsallık*' bir sanat aracılığıyla yenilenmiş bir dünya özleyen bir gizemciydi. Tutkulu, ama kimi yerlerinde de karanlık olan *Sanatta Zihinsellik Üzerine* adlı kitabında katıksız rengin ruhsal etkilerini, canlı kırmızının bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtiyor. Bu yolla, ruhsal bir iç ilişkinin elde edilebilme olanağına ve zorunluluğuna inanıyordu." (Gombrich, 1992, s. 451)

"*Sanatta Zihinsellik Üzerine*" 1912'de yayımlandı. Rusya'da öğrencilik günlerinden beri oluşan fikirlerini toparlamıştı. Kendini müzik ve sanat arasındaki ilişki problemlerine adadı. Bu incelemesinde tam soyutlamaya karşı bir uyarıda bulunarak, gerek sanatçıların, gerek izleyicilerin dış dünyadan gönderme noktalarına gereksinimleri olduğunu yoksa katışıksız renk ve bağımsız biçim kullanımının bir kravata ya da halıya benzeyen geometrik bir dekorasyonla sonuçlanacağını belirtmiştir.

1910-1912'ye değin yaptığı resimleri hala nesnel deneylerden izler taşımaktadır. Bu izler ancak 1912'den sonra tümüyle yok olmuştur ve sanatçı geliştirdiği Anlatımcı-soyutlama'yla kendini yalnızca salt renklerin ve biçimlerin uyumuyla ifade etmeye başlamıştır. Gene bu tarihlerde Kübizm'in, Orfizm'in gelecekçiliğin etkisiyle Kandinsky'nin yapıtlarındaki yanılsamalı uzam yerini, kübistlerin üst üste binen ve iç içe geçen yüzeyler ve düzlemler sisteminden oluşan derinliksiz bir resim uzamına bırakmıştır. Ancak sanatçı resimlerindeki bu düzlemlerin belirginliğiyle uzamın sonsuzluğunu karşılaştırarak Kübizm'in usçuluğuna anlatımcı dramatik bir gerilim kazandırmıştır. (İnankur, 1997, s.3940)

"*Sanatta Zihinsellik Üzerine*"yi "*Geriye Bakış ve Tonlar*" izledi. İçimizde birikmiş duyuları dışavurmak için bir üslup aradığından, Kandinsky'nin imgesel biçimleri kullanarak doğaya yakınlıktan giderek uzaklaşması olanaksızdı. Böyle biçimleri en çok hayal gücünde kendiliğinden oluştuktan sonra, olduğu gibi resme geçirerek kullanabiliyordu. Bunun sonucunda soyut resimler yanında, uzun bir süre bir takım konulara değinen resimler üretti. Nesnenin birden bire yok edilmesi zordu, bu alışkanlık resimlerinde yavaş yavaş eriyen nesnelere dönüştü. Bu durum, 1913-1914'de Kandinsky'nin düşsel gücünü yoğunlaştırarak, bir nesnenin son izlerini de elemeyi başarmasına kadar sürdü. Artık Kandinsky soyut Ekspresyonizmin doruğuna erişmişti.

Savaşın çıkmasıyla Almanya'dan ayrılmak zorunda kaldı ve Moskova'ya geri döndü. 1917 Devriminden sonra Narkompros'un Görsel Sanatlar Bölümü'nde görev almıştır. Bu dönem içinde Süprematist ve yapımcı sanatlarla da yakın ilişki içinde olan Kandinsky'nin gerek *Narkompros*, gerek *Inkhur* ve *Vkhutemas* için önerdiği programların giderek toplumcu gerçekçilik'i benimseyen yönetim ve çevrelerce tepkiyle karşılanması sanatçının Rusya'dan ayrılmasına neden olmuştur. 1921'de Almanya'ya dönen sanatçı 1922-23 arasında Bauhaus'da öğretmen olarak çalışmaya başladığında, sanatı da değişmiş ve yeni amaçları doğrultusunda gelişmeye başlamıştı. 1924'de Jawlensky, Feininger ve Klee'yle birlikte Dört Maviler Grubu'nu kurmuştu. Almanya'daki siyasi gelişmeler sonucu Paris'e yerleşen Kandinsky ölümüne değin burada yaşadı.

2.2.2.3 Alexei von Jawlensky

Kuslovo'da 1864 yılında doğdu ve Wiesbaden'de 1941 yılında öldü. Bir Rus albayının oğlu olarak doğan Jawlensky'nin yazgısı kuşkusuz asker olmaktı. 1877'de Moskova'da Harp Okulu'na ve 1884'de Moskova'da bir piyade alayında teğmen oldu.

Ressamlarla ilişki kurdu ve Tretyakov Galerisi'ndeki resimleri kopya etmeğe başladı. 1890'da Rusya'nın o dönemde en önemli sanatçısı İlya Repin ile tanıştı. İlya Repin, Jawlensky ile Marianne von Werefkin'i tanıştırdı. Ordudan ayrıldı ve Werefin ile Münih'e yerleşti. Münih'te Azbe Okulu'na gittiler ve burada Kandinsky ile tanıştı. Der Blaue Reiter'in resmi üyesi olmamasına karşın grubun hedeflerine yakındı.

"Jawlensky kendine uyan tek anlatım yolunun renk olduğunu anladı; rengi kullanırken uyumlu etkiler elde etmeyi amaçladı." (Dube, 1972, s.113)

1900'de Normandiya ve Paris'e gitti. Van Gogh'tan oldukça etkilendi. Bir çeşit puantalizm kullanarak resim yaptı. 1905'de Bretanya'ya gitti .Burada parlak renkli, kaba noktacılık üslubundaki resimler yaparak bunları aynı yıl fovlarla birlikte Salon de Automne'de sergiledi. Bu sergi ve Matisse ile tanışma Jawlensky'e yapmayı denediği çalışmalarında rahatlama getirdi. 1907'de tekrar Paris'e Matisse'in stüdyosuna gitti. Münih'te Kandinsky ile dostluğunu yeniledi. 1908 yazında resim yapmak için birlikte Murnau'ya gittiler. O yaz Jawlensky katı olmayan düzenlemelerle heybetli doğa görünimleri yarattı. Dış çizgileri koyu renklerle belirlenmiş parlak renk alanları, iki boyutlu dur. Bu resimler aynı günlerde yaptığı ölü doğa resimleri gibi, boyutsuz ve öyküsüzdür.

Konular değişebilir, tek başlarına hiçbir anlamları kalmamıştır. Biçim, dış dünya izlenimleri ve iç dünyası arasındaki bileşimden ortaya çıkar. Portrelerini yetkinleştirmek için daha zamana ihtiyacı vardı. Figürlü resimlerindeki nesneleri yalınlaştırmada ise 1911'den itibaren başarı kazandı. Gözlerin egemen öge olduğu baş giderek önem kazandı. Biçim böylelikle anıtsal ve simgesel oldu. 1909 yılına ait "*Şakayık Çiçekli Kız*" Jawlensky'nin çok popüler bir çalışmasıdır (Resim 2.18). Parlak ve yoğun renk kullanımı görülür. Biçimleri yalınlaştırarak kalın ve koyu dış çizgilerle sınırlamıştır. Resimde puantalizmin etkileri kendini hissettirir. Bu

noktacıklar resmin genelinde yoğun olmamakla birlikte figürün üstüne serpilmiştir. Aynı zamanda resimde Matisse etkiside hissedilmektedir.



Resim 2. 18 Alexei von Jawlensky, Şakayık Çiçekli Kız, 1909, Eskiz, 101x75cm. Kunst und Museumverein, Wuppertal

1909'da Jawlensky Münih Yeni Sanatçılar Derneği kurucu üyelerinden biriydi ve Kandinsky ile Marc'ın çekilmelerinden sonra da üyeliğini sürdürdü. Bu sebeple Münih Der Blaue Reiter sergilerine katılmadı. 1911'de son kez Paris'e gezi yaptı. Matisse ve Van Dongen ile tanıştı. O yılın yazını Baltık'da Heckel'in de resim

yapmakta olduğu Prerow'da geçirdi. Burada sanatçı dışavurumda Nolde'nin yapıtlarındakine benzer bir iç coşkuyu kendinde duyarak, doğa görünümünü resimleri yaptı. 1914'de Almanya'dan ayrılmak zorunda kalarak Cenevre gölü üzerindeki St. Prex'e yerleşti. Bundan sonra sayısız biçimsel çeşitlemelerle insan yüzünü kapsayan, ufak boyda düşündürücü resimler yaparak, dinsel duygu ve yoğunluğun dingin bir dışavurum geliştirdi.

2.2.2.4 Franz Marc

Münih'te 1880 yılında doğdu ve Verdün'de 1916 yılında öldü. Çalışmalarına önce tanrı bilimi, sonra felsefe ile başlayan Marc, 1900'de birdenbire babasını örnek alarak ressam oldu. Toplumun dinsel birliği yitirmesinden dolayı yas tuttu ve yeni bir dinsel birlik yaratmak için sanatı bir yol olarak seçti. Din olmaksızın hiçbir büyük sanatın varolmadığına ve olmayacağına inandı. 1903'e değin Münih Akademisi'ne gitti, sonra ilk kez Paris'e gezi yaptı. Burda Empresyonistlerden geniş ölçüde etkilenmişse de bu etki resimlerinde ender olarak görülür.

Der Blaue Reiter ressamları içinde Franz Marc geleneksel Alman romantizmi ve lirik naturalizmine en yakın ruhtu. Paris'te Van Gogh'un resimlerindeki kişisel çözümü kendi ruh acısı ve derin kuşkunun köklerini aradı. Aynı zamanda kendisi ve dünya arasındaki iç uyumu arıyordu, bunu resimlerinde ifade etmeğe çalıştı. Bu harmoniyi hayvanların formunda buldu. Özellikle de atlar ve geyik. Erken resimlerindeki dalgalanma çok görüldü bu Art Nouveau için de hala önemli birşeydi. (Arnason, 1968, s. 174)

"Marc "nesnelerin içindeki gerçeklerin" dışavurulmasının gerektiğine ve ne kuramın ne de doğa incelemesinin bunun için yararlı olacağına inanıyordu. Ancak düşgücü aracılığıyla bir yol bulabilirdi. Bu nedenle, bunu izleyen yıllarda doğayı iyice öğrenerek kendi kendinin düşgücünü derinleştirmekle uğraştı; doğanın yasalarını hayvan anatomisi yoluyla inceleyerek, hayalinde yeni yaratıklar doğuracak duruma gelmeye çalıştı. Bu yaratıklar doğa yasalarına göre tasarlandıkları için yine de gerçeğe uygundular. Bu yolla doğanın simgeselliğini; duyu uyandırma gücünü ve gizemini dışavurmak için, biçimi yalına indirgemeyi umdu. 1910'a kadar bu sorun yalnızca yapısal açıdan başarıyla çözümlendi." (Richard, 1991, s. 80) Hayvan anatomisi ve form kurallarını bir sisteme ulaştırmak için yoğun çalışmalar yaptı.

Hatta anatomi konusunda 1910'a kadar dersler verdi ve para kazandı. Hedefi form konusun da usta olmaktı.

1910'da Marc ilk kişisel sergisini açtı, bu sergide herşeyden öte ışık temeline dayanan "açık hava" resimlerine benzeyen resimlerini sergiledi. Aynı süre içinde tanıştığı August Macke, katışıksız renkte bağımsız anlatım gücü konusunda onu bilinçlendiriyordu. Renkteki dışavurumcu gizilgüce ilişkin kuramını geliştirdi. İki sanatçı bu yıllarda, renklerin ideal düzeni ruhsal etkileri ve müzikle olan benzeşimleri üzerinde durmuşlardır. Marc ve Macke'nin renkte bulduğu anlatıma gücü, doğal bir simgeciliğe dönüştürmeye çalışmış, giderek her bir rengin simgesel bir anlatımını bulmuştu. Kırmızının yeryüzünü, mavinin cenneti, sarısında güneşi simgelediğini ve her birinin kendine özgü nitelikleri bulunduğunu öne sürer.

1911'de Kandinsky ile tanıştı ve *Yeni Sanatçılar Birliği*'ne katıldı. Giderek daha çok hayvan resmi yaptı. "Hayvanların doğalarında varolan yaşam duygusu, benim içimdeki tüm iyi şeyleri ortaya çıkarırken, çevremdeki dinsiz insanlar, benim gerçek duygularımı coşturamadılar". Böylece ereğini "sanatın hayvanlaştırılması" olarak tanımladı; hayvanlar ve doğa görünümünün özyapısını, dışavurumcu katışıksız renkleriyle dengede tutulmuş evrensel bir ritmi, kesintisiz organik bir biçimde birleştirdi. Kırmızı ve mavi atlar bu dönemin tipik resimleridir. Bu resimlerinden biri olan *Mavi At I* baktığımızda doğanın renkleri tamamen sanatçının hayal gücüne teslim olmuştur. Resimdeki mavi at tüm zarafetiyle adeta poz vermiştir. Doğa içindeki bir hayvanın, kendi içsel dünyasında uyandırdığı etkileri dışavuran sanatçı biçim bozmalarıyla ifade açısından güçlü etkiler yansıtır. (Resim 2.19). Doğa'ya panteist bir yaklaşımı sergiliyordu. Güzel görünümün ardındaki güçlü yasaları gösterebilmek için doğa görünümüne bağlı kalmamalı, onu yıkmalıydı. Biçimleri renk titreşimleriyle vermeliydi. Duyguların yanılgısından kurtulma, varlığın özünü onun bölünmezliğini, renk-biçim-içerik bütünlüğüyle verme Marc'ın sanatının amacı olmuştu. Hayvanlar ona göre yaratılışın en saf, en arı, doğanın devingen güçlerinin, duyumsanarak yaşanan dünyanın simgesidir.

Bu dönem boyunca 1911-1912 kübist formları ve fikirleri topladı. Bunları kendi şiirsel renk ve mistik fikirleriyle bağdaştırdı. Marc, Macke ile birlikte Delaunay'ı Paris'te 1912'de ziyaret etti ve aynı yıl İtalyan Fütüristlerinin kübist yapı kullanmaları onda olgunlaşmış bir stile ulaştı. Paris ve Berlin'de öğrendikleri, dış ve iç dünyayı

birleştirmede henüz başarıya ulaşamadığını anlamasını sağladı. Artık tüm biçimlerin anı olduklarının bilincine vararak, 1914'de nesneyi bıraktı ve yalnız iç imgelemelerinden gelen soyut resimler yaptı. 1914'de askere çağrıldı ve 1916'da Verdün'de öldü.



Resim 2. 19 Franz Marc, Mavi At I. ,1911, Tual üzerine Yağlıboya, 112x84.5cm. Staatsgalerie Moderner kunst, Münih

2.2.2.1. August Macke

Meschede 1887 yılında doğdu ve Perthes-les-Hurlus'da 1914 yılında öldü. Macke, Münih'te 1910 yılında Bkrackl galerisinde Franz Marc'ın lithografilerini ve bazı çizimlerini gördüğünde yirmi üç yaşındaydı. Bu çalışmalardan çok etkilendi. Daha sonra Marc ile yakın arkadaşlık kurdu. Der Blaue Reiter grubuna katıldı.

Geçici dünyaya tümüyle bağlı bir yaradılıştaydı ve öteki dünya ile ilgisi yoktu. Doğa üstü sorunları yansıtanın daha çok zaman kaybı olduğu fikrindeydi.

1904'den 1906'ya kadar Dusseldorf Akademisine gitti ve tiyatro için dekor ve giysi tasarımı çizdi. Julius Meier-Graefe'nin kitabında (Manet and his Circle) Empresyonizmi keşfetti ve 1907 yazında Paris'e gitti. Manet onda güçlü bir etki uyandırdı. Degas'ın pastel çalışmaları çok orjinal geldi. Arınmış renkle deneyler yaptı; bilgisini ve yeteneğini arttıracak her olanağı değerlendirdi.

1907 sonbaharında Berlin'e gitti ve altı ay Corinth'in öğrencisi oldu. 1908 yazında yine Paris'e döndü. Bu kez Cezanne, Seurat ve Gauguin'i inceledi. 1909'da Paris'e tekrar gitti ve kısa süre sonra yukarı Bavyera'da Tegern gölü kıyısına yerleşti. Burada bir yıl geçirdi. Bu süre içinde yaklaşık iki yüz resim yaptı ve amacını şöyle açıkladı: 'benim için resim, doğadan tümüyle zevk almaktır' Matisse'nin arınmış rengi, plastik anlamda kullanmasından etkilenmiş ve Der Blaue Reiter'in ve herşeyden öteye Kübizm, Picasso, Le Fauconnier ve Delaunay'ın biçimsel düzenlemeler konusundaki düşüncelerini benimsemişse de, Macke bir kopyacı olma tehlikesiyle karşılaşmamıştır.

1910'da Marc ile dost oldu ve Münih Sanatçılar Birliği ile fazla sıkı olmayan bir ilişkiye girdi. 1911'de Der Blaue Reiter'in yıllıkının hazırlanmasında yardımcı olarak bir de deneme yazdı. 1912'de Marc ile birlikte Paris'de Delaunay'ı ziyaret etti. Aralarında bir yakınlık gelişti. Birbirleriyle yazıştılar ve Delaunay ve Apollinaire Macke'i Bonn'da Şubat 1913'de ziyaret ettiler. Macke mekansal değerler ve rengin devinimi açısından, önemli derin görüşler kazandı. 1913'de Macke İsviçre'de Thun Gölü'ne gitti, burada sekiz ay kaldı ve dünyanın bütün güzelliklerini burda gördü. Dünyayı görsel bir şiir gibi, büyümlü renkler içinde kendi sanatı içinde değerlendirdi. Macke'nin amacı, görünen "gerçeklik"i renklerin yardımıyla görsel bir "şirsellik"e dönüştürmektir. Kübistlerin düzlem ayrıştırmasını ve Fovistlerin sıcak renklerini,

Delaunay etkileriyle, parlak ve birbirinin içine girerek, kimi zaman da karşıtlık içinde yan yana gelerek resmin yapısını oluşturmuştur. Bu dönemde Macke gezinen, alışveriş yapan, vitrinlere bakan kent insanını konu almıştı. Yapıtlarından biri olan "*Yeşil Ceketli Kadın*" (Resim 2. 20)'da da gezintide olan insanları görmekteyiz. Yalın anlatım içinde konu, renklerin varlığına dönüşmüştür.

"Algıları ayrıştırma ve bir resim içinde onları çevreye dağıtma açısından çok gelecekçilik düşüncesinden etkilenmiştir." (Dube, 1972, s. 145)



Resim 2. 20 August Macke, *Yeşil Ceketli Kadın*, 1912, Tual Üzerine Yağlıboya, 44x43cm. Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Thun Gölü'ndeyken Klee ve Moilliet ile birlikte Tunus'a gezi yapma düşüncesine kapıldı. Nisan ayında Tunus'a yaptığı bu ünlü yolculuk yalnız iki hafta sürdü ve anında oluşan suluboya ve yüzlerce çizim ürünü verdi. Bu zengin ürünü geliştirmek için Macke'ye zaman kalmamıştı. 8 Ağustos 1914'te askere çağrıldı ve altı hafta sonra da öldü.

3. TÜRK RESİM SANATINDA EKSPRESYONİZM

3.1. Türk Resim Sanatında Modern Yaklaşımlar

Osmanlı, resmi -yüzlerce yıllık gelişimi olan batı resim sanatı karşısında- 19. yüzyılda batılılaşma etkisinde yeni bir anlayışla ele almaya başlamış, minyatürden tuval resmine geçilmiştir.

Resim sanatımızda, "kökünü İslam geleneğine dayamış bir minyatür sanatından batı anlamında tuval resmine geçiş birdenbire olmamıştır. Ülkemizde 17. yüzyıldan sonra batılılaşmayı beraberinde getiren siyasal ve ekonomik koşulların zorladığı bir kültür değişimi yaşanırken, batı dünyasından aktarılan yeni bir sanat anlayışının özümlemesi yaklaşık yüz elli yıllık bir süreyi gerektirmiştir." (Renda, 1993, s. 445)

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başından itibaren sanayi devriminin getirdiği sosyal ve kültürel değişimlere paralel olarak toplumsal ve siyasal örgütlenme de değişmiş, orta sınıfın etkin ve yönetimde belirleyici olması ile kültürel ve sanatsal yapı da bu değişimi yaşamıştır. Sanayi Devrimiyle kapitalistleşme sürecini hızlandıran Batı'nın, Türkiye'yi sömürgeleştirme isteği taşıyan girişimleri ile, kozmopolit bir yapıya sahip bulunan Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılarak, ulus idealinde gerçekleştirilen bir Cumhuriyet devletinin kuruluşuna yol açmıştır. Bağımsızlığa, özgürlüğe ve birey olmaya ilişkin yeni düşünceler, yeni imgeler bu değişimin doğal bir sonucudur. İletişim ve buna bağlı olarak etkileşim olanaklarının giderek artmasıyla, tarihi, sosyal, politik, dini koşulların belirlediği kültürel yapıların da birbirlerini etkilemeleri kaçınılmaz olmuştur.

1883 yılında Osman Hamdi Bey'in önderliğinde Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Şahane'nin kuruluşuyla batı anlamında akademik eğitim kurumlaşmıştır. Önceleri Avrupalı sanatçıların ders verdiği akademide giderek Türk hocalar yer almıştır. 1914'te kız öğrenciler için de İnas Sanay-i Nefise Mektebi açılmıştır. Sanayi-i

Nefise'den mezun olup, okulun 1910'da açtığı sınavı kazanarak resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilen ressamalar, 1914 yılında 1. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine İstanbul'a döndüklerinde yeni bir sanat anlayışının sözcüsü oldular. Savaş sonrası ve bilhassa İstiklal Savaşı'ndan sonra Batı kültürü ile kurduğu sıkı bağlar, bu kültürü tanımak konusunda gitgide artan gayret Türk sanatçılarının Avrupa Sanatının çeşitli akımları ile ilgilenmelerini sağlamıştır. Böylece batı resim sanatıyla bir dialog oluşturulmuştur. Dönüşte çoğu Akademide hoca olan ve 1914 Kuşağı veya Çallı grubu diye anılan bu grubun katkısı, resme konu çeşitliliği getirmiş olmalarıdır. Günlük yaşam sahneleri, kırsal resim, portreler ve çıplaklar resme girer. "İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya (1881-1937), Feyhaman Duran (1886-1970), Avni Lifij (1889-1927) ve Namık İsmail (1890-1935)... Bu ressamlarımız Batı empresyonizminden ilham alarak kendilerine göre bir Türk empresyonizmini yaratmak istediler. Fakat eserleri, genel olarak, plastik ifade unsurlarından ve kişisel araştırmaya dayanan özelliklerden yoksundu. Bu ressamların elverişli bir gelişme ortamı bulamaması çevrenin ilgisizliği onların hür bir şekilde çalışmasına ve kişisel araştırmalar yapmasına, Batı'nın realist sanatına ve dünyanın diğer bölgelerindeki geniş sanat faaliyetlerine açılmasına imkan vermiyor; onları sadece kendilerini takdir eden ve alkışlayan insanları tatmin edecek eserler vermeye itiyordu." (Muller, 1993, s.30)

Resim alanındaki çalışmaların desteklenmesi cumhuriyetin kurulmasından sonra da sürmüştür. 1926'da Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitiren ressamlar arasında Mehmet Şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Fehmi Cuda, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Turgut Zaim gibi sanatçılar bulunmaktadır. Akademiyi bitiren ressamlar arasında tümüyle Akademi'de görev alan Çallı kuşağının en büyük hizmeti, ilk hocalıkları sırasında ve Cumhuriyetin başında, heyecanlı bir öğrenci grubu yetiştirip Avrupa'ya göndermeleri oldu (1926). İşte, Cumhuriyet döneminin başında, Avrupa'ya gönderilen bu ressamalar, Batı'da henüz yaşayan Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm gibi çağdaş akımları yurda getirdiler. Böylece, bundan önce yalnız izlenimciliğin egemen olduğu İstanbul'da birden çok akımlı bir resim sanatı yaşamı başladı. Amaç, Batı'da artık devrini tamamlamış olan Empresyonizmi terk etmek, modern plastik sanat anlayışını, kişisel ifade tarzını benimsemek ve yaygın hale getirmektir.

İlk kuşak Cumhuriyet ressamı, 1928'de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kurmuşlardır. Cumhuriyet döneminin ilk ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra Türk ressamlarının kurduğu ikinci dernektir. 1914'ten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim öğrenimine başlayan, Avrupa'da resim eğitimini tamamladıktan sonra yurda dönen ressamlarca kurulmuştur. 1929'da yasallaşan bu birliğin ortak bir estetik anlayışı yoktu. Amaçları kendi kişisel, özgün üslupları ile bağımsız çalışmalar yapmak fakat sergiler ve yayınlarla Türk resmini yurt çapında tanıtmaktı. Birlik, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmud Cuda, Nurullah Berk , Hale Asaf ve heykeltıraş Muhittin Sebati ve Ratip Aşir ile dekoratör Fahrettin Bey tarafından kurulmuştu.

