



**MODERN SANATTA KOMPOZİSYONUN  
KÖKLÜ DEĞİŞİMİ; DIŞAVURUMCULUK**

**Fatih KARAKAYA**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Plastik Sanatlar Anasanat Dalı**

**2025**

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

**MODERN SANATTA KOMPOZİSYONUN KÖKLÜ DEĞİŞİMİ;  
DİŞAVURUMCULUK**

*(Radical Change of Composition in Modern Art; Expressionism)*

SANATTA YETERLİK TEZİ

Fatih KARAKAYA

Danışman: Doç. Menduha SATIR KAYSERİLİ

Erzurum

Ocak, 2025



**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
Graduate School of Fine Arts

### KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Fatih KARAKAYA tarafından hazırlanan “**Modern Sanatta Kompozisyonun Köklü Değişimi; Dışavurumculuk**” başlıklı çalışması 22/ 01 / 2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat/Bilim Dalı, Plastik Sanatlar Sanat/Bilim Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

|               |                                                                  |                        |
|---------------|------------------------------------------------------------------|------------------------|
| Jüri Başkanı: | Prof. Dr. Mustafa Bulat<br><i>Atatürk Üniversitesi</i>           | Aslı Islak İmzalıdır.  |
| Danışman:     | Doç. Dr. Menduha Satır Kayserili<br><i>Atatürk Üniversitesi</i>  | Aslı Islak İmzalıdır.. |
| Jüri Üyesi:   | Prof. Dr. Muhammet Emin Kayserili<br><i>Atatürk Üniversitesi</i> | Aslı Islak İmzalıdır.  |
| Jüri Üyesi:   | Doç. Serdar YERLİ<br><i>Pamukkale Üniversitesi</i>               | Aslı Islak İmzalıdır.  |
| Jüri Üyesi:   | Doç. Dr. Bülent POLAT<br><i>İnönü Üniversitesi</i>               | Aslı Islak İmzalıdır.  |

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim Doğan  
Enstitü Müdürü  
Aslı Islak İmzalıdır.



**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
Graduate School of Fine Arts

## ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “**Modern Sanatta Kompozisyonun Köklü Değişimi; Dışavurumculuk**” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

22 / 01 / 2025

Fatih KARAKAYA

Aslı Islak İmzalıdır.

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun .... / .... / .... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun .... / .... / .... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

## ÖNSÖZ

Dışavurumculuk, XX. yüzyılda Almanya’da ortaya çıkmış, sanayileşen, ticarileşen ve toplumsal yapının günden güne yozlaşmasına karşı çıkan modern sanatın öncü hareketlerinden birisi olmuştur. Dışavurumcular duygu ve düşüncenin ifade bulabileceği bütün sanat alanlarında, dönemin yaşanan vahşet ve keşmekeşine karşı içselleştirdiklerini yansıtmaya çalışmışlardır.

Modern dünyanın gelişmesinde artan sanayileşme ve kentleşmesine karşı dışavurumcular bir isyan başlatmıştır. Dışavurumculuk, insanı toplumdan ayırmaya, statüden kopmaya ve Avangard’ın olduğu yeni bir sanat gurubunu yaratmaya çalışmıştır. Grup ağırlıklı olarak gravür ve baskılarla yola çıkmıştır. Ancak tuval resmine geçişi sonrası klasik kompozisyon anlayışı başta olmak üzere, sanatsal dizgenin bütün unsurlarına köklü bir değişim yaşatmıştır. Renk duyarlılığı ve biçimsel yorumlamanın ön planda olduğu bu anlayış soyutlama yoluyla biçimi doğadan tamamen koparmış, sanatçının iç dünyasının görselleşmesine kapı aralamıştır. Dışavurumculuğun kompozisyonda yaptığı köklü değişim, sanatı ve sanatçıyı özgürleştirmiş, kendinden sonraki modern sanat akımlarına yön vermiştir.

Bu bağlamda resim çalışmalarım yaşadığımız çağın problemleri, kendi gerçekliğimin penceresinden dışavurumcu kompozisyon ve ifade anlayışıyla ilişkilendirilmiştir. Dışavurumculuk bağlamında incelenen öncü ressamların öğretici ve esin kaynağı niteliğindeki çalışmaları ise analitik olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Yapılan çalışmalarda; insanlığı etkisi altına alan savaş, yozlaşan insani değerler, kadın cinayetleri, göç, salgın hastalıklar, yangınlar, depremler, kontrolsüz dijitalleşme, metropollerdeki yalnızlık, psikolojik ve siyasi kaygılar gibi sosyal gerçekler ön plana çıkarılmıştır.

Tezimde emeği geçen danışmanım sayın Doç. Dr. Menduha Satır Kayserili Hocama, bana her zaman yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Muhammet Emin Kayserili’ye, yine tez aşamamda gösterdiği destek ve sabırla yardımlarını esirgemeyen, sevgili eşim ve aileme desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Erzurum, 2025

**Fatih KARAKAYA**

## ÖZ

### SANATTA YETERLİK TEZİ

#### “MODERN SANATTA KOMPOZİSYONUN KÖKLÜ DEĞİŞİMİ; DİŞAVURUMCULUK”

FATİH KARAKAYA

Ocak 2025, 261 sayfa

Resim sanatında anlatım bireyseldir ve sanatçı bunu kendine has yaklaşımla, dışa vurur. Gerçeği arayan ve gerçeği ifade etmek isteyen sanatçı, sınırsız düşünce özgürlüğünün kendine sunduğu bakış açısıyla duyguyu plastik olarak var etme, dışa vurma kaygısı yaşar. Dışavurum bu bağlamda bütün sanat disiplinlerinin ana arteri hükmündedir.

Nitel olarak çalışılmış bu araştırmanın amacı; modern sanat süreci içerisinde resim sanatının temel unsuru olan kompozisyonun geleneksel yapısının kökten bir değişime uğradığı dışavurumcu (ekspresyonist) dönemin kompozisyon ve kurgu anlayışının incelenerek, günümüz Dışavurumcu resim sanatı ile etkileşimini ortaya koymaktır. Dışavurumcu yaklaşımlar bağlamında özellikle de başta resim sanatı olmak üzere, diğer disiplinlerin kompozisyon anlayışlarının günümüz sanatıyla olan ilişkisi ve günümüz sanat eserlerinin oluşumundaki rolünü de incelemektir. Ayrıca farklı disiplinlerdeki kompozisyon-kurgu ilişkilerini resim sanatı temelinde sorgulanarak elde edilecek bilgiler ışığında yeni bir dizi plastik öneride bulunmaktadır.

Modern sanattaki Dışavurumcu resmin kompozisyon unsurlarının (Biçim, Denge, Ritim-Hareket, Renk-Armoni, Birlik İlkesi, Değişiklik ilkesi, Üslup, Espas, Vb.) geleneksel dizgiden kopuş sürecini ve dışavurumcu resmin modern resim anlayışı içindeki önemini başlangıcından günümüze kadar olan süreç içinde etkilerini keşfetmek, anlamak ve yorumlamaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), dışavurum, modern sanat, modernizm, kompozisyon, renk, biçim, ifade

## **ABSTRACT**

### **MASTER THESIS**

#### **“RADICAL CHANGE OF COMPOSITION IN MODERN ART; EXPRESSIONISM”**

**FATİH KARAKAYA**

**January 2025, 261 pages**

Expression in painting is individual and the artist expresses this with his own unique approach. The artist, who searches for the truth and wants to express the truth, experiences the anxiety of creating and expressing emotions plastically, from the perspective offered by unlimited freedom of thought. In this context, expression is the main artery of all art disciplines.

The purpose of this qualitative research is; The aim of this study is to examine the composition and fiction understanding of the expressionist period, in which the traditional structure of composition, which is the basic element of painting in the modern art process, underwent a radical change and to reveal its interaction with today's Expressionist painting. In the context of expressionist approaches, it is also to examine the relationship of composition approaches of other disciplines, especially painting, with today's art and their role in the formation of today's works of art. In addition, it aims to make a new series of plastic suggestions in the light of the information obtained by questioning the composition-fiction relations in different disciplines on the basis of painting art.

The process of breaking with the traditional typesetting of the compositional elements of Expressionist painting in modern art (Form, Balance, Rhythm-Movement, Color-Harmony, Principle of Unity, Change Principle, Style, spacing etc.) to discover, understand and interpret its effects.

**Keywords:** Expressionism, expressionism, modern art, modernism, composition, color, form, expression...

## İÇİNDEKİLER

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....                                             | i   |
| ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....                                           | i   |
| ÖNSÖZ.....                                                              | iii |
| ÖZ.....                                                                 | iv  |
| ABSTRACT .....                                                          | v   |
| İÇİNDEKİLER.....                                                        | vi  |
| ŞEKİLLER DİZİNİ.....                                                    | ix  |
| BİRİNCİ BÖLÜM.....                                                      | 1   |
| Giriş .....                                                             | 1   |
| Araştırmanın Amacı ve Kapsamı .....                                     | 3   |
| Araştırma Yöntemi .....                                                 | 4   |
| İKİNCİ BÖLÜM .....                                                      | 6   |
| Modernizm Nedir? .....                                                  | 6   |
| Modernizmin Ortaya Çıkmasına Öncülük Etmiş Akımlar ve Sanatçıları ..... | 9   |
| Romantizm.....                                                          | 9   |
| Realizm (Gerçekçilik).....                                              | 14  |
| Empresyonizm (İzlenimcilik) .....                                       | 19  |
| Post Empresyonizm .....                                                 | 24  |
| Modernizmin Başlangıcı.....                                             | 29  |
| Modernizm Sanat Akımları .....                                          | 31  |
| Empresyonizm .....                                                      | 31  |
| Post-empresyonizm.....                                                  | 33  |
| Ekspresyonizm .....                                                     | 35  |
| Fovizm .....                                                            | 37  |
| Kübizm.....                                                             | 39  |
| Süprematizm .....                                                       | 41  |
| Konstrüktivizm .....                                                    | 43  |
| Fütürizm.....                                                           | 47  |
| Orfizm .....                                                            | 49  |
| Dadaizm .....                                                           | 50  |
| Neo-Plastisizm .....                                                    | 51  |

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Sürrealizm .....                                                                              | 53 |
| Soyut Sanat .....                                                                             | 54 |
| Soyut Dışavurumculuk (Soyut Ekspresyonizm) .....                                              | 55 |
| Modernizm Bağlamında Avrupa’da Toplumsal Bellekte Sosyal, Kültürel, Ekonomik Değişimler ..... | 56 |
| Modernizm Bağlamında Geleneksel Kompozisyonadaki Değişim .....                                | 59 |
| Yüzey ve Biçimde Değişim .....                                                                | 59 |
| Soyutlama ve Kompozisyonunda Değişim .....                                                    | 60 |
| Renk Kullanımında Değişim .....                                                               | 61 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....                                                                            | 63 |
| Kompozisyon .....                                                                             | 63 |
| Kompozisyon nedir? .....                                                                      | 63 |
| Kompozisyonun Öğeleri .....                                                                   | 64 |
| Biçim-Çizgi .....                                                                             | 64 |
| Denge .....                                                                                   | 66 |
| Ritim .....                                                                                   | 68 |
| Akan Ritim .....                                                                              | 70 |
| Progresif (İlerleyen) Ritim .....                                                             | 71 |
| Dönüşümlü Ritim .....                                                                         | 72 |
| Rastgele Ritim .....                                                                          | 72 |
| Hareket ( Devinim) .....                                                                      | 74 |
| Renkle Hareket İlişkisi .....                                                                 | 74 |
| Çizgi - Hareket ilişkisi .....                                                                | 75 |
| Şekiller - Hareket İlişkisi .....                                                             | 75 |
| Kompozisyon - Hareket ilişkisi .....                                                          | 75 |
| Renk .....                                                                                    | 75 |
| Birlik ilkesi .....                                                                           | 78 |
| Değişiklik İlkesi .....                                                                       | 80 |
| Üslup .....                                                                                   | 80 |
| Espas .....                                                                                   | 81 |
| Kompozisyon Türleri .....                                                                     | 82 |
| Kapalı Kompozisyon .....                                                                      | 82 |
| Açık Kompozisyon .....                                                                        | 84 |
| Kompozisyonunda Nesne ve Mekân .....                                                          | 84 |
| Kompozisyonunda Altın Oran .....                                                              | 85 |

|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Kompozisyonda Bilinç, Bilinçdışı ve Otomotizm.....                               | 86  |
| Resim Sanatında Kompozisyon.....                                                 | 89  |
| İlkel Sanat Anlayışında Kompozisyon.....                                         | 89  |
| Mezopotamya Resim Sanatında Kompozisyon .....                                    | 94  |
| Mısır Resim Sanatında Kompozisyon .....                                          | 96  |
| Antik Yunan ve Roma Resim Sanatında Kompozisyon .....                            | 99  |
| Orta Çağ Resminde Kompozisyon.....                                               | 102 |
| Rönesans Resminde Kompozisyon.....                                               | 105 |
| Modern Sanat Anlayışında Kompozisyon .....                                       | 112 |
| DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....                                                              | 116 |
| Dışavurumculukta (Ekspresyonizmde) Kompozisyonun Köklü Değişimi .....            | 116 |
| Dışavurumculukta Biçim ve Kompozisyon.....                                       | 116 |
| Ekspresyonizmin Başlangıcı.....                                                  | 118 |
| 1905 Sonrası Dışavurum ve Kompozisyon Anlayışı (Tashism) .....                   | 119 |
| Die Brücke (1905-1913) .....                                                     | 119 |
| Neue Künstlervereinigung München (Münih Yeni Sanatçılar Birliği).....            | 128 |
| Der Blaue Reiter (Mavi Süvari 1911-1914).....                                    | 129 |
| Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik, 1919-1933) .....                              | 139 |
| 1940 Sonrası Dışavurumculuk ve Kompozisyon Anlayışı.....                         | 148 |
| Soyut Ekspresyonizm (1943-1965).....                                             | 148 |
| Aksiyon Resmi (Action Painting, 1945-1960).....                                  | 150 |
| Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) 1940'ların sonu-1960'ların ortası .....  | 157 |
| Yeni dışavurumculuk, (Neo-Expressionism) “1970'lerin sonu-1990'ların başı” ..... | 162 |
| Dışavurumcu Estetik.....                                                         | 170 |
| Dışavurumcu Tiyatro ve Sinema'da Kompozisyon.....                                | 171 |
| Dışavurumcu Heykelde Kompozisyon .....                                           | 172 |
| Dışavurumcu Sanatçıların Resimlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi .....    | 179 |
| BEŞİNCİ BÖLÜM.....                                                               | 208 |
| Uygulama Raporu .....                                                            | 208 |
| Uygulamanın Yapılış Gerekçesi .....                                              | 209 |
| SONUÇ .....                                                                      | 231 |
| KAYNAKÇA.....                                                                    | 234 |

## ŞEKİLLER DİZİNİ

|                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 1. J.W. Turner, Köle Gemisi,1840, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                                             | 11 |
| Şekil 2. Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Tuval Üzerine Yağlı Boya .....                     | 12 |
| Şekil 3. Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 Sakız adası katliamı, 1814, Tuval üzerine yağlıboya                         | 14 |
| Şekil 4. Honoré Daumier, Katliam, 1834. Tuval Üzerine Yağlı Boya .....                                            | 16 |
| Şekil 5. Gustave Courbet, Ornans'ta Bir Defin, (1849-50), Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                           | 17 |
| Şekil 6. Edouard Manet, Çimenlerde Öğle Yemeği, 1863. Tuval üzerine yağlıboya.....                                | 18 |
| Şekil 7. Claude Monet, İzlenim, Gün Doğumu, 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                    | 21 |
| Şekil 8. Alfred Sisley, Sis, 1874. Tuval üzerine yağlı boya .....                                                 | 23 |
| Şekil 9. Paul Cezanne, Dört Elma, 1881. Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                                             | 25 |
| Şekil 10. Georges Seurat, La Grand Jatte Adası'nda Pazar Öğleden Sonrası, 1884-86. Tuval Üzerine Yağlı Boya ..... | 26 |
| Şekil 11. Vincent Vangogh, Buğday Tarlası Ve Kargalar, 1890. Tuval Üzerine Yağlı Boya.                            | 27 |
| Şekil 12. Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz ?, 1897. Tuval Üzerine Yağlı Boya .....    | 28 |
| Şekil 13. Camille Pissarro, Gece Montmartre Bulvarı, 1897. Tuval Üzerine Yağlı Boya .....                         | 33 |
| Şekil 14. Paul Cezanne, Büyük Yıkılanlar, 1906. Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                                     | 34 |
| Şekil 15. Edward Munch, Ayrılma, 1896. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                               | 36 |
| Şekil 16. Henry Matisse, Dans, 1910. Tuval üzerine yağlı boya .....                                               | 38 |
| Şekil 17. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907. Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                                    | 39 |
| Şekil 18. Georges Braque, Tenor, 1913. Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                                              | 40 |
| Şekil 19. Kazimir Malevich, Beyza Üzerine Beyaz,1918. Tuval Üzerine Yağlı Boya .....                              | 42 |
| Şekil 20. Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı,1920. Çelik Spiral Konstrüksiyon ...                        | 44 |
| Şekil 21. El Lissitzky, Zamir 99,1925. Ahşap Üzerine Sulu Boya ve Metalik Boya .....                              | 46 |
| Şekil 22. Umberto Boccioni, Sokak Eve Giriyor,1911.Tuval Üzerine Yağlı Boya .....                                 | 47 |
| Şekil 23. Robert Delaunay, Paris Şehri (La Ville De Paris),1910-1912.Tuval Üzerine Yağlı Boya .....               | 49 |
| Şekil 24. Piet Mondrian, Ağaç Serisi, 1920-1930.Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                     | 53 |
| Şekil 25. Piet Mondrian, “Kompozisyon II Kırmızı, Mavi Ve Sarı”, 1930.Tuval Üzerine Yağlı Boya .....              | 69 |
| Şekil 26. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889. Tuval Üzerine Yağlı Boya .....                                   | 70 |
| Şekil 27. Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923. Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                                | 71 |

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 28.</b> Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları, 1962, Tuval Üzerine Serigrafi .....                                                        | 72  |
| <b>Şekil 29.</b> Mark Rothko, No. 61 (Pas Ve Mavi), 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                                           | 73  |
| <b>Şekil 30.</b> Renk Prizması, 2022, Dijital Tasarım.....                                                                                        | 76  |
| <b>Şekil 31.</b> Renk Çemberi, 2020, Dijital Tasarım .....                                                                                        | 77  |
| <b>Şekil 32.</b> Tamamlayıcı(Komplomentler) Renkler, 2018, Dijital Tasarım.....                                                                   | 78  |
| <b>Şekil 33.</b> Rene Magritte, Golconda, 1953. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                                                     | 79  |
| <b>Şekil 34.</b> Raffaello Sanzio, Anside Madonna, 1505-1507, Ahşap Üzerine Yağlıboya .....                                                       | 83  |
| <b>Şekil 35.</b> Giovanni Francesco Barbieri, Zina Yapan Kadın,1621. Tuval Üzerine Yağlıboya .                                                    | 84  |
| <b>Şekil 36.</b> Altın Sprial-Dikdörtgen Ve Doğadan Örneklemeleri, 2024, Dijital Tasarım .....                                                    | 85  |
| <b>Şekil 37.</b> Georges Seurat, Courbevoie Köprüsü, 1884, Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                                           | 86  |
| <b>Şekil 38.</b> Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu, (MÖ 17.000-15.000), Kaya Üzerine Pigment.                                                      | 91  |
| <b>Şekil 39.</b> Cueva De Las Manos, Perito Moreno (Büyülü Eller), Arjantin, (MÖ 11.000-7.500), Kaya Üzerine Pigment .....                        | 92  |
| <b>Şekil 40.</b> San( Bushman) Kaya Resimleri, MÖ 40.000, Kaya Üzerine Pigment.....                                                               | 94  |
| <b>Şekil 41.</b> Asur Til-Barsib Duvar Resimleri, MÖ 3000, Sıva Üzerine Pigment .....                                                             | 95  |
| <b>Şekil 42.</b> Sanatçısı Bilinmiyor, I.Asurbanipal'ın Aslan Avı I-II, (MÖ 668-627), Kireç Taşı Üzerine Oyma .....                               | 96  |
| <b>Şekil 43.</b> Amenemhat I' İn Lento Ve Tanrıları, MÖ 1981–1952, Kireç Taşı Üzerine Oyma Ve Pigment.....                                        | 97  |
| <b>Şekil 44.</b> Nefertari'nin Mezarından, Nefertari'nin Sunu Yapması, MÖ 1292-1187, Sıva üzerine pigment,.....                                   | 98  |
| <b>Şekil 45.</b> Pelike (Saklama Kavanozu), MÖ 510-500, Pişmiş Kil Üzerine Pigment Boya.....                                                      | 100 |
| <b>Şekil 46.</b> Philoxenos, Isos Savaşı“İskender Ve Dareios'un Mücadelesi”,MÖ 310, Duvar Üzerine Mozaik .....                                    | 101 |
| <b>Şekil 47.</b> Bakire (Theotokos) Ve Çocuk, Aziz Theodore Ve Aziz George Arasında, MS 6-7. Yy., Ahşap Üzerine Pigment Ve Altın Yıldız Boya..... | 104 |
| <b>Şekil 48.</b> Giotto, Mesihe Ağıt, MS 1305, Ahşap üzerine Yağlıboya .....                                                                      | 106 |
| <b>Şekil 49.</b> Paola Uccello, San Romano savaşı, 1432, Panel üzerine tempera .....                                                              | 107 |
| <b>Şekil 50.</b> Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği(Kompozisyon Şeması),1498, Yaş Sıva Üzerine Tempera .....                                     | 108 |
| <b>Şekil 51.</b> Michelangelo, Adem'in Yaratılışı , (1508-1512). Sıva üzerine yağlıboya (fresk)..                                                 | 109 |
| <b>Şekil 52.</b> Raffaello Sanzio, Atina Okulu (Kompozisyon Şeması), 1509-1511, Sıva Üzerine Yağlıboya .....                                      | 110 |
| <b>Şekil 53.</b> Claude Monet, Saman yığınları serisi, 1891, Tuval üzerine yağlıboya.....                                                         | 113 |
| <b>Şekil 54.</b> Ernst Ludwig Kirchner, The Brücke Afişi, 1905. Kâğıt üzerine Ağaç Baskı .....                                                    | 120 |
| <b>Şekil 55.</b> Fritz Bleyl, İlk Die Brücke Sergisi Poster, 1906, Kâğıt Üzerine Renkli Litografi                                                 | 121 |
| <b>Şekil 56.</b> Max Pechstein, Ağaçların Altında, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                                            | 122 |

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 57.</b> Karl Schmidt-Rottluff, Çarmıha Gerilme (Gekreuzigter), 1918, Kâğıt Üzerine Ağaç Baskı.....                                        | 124 |
| <b>Şekil 58.</b> Karl Schmidt-Rottluff, Dr. Rosa Schapire, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                                     | 125 |
| <b>Şekil 59.</b> Erick Heckel, Beim Vorlesen (Yüksek Sesle Okuma),1914, Kâğıt Üzerine Ağaç Baskı.....                                              | 127 |
| <b>Şekil 60.</b> W.Kandinsky, Der Blaue Reiter Yıllığı Kapağı, 1912, Kâğıt Üzerine Ağaç Baskı                                                      | 131 |
| <b>Şekil 61.</b> W. Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                                                 | 132 |
| <b>Şekil 62.</b> Franz Marc, Hayvanların Kaderi, 1913. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                                                | 133 |
| <b>Şekil 63.</b> Gabriele Munter, Meditasyon, 1917. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                                                  | 135 |
| <b>Şekil 64.</b> Marianne Von Werefkin, Litvanya'da Bir Şehir,1913, Mukavva Üzerine Tempera .....                                                  | 137 |
| <b>Şekil 65.</b> August Macke, Fırtına, 1911. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                                                         | 138 |
| <b>Şekil 66.</b> Max Beckmann, Gece, 1918-1919. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                                                       | 141 |
| <b>Şekil 67.</b> George Grosz, Güneş Tutulması, 1926. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                                                | 143 |
| <b>Şekil 68.</b> Otto Dix, Gazeteci Sylvia Von Harden'ın Portresi, 1926. Ahşap Üzerine Karışık Teknik.....                                         | 145 |
| <b>Şekil 69.</b> Rudolf Schlichter, Tingel-Tangel, 1919. Kâğıt üzerine suluboya .....                                                              | 147 |
| <b>Şekil 70.</b> Jacson Pollock, Tam Beş Kulaç, 1947. Tuval Üzerine Yağlıboya, Çivi, Düğme, Raptiye, Anahtar, Madeni Para, Sigara, Kibrit vb. .... | 152 |
| <b>Şekil 71.</b> Willem De Kooning, Pembe Melekler, 1945. Tuval Üzerine Yağlıboya Ve Kömür .....                                                   | 154 |
| <b>Şekil 72.</b> Franz Kline, Dört Kare, 1956. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                                                        | 156 |
| <b>Şekil 73.</b> Mark Rothko, No. 6 (Menekşe, Yeşil Ve Kırmızı), 1951. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                               | 158 |
| <b>Şekil 74.</b> Barnett Newman, Kahraman Ve Yüce İnsan, 1950-1951. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                                  | 160 |
| <b>Şekil 75.</b> Helen Frankenthaler, Dağlar Ve Deniz, 1952. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                                         | 162 |
| <b>Şekil 76.</b> Georg Baselitz, Çıplak, 1975. Tuval üzerine yağlı boya .....                                                                      | 164 |
| <b>Şekil 77.</b> Jean-Michel Basquiat, Kafatası(Başlıksız), 1981. Tuval Üzerine Akrilik Ve Karışık Teknik.....                                     | 166 |
| <b>Şekil 78.</b> Jörg Immendorff, Café Deutschland I, 1978. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                                           | 167 |
| <b>Şekil 79.</b> Anselm Kiefer, Nürnberg, 1982. Tuval Üzerine Yağlıboya, Saman Ve Karışık Teknik.....                                              | 169 |
| <b>Şekil 80.</b> Ernst Barlach, Mülteci,1920. Bronz Döküm .....                                                                                    | 176 |
| <b>Şekil 81.</b> Wilhelm Lehmbruck, Oturan Genç, 1917. Kompozit Renkli Alçı .....                                                                  | 177 |
| <b>Şekil 82.</b> Constantin Brancusi, Öpücük, 1912. Kireçtaşı Üzerine Yontu .....                                                                  | 178 |
| <b>Şekil 83.</b> Matthias Grünewald, Çarmıha Gerilme, 1512-1516. Ahşap Üzerine Yağlıboya...                                                        | 180 |
| <b>Şekil 84.</b> Michelangelo Buonarroti, Pieta, 1497–1499. Mermer Yontu .....                                                                     | 182 |

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 85.</b> El Greco, Beşinci Mührün Açılışı, 1608-1614. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                          | 184 |
| <b>Şekil 86.</b> Caravagio, Defin Töreni, 1603-1604. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                  | 186 |
| <b>Şekil 87.</b> Edward Munch, Çılgılık, 1893. Tuval Üzerine Yağlıboya Ve Pastel.....                               | 188 |
| <b>Şekil 88.</b> James Ensor, Asılmış Bir Adamın Üzerinde Kavga Eden İskeletler, 1891. Tuval Üzerine Yağlıboya..... | 190 |
| <b>Şekil 89.</b> Pablo Picasso, Guernica, 1937. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                       | 192 |
| <b>Şekil 90.</b> Emil Nolde, Son Akşam Yemeği, 1909. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                                  | 194 |
| <b>Şekil 91.</b> Erich Heckel, Sazlıklarda Yıkananlar, 1910. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                          | 195 |
| <b>Şekil 92.</b> Ernst Ludwig Kirchner, Berlin Sokak Sahnesi, 1913–14. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                | 197 |
| <b>Şekil 93.</b> Alexej Von Jawlensky, Kırmızı Şapkalı Schokko, 1909. Tuval Üzerine Yağlıboya .....                 | 199 |
| <b>Şekil 94.</b> Georges Rouault, Palyaço Başı, 1907-1908. Kâğıt Üzerine Yağlıboya .....                            | 201 |
| <b>Şekil 95.</b> Paul Klee, Kairouan Tarzında, 1914. Kâğıt Üzerine Suluboya ve Kurşun Kalem. 202                    |     |
| <b>Şekil 96.</b> Egon Schiele, Ölü Anne I, 1910. Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Kurşunkalem.....                       | 205 |
| <b>Şekil 97.</b> Oskar Kokoschka, Fırtına, 1914. Tuval Üzerine Yağlıboya.....                                       | 206 |
| <b>Şekil 98.</b> Fatih Karakaya, Göç, 2022. Tuval Üzerine Akrilik Boya .....                                        | 211 |
| <b>Şekil 99.</b> Fatih Karakaya, 6 Şubat Sabahı Kaosun Anatomisi, 2023. Tuval Üzerine Akrilik Boya .....            | 213 |
| <b>Şekil 100.</b> Fatih Karakaya, Bunlar Kim?, 2022. Tuval Üzerine Akrilik Boya .....                               | 215 |
| <b>Şekil 101.</b> Fatih Karakaya, Sessiz Çılgınlıklar, 2024. Tuval Üzerine Akrilik Boya.....                        | 217 |
| <b>Şekil 102.</b> Fatih Karakaya, “KKK”, 2023. Tuval Üzerine Akrilik Boya.....                                      | 219 |
| <b>Şekil 103.</b> Fatih Karakaya, Kanadı Kırık, 2024. Tuval Üzerine Akrilik Boya .....                              | 221 |
| <b>Şekil 104.</b> Fatih Karakaya, Evsiz, 2023. Tuval Üzerine Akrilik Boya .....                                     | 223 |
| <b>Şekil 105.</b> Fatih Karakaya, Kaos, 2023. Tuval Üzerine Akrilik .....                                           | 225 |
| <b>Şekil 106.</b> Fatih Karakaya, Demir Paletler, 2022. Tuval Üzerine Akrilik boya .....                            | 227 |
| <b>Şekil 107.</b> Fatih Karakaya, “İçim, dışım yangın”. 2023. Tuval Üzerine Akrilik boya .....                      | 229 |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### Giriş

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) genel olarak Almanya'da ortaya çıkan XX. yüzyıl sanat hareketinin adıdır. Bir bütün olarak ele alındığında, Dışavurumculuk, modern şehir kültürünün insancıl olmayan bazı yönlerine karşı bir başkaldırıyı yansıtır. Ortaya koyduğu endişe, modernizmin, toplumun maddi ve manevi olarak ihtiyaçlarını karşılayamamasından kaynaklıdır.

İlk olarak farklı bir etki yaratmak için sanatsal teknikle ilgilenen izlenimcilerin aksine Dışavurumculuğun önceliği, duyguları ifade etme isteğidir. Dışavurumculuk, bir sanatçının duygusal bir etki için gerçekliği çarpıtma eğilimidir; öznel bir sanat biçimidir. Ayrıca, resimle sınırlı olan İzlenimcilikten farklı olarak, Dışavurumculuk sadece resim sanatında değil, edebiyat, sinema, mimari, tiyatro ve müzik de dâhil olmak üzere birçok sanat biçiminde ifade imkânı bulmuştur. Terim herhangi bir duygusal ifade için geçerli olabilir, fakat özellikle kaygının ifadesiyle ilişkilendirilmiştir. Bundan dolayı neşeli dışavurumcu sayısı ise nispeten daha azdır.

Modernizm ile etkileşiminin sonucu olarak hem bilimsel ve hem de teknolojik alanlarda meydana gelen büyük buluşlar ve hız kesmeyen gelişmeler insanlığın maddesel olarak ilerlemesini sağlamıştır. Fakat dışavurumcular bu görüşün aksine bu dönemin insanın ruh dünyasını olumsuz yönde etkilediğini savunmuşlardır. Ekspresyonizm Afrika sanatının ve fovizmin etkilediği bir sanat olsa da akademik gelenekten ve kendinden önceki üsluplardan bağımsız olmuştur. Dışavurum sanatçının kendi iç dünyasında tasarladığı gerçeğe dayalı bir sanattır ki; en iyi ifade çalışmalarından biri olan Edvard Munch'ın "Çılgılık" adlı eseri akla ilk gelenler arasındadır. Daha önceki dönemlerden Matthias Grünewald veya El-Greco gibi ressamlar da bazen dışavurumcu olarak adlandırılrsa da terim esas olarak XX. yüzyıl eserleri için geçerlidir. Bu akımın avangartları arasında Turner, Manet, Klimt, Van Gogh ve James Ensor gibi resim sanatçıları bulunmaktadır.

Bu öncüler kendi üsluplarını meydana getirirken biçimi deforme etme, renkleri tüpten çıktığı haliyle tuvale aktarma, derinliği kaldırıp yüzeyde iki boyutlu bir etki oluşturmayı hedeflemişlerdir. Rastgele renklerin ve biçimlerin yanı sıra dikkatleri üzerine çeken, şaşırtan kompozisyonlarla çalıştılar. Ekspresyonistlerin sanatsal konulara estetik olarak hoş bir izlenim

vermek umurlarında değildi; aksine asıl amaçları bunun yerine özelliklede resimde, güçlü kontrastlar, güçlü renkler ve dinamik kompozisyonlarla canlı duygusal tepkiler yakalamaktı. Dışavurumcular gerçeği kendileri yaratmak isteğiyle ürettiler. Sanatlarının ve düşüncelerinin temelinde doğadaki herhangi bir nesnenin anlamının onun görüntüsünde değil, onun altında yatan olduğu gerçeği yatar.

İzleyicisinden önce kendi duygusal coşkusunun doyumunu ön planda tutan dışavurumcular, edebiyat başta olmak üzere resim, tiyatro ve sinemada da kompozisyonda geleneksel mizansenden kaçınmıştır. Söz konusu Dışavurumculuk akımı ilk olarak edebiyatı, sonrasında ise resim ve tiyatro sanatını etkiler ki; o güne kadar hiç yapılmamış olan farklı dekor, aydınlatma, kostüm ve makyaj kullanımı ile dışavurum sinemada da kendisini göstermeye başlar. Duygunun ifadesi için kullanılan bu yeni ve özgün yaklaşımlar, sıra dışı değişiklikler dışavurumcu anlayışın sinema tarihine geçmesini sağlamıştır (Onaran, 1999, s. 123).

O güne kadar doğadan ilham alan ve ideal güzellik arayışında olan Alman dışavurumcu sanatçılar, Rönesans'ın algısının ve estetik anlayışının terk edilmesi gerektiğini savundular. Güzellik ve denge kavramlarını bir kenara bırakarak sanatçının iç dünyasında hissettiklerini biçimi deforme ederek, içinde bulunduğu duygu halini yansıtmayı önceleyen bir sanatın gerçekliğine ve doğruluğuna inandılar.

Dışavurumculuk duyguları yani görülmeyenin temsilini sergilemeye çalışır. Resim ve sinemada olduğu üzere ekspresyonistler soyutlamacı bir tavırla insanı yaşadığı toplumdan, hatta kendisinden bile soyutlamaktır. Bu ortak duygu farklı disiplinlerin birbirleriyle özellikle de kompozisyon anlayışlarında etkili paylaşımlarda ve etkileşimlerde bulunmasını mümkün kılmıştır. Oskar Kokoschka gibi ressamların sinema ve tiyatro sahneleri için çizdikleri eskizler, dinamik ve duygusal aktarımı güçlendirecek kompozisyonlara dönüşür. Resimden tiyatroya, tiyatrodan sinemaya kadar etki alanı yaratan dışavurumcuların farklı kompozisyon anlayışları izlenimcilerin renk ve biçimiyle alakasızdır.

Işık ve gölge arasındaki kontrastlar sert, figürlerin abartılı hali ve gerçek olmayan bir dünyada gezinen kadrajın aşırı üslubu dönemin özelliklerini belirler. Resimlerde sahne tasarımlarında da çarpık, yamuk, doğa dışı objeler, yamulmuş ağaçlar, bükülmüş dağlar, göğe uzanan çatılar, farklı renklerle oluşturulmuş, sıradışı ifadeli yüzler kullanarak anlatıyı soyutlaştırmaya çalışmışlardır. Böylece, korkunun ve kaosun yansıtıldığı bu kompozisyonlar izleyiciye bir kâbusun içindeymiş izlenimi vermektedir. Yani Nesnel gerçekliğin algılanması ve yansıtılması sürecinde özgürdürler. Dışavurumcular bu öğeleri yani mekân-zaman, espas, çizgi-biçim, renk-armoni, hareket-ritim, ışık-gölge, form, denge gibi kompozisyon unsurlarını

olabildiğince reel dünyadan kaçarak, biçimi iki boyuta indirgeyerek, soyutlayarak ve yer yer abartarak öznel bir ifade gerçekleştirmişlerdir.

Sonuç olarak, dışavurumda dış dünyanın kaotik düzeni estetik soyutlama yoluyla aşılmalıdır. Ekspresyonistler için bunun anlamı, “yıkma”, “aşma”, “yaşamı dışlamak” demektir. “Yaşamı dışlamak” kavramı ise maddenin gerçek yaşamla, toplumla ve tarihle ilgisini ortadan kaldırmak, “yaşamın kendisinden uzaklaştırarak “kendinden bir şey” konumunda izlemek anlamına gelmektedir (Brauneck, 1993, s. 95).

### **Araştırmanın Amacı ve Kapsamı**

“Modern Sanatta Kompozisyonun Köklü Değişimi; Dışavurumculuk” başlıklı araştırmanın amacı; resim sanatının temel unsuru olan kompozisyonun geleneksel yapısının kökten bir değişime uğradığı dışavurumcu (ekspresyonist) dönemin kompozisyon ve kurgu anlayışının modern resim sanatı içindeki önemini ve günümüz dışavurumcu resim sanatı ile etkileşimini ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Dışavurumcu yaklaşımlar bağlamında özellikle de başta resim sanatı olmak üzere, diğer disiplinlerindeki kompozisyon anlayışlarının, günümüz sanatıyla olan ilişkisi ve günümüz sanat eserlerinin oluşumundaki rolü incelenmiştir.

Kompozisyon terimi "bir araya getirmek" anlamına gelir. Sanat unsurlarının sanat ilkelerine göre örgütlenmesi olarak düşünülebilir. Bu bir beste, müzikten yazıya veya bilinçli bir düşünce kullanılarak düzenlenen fotoğrafa, tiyatroya ya da sinemaya kadar her türlü sanat eserine uygulanabilir. Bu çalışma ile geçmişten günümüze dışavurumcu kompozisyon anlayışının günümüz kültürü ve sanatları üzerindeki etkisi, dışavurumcu kurgusalının plastik sanatlardaki etkilerinin ve yansımalarının belirlenmesi açısından önem arz etmektedir. Sanat tarihi sürecinde geçmişte olduğu gibi günümüz çağdaş sanatında da önemli bir yere sahip olan dışavurumcu kompozisyonun farklı disiplinlerdeki etkileri hakkında bilgiler sunarak geçmişle gelecek arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır.

Modern teriminden başlayarak, modernizme öncü olan sanatçılar ve bütün modern resim sanatı akımları sanat tarihi süreci içerisindeki oluşum sebepleri, manifestoları ve sanatçılarıyla genel anlamda ifade edilmeye çalışılmıştır.

Modern sanattaki Dışavurumcu resmin kompozisyon unsurlarının (Biçim-Denge, Hareket -Ritim, Renk-Armoni, Doku-leke, Birlik İlkesi, Değişiklik ilkesi, Üslup, Espas. vb) geleneksel dizgiden kopuş sürecini ve dışavurumcu resmin modern resim anlayışı içindeki önemini başlangıcından günümüze kadar olan süreç içinde etkilerini keşfederek, anlatılmış ve yorumlanmıştır. Ayrıca farklı disiplinlerdeki kompozisyon-kurgu ilişkilerini resim sanatı

temelinde sorgulanmış ve elde edilen bilgiler ışığında yeni bir dizi plastik öneride bulunulmuştur.

Bu bağlamda çalışmamızda kompozisyonu meydana getiren ana unsurlar açıklanmış, dışavurumcu kompozisyon olgusu üzerinden parça-bütün, biçim-denge, hareket-ritim, renk-armoni, doku-leke, üslup, espas, birlik ve değişiklik ilkeleri gibi alt başlıklarla eserler analitik yöntemle çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Dışavurumculuğun biçimde meydana getirdiği devrim niteliğinde olan değişimin öncesi ve sonrası akımlarla olan ilişkisi nedensellikleriyle ifade edilmiştir. Dışavurumculuk, kavramının tarihsel sürecine ve gelişim etaplarına ayrıntılı olarak değinilmiştir. Sanat tarihi sürecinde akımın oluşumuna etki eden siyasi, toplumsal ve ekonomik olayların ve estetik bakış açısının sanatçıların resimlerine etkisi neden-sonuç bağlamında irdelenmiştir. Ayrıca teknik, renk, biçim, kurgusal deformasyonları ve kompozisyon anlayışları detaylarıyla ifade edilmeye çalışılmıştır. Beşinci bölümde de Fatih Karakaya'ya ait çalışmalar, yaşadığımız çağın sorunsalları üzerinden, figüratif, mekân ve biçimlerinin kurgusallaştırıldığı bir dizi görsel önerme, dışavurumsal kompozisyon ve ifade bağlamında yorumlanmıştır. Sonuç bölümünde ise elde edilen bulgular araştırmanın önemi bakımından tartışılmıştır.

### **Araştırma Yöntemi**

Nitel olarak çalışılmış araştırma amacı doğrultusunda hermeneutik desenine göre yürütülmüştür. Hermeneutik; tarihsel ve toplumsal bilgi hakkında ayırt edici şeyin ne olduğunu belirlemek ve bu bilginin kendisine özgü konusunu, amaçlarını ve yöntemini ortaya koymayı amaç edinmektedir (Fırıncıoğulları, 2016, s. 47). Veri toplama aracı olarak doküman yöntemi kullanılmış, elde edilen veriler kavram analiz ve eser inceleme yöntemi ile çalışılmıştır. Tez çalışmasına konu olan dışavurumculuk akımının modern resim sanatı anlayışı içerisinde meydana getirdiği kompozisyon anlayışındaki köklü değişimi, dönemin sanatçılarının araştırılması ve meydana getirdikleri yeni tarz ve kompozisyon özellikleri üzerinden eserlerin ortaya çıkma ve algılanış biçimleri analitik yöntemle çözümlenmeye çalışılmıştır.

İlgili eserler sanat tarihi ve sanat eleştirisi süreci içinde ele alınarak literatür tarama yöntemiyle belirlenmiştir. Dışavurum öncesi ve sonrası kompozisyonun geçirdiği evreler ele alınarak geleneksel resim anlayışının kurallarını hiçe sayan bir üslup ve kompozisyon anlayışının devrimsel dönüşümü tarihsel sürece uygun olarak ifade edilmiştir. Ayrıca Dışavurumculuğun ortaya çıktığı dönemin sosyolojik, ekonomik ve kültürel yapısının dönemin sanatçıları ve eserlerindeki kompozisyon anlayışlarına etkileri değerlendirilmiştir. Yürütülen çalışmada Empresyonizm'den Soyut Ekspresyonizm'e bütün modern sanat akımlarının kompozisyon anlayışları ele alınarak, özellikle ekspresyonizmin kompozisyon anlayışı içindeki

biçim, denge, renk-armoni, hareket-ritim, espas, üslup konuları ayrıntılı olarak ele alınmış, dönemin estetik anlayışı ve sanatçının duygusal yaklaşımı, kompozisyon ve üslup özgünlüğü, form ve renk kullanımı açısından analizleri yapılmıştır. Dışavurumcu sanatçıların figüratif ve nonfigüratif resme getirdiği benzersiz kompozisyon anlayışının, özellikle renk ve biçim ilişkisinin önemi yorumlanmaya çalışılmıştır. Sanat tarihi sürecindeki sınırlılıklar çerçevesinde kompozisyonun gelişimine değinilmiştir. Avrupa ve diğer köklü medeniyetlere ait resim sanatındaki kompozisyon unsurları incelemesi yapılmıştır. Modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen Empresyonizmden başlayarak kompozisyon devriminin gerçekleştiği Ekspresyonizme kadar olan süreç örnekler üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır. Akımların etkileşimleri ve bu etkileşimlerin ortaya çıkardığı sonuçlar ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılmıştır. Araştırmada bulgu elde edilmeden subjektif yorumlamalardan kaçınılmıştır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### Modernizm Nedir?

Latince ‘modernus’ kökenli olan ‘modern’ kelimesi; eskiden yeniye dönüşümünü ifade eder. Gerçekte kastedilmek istenen anlam ise köklü değişimlerdir. “V. Yüzyılda, Hıristiyanlığın resmileştiği dönemi, Roma ve Paganlığın bulunduğu dönemden ayırmak için kullanılmıştır. İçerikleri değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eski ‘den yeni ’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir” (Habermas, 1994, s. 31). Sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçilerinin diğer bir iddiası ise sanatta modernizmin, Empresyonizm akımıyla başladığı düşüncesidir. Doğanın optik algılanışının bırakılması bu görüşün temel nedenidir; sanatçı doğayı artık birebir değil, anlık izlenimlerini hızlı fırça darbeleriyle, çokta özenli olmayan bir biçimde yüzeye aktarmayı tercih etmiştir.

Baudelaire, “Yabancı” adlı şiirinde şöyle ifade ediyor: “Bulutları severim... İşte şu... Şu geçip giden bulutları... Eşsiz bulutları !” ifadelerini kullanırken, 1863 yılında kaleme aldığı bir denemesinde de: “Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir” şeklinde ifade etmiştir. Anlık geçip giden ile sonsuz olanın, değişmeyenin kapalı ve sınırlı ideası üzerinde dikkatlice düşünmeyi gerektiren ve güzele yeni bir bakış açısı getiren bu iki farklı bakış açısı, kendi çelişkilerini beraberlerinde sürüklemiştir; öyle ki, Lionel Trilling’in belirttiği gibi, anlamı hızla değişerek tam karşıt yöne döner gibi olabilmektedir. Baudelaire’in bu kavrayış şekliyle baktığımızda, modernizme dayandırılan bazı çelişken anlamların kendisi adına ortaya koyduğu sürpriz derecede çok yönlü yansıtan sanat deneyimlerinin ve yönelimlerinin yanında, estetik ve felsefi kanaatlerin önemli bir kısmını daha iyi anlayabiliriz”(Harvey, 1997, s.23). Modern yaşamın hızlı değişimi beraberinde estetik anlayışın sık sık değişmesine neden olmuş, bu etkilenimin sonucu olarak birçok sanat akımının artarda ortaya çıktığı sanatsal anlamda zengin bir dönem yaşanmıştır.

Bu dönemin sanatçılarının sanatsal yaklaşımlarında değişime neden olan diğer bir etken de bilimsel gelişmelerdir. Fotoğraf makinesinin icadı ile doğanın tasviri optik olarak kusursuz olarak izlenmeye başlanmış, bu da sanatçının biçime ve renge olan yaklaşımını önemli ölçüde değiştirmiştir. Artık sanatçı doğayı birebir taklit etmekten uzaklaşarak, resmin plastik değerleri ilgi unsurlara ve üslup sal olarak daha yaratıcı olma yönünde eğilim göstermeye başladığını görmekteyiz. Bu yaklaşımla modern sanatçılar biçim ve rengi daha öznel bir şekilde irdelemiş,

doğadan kopmadan fakat kendi içinden geldiği gibi betimleme yoluna gitmişlerdir. Teknolojinin de katkısıyla, her şeyin hızlı değişimi zaman olgusuna farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Anı yakalama düşüncesi, ışığa bağlı olarak renklerin anlık değişimi İzlenimci sanatçıların algıladıkları doğayı yüzeye daha hızlı ve ayrıntıdan uzak lekese bir renk anlayışıyla betimlemelerini sağladı. Daha öncesinde doğanın atölyelerde ustalardan öğrenildiği dönem yerini doğa karşısında kendi deneyimlemeleri ile özgürce, özünde hissettiği gibi doğayı tasvir etmeye başladığı bir döneme devretmiştir.

“Modern sanatta, doğa ve insan olgusuna bakış tamamen farklılaşmıştır. Modern sanatçı, doğadayı taklit etmekten uzaklaşmıştır; gözle algılanan şeylerin şartlarına değil ancak resimle ilgili (pictural) olan özelliklerine, yeniden oluşturmaya ait artistik niteliklere ve plastik formun koşullarına bağlı kalıyordu. Bu itibarla, modern sanatçı, ancak şekilleri ve çizgileri saf ve bağımsız bir görüşle düzenlemeye, başka bir deyimle, ancak “şekilleri analiz etmeye ve düzenlemeye” ve bu suretle kendi kişiliğini, iç dünyasını ve dünya görüşünü plastik bir şekil içinde hür bir tarzda ifade etmeye önem veriyor”(Müller, 1972, s.14).

Modern sanatta doğayı reddetme eyleminden ziyade, optik algılamının özü görmeyi engellediğine dair bir düşünce hâkimdir. Bilimsel deneylerin sonuçlarından etkilenen sanatçılar resmin renk yapısını Newton’un renkle ilgili yaptığı deneylerden etkilenecek uygulamalarını yapmışlardır. Sanatçıların bu dönemde yaptığı sergiler sanat eleştirmenleri tarafından acımasızca eleştirilere ve alaycı tepkilere neden olmuştur. Monet’in “Güneşin Doğuşu” isimli resmine getirilen eleştiriler bu bağlamda örnektir. Fakat bir yönüyle de bu tavır sanatçının özgürlükçü duruşunun başlangıcı sayılmıştır. Sanatçı Rönesans’tan başlayarak dinsel ya da toplumsal kurallarla sınırlandırılmıştı. Artık sipariş almayan modern sanatçı eserlerini kendi özgür iradesi ile betimleme tercihini ortaya koyabilmiştir. Sanatçının bu değişimi izleyicinin değişimini zorunlu kılmış ve resmi okuma sorumluluğunu da sanat izleyicisine yüklemiştir.

“Modern sanat eseri organik ve plastik bir bütün dâhilindedir. Bundan ötürü eserin biçim ve içeriğini birbirinden bağımsız olması olanaksızdır. Modern sanat eserleri izleyicisinin eserin ayırt edici plastik değerlerini ve ressamın iç dünyasını, ruh yapısını ve dünyaya bakışını anlamak için sıradan değer kıstaslarını, düşünce biçimlerini ve kavramları terk ederek eser karşısında yeni bir duruş ve tavır içinde olmaları gerekir. İzleyici ancak bu yaklaşımla modern bir sanat eseri karşısında estetik bir yaklaşım ve heyecanı hissedebilir” (Göktürk, 1987, s. 109). Modern yaşamın etkisi altında olan her varlık nedenli ya da nedensiz bu etkiden payını almıştır. Bu durum var olanın değişimini zorunlu kılarken diğer yandan da bu değişimin ana unsuru ebette ki insandır. Her olgu insanın eylemleri doğrultusunda yeniden gelişir.

Modernizm, insanın geçiş ve değişim sürecindeki yaşıdığı iç sıkıntısıdır. İnsanın bulunduğu toplumla uyumsuzluğundan kaynaklanan bir gerilim ortamının verdiği huzursuzluk ve kendini güvende hissedememe durumunun meydana getirdiğı öncelikli duygu isyandır ve anarşidir. Modern olmak, bireyin kendi istekleri dışında gelişen bir olgudur ve kendi başına kaldığında kendisiyle çatışıp acı çekmesi bile her zaman mümkün değildir. En özel sorunlarımızın temelinde bile, aile veya toplumla olan problemlerimiz yatar. Sıkıntının anlaşılabilmesini en etkili hale getiren biçim, sorunlara gerçeklik özelliğı kazandırır. Gerçekçilik konusunda da Woyzeck’in şöyle bir ifadesi vardır: ‘Her insan dipsiz bir uçurumdur; kendine bakmaya görsün başı döner’ (Ergüven, 1995, s. 34).

Kendiyle yüzleşen insan ölümü düşünmesiyle, kendisini eksik ve çaresiz hisseder. Varoluşunu sorgulayan modern insan, endüstri kentlerinde elleriyle inşa ettiği fabrikalardaki makinelerin bozuk parçaları gibi kendini dağılmış bir o kadar da yalnızlaşmış birey olarak bulur. Modern çağın beraberinde getirdiğı en önemli sorunlardan biri de toplumun dayattığı kuralların bireyin uyumluluğunu zorunlu hele getirmesidir. Sanatçının buradaki durumu pazılın tek eksik parçası olmayı tercih ederek, yalnız kalma pahasına birey olma savaşıdır.

“Sanat Tarihine bakıldığında tek veya değer yargısı bağlamında modern diye bir kavram bulunmaz; bilakis modern sadece bir başka şeye kıyasla daha moderndir veya değildir. Modern teriminin üretiminden başlayarak zaman dâhil olmak üzere birçok unsurla kavramsal içeriğinin denenmemiş olması modern sözcüğünün anlamının boşlukta kalmasına sebep olmaktadır. Bir sanatçının modern olabilmesinin ana şartı, toplumdaki tutarsızlıkları saptayıp bunları ifade etmek değil, öznel duruşunu ve tavrını belirleyerek kendini geliştirmesidir. Bu kendine özgü bakış tarzının hareket alanı, kişinin tercihine bağlı olmasının ötesinde, sınırları Praxis’in uzantısındaki elle tutulur ve özverili bir özgürlükle her zaman iç içedir. Bundan dolayı, düzenin olması gerekenden daha fazla özgürlük beklentisi ile var olan sisteme karşı olan sanatçı, yok edeceği hudutların dışında değil, apaçık içindedir; aksi takdirde, ruhsal olarak çöküntü içine girmesine herhangi bir sebepte yoktur. Herhangi bir toplumda sanatçının bu durumundan faydalanarak ona acıyan bireyin şefkatinede ihtiyacı olmamıştır. Bu açıdan bakıldığında sistemlerin düzenini bozanlar yine sisteme dâhil olanlardır; çünkü sanatçının ortaya koydukları, başarısı yaşadığı toplumun sınırlarının genişlemesiyle paralellik arz eder. Diğer taraftan, hürriyet yanılmacasından ötürü temeli bu sınırların ötesindeki problemlerin bir o kadar içten ve samimi olmasına rağmen son çözümünü psikopatolojinin alanına giren şey kişisel bunalımın dışında olan bir olgu değildir”(Ergüven, 2002, s.169). Sanatın gelişimi ve değişimi toplumsal alanda gerçekleşen ilerlemeler sayesinde olacaktır. Bilakis sanatçılar, topluma yön

veren ve duyarlılıkları en yüksek olan insanlardır. Tabiki gelişimin bedeli ağırdır ve bu yükü taşıyanların başında her zaman sanatçılar olmuştur.

### **Modernizmin Ortaya Çıkmasına Öncülük Etmiş Akımlar ve Sanatçıları**

Modern sanat, kabaca 1860'lardan 1970'lere kadar uzanan dönemde üretilen sanatsal çalışmaları içerir ve o dönemde üretilen sanatın stillerini ve felsefelerini ifade eder. Terim genellikle, geçmişin geleneklerinin bir deney ruhuyla bir kenara atıldığı sanatla ilişkilendirilir. Modern sanatçılar, malzemelerin doğası ve sanatın işlevleri hakkında yeni fikirlerle ve yeni görme biçimleriyle deneyler yaptılar. Geleneksel sanatların karakteristiği olan anlatıdan soyutlamaya doğru bir eğilim, modern sanatın çoğunda karakteristiktir. Daha yeni sanatsal üretime genellikle çağdaş ya da postmodern sanat denilmiştir.

Modern sanat, bütün modern sanat akımlarının ortaya çıkması için gerekli olan Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat ve Toulouse-Lautrec gibi ressamların mirasıyla başlar. XX. yüzyılın başında Henri Matisse ve kübist öncesi Georges Braque, André Derain, Raoul Dufy, Jean Metzinger ve Maurice de Vlaminck gibi diğer birçok genç sanatçı "vahşi", çok renkli, etkileyici manzaralarla Paris sanat dünyasında devrim yarattı.

Modern sanatın ortaya çıkmasına öncülük edenlerin başını Romantikler, Realistler ve İzlenimciler çekmiştir. XIX. yüzyılın sonlarına doğru ise modern sanatta etkili olacak ikincil etkiyi de Post-Empresyonizm ve Sembolizmin yaptığını görmekteyiz.

### **Romantizm**

Romantik sanat; bilimsel kuram, teknik ve nesnellığe bir tepki olarak ortaya çıkmış ve doğrudan doğruya modern sanat ile temellendirilmiştir. Romantik akım, genel olarak yeni eğilimlerden beslenen ve kendisine bu eğilimlerin özelliklerini getirerek yeni işlevler kazandıran bir akımdır. Belirgin bir tarz olmasının yanı sıra, bir tavır olan Romantizm, edebiyat, felsefe, müzik ve görsel sanatlarda öznel bir biçimde duyguları vurgulayan modern bir harekettir. Klasik sanatın kuralcı tavrının aksine renk, kompozisyon ve dramatik unsurları içerisinde barındırmıştır. “Romantik sanatçılar, manzara resimlerinde, doğanın olağanüstü güzelliğini vurgulayarak bunları etkili ve güçlü bir biçimde klasik manzaranın dışına çıkarmışlar; fırtınaları, uçurumları, hırçın gölleri ve selleri yansıtmışlardır. Modern sanat tarihçileri, modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelen bir yol olarak belirtirler. Hatta gerçekten ilk soyut yapıtı kimin yaptığı söz konusu olduğu için, bu yolu bir yarış pistine benzetme eğilimi de vardır” (Lynton, 2004, s. 19).

Romantik sanatçıları modernler arasında görmemizin asıl nedeni, resmi çevrelerin desteklediği yeni klasikçiliğin soğukkanlılığına karşı çıkmaları ve bireysel coşkuyu öne çıkarmalarıydı. Sonraki yıllarda, “konularımı kendim seçerim, canımın istediği gibi çalışırım; benim için önemli olan gerçeği yansıtmak değil, yorumlamaktır; içgüdülerimle çalışırım; yapayalnız da kalsam doğru bildiğimden şaşmam” diye kendi ideallerinin peşinde koşacak olan yalnız ve küstah sanatçı tipinin öncülerindendi romantikler (Yılmaz, 2006, s: 18).

Bu resim bir deniz manzarasını, okyanusu sanki alevler içindeymiş gibi kırmızı ve sarıyla aydınlanan fırtınalı bir gökyüzünün altındaki kaotik dalgaların girdabını tasvir ediyor. Ufukta, yelkenleri açılmış bir gemi, doğrudan kaba karanlık sulara doğru gidiyor gibi görünüyor. Bazıları kısmen görülebilen zincire vurulmuş insan formları, köpekbalıkları ve diğer balıklar çember çizip çırpınan yüzücülerin üzerine yaklaştıkça enkaz gibi ön planda dağılır. Turner'ın bu resmi, Thomas Clarkson'un, köle gemisi Zong'un kaptanının, insan yükündeki sigorta ödemelerini alabilmesi için 133 kölenin denize atılmasını emrettiğini anlatan 'Köle Ticaretinin Tarihi ve Kaldırılması' (1808) adlı kitabını okuduktan sonra çizdi. Ateşli bir kölelik karşıtı olan Turner, çalışmanın Prens Albert'e dünya çapında kölelikle mücadele etmek için daha fazlasını yapması için ilham vereceğini umuyordu. Turner, filozof Edmond Burke'ün "yüce" kavramını, insanın doğanın ezici ihtişamı ve gücünün mevcudiyetinde hissettiği duyguyu yakaladı. Bu görüntüde, insan figürleri ve hatta ufuktaki gemi ufaktır ve suya ve gökyüzüne yapılan vurgu, bunalmış bir insanlık duygusu taşır. Gökyüzünün kan kırmızısı rengi ve dalgaların siyah başlıkları, doğal dünyanın duygusal yoğunluğunu iletir ve okyanusu ikiye bölen güneşten gelen dikey ışık huzmesi, neredeyse apokaliptik bir gösterim, ilahi bir tanığın varlığı gibi görünür.

## Şekil 1

*J.W. Turner, Köle Gemisi, 1840, Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(J.M.W. Turner, 1840)

Turner'ın hızlı fırça darbeleri, zorlukla görülebilen mücadele eden insan formlarını alt ederek bir çılgınlık ve kargaşa duygusu yaratır. Çalışmaları, Romantizmin doğayı dramatik ve çalkantılı bir mücadele olarak tasvir etmesini etkilemiştir. Diğer taraftan Turner'da doğa içindeki bu sınırsız gücün tasvirini, insanların kendi aralarındaki mücadelelerinden daha güçlü biçimde öne çıkar ki; bazen bu ifade tarzı insanlar tarafından anlaşılması güç bir durum almıştır. Hazlitt bu olguları tanımlar iken “hiçliğin, ya da ona benzer şeylerin resimleri” diyordu (Lynton, 1991, s. 14).

“Modernizmi Delacroix (1798-1863) ve Baudelaire (1821- 1867)’in yaşadıkları döneme kadar götürmekte ve modernizmin Romantizm ile başladığını belirtmektedir. Çünkü modernleşmenin iki önemli ayağı sayılan 1789 Fransız Devrimi ile İngiliz Sanayi Devrimi’nin etkileri yayılmakta ve sanatta da köklü değişimler yaşanmaktadır” (Yılmaz, 2006, s. 18).

## Şekil 2

*Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Eugène Delacroix, 1830)

Bu ünlü ve etkili tablo, Temmuz 1830'daki Paris ayaklanmasını tasvir ediyor. Ancak Delacroix, gerçek bir olay değil, bir devrim alegorisi sunuyor. Özgürlük fikrini temsil eden çıplak göğüslü bir kadın, Frig şapkası takar, bir elinde süngü taşır ve diğer elinde üç renkli bayrağı yükselterek isyancı kalabalığı zafer yolunda ilerlemeye teşvik eder. Figürü ve vücudunu örten elbisesi klasik Yunan idealini çağrıştıırken, Delacroix koltuk altı tüylerine de yer vererek sadece bir ideali değil gerçek bir insanı çağırıştırıyor. Diğer çağdaş ayrıntılar ve siyasi semboller, Paris toplumunun çeşitli sınıflarının tasvirini içermektedir. Öğrenciler tarafından giyilen bere takan çocuk, omzunda bir kartuş kese ve süvari tabancaları taşır. Bir fabrika işçisi kılıç sallar ve önlüklü denizci pantolonu giyer. Modaya uygun şehir toplumunun yelek ve silindir şapkasını takan adam belki de Delacroix'in bir otoportresiydi. Liberty'nin ayaklarına kapanan ve başını kaldırıp Liberty'ye bakan yaralı Parisli geçici bir işçidir. Beyaz kralcı ve kırmızı kurdeleli bere liberal grubu ifade eder. Ayrıca kraliyetin bir sembolü olan Cholet mendili adamın karnına bir tabanca tutturmak için kullanıldığından, görüntüdeki her ayrıntı politik bir anlam taşır. Sağ arka plan nispeten boş, Delacroix eser hakkında, "Modern bir konuyu, barikatı, ele aldım ve ülkem için savaşmadıysam, en azından onun için resim

yapabilirim "şeklinde ifade etmiştir. Fabrika işçileri, askerleri, öğrencileri ve arka planda belli belirsiz görünen Nortre Dame çalışmaya tarihsel anlamda realist bir bakış sunar. Özgürlük figürünün drapeli giysisi ve anıtsal duruşu, geleneksel ve eski üslupta betimlenen belge özelliği taşıyan tarihi resim anlayışına bir göndermedir. Klasik düşüncenin korkusuz bir biçimde tekrardan tasviri olan bu çalışma, izleyicilerini oldukça etkilemiştir” (Farthing, 2014, s. 272).

Delacroix, Romantik hareketin en önemli temaları olan kahramanlık, ölüm ve ıstırapın altını çizen gürültülü bir drama sahnesi yaratmak için dinamik piramidal düzenlemeyi, ışık gölgesini ve rengi kullandığını görüyoruz. Delacroix'nın bohemliği, ileri görüşlülüğü ve romantik tavrın ayırt edici özellikleri olan akademik normları reddetmesi onu birçok modern sanatçı için bir model haline getirdi. Delacroix, bu resimde, modernizmle alegoriyi akıllıca dengeler.

Romantik sanatçılar insanlığın ortak deneyimlerini ve kişiliklerini ifade etmek için acı duymayı ve mest olmayı, mazlum olmayı ve muzaffer olmayı resmediyorlardı. Bu yaklaşım, bir yandan sanatçıya kendi özgünlüğünü ortaya koyması için yükümlülük getirirken, diğer yandan da çağdaş sanatın gelişimi üzerinde önemli etkiler yaratmıştır (Hollingsworth, 2009, s. 407).

Bu çığır açan çalışma, birkaç İspanyol'un Napolyon birlikleri tarafından halka açık infazını tasvir ediyor. Solda, bir tepenin önünde aydınlanmış, beyaz gömlekli bir adam diz çöküp idam mangasına dönük olarak kollarını uzatıyor. Birkaç erkek, bir duygu karmaşasını ifade eden yüz ifadeleri ve beden diliyle onun etrafında toplanıyor. Ölülerin bir kısmı yanlarında ve sağlarında bir grup insan, yüzleri ellerinde, sıranın kendilerinin olacağını bilerek yatıyor. Sağda, atış mangası tüfeklerini hedef alarak tek bir meçhul kitle oluşturuyor. İki grup arasında, sahneyi gölgeli cellatlar ve kurbanlar arasında bölen büyük bir kare fener duruyor.

Beyaz gömlekli adamın Mesih benzeri bir figürü andırması ki; stigmatayı aklımıza getirmektedir. Kollarının haç şeklinde uzatılması ve ellerinin içi yakından incelendiğinde sağ avucunda bir işaret olduğu için resim geleneksel dini motiflere dayanmaktadır, diyebiliriz. Yine de, resim kahramanca olmayan muamelesi, perspektifinin düzlüğü ve mat, neredeyse granüller pigmentleri açısından devrim niteliğindedir.

### Şekil 3

*Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 Sakız adası katliamı, 1814, Tuval üzerine yağlıboya*



(Francisco Goya, 1814)

Ek olarak, sıradan bireylerin yaşadığı çağdaş bir olayı tasvir etmesi, zamansız Neoklasik vinyetleri tercih eden akademik normları aştı. “Goya, 1808-1814 Yarımada Savaşı sırasında Napolyon'un ordusuna karşı İspanyol direnişine hem tanık olmayı hem de onu anmayı amaçladı. Resmin karanlık ufku ve gökyüzü, infazların gerçekleştiği sabahın erken saatlerini yansıtıyor aynı zamanda ezici bir karanlık hissi de veriyor. İngiliz sanat tarihçisi Kenneth Clark, onu kelimenin her anlamıyla, üslup, konu ve niyet bakımından devrimci olarak adlandırılabilir ilk büyük resim olarak nitelendirmiştir. Goya'nın devrim niteliğindeki resmi, Realizm'in gündelik hayata dair samimi tasvirlerinin, Picasso'nun savaşın dehşetine karşı beyanlarının ve Sürrealistlerin rüya gibi konuları keşfetmelerinin yükselişinde etkili olacaktır” (Licht, 1979, s. 113).

### Realizm (Gerçekçilik)

Hiçbir zaman tutarlı bir grup olmasa da Realizm, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi'nin ardından modası geçmiş olarak geleneksel sanat, edebiyat ve sosyal örgütlenme biçimlerini reddeden sanatta ilk modern hareket olarak kabul edilir. 1840'larda Fransa'da başlayan Realizm,

sanatı neyin oluşturduğuna dair kavramları genişleterek resimde devrim yarattı. Devrim ve yaygın toplumsal değişimin damgasını vurduğu kaotik bir çağda çalışan Realist ressamlar, geleneksel sanatın idealist imgelerini ve edebi kibirlerini gerçek hayattan olaylarla değiştirerek, toplumun sınırlarına büyük tarih resimlerine ve alegorilere benzer bir ağırlık verdiler. Günlük yaşamı tuvallerine taşıma tercihleri, öncü resmin erken bir tezahürüydü. Sanat ve yaşamı birleştirme arzusu ve perspektif gibi resimsel teknikleri reddetmeleri, modernizmin XX. yüzyıldaki birçok tanımını yeniden şekillendirdi.

Gerçekçilik, genel olarak modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilir. Kelimenin tam anlamıyla bu, gündelik hayatın ve modern dünyanın sanat için uygun konular olduğuna olan inancından kaynaklanmaktadır. Felsefi olarak Realizm, modernizmin ilerici amaçlarını benimsedi, geleneksel değerler ve inanç sistemlerinin yeniden incelenmesi ve altüst edilmesi yoluyla yeni gerçekler aradı.

Gerçekçilik, XIX. yüzyılın ortalarında yaşamın sosyal, ekonomik, politik ve kültürel olarak nasıl yapılandırıldığıyla ilgilendi. Bu, hayatın tatsız anlarının gözü kara, bazen "çirkin" tasvirlerine ve yüksek sanatın nihai güzellik idealleriyle yüzleşen karanlık, dünyevi paletlerin kullanımına yol açtı. Açıkça kurumsal ve konformist olmayan ilk sanat hareketiydi. Realist ressamlar, sanat piyasasını himaye eden burjuvanın ve monarşinin toplumsal örf ve değerlerini hedef aldılar. Resmi Sanat Akademisinin salonlarına eserler göndermeye devam etseler de, çalışmalarını meydan okurcasına sergilemek için bağımsız sergiler açmaktan geri kalmadılar.

Gustave Courbet, XIX. yüzyılın ortalarında Realizm'in ortaya çıkışında merkezi bir rol oynamıştır. Fransız Akademisi'nin klasik ve teatral üsluplarını reddetmiş ve gözlemlediği nesnelerin fiziksel gerçekliğinde ısrar etmiştir. Cumhuriyetçi olan Courbet, Realizm'ini aynı zamanda memleketindeki köylüleri ve kırsal kesim insanlarını savunmanın bir yolu olarak görmüştür. Uzun zaman Fransa'yı etkisi altına alan politik çalkantılara yaşamı boyunca verdiği yanıtla tanınmıştır. Courbet, Paris'deki 'Vendome Sütunu'nun' yeniden inşasının maliyetinden sorumlu tutulmuş ve sürgün edildiği İsviçre'de ölmüştür. Fakat yakın dönem sanat tarihçileri onun eserlerini Édouard Manet ve Claude Monet gibi erken modernizminin sanatçılarına ilham veren sanatçı olarak gördüler.

#### Şekil 4

*Honoré Daumier, Katliam, 1834. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Honoré Daumier, 1834)

“Gerçekçilik 1840'larda tutarlı bir eğilim olarak ortaya çıkmadan önce bile, Daumier'in baskıları ve karikatürleri Courbet ve diğerlerinin eserlerini renklendirecek toplumsal adaletsizliklerle uğraşıyordu. ‘Louis Philippe I’ monarşisine karşı ayaklanma Nisan 1834'te kaynama noktasına ulaştı ve bir işçi sınıfı mahallesindeki bir isyan sırasında bir polis memuru öldürüldü. Misilleme olarak hükümet güçleri, katilin saklandığına inanılan binanın sakinlerini vahşice katletti. Rue Transnonain'de, Daumier, hükümetin aşırı orantısız tepkisinin ardından, ölen çocuğunun cesedinin üzerinde yatan silahsız bir sivilin cesedine odaklanan duygusal olarak kışkırtıcı bir litografi ile hükümetin aşırılığını ortaya koydu.” (Laughton, 1996, s. 58) Eserin kompozisyonu incelendiğinde rakursileri ve asimetrik kurgusalı ile dikkat çeker. Parelel ve diyagonal unsurlar, tasvir edilen konunun gerilimini destekler niteliktedir. Işığın sağ üstten başlayarak figürün tamamını kapsayan açık-koyu zıtlığı derinliği ve vurguyu güçlü kılmaktadır.

“Ornans'ta Bir Defin” adlı çalışması ile Courbet, adını genç Realist hareketle eş anlamlı hale getirmiştir. Courbet, doğduğu kasabada basit bir kırsal cenaze törenini betimlemiştir. Eser açık kompozisyona sahiptir. Arka siferde güneşin batmak üzere olduğu bir peyzaj alanı resimlenmiştir. Kalabalık figürlü çalışmada defni gerçekleştiren kişinin yakınlarından oluşan bir grup insanın tuvali sağdan sola doldurduğunu görmekteyiz.

## Şekil 5

*Gustave Courbet, Ornans'ta Bir Defin, (1849-50), Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Gustave Courbet, 1850)

Ön planda töreni gerçekleştiren din adamı ve kilise çalışanları seremoni kıyafetleriyle halktan ayrılır. Sağ ön tarafta bulunan köpek figürü olayın başka bir şahididir. Orsay Müzesinde ana odada bulunan 670 cm uzunluğundaki bu tuval, izleyiciyi sanki bir mağaradaymış gibi karanlığa çekmektedir. “Klasik olmayan bir kompozisyonda, figürler törenden bağımsız olarak karanlıkta dolaşmaktadır. Gerçekçiliğin başlıca bir örneği olarak, resim gerçek bir cenaze töreninin gerçeklerine bağlı kalıyor ve abartılmış manevi çağrışımlardan kaçınıyor. Hayatın zamansal doğasını vurgulayan Courbet, resimdeki ışığın ebedi olanı ifade etmesine bilerek izin vermemiştir. Gün batımı ruhun zamansal olandan ebedi olana büyük geçişini imgelemek için kullanılmıştır. Courbet akşam gökyüzünü bulutlarla kaplamış, böylece gündüzün geceye geçişini tabutun aydınlıktan karanlığına geçişi ile betimlemiştir” (Fried, 1992, s. 79).

Eleştirmenlerin çoğu tarafından o dönemde ölümün katı gerçeklerine bağlı kalmayı dini küçümsemek olarak gördüler ve yıpranmış yüzlü sıradan insanların sanki bir tür asil öneme sahipmiş gibi betimlenmesini yadırgadılar. Eserde figürlerin gerçek boyutlarına yakın olarak tasvir edilmesi yapısal olarak kabul görmemiştir. Sonraki dönem eleştirmenleri ise eserdeki tüm insanların eşitliği ve erdemi çıkarımını sevdiler ve böyle bir resmin Batı sanatının ve siyasetinin gidişatını nasıl değiştirebileceğini fark ettiler.

## Şekil 6

*Edouard Manet, Çimenlerde Öğle Yemeği, 1863. Tuval üzerine yağlıboya*



(Edouard Manet, 1863)

Courbet'nin 1850-1851 sergi salonundaki başarılı skandalından sonra Manet, aktif olarak tartışmalara yol açan bir sonraki büyük realist sanatçıydı. 1863'teki Salon des Refusés'in başlıca konuşma konusu olarak, bu tuvalin burjuva patronlarını ve imparatorun kendisini neden şok ettiğini görmek oldukça açıktır. “Manet'nin kompozisyonu Rönesans sanatçısı Giorgione'den ve Raimondi'nin Raphael'den sonra yaptığı Paris'in Yargısı gravüründen etkilenmiştir ancak bu etkiler perspektife olan saygısızlığı ve doğal olmayan ışık kaynakları kullanımıyla parçalanmıştır. Ancak, en çok kamuoyu öfkesinin odağı, iki şık giyimli adamla rahat bir şekilde meşgul olan idealleştirilmemiş bir kadın çıplaklığıydı. Bakışı izleyiciyle cinsel bir düzeyde yüzleşir, ancak Manet onun aracılığıyla Fransız kamuoyuyla da yüzleşir ve etik ve estetik sınırlarına meydan okur. Manet, klasik resmi modernize eden bir eser yaratırken, müzelerinde bulunan nüler ve ormanlarındaki çıplak hayat kadınlarıyla zengin Paris toplumunun sahte inceliğine dikkat çekti”(Brombert, 1997, s. 56). Adnan Turani'ye göre “Kırdaki adamlar ve çıplak kadın figürü eski dönemin tanrı ve tanrıçası değil, Paris bulvarının insanları idi. 1865”te yaptığı “Olympia” adlı tablosundaki kız da öyledir. Demek oluyor ki, çağ

onu yeni bir gözleme sürüklüyordu. Manet empresyonist oluyordu” (Turani, 2005, s. 515). Perspektifi çarpıtması, “dünyaya açılan bir pencere” olarak Rönesans tuval modelini takip etmeyi reddetmesi, İzlenimcilik ve sonraki hareketlerin resmi deneylerinin temelini attı. Sanayi Devrimi'nin ardından gazete basımının ve kitle iletişim araçlarının patlamasının ardından Realizm, sanatçıya öz-reklamcı olarak yeni bir anlayış getirdi. Gustave Courbet, Édouard Manet ve diğerleri, kasıtlı olarak tartışmalara yol açtılar ve medyayı, sanatçılar arasında bugüne kadar devam eden bir şekilde ünlülerini geliştirmek için kullandılar.

### **Empresyonizm (İzlenimcilik)**

İzlenimci anlayışın oluşum sürecinde üç önemli faktörün öne çıktığını görmekteyiz. Birincisi Akademinin katı kurallarına baş kaldırı bağlamında üslupsal değişim, ikinci olarak da Japon asaflarına ait baskı resimler ve pullarıdır ki; bunlar doğu kültürünün mistisizmini sembolize eden, ticari ürünlerin üzerindeki ambalajlar ve posta paketlerin üzerindeki pullarla Avurupa'ya taşınmıştır. Üçüncü olarak Barbizon okulunun getirdiği sanat anlayışıdır. “Empresyonizmle beraber, yeni bir renk anlayışının resme girdiğini görüyoruz. Bu yeni renk anlayışı, gerçekten büyük bir keşfi ifade eder” (Tunalı, 2008, s. 54). Renk ayrımları modern sanatın tipik olan deformasyonlarının temelini oluşturmaktadır.

İzlenimcilik, modern resmin bütünündeki belki de en önemli harekettir. 1860'ların bir noktasında, bir grup genç sanatçı gördüklerini, düşündüklerini ve hissettiklerini çok basit bir şekilde resmetmeye karar verdiler. Resim tarihiyle, mitolojiyle ya da büyük adamların yaşamlarıyla ilgilenmiyorlardı ve görsel görünümde mükemmelliği aramadılar. Bunun yerine adlarından da anlaşılabileceği gibi İzlenimciler, belirli bir anda bir manzara, nesne veya kişinin kendilerine nasıl görüldüğüne dair bir izlenimi tuvaline aktarmaya çalıştılar. Bu genellikle, ressamın o zamana kadar sahip olduğundan çok daha hafif ve daha gevşek fırçalar kullanmak ve açık havada boyama yapmak anlamına geliyordu. İzlenimciler ayrıca Fransız hükümeti tarafından düzenlenen resmi sergileri ve resim yarışmalarını reddettiler, bunun yerine halkın başlangıçta tepkili olduğu kendi grup sergilerini düzenlediler.

“Tüm bu hareketler, modern sanatın ortaya çıkışını ve avangardın tüm ilişkili felsefesini öngördü Monet, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, tarihsel temalara ve Fransız Akademik Sanatı'nın son derece gösterişli kusursuzluğuna muhalefet eden bir grup sanatçıdan biriydi. Bu sanatçılar, modern yaşamı tıpkı gördükleri gibi resmetmeyi amaç edinmiş ve geçip giden andan arda kalan izlenimi ve ışığın etkisini yaka lamaya çalışmışlardı. Empresyonist resimler 1870'li yıllarda ilk kez Paris'te sergilendiler ve küçümsendiler çünkü

dönemin bakış açısına göre bu eserler bitmemiş gibi görünüyordu. Fırça darbelerinin tek tek, görünmez bir şekilde birbirine karıştığı pürüzsüz bir yüzey yaratmak yerine Empresyonistler, boyayı belirgin ve parlak renklerle uyguluyor, kesik fırça darbeleri kullanıyorlardı. Eserlerde işledikleri temalar da teknikleri kadar yenilikçiydi (Farthing, 2014, s. 316).’’

İzlenimciler, önceki sanatçılardan daha gevşek fırça ve daha açık renkler kullanmışlardır. Geleneksel üç boyutlu perspektifi terk ettiler ve daha önce bir resmin daha önemli öğelerini daha küçük olanlardan ayırmaya yarayan formun netliğini reddettiler. Bu nedenle birçok eleştirmen izlenimci resimleri, tamamlanmamış görünüşleri ve görünüşte amatörce kaliteleri nedeniyle suçlanmışlardır.

Gustave Courbet'nin fikirlerinden yola çıkan İzlenimciler, gerçeğin ressamı olmayı ve resimler için olası konuları genişletmeyi amaçladılar. İdealize edilmiş formlar ve mükemmel simetri tasvirlerinden uzaklaşarak, sayısız yönden kusurlu olan dünyaya kendi gördükleri gibi odaklandılar.

İzlenimci çağdaki bilimsel düşünce, gözün algıladığı ile beynin anladığının iki farklı şey olduğunu kabul etmeye başlıyordu. İzlenimciler, havadaki değişiklikler gibi ortam özellikleri de dâhil olmak üzere, şimdiki anın uçucu doğasını tuvallerinde iletme için ilkini ışığın optik etkilerini yakalamaya çalıştılar. Sanatları mutlak gerçekçi tasvirlerle dayanmıyordu. “Her izlenimci eser, devamlı olarak bir devinim halinde olan varlığı betimlemek için zamanla bir savaş vererek o eşsiz ve benzersiz anı yakalamaya çalışmıştır. İzlenimci ressam ise her an bozulabilecek olan nesne, peyzaj ya da figürün yapısını hassasiyetle dengelemeye gayret etmiştir. İzlenimci algılama, doğayı bir ilerleyiş ve bozunum süreciyle başkalaştırır. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir başkalaşma sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür. Görülene göre hareket etmek yerine öznel hareket etmek, bu akımla doruk noktasına ulaşır” (Hauser, 1984, s. 32).

İzlenimcilik, kent plancısı Georges-Eugène Haussmann tarafından yönetilen ve kentin yeni inşa edilen tren istasyonlarını da içeren, XIX. yüzyılın ortalarında Paris'in devasa yenilenme etkilerini kaydetmiştir. Eskiden dar, kalabalık caddelerin yerini alan geniş, ağaçlıklı bulvarlar ve büyük, lüks apartmanlar sıklıkla betimlenmiştir. Halkın boş zamanlarında vakit geçirdiği sahnelerle odaklanan sanatçılar, eserlerinde özellikle kafe ve kabare sahnelerini ve genellikle modern metropol sakinlerinin yaşadığı yabancılaşma duygusunu aktarmışlardır.

## Şekil 7

*Claude Monet, İzlenim, Gün Doğumu, 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Claude Monet, 1872)

Monet'nin İzlenimciliği, Gündoğumu'ndan bazen İzlenimci hareketi doğuran eser olarak bahsedilir, ancak resim yapıldığı zaman Monet aslında yeni tarzda çalışan birkaç sanatçıdan biriydi. Ancak, kuşkusuz, "Empresyonizm" terimini doğuran, eleştirmen Louis Leroy'un 1874 Birinci İzlenimci Sergisi'nin hicivli bir incelemesinde eser ve başlığı hakkındaki aşağılayıcı yorumlarıdır. Leroy'un incelemesi bu terimi komik bir hakaret olarak kullandı, ancak yeni ressamlar okulu bunu bir gurur ve meydan okuma ruhuyla hızla benimsedi.

Claude Monet, Paris'te orta sınıf bir tüccar ailesinde doğdu. Ebeveynleri çalışkan ve finansal olarak güvenliydi, ancak hiçbir şekilde zengin ya da aristokrat değildi ve Monet kariyerinin ilk yıllarında bir ressam olarak hayatta kalmak için mücadele edecekti. O çok gençken ailesi Paris'ten Le Havre'a taşındı ve Monet 1960'ların başında bir sanatçı olarak eğitim almak için Paris'e geri döndüyse de, 1872'de Le Havre'daki ailesini ziyareti sırasında bunu ve birkaç numarayı yarattı. Diğer benzer çalışmalardan. Impression, Sunrise hakkında çarpıcı olan şey deniz, kara ve gökyüzü arasındaki renk paletinin sürekliliğidir. Hepsi gün doğumunun yumuşak mavileri, portakalları ve yeşilliklerinde yıkanır. Resmin konusu, betimlediği şehir ya da suyun karşısına çıkan isimsiz kayıkçılar değil, güneş ışığının kendisini saran sıcaklığı ve rengi, daha doğrusu zamanın belirli bir anında duyularda yarattığı "izleme"dir. Bu ışık resmi ve ışığın zamana özgü etkileri, yeni tarzın ayırt edici özelliğiydi. İzlenim, Gündoğumu Monet'nin

1872'de yarattığı aynı sahnenin birkaç eskizinden biriydi. Konuya bu seri yaklaşım ressam için tipikti. Diğer durumlarda, Monet, aynı sahneyi günün farklı saatlerinde veya farklı mevsimlerde betimleyen, ışığın ve atmosferin zamana özgü şekillerde nasıl değiştiğini vurgulayan büyük çalışma döngüleri yaratacaktı. Bu etkinin en ünlü örnekleri, İngilizce'de "Saman Yığınları" olarak bilinen “Les Meules à Giverny” isimli serisini oluşturan 25 resimdir.

Tunalı'ya göre (Tunalı, 2008, s. 38), Monet'in bu tablosu ile empresyonist sanat doğduğu gibi, aynı isim, sonra bütün bir dönem kültürünü belirleyen bir genel isim olarak kullanılmaktadır. Bu resimle beraber yeni bir estetiğin yeni bir estetik obje arayışının nasıl olduğunu görmeye çalışan Tunalı, Monet'in bu tablosunda izleyiciye ne göstermek istediğini şu şekilde açıklamaya çalışmaktadır:

*“Resim, güneşin doğuşu sırasında bir limanı gösteriyor. Ama bu hangi limandır? Resimde bu limanın somut varlığı ile karşılaşmıyoruz, bu pekâlâ başka bir liman da olabilirdi, hatta liman olmayan bir kıyı da olabilirdi. Çünkü burada bize verilmek istenen, doğanın belli bir mantığa dayanan somut bir parçası değildir, örneğin Cl. Lorain'in kuzey peyzajlarında ve yine örneğin Jan van Goyen'in deniz peyzajlarında olduğu gibi. O halde Monet, burada neyi tespit etmek, bize neyi vermek istiyor? Monet'nin, bütün artistik yeti ve kudretini kullanarak yakalamak istediği şey, yalnızca şudur: Bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzündeki harenlenmelerini ve bu belli bir ‘an’ içinde gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmek. Ancak, buna karşı denebilir ki, Monet'ye gelinceye kadar binlerce ressam güneşin denizde doğuşunu görmüş ve bunu resmetmiştir. Onlar da aynı renk ve ışıkları görüp tuval üzerine geçirmişlerdir. O halde Monet'yi onlardan ayıran fark nerededir? O ayrım ki, Monet'yi yeni bir sanat anlayışının yaratıcısı yapıyor. O halde, “Empresyon: Güneş Doğarken Liman” üzerine biraz daha eğilelim: Resimde hareketsiz hiçbir formun, hiçbir konturun bulunmadığını görüyoruz. Konturdan kaçıyor ve görünüşü belirlemek ve kavramak üzere başka elemanları temel motif olarak alıyor.”(Tunalı, 2008, s. 38)*

## Şekil 8

Alfred Sisley, Sis, 1874. Tuval üzerine yağlı boya



(Alfred Sisley, 1874)

Alfred Sisley'nin şekil 8 deki güzel pastoral sahnesi, yumuşak bir renk paleti, huzur ve barış çağrıştırmış ve belirli ayrıntılar ve insan formlarının ötesinde bir manzaranın genel kalitesi ve atmosferine vurgu yapmıştır. Bu resmin kadın kahramanı, sakince çiçek toplarken, çayırı kaplayan yoğun sis tarafından neredeyse tamamen gizlenmiştir. Sisley'nin çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, insan vücudu daha geniş bir doğal dünyanın hem bir yönü hem de ifadesi haline gelerek doğal sahneye karışmış görünmektedir. Bu çalışmasında, Sisley insan formunun önemini azaltırken neredeyse sadece ışık ve atmosfer temsillerine odaklanmıştır.

İzlenimciler farklı bir grup olduklarını kanıtlasalar da, çalışmalarını tartışmak ve sergilemek için düzenli olarak bir araya geldiler. Grup, 1874 ve 1886 yılları arasında sekiz sergide işbirliği yaptı fakat bu süre boyunca ortak yaklaşım yavaş yavaş değişmeye başlıyordu. Birçoğu, kendilerine dikkat çeken erken deneysel üsluplarda ustalaştıklarını hissettiler ve yaratıcılığın diğer yollarını keşfetmek için ilerlemek istediler. Modern resim akımları başlığı altında İzlenimcilik, tezin ileriki kısımlarında daha ayrıntılı ifade edilmeye çalışılacaktır.

## Post Empresyonizm

Post-Empresyonizm, hepsi Empresyonist hareketin optik algılamasına cevap vermenin ortak güdüsünü paylaşan çok çeşitli farklı sanatsal üslupları içermektedir. Post-Empresyonizmin genel çatısı altında bir araya gelen üslup varyasyonları, Georges Seurat'ın bilimsel yönelimli Neo-Empresyonizminden Paul Gauguin'in yemyeşil Sembolizmine kadar uzanır. Sanatçının öznel bakış açısına odaklanmış bu hareket, resmin dünyaya açılan bir pencere olarak geleneksel rolünü aştığı ve bunun yerine sanatçının zihnine ve ruhuna açılan bir pencere haline geldiği bir çağı başlattı. Post-Empresyonistlerin geniş kapsamlı estetik etkisi, 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Ekspresyonistler başta olmak üzere birçok çağdaş hareketlerini de etkilemiştir.

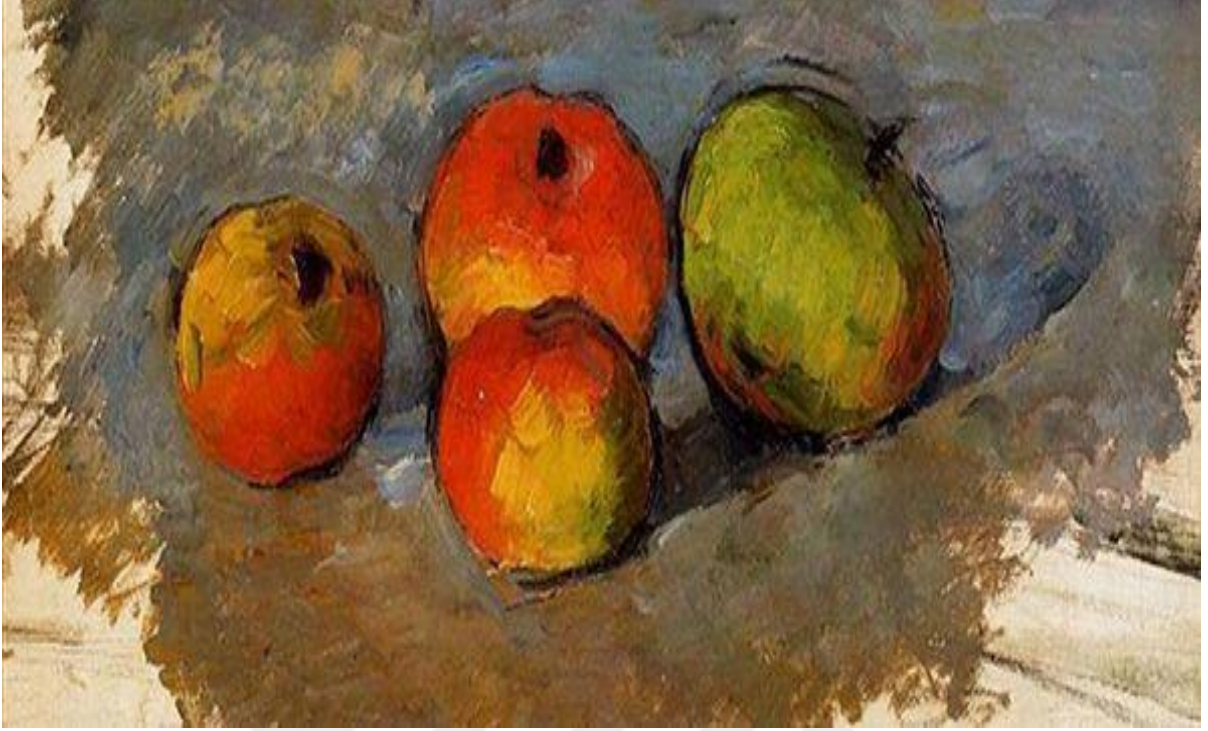
Paul Gauguin ve Vincent van Gogh gibi Post-Empresyonistler için de sembolik ve oldukça kişiye özel anlamlar ön planda olmuştur. Gözlemlenen dünyayı tasvir etmeye olan ilgiyi reddederek, izleyiciyle daha derin bağlar kurmak için anılarına ve duygularına baktılar. Yapı, düzen ve rengin optik etkileri Paul Cézanne, Georges Seurat gibi Post-Empresyonistlerin estetik bakışına önemli etkisi oldu. Sadece çevrelerini temsil etmek yerine, çevrelerindeki dünyayı tanımlamak için renk ve şeklin karşılıklı ilişkilerine güvendiler. Çeşitli bireyselleştirilmiş stillerine rağmen, Post-Empresyonistlerin çoğu, tuvalin yüzeyine boya uygulamasında soyut biçim ve desene odaklanmışlardır.

Soyutlamaya yönelik ilk eğilimleri, XX. yüzyılın başlarında gerçekleşen sıradışı modernist soyutlama keşfinin de yolunu açmıştır. Eleştirmenler, Post-Empresyonizm içindeki iki genel üslup daha sonrasında iki karşıt eğilim olarak gruplandırılmıştır. Bir tarafta Kübizm'in öncüsü olan yapılandırılmış veya geometrik stil, diğer tarafta ise dışavurumcu veya geometrik olmayan sanat bulunmaktaydı.

Geometrik üslubun öncüsü olan Paul Cezanne şehir hayatından uzak yaşamayı tercih etmiş, en büyük öğretici olarak gördüğü doğaya yönelmiştir. "Paris'i bir elmayla şaşırtacağım" demesine rağmen, Provence'ta sakin bir yaşam için Paris'ten (meyvelerden değil) uzaklaştı ve "silindir aracılığıyla doğa, küre ve koni " sanatsal yaklaşımı, günümüzde Post-Empresyonizm olarak tanımlanan dört ana akımdan birini başlattı. Ve onun kırsala taşınması, Güney Fransa'da çalışan ve yaşayan Signac, Gauguin ve Van Gogh gibi diğer Post-Empresyonist öncüler için bir model oldu.

## Şekil 9

*Paul Cezanne, Dört Elma, 1881. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



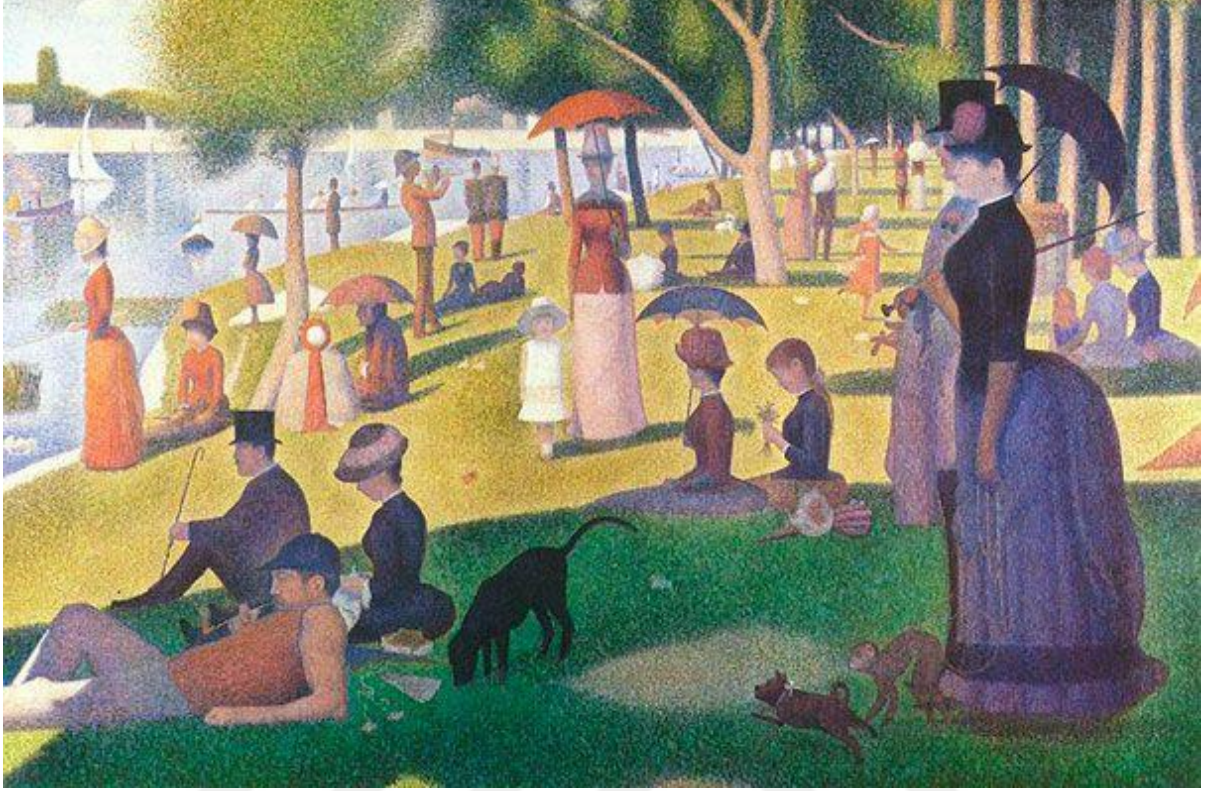
(Paul Cezanne, 1874)

Resmin öncelikle görsel algının bir yansıması olduğuna dair Empresyonist özdeyişten tatmin olmayan Cézanne, sanatsal pratiğini yeni bir tür analitik disiplin haline getirmeye çalıştı. Cezanne tuvali, bir sanatçının belirli bir konuya yoğun bir şekilde ve sıklıkla tekrar tekrar bakarken görsel duyumlarını kaydettiği bir ekran olarak tanımlamıştır.

Georges Seurat, çoğunlukla Pointillism veya Divisionism olarak bilinen Neo-Empresyonist tekniğin öncüsü olarak hatırlanır. Küçük noktaların veya renk vuruşlarının yumuşak bir şekilde titreyen yüzeyiyle ilişkili bir yaklaşımı çalışmalarında dikkatimizi çeker. Yenilikleri, renk ve anlatımla ilgili yeni yarı bilimsel teorilerden türetilmiştir, ancak çalışmalarının zarif güzelliği, çok farklı kaynakların etkisiyle açıklanmaktadır. Başlangıçta, büyük modern sanatın, teknolojik olarak bilgilendirilmiş teknikleri kullanması dışında, çağdaş yaşamı klasik sanata benzer şekillerde göstereceğine inandı. Daha sonra Gotik sanatına ve popüler posterlere daha fazla ilgi duymaya başladı ve bunların çalışmaları üzerindeki etkisi, onu bu tür alışılmadık kaynakları ifade için kullanan ilk modern sanatlardan biri haline getirdi. Başarısı onu hızla Paris avangardının ön saflarına taşıdı.

## Şekil 10

Georges Seurat, *La Grand Jatte Adası'nda Pazar Öğleden Sonrası*, 1884-86. Tuval Üzerine Yağlı Boya



(Seurat, 1884)

“Seurat, sanatta uyum ve duygu oluşturabilmek için, renk kullanımına inanmaktadır. Sanatçı, Blanc ve Chevreul’ün yapıtlarının yanı sıra, James Moxwell ve Hermann Helmholtz’un ışık üzerindeki deneyleri ile David Sttur’un kuramlarını incelemiş, Ogden N. Rood’un “Modern Renk Bilimi” adlı kitabını da okumuştur” (Eczacıbaşı, 1997, s. 1648).

“Resimlerindeki plastik unsurları kompozite ederken, kurgusunun düzenlenişini ve biçimlerin orantılı bir şekilde yüzeye aktarılması klasik oranlama yöntemi idi. Ebat olarak dikkat çekici bir büyüklükte olan “Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra” adlı çalışmasında Seurat, her ayrıntıyı en ince detaylarına kadar ciddiyetle etüd etmiş, Parislilerin günlük hayatlarında sıradan bir dinlenme anını klasik sanatı alaya almışçasına betimlemiştir. İzleyici üzerinde meydana getirdiği etki hem eski, hem de modern dir”(Lynton, 1991, s. 22).

Post Empresyonistlerin en önemli sanatçılarından Van Gogh’un insanın ve doğanın içsel maneviyatını dile getirmeye olan bağlılığı, konunun salt görünümünden çok daha fazlasını aktaran dramatik, yaratıcı, ritmik ve duygusal tuvalle sonuçlanan bir üslup ve içerik

kaynaşmasına yol açtı. Hayatı boyunca pek çok üzüntünün kaynağı olmasına rağmen, Van Gogh'un ruhsal ve zihinsel dengesizliği, algıladığı dış dünyanın duygusal betimlemelerinin kaynağı olmuş ve her görüntüyü daha derin bir psikolojik yansıma ve yankıyla doldurmuştur. Van Gogh'un dengesiz kişisel mizacı, işkence gören sanatçının romantik imajıyla eşanlamlı hale geldi.

### Şekil 11

*Vincent Vangogh, Buğday Tarlası Ve Kargalar, 1890. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Vangogh,1890)

Kendine zarar verme yeteneği, XX. yüzyılda birçok sanatçının hayatında yankı buldu ve Van Gogh, öznel duyguları ifade etmek için boya ve sembolik renklerin dürtüsel, jestsel bir uygulamasını kullandı. Parlak, gösterişli bir paletle resmedilen yoğun yüklü, görünür fırça darbelerine sahip tuvaleri, Van Gogh'un resimde hayata geçirilen kişisel ifadesini vurgular. Bu yöntemler ve uygulama, Fovizm'den Soyut Ekspresyonizm'e kadar pek çok modern hareketin tanımlamasına yardımcı olmuştur.

Van Gogh'un peyzajlarında ve portrelerinde sanatçının fırtınalı ruh halini dile getirmektedir (Kınay, 1993, s. 208). Doğanın aldaticı görünüşünü taklit etmek ya da entelektüel sosyeteye hoş görünmek için değil, aksine kendi zekâ ve duygusuna uygun ikinci bir dünya yaratmak için çalışmıştır (Turani, 1999, s. 563). Dramatik bir çalkalanmayı, umutsuz bir sesleniş, asabi tuşlarla ifade etmiştir. Sanatçının hasta mizacının huzursuzluğu; tablolarında kullandığı, güneşin tatlı sarı rengi değil, hiddetin sembolleşmiş rengi olan sarıdan ve gizemli biçimde kullandığı ışıktan okunabilmektedir (Kınay, 1993, s. 208).

Paul Gauguin, başlangıçta İzlenimcilik eğitimi almış en önemli Fransız sanatçılardan biridir, ancak onun günlük dünyayla olan büyüünden uzaklaşarak, genel olarak Sembolizm olarak adlandırılan yeni bir resim tarzına öncülük etmiştir. Nabi Okulu'nun temeli de bu sanatçıdır.

## Şekil 12

*Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz ?, 1897. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Paul Gauguin, 1897)

Sanatçının iki önemli özelliği kendinden sonraki kuşağı önemli ölçüde etkilemiştir. Biri teknik, diğeri de içerik olarak ortaya koyduklarıdır. Gauguin'in eserlerinde bölmecilik biçimselini tercih eder ki; resmin yüzeyini geleneksel resimden uzaklaştırmak ve iki boyutlu izlenimi vermek için keskin konturlarla ve kesin renk ayrıştırmalarıyla bunu yapmıştır. Bir diğeri ise renkleri dümdüz sürmesi ki; belirli bir ifadenin etkisini artırmayı amaçlar. Renk sembolizmi olarak da ifade edilen bu yaklaşım, bilhassa ekspresyonistleri, hatta Edward Munch'ı ve Kuzeyli sanatçıların rengin ifade gücünü kullanmalarında oldukça etkili olmuştur.

İzlenimci hareket 1880'lerin sonlarında zirveye ulaşırken, Gauguin yeni renk teorileri ve resme yarı dekoratif yaklaşımlar denerdi. Bir yaz Vincent Van Gogh'un yanında yoğun renkli bir tarzda çalıştı. Batı toplumuna sırtını dönmeden önce Fransa'nın güneyinde, 1890'ların başlarında Güney Pasifik'e düzenli olarak seyahat etmeye başladığında borsacı olarak eski hayatını çoktan terk etmişti; burada günlük gözlemi mistik sembolizmle birleştiren yeni bir tarz geliştirdi; Afrika, Asya ve Fransız Polinezyası'nın "ilkel" sanatları olarak adlandırılır. Gauguin'in Avrupalı ailesini, toplumunu ve Paris sanat dünyasını "Öteki" diyarında ayrı bir yaşam için reddetmesi, gezgin-mistik-sanatçının romantik bir örneği olarak hizmet etmeye başladı. "Paul Gauguin'in "İçinde zekâ olmak şartıyla ne istersen onu yap" cümlesi bu dönem

resim sanatçılarını ruhsal anlamda motive etmiştir. Sanatçılar malzemeyi ve plastik öğeleri sil baştan yeniden ele alırken, geleneksel bütün kalıplar rafa kaldırılarak, sanatçının kendi dünyasında yeniden anlam buluyordu” (Kayserili, 2012, s. 2).

“Gauguin, eserlerinde deneysel betimleme yöntemleri yerine kavramsal yöntemler uygulayarak, yirminci yüzyıl resim sanatında çığır açmıştır” (Eczacıbaşı, 1997, s. 644). Mart 1899’da Andre Fontainos’in, Gauguin’in, “Nereden geldik? Neyiz? Nereye gidiyoruz?” adlı resmi için yazdığı eleştiriye yanıt olarak, Tahiti’den yazdığı mektupta, renk uyumunun müzikteki karşılığının nasıl olduğuna dair şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bu ton tekrarları, bu tek düze renk uyumları (müzikal anlamda) tiz bir sesle, onları tam tersine yoğunlaştıran titreşimli notalar eşliğinde söylenen doğu ilahilerine benzemiyor mu? Beethoven bunları (anladığım kadarıyla) söz gelimi Sonata Pathetique’te (Patetik Sonat) sıkça kullanıyor. Delacroix da tekrarlı kahverengi ve boğucu mor uyumlarıyla, trajediyi ima eden kasvetli bir pelerinle bunu yaptı. Siz Louvre’a gidiyorsunuz sık sık, benim bu söylediğimi düşünerek, yakından bakın Cimabue’ye. Aynı zamanda rengin bundan sonra modern resim alanında oynayacağı müziksel rolü de düşünün. Tıpkı müzik gibi titreşim olan renk, doğada hem en evrensel hem de en ele avuca sığmaz olanı yakalamayı başarır: onun iç gücünü” (Harrison ve Wood, 2011, s. 39).

“Sıcak renkleri öncelikli olarak kullanan ressamın renklerle oluşturduğu ahenk, yapıtlarına egzotik bir görünüm katmıştır. Objelerin ve kişilerin birbirinden kuvvetli, kalın çizgilerle ayrıldığı naif bir anlatımda, renk planları halinde kullanılmış, volümler basitleştirilmiş ve gölge-ışık uygulamasına gidilmemiştir” (Kınay, 1993, s. 206)

### **Modernizmin Başlangıcı**

XX. yüzyıla kadar sanatın genel amacı; doğadan algıladıklarını birebir yansıtarak onu ölümsüz ve değerli kılmaya çalışmaktır. Fransız ihtilali ile başlayan düşünsel değişimler ve sonrasında Sanayi devriminin kapitalizmi ve burjuvası modernizmin ortaya çıkmasına ve gelişmesine katkı sağladı. Sanayinin gelişmesine paralel olarak üretimin ve tüketim alışkanlıklarının değişimiyle birlikte toplumun içine girdiği ekonomik, sosyal ve kültürel bunalım kendine ve bulunduğu ortama yabancılaşmış bireyler yaratmıştır. Modern kentlerin yaşam biçimi sanatçının kendi iç dünyasına yönelmesine ve içselleştirdiklerini yansıtarak özgürleşmesine olanak sağlamıştır.

Modernlik, geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın yarısıdır. Her eski ressam için bir modernlik söz konusu oldu; geçmiş zamanlardan bize kalan güzel portrelerin çoğu, dönemlerinin kılıklarıyla giydirilmiştir. Hepsi de tümüyle uyum içindedir, çünkü giysi, saç biçimi, kendi bakışı ve kendi gülümseyişi vardır), eksiksiz bir canlılıktaki bir bütünü oluşturur (Baudelaire, 2009, s. 22).

Böylece sanatçının yaratıcılığının ön plana çıktığı bu durum, sanatta geleneksel olan oranlama ve kompozisyon ve yansıma biçimlerinin de köklü değişimine neden oldu. Bilimsel gelişmelerin ki; fotoğraf makinesinin ve kameranin keşfi sanatta yansıtmamanın(mimesis) gereksizliğini daha açık hale getirdi. Fakat bu sadece yansıma ve üç boyut sorunu değildi. Newton'un Renk teorisine göre ışığın gün içindeki kırılmalarının, nesneler üzerindeki renk değerlerini değiştirmesi ve doğadaki hızlı değişimin yakalanması için sanatçı artık daha hızlı olmak zorundaydı. Hızlı fırça darbeleri, izlenimlerin lekesele etkilerle, çok boya karıştırmadan hatta çoğunlukla tüpten çıktığı gibi tuvaline aktarmanın heyecanını yaşayan Manet gibi sanatçılar bir katedrali, bir saman yığını, bir köprüyü ya da canının istediği herhangi bir konuyu onlarca defa farklı atmosferde, farklı ışık ve renk armonileriyle betimlemeye çalıştılar. Çünkü artık Modern sanatta asıl sorun resmin kendisi değil; resim sanatının nasıl temsil edileceği sorunsalıydı.

Modern sanatta sanatçının, modern olana ulaşmak için geleneksel olandan uzaklaşma ve devamlı olarak yeniyi ulaşma zorunluluğu vardır. Dinsel konulardan uzaklaşan modern sanatçı dünyevi olana yönelmiş, özgürleşmek için kendi kalıplarını kırmak için özgünleşmedeki önemini fark etmiştir. Modernizmin sanatçısı duygu ve düşüncelerini ifade ederken biçimi ve rengin geleneksel kullanımını kökten değiştirerek, soyutlama yoluyla bunu aşmaya çalışmıştır.

Bu itibarla, modern sanatı, yani soyut sanatı, daha önceki sanat şekillerinden kesin olarak koparmak haksızlık olur. Gerçekten, modern sanatın tabiattan, natüralizmden kaçma eğilimi katıyen tabiatı reddetmek anlamına gelmiyor. Modern sanat, natüralizmden ve optik realizmden uzaklaşmak suretiyle, tabiatı tamamıyla inkâr etmeye değil, tabiatın görünüşlerinin arkasında bulunan özünü, yani gerçek tabiatı araştırmaya yöneliyor. Özellikle soyut sanat, tabiatın karşısında gayet hür, yaratıcı ve etkin bir tavır takınıyor. Gerçekten, Paul Klee, "tabiattan uzaklaşmak için değil, fakat ona daha derin bir şekilde nüfuz etmek için, natüralizmden vazgeçtiğini" söylüyor. Kandinsky de, "soyut resmin, tabiatın 'deri' sini terk ettiğini, fakat tabiatın

kanunlarını kozmik kanunlarını terk etmediğini" ifade ediyor (Muller, 1993, s. 16).

Bu çağ için de iki dünya savaşı, Rus ihtilali, Hitler Nasyonalizmi, uzaya çıkılması, Ay'a ayak basılması, teknolojinin hızlı gelişimi ve medyanın kullandığı malzemelerin çoğalmasının, bilgisayarın getirdiği kolaylıkların ve dijitalleşmenin getirdiği birçok yenilikler hayatı ve hayatın en büyük yorumlayıcısı ve tanığı olan Sanatı ve sanatçıyı başkalaştırmıştır. Bu da beraberinde çağdaş sanat alanların birbiriyle sentezlenmesini mecbur kıldı. Kısacası sanat dallarının sınırlarının olmadığı bir dönemle birlikte resimin heykelle, heykelin mimariyle, mimarinin ise resimle iç içe olduğu disiplinler arası diyalogun yaşandığı yeni bir döneme girilmiştir. "Bu başkalaşım sanatçıyı bireyci, dolayısı ile eserlerini hiç bir dış baskı olmadan, içten ve samimi bir biçimde özgürce yaratmak istemesindendir. " O anlaşılmaktan ziyade samimi olmayı arıyor ve başlıca arzusu, kendisinde en kişisel ve en nadir olan şeyleri en orijinal bir tarzda ifade etmek amacıyla, aralıksız olarak kendi kendisini aşmaktır" (Muller, 1972, s. 23).

## **Modernizm Sanat Akımları**

### **Empresyonizm**

Hollandalı sanatçı Frans Hals'ın rahat fırça vuruşları ve siyah zemin üstüne vurduğu canlı renklerin yaptığı ilizyon, Empresyonist sanatın önde gelen isimlerinden Edouard Manet üzerinde kalıcı etkileri olmuştur. Bunun yanı sıra Fransız resim sanatının Empresyonizm üzerinde oluşturduğu kazanımların beraberinde İngiliz resim okulunun da önemli etkisi olmuştur ki; Claude Monet, Sisley ve Pissaro, savaş dönemlerinde Constable, Bonington ve Turner gibi önemli peyzaj ressamlarının çalışmalarını yakından görmek için 1870 de Londra'ya gitmişlerdir. Pissarro "Turner'in ve Constable'ın suluboyalarıyla yağlıboya resimleri ve 'Crome Baba'nın tualleri bizim resimlerimiz üzerinde son derece etkili oldu" der (Serüllaz, 1988, s. 8).

İzlenimcilik belki de tüm modern resimdeki en önemli akımlardan biridir. Özellikle Courbet'nin Empresyonistler üzerindeki etkisi en az Corot'nunki kadar önemlidir. 1948 de Fransız Gerçekçi Resim Okulu'nun öncülerinden olan Courbet, öğrencilerine verdiği dersler esnasında "Gördüğünüzü, istediğinizi, hissettiğinizi resmedin." demiştir (Serüllaz, 1988, s. 10).

Bu derslerin etkileri çok değil, 1860'larda bir grup genç sanatçı tarafından karşılık bulmuş ve bu ressamlar gördüklerini, düşündüklerini ve hissettiklerini çok basit bir şekilde resmetmeye karar vermişlerdi. Tarihsel, mitolojik veya önemli kişilerin hayatlarını resimlemek

istemeditiler ve mükemmelliği görsel görünümde aramıyorlardı. Bunun yerine İzlenimciler, zamanın belirli bir anında bir manzaranın, nesnenin veya kişinin kendilerine nasıl göründüğüne dair bir izlenimi tuval üzerine aktarmaya çalıştılar. Bu genellikle ressamların o ana kadar kullandığından çok daha hafif ve daha yumuşak fırça kullanmak yâda açık havada, resim yapmak anlamına geliyordu.

İzlenimciler, Fransız hükümetinin düzenlediği resmi sergileri ve yarışmaları reddettiler. Sanatseverlerin ve eleştirmenlerin de başlangıçta düşmanca tepki gösterdikleri ve eleştirdikleri kendi karma sergilerini düzenlemeyi tercih ettiler. Bu reddediş özelinde, modern sanatın ortaya çıkmasındaki bütün akımların öncü felsefesini meydana getirmiştir.

Geleneksel üç boyutlu perspektifi terk ettiler ve daha önce bir resmin daha önemli unsurlarını daha önemsiz olanlardan ayırmaya hizmet eden formun netliğini reddettiler. Bu nedenle birçok eleştirmen, İzlenimci tabloları tamamlanmamış görünümüleri ve görünüşte amatörce kaliteleri nedeniyle suçlandı.

Gustave Courbet'nin fikirlerinden yola çıkan İzlenimciler, gerçeğin ressamları olmayı hedeflediler ve resim için muhtemel konuları genişletmeyi amaçladılar. İdealleştirilmiş formların ve mükemmel simetrinin tasvirlerinden uzaklaşarak, her şeyde var olan kusurları ayıklamadan deforme etme yoluna gitmişlerdir.

İzlenimcilik akademik resimlerin kuralcı üslubunu kırmış, nesnelere hacim etkisi veren kontur yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarını kullanmışlardır. Perspektif kullanılmamış, onun yerine ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılmıştır. Güçlü ışık-gölge alanları yerine sadece prizmatik renkler kullanmışlardır. Boya maddelerini palette karıştırmak yerine iki saf rengi tuval üzerinde yan yana koymayı yeğlemişlerdir.” Böylece rasyonel elemanlardan, nesnelerden soyutlanmış bir dünya, duyular dünyası meydana gelir ki söz konusu yeni obje alanı geleneksel sanat ile modern sanat arasındaki ilk önemli ayrımdır. (Serulloz, 1998, s. 64)

### Şekil 13

*Camille Pissarro, Gece Montmartre Bulvarı, 1897. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Camille Pissarro, 1897)

Empresyonist dönemdeki bilimsel düşünce, gözün algıladığı ile beynin anladığı şeyin iki farklı şey olduğunu anlamaya başlıyordu. İzlenimciler, havadaki değişiklikler gibi ortam özellikleri de dâhil olmak üzere şimdiki anın kısacık doğasını tuvallerinde aktarmak için öncelikli olarak ışığın optik etkilerini yakalamaya çalıştılar. Sanatları gerçekçi betimlemelere dayanmıyordu.

### **Post-empresyonizm**

Post-Empresyonizm, Empresyonist hareketin optikçiliğine yanıt verme bağlamında ortak güdülerle hareket eden oldukça geniş ve birbirinden farklı üslupları kapsayan bir akımdır diyebiliriz. Post-Empresyonizmin genel bayrağı altında toplanan üslup varyasyonları, Georges Seurat'ın bilimsel odaklı Neo-Empresyonizminden Paul Gougen'nin gösterişli Sembolizmine kadar uzanmaktadır.

#### Şekil 14

Paul Cezanne, *Büyük Yıkananlar*, 1906. Tuval Üzerine Yağlı Boya



(Cezanne, 1906)

Modern sanat tarihçileri, modernizmin genellikle soyutlamaya giden bir yönelimin ön planda olduğunu belirtirler. Bundan dolayıdır ki, ilk soyut yapıtın kimin tarafından yapıldığı söz konusu olduğu için, bu yöntemi bir yarış pistine benzetilmiştir. XIX. yüzyılda izlenimci resim gelişimi ilk dönemlerinde genellikle peyzaj ve natürmort resimleriyle gelişmiş, sonrasında ise tarihsel konuların betimlenmesinde, Cezanne'nın *Yıkananlar* tablosunda olduğu üzere ahlaki unsurların en azami biçimde indirgendüğünü görmekteyiz. Tarihsel içerikli konuların betimlenmesinde sınırlandırılan ve anlamın belirsizleştiği biçim anlayışı tercih ediliyordu. Temel amacı keşfetmek olan ve tutkuyla işine sarılan bir sanatçı için tarihi kategoride yapılan resimler sanatçının yaratıcılığına gem vurmamak demektir. Bu geleneksel batı resim anlayışını tam aksine bir tutumdur. Post-Empresyonist (Empresyonizm-Sonrası) ressamlar diye bilinen sanatçılar, ortak bir üslup altında olmayı tercih etmediler ve nesnellikten uzak bir tutum sergilediler. Empresyonizmin etkisini eserlerinde belirgin ve daha anlamlı bir yere taşımak isteyen sanatçıların her biri, XX. yüzyıl sanatı için kendilerinden

sonra farklı akımların oluşmasına hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada öncü (avangard) oldular (Gombrich, 2006, s. 19).

Sanatçının bireyselliğinin ön planda olduğu bu hareket, resmin dünyaya açılan bir penceresi olmasının yanı sıra, gelenekselliğin de ötesine geçerek sanatçının zihnine ve ruhuna açılan bir pencere haline geldiği bir çağın habercisi olmuştur. Post-Empresyonistlerin geniş kapsamlı estetik etkisi, XX. yüzyılın başında ortaya çıkan dışavurumcular gibi grupları ve kimlikle ilgili Feminist sanat gibi daha çağdaş hareketleri etkilemiştir.

Sembolik ve son derece kişisel anlamlar, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh gibi Post-Empresyonistler için özellikle önemliydi. Gözlemlenen dünyayı tasvir etmeye olan ilgiyi reddedip bunun yerine izleyiciyle daha derin bir düzeyde bağlantı kurmak için anılarına ve duygularına baktılar.

Rengin yapısı, düzeni ve optik etkileri, Paul Cézanne, Georges Seurat ve Paul Signac gibi Post-Empresyonistlerin estetik vizyonuna hâkim oldu. Yalnızca çevrelerini temsil etmek yerine, etraflarındaki dünyayı tanımlamak için renk ve şekil ilişkilerine güvendiler. Çeşitli kişiselleştirilmiş tarzlara rağmen, Post-Empresyonistlerin çoğu, boyanın tuval yüzeyine uygulanmasında soyut biçim ve desene odaklandı. Soyutlamaya yönelik ilk eğilimleri, XX. yüzyılın başlarında gerçekleşen soyutlamanın radikal modernist keşfinin yolunu açmış oldular. Eleştirmenler, Post-Empresyonizm içindeki çeşitli stilleri iki genel, karşıt eğilime ayırdılar; bir yanda Kübizm 'in öncüsü olan yapılandırılmış ya da geometrik stil, diğer yanda ise Kübizmin öncüsü olan dışavurumcu ya da geometrik olmayan sanat Soyut Dışavurumculuktur.

## **Ekspresyonizm**

Ekspresyonizm, insanlığın dünyayla giderek uyumsuz hale gelen ilişkisine ve buna eşlik eden kaybolan özgünlük ve maneviyat duygularına ilişkin yaygın endişeye bir yanıt olarak Almanya'nın çeşitli şehirlerinde eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır.

İzlenimciliğe ve akademik sanata karşı bir tepki olan Ekspresyonizm, XIX. yüzyıl sonu sanatındaki Sembolist akımlardan ilham aldı. Vincent Van Gogh, Edvard Munch ve James Ensor, biçimin çarpıtılmasını ve çeşitli kaygı ve özlemleri ifade etmek için güçlü renklerin kullanılmasını teşvik ederek Ekspresyonistler üzerinde özellikle etkili olduklarını kanıtlamışlardı. Ekspresyonist akımın klasik evresi yaklaşık 1905'ten 1920'ye kadar sürmüş ve Avrupa'ya yayılmıştı. Bunun etkileri daha sonrasında Soyut Ekspresyonizm, Neo-Ekspresyonizm ve The School of London gibi birçok grubu güçlü bir şekilde bilgilendirecektir.

Ekspresyonizmin gelişi, sanatın yaratımı ve yargılanmasında yeni standartları duyurdu. Sanatın artık dış görsel dünyanın tasvirinden ziyade sanatçının içinden çıkması gerekiyordu ve

bir sanat eserinin kalitesini değerlendirme standardı, kompozisyonun analizinden ziyade sanatçının duygularının karakteri haline geldi.

### Şekil 15

*Edward Munch, Ayrılma, 1896. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Edward Munch, 1896)

“Şehirlerin nefes almayı engelleyen kasvetli havası, yalnızlaşan ve umutsuzlaşan sanatçıyı duygularını o güne kadar var olan üslupların dışında bir sanat anlayışı geliştirmesine sebep oldu: Almanya da dışavurumcular yüzyılımızın henüz başlarında bir çeşit çığlık karşıtı olan çiğ renklerle kendi içlerini dile getiriyorlardı. Bu nedenle sanat, artık bir içe gömülüşün değil insanın içine atıklarının taşıp patlamasının anlatımı idi. Ressamlar paletlerinin bütün batıcı, iğneleyici renkleri ile tuvallerini boyuyorlardı” (Turani, 2003, s. 69).

Ekspresyonist sanatçılar, konularını tasvir ederken sıklıkla dönen, sallanan ve abartılı fırça darbeleri kullandılar. Bu teknikler, modern dünyanın kaygılarına tepki veren sanatçının şişkin duygusal durumunu aktarmayı amaçlıyordu.

Ekspresyonist sanatçılar, XX. yüzyılın başlarındaki kentsel dünyayla yüzleşmeleri sayesinde, devinimi güçlü figürleri ve cesur paletleriyle güçlü bir toplumsal eleştiri tarzı geliştirdiler. Modern kentlere dair temsilleri, son zamanlardaki şehirleşmenin psikolojik bir yan

ürünü olan yabancılaşmış bireylerin yanı sıra, şehirlerdeki bireylerin duygusal olarak uzaklaşmasında kapitalizmin rolü hakkında yorum yapmak için kullanılan hayat kadınlarını da içeriyordu. Tezin ileriki bölümlerinde Ekspresyonizm 'in estetik anlayışı, kompozisyon anlayışı, üslup ve sanatçı yaklaşımları ve dönemsel süreçleri ile çok daha ayrıntılı bir şekilde işlenecektir.

## **Fovizm**

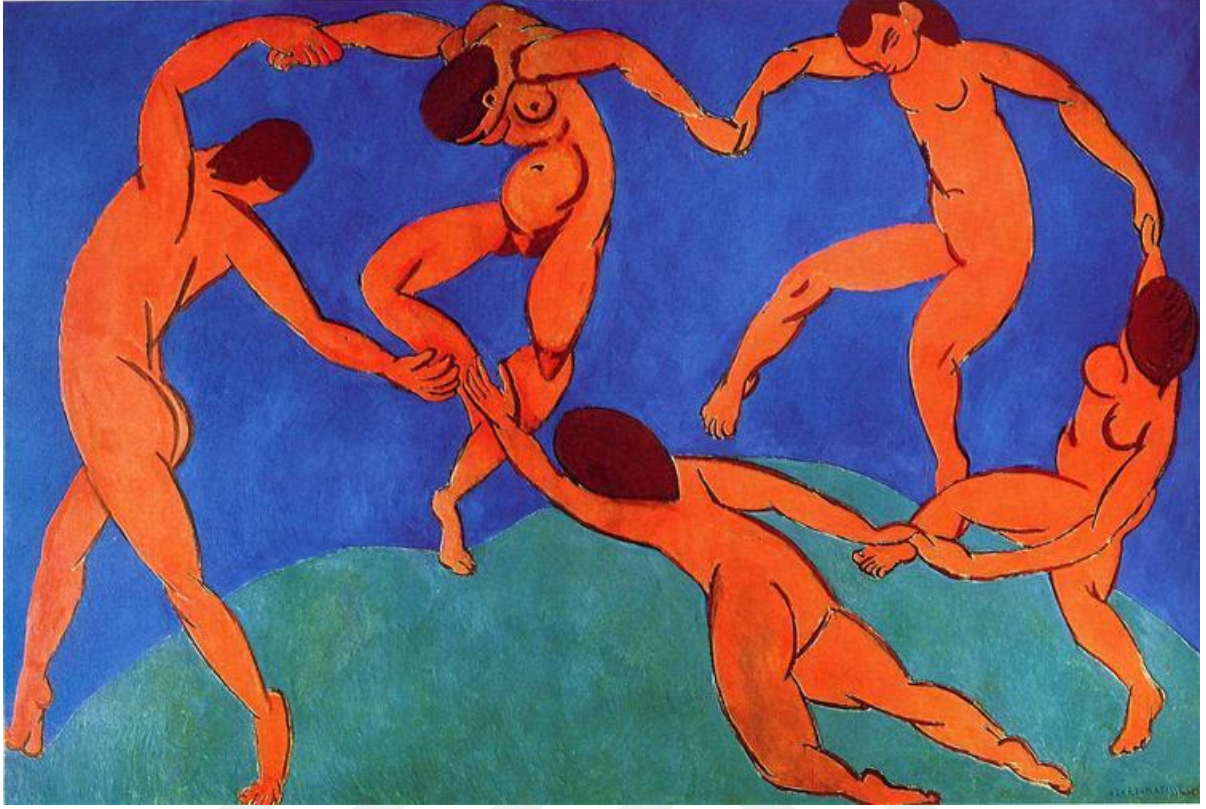
Modern sanatta XX. yüzyılın ilk akımı olan Fovizm, başlangıçta Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Georges Seurat ve Paul Cézanne'ın örneklerinden esinlenmiştir. Fauves "vahşi hayvanlar", ortak ilgi alanlarına sahip, gevşek bir şekilde müttefik olan Fransız resamlardan oluşan bir gruptu. Aralarında Henri Matisse, Albert Marquet ve Georges Rouault'nun da bulunduğu pek çok kişi Sembolist sanatçı Gustave Moreau'nun öğrencileriydi. Yaşlı sanatçının kişisel ifadeye yaptığı vurguya hayran kaldı. Matisse, ışık ve mekânı tanımlamak için bir araç olarak yoğun renk kullanımını paylaşan ve sanatçının duygusal durumunu iletme aracı olarak saf renk ve formu yeniden tanımlayan grubun lideri olarak ortaya çıktı. Bu bakımdan Fovizm, Kübizm ve Ekspresyonizmin önemli bir öncüsü olduğu kadar gelecekteki soyutlama tarzları için de bir mihenk taşı olduğunu kanıtladı.

Fovizmin önemli sanatçılarından Matisse sadece bir sanatçı değil, bir teorisyen ve öğretmendi. Jack D. Flam'ın "Matisse on Art" isimli kitabında Flam şöyle diyor: "Yine de, bu yüzyılın ilk yarısındaki üç Fransız ressamdan - Matisse, Picasso ve Braque - Matisse sadece en eski değil, aynı zamanda en kalıcı olanıydı. Belki de en vicdani teorisyen ve bir zamanlar resim yapmayı ciddi biçimde öğreten üç kişiden sadece biri (Flam, 1978, s. 9).

Matisse'nin sözleri, sanatçıların neden boyadıklarının düşünüp düşündürücüdür. Flam diyor ki: "Yazıları, sanatın bir imge, bir derin düşünme ya da özel bir din olarak hareket eden bir tefekkür biçiminde bir yansıtım şekli olduğu inancını yansıtır. Sanatçı, sanatını kendi kendini geliştirerek geliştirir" (Flam, 1978, s. 17).

## Şekil 16

Henry Matisse, *Dans*, 1910. Tuval üzerine yağlı boya



(Matisse, 1910)

Fovizm'in temel sanatsal kaygılarından bir diğeri de kompozisyonun genel dengesidir. Fauves'un basitleştirilmiş formları ve doygun renkleri, tuvalin veya kâğıdın doğasında olan düzlüğüne dikkat çekti; bu resimsel alanda her öge belirli bir rol oynadı. Çalışmanın ilk görsel izlenimi güçlü ve bütünlüklü olması inancı olduğunu görmekteyiz. Matisse, Fovist resmin özünü şöyle açıklar: “Ulaşmak istediğim ilk şey ifadedir. Bana göre ifade, Bir yüzün ani canlılığında veya hareketi sonrası ortaya çıkan coşkunlukta değil, bir resmin bütün olarak kurgulanmasında bulunur” demiştir.

Nesnelerin kapladığı alan, etraflarındaki boşluk ve orantıların hepsinin maddede bir yeri vardır. Rengin temel amacı, ifadeye mümkün olduğunca yardımcı olmaktır. Matisse'in sözleriyle, dış gerçekliği algılayışımızı ve bunun bilincin saflaştırılmasında nasıl tezahür ettiğini ve plastik bir değer teorisi yaratmak için eylemlerimizi düşünebiliriz. Vurgu, renk ve anlatım bu yaratıcı eylemin temel belirleyicileridir. Fovist sanatçının doğa ile ilişkisi, Matisse'in doğası soyutlanır, doğal unsurlar renk ve çizgiden oluşan temalara dönüştürülür (Bilgi, 2015, s. 8).

Her şeyden önce Fovizm bireysel ifadeye değer veriyordu. Sanatçının konularıyla ilgili doğrudan deneyimi, doğaya olan duygusal tepkisi ve sezgisi, akademik teoriden veya üst düzey konulardan daha önemliydi. Resmin tüm unsurları bu amaca hizmet etmek için kullanıldı.

### Kübizm

Kübizmin temellerinin atıldığı, 1907 tarihli Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resmi o güne kadar olan estetik bakış açısının dışına çıkmakla kalmaz, kendi estetik kurallarını kendi yazan bir eser olarak izleyicinin önüne çıkar. Braque'ı bile şaşırttığı söylenen bu resmin en önemli çıkan yönlerinden biri de, güzel ile çirkin arasındaki farkı yok saymasıdır (Antmen, 2008, s. 46).

### Şekil 17

*Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Picasso, 1907)

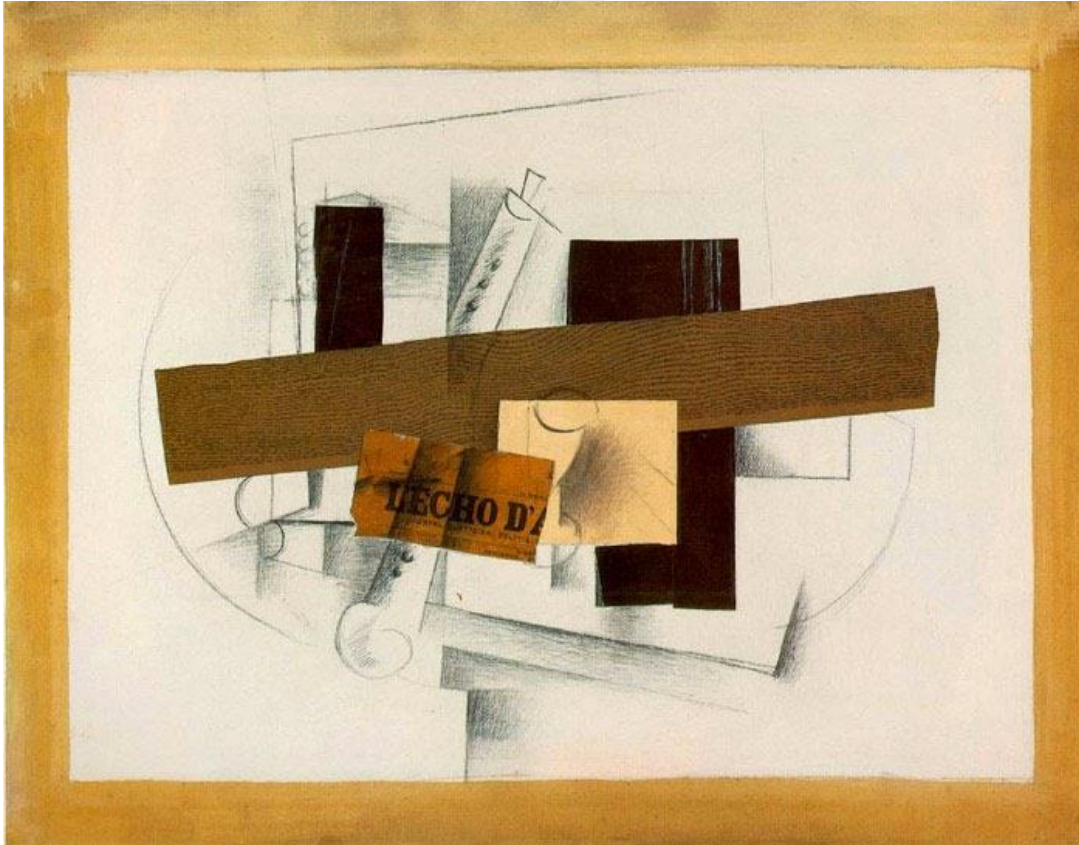
Kübizm, Pablo Picasso'nun 1907 tarihli şok edici *Les Femmes d'Alger*'nin ardından, Pablo Picasso ve Georges Braque arasında hızlı deneyler yapıldığı bir dönemde gelişti. Paul Cezanne'ın formun temel mimarisine yaptığı vurgudan yararlanan bu sanatçılar, görüntüleri geometrik formlara bölmek için birden fazla bakış açısı kullandılar.

Kübistler, Empresyonizm 'in duyumsama biçimlerini ve düşünsel anlamdaki çabalarını yetersiz buldukları için, bunu bir nevi körlük olarak görüyorlardı. Kübistlerin ise kavrama ve kavramsal olana yaklaşımı duyulardan uzak görünmesine rağmen, optik anlamda düşünsel bir alt yapısı olduğu gerçeği açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bunun yanında kübizmin duyulardan tamamen sıyrıldığı da söylenemez (İpşiroğlu, 2009, s. 31).

Figürler, illüzyonist bir mekandaki modellenmiş formlar yerine, arka plan ile ön planın birleştiği hacim ve düzlemlerin dinamik düzenlemeleri olarak tasvir edildi. Hareket, Rönesans'ın mekân tasvirlerine meydan okuduğu ve birçok farklı sanatçının neredeyse doğrudan temsil edilmeme deneylerine yol açtığı için XX. yüzyılın başlarındaki en çığır açıcı hareketlerden biriydi. Kübist tarzda çalışan sanatçılar, kolaj ve popüler kültür unsurlarını resimlerine dahil etmeye ve heykel denemelerine devam ettiler.

#### Şekil 18

*Georges Braque, Tenor, 1913. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Braque, 1913)

Fernand Léger ve Juan Gris'in yanı sıra Salon Kübistleri olarak bilinen bir grup oluşturan diğer sanatçılar da dâhil olmak üzere bir dizi sanatçı, Picasso ve Braque'ın nesneler ve mekânın geometrik yüzeylerini benimsedi. Sanatçılar, Rönesans'tan bu yana mekânı tasvir etmek için kullanılan perspektifi terk ettikleri gibi, figürlerin gerçekçi modellemesinden de uzaklaştılar. Kübistler kompozisyonda açık formu, figürleri ve nesneleri, mekânın içlerinden akmasına izin vererek, arka planı ön planla harmanlayarak ve nesneleri çeşitli açılardan göstererek keşfettiler. Bazı tarihçiler bu yeniliklerin modern dünyada değişen mekân, hareket ve zaman deneyimine bir tepkiyi temsil ettiğini savundu. Hareketin bu ilk aşamasına Analitik Kübizm adı verildi.

Kübizm'in ikinci aşamasında Sentetik Kübizm uygulayıcıları sanat dışı malzemelerin soyut işaretler olarak kullanımını keşfettiler. Gazete kullanımı, daha sonraki tarihçilerin, sanatçıların her şeyden önce biçimle ilgilenmek yerine güncel olayların, özellikle de Birinci Dünya Savaşı'nın da son derece farkında olduklarını iddia etmelerine yol açacaktı.

Kübizm, tasvir edilen sahne ile tuval yüzeyi arasındaki birliğe yeni bir vurgu yaparak temsili olmayan sanatın yolunu açtı. Bu deneyler, ızgara, soyut işaret sistemi ve sığ alan kullanımlarını keşfetmeye devam eden Piet Mondrian gibiler tarafından üstlenilecekti.

## **Süprematizm**

Kazimir Malevich'in yarattığı Süprematizm, soyut sanattaki ilk ve son derece radikal gelişmeler arasındaydı. Adı, Malevich'in Süprematist sanatın "resimsel sanatlarda saf duygu veya algının üstünlüğüne" yol açacağına olan inancıyla ilgiliydi. Rus avangart yazar ve şairlerinden etkilenen Malevich, hikaye anlatımıyla bağlantılı "eski" kuralları veya yazı dilini hiçe sayarak, bu yeni düşünce tarzından ilham almıştır. Sanatın "doğayı kopyalaması" gerektiği düşüncesini reddetti ve daha ziyade soyut sanatın en temel geometrik formlara indirgenmesi olasılığını hayal etti. Sanatçının kendi sanatının mistik ya da dinsel doğasına duyduğu inanç akımının gelişmesinin temelindeki itici gücü olmakla birlikte, resmin temel formların arı diline indirgenmesi, bir sanat akımı olarak Süprematizm'in kısa zaman sonra tükenmesine sebep olmuştur. Akım, batı sanat ve tasarımında 1920'li ve 1930'lu yıllar boyunca etkisini sürdürmüştür (Little, 2007, s. 112).