Eğitim dönemleri Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yılları sırasında geçen bu sanatçılar aynı zamanda Avrupa'daki eğitim dönemlerinde de farklı bir toplumun toplumsal ve kültürel yaşamını tanımışlar ve eserlerine yansıtmışlardır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ilk sergisini 1928 Ankara'da Etnoğrafya Müzesinde açmıştır. *Vakit* gazetesinin, 1928 Mayıs sayısındaki bu serginin değerlendirmesinde: "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Ankara'daki bu ilk sergisi toplu bir görüşe ve estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü niteliğindedir. Sergide Avrupa kokusu egemendir. Çünkü bu sergiye katılan ressamlar daha Fransa ve Almanya'dan yeni dönmüşlerdi." (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 46) Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarının eğilimleri çeşitli, çoğu zaman da birbirine aykırı bulunuyordu. Mahmut Cuda ve Şeref Akdik realist ressamlardı. Hale Asaf ve Muhittin Sebati bir çeşit romantizme yönelirken, Refik Epikman Kübizmi hatırlatıyorlardı. Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi Alman Ekspresyonizmi'nin iki ilginç temsilcisiydi. Türkiye'de modern resim kurucuları arasında Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'yi ön çizgide görmemiz gerekir. Müstakil sanatçıların Ankara ve İstanbul'da açtıkları sergilerde ve sonraki sanat sergilerinde en ilginç resimler bu iki ressamın imzasını taşıyordu.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin tanıtmaya başladığı iki yeni değer de, Refik Epikman ve Cevat Dereli idi. Paris'te 1924-1928 arası Jullian Akademisinde, Paul-Albert Laurens'le çalışan Ekipman döndüğünde, Ali Çelebi

kadar kesin olmamakla beraber, yine konstrüktif kaygıları belli resimler sergilemeye başlamıştı. 1960'larda çeşitli denemelerinde soyut anlayışa kaymaya başlar.

Çizgi yapısıyla renk ahenginin tatlı bir şekilde birleştiği düzenlemelerinde Cevat Dereli, az ressamımızda rastlanan bir duygu zenginliği gösterir. Büyük çapta minyatürleri hatırlatan, köy hayatıyla Anadolu görünümlerini bağdaştıran düzenlemeler, ışık ve gölge oyunlarında da şeffaf, sıcak, çekici, renkleri yan yana getirir.

Mahmud Cuda, sevdiği çalışmayı daha başından belirtmişti: Tabiatı izleyen bir gerçekçilik. Bu özellikle natürmortlarda kendini belli eder.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin tek kadın ressamı Hale Asaf'da Raoul Dufy ve Henri Matisse esintileri görülür. Zengin bir ressam mizacını açıklayan portrelerinde şairanelik vardır.

Şeref Akdik, çömert bir fırçanın sağladığı kolaylıkla, yüzlerce natürmort birkaç büyük çapta düzenleme yaptı.

Türk resminin kimlik arayışları açısından 1930'lu yıllar gerçek bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde Akademiden yetişen veya Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde resim eğitimi gören genç sanatçıların tek tutkusu artık resim yapmak değil, aynı zamanda Türkiye'de Batılı ülkelerde olduğu gibi çağdaş bir sanat ortamı yaratmaktır. Bu sanatçılar işte bu amaçla bir yandan sanatı topluma tanıtmaya görevini üstlenmişler, bir yandan canlı bir tartışma ortamı yaratmak resmi sürekli gündemde tutmanın yollarını aramışlardır.

"Bu kuşağın meydana getirdiği "D Grubu" (1933-1947) kendilerine özgü belirli bir görüşün temsilcileri olmadılar. Çünkü bu grup, böyle bir iddiası olmadığı gibi, yalnız Batı'daki kübist, fovist ve hatta dışavurumcu denebilecek anlayışların dışındaki yeniliklere de kapılarını kapamıyorlardı. Onlar, yalnız bizdeki ölü izlenimcilığa karşı idiler." (Turani, 1977, s.7) Türk sanatının çağdaş Avrupa sanat akımları doğrultusunda gelişmesi gerektiğine inanıyor, izlenimci teknikleri reddediyor, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist anlayışlardan esinlenerek sağlam bir düzen ve yapı üzerine oturtmayı amaçlıyorlardı.

"D" Grubu, Türk resminde modern bir atılımı gerçekleştirmek amacıyla 1933'te Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci ve Zeki Faik İzer tarafından kurulmuştur. 1947'ye kadar etkinlikler düzenleyen bu sanatçılar, sergileriyle toplumun ve diğer sanatçıların ilgisini çekmeyi başardılar. Bu süre içinde açtıkları 15 resim sergisi, gruba katılan diğer sanatçıları da tanıtan önemli etkinliklere dönüştü. Halil Dikmen, Salih Urallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu gibi sanatçılar da bu grupta yer almıştır.

"Bu yeni anlayışlar, basit doğa görüntüsünün safdil şiirinden uzak, henüz yaşayan resim akımlarıdır. Bu nedenle bizde, optik-görüntü-biçimi mantığı ve perspektifinden uzakta, yeni bir biçimleme anlayışı ilgi toplamağa başlar. Bu yeni anlayışları getirenler arasında, eli kalem tutan ve resim sorunları üzerinde düşünüp yazanlar da vardır: Nurullah Berk, Refik Ekipman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Elif Naci, Cemal Tollu ve Eşref Üren gibi. Bu kuşaktan öğrenimleri için Fransa ve Almanya'ya gidenler genellikle Cezanne-Picasso karışımı bir kübizmaya bağlandılar. Ancak bu kübizmada, Batı'daki araştırıcı, analitik biçimleme söz konusu değildi. Bu kübizma ile, daha çok optik görüntünün basite indirgenmesinde uygulanan, bir sadeleştirme yöntemi içinde kalındığından; sonunda, yozlaşmış kuru bir akademizmanın sematik ürünleriyle karşılaşıldı." (Turani, 1977,s.11)

Bütün bu etkinliklerle Türk resmi denemeci ve yaratıcı bir döneme girmiştir. Bundan sonraki yıllarda ressamlar çağdaş bir duyarlılıkla daha bireysel denemelere girişmişlerdir. Zaman zaman gruplaşmalar olmuşsa da bunlar ilk gruplar gibi uzun sürmemiştir. 1941'de kurulan Yeniler grubu, ancak 1952'ye kadar devam etmiştir.

Akademi'de Léopold Lévy atölyesinde çalışan gençlerden birkaçı, 1941'de Yeniler Grubu adıyla toplanarak sanat hayatına atıldılar. Bunlar, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arad, Haşmet Akal gibi gençlerdi. Onlarca sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın günlük çalışmalarının olduğu kadar sevinç ve dertlerinin aynası olmalıydı.

Yeniler, 1955 yılına kadar İstanbul'da ona yakın sergi açmakla beraber, ilk gösterilerinde savundukları toplumcu, gerçekçi çizgiden yavaş yavaş ayrılmışlardır.

1947'de Akademiden bir grup Bedri Rahmi Eyüboğlu önderliğinde "Onlar" grubunu kurmuştur. Turan Erol, Nedim Günsur, Orhan Peker ve Fikret Otyam'ın katıldığı bu grup, kendi özgün üsluplarıyla ulusal bir sanat yaratmaya çalışırken Anadolu halk sanatı ve bezeme motiflerini esin kaynağı olarak görmüşlerdir.

1950'lerden sonra Batı'ya gidenler çoğaldı. Avrupa'nın savaş sonrası gittikçe artan bir hızla soyut kübizm diyebileceğimiz bir anlayışla birlikte, lirik soyutlamaya yöneldiğini, 1926'larda Avrupa'ya giden ressam kuşağı bile biraz şaşırarak farketti. Uzun savaş yıllarında da, Avrupa'lı sanatçılar çağlarına bir tepki sayılan sanatsal tutumlarını sürdürdüler. Bu nedenle, bizim kübist, fovist, dışavurumcu anlayışları özümsemişlerdir. Bu sırada Batı, yöntem ve kurallara başkaldıran bir iç hesaplaşma ile çalışıyordu. Kısacası Batı, sanatta gelenek ve yöntem diye bir şey tanıımıyordu.

1950'li yıllarda soyut ekspresyonizm ve non-figüratif resim yaygınlık kazanmıştı. 1940'lar Amerika'sından sonra Paris'te yerleşen Soyut Ekspresyonizm 1950'lerden sonra Türkiye'de uygulama alanı buldu.

3.2 Türk Sanatçıların Ekspresyonizmle Tanışması

Türk Resim sanatında önemli gelişmeler Cumhuriyet'le başladı. Türk resminde görülen gruplaşma hareketlerinin birbirinden çok farklı üslup arayışlarından doğduğu ve tek bir akım çevresinde örgütlendiği söylenemez. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin, Müstakiller ve Yeniler Grubunun doğuşu daha çok kendilerinden önceki kuşaklara duydukları tepkiye bağlanabilir. Bu gruplaşmaların öncüsü olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin kurucuları Almanya'da bursla eğitim görmüş ve genç Türkiye Cumhuriyetinin atılımcı, çağdaş sanatçıları olma idealleriyle ülkelerine dönmüşlerdi. Çoğu, yurtdışındayken etkilendiği kübist, konstrüktivist veya dışavurumcu akımları yeni üslupla kaynaştırarak, özgün anlayışlar geliştirmiş ressamlardı. Fakat bu sanatçılar ülkelerine döndüklerinde bekledikleri ilgi ve coşku ortamını yakalayamamışlardır. Avrupa'da öğrenim yıllarında yararlandıkları müzelerden, sergilerden, yayınlardan ve sanat tartışmalarından uzak kalmışlardır.

Türkiye, Batı'da Dışavurumculuğun akım olarak yaşandığı yıllarda, ne Osmanlı döneminin sonlarına doğru, ne de Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı'daki koşullara sahip değildi. Ve de dünyayı öyle bir bakış açısıyla değerlendirecek durumda değildi.

Öğrencilerin böyle bir düşünce ortamında olmadıkları ama gittikleri ülkelerin resmi sanat eğitimi sürdüren kurumlarında eğitim aldıkları için günün akım ve eğilimlerinin dışında kaldıkları fakat bu akımlardan da etkilendikleri gözlemlenir.

Türk resminin Ekspresyonizm'le tanışması ve ilk eserlerin görülmesi; Cumhuriyetin başlarında gerek kendi olanaklarıyla gerekse Akademi'nin bursuyla birkaç kez Almanya'ya giderek eğitim alan sanatçılarımızdan özellikle Ali Avni Çelebi'nin daha çok kübizm etkili Zeki Kocamemi'nin yurda döndüklerinde katıldıkları sergilerde yer alan eserlerindeki farklılıklarda ortaya çıkar. Bu dönemde Avrupa'da sanatta farklı gelişmeler yaşanmaktadır. Onların devam ettiği akademik eğitimin karşısında olan, çeşitli düşüncelerin ışığında, geçmiş sanatı yeren ve kural tanımayan akımların hız kazandığı bir dönemde sanatçılarımız da bu yeni akımların resimde meydana getirdikleri gelişmelerin dışında kalmadı. Bu etkileri kendi sanatlarına aktardılar. Bu sanatçılar yurda döndüklerinde ürettikleri eserler görülmeye başlandığında şaşkınlık uyandırdı. Bizde hala yaşamakta olan Empresyonist çizgideki eserler karşısında Avrupa'da birbiri ardına ortaya çıkmış akımlardan Almanya'da gelişen Ekspresyonist hareketin izleri yansır. Bu dönemde, Avrupanın diğer kentlerinden dönen sanatçılarla birlikte Avrupa'da henüz yaşamakta olan akımlar Türk resmine girmiş; örnekleri çoğalmaya başlamıştır.

Her şeye rağmen bu sanatçılar yeni sanat biçimlerini Türk resmine kazandırmak için çaba sarf etmişler ve üsluplarını yenilemedeki ortak tavırları, ülkenin hemen her yerinde karma sergiler açmak için gösterdikleri gayret, bu sanatçıların ortak yönüdür.

Genel bir bakış açısıyla ele alındığında; Türk resminde anlatımlar, yerel ve sistemli bir gelişim çizgisi izlememiştir. Sanatsal yaklaşımlar ve akımlar, sanatçılar ve düşünürler tarafından yeterince incelenmemiştir. Bu yaklaşımlar, kendi kültürel özelliklerimiz yeterince dikkate alınmadan, yüzeysel olarak Türk sanatına aktarılmıştır. Yeterince özümsemeden aktarılan bu akımlardan biri de Ekspresyonizmdir.

Türkiye'de Batı'daki anlamda ekspresyonist anlayışı bir akım olarak doğuracak ortamın hiçbir zaman oluşmadığı, yine Batı ölçütlerinde Türkiye'de Dışavurumcu akım kavramından söz edilemeyeceği belirgindir. Bunun yanı sıra tarihsel süreç içinde bir akım olarak değil ama, Türk sanatçılarının bir kısım dışavurumcu

ilgilerinden, bu anlayış içinde değerlendirilecek sanatçılar ve eserleri üzerinde bazı gözlem ve saptamalar yapılabilir.

Özellikle de Ekspresyonist akımın grupları olan Die Brücke ve Der Blaue Reiter'in ekspresyonist anlayışı ülkemizde yeteri kadar yansımamıştır. Belki de bu nedenle, renk özgürlüğünden yola çıkarak, doğa biçimlerinin de parçalanması ve soyuta varış görüşü Türkiye'de yeterince oluşmamıştır. 1930-1958 yılları arasında renkten çok çizgisel biçim bozmaların egemen olduğu görülür. Oysa 19. yüzyılın sonları ve 20.yüzyılın başlarında Avrupa'da renk sorunları üzerinde durulduğu görülür. Renk soyutlaması giderek biçim bozmaya neden olmuştu. 1960'lardan önce bizde renk soyutlamalarının biçimle olan ilişkisi soyut açıdan ele alınmamıştı.

1970'li yıllarda Türkiye'de Yeni Ekspresyonizm'in yansımaları görülmeye başlamıştı. "Yeni" Ekspresyonizm bütünüyle Almanya'da "Teutonique"⁽³⁾ karakterde bir sanat hareketiydi. Alman sanatçıları sadece kendi doğalarına uygun olarak, hem kendi bünyelerinin, hem toplumsal yapılarının gereksinim duyduğu bir sonuca ulaşmışlardır. Sanat tarihinde dışavurumcu anlayışların öteden beri Kuzey Avrupa ülkelerinde ve özellikle de Almanya'da varlık bulmuş olması sıradan bir rastlantı değildir. Bu bölgelerde yaşayan ulusların geleneksel toplum yapıları ve karakteriyle doğrudan bağlantılıdır. 1910'lardaki çıkışından sonra, yeni bir Ekspresyonizm hareketinin başka bir yerde değil de, yine Almanya'da doğmuş olması da bu görüşü doğrulamaktadır. Soyut yanlısı bazı Alman ressamı tarafından Yeni Ekspresyonizm olarak adlandırılan bu yeni akım, eski bir uygulama olan resimde yağlı boya resmine geri dönmeyi öngörmüştür. Kökeni 1910'lara dayanan "yeni" ekspresyonizm, bir dönem sanat dünyasının önde gelen eğilimlerinden biri olmuş, 1983'ten sonra Türkiye'de de yansımaları görülmüştür..

3.2.1 Ali Avni Çelebi

1904 yılında İstanbul'da doğdu, Ağustos 1993 yılında İstanbul'da öldü. Orta öğrenimini Vefa Lisesi'nde tamamlayıp, babasının desteğiyle Sanayi-i Nefise mektebine giren Ali Çelebi, İki yıl Hikmet Onat, iki yıl da Çallı atölyelerinde çalıştı.

(3) Germen ırkının özelliklerini taşıyan

22 Mayıs 1922'de kendi olanaklarıyla Münih'e gitti. Kısa bir süre Heineman'ın özel atölyesine devam etti. Bir sömestr süresince Münih Akademisi Grober atölyesinde ve iki ay da Hans Hoffman atölyesinde resim eğitimi gördü. Bu ustalardan çalışma duyarlılığına, sanat anlayışına en uygun geleni Hans Hoffman'dı; ne yazık ki, onun atölye masraflarını ödemeye parası yetmemişti. Bu kez ekonomik yetersizlikler nedeniyle Berlin'de aile dostlarının yanında, Berlin Akademisi Kleine atölyesinde çalışmaya başladı.

Sanatçının, kısa bir zaman içinde edindiği atölye deneyimleri arasında bir seçim yapması gerekince, bireysel duyarlılığına, sanat anlayışına, özgür ve titiz kişiliğine en uygun bulduğu çalışma mekanı, Münih ve Hans Hoffman atölyesi olarak belirler. 1923 yılında, Türk Ocakları bursu ile Münih'e gelen Ahmet Zeki Kocamemi'nin de Hans Hoffman atölyesinde resim eğitimini geliştirecek olması, dayanışma ve dostluk gereksinimi de karşılayacaktır. Bir süre sonra devlet bursu alan Çelebi, Zeki Kocamemi ile dört yıl aynı atölyeyi iki yıl da aynı pansiyonu paylaşır. Çelebi, öğreniminin sanat anlayışına katkısını şöyle açıklamaktadır: " Sanatta aradığım aradığım şart ve vasıflar: karakter, hareket, form, volüm, inşa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek sanat yolumu tayin ettim." (Giray, 1997, s.92)

Hans Hoffman, desen gücünü resimin temeli olarak görüyor, öğrencilerine modele yeni bir bakışın, bir yorumun ilkelerini aşıyordu. Örneğin; Hoffman'a göre canlı model ya da resmi çizilecek herhangi bir nesne başlı başına değil, çevresinin onunla ilgisi göz önünde tutularak resimlenmeliydi. Doğal nesneler ilk olarak geometrik bir kalıp içine alınacak, çizgisel bir "şema"ya vurulup hava içinde kapladığı yeri, kitle ağırlığıyla saptanacaktı. Bu anlayıştaki desen, Kübizm'in geometrik prensiplerine, nesnelerin şematik parçalara ayrılmasına uygun olmakla beraber, bir yandan da Ekspresyonist anlatımcı sisteme de uygundu.

Hoffman, atölyesinde başarıyla sivrilen Çelebi'ye asistanlık önerir. Devlet bursunun karşılığı olan zorunlu hizmete çağırılması nedeniyle Çelebi bu öneriyi değerlendiremez. 6 Haziran 1927'de Türkiye'ye dönen Çelebi, Konya kız Öğretmen Okulu'na atanır. Almanya'nın yoğun sanat ortamında tamamlanan beş yıllık aralıksız sanat eğitiminden sonra resim sanatının varlığı duyulmamış bir kente gönderilmiştir. Çelebi, dört hafta sonra askerlik görevi ile İstanbul'a dönme olanağı bulur ve Harp

Akademilerinde desinatör olur. Askerlik bitiminde döndüğü Konya'daki görevinden istifa eder.

Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, 1927 yılında Almanya dönüşlerinde katıldıkları Güzel Sanatlar Birliği Galatasaray ve Ankara sergilerinde yer alan eserleriyle Türk resim sanatına yeni yorumlar, yeni atılımlarla katıldıklarını kanıtlamaktadırlar. Hocaları olan Güzel Sanatlar Birliği üyeleri tarafından endişeyle karşılanan bu resimler, izleyicilerde şaşkınlık yaratıyordu. Empresyonizm'den sonra ilk olarak farklı uygulama örnekleriyle karşı karşıya kalınmıştı. Renk kullanımı, biçimbozmalar Türk Resmi adına şimdiye kadar görülmemiş uygulamalardı.

Birliğin, 1928-1929 yıllarında Ankara ve İstanbul'da açtığı sergilerde yer alan büyük çaptaki yapıtları arkadaşlarınınkinden hayli ayrılıyordu. İlk olarak, 1914 kuşağından sonra gelen bir grup genç sanatçı, Çallı İbrahim'in akademik empresyonizme karşı geliyor, Türkiye için yeni sayılabilecek bir tekniği uygulamaya başlıyordu.

Çelebi ve Kocamemi'nin resimleri ancak 1928 yılında yurda dönen ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında birleşmeyi karar alan genç ressamların Ankara Etnoğrafya Müzesi'ndeki sergilerinde ait oldukları ortamı bulacaklardı. 1929 yılında da birliğin kurucu üyeleri arasında yer alacaklardı.

Artık sanatçı olarak bir Çelebi üslubu, anlayışı ve duyarlılığı, varlığını duyurmaktadır. Çelebi, "Avrupa sanatının da her hangi bir akımının ya da sanatçının yoğun ve yönlü etkisini sergilemeyen özgün bir sanatçı olma yolundadır. Üslup yaklaşımı, düzenin konstrüktif bir ilke çevresinde oluşmasına bağlayan Ali Çelebi'nin bunun yanı sıra ifadeci bir anlatıma yönelik değer ölçütlerinin araştırısı içinde olduğu görülür." (Tansuğ, 1991, s.374)

1930 yılında tekrar Almanya'ya Hoffman okuluna giderek onun yardımcılığını üstlenir. Ancak Almanya'da ekonomik krizin, politik değişimin zor günleri yaşanmaktadır. Hoffman'ın Amerika'ya yerleşme planı Çelebi'nin yurda geri dönmesine neden olur. 1932 yılında yurda dönen sanatçı, Güzel Sanatlar Akademisi'nin akşam kurslarına öğretmen oldu. Buradan ayrıldıktan sonra sanatçı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde arkeoloji bölümünde desinatör olarak atanır. 1938'de Léopold Levy Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlayınca, okula geri dönerek Levy'nin asistanı oldu. Daha sonra Feyhaman Duran Atölyesi'ne

geçti. 1956'da kendi atölyesini kurarak 1968'de emekli oluncaya kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalıştı.

Çelebinin Türk Resim sanatına yeni boyutlar katan resim anlayışı, dışavurumculuğun ve kübizmin uzantısı olan resimsel uygulamalar ile akıl, düş gücü, dünya görüşü ve yeteneğiyle bağdaşan biçimsel değerleri kaynaştırmasından oluşmuştur. Çelebinin resimlerinde üç boyutlu mekan etkisi ve hacimsel değerlerin belirginliği, resmin geometrik alt yapısı ve planlarıyla ilişkisi nedeniyle konstrüksüyona dayalıdır. Bu etki de kübizmin yapısal sorunlarıyla ilgili biçimsel değerlerle açıklanabilir. Resmin inşa için gerekli öğeleri, resimsel bir yüzey içinde kurgulanan planlarla ve üç boyutlu bir mekan içinde hacimsel değerleriyle aktarmaktadır. Bu aktarımda göze çarpan abartılar ve biçim bozmalar anlatımın en önemli özelliği olan dinamizmi, yaşamsallığı ve yalınlığı vurgular. 1927'den sonraki çalışmaları Alman Dışavurumculuğu'nun etkilerini de yansıtan Kübist-İnşacı niteliktedir. 1928'den sonraysa Kübist anlayışla Dışavurumculuk'u dengeli olarak birleştirmiştir. (Arslan, 1997, s.393)

Ali Çelebi coşku heyecanları ve duyarlılıkları açısından belirgin dışavurumcu özellikler göstermektedir. 1928'de yaptığı "*Maskeli Balo*" adlı düzenlemesi Türk resminde ilk dışavurumcu resim olarak nitelendirilir. Çizgi sağlamlığı, istifi, figürlerinin dinamizmi, gerek ölgün gerek sert renklerinin uyumu bakımından Türk resminde açılan yeni çığırın habercisi olacaktır.

Kompozisyon düzeni açısından dikkat çeken resimde, farklı yapıda insanların ifade edildiğini görüyoruz. İnsanın büyük kent yaşamındaki doyumsuzlukları, buna karşı tepkileri, duygulu ve hüzünlü iç gerçekleri, çeşitli karşıtıklar içinde ele alarak ilgi kuran bir resim. Bir paravan, onun arkasında ve önündeki insanlar, farklı ruhsal yapıda karşımıza çıkıyor. Her biri kendi dünyasını yansıtırken balo gibi ortak bir konu içinde ele alınmış. Balo, bu anlamda tesadüfi değildir. İnsanların bu eğlence yerine katılımı yaşama katılımı ile ilgilendirilmiştir.

Biçim ve renklerde genel olarak abartılı bir çarpıtma ve kaba sabalık gözlemlenir. Genel izlenim, konu balo olmasına rağmen, sanki insanlar bir eğlencede değildirler, hiç neşeli halleri yoktur. Kendi yalnızlıkları içinde kendi kendileriyle başbaşıdırlar.