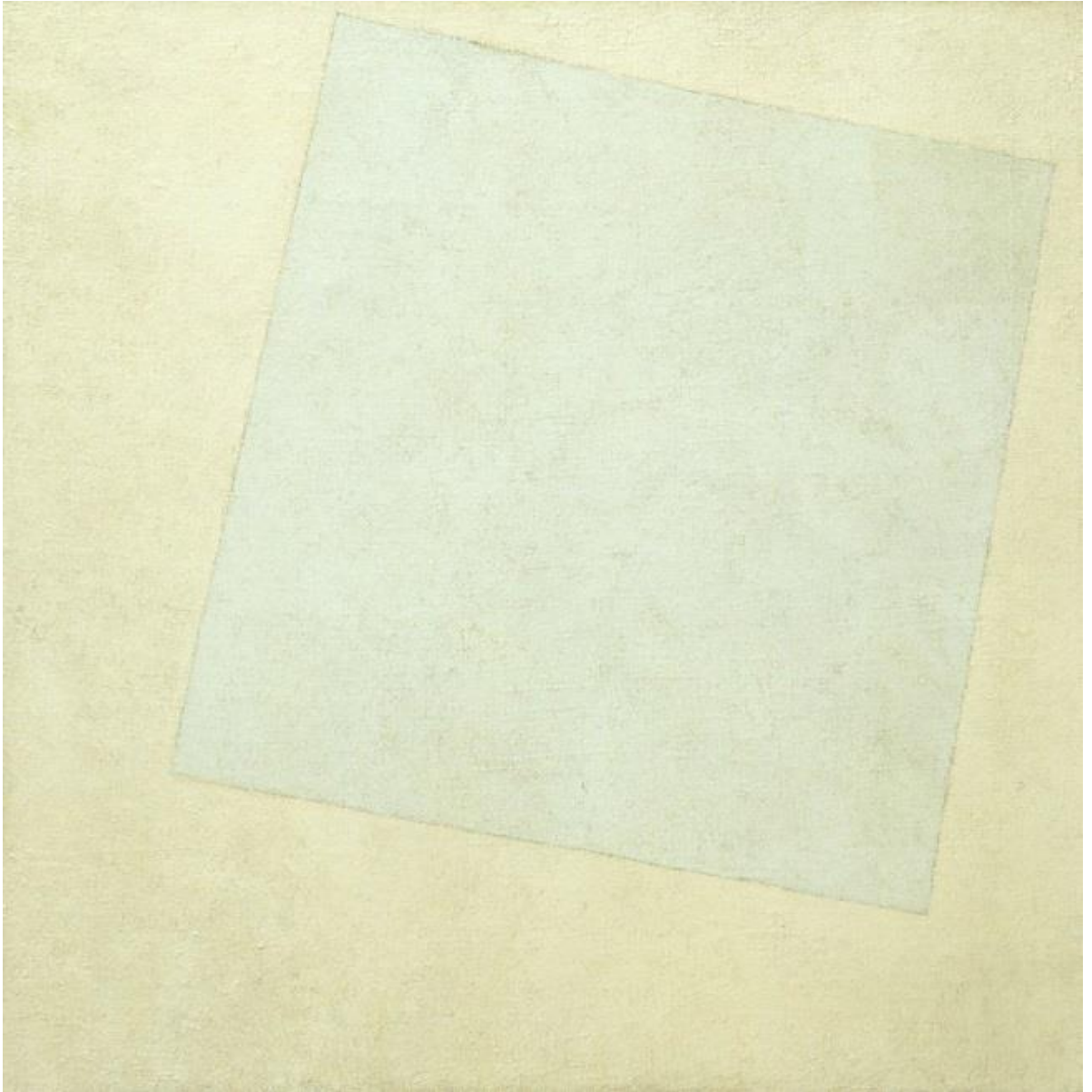
Süprematizm, kare, haç ve daire gibi temel geometrik formların uygulanmasına odaklandı. Süprematistler ayrıca Öklid dışı geometri fikrini de araştırdılar; Bu, uzayda yüzen veya hareket eden sabit geometrik formların yanılmasıyla vererek "mantığa meydan okuyan" bir uygulamadır. Hareketin biçim ve rengi basitleştirmesi, özellikle Malevich'in ünlü yardımcısı

El Lissitzky'nin çabaları sayesinde, Konstrüktivist, Bauhaus ve De Stijl okulları da dâhil olmak üzere daha sonraki avangartların gelişiminde etkili oldu.

Maleviç'in sahne ve kostüm tasarımları da yapmıştır. Öyle ki; konu olarak teknolojinin insana ve doğaya karşı kazandığını anlatan Kübofütürist Operası için çizdiği dekorlar ve giysilere ait ön çizimlerin kübist niteliklerde olmasına rağmen; hazırladığı fon perdelerinden bir tanesi yatay diğeri ise siyah ve beyaz alanlara bölünmüş kare biçimindedir. Sanatçının "Süprematizm" diye adlandırdığı akıma doğru eğiliminin bu çalışmalar sonrasında açığa çıktığı düşünülmüştür (Lynton, 2015, s.79).

### Şekil 19

*Kazimir Malevich, Beyza Üzerine Beyaz, 1918. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Malevich, 1918)

Süprematistler, soyut sanatın Malevich'in sanatın “sıfır derecesi” olarak adlandırdığı en temel biçimine indirgenebileceği noktayı arıyorlardı. “Sıfır derece” onun ünlü Siyah Kare ve Beyaz Üzerine Beyaz tablolarıyla temsil ediliyordu. Azaltılmış geometrik formlara yapılan vurgu, izleyicileri boyalı yüzeyin dokusunu düşünmeye de zorladı. Bu da Süprematist projenin tanımlayıcı bir özelliği haline geldi.

Her ne kadar Süprematist sanat katı ve sanatçının motor becerilerini kısıtlıyor olsa da, hareketin temelinde hâlâ akıl karşıtı bir ton vardı. Malevich'in ilk ilham kaynaklarından biri anlamsız bir nitelik taşıyan Zaum veya "akılötesi" şiirdi. Malevich, Süprematizmi gerçekten de bir tür "akıl ötesi" resim olarak tasarladı. Ancak Rus avangard çevrelerinde anti-rasyonalizm, kendiliğinden ifade adına bilimi inkâr etmiyor ya da bilimsel ve matematiksel araştırmaları dışlamıyordu.

Süprematizmin idealizmi onu sosyo-politik Konstrüktivist gündeme uygunsuz hale getirirken, Süprematizm ile Konstrüktivizm arasındaki uçurum, Süprematizmin temel renklerini ve şekillerini ve hatta hareket fikrini öne çıkaran Alexander Rodchenko ve El Lissitzky gibi kişiler tarafından Konstrüktivist hareketin katı materyalist baskılarına rağmen başarıyla ifade edilmiştir.

## **Konstrüktivizm**

“Rus Konstrüktivizmin oluşumunda Picasso’nun yaptığı “Gitar” adlı eserin büyük etkisi vardır. Bu eser metal ve telden yapılan düzlemler, kenarlar ve boşluklarıyla, sert ve çarpıcı bir kompozisyona sahipti. Antinatüralist bu eser hem Tatlin’in konstrüktivist çalışmasının ilk adımın atılmasına yol açan bir esin kaynağı olmuştu. Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtını eserini tasarlarken, savaşın neden olduğu düşmanlığı ortadan kaldırmak ve uluslararası sosyalizmin birliğini oluşturmayı amaçlayan bir düşünce biçiminin önemli bir unsuru olmak için çabalıyordu.”(Lynton, 1991, s. 104-105).

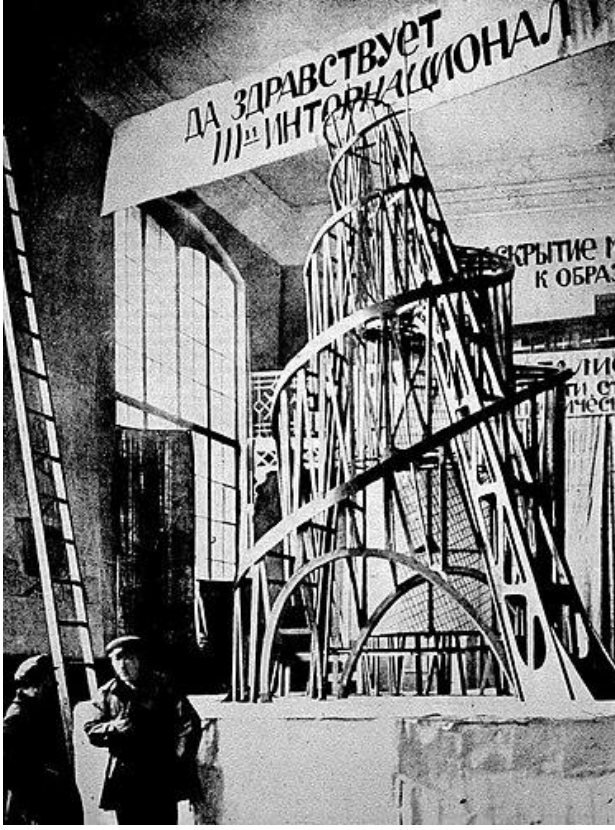
“Konstrüktivizm yirminci yüzyıl Rusya’sındaki en etkili modern sanat hareketiydi. Estetik kökleri Süprematizm hareketine sıkı sıkıya bağlı olan Konstrüktivizm, 1917 devriminden sonra genç Sovyetler Birliği’nin sanatı olarak tam anlamıyla ön plana çıktı. Hareket, yeni bir estetik dil ihtiyacından doğmuştur. Konstrüktivizm ayrıca diğer Avrupalı avangardlardan, özellikle de Kübizm ve Fütürizm’den öğrendikleriyle sanatsal oluşum sürecine zihinsel "inşa" olarak yaklaşılması gerektiği fikrini savunuyordu “(Rowell, 1981, s. 113-114).

Vladimir Tatlin, Rus Yapılandırmacılığının doğuşunda merkezi bir rol oynadı. Genellikle "laboratuvar Konstrüktivisti" olarak tanımlanan sanatçı, Pablo Picasso'nun Kübist rölyeflerinden ve Rus Fütürizminden dersler aldı ve bazen heykel ile mimari arasında dengede

görünen nesneler yaratmaya başladı. Başlangıçta bir ikon ressamı olarak eğitim gördü, kısa süre sonra resmin geleneksel resimsel kaygılarını terk etti ve bunun yerine kullandığı malzemelerin (genellikle metal, cam ve ahşap) doğasında olan olasılıklara odaklandı.

## Şekil 20

Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1920. Çelik Spiral Konstrüksiyon



(Tatlin, 1920)

Her şeyden önce sanatı modern amaçlara ve nihayetinde Rusya'nın Komünist devriminin hedeflerine uygun görevlere yönlendirmek istiyordu. En çok Üçüncü Enternasyonal Anıtı (1919-20) ile hatırlanır. Komünist Enternasyonal'in genel merkezi için bir tasarım, model olarak gerçekleştirildi ancak asla inşa edilmedi. Sanat ve teknolojinin bir sentezini ortaya çıkarma arzusunu somutlaştırdı ve o zamandan bu yana nesiller boyunca bu hayalî hedefin mihenk taşı olarak kaldı. Kariyerinin gidişatı, XX. yüzyıldaki avangartizmin ruhunu, yani sanatı günlük yaşamın hizmetine sunma girişimini tanımlamaya geldi.

Stüdyoya ve şövaleye bağlı kalma şeklindeki eski romantik düşünceden kurtulan Konstrüktivist sanatçılar, tıpkı bilim insanları gibi modern sorunlara çözüm arayan teknisyenler veya mühendisler olarak yeniden doğdular. 1920'lerin başlarında Konstrüktivist sanat, Konstrüktivizmin estetik ilkelerini alan ve bunları fotoğraf, moda, grafik ve tekstil tasarımı, sinema ve tiyatro gibi "gündelik" sanatlara uygulayan üretkenlik fikrine uyum sağlayacak

şekilde gelişti. Bununla birlikte, 1930'ların başlarında Sovyet avangardının, Sosyalist Gerçekçiliğin daha şeffaf tarzını teşvik etmek isteyen yeni rejimle kaba bir şekilde çatışması vardı.

“Vladimir Mayakovski'nin yakın arkadaş gurubunun içinden çıkan konstrüktivizm, burjuvazinin abartılı perspektifinin yerine, Lissitzky'nin söylemiyle daha bütünsel ve diyalektik bir bakış açısını seçmişti. Başlangıçta "üretim olarak sanat" sloganını da yabana atmayan konstrüktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üstüne yerleştiriyorlardı. Yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimlerin işlevi en doğruyu taşıyacak olanlardı” (Batur, 1999, s. 194).

El Lissitzky, sanatı toplumsal değişim için kullanma konusunda kariyer yaptı. Aslında siyasi mesaj içeren ilk soyut çalışmayı o yaptı. Her ne kadar çoğunlukla oldukça soyut ve teorik olsa da, Lissitzky'nin çalışmaları, kendi ana vatani Rusya'nın ve ardından yeni oluşan Sovyetler Birliği'nin hâkim siyasi söylemine hitap edebildi. Süprematist deyimle Kazimir Malevich'i takip eden Lissitzky, güçlü siyasi açıklamalar yapmak için renkleri ve temel şekilleri kullandı. Lissitzky aynı zamanda sanatla ilgili geleneklere de meydan okudu ve Proun serisi iki boyutlu Süprematist resimler, mimariyi ve üç boyutlu mekânı, soyut da olsa geleneksel, iki boyutlu görüntülerle birleştirmeyi amaçladı. Kariyerinin büyük bölümünde öğretmenlik yapan ve her zaman yenilikçi olan Lissitzky'nin çalışmaları grafik tasarım, tipografi, fotoğrafçılık, fotomontaj, kitap tasarımı ve mimari tasarım medyasını kapsıyordu. Bu beyinsel sanatçının çalışmaları, De Stijl sanatçıları ve Bauhaus eğitmenleri de dâhil olmak üzere modern sanatı derinden etkileyen bir değişim gücüydü.

Lissitzky'nin resim ve illüstrasyondan fiziksel enstalasyona kadar çeşitli medyaları kapsayan Prounen veya Proun çalışması, sanatçının iki boyutlu şekillerin yaşadıkları mekânla doğrudan tezat oluşturacak şekilde var olabileceği üç boyutlu ortamlar yaratma çabasıydı. Lissitzky için nihai sonuç, ideal olarak açık, negatif, üç boyutlu uzay ile düz, tamamen soyut, geometrik formlar arasında süregelen bir gerilim yaratmaktı. Eskiden heykel ve mimarinin üç boyutlu ortamından bağımsız olarak var olan resim ve çizim, artık yeni, bütünleşmiş formlar ideal olarak Lissitzky'nin hayal ettiği fütüristik, Süprematist tarzdaki binalar yaratmak için bunlarla birleştirilebilir.

Konstrüktivizmin kurucularının ortak hedefi, proletaryayı emperyalist sınıf ayrımlarına ve diğer burjuva eşitsizliklerine karşı uyandıracak modern malzeme ve tasarımları kullanarak sanat eserleri ve binalar üretmektir. İnşaatçılar, Aleksei Gan'ın sözleriyle, "maddi inşaatın komünist ifadesini bulmaya ve Komünist kültürün taleplerini yerine getirecek bina ve hizmet İnşa Etme Yaklaşımı İçin Bilimsel Bir Temel Oluşturmaya" Çalıştılar.

## Şekil 21

*El Lissitzky, Zamir 99, 1925. Ahşap Üzerine Sulu Boya ve Metalik Boya*



(Lissitzky, 1925)

Temel endüstriyel geometrik form ve renk düzenlemeleri kullanılarak yeni Sovyetler Birliği, yeni endüstri ve modernlik dilleriyle temsil edilecek. Ancak ülkenin çoğu yarı/okuma yazma bilmeyen arazi işçileriydi ve bu uzak topluluklara Agit Trenleri aracılığıyla ulaşıldı. Bunlar, (diğer şeylerin yanı sıra) Bolşevik mesajını “agitki” olarak bilinen net propaganda filmleri aracılığıyla ileten amaca yönelik olarak inşa edilmiş sinemaları içeriyordu. Bir kez üretkenliğe evrilen Konstrüktivist sanat, endüstriyel üretimin doğrudan proletaryanın ihtiyaçlarına hitap etmesi gerektiği fikrini destekledi. Prodüktivistler, temel geometrik şekil ve renklere bağlılıklarından vazgeçmeden soyutlamadan uzaklaşarak mobilya tasarımı, seramik,

tekstil tasarımı, grafik tasarım ve reklam, tiyatro dekoru tasarımı gibi tasarım faaliyetlerine yöneldiler.

## Fütürizm

İlerleme ve moderniteye odaklanan Fütüristler, geleneksel sanatsal kavramları ortadan kaldırmasına ve bunların yerine makine çağının enerjik bir kutlamasını koymaya çalıştılar. Geleceğe dair daha önce hiç görülememiş ve aktif bir bakış açısı oluşturulmaya odaklanıldı. Sanatçılar, kentsel manzara tasvirlerinin yanı sıra tren, araba ve uçak gibi yeni teknolojileri de tasvirlerine dâhil ettiler. Hızın, şiddetin, makinenin gücü yüceltildi.

### Şekil 22

*Umberto Boccioni, Sokak Eve Giriyor, 1911. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Boccioni, 1911)

“ ‘Kaportası patlayıcı bir soluk püskürten yılan gibi borularla süslü bir yarış otomobili... Sanki barutla çalışıyormuş gibi görünen bir yarış otomobili Samothrake Zaferi'nden daha güzeldir'. Marinetti böylece daha önce düşünölemeyecek bir beceri ve çalışmayla ortaya konmuş bir sanayi ürünü ile yerleşmiş bir güzellik düzeyine erişme çabasıyla yaratılmış bir sanat yapıtını, Hellenistik dönemin Louvre Müzesini gezenleri hayran bırakan ünlü bir heykelini unutulmaz bir biçimde karşı karşıya getiriyordu (Lynton,1981, s. 89).”

Fütüristlerin temel odak noktalarından biri hareketin veya dinamizmin tasviriydi. Grup, hız ve hareketi ifade etmek için bulanıklaştırma, tekrarlama ve kuvvet çizgilerinin kullanımı da dâhil olmak üzere bir dizi yeni teknik geliştirdi.

Bu son yöntem Kübistlerin çalışmalarından uyarlandı ve bu tür çizgilerin dâhil edilmesi Fütürist görüntülerin bir özelliğı haline geldi. Çalışmaları mimari, heykel, edebiyat, tiyatro, müzik ve hatta yemek dâhil olmak üzere çok çeşitli sanat formlarını kapsayan sanatçıların ana hedefi değışimin geliştirilmesini öncelemektir.

Fütürizm, karizmatik şair Marinetti'nin önderliğinde İtalya'da icat edildi ve ağırlıklı olarak kuruldu. Grup 1909 ile 1914 yılları arasında en etkili ve aktif dönemini yaşadı ancak Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra Marinetti tarafından yeniden başlatıldı. Bu canlanma yeni sanatçıların ilgisini çekti ve ikinci nesil Fütürizm olarak anılmaya başlandı.

Her ne kadar en çok İtalya'da öne çıksa da, Fütürist fikirler Britanya'daki sanatçıların tarafından kullanıldı, ABD ve Japonya'da ve Fütürist eserler tüm Avrupa'da sergilendi. Bazı Rus Fütüristleri daha önceki İtalyan hareketiyle meşgul olsa da, Rus Fütürizmi genellikle ayrı bir hareket olarak kabul edilir. Fütürizm, Art Deco'nun estetiğini öngördüğü gibi Dada'yı ve Alman Ekspresyonizmini de etkiledi.

Fütüristler çok sayıda farklı manifesto yayınladılar ve bunları estetik, politik ve sosyal ideallerini iletme için kullandılar. Hem Realistler hem de Sembolistler daha önce benzer belgeler üretmiş olsalar da, Fütüristlerin manifestolarını oluşturup yaymalarının büyüklüğü benzersizdi ve fikirlerini daha geniş bir izleyici kitlesine aktarmalarına olanak tanıdı. Grup, dağıtımlarında onlara lojistik olarak yardımcı olmak için kitle iletişim araçları, matbaa ve ulaşımındaki gelişmeler de dâhil olmak üzere sanatlarında tasvir ettikleri bazı yeni teknolojilerden yararlandılar.

## Orfizm

Zamanın ve deneyimin parlak renklerini ve temsillerini kucaklamak için Kübizm ‘den kopan Orfizm, Fransız izleyicilerine nesnel olmayan resim sanatıyla tanıştırdı. Tam soyutlamaya yaklaşan en eski tarzlardan biri olan Orfizm, izleyiciyi ritmik form ve kromatik ölçeklerin dinamik genişliklerine çeken çalışmalar yaratmak için  a daş felsefe ve renk teorilerini bir araya getirdi. Bununla birlikte, uzun vadeli, tutarlı bir hareketten daha az olan Orfizm, akıcı bir eşzamanlılık ve geniş bakış açısı sunmak için somut gerçekliğin  otesine geçmek gibi ortak hedeflere sahip, birbirine çok ba lı olmayan sanatçı grubuydu. Birinci Dünya Savaşı'na giden yıllarda kısa bir dönem yüzünü gösteren akım, 1914'te savaşın yükselişiyle birlikte söndü.

Orfizm, başlangıcından bu yana disiplinler arasıydı; Henri Bergson'un zaman ve deneyim hakkındaki felsefi teorilerini sembolizm ve soyutlamayla ilgili şiirsel deneylerle b t nleştiriyordu. şair Guillaume Apollinaire, müzik yetenekleriyle tanınan Yunan tanrısı Orpheus'un adını almıştır. Gerçekten de Orfizm sanatçıları, seslerin gerçek dünyadan kopuk olmasına rağmen duyguları ve deneyimleri uyandırabildi i, müzikte mümkün olan soyutlama düzeylerini hedeflediler. Orfistler renk armonilerini müzik gamları ve akor modellerine göre düzenlediler (Delaunay, 1978, s.76).

### şekil 23

*Robert Delaunay, Paris şehri (La Ville De Paris),1910-1912.Tuval  zerine Ya lı Boya*



(Delaunay, 1910-1912)

Orfizm, Kübizm'e dayanmaktaydı fakat Neo-Empresyonistler ve Sembolistlerden etkilenen yeni bir renk anlayışını savunmuşlardır. Pablo Picasso ve Georges Braque'ın monogram tuvallerinden farklı olarak Orfistler, hareketi ve enerjiyi çağrıştırmak için prizmatik tonlar kullandılar. Duyusal ve sezgisel olanı ön plana çıkararak Kübist anlayışın soyutlamaları için sıra dışı yeni imkânlar sağladılar. Daha da önemlisi modernizmin ilerlemesine giden başka bir yol yarattılar.

İlk objektif olmayan tabloyu kimin yarattığından kimse emin olmasa da Orfistlerin bu ayrım konusunda iddiaları var. Orfizm, sembolizmi öven şairlerin, Orpheus'un efsanesindeki bahsedilen Yunan şair ve lir çalıcısının, yaptığı müzikle hayvanları evcil hale dönüştüren Orpheus destanına isnatta bulunmuştur. Orfizme en kalıcı biçimde özdeşleştirilen Fransız sanatçı Robert Delaunay (1885-1941) ile Rus karısı Sonia Delaunay'dır (Dempsey, 2007, s. 99).

Sonia'nın kendisine ve kocasına soyut kompozisyonlar yapma konusunda ilham veren soyut battaniye tasarımı, başlangıçta bir güzel sanat eseri olarak görülüyordu ve hem Robert Delaunay hem de Kupka konulara dayalı tasarımlar yapıyordu, bu da onların pek de objektif olmadığını gösteriyor. Yine de bu elit gruba dâhil olmaları avangard deneylerinin önemine tanıklık ediyor.

Orfizmin renk uyumlarının ve yayılan biçimlerinin evrensel enerjileri temsil ettiğine inanan sanatçılar, daha popüler satış noktalarını denemek için yağlıboya resmin ötesine geçti. Delaunay 1917 yılında: "Benim için sanat uyumdur. Işığa olan tutkumun hiçbir bilimle alakası yoktur. Kabul ettiğim seçmiş olduğum ışıktır" diyerek ışığa olan tutkusunu açıklar (Lipsey, 1988, s. 97). Şiirden tasarıma kadar hareketin en göze çarpan ürünlerinden bazıları Sonia Delaunay'ın moda ve dekora yönelik atılımlarıydı. Aslında hareketin en eski ve en cesur soyut çalışması, Sonia tarafından yaratılan ve daha sonra kocası Robert'ın resimsel soyutlamalarına ilham veren bir kumaştır. Sanatsal üretime ilişkin geniş tanımları, sanatın bütünsel bir ortam olduğu fikrinin geliştirilmesine ve sanatçılar ile endüstri arasındaki işbirliklerinin daha da yaygınlaşmasına yardımcı oldu.

## **Dadaizm**

Dada, İsviçre'nin Zürih kentinde doğmuştur. Doğduğu dönemde Avrupa'dan Amerika'ya kadar etkisini gösteren yıkıcı sanat (anti-art) ve düşünce akımıdır. 1923'e kadar bütün Avrupa'ya yayıldı. 1913-14 yıllarında ready-made'lerini yapan Marcel Duchamp ve Francis Picabia ve Man Ray öncü sanatçılarıdır (Eroğlu, 1997, s. 80). Birinci Dünya Savaşı'na ve birçok kişinin savaşa yol açtığını düşündüğü milliyetçiliğe bir tepki olarak ortaya çıktı.

‘Dada Manifestosu ’nu kaleme alan Tristan Tzara Dada’yı şöyle açıklar: “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2013, s. 122).

Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Ekspresyonizm gibi diğer avangart hareketlerden etkilenen yansımaları, performans sanatından şiire, fotoğrafa, heykele, resme ve kolaja kadar çok çeşitliydi. Dada'nın materyalist ve milliyetçi tutumlarla alay konusu olan estetiği, aralarında Berlin (Georg Groz), Köln (Marx Ernst ve Hans Arp), Hannover (Kurt Schwitters) ,Paris, New York ve Köln'ün de bulunduğu birçok şehirde, hepsi kendi gruplarını oluşturan sanatçılar üzerinde güçlü bir etki yarattı. Hareket, 1923 de Sürrealizm 'in kurulmasıyla dağıldı, ancak ortaya çıkardığı fikirler Happening, Pop Sanat, Yeni Gerçekçilik, Kavramsal Sanat'ın temellerinin oluşmasına katkısı oldu (Eroğlu, 1997, s. 81).

Dada, sanatçıların odak noktasının estetik açıdan hoş nesneler yaratmak değil, çoğunlukla burjuva duyarlılıklarını alt üst eden ve toplum, sanatçının rolü ve amacı hakkında zor sorular doğuran işler yapmışlardır. Geleneksel sanat üretiminin tüm normlarına aykırı olan Dada yıkmaya ve yok etmeye gelmiştir. Ürettikleri eserlerde Kompozisyon unsurlarını reddetmiş Dada sanatçıları, sanatçı tarafından çok az müdahaleyle satın alınabilen ve sanat olarak sunulabilen hazır nesneler - gündelik nesneler - kullanmalarıyla tanınırlar.

### **Neo-Plastisizm**

Hollandalı sanatçı Piet Mondrian tarafından tamamen ifade edilen Neo-Plastizm, evrensel ve mutlak gerçekleri iletmek için resmin en temel unsurlarına (renk, çizgi ve biçim) dayanıyordu. Mondrian, gerçekliğin altında yatan uyumu aktaran asimetrik ama dengeli kompozisyonlar yaratmak için sade geometri ve renklerin kullanılmasını savundu. XX. yüzyılın başlarındaki birçok avangard tarzda olduğu gibi, Neo-Plastik teorinin temelinde de ütöpik bir toplum oluşturma inancı yatmaktaydı. Kompozisyonun temel biçimlerini ve resim ile mimarinin birleşimini benimseyen Neo-Plastizm, insanların çevrelerini algılama ve deneyimleme alışkanlıklarını değiştirerek toplumu dönüştürmeye çalışmıştır. “Theo van Doesburg’un 1917 yılında kişisel çabasıyla çıkarılan “De Stijl” dergisindeki Mondrian’ın bu yeni sanata dair ifade ettiği; plastik ifadenin katışıksız olduğu eserler üretilmeli ve toplumun bu sanata karşı ilgi duyacağı bir konuma getirilmelidir” (Farago, 2011, s. 199)

Neo-Plastisizm göre, sanat yapıtı, doğaya karşıt geometrik bir düzeni ifade eder. Bu geometrik düzen temelde bir mimarı yapıdır. Bir orantı varlığı olan resim, hem mimari bir yapıya, hem de bir müzik yapıtına benzer. Çünkü

her resim, dikey çizgilerin, temel renklerin ve onların karşıtları olan yatay çizgilerin, nötr renklerin biçim kazanmış hali ve bu anlamda da kompozisyonda kullanılan elemanların harmonisidir (Tunalı, 2008, s. 181).

“Plastik anlamda kompozisyonun unsurları olan biçimler ve renkler doğadaki yapılarından uzaklaştırılarak betimlenmiştir. Dengenin öncelendiği kompozisyonlarda doğadaki uyum anlayışının dışında bir yaklaşımla ana renkler düz ve nötr kullanılmıştır. “Bu perspektifle incelendiğinde De Stijl; hem geometrik soyutlamanın kökeni, hem de soyut resmin örnekleri olarak düşünülmektedir”( Karabaş & Güdür, 2016, s. 3).

Mondrian'a göre kompozisyonda doğruların ve düzlemlerin dik açılı buluşması, zıt güçlerin dengesinin iletilmesi açısından çok önemliydi. Fakat aynı dengenin köşegenlerin buluşmasında da bulunup bulunamayacağı konusunda deneyler yapmaya istekliyd. Mondrian'ın kaydettiği ilerlemeye bakıldığında, ağaçlarla başladı ve meydanlarla sona erdi. Bu rastlantısal değildi. Gördüğü her şeyi basitleştiriyordu ve düzenliyordu. Kendisini ve sanatının ne olduğunu tanımlıyordu.

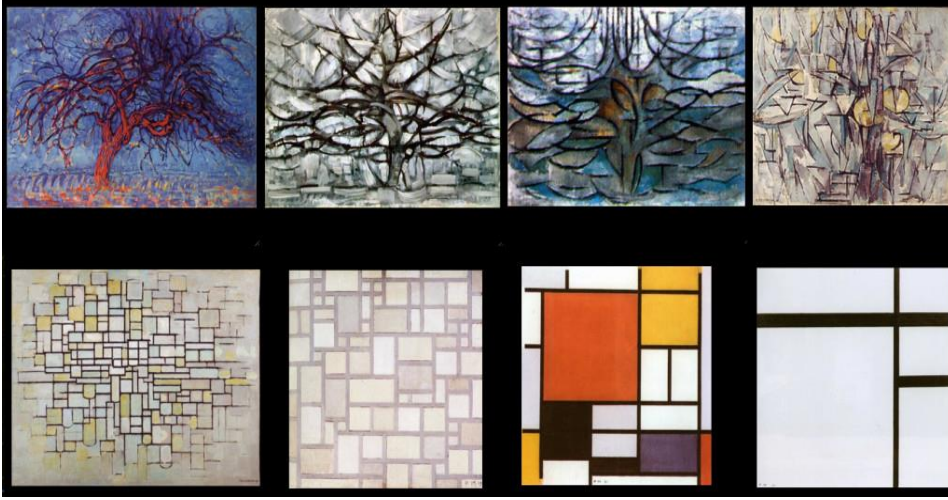
Mondrian, fotoğraftan ve modernizmin heyecan verici ama rahatsız edici patlamalarından sonra, kendilerini aktif olarak resmin ne olduğunu araştırırken bulan birkaç ressamdan biriydi. “Mondrian’ın sanatın merkezinin Fransa’dan Amerika’ya taşındığı zamana paralel olarak 1940 yılında New York'a yerleştikten sonra, caz türünde müzikleri fazlaca dinlemesi ve dans etmeyi sevmesi gibi yaşamındaki etkinliklerin yaptığı resimlere de yansıdığı düşünülür (İpşiroğlu, 1994, s. 96).

Mondrian sanatsal sorgulamasını şöyle ifade ediyor: “Bir tabloyu tablo yapan şey neydi? Artık bir kameranın gösterebileceği görüntüleri gösteren bir tabloya olan ihtiyacı ortadan kaldırdıktan ve bunun tanınabilir bir şey olması talebini ortadan kaldırdıktan sonra, bir tablonun temeli, özü nedir? Renkli mi? Tamam, eğer renklerse, hangi renkler? Peki ya kompozisyon? Kompozisyon ve renkler mi? Gereksiz her şey çıkarıldıktan sonra geriye hangi mükemmel ürün kalır? Cevabı şuydu: Ana renklerin beyaz, siyah, kırmızı ve sarı olduğu karelerden oluşan basit ama güçlü bir kompozisyon (Jaffe, 1985, s. 118).

Neo-Plastizm, doğayı ve gerçekliği yapılandıran karşıt güçleri taklit etmek için doğal formların temsilleri yerine çizgi ve renk arasındaki ilişkilere güveniyordu. Neo-Plastik kompozisyonlar, zamansız bir denge oluşturmak için yatay ve dikey çizgileri kırmızı, sarı ve mavi ana renkleriyle renk olmayan siyah, beyaz ve gri renklerle yan yana getiriyor.

## Şekil 24

*Piet Mondrian, Ağaç Serisi, 1920-1930. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Mondrian, 1920-1930)

Neo-Plastisizm, resimsel öğelerin bir hiyerarşi içinde düzenlenmesine direnen düzensiz bir ızgara yapısı kullanarak şekil-zemin ikilemini ortadan kaldırdı. Bu genel kompozisyon, Mondrian'ın çevredeki ortamın uyumsuzluğunu vurguladığını hissettiği bir birlik yarattı.

## Sürrealizm

Sürrealistler, hayal gücünün kilidini açmanın bir yolu olarak bilinçdışını kanalize etmeye çalıştılar. Rasyonalizmi ve edebi gerçekçiliği küçümseyen ve psikanalizden güçlü bir şekilde etkilenen Sürrealistler, rasyonel bakışın ya da düşüncenin zihnin hayal gücünün gücünü bastırdığına ve onu tabularla ağırlaştırdığına inanıyorlardı. Karl Marx'tan da etkilenerek, ruhun gündelik dünyadaki çelişkileri ortaya çıkarma ve devrimi teşvik etme gücüne sahip olduğunu umuyorlardı. Kişisel hayal gücünün gücüne vurgu yapmaları onları Romantizm geleneğine sokuyor, ancak atalarından farklı olarak Tanrı'nın sözlerinin sokakta ve günlük yaşamda bulunabileceğine inanıyorlardı.

Sigmund Freud'un çalışmaları Sürrealistleri, özellikle de Rüyaların Yorumu (1899) adlı kitabını derinden etkiledi. Freud, rüyaların ve bilinçdışının önemini, insan duygu ve arzularının geçerli açıklamaları olarak meşrulaştırdı; cinselliğin, arzunun ve şiddetin karmaşık ve bastırılmış iç dünyalarını açığa çıkarması, Sürrealizmin büyük bir kısmı için teorik bir temel oluşturdu.

André Breton, Sürrealizmi "kişinin düşüncenin gerçek işleyişini sözlü olarak, yazılı olarak veya başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi önerdiği saf haliyle psişik otomatizm" olarak tanımladı. Breton'un önerdiği şey, sanatçıların bilinçdışı zihinlerine erişerek akıl ve rasyonelliği aşmalarıdır. Pratikte bu teknikler, sanatçıların sanat yaratırken bilinçli düşünceden

vazgeçmelerine ve şansı benimsemelerine olanak tanıyan otomatizm veya otomatik yazı olarak bilinmeye başladı.

Sürrealist imgeler muhtemelen hareketin en tanınabilir unsurudur, ancak aynı zamanda kategorize edilmesi ve tanımlanması da en zor olanıdır. Her sanatçı, rüyaları veya bilinçdışı zihinleri aracılığıyla ortaya çıkan kendi tekrar eden motiflerine güveniyordu. Temelde görüntüler tuhaf, kafa karıştırıcı ve hatta tekinsizdir, çünkü izleyiciyi rahatlatıcı varsayımlarından uzaklaştırmayı amaçlamaktadır. Ancak doğa en sık kullanılan imgedir: Max Ernst kuşlara takıntılıydı ve kuşların alter egosu vardı; Salvador Dalí'nin eserlerinde genellikle karıncalar ve yumurtalar yer alıyordu ve Joan Miró belirsiz biyomorfik görüntülere büyük ölçüde güveniyordu.

Sürrealistlerin bilinçdışı zihinden yararlanma dürtüsü ve mit ve ilkelciliğe olan ilgileri daha sonraki birçok hareketi şekillendirmeye devam etti ve üslup bugün de bunda etkili olmaya devam ediyor.

## **Soyut Sanat**

Tartışmalı, güçlendirici ve günümüze kadar oldukça etkili olan soyutlama, sanatçıların önceki sanatsal geleneklerle herhangi bir bağ olmaksızın kendilerini ifade etmenin yeni yollarını keşfetmelerine olanak tanıdı. Soyut sanatın renkleri, şekilleri ve işaretleri, sanatçıların duyguları, fikirleri ve deneyimleri aktarmalarına olanak tanıyan yenilikçi bir görsel dil sağlar. Sanat eserinin konusuna daha az odaklanıldığında, soyut sanatın yaratıldığı süreç ve malzemeler çok daha fazla önem kazanıyor. Doku, derinlik ve özellikle renk, sanatçının niyetini aktarmada hayati araçlar haline gelir.

Soyut sanat, sanat eserlerinin tanımlanabilir nesnelere, insanlara veya manzaralara yer verdiği, ancak bunların sıklıkla basitleştirildiği, çarpıtıldığı, bağlamdan çıkarıldığı veya gerçekçi olmayan renklerle sunulduğu kısmi soyutlama olmak üzere iki kategoriden birine girer. Alternatif olarak, tamamen soyut (nesnel olmayan) çalışmalar görsel gerçeklikten ilham almaz.

Soyut sanatçılar, geleneksel temsil tarzlarını reddederek sanatın amacını, anlamını ve onun daha geniş dünyayla ilişkisini sorguladılar. Bu, sanat olarak kabul edilebilecek olanın sınırlarını genişletti ve geleneksel güzellik ve estetik değer kavramlarına meydan okuyarak sanata daha açık ve deneysel bir yaklaşımı teşvik etti.

Soyut sanat, temsili olmayan formları ve teknikleriyle, figüratif sanat yoluyla ifade edilmesi zor olan karmaşık veya anlaşılması zor fikirleri derinlemesine araştırmak için etkili bir

araç olarak hizmet eder. Sonuç olarak, farklı sanatçılar soyutlamayı geniş bir dizi ilkeyi, felsefeyi ve ideolojiyi sergilemek veya üzerinde düşünmek için bir araç olarak kullandılar.

İzleyicinin soyut sanattaki rolü yeni bir önem kazanıyor. Soyut sanat, kolayca tanınabilen sahneleri tasvir etmek yerine, izleyiciyi parçaya daha duygusal ve kişisel bir şekilde yanıt vermeye zorluyor; farklı izleyiciler aynı parçayı kendi deneyimlerine ve inançlarına göre farklı şekilde yorumluyor. Sanatçı olarak Bridget Riley, "Çalışmalarım izleyici tarafından tamamlanıyor" dedi.

### **Soyut Dışavurumculuk (Soyut Ekspresyonizm)**

"Soyut Dışavurumculuk", 1940'larda ve 1950'lerde New York'ta gelişen hareket için hiçbir zaman ideal bir etiket olmadı. Bir şekilde sadece tuvallerini renk alanlarıyla ve soyut formlarla dolduran ressamın eserlerini değil, aynı zamanda tuvallerine güçlü bir jestsel ekspresyonizmle saldıran ressamın eserlerini de kapsaması gerekiyordu. Hâlâ Soyut Ekspresyonizm, birçok ortak noktaya sahip bir grup sanatçı için en çok kabul edilen terim haline geldi. Hepsisi derin duygulardan ve evrensel temalardan doğan, benliğin ifadesi olarak sanata adanmıştı ve çoğu, savaş sonrası kaygı ve travmanın ruh haline uygun yeni bir stile dönüştürdükleri bir hareket olan Sürrealizm mirası tarafından şekillendirildi. . Bu New York ressamları başarılarıyla Paris'in modern sanatın lideri olma özelliğini elinden aldılar ve Amerika'nın uluslararası sanat dünyasındaki hâkimiyetine zemin hazırladılar.

1930'larda Avrupa'daki siyasi istikrarsızlık, birçok önde gelen Sürrealisti New York'a getirdi ve Soyut Ekspresyonistlerin çoğu, Sürrealizmin bilinçdışını araştırmaya odaklanmasından derinden etkilendi. Mitlere ve arketipik sembollere olan ilgilerini teşvik etti ve kendini ifade etme ile bilinçaltının kargaşası arasındaki bir mücadele olarak resim anlayışını şekillendirdi.

Soyut Dışavurumculuk ile ilişkilendirilen sanatçıların çoğu 1930'larda olgunlaştı. Dönemin sol siyasetinden etkilendiler ve kişisel deneyime dayanan bir sanata değer vermeye başladılar. Çok az kişi önceki radikal siyasi görüşlerini sürdürecekti, ancak birçoğu açık sözlü avangartların duruşunu benimsemeye devam etti.

Amerika'nın ekonomik olarak sıkıntı çektiği ve kültürel olarak yalıtılmış ve taşralı hissettiği bir dönemde sanatçı olarak olgunlaşan Soyut Dışavurumcular, "Global Kriz" sonrası ilk gerçek Amerikan avangartlar karşılandılar. Sanatları, Amerikan ruhuna sahip olduğu için ölçek olarak anıtsal, ruh hali açısından romantik ve sağlam bir bireysel özgürlüğün ifadesi olarak savunuldu. Tezin ileriki kısımlarında Soyut Dışavurumculuk dönemi daha ayrıntılı biçimde ifade edilecektir.

## **Modernizm Bağlamında Avrupa’da Toplumsal Bellekte Sosyal, Kültürel, Ekonomik Değişimler**

XX. yüzyılın başındaki isyankâr ruh halinden doğan modernizm, modern uygarlığın hayata, sanata, siyasete ve bilime bakış açısını yeniden canlandırmayı amaçlayan radikal bir yaklaşımdır. 1900 ile 1930 yılları arasında gelişen Modernizm’in temelinde, Avrupa kültürünün aşırı yozlaşmışlığı, kayıtsızlığı ve uyuşuk hale gelmesi nedeniyle reddedilmesi yatar. Değişim temelinde Avrupalı olan her şeyin ahlaki açıdan iflas etmesinden duyulan bu tatminsizlik, Modern düşünürleri ve sanatçıları diğer kültürleri keşfetmeye özellikle de ilkel olana yöneltti. Yeniden bir yapılanma umuduyla geleneği ve otoriteyi baltalayan Modern anlayış, ortaya çıkan yeni kültürle, çağdaş toplumu dönüştürme amacı gütmüştür ve bunu başarmıştır.

Toplumsal yapının çözülüşünü, alt ve üst kültür karşıtlığını meydana getiren modernizm; düşünsel anlamda Aydınlanma Çağının, politik olarak Fransız Devriminin, ekonomik olarak da Bilimsel gelişmelerin ışığında Sanayi Devriminin ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur (Huberman, 2000, s: 92). “Aydınlanma ruhu, bireyin eğitimi, onu hem ailesinin hem de bizzat kendi tutkularının dayattığı, dar, akılcı olmayan görüşten kurtarıp, akılcı bilgiye ve aklın eylemini örgütleyen bir topluma katılmaya açılmasını sağlayan bir disiplindir” (Touraine, 1995, s. 25-26).

“XVIII. yüzyılda Habermas’ın ortaya çıkardığı modernizm düşüncesi; aydınlanma projesi kapsamında, sanatçıların, düşünürlerin ve bilim adamlarının nesnel bilim, evrensel ahlâk ile hukuk ve sanat alanlarında ürettikleri düşünceleri içermektedir. Projenin temel hedefi, birçok kişi tarafından özgürce ortaya konulan bilgi birikiminin, insanlığın üzerindeki baskı unsurlarının kaldırılarak ve sosyal hayatın zenginleşmesi yolunda kullanmasıdır” (Habermas, 1994, s. 31-44). Aydınlanma hareketi, kilisenin otoritesinin azalmasına, aksine bilimin otoritesinin artmasına sebep olmuştur.

Modernizmin ilk özelliği nihilizmdir; toplumsal ilerlemeyi sağlamanın tek yolu olarak tüm dini ve ahlaki ilkelerin reddedilmesini elzem görmüşlerdir. Başka bir deyişle modernistler, içinde yaşadıkları toplumun ahlak kurallarını reddediyorlardı. Bunu yapmalarının nedeni, büyük bir çoğunluğu ateist olmasına rağmen hayatın anlamsızlığı konusunda yaşadıkları şüphelerdi. Aksine, onların geleneksel ahlaki reddetmeleri onun keyfiliğine, uygunluğuna ve insan duyguları üzerindeki kontrol çabasına dayanıyordu. Yani ahlak kuralları insan ruhu üzerinde kısıtlayıcı ve sınırlayıcı bir güçtü. Modernistler, bir bireyin kendisini bir bütün olarak hissetmesi ve toplumsal sürecin yeniden canlanmasına katkıda bulunması için, yüzlerce yıllık ikiye yüzlülüğün tüm yüklerinden kurtulması gerektiğine inanmışlardı.

“Modernizm, günlük hayatın rutinleşmesi, dini değerlere olan inancın zayıflaması, yaşam tarzlarının farklılaşması ve bireyselleşmesi, kentleşmenin üst düzeye çıkması, hayatın her alanına bilim ve tekniğin yerleştirilmesi, kapitalizmin ekonomik hayat üzerinde bitmek tükenmek bilmeyen bir devinimle devam etmesi süreci olarak ifade edilebilmektedir. Bu da modernizmin hayatın her anında var olduğunu göstermektedir. Kendini geçmişin yerine oturtan modernizm, yeni bir dünya yaratarak günümüz toplumlarını karakterize eden, geleneklere, adetlere, alışkanlıklara, beklenti ve inançlara bağlı olmayan bir toplum meydana getiren sosyal bir düzenlemedir” (Giddens, 2001, s. 27).

Ahlaki ve dini ilkelerin reddedilmesi, sanatta, politikada, bilimde veya felsefede olsun, tüm inanç sistemlerinin reddedilmesiyle daha da arttı. Bu sorgulamanın gerçekleşmesinin en önemli nedeni mutlaka şüphe değildi. Bu ikonoklazmanın nedenlerinden biri, XX. yüzyılın başlarındaki kültürün kelimenin tam anlamıyla kendisini günlük olarak yeniden keşfetmesiydi. Pek çok bilimsel keşif ve teknolojik yenilik gerçekleşirken, dünya o kadar hızlı değişiyordu ki, moderniteye ayak uydurmak ve çağı geçmiş görünmemek için kültür kendini sürekli yeniden tanımlamak zorunda kalıyordu. Yeni bir bilimsel veya felsefi sistem ya da sanatsal tarz kabul gördüğünde, her biri kısa süre sonra sorgulandı ve daha yeni bir sistem için bir kenara atıldı. Bu kararsızlığın bir diğer nedeni de, insanların sanki yeni bir buluş ya da teorinin doğuşunu duyuruyormuşçasına arka planda muazzam bir yaratıcı enerjinin belirlediğini hissetmeleriydi.

Aydınlanma felsefesinin etkisiyle Modernizm’in politik ayağını oluşturan Fransız Devrimi 1789 da Avrupa’nın bütün başkentlerinde çoklu sınıfsal feodalitenin yıkılmasına ve bunun yerine halkın egemenliğine dayalı özgürlükçü bir toplumun var oluşunu sağlamıştır.

Fransız Devrimi sonrası ortaya çıkan bireycilik ve akılcılık toplumsal, siyasal, kültürel alanda değişimlere sebep olmuştur. Bu değişimden öncelikli olarak payını alan dindir. Katolik mezhep zayıflamış, başka mezheplerin ortaya çıkmasıyla da dinin (kilisenin) toplum üzerindeki otoritesini azalmıştır. Modernleşmenin politik ayağı olan Fransız Devriminin etkisiyle yeni ulus devletleri ve burjuvazinin büyüme, kalkınma ve daha hızlı zengin olma isteği beraberinde ticaretin hızlanmasına sebep olmuştur. Bu ideal ve bilimsel alandaki gelişmeler modernizmin son ayağı olan Sanayi Devriminin oluşumunu hazırlamıştır.

Sanayi devrimi, tarıma ve el sanatlarına dayalı üretim anlayışını değiştirmiş bunun yerine çoklu üretime dayalı büyük fabrikaların devraldığı sanayileşme köyden kente göçü başlatmıştır. Öncesinde ürettiğini tüketen köylü, kentlere göç ettikten sonra fabrikada çalışıp kazandıklarıyla yeni bir var olma ve yaşama mücadelesine başlar. Burjuva ise ticaretini istediği gibi yapmak için merkezi devletlere ve krallıklara desteğini devam ettirmiştir.

Sanayi devriminin de temelini oluşturan Bilimsel alandaki gelişimin öncüsü Newton olmuştur. Evrensel Yerçekimi Kanunu'nu keşfiyle yeni bir dünya görüşünün temellerini atmıştır. Newton fiziği, tabiat olaylarını sebep-sonuç ilişkisine dayalı belirli kanunlarla ilişkilendirmiş ve doğadaki değişimlerin Tanrı'nın iradesinde olduğu inancını önemli ölçüde sarsmıştır. Bu da beraberinde laiklik anlayışının toplumsal bellekte sağlamlaşmasını sağlamıştır.

“Sermayenin büyümesi teknik keşiflerin artması ve ekonomik buluşların sayesinde İngiltere üretimde makinalaşmayı, motoru ve kolektif çalışma prensiplerini ilk uygulayan devlet olmuş sonrasında bu yenikler Fransa, Batı Avrupa'ya ve Amerika'ya da hızlıca yayılmıştır” (Maillet, 1983, s. 142).

“Sanayi Devriminin, kapitalizmin etkileri sonrası mülkiyet anlayışındaki gelişmeler, ticarete serbest girişimcilik, doğanın değişimi, zaman ve mekânsal anlayıştaki dönüşüm, madde ve paranın önem kazanmasıyla İnsanların rasyonelleşmesi, bireycilik gibi olgular toplumun her kesiminde farklı yansımalarla kendini göstermiştir” (Stark, 1997, s. 223).

---

Dönemin yeni teknolojik gelişmeleri arasında:

- İçten patlamalı ve dizel motorlar; buhar gücüyle elektrik üreten jeneratörler
- Yeni güç kaynakları olarak elektrik ve petrol
- Otomobil, otobüs, traktör, uçak
- Modern büro ve sistem yönetiminin parçaları olarak telefon, daktilo ve elektrikli daktilo
- Kimya sanayiinin ürettiği sentetik maddeler: boya, sentetik elyaf ve plastikler
- Yeni mühendislik malzemeleri: Güçlendirilmiş beton, alüminyum ve krom alaşımları başlıca olanlardır (Apignanesi, ?, s. 8)

---

Kapitalizmin bireylerin toplumsal davranışlarında oluşturduğu etki sonucunda yeni bir toplum ve kültürünün oluşumu kaçınılmaz olmuştur. Kültürün yeniden şekillendiği bu süreçte hız, harcama ve her şeyin anlık tüketiminin sınırsız olduğu bir anlayışın ortaya çıkmıştır. Tabi bu kültürün oluşumunda yeni iletişim araçları ve medya önemli yer tutmuştur. Tüketicinin özendirildiği bilgilendirme, özendirme ve eyleme geçirmeyi hedefleyen medya bireyin bilinçaltına gönderdiği mesajlarla onun satınalma isteğini harekete geçirmeyi başarmıştır. Bu

da beraberinde insanın nesneleşmesine ve bireyin çok geçmeden kendine ve yaşadığı topluma yabancılaşması sorununu ortaya çıkarmıştır.

### **Modernizm Bağlamında Geleneksel Kompozisyonadaki Değişim**

“Modernizm gelenek ve onun karşıtlığının meydana getiren bir düşüncenin tezahürüdür. Özünde bir başkaldırının etkilerini taşıyan bu estetik anlayış günümüzün sanat anlayışına süregelmiştir. Modernlik, gelenekselleşen bütün unsurlara isyan etmektedir. Portoghese’ye göre geçmişten ve onun göstergelerinden uzaklaşma planlamasıdır” (Yamaner, 2007, s. 13-14). “Modernizm açısından önemli olan şey eskiyi, yani geleneksel olanı reddetme ve yeniye, yani modern olana ulaşmak; hatta bununla yetinmeyip yarını planlamak olduğunu söylemektedir” (Yılmaz, 2006, s: 16). “Modernizm geleneksele başkaldırmış ve genel anlamda düşünüldüğünde her çağda görülebilmesi mümkündür. Modern olgusu, hiçbir zaman aynı çağı, paylaşan anlamındaki, çağdaşlıkla karıştırılmamalıdır. Örneğin Giotto, Ortaçağ sonları itibariyle hem çağdaş, hem de modern bir ressamdı. Fakat günümüz itibariyle Giotto’ya bakacak olursak sadece modernisttir” (Eroğlu, 2003, s. 246-247).

Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında teknolojik dinamiklerin de meydana getirdiği etkilenimlerle, modernist sanatçılar sürekli bir beklenti duygusu hissettiler ve bu şekilde yaratıcılığı da kontrol altına alacak, sonuçta onu kısıtlayacak ve yok edecek herhangi bir sisteme bağlanmak istemediler. Bu yeni akımlar birebir yansıtmayı ve denge üzerine kurulmuş geleneksel simetrik kompozisyonları reddettiler. Realizmden sıyrılarak gerçekliğin ve doğanın betimlenmesinde yüzeyin, biçimin ve rengin öne çıktığı soyutlamaya ve deneyselliğe dayalı kompozisyonun ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

### **Yüzey ve Biçimde Değişim**

Modern sanatçılar gerçeğin özüne ulaşmak için resim yüzeyinin ön plana çıkarmış, derinliği ikinci hatta üçüncü planda bırakmışlardır. “Modern çağ resim yorumlarının hemen hemen hepsinde perspektif kuralları önemli rol oynamaz. Çünkü kişisel biçim yaratma özgürlüğü sanatın katı kurallarıyla savaşıyor. Resimde yüzey zevki ve anlayışı ön plana geçer” (Tansuğ, 1995, s. 11).

Empresyonizmin önemli öncülerinden olan Edouard Manet ışık ve doğa ilişkisini betimlerken palette renk aramamış, hatta çoğu zaman tüpten çıktığı gibi kullanmayı tercih etmiştir. Yüzeyin ön plana çıkarıldığı resimlerin bitmeme etkisi uyandırması sanatçıyı rahatsız etmemiştir.

“Paul Cezanne resimlerinde yatay ve dikey biçimlerin meydana getirdiği dengeyi vurgulamak amacıyla biçimleri deforme etmekten kaçınmamış, geometrik formlar aracılığıyla doğanın özündeki gerçekliği aramıştır” (Greenberg, 1997, s. 54).

Empresyonizm ile başlayan biçimin betimleme anlayışı, çizgisel olandan lekesele olana doğrudur. Manet’in İzlenim, Gün doğumu eserinde, kontörü ortadan kaldırır. Işığın anlık etkilere bağlı olarak rengin, özensiz ve hızlı fırça darbeleriyle tuvale aktarıldığı çalışma dönemin eleştirmenlerinin ve izleyicilerinin tepkilerine neden olmuş, bu tarzda çalışan ressamların eserleri sergilere kabul edilmemiştir. Doğanın geometrik algınması gerektiğini savunan Cezanne, kübizmin temellerini atmıştır. Ona göre doğadaki herşey küplerden, küreden, silindirden ya da prizmalardan ibarettir. Sainte-Victoria serisi resimleri bu anlayış üzerine kurulmuştur.

### **Soyutlama ve Kompozisyonda Değişim**

“Modern sanatın getirdiği diğer önemli bir özellikte geleneksel sanatta olduğu üzere doğanın doğrudan taklidinden uzaklaşması ve soyutlama yoluyla biçimin betimlenmesinde stilizasyon ve deformasyon yöntemlerini tercih etmesidir. Mimesisi (taklit) terk eden sanatçılar, formları soyutlayarak yeni kompozisyonlar meydana getirmişlerdir” (Lynton, 1982, s. 43).

İnsanın doğadan uzaklaşması ve toplumsal olanın bireysel olana evrilmesi sonrası insanın algılama ve ifade etme biçiminde değişime neden olmuştur. Bu değişim sanatçının da kendini algılamasında ve sanatsal üretme yöntemlerinin farklılaşmasıyla sonuçlanmıştır. “XX. yüzyıla kadar gelen süreçte sanatı belirleyen genel güzellik anlayışı yerini bireysel gerçeklikler ve bireyselliğin vurgusu gibi yeni bir algılama biçimine bırakmıştır” (Bulat, 2014, s. 165).

Bu yaklaşım, özellikle Cezanne’nın eserlerinde kendini göstermiş ve sonrasında Kübistlerin biçimi parçalama, soyutlama sürecine önemli katkılar sağlamıştır. Modern dünyanın biçim anlayışından uzaklaşan sanatçılar nesneleri, mekânı ve insan figürünü stilizasyon ve deformasyon yoluyla betimlemeye başlamışlardır. Sanatçı gerçeğini kendi bulma yolunda artık daha özgür hale gelmiştir. Soyutlamaya etki eden diğer önemli bir etken de modern dönemin kent kültürü ve yozlaşmasıdır. Bu yozlaşma beraberinde yabancılaşma ve toplumsal dinamiklerin meydana getirdiği rahatsız edici durumdan kaçmak, uzaklaşmak için sanatçının ilkel olana yönelme eğilimidir. Bu dönemde modern sanatçıların ilkel sanattan etkilenerek, ifadeci ve basit formlara yöneldiklerini görmekteyiz. Çalışmalarında optik algılanan biçimlerin deformasyonu ya da soyutlanması yoluyla kendi ifade biçimlerini meydana getirme eğilimi kompozisyonun değişimini beraberinde getirmiştir. Geleneksel espas,

perspektif ve modle anlayışı reddedilerek yeni bir görme ve ifade anlayışı gelişmiştir. Yapısal olanın bozulması, değiştirilmesi düşünsel değişimin sonucudur.

Sonuç olarak XX. yüzyıl da modern resim sanatçıları doğa biçimlerini soyutlama yaparak öznel anlatım dillerini oluşturmuşlar, kendi gerçekliklerini bağımsız biçimlemelere dönüştürerek çağımız sanatına yön vermişlerdir. Bu dönem sanatçıların ortak yaklaşımı sanat eserlerinin doğa nesnelerinden bağımsız formlara sahip olması gerekliliği düşüncesidir. Böylece soyutlama aşamasından geçerek soyut sanata ulaşmışlar, artık soyut sanat yapıtlarında doğadan tanıdık bildik gelen herhangi bir imgeye rastlanmamaktadır

### **Renk Kullanımında Değişim**

“Modern dönemin Renk anlayışına ilk ve büyük değişimi empresyonistler getirmiştir. Empresyonist ressamlar, doğayı ışık içinde eriterek, renkleri ayrıştırarak duygusal algının vurgulanmasını önceleyerek izlenimlerini tuvale yansıtmışlardır. Bunu yapmalarının amacı izleyicinin nesne ile arasında kısa süreli de olsa ilişki kurmasını sağlamaktır” (Fischer, 1995, s. 74). Cezanne’ ye göre “İzlenimcilik, görüntünün ışıkla nasıl değiştiğini ve ışığın hareketinin nasıl belirleyici olduğunu ve bunun yeterli olmadığını, bu ışık değişiminde nesnelerin de sabit olmadığını ve kayar halde olduğunu ifade etmiştir. Bakışının hafifçe kaydığında, gördüğü ağacında da değiştiğini söylemiştir”(Danchev, 2012, s. 65). Emile Bernard'a bir mektubunda şöyle yazar: "Ressam bir konu hakkında betimleme yaparken, aynı zamanda çizdiği şeyin biçimini ortaya çıkarmak için desenini çizmektedir ve tablonun yüzeyindeki renk uyumları artıkça, nesnenin algılanması ve biçimi daha belirgin hale gelir. Rengin, bütün olarak doygunluğu, parlaklığı ve çeşitliliği zenginleştikçe, formun kendisinin netliğinde o cihette belirgin hale gelir. Renk tonlarının kontrastlığı ya da tamamlayıcılığındaki denge, biçimin ortaya çıkmasını kolaylaştırır "(Serullaz, 1991, s.70).

Modern dönem sanatçıları akademik kuralları, geleneksel yöntem ve teknikleri reddetmiş, rengi gerekse de biçimi deforme ederek daha deneysel sanatın tersine, renkleri daha özgür ve deneysel bir şekilde kullanmışlardır. Fovlar rengi yüzeye çekerken, rengi tanımlayan ve sembolize ettiği anlamdan ayırma ve rengin bağımsız bir unsur olması amaçladılar. Renk, doğaya sadık kalmak zorunda kalmadan sanatçının eserinde bir ruh halini yansıtabilir düşüncesi öncelendi. Ekspresyonizmde ise renk insanın duyumsadıklarının yansıtmaya aracıdır. Güçlü ve cesur renk abartılı fırça darbeleriyle yüzeye aktarılmıştır. Soyut dışavurumun öncülerinden Jackson Pollock un boyayı bilinçli raslantısallıkla tuvale dökme ve damlatma teknikleri içselliğin dışavurumunu gerçekleştirmiştir. “Renklerin yüzeye ritimsel aktarımı izleyicinin

duygusal tepkilerini ortaya çıkarmak amacıyla oldukça tekrarlanarak aktarılmıştır” (Pollock, 1956).

Bu dönemin sanatçıları sonuç olarak, akademik sanatı özgürlük eksikliği nedeniyle sorguladılar ve pek çok isimle flört ettiler: ayrılıkçılık, fovizm, dışavurumculuk, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, dada ve sürrealizm. Örneğin Pablo Picasso, bu tarzlardan birkaçını deneyecek kadar ileri gitti. Ama hiçbir stilde kendini rahat hissetmedi ve kalıcı olmak istemedi. Modernist anlayışın kuramcıları ve sanatçıları sanatı, sanat olmadığını düşündükleri şeylerden ayıştırmaya girişmişlerdir. “Bu yöntemle öykülemenin, dinsel olanın, doğadan birebir betimlemenin, natüralizm vb. gelenekçi konu ve değerleri teker teker modernliğin dışına atmışlardı. Sanatın tarihi gelişimi sürecinde kendinden önceki geleneği ve değerleri tümüyle kapı ardında bırakan bir sanat anlayışı bu dönemde olduğu gibi asla görülmemiştir” (Yılmaz, 2006, s. 342). XX. Yüzyıldan başlayarak biçim ve renk kendisine yüklenen anlam ve felsefenin paralelinde değişimini günümüze kadar sürdürmeye devam etmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### Kompozisyon

#### Kompozisyon nedir?

Kompozisyon; Latince, “compositi” si bir araya getirmek kökeninden gelmiştir. Kompozisyon, sanatın çeşitli dallarında, özellikle resim ve heykel sanatında, eserin bütünü oluşturarak unsurların bir araya getirme şekli ve düzenlenme sanatıdır. Resim sanatında kompozisyon, bir eserdeki görsel elemanların (renk, şekil, çizgi, doku vb.) bir araya getirilerek düzenlenmesini ifade eder. Bir eserin kompozisyonu, eseri izleyen kişinin eseri algılayışını ve eserden aldığı duygusal hazzı direk etkiler. Buna bağlı olarak, sanatçılar eserlerini üretirken kompozisyon kurallarına çok önem verirler. Kompozisyonun önemi, sanatçının eser izleyicisi üzerinde bırakmayı amaçladığı etkiyle ilişkilidir.

Bir gözlemcinin bir tabloyla ilgili estetik deneyimi ve bunun sonucunda ortaya çıkan duygusal ve değerlendirici tepkileri, tablonun, gözlemcinin ve deneyimin gerçekleştiği fiziksel, sosyal ve tarihsel bağlamların özellikleri arasındaki karmaşık dinamik etkileşime bağlıdır ( Jacobsen, 2006, s. 18); (Locher, 2012, s. 54).

Sanatçı, kompozisyon vasıtasıyla sanat eserini inceleyen kişinin gözünü yönlendirir, dikkatini eserin istenilen alanına çeker ve eserin yansıtmak istediği olayı veya duygu durumunu güçlendirir. Eserin kompozisyonu, izleyicinin eseri nasıl algıladığını ve eserden ne anladığını şekillendirir; bu sebeple kompozisyon, sanat üretiminin temel araçlarından biri olarak kabul edilir.

Kompozisyon, sanat eserinde bir denge ve uyum oluşturmayı amaçlar. Sanatçı, kompozisyonu kullanarak eserdeki görsel öğeleri dengeler, renklerin ve şekillerin harmonisini oluşturur ve böylelikle sanatçı eserin bütünlüğünü korumayı başarır. Bu dengeli ve uyumlu uygulama, sanat eserinin görsel olarak zevkli ve etkileyici olmasını sağlar. Kompozisyonun amacına ulaşması, sanatçının yeteneğine ve üretkenliğine bağlıdır. Her sanatçı, kompozisyonun kurallarını kendi yeteneğine ve yaratıcılığı kapasitesince yorumlar. Resim sanatında kompozisyon, eserin sadece görsel değil, aynı zamanda anlam ve duygu yönünden de zenginleşmesini sağlar. Bu nedenle, kompozisyon, resim sanatının temel taşlarından biri olarak kabul edilir.

Sonuç olarak, resim sanatında kompozisyon, eserin görsel ve anlamsal derinliğini artıran, izleyiciyi etkileme gücünü belirleyen ve sanatçının yaratıcılığını gösteren temel bir unsurdur. Kompozisyon, sanatçının eser üzerindeki kontrolünü ve eserin izleyici üzerinde bırakacağı izlenimi şekillendirir. Bu yüzden, resim sanatında kompozisyonun önemi, sadece estetik değil, aynı zamanda anlam ve iletişim açısından da vazgeçilmezdir.

### **Kompozisyonun Öğeleri**

Resim yüzey üzerinde meydana gelir. Bu bir duvar, kâğıt ya da bir tuval olabilir. Resimde biçimlendirme unsurları diyalektik olarak birbirine bağlıdır. Görsel biçimlendirme öğelerinin başında nokta gelir. Noktaların bir düzlem üzerinde dikey ya da yatay olarak üst üste gelmesiyle de çizgi oluşur. Çizginin yâda rengin yüzey üzerinde dengesiz dağılımı lekeyi, lekenin ışığa bağlı olarak koyudan açığa, açıktan koyuya düzenli geçişi tonu, tonun nesne üzerinde koyu-orta-açık ifadesi de modleyi meydana getirir.

Eğer resim sanatını iki ayağı olan bir köprü olarak düşünürsek, buraya kadar olan kısmı resim köprüsünün bir ayağı olan biçimi meydana getirmektedir. Resim sanatının diğer ayağını ise renk ve armonileri oluşturur. “Renk ve çizginin beraber ya da tek başına kullanımı resim sanatında temel biçimlendirme ve ifade öğelerinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Yaşanılan çağdan ve üsluptan bağımsız olarak bu öğelerin temelini çizgi ve renge dayandırabiliriz. Resim akımlarının oluşumlarında bile çizginin ve rengin kullanımı üslüpsal çeşitliliği sağlamıştır. Bazı resim üsluplarında çizgi, bazılarında da renk egemendir. Örneğin, eski dönemlerde resimde başrolü çizgi alırken, IX. yüzyılda renk resimde egemen olacak bir aşamaya ancak erişmiştir” (Tansuğ, 1995, s. 9).

### **Biçim-Çizgi**

Kompozisyon, sanatın her dalında, eserin öğelerinin bir araya toplayıp düzenlenme şekli olarak tanımlanır ve bu öğeler arasında "biçim" önemli bir yer tutar. Resim sanatı ve görsel iletişim tasarımı gibi farklı disiplinlerde biçim, eserin ana şeklini ve ifade gücünü belirleyen önemli bir faktördür. Biçim, sanat eserinin görsel dilini oluşturan, izleyiciye duygu ve düşünceleri iletebilen kompozisyonun önemli bir aracıdır. “Sanatın özünde biçim oluşturma ana unsurdur. Sadece plastik sanatların dâhil olmadığı, diğer bütün sanat dallarında işitilen, dokunulan, duyulan ve görülen bütün olguların kendine has formları vardır. Bu bağlamda form, maddesel yapının dizaynını, bütünleşmesini ve içeriğini ileten önemli bir ön unsurdur” (Bilim, 1994, s. 56)

Boztaş ve Nazan'ın (2013) çalışması, sanat eserlerinde denge öğesinin önemini vurgulayarak, biçimin bu denge içinde önemli bir yer kapladığını vurgular. Denge, bir eserin

kompozisyonunda uyum ve bütünlüğün oluşturulmasına yardımcı olurken, biçim eserin asıl vurgulanmak istenen alanına ve izleyicinin sanat eserine olan ilgisini yönlendirir. Biçimin dinamik veya statik oluşu, eserin genel denge anlayışını ve estetik değerini doğrudan etkiler.

Kınam'ın (2020) Çekoslovak kukla animasyonu üzerine yaptığı çalışmada, biçimin görsel iletişim tasarımında nasıl kritik bir ifade aracı olarak kullanıldığını gösterir. Kukla animasyonunda, biçim hikâye anlatımı ve karakter gelişimi için temel bir araçtır; izleyicinin duygusal tepkisini uyandıran ve mesajın iletilmesinde merkezi bir rol oynar.

Burnaz'ın (2019) modern heykel sanatı üzerine olan çalışmasın da ise, modern ve soyut sanatta biçimin rolünü daha da genişletir. Soyut sanatta, biçim geleneksel temsiliyetten uzaklaşarak, izleyicinin eserle kurduğu duygusal ve düşünsel bağlantıyı derinleştirir. Modern heykelde biçim, eserin mekânsal algısını, hareketini ve enerjisini belirleyerek, görsel ve duygusal bir deneyim sunar.

Bir sanat yapıtı karmaşık bir yaratıcılığın ürünüdür. Sanat yapıtının karmaşık yapısını çözümlediğimiz zaman, içerik ile biçim arasındaki karşılıklı geçiş ortaya çıkar. Ancak bu geçiş kesin bir çizgiyle birbirinden ayrılmaz. Sanat yapıtında her şey bir biçim olduğu gibi, bu biçim içinde yapıt, aynı zamanda içeriktir. Renk, hareket ve ton ile sanat yapıtında biçim olduğu gibi, bu biçimsel görüntü arkasındaki anlam ile yapıt aynı zamanda her şeyi ile içeriği oluşturur. Bir yapıtın içeriği kendi biçiminin anlamıdır. Onu oluşturan manevi değerlerdir (Ersoy, 1995, s.136).

Sonuç olarak, sanatta biçim, eserin kompozisyonundaki en temel elemanlarından biridir ve sanatçının oluşturmak istediği temayı, duyguyu veya fikri görsel bir dil vasıtasıyla izleyiciye aktarmanın bir yoludur. Biçim, sanatın diğer tüm alanlarında, eserin estetik kıymetini, anlamını ve eseri izleyen kişi üzerindeki tesirini biçimlendiren önemli bir yere sahiptir.

Resim sanatında her dönem ve her yerde genel kompozisyon öğeleri, öncelikli olarak çizgi ve renktir. Çizgi, objenin yüzeye aktarılmasında ilk eylem olması dolayısıyla renkten de önce gelir. Resmin biçimlendirilirken dış sınırlandırılması çizgilendirme ile ifade edilmiştir. Tarih öncesinden günümüze, insanın çocukluk dönemlerinde çizgi temel eğilimini belirler ve resim diliyle ifade ilk ana anlatım aracı haline dönüşür. Çizgisel yeteneğin ve ifadenin güçlü olması yüzeydeki ritmi ve hareketin oluşmasına katkı sağlar. Çizgi tek başına hem sanatçıda hem de izleyicide derin haz uyandırmasıyla farklı bir özellik barındırır. Çizginin kullanımındaki yöntem ve uygulamalar her toplumun kendi kültürü ve estetik eğilimlerine göre farklılık arz eder. Çizginin kıvraklığı ve akıcılığının gücü nesneyi istenildiği şekliyle ortaya koymayı sağlar. “Çizginin, tekdüzeliğinden sıyrılarak ince, kalın, pes ve tiz duyarlıklara erişmesi, yerinde

köşeler, yerinde yuvarlaklar meydana getirerek etkinleşmesi büyük ustalarda görülür” (Tansuğ, 1995, s. 12).

Çizginin insanın ifade ve anlatım gücünün en önemli unsuru olması ve plastik sanatlara ait tüm disiplinlerdeki temel anlatım dilidir. Obje çizimleri yapılırken kullanılan farklı ebat ve biçimlerdeki çizgi formları salt bir anlatım ögesine dönüşür. İslimyeli’ye (1977) göre “çizgiler fizik yapılarından doğan bir takım anlamlar bir takım duygular uyandırır, renkler gibi yaşar, kendilerine göre bir ruh taşırlar.” Anlaşıldığı üzere çizgiler Sanat eseri üzerinde birçok işlevsel özelliklere sahiptir;

- a-) Çizgi bir alanın sınırlılığını belirler. Bunu konturla oluşturur, yüzeyin kenarlarını oluşturmayı sağlar ve alanı bölümlere ayırır.
- b-) Çizgi biçimi meydana getirir. Biçimin özünü, soyut yâda somut halini gösterme aracıdır.
- c-) Çizginin oluşturduğu ritim ve hareket gözü etkileyerek dikkatin bir noktada odaklanmasını sağlar.
- d-) Çizginin valörleri aracılığı ile yüzeyde onlarca farklı ton değerleri meydana gelir.
- e-) Çizgi bir desen, motif, modle, simge, imge, form, kompozisyon meydana getirmeyi sağlayan unusurdur.
- f-) Çizgi hareketle ortaya çıkar ve bir eylemi ifade eder. Her çizginin kendine ait bir hareketi ve devinimi mevcuttur.

## **Denge**

Sanatın temel ilkelerinden biri olan denge; nesnelerin, renklerin, dokuların ve boşlukların görsel ağırlıklarını uyumlu hale getirmek ve kompozisyona ahenk içinde bir görünüm kazandırmak anlamına gelir.

Denge, sanat yapıtını oluşturan tüm sanat öğelerinin oluşturduğu bütünlüğe dayalı düzenin yarattığı dinamik bir etkidir. Bu nedenle denge, azlık-çokluk, büyüklük-küçüklük, incelik-kalınlık, sertlik-yumuşaklık gibi karşıtlıklardan oluşan bir gerilim ve bu gerilimin yarattığı uyumun gösterdiği bütünlüktedir (Gençaydın, 1993, s.78).

Batı sanatı üzerine çalışan pek çok yazarın ve farklı üslup geleneklerinde çalışan sanatçıların görüşüne göre, bir resmin anlamı ancak gözlemcinin onu kapsamlı bir yapıya sahip, oluşlarının bir bütün olarak görmesi halinde ortaya çıkar ( Arnheim, 1988, s. 98).

Maksimum etkiye sahip olmak için, bir resmin kompozisyonunun "görsel olarak doğru" veya "iyi" olması gerekir (Locher, 2003, s. 114). Hem görsel olarak doğru, hem de ifade edici

olan resimsel öğeler arasında belirli bir denge olmalıdır. Henri Matisse bunu şu şekilde ifade etmiştir: “Bir resimde her parça görünür olacak ve ister birincil ister ikincil olsun, kendisine verilen bir rolü oynayacaktır. Resimde faydalı olmayan her şey zararlıdır. Bir sanat eserinin bütünüyle uyumlu olması gerekir; çünkü gereksiz ayrıntılar, bakanın zihninde, onun temel unsurlarına rahatsızlık verir” (Stangos, 1944, s. 24). Dengeli bir kompozisyon, yapısal unsurları ve nitelikleri, algısal kuvvetlerin veya algılanan ağırlıkların bir dengeleme noktası veya merkez etrafında birbirini telafi edecek şekilde düzenlendiğinde ortaya çıkar (Ngo -Byrne, 2001, s. 149-185).

Fizik için dengeden bahsedersek, hareket enerjisinin potansiyel enerjiye dönüşümünün olduğu yerde meydana gelir. Etki eden gücün, herhangi bir alanla olan etkileşimindeki eşitliğidir diye tanımlayabiliriz. En öz biçimiyle zıt güçlerin, zıt yönlerde bir birini iterken ya da çekerken ortaya çıkar. Görsel denge için de aynısı geçerlidir. Tıpkı bir fizik nesnesinde olduğu üzere, her görsel tasarımın dayandığı dengeleme noktası ya da oluşum merkezi vardır (Genç ve Sipahioğlu, 1990, s. 69).

Resimde denge birçok yöntemle kurulabilir. Yüzeydeki nesnelerin veya figürün dağılımı, adedi, eşitlik yâda ağırlık dengesine göre kurgulanabilir. Bu kurgusal meydana getiren unsurların büyüklükleri, bulundukları alan, simetrik ya da asimetrik eşitliklerinin bulunup bulunmadıkları, yönlerinin zıtlığı veya benzerliği, bilhassa rengin zıtlıkları yâda yüzey üzerindeki degradasyonu, iki boyutlu yüzeyde oluşturulan kompozisyonda dengenin oluşumuna etki eder. Denge oluşmasında eserin somut-soyut, figüratif-nonfigüratif olması belirleyici değildir. Çünkü denge bütün tasarım ve üsluplar için zorunluluktur.

Bir sanat eserinde kompozisyonu oluşturan unsurların dağılımı ve uyumu dengenin olduğunun göstergesidir. Dengeyi formal (eşitliğin) ya da informal (eşitsizliğin) denge olarak ikiye ayırabiliriz.

**1. Formal denge:** Tamamen eşit yâda simetrik bir ya da daha fazla kompozisyon unsurunun bir eksenin karşılıklı taraflarında oluşturduğu dengedir.

**2. Informal Denge:** Dikeylerin yataylarla, paralel formların diyagonallerle, köşeli geometrik formların oval formlarla, büyük formların küçük formlarla, koyunun açıkla, doluluğun boş alanlarla, sıcak rengin soğukla, önde olanın arkadaki ile... Vb. benzer yâda eşit olmayan, eşit görünmeyen elemanların meydana getirdiği dengedir. O halde eşitliğin dengesi kadar zıtlıkların da meydana getirdiği denge önemlidir. İnsanın anatomisinde ya da doğada olduğu gibi. Orta formlar ise duygumuzu temsil eder. İki yan, üst ve alt simetriyi gösteren bölümler, resim

yüzeyinin sistematik kuruluş anahtarını vererek, plastik kompozisyonun ilk belirtisi olurlar. (Bigalı, 1976, s. 195).

Zıtlıkların dengesi her zaman bir uyumu ve dengeyi beraberinde getirir. Kusursuz bir sanat eserinde bütün elemanlar birbiriyle bağlantılıdır; bunlar birleşerek bir bütünlük kurarlar; bu bütünlüğün değeri ayrı ayrı elemanların değerinden daha üstündür. Kuşkusuz anlam zıtlığı, biçim zıtlığı veya görsel öğelerin zıtlığı ile tasarımın niteliği artırılabilir (Becer, 1997, s. 195).

Simetrinin ön planda olduğu formal denge; doğanın bir parçası olan insanlarda, hayvanlarda ve bitkilerde, doğanın taklidi ile oluşturulan mekanik ve teknolojik bütün nesnelerde, mobilyalarda, mimaride, ikonografik resimlerde kendini gösterir. İnfomal dengede ise bir aksın iki tarafında bulunan tekrarlanmış benzer bir eşitliğin tersine, terazinin bir kefesinde 1 kg pamuk, diğerinde 1kg demir olması durumunun meydana getirdiği kontrast bir dengenin tezahürü şeklindedir. Aslında çağdaş sanatın ve mimarinin sık kullandığı bu eğilim, rahatsız edici, enigmatik, nevi şahsına münhasır ilginçliktedir. Klasik Yunan sanatının huzurlu ve sakin havasının tersine günümüz insanın ruh halini yansıtan saldırgan ama doğal bir manifestodur (Graves, 1951, s. 16).

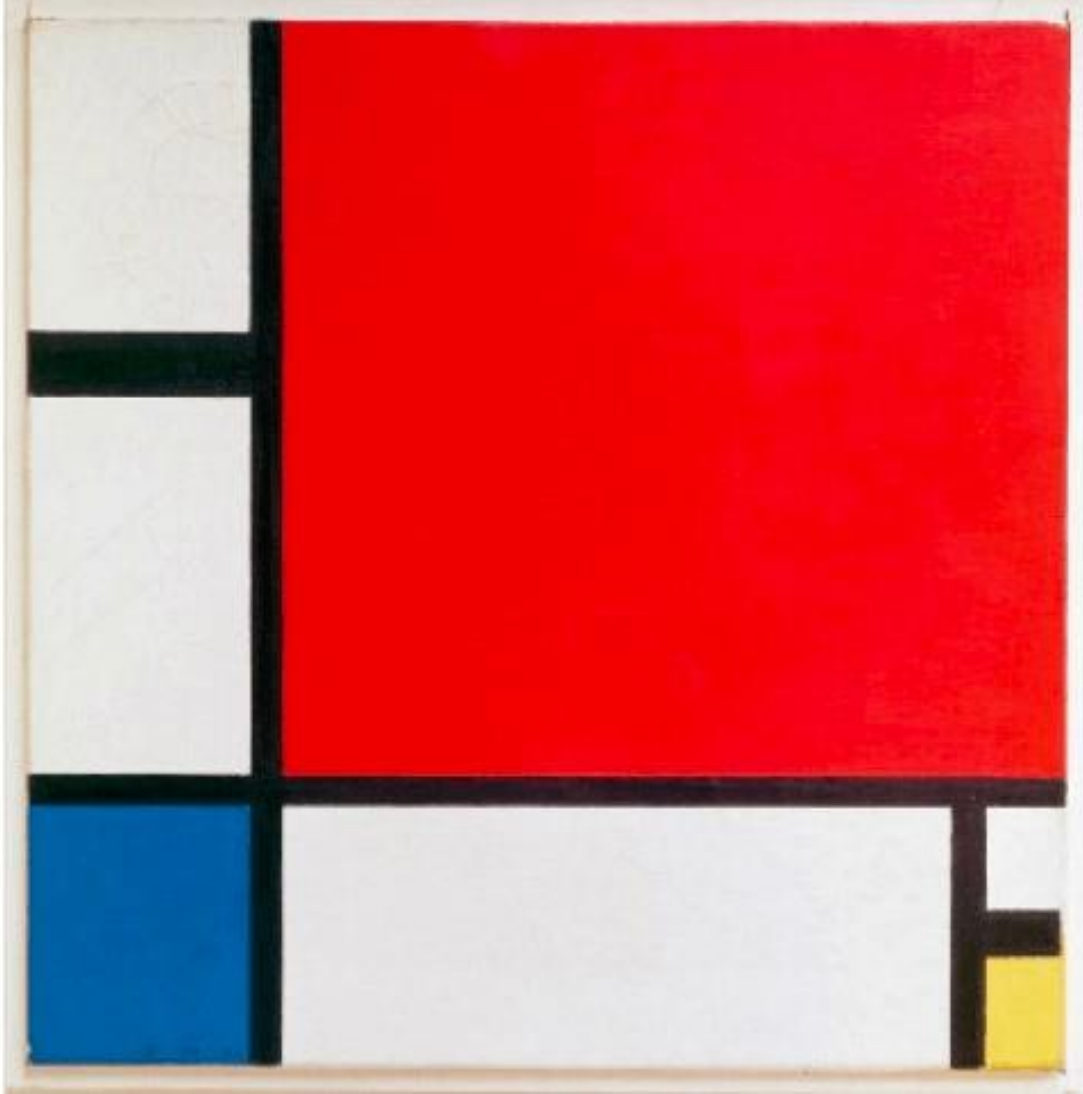
## **Ritim**

Ritim, sanat alanında temel bir kavramdır. Bir sanat eserinin renkler, çizgiler, şekiller ve desenler gibi görsel öğeleri açısından yapılandırılma biçimini ifade eder. Sanatta ritim, bu görsel öğelerin yapılandırılmış ve bilinçli bir şekilde tekrarlanması ve çeşitlenmesidir. “Ritim, tasarımda birleştirici ve bütünselliğiyle dinamizmi sağlayan önemli bir unsurdur. Güzel sanatların ana elamanlarından olup, denge ve hareketin oluşmasında önemli bir etkidir. Ritmin olmadığı eserlerde düzensizlik ve hareketsizlik kaçınılmazdır. Ritim, bilinçli ve düzenli bir tekrardır. Sanat eserinin bütünü rahat bir şekilde algılanmasını kolaylaştır (Tepecik ve Toktaş, 2014, s. 47).

Sanatta beş tür ritim vardır: Düzenli ritim, Akan ritim, İlerleyen (Progresif) ritim, Dönüşümlü ritim ve Raslantısal ritim.

## Şekil 25

Piet Mondrian, “Kompozisyon II Kırmızı, Mavi Ve Sarı”, 1930. Tuval Üzerine Yağlı Boya



(Mondrian, 1930)

Keskinok’a göre (1994, s. 2);

“Bir biçimsel durumun sonucu olarak ortaya çıkan ritim, evrenin çekim, denge, merkezkaç vb. gibi değişmez yasalarına dayanmaktadır. Özellikle gözümüz biçimdeki egemen öge karşısındaki değişikliğe son derece duyarlıdır. Resimde hareket karşıtlarına dayanır. Bir beyaz kâğıt üzerinde bu beyazlığa karşıt siyah bir benek, bir çizgi ya da bunun tersi bizde hareket algısı uyandırır. Renk ilişkilerine dayalı biçimlerde hareket renk karşıtlarıyla sağlanır. Bu nedenle resimde hareket ve ritim o biçimlendirme tarzının gerektirdiği biçimsel öğeler aracılığıyla sağlanır.”

Düzenli ritim, bir sanat eserindeki unsurların sistematik ve düzenli bir şekilde düzenlendiği bir ritim türüdür. Bu, sanat eserinde bir uyum ve denge duygusu yaratır. Sanatta düzenli ritmin bir örneğini Hollandalı sanatçı Piet Mondrian'ın eserlerinde görebiliriz. Mondrian'ın en ünlü eserlerinden biri olan "Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon II" düzenli

ritmin kullanımına örnek teşkil eder. Resim, yatay ve dikey çizgilerin dengeli bir düzenlemesinden ve birincil renk bloklarından oluşur. Siyah çizgiler ve renkler düzenli bir desende tekrarlanarak bir düzen ve sakinlik hissi yaratır.

## Şekil 26

*Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889. Tuval Üzerine Yağlı Boya*



(Van Gogh, 1889)

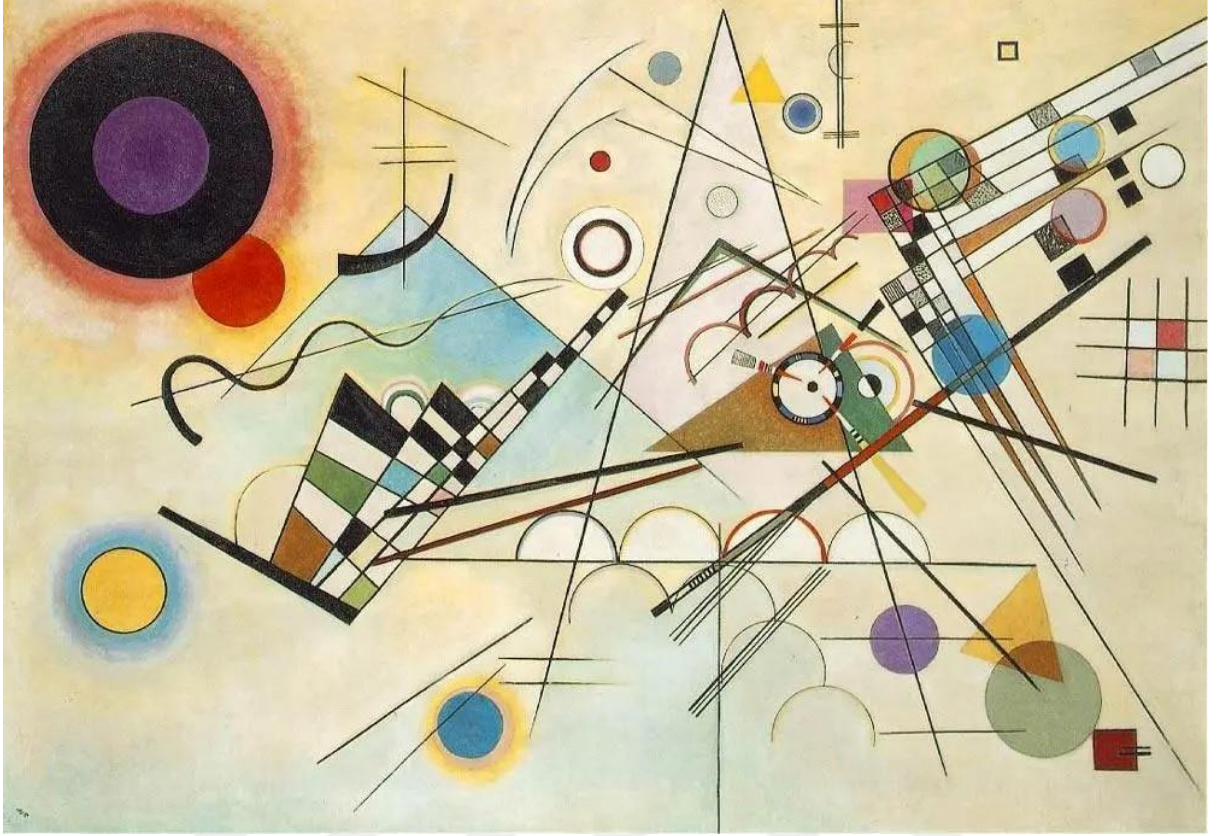
## Akan Ritim

Akıcı ritim, bir sanat eserindeki öğelerin hareket ve akışkanlık hissi yaratacak şekilde düzenlendiği bir ritim türüdür. Bu ritim türü genellikle durağan bir görüntüde hareket veya devinim hissi yaratmak için kullanılır. Sanatta akan ritmin bir örneği Vincent Van Gogh'un resimleridir. Şekil 26 daki ünlü eseri "Yıldızlı Gece"de, dönen fırça darbeleri izleyicinin gözünü resmin etrafında çeken bir hareket ve akış hissi yaratır.

Resimlerindeki organik eğriler ve tekrarlanan desenler, eserlerinde bir devamlılık ve ritim duygusuna katkıda bulunur. İzleyiciye rüzgâr dâhil her nesnenin hareket halinde olduğu hissiyatını yaşatanda işte bu akıcı ritim anlayışdır.

## Şekil 27

Wassily Kandinsky, *Kompozisyon VIII*, 1923. Tuval Üzerine Yağlı Boya



(Kandinsky, 1923)

### Progresif (İlerleyen) Ritim

Progresif ritim, bir sanat eserindeki öğelerin, boyut, renk veya dokuda kademeli bir artış veya azalmayı ima eden bir sırayla düzenlendiği bir ritim türüdür. Bu ritim türü, bir ilerleme, hareket veya akış hissi yaratır.

Sanatta ilerici ritmin bir başka örneği de şekil 27 deki Wassily Kandinsky'nin "Kompozisyon VIII" adlı tablosudur. Bu soyut çalışmada, izleyicinin gözü sürekli olarak gelişen ve birbirinin üzerine inşa edilen bir dizi şekil ve form boyunca çizilir. Resim, renk, şekil ve kompozisyon kullanımıyla bir hareket ve ilerleme hissi yaratır ve izleyiciyi eser boyunca görsel bir yolculuğa çıkarır.

### Şekil 28

*Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları, 1962, Tuval Üzerine Serigrafi*



(Warhol, 1962)

## Dönüşümlü Ritim

Progresif ritim, bir sanat eserindeki öğelerin, boyut, renk veya dokuda kademeli bir artış veya azalmayı ima eden bir sanat eserindeki öğelerin iki veya daha fazla zıt öğe arasında dönüşümlü olarak bir desende düzenlendiği bir ritim türüdür. Bu ritim türü, sanat eserinde bir zıtlık veya gerilim hissi yaratır.

Sanatta dönüşümlü ritmin bir örneği, Andy Warhol'un şekil 28 deki "Campbell's Soup Cans" adlı baskısıdır. Sanatçı bu çalışmada, her biri Campbell's çorbasının farklı bir lezzetini tasvir eden 32 tuvalden oluşan bir ızgara oluşturmuştur. Çorba kutusu imgesinin tekrarı her satır ve sütunda düzenli, tahmin edilebilir bir ritim yaratır. Ancak, renk ve etiket tasarımındaki ince değişiklikler izleyiciyi meşgul ve ilgili tutan dönüşümlü bir ritim meydana getirmektedir.

## Rastgele Ritim

Rastgele ritim, bir sanat eserindeki öğelerin öngörülemez veya kendiliğinden bir şekilde düzenlendiği bir ritim türüdür. Bu tür ritim, sanat eserinde bir enerji, heyecan veya kargaşa hissi yaratır.

## Şekil 29

Mark Rothko, No. 61 (Pas Ve Mavi), 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya



(Rothko,1953)

Sanatta rastgele ritmin bir örneği, şekil 29 daki Mark Rothko'nun "No. 61 (Pas ve Mavi)" adlı tablosudur. Soyut dışavurumcu bu eserinde sanatçı, görünüşte rastgele bir konfigürasyonla

düzenlenmiş çeşitli mavi ve pas tonlarında bir dizi dikdörtgen şekil oluşturmuştur. Fark edilebilir bir desen veya yapının olmaması, öngörülemezlik ve raslantısallık hissi yaratmaktadır.

Ritim, resimden heykele ve hatta müziğe kadar her türlü sanat eserinde bulunabilir. Ritmin prensiplerini anlayan sanatçılar izleyicilerini etkileyebilir ve monotonluktan uzaklaştırarak, canlı dinamik kompozisyonlar oluşturmalarına katkıda bulunabilir (Özkartal, 2009, s. 69). Sanatta ritmin kullanımı sanatçının kendini ifade etmesine ve izleyicilerine mesaj iletmeye olanak tanır.

### **Hareket ( Devinim)**

Eroğlu (1997)'nin Resim sanatı adlı çalışmasında hareketi; resim sanatında düzlem üzerinde bulunan unsurların yoğunluğu veya seyrekleşmesinin ya da duruşlarından kaynaklanan, dengenin bilinçli, biçimde bozulması etkisi olarak tanımlamaktadır.

Hareket, bir sanat eserine heyecan, drama ve genel kompozisyonel ilgi katar. Sanatçı, izleyicisine görüntünün eserde nasıl hareket ettiğini, görsel öğeleri yüzey üzerinde belirli bir şekilde düzenleyerek gösterebilmektedir. Ritim aynı zamanda çizgi, renk, denge ve alan da hareket hissini yaratmada önemli bir rol oynar. Örneğin, göz doğal olarak büyükten küçüğe, koyudan açık öğelere, renkliden renksiz, organik şekillerden geometrik şekillere vb. doğru katı veya noktalı bir çizginin yolunda hareket edecektir. Bu hareket tekniklerini kullanarak, izleyicinin dikkati ana odak noktasından kompozisyonun etrafındaki diğer öğelere yönlendirilmesi yapılmaktadır.

Genel olarak hareket, sanat eserine enerji ve etkinlik katar ve eserle etkileşime giren izleyiciler için canlanmasına yardımcı olur. Hareket ayrıca bir eserdeki öğeler arasında gerilim veya uyum yaratmak için de kullanılabilir. Hareket, bir esere hayat veren ilgi ve derinlik yarattığı için başarılı sanat eseri yaratmanın son derece önemli bir parçasıdır (Gottlieb, 1985, s. 20).

### **Renkle Hareket İlişkisi**

Renk, sanatta hareket yaratmak için en popüler araçlardan biridir. Parlak ve canlı renkler izleyicilerin dikkatini bir resmin etrafına çekebilir. Bu arada, daha sakin tonlar odaklanmayı daha uzun süreler boyunca tek bir alanda tutmaya yardımcı olabilir. Bu durumlarda, "hareket" parçanın konusu yerine izleyicinin gözleri tarafından yapılır. Ayrıca, renk teorisinin varyasyonları, bir eserdeki öğeler arasında hareketi ima etmek veya gerilim yaratmak için kullanılmıştır.

## **Çizgi - Hareket ilişkisi**

Çizgiler şekilleri tanımlamak ve eylemi ima etmek için kullanılır. Çapraz çizgiler hareketi gösterirken, dikey çizgiler daha durağan hissettirme eğilimindedir. Yönlendirici çizgiler, gözü belirli bir yöne çekmek için kullanılan yaygın bir tekniktir ve hareketsiz bir parça içinde hareket yaratır. Sanatçılar, çizgi boyutu, genişlik, yön ve uzunluklarla oynayarak parçalarına enerji ve aktivite katan dinamik kompozisyonlar meydana getirmişlerdir.

## **Şekiller - Hareket İlişkisi**

Daireler, eğriler ve ovaler gibi organik şekiller, sanat eserinde akışkanlık yaratmak için önemlidir ve ona bir hareket hissi verirler. Kareler, üçgenler ve dikdörtgenler gibi geometrik şekiller daha kararlı görünürler ancak diğer öğelerle birleştirilerek devinim meydana getirmek için kullanılabilirler.

## **Kompozisyon - Hareket ilişkisi**

Kompozisyon, sanat eserlerinde hareket yaratmaya çalışırken önemli bir unsurdur. Nesneler bir araya getirildiğinde alanı paylaşıyor gibi hissedilir, nesneler birbirinden uzak olduğunda ise birbirlerinden uzaklaşıyor gibi bir izlenim verir ve bu da sahneye dinamizm katar. Derinlik, kontrast ve ölçek gibi öğelerin farklı düzenlemeleri sanatçılar tarafından güçlü görsel ilgiye sahip ilginç kompozisyonlar oluşturmak için kullanılmaktadır.

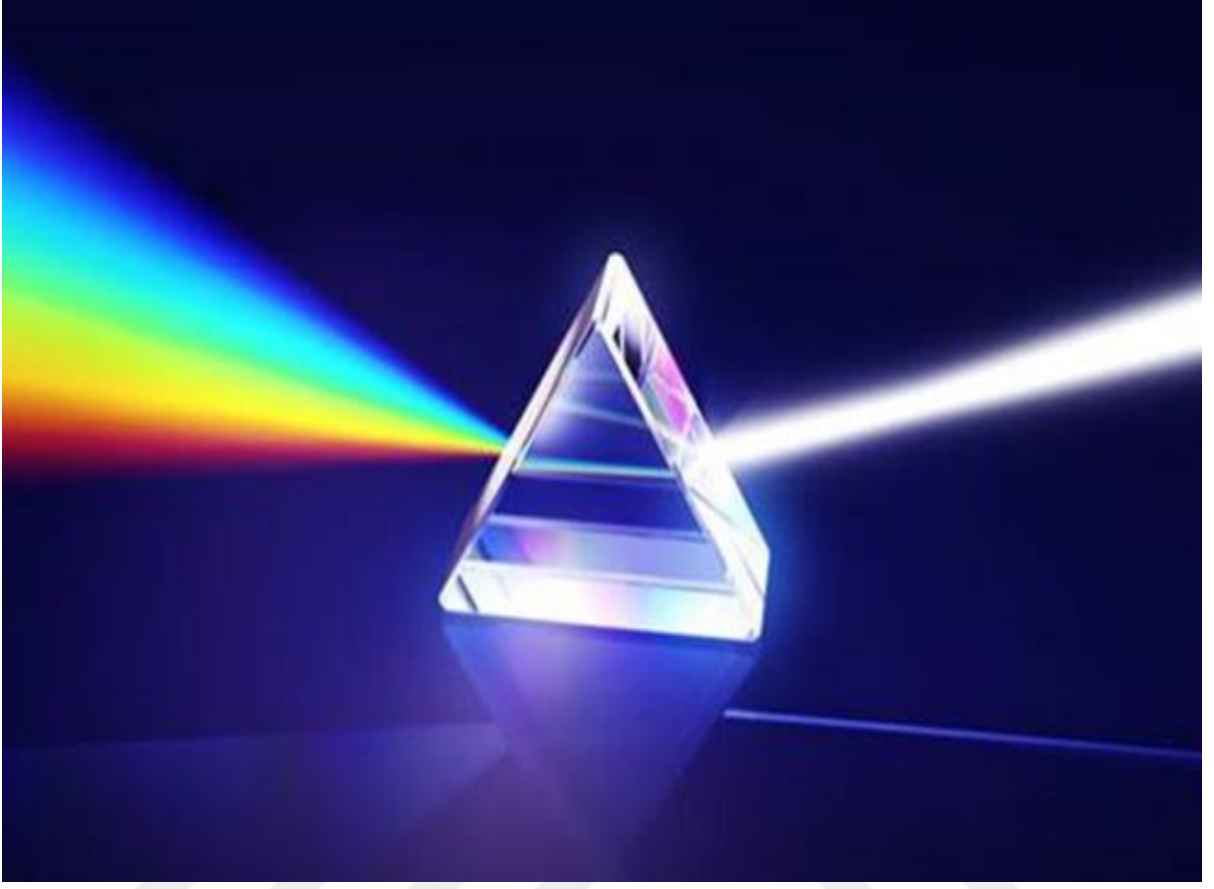
## **Renk**

Renk, doğal yâda yapay bir ışık kaynağının yeryüzündeki nesnelere çarparak, buradan da yansıyıp gözümüz aracılığı ile zihnimizde bıraktığı etki olarak tanımlayabiliriz. Renk, nesneye ait bir özellik değildir, rengin ortaya çıkması ışığa bağlıdır. Işık, hayatın temel unsurudur. Rengin kaynağı olan ışık, görmenin gerçekleşmesinin de ana sebebidir.

Mağara dönemi resimlerinde günümüze kadar renk, bir resmin yapılanmasına ve izleyicinin hem algısal hem de psikolojik olarak çok çeşitli tepkilerine büyük katkı sağlayan, sanatın temel görsel özelliğidir. “Renk, eserin ifadesini güçlü kılan önemli bir faktördür. Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinus gibi düşünürler rengin doğası üzerine farklı yaklaşımlar geliştirmiş, temel renklerin toprak, ateş, hava, su gibi yaşamsal öğelerle özdeşleştirmişlerdir. Rönesans'ta Leonardo Vinci de aynı görüşü savunarak, sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır” (Eczacıbaşı, 2008, s. 1308).

### Şekil 30

*Renk Prizması, 2022, Dijital Tasarım*



(Renk Prizması, 2022)

Renk anlayışının ve ifadesinin önemli ölçüde değişime uğradığı dönem olan ve Cezanne'nin öncüsü olduğu akım empresyonizmdir. Bu yeni renk anlayışı, gerçekten büyük bir keşfi ifade eder” (Tunalı, 2008, s. 54). Bir resimde renkler birbirinden uzaklaştığında biçim değişmeye başlar. Modern sanattaki biçim bozmanın belirleyici unsurlarından biri de renklerdeki ayrımsallaşmadır. Bunun farkına ilk izlenimciler varmıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında, biçimin ve rengin değişimi görülmektedir. Empresyonist resimde biçimin keskinliği kalkar, resim fülulaşan bir yapıya bürünür. Gördüklerini betimleyen sanatçılar, daha önce bildikleri yöntem ve metotları bıraktılar. “İzlenimciler yan yana konmuş renk etkileri ile ve hızlı fırça vuruşları ile tuvale aktarılırken samimi olarak konuyu meydana getiren unsuru olduğu gibi ele almışlardır. Bu olgunun ayrıntıları değil etki yaratan bütünün önemlidir” (Beksaç, 2000, s. 92).

Fizik bilim insanı Isaac Newton, 1704 tarihli Opticks adlı kitabında yedi renkten oluşan ilk renk çemberini geliştirdi: kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor. Ayrıca Newton tüm renkleri karıştırarak beyaz ışığı yeniden oluşturmuş, ardından tamamlayıcı ve zıt renkleri analizine dâhil etmiş ve ilk renk haritasını meydana getirmiştir.

Bir renk çemberi birincil, ikincil ve üçüncül renkleri içerir. Birincil renkler, doğal pigmentler aracılığıyla doğal olarak var olan renklerdir. Hiçbir renk karışımı ana (birincil) bir renk yaratamaz, ancak birincil renkler birlikte karıştırıldığında diğer tüm renkler yaratılır. Birincil renkler kırmızı, mavi ve sarıdır.

### Şekil 31

*Renk Çemberi, 2020, Dijital Tasarım*



(Renk Çemberi, 2020)

İkincil renkler iki birincil rengin bir araya getirilmesiyle oluşur. Mavi ve kırmızı moru, kırmızı ve sarı turuncuyu ve mavi ve sarı yeşili oluşturur. Üçüncül renkler bir ikincil renk ve bir birincil rengin bir araya getirilmesiyle oluşur. Bunlar kırmızı-mor, kırmızı-turuncu, mavi-yeşil, sarı-yeşil, mavi-mor ve sarı-turuncuyu içerir. Tamamlayıcı renkler ise kırmızı-yeşil, sarı-

mor, turuncu-mavidir. Renk çarkında birbirinin karşısında yer alır, bu nedenle keskin bir zıtlık oluştururlar.

Rengin üç özelliği; renk tonu, doygunluk ve değerdir.

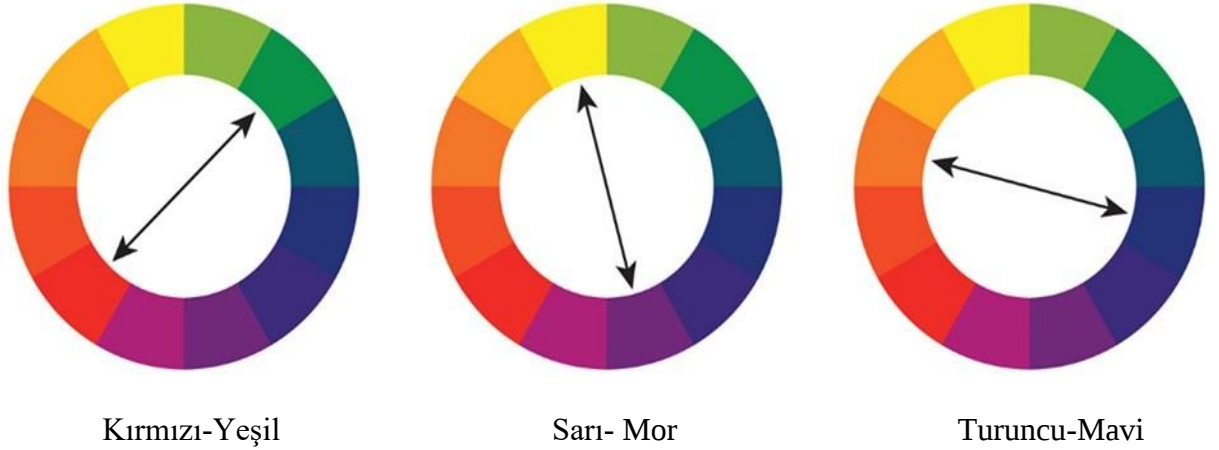
Ton: Sarı, yeşil, kırmızı, turuncu, mavi veya mor gibi bir renge verilen addır. Bir rengin belirli dalga boyunu ifade eder.

Doygunluk: renk yoğunluğu veya saflığıdır. Doymunluk seviyesi, bir rengin başka bir renk tonuyla karıştırılma derecesine göre belirlenir.

Çok doymun bir renk saf ve yoğundur. Resim yaparken, bu renkler doğrudan boya tüpünden gelir. Renkler farklı tonlarla birleştirildiğinde daha soluk ve daha az yoğun hale gelir. Bir rengin yoğunluğunu, onu griyle veya tamamlayıcılarıyla karıştırarak azaltabilir; örneğin kırmızıyı yeşille veya maviyi turuncuyla karıştırabilirsiniz.

### Şekil 32

*Tamamlayıcı(Komplomenter) Renkler, 2018, Dijital Tasarım*



(Komplomenter renkler, 2018)

Değer: Bir rengin açıklığı veya koyuluğudur. Beyaz veya siyahı bir renk tonuyla karıştırmak, bir rengin değerini kökten veya incelikli şekillerde değiştirebilir. Renk değerinde, bir renk tonu, bir rengin beyazla karıştırılmasıyla elde edilir; bir ton, bir rengin griyle karıştırılmasıyla elde edilir ve bir gölge, bir rengin siyahla karıştırılmasıyla elde edilir.

### Birlik ilkesi

Birlik (uyum olarak da adlandırılır) sanat eserine bir bütünlük veya tutarlılık hissi veren önemli bir tasarım ilkesidir. Bir resmin bütünlüğü veya tamamlanmışlığıdır. Sanatta birlik ve uyum, sanatçılar tarafından bir kompozisyonu bir araya getirmek ve kompozisyonun bir bütün sanat eseri olarak anlam kazanmasına yardımcı olmak için kullanılır.

### Şekil 33

Rene Magritte, *Golconda*, 1953. Tuval Üzerine Yağlıboya



(Rene Magritte, 1953)

Tasarım ilkeleri, sanatın öğelerini (çizgi, şekil, renk, form, alan, değer, doku) geniş bir yelpazede farklı etkiler oluşturmak için düzenlemenin yollarıdır. Sanatta birlik veya uyum yaratmak için sanatçılar, tutarlılık yaratmak üzere sanatın benzer bileşenlerini ve öğelerini düzenlerler. Birlik veya uyum, sanat eserinin biçimi ve anlamı birleştirilerek de oluşturulabilir.

Sanatta birlik ilkesini temelde üç alt başlıkta ele alabiliriz. Tekrar, uyumluluk ve egemenlik birlikte ele alınır, çünkü bir sanat eserinin başarılı olabilmesi için sonuç olarak hem birliği hem de çeşitliliği içermesi ve ikisi arasında bir denge olması gerekir.

**Tekrar**, aracılığı ile görsel öğenin yüzeyde artarda kullanılarak yinelenmesi durumudur. Bir nesnenin tekrarı ile meydana gelebileceği gibi, sadece şekil ve kesitlerin tekrarı ile de oluşturulabilir. Şekil 33 de olduğu üzere sanatçı yalnızca bir figürü mekândan bağımsız olarak her bakış açısından perspektife uygun bir şekilde aşağıdan yukarıya, önden arkaya ve büyükten küçüğe olacak şekilde tekrarıyla uyumlu ve dengeli kompozisyon oluşturmuştur. Magritte'in tekrar unsurunu kullandığı önemli sürrealist eserlerinden biridir.

**Uyumluluk**, ortak özellikler barındıran veya benzer özellikteki nesnelerin, biçimlerin birlikte kullanılmasıdır. Bu ortak doku, malzeme ya da renk barındıran objeler şeklinde de olabilir.

**Egemenlik**, Görsel alanda etkisi, alanı daha fazla olan veya öne çıkan nesne ya da biçimlerin var olması birlik ilisinin oluşmasını sağlar. Resmin odak noktasının etrafında toplanan bu öğeler bütünleşmeyi meydana getirir.

### **Değişiklik İlkesi**

Karşıtlık-zıtlık: Kontrast olmadan, bir sanat eserindeki hiçbir şey öne çıkmaz. Kontrast, zıt renklerin, zıt boyutların ve dokuların kullanılması ile meydana gelir. Sıradanlıktan ve simetriden kurtulmanın yollarından biri de birbirine zıt unsurların beraber kullanılmasıdır. Canlı renklerle ile mat renklerin, sıcak renklerle ile soğuk renklerin, uzun ve geniş, dikey ve yatayların, diyagonal ve paralel obje veya biçimlerin birlikte betimlenmesi kompozisyonu hareketlendirir.

Koram: Zıt iki öğenin birbirine basamaklı olarak geçmesidir. Ton geçişi veya renklerin birbirine doğru basamaklı geçişinin yapılması olgusu korama örnek verilebilir.

### **Üslup**

Sanat üslupları sanat eserinin nasıl görüldüğünü tanımlar. Üslup temel olarak sanatçının konusunu tasvir etme biçimi ve sanatçının vizyonunu ifade etme biçimidir. “Üslûp; sanatçının kişiliği, yaşamı kavrayışı, içinde yaşadığı toplumun kültürü ve kendi edindiği birikimlerin bütününden oluşur. Üslûp, kişinin kendisi olabilmeyi başardığı ölçüde gerçekleşir” (Etike, 2006, s. 96).

Üslup, sanatçının form, renk ve kompozisyonu kullanma biçimi gibi sanat eserini tanımlayan özellikler tarafından belirlenir. Bir sanat eserinin stilini belirlemede bir diğer önemli faktör, sanatçının kullandığı yöntem veya tekniği hesaba katarak sanatçının ortamı ele alma biçimini incelemektir. Sanat stillerinin bir diğer yönü de sanat eserinin arkasındaki felsefe veya itici güçtür. Tüm bu üslupsal unsurlar, sanatçıların sanat eserlerini oluştururken yaptıkları seçimlerle tanımlanır. Ortak bazı özelliklere sahip sanat eserlerinin aynı stile sahip olduğu düşünülür. Bazen bu, aynı hareketin parçası oldukları anlamına gelir, ancak her zaman değil. Sanatta "hareketler" kavramı genellikle tarihte belirli bir zamana (ve bazen yere) bağlıdır. Örneğin, bugün hala Empresyonizmi XIX. yüzyılda ilk tanımlayan kavramları benimseyen Empresyonist bir tarzda resim yapan ressamlar var “Sanatta bir sanat döneminin ya da

sanatçının ona özgü özellikleri bütünüdür. Örneğin; gotik üslûp, romantik üslûp ya da Dürer üslûbu, Lautrec üslûbu gibi” (Etike, 2006, s. 96).

Tüm bunların içinde, her sanatçının kendi kişisel sanat üslubu vardır ve bu üslup yada tarz, sanatçının yaşamı boyunca gelişir. Yeni başlayan sanatçılar genellikle hayran oldukları sanatçıların stillerini taklit ederler (kopyalarlar). Bu, ilk başta kişinin ayaklarını ıslatması için faydalı olabilir ve farklı sanat türlerinin nasıl yaratılacağına dair bir anlayış geliştirmeye yardımcı olur. Ancak, yeni başlayan sanatçıların kendi stillerini geliştirmeye odaklanmaları ve kendi benzersiz ifade yollarını bulmaları için çok önemlidir. Bir sanatçının kişisel üslubu, sanatçının deneyimi yoluyla özgüven kazanmasıdır. Bilhassa bilgi veri tabanının genişlemesi ve kullandığı malzemelerdeki ustalığı üslubunun gelişmesini sağlamaktadır. “Üslûbun oluşması sanatta son aşamadır. Öğrencilik döneminde yapılan çalışmalar da kişiden kişiye farklılıklar gösterebilir; ancak tutarlı ve sağlam bir üslup geliştirmek için önemli birikimlere gereksinim vardır” (Etike, 2006, s. 96).

## **Espas**

Kelime olarak Latince “Spatium”, İngilizcede “Space”, Almancada “Raum”, İtalyancada “Spazio” ve Arapçada “Mekân” anlamında kullanılan Espas; Etrafında dolaşılabilir, içine girilebilir, maddeyi sarmalayan boşluktur. Belli bir şekli olmayan, yüzey alanında, önünde, arkasında, boşlukta da olabilir. Espas somut değil, soyut bir unsurdur. Sözlükte anlam karşılıkları şu şekilde ifade edilmiştir:

- 1-Espas, feza, mekân, mesafe, boyut, soyut boyut (Boud-u Mücerred = soyut boyut)
- 2-Ara, aralık, fasıla, uzaklık, genişlik, bir noktadan diğer noktaya ara.
- 3-Bir kitlenin büyümesi, genişlemesi ve uzunluğunun yayılması, uzaklaştırma.
- 4-Yer, meydan, saha, alan, işlem alanı
- 5-Zaman, süre, dönem boşluğu (Sünnetçioğlu, 2000, s. 9).

Espas; iki ve üç boyutlu eserlerde figür, motif, cisim ve her türlü öğeler arasındaki uzaklık ve boşluk; ayrıca boşluktaki nesnelerin, formların ve biçimlerin birbirlerine göre ön arka ilişkisi şeklinde tanımlamıştır (Beyoğlu, 2007, s. 6) Gerçek alan üç boyutludur. Bir sanat eserindeki alan, derinlik veya üç boyut hissini ifade eder. Ayrıca sanatçının resim düzlemi içindeki alanı kullanımına da atıfta bulunabilir. Bir sanat eserindeki birincil nesnelerin etrafındaki alan negatif alan olarak bilinirken, birincil nesnelerin kapladığı alan pozitif alan olarak bilinir. Pozitif ve negatif alan arasındaki ilişki bir sanat eserinin etkisini büyük ölçüde etkileyebilir.

Espas, kategorik olarak sınırlı yapay espas ve sınırsız espas olarak ikiye ayrılır. Sınırlı espas, sanatçının belirlediği sınır çerçevesinde var olur. Sınırlarını ressamın belirlediği bir resmin boyutu buna örnek olarak verilebilir. Sınırsız espas da bütün sınırlı mekânları içeren sınırsız çevreyi ifade eder. Matematik alanında karşılaşılan espas ise sınırsız mekân düzlem geometrisine karşı Yunanlılardan beri bilinen, üç boyutu konu edinen ve klasik geometri diye adlandırılan espas geometrisidir. Ayrıca müzikte de portede komşu her çizgi arasındaki boşluk espas olarak adlandırılır (Kavukçu, 1994, s. 12-13).

Espas mekânının ana unsurudur. Espas, figür, nesne ve mekânın konumsal ilişkileri sonucunda ortaya çıkan boşluğun adıdır. Mekânsa bu unsurları kapsayan alanın genel adıdır. Bu boşluk ve doluluk unsurları görsel algılamının zıt iki boyutunu temsil etmektedir.

Sanat kompozisyonlarında yer alan üç tür espas vardır: pozitif espas (özne veya özneler tarafından işgal edilen çalışma alanı), negatif espas (özne veya öznelerin etrafındaki alan) ve üç boyutlu espas (bir sanatçının iki boyutlu bir alanı üç boyutlu bir alana dönüştürmesine olanak tanıyan bir dizi teknik). Birlikte çalıştıklarında, pozitif ve negatif espas izleyicisinin gözünü ilgi çekici noktalara çekebilir. Üç boyutlu espas, resmin daha gerçekçi görünmesini sağlayan optik bir illüzyondur.

## **Kompozisyon Türleri**

### **Kapalı Kompozisyon**

Kapalı kompozisyon, görsel öğelerin tanımlanmış, sınırlandırılmış bir alanda tutulduğu ve düzenlendiği bir sanat eserini ifade eder. Kompozisyon, çerçevenin veya tuvalin kenarlarının içerik için net sınırlar görevi görmesiyle bir bütünlük ve denge duygusuna sahiptir. Öğeler genellikle simetrik veya uyumlu bir şekilde düzenlenir ve bir istikrar ve sınırlama duygusu yaratır. Raffaello'nun bu resminin kurgusal yapısı incelendiğinde “konunun ana unsurunun resmin orijinine ya da ona yakın bir biçimde konumlandırılmaktadır. Konu bu merkez çevresinde gelişir, tablonun dışına taşmaz (Etike, 2006, s. 85).

**Şekil 34**

*Raffaello Sanzio, Anside Madonna, 1505-1507, Ahşapl Üzerine Yağlıboya*



(Raffaello, 1505-1507)

## Açık Kompozisyon

Buna karşılık, açık kompozisyon net, tanımlanmış sınırlardan yoksundur. Görsel öğeler çerçevenin sınırlarının ötesine uzanır, bir süreklilik duygusu yaratır ve sanat eserinin görünür alanın dışında devam ettiğini ima eder. Bu, kompozisyona daha dinamik, aktif ve açık uçlu bir his verebilir. Öğeler asimetrik olabilir veya çerçevenin ötesinde hareket veya genişlemeyi, devamlılığı hissi oluşturacak şekilde düzenlenebilir.

### Şekil 35

*Giovanni Francesco Barbieri, Zina Yapan Kadın, 1621. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Barbieri, 1621)

## Kompozisyonda Nesne ve Mekân

Resim sanatında kompozisyon oluşturulurken nesnenin betimlenmesi için mekâna yani onu saracak boşluğa ihtiyacı vardır. Bu mekânı oluşturmakta sanatçının görevidir. İnsanın dış mekânı ile girdiği etkileşim sonucu belleğinde yarattığı mekânının bir parçası olan sanat nesnesi ise, her ne kadar nesneler gibi nesne olarak gözüke de, sanatçının dış mekânından alıp kendi mekânına taşıdığı, yeni biçimler ve anlamlar kazandırdığı, onu öznelletirdiği, kimi zaman nesnelleştirdiği bir araç olarak diğer nesnelerden farklıdır.

Sanat eseri, var-olanın varlığını kendince açar. Bu açılma, yani dışa çıkma yani var-olanın hakikati eserde gerçekleşir. Var-olanın hakikati kendini sanat eserine koyar. Sanat kendini hakikate koyar (...)“Koyma” durdurmak anlamındadır... (Heidegger, 2014, s. 32-105).

Nesnelerin, sanatçının kendi oluşturduğu boşluğa(mekân) konumlandırıldığında derinlik etkisi de meydana gelmiş olur. İnsanın yaşadığı üç boyutlu mekândan ötürü optik algılamasında derinliğe karşı duyarlılığı ön plandadır. Sanatçının bu duyarlılığı onu yüzey üzerinde de derinlik algısını hissettirmek için sanatın görsel unsurlarını en ince ayrıntısına kadar kullanmaya iter.

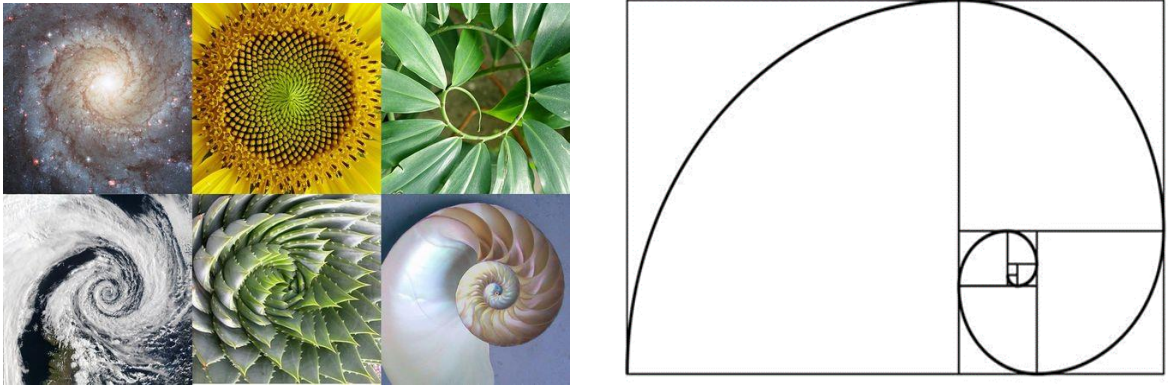
Modern desen ve resimde mekân zorunluluğu yoktur. Yalnızca nesnenin ya da insan figürünün veya eşyaların formları mekândan bağımsız olarak yüzeye aktarılabilirler. Bu aktarımlarda derinlik etkisini bütünleyen bir mekân da yoktur. Mekandan bağımsız nesnenin üç boyutluluğu ve etrafındaki boşlukla kontrast etkisi oluşturan tercih edilen bir üsluptur.

### Kompozisyonda Altın Oran

Altın Oran, bir doğru parçasının farklı uzunluklarda iki parçaya bölünmesiyle oluşan tam parçanın uzun parçaya oranının, uzun parçanın kısa parçaya oranına eşit olması durumunu ifade etmek için kullanılan bir matematik prensibidir. İlâhi Oran veya Altın Oran olarak da adlandırılan bu oran, matematiksel olarak  $(1 + \sqrt{5})/2$ 'yi ifade etmek için kullanılır ve sıklıkla Yunan harfi  $\phi$  veya  $\tau$  ile ve sözlü olarak 'phi' olarak gösterilir.

### Şekil 36

*Altın Sprial-Dikdörtgen Ve Doğadan Örneklemeleri, 2024, Dijital Tasarım*



(Altın sprial, 2024)

Sayısal olarak, irrasyonel sayı yaklaşık olarak 1,618'e eşittir. İlâhi Oran olarak adlandırılan bu sayı tarih boyunca matematikte, doğada, mimaride ve sanatta karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki şemada bulunan Altın spiral, altın dikdörtgenin içinden bir çizgi geçtiğinde oluşan şeydir. Altın Oran teknik olarak doğada ve matematikte her zaman var

olmuştur. Ancak ne zaman ve kim tarafından keşfedildiği bilinmemektedir. Altın oran, sanatçılar tarafından resimlerinde konularını estetik açıdan hoş alanlara yerleştirmek ve ağırlığı dağıtmak için kullanılmıştır. Georges Seurat da bu resimde altın oranı kullandığını görmekteyiz.

### Şekil 37

*Georges Seurat, Courbevoie Köprüsü, 1884, Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Seurat, 1884)

İskelenin, yelken direğinin ve ufkun konumlandırılması bunu açıkça ortaya koymaktadır. Noktacılık tekniğini kullanan Seurat, (1859-1891) tablolarının boyutlarının seçiminde ve bu oran sistemini öncelemesiyle Altın Oran'ı kullanan sanatçılar arasında ön plana çıkar. Seurat'a göre kurallara uygun ve kuramlardan faydalanarak doğru kompozisyonlarla resim yapılmalıydı. Seurat, Chevreul ve N.O. Rood adlı fizikçilerin yazdıklarını inceleyen sanatçı "Altın sayı" hakkındaki araştırma ve yazıları gözden geçirdi. Bunlardan maksadı eserlerinde kesin bir dengenin ve uyumun oluşmasını sağlayacak yöntemi bulmaktı (Kalaycı, 1994, s.73).

### **Kompozisyonda Bilinç, Bilinçdışı ve Otomotizm**

Bilinç, en genel anlamıyla bilgisel ve algısal yetilerimizdir. Başka bir deyişle deneyimlediğimiz her şeydir. Deneyimlemekse kafanıza takılan melodi, çikolatalı muzun tatlılığı, diş ağrısının zonklayan acısı, çocuğunuza duyduğunuz şiddetli sevgi ve sonunda tüm hislerin sona ereceği acı bilgisidir. Bu bilginin varolması için bir belleğe ihtiyaç vardır. Etimolojik olarak "Bilinç" sözcüğü, "bilmek" fiilinden evirilen "bil" fiilinden türetilmiştir.

“Göz, yalnızca zihnin kavramaya hazır olduğu şeyi görür”.

Henri Bergson

Bilincin veya deneyimin zaman ve tarih boyunca geliştiği ve gelişmeye devam edebileceği fikri birçok filozof ve psikologlar tarafından farklı şekillerde araştırılmıştır, ancak bu hiçbir yerde sanat tarihi kadar net bir şekilde görülmemiştir. İşte mağara duvarlarına yapılan resimler bilincin yâda diğer bir ifadeyle insanın doğadan, yaşamdan deneyimlediklerinin dışsallaşması olarak karşımıza çıkar.

İnsanın kendi varlığının farkında olduğu günden bugüne sanat varlığını sürdürmektedir. Bu farkındalık gerek bilinçle veya bilinçdışı çerçevesinde ya da bilinçli bir şekilde bilincin dışına çıkma eylemiyle kendini göstermektedir.

Bilinçli sanat yapmak, herhangi bir şeyi uydurmak yerine, akılda bir hedefle sanat yapmak anlamına gelir. Bilinçle üreten sanatçılar, sanatlarıyla hangi mesajı iletmek istediklerini önceden bilirler. Sonrasında ise sanatlarını bu mesajı iletecek şekilde stratejik olarak planlarlar. Bu, bir fikre sahip olmayı, parçayı önceden planlamayı ve sanat eserinin her bir parçasının bir amacı olduğundan emin olmayı gerektirmektedir. Kompozisyonu oluşturan her bir unsurun diyalektiği, matematiği modernizmin doğuşundan önceki sürece kadar bilinci ön planda tutan sanatçı için vazgeçilmez bir unsurdur.

Resmin katı kurallarının Romantizmle terkedilmeye başlanmasıyla aklın, mantığın yerini sezgilerin, hayallerin, duyguların ve bilinçdışının almasıyla bu anlayış değişmiştir. Kompozisyonlardaki matematiksel kurgu yerine sezgiselliğin ön plana çıktığı bir döneme girilmiştir. “Romantizm, daha öncesinden ve sonrasında da bilimsel çoğunluğun tersine bir yönelimdeydi. Bu dönemin sanatçıların tercihi bilimsel düşüncenin tam aksi yöndeydi. Gerçekliğin yerine değişim ve hayali, analitik düşüncenin yerine görüyü, analizin yerini de ahenk ve birliği, akılcılığın yerine sezgiyi, bilincin yerinde bilinçdışını tercih etmişlerdi (Draaisma, 2007, s. 107). Romantizmin öncüsü olduğu bu sezgisel anlayışın temsilcileri Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm ve Soyut Ekspresyonizm gibi dönemlerde bilinçdışını ön plana çıkarmışlardır.

“Tzara'nın 1922 tarihli 'Dada Üzerine Ders'inde belirttiği gibi: 'Bilimin yararları konusunda saflığımızı ölçüsüzce zorlayan akıllı hareketlerden bıktık. Şimdi istediğimiz şey kendiliğindenliktir. Başka her şeyden daha iyi ya da daha güzel olduğu için değil. Ama spekülatif fikirlerin müdahalesi olmadan, kendimizden özgürce çıkan her şey bizi temsil ettiği için’(Caws, 2004, s. 17) .

Freud’ un gerçeklik ve bilincin anlaşılması üzerine olan yaklaşımlarından etkilenen Sürrealistler gerçekliği bilimde, mantıkta ya da reel Dünya’ da değil bireyin kendi iç

dünyasında, sezgilerinde ve bilinçdışında aramaya başladılar. Bilincin daha doğru anlaşılmasının ancak bilinçdışıyla olabileceğini iddia ettiler (Penrose, 1985, s. 33).

Bilinç dışı; duyguların, hazların ve düşüncenin bir materyal olarak kaydedilmesini sağlayan bir seri zihinsel işleyiş ve sistemler bütünü olarak kabul edilmektedir (Tütüncüoğlu, 2015, s: 51). “Bilinç dışı bilinci daha geniş bağlamda kapsayan, zaman ve mekân sınırlaması yapılamayacak kadar geniş sınırlara sahip ve bilincin hareket alanını özgürleştiren, biçimlendirilmesini olanaklı hale getiren bir yapı olarak ifade edilir” (Aslan, 2016, s. 5). “Bilinçli tavırlarımızın altında yatan fakat farkında olmadan yaptığımız davranışlarımızı yönlendiren etkidir. İki kısımda incelenen bu süreçte bilinçdışı, bilinç sürecinin kapsamı dışındaki, bilinç öncesi bütün süreçleri içinde barındırır. Bilinçdışı bilince uzak olan sansürlenmiş bir sistemin bilgisine sahiptir. Bu bilginin içeriğinde ahlaki olan, olmayan insanın baskıladığı her türlü istek, arzu, düşünceden oluşan dürtüleri barındırmaktadır. Birey bunların farkında olmadığı gibi bu bilgiye ancak psikanalistik tedavi esnasında bireyin direniminin kırılmasıyla olanaklıdır” (Gençtan, 2017, s. 28).

Schelling için bilinçdışı, bilinçli düşüncede üretken bir rol oynarken, daha yüksek zekâ biçimleri olarak algılanan şey aracılığıyla, aynı zamanda bilinçli düşünceye karşıt olarak, bilinçli düşünce için erişilemez bir şey olarak ve bilinçli düşünceyi engelleyen veya müdahale eden bir şey olarak görülen belirsiz bir alandır (Hendrix, 2015, s.184).

Bilinçdışı XVIII. yüzyılda oyunla özdeşleştirilmiştir. Friedrich Schiller sanat eserinin oyunla bağlantısını “oyun kuramı” adı altında tanımlamıştır. İyi bir Kantçı olan Schiller de, Kantın sanat-oyun kuramı üzerinden benzerlikler kurmuştur. “Hangi çeşit olursa olsun sanat bir oyundur. Bu oyun gibi oluş ve ereği kendin delik, ikisi birlikte Kant'ın sanat kuramının ana unsurudur; sanatın olmazsa olmazıdır.”(Soykan, 1991, s. 39). Schiller sanat kuramını bu bağlamda oluşturmuştur.

Sanatta otomatizm, yaratıcılık sürecinin bir parçası olarak bilinçaltından malzemeye erişerek, herhangi bir planlama olmadan sanat yaratmanın adı diyebiliriz. Antik Yunan'da “öz” anlamında kullanılan “Autos” kelimesi “kendisi, kendine özgü” anlamlarında kullanmıştır. Bu sebeple Auto kelimesi kişinin iç eylem ve duygularının, “kedileşmiş düşünce” ya da “kendiliğinden düşünce” olarak yorumlandığını görmekteyiz. Ayrıca otomatizm terimi, fizyolojide kullanılan bir terim olmakla beraber, bilincin kontrolü altında olmayan, kalp atışı, nefes alma veya uyurgezerlik gibi durumların tanımlanmasında da kullanılmaktadır. Psikanalist Sigmund Freud, hastalarının bilinçaltı haritasını çıkarmak için serbest çağrışım, otomatik çizim veya yazmayı kullanmıştır.

Otomatizm bilinçaltında hali hazırda bulunan biçim ve görüntülerin görünür hale gelmesine olanak tanımaktadır. Bilinçli zihnin kontrolü dışında yapılan çizimler, bilincin düzeltilmesi için aktif edilen gizil dürtülerdir.

“Dadacı sanatçıların 1910’lu yıllarda geliştirdikleri bir davranış biçimi olan otomatizm, hiçbir estetik ön görü olmadan ve hiçbir kurala bağlı olmadan bireyin bilincini bilinçli olarak devre dışı bırakarak yaptığı sanatsal eylemlerin otomatik olarak gerçekleşmesidir. Dadacılardan sonra 1920-1930 yıllarında Sürrealistlerin de kullandığı sanatsal bir üretim davranışıdır” (Eroğlu, 1997, s. 200).

Freud'un düşünceleri, 1924'te Sürrealist hareketi başlatan ve Manifestosu'nu yazan Fransız şair André Breton'u güçlü bir şekilde etkiledi. Manifestoda Breton, gerçeküstücülüğü şöyle ifade etti : “Saf ruhsal otomatizm... Aklın tüm denetiminden uzak, her türlü ahlaki ve estetik kaygının dışında düşüncenin dikte edilmesi”.

“Oxford Sanat Sözlüğünde Otomatizm, resim veya çizim yapıldığında yâda yazı yazmada kullanılan bir yöntemdir. Sanatçı, bilinçdışının gizli bilinci kontrolü altına almasına müsaade eder ve bilinçaltında gizli kalmış el hareketlerinin kontrolünü sağlar” (Chilvers, 2004, s. 41-42). Breton ve diğerleri, mümkün olduğunca hızlı yazmayı amaçlayan, eli bilinçli olarak yönlendirmeye gerek duymayan otomatik yazılarıyla otomatizmin ilk örneklerini ortaya koymuşlardır.

Dergilerden, ürün kataloglarından, kitap illüstrasyonlarından ve diğer kaynaklardan kesilen görüntüleri bir araya getiren sürrealist kolaj, Max Ernst tarafından icat edildi ve görsel sanatta ilk otomatizmin biçimiydi. Ernst ayrıca çalışmalarında rastgele dokular oluşturmak için frottage (sürtme) ve grattage (kazıma) tekniklerini kullandı. Joan Miro, Andre Masson ve Ernst gibi sanatçılar tarafından çeşitli otomatik çizim ve resim biçimleri geliştirildi. Daha sonraki otomatizm, Jackson Pollock ve diğerlerinin soyut dışavurumculuğunda bir rol oynamış ve Avrupa'daki art informel ve arte nuclear hareketlerinin önemli bir unsuru olmuştur.

## **Resim Sanatında Kompozisyon**

### **İlkel Sanat Anlayışında Kompozisyon**

Resim sanatının yıllarca süren problemlerinin başında “kompozisyon” unsuru önemli bir yer alır. İnsanlığın geçmişten günümüze gelişiminin anlaşılmasını sağlayan resim sanatında kompozisyonun ilk örneklerini mağara duvarlarına yapılan resimlerde görmeye başlıyoruz. 10 bin yıl ile 50 bin yıl öncesinde üst paleolitik (buzul çağında) dönemin insanları için hayatta kalmak, sanat yapmaktan daha önemliydi. Fakat insanın kendini ifade etme ihtiyacı içgüdüsel olarak onu kökboyları kullanarak çizmeye, sert cisimleri kullanarak kazımaya, yontmaya hatta

kabartma biçimler yapmaya itmiştir. Bu dönem resimlerini sırasıyla üç dönemde ele alabiliriz. Bunlar Buzul çağı, Ortataş ve Yeni taş çağlarıdır.

Buzul çağı resimlerinin en önemlilerinden olan “Boğalar Salonu” olarak bilinen alan resimleri karmaşık ve hatırı sayılır büyüklüktedir. Kompozisyon olarak Lascaux mağarasında bulunan bu resimlerde denge, birlik veya bütünlük yoktur. Figüratif biçimlerin yerleştirilmesi düzensizdir. Biçimin belirleyici olduğu kaya resimlerinde kontur yöntemiyle kusursuz denilebilecek nitelikte hayvan betimlemelerinin doğadan alıntılandığını görmekteyiz. Özellikle siyah ve kırmızı rengin kullanıldığı çizimlerde at, boğa, bizon, geyik, dağkeçisi, mamut ve öküz figürleri ince detaylarına kadar betimlenmiştir. Bunlara, bitkileri veya sanatçıların ellerini fırça olarak kullanarak mağara duvarlarına uygulanan aşı boyası ve kömür gibi doğal pigmentler de dâhildir.

İnsanların o dönemlerde göçebe olduğunu hesaba katarsak ve bu yansımaları aktaracak görsel belleğin oluşum süreci ve zihin el koordinasyonunun ustalığı dikkatleri celbetmektedir. Özellikle de pürüzlü kaya yüzeyi üzerine yapılan betimlemelerdeki boyama ve çizgisel dinamiğin inceliği büyüleyicidir. Önce kenarları çizilen mağara resimlerinde sonrasında iç kısımların boyandığını görüyoruz.

Figürler genellikle profilden gösterilmiştir. “Monogram renklerin hâkim olduğu bu resmin kompozisyon bağlamında dikkat çekici bir özelliğide mekândan bağımsız olarak tüm hayvanların hareket ediyormuş ve birbirlerine doğru hücum ediyor olmasıdır. Bu da alanın enigmatik yapısına katkıda bulunur ve belirli bir konuyu temsil edip edemeyeceği veya avlanmak için bölgedeki tüm hayvanları göstermek için bir öğretim aracı olarak kullanılıp kullanılamayacağı sorularını akla getirir. Bu titizlikle hazırlanmış ve çok görünür resimler, ritüellerin kutlanmasında, inançların ve dünya algılarının sürdürülmesinde ve görünmez güçlerin yardımını almada toplumsal bir rol oynamış olabilir ” (Clottes, 2016, s. 34).

### Şekil 38

*Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu, (MÖ 17.000-15.000), Kaya Üzerine Pigment*



(Lascaux, MÖ 17000-15000)

Fransa'daki ünlü Lascaux Mağarasında bulunan 17.000 yıllık duvar resimlerini gören İspanyol ressam Pablo Picasso bu resimler karşısındaki beğenisini “Yeni hiçbir şey öğrenmemişiz” (Özbaşaran Dede, 2016) biçiminde ifade ederken, belki de bu resimlerde öne çıkan figür ögesine olan beğenisini ortaya koymuştu. Tepecik (2002)’e göre, insanların yazılı belgeler bırakmadan mağaraların duvarlarına çizilen resimlerle görsel eserler bırakmalarının olası en önemli nedenlerinden biri; kendilerini ifade etme ihtiyacı olduğu söylenebilir (Uysal, 2011, s. 34).