Dans etseler bile çiftler arasında yalnızlık ve yabancılık gözlemlenir. İnsanın iç bunalımları değişik biçimlerde yansıtılmıştır. (Resim 3.1)



Resim 3. 1 Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 1928, Tual üzerine Yağlıboya, 139x187cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi

Kaya Özsezgin'in yaklaşımına göre de; Ali Avni doğayı tuvalinde göstermekle yetinmez, o görüntünün izleyici üzerinde uyandıracak anlam çağrışımlarını da yansıtmak ister. Bu yönüyle de Germen kökenli anlatımcılığın Almanya'da yirminci yüzyıl başlarında iki grupta "Die Brücke ve der Blaue Reiter" ulaştığı aşamaya yakın bir duyarlılığı akla getirir. Ali Avni Çelebi'nin Ekspresyonizm'e belli bir yakınlığı vardır. Bu yakınlık belli bir süre geçirdiği ve eğitimi geliştirdiği Almanya'da

oluşturmuştur. "Ortak öğrenim yıllarında Dresden'den başlayan, daha sonra da Berlin ve Münih'te paylaşılan kültür ve düşünce beraberliğiyle bir erek kazanan, savaşın hemen ardından, bu erek uğruna mücadele veren gruplar çevresinde yer alan sanatçılarla Çelebi'nin sanatı arasında düşünsel bağlar kuramayız. Fakat beraberlik adına, güncel konulara yönelme, yaşamın her anında yoğunlaşan gözlem, konulara açık ve yalın yaklaşım, duyguların yoğunlaştığı deformasyon gibi biçimsel izler bulmak olasıdır." (Giray, 1997, s.98)

Ali Avni Çelebi'nin Ekspresyonizm'e pek çok açıdan yakınlığının yanında resimlerinden "*Vitrin*" adlı çalışması, August Macke'nin şapka dükkanlarında yoğunlaşan ve seri oluşturan "*Vitrin*" resimleri ile konu benzerliği çağrışımı yapması dikkat çekicidir. Konuda yakalanan bu beraberliğe Macke'nin diğer resimlerinde de gözlemlenen, renk yüzeylerinde baskın bir yapı oluşturan renk tonlarının devinimliği de katılabilir. Ancak Çelebi'nin yaşamın hızını yakalaması öznel sanat anlayışının temel niteliğini oluştururken; Macke'nin statik figürlerle vurgulanan durağanlığı tam bir karşıtlık oluşturur. (Resim 3.2 ve Resim 3.3)

Her iki resimde de vitrinleri izleyen bayanları görmekteyiz. Macke bu görüntüyü bize renklerin zengin ve katışıksız kullanımı ile verirken Ali Avni'de daha sınırlı olduğu göze çarpar. Çelebi'nin renk kullanımının Macke'ye oranla daha soğuk ve katı olduğu gözlemlenir. Macke, oldukça bakımlı iki kadının vitrinleri izleme anını resimlerken, Ali Çelebi kendi kültürü içinde yer alan giyim tarzıyla bir kadını ve batılı anlamda giyinmiş bir kadını resiminde yansıtmıştır.

Ali Avni Çelebi'nin Almanya'da bulunduğu dönemde, özellikle de 1922-1931 yılları arasında Almanya yoğun siyasal ve toplumsal değişim geçirmekte ve bunun paralelinde de modern adına çok çeşitli sanat olayına mekan oluşturmaktadır. Geleneksel Alman dışavurumculuğunun yeni boyutları ve kökeni kübizme dayanan araştırmalar gündemdeki sanat etkinliklerinin önemli uygulamalarıdır. 1922-1923 yıllarında Berlin, Düseldorf, Hannover ve Amsterdam'da açılan karma sergilerle, sınırsız bir boşlukta özgür ve yüzer sanısı uyandıran ve bir tür heykel mimari özellikleri taşıyan biçimlerden oluşan eserleriyle Rus konstrüktivistleri tanıtılmaktadır.



Resim 3. 2 August Macke, Vitrin, 1913, Tual üzerine Yağlıboya, 50.8x61cm. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichts Münster



Resim 3. 3 Ali Avni Çelebi, Vitrin, 1926, Tual üzerine Yağlıboya, 92x76cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi

Ali Avni Çelebi, bu sanat etkinlikleri içinde ve Hoffman'ın o yıllarda benimsediği ve üzerinde yoğun çalışmalara yöneldiği ekspresyonist kökenli öğretisinde çalışmaktadır. Osmanlı toplumunun kültürel ortamında yetişip, geçici olarak katıldığı yeni ve ilerici sanat ortamında resim öğrenimi gören Çelebi'nin bu ortamdan öznel etkiler aldığı yadsınamaz. Kökeni kübizme dayanan resimsel sorunların dışavurumcu bir anlatımı yüklenmesi Çelebi'nin ilgi alanının doruğunu oluşturacaktır.

Bu bağlamda Çelebi, "Türk resim sanatına yeni boyutlar katan anlayışının belirlenmesinde dışavurumcu anlayıştan ve kübizmin uzantısı olan resimsel uygulamalardan, usu, düşün gücü, dünya görüşü ve yeteneği ile bağdaşan biçimsel değerleri özümsemiştir." (Arslan, 1997, s.393)

Kompozisyon açısından da sağlam bir inşa tekniği kullanır. "Ali Avni Çelebi resmin inşasına gerekli öğeleri, resimsel bir yüzeyde kurgulanan planlarla, üç boyutlu bir mekan içinde hacimsel değerleri ile aktarmaktadır. Bu aktarımda göze çarpan abartılar ve biçim bozmaları anlatımın en önemli özelliği olan dinamizmi, yaşamsallığı ve yalınlığı vurgular. Bu özelliklerle yüklenen Ali Çelebi resimleri, günlük yaşamın herhangi bir mekanını kareleyen doğal, içten, sınırsız ve sevecen anlatımlardır." (Giray, 1997, s.98)

Böyle bir anlatıma örnek sayılabilecek, 1950 yılına ait *Berber* adlı yapıtında sanatçı, günlük yaşamdan bir sahneyi ele almıştır. Bir berber dükkanında yaşanmakta olan anı dinamizmle vermektedir. Mekana ait bir obje göze çarpmazken, sadece bu tarz dükkanlarda kapılara asılan sineklik göze çarpıyor.

İki figür resim karesini doldurmuştur. Kahverengi tonların ağır bastığı, aynı zamanda beyaz ile aydınlanan resimde, çabuk çalışılmış hızlı fırça vuruşlarını, renk lekelerini görmekteyiz. Beyaz rengin yoğun olarak kullanımı ve kahverengi tonları resimde dikkat çekerken düz boya alanları ve sınırlı renk kullanımıyla yalınlaşmış fakat coşkulu, mizahi bir anlatım var. Yapılan deformasyonla figürlerde karikatürvari bir izlenim uyanmakta, berber yaptığı işe dalmış müşterisinin saçını kesmekte. Berberin elleri ve vücudu iri olarak resimlenmiş. Saçı kesilen daha çok çocuksu izlenimler uyandırırken, berber ise müşterisinin saçına çok yaklaşarak görme problemi çeken orta yaş insanını hatırlatmakta. Sanatçı kendi kültürü içinde günlük bir sahneye dikkatimizi çeker. (Resim 3.4)



Resim 3. 4 Ali Avni Çelebi, Berber, 1950, Tual üzerine Yağlıboya, 46x55cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi

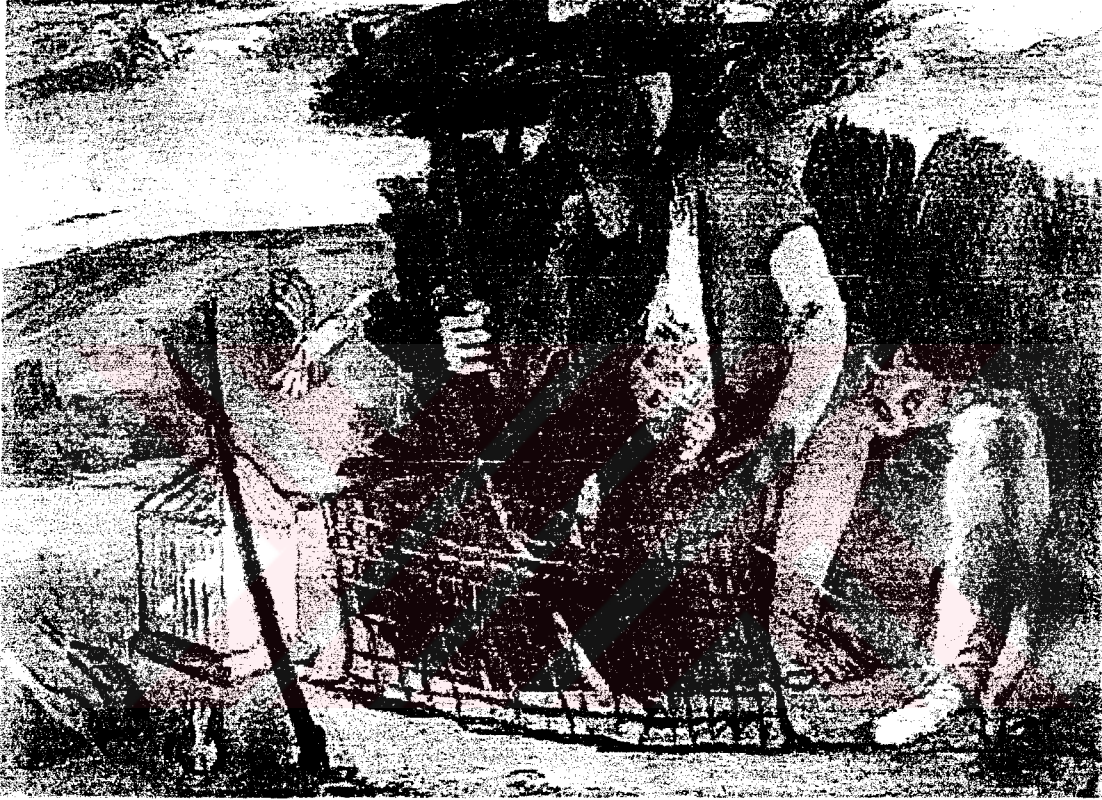
Yaralı silah arkadaşının acısını içinde, vatan sevgisini yüreğinde taşıyan bir askeri yansıtan 1937 yılına ait *Silah Arkadaşları* adlı eserinde savaşın açılarını yansıtmıştır. Yaralı arkadaşını sırtına alan bu devasa asker, yorgun adımlarla yürürken başını ters döndürerek sürekli arkadaşını kontrol etmekte. Yerde yatan askerlerin küçüklüğü karşısında bu dev asker bir tezat teşkil etmekte. Etrafını saran çabuk yapılmış renk lekeleri sıkıntılı bir atmosferi yansıtıyor. İfadesel anlatıma yönelik çalışmada sanatçı kendi duygu ve gerçeğini iç dünyasından süzerek izleyiciye yansıtıyor. Çelebi bu resminde savaşın çirkin yüzünü, savaşan insanların acılarını bir sahneyle olanca

yoğunluğuyla aktarır. Savaşın, insan ruhunda yarattığı yaraları böyle trajik bir sahne içinde, duygusal bir anlatımla sergiler. (Resim 3.5)



Resim 3. 5 Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları, 1937, Tual üzerine Yağlıboya, 150x100cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi

Sanatçının 1960 yılına ait *Kuşbaz* adlı yapıtına baktığımızda; çabuk çalışılmış olan resimde bir renk özgürlüğü dikkat çekiyor. Deformasyona uğramış bir kadın figürü, kedi ve kuşları görmekteyiz. Genç kadın elinde sopasını tutmakta yanında duran kedi ile birlikte kuşların tuzağa yakalanmasını bekliyor. Kadın, kendisini saklamaya çalışırken kedi ise böyle bir sahnede rahat bir şekilde tuzağın yanında yerini almış. Canlı renk tonlarının kullanıldığı resimde var olan durgunlukta ana odaklanma durumunu ortaya koymaktı. (Resim 3.6)



Resim 3. 6 Ali Avni Çelebi, *Kuşbaz*, 1960, Tual üzerine Yağlıboya, 96.5x130.5cm. İstanbul Resim Heykel müzesi

1967 yılına ait *Kediler ve Sincap* adlı eserinde, sanatçının doğada hayvan formlarını Marc'ın yaklaşımını hatırlatan bir tarzda ele aldığını gözlemlemekteyiz. Yeşil ve mavi kediler ile kırmızı bir sincaptan oluşan kompozisyonda özellikle kedilerde uygulanan biçim uzaması deformasyon ifadesel değerler içermekte. Resmin genelinde sanatçı, doğa içinde hayvanların yarattığı lirik uyumu yakalamış. Hayvan ve doğa biçimlerinin yalına indirgenerek düş gücünün de katılmasıyla meydana gelen bu düzenlemede sanatçı, duyu uyandırma ve gizemi dışavurmak konusunda da başarılı. Renk düzenin insanda yarattığı ruhsal etkilerin de göz önünde tutulduğu bir çalışma. (Resim 3.7)



Resim 3. 7 Ali Avni Çelebi, *Kediler ve Sincap*, 1967, Tual üzerine Yağlıboya, 115x100cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi

1989 yılına ait *Falci* adlı yapıtında sanatçı bir inancı ele almıştır. Koyu loş bir oda içinde bir masa etrafında bir falcı ve falına bakılan bir kişi yer alırken masanın üzerinde bir kedi dikkat çekiyor. Sanatçının resimlerinde kedilere sıkça yer verdiğini görmekteyiz. Bu resimdeki kedi muhtemelen falcının kedisi olup, bulunduğu mekana alışkın. Yeşil rengin, sarı ile birlikte aydınlatığı masa ve falı bakılan figürde kullanılan aynı renk ile arkadaki koyu fon tezat oluşturmakta. Masa üzerinde ne olduğu anlaşılamayan objeler görülmekte. Ayrıntıların kaybolduğu resimde renk alanları oluşturulmuş. Figürlerin yüzlerinde hayvansı bir görünüş hissedilirken vucutlarda deformasyon yapılmış. (Resim 3.8)



Resim 3. 8 Ali Avni Çelebi, Falcı, 1989, Tual üzerine Yağlıboya, 46x55cm. Özel Koleksiyon

3.2.2. Zeki Kocamemi

1901 yılında İstanbul'da doğdu, 3 Mayıs 1959 yılında İstanbul'da öldü. Sanatçı ilk öğrenimini Fatih Hadika-i Meşrefe Mektebi'nde yapar, orta öğrenimini özel öğrenimle tamamlar. 1916 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb'i Alisi'ne girer.

Akademi'de Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışır. Öğrencilik yıllarında Galatasaray sergilerine katılan Kocamemi, atölyenin en başarılı öğrencilerindendir. 1922 yılının Aralık ayında Türk Ocağı bursuyla Almanya'ya resim öğrenimine

gönderilir. Aynı yılın Mayıs ayında Münih'e giden arkadaşları, Ratip Aşir Acudoğlu ve Kenan Yontunç'un aralarına katılır. Heinemann atölyesinde çalışmaya başlar. 1923 yılında Münih'e gelen Mahmud Cuda, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi Münih Akademisine Girmeye karar verirler. Sınavda başarılı olamayınca Yahudi asıllı Heinemann'ın atölyesine dönmek istediklerinde kendilerine ücretin arttığı bildirilir. Ekonomik sıkıntı içindeki gençler yeni bir okul ararlar ve Hans Hoffman okuluna devam ederler. İçlerinde sadece Kocamemi'nin bursu vardır. Cuda'nın burs başvurusu olumsuz karşılanınca Türkiye'ye döner fakat Zeki Kocamemi 1927 yılı Mayıs ayında İstanbul'a dönünceye dek aralıksız Hans Hoffman okulunda eğitimini sürdürür.

Kocamemi'nin, Avrupa'daki öğrenim süreci, atölye deneyiminin yeni boyutlara ulaşmasını sağlarken, bulunduğu canlı sanat ortamının sorunlarına ve gelişmelerine de tanıklık etmesini gerçekleştirir. 22 yaşında bir Türk genci, Almanya'nın o dönemdeki sosyal, ekonomik ve politik yapısı içinde hızla gelişen ve değişen sanat ortamında beş yıl geçirecektir. Çocuklukları I. Dünya Savaşı'nın ve İstanbul'un işgalinin karanlık yıllarında geçen bu gençlerin Avrupa ile iletişimin iyice zayıfladığı bir dönemde yetiştikleri göz ardı edilmemelidir. Zor koşullarda sanat eğitimi gören gençler ilk kez gerçek bir sanat ortamının içindedirler. Kocamemi, Münih'teki öğrenim döneminin ağır çalışma temposu içinde, ait olduğu bireyi bulunduğu toplumun tinsel ve nesnel kaynaklarıyla bütünleştiren düşünce yapısı ve dünya görüşüyle çevresindeki gelişen sanat olaylarını değerlendirecek ve öznel bir yol ile duyarlılığına, teknik becerisine ve yeteneğine uygun özgün bir üslup bulacaktır.

Sanatçı resim anlayışını, "Resim yapmak icat etmektir. Taklit etmek değil... Resim, bir yapı gibi yoktan var edilir. Bir abide gibi örülür." şeklinde açıklarken yaşamı boyunca ürettiği özgün bir Zeki Kocamemi üslubunu Türk resim sanatına kazandırmayı başarır. Ali Avni Çelebi gibi İstanbul'a dönüşünün hemen ardından, temmuz ayında, on birinci Galatasaray ve dördüncü Ankara Türkocağı sergilerine katılacaktır.

1918 yılından beri sadece Güzel Sanatlar Akademisi ve Galatasaray sergilerinden oluşan Türkiye'nin sanat ortamının tek sahipleri olan ve Çallı kuşağının resimlerine alışmış olan Güzel Sanatlar Birliği üyeleri, Zeki Kocamemi'nin sanatının ulaştığı boyutları korku dolu bir tepkiyle karşılayacaklardır. Bu tepkilerin temelinde

alışlagelmiş resim anlayışının dışında yapılan örneklerin yarattığı endişeler yatar. Batı'da hızla gelişen modern akımların yurdumuzda ilk örnekleri sergilenmektedir.

1928 yılında Fransa'dan dönen genç sanatçıların Ankara Etnografya Müzesi'nde açacakları sergiye de katılan sanatçı, yeni bir topluluğun, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer alır.

1927 yılının 14 Kasım'ında Zeki Kocamemi Trabzon Lisesi'nde resim öğretmeni olarak çalıştı. Yedi yıl Türkiye'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde beş yıl da Almanya Hoffman okulunda geçen ağır fakat başarılı bir öğrenim döneminin ardından Zeki Kocamemi uygun bir ortamda değerlendirilememiştir.

Kocamemi'nin resim sanatımıza getirdiği yenilik doğa kaynaklı kübizm anlayışının dışavurumcu bir yaklaşımla ele alınmasıdır. Bu anlatımda, nesneler hacimsel değerleri belirgin kılarak çevrelerini saran üç boyutlu bir mekana dağılmaktadırlar. Geniş renk yüzeyleriyle elde edilen planlar, kompozisyonda derinlik yanılsamasını vurgular. Kocamemi doğaya ilişkin görünümüleri geometrik sistemlere indirgeyerek çözümlerken, öznel bir deformasyonla nesnelerin biçimsel özelliklerini irdelemektedir. Nesneler, hacimsel özelliklerini belirgin kılan ve anlatıma güç kazandıran bu deformasyonla bütünleşen renk lekeleri ve ışık-gölge dağılımının uyumu dinamik bir boşlukla çevrenir. (Giray, 1997, s. 120)

Kocamemi'nin Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ndeki öğrenim döneminde ürettiği çalışmalarında, figür desenlerine duyarlı olduğu gözlemlenebilir. İnsan figürünün, biçimsel özelliklerini, oranlarını ve kişilik yansımasını çözümleyen bu çalışmaları, Kocamemi'nin güçlü bir desen yorumuna kolayca ulaştığını kanıtlamaktadır. Hoffman okulu, bu güçlü desen anlayışına konstrüktif bir anlayışın katılmasını gerçekleştirir. 1923-1924 yıllarında yaptığı çalışmalar, geniş yüzeyli renk lekelerinin ışık ve gölge dağılımıyla ulaştığı boyutları kanıtlar.

Kocamemi biçimlerin çizgisel yapısına önem vermiş; tablo, tümünün geometrik düzenini öngörmüştü. Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1979'da düzenlediği ilk Kocamemi toplu sergisi, genç denecek yaşta olan bu ressamın verimini ayrıntılarıyla gözler önüne seriyordu. Zeki Kocamemi'yle eşit bir sisteme bağlı olarak çalışan arkadaşı, Ali Çelebi'ye oranla daha durgun, ağırca bir paletin ama buna karşın son derece sağlam yapılı bir desen gücünün temsilcisiydi. Saf teknikte kalması,

değişmelere önem vermemesi, Münih'deki öğrenim çizgisine sonuna dek bağlı kalması Kocamemi'nin kişiliğini belirtti. Kocamemi, hocası Hans Hoffman'ın Amerika'ya gidişinden sonraki değişimine benzer bir yolda, soyutluk yolunda başarılı denemelere girebilirdi; ne yazık ki ömrü buna yetmemiştir.

Sanatçı 1930-1933 arasında Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarlık Bölümü'nde Avusturyalı Philipp Ginther'in asistanı olarak çalışmış, 1936'da Resim Bölümü'ne geçerek atölye öğretmenliğine atanmış ve ölümüne değin bu görevde kalmıştır.

Kocamemi, 1905 yılına ait bir *Nü* çalışmasında ise, kırmızı bir örtünün serili olduğu sandalye üzerinde oturmuş bir çıplak kadın resimlemiştir. Resimde mavi ve kırmızı kullanımı dikkat çekiyor. Sandalye üzerindeki kadın düşüncelere belkide bir



Resim 3. 9 Zeki Kocamemi. *Nü*, 1905, Tual üzerine Yağlıboya, 55x46cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi

üzüntüye dalmış. Bacak bacak üzerine atmış bu kadın figürü, oldukça sağlam bir duruş gösteriyor. Vücutta deformasyon uygulanmış, bu uygulama kadının vücut yapısını daha kaslı, daha güçlü göstermiş. Desenin önemiyle birlikte Kocamemi'de ifadeye yönelik anlatım da kendini hissettirir. Resimlenen kadın estetik bir güzellik dışında kendi iç dünyasıyla varolmuştur tablo yüzeyinde. (Resim 3. 9)

1946 yılına ait *Genç Kız* adlı yapıtında bir koltuk üzerinde kırmızı giysili bir kadın yer almaktadır. Sanatçının, sağlam bir desen anlayışı içinde kadının vücudunda yaptığı deformasyon, özellikle figürün yüzündeki flulaşan çarpık ifade, ekspresyonist bir anlayışı işaret eder. Renk kullanımının ayrıntılarda yarattığı belirsizliğin de etkisi ile resim, bizden uzaklaşan bir kadının görüntüsüne dönüşür. (Resim 3.10)



Resim 3. 10 Zeki Kocamemi, *Genç Kız*, 1946, Tual üzerine Yağlıboya, 58x44cm. Sabancı Koleksiyonu

Sanatçının tarihsiz *peyzaj* çalışması da hızlı ve atak fırça vuruşlarıyla yapılmış bir resim örneği sunuyor. Ağaçlı bir yolda, resmin önüne doğru yaklaşan bir kadın görülmekte. Yalnızlık duygusunun hissettirildiği bir çalışma. Doğanın anlatımı bu duyguya denk bir yaklaşım içinde, insan ruhunu saran belirgin bir sıkıntı havasına bürünür. Renk alanlarının belirginleştirdiği ağaçlar, kasvet duygusunu hatırlatmakta. Ağaçların arasından görünen mavi gök rengi, gölgeler havanın açık olduğu izlenimi uyandırmakta bu da kasvet duygusunu bir parça dağıtmakta. (Resim 3.11)



Resim 3. 11 Zeki Kocamemi, Peyzaj, Tarihsiz, Tual üzerine Yağlıboya, 32x39.5cm İstanbul Resim Heykel Müzesi

Kocamemi'nin tarihsiz *Nü* çalışması, alışıl gelmiş nü çalışmalarını hatırlatmasına rağmen, dikkatle bakıldığında birtakım farklılıklar göze çarpmaktadır. Resmi yapılan kadının vücudu oldukça deforme edilmiş. Resimdeki kadın, önündeki mavi örtülü masanın üzerinde yer alan kavanoz içindeki tek karanfile bakmaktadır. Seçilen fon, kadının duruş biçimi, vücudun betimlenişi ve ruh hali alışıl gelmiş nü figürlerden farklı ele alışı gösterir. Kocamemi'nin renk konusunda da farklı bir uygulaması görülür; tam anlamıyla saf renkleri tercih etmese de, resimlerinde zaman zaman çarpıcı biçimde katışıksız renkleri kullandığını görmekteyiz. (Resim 3.12)



Resim 3. 12 Zeki Kocamemi. Nü. Tarihsiz, Kağıt üzerine Yağlıboya, 38.5x30.5cm İstanbul Resim Heykel Müzesi

Portre adlı yine tarihsiz bu yapıtında, renklerin daha ışıklı olduğunu görmekteyiz. Kullanılan renklerin yumuşak ve açık tonları seçilmiş. Dikey olarak yer alan sarı, kahverengi, mor renk lekelerinin önündeki bu kadın portresinde, yüzün kübizme yaklaştırıldığını söyleyebiliriz. Kadının giysilerindeki ve hatta saçındaki renk tonları fonda da kullanılmış. Renk kullanımı, vücutta uygulanan deformasyon ve ifade, bize dışavurumculuğu hatırlatır. Bu genç kadın portresinde çocuksu bir ifade yakalanmış. (Resim 3.13)



Resim 3. 13 Zeki Kocamemi, Kadın Portresi, Tarihsiz, 55x46cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi

3.3 Ekspresyonist Kişisel Yaklaşımlar

3.3.1 Fikret Mualla

1903'te İstanbul'da doğdu, 1967'de Nice (Fransa)'de öldü. Küçük yaşta bir kaza geçirerek topal kalması ve annesinin ölümü, kendisini ruhsal yönden etkiledi. Bir süre Saint Joseph Fransız Okulu'nda bir süre de Galatasaray Lisesi'nde okudu. Mühendislik eğitimi için gittiği İsviçre'den Almanya'ya geçtiğinde Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Arthur Kampf'ın öğrencisi oldu. Altı yıllık eğitimini tamamladı. Almanya'da resim çalışmalarında güçlü ve sağlam bir desen anlayışı geliştirmiş, yapıtları çeşitli Alman dergilerinde yayımlanmıştır. Alkol alışkanlığı nedeniyle 1928'de bir süre tedavi altına alınmış; ertesi yıl Paris'e giderek

Montparnasse ve Saint Germain gibi önemli sanat çevrelerine girmiştir. André Lhote'un atölyesinde çalıştı. Paris'te bulunan Hale Asafla tanıştı. Parasızlık nedeniyle, 1930'da Türkiye'ye dönen Fikret Mualla önce, bir süre Galatasaray Lisesi'nde sonra da Ayvalık Orta Okulu'nda resim öğretmenliği yapmış; İstanbul'da kaldığı süre içinde İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynayan *Lüküs Hayat*, *Deli Dolu*, *Saz Caz* gibi operetler için kostümler çizmiş, *Yeni Adam* dergisi için desenler hazırlamış, Nazım Hikmet'in *Varan 3.* adlı şiir kitabını resimlemiştir.