“Ortataş Çağı resimlerinde hayvan figürlerinin arka ayakları betimlenmemiştir. Resimler yüzeysel, hacimsiz ve perspektif unsuru içermemektedir. Zaman içinde bu yüzeysel ifade yarı şematik bir form almıştır. Avcılığın betimlendiği resimlerde zamanla gerçeklikten hayale uzanan betimlemeler görülür. İskandinavların duvar resimlerinde avcılıktan hayvanları evcilleştirmeye doğru bir eğilimin olduğu görülmektedir. Plastik ifade dilinin zayıfladığı, stilize edilmiş insan figürlerinin ortaya çıktığı Doğu-İspanya sanatı buzul çağının anlayışından çok uzaktır. Resimlerdeki bu yüzeye çekme XX. Yüzyıl başında Empresyonizm, Fovizm ve Ekspresyonizm ile yeniden ortaya çıkmıştır. İnsan figürünün ön plana çıktığı Ortataş çağı resminde bazı figürlerde rakursi gösterilmiştir ve bu çalışmalar hayret uyandırmaktadır.

Yeni taş çağı resimlerinde ise sade, yalın ve şematik bir üslup izlenmiştir. Süslemenin ve mimarinin geliştiği bir dönem olan yeni taş çağı resimlerinde mimarideki gelişime paralel olarak insan figürlerinde konstrüktivizm ve soyut anlatım üslubu dikkati çeker. Tasvirden öte formun kusursuzluğu ön plandadır. Süslemeye daha yakın olan figüratif betimleme, mekân oluşturulurken yan öğedir. Ezberlenmiş biçimler gerçekçilikten uzak, dikkat çekmeye odaklıdır. Kompozisyon bütünlüğü için doğadan uzak biçimlere yönelen bu resimlerde yüzeyin

düzenlemesi asıl amaçtır. Yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte bu biçim anlayışı daha soyutlamacı bir hal almıştır”(Turani, 1997, s. 31-32).

Şekil 35’de “Eller Mağarası” olarak adlandırılan yerde, el izleri koleksiyonu kırmızı, siyah ve beyaz pigmentlerle uçurum duvarına şablonlanmıştır. Tüm baskılar negatif veya şablondur; el kaya yüzeyine yerleştirilerek ve kemikten yapılmış bir tüp aracılığıyla üzerine boya üflenerek oluşturulduğu düşünülmektedir. Sanat eserinin en çarpıcı yönlerinden biri, form ve arka plan renklerinin değişme şeklidir, böylece bir bölümdeki elin rengi, diğerinde elin arkasında temel renk olarak yeniden belirir.

İnsanların mağara duvarlarına bu betimlemeleri yapmaları, onların bilişsel ve biyolojik olarak ne ölçüde geliştiğine ilişkin bilimsel tartışmalara cevap niteliğindedir. Bu dönem insanların eserlerindeki yansıtmacı anlayış ve yükledikleri estetik düşüncenin dışavurumsal ilk temsillerini görmekteyiz. Bütün bunların sanatla çok ilgisi olmadığı söylenebilir. Bu temsiller düşünme yeteneğinin ve haz alma duyularının ortaya çıkmasına öncülük etmiş olmaları sebebiyle önemlidir. “Çoğunlukla inanışların etkisini artırmaya yönelik her biçimin, her rengin anlamının bilindiği bir topluluğa özel yapılmışlardır”(Gombrich,1995, s. 45).

Optik olarak algılanan figür veya nesnelerin soyutlama yâda stilize ederek görünür hale getirilmesi ya da hacimlendirmesi erken insanlık tarihi boyunca düşünsel evrimle ilgili teorilerin ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır.

### Şekil 39

*Cueva De Las Manos, Perito Moreno (Büyülü Eller), Arjantin, (MÖ 11.000-7.500), Kaya Üzerine Pigment*



(Perito Moreno, MÖ 11.000-7.500)

“Tarih öncesi insan sırasıyla ele alırsak ilk önce avcı, sonrasında toplayıcı, göçebe dönemde çoban, yerleşik hayata geçtikten sonrada tarımla meşgul olmuştur. Süreç sonunda tecrübe ve bilgi birikimini kullanarak hesaplamayı, ölçmeyi, saymayı keşfetmiştir. Kelimeler resimlerden daha önemli olmaya başlamış ve insanlar gündelik kullanım eşyalarına, aletlerine, kıyafetlerinin üstüne çeşitli simge ve imgelerden oluşan soyut çizgi ve biçimler işlemişlerdi. Sözcüklerin, düşüncenin taşıyıcısı olduğu bu dönemde, insanlar düşüncelerini çizgisel bazı semboller kullanarak yalın ve soyut biçimde ortaya koymaya başlamıştır. Yaşadığımız çağda bile Kutuplarda, Afrika’da yâda Avustralya’da yerli kabileler av kültürünü devam ettirmekteler. Kuzey Amerika'daki Kızılderililer de ilkel yaşamlarını avcı olarak sürdürüyorlar. Üslupsal farklılıklar olmasına rağmen bu toplulukların sanatlarında Paleolitik dönem insanları gibi özellikle avladıkları hayvanların resimlerini ya da heykellerini betimlemede başarılı olduklarını görmekteyiz”(Tansuğ, 1995, s. 24).

Güney Afrika’da Drakensberg Range’da bulunan San (Bushman) kaya resimleri primitif sanatın en ilginç örneklerini içermektedir. İnsan ve hayvan figürlerindeki üslupsal çeşitlilik dikkat çekmektedir. Bushman kaya sanatı, Güney Afrika'nın en büyük kültürel hazinelerinden biridir. Drakensberg Dağları'nda Royal Natal ile Bushman's Neck arasında 600 farklı mağara ve çıkıntı alanında yaklaşık 40.000 bireysel Bushman kaya resmi kaydedilmiştir. Konular hayvanlardan insanlara, (eland) dev antiloplardan öküz arabalarına ve oklu adamlara kadar çeşitlilik göstermektedir. Bu resimlerde insan olmayan varlıkları, avcıları ve yarı insan yarı hayvan melezlerini tasvir eder. “Çok renkli ve lekesele bir üsluba sahip olmaları dolayısı ile kendi çağdaşlarından ayrılan bu kaya resimlerinin büyü amaçlı yapıldığını biliyoruz. Kafasında hayvan maskı taktığı düşünülen yarı insan yarı hayvan figürlerin şifa dansına katılan şifacılar olduğuna inanılmaktadır” (Gall, 2003, s. 28-31).

#### Şekil 40

San( Bushman) Kaya Resimleri, MÖ 40.000, Kaya Üzerine Pigment



(San kaya resimleri, MÖ 40.000)

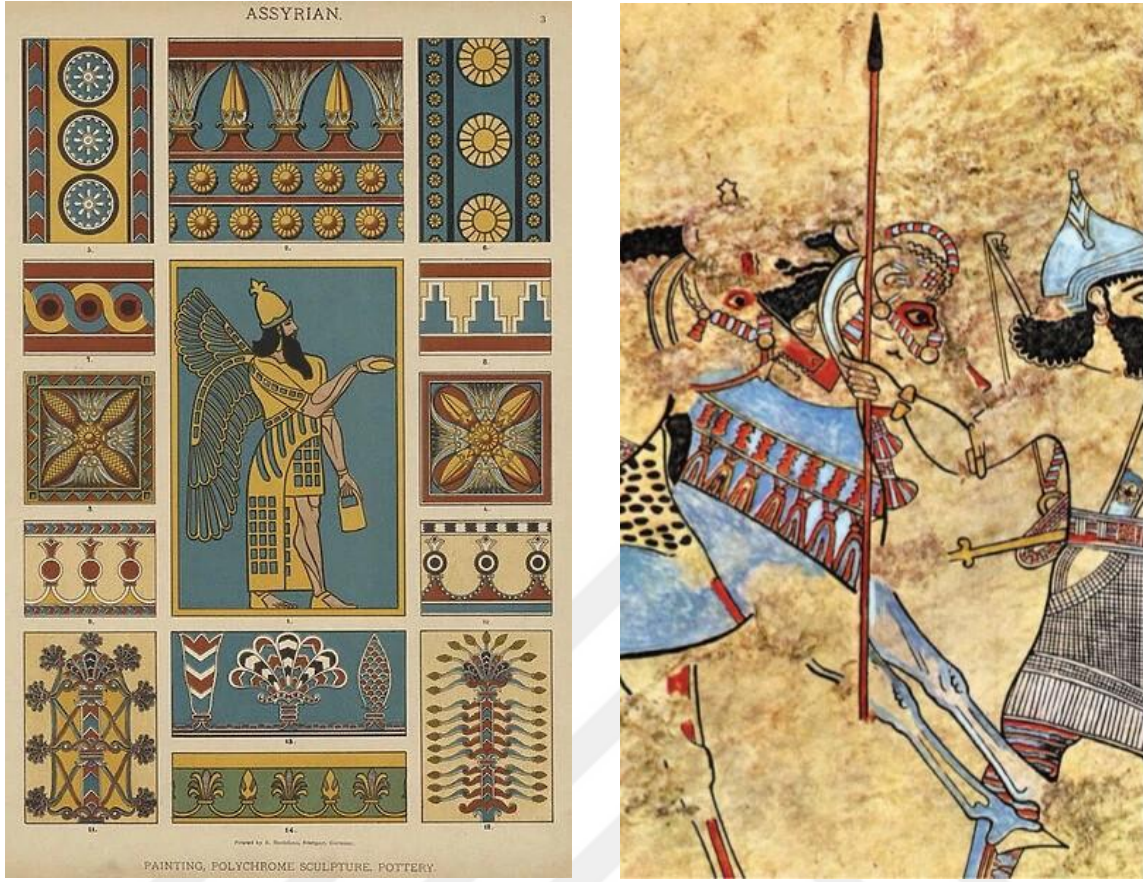
#### Mezopotamya Resim Sanatında Kompozisyon

“Özellikle Mezopotamya kültürünü ve sanatının oluşmasını sağlayan Asurlular, Adaklılar ve Badillilerdir. Bu uygarlıklara ait resimler ilkel olmakla birlikte, kabartma resim (rölyef) üslubunu kullanmışlardır. Gövdenin cepheden, yüz ve ayakların yandan gösterildiği bu resimlerde yüzler ifade taşımaz. İnsan figürü formlarında olan basmakalıp formun aksine hayvan betimlerinde doğallığın, orantının ve estetiğin olduğunu görmekteyiz. Ayrıntı ve detaydan arındırılmış figürler desen olarak durağandır. M.Ö 3000 yıllarına ait fresk tekniğinde yapılmış duvar resimleri ve kabartmalarda şematik unsurlar ön plandadır. Asurlular rölyef tekniğinde gelişmişlerdir.

Bu çalışmalar savaş ve avlanma sahnelerinin konu edildiği eserlerdir. Mısırlıların aksine Asurluların insan anatomisiyle pek ilgilenmediklerini görmekteyiz. Mitolojik konuların ve figürlerin üç boyutlu ve kabartmaları renksizdir. Asur resim örneklerinin çoğu günümüze ulaşmamıştır, ancak kil tabletlerden duvarlardaki canlı renklerle yapılmış muhteşem süslemeler bilinmektedir; bu süslemelerde savaş sahneleri resimleri ve Asur halkının günlük yaşam olayları ve sarayı ile ilgili resimler gösterilmektedir.

## Şekil 41

Asur Til-Barsib Duvar Resimleri, MÖ 3000, Sıva Üzerine Pigment



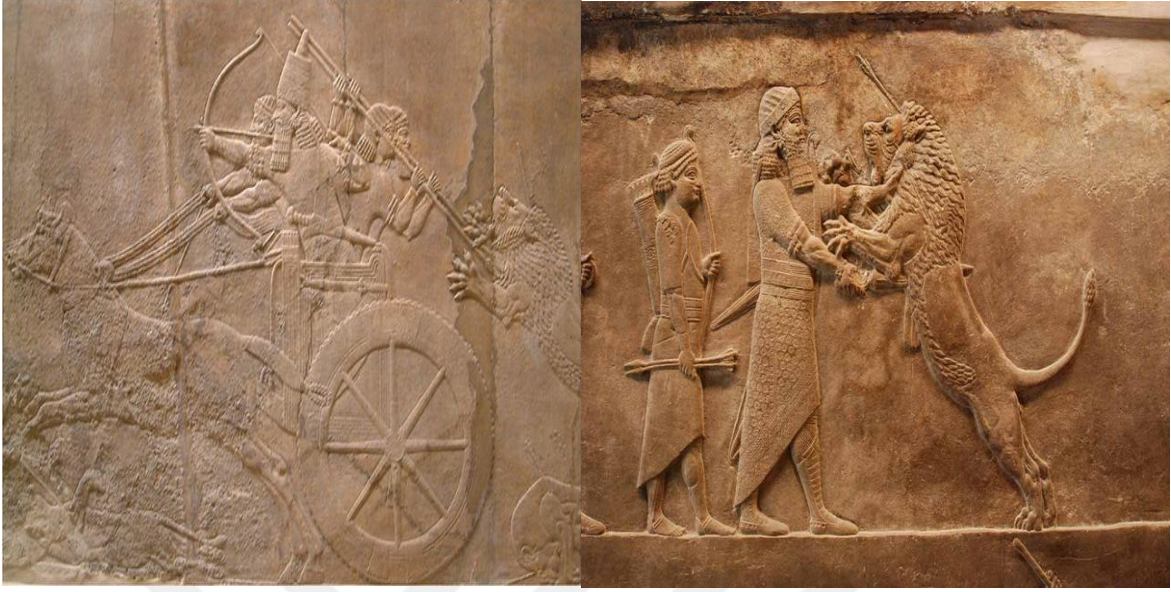
(Asur fresko, MÖ 3000 civarı)

Günümüze ulaşan örnekler arasında eski bir Asur bölgesindeki Til-Barsib sarayının resimleri bulunmaktadır. Bunlar bize bu resimlerin kral gücünün, aristokrasinin ve tanrıların propagandası olarak nasıl hizmet ettiğine dair bir fikir vermektedir. Duvar resimlerinde geometrik ve figüratif öğeler beraber kullanılmıştır ve duvarların boyanması gereken bir alan olması düşüncesinin tezahürü olarak ortaya çıkar” (Eroğlu, 1997, s. 22).

Sarayların daha önce sıva ile işlenmiş yüzeyleri, birkaç karakterin resmedildiği sahneleri ve bazen de bunlara eşlik eden, tıpkı bir aynada olduğu gibi tam olarak aynı görünen ancak zıt olan başka bir figürle birlikte izole edilmiş sahneleri gösterir. Bunlar çoğunlukla görünüşü tamamen insan olmayan koruma figürleriydi. Bazıları, tuhaf yüzlü ve hayvan başlı dev kanatlı askerleri dikkatli bir duruşta gösterir. Daha büyük boyutlu koruyucu figürlerin çoğu, salonların ve kapıların girişine yakın duvarlarda yer alır ve küçük tanrıların temsiliyle ilişkilidir.

## Şekil 42

*Sanatçısı Bilinmiyor, I.Asurbanipal'ın Aslan Avı I-II, (MÖ 668-627), Kireç Taşı Üzerine Oyma*



I

II

(Asurbanipal, MÖ 668-627)

Resimlerde ise genel olarak sarı, mavi, beyaz ve kırmızı ile sınırlandırıldığını görmekteyiz. Şekil 42-II de Kralın aslanla mücadelesi betimlenmiştir. Kralın daha öncesinde aslanı oklarla vurduğu mücadele sahnesinde bir elinde bıçak, diğer eliyle de aslanın boğazını tutmaktadır. Kralın yüz ifadesi yoktur, duruşu statik ve frontaldır. Kompozisyonlarda mekân algısı yoktur. Figürlerdeki ifadesizliğin aksine aslanın yüzündeki ifade daha gerçekçidir. Saldırgan ve öfkeli aslan en ince detayına gayet gerçekçi betimlenmiştir. Aslanın ayaklarının perspektife uygun betimlenmesi de dikkat çeken diğer bir noktadır.

### Mısır Resim Sanatında Kompozisyon

Mısır Sanatında, rölyefler ve resimler mezar odalarına ölenin yaşamından ve yaptığı işlerin kesitlerin betimlenmesi şeklindeydi. Asur rölyeflerinin aksine Mısır rölyefleri renklidir ve perspektif unsur taşımazlar. Kral mezarlarındaki rölyeflerde Mısır tanrıları ile birlikte betimlenmiş Özellikle orta imparatorluk döneminde boyalı rölyeflerle birlikte doğadan görünümünün, insan portlerinin, günlük yaşam ve savaş sahnelerinin betimlendiği fresk tekniğinde duvar resimleri yaygınlaşır.

Mısır resminde ve diğer sanat dallarında sembolizm, kompozisyonda düzen duygusunun oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu firavunun, düzen ve hâkimiyet iddia etme gücünü ve Mısır tanrı ve tanrıçalarının her yerde bulunmasını simgeleyen kıyafetlerinden açıkça görülebilir. Mumyalama süreci aynı zamanda, kanopik kavanozlar ve ahşap meclisler

gibi her şeyiyle saf güzellik ve harikalık haykırdığı için büyük, gerçek antik Mısır sanatının bir örneğidir.

### Şekil 43

*Amenemhat I'  n Lento Ve Tanrıları, M  1981–1952, Kireç Taşı  zerine Oyma Ve Pigment*



(Amenemhat I, M  1981–1952)

Antik Mısır sanatçıları, anatomi hakkında geli mi  bir bilgi sergilemiştir ve kültürleri, tarihleri hakkında birçok önemli bilgi sağlayan ayrıntılara dikkat etmeyi başardılar. Hayvanlar da Mısır sanatında oldukça semboliktir. Antik Mısır sanatı, renklere, kıyafetlere ve hayvan tasvirlerine derin anlamlar örerek sembolizmle doluydu. Firavunun kıyafeti, düzeni sağlama konusundaki otoritelerini simgeliyordu. Resimler, heykeller ve mücevherler toplumsal normları, modayı ve aile ve toplumun önemini yansıtıyordu. Sanat, hüküm süren firavunların gücünü ve otoritesini sergilemek için kullanılmıştır. Ankh (hayatı temsil eder), Horus'un G z  (korumayı sembolize eder) ve gübre böceği (yeniden doğuşla ilişkilendirilir) gibi derin kültürel ve manevi anlamlar taşıyan ünlü antik Mısır sembolleri sanatın belirleyici, değişmeyen unsurları olarak kullanılmıştır.

“Mısırlıların resim sanatı ise ölüm sonrası yaşam inancının görsellerinin betimlendiği tapınak ve anıt mezar odalarında karşımıza çıkar. Ruhun  l ms z olduğuna inanan Mısırlılar mezarlarının yapımı sırasında rölyefi öncelikli olarak kullanmış, sonrasında resim sanatı rölyefin yerini alarak bağımsız bir sanat olmuştur. Bu resimlerde sanatçı gördüğünü değil aklındakini resmetmi tir. Fig rl r ve anlatılan olaylar en yalın biçimde resmedilmiştir” (Lise, 1986, s. 35).

#### Şekil 44

*Nefertari'nin Mezarından, Nefertari'nin Sunu Yapması, MÖ 1292-1187, Siva üzerine pigment,*



(Nefertari'nin mezarı, MÖ 1292-1187)

Mısır resminde kompozisyonun temel unsuru dengedir. Kompozisyonu ayakta tutan düzen anlayışı en küçük bir değişikliği kabul etmez, aksi halde resimdeki birlik anlayışı tamamen ortadan kalkar. Mısırlı sanatçılar doğayı kusursuz biçimde etüt etmişler ve bunu geometrik düzen duygusuyla yüzeye aktarmayı ustalıklı başarmışlardır” (Gombrich,1980, s. 38). Anlatımcı bir yol benimseyen bu resimlerin geneli derinlik duygusundan uzaktır. Yapılan resimlerin etrafındaki boşluklar plastik bir yazı türü olan “hiyeroglif” le doldurulmuştur. “Önem sırasına göre farklı boyutlarda betimlenen figürlerin hareketindeki devamlılık anıtsal bir yapı meydana getirmiştir. Mısır resmi derinlikten uzak yüzey resmidir. Mısır resminde figür betimlemeleri gövde ve gözler cepheden, portre ve ve bacaklar yandan gösterilmiştir” (Tansuğ, 1995, s. 29).

Öncelikle birbirini tamamlayan biçimlerden oluşturulan örüntüler eskiz olarak duvar yüzeyine aktarılmış sonrasında figürler dengeyi sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Daha ilginç olanı bu kuralların uzun bir zaman katı bir şekilde uygulanmış olmasıdır. Hem kendi döneminde hem de günümüzdeki modern sanatta geçerliliğini devam ettiren soyut şematik anlatımın kaynağı olmuştur.

“Mısır resminde geleneksel resim anlayışın tersine derinlik ve mekân unsurları yoktur. Figürler iki boyutludur ve yüzey olarak boyanmıştır. Kompozisyonda belirleyici olan öğeler çizgi, kontur ve renktir. Gerçeklik hissi betimlemelerdeki ayrıntı ve detaylar pekiştirir. Özellikle konusunu günlük yaşamdan alan betimlemelerde natüralist bir anlatım vardır” (Yalım, 2021, s. 271).

### **Antik Yunan ve Roma Resim Sanatında Kompozisyon**

Mezopotamya sanatı nasıl ki Mısır sanatından bağımsız değilse, Yunan sanatını da Roma sanatından ayırmak mümkün değildir. Yunan ve Roma sanatın toplumsal özellikleri ve kullandıkları yöntem ve teknikler ortaktır. Çok tanrılı inanca sahip bu iki uygarlık mimari, heykel ve resim sanatıyla bilinmektedir.

Antik Yunan ve Roma resim sanatını tarih süreci içerisinde incelediğimizde felsefesi, plastik değerleri ve getirdiği yeniliklerle bir dönüm noktasıdır. Felsefenin ve sanat felsefesinin geliştiği bir dönemin sanatıdır. Platon ve Aristo gibi düşünürler sanatı, duyularımız yoluyla algıladığımız doğanın yansıtılması olarak ifade etmişlerdir. Platon’a göre sanat üretirken doğaya birebir sadık kalınarak yansıtılması gerekliliğinden bahseder. Aristo’ ya göre de sanat genel olanı yansıtmalıdır fakat sanatçı doğayı betimlerken formu oluşturacak unsurları seçme ve ayıklama hakkına sahiptir. Anlatılmak istenen şeyin amacına uygun biçim ve formu, gereksiz ayrıntılardan ve rastlantısal olandan ayıklanması gerekliliğini savunur. Sanatçının görevinde bu bağlamda gerçekte olanı değil, ideal olanın ifadesini gerçekleştirmek olduğunu bunun da yolunun gerçeğin aşılmasıyla mümkün olacağını ifade eder.

Platon “Devlet” adlı kitabında sanatı gerçeğin bir taklidi “mimesis” olarak görür ve amacının insan duygularını harekete geçirmek olduğundan bahseder. “Yapılan sanatın düşünsel ve felsefi bilgiye sahip değilse gerçek güzellikten uzaktır, değersizdir” şeklinde ifade eder (Mutlu, 1977, s. 61 ). Bu düşünürlerin öğretileri ve natüralist sanat anlayışı XVIII. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Antik Yunan’ın en önemli öğeleri tapınaklar ve buradaki heykeller ve vazo resimleridir. Kompozisyonlarda siyah ve kırmızı rengin kullanıldığı resimlerde çizgi ve ritim önemli yer tutar. Heykel sanatındaki detaylara gösterilen ustalık, anatomik çabalar ve beceriler vazo resminde uygulanmamıştır. Ancak resim sanatı hak ettiği değeri Helenistik dönemde bulacaktır.

## Şekil 45

*Pelike (Saklama Kavanozu), MÖ 510-500, Pişmiş Kil Üzerine Pigment Boya*



I



II

(Pelike, MÖ 510-500)

Özellikle MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısında yapılan pişmiş toprak vazolar, günlük yaşamın, cenaze törenlerinin, savaşın ve mitolojinin yönlerini tasvir eder. Siyah figür ve kırmızı figür gibi yeni tekniklerle yapılan deneyler, daha geniş bir figür ve sahne yelpazesinin daha ayrıntılı olarak tasvir edilmesine olanak tanımıştır. Sırayla daha az ve daha fazla oksijen uygulanan üç aşamalı bir pişirme işleminden sonra parlaklık siyaha dönmüştür. Şekil 45 deki I. ve II. görselde günlük yaşamdan sahneler görmekteyiz. Sanatçı, bu kapta bu teknikleri, bir kadının belki de pelerini olan bir kumaş parçasıyla şakacı bir şekilde dans ettiği canlı sahneler yaratmak için kullanmıştır. Erkek müzisyenler ona, Barbiton (küçük bir arp gibi görünen telli çalgı) ve aulos (çift flüt şeklinde üflemeli çalgı) gibi Yunan enstürmanlarıyla eşlik ediyor. Meraklı köpek, sahnedeki hareket ve ritim duygusuna katkıda bulunuyor. Soldaki erkek figürüyle köpeği ayırmak için daha kalın bir beyaz kontur kullanılmış ve erkek figürlerin aksine bayan figürün vücudu beyaz renkle betimlenmiştir. Erkek figürlerin vücut uzuvlarını belirginleştirmek için ince beyaz kontur kullanımı dikkati çeker. Hareketli ve ritmik olan kompozisyonda anatomik betimlemeler özensiz ve stilizedir. Mekân olmayan bu resimde gözler mısır resmindeki gibi cepheden betimlenmiştir, oran-orantı makul seviyededir.

Arkaik, Klasik ve Helenistik üç dönemden meydana gelen antik Yunan sanatının resim üslubu vazo resimleriyle sınırlı kalmıştır. Doğaya bağlı betimlemeler Helenistik dönemde kendini göstermektedir. Bilhassa Efes ve Bergama dönemi eserlerinde gerçeklik yansımaları dikkati çeker. İki boyutlu yüzey üzerinde derinlik daha etkili ifade edilmiştir. Helenistik dönemde başlayan bu anlayışının Roma resim sanatındaki fresklerde daha olgunlaştığını görmekteyiz.

#### Şekil 46

*Philoxenos, Isos Savaşı “İskender Ve Dareios'un Mücadelesi”, MÖ 310, Duvar Üzerine Mozaik*



(Philoxenos, MÖ 310)

“Roma resim sanatının kökeni incelendiğinde bunların içinde Yunan resim sanatı önemli bir yer teşkil eder. Platon’un bu dönem peyzajlarından bahsettiğini ve kendi çağdaşı olan Apelles, Protogones gibi düşünür ve yazarların kitaplarından da Yunan sanatçıların gayet gerçekçi natürmortlar yaptıklarını öğreniyoruz. Ayrıca Bergama ve İskenderiye okullarında yapılan resimler Helenistik dönem sanatı hakkında bizlere önemli bilgiler kazandırmıştır. Bundan dolayı Roma dönemi eserlerinin çoğu ki; Isos savaşı mozaiklerinde olduğu gibi, geneli Helenistik dönem resimlerinin kopyasıdır” (Mutlu,1977, s. 89).

“Klasik resim sanatının kaynağı olan biçim unsurlarını kendi bünyesinde bulunduran ve ustaca ele alınan Antik Roma resmindeki portreler Mısır’daki Fayyum mumya tabutu resimlerinden etkilenmiştir. Mısır ve Helenistik resimlerinin sentezi şeklinde günlük yaşamdan alınan sahneler, figürlü düzenlemeler, peyzajlar ve natürmortlar kentin her yerinde, duvarlarda, sütunlarda öykülendirilmiş olarak sık sık betimlenmiştir. Pompei antik kenti kalıntıları arasında bulunan resimler ve mozaikler Rönesans resim sanatının da oluşumuna önemli derecede etki

etmiştir. Pompei'nin komşu şehirleri olan Herculaneum ve Stabiae'de ki iç mimarlar ve sanatçıların bu yeniliklerden faydalandığını görüyoruz” (Gombrich,1980, s.113).

Roma duvar resimleri kompozisyonları incelendiğinde; biçimin doğadan gözlenmesi, doğru oranlarda betimlenmesi, modlerin ışık ve gölgeyle oluşturulması, renk seçiminde doğaya yakınlık ve en önemli unsur olan mekân ve perspektif olgusu tamamen olmasa da duygusal olarak verilmeye çalışılmıştır (Yalım, 2021, s. 272) .

“Yunanlı sanatçılar doğanın gözlemlenmesi, incelenmesi ve yansıtılması bağlamında yapmış oldukları yeniliklerle eski doğunun sanat anlayışını kökten değiştirmişlerdir. Süreç içinde artan gözlem gücü ve ortaya çıkan detaycılık imgelemin zenginleşmesini sağlayan bir yolculuğun başlangıcı olmuştur. Ortaya çıkan eserler elbette ki bir aynadan yansıyan doğanın taklidi değildir” (Gombrich, 1980, s. 115).

### **Orta Çağ Resminde Kompozisyon**

Roma İmparatorluğunun yıkılması sonrası Doğu ve Batı Roma olarak ikiye bölünmüştür. Doğu Roma artık varlığını “Bizans” adı altında devam ettirme kararı almıştı. Hristiyanlığın hızla yayılması sonrası toplumun çoğunluğunda egemen olmuştur ve MS 391 yılında devletin resmi dini olarak kabul edilmiştir. Doğu Roma İmparatorluğu yani Bizans tek tanrılı bir din toplumuna dönüşür. Bu inanç sistemi ve öğretileri beraberinde sanatsal anlayışın da değişmesini sağlamıştır. Yunan ve Roma sanatındaki doğa gözlemi ve detaycılık yerini soyutlamacı ve sembolik bir sanata bırakır.

“Çağın en etkili düşünce adamı olarak kabul edilen Plotinos, Yeni-Platonculuk anlayışını Hristiyanlıkla sentezlemiştir. Bu felsefe beden-ruh dengesi düşüncesi yerine ruhaniyetin, maneviyatın üstünlüğü anlayışını öne çıkarmıştır. Duyuların Dünya’da ruhun güzelliğini algılamada yetersiz kaldığını ancak bunun yine ruh tarafından anlaşılabileceğini savunur. Geometrik denge, orantı öz güzelliği belirlemede eksiktir ve ruh dünyevi olandan uzaklaştıkça büyür. Daimi olan, güzelin kaynağı ve ulaşılması gereken varlık Tanrı’dır. Ruhun bu Dünya’da günahlarla kirlenmesi onun yaratıcıya ulaşmasını engeller ve ruh ancak Tanrı’yı yani gerçek güzelliği, fiziki âlemden kurtulunca görebilir ” (Mutlu, 1977, s.118).

“Ortaçağ Bizans sanatında doğa, güzelliğin merkezi olmaktan çıkarılmış ve deneye ve gözleme dayalı sanat anlayışı terkedilmiştir. Doğu Akdeniz sanatlarına özgü ve Hristiyanlıkla çelişmeyen estetik anlayışa ve sanata yöneldi. Sanatın dine hizmet etmesi gerekliliği inancı belirleyici oldu. Doğunun eski dinlerinde olduğu üzere görseller ve imgeler dinsel doğmaları anlatmaya yarayan bir araç haline getirildi. Bundan ötürü dogmanın gerçeklerini anlatan biçimsel bir dil formu olarak kullanıldı” (Bazin, 1998, s.131 ).

Orta çağ Hristiyan ve Bizans resmi kompozisyonlarında doğacı betimleme dili yerine hayali imgelemelerden oluşan bir ifade dili kullanılmıştır. İnsanın ve doğa gerçekte olması gerektiği gibi değil, sembolik biçimlerle hacimsiz ve iki boyutlu betimlenmiştir. Duyuşsal perspektif bir kenara bırakılmıştır. Klasik gelenekten soyut ve evrensele doğru bir anlayışla figürler karakterize edilir, iki boyutlu temsillere yönelik kesin bir tercih vardır ve dini bir mesaj içeren sanat eserleri baskındır. Kompozisyon üst üste gelen katmanlardan oluşur. Günümüzde standart olan ikonografik tiplerin çoğu, örneğin 'İsa' ve tahtta oturan 'Bakire ve Çocuk', Bizans döneminde yapılmıştır. Bizans imparatorları güçlerini ve önemlerini belirtmek için sanat ve mimariyi kullanmışlardır. Özellikle İmparatorun tasvirleri çok natüralist olmamakla birlikte önemini vurgulamak için boyut, yerleşim ve renk gibi kompozisyon ipuçları nadiren olsa da kullanıldı. Ayrıca imparator sıklıkla görsel olarak Mesih İsa ile ilişkilendirildi ve gücünün ilahi olarak takdir edildiğini ve dolayısıyla güvenli biri olduğu düşüncesi resimler aracılığı ile ortaya konuldu.

Şekil 47 de sanatçı Meryem Ana'yı altın bir tahtta oturmuş, kucağında İsa Çocuğu'nu sanki izleyiciye sunuyormuş gibi tutarken tasvir ediyor. Beyaz giyinmiş ve sağ elinde altın bir haç tutan, Ortodoks kilisesinde savaşı bir aziz ve şehit olarak saygı duyulan haleli Aziz Theodore, Meryem Ana'nın sağında dururken, yine haleli ve bir haç tutan kırmızı giysili Aziz George solunu çevreliyor. Dört figür de renkli, güzel kumaşlı cüppelerle tasvir edilmiş ve öne doğru, sert ve hareketsiz, belirgin gözleri izleyiciye dönük şekilde tasvir edilmiştir.

Hiyerarşik kompozisyon Meryem Ana'yı hafifçe yükseltir ve sandalyesinin altın kenarı onu belirgin bir şekilde ayırır. Sağ dizleri sanki öne adım atacakmış gibi bükülmüş olan azizler, klasik Roma sanatının etkisini yansıtır ve Meryem Ana'nın göksel tahtına tezat oluşturan daha insani ve maddi bir dünyanın varlığını iletir. Figürlerin arkasında, haleli iki melek, üçgen bir ışık huzmesinin aşağıya doğru aktığı ve Bakirenin halesini aydınlattığı Tanrı'nın eline bakmak için başlarını profilden çevirirler. Kompozisyon, azizlerin ve Meryem'in fiziksel maddeliği ile meleklerin ve ilahi olanın neredeyse şeffaflığı arasında karmaşık bir etkileşim sunar ve böylece izleyicinin tefekkürünü ve duasını Meryem aracılığıyla Mesih'te Tanrı'nın vücut bulmasına yönlendirir.

#### Şekil 47

*Bakire (Theotokos) Ve Çocuk, Aziz Theodore Ve Aziz George Arasında, MS 6-7. Yy., Ahşap Üzerine Pigment Ve Altın Yaldız Boya*



(Bizans ikon resmi, MS 6-7. yy)

Bizans resminde kullanılan dini figür ve imgelerin tapınılan kutsal sembollere dönüşmesi sonrası büyük fikri çatışmalar meydana gelmiş, bir kesim sert tepkiler vererek resmin kiliselerde kullanılmasına karşı çıkmıştır. “Bu gelişme sonrası Anadolu piskoposları sembolik bu resimlerin önünde dini törenleri yasaklamışlar ve bu yasak yüzyılı aşkın bir süre devam etmiştir. Bu dönemde insan tasvirleri tavsiye edilir ve sembolik anlam taşıyan haç, kandil, bitki ve ağaç gibi işaretlerden faydalanılır” (İpşiroğlu, 2012, s. 51). Yasak dönemi

(ikonaklazm) kalktıktan sonraki süreçte Bizans resim sanatında bir yenilenme başlamış ve Helenistik resimden özgürce faydalanmışlardır.

Bizans resmi hiyerarşik kompozisyonları, sembolik anlamları tercih eden ve klasik olmayan eğilimlerle olmasına rağmen, hikâye anlatıcılığını ön planda olduğu tasvirleri daha doğacı bir anlayışla betimleyen canlanma dönemini M.S XII. yüzyıldan sonra yaşamıştır. Bu ortamda, mozaik ve ikon resimlerinin belirgin stilleri gelişmiştir ve fresklerde, el yazmalarında, küçük heykellerdeki yenilikler çağdaş dini resim anlayışında kalıcı etkiler bırakmıştır.

Doğu Ortadoks ve Batı Katolik kiliselerinin dini algılama ve yorumlamadaki farklılıkları resim anlayışlarına da yansımıştır. Doğu Ortadok kilisesi perspektifi kullanmayarak yerine “önem perspektifi” ve “tersten perspektifi” kullanarak şematik ve soyutlamacı anlayışın resim sanatında devam etmesini sağlamıştır. Batı Katolik anlayışı ise tam tersine merkezi perspektifi kullanarak geleneksel Roma resminin geliştirilmesine olanak tanımıştır ki; bu dönem her türlü bilimsel, sanatsal gelişmelerin ve yenilenmenin olduğu Rönesans’da kendini göstermektedir. Giotto, Rönesans’ın resminin temellerini atan, oluşum süreci içinde kompozisyonda derinlik ve mekân oluşumuna yönelik girişimleriyle öncü ressamlarından. Giotto’nun bu resminde İsa çarmıhtan indirilmiştir ve cansız bedeni hale içindeki akrabaları ve havarileri tarafından izlenmektedir. Resmin odak noktası olan Mecdelli Meryem, oğlunun başını tutarken İsa’nın ayaklarının dibinde yas tutmaktadır.

Bu arada Yuhanna, İsa’nın çektiği acılara karşı üzüntüsünü ve sevgisini çağrıştıran bir hareketle kollarını açmıştır. Giotto, yas tutanların duygularını ince detaylarla ve kederden titriyormuş gibi görünen eğik başları ve açıkbaşlılarıyla yansıtır. Giotto sadece insan figürlerini canlandırmakla kalmaz, aynı zamanda mizansenin de görüntüye daha büyük bir mekânsal gerçekçilik duygusu katar.

Örneğin, Şekil 48 deki kederli meleklerin kısaltılmış figürleri ve dağ sırtının çapraz çizgileri kompozisyona derin bir mekân duygusu getirir. Doğallaştırılmış insan figürleri ve üç boyutlu "derinlik" anlayışı sanatta düz, büyük ölçüde sembolik olan Bizans resim tarzının sonunu işaret etmiştir. Giotto'nun yaklaşımı Floransa Rönesansı'na ve daha geniş anlamda da Avrupa'daki Rönesans sanatına ilham kaynağı olmuştur.

## **Rönesans Resminde Kompozisyon**

Rönesans resim sanatı da Antik Yunan ve Roma’nın düşünce dünyasının yeniden tezahürünün ortaya çıktığı yeni bir çağın başlangıcı olmuştur. Ancak kuzey Avrupa sanatındaki son gelişmeleri özümseyerek ve çağdaş bilimsel bilgiyi uygulayarak bu geleneği dönüştürmüştür. Rönesans hümanist felsefesiyle birlikte Avrupa'ya yayılmış, yeni tekniklerin

ve yeni sanatsal duyarlılıkların geliştirilmesiyle hem sanatçıları hem de işverenlerini etkilemiştir. Sanat tarihçileri için Rönesans sanatını, Avrupa'nın orta çağ döneminden Erken Modern çağa geçişi olarak tanımlamışlardır.

#### Şekil 48

*Giotto, Mesihe Ağıt, MS 1305, Ahşap üzerine Yağlıboya*



(Giotto, MS 1305)

Rönesans resminin oluşumunda Giotto gibi diğer bir öncü ressam da Masaccio'dur. Floransa Okulunun öncülerinden olan Masaccio, bilimsel perspektifi kullanarak resimde mekân sorununu ilk çözen sanatçıdır. Bu da Mimar Brunelleschi'nin bilimsel perspektifi keşfi sonrasında gerçekleşmiştir. Masaccio kompozisyonlarında figürü bir mekân içinde betimlemiş, açık havada ele aldığı kalabalık figürlü kompozisyonlarında ise hacim-geometri ilişkisini plastik olarak ortaya koymuştur. Erken Rönesans'da mekânı oluşturan çizgisel perspektif yüksek Rönesans'da yerini hava perspektifine bırakacaktır.

#### Şekil 49

*Paola Uccello, San Romano savaşı, 1432, Panel üzerine tempera*



(Uccello, 1432)

İzleyen dönemde Paola Uccello'nun "San Romano" savaşını betimlediği sahnenin ikonografisi yoğun ve karmaşıktı. Askerler, atlar, silahlar ve doğa tuvalin neredeyse her santimini kaplar. Bununla birlikte, resmin en önemli özelliği, Uccello'nun doğrusal perspektifi öncü bir şekilde kullanmasıdır. Her bir öge, kompozisyonun tepesinde yay ve okla tavşan avlayan figürle temsil edilen kaçış noktasında buluşmak üzere neredeyse matematiksel doğrulukla izlenebilecek şekilde hesaplanmıştır. Bu kompozisyon bağlamında Rönesans resminde doğrusal olarak kullanılan perspektifin gösterilmesi bağlamında önemli bir örnektir" (Gombrich, 2004, s. 256).

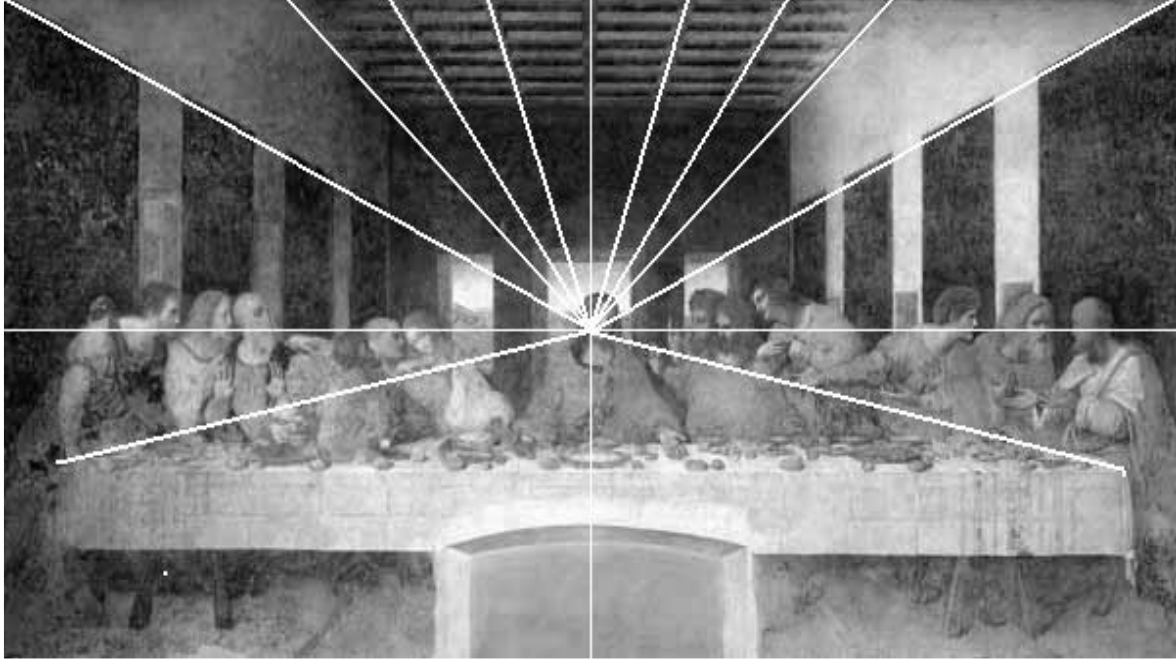
Uccello, gözün uzay ve ölçek duygusuna inanmasını sağlamak için kısaltma tekniğini kullanır. Örneğin, düşmüş Siena lideri Carda'nın mavimsi siyah atının arka bacakları, atın vücudunun geri kalanına anatomik olarak doğru değildir. Aksine, arka bacaklar, atın ayaklarının izleyiciye atın başından daha yakın olduğu yanılsamasını desteklemek için küçültülmüştür.

"Rönesan'ın ideal güzellik anlayışına göre sanat görünen Dünya gibi üç boyutlu olmalıdır. Bu da resimde hacim ve derinliğin gerekliliğini doğurmuştur. Rönesans derinliğin ifadesi için perspektife, hacimsel etki oluşturmak için de dış Dünya'da olduğu üzere orantılı ve görsel bir dengenin ifadesi ile güzele ulaşmayı istemiştir. Leon Batista Alberti'nin ifade ettiği gibi "Güzellik bütünü oluşturan her parçanın armonisidir, her parça öyle bir oranla birleştirilmelidir ki ne bir şey eksik, ne de bir şey fazla olsun" (Yaşar, 2010, s. 203).

Bu anlayışla oran ve perspektifle uğraşmaya başlayan sanatçılar matematik ve geometriye ilgi göstermeye başlamışlardır. Bunun sonucu olarak da Rönesans derinliğin ifadesi için perspektife, hacimsel etki oluşturmak için de dış Dünya’da olduğu üzere orantılı ve görsel bir dengenin ifadesi ile güzele ulaşmayı istemiştir.

### Şekil 50

Leonardo Da Vinci, *Son Akşam Yemeği*(*Kompozisyon Şeması*),1498, Yaş Sıva Üzerine Tempera



(Da Vinci, 1498)

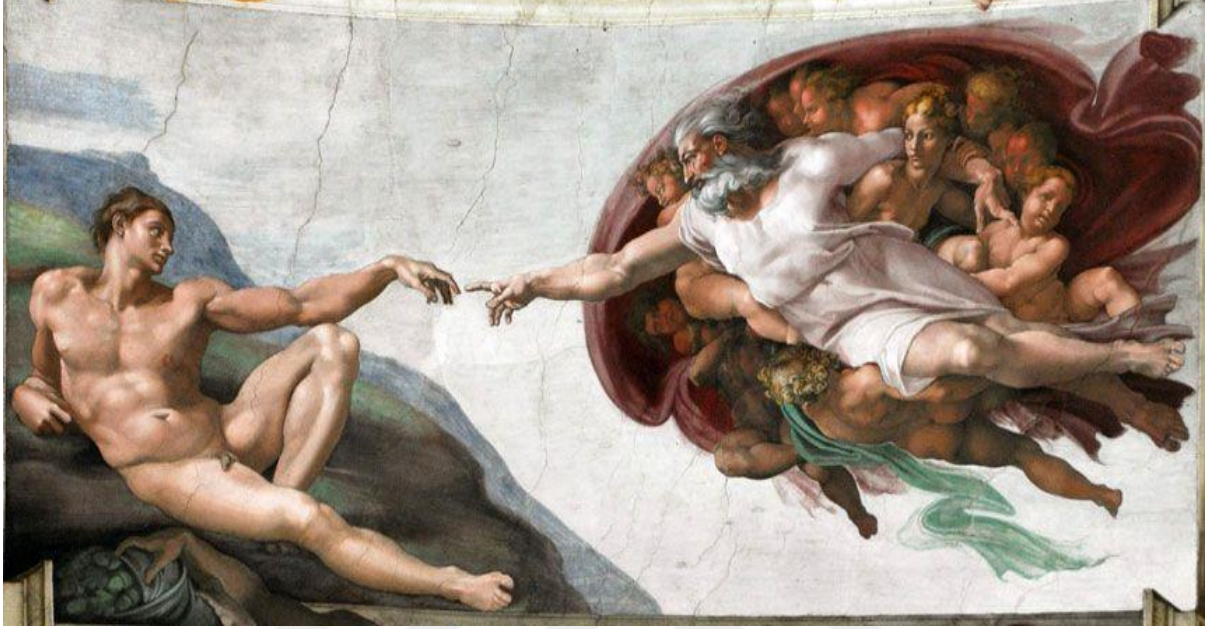
“Leonardo da Vinci’nin “Son Akşam Yemeği” freskinde havarilerin arkasındaki koyu ve ardışık kapıların dikeyliği ile yüzeye yerleştirilen açık renkli masanın yataylığının dengelenmesi ve perspektif çizgilerinin İsa’da birleştirilmesi ile yaratılan geometrik ve zihinsel bir kurgu söz konusudur. Arkasındaki dikdörtgen pencerenin çerçevesiyle havarilerden ayırt edilen, son derece sakin ve kendinden emin olan İsa’nın kollarını iki yana açarak “içinizden biri beni ele verecek” demesi üzerine şaşkınlık geçiren havariler üçerli gruplar halinde geometrik düzen içinde ele alınmıştır. İlkeleri ihlal eden Leonardo da Vinci, her bir havariyi ayrı bir duyguyu ifade edecek şekilde tasvir etmiş, hepsine roller vermiştir. Hareketi engelleyen geometrik düzen ile geometrik düzeni engelleyen hareket bu resimde uyum ve denge içinde bir araya getirilmiştir. ( Brown, 1976, s. 4).

Rönesans resminde ışık ve gölge modlenin oluşumunda etkili bir şekilde kullanılmıştır. Erken Rönesans’ da ışık resmin her bir yerine eşit oranda yayılmıştır. Yüksek Rönesans’ta “Sfumato” tekniğinin Leonardo tarafından keşfi sonrası ki; zamanında çığır açan yeni stillerin yükselişi yaşanmıştır. Bu teknik sonrası ton ve rengin adeta pamuksu yumuşak geçişleri

inanılmaz görsel illüzyonlar oluşturdu. Devrim yaratan bu sırlama efekti ile izleyicilerin bakışlarını coşkuyla cennetsel bir görünüme çekmeyi amaçlayan tavan resimleri doğmuştur.

### Şekil 51

*Michelangelo, Adem'in Yaratılışı , (1508-1512). Siva üzerine yağlıboya (fresk)*



(Michelangelo, 1508-1512)

Mighalengelo'nun sistina şapeline yaptığı resimler yüksek Rönesans özelliklerinin mükemmel bir örneğidir. Her iki figür de klasiktir ancak dikkat çekici derecede kaslıdır ve anatomik olarak hassastır, Michelangelo'nun heykelsi yaklaşımı ve insan anatomisi bilgisiyle desteklenmiştir. Vasari'nin yazdığı gibi Rönesans ideallerinin görsel temsili haline geldi: "Bu eser, sanatımız için gerçek bir işaret fişeği olduğunu, tüm ressamlar için paha biçilmez bir fayda sağladığını, yüzyıllardır karanlığa gömülmüş bir dünyaya ışığı geri getirdiğini kanıtladı. Gerçekten de, ressamların artık yeni icatlar, yeni tutumlar, giyinik figürler, yeni ifade biçimleri, farklı düzenlemeler veya yüce konular aramasına gerek yok, çünkü bu eser bu başlıklar altında mümkün olan her mükemmelliği içeriyor "(Wallace, 2009, s. 58).

Yüksek Rönesans sanatçıları, Erken Rönesans sanatçılarından ödünç alınan bir dizi tekniği kullanmış ve mükemmelleştirmiştir. Bunlara aşırı derinlik yaratmak için doğrusal perspektif kullanımı, insan anatomisinin son derece doğru ve bilimsel olarak doğru tasvirleri, aşağıdan otantik bir görüntüleme deneyimi sağlamak için yükseltilmiş resimlerde figürlerin ve öznelere kısaltılması (rakursi) ve mimari unsurları bir sanat eserine sorunsuz bir şekilde dâhil etmek için "trompe l'oeil" (gözü aldatan) efektler kullanılmıştır.

## Şekil 52

*Raffaello Sanzio, Atina Okulu (Kompozisyon Şeması), 1509-1511, Siva Üzerine Yağlıboya*



( Raffaello, 1509-1511)

Şekil 52 de Raffaello'nun "Atina Okulu" çalışması da böyle bir illüzyon içerir ve izleyicisine sanki duvarın kendisi bu geniş klasik ortamı ortaya çıkarmak için açılıyor ve kemerleri arka planda mavi gökyüzüne kadar uzanıyor hissini verir. Klasik Yunan filozoflarının, tanınmış çağdaş bilim insanlarının ve sanatçıların bir araya gelişini tasvir eden bu fresk, izleyicinin bakışlarını soldaki Platon ve sağdaki Aristoteles'in, kopyalanan kemerlerin altında felsefi konuları tartışırken yürüyen merkezi figürlerine çekmek için merkezi perspektif kullanır. Sahne canlandırılmış, tartışma grupları hem solda hem de sağda kümelenmiş ve yalnız başına düşünceye dalmış diğer bireysel figürlerle bir zıtlık yaratmıştır.

Şekil 52 deki eser kompozisyon olarak incelendiğinde, tek kaçış noktası ve doğrusal bakışla oluşturulan kurguda, merkeze yerleştirilmiş iki ana figür perspektifin oluşturduğu odak noktasında ön plana çıkmaktadır. Ana figürlerin etrafında bulunan kalabalık insan güruhu ise dinamik ve dengeli bir yapıdadır. Açık bir kompozisyonda betimlenen eserde kemerlerin ritmik olarak arka arkaya gelecek şekilde konumlandırılması ve tavanlarındaki süslenmeler perspektif etkisini artırmaktadır. Arkadan öne doğru alansal denge gözetilerek yerleştirilen figürler(bilim

insanları), alanlarına göre önde, ortada ve arkada olarak kategorize edilmiştir. Anlatımı güçlendirmek için Platon ve Aristoteles, ön planda betimlenmiştir. Görsel unsurlar dengeli ve ahenk içindedir. Renkler canlı ve parlaktır, ışığa bağlı olarak rengin tonal olarak kullanımında açık ve orta tonların hâkim olduğu yumuşak bir armoni vardır. Resimde renksel bir vurgulama ya da odak noktası yoktur. Resimdeki her alan eşit değerinde betimlenmiştir. Figürlerin ve mimari öğelerin yerleştirilmesinde kurgusal denge, uyum, sadelik ve birlik ilkelerinden faydalanılmıştır. Figürler gerçek oranlarında tasvir edilmiş ve anatomik olarak sağlam yapıda betimlenmişlerdir. Mekânsal oluşumda geometrik yapı, figüratif unsurlar da organik biçimlerle betimlenmiştir.

“Resimde kompozisyonun değişim sürecinin ilk yıllarında üçgen ve merkezi yapı kullanılmıştır. Fakat İtalyan ressam Tiziano’nun “Azizlerle Meryem” (1519-1526) resminde ana figür olan Meryem’i merkezden sağa doğru kaydırmış, merkezi kompozisyon yerini diyagonal kompozisyona bırakmıştır. Kompozisyonun bütününde dengeli bir yapı oluşturarak resmin hareketini ve canlılığını artırmıştır. Yapılan bu değişim figüre yaklaşımı ve kompozisyonda kullanılan yöntemleri değiştirmiştir”(Gombrich, 2004, s. 331-332).

Tiziano’nun denemelerinden sonra XVI. yüzyılın sonlarında Parmigianino’nun “Uzun boyunlu Madonna” (1534-1540) adlı resminde yeni bir kompozisyon ve figür yaklaşımı dikkati çeker. “Sanatçı bilinçli olarak geleneksel kompozisyonda olan uyumun tek seçenek olmadığını göstermek için figürlerin oranlarının normalden daha uzun betimler ve ana figür(Meryem) dışındaki figürleri sağa ve sola eşit dağıtmaz. Aksine figürleri sol köşeye sıkışık biçimde betimler. Bu asimetrik ama dengeli yapıyı kompozisyona uygulayarak o güne kadar yapılmamış bir şey yapar. Bundan dolayı, Parmigianino bilinçli bir yaklaşımla, geleneğin dışında bir şeyler yapılması noktasında modernist bir yaklaşım ortaya koymuştur” (Ülger, 2009, s. 19).

“Yüksek Rönesans Resim sanatında teknik olarak ulaşılan yetkinlik ve plastik sorunların çözüldüğü bir dönemdir. Resim yüzeyinde renk ve ton değerlerinin perspektife uygun olarak etkisinin azaldığı hava espası kullanılmış, XV. yüzyılda doğrusal perspektifle gözün istenilen noktaya odaklanmasının sağlanmıştır. Özellikle hava perspektifiyle konturların yumuşadığı ve ışıkla birlikte formu her taraftan kavrayan renksel ve tonsal degradasyon, gittikçe fululaşan peyzajların derinliğine yeni bir boyut kazandırmıştır”(İpşiroğlu, 2012, s. 75). Yüksek Rönesans’ta plastik olarak çözümlenen biçim, hacim, espas, renk, perspektif gibi kompozisyon unsurları bundan sonraki dönemlerde devamlılığını sürdürmüştür. Espasın gerçekliği arttırdığı bu dönemde kompozisyonlarındaki çeşitlilik de artmıştır. Farklı geometrik (üçgen, dörtgen, simetrik. vb) kurgusal yöntemlere başvurulmuştur. “Yalın, anıtsal, hacimli figürler, yüzler, elbiseler, geometrik ve simetrik mimari kompozisyon yapıları dikkat

çekmektedir. Mekân ve hacmin resimsel yüzeyde derinlik kazanması Yüksek Rönesans resminin genel bir özelliği olmuştur” (Yaşar, 2010, s. 205). Bu yöntemler beş yüzyıl boyunca çok az değişiklikler haricinde Empresyonizme kadar aynı şekilde devam etmiştir.

Rönesans içinde olmasa da adını söylemeden geçemeyeceğim XVII. yüzyıl Barok dönemi ressamlarından Caravaggio, gerek sanata getirdiği yeni bakış açısı gerekse de kompozisyona getirdiği yeniliklerle öncü bir sanatçıdır. Caravaggio Rönesans’ın üçgen kompozisyon anlayışı yerine önce piramidal sonrasında da diyagonal kompozisyonları tercih etmiştir. Düzenlemelerindeki dağınık yapı anlayışı kapalı kompozisyon yerine açık kompozisyonlara dönüştürmüştür (Şentürk, 2012, s. 129). Caravaggio, dramatik etkiyi en üst düzeye çıkarmak için aydınlatmada keskin kontrastların kullanımına öncülük etti ve canlı modelden ve hazırlık çizimleri olmadan çalıştı. Caravaggio’nun, modellerinin sıradan insanlardan seçmiştir. Natüralist gözlemine ve chiaroscuro (dramatik veya duygusal bir görüntü oluşturmak amaçlı objelerin veya figürlerin karanlık bir fon önünde zıtlık oluşturacak biçimde aydınlatması) tekniğini birleştirmiştir.

### **Modern Sanat Anlayışında Kompozisyon**

1800’lü yılların sonunda görsel sanatlarla yakından ilişkili önemli bir teknolojik gelişme fotoğrafçılıktı. Fotoğraf teknolojisi hızla ilerledi ve birkaç on yıl içinde bir fotoğraf herhangi bir sahneyi mükemmel doğrulukla yeniden üretebilir hale geldi. Teknoloji geliştikçe, fotoğrafçılık genel halk için giderek daha erişilebilir hale geldi. Fotoğraf kavramsal olarak bir konuyu temsil etmenin klasik sanatsal biçimlerine ciddi bir tehdit oluşturuyordu, çünkü ne heykel ne de resim fotoğrafçılıkla aynı derecede ayrıntıyı yakalayamıyordu.

Fotoğrafın hassasiyetinin bir sonucu olarak, sanatçılar sanatta yeni paradigmalara yol açan yeni ifade biçimleri bulmak zorunda kaldılar. Özellikle fotoğraf makinasının icadı sonrası sanatçılar var olanın birebir taklidinin anlamsız olduğunu ve resimde nesnelerin nasıl görüldüğü probleminin ötesinde kendi bakış açıları doğrultusunda doğayı nasıl keşfedeceklerini yâda betimleyebileceklerini sorguladılar. “Edouard Manet ve arkadaşları resimde doğanın ön planda olduğu bir anlayışla kendi istedikleri renklerle doğayı betimlemenin zenginliğini keşfettiler ve bu anlayışı bir üst seviyeye taşıdılar” (Newall, 2008, s. 6).

“Kendilerine İzlenimciler diyen bu ressamlar doğadaki her nesnenin birçok renk tonundan oluştuğunu gördüler” (Gombrich, 2004, s. 514). “Doğanın karşısına tuvalini kuran İzlenimciler, her an değişen ışığın ve buna paralel olarak rengin değişimini yakalamak zorundaydılar. Bu da onların fırçalarını daha rahat ve hızlı kullanmasını mecbur kılmıştır. Bu zaruret ayrıntıdan uzak, resimde genel etkiyi yakalamaya yönelik bir teknik geliştirmelerini

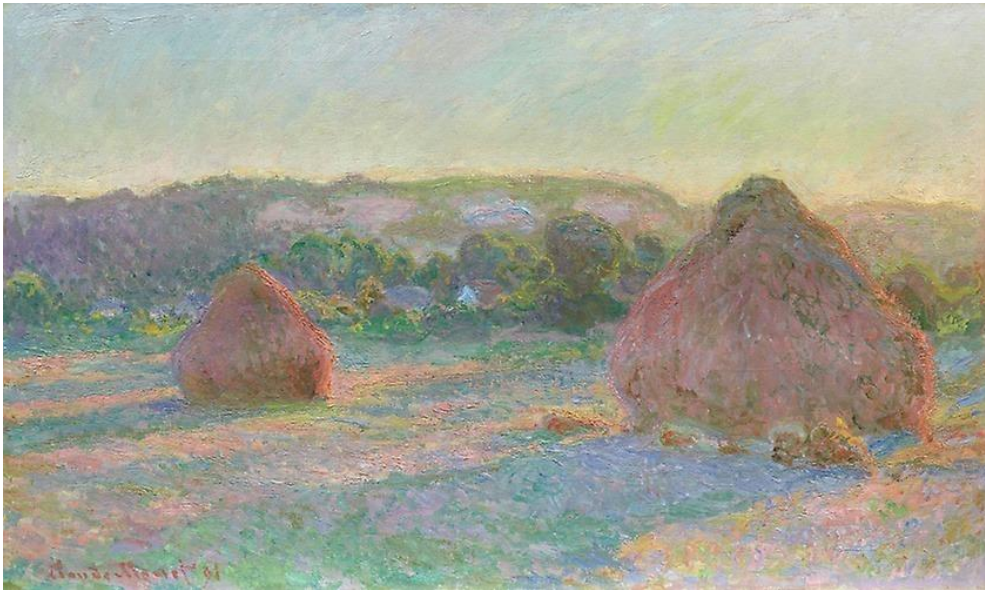
sağladı.”(Gombrich, 2004, s: 518). Böylece buldukları bu yeni teknik sonrası Sfumato tekniğine gerek duymadan figürü ve doğayı geleneğe bağlı kalmadan özgürce betimlediler. “İzlenimciler resimlerinde konu, figür, kompozisyon ve teknik bağlamda gelenekten tam anlamıyla kopuşu gerçekleştirmişlerdir” (Ülger, 2009, s. 24). Bundan dolayı bu dönem resim sanatında modern sanatın başlangıcı olarak sayılmıştır.

Monet, dönemin yerleşik sanat anlayışı tarafından benimsenmiş net form tasvirlerinden ve doğrusal perspektiften uzaklaşmıştır ve gevşek kullanım, cesur renkler ve çarpıcı derecede alışılmışın dışında aynı mekânın farklı zamanlardaki formlarını kompozisyonlarında denemiştir. Resimlerinde figürü ikinci plana atarak doğadaki her sahnede farklı ışık ve atmosferin plastik özelliklerini betimlemeye doğru evrilmiştir. Claude Monet’in ‘izlenim’ adlı eserinde (Şekil 7), biçimlerin özellikle de figürün önemsiz lekesele formda betimlenmesi, kompozisyonda figürün sıradanlaşması ile bir önceki dönemde Milet’in Başak Toplayanlar resminde sıradanlaşan figürlerin devamı olduğu söylenebilir.

Bu olay resim sanatında Paul Cezanne (1839-1906) tarafından devam ettirilmiştir. İzlenimcilerin ışık ve rengi betimleme üsluplarını beğenen sanatçı, biçim netliğinin ortadan kalkmasını eleştirmiştir. Bu sebeple Cezanne klasik ressamların ışık ve denge uyumunu yakalamak istemiş ve bunu resimlerinde sıcak-soğuk renklerin zıtlığıyla gerçekleştirmiştir. Cézanne, ışık ve doğal etki amaçlı izlenimci kalıplarından uzaklaşmaya çalışmıştır. Bunun yerine yüzeyi sanki bir sahne gibi düşünüp, sanki fırçasıyla heykel yapıyormuş gibi üslup takınmıştır.

### Şekil 53

*Claude Monet, Saman yığınları serisi, 1891, Tuval üzerine yağlıboya*



(Monet, 1891)

Görsel gözlemlerini kaydetmekten çok, formların yüzeydeki meydana getirdiği etki sorununu çözmeye çalışmıştır. “Cezanne’ın ışığın ve rengin parlaklığını feda etmeden ve yanılsama yaratmadan derinliği ve cisimselliği elde edişi, kübistler ve fovistler üzerinde izler bırakmıştır” (Bernard, 1999, s. 78). “Doğanın geometrik algılanması ve bu nesnelerin üç boyutluluğuyla ilgilenen Cezanne, geleneksel desene kayıtsızdır. Doğru bir çizime karşı bu ilgisizliğinin sanat tarihinde bir depremi harekete geçireceğinin farkında olmadan, önemli bir değişime imza atmıştır (Gombrich, 2004, s. 544). Bu değişimin önemli öncülerinden olan Van Gogh bu etkilenimlerinin dışavurumunu nesneleri ve figürleri betimlerken onları duygusal olarak abartmaktan ve deforme etmekten kaçınmayarak gerçekleştirmiştir.

Munch ya da Van Gogh gibi Ekspresyonistler de kendilerini duygusal coşkunluğa sevk eden anları figür ve kompozisyon kurallarına bağlı kalmaksızın resmetmişlerdir. Buradaki amaç biçimin aktarılması değil, biçim aracılığı ile duygunun aktarılması olmuştur. Ekspresyonistlerin figürü ve kompozisyonu aktardığı duygu oranınca önceledikleri söylenebilir. “XIX. Yüzyılın başında geleneğe ve kompozisyon anlayışlarının tamamına başkaldıran Ekspresyonistler, sanatçının bireyselliğini önceleyerek ve sınırsız düşünce özgürlüğünün kendine sunduğu bakış açısıyla kendi gerçekliğini, duygusunu plastik olarak var etmenin önündeki engelleri tamamen kaldırdılar” (Gombrich, 2004, s. 561). “Ekspresyonistlerden etkilenen fovlar duyuları renklerle anlatma yoluna gittiler, rengin bir imgeleme dönüşümüyle doğa görüntülerini biçimsel olarak taklit etmek yerine onu düşünce duygu olarak ele almayı tercih ettiler. Fovların bu bakış açısı Kübizm, Sürrealizm ve soyutlamaya giden yolun açılmasına öncülük etmiştir” (Eroğlu, 1997, s. 79).

Böylelikle figür ve kompozisyonda yeni deneyimlemelere de kapı aralanmış oldu. Picasso da resmin modernleşme sürecinin tam orta yerinde bu yeni denemelere girişti. Picasso’yu figürlerine daha fazla yapı kazandırmaya ve en sonunda onu Rönesans’tan beri resme egemen olan perspektif kurallarını parçaladığı Kübizm yoluna iten şey, Paul Cézanne ve Henri Rousseau’dan arkaik ve kabile sanatına kadar uzanan etkilerin bir araya gelmesiydi. “Kübizm’de asıl amaç figürün ve nesnenin soyutlama ve deformasyon yoluyla doğa ile bağlantısını koparmak değil, tam aksine onu daha derinden anlama, kavrama çabasıdır. Sonrasında hazır nesnenin resmin bir parçası olarak sentetik kübizmde “kolaj” olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. İzlenimcilerin duyularını yansıttığı anlayışın sonrasında kübistler nesnelerin kavramsal yapılarını ele almışlardır. Daha sonraki aşamada nesneninde ortadan kalktığını ve salt kavramın anlatılmaya çalıştığı soyut sanatın ortaya çıktığını görüyoruz” (İpşiroğlu N.-İpşiroğlu M., 2017, s. 49). Soyut sanatın öncüsü olan Kandisky ise soyut sanatı; iç yaşantıların dolaysız olarak dışa yansıtılması olarak tanımlamıştır. Bunu yaparken özgürce

ortaya koyulan biçimin ve renklerin insanda uyandırdığı duyuların başka duyuları harekete geçirdiğini ifade etmiştir. Sanatçının nesnesiz, ruhsal açıdan zengin, duyuların birliği yoluyla seslere ve duygulara gönderme yapan resimler üretmeye çabaladığını görmekteyiz. Son dönem çalışmalarında ise geometrik ve biyomorfik düz renk düzlemlerinin oluşturduğu kompozisyonlar ortaya koymuştur. Kandinsky'nin sanatı ve fikirleri, Bauhaus'taki öğrencilere ve Soyut Ekspresyonistlere kadar birçok sanatçı nesline ilham kaynağı oldu.

Modern anlayış içinde Sürrealist ressamlar kompozisyonlarında geleneksel resmin yöntem ve tekniklerini kullanmışlardır. Ancak rüyalarda gerçekleşebilecek doğaüstü biçimlerin ve kompozisyonların betimlenmesinde bilinçaltının serbest kalmasını istediler. Bu diyalektik etkileşimler sonucu ortaya çıkan yenilikler, modern sanatın tamamı için geniş kapsamlı sonuçlar doğuracak ve uzayda formun tasvirine yönelik tutumları kökten değiştirecektir.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### Dışavurumculukta (Ekspresyonizmde) Kompozisyonun Köklü Değişimi

#### Dışavurumculukta Biçim ve Kompozisyon

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), modern sanatta biçim ve rengin kullanımında getirdiği devrimsel yaklaşımla, temelde yeni bir anlayış ve başka bir üslup meydana getirmiştir. Sanatçıları, resimlerinde duygularını, algılarını ve ruh hallerini aktarmayı amaçladılar ve bu amaçla yeni sanatsal ifade biçimleri aradılar. “Estetik bir akım olarak sınırlandırılmayacak olan Dışavurumculuğun temelinde bireyin düşünsel, eylemsel kontrolünü sınırlandıran her türlü kuralcılığa, engellemeye karşı olmak vardır. Dışavurumculuk insanın içselleştirdiklerini özgün bir biçimde dışavurum yoluyla özgürleştirmesidir” (Richard, 1999, s. 19).

Dışavurumcu sanatçılar her türlü duygu durumunu, yaşamsal deneyimlerini ve zihinsel durumlarını samimiyetle ve doğrudan resimlerine aktardılar. Amaçları nesneleri kopyalamak değil, kendi duygu ve düşüncelerini anlatmak için onları araç olarak kullanmaktı. Geleneksel resimdeki kalıplaşmış gerçek algısı doğru bir yansıtma yöntemi olmadığından bireysel duyguları ifade etmeye yardımcı olacak herhangi bir tekniğe izin verildi. Bu ihtiyaç duyulan teknikler sanatsal ortamların dışında oluşturuldu ve resmin bütün kurallarını kökten değiştiren bir yaklaşım meydana gelmesini sağladı.

XX. yüzyılın başında, Avrupa’nın genelindeki toplumsal ve siyasi arenadaki yapısal değişimler bu bağlamda başı çeker. Teknolojik ilerleme ve sanayileşme değişimi öncelerken diğer taraftan Birinci Dünya Savaşı, politik, ekonomik ve sosyal olarak kaosu ve bunalımın temel sebebi olmuştu. “Almanya’nın sanayileşmesi sonrası fabrikalarda çalışan insanlar özgürlüklerini ve mutluluklarını kaybetmişlerdi. Gelişimin ve değişimin sonuçları hayli ağırdı. İnsan ilişkilerinin sekteye uğraması, çılgın ve hızlı kent yaşamı insanın kendisine ve yaşadığı topluma yabancılaşmasına sebep oldu. Bireyin özgürlüğünün yıkımını gerçekleştiren bu makinalaşma bir nevi yıkıp yok etme işlemi görüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu ve Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey aslında buydu”( Richard, 1999, s. 19). XIX. yüzyılın sonlarındaki görünürdeki pastoral durum değişerek gelecek kaygısının arttığı, kentsel hayattan hoşnutsuzluğun ve toplumsal çatışmaların olduğu bir atmosfer meydana getirdi. Sanatçılar bu durumdan fazlasıyla etkilendiler ve resimlerinde açıkça veya dolaylı olarak bunu ortaya koydular. “Dışavurumcu sanatçıların

sanatsal algılarının oluşumunda Nietzsche'nin ve Bergson'nun düşünce biçiminden oldukça etkilenmişlerdir. Nietzsche klasik güzellik anlayışı kurallarını reddederek estetik ruhla, haz içgüdüsünün sentezinden bahsetmiş ve yeni ifade biçimlerinin oluşumunun yaratıcılıkla mümkün olduğunu savunmuş ve bu yaklaşımı yüceltmıştır. Bergson'un ise, bilinçaltındaki öz benliğin oluşumunda yaşamsal deneyimlemelerin ve içgüdünün etkilerinden bahsetmiştir. Akılcılıktan uzaklaşarak gizil kalmış benle ilişkili olan etkilerin dışsallaştığı sanat kavramını ele alır" (Crepaldi, 2004, s. 59). Bu etkilenim dönemin sanatçıları yeni bir plastik biçim ve renk anlayışının oluşumuna etkiye bulunur. Dışavurumcu (Ekspresyonist) resmin karakteristik özellikleri arasında bireyin iç dünyasının hâkim olduğu biçimin temel formlara indirgendiği ve renklerin canlı betimlenmesi anlayışıyla plastik unsurların duygunun yâda duygusal olanın belirgin olma haline göre şekillenmesi kompozisyonu belirler. Aynı zamanda bu sanatsal hareket, resmin temsili işlevinden kesin bir şekilde ayrılarak soyutlamanın yolunu açmıştır. Ekspresyonizmin önemli temsilcileri Franz Marc, August Macke, Karl Schmidt-Rottluff, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Emil Nolde ve Ernst Ludwig Kirchner'dir. Ekspresyonizmin çığır açan yenilikleri, XX. yüzyılın birçok döneminde etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Ekspresyonist sanatçıların önemli başarısı, temelde yeni bir resim felsefesi geliştirmeleriydi. Onların bakış açısına göre, resim artık gerçekliği mümkün olduğunca nesnel bir şekilde ve doğacı bir şekilde yakalama ve tasvir etme amacına hizmet etmemeliydi. Bunun yerine, ressamların öznel bakış açılarını, duygularını ve algılarını yansıtmalıydı.

"Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de anlamı araştırır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durum da hiçbir anatomi, perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekûn soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya (...) yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir" (Batur, 2003, s. 269)

Kompozisyon bağlamında geleneksel anlayıştan uzaklaşan sanatçılar içlerindeki ifade etme yönündeki yeni formüle ettikleri anlayış, resim tekniklerinde de köklü değişiklikler meydana getirdi. Ancak, sanatçıların yeni felsefeyi tuvale aktarma biçimleri önemli ölçüde farklıydı. Yine de, hepsi XIX. yüzyılın sonlarında, özellikle İzlenimcilikte başlayan öznelere gerçekçi temsilden uzaklaşma eğilimin tutarlı bir şekilde devam etmesini gerektiğini savunuyorlardı. Bu gerçekçi temsilden uzaklaşma, biçimin ana hatlarına ulaşmak için her türlü ayrıntıdan uzaklaşmayı ön görüyordu. Bunun deformasyon ya da ilkel resim anlayışında olduğu üzere biçimin stilize edilmesiyle başlamış sonrasında soyutlamaya varan yönde devam etmiştir.

Dışavurumculukta en yalın haliyle herhangi bir yüzeyde betimlenen biçimin veya rengin ifadesiyle oluşan resim sanatında somuttan soyutlamaya kadar gelişen ve süreç içinde devamlı olarak değişen duygu durumuna göre kompozisyon anlık değişimler göstermiştir. Renk ve biçim açısından, sanatçılar artık gerçeklikle sınırlı değildir ve nesneleri "hissettikleri" gibi tasvir edebilmişlerdir.

Nesnelerin gerçekçi ve ayrıntılı bir şekilde işlenmesi artık bir rol oynamıyordu. Bunun yerine, ressamlar genellikle nesneleri temel yapılarına indirgiyor, onları önemli ölçüde deforme ediyor ve hatta soyutlama alanına yaklaşıyorlardı. Kompozisyonlarında canlı renklerle çalıştılar, bunları geniş alanlara uyguladılar ve genellikle birbirleriyle kontrast yapılar oluşturarak bütünlük anlayışı sağlanmaktaydı. Sanatçılar ayrıca renklendirmeyi tamamen duygusal ve özgürce yaptılar. Örneğin insan yüzlerini yeşile veya atları maviye boyadılar. Dışavurumcu özelliklerin bu birleşimi duygusal ve dinamik, ancak zaman zaman şaşırtıcı veya hatta rahatsız edici bir resimsel izlenim yaratmıştır.

Ekspresyonistler gerçekçi temsili giderek terk etseler de, temelde temsili resme bağlı kaldılar. Ekspresyonizmin yaygın motifleri arasında kentsel sahneler, hayvan tasvirleri, manzaralar, çıplaklar, natürmortlar ve portreler yer alıyordu. Ancak, tarihi sahneler, önemli kişilikler veya İncil ve mitolojik temalar küçük bir rol oynadı.

Devrim niteliğindeki yenilikleriyle Ekspresyonizm, hem kendi döneminin sanatını hem de XX. ve XXI. yüzyılın tamamını önemli ölçüde etkilemiştir. XX. yüzyılın başında Fütürizm, Kübizm ve Dadaizm gibi birçok stille çok üretken bir alışveriş yaşanmıştır. Ancak Ekspresyonizm, sonraki birçok dönemin de önünü açmıştır. Etkisi, diğerlerinin yanı sıra Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, Yeni Nesnellik, Neo-Ekspresyonizm ve Neue Wilde ile ilişkilendirilen sanatçılarda görülebilir.

Ekspresyonizm, bir öncü hareket olarak başlamıştır ve ilk zamanlarında kompozisyon anlamında geleneği reddederek biçime ve renge yaklaşımı dolayısıyla birçok çağdaşı tarafından eleştirilmiştir. Ancak günümüzde, dışavurumcu resimler modernist sanatın ve bütün olarak resim sanatının gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır.

### **Ekspresyonizmin Başlangıcı**

Yüzyılın Avrupa'da başlamasıyla birlikte, toplumun atmosferindeki büyük değişikliklere yanıt olarak sanatsal üsluplarda ve yönelimlerde değişimler ortaya çıkmıştı. Yeni teknolojiler ve büyük kentleşme çabaları bireyin dünya görüşünü değiştirdi ve sanatçılar gördüklerinin gerçekçi bir temsilinden uzaklaşarak dünyanın onları nasıl etkilediğine dair duygusal ve psikolojik bir yoruma doğru ilerleyerek bu gelişmelerin psikolojik etkisini

yansıttılar. Ekspresyonizmin kökleri, Norveç'teki Edvard Munch ve Viyana Ayrılıkçıları'ndan Gustav Klimt gibi bazı Post-Empresyonist sanatçılara kadar uzanabilir.

XIX. yüzyılın sonlarında Norveçli Edvard Munch, Ekspresyonistler için önemli bir ilham kaynağı olarak ortaya çıktı. Canlı ve duygusal olarak yüklü eserleri, içe dönük ifade için yeni olasılıklar açtı. Özellikle, Munch'un çılgın tuvaleri, yeni modernleşmiş Avrupa toplumundaki bireyin kaygısını ifade ediyordu; ünlü tablosu Çılgılık (1893), maneviyat ile modernite arasındaki çatışmayı çalışmalarının merkezi bir teması olarak kanıtlıyordu. 1905'te Munch'un eserleri Almanya'da iyi biliniyordu ve zamanının çoğunu orada geçiriyordu, bu da onu Ekspresyonistlerle doğrudan temasa sokuyordu. Munch'a ek olarak, Flaman James Ensor da incelenen ve üzerine inşa edilen erken bir etkiydi.

XIX. yüzyılın sonlarında Ekspresyonizm'in gelişimi üzerinde etkisi olan bir diğer isim ise Avusturya Art Nouveau tarzında çalışan ve Viyana Ayrılıkçılığına öncülük eden Gustav Klimt'ti. Klimt'in konularını parlak bir palet, ayrıntılı desenli yüzeyler ve uzun gövdelerle sunma konusundaki gösterişli tarzı, daha sonraki Ekspresyonistlerin egzotik renklerine, jestsel fırça darbelerine ve engebeli formlarına doğru bir adımdı. Klimt, ressam Egon Schiele'nin akıl hocasıydı ve onu 1909'daki bir sergide Edvard Munch ve Vincent van Gogh'un eserleriyle tanıştırdı.

"Ekspresyonizm" teriminin, Empresyonizmin tam tersini ifade etmek amacıyla Çek sanat tarihçisi Antonin Matejcek tarafından 1910 yılında ortaya atıldığı düşünülmektedir. Empresyonistler doğanın ihtişamını ve insan formunu boyayla ifade etmeye çalışırken, Matejcek'e göre Ekspresyonistler yalnızca iç yaşamı, çoğunlukla sert ve gerçekçi konuların resimlenmesi yoluyla ifade etmeye çalışmışlardır. Ancak ne Die Brücke'nin ne de benzer alt hareketlerin kendilerini asla Ekspresyonist olarak adlandırmadıkları ve yüzyılın ilk yıllarında terimin Post-Empresyonizm de dâhil olmak üzere çeşitli stilleri ifade etmek için yaygın olarak kullanıldığı belirtilmelidir.

## **1905 Sonrası Dışavurum ve Kompozisyon Anlayışı (Tashism)**

### **Die Brücke (1905-1913)**

Alman Ekspresyonizmi olarak bilinen hareketin öncüleri olan Die Brücke, 1905'te Dresden'de Almanya'nın eski, yerleşik burjuva düzenine karşı kararlı bir muhalefet içinde bohem bir sanatçı kolektifi olarak kuruldu. Mimarlık bölümünde okuyan Ernst Ludwig Kirchner tarafından kurulan gurubta Fritz Bleyl, Erich Heckel, Kart Schmidt-Rottluff gibi sanatçılarda bulunmaktaydı. Nietzsche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüş" kitabındaki bir cümleden etkilenen Kart Schmidt-Rottluff gurubun adını koymuştur. "İnsanda yüce olan, onun bir amaç

değil bir köprü oluşudur; insanda sevgiye değer olan, onun hem üstünden aşırta hem de altından geçirten bir geçit olmasıdır” (Wolf, 2005, s. 17). “Bu dönem sanatçılar eserlerinde, ahşap baskılar, oyma ahşap heykeller ve "ilkel" resim biçimleri gibi akademik öncesi ifade biçimlerine geri dönerek modern dünyaya karşı olan yabancılaşma duygularıyla yüzleşmeyi tercih etmişlerdi” (Heller, 2009, s.17).

De Brück grubu, gelişme ve ilerlemenin gençliğin yoğun düşleri, sınır tanımaz yaratıcılığı ve hayal gücüyle sağlanabileceğine inanmışlardır. Yaratıcılığını, genel geçer resim kurallarının, geleneklerin ötesine, çarpıtmadan ortaya koyabilen herkesi kendilerinden kabul ettirmişlerdir. Ernst Ludwig Krichner, Rottluf ve Erich Heckel gibi sanatçılardan oluşan bu grubun amacı; Öncü Alman sanatçılarla diğer sanatçıları akademik resme karşı direnmeye çağırarak, atılımcı ve yeni sanatçılar arasında bağ kurmak, Alman sanatında heyecan ve forma bağlı bir estetik anlayış kurmaya çalışmaktır. Ortaya konulacak sanat geleceğe yönelik olmalıdır (Kınay, 1993, s. 276).

“Brücke’nin çalışmalarında grafiksel yaklaşım dikkati çeker. Dışavurumcuların ağaç oyma ile yaptıkları baskı-resim dilini kullanmışlardır. Bu anlayış sanatçının kendini ifade etmesinde en yalın ve en uygun anlatım aracı olmuştur” (Turanî, 1982, s. 573). “Die Brücke grubu Alman Gotik sanatındaki baskı resimlerden ve sonrasında Van Gogh’un ve Edvard Munch’ın çalışmalarından etkilenir. Bilhassa XV. yüzyıl sonlarında üretilen baskı sanatçılarına ait Dresden’deki Zwinger Müzesi’nin etnografi bölümündeki ahşap oyma koleksiyonu estetik anlayış bağlamında onlara daha yalın bir sanatsal üretimin kapılarını aralamıştı. Sonrasında Fov’lar üzerine etkili olacak biçimsel anlayış ile Kübizm’e daha yakın plastik etkileri birlikte kullanmışlardır” (Smith, 2004, s. 66).

## Şekil 54

Ernst Ludwig Kirchner, *The Brücke Afişi*, 1905. Kâğıt üzerine Ağaç Baskı



(Kirchner, 1905)

Gerçek duyguya yönelik bu arayış, yoğunlaştırılmış renk ve biçime doğrudan, basitleştirilmiş bir yaklaşımla karakterize edilen ifade edici bir üsluba yol açmıştır. “Kirchner’in yazdığı düşünülen ve kendisinin bir tahta kalıp üzerine oyarak ortaya koyduğu manifestoda; İlerlemeye, sezgiye ve yenilikçi bir nesle olan inancımızla, bütün gençleri gurubumuz altında birlikte olmaya çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski ve köhnemiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir” (Lynton, 1982, s. 35). Die Brücke (Köprü) ismi, grubun geçmiş ve şimdiki zaman arasında "köprü" kurma isteğini belirtmek için seçildi. Geçmişten, Albrecht Dürer, Matthias Grünewald ve Lucas Cranach the Elder'ın baskı ve boyama tekniklerinden ilham alarak Almanya'nın zengin sanatsal tarihini yeniden öne çıkarmayı seçtiler.

### Şekil 55

*Fritz Bleyl, İlk Die Brücke Sergisi Poster, 1906, Kâğıt Üzerine Renkli Litografi*



(Bleyl, 1906)

Vincent Van Gogh, Edvard Munch ve Henri Matisse gibi ifadeci renkçilerin modern örneğini geliştirerek, Die Brücke resim kompozisyonlarında izleyiciyi belirli bir duygunun deneyimlenmesi yoluyla sarsmak için genellikle keskin ve bazen şiddetli bir şekilde çarpışan (kontrast) renkler kullanmıştır. "Brücke" üyeleri kompozisyonlarında saf ve parlak renklere odaklanmalarıyla, radikal bir biçimde ayrıntıdan uzak primitif formlara yönelimleriyle Almanya'da modern resmin gelişmesine önemli ölçüde katkı sağladılar. Daha önceki hiçbir sanat akımında görsel ifade bu denli şiddetli ve yoğun duygu aktarımına sahip değildi. Bu

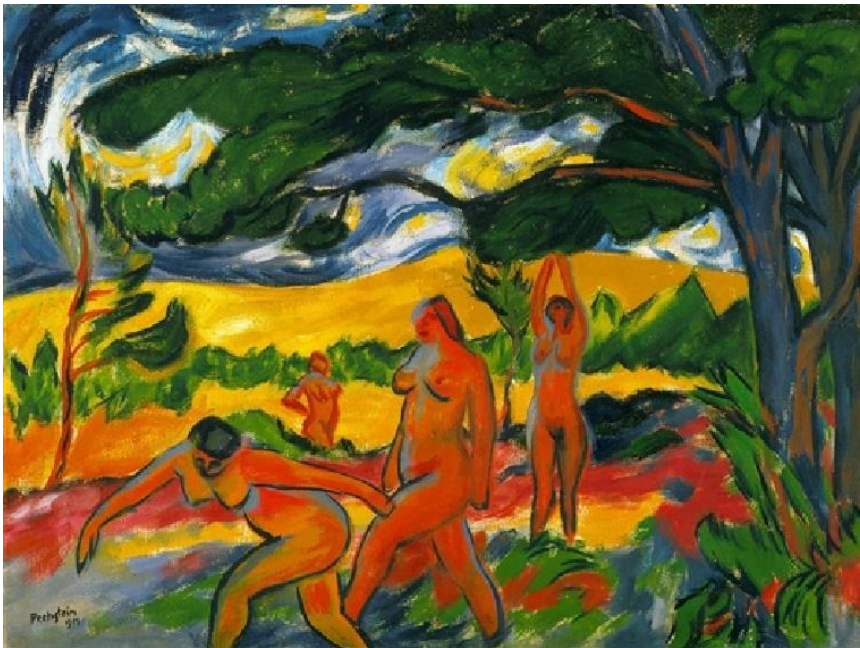
bağlamda Die Brücke gurubu duygu, sezgi ve duyguya dayalı doğrudan bireysel bir sanatın oluşmasını sağlamıştır (Kınay, 1993, s. 276)

Die Brücke sanatçıları çalışmalarındaki çıplaklık ve özgür cinselliğin keşfi sıklıkla, insan etkileşiminin dayatılan toplumsal tutumlar aracılığıyla rahatsız edici bir şekilde etüt edildiği şehir imgeleriyle karşılaştırılır. “Die Brücke grubu sanatçıları, büyük bir aşkla ve tutkuyla kendilerini gravür ve grafik sanatına adanlar. Gravür ağırlıklı baskı çalışmaları duygularını betimlemede öncelikli tercihleri olur. Koşutluk gördükleri kâğıt ve resim arasında daha samimi bir ilişki kurmuşlardır. Gurup doğan ve gelişen bir paralellikte gördükleri çalışmalarında kâğıt üzerine yapılan bir ağaç baskının, bir yağlı boya çalışmanın görevini üstlenmiş yâda bunun tam tersi şekilde gerçekleştirmiştir” (Crepaldi, 2004, s. 23).

1906’da Die Brücke, kadın çıplaklığı temasına odaklı ilk sergisini açtı. Grup, sergisini Karl-Max Seifert lamba fabrikasının sergi salonunda düzenledi. Sergilenen avizelerin ve şamdanların fabrika cılasıyla tezat oluşturan Fritz Bleyl, şekil 55 de görülen kısmen soyutlanmış çıplak bir kadını gösteren dışavurumcu bir poster tasarladı. Die Brücke ve savunucuları için figür çarpıcı ve doğrudandı. Gurubun açık cinselliğe ve çıplaklığın doğal durumuna karşı tutumunu yansıtıyordu. Bleyl’in tarzı ve basılı medya tarafından biçimsel olarak bir dizi eğri ve kontura indirgenen poster, yine de kamuoyuna gösterilmek için fazla cinsel çağrışımlı bulundu ve Almanya’nın ulusal ceza kanunundaki pornografi maddesi uyarınca yasaklandı.

### Şekil 56

*Max Pechstein, Ağaçların Altında, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Pechstein, 1911)

Max Pechstein'in şekil 56 deki resmi pastoral bir manzarada canlı renklerle işlenmiş çıplak figürleri içerir. Tuval üzerine yağlı boya ile betimlenen kompozisyonda kırmızı-yeşil, sarı-mor, mavi-turuncu canlı kontrast ve (komplomentler) tamamlayıcı renkler dikkat çekmektedir. Arka siferde gökyüzü hareketlidir ve figürler en arkadan öne doğru diyagonal bir yapıda hareket eder şekilde betimlenmiştir. Açık kompozisyonun uygulandığı çalışmada dört figür olabildiğince yalın ve yarı soyut biçimde betimlenmiştir. Figürlerdeki kontur önden arkaya doğru zayıflar bu da resmin espasını güçlendirmektedir. Doğaya ait biçimlerdeki dinamik konturlar geniş renk alanları oluşturmaktadır ve rahat fırça darbeleri resmin hareketini destekler mahiyettedir.

Çalışmanın genelinde modle zayıftır ve doğa unsurlarında iki boyuta indirgenmiş primitif bir yaklaşım belirgin olarak hissedilir. Bu eserin Matisse'in resmiyle ortak olan yönleri dikkat çeker. Ancak, Matisse'in resimlerinde klasik konulardan ödünç alırken, Pechstein, kendisinin ve bohem sanatçı grubunun toplumdan ve onun kısıtlamalarından kaçmak için kırsala yaptıkları gerçek gezilerin manzaralarını ve olaylarını resmetmiştir. Die Brücke modern şehrin endüstrileşmesine karşıydı ve çalışmalarında bu karşıtlığı natüralist bir yaklaşımla göstermekteydi.

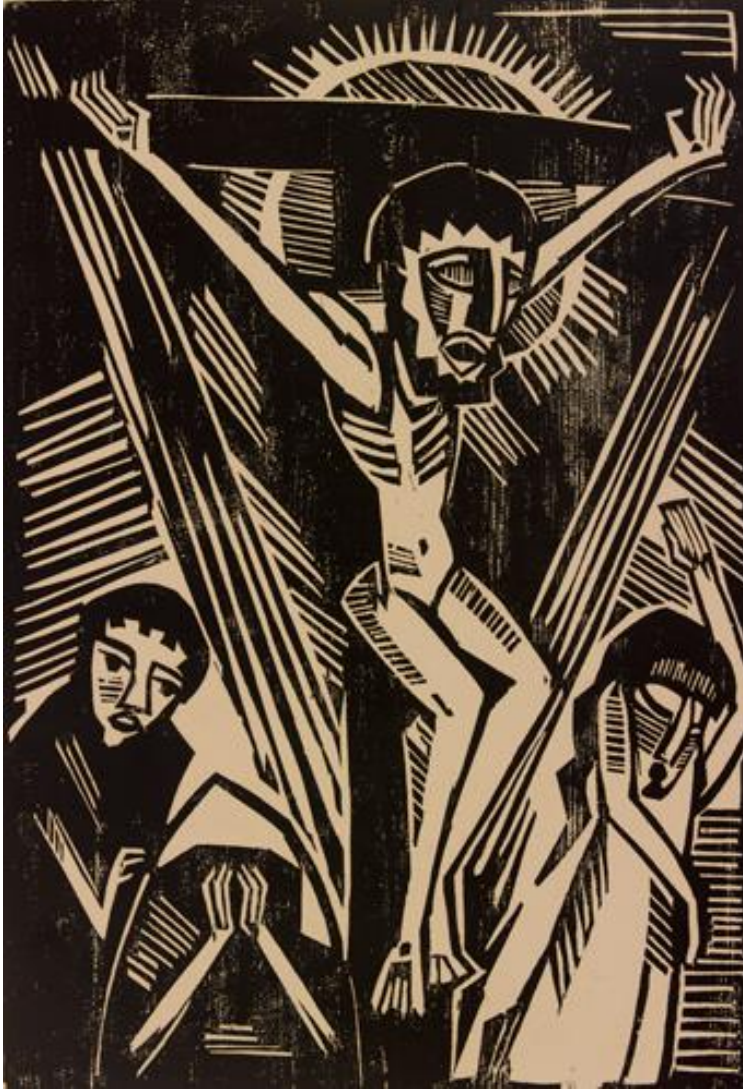
“Guruba taş baskıyı öğreten kişi olarak tanınan Schmidt-Rottluff'un Şekil 57 deki eseri savaş sırasında sanatındaki değişimlere dair başlıca bir örnektir. Yaşadığı kaygı ve sarsıntı onu bir süre resim yapamaz hale getirince, diğer Brücke sanatçılarıyla birlikte daha önce keşfettiği bir araç olan tahta baskıya yöneldi. Savaşın sonuna doğru ve 1918'de Berlin'e döndükten sonraki yaklaşık bir yıl boyunca, belki de çatışma deneyimine verdiği bir başka tepki biçimi olan, bu gibi öncelikli olarak dini konuları da ele aldı. Bu tercihiyle, savaşın dehşetini sıklıkla daha doğrudan tasvir eden dönemin diğer birçok Alman sanatçısından farklıydı”(Richard, 1984, s. 101).

Eser, sanatçının yayınladığı, İsa'nın hayatından sahneleri tasvir eden dokuz tahta baskıdan oluşan bir portföyün parçasıdır. Albrecht Dürer'in on altıncı yüzyıl tahta baskılarını anımsatır. Yahuda'nın İsa'ya ihanet etmesi sonrası çarmıha gerilme sahnesinin betimlendiği çalışmada İsa'nın çektiği acının ve Meryem'in ve diğer iki figürün olayın içindeki durumunu betimlediği devinimi yüksek ve ikonik bir çalışmadır. “Schmidt-Rottluff, Avrupa'daki modernistlere ilham veren Afrika ve Okyanusya sanatına gönderme yapan engebeli, kaba yontulmuş çizgiler ve köşeli formlar kullanarak betimlediği çalışmada İsa'yı çarmıhta çıplak bir şekilde ve yüzünde maske benzeri bir biçimde tasvir ettiğini görüyoruz. Şişkin dudaklar ve gözler, sanki biri kısmen kapalı veya şişmiş gibi, İsa'nın yaralarını ve acısını da ima ediyor. Sanatçı bu şekilde Mesih'in acısını Dünya Savaşı'nın tahribatı ve anlamsızlığı bağlamına

yerleştiriyor ve kendisinin ve diğer pek çok kişinin deneyimlediği fiziksel, psikolojik ve ruhsal hasara yorum yapıyor”(Wolf, 2005, s. 103). Kapalı kompozisyona sahip eser piramidal yapıya sahiptir. Dikey betimlenmiş eser monogramdır. Ağaç baskı çalışmada İsa imgesi ve diğer figürler stilize edilmiş keskin ve kaba çizgilerle betimlenmiştir. Figürler deformedir ve çalışmada primitif üslup hâkimdir. Perspektiften ve mekândan yoksun çalışmada biçimler hareketli ve asimetriktir. İki kolu çarmıha gerilmiş şekilde betimlenen İsa’nın vücudunun uzuvları deforme edilmiş ve modlesizdir.

### Şekil 57

Karl Schmidt-Rottluff, *Çarmıha Gerilme (Gekreuzigter)*, 1918, *Kâğıt Üzerine Ağaç Baskı*



(Rottluff, 1918)

Bacaklarında yön duygusunun minimize olarak algılamamızı sağlayan taramalar haricinde form boyutsuzdur. Ana figürün başının etrafında hale biçiminde güneşi andıran ve zıt çizgi formlarının dengeli biçimde kullanıldığını çalışmada sağdaki figür bir eli yukarda ve bayılma hali imgelenmiş kadın figürü görmekteyiz. İsa’nın alt sol tarafında ise yüzünü elleriyle

kapamış başı cübbeyle kapalı figür ve hemen üstünde onu teselli eden bir figür bulunmaktadır. Figürler ayrıntısız olmasına rağmen duyguyu hissettirmektedir. Figürlerin arkasında bulunan paralel ve hareketli çizgiler çalışmanın dinamizmini ve hareketini destekler niteliktedir.

De Brücke'ün temsilcilerinden Schmidt-Rottluff'un şekil 58 deki resminde ise sanat tarihçisi ve Brücke destekçisi Dr. Rosa Schapire'i oturmuş ve gülümseyen bir ifadeyle betimlenmiştir. Arka siferde küçük bir masa üzerinde figürün kendisine ait olduğu görülen stilize geometrik konturlu bir portre asılıdır.

### Şekil 58

*Karl Schmidt-Rottluff, Dr. Rosa Schapire, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Rottluff, 1911)

Sol tarafta pencere olan eserde, renk çeşitliliğindeki zıtlıklar, hızlı fırça darbeleriyle verilmiş ayrıntıdan uzak biçim anlayışı dikkati çeker. Gurubun ortak üslubunu taşıyan çalışmanın kompozisyonunda köşeli formlar ve kırık renk lekelerle alansal parçalanmalar öne çıkar. Stilizasyon yoluyla deforme edilmiş portrede yüz kırmızı, mavi, kahverengi, pembe,

yeşil, sarı renklerle bölünmüştür ve sert kontrastların birlikte kullanıldığı uyumsuz renkler hâkimdir. Rahatsız edici bir armoni oluşturmuştur. İç mekânda betimlenen figür geometrik formlarla stilize edilmiştir ve biçimsel olarak Afrika yontularından esinlenmeler içermektedir.

Renkler önemli ölçüde daha parlaktır ve stilize edilmiş yüz hatları, Kübizm ile olan etkileşimini gösterirken, yoğun renkler Matisse'in eşinin portresinde “Yeşil Çizgi” olarak bilinen benzer bir formu hatırlatmaktadır. Sanatçının bu resmi estetik gelişiminin yanı sıra Alman sanat tarihinin önemli bir figürüyle olan en yakın ve en önemli profesyonel ilişkilerinden birini yansıtmaktadır.

Schmidt-Rottluff ve Die Brücke meslektaşlarının hedefi, doğadaki ve insanlıktaki doğrudan deneyim ve duyguyu keşfederek yeni bir sanat türü yaratmaktır. 1914'te yazdığı gibi, "Bir programım yok, sadece gördüğümü ve hissettiğimi kavramak ve bunun için en saf ifadeyi bulmak için içimde bir özlem var. Bu şeylere yalnızca sanat yoluyla yaklaşabileceğimi biliyorum, düşünceler veya kelimelerle değil" (Roland, 2005, s. 35). Sanatçı bu hedefe ulaşmak için, hem Avrupa öncülerinin hem de Avrupa dışı sanatın basitleştirilmiş biçimlerinden ilham almıştır.

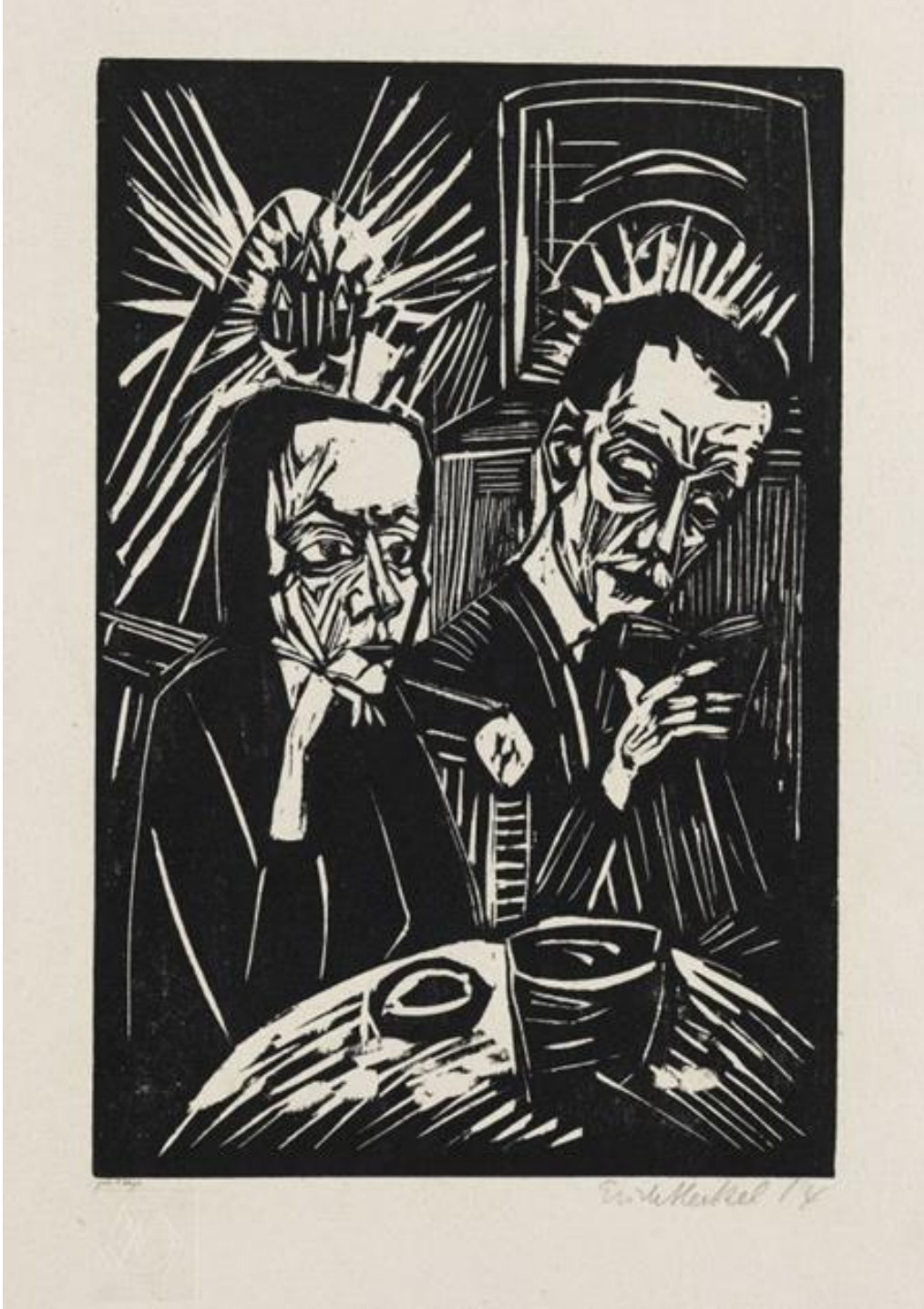
“Die Brücke grubunun dört kurucu üyesinden biri olarak Heckel, Ekspresyonizm'i yirminci yüzyıl modernizminin haritasına koymada etkili oldu. Bir dizi ahşap baskı ve çıplak, şehir sahneleri, manzaralar ve natürmort resimleriyle kendi ününü kazandı, ancak çağdaşlarının çoğu gibi, Nazilerin her türlü modernizmden nefret etmesine sebep oldu. Ancak Heckel, Almanya'daki ortaçağ ahşap baskı geleneğinin canlanmasının ön saflarında yer aldı ve sıkıntılı, köşeli görüntüleri, ülkenin yirminci yüzyılın sorunlu ilk on yıllarında Alman sanatının simgesi haline geldi”(Heller, 2009, s. 48).

Die Brücke'nin kurucu üyesi olarak Heckel'in hedefi, geçmişin sanatları ile günümüzün sanatı arasında bir köprü oluşturmaktır. Sanatçının açık bir kompozisyona sahip Şekil 59'daki ağaç baskı resminde, siyah beyaz (pozitif-negatif) olarak betimlenmiştir. Mum ışığında, önlerinde yuvarlak bir masanın olduğu bir iç mekânda, kitap okuyan erkek ve onu dinleyen bir bayan figürü betimlenmiştir. Erkek figürünün gözleri okuduğu kitaba odaklanmıştır ve eli çenesinin altında betimlenen kadın figürü ise derin düşüncelere dalmış bir çağrışım yapmaktadır. Muhtemelen okunan kitabın anlattıklarının içinde yeni geçmiş bir olayı veya önünde uzanan sıkıntılı yılları düşünüyor izlenimi vermektedir. Arka siferde keskin kesiklerle oluşturulmuş mumlar ve ışıkları dikkati çeker. Önlerindeki masaya tesir eden kontrast (ışık-gölge) yapı espası güçlendirir niteliktedir. Parelel ve diyogonal biçimlerin oluşturduğu formlar ile dar ve geniş alanlarda zıtlık oluşturan koyu-açık formlar denge unsurunu ortaya çıkarmaktadır. Çizgisel yapıdaki bir biri ardınca kontrollü ya da kontrolsüz formlar resmin ritim

ve hareketini desteklemektedir. Heckel iki figürde de sanki zamanın ve deneyimin fiziksel tahribatını figürlerin yüzüne kazımış gibidir. Stilize edilmiş iki figürün durgun ifadesinin aksine agresif konturların oluşturduğu dinamik yapı ifadeyi daha da güçlendirmektedir.

#### Şekil 59

*Erick Heckel, Beim Vorlesen (Yüksek Sesle Okuma), 1914, Kâğıt Üzerine Ağaç Baskı*



(Heckel, 1914)

Keskin ve köşeli biçimler bütün formlarda mevcuttur. Çizginin koyu, orta ve açık değerleri hareket, yön ve plan unsurları desteklemektedir. Dinamik formların hâkim olduğu çalışmada stilize edilmiş nesneler ve figürler yalınsaldır.

De Brücke üyeleri, kompozisyonlarında insanlara kaba bir şekilde bir şeyi dayatmaktan çok sanatçının duygularını ve içgüdülerini plastik unsurlar üzerinden güçlü, yalın ve etkileyici bir şekilde ifade etmeyi tercih etmişlerdir. Onlara göre ruhsal ifadenin renk anlayışına ve biçimdeki yalınsallığa dönüşümü “yeni insana giden yolları” temsil etmekteydi. “Rengin nesneyi tanımlama özelliği reddedilmiş ve bağımsızlığına kavuşturulmuştur. Artık renk bir imgelemdir ve bunu kolaylaştıracak biçimsel bir üslupla saf bir dışavurumun ortaya koyulması gerçekleşmiştir” (Richard, 1999, s. 32).

### **Neue Künstlervereinigung München (Münih Yeni Sanatçılar Birliği)**

Wassily Kandinsky, Ocak 1909'da geleneksel sergi mekânlarına karşı benzer görüşte sanatçıların oluşturacağı yeni bir grup kurmayı önerdi, Neue Künstlervereinigung München (Münih Yeni Sanatçılar Derneği), Der Blaue Reiter'in gelecekteki birkaç üyesini içeren bir ayrılık hareketiydi. Kurucular arasında Kandinsky'nin Rus yurttaşları Alexej von Jawlensky ve Marianne von Werefkin'in yanı sıra Almanlar Gabriele Munter, Alexander Kanoldt ve Alman-Amerikalı Adolf Erbsloh da vardı. Ana akım sanat kurumundan "ayrılma" arzularının ve modern sanata olan bağlılıklarının yanı sıra, bu sanatçılar kısmen Fovizm örneğinden ve kısmen de Edvard Munch ve Gustav Klimt gibi sanatçılar tarafından örneklendirilen yüzyıl başı Sembolizminden türetilen dışavurumcu bir görsel stili paylaşıyorlardı.

1905'ten 1911'e kadar Dresden'de ve 1913'e kadar Berlin'de faaliyet gösteren Die Brücke grubu, Münih Yeni Sanatçılar Birliği ve daha sonra Der Blaue Reiter'in çalışmalarında temsilin doğrudanlığı için erken bir etkiydi. Ancak Münihli sanatçılar, Dresdenli meslektaşlarından oldukça farklı hedefler peşindeydi. Her iki grup da Fauves'ten cesur rengin önemini öğrenmiş olsa da, Die Brücke sanatçıları basitleştirilmiş figürlerinin yoğun duygusunu ifade etmek için canlı renkler kullandılar. “Kandinsky ve yandaşları için bu renklerin insan ruhunda yankı bulmak için salt duygusal iknanın ötesine geçmesi gerekiyordu”(Richard, 1999. s. 33).

“Benzer şekilde, her iki grup da Batı geleneğini ilhamdan yoksun bulup bunun ötesine, "ilkel" sanat biçimlerine ulaşırken, Die Brücke sanatçıları sanatlarında Der Blaue Reiter'in uyumlu renk ve biçim kompozisyonlarında genellikle hoş karşılanmayan belirli bir düzeyde kaba "çirkinliği" kabul edeceklerdi. Der Blaue Reiter, Die Brücke'yi derinden etkileyen modern dünyadan aynı yabancılaşmadan doğmuş olsa da, onların cevabı travmatik deneyimin rahatsız

edici tasvirleriyle bu duyguyu ele almak değil, soyut sanatsal araçlarla onu aşmaya çalışmaktı. Öte yandan Die Brücke, genel anlamda soyutlamaya karşı çıkmaya devam edecekti”(Dietmar, 2007, s. 98).

Münih Yeni Sanatçılar Birliğine başkan seçile Kandisky, kişisel tatmin aracı olmaktan öteye gitmeyen salon sanatını aşmak için, tüm sanatsal ülkeleri ruhsal bir arıtma potasında eriterek birleştirmeyi amaçlıyordu. Kapıları değişik kesimlerden gelen etkilere açık olacaktı. Grubun amacı uluslararası olmaktı. 1910’da açtıkları sergide uluslararası görünüş iyice belirginleşti( Kahraman, 2010, s. 27).

Münih Yeni Sanatçılar Birliği grubu üç yıllık görev süresi boyunca üç gezici sergi düzenledi ve bu sergiler aracılığıyla iki şey başardı. Birincisi, Almanya dışındaki avangard hareketlerden, aralarında Georges Braque, Pablo Picasso ve André Derain’in de bulunduğu diğerlerinin katkılarıyla tanınmasıydı. İkincisi, daha sonra Der Blaue Reiter’i kuracak olan Kandinsky’nin giderek radikalleşen teorik önerileri için bir tür kuluçka makinesi görevi gördü. Gerçekten de, 1911-12’deki üçüncü sergisinde, Der Blaue Reiter sanatçıları kendi ayrılıkçı hareketlerinden ayrılmış olarak açılış galerisinde paralel bir sergi düzenlediler.

1911’de Münih Yeni Sanatçılar Birliği sanatçıları, Kandinsky’nin daha sonra Son Yargı alt başlığını verdiği Kompozisyon V (1911) adlı eserini reddetti. Bu durumun giderek daha soyut hale gelen çalışmaları için temsil ettiği anlayış eksikliği -en yakın meslektaşları arasında bile- onu gruptan ayrılıp daha radikal Der Blaue Reiter’i kurmaya yöneltti. Yörüngesinde birkaç önemli Münih Yeni Sanatçılar Birliği figürünü (Jawlensky, Werefkin, Munter) tutmasına rağmen Der Blaue Reiter, Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Lyonel Feininger ve deneysel besteci Arnold Schoenberg’in yanı sıra Alman-Amerikalı Albert Bloch, Ukraynalı David Burliuk ve Rus Natalia Goncharova’nın eklenmesiyle hedeflerini genişletti.

### **Der Blaue Reiter (Mavi Süvari 1911-1914)**

“Alman Ekspresyonizminin iki öncü hareketinden biri olan Der Blaue Reiter, Die Brücke’ün çarpık figüratif stiline soyut bir karşılığı olarak 1909 yılında Münih’te başladı. Her ikisi de giderek modernleşen bir dünyada yabancılaşma hissiyle karşı karşıya kalırken, Der Blaue Reiter sanatın manevi değerini takip ederek sıradan olanı aşmaya çalıştı. Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, bir dizi Rus göçmeni ve yerli Alman’ı içeren grubun teorik merkezleriydi. Bu enternasyonalizm, grubun kısa görev süreleri boyunca birkaç gezici sergi düzenlemesine yol açtı ve onları erken öncü resmin tanıtımında vazgeçilmez bir güç haline getirdi” ( Dietmar, 2007, s.113).

Der Blaue Reiter'in resmi bir manifestosu olmasa da, Kandinsky'nin "Concerning the Spiritual in Art"(1910) adlı incelemesi, yol gösterici ilkelerinden birkaçını ortaya koydu. "İkelcilik belki de sömürge sonrası dönemde olumsuz çağrışımları olan eski bir terim yine de XX. yüzyılın başında olumlu olarak görülen bir kavramdı. Bunun nedeni, Avrupalı sanatçıların Batı dışı kültürleri bilmesini sağlayan sömürgeci temellere rağmen, sanatta kullanımının, modern sanatçılar adına, dünyanın daha az gelişmiş bölgelerinde "daha basit", potansiyel olarak "daha özgür" bir ifade biçimine ulaşarak modern Batı toplumunun entelektüel kısıtlamalarını aşmak için gerçek bir girişim teşkil etmesidir"(Dietmar, 2007, s. 128). Der Blaue Reiter sanatçıları için bu, sanatlarının genellikle daha önce sanatın en yüksek hedefi olarak kabul edilen doğalcılık ve güzelliğin takıntılı arayışından uzak, daha az zahmetli, daha doğrudan bir biçim sunumu sergilediği anlamına geliyordu. Bu ilkeler grubun nesnel olmayan veya soyut resim arayışının özümsemesini ve öne çıkarılmasını sağladı. 1912'de grup, Kandinsky ve Marc tarafından düzenlenen ve iki sanatçının birer Schönberg ve Macke'nin teorik denemelerini ve Kandinsky'nin deneysel bir tiyatro eserini içeren tanımlayıcı bildirisi Der Blaue Reiter Almanach'ı yayınladı. Kandinsky'nin yazdığı Almanach "İkel" sanat, halk sanatı veya çocuk sanatı parçaları olan 140'tan fazla sanat eseri reproduksiyonu içeriyordu. Bu, Der Blaue Reiter sanatçılarının Batı figüratif geleneğini iflas etmiş ve dış kaynaklar aracılığıyla gençleştirilmeye ihtiyaç duyduğunu gördüklerini göstermekteydi.

"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 çıkarmak için herhangi ikincil bir şeyden arındırılmış sanatsal biçimleri aramak, kısaca sanatsal bir bireşime ulaşmak bizce, bugünlerde gittikçe daha çok sanatçıyı birleştiren bir bayrak olmaktadır"(Richard, 1999, s. 33).

Der Blaue Reiter resmi, renk ve formun somut manevi değerler taşıdığı fikri ve inancı ile yola çıktı. Resimdeki biçimin ve rengin radikal bir şekilde başka unsurlara dönüştürülmesiyle soyutlamaya geçişin mümkün olacağını savundu. Bu anlayış başlangıçta tanınabilir nesnelere doğal olmayan renklerin uygulamasıyla başladı. "Der Blaue Reiter" ismi için "Kandinskiy'nin yıllar sonra, "İkimiz de maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri..." (Wolf, 2005, s. 19). Kandinsky ve Marc'ın mavinin en manevi renk olduğuna ve binicinin öteye geçme yeteneğini sembolize ettiğine olan inancına atıfta bulunmuştur.

Kandinsky'nin Der Blaue Reiter'in Almanagi için yaptığı Şekil 60 daki ağaç-baskı kapağı (1912'de yayınlanmıştır) bu nedenle hareketin estetiği ve idealleriyle daha uyumludur. Öncelikle, kalın, düz, "İkel" ağaç-baskı formatının seçimi, Der Blaue Reiter'in doğrudan

temsile odaklanmasını ve ilkelciliğe olan ilgisini ortaya koyar. Mavi rengin yoğun maneviyatı ve binicinin aşkın hareketliliği simgelediği yarı soyut "mavi binici" seçimi, Kandinsky'nin baskısını temel kavramlarının görsel bir manifestosu haline getirir.

“Der Blaue Reiter sanatçıları, soyut görsel biçime yönelik benzersiz yaklaşımlarını ifade edecek bir dil arayışında resim ve müzik arasında paralellikler kurdular. Eserlerine genellikle Kompozisyonlar, Doğaçlamalar ve Etütler (diğerlerinin yanı sıra) adını veren sanatçılar, somut veya figüratif bir tezahürden yoksun olduğu için müziği mükemmel soyut sanat olarak keşfettiler. Bu ayrıca onları, renk, ses ve diğer uyaranları algılamada duyuların kesişmesi veya "birleşmesi" olan sinestezi kavramlarını keşfetmeye yöneltti”(Dietmar, 2007, s. 125).

#### Şekil 60

W.Kandinsky, *Der Blaue Reiter Yıllığı Kapağı*, 1912, Kâğıt Üzerine Ağaç Baskı



(Kandinsky, 1912)

Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyanışıyla 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, 1999, s. 34).

“Der Blaue Reiter'in ortaya koyduğu renk teorisinde Kandinsky, renkler için “Eigenschaften” (özellikler) olarak tanımladığı belirli görsel dışı değerleri ortaya koydu. Örneğin sarı, sıcaklık ve heyecanın rengiydi; neşe, rahatsızlık veya bitkinlik anlamına gelebilirdi. Mavi en huzurlu ve ruhsal olarak yankılanan renkti- mavi ne kadar koyu olursa, sakinlik hissi o kadar derin olur düşüncesi hâkimdi” (Lindsey-Vergo, 1994, s. 55)

#### Şekil 61

*W. Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Kandinsky, 1913)

Şekil 61'deki Kompozisyon VII adlı çalışmasında Kandinsky'nin tanınabilir imgeler açısından çok az şeyle dinamik bir renk ve biçim kakofonisidir. Kompozisyon VII düşünceli, metodik, olgun ve tam bir soyutlama elde etmeyi başardığı eseridir. Kandinsky'nin müzisyenlerin müzikle elde ettiğine inandığı şeyi resimle ilk kez elde ettiğini görmekteyiz. Özellikle de duyguların insan ruhunu ifade edebilen biçimsel soyut öğelere saf bir şekilde dönüşmesine ilk örnektir.

“Elde ettiği yüksek soyutlamaya rağmen, akademisyenler Kompozisyon VII 'yi Kandinsky'nin daha önceki kompozisyonları ve resim için yaptığı çalışmalarla ilişkilendirerek incelemişler ve İncil'in Vahiy Kitabı'ndan ödünç alınan kıyamet motiflerini ortaya çıkarmışlardır; örneğin bir dağda surlarla çevrili bir şehir, topların yaylım ateş i ve trompetlerin fanfarları, temizleyici bir sel ve Son Yargı. Kandinsky'nin soyutlama ç abası, insanl ığın zamanın sonunda yaşad ığına ve ruhsal bir yeniden doğ uş a ihtiyaç duyduğuna dair bir inanca dayanıyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın (1914-18) yol aç tığı yaygın yıkım, birçok sanatç ı ve entelektüel için gerçek bir kıyamet gibi algılandı ve Kandinsky daha sonra bu duruma, özellikle ş iddetli çatış maların betimlendiği tüm tanınabilir imgeleri resimlerinden çıkararak yanıt verdi” (Lindsey-Vergo, 1994, s. 119).

### Ş ekil 62

*Franz Marc, Hayvanların Kaderi, 1913. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Marc, 1913)

Franz Marc ise belirli tonlara sembolik değerler atayan bir renk teorisi de oluşturdu ancak Kandinsky'ninkiyle gerçek anlamda örtüş müyordu. Örneğin, Marc'ın tahta baskılarında ve resimlerinde doğ adaki hayvanların ağırlıklı olarak yarı figüratif resimlerindeki sarı renk, kadınsı neş eyi temsil ederken, mavi erkekliği ve (Kandinsky gibi) maneviyatı temsil ediyordu. Renkteki sembolizm, birçok Der Blaue Reiter sanatç ısının eserlerinde farklı biçimde betimlendi.

Der Blaue Reiter, kendi Sembolist ve Post-Empresyonist ressam geleneğini geliştirmiş olsa da, çeşitli modern stilleri benimsediği uluslararası bir avangardın parçasıydı. Şekil 62 de Franz Marc, Kübist fasetleme tekniği (ışık kırılmalarıyla) ve Fütürizmin kuvvet çizgilerini benimsemesi nedeniyle belki de en dinamik sert köşeli üsluba sahiptir. Eserde insan ve doğa arasındaki ilişkinin yıpranmışlığı ve yakın zaman da gerçekleşeceği öngörülen savaşın yıkımının ele alındığı çalışma tuval üzerine yağlı boya betimlenmiştir. Resmin kahverengi tonlu kısmı, 1916'da bir depo yangınında hasar gördükten sonra Marc'ın arkadaşı Paul Klee tarafından restore edilmiştir. Bu eserde diğer çalışmalarına kıyasla daha fazla şiddet unsuru vardır. “Hayvanların Kaderi” çalışmasında, hayvanların evini yok eden bir yangının resimlendiğini görmekteyiz. Yukarıdan ateşler yağar ve devrilmiş ağaçlar çalılıkların hala sıcak közlerinden dışarı fırlar şekilde betimlenmiştir. Tüm hayvanlar panik halindedir, yüzleri ve vücutları kaçınılmaz sonlarından kaçmaya çalışmanın dehşetini ifade etmek için bükülmüştür. Eserin merkezindeki mavi geyiğin dik duruşu umudu simgelemektedir ve onu ezmekle tehdit eden düşen ağaçtan uzaklaşarak ön planın ortasında durmaktadır. Hayvanların gözünden kaosun ve çatışmanın her bakış açısından algılanmasını sağlayan çalışmada dengeli bir kompozisyon hâkimdir.

Marc'ın diğer resimlerinde kahramansı bir edayla betimlenen atların aksine buradaki yeşil atlar çaresizdirler. Anne at, korku ve panik içinde, devrilmek üzere olan kırmızısı ağaca materyalizmin hâkimiyetini ve karanlığını simgeleyen doğru koşan yavrusunu uyarırcasına kişnemektedir. Soyut formlar ve hayvan figürleri, ok biçiml i verev formlarla çakışıp birbirlerini keserler. Marc, resm in dengesini ve iç gerilimini bozmadan "tek bir çizginin bile çıkarılması, eklenmesi veya değiştirilmesi mümkün olmayan" bir üslup geliştirmiştir. Hayvanların Kaderinde, figürlerle çakışan bitki parçaları ve ışık hüzmeleri, yaşam ve yok edici kuvvet arasında tam bir denge olduğunu gösterir(Farthing, 2012, s. 385).

Komplomentler renk dengesinin olduğu çalışmada kırmızı, mavi, yeşil, turuncu, mor rengin ve tonlarının egemenliği vardır. Sağ tarafta ise kahverenginin tonları ve yumuşak pasajların etkisiyle bu alan daha durağandır ve bu zıtlık espası güçlendirmektedir. Paralel biçimlerin diyagonallerle dengelendiği çalışmada, biçimler köşelidir ve bölünmüş renk alanlarından meydana gelmektedir. İç içe geçmiş keskin çizgisel formların asimetrik yapısı hareketi belirginleştirmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin kontrast sıralanışı armoniyi zenginleştirerek dinamizmi ve ritim duygusunu artırmaktadır. Marc'da dâhil olmak üzere birçok entelektüel, yaklaşan savaş yıkım sonrası ruhsal yenilenme için bir şans olarak görmekteydi. Ancak askerlik hizmeti Marc'ın bu konudaki görüşlerini kökten değiştirmiş ve ne yazık ki savunduğu savaşta hayatını kaybetmiştir.

Der Blue Reiter gurubunun diğerk önemli kadın sanatçısı Gabriele Münter'dir. Sanatçı, "bekleme, umut etme, düşünme veya acı çekmenin psikolojik durumları" üzerine kadın modellerden oluşan bir dizi resim yapmıştır. Bu çalışmalarından biri olan Şekil 63 deki eserinde Münter, en sevdiği model ve arkadaşı Gertrude Holtz'u tasvir etmek için üç tarzı (portre-natürmort-peyzaj) yönlerini birleştirmiştir. Holtz, parmağını dudaklarına götürmüş, kaşlarını kaldırmış ve bakışlarını resim düzleminin dışına doğru çevirmiş bir şekilde, yoğun tefekkürün dışsal göstergelerinin resmedilmesi için oturduğunu görmekteyiz.

### Şekil 63

*Gabriele Munter, Meditasyon, 1917. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Münter, 1917)

Kompozisyonu incelediğimizde tamamının kalın, siyah ana hatlarla işlenmiş olduğunu görmekteyiz. Ancak daha soğuk, koyu tonlar ile canlı, sıcak tonlar arasındaki kontrastın oluşturduğu dengeli bir kompozisyona sahiptir. İç mekanda betimlenen doğal olan ve olmayan nesneler arasındaki kontrast yapı entelektüel araştırmanın verimliliğini göstermektedir.

Münter, Holtz'u azaltılmış renklerle tasvir ediyor, eldivenli beyaz eli, ana hatlar, saç, gözler ve koyu, siyah renk bloklarıyla birleşmiş bir vücuda karşı parlak bir nokta. Aynı renkler iç mekânın karanlığında ve masanın beyaz, mavi ve siyahlığında yer alıyor. Figürün gözlerini çevreleyen koyu mor gölge, oturan kişiyi masanın kenarına ve koyu arka plandaki renk patlamalarına bağlamaktadır. Arka planda bulunan nesnelerin biçimlerinde deformasyon ve soyutlama aracılığı ile yalın bir anlatım oluşturulmuştur. Konturla sınırlandırılmış biçimler kendi içinde zengin renk kontrastlarıyla betimlenmiştir. Koyu tonlardan orta ve açık tonlara degradasyonlar Figür-nesne-mekân ilişkisini belirginleştirmekte ve espasın güçlenmesini sağlamaktadır. Yine de sanatçı, oturan kişinin düşünce veya hayal gücünün canlılığını belirtmek

için renk imgelemine kullanmıştır. Figürün kafasından, pencerenin dışında görünen çiçekli bir dal ile hizalanmış parlak mor çiçeklerden oluşan bir buket çıkıyor gibi görünüyor. Yine figürün kafasının arkasında, dış dünyadan gelen parlak turuncuların, kırmızılarının ve sarıların masadaki elmalarda ve lambanın gölgesinde yansımalarını görmekteyiz. Bu çalışmada Münter'in, Holtz'un iç yaşamını dışsallaştırıyor. “Düşüncenin ve entelektüelliğin birleşiminin yansıtılmaya çalışıldığı eserde, sanatçı figürün kendisini ve etrafındaki dünyayı kelimenin tam anlamıyla canlandırıyor. Yine bu şekilde, renksel canlılığı ve entelektüelliği eşit derecede güçlü kaynaklar olarak doğal dünyayla ilişkilendiriyor. Özellikle Holtz'un kafasından fışkırıyormuş gibi görünen çiçekler, zihinsel ilhamın görsel bir yansıması olarak karşımıza çıkıyor” (Hoberg-Behr, 2005, s. 78).

“Ana hatları çizilmiş renk düzlemlerinin çağrışımsal potansiyeline olan tercihiyle, bu çalışma İsveç avangardının ve özellikle Henri Matisse'in iki eski öğrencisi ve İsveç Ekspresyonist hareketinin kurucuları Sigrid Hjertén ve Isaac Grünewald'ın etkisini ele veriyor”(Heller, 1988, s.75). “Münter, Birinci Dünya Savaşı sırasında İsveç'teyken ikiliyle arkadaş oldu ve onların etkisi burada Münter'in Hinterglasmalerei tekniğine olan devam eden ilgisiyle birleşmiştir. Münter'in Hinterglasmalerei'ye yaptığı göndermenin genellikle "güçlü, koyu parlak renkler" kullanımıyla gerçekleştirmiş ve bunların daha sonra "düz uygulanıp koyu konturlarla kenarlandırıldığını görmekteyiz” (Hoberg-Behr, 2005, s. 81).

Gurubun diğer önemli kadın sanatçılarından olan Marianne Von Werefkin, Wassily Kandinsky ve Marc Chagall gibi Rus kökenlidir. Ekspresyonist hareketin birkaç kadın temsilcisinden biri olan Marianne von Werefkin'in çalışmaları, XIX. yüzyıl sonu Rus Realizmi'nden XX. yüzyıl başı Kuzey Avrupa sanatının duygusal soyutlamasına kadar olan modern dönemin özelliklerini taşır. Büyük Realist ressam İlya Repin'den ders alan Werefkin, gençliğinde öğrendiği toplumsal ve dini farkındalık ilkelerini sanatsal olgunluğunun Ekspresyonist ifade biçimiyle ortaya koydu ve soyutlama ilkesinde insan ruhunu ifade etmenin yeni bir yolunu buldu.

Şekil 64 de ki tablosu, koltuk değneklerine yaslanmış, geniş bir bulvarda yürüyen ve uzaktaki bir kasabaya yaklaşan yaşlı bir kadını göstermektedir. Kadın tarlalarla çevrilidir ve rüzgârda sallanıp eğiliyormuş gibi görünen ağaçlarla çevrilidir. Sağda, iki kadın büyük kırmızı bir kapının önünde sığınmaktadır. Litvanya'daki Şehir, tablosu Werefkin'in kardeşiyle birlikte kaldığı sırada aldığı bir yaralanmadan iyileşmek için Almanya'dan tekrar Rusya'nın bir bölgesi olan yere seyahat ettiği 1913 yılında resmedilmiştir.

Bu sırada Werefkin, Wassily Kandinsky ve Franz Marc tarafından kurulan Der Blaue Reiter'e (Mavi Süvari'ye) katılmıştır. Paul Klee de, Dresden'deki Die Brücke ile birlikte artık

Alman Ekspresyonizminin potalarından biri olarak kabul edilen grubun bir üyesi olmuştur. Bu tablo, bu fikirlerin çoğunu özetler ve aynı dönemdeki diğer Blaue Reiter sanatçıların çalışmalarına bariz benzerlikler taşır. Renk paleti, özellikle koyu mavilerin kullanımı, Paul Klee'nin çağdaş çalışmalarını anımsatırken, resmin sağ üst köşesine doğru çapraz çizgilerin bir araya gelmesi, Franz Marc'ın görsel olarak dinamik kompozisyonlarına ve nesnelerin ve canlı şeylerin altta yatan organik ritimlerini bulma arzusuna benzetilebilir. Örneğin, yol yüzeyinin neredeyse sıvı niteliği ve ağaçların rüzgârda dans etme şekli, Van Gogh'un fırça darbelerini anımsatır.

#### Şekil 64

*Marianne Von Werefkin, Litvanya'da Bir Şehir, 1913, Mukavva Üzerine Tempera*



(Werefkin, 1913)

Eser Werefkin'in Ekspresyonist yakınlıklarını gösteriyorsa, aynı zamanda onun günlük hayatın pisliğini ve zahmetini, özellikle de ezilen kadın işçinin hayatını tasvir etme konusundaki devam eden endişesine de işaret ediyor. Yine, siyah giymiş kambur kadın motifini buluyoruz, ancak Ekspresyonizmin daha geniş endişelerini gösterse de, yalnızlığın incelikte yaygın ruh hali Werefkin'in çalışmalarına özgüdür. Bu anlamda, "Litvanya'daki Şehir", tablosu Werefkin'in Mavi Süvari dönemine ait resimleri gibi, hem örnek hem de istisnai olarak kabul edilebilir.

Der Blaue Reiter'in önde gelen üyelerinden biri olan August Macke ifadeli renk ve enerjik çizgi üslubuyla 1911'de grubun ilk tarihi sergisinde Wassily Kandinsky ve Marc ile birlikte çalışmalarını sergiledi. Ekspresyonist işlerinde soyut arka planlar, düz renkli şekiller, kalın siyah çizgiler ve kalın fırça darbeleri gibi öğeleri ve teknikler bir araya getirerek çalışmalar betimleyen sanatçı, herhangi bir stil veya grupta sınıflandırılmaya direnmiştir. Bu nedenle Macke'nin çalışması, paralel sanatsal hareketlerden belirli öğeleri sentezleyerek ifade amaçlı özgün, çağdaş bir üslup yaratma görevinde başarılı olan bir sanatçının önemli bir örneğidir.

### Şekil 65

*August Macke, Fırtına, 1911. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Macke, 1911)

Der Blaue Reiter sanatçıları sanat yoluyla manevi, mistik ve duygusal alanları çağrıştırmakla daha fazla ilgileniyordu ve bu nedenle çalışmalarında soyutlamayı daha tam olarak benimsediler. Şekil 65 daki tuval üzerine yağlıboya resmin ayrıntılarından daha çok uyandırmak istediği duygusal tepkiyi önemseyen Macke, Der Blaue Reiter grubuna dâhil olduğu dönemde ürettiği bir eserdir. Kompozisyon incelendiğinde, renklerin sembolize ettiği çağrışımlı ve zıt renklerin kullanımıyla grubun ortak üslubunun örneklerinden biridir. Soyutlanmış biçimlerden meydana gelen doğa ve abartılı hava koşulları Franz Marc'ın etkisini

hissettirmektedir. Biçimlerin soyutlaşma eğilimi ile resimdeki 'fırtınada' bulunan ilginç biçimler, atlar gibi insan veya hayvan özelliklerini çağrıştırır.

Kompozisyon bağlamında modern resimde görülmemiş renk alanları meydana getirmekteki cesaretiyle Macke'nin bu resmi öncü eserlerden biridir. Bu eseri yaratmasından bir yıl sonra, "Maskeler" adlı denemesi Der Blaue Reiter Almanac'ta yayımlandı. Bu denemede, grubun sanatta maneviyatı bulma felsefesini kelimelere döktü. Bu dönemdeki resimlerinin, "Fırtına" adlı çalışmayla bağlamı daha yüksek olduğunu görmekteyiz. Şöyle yazdı: "Formlar yaratmak demek: yaşamak demektir. Formlar, güçlü yaşamın güçlü ifadeleridir. İfadedeki farklılıklar maddeden, kelimeden, renkten, sestten, taştan, ahşaptan, metalden gelir. Her bir formu anlamak gerekmez. Gök gürültüsü kendini ifade eder, tıpkı çiçek gibi; her kuvvet kendini bir form olarak gösterir. İnsan da öyle..."(Cohen, 2022, s. 16). Bu nedenle Fırtına'yı gerçek bir meteorolojik olayın temsili olarak değil, sanatçının kendi yaratıcı dürtüsünün metaforik fırtınası olarak algılayabiliriz.

Der Blaue Reiter gurubunun kompozisyon anlayışı incelendiğinde resimlerinde, formun ve rengin soyutlamalar yoluyla betimlendiğini görmekteyiz. Resmin oluşumu sırasında sanatçının çizilen ya da ele alınan biçim veya renge atfettiği manevi değer belirleyicidir ve anlatılmak istene şey metaforlar üzerinden aktarılmaktadır. Biçimi ve rengi bir birinden bağımsız olarak ele alan grup sanatçıları, tanınabilir nesnelerin renklerini doğallıktan uzak ve abartılı olarak uygulamayı tercih etmiştir. Sanatçıların içinde bulunduğu ruh hali onu görsel dünyanın gerçekçi tasvirinden uzaklaştırmıştır ve deforme ettiği biçim, abartılı fırça darbeleri ve güçlü renk anlayışı ile modern dünyanın kaygılarına tepkisini göstermiştir. Ekspresyonizm, dönemin ve sanatçının içinde bulunduğu duygu durumunu (kendi içine kapanmışlığını ve mutsuzluğunu) yansıtmak için biçimi ve rengi özgürleştirmiştir. En önemlisi de bir sanat eserinin değerlendirmede kriter artık kompozisyonun plastik analizi değil, sanatçının duygularının karakteri olarak belirlemiş olması gerçek bir devrim olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik, 1919-1933)**

"XX. yüzyılın ilk on yılını belirleyen idealizm ve ütopyacılıktan kaçınan ve ölümlerle ile toplum üzerinde tahribat yaratan I. Dünya Savaşı'ndan hayal kırıklığına uğrayan Neue Sachlichkeit "Yeni Nesnellik yâda Yeni objektiflik" olarak Türkçeye çevrilen akımın sanatçıları, çağdaş kültüre hitap etmek için duygusallıktan uzak bir gerçekçilik sundular. Weimar Cumhuriyeti boyunca görülen yozlaşmadan tiksiniş ama aynı zamanda yeni özgürlüklerle de büyülenmiş olan bu yenilikçi sanatçı grubu, ortak bir usluba sahip değildi. Ancak ortak amaçları çağdaş hastalıkların altında yatan nesnel gerçeği ortaya çıkarmaktı"

(Kleiner, 2022, s. 71). Bundan dolayı Karikatürü, hicivi, Neoklasisizmi ve hatta Sürrealizmi kullanan Max Beckmann, George Grosz, Otto Dix ve August Sander gibi sanatçılar liderleri, bürokratları, bohemleri, işçileri ve kendilerini, yaşadıkları toplumda her biri suç ortağı olarak atlettikleri her kim varsa yılmadan resmettiler. Sanatçılar, savaş vurguncuları, dilenciler ve fahişeler aracılığıyla vurgulanan yaşamın toplumsal ve politik kargaşasını vurguladılar. Metropol hayatının özgürlüklerinin yanı sıra doğal hayata karşı insanın yabancılaşmasını da farkettiler. Alternatif olarak ortaya koydukları yeni gerçekçilikleri başlangıçta bazı sanat tarihçileri tarafından gerici olarak görülse de Neue Sachlichkeit'in farklı varyasyonları daha sonrasında “Büyülü Gerçekçilik” ve 1960'ların Alman sanatını da etkileyecektir” (Schmied, 1979, s. 10).

“Neue Sachlichkeit sanatçıları, soyutlama eğilimlerine meydan okuyarak gerçekçiliği benimsediler ancak erken dönem Alman Ekspresyonistleri tarafından benimsenen kendine özgü özellikleri reddettiler. Bunun yerine gerçekçiliklerini Dada hareketinin keskin protestolarının sağlıklı bir dozuyla birleştirdiler. Çoğunlukla, gerçekçilikleri geleneksel bir taklitçilik değil, Alman toplumunda tanık oldukları ahlaki bozulmayı açığa çıkarmayı amaçlayan çarpıtılmış ve karanlık bir gerçekçilikti” (Crockett, 1999, s. 6).

“Gurubun önemli sanatçılarından Max Beckmann modern yaşam deneyimini, izleyiciyi yoğun duygu ve sembolizmle rahatsız eden ifade dolu imgelerle karşı karşıya getirdi. İlk dönemlerinde akademik anlayışa bağlılığı ve daha sonrasında Ekspresyonizme eğilimine rağmen, Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) hareketiyle ilişkilendirilen başlıca sanatçılardan biri olmuştur. Çalkantılı iki savaş arası dönemin sert görsel eleştirilerini meydana getiren Beckmann, sonraki çalışmalarında gerçeklik, rüyalar, mitler ve masallardan sahneleri bir araya getiren açık uçlu hikâyelere yönelmiştir. Kariyeri boyunca, soyut sanata yönelmeye kesin bir şekilde karşı çıkmıştır ve "gerçekliğin büyüsunü ele geçirme ve bu gerçekliği resme aktarma" arzusunu hep sürdürmüştür” (Belting, 1989, s. 19).