1936'da bazı sözlerinin yanlış yorumlanmasından ötürü bir yıl kadar Bakırköy Akıl Hastanesi'nde gözetim altında tutulan sanatçı bu olaydan sonra yaşamının sonuna kadar bir polis kuşkusuna tutulmuştur.

1939 New York Dünya Sergisi'nde açılan Türk Pavyonu'nda sergilenmek üzere Eyüp, Çamlıca, Üsküdar, Sultanahmet gibi İstanbul'un çeşitli köşelerinden 30 kadar resim yapmıştır. Aynı yıllarda edebiyatla da ilgilenen sanatçının 1932'de "*Schiller (1759-1805), Hayatı ve Eserleri*" adıyla bir kitap yazdı. Mualla'nın Schiller'in yaşamını konu alan ve sonuna "*Haydutlar*" oyunundan bir sahneyi aldığı bu kitap, onun Alman Kültürüyle olan yakın ilgisinin bir sonucuydu. *Ses* dergisi için de desenler çizdi. 1938'de *Ses* dergisinde yayımlanan "*Masal*" ve "*Üsera Karargahı*" adlı öykülerinin yanısıra değişik konularda yazılar da yazdı. 1939 yılında ölümüne kadar kaldığı Paris'e gitti.

Paris Sanat çevrelerinde kısa sürede adından söz ettirmiş, burada başta Picasso olmak üzere pek çok sanatçıyla tanışmıştır. Fırtınalı iç dünyası, polis korkusu ve içkiye düşkünlüğüyle artan uyumsuzluğu ve bunalımı sonucunda birkaç kez tedavi altına alınmıştır. Önce Dina Vierny'nin, 1950'lerin sonlarına doğru Madame Anglés'nin koruması altında yaşadı. Madame Anglés 1962'de felç geçiren Fikret Mualla'nın ölünceye kadar bakımını sağladı. 1967'de ölünce kimsesizler mezarlığına gömüldü. 1974'te mezarı yurda getirildi. 1976'da çeşitli yerlerden sağlanan resimleriyle Ankara'da bir sergi düzenlendi.

"Yaşamının hemen hemen tümü Fransa'da geçen sanatçı, sanat yaşamı boyunca, esrik bir mizacın ürünü olan çalışmalarını, evrensel figüratif sanata yapılmış modern bir katkı olarak gerçekleştirmiştir." (Tansuğ, 1991, s. 380)

Fikret Mualla'nın heyecanlı kişiliği, fırtınalı iç dünyası, resimlerine yansımıştır. Çağdaş akımları izlememiş, içgüdü heyecan ve duygularının yön verdiği sanatçı kişiliğiyle çoğu kez coşkun bir lirizme ulaşmış; coşkularını, acılarını, korkularını, en taşkın sevinçten en umutsuz kedere ulaşan iç yaşantısını tuvale yansıtmıştır. Resimleri varlığının özünden kaynaklanan ve ancak o özün gerektirdiği biçimleme yöntemiyle açıklanabilen sağlam ve duyarlı yönler taşır. Renkçi ve dışavurumcu anlayışta oluşturduğu yapıtları çizginin kıvrak, ritmik yapısı ve içinde bulunduğu ruh durumundan kaynaklanarak çok kişisel ve özgün bir yoruma dönüşmüştür. Kullandığı düz renkler biçimlere iki boyutlu yapı kazandırmıştır. Resimlerinde yeğlediği ana renkler Fovizm doğrultusunda neşeli çağrışımlar yapmakla birlikte genelde bunalımlı ve trajik yaşamının etkilerini yansıtır. "Ekspresyonizm'den Kübizm'e Konstrüktivizm'den Fovizm'e Alman baskı sanatından Japon baskılarına, Kirchner'den Nolde'ye değişen ve çeşitlenen bir çizgi kalitesi görülür." (Yasa Yaman,1995, s.36) Çizgi ile boyayı ayıran göz alıcı renklerle güldürücü olduğu kadar düşündürücü tiple yaratmış, konu olarak her zaman insanı ele almıştır. Boyayı kendine özgü yaygın bir üslupla kullanmış, ara tonları seçmeyi bilmiş, parlak, kuvvetli zengin renklerle sanatını kanıtlamıştır. Resimlerinde işlediği konuların eğlenceli olmasına karşın, dramatik bir havası vardır. Kontras çarpıcı renk anlayışı düz boyama tekniği, kuvvetli çizgileri dışavurumcu bir anlayış içinde birleştirerek, çok renkli ve gözahıcı zenginlikte yapıtlar üretmiştir. Trajik yaşamı onun sanatının kaynağını oluşturur.

Kumarhaneler, gazinolar, meyhaneler ve sokaklar resimlerinde Paris'in biraz aşağı tabakasının yaşadığı mekanlar olarak olanca canlılığı ve renkliliği ile yapıtlarına yansımıştır. Sanatçı İstanbul'u her köşesiyle, her yanıyla nasıl sonuna kadar yaşıyorsa Paris'le olan ilişkisini de benzer biçimde kurdu. Hastanelerini, otellerini, barlarını, insanlarını, sokaklarını, en şık ve en berbat semtlerini bir bir tanıdı. İstanbul'u Paris'e taşıdı, ikisini birbirine karıştırdı ve son yıllarını tüm bu kargaşadan uzak Relainne de geçirdi.

"Fikret Mualla zaman zaman tutarlı, zaman zaman savruk kompozisyonlardan oluşan yüzlerce resim ve desen yapmıştır. Renk zenginliği ve çizgi kıvraklığı yönünden ruhsal yapısının kendisine sağladığı az rastlanır bir spontaneitesi vardır." (Tansuğ, 1991, s.254) Fikret Mualla özellikle suluboya, guvaş, karakalem ve füzle yaptığı

Çizimlerinde de oldukça başarılıdır. Lirik dışavurumcu bir anlatımın egemen olduğu yapıtlarında sanatçı bir bakıma Dışavurumculuk'la Fovizm'in sentezine ulaşmıştır. Caddeleri, meyhaneleri, sirkleri, lokantaları, kahveleri ve eğlence yerleriyle Paris'i acı bir melankoli ve duyarlılıkla işlemiştir.

Garsonların yer aldığı 1947 yılına ait, *İsimsiz* eserinde beyaz üniformalarıyla garsonlar koşuşturmakta. Kırmızı zemin ve sarı masalar rekli ve canlı bir ortamı yansıtmakta. Flulaşan atmosfer içinde ayrıntılara yer yok. Bütün garsonlar faal bir şekilde işlerine dalmışlar. Müşterilere yer verilmeyen eserde sadece çalışan garsonlar gösterilmiş. Renk lekelerinin daha belirginleştiği bu resimde garsonların yüzleri yapılmamış, portrenin önemli olmadığı, bilinen herhangi bir garson olabilecek insanlar. Vücutlarında deformasyon uygulanan bu garsonlar çabuk, coşkulu, kıvrak, ve ritmik fırça vuruşlarıyla işlenmiş. (Resim 3.14)



Resim 3. 14 Fikret Mualla, İsimsiz, 1947,Kağıt zerine Akrilik, 30x23cm. Özel Koleksiyon

"Fikret Mualla hiç kuşkusuz öncelikle Alman Ekspresyonizm'nin ve Henri Matisse'in etkisinde kalmıştır. Yapıtlarının konularında, renklerinde, çizgilerinde özellikle de Die Brücke ressamlarının izleri bulunur. Ernst Ludwig Kirchner'in, James Ensor'un,

Erich Heckel'in, Otto Müeller'in, Maurice de Vlaminck'in kadınlarını, çıplaklarını, insan kümelerini, sirklerini, manzaralarını iyice karıştırıp yoğunmuştur." (Yasa Yaman, 1995, s.46)

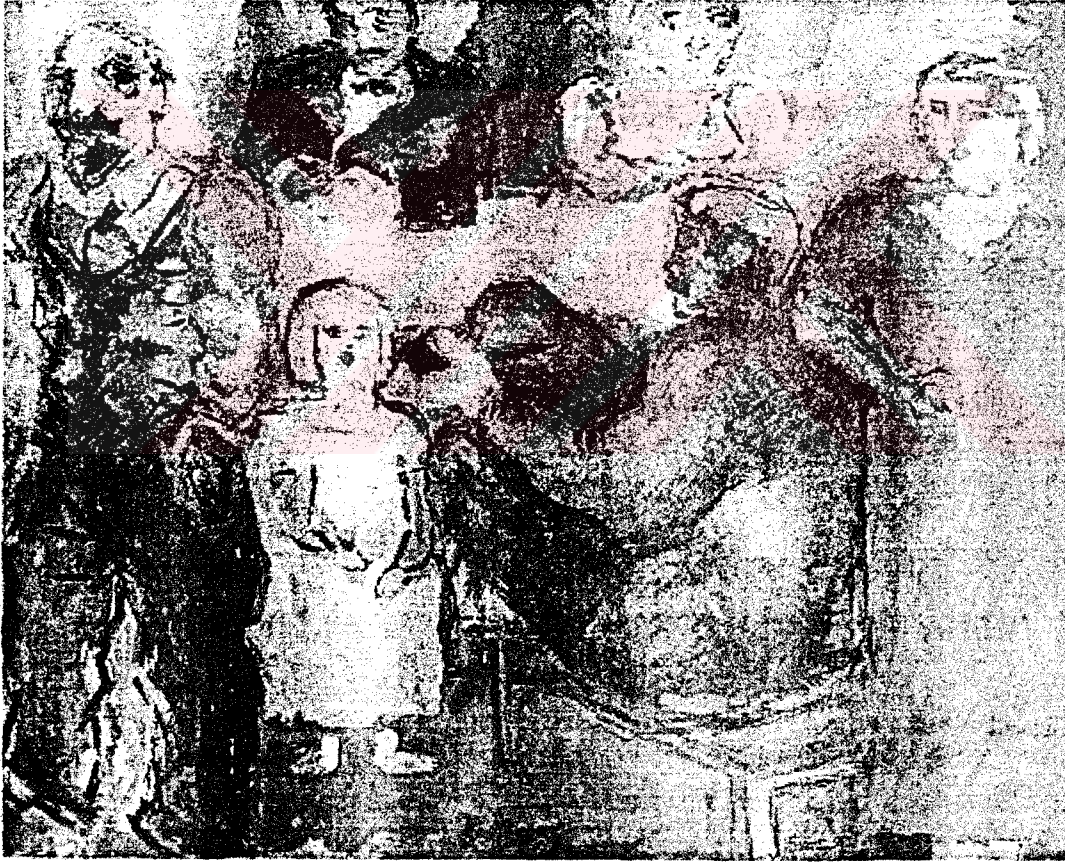
Dino'ya göre Fikret Mualla resmi, tarihsel, kültürel anlamda gerçekten de yoğun bir birikime sahiptir. Boya, çizgi, konu ifade ediş bağlamında süreçsel göndermelerde bulunur. Onun resmi coğrafyalarla, iklimlerle sınırlı değildir, bir müzik özlemi, mutluluğa erişme özlemidir.

1955 yılına ait *uzanmış güzel* eserine baktığımızda siyah giysiler içinde rahat bir şekilde uzanmış, şuh bir kadını görmekteyiz. Kadının portresi de resmin genel havası içinde oldukça dikkat çekiyor. Şuh bir ifade içindeki kadının yüzünde görülen makyaj, duruş, giysiler yer yer bir hayat kadının, yer yer bir dansçının tanımını yapıyor. Yeşil fon önündeki figür, sahne ışıklarıyla aydınlanıyormuşçasına ten rengine ve figür etrafına yansıyan renkli konturvari çizgileri görmekteyiz. Bu çizgilerin kadının teninde yeşilimsi bir tonda, ön kolunun etrafında mavi, bacaklarının etrafında yer yer kırmızı olduğu görülmekte. Tam olarak nereye uzandığı anlaşılamayan figürün ön bacağı ters bir duruş halinde verilmiş. Vücutta biçim bozmaların ifadeyi güçlendirdiğini söyleyebiliriz. (Resim 3. 15)



Resim 3. 15 Fikret Mualla, *Uzanmış Güzel*, 1955, Kağıt üzerine Akrilik, 25x35cm. Özel Koleksiyon

1956 yılına ait *Bekleme* adlı eserinde sanatçı yine birbirinden farklı tipleri resmine almış. Kalabalık sayılabilecek bu grup da herkes farklı bir durumda yansıtılmış. Farklı mekanların insanlarını aynı tablo içinde toplamış. Figür grubu farklı pozlarda resmin alanını kaplamış. Ortak yanları bu insanların birşeyi beklemeleri. Ortadaki figürler oturup beklerken, yanlarda iki figür ayakta. Sol taraftaki erkek figürünün etrafında kesik kesik verilen siyah kontur çizgileri belirginleşmiş. Sağdaki kadın figüründe ise daha çok gölgelerin oluşturduğu bir kontur var. Özgür renk kullanımı dikkat çekiyor; renk alanlarıyla birlikte, bazı renklerin açık-koyulu kullanımı var. Mekansal özellik görülmezken sadece bir bank ya da tabure üzerinde oturan, pipo içen ve bir şeyler okuyan bir adam görülmekte. Figürler de deformasyon yapılarak figürler resme adeta adapte edilmiş. Arkadaki iki figür ise, masaya benzer bir şeyin önünde sadece vücutlarının üst kısmı görülmekte. (Resim 3.16)



Resim 3. 16 Fikret Mualla, *Bekleme*, 1956, Karton üzerine Guvaj, 51x63cm. Vedat Öztarhan Koleksiyonu

Cadde ve sokaklarda gezinen insanlara ait bir başka örnek de 1957 yılına ait *Çocuklar Gezintide* adlı yapıtı. Annelerin, babaların ve dadıların gezintiye çıkardıkları bebekler ve çocuklar görülmekte. Basite indirgenmiş biçimler hatta

bazen silikleşen insanların yüzlerinde kişiliklere ait izlerde yansıtılmış. İnsanların vücutlarında uygulanan deformasyon ifadeyi arttırmış, özgür renk kullanımı ile de birleşince ortaya çıkan, derin bir anlatım olmuş. Kalabalık bir görüntü arzeden insanlar bu resimde, farklı yerlerden alınarak biraraya getirilmiş gibi, birbirleriyle hiçbir şekilde ilgili değiller. (Resim 3. 17)



Resim 3. 17 Fikret Mualla, Çocuklar Gezintide, 1957, Karton Üzerine Guvaj, 49x62cm. Vedat Öztarhan Koleksiyon

1959 yılına ait *isimsiz* bir diğer yapıtında sanatçı, mekana ve zamana ait bir iz kullanmamış; yeşil, pembe, sarı bir fonda yürüyen üç figür betimlemiş. Kullanılan renkler ifadeye yönelik olup, kadın figürlerinden birinde ve erkek figüründeki giysi aynı koyu pembe renge sahip. Renkli bir resim, sağ ve soldaki kullanılan koyu pembe renk yanında ortada mor görülmektedir. Sağdaki ilk figür bir erkek figürü, tamamen pembe paltosuna sarılmış yürümektedir. Soldaki pembe giysili kadın yere doğru eğilmiş yürürken elinde yeşil bir çanta tutuyor. Ortadaki figür elleriyle başlığını bağlamakta dengesiz bir yürüyüşe sahip. Günlük hayattan üç farklı figür, birbirinden bağımsız ruhsal durumda yansıtılmış. Figürlerin, günlük yaşam koşuşturmasını hatırlatan bir koşuşturma içinde, farklı yerlerden alınarak çeşitli noktalardan yakalanan bakış açısı ile resimlendiğini görmekteyiz. Yabancılaşma

duygusunun pek çok eserinde olduğu gibi burada da vurgulandığı görölmekle birlikte; yabancılaşma, modern insanın zaman zaman kaçınılmaz olarak itildiği bir duygu olmuştur. (Resim 3.18)

Mualla'da çoğunlukla figürlerin etrafına çizilen, konturu hatırlatan aynı zamanda arka planda kullandığı renkten farklı renkteki hızlı çizgiler, figürlerin vurgulanmasına ve bir hareket duygusuna yol açmakta.



Resim 3.18 Fikret Mualla, İsimli. 1959. Tual üzerine Yağlıboya. 32x39cm. Özel Koleksiyon

Mualla'nın Paris'in eğlence hayatını konu olarak seçtiği resimlerinden biri olan. 1961 yılına ait *cazcılar* adlı yapıtına baktığımızda; iki cazcı ve yarı çıplak bir kadın figürü resmin önünde adeta poz verirken, arkada bir figür daha görölmekte. Sarı rengin ağır bastığı resimde arka fonda kenarlarda kırmızılar göze çarpıyor. Yine arkada balona benzer yuvarlak şekiller yer almakta. Cazcılar duruşları ve giyim tarzlarıyla gerçekçi bir şekilde yansıtılmış. Zenci olduğunu portre özelliklerinden anladığımız erkek figürlerinin ten rengi oldukça açık. Kıyafetlerinde ise; renkler canlı değil, ağır ve daha koyu, genel olarak sarı rengin yaygın kullanımını görmekteyiz. Siyah ceketli figürün elinde bir müzik aleti yer alırken yanındaki figür, ceplerinde içki şişeleriyle daha keyifli bir duruş içinde. Gece hayatının farklı yansımalarını biraraya getiren

sanatçı, figürlerinde deformasyonu yoğun bir şekilde kullanmış. Ayrıntıların da zaman zaman belirdiği resimlerinden biri. Kişisel bakış açısı içinde ifadeye yönelik anlatım, daha belirginleşmiştir. (Resim 3.19)

Aykırı giysili kadınlar ve erkekler Mualla'nın resimlerinde bir mekanı paylaşır. Ortak eğlence dünyasının soylu, sıradan ve aykırı insanları bu resimlerde yer alır. Eğlence yerleri müziksiz değildir. Piyano, saksafon, nefesli sazlar, davul ve bando. Bu *caz* müziğidir. Bir batakhane değildir barlar, bu havayı vermezler. Kadınlar sokak kadınlarına benzemezler. Kadın ve erkek aynı toplumsal sınıfın/kültürel ortamın bireyleri olarak denkleştirilmişlerdir. Aynı içkileri içerler, benzer sigaraları tütürürler. Resimsel yüzeyde eş bir yer tutarlar. Resimler, yaşamın her yönüne ait olup, insanların içsel dünyası renkli yansımanın ardından seslenir.



Resim 3. 19 Fikret Mualla. Cazcılar, 1961, Karton Üzerine guvaj, 54x63cm. Tuluy Ergürül Koleksiyonu

Kafeleri ve Barları Çokça resimleyen sanatçının, bu tür çalışmalarından biri olan 1966 yılına ait *isimsiz* eserinde de gördüğümüz gibi kafe ve barları dolduran kadın ve erkekler çoğunlukla bir masa etrafında toplanırlar. Farklı yapıdaki bu insanlar aynı

mekanı aynı nedenlerle/gerçeklerle paylaşırlar. Masalarda şişeler ve bardaklar yer alır. Bir araya gelişlerini sağlayan ortak nesne şarap şişeleri, şarap şişelerini sunan garsonlar ve barmenlerdir.

Bu resminde sanatçı, masa etrafında dört kadın ve bir erkekten oluşan topluluğu yansıtır. Sanatçı bize kent insanından bir kesitin eğlence tarzını, bu şekilde aksettirir. Resimdeki insanlar Paris'in hanfendileri ve beyefendileridir. Oldukça şık ve bakımlı bu insanlar bir eğlence yerindedirler. Renk alanlarıyla oluşturduğu resimlerinde sanatçı biçimleri kontur çizgileriyle belirler. Bundan dolayı sanatçının yapıtları iki boyutlu bir görüntü kazanırlar. Çarpıcı renklerin kullanıldığı resimde, sarı ve mavi'nin hakim olduğunu görüyoruz. Renkler çeşitlilik göstermez aynı renkler tekrar eder. Bu canlı renkler yaşanan hayatın da belki bu oranda renkli olduğu fikrini akla getirmektedir. (Resim 3. 20)



Resim 3. 20 Fikret Mualla, İsimsiz, 1966, Tual Üzerine Yağlı Boya, 41x33cm. Özel Koleksiyon

3.3.2. Aliye Berger

1903'te İstanbul Büyükkada'da doğdu, 1974 İstanbul'da Büyükkada'da öldü. Babası Şakir Paşa ile amcası Sadrazam Cevat Paşa, zamanlarının aydın, sanata düşkün,

yazar kişiliyidi. Tarih yazarlıklarının yanı sıra, resim ve fotoğraf dallarında da amatör çalışmaları olmuştu.

Cevat paşa'nın Şam Valiliği sürgününden İstanbul'a ölümcül bir hasta olarak dönüp, kısa bir süre sonra da ölmesi üzerine, Şakir Paşa kardeşinin ölümünden Padişah'ı sorumlu tutarak ordudan ve tüm devlet işlerinden elini ayağını çekerek, kendi ve kardeşinin ailesiyle birlikte Büyüka'da'ya yerleşir.

Aliye ailenin en küçük çocuğudur. Cevat Şakir Kabaağaçlı ve ressam Fahrelnissa Zeid'in kardeşi, Füreya ve Najat Devrim'in de teyzesidir. Eğitimi küçük yaşlarda özel öğretmenlerle başlar. Ada'daki kurulmasına babasının ön ayak olduğu ilkokulda sürdürür öğretimini. 1912'de Notre Dome de Sion'a yazdırılır. I. Dünya Savaşı nedeniyle, Notre Dome de Sion kapatılınca, o sıralarda İstanbul'da Fransızca öğrenim yapan Madame Braggiotti'nin okuluna gider. Edebiyatla ve sanatla yakından ilgilenen resim ve piyano dersleri alan Berger 1924'te Türkiye'de bulunan Macar virtüöz ve pedagog Karl Berger'den ders almış, 1935-1939 arasında Berlin ve Paris'te Fahrelnissa Zeid'in yanında kalmış, 1947'de evlendiği Karl Berger'in aynı yıl ölmesiyle gittiği Londra'da oymabaskı üzerin ilk çalışmalarını yapmıştır. Üç yıl John-Buckland Wrigh'in atölyesinde önce heykel sonrada oymabaskı tekniği üzerinde yoğunlaşan sanatçı 1951'de Türkiye'ye dönerek ilk kişisel sergisini açmıştır. 140 parça gravürden oluşan bu sergi, sanat çevrelerinin ilgisini üzerine toplar. Unesco'ya bağlı Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin 1954'te İstanbul'da düzenlenen kongresi dolayısıyla Yapı Kredi Bankası'nın açtığı, seçici kurulu üç büyük isimden oluşan (Lionella Venturi, Sir Herbert Read, Paul Fierens) yarışmada, yoğun bir üretim dönemini simgeleyen "Güneş" adlı soyut kompozisyonla resim dalında birincilik 1955'teki 2. Tahran Bienali'nde de ikincilik ödülleri kazanmıştır.

Oymabaskı tekniğinde genellikle siyah-beyazın ara tonlarından da yararlanan sanatçı, kasap kağıdı, zımpara kağıdı ve tülbent gibi daha önce kullanılmamış malzemeleri de deneyerek bunların dokularından yararlanmıştır. Yapıtlarındaki konu olarak insanı, ilk bakışta önemli gibi görünmeyen günlük yaşamın alışılmış biçimlerini, İstanbul'un çeşitli köşelerinden görüntüleri ele almış ve bunları kimi zaman gerçek, kimi zaman da fantastik görünümde içinde, kendine özgü lirik bir dışavurumcu anlayışla yansıtmıştır. 1951-1954 arasında oymabaskı tekniğini yaygınlaştırmak amacıyla tebrik kartları ve İstanbul manzaraları da üretmiştir.

Berger, sanatınızdaki etkiler sorusunu şöyle yanıtlamıştır. "Sanatçılardan çok yaşam etkiledi beni. Kuşkusuz resim yapmasını, ressamlara bakarak öğrendim. Ama yaşam, ressamların, yazarların öğretmediği şeyleri öğretti. Nedir? Diye sorsalar belki cevaplayamam, gene de, kendime yakın bulduğum ressamları söyleyebilirim: Bir ara, Klimt'i çok severdim. Sonra Munch'u sevdim. Ensor'u, Goya'yı Rembrandt'ın özellikle Gravürlerini. Tüm bu sanatçılardan bir şeyler öğrenmiş olmalıyım. Tıpkı baktığım bir çiçekten, tanıdığım, tanımadığım bir insanın yüzünden ya da bir sözünden, bir çöp yığınının, bir bahar sabahının ışığından, baktığım bir pencereden, açtığım bir kitaptan bir şeyler öğrendiğim gibi.... (Edgü, 1980, s.12)

İstanbul'da Ankara'da Londra, Paris, Viyana, Ravalpindi ve İslamabad'da kişisel sergiler açar 1951-1972 yılları arasında. 1972'de Ankara'da açtığı bir sergi sırasında hastalanır. 9 Ağustos günü 1974'te de ölür.

Sanatçının desen çizimlerinin yanı sıra yağlıboya resimleri de vardır; ama yapıtlarının önemli bölümü gravürlerden oluşur. Siyah-beyazın ağırlıkta olduğu bu çalışmalarında sanatçının gravür tekniğine hakim olduğu ve öğrendiği bu tekniği geliştirdiği görülür. Gravür sanatında daha önce denenmemiş malzemeler sokmaya çalışmıştır. Basılan malzemenin dokusundan yararlanmak isteğiyle kasap kağıtlarına, tülbentlere, zımpara kağıtlarına baskılar yapmıştır.

1949 yılına ait *Brahms çalışması* adlı siyah-beyaz olarak hazırladığı gravür baskısında figür elinde nota kağıtlarıyla tabiatta çalışırken resimlenmiş. Gravür eserlerinin çoğu siyah-beyaz olan ve siyah-beyazın ara tonlarında yakaladığı ışığı renkte her zaman yakalayamadığını belirten sanatçı bu tarz çalışmayı daha sevmiş.

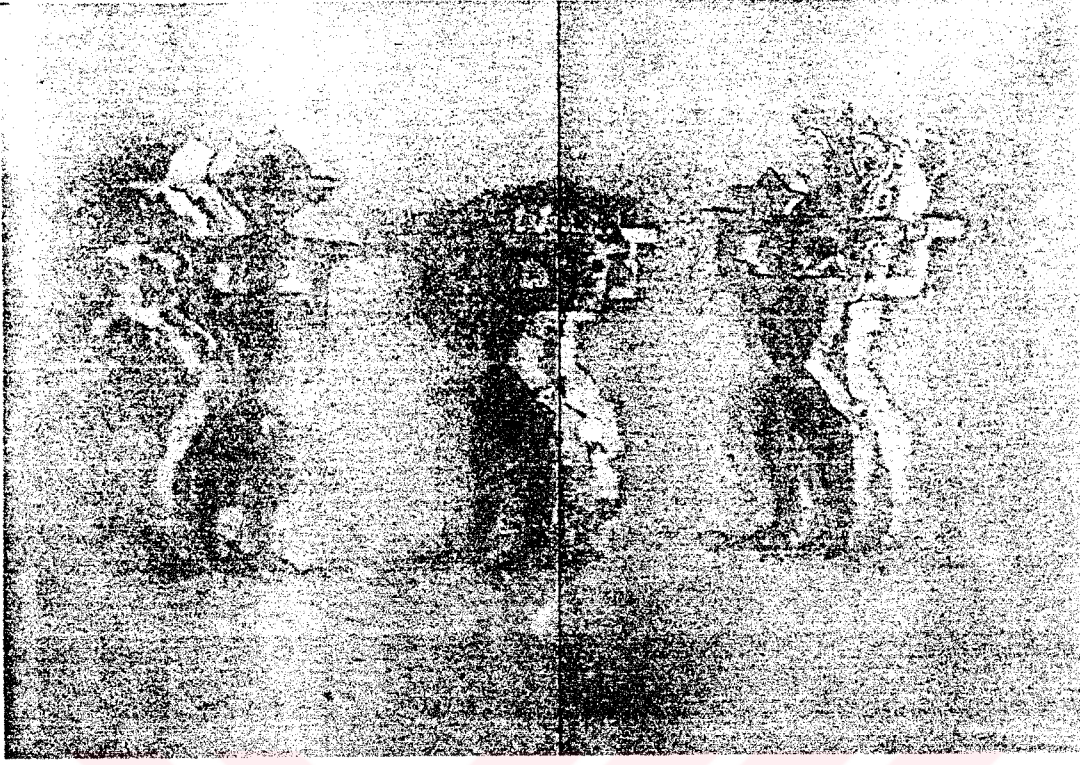
Ünlü Virtüöz Karl Berger'e olan aşkı, müziğe olan yakınlığı; bu anlamda belki Brahms'a olan yakınlığı böyle bir çalışma ile sonlanmış. Sanatçı figürünü Büyükada da onu bir ağaca yaslanmış olarak elinde nota kağıtları ile profilden vermiş. Elindeki nota kağıtlarına dalmış olan figür oldukça genç görünüyor. Yaptığı her yapıtın da yaşamından esinlendiğini aktaran sanatçı bu çalışmasında da uzun yıllar geçirdiği Büyükada'yı tercih etmiş. Figürünü Büyükada'dan bir manzara içine yerleştirmiş. İfadesel anlatımı çizgilerinde yakalayan sanatçı, bu yolla dışavurum örnekleri vermiş. Hayatında önemli olan şeyleri resim karelerine aktarırken, kendi içsel

dünyasının süzgecinden geçen sahnelerde üzüntülerini coşkularını öfkesini hissettirir bize. (Resim 3.21)



Resim 3. 21 Aliye Berger, Brahms Çalışması, 1949, Gravür Baskı, 13x17.5cm

1950 yılına ait "*Karagöz*" adlı gravür çalışmasını, Türk kültürü içinde yer alan, bir gölge oyununa atıfta bulunarak gerçekleştirmiştir. Sınırsız bir mekan içinde yer alan üç figür başlarında tepsi içinde birtakım yiyecek ve içecek kapları taşımaktadırlar. Figürlerin geriye doğru gittikçe açılarak yansıyan gölgeleri bir hareketlilik duygusu katıyor. Lirik bir kompozisyon. Perdeye düşen görüntüyü gravüre taşıyan sanatçı figürlerindeki biçimbozmlarla tıpkı karagöz oyunundaki tipleri hatırlatır. Kontürle verilen figürler tamamen ayrıntısız. Renksiz, siyah-beyaza yakın bir çalışma. (Resim 3. 22)



Resim 3. 22 Aliye Berger, Karagöz, Gravür Baskı, 1950

1959 yılına ait "*Süngerciler*" adlı gravür çalışmasında: Siyah, kırmızı, yeşil, sarı renk lekelerinin oluşturduğu fon üzerinde üç figürden ikisi üst kısımda, biri aşağıda yer almakta. Renk lekeleri figürlerin üzerinde de yer alırken sanki bir şeffaflık yakalanmış. Başlarında bereleriyle bu denizci figürleri bir ellerinde süngerleri taşıyorlar, diğer ellerini ise bellerine koymuşlar. Figürlerde ifade, genel anlamda duruş şeklinde yoğunlaşmış, bu zor işi başarmanın yarattığı sevinç sanatçının kişisel yaklaşımı içinde resme dönüşmüş. Süngercilerin ayakları su içinde, yaşamlarının çoğu denizde geçen bu insanlar karada bu zor ve tehlikeli işin sonunda yakaladıkları süngerleri gururla taşıyorlar. Vücutlarında incelme ve uzama görünen figürler, basite indirgenmiş yüzey üzerinde yer alırlar. Süngerlerle bütünleşen çizgiler ve renklerle zamana ve mekana ait olmayan bu grup, denizle içiçe yaşamlarında görülmekte. Sanatçının bu yalın çalışması, farklı bir hayat biçimi içinde insanlara anlatılabilecek aktarılabilecek öğeleri içerir.

Bodrum'da tanıdığı süngercilerden etkilenen sanatçı, bu insanların yaşam biçimlerini resimlerinde konu edindiği çalışmalar üretir. Bu konunun işlediği bu çalışmasında, figürler de kişisel hiçbir özellik yansımaz. Bu süngerciler tüm Bodrum'lu süngercileri temsil ederler. (Resim 3.23)

Sanatçının, Die Brücke'nin konu seçimine yakınlığı dikkat çekicidir. Die Brücke'nin insana ve günlük yaşama ilişkin konu seçimi özünde, yaşamın çeşitli yönleriyle dışavurulduğu yerleri içeriyordu. Aliye Berger'in resimlerinde yaşamdan seçtiklerini, etkilenilen şeyleri, ruhundaki taşkınlıkla sunar. Günlük hayattan konular büyük bir ustalıkla aktarılmaktadır. Sanatçının içtenliği, coşkusu yaratusında önemli bir yer tutmaktadır.



Resim 3. 23 Aliye Berger, Süngerciler, Gravür Baskı, 1959

1960 yılına ait "*Horon*" adlı gravür çalışması da Türk folkloründen yansıyan bir örnek. Sarı ve gri lekelerin oluşturduğu sonsuz bir fon içinde beş figür yer almaktadır. Sağdaki üç figür beraber halay çekerken, bir figür de solda tek başına dans etmekte, onun yanındaki figür ise kemençe çalmakta. Kontur çizgileriyle verilen figürler adeta çalan müziği hissettirir biçimde deformasyona tabi tutulurken titrek ve dalgalı verilmiş. Ellerindeki mendilleri sallarken dansçılar, kendilerinden geçmiş gibiler. Canlı, hareketli bir anın dışavurulması görülmekte. (Resim 3. 24)



Resim 3. 24 Aliye Berger, *Horon* 1960, Gravür Baskı, 24x33cm.

1960 yılına ait *Aile* adlı gravürde konu doğa içinden alınmış. Kırmızı, sarı toprak üzerinde civcivler ve mavi horozlar görülmekte. Doğal ortamları içindeki bu hayvanlar deformasyona uğrarken anlatımda oldukça ilkel, basit yaklaşım uygulanmış. Kontur çizgilerinin içinde, renk lekeleri ile hayvanlar yalın bir şekilde işlenirken uygulanan deformasyon bu basitliğe farklı ifadesel anlamlar yüklenmesine yol açmış. Hayvanların birbiriyle ilişkisi, bir tavır içinde olması basit bir doğa konusundan öte şeyler aktarır. Fantastik öğelerin de yer aldığı bir anlatım.

Aliye Beger'in bu yapıtının *aile* ismini taşıması da bu hayvanları sıcak bir ilgi içine sokmuş. Ortadaki civcive anne tavuğun bakışı, hayvanların aile ilişkisi bizi

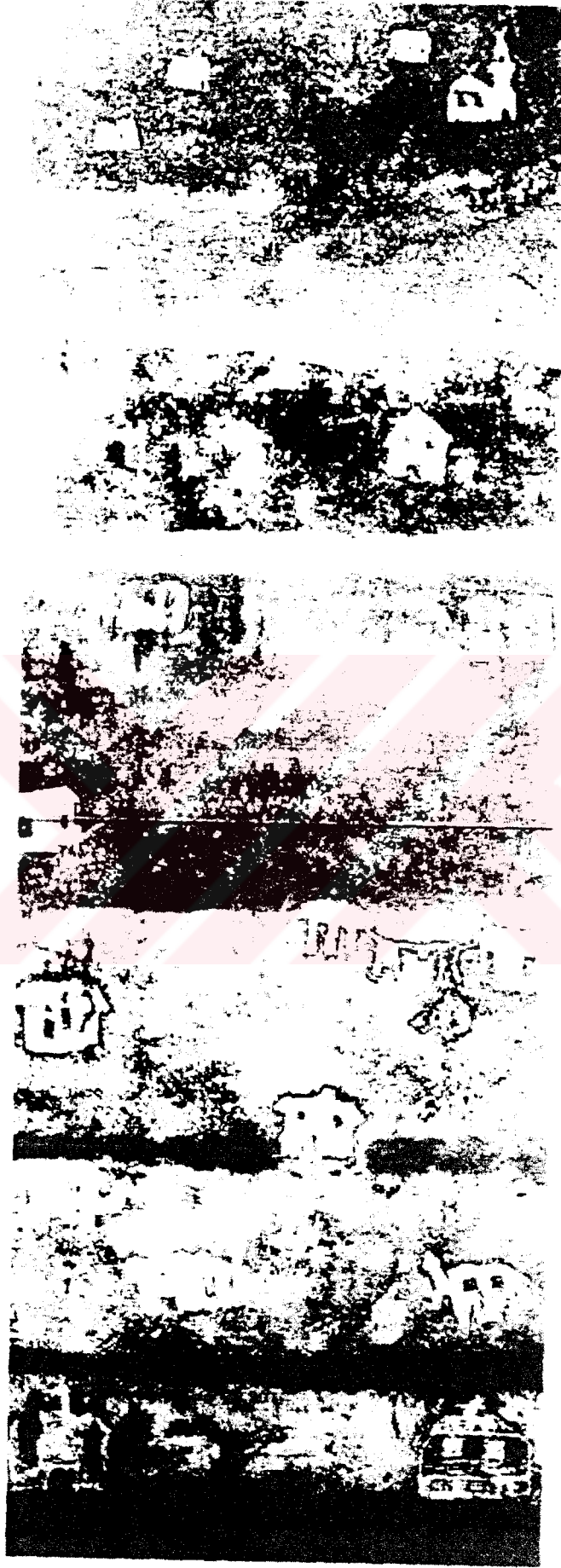
düşündürüyor. Konu, ekspresyonist çalışmada sadece aktarılmak istenilen şey için bir araç oluturur. Bu çalışma içinde doğaya ait bir görüntü anlatılmak istenilene yardımcı bir durum içermektedir.(Resim 3. 25)



Resim 3. 25 Aliye Berger, Aile, 1960 Gravür Baskı.

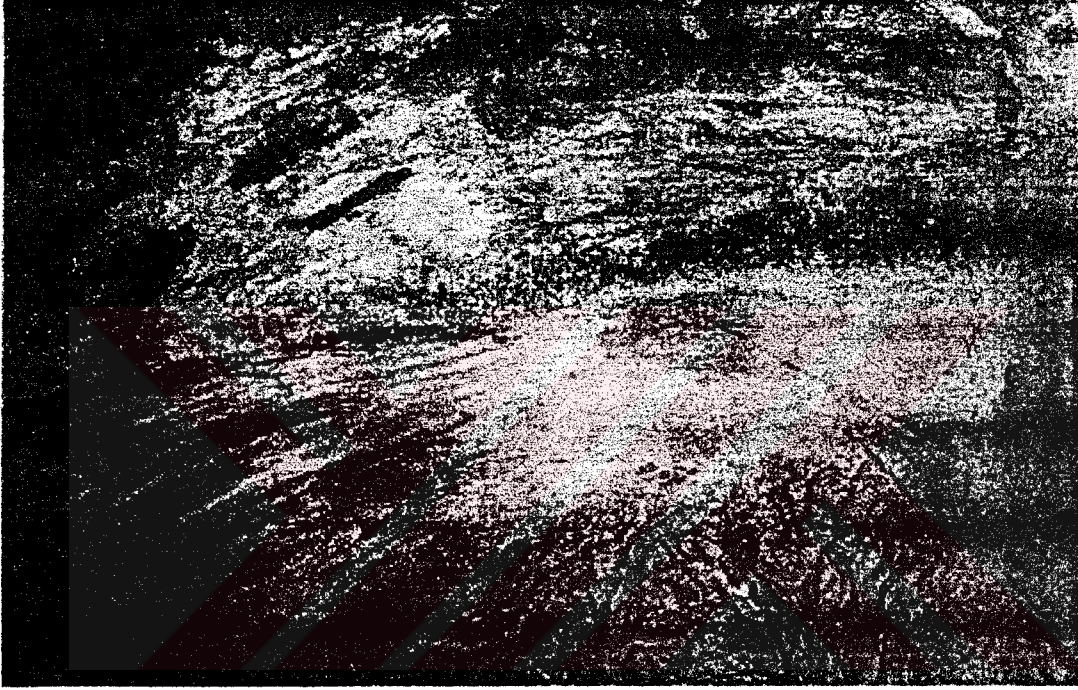
1972 yılına ait " *Gecekondular*" adlı gravür de ise sanatçı, uzun bir kompozisyon düzenlemesi hazırlamıştır. Bantlar içinde küçük gecekondular dizilidir. Hepsi beyaz olan bu evler, Bodrum evleridir. En üstte kırmızı fon içinde sanki derinlik yansıtılmak isteniyormuşçasına evler daha küçükken, diğer bantlarda boyutlar büyümeye başlar. Bu ilk bantaki evlerin yanında bir de cami yer alır. Altında yeşil fon içinde iki ev yer alırken; bunun altındaki evler bu kez mavi fon içinde yer almakta. Sarı bir bantla ayrılan kısımdan sonra kırmızı fon içindeki evlerin altında, pembemsi fondaki evlerin yanına çamaşırlar asılmış. Kırmızı bir banttan sonra yine mavi fon içinde evler bir bantla altta ve üstte olacak şekilde ikiye ayrılmış. Evlerde deformasyon göze çarparken yıkık döküklük te izlenmekte.

Aliye Berger'in renkli çalışmalarından biri, saf renkler bu beyaz evlere canlılık kazandırmış. Evler bantlar içinde adeta notalar gibi sıralanmış. Küçük ve sevimli evler. (Resim 3. 26)



Resim 3. 26 Aliye Berger, Gecekondular, Tarihsiz. Gravür Baskı 1972, 75x27cm.

İstanbul isimli tarihsiz çalışmada, ilk bakışta soyut bir yaklaşım sezilirken konu İstanbul olunca dikkat çeken bir anlatım var. Bu büyük metropol resimlenirken herşeyden önce kullanılan renkler dikkat çekici: Sadece kırmızı ve sarı gibi iki sıcak rengin kullanıldığı resimde, hızlı kısa fırça vuruşları ile de daha ilk bakışta hissedilen çarpıcı bir anlatım var. Resme daha dikkatli bakılmaya başlandığında İstanbul silüeti gözlerimizin önünde oluşmaya başlıyor. Bu kentin yaşamındaki canlılığı ve karamsarlığı hissettiren sanatçı biraz Der Blaue Reiter grubunun renksel anlam ve soyuta yaklaşan anlatımını hatırlatır. (Resim 3. 26)



Resim 3. 27 Aliye Berger, İstanbul, tarihsiz, Kağıt üzerine Karışık Akrilik, 45x70cm

3.4. Günümüz Sanatçılarından Örnekler

3.4.1 Mehmet Güleriyüz.

1938 İstanbul doğumlu sanatçı, 1958-1966 arasında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde öğrenim görmüş, öğrencilik yıllarında amatör olarak tiyatroyla ilgilenmiştir. Akademi ve Cem Tiyatrosu'nda 1960'ların başlarında da Arena Tiyatrosu'nda çalışmış, ayrıca oyunların dekor ve kostümelerini hazırlamıştır. Tiyatro çalışmaları Güleriyüz'ün resim anlayışını da etkilemiştir. Başlangıçtaki soyut anlatım yerini, 1964'te figüratif anlatım almıştır.

1966'da Utku Varlık, Devrim Erbil, N.Ayten ve Oktay Anılanmert'le *Beş Genç Ressam* Grubunu kuran sanatçı 1970'te devlet bursuyla gittiği Paris'te taş baskı alanında uzmanlık eğitimi görmüştür. 1975'te Türkiye'ye dönen sanatçı akademide Neşet Günal'ın atölyesine öğretim üyesi olarak atanmış ve 1980'e değin bu görevinde kalmıştır. 1980-1985 arasında çalışmalarını New York ve Brüksel'de sürdürmüştür.

Yapıtlarında konu olarak çağdaş insanı işleyen Gülerüz, insan psikolojisini davranışlarını ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkarmış, 1970'ler boyunca bilinçli olarak, çirkin ya da hayvanı anımsatan insanları, hatta insan yerine koyduğu maymun, köpek ya da kurdu çarpıtılmış vücutları ile vermiş, tüketim toplumunun sevgisizliğini, bencilliğini içtenliksiz tutumunu yer yer mizah ögesi de katarak yansıtmıştır. Bu resimlerinde çirkin insan yüzleri duyarsızlığı simgelerken, hayvan portreleri de "ahmak insanı" simgeler. Bu anlamda sanatçı, Die Brücke topluluğunun toplumsal rahatsızlıklara olan duyarlılığının yanısıra, insan ruhuna da olan duyarlılığını hatırlatır. Kompozisyonlarında kullandığı çok sayıdaki simge, içeriği simgeleyen resimsel öğelerdir. 1980'lerin başında resimlerinde rengi ön plana çıkaran ve yoğun biçim bozmalara yer veren dışavurumcu bir üslup benimsemiştir.

İnsan ve insanlar arasındaki ilişkileri eleştirisel bir yaklaşımla resimleyen sanatçı, tuvallerinde taciz edici bu ilişkileri, çıkarların konuştuğu yüzeysel dostlukların tedirgin edici anlatımlarını yansıtır. Özellikle tedirgin edici cinsellikleri aktarır, gerilimleri sürekli tutarak figüratif anlatımlara ulaştığı öznel deformasyonlar gerilimi sürekli etkili kılar. Ruhsal gerilimler, kötülüğü ve iyiliği sembolleştiren düşsel yaratıklar da bu bağlamda katılır resimlerine, maymunların keçileşen başlar ya da gövde parçaları uyarı öğelerine dönüşür.

Resimler gerçekten yola çıkarak fantastik eğilimlere dönüşür. Dinamik ve akışkan fırça vuruşları ile aktarılan renk lekeleri anlatımda gerilimi arttıran değerlerdir.

"20. yüzyıl sanatı içinde Gülerüz, Alman Ekspresyonizmi ile ilişkilendirilebilir. Fakat bu akımın ideolojisine mesafelidir. Die Brücke ressamları kendilerini dönemlerinin toplumsal hastalıklarına adanmışlardır. Gülerüz Der Blaue Reiter'in soyut yaklaşımlarını ve şiirsel mistisizmini sembolik renk kullanımını da paylaşmaz. Alman Ekspresyonizmi'nin dokunaklı ve gaddar şekillerdeki figür yaklaşımına yakınlığı ile Egon Schiele'i bazen hatırlatır." (Freeman, 1988, s.19)

"Gülyüz, fiili bir uğraş olarak, resmi ne denli önemsediyini, resmi ti ye alan paradiyle açığa vurur; dolayısıyla tuvalde temsil ettiği şey çoğun uzlaşmış gösterge yığınlarının sınırları içinde olmasına karşın, *gösterilen*'i değil, o gösterilenin somut mevcudiyetini hazırlayan edimi yansıtır bize - temsil edilen, fiiliyetin bizatihi kendisidir. Bu bağlamda yer yer groteskin eşigindeki tumbadız yada çağanoz gibi figürler (yaratık), özü itibarıyla tuval önünde "kendi beni"yle hesaplaşan hırçın ama her şeye rahmen yaşamı olumlayan bir çiveleğin jest ve mimiklerini imler." (Ergüven, 1996, s.3)

Gülyüz huzursuz bir kişiliktir; karabasanın hepimizi tehdit etmesinden aldığı cesaretle, huzursuzluğu/nu evrensel ölçekte kendine mal etme eğilimiyle tuval yüzeyi, hemen her yerinde gerilimler alanıdır. Sanatçının kendi değişiyi; "Sürekli olarak kendime zorluk çıkarırım; baktım bir çizgi çok iyi gidiyor, onu bırakır yeniden başlarım." Bu tedirgin ruh hali sonuçta, doğal olarak, fırça ile tuval arasında sancılı bir ilişkiye yol açar; her şey kesik kesiktir - ayrıntı, ne denli varlığına sahip çıkar, ne de bütüne boyun eğer. Bir başka deyişle; "Örgensel bütünlüğe ilişkin zahiri ve ironik yanılsama, varlığını kopuntulara borçlu olup, her an sendelemeye hazırdır. Gülyüzde tırmalayıcı olan, bunun alımlanma sürecidir. Burada altı çizilmesi gereken nokta mizansenle ilgili olduğunu düşünmek yanıltır bizi- Gülyüz resimde öyküye yer vermesine karşın, asla öykü anlatmaz. Buna göre, olabildiğine yoğun gerilim ve şiddet yanılsaması özünde malzemeyle hesaplaşma tarzının sonucudur; dolayısıyla, anlatı hep arka plandadır. Görüntüye damgasını vuran şiddetli dışavurum, giderek tinselliğin ilgi alanı içindeki keskin ve tırmalayıcı bir tınıya bırakır yerin - *dissonanz* , uyumlu olanın geleceği, daha doğrusu nihai sonucudur. Gülyüz'ün resimlerindeki karabasan, son tahlilde bu delici tınıdan alır gücünü." (Ergüven,1996, s.3)

Mehmet Gülyüz izleyicileri ve eleştirmenleri tarafından, "resmi insanı 'ürperten' bir ressam" diye tanımlanmıştır. Mehmet Gülyüz'ün resmi, zaman zaman yarattığı "itici" etkilere, o etkilerin yarattığı yabancılaştırıcı sonuçlara rağmen hemen her döneminde belirgin ve çok net bir estetiği ayakta tutmuştur. Hatta, resmin kendiliğinden oluştuğu izlenimini veren, çok devingen atılım hamlelerini içeren yanlarında bile bu gerçek değişmez. Gülyüz, resminde yer alan unsurları ve onları bir araya getiren, onların arasındaki ilişkileri kuran ve geliştiren elemanları daima bir

damıtımdan geçirir. Resmin ortaya koyduğu imlerin, ya da ifade etmek istediği anlamların bir sanatsal üretim içinde gerçekleşmesi gerektiğine hep inanagelmıştır.