Beckmann şekil 66 deki resminde dehşet verici sahnede kaotik ve şiddetli bir olayı tasvir ediyor. Davetsiz misafirler bir aileyi rehin almış, eşyalarını devirmiş ve onlara işkence ediyor. Baba boynundan asılı dururken adamlardan biri kolunu büküyor. Beckmann, davetsiz misafirlerden birinin bilekleri bağlı, bacakları açık ve arkası açık bir şekilde anneye tecavüz edildiğini ima ediyor ve sarı saçlı bir çocuk, başka bir adam onu odadan çıkarmaya çalışırken uzanıyor. Açık kompozisyona sahip eser, yağlıboya betimlenmiştir. Asimetrik formlara sahip yedi figürün deformasyonu ve mantıksız bağlantılar dikkati çeker. Örneğin, kadın ön plandaki alanı işgal ediyor gibi görünüyor, ancak elleri arka planda görünen bir direğe bağlı. Yüzeyin

her kısmında düzensizlik hâkim olduğu eserde sanatçı düz bir perspektif kullanıyor ve figürler şiddetli bir açısallıkla birbirine karışıyor.

#### Şekil 66

*Max Beckmann, Gece, 1918-1919. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Beckmann, 1918-1919)

Kompozisyon keskin sıcak kontrastlarla bu soğuk ve soluk renkleri dengeler. Sönük tonlar ayrıca uyumsuz kırmızı parçalarla birleşiyor. Ancak sahnede derinlik yok. Biçimdeki düzensizliğe rağmen Beckmann, kompozisyonu akademik bir titizlikle inşa etmiştir. Kompozisyonda kurgu dikkatli, planlı bir uyumsuzlukla doldurulmuştur, keskin açılar ve göze batan farklı yönlerde kesişen çizgiler, şiddeti destekler mahiyettedir. Abartılı ve parçalanmış figürlerle birlikte bu alan bozulmaları, Beckmann'ın yalnızca Kübizm'e değil aynı zamanda Ekspresyonizm'e de olan vefa borcunu görselleştirdiği Gece adlı çalışmasında Ekspresyonizm ile Yeni Nesnelcilik arasında bir geçiş resmi haline getiriyor. Sanatçı dehşetin benizleri sarartmış halini yansıtmakta ve savaşın kargaşasını yüzümüze haykırmaktadır. Bunu yapmasındaki sebep duygusal yükünü dışarı kusmaktadır. “Dönemin bunalımını ve yıkıcılığını yansıdığı eser, sanatçının da içinde bulunduğu durumu yansıtmaları bağlamında öne çıkar. Daha önceki üslubundan bağımsız ve yenilikçi tavrı “Gece” tablosunu sanatçının en önemli eserlerden biri kılmıştır” (Akalin, 2013, s. 22).

“Büyük Savaş'ı destekleyen Beckmann, orduda sağlık görevlisi olarak görev yaptıktan sonra savaş ve şiddetten hayal kırıklığına uğradı. Daha sonra sanatçının rolünün mevcut

durumun "felaketini" tasvir etmek olduğunu iddia etti: "Gelmekte olan tüm sefaletin bir parçası olmalıyız. Kalbimizi ve sınırlarımızı teslim etmeliyiz... Gereksiz ve bencil varoluşumuza (sanatçılar olarak) amaç verebilecek tek eylem yolu, insanlara kaderlerinin bir resmini vermektir" (Lackner, 1991, s. 17).

Beckmann, savaşın yol açtığı şiddette iyi bir şey görmese de, sahnede bazı ikircikler yok değil. Sanat eleştirmeni Reimertz, (2003) e göre bu sahneyi eser "acı ve zevki, işkence ve arzuyu" bir araya getiren karmaşık bir duyguyu yansıtıyor. Failler de mağdurlar da aynı şekilde değerlendirilmekte, dolayısıyla yaşanan olaylara rağmen bir anlamda eşit konuma getirilmektedirler.

Gurubun diğer önemli bir üyesi Grosz, Şekil 67 deki "Güneş Tutulması" adlı eserinde, I. Dünya Savaşı'ndan sonra büyüyen askeri-endüstriyel kompleksin gücünü ve açgözlülüğünü eleştirir. Savaş kahramanından Alman cumhurbaşkanına dönüşen Paul Von Hindenburg'un, takım elbiseli, başsız bürokratların öfkeyle isteklerini kabul edip onaylarken, askeri liderden sanayiciye doğru bir kulağına fısıldadığını tasvir eder. Sol üst köşede, güneş bir dolar işaretiyle tutulmuştur. Burjuvaziyi temsil eden, hükümetin üst kademelerinde olup bitenlere kör olan bir eşek masanın üzerinde duruyor ve bir masanın sağında, sınırlandırılmış ve üzerine basılmış parmaklıklar ardındaki gencin korkulu yüzü gelecek nesillerin korkularını ve kaygılarını temsil ederken, genç nesilleri geleceğe dair uyarıyor.

Uğursuz bir şekilde, sağ alt köşede bir iskelet gizleniyor. Eser dikkatli incelendiğinde Grosz'un Alman sanat tarihindeki iki belirgin ve köklü geleneği kendi bakış açısıyla sentezlediğini görebiliriz. Geleneksel grafik geleneğinin doğrusal özelliği ile Alman Gotik sanatının acımasızca grotesk imgelere olan eğilimiyle birleştirdiği çalışmada, çağdaş ahlaki bakış açısına geleneksel vurguyu kullanarak yapması üslubunu benzersiz kılmıştır.

Resmin kompozisyonunu incelediğimizde mekân duygusunun belirsiz olduğu çalışmada eğri perspektif ve uyumsuz renkler dikkati çeker. Üstten bakış açısına sahip çalışmada karikatürize formlar abartılı biçimde betimlenmiştir. Resmi oluşturan biçimler kolaj mantığında alansal bölünmeler oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Figür- nesne-mekân ilişkisinin sınırlı olduğu çalışmada derinlik (espas) yoktur, yüzeye çekilen formlar bütünsellikten uzaktır. Sol üstten gelen ışık modlenin belirleyicisidir. Her nesnenin deformasyona uğratılması nedeniyle modle yapısı birbirinden çok farklıdır. Rengin doğal değerlerin dışında ve abartılı kullanımı dikkati çeker. Renkteki alansal pasajlar ve kontrastlar uyumsuzdur.

## Şekil 67

George Grosz, *Güneş Tutulması*, 1926. Tuval Üzerine Yağlıboya



(Grosz, 1926)

Mekândaki belirsizlik yabancılaşma duygusunu ön plana çıkarır. I. Dünya savaşını izleyen istikrarsızlığın imgelemi olan çalışma politik sanatın şaheseri olarak kabul edilmektedir.

Bu eserin hicivsel ve metaforik doğası, Grosz'un resim üretiminin örneğidir. Karikatür benzeri karikatürün benzersiz sanatsal dili, Weimar toplumunu etkileyen altta yatan çatışmaları açığa çıkarmak ve alay etmek için ironi, mizah ve abartıyı kullanır. Sanat eleştirmeni Michael Kimmelman cesurca şöyle dedi: "Daumier'den bu yana diğer tüm sanatçılardan daha fazla, Grosz karikatür yoluyla belirli bir anın politik ruhunu yakaladı ve dünya savaşları arasındaki Almanya vizyonu, ürkütme veya korkutma gücünden hiçbir şey kaybetmedi" (Kranzfelder, 2003, s. 56).

Gurubun diğer önemli santçısı Otto Dix'dir. 1920'lerin Weimar Cumhuriyeti'nin popüler imajını şekillendirmede belki de diğer tüm Alman ressamlardan daha etkili olmuştur. Eserleri, 1920'lerin ortalarında George Grosz ve Max Beckmann'ı da çeken Neue Sachlichkeit ("Yeni Nesnellik") hareketinin temel çalışmaları arasındadır. I. Dünya Savaşı deneyimleriyle rahatsız olmuş bir gazi olarak, ilk büyük konuları sakat askerlerdi, ancak kariyerinin

zirvesindeyken çıplaklar, fahişeler ve Almanya'nın entelektüel çevrelerinden ünlülerin genellikle hicivli portrelerini de çizdi.

Dix'in eserleri genellikle insan figürünü keskin bakışlarla tasvir etmesiyle dikkat çekse de, sakat gazilere olan düşkünlüğü ve karikatüre başvurması, resimlerinde insan vücudunu ve muzaffer insan ruhunu kutlamaktan rahatsızlık duyduğunu bizlere düşündürüyor.

Weimar Cumhuriyeti sırasında yeni bir kadın tipi ortaya çıktı. Kısa saçlar giyiyordu, sigara içiyordu ve kokteyl içiyordu. Cinsel olarak özgürleşmiş ve kariyer odaklıydı. "Yeni Kadın" androjen ve bohemdi ve erkek sanatçılar, yazarlar ve entelektüeller arasında büyük bir kaygı kaynağıydı. Dix, bazı açılardan gazeteci ve şair Sylvia Von Harden'i Yeni Kadın'ın vücut bulmuş hali olarak yüceltiyor, ancak tüm Dix portrelerinde olduğu gibi, onu güzelleştirmek için çabalamadı. Bir sanat tarihçisinin tanımladığı gibi, Dix, modellerini tüm bahanelerden arındırdı ve onların özneliğini toplumsal insanın kurbanı veya dayanağı olarak sahneledi ve burada Dix, yeni Kadın'ın üzerindeki perdeyi gizlice aralıyor (Peters, 2010, s. 105).

Şekil 68 de betimlenen Yeni Kadın'ın tüm nitelikleri mevcutken saç kesimi, elinde sigara ve masada kibrit kutusu, sigara tabakası ve içinde pipeti olan bir kokteyl bardağın bulunduğu çalışmada Dix, kadınsı niteliklerin eksikliğine dikkat çekmek için figürü deforme etmiştir. Ellerini büyük betimleyen sanatçı ve ellerin yerleşimlerini Boticelli'nin Venüs'ünün bir eliyle göğüslerini, diğer eliyle de cinsel organını örttüğü pozunu anımsatırken, burada Von Harden'ın geometrik elbisesi göğüslerini tamamen düzleştirerek örtünme ihtiyacını ortadan kaldırıyor. Ayrıca, sol elinin yerleşimi aslında kişinin gözünü modelin dizlerine yönlendiriyor ve çarpıcı derecede gerçekçi bir detay görülüyor. Sağ bacağındaki çorap etek ucunun altına doğru kıvrılmış ve soluk tenini ortaya çıkarmış. Böylesi bir dağınıklık veya kamusal alanda görgü eksikliği saygın bir kadınlığı altüst ediyor. Genel olarak, yüz hatlarının sertliği, figürünün düzleşmesi, vücudunun katı makinemsi yapısı ve hepsi oturduğu sandalyenin süslü kıvrımlarıyla karşılaştırıldığında Dix'in arkadaşına ve yeni kadın tipine dair iki farklı bakış açısı sunmaktadır.

## Şekil 68

Otto Dix, *Gazeteci Sylvia Von Harden'ın Portresi*, 1926. Ahşap Üzerine Karışık Teknik



(Dix, 1926)

Kompozisyon olarak incelendiğinde, ahşap üzerine karışık teknikte ve açık kompozisyonda betimlenmiştir. Eser iç mekânda sandalye üzerinde oturan kadın figürü, önünde yuvarlak bir masa ve üzerindeki objelerden ibarettir. Biçim olarak kadın anatomisinden uzak olan figür, deforme edilmiş ve belirli uzuvları abartılarak betimlenmiştir. Başı hafif eğik, bakışları donuk karşıya doğru dalmış figürün aşırı uzun ve silindirik boynunun makinemsi

formu dikkat çeker. Arka siferde pembe tonlarında iç mekanın duvarlarının koyudan açığa pasajlandığı ve ışığın etkisi ile kontrast iki duvar alanı ve kahverengi zemin bulunmaktadır. Üsten bir bakış açısına sahip mekânın aksine figür karşıdan bakış açısıyla betimlenmiştir. Çalışma genel olarak sıcak renk tonlarında betimlenmiştir. Kırmızı ve pembe renklerin hâkim olduğu resimde figürün önündeki yuvarlak masanın beyaz-gri rengi, sarı kapaklı kibrit kutusu ve ahşap sandalyenin kahverengi olması resmi monogram yapıdan uzaklaştırmıştır. Mekânla uyumsuz perspektifte olan figür, soğuk ifadesi soluk ten rengi ve kırmızı-siyah kareli elbisesiyle betimleyen sanatçının bir kadının dış görünüşünden çok onun psikolojik durumuyla ilgilendiği gerçeğini bize hissettirmektedir.

Diğer bir gurup üyesi olan Rudolf Schlichter, “1910'dan 1916'ya kadar Karlsruhe Sanat Akademisi'nde Hans Thoma ve Wilhelm Trübner'den resim eğitimi aldı. Garip ve alışılmamış olana karşı iştahı olan özgür ruhlu bir öğrenciydi. Akademi'deki zamanı boyunca bohem çevrelerini sık sık ziyaret etti ve bir öğrenci arkadaşının teşvikiyle karanlık bir yarı dünyanın sırlarını araştırdı.

Yavaş yavaş, George Grosz'u takip ederek ancak Grosz'un keskin dokunaklılığının yumuşatılmış bir yaklaşımını sergileyerek Yeni Nesnellik'in gerçekçi resim stiline yöneldi. Schlichter, resimlerinde kentsel yarı-dünyanın hayatını yakalar. Savaş sonrası 1919'da Berlin'e taşındı ve Komünist Parti'ye ve radikal sanatçılardan oluşan devrimci bir grup olan Kasım Grubu'na katıldı. Üye arkadaşları George Grosz, John Heartfield ve Otto Dix'ti. Schlichter kısa sürede genç Weimar Cumhuriyeti'nin önde gelen sanatçılarından biri, hatta en tartışmalı olanı oldu” (Michalski, 2003, s. 118).

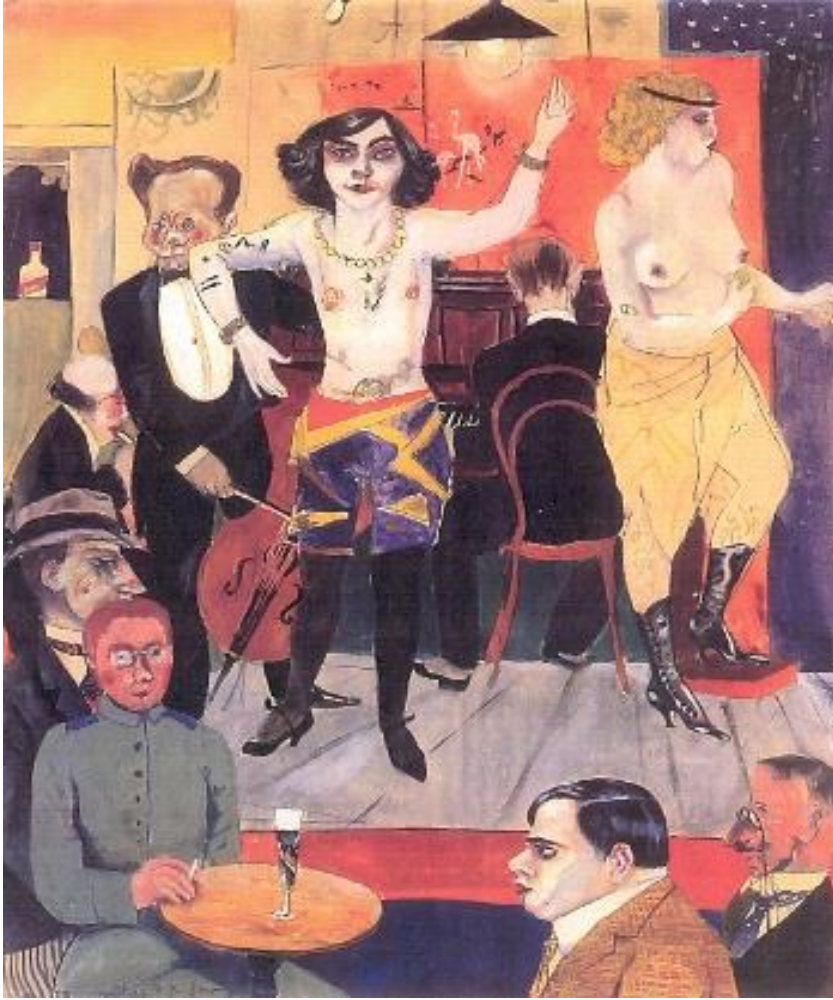
Schlichter'in huzursuzluğu çalışmalarına yansır. Toplumsal ve politik farkındalığı onu Dada ve Fütürizm'den Verizm'e kadar çeşitli sanatsal stilleri keşfetmeye yöneltmiştir ve sonunda Neue Sachlichkeit'a ulaşmıştır. Hareketin önde gelen figürlerinden biri oldu ve psikolojik olarak keskin portreleriyle önemli bir başarı elde etti. Keskin bir gözlemci olan Schlichter, modellerini sokakta, kafelerde ve barlarda tasvir ederek, gece hayatına dâhil insanları ve dışlanmış toplulukların dâhil olduğu şehir hayatının mizahi birçok tasvirini betimledi.

Şekil 69 daki çalışmada sanatçı, arkalarında tam smokin giymiş klasik müzisyenlerin çaldığı bir sahnede dans eden biri trans, diğeri kadın olan iki çıplak göğüslü figürü tasvir ediyor. Takım elbiseli ve resmi üniformalı erkekler sahneyi rahatça izliyor. Savaştan hemen sonra resmedilen çalışmada Schlichter, o dönemde çok popüler olan, kışkırtıcı kadın sanatçılarıyla popüler müzikli kabarelere bir bakış sunuyor. Bu kabarelerin uyuşturucu ve fuhşun bol olduğu yerler olduğu biliniyordu. Dansçıları, muhtemelen fahişeleri de normalleştirerek, eser toplumun

çöküşüne dair bir eleştiri ve hiciv analizi işlevi görüyor ki; aslında bu da “Yeni Nesnellik” hareketinin ana teması. “Schlichter'in parlak renkleri kullanımı, erkeklerin karikatürize edilmiş tasviri ve kadınların beceriksizliği, Neue Sachlichkeit sanatçılarının gördüklerinin ayrıntılarını titizlikle tasvir etmekle ilgilenmediklerini, bunun yerine yozlaşmış ve iflas etmiş olarak gördükleri mevcut gerçekliğin altında yatan gerçeği açığa çıkarmakla ilgilendiklerini vurgulandığı resimlerden biri” (Michalski, 2003, s. 119).

### Şekil 69

*Rudolf Schlichter, Tingel-Tangel, 1919. Kâğıt üzerine suluboya*



(Schlichter, 1919)

Açık kompozisyonda suluboya tekniğinde betimlenen eser resim ve minyatür birleşimi bir tarza sahiptir. İç mekânda betimlenen figürler oran-orantıdan uzaktır ve geleneksel bir önde arkada ilişkisi yoktur. Özellikle portlerde karikatürize edilmiş hicivsel bir deformasyon mevcuttur. Mekânsal algıyı oluşturan, dansçıların ve müzisyenlerin bulunduğu platformun üzerindeki çizgilerdir. Bu çizgiler yapay da olsa perspektifsel bir algı yaratmaktadır. Sağ üst kısımda parlak mavimsi yeşil üzerinde parlak yıldızların betimlendiği küçük bölüm peyzaj görünümündedir. Yüzeye çekilmiş biçimlerde modle zayıftır ve genel olarak parlak renklerin

haim olduğu çalışmada sıcak renkler hâkimdir. Kırmızı, turuncu ve sarı tonlar gece mavisi ile dengelenmiştir. Öndeki dört izleyici figür asimetrik olarak yerleştirilmiş ve sahneyle alakasız, boşluğa bakan tiplerdir. En önde bulunan turuncu kravatlı ve ceketli figür açık ten rengi ve patlayan renkleriyle güçlü bir espas oluşturmaktadır. Parçalanmış ve yüzeye çekilen renk alanlarından oluşan çalışmada çizgisel ve lekesel formlar dinamik kontrast bir yapı oluşturmaktadır.

## **1940 Sonrası Dışavurumculuk ve Kompozisyon Anlayışı**

### **Soyut Ekspresyonizm (1943-1965)**

“İkinci Dünya Savaşı sonrası, birçok sanatçı savaşın olumsuz etkilerinden uzaklaşmak ve Almanya ve İtalya gibi totaliter anlayışla yönetilen rejimlerin baskılarından kurtulmak için, Avrupa’dan Amerika’ya göç ettiler. Artık sanatın merkezi Paris değildi. New York hem sanatın yeni merkezi hem de Avrupalı sanatçıların buluşma noktası olmuştu. Büyük Buhran sonrası ekonominin normalleşmesi sanatsal oluşumlar ve özgür üretim alanları için olanaklar sağlamıştı. Göç edenler arasında Andre Breton, Salvador Dali, Andre Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy, Max Ernst, Fernand Leger, Piet Mondrian... gibi her akıma mensup sanatçılar bulunmaktaydı. Bu sanatçılar Amerika’nın Uluslararası sanat dünyasındaki liderliğini pekiştirdiler” (Kayserili, 2012, s. 15).

“Amerikalı sanatçıların öncülüğünde egemen sanat üslubu olacak “soyut dışavurumculuk” terimi aslında Robert Coates’in Alman ressam Hans Hofmann’ın resimleri için kullandığı bir terimdir. Daha öncesinde bu tanımlama 1920’lerde Kandinsky’nin resimleri içinde kullanılmıştır. Fakat Soyut Dışavurumculuğun kuramcısı olan Clament Greenberg’e göre Hans Hofmann dönemin en önemli sanat eğitmeni olduğunu, resimsel devrimi birçok çağdaş sanatçıdan daha iyi anlamış olduğundan övgüyle bahseder. Avrupalı sanatçıların Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’nun gelişmesinde rolü büyüktür” (Kayserili, 2012, s. 16).

Bu akıma dâhil birçok sanatçının etkilenimi 1930’ların figüratif resmidir. 1940’larda ve 1950’lerde New York’ta daha sonra soyut ressam olacak sanatçıların birçoğu savaştan kaçan sanatçılardan meydana gelmiştir. Sosyal Gerçekçi tarzda ve yerel hareketlerden etkilenen üsluplarda resim yaparken olgunluğa erişen sanatçılar, 1940’ların sonlarına doğru çoğu bu stilleri geride bıraktılar. Fakat erken dönem işlerinden çok şey öğrendiler. Bu tecrübe onları kişisel deneyime dayalı bir sanata olan bağlılıkları noktasında cesaretlendirdi. Duvar resimleri yapmaları, geçte olsa onları büyük ölçekli soyut resimler yaratmaya teşvik etmiştir” (Hess, 2016, s. 39). “Yine de ‘Soyut Ekspresyonizm’, çok sayıda ortak noktaya sahip bir sanatçı grubu için en çok kabul gören terim haline geldi. Amerikan hükümeti destekli Works Progress

Administration'da çalışma deneyimi de birçok farklı sanatçıyı bir araya getirdi ve bu yeni stilin tanıtıldığı 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında tekrar bir araya gelmelerini kolaylaştırdı” (Anfam, 2015, s. 124).

“1940'ların sonlarına doğru, sanatçıların üslupsal çeşitliliği ve farklılıkları olmasına rağmen bu yeni hareketin oluşumunda Kandinsky’nin soyut dışavurumculuğu, Matisse’in renk alanları, Miro’nun organik biçimlerinin ve Van Gogh’un dışavurumculuğu gibi birçok güdülenme mevcuttur. Kompozisyon bağlamında Hofmann’ın kendi akademisinde aktardığı “resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması gerekliliği hususundaki telkinleri” resimde bütünselliğin Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıların benimsediği ortak özellik olarak ön plana çıkar. Kompozisyonu oluşturan unsurların birbiriyle ilişkisinin dışında hareketli ya da durağan olan pigment alanının bütünsel algılanmasını önceleyen bir kompozisyon anlayışı ve tuvalerin büyük kullanılması bu akım içindeki bütün sanatçıların kişisel üsluplarına rağmen kullandıkları ortak bir yaklaşımdır.” (Kayserili, 2012, s. 16).

“Clyfford Still, II. Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda, temsili eserlerden büyük, soyut çalışmalara geçişiyle hareketi başlattığı için takdir edilmişti. 1947’de Jackson Pollock, kendine özgü damlatma tekniğini geliştirdi. Ertesi yıl, Willem de Kooning, “Kadın” serisi resimlerini tanıttığı etkili bir sergi düzenledi ve kadın portrelerinden kompozisyonu, ışığı, düzenlemeyi ve ilişkileri ortadan kaldırarak figürasyonun soyuta dönüşmesini sağladı. Barnett Newman, “Onement I” resmiyle sanatsal atılımını gerçekleştirdi; Mark Rothko ise olgunluk döneminin dikkate değer eserlerine yol açacak olan çok biçimli resimleri yapmaya başladı. 1951’de, 18 benzer düşünceli sanatçı, Metropolitan Müzesi’nde "American Painting Today - 1950" adlı çağdaş sanat sergisini boykot etti. Daha sonra Life dergisi için poz vermeye ikna edildiler ve "Öfkeli" olarak vaftiz edildiler. Böylelikle, Soyut Ekspresyonizm terimini popüler hale getirerek harekete bir grup kimliği ve ortak amaç duygusu verdi” (Anfam, 2015, s. 128-129).

“Gerçeküstücülerden etkilenen Pollock, Kandinsky, Masson gibi Amerikan ressam, Avrupa hareketinin Freudçu sembolizminden rahatsızlardı fakat bilinçaltına, ilkelciliğe ve mitolojiye olan ilgileri açıkça belli oluyordu. Birçoğu, İsviçreli psikiyatrist Carl Jung’un kolektif bilinçaltının unsurlarının şablon semboller veya tekrarlayan motifler haline gelen ilkel imgeler aracılığıyla çağlar boyunca aktarıldığı düşüncesiyle özellikle ilgileniyorlardı” (Kahraman, 1991, s. 64).

Bu düşünceyle ortaya çıkan Soyut Ekspresyonist sanatçılar, Miró ve Picasso’nun biyomorfik Sürrealizminden uzaklaşıp, daha kişisel bir ifadeyi vurgulayan giderek daha indirgeyici bir stile doğru ilerlemek için bir ivme kazandılar. Yine de Rothko ve Newman, kendi başına ifade edici, duygusal bir nesne olarak renk dünyasına adım attıkları için bu ilerlemenin

tipik örnekleridir. “Hala, köşeli, düzensiz ve canlı, diğer yan yana gelen dokular ve biçimler tarafından yırtılıp koparılan, cesur renklerle işaretlenmiş tuvaler yarattılar” (Hess, 2016, s. 27).

### **Aksiyon Resmi (Action Painting, 1945-1960)**

Greenberg ayrıca Pollock'un "damlama" resimlerini biçimsel bir bakış açısıyla (renk lekelerine ve kendiliğinden oluşan boya formlarına bakmanın heyecan verici ve geniş yeni bir yolu olarak) savundu, ancak eser en çok Soyut Ekspresyonizm'in diğer ana stili olan aksiyon resmini fırlatmasıyla tanınıyordu. “Dönemin bir diğer önemli eleştirmeni olan Harold Rosenberg, Art News için kaleme aldığı, "Amerikan Aksiyon Ressamları" başlıklı bir makalede sanatçıların gerçekte yâda imgelem olarak ortaya konulan nesnelerin üretimi, tasarlanması, analizinin yapıldığı bir alandan ziyade, eylemin gerçekleştirileceği bir alan olarak algılandığını ifade eder. “Biçim, renk, kompozisyon, çizim yardımcı maddelerdir; bunlardan herhangi biri veya Mantıksal olarak denendiği gibi, boyanmamış tuvalerle hemen hemen hepsi yapılabilir. Aksiyon resminde bunlardan vazgeçildi, önemli olan her zaman eylemin içerdiği vahiydir” (Rosenberg, 1952, s. 2). Diyen Rosenberg’e göre, “ Kompozisyon unsurlarının kaldırılması, kusursuz renk ve espas bağlantıları oluşturmak için değildir”... Olayın özü, her türlü optik algılanan nesnenin ikinci plana itilerek “resim yapmak eylemi”ni öncelemektir. Bu bakış açısının sanatçının kendi yaşam hikâyesiyle doğrudan ilintili olduğunu ifade eden Rosenberg, resmin sanatçının yaşamının bir”anı”nın ifadesi olduğunu ve dolayısıyla tıpkı varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir (Antmen, 2010, s. 247-248).

Rosenberg, Pollock, Kline ve de Kooning gibi ressamların ortak noktalarının iç görülmesi bir şekilde farkına varmasını sağladı. Onlar için resim, yalnızca gerçek sanat eserinin fiziksel bir tezahürü olarak görülüyordu, bu da resmi yapma süreciydi. Ressamın kendiliğinden yaptığı hareketler, rastgele damlalar ve fırça darbeleri, hepsi bilinçaltıyla saf ifade yoluyla içeriğini serbest bırakmak için bir mücadele veya dansı temsil ediyordu. "Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, serüvenini genel olarak iki aşamada tamamlar: birinci evreyi, Pollock'un, De Kooning'in, Mothenvell ve Kline'in Aksiyon Resmi (action Painting), ikinci evreyi Rothko'nun, Newman'ın, ve Still'in Renk Alanı Resmi(colour-field painting) simgeler." (Lynton, 1982, s. 173).

Aksiyon resmi; kurgusal ve tasarlanmış yöntemlerle yapılan geleneksel resim anlayışının yerine, sanatçının anlık yaratışının temel alındığı bir resim anlayışıdır. Bu anlayışta bazen ressamın otomatizm devreye girmekte, bazen de boya ve renk tuval üzerine bir alet yardımıyla aktarılmaktadır. Ortaya çıkan resim içeriğinin okunuşu sırasında; sanatçısının beklediği çağrışım ve anlamlar dışında okunma olanakları ortaya çıkmaktadır. Bu aslında sanatçının bilinçli olarak kendisine tesadüfi okuma olanaklar sağlama eylemdir (Kayserili, 2012, s. 19)

“Pollock, damlatma tekniğinin, en azından kısmen, bilinçdışını kontrol altına almanın bir yolu olduğunu düşünüyordu; böylece etkiler tuvalin yüzeyinde herkesin görebileceği şekilde ortaya çıkıyordu. Ancak birçok kişi gibi Pollock da yönteminde bir kontrol unsuru üzerinde ısrar ediyordu ki bir keresinde dediği gibi, "Kaos yok, kahretsin!" ve "damlamaların" yalnızca rastgele boya birikimleri olmaktan ziyade güçlü bir şekilde ifade unsuru olduğuna inanıyordu. Gerçekten de, kendi kendini ifade ediyorlardı. Kaosu benimsemeleri kontrol dürtüsüyle dengelenmiş birçok Soyut Ekspresyonist, Pollock'un tavrındaki ikilemi paylaşıyordu. Bu paradoks, de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell de dâhil olmak üzere birçok sözde "aksiyon ressamının" çalışmalarında bulunan enerjik kargaşanın çoğunu açıklıyor. Bu durum, bir bakıma Pollock'un olgunluk dönemindeki eserlerinde ve de Kooning'in 1940'ların sonlarında yaptığı soyut resimlerde görülen "her yere yayılma" etkisine yol açtı; bu resimlerde formlar tuval üzerinde eşit bir şekilde dağılmış gibi görünüyor ve kaosun ortasında bir dinginlik yaratıyor” (Solomon, 2001, s. 265).

“Pollock, onlarla birlikte bilinçaltı için yeni bir soyut dil buldu; bu dil, Sürrealistlerin Freudyen sembolizminin ötesine geçti. Kübizm resimlerinin katı, sığ alanını parçaladı ve bunun yerine, yıldızlardan oluşan anlaşılabilir bir galaksi gibi yoğun bir uzay ağıyla değiştirdi. Hatta Ekspresyonizm'i güncelleyerek, ışığın etkisiyle parlıyormuş gibi görünen, ama aynı zamanda insan zihninin zifiri karanlık ve kaygılı iç dünyasını da çağrıştıran resimler yarattı”(Solomon, 2001, s.267). “Aşkın bir ruh haliyle yapılan bu resimler hem üretilen hem de üretme eyleminin birbiri içinde erimesi, kaynaşmasıyla adeta bir gösteriye dönüşür. Kendini imleyen göstergeler, ilişkisizlik üzerine kurulu ilişkileri bir karmaşa yaratarak eşit bir şekilde dağılır. Parça ve bütünün birbirinden tamamen koptuğu bu düzenleme bütün yüzeyi kaplayan eşit ağırlıklı karmaşaya dönüşür. Bu yüzden Pollock'un yapıtlarının ne başı ne de sonu belli olur” (Ergüven, 1995, s. 229).

## Şekil 70

Jacson Pollock, *Tam Beş Kulaç*, 1947. Tuval Üzerine Yağlıboya, Çivi, Düğme, Raptiye, Anahtar, Madeni Para, Sigara, Kibrit vb.



(Pollock, 1947)

Şekil 70 de “Tam Beş Kulaç” adlı çalışma Pollock'un tamamladığı ilk damlama resimlerinden biriydi. Yüzeyi sigara izmaritlerinden madeni paralara ve bir anahtara kadar çeşitli döküntülerle pıhtılaşmıştı.

“En üst katmanlar siyah ve parlak gümüş ev boyası çizgileri dökülerek oluşturulurken, boyanın kabuğunun büyük bir kısmı fırça ve palet bıçağıyla uygulanarak dokuma çizgilerine açılı bir karşı nokta yaratıldı. Yazar Werner Haftmann, "Bir sismograf gibi," diye belirtti, "resim onu çizen adamın enerjilerini ve hallerini kaydetti." İlk sergilerinden bu yana, eleştirmenler bu tür damlama resimlerinin modern resim tarihindeki önemli gelişmeler olarak da okunabileceğini fark ettiler”(Haftmann, 1960, s. 67).

Eser kompozisyon bağlamında incelendiğinde nesne ya da formların kendi arasındaki bir ilişkilendirmeye tabi olmaksızın yapılmıştır. Geleneksel kompozisyonun dışına çıkan çalışmada “bütünsel bir kompozisyon” anlayışı hâkimdir. Turkuaz, siyah, beyaz, turuncu ve sarı renklerden oluşan sanat eseri, görünüşte kaotik bir şekilde iç içe geçen ve üst üste binen boya katmanlarından meydana gelmiştir. Üst üste binen renk katmanları zengin, yoğun ve dokulu (pentür) bir yüzey oluşturmaktadır. Kalın boya tabakalarının oluşturduğu yapı, izleyicileri boyanın maddiliğini ve boyama eyleminin fizikselliğini düşünmeye davet eden dokunsal, üç boyutlu bir etki yaratıyor. Renk yelpazesi, sıçramalar, damlalar ve fırça darbeleriyle karmaşık,

iç içe geçmiş bir ağ oluşturarak hareketi meydana getirmekte ve oluşan kaotik, ritmik yapı tuvalin her alanında farklı dokusal etkileşimler ortaya çıkarırken, resmin geneli incelendiğinde farklı bir dinginlik hissi oluşturuyor. Renklerin, şekillerin ve dokuların dinamik etkileşimi, gözlemciyi sanatçı, ortam ve tuval arasındaki ilişkiyi incelemeye çekiyor. Bu enigmatik çekicilik izleyicinin daha yüksek bir bilinç ve duygudaşlık (empati) yapmasını sağlayarak seyircinin resmin eylemselliğine ortak olmasını sağlıyor. Pollock'un "Tam Beş Karış Kulaç (Full Fathom Five)" adlı eseri, tanınabilir herhangi bir form veya sahneyi tasvir etmese de izleyiciyi soyut dışavurumculuğun doğasında bulunan duygu derinliğini ve bilinçaltı yaratıcılığını keşfetmeye davet ediyor.

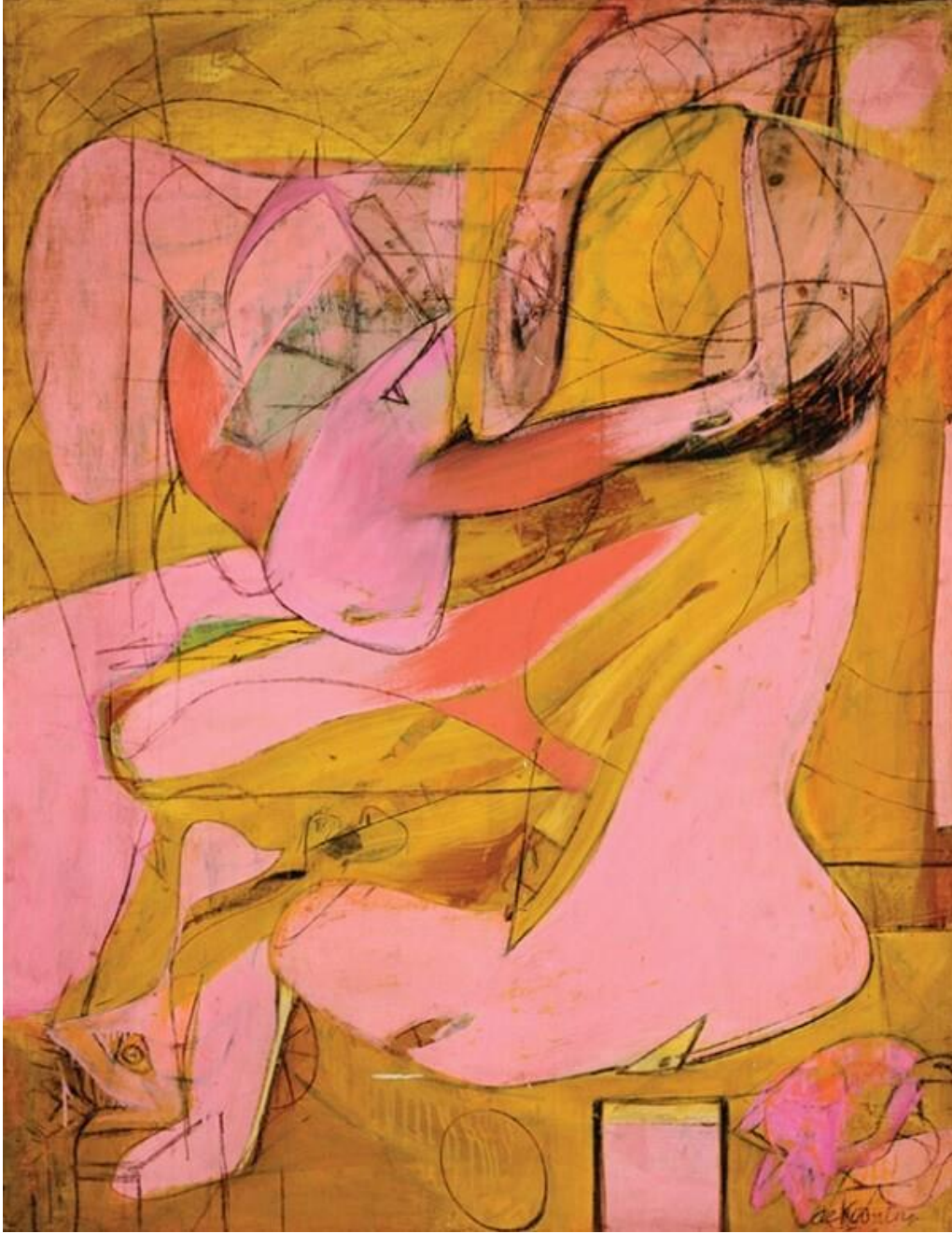
Soyut Ekspresyonist ressamların en önde gelen ve en beğenilenlerinden biri olan Willem de Kooning'in resimleri, hareketin canlı, jestsel tarzını tipikleştirir. Çağdaşlarının hepsinden daha fazla, Kübizm, Gerçeküstücülük ve Ekspresyonizm'i birleştiren radikal bir soyut resim tarzı geliştirdi. De Kooning'in gerçek konusunun espas-figür-mekân ilişkisi olduğunu ısrarla belirtti.

Tuvallerini sürekli olarak yeniden işlemesiyle bilinmesine rağmen, de Kooning onları genellikle dinamik bir tamamlanmamışlık hissiyle bırakıyordu, sanki formlar hala hareket etme, yerleşme ve tanımlanma sürecindeymiş gibi. Bu anlamda, resimleri Harold Rosenberg'in Aksiyon Resmi tanımına örnek teşkil ediyor “resim geleneksel anlamda tamamlanmış bir eser olmaktan ziyade bir olay, sanatçı ile malzemeler arasındaki bir karşılaşmadır”(Rosenberg, 1952, s. 1).

Meslektaşlarının çoğunun aksine, de Kooning insan figürünün tasvirini asla tamamen terk etmemiştir. Kadın resimleri, jestsel soyutlama ve figürasyonun benzersiz bir karışımını sunmaktadır. Picasso'nun Kübizminden büyük ölçüde etkilenen de Kooning, resimlerinde figür ve zemini belirsiz bir şekilde harmanlamada ustalaştı ve bu süreçte figürlerini parçalara ayırdığını, yeniden birleştirdiğini ve deforme ettiğini görüyoruz. Kooning sanatına dikkatli bir düşünceyle yaklaştı ve New York Okulu ile ilişkilendirilen sanatçılar arasında en bilgili olanlardan biri olarak kabul edildi. Genç bir adam olarak resmi eğitim almış olması nedeniyle büyük bir yeteneğe sahipti ve Picasso, Matisse ve Miró gibi Modern ustalara bakarken, Ingres, Rubens ve Rembrandt gibi sanatçılara da aynı şekilde hayranlık duyuyordu.

## Şekil 71

Willem De Kooning, *Pembe Melekler*, 1945. Tuval Üzerine Yağlıboya Ve Kömür



(Kooning, 1945)

Şekil 71 deki *Pembe Melekler*, adlı resimde Kooning'in 1940'larda figüratiften soyutlamaya doğru evriminde önemli bir aşamayı işaret etti. Daha önceki çalışmalarının etli pembe biyomorfaları - gözleri ve diğer anatomik formları çağrıştıran şekiller - II. Dünya Savaşı'nın katliamından esinlendiği söylenen bir resimde şiddetle parçalanıyor ve figüratif öğeler hardal sarısı arka plandan neredeyse ayırt edilemiyor. Figür ve zeminin bu tamamen bulanıklaştırılması, de Kooning'in on yılın sonlarına doğru siyah beyaz resimlere doğru gelişiminde önemli bir adımdı. Böylesi biyomorfik figürasyonun artan hâkimiyeti, Pembe

Melekler olarak bilinen daha iddialı ölçekli bir tuvalde kadın formunun güçlü bir şekilde çarpıcı bir yorumunu ortaya çıkardı.

Ancak, Pembe Melekler'de de Kooning, rengi saldırgan bir cinsel işaret olarak kullanmaya başladı. Et kokan yüksek anahtarlı pembe, de Kooning'in Elaine ile evliliğine hazırlık olarak 22. Sokak stüdyosuna inşa ettiği yatak odası girintisi için kullandığı söylenen deniz kabuğu pambesini yansıtmış olabilir".

'Pembe Melekler'de, pembe ve mercan renkli, biyomorfik şekiller hardal sarısı ve altın rengi bir arka planın üzerinde süzülüyor ve resim, de Kooning'in 1940'ların sonlarında figürasyondan soyutlamaya evriminde önemli bir aşamayı işaret ediyor. Etli pembe şekiller, gözleri ve parçalanmış veya çarpışma sürecinde olan diğer anatomik formları çağrıştırıyor. Elbette II. Dünya Savaşı'nın katliamı aklından çok da uzak olmasa gerek, ancak küratör John Elderfield, Picasso'nun Guernica'sının yanı sıra Miró, Matisse ve Yaşlı Pieter Bruegel ile de bağlantıları işaret etti.

Önemlisi, de Kooning resmin yapım sürecini gizlemekten kaçındı. Kompozisyon incelendiğinde, kömür çizgileri pembe formları ana hatlarıyla belirtiyor ve altın renkli alanlarla keşiyor. Sol alt köşede, muhtemelen bir balık kafasının parçası olan bir göz ve sağ altta yengeç benzeri bir formun yanında, alt ortada bir daire ve dikdörtgen görülüyor. De Kooning sıklıkla kâğıda şekiller çizer ve sonra bunları tuvale aktarırdı. Elderfield'in anlattığı gibi, "Çalışırken tuval üzerinde çizilen şekilleri yan yana ve üst üste yerleştirmek ve yeniden konumlandırmak için izlemeleri kullanmaya devam ediyordu; bu teknik, şüphesiz eserin yüzeyini canlandıran karmaşık katmanlaşmayı ve ani, değişen uyumsuzlukları açıklamaya yardımcı oluyor." Soyut Ekspresyonistlerin çoğu resimleri için eskiz yaptıklarını inkâr edip bunun yerine kendiliğinden çalışırken, de Kooning kompozisyonlarının akıcı bir şekilde inşa edilmesine ve yeniden yapılandırılmasına izin veren ve onları hala bir kendiliğindenlik havasıyla bırakan bir yöntem yarattı.

Amerikalı diğer önemli Soyut Ekspresyonist Franz Kline, büyük siyah beyaz, soyut motifler taşıyan ve özgüvenle çizdiği tablolarıyla tanınır. Rembrandt gibi Eski Üstatlara hayranlık duyarak ilk dönemlerinde gerçekçi bir üslupla resmen başlayan sanatçı, New York'a yerleşip Willem de Kooning ile tanıştıktan sonra, kendine özgü soyut yaklaşımını geliştirmeye başladı. Hayatının sonuna doğru muazzam bir uluslararası üne kavuştu ve jestsel soyutlamaya (gestural abstraction) yönelik alışılmadık yaklaşımı birçok Minimalistin fikirlerini etkilemiştir.

## Şekil 72

*Franz Kline, Dört Kare, 1956. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Kline, 1956)

Şekil 72 deki ‘Dört Kare’ adlı çalışma kompozisyon olarak incelendiğinde tuval üzerine yağlıboya betimlenmiştir. Soyut üsluba sahip dikey resim monogramdır. Beyaz bir arka plan üzerine kalın siyah çizgiler mevcut olduğu çalışmada uzun çizgiler kompozisyonun sağ kenarı boyunca ve sol tarafına doğru inmektedir. Yatay bir çizgi, tuvalin merkezinin biraz üzerinde ikisini birbirine bağlayarak denge oluşturmaktadır. Biçim olarak sağa doğru kaydırılmış, ofset “H” benzeri bir form oluşturmaktadır. Daha kısa, çapraz bir çizgi, H'nin sol bacağının yakınında, üst kenardan geçiyor. H'nin çapraz kirişini geçerek ve genişliği artarak ikinci bir yatay çizgi oluşturuyor. Birkaç sivri, engebeli fırça darbesi, H formunun yatay çizgileri arasındaki ve etrafındaki alanı dolduruyor. Tuvalin sağ alt kısmına yakın bacak daha kalın ve iç kenar boyunca girintili betimlenmiştir.

Geniş, yatay bir bant, tuvalin alt kısmındaki alt bacakları neredeyse birbirine bağlıyor. Siyah lekeler ve damlalar beyaz arka planın etrafına sıçırıyor. Eser, Kline'ın açısıl kompozisyonlarla yaptığı deneylerin bir başka örneğidir. Kompozisyonel katılığıyla görünüşte yapılandırılmış olsa da, bu çalışma onun resme yönelik jestsel soyutlama yaklaşımının güzel bir örneğidir. İzleyici, tuvali ya bir dilsel sembolün yakın çekimi ya da belki de bir dizi açık pencere olarak görerek düşünmeye yönlendirilir. Kline bu çalışmada ayrıca üç boyutlu soyut bir kompozisyon inşa etmeye çalışmaktadır. Soyut Ekspresyonistlerin aksine Kline, dikey ve yatay çizgilerin enerjik bir araya getirilmesi ve bunların çapraz üst üste bindirilmesi yoluyla görsel derinlik etkisi elde eder.

### **Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) 1940'ların sonu-1960'ların ortası**

Bazıları daha sonrasında Renk Alanı Resminin yüce manzara geleneğinin yeni bir yansıma biçimini temsil ettiğini ileri sürse de dönemin ünlü teorisyeni Clement Greenberg, Still, Rothko ve Newman'ın çalışmalarını biçimciliğin bir evrimi olarak görerek Soyut Ekspresyonizm içinde yeni bir akım olarak tanımladı. Biçimcilik, eserin içeriğiyle değil, sunulan çizgileri, rengi ve biçimleri analiz etmekle ilgileniyordu.

Renk Alanı Resmi, jestsel soyutlama veya Aksiyon Resmi'nden farklı, Soyut Ekspresyonizm içindeki bir eğilimdir. 1940'ların sonlarında Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still tarafından öncülük edilmiştir. Bunların hepsi bağımsız olarak modern, efsanevi bir sanat sağlayabilecek ve aşkınlık ve sonsuzluğa duyulan özlemi ifade edebilecek bir soyutlama tarzı arıyorlardı. Bunu başarmak için tüm figüratif önerileri terk ettiler ve bunun yerine yakından bakıldığında izleyiciyi sarabilecek geniş alanlarda kullanarak rengin ifade gücünden yararlandılar. Çalışmaları, özellikle Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland ve Jules Olitski'nin çalışmaları olmak üzere birçok Post-ressamsal soyutlamaya ilham kaynağı olmuştur; ancak daha sonraki renk alanı ressamları için biçim meseleleri efsanevi içerikten daha önemli olma eğilimindeydi.

Renk Alanı Resmi, 1940'ların sonlarında birkaç sanatçının modern, efsanevi bir sanat yaratma çabalarından ortaya çıktı. Sembollerin kendisinden ziyade, antik mitlerde kilitlenen ilkel duygularla bağlantı kurmaya çalışarak, çizime dair her türlü öneriyi ortadan kaldıracak yeni bir stil aradılar. Stil, biçim ve kompozisyon alanında elde ettiği ilerlemeleri öven eleştirmen Clement Greenberg tarafından en coşkulu şekilde savunuldu. Bazı aksiyon ressamlarının giderek daha taklitçi, akademik nitelikleri olarak gördüğü şeyden yakınlıkla, Renk Alanı Resminin ileriye giden yolu temsil ettiğini savundu. Stili savunması oldukça etkili oldu.

### Şekil 73

Mark Rothko, No. 6 (Menekşe, Yeşil Ve Kırmızı), 1951. Tuval Üzerine Yağlıboya



(Rothko, 1951)

Renk Alanı Resmi, soyut resimde önemli bir gelişmeyi işaret eder, çünkü bir arka plana karşı öne çıkan bir form veya kütlenin ima edilmesinden kararlı bir şekilde kaçınan ilk stildir. Bunun yerine, figür ve zemin birdir ve bir alan olarak tasarlanan resmin alanı, tuvalin kenarlarının ötesine yayılmış gibi görünür. Ancak bu yaratıcı süreç, kontrole yönelik düşüncelerden de yoksun değildi. O dönemin birçok Soyut Ekspresyonisti, çalışmalarında hem Renk Alanı hem de Aksiyon Resmini bir arada kullanmıştır.

New York Okulu ressamaları arasında önemli bir isim olan Mark Rothko, 1950'lerin yumuşak, dikdörtgen formlarının lekeli bir renk alanında yüzdüğü imza motifine ulaşana kadar birçok sanatsal stilde hareket etti. Mitoloji ve felsefeden büyük ölçüde etkilenen Rothko, sanatının içerikle dolu ve fikirlerle dolu olduğunda ısrarcıydı. Toplumsal devrimci düşüncenin ve kendini ifade etme hakkının ateşli bir savunucusu olan Rothko, görüşlerini çok sayıda makale ve eleştirel incelemede dile getirdi.

Rothko, tamamen soyut renk alanlarına doğru ilerlemeden önce 1940'ların başında soyut sembollerle deneyler yaptı. Newman da benzer şekilde, tüm yabancı motifleri ortadan kaldıracı ve her şeyi güçlü bir şekilde yankılanan bir sembol aracılığıyla iletebilecek bir yaklaşım peşindeydi. Newman'ın 'fermuar' resimleri, tuvalin ortasına boyanmış, parçayı bölmekten çok birleştirmeye yarayan dikey renk bantları sunuyordu” (Hess, 2016, s. 28).

Mark Rothko'nun çalışmaları Soyut Ekspresyonizm'in Renk Alanı resimlerine örnek teşkil eder. Her parça renk varyasyonlarıyla adlandırılmıştır ve hepsi tuval boyunca yatay olarak uzanan yumuşak, dikdörtgen renk bantlarından oluşur. Mor, Yeşil ve Kırmızı bu tür kromatik soyutlamanın başlıca bir örneğidir. Renk Alanı ressamaları fırça darbeleri ve boya dokusuyla ilgileniyorlardı, ancak rengi en güçlü iletişim aracı olarak görmeye başladılar. Rothko'nun renk blokları izleyicinin derin bilinciyle bir ilişki kurmayı, kişinin kendi ruh hallerini ve seçilen paletle olan bağlarını görsel olarak araştırabileceği tefekkürlü, meditatif bir alan sağlamayı amaçlıyordu. Kodlanmış tonlardan bir öz veya gerçek doğa damıtmaya çalıştı. Arkadaşı ressam Adolph Gottlieb ile birlikte Rothko, 1943'te çalışmalarını açıklamak için bir dizi açıklama yazdı. Birinde şöyle yazmışlardı: "Karmaşık düşüncenin basit ifadesini tercih ediyoruz."

Diğer bir Renk Alanı resmi sanatçısı Barnett Newman, Soyut Ekspresyonistlerin mit ve ilkel bilinçaltına olan ilgilerini paylaşan sanatçı, eserlerindeki devasa renk alanları ve ticari marka "fermuarları" onu akranlarının çoğunun jest sel soyutlamasından ayırıyordu.

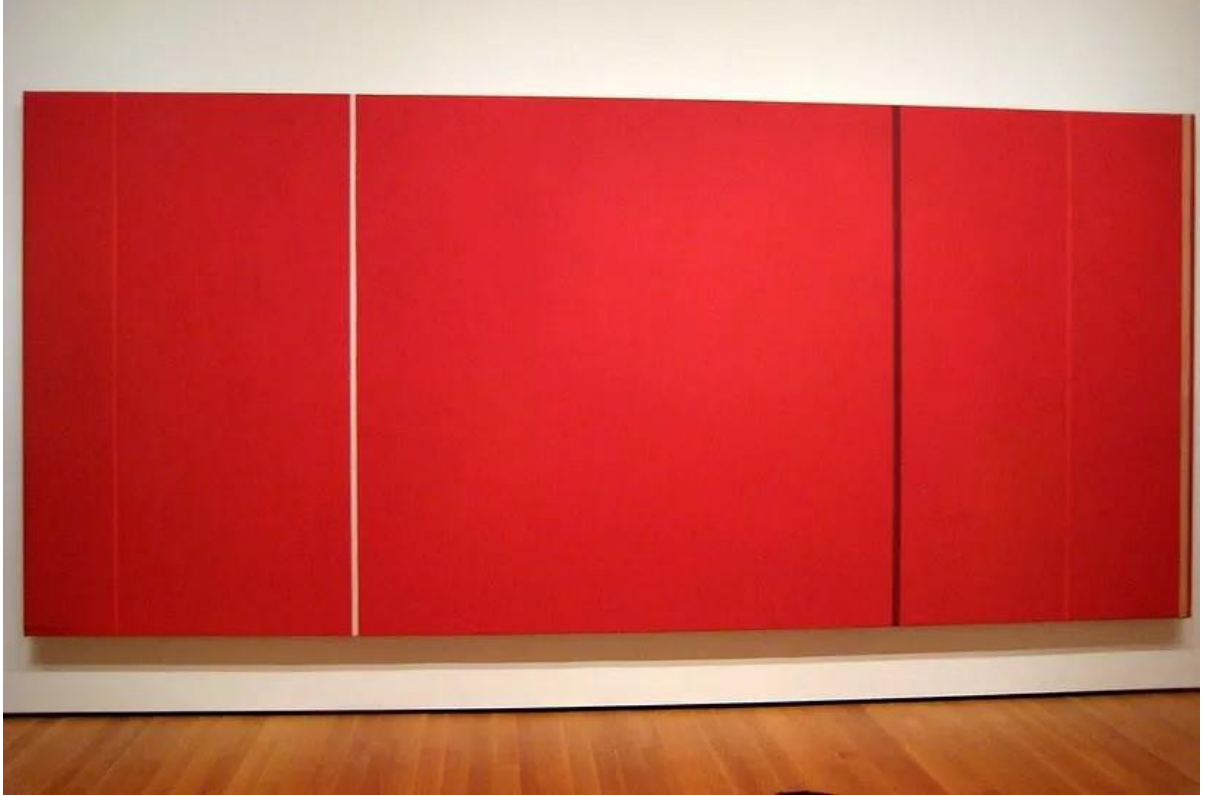
Şekil 74 de ki Newman'ın “Kahraman ve yüce insan” olarak tercüme edilen “Vir heroicus sublimis” adlı çalışma, (241,3 x 541,02 cm) boyutlarıyla, tamamlandığı dönemde Newman'ın en büyük tablosudur. Sanatçı, izleyicilerinin bu ve diğer büyük resimleri yakından görmelerini, renklerin ve fermuarların onları tamamen çevrelemesine izin vermelerini amaçlıyordu. “İnsanın farkında olma duygusuyla ilişkisinde yüce olabileceğini veya yüce olduğunu anlatmaya çalıştım. Başlıkta, (resimlerdeki) duyguya ve onun anlamına bir şekilde karşılık gelecek bir metafor yaratmaya çalışıyorum” (Schreyach, 1952, s. 64-65).

Newman'ın, İlk bakışta görüldüğünden daha karmaşık olan bu eserde, fermuarlar çeşitli şekillerde katı veya dalgalı olup, ortada mükemmel bir kare ve çevrede asimetrik alanlar

meydana getirmektedir. Kavramsal bir sanatçı olan Mel Bochner, eserle karşılaştığı anda boyutlarının ve renginin eseri ile izleyici arasında yeni bir tür temas oluşturduğunu fark ettiğinde, "Orada duran ona bakan bir kadın tamamen kırmızıyla kaplıydı," şeklinde ifade etmiştir. "Resme yansıyan ışığın, izleyici ile sanat eseri arasındaki boşluğu doldurarak, mekânı, zemini yarattığını fark ettim ve resmin benliğinin bu yansıması, resmin özne olarak izleyiciye yansıması, tamamen yeni ve üst bir deneyimdi. " diye eklemiştir.

#### Şekil 74

*Barnett Newman, Kahraman Ve Yüce İnsan, 1950-1951. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Newman, 1950-1951)

Olgun dönem işlerini sergilediğinde yakın arkadaşları dâhil genç sanatçı jenerasyonu yeteri kadar ilgi göstermedi. Kariyerinin ilerleyen dönemlerine kadar beğeni toplayan sanatçı daha sonrasında hem Minimalistler hem de ikinci nesil Renk Alanı ressamı için bir mihenk taşı haline gelmiştir. Eleştirmen Thomas B. Hess, Newman'ın 1959'daki sergilerinden birini yorumlarken , "Yaklaşık bir yıl içinde dışlanmış veya bir kaçık olmaktan iki neslin baba figürüne dönüştü" diye yazdı.

Diğer bir önemli soyut dışavurumcu Helen Frankenthaler'dir. XX. yüzyılın ortalarının en etkili sanatçıları arasındaydı. Kariyerinin başlarında Jackson Pollock ve Franz Kline gibi önemli sanatçılarla tanıştırılan Frankenthaler, Soyut Ekspresyonist resim uygulamalarından etkilenmiştir ancak üslup olarak kendine özgü bir yaklaşım geliştirmiştir. Terebentinle

inceltirilmiş boyayı tuvale dökerek, tuvalle bütünleşen ve üç boyutlu illüzyonizmin her türlü ipucunu reddeden parlak renk yıkamaları ürettiği "ıslatma-lekeleme" tekniğini icat etti. Onun atılımı, etkili sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından Amerikan sanatında "bir sonraki büyük şey" olarak tanıtilen harekete yol açtı: Saf rengin zevkini kutlayan ve tuvalin yüzeyine tamamen yeni bir görünüm ve his veren havadar kompozisyonlarla işaretlenen Renk Alanı Resmi. Frankenthaler kariyerinin ilerleyen dönemlerinde dikkatini diğer sanatsal araçlara yöneltti, özellikle de tahta baskılar yaptı ve bu baskılarda, bazı durumlarda ıslatma-lekeleme işleminin etkilerini taklit ederek, resim kalitesine ulaştı.

Frankenthaler çığır açan ıslatma-lekeleme tekniğini diğer resimsel medyalara uyguladı, en önemlisi 1960'larda terebentinle inceltirilmiş boya yerine kullandığı sulandırılmış akrilikti. Daha sonra, baskıda da yöntemin etkilerini kopyalamaya çalıştı, sadece resimlere benzemekle kalmayıp aynı zamanda renk yıkamalarının puslu, suluboya benzeri kalitesini de elde eden ahşap baskılar yarattı.

Şekil 75 deki "Dağlar ve Deniz" adlı çalışma, Frankenthaler'in en önemli eserlerinden biri ve henüz yirmi üç yaşındayken yaptığı ilk büyük resimlerinden biridir. 213,3 x 3048 cm boyutlarıyla anıtsal olmasının yanı sıra sanatçının geleneksel ortamlardan ve yüzeylerden ayrılışını ve imza tekniğinin başlangıcını da yansıtır. İlk olarak sanatçı boyayı tuvalin üzerinde durması gereken bir katman olarak ele almak yerine, yağlı boyaları terebentinle inceltir. Daha sonrasında astarlanmamış ve zemine yerleştirilmiş tuvalin üstüne dökme, damlatma, süngerleme, yuvarlama ve paspaslama gibi teknikleri fiziksel bir dans eşliğinde tuval yüzeyine uygulayarak bir nevi sıvı yıkama uygulardı.

Bu teknik bir tür lekelemedir ve boya tuvale tamamen nüfuz ederek bütünleşik, şeffaf bir etki meydana getirmektedir. Diğer Soyut Ekspresyonistlerin kullandığı yöntemle paralellik gösteren bu tekniği, uygulanması sürecinde hem kontrol hem de raslantısallık içermektedir.

Kompozisyon olarak incelendiğinde eser, bir manzaranın gerçek temsilinden ziyade özünü çağrıştıran uyumlu bir renk ve form karışımını içeriyor. Kompozisyon, birbirine karışan yumuşak renk yıkamalarıyla baskın hale geliyor ve akışkan ve uhrevi bir etki yaratıyor. Mavi, yeşil, pembe ve kırmızı tonlarının şeritleri birbirine karışıyor ve tonların organik birleşimine yapısal etki bağlamında etki eden kömür çizgileri ince varlığıyla az da olsa dinamik bir etki sağlıyor. Resmi incelediğimizde yapısallığının olmaması, izleyicinin eseri geleneksel tarzda bir yorumlamanın dışında tutarak, daha çok kişisel bir düzeyde yorumlamasına olanak tanıyor. Tuvalin geniş boyutu, izleyiciyi geleneksel resimin sınırlamalarını aşan bir renk manzarasına çekiyor, bunun yerine doğal bir ortamı anımsatan geniş ve açık bir alan öneriyor.

## Şekil 75

*Helen Frankenthaler, Dağlar Ve Deniz, 1952. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Frankenthaler, 1952)

Eser, sanatçının tuvalde parlaklık elde etme konusundaki ilgisini yansıtmaktadır. Manzara ve hareketten kaynaklanan en yenilikçi “Renk Alanı” araştırmalarına halen ilham vermeye devam etmektedir.

### **Yeni dışavurumculuk, (Neo-Expressionism) “1970’lerin sonu-1990’ların başı”**

“1970’lerde yoğun ve kimi zaman şiddetli temaları ele alan, genelde büyük tuvallerin kullanıldığı ve sanatçıların bilinçli olarak boyayı üstünkörü bir şekilde hızla sürdüğü resimler “Yeni Dışavurumcu akım” olarak ilgi görmeye başlar. Bu tarz resimlerin yüzeyine farklı malzemeler eklenir ve bu uygulama resmin anlaşılmasını güçleştirir. Bu teknikler, eleştirmenlerin bazı Neo-Ekspresyonist resimleri “kötü resim” olarak nitelendirilmesine yol açar. Bu terim sadece resmin duygu değerini öne çıkarmak için kasıtlı olarak kötü yapılan resimler için değil, aynı zamanda tamamen bir karmaşadan ibaret olan eserler için de kullanılır” (Farthing, 2012, s. 544).

Birçok sanatçı, XX. yüzyılın başında ortaya çıkan ve o dönem doruğa ulaşan orijinal Ekspresyonizm’in üslupsal yönlerini kısmen kullanan bu yeni hareket, dışavurumculuğu yeniden canlandırdı fakat Ekspresyonizme en ünlü dönüş, 1970’lerdeki Alman sanatına hâkim olan bir canlanmaya öncülük eden Georg Baselitz’dir. 1980’lere gelindiğinde, bu yeniden canlanma, resmin duyusal aktarımına geri dönülmesini sağladı. Uluslararası bir dönüşün parçası haline gelen Yeni-Ekspresyonizm, Minimalizm ve Kavramsalcılığın biçimsel olarak soğuk, uzak seyrekliğinden uzaklaştı. Julian Schnabel, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat’a kadar özellikle Amerika Birleşik Devletleri’ndeki birçok tarzda sanatçılar, mitolojik,

kültürel, tarihsel, milliyetçi ve erotik dâhil olmak üzere çeşitli konulardan meydana gelen yeni bir ifadeci sanata yöneldiler. “Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi bir dizi geri dönüş, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır” (Antment, 2010, s. 263).

Almanya’da 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Ekspresyonizm akımıyla ilişkilendirilen Neo-Ekspresyonizm, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz ve Jorg Immendorf gibi sanatçıların eserlerinde net bir şekilde görüldüğü gibi, sanatçıların ortak ulusal geçmiş ve kültürel coğrafyadan beslendiği bir zemin üzerine inşa edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan beri Alman sanatında Alman kimliği ile ilgili her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımlarıyla harmanlanan Alman Neo-Ekspresyonizmi, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır (Zeki, 2011, s. 89).

Yeni dışavurumculuk sanatçıları, büyük ölçekli çalışmalarına geri döndüler. Yoğun renk anlayışıyla, ifade dolu fırça darbeleriyle nerdeyse çiğ ve kaba bir üslupta düşüncelerini resimlerinde yeniden canlandırdılar. Yeni dışavurumculuk sanatçıların galeriler, eleştirmenler, medya ve devlet politikasıyla desteklendi. Soyut Ekspresyonistlerinki gibi açık bir şekilde motive edilmiş bir sanat olarak Yeni Dışavurumculuğ’un özgünlüğü de sorgulamaya başlandı. Bu nedenle hareketin popüleritesi aynı zamanda sonunun da başlangıcı oldu.

Baselitz, Yeni Dışavurumculuğun en önemli aktörlerindendir. Sanatçı figürlerinde insan psikolojisinin bireysel, ifadeci üslubu öne çıkar. Sanatçının kişisel üslubu incelendiğinde çizgisel bir ifade sahip olduğu görülmektedir. Sanatçının neredeyse desenlerinin tamamına çizgisellik hâkimdir. Baselitz’in çalışmaları genelinde cinsellik ve şiddet içeriklidir. Eserlerinde bireyin ruh halini ve sanrılı zihinsel problemlerini işlemiştir (Burunsuz, 2015, s. 244).

## Şekil 76

Georg Baselitz, *Çıplak*, 1975. Tuval üzerine yağlı boya



(Baselitz,1975)

Şekil 76 daki Georg Baselitz'in eseri, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde betimlenmiştir. Açık bir kompozisyonda betimlenen eserde, baş aşağı duran çıplak erkek figürü bulunmaktadır. Renkli ve hareketli bir kompozisyon anlayışına sahip çalışma, figürün ters çevrilmiş olmasıyla geleneksel perspektif ve figüratif anlatımın dışındadır. Resmin merkezinde, sandalye üzerinde oturan çıplak figür, gri tonlarında betimlenmiştir ve anatomik unsurları net değildir. Lekeseli bir üslupta betimlenen eserde gri, ocr sarısı, turuncu ve beyaz renkler kullanılmıştır. Eserin genelinde sıcak turuncular ve yer yer kırmızılar kendini hissettirir. Grilerin koyu-orta-açık tonlarının kullanıldığı eserde, mavi-turuncu dengesi dikkati çeker. Figürün sol tarafında sarı üçgenimsi bir form bulunmaktadır ve turuncu renkte betimlenmiştir. Ters çevrilmiş resmin, izleyicinin görsel algısını bozmaya yönelik olduğu söylenebilir. Figürün el, ayak ve yüz formları belirsizdir. Fakat duruş pozisyonu akademik anlamda sağlamdır. Hareketli fırça darbeleri ve “Renklerin canlılığı, figürlerin sadeleştirilmiş anatomisi ve soyut arka plan, Baselitz'in kendine has sanatsal bakış açısını da gözler önüne sermektedir”(Uz, 2020, s. 162).

Diğer bir Yeni Dışavurumcu sanatçı, Jean-Michel Basquiat'dır. Tekrarlayan imgeler, sanki konuşuyormuş gibi açıkçağzlı insan kafaları, çeşitli işaretler ve fotokopi kolajla karakterize edilen benzersiz bir kelime dağarcığı geliştirerek 1980'lerin başında atılımını gerçekleştirdi. Resimlerinde, akrilik, yağlı boya ve grafitiyle yarattığı yoğun renk lekeleri, New York alt kültürünün heyecanlandırmıştır.

Çalışmalarında, kişisel anlatımına ait işaretler, semboller ve figürlerden oluşan görsel bir kelime dağarcığı kullanan sanatçı, Afrika, Latin ve Amerikan kökenlerini araştırdı ve sanatı sokaktan galeriye taşındıkça tuval büyüklüğü, kapsamı ve üretme hırsı açısından hızla gelişti. Çalışmalarının çoğu zenginlik ve yoksulluk arasındaki ayrımı referans aldı ve ünlü sanat dünyasında işçi sınıfından renkli bir kişi olarak tanındı. Ölümünden sonraki yıllarda, eserlerine gösterilen ilgi giderek arttı. Hatta 2017 yılında bir tablosu, bir Amerikalı sanatçının müzayedede satılan en yüksek fiyatı olma rekorunu kırdı.