1984 yılına ait *süvari* adlı eserinde ise Güler yüz, kompozisyonda mekansız bir atlı figürü yansıtır. Yine renklerin iç içe geçişleri ile resimdeki figürlerin algılanması zorlaşmıştır. Konturlar sayesinde belirginleşen atlı figürde, renkler daha lekese, hızlı ve karmaşık şekilde yer alırken resmin altına doğru bu yoğunluk kaybolduğundan atın hareketleri daha kolay izlenebilmekte. Atın ve sahibinin sinirli, telaşlı ve huzursuz hali hareketlerle ve renklerin kullanımıyla belirginleşmiş. Süvarinin yüzü hayvansı ve uygulanan deformasyon da dikkat çekicidir. (Resim 3.28)



Resim 3. 28 Mehmet Güler yüz, *Süvari*, 1984, Tual üzerine Akrilik, 130x96cm. Newyork

1987 Yılına ait *Su Dizisi* adlı çalışmasında Gülerüz denizde oynayan iki çocuğu resimlemiştir. Ellerinde kayıklarıyla denizin içinde oynayan bu çocuklar, adeta canavarlaşır. Deniz dalgalı, huzursuzdur. Kısa çizgilerle verilmiş olan deniz görüntüsü ve figürlerdeki renk uygulaması insan psikolojisi üzerinde itici bir etkiye sebep olmakta. Soldaki çıplak çocuk figürü, kırmızı renk gölgeleri ile dikkat çekerken, sağdaki figür giysili ve suyun içinden fırlayacak gibidir. Sanatçının, figürlerin yüzlerinde renkle uyguladığı deformasyonları dikkat çekicidir. Yüzlerin kaybedilmek istendiğini düşündürmekte. Soldaki çıplak figür oyuncağıyla suya eğilmiş oynamakta, sağdaki figür ise kayığını eline alarak ona sarılmış ve bir gözüyle seyirciye bakmakta. Sağdaki bu figürün arkasında yine denizde kayığıyla bir figür dikkat çekmekte. (Resim 3. 29)



Resim 3. 29 Mehmet Gülerüz, *Su Dizisi*, 1987, Tual üzerine Yağlıboya, 260x260cm

1989 yılına ait *avcı* adlı çalışmasında Güleriyüz, göl içinde bir avcıyı resimlemiştir. Avcı, tüfeğine sarılmış avını beklemektedir. Renkler çok fazla çeşitlilik göstermez tabiatla avcı adeda bütünleştirilmiş. Avcının portresine baktığımızda; karışık renklerin arasında avcının yüz hatlarından yansıyan ifade, gözler, yüz yapısında belirsizliğe yakın ifade, bu nokta da yirminci yüzyılın yalnızlık manifestolarına dönüşen portrelerini hatırlatır. Munch ve Beckmann hatırlarsak; Munch'da doğayla bütünleşerek ortaya çıkan portre ve otoportreler, Beckmann'da yalnızlığın toplumla bir yüzleşmesi olarak görülürler. Bu kutuplaşma, portrelerin işlediği boşluk olgusunda kendini gösterir. Munch'da doğaya yakın açık ve sonsuz çevre geliştirirken, Beckmann toplumsal sınırları vurgularcasına kapalı ve dar mekanları vurgular. Bu açıdan Güleriyüz, Munch ve Beckman'a göndermeler yapar. Güleriyüz, öykülemeci bir tarzda dışavurumculuğa açıktır. (Kahraman, 1990, s.3)



Resim 3. 30 Mehmet Güleriyüz, *Avcı*, 1989. Tual üzerine Yağlıboya, 130x162cm.

1989 *Ormanda Atlı* adlı çalışmasında da doğa içinde iki atlı yer almaktadır. Yine doğa içinde eriyen figürler görmekteyiz. Doğanın renklerini alan figürler, daha çok çıkılan bir iç yolculuğu hatırlatmaktadır. Yaratılan atmosfer figürlerden ayrı değildir. Renkler çok çeşitlilik göstermez, koyu renkler kontur olarak yer alırken

aydınlık renklerin oranı fazla olduğundan resim ışıklı bir yapıya bürünmüştür. Fırça vuruşlarının kısa ve hızlı olması resmin genel atmosferini hareketli kılmaktadır. İç huzursuzluğunun karmaşasına yakın renk kullanımında hiçbir şekilde sınırlama görmemekteyiz. Renkler birbirleriyle iç içe bir akışkanlık halindedir. Renklerin ait olduğu alan yoktur. Resmin bütünü içinde renkler sınırsız, konturler sadece figürleri ve doğa unsurlarını belirginleştirmektedir. (Resim 3. 31)



Resim 3. 31 Mehmet Gülerüz, Ormanda Atlı, 1989, Tual Üzerin Yağlıboya, 162x130cm.

1995 yılına ait *bisiklet-zürafa* adlı çalışmasında fantastik bir eser meydana getirmiş. Bir bisikleti çeken zürafa görmekteyiz. Bu bisikletin üstünde bir de sürücü yer almakta. Gülerüz'ün bu çalışmasında renklerin daha sıcaklaştığını görmekteyiz.

fırça vuruşları yine hızlı fakat renkler fazla dağılmamış. Biçimler daha yalın ve yine deformasyon gözleniyor. (Resim3. 32)



Resim 3. 32 Mehmet Gülerüz, Bisiklet-Zürafa, 1995, Tual üzerine Yağlıboya, 130x97cm

1996 yılına ait *Biniş Hazırlığı* adlı bu resminde Gülerüz, bir mekan içinde bir at ve binicisini resimlemiş. Oldukça çarpıcı biçim bozmaların uygulandığı resimde atın asabi diyebileceğimiz kişneme şeklinden yansıyan huysuzluk durumuna karşın, sahibindeki asil duruş ve sakinlik ilgi çekicidir. Sanatçının resimlerinde renk ile oluşturulan biçimler bir canlılık, hareketlilik duygusu yaratır. İnsan psikolojisi

üzerinde ise, daha çok bir sinirlilik durumu yaratan bu çalışmalar, aynı zaman da etkileyici bir dışavurum göstergesine dönüşür. (Resim 3. 33)



Resim 3. 33 Mehmet Güler, Biniş Hazırlığı, 1996, Tual üzerine Yağlıboya, 60x50cm

3.4.2 Neşe Erdok

1940 İstanbul doğumlu sanatçı, sanat eğitimini 1958-1963 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde okuduktan sonra İspanyol hükümetinden aldığı bir bursla 1965-1966'da Madrid'de çalışmış, 1967-1972 arasında da devlet bursuyla Fransa'ya giderek Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenimini sürdürmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar'da büyük atölye geleneğinin temsilcilerinden biri olan Günel'in atölyesinde eğitimcilik

görevine başlamıştır. Erdok'un sanat görüşü büyük ölçüde hocasının akılcı ve yalın üslubunun etkisiyle biçimlenmiş, öğrencilik yıllarında başladığı yumuşak renk uyumları ve biçimsel araştırmalar giderek somut ve duyarlı bir figür anlayışına dönüşmüştür. Erdok'un resimlerinin konusu insandır. Kent insanıdır. Bu insanlar hemen her gün karşılaşılan satıcılar, çocuklar, serseriler, hasta ve sakatlar gibi toplumun yoksul ve alt kesimindendir. Erdok, bu insanların yalnızca dış görünümelerini yansıtmamış, onların iç yaşamlarına inerek gerçekçi ve duyarlı bir anlatıma ulaşmış, bu doğrultudaki anlatımında biçim bozmalardan kaçınmamıştır.

Sanatçı biçim bozmalarını şöyle ifade eder. " Resimlerimde fazla aşırıya kaçmadan kullandığım ifadeye yönelik bir deformasyon var. İnsan figürünü çok fazla çarpıtmak istemiyorum. Ancak dikkat edilince görülebilen bir deformasyon olmalı diyorum. Deformasyon isteğimi daima dizginlemeye çalıştım. " (Eroğlu, 1995, s.18)

"Çizim ve biçim kaygısının ağırlıkta olduğu resimlerinde renk, hem psikolojik etki açısından hem de biçimi destekleyen bir öge olarak önem kazanmıştır." (Arslan, 1997, s.531)

Sanatçı resimlerinde rengin biçimle olan ilişkisini şöyle açıklar. "Her rengin bir biçimi vardır. Biçimi olmayan renkler renk tayfının renkleridir. Doğa renklidir, siyah-beyaz değildir. Renk sayısı ve etkinliğini azaltıp siyah-beyaza yakın bir resim yaparsanız, tıpkı siyah beyaz filimler gibi güçlü bir etkiye sahip olurlar. Yani gerçeği anlatacaksınız ama yaptığınız iş gerçeğin ta kendisi olmayacak. Zor ve güzel olan budur. Siyah-beyaza yakın olan herşey bana göre daha sanatsaldır." (Eroğlu, 1995, s.17)

"Neşe Erdok'un gelişme çizgisi üzerinde dramatik yaklaşımlı aşamalardan geçerek, düzen anlayışıyla da uzlaşan özgün bir renk duyarlılığına ulaştığı söylenebilir." (Tansuğ, 1991, s.293)

Erdok, 1970'lerde yoğun bir belirginlik kazanan figüratif akımların, yeniden güçlenmeye başlamasıyla her hangi bir fantastik eğilime kapılmadan ifade yüklü anlatımla eserlerini gerçekleştirmiştir. Figüratif anlatım yine doğanın takliti değil tamamen düşünsel dünyada gezinen algılaması güç, insanın ve toplumun yaralarına değinen sahneleri olmuştur. Erdok'un resimlerinde mutlu insanlar yoktur. Yaşamın silikleştirdiği, yorduğu ağırlaşan insanlar vardır. Çoğunluğu normal insan boyutunda ele alınan figür plastiği ile itiraf edilemeyen, insanın farklı ruh halleri yansıtılır.

"Erdok'ta -en azından ilk bakışta- salt imgelem gücüyle temsil edildiği izlenimi veren herhangi bir görüntü, özünde fiilen yaşanmış olayın yer aldığı bir tarassut iradesiyle iç içedir esasen. Erdok, özdeksel yönüyle figüre değil, yaşanmakta olana delercesine bakar. Dolayısıyla dış dünyadaki karşılığını açıkça algılayabileceğimiz şey, alışılmış figür tanımının çok ötesinde, o sahne ile ben'i arasında kurduğu birebir ilişkinin tecessümüdür son tahlilde." (Ergüven, 1997, s.5)

Erdok'un resimlerinde başlangıcından bu yana, bakmanın yetersizliğini daima olağan görünümlerden hareketle gündeme getirdiğine tanık oluyoruz; çoğumuzun sıradan, gündelik hayatın kargaşası içinde görmeden geçip gittiğimiz ayrıntılar bunlar; ancak, her şey ayrıntıların genellikle satır aralarına gizlendiği bir dünyada olup bitmektedir. Ayrıntıları eritmeye, yok etmeye her an hazır bir dünya var önümüzde. Bir yandan, çaydanlığı tutan el ya da vapurda karşı karşıya oturduğumuz kişi günlük hayattan sahnelerde karşılaştığımız pek çok şeyin pekala "seyir nesnesi" olabileceğini fark etmek onun görmeye giden yolda atılan önemli bir adımdır. Sanatçı her yerde görebileceğimiz görüntüleri binlerce ayrıntıyı hatırlatır, bu ayrıntıları sunarken de bir kez daha durup düşünmemizi sağlar.

"Bütünün, kendisini oluşturan ayrıntıları çoktan istila etmesinden ötürü, Erdok'ta el yahut ayakkabı gibi özellikle vurgulanan herhangi bir şeyin fetişe dönüşmesi asla mümkün değildir. Zira altı çizilen şeyi dolaylı bir ipucu olduğu sürece anlam taşır." (Ergüven, 1997, s. 5)

"Erdok'u ilginç ve benzerleri arasında farklı kılan en önemli nokta, figürün yananlamına tümüyle kendini yüklemiş olmasından kaynaklanıyor; hiçbir figür, temsil ettiğinin ötesinde, dış dünyadaki karşılığı ile zorunlu bir ilişki içinde değil burada; hatta kimi jest ve nesnelerin temsil ettiğiyle olan ilişkisini kanıtlamak bile hayli güç. Erdok için resim yapmak, bu dünyaya katlanmanın tek çıkar yolu veya psikolojik sağaltım aracı değil, kendi beninde odaklanan tepki ve sorumluluğu dile getirmek üzere bilinçle seçtiği bir ifade vesilesidir sadece." (Ergüven, 1992, s.163)

İyi bir gözlemle duyarlılığın yansıtılmasıdır.

Erdok'un resminde bulduğumuz her anlam, henüz irdelemeye fırsat kalmadan, bir başka anlama devrediyor yerini; çok geçmeden, resimde aradığımız anlamın bu geçişlerden başka bir şey olmadığını görünce, şimdilik Lacan'a hak veriyoruz;

"Anlamı ayakta tutan, öteki anlama göndermeden başka bir şey değildir." (Ergüven, 1992, s.165)

Erdok'un resimlerinde figürler çeşitli yaş gruplarından seçilmektedir. Çocukların daha sıklıkla yer aldığı resimlerdir bunlar. Figürlü anlatım içinde çeşitli düzenlemeler dikkat çekicidir. "Resimsel çözümlerin özellikle hareket motifleri yönünden hemen hemen hiç abartılmadığı, durgun ve yalın düzenlemelerle de, insan figürü resim seyircisine gösterilen dolaysız bir olgu değil, inceliklerle dolu görsel işlevlerini gerçekleştirmeye koyulmuş bir aracı durumundadır. Bu işlevler figürün gözlenmiş ve elde edilmiş olduğu nesnel kaynaktan başka bir geri dönüşü amaçlıyor da değildir. Böylece figür, evrensel bir olgu iddiası taşımaksızın, doğruca kendi figüratif etkinlik sınırında ve sanatçının benliğinde oluşan gerçekçiliğin içerisinde yer alır. Erdok'un figürleri duygusal amaçlarla kesinlikle olanak tanımayan yaban oluşumlardır." (Turani, 1991, s.287)

"İnsan figürünün hikayeci ayrıntılarla çekicilik kazanmasına ihtiyaç duyulmadan, olanca sadeliğiyle resim yüzeyini doldurabilen bir güce erişmesi, çağdaş Türk Sanatına yapılmış önemli bir katkıdır; zevk okşayıcı strüktürlerden ısrarla ve bilinçli olarak kaçınılması da öyle." (Tansuğ, 1991, s.293)

Genellikle büyük boyutlu resimler üreten Erdok, kompozisyonlarında çoğu kez tek, bazan da ikili, üçlü ya da beşli figür gruplarını betimlemiştir.

Neşe Erdok, resimsel mekan sorununu, optik bir sınır çevresiyle kapanan yüzeyin, figür dokunuşlarıyla sürekli irkildiği mat bir boşluk görüntüsüne, kavuşturarak çözümler. Figürün aşırı duyumsal algılama hedeflerine oldukça kapalı bulunduğu dramatik iç zorunluluklarla, seyirci gözünün ısrarla uyarıldığı biçimsel amaçlar arasındaki çelişkiye, bu özgün figür üslubunun başlıca karakteristiklerinden birini oluşturur. (Tansuğ, 1991, s. 292)

Sanatçının ruhsal gereğinden resme aktarılmış olan her şey, figüratif biçimlerle kurulan plastik yapı içine, karamsar, uçuk ve kaygılı renkler sızılıp yayılmaktadır. Kişilerin seçiminde sanatçı dikkatinin yoğunlaştığı nokta ise resme konu olacak kişinin özgün yanlarının belirginliğidir. İnsan kendisi ve onu çevreleyen fiziksel koşullar içinde kişiliğini dıştan belirleyen ayrımlarla, nesnelere düğümlemlenip kalmış olan tutsak ve sönük varlığının uyumunu yansıtmalıdır.

1996 yılına ait *Hayal Kurmak* adlı çalışmasında sanatçı mekanını deniz kenarında bir iskele olarak belirler. Bu iskelede çocuklar ve hayvanlar yer almaktadır. Çocuklar çocuksu canlılık, hareketlilik taşımaz. Her biri bir düşünce içinde adeta başka dünya da gibidirler. Dört çocuk figüründen biri, denize atlayacaktır ama o atlama anına henüz tam anlamıyla geçmemiştir. Ortadaki çocuk dalmış bir şeyler izliyor gibi arkası dönük figür elinde balıklar taşımakta en öndeki figürün ise sadece baş kısmı resim içersinde ve izleyiciyle bakışıyor. Resimdeki hayvanlar figürlere oranla daha olağan, günlük hayatları içinde bir yansımayken, çocuklar adeta kent yaşamından bir panorama gibi bu resimde toplanmış. Erdok'un genel renk anlayışı içinde bu resimde de renkler solmuş, beyazlık daha belirginleşmiştir. (Resim 3. 34)



Resim 3. 34 Neşe Erdok, Hayal Kurmak, 1996, Tual üzerine Yağlıboya, 150x150cm.

1996 yılına ait *mandirekte çocuklar* adlı çalışmasında iki çocuk oturmuş, dalgın bir ruh haliyle karşımıza çıkar. Öndeki çocuk ellerini dizleri üzerinde kavuşturmuş, cepheden resimlenirken arkasındaki erkek çocuğu profilden resimlenmiştir. Figürlere farklı noktalardan bakış fikirsel olarak kübizmi çağrıştırır. Arkasında ki çocuk işaret parmağındaki kuşa bakmakta. Çocukların oturduğu zeminde balıklar görülmekte; bir kedi deniz yıldızının bir ucunu ağzına almış, öndeki bir başka kedi ise uyuyor. Resimde, öne bakan kız çocuğunun elinde bir ip tuttuğu görülmekte. (Resim 3. 35)

Neşe Erdok resimlerinde yaşamdan aldığı sahneleri büyük bir ustalıkla işler. İlk bakışta herhangi bir anı resimlerine aktarıyormuş izlenimi vermekte olan bu sahneler, gerçek görüntülerden çok uzak değil, uygulanan biçim bozmalar da çok aykırı durmaz. Birer vurgu ögesi olarak, ifade yönünden anlam yüklenirler. Resimleri dikkatli incelemeye başladığımızda gördüğümüz objeler, figürlerin ifadeleri, objelerle figürler arası ilişki bir çok anlamda sizi yoğunlaştırır ve yorar. Solgun renklerin kullanılması, vücutların ele alınışında görülen ve yer yer kabalaşan hantallaşan yapı, insan psikolojisi üzerinde mekanik bir etki oluşturur. Yabancılaşma duygusununda yoğun bir şekilde hissettirildiğine tanık oluruz.



Resim 3. 35 Neşe Erdok, Mandirekte Çocuklar, 1996, Tual üzerine Yağlıboya, 150x114cm.

1996 yılına ait *yüzmek* adlı çalışmasında Erdok, denizin hırçın dalgaları arasında yüzmeye çalışan bir kadını çıplak olarak resimlemiş. Denizin ve havanın durumu bir

fırtınayı gösterirken, kadın bu kötü an da korkulu yüz ifadesi içinde bütün gücüyle yüzmeğe çalışıyor. Yaşama duygusunun ağır basışını akla getiren görüntü, korkunun dehşetle karışık ifadesini yansıtmakta. (Resim 3. 36)

Neşe Erdok, Figürlerinde psikolojik boyutu ön plana çıkarak Ekspresyonist yaklaşım sergiler. Figürleri temsil ettiğinin ötesinde, dış dünyadaki karşılığı ile zorunlu bir ilişki içinde değildir. Bu yaklaşımda ölçülü bir deformasyon görülür.



Resim 3. 36 Neşe Erdok, Yüzmek, 1996, Tual üzerine Yağlıboya, 130x180

1996 yılına ait *Dibe Batmak* adlı diğer bir çalışmasında vücudunun yarısı su içinde, yarısı su dışında olan bir genç kız figürünü görmekteyiz. Hayatla ölüm arasında bir yerde yer alan bu genç kızın su üstünde duran vücudu canlı, tek kolunu yukarı doğru kaldırmış. Suyun altında kalan vücudun diğer yarısında renk koyulaşmış, yüzü de suya dalmış durumda, cansız bir bedene ait gibi görülmekte. Vücudunun büyük bir kısmı suya batmış.

Resimde su oldukça durgun ve dibinde yeşil bitkiler görülmekte. Bitkiler sarmaşık gibidir. Suyun durgunluğu aynı zamanda insan psikolojisinde sinsi bir bilinmeyi hatırlanırken, bu bitkiler de insanı içe doğru çekecekmiş gibi görülmektedir. Resmin geneline yansıyan karamsar hava, sanatçının hemen her resminde karşımıza çıkar. (Resim 3.37)

Neşe Erdok'un eserlerinde yer alan insanlar, tamamen kendi iç dünyalarından bize seslenirler; herbiri tek başına başka bir şeyi ifadelendirir. Mekanları daha çok doğa olarak seçilen bu insanlar, gerçekte de bu dünya insanın psikolojik yansımasıdır.



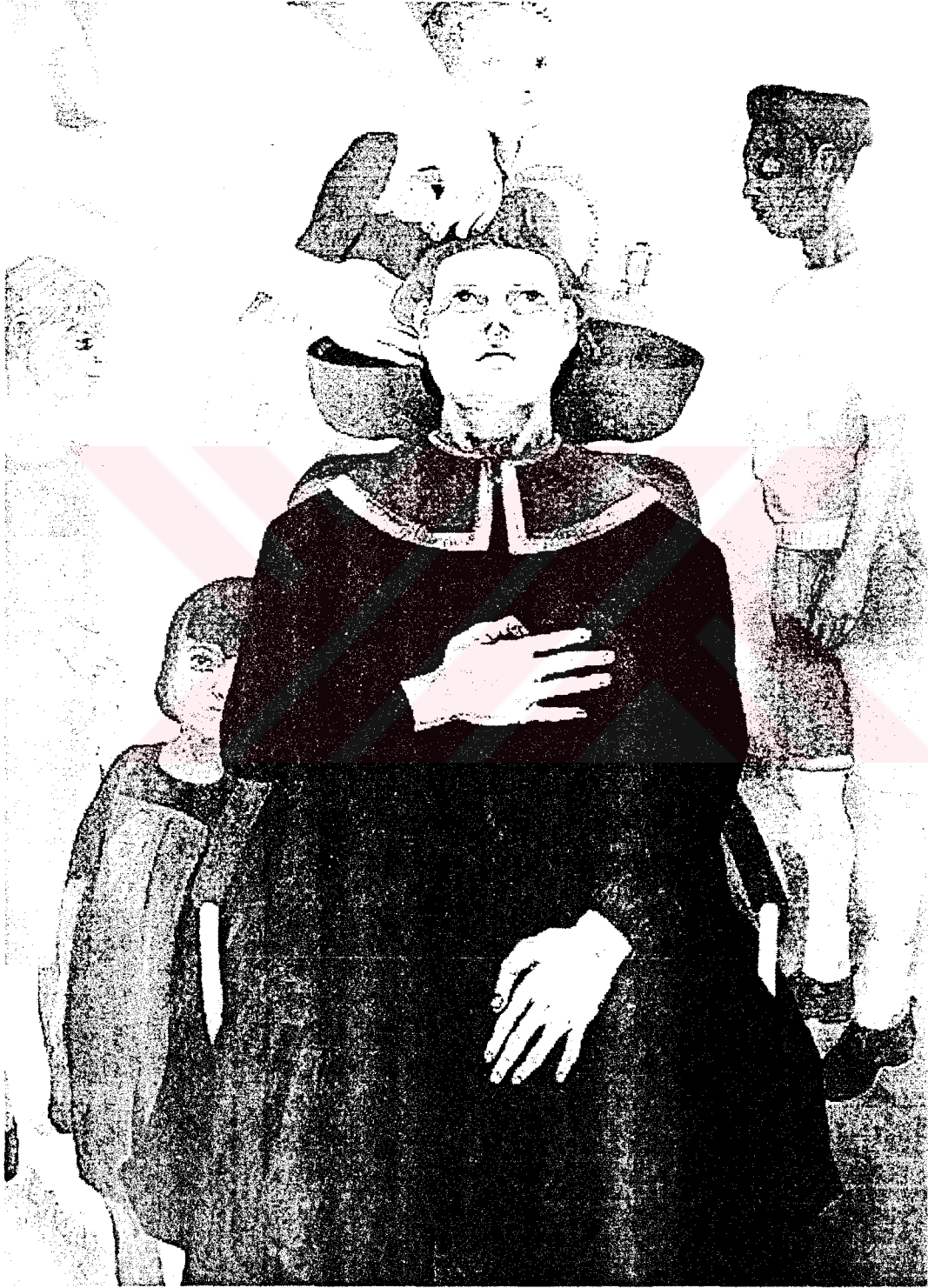
Resim 3. 37 Neşe Erdok, Dibe Batmak, 1996, Tual üzerine Yağlıboya, 150x150

1996 yılına ait *Pamuk Ölüyor* adlı yapıtında duygusal bir sahneyle karşı karşıyayız. Kayalıkların üzerinde oturmuş bir kız çocuğu görmekteyiz. Deniz, Erdok'un resimlerinde çoğu kez yer almakta ve konu anlatımına katkısı olan bu seçimde denizin durumunu çoğu kez anlatılan konunun belirlediğini söyleyebiliriz. Denizde, uzaklarda bir yelkenli göze çarpmakta sonsuzluk içinde bir umudu, sevinci de taşıyabilir, yalnızlık duygusunu da çağrıştıracaktır. Kayaların dibinde pamuk yatmakta, muhtemelen hasta olan bu hayvanın durumu kötüleşiyor. Kayaların üzerinde ip bağlı bir halka görülmekte. Resimdeki çocuk tek başına sevdiği bu hayvandan uzak kayalığın tepesinde oturmaktadır. (Resim 3.38)



Resim 3. 38 Neşe Erdok, Pamuk Ölüyor, 1996, Tual üzerine Yağlıboya, 200x80cm.

1997 yılına ait *Berberde* adlı yapıtında genç bir hamile kadının saçları yıkanırken etrafında çocuklar görülmekte. Kadın kıyafetindeki kullanılan koyu renk ve duruşundaki ağırlıkla yorgun bir anneyi anlatır. Ortadaki büyük kadın figürünün koyu giysisine tezat etrafındaki çocuklarda daha aydınlık renk kullanımı var.



Resim 3. 39 Neşe Erdok, *Berberde*, 1997, Tual üzerine Yağlıboya. 174x125cm

Annenin giysisindeki koyu kasvetli renge karşın, etraftaki çocukların üzerinde aydınlık renkler görölmekte. Saçı yıkayan kuaförün sadece elleri resmin içinde yer almış. Resmin odağını bu anne figürü oluşturmakta. Kadının gözlerini yukarı doğru sabitleştirmesi, ellerinin birini göğsünün üstüne koymuş olması, diğerini de karnının altına doğru kaydırması bir dua anını anımsatır. Saç yıkama pozisyonu da bu sahneye uygun düşmüştür. Kadının psikolojik durumu, koyu kasvetli tamamen bedeni örten giysisi, etrafındaki çocuklar, hamileliği içinde ifade bulur. (Resim 3. 39)

3.4.3 Burhan Uygur

1940 Tirabolu doğumlu sanatçı, 1992 İstanbul'da öldü. 1961-1969 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü'nde Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde eğitim görmüş 1968'de İstanbul Beyoğlu Şehir Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açmıştır. 1970 yılında Salzburg Yaz Akademisi'nde *Kobra Grubu*'ndan Corneille'le birlikte çalışmıştır. Sanatçı, soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullandığı resimlerinde iç dünyasını dile getirmiş ve yaşam-ölüm, ölüm-ölümsüzlük çevrimi içinde süreklilik kavramını vurgulamıştır.

Gerek renk, gerek çizgi kullanımı düşsel ve şiirsel bir etki yaratır. Bireysel anlatıma inanan Uygur, resmini akademik kuralların dışında özgün bir tarzda oluşturmuş, kendine özgü bir perspektif ve naif bir dil kullanmıştır. Ekspresyonizm'e kendi iç dünyasının renkli, o derecede de yoğun düşünce ve düşlerinin aktarımıyla varır.

"Esrik ve olağanüstü duyarlı bir mizacın ürünleri olan yapıtlarıyla Burhan Uygur'u resmin şiirsel boyutlarındaki zenginleştiren bir kişilik olarak görüyoruz." (Tansuğ, 1991, s.385)

Uygur, Der Blaue Reiter'in ulaştığı şiirsel anlatıma yaklaşır ve Türk Resmi'nde bu anlamda bir örnek oluşturur. "Resme gerçek anlamda şiirsel ifade ve çeşni boyutları kazandıran ayrıcalıklı bir ustalığa sahiptir. Lirizmin hemen hemen doruklarına çıkabilen sevecen ve ezik bir ruhla biçimlendirdiği figürler, güncel yaşantılardan süzölmüş dokunaklı bir şiirin hüznüyle doludur." (Tansuğ, 1995, s.109)

Sanatçının son resimlerindeki özgün dokunun ve lekelerin giderek belli simgelere dönüştüğü göröölür. Desenlerinde kurşunkalem, tükenmez kalem, pastel vb. çok çeşitli malzemeleri birarada kullanan Uygur antetli bir zarfın üstüne, kısaca üstüne

çizebilecek her şeye desen çizmiştir. Malzemeyi kullanırken de değişik yöntemler uygulamış, örneğin yağlı pastelle yaptığı resimlerinde çoğunlukla fırça yerine parmaklarını kullanmıştır. Birçok deseninde ve resminde yazıdan da yararlanmıştır. Kompozisyonun herhangi bir yerine yerleştirdiği bu yazılar resmin adı ya da temasına ilişkin bir paragraf olabilmektedir.

1980'lerde tuvalin sınırlarını aşarak farklı gereçler, özellikle de ahşap kapılar üstüne resim yapan Uygur 1968'de Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin Yılın Genç Sanatçısı jüri özel ödülü'nü 1976'da İstanbul Resim Heykel Müzesi Açık Hava Sergisi'nde ödül ve mansiyonlar, 1978'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar ödülü'nü 1988'de de 2. Uluslararası Asya Bianeli ikincilik ödülü'nü almıştır.

Burhan'ın özellikle kompozisyonlarının tümünde gerçekliğin tanıklık ettiği olaylara ve yaşanmış olgulara, gerçekliğin kendisinden çok "anlam"ı öne çıkaran bir gözle yaklaşmış olması dikkat çeker. Gördüklerinin ya da tanık olduklarının bir bölümünü ayıklaması, bir bölümünü ise vurgu kazandırarak resmine aktarması bundandır. Kuşkusuz keskin bir gözlemcidir. Aktif bir gözlemleyicidir. Tasvirici hiç değildir. (Özsezgin ve Çalıkoğlu, 2000, s.76)

Uygur'un resimlerinde yineleme gibi görünen öğeler, giderek farklılaşmanın usta işi özelliklerini de taşır. Uygur'un bazen bir çarpıtma gibi görünen figürleri, giderek kendi dünyalarını sanatçının dünyasıyla paylaşmaya çalışan kişiliklere dönüşür. Tonlamadaki ustalığı, renk, leke ve düzende kendine özgü çarpıcılığı, valör sorunundaki aşırı titizliği, salt biçimsel ustalıklarda bırakmaz onu. Ekspresyonizmi aşan bir gerçeğin karşılığına dönüşüyor bu öğeler. Geçmişin inceliklerinin unutulduğu, nostalji kavramına yabancı, duygusallığın suç sayıldığı bir ortamla hesaplaşıyor sanki. Sanatçı, geçmişi ve onun içinde yatan güzellikleri inatçı bir tavırla sürekli kılmaya çalışır. (Gönenç, 1989, s.32)

Sanatçının resimlerinde size sunulan yüzlerde, yabancılaşan kişilikleri değil, yabancılaştığınız incelikleri görürsünüz. Daha da önemlisi, sanatçının ilk bakışta simgeleştirdiği sanılan figür görüntüsünün giderek açılıp, farklılaşan kişiliklere dönüştüğünün ayırımına varılmasıdır. Simge gibi görünen, yaşamın ta kendisi olur. Sanatçı sürekli yaşamı ilgi alanı içine alır. Butün resimsel yolculuklarında yaşam ilginç insan görüntülerine dönüşür.

Bedri Rahmi, 1972 yılında Burhan Uygur için şunları yazar, " Ben Fikret Mualla'yı 1936 yılında tanıdım. Burhan'la onun arasında tuhaf benzerliler var. İkisi de ele avuca sığmayan ve yüzde yüz resim sanatı için yaratılmış. Şimdi düşünüyorum da Fikret'in o yaştaki işleri Burhan'ın hemen hemen aynı yaştaki işleri yanında sönük kalıyor. Ama Fikret inanılmaz güçlükler içinde resim türküsünü daha 30 yıl tutturdu. Şimdi düşünüyorum da Burhan'ın resimleri çok ama çok ağır basıyor. Kişiliğine inanıyorum, bu sevgi ile çalışmasını sürdürse yakında yalnız memleketimizde değil dünyanın her yanında işini, tadını kabul ettireceğine inanıyorum. Peki nedir bu genç ressamın özelliği diye sorarsanız, "Beyazı Burhan kadar güzel kullanan çok az ressam tanıdım." derim. Burhan 'da gördüğüm beyaz tadını, kendini dünyayı kabul ettirmiş resamlarda gördüm. Mesela bir Bonard, bir Matisse'de..." (Gönenç, 1989, s.32)

Uygur'un genel renk kullanımında da canlı, ağır tonlar göze çarpar. "Onun resimlerinde doğanın çılgın, hırçın renkleri garip bir ağırbaşlılık takınırlar. Tabloların boyanış biçiminde ustalık, renklerin ince kullanımını nasıl biriyle karşı karşıya olduğumuzu duyurur bize. Dinlenmiş ve uslu renklerin arasında Burhan'ın insanları belirir. Onda dünyayı ele geçirme kaygısı yerine, uçucu yerinde duramayan gövdelerin devinimlerini, ağırlıklarını yakalarız." (İnal,1987, s.52)

Burhan Uygur'da tipler, aşkla bağlandığı genç kızlardan, hayat kadınlarına , çocuksu bir masumiyetten, kendi yavrusunu deşen "bedbah kargalara" dek farklılıklar gösterebiliyor. Ama dikkat edilirse bu karşıtların, Burhan'nın resim dünyasının uyumlu gerçekliklerini oluşturduğu görülüyor. Sanatçı usta bir portre ressamıdır.

Burhan Uygur'un son yapıtlarında belirgin bir biçimde yansıyan iki ana özellik var: renk ve mekan. Burhan Uygur'un resmine rengin tam değerlerle girmesi son dönemde yoğunluk kazanıyor. Özellikle kırmızı, mavi, sarı ana renkleri figürlerde karşılıklarını bulmakla kalmıyor mekan da oluşturuyor.

"Burhan Uygur zaman sorununa sıkça eğilir. Chagall'ın 'Le Temps N'a Pas De Rivers (1930-1939)' ve 'Le Jongleur (1943)' resimlerindeki fantastik ve felsefi öge etkilemiştir onu; Chagall'ın balık-insan, horoz-insan, saat bileşimleri, Uygur'da kendine özgü figürleriyle, dramatik, trajik bir sorgulamaya dönüşür." (Gönenç, 1989, s. 34)

Andre Voznezenski'nin "al beni anacığım rahmine, geriye" Burhan'ın resimlerinde çoğu zaman görselliğine ulaşır. Onun ürkek, ceninlenmiş insanları, doğrudan ceninleri, yaşam-ölüm içiçeliğini taşıyan figürleri, zaman sorununun doğrudan ifade araçlarıdır. Varlığın bu ilk anına olan yakınlığı içinde Uygur giderek; yaşam-ölüm-ölümsüzlük halkasını oluşturan insanın özüne yönelir. Çoğu kez, bir büst yada bir ölümün tasviri olarak yansıttığı kişilerde, aynı anda ölümsüzlüğü vurgulamaya yönelir. Bununla da yetinmez, onların zamanın derinliklerindeki vazgeçilmez geçmişlerini de ana dönüştürür. Bu basit görünümlü yüzlerdeki gizem yaşam-ölüm-ölümsüzlük içiçeliğini vurgulamaya yöneliktir. (Gönenç, 1989, s. 34)

Burhan Uygur Andre Voznezenski'nin "Al beni anneciğim rahmine" sözünün resmini *İsimsiz*, 1988 yılına ait bir tablosunda görselleştirmiş. Daire formunun içinde Bir cenin yer almaktadır. Etrafında beyaz rengin kullanıldığı cenin, dünyadan habersiz bu korunakta yer almakta. Mavi rengin kullanıldığı figür, ceninle bir yetişkin arasında gidip gelen özellikler içermekte. Saçları uzun, bir kız çocuğuna yakın figür aynı zamanda kolları ve bacaklarının gelişim dönemi ile bir cenine yakın. Bu cenin figürü rahat bir şekilde konumlandırılmış, kolları sebest iki yanına uzanır.

Burhan Uygur hayatın bu başlangıç anına insanın bu dünyadaki varlığının ilk belirmesine yönelir. Bu hayata başlama anı aynı zamanda insan ölümünün de başlangıç noktasıdır. (Resim, 3. 40)



Resim 3. 40 Burhan Uygur, *İsimsiz*, 1988, Tual üzerine Yağlıboya, 18cm

Uygur'un 1990 yılına ait ait *Hayal Köşkünün Sakinleri* adlı çalışmasında, iki genç kadın ve bir ihtiyar adam görmektedir. Tualin köşesinde yer alan figürler bir masada yere dökülen yiyeceklere takılmışlar onlarda bu yiyeceklerle yere düşecek gibidirler. Sağ alt köşede bir şeytan tasvirini hatırlatan elinde üçlü çatal asasıyla bir baş belirir. Bu asa üzerindeki mumlarla şamdama da hatırlatır. Bu insanlar dalıp gittikleri dünyada kendi hallerindeyken akıp giden şeyler onlarıda sürükleyecektir.

İnsanların yaşamla olan ilginç bağı, ölümün gerçekliği, zamanın hepimiz üzerindeki zorunlu etkisini hissettirir. (Resim, 3. 41)



Resim 3. 41 Burhan Uygur, Hayal Köşkünün Sakinleri, 1990, Mukavva üzerine Akrilik, 59x34cm

1990 yılına ait, eşi *Vesile Hanım'ın Portresi*'nde düşüncelere dalmış bir kadını görmekteyiz. Eşi, ellerini başı üzerinde birleştirmiş, düşünmekte ya da farklı bir ruh halinde bu resimde yer alır. Figürü siyah kontur çevreler. Fonda sarı renk ve figürün giysisi turuncudur. Bu sıcak renklerin kullanımı resme farklı bir ağırlık katar. Figür, bu renklerin içinden beliriyormuşçasına ağır başlılık takınır.

Kadın, zihnin durgun bir anındadır. Resim iç dünyanın tuvalde aktarımıdır. Kadının portresinden yansıyan hüznün durgunluğu bizi, bu an içine sürüklemeye çalışır. (Resim 3.42)



Resim 3. 42 Burhan Uygur, Eşi Vesile Hanımın Portresi, 1990, Karton üzerine Pastel, 21x17cm.

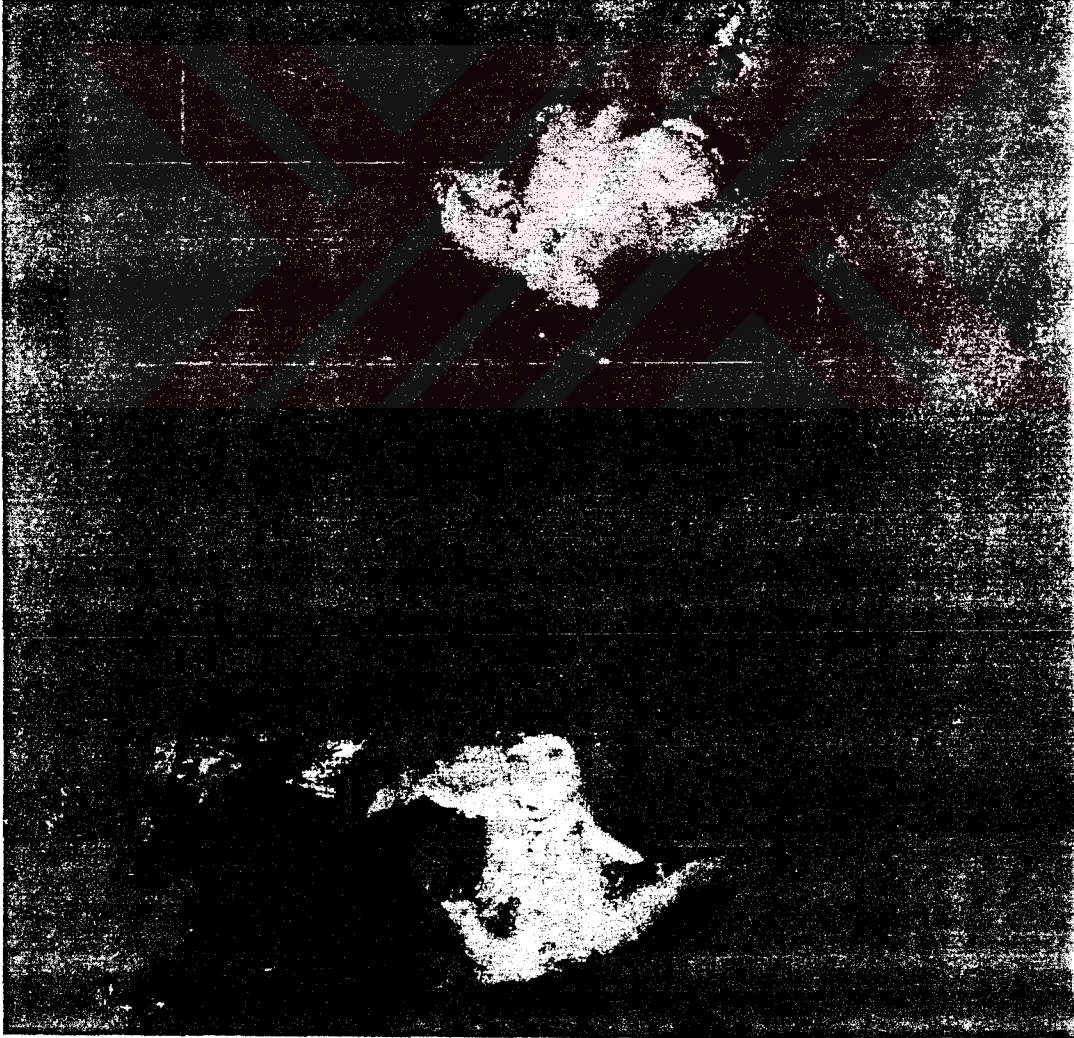
1991 yılına ait *Kedi Dostu Köpek* çalışmasında kedi şeklinde bir insan ve bir küçük köpek görmekteyiz. Bilinen geçceğe karşı durur Burhan Uygur. Bir kedi ve bir köpek sıcak bir ilişki içine alınmıştır. İri kedi bu küçük köpeklerle kucaklaşıyormuşcasına yakın bir görüntü sergilerler.



Resim 3. 43 Burhan Uygur, *Kedi Dostu Köpek*, 1991 Karton üzerine Karışık Teknik, 21x13cm.

Kedi figürü biçim bozmanın da ötesinde garip ucube bir hal alır. Kedideki insan yüzü bir çocuğunki kadar masumanedir. Köpek gerçeğe uygun verilmiştir. Duygusal bir anlatımla bilinmeyenler dünyasında dolaşır sanatçı. Resimde renkler, fondaki eflatuna, siyah ve beyazın yanında kedi gövdesindeki sarının, çizgi olarak ekleniminden ibarettir. (Resim 3 . 43)

1991 yılına ait *Kader* adlı yapıtında tuvali kaplayan canlı kırmızının içinden tam olarak ne olduğu çözölemeyen figürler belirir. Fizik kurallarına aldırmayan kollar bacaklar garip doğrultularda uzanmakta. Tamamen yabancı olduğu hareketlerle karşı karşıyayızdır. Renksel soyutlamaya yaklaşan bir düş dünyasına dalarız. Boşluktaki figürler, kaderin elinden kurtulmuş gibi bu dünya dan uzaklaşırlar. Boyutlar da bu dünya aya ait değildir. Ruhsal bir aleme yaklaşır. İnsanın içinde var olan el değmemiş, renkli bir dünyadır bu dünya. (Resim 3.44)



Resim 3. 44 Burhan Uygur, *Kader*; içiçe geçmiş binlerce nedenin sonsuz aralıksız zinciri- Borges 1991. Tual üzerine Yağlıboya, 130x130cm

3. 4. 4 Alaeddin Aksoy

1942 yılında Trabzon'da doğdu. 1963-1968 arasında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümün'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan Aksoy 1966'dan başlayarak yurt içinde ve dışında birçok karma sergiye katılmış, ilk kişisel sergisini, 1969'da Türk-Alman kültür merkezinde açmıştır. 1972'de açılan Avrupa sınavını kazanarak resim dalında uzmanlık eğitimi üzere burslu olarak Paris'e giden sanatçı dört yıl burada kalmış, 1976'da Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne asistan olarak atanmıştır. Aynı yıl Görsel Sanatlar Derneği'nin yılın Genç Sanatçısı ödülüyle özgün baskı dalında ikincilik ödülünü kazanmıştır. 1960'ların sonlarına doğru düş ürünü öğeler içeren figürler yapmaya başlayan Aksoy, Paris'te bulunduğu yıllarda (1972-1976) Ekspresyonist anlatımın egemen olduğu gerçeküstü çalışmalara yönelmiştir.

Alaeddin Aksoy'un figürleri gerçek üstü bir dünyada varlık bulur. Bu figürlerde farklı biçimsel özellikler belli bir yöntem izler. "Sanatçı, figürlerin deforme edilmesinde konstrüktif yöntemler kullanıyordu. Bu yüzden resim düzenleri üslupta serüvenciliğin yalnızca yüzeysel bir girişimden ibaret olduğunu gösteriyor, temelde atölye'nin kuralcı disiplinine bağlı kalmakta olduğu anlaşılıyordu." (Tansuğ, 1995, s.108)

"Sanatçının yer yer fantezi ve mizah öğeleri de kattığı yapıtlarında figürlere uyguladığı biçimbozmalar resimlerine dramatik bir anlam kazandırmıştır." (Arslan, 1997, s.44)

Sanatçı kendi sanatı ile ilgili şunları aktarır; "Mutlulukları, mutsuzlukları , sevgileri, öfkeleri, ihtirasları, anlam ve anlamsızlıkları kapsayan hayat, doğum ve ölüm arasındaki kargaşalar yumağı halinde. Bizden önceki yaşamlardan genlerle bize ulaşan başka hayatları da yaşamak, düzgün olmayan sirk aynalarındaki görüntülerimiz kadar değişik değil. Bu büyülü aynalardan "varlık" olarak kendimizi seyrederek bizden ve bizden öncekilerden ne kadar farklı olduğumuzu, bazen bir tanrı gibi dışımızdaki yüm varoluşları, kavramları ve her şeyi küçümseyerek ya da kendi varlığımızda bir hiçliği hissederek artı ve eksi karşıtıllıklarda dolaşan sarkastik bir duygu gibi yaşamak."

"Yeryüzünde canlı türünün başladığı insan varlığının evrimleşme zincirinde yerini aldığı günden bu yana yerküre böylesine bir insan yoğunluğuna ulaşmamıştı. Bu yoğunlukta birlikte bir de insanın salt kendi lüxü, adına boyutlarını geliştirdiği endüstrileşmenin getirdiği olumsuzlukları, bilince rağmen bilinçsizlikleri eklersek, yaşadığı yer küreyi ve kendisini yok etmenin şartlarını hazırlayan ve sanki bu yerkürenin sadece kendisine ait olduğunu zanneden başka bir canlı türüne hak tanımayan "insan" kavramı ya da durumu ile karşılaşırız."

"Durağan şeylerden hoşlanmıyorum. Hareket benim için yaşamak anlamı arzusu anlamında. Rüzgar enerjisinin bir durumu gibi. Yahut ta varoluşun tek şartı olan enerji rüzgara mı dönüşüyor. "

"Güzel ve Çirkin kavramı kendi genetik yapımıza, yaşadığımız çağın kültürel ve estetik kaygılarına göre bir tanımlamadır. Eğer resimlerimdeki insan bu değer yargılarının dışında kalıyorsa bu sadece ve sadece "insanlık durumu"nın saptanmasındaki anlatımın güçlendirilmesi endişesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, anlatımın bu şekilde olması gereğini getirmez. Sadece ben böyle anlatıyorum. Burada figürlerin hareket ve davranışlarında, mimiklerinde, tiplerinde "insanlık durumunun" bir durumunu saptama isteği söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda "o" insanın hangi çağda yaşadığı, hangi sosyal çevre içinde yaşadığı, hangi ülkede yaşadığı, beni öylesine pek ilgilendirmez. Aslolan, geçmişte, şimdi ve gelecekteki insan varlığının "yaşam" dediğimiz doğumdan ölüme değin hayat serüveninin herhangi bir dönemindeki herhangi bir an'ın saptamasını yapabilmek. O'nu açıklamaya veya tanımlamaya çalışmak, ama "Budur"demeden." (Aksoy, 1994, s,20-27)

Sanatçının 1991 yılına ait *Plotaj Hatası* adlı çalışmasında havada uçan objeler görmekteyiz. Bunlar daha çok odun parçalarıdır. Bu parçalar arasında bir erkek figürü dikkat çekicidir. Bu ahmak insan figürü garip duruş sergiliyor. Gökyüzünden dağılan parçalar arasında kalmış olan bu insanın rüyasında gibiyiz. Başındaki başlık üzerindeki kıyafet bize uyku anını hatırlatır.

Sanatçı koyu renklerle canlı saf tonları aynı tuvalde kullanır. Kahverengi, siyah tam olarak görülmeyen alanların arasından kırmızılar, sarılar, maviler ortaya çıkar. Fantastik öğelerle örülmüş resimlerdir bunlar. Gerçeküstücülüğü hatırlatan bu resimler, bir düşün fantastik öğelerinden örülmüş anlatımından yavaş yavaş

düşünsel, ifadesel dünyaya yaklaşır. Bu resimler, içsel serüvenin dışa yansımalarıdır. Ölümsüzlük fikri sanatçıyı zamansızlık, mekansızlık fikri üzerinde yoğunlaştırmıştır. Yaşam ölüm arasındaki süreç karmaşıktır. Bu süreci, ya da insan yaşamını anlamlandırmada seçilen bir serüvendir bu resimlerdeki. (Resim 3. 45)

Alaeddin Aksoy'un resimleri farklı bir anlayışı taşır. Mekan bu dünya değildir, insanlarda bu dünya da yaşamamaktadır. Sanatçı için "Gerçek" bu düş yolculukları içinde belirir. Yalın insanlardır bunlar, zamanla problemleri yoktur. Modern dünyanın kaosundan uzak yaşamaktadırlar. Tual sayesinde böyle bir dünyayı görselleştiren sanatçı insanların varoluşunun bir durumunu aksettirir. Zaman kavramı bu resimlerdeki dünyada önemli değildir. Zamanın önemini yitirmesi anlatım içinde destekleyici olur. Sürrealist anlatım içinde fantastik, mizahi öğeler ekspresyonist tarzda değerlendirilir. Sanatçı yaşam gerçeklerinden esinlenerek kendisinde oluşan etkileri yer yer fantastik kurgularla yer yer mizah öğeleriyle bize daha çok ürkünç biçimlerde aktarır.



Resim 3. 45 Alaeddin Aksoy, 1991, Pilotaj Hatası, Tual üzerine Yağlıboya, 89x116cm.

1993 yılına ait *Bülbül Hep oradaydı* adlı çalışmasında düşsel bir ormanın içinde bir ağaçta oturmakta olan bir çıplak kadını görmekteyiz. Bu tombul kadın bakışlarını bilinmeyen bir noktaya yöneltir. Figür adeta taşlaşmıştır. İnsanı ürküten aynı zaman

da gizemli bir havaya sahip bu ormanda yaşayan bir insandır. Alaeddin Aksoy'un insanları çok fazla bilinen bir dünyaya da ait değildir. Yüzdeki donuk ifade bizim anlayabileceğimiz tarzda değildir, vucut hantaldır, kabadır. Estetik önemli değildir. Başka boyutlarda gezinen bu insanlar, ait oldukları karanlık dünyada bilinmeyen şekillerde karşımıza çıkar. (Resim 3.46)



Resim 3. 46 Alaeddin Aksoy, Bülbül Hep Oradaydı, 1993, Tual üzerine Yağlıboya, 114x146 cm.

Alaeddin Aksoy'un düş dünyasından diğer bir resmi ise 1994 yılına ait *Unutulmuşluk* adlı yapıtı. Düş dünyasına taşınan insanlar farklı dönemlerden de kopup gelebilmektedir bu düş ülkesine.

Resimlerde varolan doğa uçsuz bucaksız uzanırken bazen bu doğanın bir ağaç gibi sınırlı bir mekana dönüştüğünü söyleyebiliriz. Genellikle bu düş dünyası biraz karanlık ve kasvetlidir.

Resimde kırmızı elbisesiyle tombul bir kadın ve onun yanında durmakta olan mavi giysisiyle bir çocuk yer almış. Çocuk, sandalyeye benzeyen bir şeyin üzerinde oturmakta. Başka bir çocuk figürü mağara gibi bir yerden bu iki figüre doğru yönelmiş elinde de mum taşımaktadır. Etrafta yine uçuşan objeler vardır. (Resim, 3.47)



Resim 3. 47 Alaeddin Aksoy, Unutulmuşluk, 1994, Tual üzerine Yağlıboya, 146x114cm.

1996 yılına ait *Gölgedeki ses* adlı çalışmasında sanatçı ağaçta yaşayan insanları konu etmiştir tualine. Bu insanların yaşamından bir an sahneleniyordur. Çıplak olan bu insanlar etraflarında bir şey arıyormuş gibi davranışlar sergilemektedirler.

Alaeddin Aksoy'un bu anlatımları düşle gerçek arasındaki karmaşık bir bilmecedir. Psikolojik değerlendirme içinde, sanrısız konulara dönüşen aktarımlardır. (Resim 3. 48)



Resim 3. 48 Alaeddin Aksoy, *Gölgedeki Ses*, 1996, Tual üzerine Yağlıboya, 150x178cm.

1996 yılına ait *Işığın Şarkısı* adlı yapıtında sonbahar renklerine bürünmüş bir ağaçta dalların arasında çıplak bir kadın figürü görmekteyiz. Dalların arasından bir takım garip, insanla yaratık arası küçük figürler görülmektedir. (Resim 3. 49)

Düş yoluyla aktarılan bu resimlerde, zaman zaman çözümlenemeyen ürkütücü görüntülere dönüşen yoğunluklar gözlemlenir. Sembollerle çözümlenen bu resimler, sanrısız anlatımlardır.

Kompozisyona katılan nesnel değerlerin dağınık istiflenişi, gerçek ve düşsel nesnelerin karşıtlıkları, bulundukları konumla uyumsuz olan nesnelerin yarattığı gerilim ve boşluğa fırlatılan sayısız simge, gerilimli bir resimsel anlatımı vurgular.

Renkler, lekeler ve ışık bu anlatımda resmi tamamlayan temel değerler olmanın ötesinde görevler üstlenir ve fantastik aktarım, esrik sanrısız anlatımı çoşturan değerlerine dönüşür.



Resim 3. 49 Alaeddin Aksoy, Işığın Şarkısı, 1996, Tual üzerine Yağlıboya, 114x 146cm.

SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Ekspresyonist akım Almanya'da gelişen bir sanat hareketidir. İlk olarak Empresyonist olmayı tanımlamak için kullanılan Ekspresyonizm sözcüğü, Almanya'da özellikle sanat alanında Empresyonizm'den sonraki dönemde ortaya çıkan bütün sanatsal yenilikleri tanımlıyordu. Bu genel anlamın dışında Almanya'da bu akıma daha özgün bir anlam yükleniyordu. Ekspresyonizm müzik ve edebiyatta, özellikle de şiir ve tiyatro, plastik sanatlarda da görülen konular ve biçimlerde kişisel yaşantıların anlatımı için seçilen bir eğilimdi. Bu eğilim temel olarak biçim ve renkler aracılığıyla uyarı, duygusal tepkiler ve coşkular yaratmayı amaçlıyordu.

Sanatçı tamamen kendi iç dünyasına ve bilinç altına yönelmiştir. Bu nedenle doğadan uzaklaşır. Seçilen renk, biçim ifadesi sanatçının duyguları doğrultusunda değişkenlik gösterir. Renkler doğaya uygun değildir. Çünkü istenilen coşkuyu yaratmak için kullanılan bir araçtır. Bu da beraberinde resim veya heykelde abartı ve biçimbozmaları doğurmuştur. Görüntü tamamen sanatçının iç dünyasından gelir. Nasıl görüyor, nasıl hissediyorsa onu izleyiciye sunar. Sanatçı duyarlılığının anlatımı olarak benimsenen bir tarzdır.

Ekspresyonizme özgü tarza ulaşmada önceki bir takım sanatçıların yaklaşımları ve uyguladıkları yenilikler önemli olmuştur. Empresyonizm'in çıkışıyla değişmeye başlayan resim anlayışı ve özellikle Neo-Empresyonistlerin, Post Empresyonistlerin kullandığı teknikler, yaklaşımlar ve fikirleri sanatçılar üzerinde çok etkin bir yere sahiptir.

Van Gogh, kendi değımiyle; gözlerinin önünde bulunan şeyi anlatacak yerde, kendisini belirgin bir şekilde anlatmak için, rengi daha kendi istediğince, daha özgür bir şekilde kullanıyordu.

Gauguin'de, Cezanne'da, Seurat'da da resim, dış dünyanın betimlenmesinden öte, düşüncenin bir yaratısı olarak görünüyordu.

Sanatçı artık gördüklerinden öte, duyumsadığı anladığı tasarladığı nesnelerle ilgileniyordu. Sanatçı doğadan aldıklarını özgür bir biçimde kullanmaya başlıyor; deformasyonlara, konum değiştirmelere başvuruyordu. Nesneler giderek tanınamaz hale geliyordu. Doğanın yansıması, biçime ve renge verilebilecek anlamların yararına yönelik olmak üzere, değerini gittikçe yitiriyordu. Renk ve biçim, bir duyguyu, bir izlenimi bir konuya bağlanmadan kendiliğinden anlatılıyordu.

Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir. Dış 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 yansımasıdır. Bu da yalnız insanın içindedir.

Almanya'da Ekspresyonizm bütün bu anlayışlar ve fikirler ışığında, gruplar çevresinde biçimlenmiştir. 20. yüzyıl başlarında karışıklıklarla kaynayan Almanya'da genç ve etkin kişiler gruplar oluşturarak bir araya gelmiştir. Kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüğü doğrudan ve otantik olarak yeniden canlandırmayı amaçlıyorlardı. Başlangıçta yapıtları birbirine benzeyen sanatçılar zamanla kendi kişiliklerini ortaya koydular.

Canlı sanat ve fikir ortamları içindeki sanatçılar, Batı'da yaşanan kültürel, siyasi gelişmelerin etkisiyle de oluşan tepkilerini sanatlarıyla aksettiriyorlardı. Aynı zamanda bu dönemde meydana gelen çeşitli alanlardaki bilimsel gelişmelerden de haberdardılar. Özellikle Psikoloji, müzik, renk konularında belirginleşen araştırmalardan etkileniyorlardı. Bütün bu gelişmeler yavaş yavaş onların sanatlarını biçimlendiriyordu.

Die Brücke sanatçıları gelişmekte olan modern yaşamın yapaylığına karşı, doğallığın gerektiğine inanıyorlardı. İnsana ve günlük yaşama ilişkin konuları seçerek kimi zaman sert kimi zaman da duygusal yoğunluklarla tuvallerine aktarıyorlardı. Seyahatlere çıkıyorlar bozulmamış doğa köşelerinde çalışmalar yapıyorlardı.

Der Blaue Reiter sanatçılarının ise 1911 yılında dağılan Die Brücke sanatçılarının anlayışını farklı bir biçimde sürdürdükleri görülür.

Bu sanatçıların yapıtlarında dinamik düz renkler, çizgisel ritimler görülür. Stilize etmek ve bir objeyi yüceltmek isteği vardır. Die Bücke için sosyal bir mesaj olan resim, Der Blaue Reiter için, doğa ve evrenle bütünleşip müzik ve şiirin anlatımı haline gelir.

Bu dönemin sanatçıları artık kendi ülkeleriyle sınırlanmıyorlardı. Gezilere çıkıyorlar farklı ülkelerde eğitim alıyorlardı. Sergileri dolaşıyorlar, sergilere bizzat katılıyorlardı. Pek çok ülkeden sanatçı eğitim için Avrupanın canlı sanat merkezlerine gidiyorlardı.

Türk sanatçılar da, Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren Avrupa'ya resim öğrenimi için gitmeye başlamışlardı. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında ortaya çıkan akımlardan, farklı ülkelerden olan pek çok sanatçı gibi, Avrupa'da eğitim için bulunan Türk Sanatçıları da etkilenmişlerdi.

Osmanlı döneminde resim, Batılılaşma programı içinde gelişmeye başladı. Osman Hamdi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurmasıyla da resim eğitimi kurumlaştı. Buradan yetişen sanatçılarımız 1923 yılından sonra devlet bursu ile ve kendi imkanlarıyla öğrenimlerini pekiştirmek için Münih ve Paris'e gittiler. Avrupa'da kübizm, konstrüktivizm, ekspresyonizm ve soyut sanatın çeşitli akımları sürmekteydi. Ne var ki sanat ortamı, ister istemez, 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında Batı'da ortaya çıkan yeni sanatsal hareketleri aktarmacı bir eğilim içindeydi. Ülke batılı anlamda sanatsal verim ve düzeyden çok uzaktı. Toplum hazırlıksız, sanat kültüründen yoksundu. Batı'da yüzyılların birikimi sonucu oluşan eğilimlerin benimsenmesi çok zordu.

Türkiye'de Batı'daki anlamda bir Ekspresyonizm anlayışı doğuracak ortam hiçbir zaman oluşmamıştır. Yine Batı ölçütlerine göre bir Ekspresyonizm'den söz edemeyiz. Bununla birlikte tarihsel süreç içinde bir akım olarak değil ama, gecikmeli de olsa Türk sanatçılarının bir kısım dışavurumcu ilgilerinden, bu anlayışın kapsamında değerlendirilebilecek sanatçılar ve eserleri üzerinde gözlem ve saptama yapılabilmektedir.

Ekspreyonizmle ilk kez, Almanya'ya resim eğitimlerini geliştirmek için giden sanatçılarımız karşılaştılar. 1928 yılında yurda dönen sanatçılardan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin eserlerinde Ekspresyonizmin yansımaları görülmüştür. Türk

Resim Sanatı içinde ilk kez çağdaş anlamda bir akımın yansıması bu sanatçılar sayesinde olmuştur. Yurda döndüklerinde düzenlenen sergilerde gerek konuların değişimi, gerek bu konuların ele alınışındaki farklılıklar belirginleşmeye başlar. Bu sanatçıları tam anlamıyla Ekspresyonist anlayış içinde değerlendiremesek de, biçimsel anlatım olarak Kübist ve Ekspresyonist karışımı olmakla beraber Ekspresyonist akımın özelliklerinin ağırlığı hissedilir. Bu özellikle konu seçiminden, biçim bozmanın uygulanışında, renk kullanımında kendini yoğun olarak hissettirir. Bu gelişmelerin ışığında Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın başlangıcında Ekspresyonist anlatımın önemli bir atılım alanı olduğunu söyleyebiliriz.

Türk resminin ekspresyonizmle tanışmasının ardından, özellikle Fikret Mualla ve Aliye Berger'de kişisel yaklaşımlar içinde ekspresyonist eğilimler görülür. Renk anlayışı, duyguların coşkulu bir şekilde dışavurumu, doğadan uzaklaşma deforme edilmiş biçimler, şiddet hisleri uyandıran hüznün gibi yaklaşımlarla ekspresyonist tarza dahil olurlar.

Sonuç olarak Ekspresyonist anlayış etkilerini uzun yıllar sürdürmüş, akımlar arasındaki sınırlar erimiştir. Ama Ekspresyonist anlatım Fütürizm ve Sürrealizm gibi sanata uygulanabilir olarak amaçlanan akımlarla birlikte, genel olarak tarihsel bir öncü durumundadır. Ekspresyonizm bir taraftan modernizmin doğuşuna kaynaklık ederken öte yandan -1960'larda tekrar gündeme gelen akım- çağın tüm eğilimlerinin bulunduğu bir kesişme noktası olmuştur. Ekspresyonizm dışındaki akımlardan hiçbirisi, çağın toplumsal ve bireysel sorunlarından bu denli etkilenmemiş, bu denli iç içe olmamış, onları işlememiş, çelişkileri irdelemek ve sona erdirmek için yoğun bir çaba göstermemiştir.

Günümüz sanatçılarının da bu türden yaklaşımlarla Ekspresyonist örnekler verdiğini görürüz. Türk Resmi'nde ne Ekspresyonizm ne de başka bir modern akım Avrupa'da ortaya çıkış ve aldığı yol açısından paralellik taşır. Günümüz sanatçılarından seçilen örnekler ışığında yapılacak değerlendirmede öncelikle görünen, bu sanatçıların bireysel yaklaşımlarını ortaya koymalarıdır. Temelinde Avrupa'nın toplumsal, değişme ve gelişmelerin etkilerini taşıyan ve gruplar çevresinde şekillenen ekspresyonist hareket Türk resminde bireysel ele alınarak örneklendirilen bir akım olmuştur. Özellikle Mehmet Güler'ün ve Neşe Erdok'un çalışmalarında gerek biçimbozmanın uygulanışı gerek renk kullanımı ve konu seçimi açısından

ekspresyonist özellikler çok belirgindir. İçsel yaşantıların aktarımı olarak seçilen bireysel bir anlatım yoludur. Özellikle bu iki sanatçıda modern çağ insanın yabancılaşmasının yansıtılması Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'ye oranla daha da güçlü bir duygu olarak hissettirilir. Genel anlamda, modern yaşantının insan üzerindeki etkileri gerek toplumsal, gerek bireysel olarak ele alınarak bu sanatçılar tarafından yoğun olarak işlenmiştir. Burhan Uğur'un rengi lirik olarak ele alışı, zaman zaman renge sembolik anlamlar yüklemesi, şiirsel bir anlatımı benimsemesi açısından Der Blaue Reiter'in yaklaşımına paralel bir örnek oluşturur. Son olarak Alaeddin Aksoy da genel olarak günümüz sanatçılarındaki sık rastlanan bir özellik olarak görülen belli bir akım içinde değil ve bazı akımları birbiriyle yoğurarak oluşturdukları anlatım biçimi içinde Ekspresyonist anlatıma sürrealist bir aktarım içinde ulaşır.

Sanatta ifade, her zaman önemli bir olgu olarak varlığını kesinleştirmiştir. Ekspresyonist akımın gerek figürasyon bağlamında gerek soyut anlamda süregelen serüveni, Modern Sanat içinde Avrupa için olduğu kadar, farklı bağlamda da olsa Türkiye için de önemli bir akım olma özelliği taşır.

KAYNAKÇA

- Alsaç, B. ve Alsaç, Ü.**, 1993. *Türk Resmi ve Yontu Sanatı*, Cep Üniversitesi İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arnason, H.H.**, 1968, *History of Modern Art*, Harry N. Abrams Inc.Publishers, Japan.
- Arslan, N.**, 1997, Ali Avni Çelebi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, s: 393
- a. g. e., Alaeddin Aksoy, Cilt:1, s: 43-44
- a. g. e., Aliye Berger, Cilt:1, s: 222
- a. g. e., Fikret Mualla, Cilt:1, s: 591-592
- a. g. e., Mehmet Gülerüz, Cilt:2, s:723-724
- a. g. e., Neşe Erdok, Cilt:2, s:532
- Bahr, Hermann**, 1997, Dışavurumculuk, (Çev: Doğan Şahiner), *Modernizm Serüveni*, Der: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s:224-230
- Bayl, Friedrich**, 1997, Resimde Dışavurumculuk, (Çev: Sema Rifat), *Modernizm Serüveni*, Der: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s:266-271
- Berger, Aliye**, 1980, *Yaşamı Sanatı Yapıtları*, Der: Ferit Edgü, Ada Yayınları, İstanbul.
- Berk, N.**, 1943, *Türkiye'de Resim*, Güzel Sanatlar Yayınları, İstanbul.
- Berk, N. ve Turani, A.**, 1981, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt.2, Tıglat Yayınları, İstanbul.
- Berk, N. ve Özsezgin, K.**, 1983, *Türk Resmi -Cumhuriyet Dönemi-* İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Beksaç, E.**, 1994, *Avrupa Sanatı*, Troya Yayıncılık, İstanbul.
- Beykal, Canan**, 1994, *Mehmet Gülerüz\ Desenler*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.
- Bowness, A.**, 1995, *Modern European Art*, Thames and Hudson, London.
- Cabane, Pierre**, 1997, Die Brücke (Çev:Mehmet Rifat), *Modernizmin Serüveni*, Der: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s:230-234

- Çelik, H.**, 1994, *Resim Sanatında Metafizik*, Troya Yayıncılık, İstanbul.
- Dal, Z.**, 1997, Zeki Kocamemi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, s:1031
- Desnos, Youki**, 1958, *Fikret Mualla*, Der. Veysel Uğurlu, 1995, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Dube, W.D.**, 1972, *The Expressionists*, Thames and Hudson, London.
- Elger, D.**, 1991, *Expressionism*, Benedict Taschen Verlag GmbH, Köln.
- Ergüven, M.**, 1972, *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ergüven, M.**, 1996, *Mehmet Güleriyüz*, Der. Veysel Uğurlu, Tayf Basım Yayın, İstanbul.
- Eroğlu, Ö.**, 1995, Neşe Erdok ile bir Buluşma, *Türkiye'de Sanat*, 19, s:15-19.
- Ersoy, A.**, 1998, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim ve Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.
- Freeman, N.**, 1988, *Mehmet Güleriyüz*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.
- Genç, Adem**, 1995, Oedipal Nefret \1980 Sonrası Türk Resminde "Yeni Figürasyon" ve Dışavurumculuğun Geleneksel Sorunları, *Türkiye'de Sanat*, Ocak-Şubat, 17, s:48-55
- Giray, K.**, 1997, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Yayınları, İstanbul.,
- Girgin, Emin Ç.**, 1987, Türk Resminin Kimliği -*Türk Resminde Modernleşme Süreci*-, Galeri Baraz, Nisan-Mayıs, s:20-24, İstanbul.
- Gombrich, E.H.**, 1992, *Sanatın Öyküsü*, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gönenç, Turgay**, 1989, Zamanın Sarkacındaki Adam Burhan Uygur, *Gösteri Dergisi*, Nisan, 101, s:32--35
- Güvemli, Z.**, 1968, *Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Honour, H. ve Fleming, J.**, 1995, *A World History of Art*, Laurence King Publishing, Britain.
- İnal, Günseli**, 1987, Caballı'lı bir Sanatçı: Burhan Uygur, *Gergedan Dergisi*, Aralık, 10, s:52-56

- İnankur, Zeynep**, 1997, *Dışavurumculuk, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul. s: 452
a. g. e, Heckel, E., Cilt:1, s:773
a. g. e, Kandinsky, Cilt:3, s:959-960
- İpşiroğlu, N.**, 1995, *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İskender Kemal**, 1989, Türk Resminde "Aman Geri Kalmayalım" endişesinin Sonuçları: Katışıksız Taklitçilik ve Topyekün Teslimiyetçilik, *Sanat Çevresi*, Ağustos, 130, s:19-23
- Kahraman, Hasan, B.**, 1990, *Mehmet Güleriyüz*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.
- Kandinsky, W. ve Marc, F.**, 1997, *Mavi Süvari Almancağı*, (Çeviren:Tevik Turan) *Modernizmin Serüveni*, Der: Enis Batur, İstanbul, s:234-235
- Kıray, C.**, 1993, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Lynton, Norbert**, 1991, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev:Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lynton, Norbert**, 1994, *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson, London.
- Müller, Joseph-Emile**, 1993, *Modern Sanat*, çev: Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Myers, Bernard S.**, 1963, *Expressionism*, Thames and Hudson, Germany.
- Özer, Bülent**, 1993, *Yorumlar*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, Kaya ve Çalikoğlu, L.**, 2000, Burhan Uygur'un Kitabı, *Adam Sanat*, s : 74-78
- Palmier, M.J.**, 1997, *Dışavurumculuk ve Sanatlar*, (Çev:Mehmet Rifat), *Modernizm Serüveni* Der: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s:250-259
- Read, Herbert**, 1995, *A Concise of Modern Painting*, Thames Hudson, London.
- Renda, G.**, 1993, *Çağdaş Türk Resim Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı*, İş Bankası Yayınları, Ankara. S:442-443
- Richard, Lionel**, 1991, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Cev: Beral Madra , Sinem Gürsoy, İlhan Uzmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Sheppard, Richard**, 1997, *Alman Dışavurumculuğu*, (Çev:Mehmet Rifat), *Modernizm Serüveni* Der: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s:250-259

- Sözen, M., Uğur, T., 1996, *Sanat Kavram Terimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.**
- Tansuğ, Sezer, 1991, *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.**
- Tansuğ Sezer, 1995, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul.**
- Turani, Adnan, 1977, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Doğu Matbacılık, Ankara.**
- Turani, Adnan, 1992, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.**
- Turani, Adnan, 1995, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.**
- Uğurlu, Veysel, 1997, *Neş'e Erdok*, Der: Mehmet Ergüven Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.**
- Willet, John, 1970, *Expressionism*, World University Library, London.**
- Yasa Yaman, Zeynep, 1995, *Nakkaş Fikret Mualla*, Vakıf Bank, Ankara.**

ÖZGEÇMİŞ

Sabiha Akman; 1972 yılında Düzce'de doğdu. Lise öğrenimini İstanbul Tuna Lisesinde Tamamladı. 1993 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi bölümüne girdi. 1997 yılında mezun oldu, aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Sanat Tarihi programında Yüksek Lisans'a başladı. 1995-1999 yıllarında Van Bölgesi Arkeoloji Çalışmalarına desinatör olarak katıldı.