Şekil 77 deki çalışmada, "Kafatası" olarak yeniden adlandırılan bu 1981 tarihli sanat eserinin orijinal adı, Basquiat'ın birçok resmi ve çizimi gibi "İsimsiz"dir. İnsan kafatasının basit görünümünün altında, varoluşumuzun doğasıyla bağlantılı gerçek bir karmaşıklığın yattığı açıktır. Resim, içsel ve dışsal ikiliği yansıtmaktadır. Basquiat bu resimde çeşitli teknikler kullanıyor. Akrilik boya ve kalem tekniğini birlikte kullanarak çarpıcı bir etki meydana getiren sanatçı, kısmen parçalanmış bir kafatası imgelemine bizlere sunuyor.

Eser kompozisyon olarak incelendiğinde, tuval üzerine yağlı boya bir çalışmadır. Açık kompozisyonda betimlenen eser tematik olarak, etten yoksun bir çene ve görünür bir iskelet betimlemesidir. Eser, basit bir iskelet figüründen farklı olarak gözler, kulaklar, bir burun, saç ve yüz kılları bulunmaktadır. Başın dışarıdan algılanmasını sağlayan saydam iki kısımdan meydana gelmiştir. Kafatasının sağ tarafı siyah deriyle kaplıdır ve sanatçının kendisini açıkça anımsatır. Bu, kendisini öbür dünyaya yansıtmalarının bir yolu gibi betimlenmiştir. Eser, tamamen içsel yapının, eser üzerinden ruhsal bir portresidir. Sanatçının kendi anatomisinin bir analizi gibidir. Bu eseri 20 yaşında, kısa ama umut dolu bir kariyerin başlangıcında ortaya koyan sanatçı, eserde ilgi çekici kontrastlık, kafatasını çevreleyen canlı ve pozitif renkler ile tamamlanmamış yüze dağılmış derin karanlık arasındaki zıtlıkta gizlenmiştir. Turuncu-mavi, kontrastlarının egemen olduğu soyut alan, perspektif unsurlar içermez. Mekânsız bu alanda biçimler bir çocuk çizimi naifliğinde ve sembolik anlatım öğreleri içermektedir. Sarı, mavi, turuncu, siyah, kahverengi armoniye sahip eser, güçlü ifadeci bir yapıya sahiptir. Derin ruhsal yapının formlar ve renklerle ifade bulduğu eserde, gözler kendi adına konuşur, bir üzüntüyü veya en azından bir umutsuzluğu dışavurmaktadır.

## Şekil 77

Jean-Michel Basquiat, *Kafatası*(Başlıksız), 1981. Tuval Üzerine Akrilik Ve Karışık Teknik



(Basquiat, 1981)

Tabloda, canlı renkler ve cesur çizgilerle işlenmiş güçlü, parçalanmış bir kafatası yer alır ve insan varoluşunun kaosunu ve karmaşıklığını sembolize eder. Basquiat'ın metin, sembol ve soyut formları kullanımı, çağdaş kültür, tarih ve kendi kişisel deneyimleriyle olan derin bağınyansıtır. Sanat dünyasında dönüştürücü bir figür olarak statüsünü sağlamlaştıran eser, Batı'nın uzun bir oto portre geleneğine yaptığı gönderme ve sokaklarda yetişmiş bir bohem "imza parçasıdır". Kafatası benzeri yüzdeki ifade aşağı dönüktür ve kaba dikişler, bileşen parçaların mutsuz bir birleşimini ima eder. Üst üste binen biçimler ve hareketli renkler, yüzdeki morarmaları veya yaraları sembolize eder. Engebeli çizgilerle birleşerek bu renkler, şiddeti ve daha sonrasını imgelemektedir.

Hareketin diğer önemli sanatçısı Jörg Immendorff'dur. Sanatını toplumsal aktivizmle birleştirmeyi başaran Neo-Ekspresyonist sanatçı, o dönemde Almanya'da var olan politik bölünmelerle mücadele etmiştir. "Cafe Deutschland" tablosu Renato Guttuso'nun "Cafe Greco"sundan esinlenmiştir. Seri bazen yoğun ironi ve Almanya'daki siyasi fikirlerini aktarmanın bir yolu olan sürrealizmi anımsatır.

## Şekil 78

*Jörg Immendorff, Café Deutschland I, 1978. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Immendorff, 1978)

Kompozisyon olarak incelediğimizde eser tuval üzerine yağlı boya olarak, kareye yakın bir boyutta yatay olarak resmedilmiştir. Açık kompozisyonda betimlenen eserin sol ve sağ arka plandaki dansçıların ve zina yapanların çarpık perspektifi ve "ilkel" karakterleri Kirchner'in çalışmalarının etkisini göstermektedir. Mekân, o dönemin bölünmüş yapısını yansıtan bir yeraltı gece kulübünün mekânıdır. Solda, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin kartalı pençelerinde bir gamalı haç tutmaktadır. Ön plandaki iki çapraz sütun, ahşap ve taştan yapılmış gibi görünmektedir. Resmin merkezinde sanatçının kendisi bulunmaktadır. Arkasında, Doğu ve Batı Berlin'i ayıran Brandenburg Kapısı'nın silüetini seçebileceğimiz başka bir sütunun yansıtıcı yüzeyi bulunmaktadır. Sanatçı, boya fırçasını sol elinde tutarken, sağ eli "Berlin Duvarı"nı parçalayarak diğer tarafa bağlanmaya çalışıyor. Resmin sağ üst kısmından bakan siyasi durumu bir elinde mumla izler biçimde resmedilmiştir.

Görüntü, savaş sonrası Alman yaşamına yerleşmiş olan politik ve psikolojik kargaşayı yansıtır. Bu, bir disko ve bir barın tek bir bütün olarak oluşturulmuş yoğun atmosferinde yansıyan görüntünün kaotik stilinde gösterilir. Immendorff'un resimlerinde, tiyatrodan sahneleme ve kompozisyon ödünç alan, çalkantılı, büyük ölçekli akrilik ve yağlıboya resimlerinde hem kişisel hayatından hem de daha geniş Alman Kültürü'nden gelen etkileri kullanmaktadır.

Bu, resmin ön planının orta zemine doğru bir derinlik bulunmaktadır. Sembolik figürler en büyükler olarak görülebilir, örneğin bar ve disko dansçıları. Bar, resimdeki belirgin bölünme ve görüntüdeki atmosferin bir tarafının düzensizliğe dönüşmesi ve diğer tarafının rahatlamasıyla gösterildiği gibi, doğu ve batı arasındaki ideolojilerin çatışması için bir metafor olarak kullanılmıştır.

“Anselm Kiefer'de bu dönemin önemli sanatçıları arasındadır. Sanatçının, anıtsal, sıklıkla çatışmacı tuvaleri, resmin bir mecra olarak neredeyse ölmüş sayıldığı bir dönemde çığır açıcıdır.. Sanatçı, özellikle soykırım ile ilgili olarak Alman tarihi ve mitiyle ilgili konularıyla tanınır. “Kiefer, gerek resimlerinde gerekse heykellerinde malzeme olarak kül, toprak, saman, kurutulmuş hâldeki bitkiler, saç, insan tırnağı, kömür gibi çağrışım oluşturabilecek öğeler kullanarak geçmişte yaratılan vahşetin izlerinin daha güçlü içimde duyumsanmasını sağlar”( Haxthausen, 1991, s. 847). Çağdaşları Joseph Beuys ve Georg Baselitz'in yanı sıra Soyut Ekspresyonizm ve Kavramsal sanattaki savaş sonrası eğilimlerden etkilenen Kiefer, yeni temsili ve sembolik diller geliştirmek için Minimalizm ve soyutlamadan ayrılan Neo-Ekspresyonist hareketin bir parçası olarak kabul edilir.

Anselm Kiefer'in "Nuremberg" adlı eseri, 1982'de tuval üzerine akrilik, emülsiyon ve saman kullanılarak yaratılmış büyük ölçekli bir sanat eseridir. 280 x 380 cm ebatında olan eser boyutuyla etkileyici varlığını gösterir. Eser, Nürnberg şehri etrafındaki manzaraya atıfta bulunan geniş, dokulu bir alanı tasvir etmektedir. Monogram bir renk yapısına sahip çalışma, dinamik fırça darbeleriyle oluşturulmuştur. Siyah, mavi, beyaz, gri renklerin hâkim olduğu çalışmanın ön tarafında ayakkabı izleri dikkati çeker. Çamura basmış asker postallarının izlerini çağrıştıran bu kısım saman, kil ve boya karışımı ile oluşturulmuştur. Yer yer turuncu renklerin minimal kullanımı, soğuk armonili resmi dengelemektedir. Kiefer, tuvallerine derinlik ve maddelik katmak için saman gibi malzemeleri dâhil ederek, kalın boya tabakalarını ve kollaj tekniklerini kullanmasıyla bilinir.

## Şekil 79

Anselm Kiefer, Nürnberg, 1982. Tuval Üzerine Yağlıboya, Saman Ve Karışık Teknik



(Kiefer, 1982)

Bütünüyle karamsarlık hâkim olan çalışmalarında yıkıma dair duyum yoğunudur. Diğer yandan, yaratımı kaos ve düzen arasındaki orta bir yer olarak ifade eden Kiefer, ikisinin arasındaki gerilimi şiddetle duyumsatır. Nitekim yaratıcılığıyla, kaos ve düzen arasındaki orta yere ilişkin duyumu düşünsel ve duyuşsal açıdan mekânsallaştırarak görünür kılar(İkizoğlu, 2024, s. 293)

Eserin yüzeyi zengin bir şekilde pentürlüdür ve Kiefer'in sıklıkla Alman tarihi ve kolektif hafıza bağlamında araştırdığı bir hasat veya savaş alanının sonrasını sembolize eder. Bu resimde, ünlü şehir “Nürnberg”, uzakta karanlıkta duruyor ve sağ üst köşede Festspiel-Wiese (festival alanı) kelimeleri görünüyor. Anselm Kiefer'in saman yığınları ve akrilik boya ile resmettiği bu alan, II. Dünya Savaşı'ndan önce Adolf Hitler tarafından büyük Nazi mitinglerini düzenlemek için bir yer olarak seçilmiştir. Bu eser, Nazizmin kabulünün tabu olduğu bir çağda Almanya'nın geçmişiyle yüzleşmeye zorlamaktadır. “Kiefer, çoğu Alman ve diğer tarih ve mitlerin çeşitli yönlerine atıfta bulunan kurşun, cam parçaları, kurutulmuş çiçekler ve saman telleri gibi alışılmadık malzemeler ve bu parçalara uygun yoğun boya dokusuna sahiptir”(İkizoğlu, 2024). “Nürnberg” adlı çalışma bir hafıza yeri, bir hesaplaşma yeri, henüz yeniden ekilmeye hazır olmayan bir yer olarak gösteriliyor. Saman parçalarıyla serpiştirilmiş soluk, soğuk palet, ıssızlık veya tefekkür hislerini çağrıştırabilir. Kiefer'in eserleri sıklıkla Almanya'nın geçmişiyle, özellikle de II. Dünya Savaşı ile ilgilenir ve “Nürnberg” adlı resim, Kiefer'in tarihin işlenmesi ve sanatta temsiliyle ilgilenen çalışmalarının bir parçasıdır.

## Dışavurumcu Estetik

Estetik, güzellik, sanat ve duygusal ifade biçimi etrafında oluşan bir dalıdır. İzlenimcinin içsel ve zihinsel tepkilerini anlamlandırmaya çalışarak, sanat eserleri ve doğa karşısında hissettiğimiz güzellik veya yücelik gibi kavramları sorgular. Estetik, yalnızca sanat alanlarının değil, günlük yaşamımızın içinde de güzellik anlayışımızı biçimlendirir. Hegel'e göre estetik, duyusal dünyanın içinde evrensel ve yüksek bir anlam arayışıyla ilişkilidir. Sanattaki güzellik, duyusal görüngülerin  otesinde, tinsel bir gerçekliği açığa çıkarır ve insan ruhunun en yüksek düzeyde kendini gerçekleştirme biçimi olarak görülür. Bu bağlamda, sanattaki güzellik, doğadaki güzellikten üstündür       sanat, insan tinini temsil eder; duyusal olan tinselleşmiş bir görünüm kazanır. Hegel'in sanat kavramı, "sembolik," "klasik" ve "romantik" sanat biçimleri üzerinden gelişir ve sanatın farklı dallarını, örneğin mimari, heykel, resim gibi alanları kapsar (Hegel, 1982). Güzellik, Mutlak Düşüncenin duygusal bir yansıması olduğundan, her  a da düşünsel içerik ile görsel biçim arasında bir uyumun varlığı esastır; bu, farklı sanat formlarının do du u noktayı da oluşturur (Doğan, 1975). “Estetik, duyusal algı, haz, güzellik ve sanatla derinlemesine ilgilenen bir felsefe dalıdır. Bu alan, sadece sanatı değil, günlük yaşamı da şekillendiren beğeni ve değerlendirme ölçütlerini içerir. Estetik yargılar, "güzel" ve " irkin" gibi temel kavramların yanı sıra, sanat ve doğa karşısında oluşan "dengeli," "uyumlu" ve "anamlı" gibi değerlendirmeleri de kapsar. Estetik anlayış, Kant ve Hegel gibi filozofların çalışmalarıyla şekillenmiş olup, duyusal ve zihinsel deneyimleri birleştiren bir haz yaşantısı olarak kabul edilir. Kant'a göre, estetik yargı, çıkarsız ve saf bir beğeni üzerinden gerçekleşir; yani, estetik nesneye sadece güzel olduğu için ilgi duyarız” (Davies, 2009).

Dışavurumculukta estetik, sanatçının içsel dünyasını, yoğun duygusal deneyimlerini ve toplumsal eleştirilerini çarpıcı ve özgün bir biçimde ifade etme arayışıdır. Bu akımda estetik, yalnızca güzellik ve uyum arayışıyla sınırlı kalmaz; aksine, rahatsızlık veren imgeler, çarpıtılmış figürler ve abartılı renklerle izleyicinin içsel bir sorgulamaya itilmesi amaçlanır. Dışavurumculuk, bireysel ve toplumsal çatışmaları ön plana çıkararak, sanatın estetik anlayışını geleneksel kalıpların  otesine taşıyan bir duruş sergiler. Değişen gerçeklik ile birlikte, sanatın estetik temelinde yer alan “güzel” kavramı yeniden d ş n lmeye başlanmıştır. Bu yeni estetik anlayışta "güzel" kavramı, yalnızca hoş bir görüntü değil, izleyiciyi duygusal ve düşünsel bir yolculuğa çıkararak bir unsurdur. Dışavurumculuk, sanatçının içsel çatışmalarını ve toplumsal eleştirilerini aktararak izleyiciye yalnızca bir görüntü değil, derin bir duygu ve düşünce deneyimi sunar. Bu bakış açısıyla sanat, güzellikten öte, bireyin ruhunu ve toplumsal gerçeklikleri sorgulatan bir yol haline gelir. Artık dış dünyanın taklidine dayalı bir güzellik anlayışı yerine, sanatçının içsel sezgileri ve özgün ifadesi  ne çıkmaktadır. Bu sayede sanatçı,

toplumsal yapının her yönünden esinlenerek, kendi ruhsal dünyasını ve sezgilerini yansıtabileceği yeni bir estetik form oluşturabilir(Baysal 2021). Almanya’da başlayan dışavurumculuk, doğayı ve toplumsal yapıyı nesnel değil, öznel bir perspektiften bakarak betimlemiştir. Sanatçılar, estetik deneyimlerini alelade güzellik anlayışının ötesine taşıyarak, ruhsal bir boşalım ve duygusal bir isyan aracı olarak dışavurumcu eserler ortaya koymuşlardır (Ahmetoğlu & Denli, 2013).

Theodor W. Adorno'nun "Estetik Teori" kitabında, dışavurumculuğu, modern sanatın bir parçası olarak kişinin içe dönük deneyimlerini ve duygusal yoğunluğunu aktaran bir sanata akım olarak ele alınır. Adorno, dışavurumculuğu, toplumsal durumlara eleştirel bir tepki ve bireyin özgürce kendini ifade etme çabası olarak tanımlar. Adorno’ya göre, dışavurumculuk, estetik anlamda güzellik ve uyum arayışından ziyade, çelişkiler ve rahatsızlık oluşturmak üzerine kurulu bir yaklaşımdır. Bu çerçevede, estetik deneyimi, sanatın izleyiciyle kurduğu derin ve rahatsız edici ilişki üzerinden yeniden tanımlar (Adorno, 1999).

Dışavurumculuk ve estetik, sanatçının içsel dünyasının ve duygusal deneyimlerinin doğrudan sanat eserine yansımaları olarak tanımlanır. Bu estetik anlayışta güzellik yalnızca klasik uyum veya dengeyle değil, çarpıcı ve rahatsız edici imgelerle de ortaya çıkar. Özellikle Edward Munch ve diğer dışavurumcu sanatçılar, eserlerinde bireyin içsel acılarını, toplumsal eleştirilerini ve ruhsal karmaşasını cesur bir biçimde sergiler. Bu yaklaşım, geleneksel estetik normlardan saparak, izleyiciyi yoğun bir duygusal etkileşime davet eder ve estetik yargıları yeniden şekillendirir (Bozkurt, 2014). “Yapıtlara aktarılan bir düşünce ne kadar yalın ve doğrudan ise o kadar estetik denilebilir. Bu durumda bilimsel bir yapıttaki gerçekliğin ölçütü estetiksel ölçüt ise bilimsel bir yapıtın estetik içeriği onu sanat yapıtına yakınlaştırmaktadır” (Bulat, 2014, s.165).

### **Dışavurumcu Tiyatro ve Sinema’da Kompozisyon**

Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başlarında sanatın birçok alanında olduğu gibi sinema ve tiyatro disiplinlerinde de belirgin bir etki yaratmıştır. Bu akım, tiyatro ve sinemada gerçekçi anlatımlardan uzaklaşarak, abartılı dekorlar, çarpıcı ışık-gölge oyunları ve dramatik oyunculuk biçimleriyle kendini gösterir.

Tiyatroda dışavurumculuk, özellikle Almanya’da 1900’lü yılların başında şekillenmiştir. Bu akım, toplumsal eleştiriye ve bireyin içsel çatışmalarını tiyatro sahnesine aktarmıştır. Örneğin, Georg Kaiser ve Ernst Toller gibi yazarların oyunları, dışavurumculuk akımının önemli eserlerdir. Sahne dekorları genellikle sembolik ve gerçeklikten uzaktır; oyuncular ise aşırı duygusal ve abartılı bir performans sergiler. Dışavurumculuğun temel

ilkeleri ve kullandığı teknikler incelendiğinde, bu akımın Absürt Tiyatro geleneği üzerinde önemli bir etki yarattığı açıkça görülebilir. Dışavurumculuk, bireyin içsel dünyasını ve psikolojik deneyimlerini sanatın merkezine koyarak, gerçeklik algısının dış dünyanın somut yapılarından çok insanın içsel gerçekliği ile şekillendiği bir anlayış ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, Absürt Tiyatro'nun temelinde yer alan gerçeklik anlayışıyla güçlü bir paralellik taşır (Akbulut ve Özyön, 2018).

Sinema alanında dışavurumculuk, 1920'lerde Alman Dışavurumcu Sineması ile zirve noktasına ulaşmıştır. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi) gibi filmler, keskin açılar, yoğun gölgeler ve psikolojik gerilimle akımın en güçlü örneklerini sunar. Dışavurumcu sinema, korku ve gerilim türlerinin temelini atarak sonraki dönemlere de ilham vermiştir. Alman sinemacılar, sinema anlatısının doğuşundan itibaren süregelen içerik ve biçim tartışmalarını, ya da daha net bir ifadeyle öykü ve olay örgüsü arasındaki ayrımı, sinema tarihinin oldukça erken bir döneminde kendi sanatsal perspektifleriyle ele almışlardır. Filmlerinde yalnızca işledikleri konuların değil, aynı zamanda bu konuların sinemanın özgün anlatım araçlarıyla sunuluş biçiminin de önemli olduğunu vurgulamışlardır. Bu yaklaşım, sinemanın sadece bir hikâye anlatma aracı olmanın ötesine geçerek, görsel ve estetik bir ifade biçimi olarak değerlendirilmesine katkı sağlamıştır (Tuğyan, N. H., 2017, s. 3).

Tiyatro ve sinemada dışavurumculuk, insanın içsel dünyasını, ruhsal derinliklerini ve modern toplumun karmaşıklığını sıra dışı bir estetik bir anlayışla yansıtarak sanat dünyasında kalıcı bir iz bırakmıştır. Bu akımın tiyatro ve sineması kompozisyon bağlamında incelendiğinde dışavurumcu estetiğin özellikleri daha net ortaya çıkar. Sahne arkası dekorlar ve filimlerdeki kullanılan kurgusal yapı incelendiğinde dışavurumsal kompozisyon öğeleri belirgin olarak öne çıkmaktadır. Asimetrik formlar, karışıklık oluşturan renkler, hareket ve dinamizm duygunun güçlü aktarımı için kullanılmıştır. Bu abartılı sembolik dekorlar, çarpıcı ışık oyunları ve yoğun duygusal anlatımlarla bireyin psikolojik çatışmalarını ve toplumsal eleştiriyi belirgin olarak ortaya koymuştur. Sinemada ki yaklaşım incelendiğinde ise yenilikçi görsel estetikler ve anlatım teknikleriyle bireyin içsel dünyasını keşfetmeye olanak sağlamış, özellikle korku ve gerilim türlerine ilham vermiştir.

### **Dışavurumcu Heykelde Kompozisyon**

“XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Dışavurumcu heykel, savaş sonrası bunalımlı sürecin toplumsal tanığı olan sanatçının kendi iç dünyasındaki duygu ve düşünce biçiminin yine kendine ait bir üslupta dışavurduğu sanat anlayışını içermektedir. Dışavurumcu heykel, formu meydana getirirken geleneksel estetiği ve kompozisyonu reddeder. Resim sanatında da olduğu

üzere dışavurumcu heykeltıraş kişisel bakış açısını forma aktarırken dramatize eder, abartır ve biçimi deforme ederek ya da soyutlama aracılığı ile bir yansıtma meydana getirir. Sanatçı bunu yaparken asıl amacı ortaya koyduğu eserde kendine ait olan duyguyu, düşünceyi ve içinde bulunduğu ruh halini dışsallaştırmaktır” (Craven, 1999. s.119)

Anatomik bütünlük yerine kütle kompozisyonunda bütünlük ön plana çıkartılmıştır. Figürler de form açısından yeniden ele alınarak tasarlanmış ve biçimler modern dönem etkileriyle yeniden şekillenmiştir. Ekspresyonist heykel çalışmaları böyle bir dönemde ortaya çıkmıştır. İfadeciliğin iç dünyaya yönelik eğilimini eserlerinde başarıyla kullanıp modern heykele öncülük etmiş olan Rodin’in Ekspresyonist heykele katkısı büyüktür. Sanatçının yapıtlarında anatomik biçimi ruhsal dünyayı yansıtmak için kullanmıştır. Rodin’in heykellerinde ruhsal gerginlikleri fiziki yapıya yansıtan şaşırtıcı bir düşünce hali görülmektedir (Paurtarki, 2015, s. 25).

Dışavurumcu heykel sanatçının duygusal ve içsel dinamiklerini esas alır. İfade etmek istediği şey kendinden olandır. Üslup olarak kişisel aktarım esastır. Eserin betimlenmesinde kompozisyon oluşturulurken dinamik ve hareketli yapı önemlidir. Duygusal ifadeye sahip biçimler, formlar deforme edilerek yâda soyutlanarak kullanılır. Kullanılan malzemenin doğal ve dokulu olması tercih edilmiştir. Buradaki amaç duygusal ifadeyi güçlendirmektir. Modern yaşamın beraberinde getirdiği her türlü yozlaşmışlığa ve kent yaşamına karşı olan dışavurumcu sanat primitif ve ilkel olana daha yakındır. Bundan dolayı sanatçı, demiri paslı olarak ya da ağaç gibi bir materyali doğallığını bozmadan kullanmıştır.

Dışavurumcu heykelde kompozisyon oluşturulurken, seyirci üzerindeki gerilimi artırmak, duygunun karşıya geçmesini sağlamak için, asimetrik formlar ve dengeden uzak bir kompozisyon el yaklaşım kullanılmıştır. Figüratif heykelde ise dinamik ve hareket odaklı duruşlar tercih edilmiştir. Figüratif betimlemelerde bilhassa da portler de acıyı, kaygıyı ve mutsuzluğu aktaran abartılı sahneler öne çıkar.

Dışavurumcu heykelde kompozisyon, sanatçının duygularını yansıtan güçlü bir araçtır. Geleneksel simetri anlayışının ötesinde, çarpıtılmış biçimler, abartılı ifadeler ve asimetrik düzenlemelerle izleyicide derin bir etki yaratır. Malzeme dokusu ve hareketli çizgiler, içsel gerilimleri vurgulayarak eserin duygusal gücünü artırır. Bu kompozisyon anlayışı, sanatçının iç dünyasının bir aynasıdır.

Dışavurumcu heykel, yalnızca sanatçının bireysel duygularını değil, toplumun ortak travma ve kaygılarını da yansıtır. Savaş, adaletsizlik ve yalnızlık gibi evrensel temalar, çarpıtılmış ve yoğun ifadelerle işlenerek izleyiciyi empatiye davet eder. Geleneksel güzellik anlayışını aşarak, acıyı ve çirkinliği estetik bir dile dönüştüren bu tür, izleyiciyi düşünmeye ve

sorgulamaya yönlendirir. Kompozisyonu, hem sanatçının iç dünyasını hem de toplumsal bilinci somutlaştırır.

Dışavurumcu heykel, Ekspresyonist akımın bir yansıması olarak, bireysel duyguların ve içsel gerilimlerin fiziksel bir biçimde dışa vurulduğu bir sanat formudur. Bu tarz heykeller, gerçekçi temsillerden uzaklaşarak, çarpıtılmış şekiller, abartılı ifadeler ve yoğun duygusal etkiler ile karakterize edilir. Ekspresyonist sanatçılar, eserlerinde yalnızca görünenin ardındaki anlamları aktarmayı değil, aynı zamanda izleyiciye sanatçının iç dünyasını yansıtmayı da amaçlamışlardır. Bu anlayış, özellikle XX. yüzyılın başlarında, bireyin öznel deneyimlerini vurgulamak için geleneksel estetik normların ötesine geçilen heykel çalışmalarıyla belirgin hale gelmiştir (Lionel, 1991).

Dışavurumcu heykel, sanatçının çığlığını taş üzerine yazdığı bir destandır. Biçimlerin çarpıtıldığı bu dilde, gerçeklik eriyerek sanatçının iç dünyasının aynasına dönüşür. Lionel Richard'ın da belirttiği gibi, bu heykelde doğal olan bozulur, sadeleşir ve yerine içsel bir fırtına yerleşir. Her çizgi, her kıvrım, sanatçının ruhundaki bir çatlağı yansıtır (Richard, 1978).

Dışavurumcu heykelde kompozisyon, geleneksel estetik anlayışları reddederek bireyin içsel çatışmalarını ve duygusal yoğunluğunu biçimsel abartılarla ifade etmeye odaklanır. Peter Jelavich'in anlatısına göre, Dışavurumcu sanatçılar, figürlerin duruşları ve mekânın düzenlenişinde, insanın varoluşsal gerilimini ve modern dünyanın kaosunu somutlaştırmak için çarpıcı ve asimetrik düzenlemelere başvurmuşlardır. Bu yaklaşım, yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmayıp, izleyiciyi duygusal olarak sarsmayı da amaçlamaktadır (Jelavich, 1920).

Dışavurumcu heykel, sanatçının duygularını ve iç dünyasını çarpık biçimlerle dışa vuran, izleyiciyi derinden etkileyen bir ifade biçimidir. Michel Ragon'a göre, bu heykeller soyut biçimlerle sanatçının içsel evrenini dışa taşır. Abartılı ifadeler ve dramatik hareketlerle insanın içsel çelişkileri somutlaşır, izleyiciye unutulmaz bir deneyim yaşatır (Ragon, 2009).

XX. yüzyıl heykel sanatında çığır açan Alman Ekspresyonistleri, duygusal derinlikleriyle dikkat çeker. Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Constantin Brancusi, Alexander Archipenko, Otto Freundlich ve Rudolf Belling gibi ustalar, klasik kalıpları kırıp, iç dünyalarını ve toplumsal kaygılarını heykelde somutlaştırarak sanat tarihine iz bırakmışlardır.

Almanya'da Ekspresyonizm akımının yükselişiyle birlikte, heykel sanatında da çığır açan önemli isimler ortaya çıkmıştır. Bu isimlerden biri olan Ernst Barlach, eserlerindeki yoğun duygusallık ve dramatik anlatımla tanınır. Özellikle savaşın insan üzerindeki etkilerini işleyen çalışmalarıyla dikkat çeker. Wilhelm Lehmbruck ise içsel dünyasını yansıtan uzamış ve ince figürleriyle bilinir. Klasik heykelin kurallarından koparak özgün bir dil geliştiren Alexander

Archipenko, kübik ve geometrik biçimleri kullanarak heykele yeni bir boyut kazandırmıştır. Otto Freundlich ise sosyal ve sanatsal konularda duyarlılığıyla öne çıkar. Mimari heykelleriyle de tanınan Freundlich, Ekspresyonizm'in ilkelerini benimseyerek toplumsal bilincin aynasını tutar. Rudolf Belling ise hem Ekspresyonist hem de soyut sanatın etkilerini taşıyan eserleriyle dikkat çeker. Türkiye'de de sanat hayatına önemli katkılarda bulunan Belling, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmenlik yapmıştır. Bu sanatçılar, Alman Ekspresyonizmi'nin heykel alanındaki en önemli temsilcileri olarak kabul edilir ve eserleriyle hala günümüz sanatçılarını etkilemeye devam ederler.

Dışavurumcu heykeltıraş Ernst Barlach, 2 Ocak 1870'te Almanya'nın Wedel kentinde doğdu ve 24 Ekim 1938'de Almanya'nın Rostock kentinde öldü. Alman Ekspresyonizmi içinde olağanüstü özel bir konuma sahiptir. Özellikle bir heykeltıraş olarak Barlach, sanat tarihinde dönüm noktaları yarattı. Barlach'ın heykelleri düşünsel, duygusal sınırların etrafında dolaşmaktadır. Hissiyatı ve yaşanmışlıkların temsilleri olması dolayısıyla da özel bir etkiye sahiptir. Bunlar insanın özünü, benliğini ve dünyanın üstünde duran şeyi ön plana çıkardığı çok katmanlı anlam taşıyan eserlerdir.

Barlach'ın şekil 81 deki "Mülteci" isimli çalışmasında, çapraz hareketlerle öne doğru atılan, kalın bir pelerin giymiş ve somun ekmeğine sarılmış figür bulunmaktadır. Görünen yüz, sessiz bir kararlılık ve umutla ileriye doğru tırmanıyor gibi görünmektedir, yaşamak için elinde bulunan mevcut ekmeği mümkün olduğu bir noktaya ulaştırmak için mücadele eden bir figürdür.

Hareket ve dinamizm dolu eser, acıma duygusu ile izleyiciyi kendine çekmeye çalışmaz. Eserin kompozisyonu incelendiğinde heykelin çizgilerinin hareketiyle dengede olduğunu görmekteyiz. "Mülteci" adlı eserde tüm hareket, figürün adımının ortasında yakalanmıştır. Eserde, paralel ve diyagonal yapıların oluşturduğu asimetrik bir denge hâkimdir. Keskin planlar ayrıntıdan uzaktır. Figürün kaba geometrik kıyafeti ile vücut anatomisinin organik yapısı zıtlık oluşturarak konunun etkisini artırır. Figürün elleri ve ayak yapısı genel yapının aksine organik ve yumuşak formlara sahiptir. Pelerinin güçlü asimetrik çizgileri ve figürün saçlarının hareketi, yanımızdan hızla kaçan hırslı bir figürü göstermektedir. Figürün yüzü geometrik keskin biçimde betimlenmiştir. Bakışları karşıya doğrudur ve ifadesizdir. Bu anda hiçbir güvenlik, kesinlik yoktur ve biz seyirciler olarak sadece bu anı izleriz. Eser, bizden hareketi engellememizi, yoluna çıkmamamızı ve özgürlüğe doğru hamlesine müdahale etmememizi istiyor gibidir. Empati yaptığımızda da eserin düşüncesi bizi içten içe sarmaktadır. Yaşamak ve yaşatmak için mücadele etmek, engellenmemeli.

“Barlach, döneminin siyasi ve ahlaki değerlerini sorgulayan sanatçılardan olmuştur. Yenilikçi form arayışına mesafeli durmuş daha çok Gotik stile güncel deneyimlerle yaklaşarak bu açıdan yeni yollar bulmaya çalışmıştır”(Richard, 2005, s.76). Eser, güçlü bir şekilde izleyici ve kendisi arasındaki olgulara işaret eder. Burada tarif edilen şey, biz ve diğerindeki benlik duygusudur. Bu eser, insanın kırılgan doğasına ve yaşamsal zorluklara karşı bizi uyandırmaktadır. Aslında böyle bir durumun empatisiyle olaylara verdiğimiz tepkilerimiz, insan hayatına verdiğimiz değerın kendisiyle eştir.

### Şekil 80

*Ernst Barlach, Mülteci, 1920. Bronz Döküm*



(Barlach, 1920)

Şekil 81 deki “Oturan Gençlik” adlı eser, Wilhelm Lehmbruck'un dışavurumcu tarzının en eksiksiz sentezini temsil etmektedir. Biçimsel dilinin özgünlüğü ve derin ifadeli içeriğiyle “Oturan Gençlik” adlı çalışma, dönemin birçok heykeltıraşını etkilemiştir. Alberto Giacometti ve Henry Moore bunların arasında yer alır. Eser, I. Dünya Savaşı sonrası Lehmbruck'un modern yangına verdiği cevap niteliğindedir. “Lehmbruck'un yarattığı biçimler içsel, güçlü bir gerilimden yükseliyormuşçasına ve bu yüksek gerilimle çoğalıyormuşçasına ortaya çıkar. Devinimleri, en içsel derinliklerden fışkırıyormuş gibi görünürler. Yapıtlarında figür geri planda kalarak eserin ruhunu vurgulamak için çalışır”(Paurtarki, 2015, s. 27).

Eseri kompozisyon olarak incelediğimizde çıplak genç bir adamı, kapalı, kendi kendine yeten, düşünceli ve melankolik bir pozda tek başına otururken görmekteyiz. Tüm gereksiz unsurlar ortadan kaldırılmış ve dikkatimizi yalnızca eğik başın, iç içe geçmiş uzuvların ve

formu birleştiren negatif alanın ifade edici kurgusalı dikkati çekmektedir. Anatomi küçültülmüş, uzatılmış ve soyutlanmıştır. Biçimsel dil, heykelin ifade edici içeriğini hem destekler hem de güçlendirir niteliktedir. Eserin amacı figür üzerinden kederi, umutsuzluğu ve çaresizliği yansıtmaktır. Eser, kurtulan hem de yas tutan, arkadaşlarının kaybını düşünürken ve yas tutarken kendi varoluşunu sorgulayan birini tasvir eder.

### Şekil 81

*Wilhelm Lehmbruck, Oturan Genç, 1917. Kompozit Renkli Alçı*



(Lehmbruck, 1918)

Bu, Lehmbruck'un bir heykeltıraş olarak son vasiyetidir. Savaş sonrası dönemde, tüm Avrupa'nın ölüleri gömmek için yeni mezarlıklara ihtiyaç duyduğu dönemde, Almanya'nın Duisburg kentindeki Kaiserberg Savaş Mezarlığı, Oturan Gençlik'i mezarlık anıtı olarak seçti. Ocak 1919'da Lehmbruck, Berlin'deki Prusya Sanat Akademisi'ne üye olarak seçildi. Ancak savaş yıllarının travmasından kurtulamayan ve derin depresyon dönemlerinden mustarip olan Lehmbruck, aynı yılın Mart ayında intihar etmiştir.

Şekil 82 deki Brancusi'nin "Öpücük" adlı eseri, kompozisyon olarak incelendiğinde öpüşen bir çiftin basitleştirilmiş ve neredeyse soyut bir tasvirini temsil etmektedir. Brancusi'nin yaratımı, figürleri sınırlandırırken aynı zamanda birleştiren, pürüzsüz, dalgalı konturlar ve ortada fark edilebilir bir bölünme ile karakterize edilmiştir. Her iki figürdeki saçların tekrarlayan desenleri, Ekspresyonizm'de yaygın olan stilize formlarla etkileşim kurarak, fiziksel gerçeklikten çok duygusal deneyimi vurgulamaktadır. Heykeldeki hacim ve mekânın

işlenmesi minimalisttir ve iki figürün birleştirilmesi, öpüşme eyleminde içkin olan birliktelik ve yakınlık kavramını kapsamaya hizmet etmektedir.

#### Şekil 82

*Constantin Brancusi, Öpücük, 1912. Kireçtaşı Üzerine Yontu*



(Brancusi, 1912)

Brancusi, "Öpücük" ile geometrik indirgemeyi duygusallıkla birleştiren bir tarzda aşk ve birlik temalarını araştırmış ve böylece erken modernist heykelin önemli bir yönünü kapsayacak önemli bir eseri üretmiştir.

Ekspresyonizmde biçim, görünümünün ötesinde bir anlam içermektedir. Bunu yapmak için biçimi en yalın haline getirmek gerekmektedir. Duygunun anlatımı ve ifadesinin

öncelendiği Brancusi'nin en önemli eseri "The Kiss" adlı çalışması bağımsız bir semboldür. Sanatçının ilk modern heykeltıraşlık denemesidir. Ağır, bloklaşmış, iri yapılı özellikleri ile Fovist, Ekspresyonist ve Picasso çalışmalarının izlerini taşımaktadır. Eserlerindeki basitlik ögesiyle gelen sembolizm ilkesini benimsemiş böylece bu devrimsel tutum heykelciliğe yeni bir ufuk açmıştır. Bununla birlikte figür olarak heykel objeleri evrensel ve manevi bir kimlik elde etmiştir (Richard, 2005, s.76)

Öpücük heykeli, heykelin öznesini olabilecek en saf biçimde ifade etme temel işleviyle kireç taşından oyulmuştur. Ortaya çıkan sonuç, birbirine kenetlenmiş gibi görünen iç içe geçmiş figürler, soldaki biraz daha iri bir kadın betimlemesidir. Öznelerden birinde göğüsleri ima etmek için kasıtlı bir çıkıntı vardır. Bu, heykelin yüzeyini esasen arkaik ve ham bırakma etkisini ortaya çıkarırken aynı zamanda Barok ve Rönesans döneminin ilkel biçimlerine dönüş hissini geri getirmektedir.

### **Dışavurumcu Sanatçıların Resimlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi**

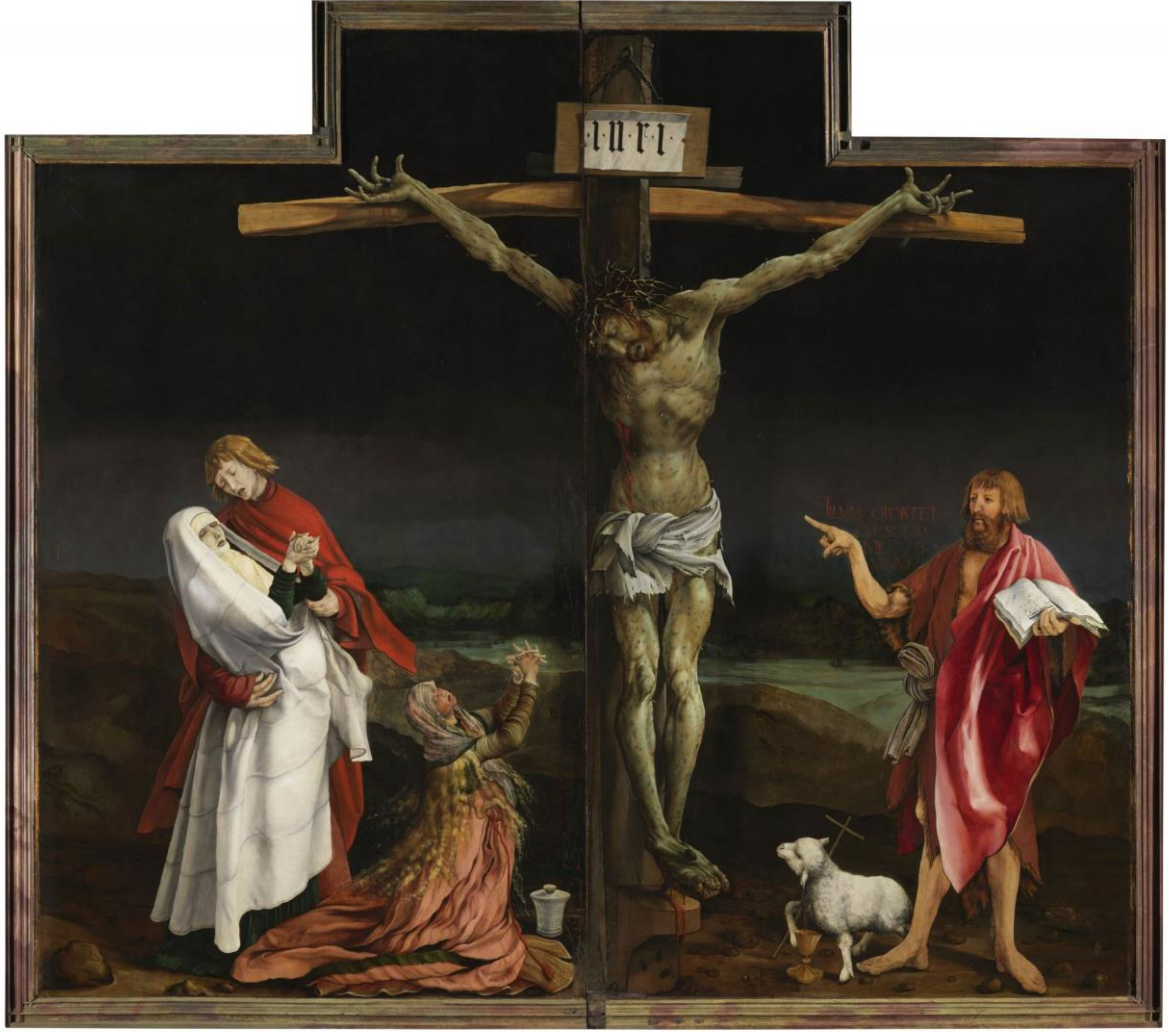
Dışavurumcu sanatın ilham kaynaklarından olan Grünewald için Gombrich, biçimsel olanı ruhsal olanla sentezleme becerisi hakkında şunları söylemiştir: "Fırçasını İsa'nın ölü ve azap çeken bedenini tasvir etmek için kullandığı gibi" aynı zamanda "cennetten gelen ışığın dünya dışı bir görüntüsünü iletmek için de kullandı"(Gombrich, 1999, s. 353).

"Ekspresyonizm, yani dışavurum sanatta her zaman var olmuştur. Sanatçıların birey olarak varlığının söz konusu olamadığı Ortaçağ döneminde bile kuzey ülkelerinde yükselen katedraller, toplumun yaşam biçiminin, duygularının bir ifadesi olarak belirmişler ve izleyenleri ruhsal olarak etkilemişlerdir. Resim ve heykel alanında da bunu görmek mümkündür. Resimler daha sıcak, deformasyon ve ifade daha güçlü, çarpıcıdır. Kuralların ve düzenin hâkim olduğu Rönesans döneminde bile ifadecilik yani sanatçının duygularını dışavurumu söz konusu olmuştur"(Altuner, 2015, s. 235-258)

"Grünewald, 'Çarmıha Geriliş' resminde İsa'yı olağanüstü bir acı ifadesiyle tasvir etmiştir. Resim Rönesans'ın perspektif ve mekân problemlerine getirdiği çözümlemelerin haricinde, kullandığı detaycı betimleme, deformasyon ve orantısız çarpıtmalarla duygusal etkiyi güçlendirmiştir" (Tansuğ, 1995, s. 200). Ancak en çok hayranlık duyulan şey, renkleri çarpıcı ve ışıltılı bir şekilde kullanmasıdır. Grünewald'ın resimleri, dini benzetmelere kişisel bir bakış açısı sunmakla birlikte ifadeci renklendirme ve düzensiz çizgi kullanma biçimiyle o döneme kadar yapılan işlerden oldukça farklılık arz eder. Günümüzde Batı sanatının tarihindeki en önemli resimlerden biri olarak kabul edilen 'Çarmıha Geriliş' resmi kasvetli, dramatik ve etkileyici yapısıyla Grünewald'ın en önemli eserlerinden biridir.

### Şekil 83

*Matthias Grünewald, Çarmıha Gerilme, 1512-1516. Ahşap Üzerine Yağlıboya*



(Grünewald, 1512-1516)

Bu tablonun kompozisyonu, üç kısımdan meydana gelmiştir. Orta kısımda alışılmadık şekilde yere yakın yerleştirilmiş bir haçtan sarkan İsa'nın bedeni tarafından etki altına alınmıştır. İsa'nın vücudu gergin ve tamamen kesiklerle doludur. Çiçek hastalığının kabarcıklı lekeleriyle kaplıdır ve yer yer küçük dikenler vardır. Parmakları acı içinde uzanmıştır. Haç üzerindeki bir çıkıntıya çivilenmiş ayakları korkunç bir şekilde deforme edilmiştir. Fiziksel acının özüdür ve çarmıhta ölmüş gibi görünmektedir. Tablonun sol tarafındaki üç yas figürü yer almaktadır. Diz çökmüş bir Mecdelli Meryem ve Aziz John tarafından desteklenen baygın bir Meryem Ana. Mecdelli Meryem'in elleri, umutsuzluk ve sıkıntının ateşli bir hareketiyle kenetlenmiştir. Sağ tarafta, Vaftizci Aziz John figürü sakin bir şekilde İsa'nın bedenine işaret eder ve bir İncil tutar. Kırmızı bir yazıt şöyledir: "O artmalı, ama ben azalmalıyım." Vaftizci Aziz John'a göğsündeki bir yaradan kanayan bir haç tutan bir kuzu eşlik eder; kuzu hem Vaftizci Yahya'nın bir özelliği hem de İsa'nın ve onun tutkusunun tanınan bir sembolüdür.

Kapalı kompozisyon anlayışına sahip çalışma yatay olarak ahşap üzerine yağlıboya tekniğinde betimlenmiştir. Tuvalin arka siferinde gece karanlığında bir peyzaj betimlenmiştir. Yukarıdan başlayarak ufuk çizgisine kadar koyudan açığa bir geçiş bulunmaktadır. Sahnenin etkisini artıran karanlık peyzajda, renkler koyu tonlarda ve soğuk lacivert, mor ve grilerden meydana gelir. Yeryüzü kısmındaki kahverengi ve griler, pastel tonlarda betimlenmiştir. Ufuk çizgisini hemen altından başlayarak kayalıkların arasından figürlerin arka kısmında akan ırmak yatay olarak uzanmaktadır ve hareketli olarak betimlenmiştir. Bu yatay yapıyı dengeleyen olarak, orta kısımda ışığı her yerden alan ve araka fonla kontrast bir yapı oluşturan ön siferde üstten alta kadar uzanan dikey ve üst kısmı hafif diyagonal çarmihın üstünde İsa figürü görmekteyiz. Figür yarı çıplak ve başında dikenlerden yapılmış bir taçla, sağ kaburga altında bir kesik ve vücudunun her yerinde diken kıymıkları ile işkence görmüş biçimde betimlenmiştir. Dikey-yatay ve paralel-diyagonal formlarda betimlenen figürün sağ kısmında ayakta betimlenen Aziz John figürü sağ işaret parmağı ile İsa'yı göstermekte, diğer eliyle de vahiy kitabını tutmaktadır. Aziz John'un sol altında bir ayağı ile haçı tutan kuzu figürü alegorik ve sembolik bir anlam ifade eder. Büyük- küçük, önde- arakada, koyu-açık, sıcak-soğuk zıtlıkların denge içinde kullanıldığı eserde deformasyonlar ve orantısızlıklar belirgindir.

Eserde dönemin renk ve espas anlayışı uygulanmasına karşın oran-orantı ve perspektif unsurların çarpıtıldığını görmekteyiz. Dini konulu resimlerdeki idealize etme üslubunun dışında bir çalışmadır. Gerçekliği en içe ayrıntılarıyla betimlediği sanılan resmin gerçekte çok bağdaşmayan orantısızlıklar bulunmaktadır. Boyutların farklılığını Aziz Magdelana'nın elleriyle, İsa'nın ellerini karşılaştırdığımızda daha net anlaşılmaktadır” (Gombrich, 1980, s.353). “Güçlü ve acıdan uzak görünen İsa'nın bedeninin aksine zayıf, yara ve acı dolu vücudu orantısız bir biçimde tasvir edilmiştir. Resimdeki form ve orantı bozukluğu, ayakların ve kolların biçimi, parmakların ters çivilenişi ve kanlar içindeki İsa'nın bedeni tam olarak acının anatomisini anlatır” (Berger, 1986, s. 53).

Dışavurumcu sanata ilham olan ve Barok sanatın ustalarından ressam ve heykeltıraş Michelangelo, Floransa Maniyerizminin öncüsüdür. Antik çağın salt taklidinin çok ötesine geçerek hem oyulmuş hem de boyanmış, psikolojik yoğunluk ve duygusal gerçekçilikle aşılınmış figürler yaratarak yeni bir mükemmellik standardı belirledi. Michelangelo'nun en bilinen eserleri: Sistine Şapelinin tavanındaki İncil'deki anlatımların yer aldığı devasa tablo, 17 metrelik ve anatomik açıdan kusursuz Davut ve yürek burkan derecede etkili Pietà, insanlık tarihinin en büyük başarılarından bazıları olarak kabul edilir.

#### Şekil 84

*Michelangelo Buonarroti, Pieta, 1497–1499. Mermer Yontu*



(Michelangelo, 1497-99)

Şekil 84 deki, Michelangelo'nun yaşamı boyunca üzerinde çalıştığı bir dizi Pietà'nın ilkiydi. Eser İsa'nın çarmıha gerildikten sonra annesinin kucağındaki acı dolu anı tasvir ediyor. Michelangelo'nun Pietà'sı, yaklaşık 1.74 metre yüksekliğinde, gerçek boyutlu bir heykeldir. Tüm kompozisyon, kalitesi ve güzelliğiyle ünlü bir malzeme olan Carrara mermerinin tek bir kusursuz bloğundan yontulmuştur. Michelangelo'nun malzemelerinin potansiyelini ortaya çıkarma yeteneği, katı mermeri yumuşak ve akıcı formlara dönüştürdüğü bu eserde tam olarak sergilenmektedir.

Kompozisyon olarak incelediğimizde piramidal bir yapıya sahip heykelde iki figür yer almaktadır. Asimetrik iki “L” biçimindeki diyagonalin iç içe geçmiş formunu incelediğimizde Meryem'in kucağında İsa'nın yatarken, Meryem'in de oturur biçimde tasvir edilmiştir. Vücudu kompozisyona bir istikrar ve kalıcılık hissi veren ağır, aşağı doğru uzanan cüppelerle örtülüdür.

Mermerin ağırlığına rağmen Michelangelo, esere hafiflik ve hareket hissi aşılamayı başarmıştır. Taş figürlerin yumuşak ve hayat dolu görünmesini sağlamış, hareket-yön-plan

unsurları ustaca betimlenmiştir. Heykelin yüzeyi pürüzsüz ve cilalı, bu da gerçekçi görünmesine katkıda bulunmakta ve sanatçının ayrıntılara gösterdiği titizliği daha net görünmesini sağlamaktadır.

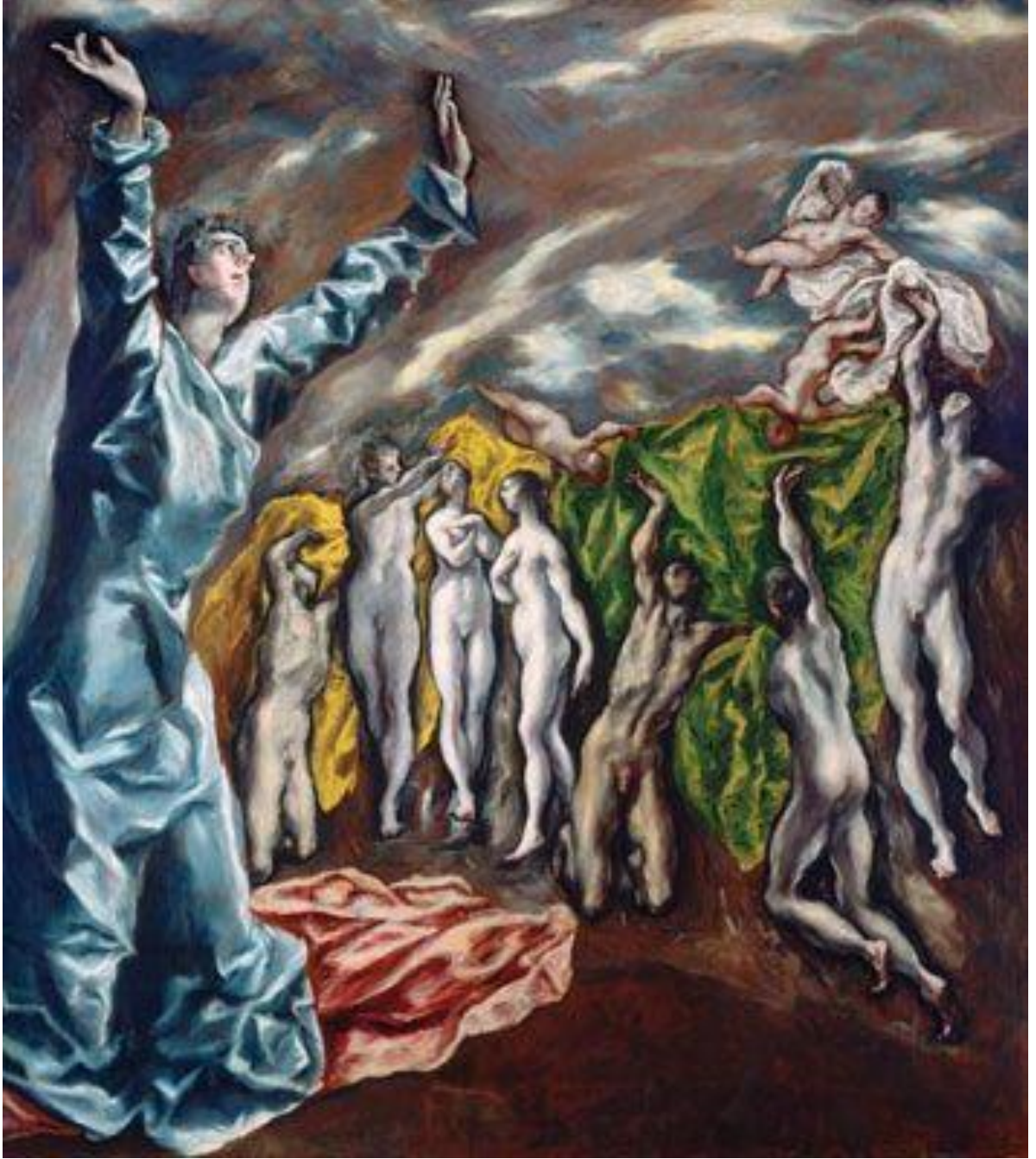
Şekil 84 deki Pietá'nın kompozisyonu hem duygusal hem de karmaşıktır ve Michelangelo'nun insan anatomisine dair derin anlayışını ve heykel yoluyla dramatik anlatı yaratma becerisini gösterir. Meryem Ana oturur, vücudu hafifçe sağa dönüktür. Oğlu İsa'nın cansız bedenini, sağ eliyle omzunun altında ve sol eliyle kederli bir kabullenme hareketiyle destekler. İsa'nın bedeni cansız olsa da dingin bir güzelliğe sahiptir. Uzuvarları gevşemiştir, başı yana doğru eğilmiştir ve yüz ifadesi, ölümünün şiddetli doğasını yalanlayan huzurlu bir dinginliktir. Yaraları, bu konunun diğer birçok yorumunda görülen açık, grafik ayrıntılardan kaçınılarak incelikte temsil edilmiştir. Meryem figürü, yetişkin bir oğlunun annesi olmasına rağmen, dönemin ikonografisinde alışılmadık olmayan bir şekilde genç bir kadının tarzında tasvir edilmiştir. Yüzü sakindir, üzüntüyü ifade eder ama aynı zamanda oğlunun kaderini kabul eder. Hacimli cübbesi, kompozisyon için sağlam bir temel oluşturarak formuna kütle katar. Perde olağanüstü ayrıntılarla işlenmiştir, ağır kıvrımları sahneye ağırlık ve gerçekçilik duygusu katar. Meryem'in kıyafetlerinin ayrıntılı, dokulu kıvrımları ile İsa'nın pürüzsüz, cansız cildi arasındaki zıtlık, genel kompozisyona derinlik ve zenginlik katar. Figürlerin uyumlu dengesi, ustalıkla işlenmiş kumaşlar ve evrensel olarak kabul görmüş bir hüznün ve kendinden geçiş anı duygusunun ifade bulmuş formudur.

Diğer bir Dışavurumcu resme ilham kaynağı olan sanatçı, El Greco'dur. Şekil 86 daki eserde genel kompozisyon içinde bireysel formun canlı vurgulanması nedeniyle Ekspresyonist ve Kübizm hareketleri üzerinde derin bir etkiye sahip olduğu bilinmektedir. Asıl adı Domenikos Theotokopoulos olarak doğmuştur ve İspanyol Rönesans'ının önde gelen ressamlarından biri olarak kabul edilmiştir.

“El Greco, ‘Beşinci Mührün Açılışı’ isimli eserde Parmigianino'nun eserlerindeki gibi figürleri uzatmıştır ve yaymıştır. Bu perspektifle incelendiğinde, El Greco'nun bu eserinde figüratif deformasyonu bir ileri seviyeye taşıdığı görülmektedir”(Ülger, 2019, s. 19). “Tintoretto'dan simetrisiz kompozisyonu öğrenen El Greco'nun bu eserde olağanüstü yeteneğini ve yaratıcılığını sergilemiştir. Bu tablo Rönesans'ın başyapıtlarından biri olarak kabul edilir. Çalışmada “Resimin arka siferindeki çıplak figürlerin beyaz giysileri ve kutsal armağanları almak için göğe uzanan elleriyle: ‘Ey kutsal ve gerçek Rab, yargılamayacak mısın, yeryüzünde oturanlardan öcümüzü almayacak mısın?’ diye seslenen şehitler ve sol tarafta Aziz Yahya'yı “Gel ve gör” çağırdığı biçimde betimlenmiştir” (Gombrich, 1999, s. 373).

## Şekil 85

*El Greco, Beşinci Mührün Açılışı, 1608-1614. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(El Greco, 1608-14)

“Aziz Yahya’nın açık mavi giysisi bedensel ihtirasın yoğunluğu ile titremekte, kırmızı paltosu yerde kıvrılmaktadır. Her kıvrım gökteki açılmanın ışığı ile alevlenmektedir. Mezarlarından çıkıp yukarı doğru kıvrılarak yükselen vücutlar bile bir aleve benzemektedirler, bunlar Mahşerde son mahkeme ve diriliş için yalvarmaktadır. Bu dinsel konunun tasvirinde cansız unsurlar bile figürlerin hareketini yansıtır. Üstteki gökyüzü, meleklerin taşıdığı beyaz giysiler ve tamimiyle soyut geri planı oluşturan şekillerdir” (Matthews, 1953. s. 19).

Resmin kompozisyonu oldukça yenilikçidir ve El Greco'nun Rönesans stilindeki ustalığının bir kanıtı olarak kabul edilir. Işık ve karanlığın dramatik kullanımı, akıcı çizgiler ve rengin cesur, etkileyici kullanımı Rönesans'tan ayırt edici özellikleridir. Açık kompozisyonda ve tuval üzerine yağlıboya üslubunda dikey betimlenen çalışmada sanatçı Aziz Yahya'yı, parlak, cesur renklerle betimlemiştir. Akıcı çizgiler ile uçuşan figürlerin kullanımı dinamik ve dönen bir kompozisyon oluşumunu sağlamıştır. Işık ve gölgenin zıtlığını, yaratıcı kullanımıyla karakterize eden sanatçı, "Aziz Yahya" figürünü uzatmış ve uzuvlarını deforme ederek olağandışı bir üslup ortaya koymuştur. Aziz Yahya'nın gökyüzüne bakarken yüzünde hayret ve hayranlık ifadesiyle tasvir edilmiştir. El Greco'nun bu teknikleri yorumlaması oldukça özgün ve yaratıcıdır. "Modern dönem sanatçılarının her sanat yapıtına "doğruluk" ölçütlerini uygulanmaması gerektiği görüşünü sanat izleyicisine kabul ettirmeleri sonrası El Greco' nun sanatı yeniden keşfedilmiştir"(Gombrich, 1999, s. 374). El Greco olağanüstü sanatsal niteliklerinin yanı sıra, resim dini önemiyle de dikkat çekicidir. Resim, Avrupa'da büyük bir dini çalkantı döneminde yaratılmış ve inanç ve bağlılığın görsel bir ifadesi olarak düşünülmüştür.

"Rönesans'ın dönemi resminin ihtişamı, drama ve derinlik oluşturulmasındaki yenilikçi buluşların, tekniklerin bir şekilde aktarıldığı zengin sanat anlayışında gizlidir. Dönemin sanatçıları bunu, "Chiaroscuro" gibi ışık ve karanlığın illüzyonuna odaklı yeni tekniklerle başardı. İtalyanca chiaro (ışık) ve scuro (karanlık) veya (bulanık) anlamlarına gelen terim, figürlerin ve nesnelerin ve katı formlar arasındaki espası meydana getiren ışık ve gölge tonlamalarını sık kullanıldığı sanatsal bir yöntemle dönüştü"(Dixon, 2012, s. 443). Leonardo da Vinci, daha sonra sfumato'ya öncülük eden bir chiaroscuro ustasıydı. Sfumato, "duman gibi kaybolmak" anlamına gelmektedir. Sisli, neredeyse uhrevi bir etki oluşturmak için ince sır katmanları uygulamayı içeren bir yöntemdir. Caravaggio da, bir resmin koyu ve açık unsurları arasındaki yoğun zıtlıkları kullanarak güçlü bir espas meydana getirmeyi sağlayan Tenebrizm tekniğini bulmuştur. Bu teknik Barok döneminin tanımlayıcı üslup özelliği haline gelmiştir (Takahatake, 2018, s. 59-65).

"Caravaggio, dramatik etkiyi en üst düzeye çıkarmak için aydınlatmada keskin kontrastların kullanımına öncülük etti ve dini figürleri modern kıyafetler giydirerek ve modern iç mekânlara yerleştirerek yeniden hayal etti. Genelde ön çizim yapmadan canlı modelden çalışan Caravaggio'nun, modelleri dilenciler, suçlular ve fahişelerdi. Natüralist gözlemine, chiaroscuro ile tenebrizm etkileyici ışıklandırma kullanımını birleştirmesi, günümüze kadar kullanılacak olan benzersiz bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır"(Prose, 2010, s. 138).

## Şekil 86

Caravaggio, *Defin Töreni*, 1603-1604. Tuval Üzerine Yağlıboya



(Caravaggio, 1603-1604)

Şekil 86 deki eserde, İsa'nın çarmıha gerildikten sonra havarileri ve annesiyle birlikte bedeninin çarmıhtan indirip mezara koyulduğu anın tasvirini içermektedir. “Sahnede yas tutanların İsa'nın bedenini gömü yerine taşıdıkları, kırmızı bir pelerin içindeki Evangelist John'un İsa'nın gövdesini desteklediği ve Nikodemus'un İsa'nın bacaklarını taşıdığı görülmektedir. Perişan haldeki Klopaslı Meryem, ağlayan Mecdelli Meryem ve eğilmiş Meryem Ana, İsa'ya cenaze töreninde eşlik eder. Diğer çalışmalarında olduğu gibi figürler, dini önemlerini gizleyen bir gerçekçilikle sunulmuştur.

Resim, figürlerin resmin sağ üst köşesinden sol alt köşeye doğru inişli çıkışlı bir şekilde hizalandığı dramatik bir köşegen boyunca düzenlenmiştir. Her kişi, resimdeki pozisyonlarına uygun bir duygu ilerlemesini tasvir eder (Prose, 2010). Caravaggio defin sahnesini ibadet

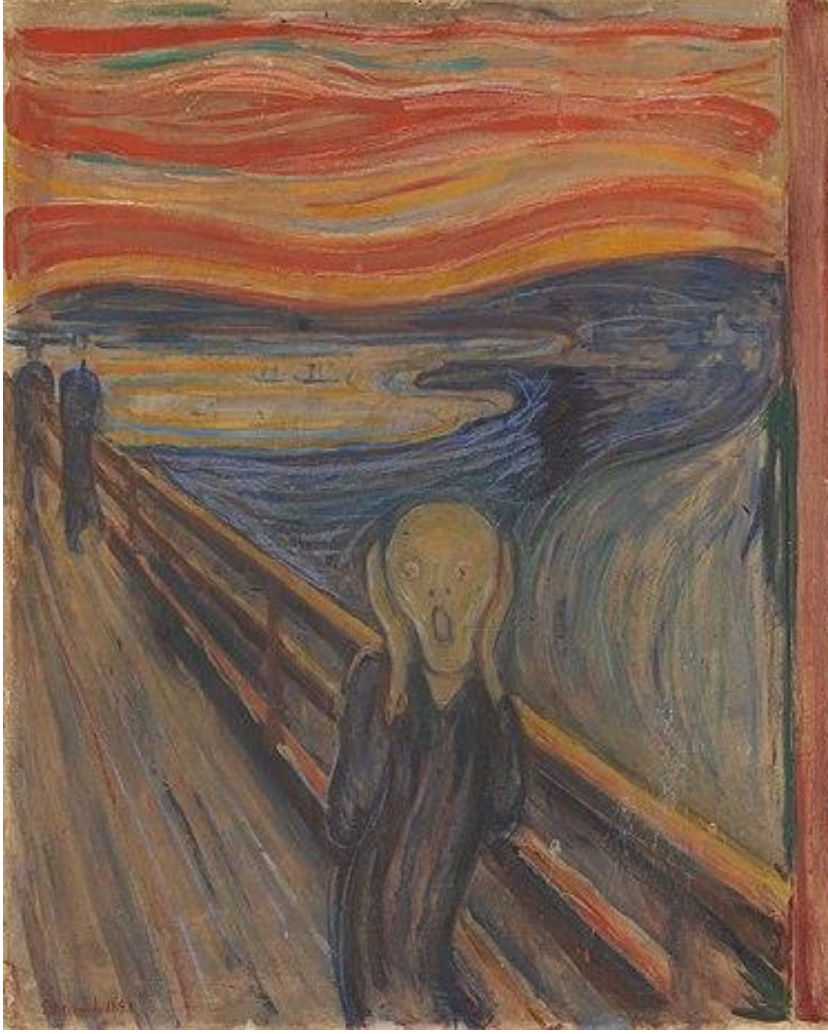
edenlerin alanına kadar genişletti ve resmin düzleminin ötesindeki ön ışık kaynağı, sunaktan yayılıyor gibi görünmektedir.

Kompozisyon olarak incelendiğinde “Caravaggio'nun üslubunda ilk fark edeceğiniz şeylerden ilki resminde görünen karanlıktır. “Tenebroso” terimi İtalyanca ’da karanlık veya kasvetli anlamına gelir. Caravaggio bu sahneyi sanki gece karanlığında gerçekleşiyormuş gibi, figürler üzerinde neredeyse bir spot ışığı efektiyle resmetmiştir. Resmin arka siferinde herhangi bir mimari ya da manzara yoktur. Işığın yoğun kontrastı figürleri odak hale getirmektedir. Modellemede önden arkaya doğru ışığın karanlığa doğru çok yavaş bir şekilde geçişini görmekteyiz. Dramatik etkiyi güçlendirmek için ışık alan figürlerde bile sert koyu gölgeler oluşturulmuştur. Renkler canlı ve parlak betimlenmiştir. Rengin valörleri koyudan açığa doğru orta ve sert pasajlarla geçiş yapar. İsa’yı arkada tutan figürün üzerindeki kırmızı ve yeşil dengeli ve tamamlayıcıdır. Rahibenin başındaki soğuk Lacivert, resmin genelindeki sıcaklar ve kahverengi ile bütünlük arz etmektedir. Olayın ön planda gerçekleşmesi ve izleyiciye yakınlığı ona dokunabileceğiniz hissini uyandırmaktadır. “Barok resminin temel unsurlarından biri de izleyicinin resmin bir parçası olacak kadar olayın gerçekliğine dâhil olmasıdır. Mezarın çıkıntısının ve İsa’yı taşıyan figürün dirseğine odaklandığımızda rakursi (kısılma) dikkati çeker. Figürlerin bir birine asimetrik ve çapraz bir yapıda betimlendiği eserde piramidal kompozisyon yerine paralel ve diyagonal, çapraz yapıların kontrastlığında kurgulanmıştır. Bunu yaparken Caravaggio’nun kompozisyonunda, izleyicinin sanki mezarın içinde duruyormuş gibi, İsa’nın bedeninin doğrudan indirildiği alanda bulunuyormuş hissiyatını verecek şekilde düzenlenmiştir”(Harris-Zucker, 2015).

Edward Munch dışavurumcu sanatçıların ilham aldığı önemli kişilerin başındadır. Özellikle de “Çılgılık” tablosunun modern sanat tarihindeki önemi tartışılmazdır. Modernist deneyin ve kalıcı yeniliğin özünü oluşturan nadir sanatçılardan olan Munch’ın yatay ve dikey fırça darbelerinin akıcılığı Yıldızlı Gece’deki gökyüzünü ve bulutları yansıtır. Fakat resmin yüzeyi incelendikçe Fauvizm, Ekspresyonizm ve hatta Sürrealizm’in estetik öğeleri gün yüzüne çıkmaktadır. “Munch’un “Çılgılık” için ilhamı, Oslofjord’a bakan bir köprüde yürürken yaşadığı kişisel bir deneyimden gelmiştir. Sanatçı günlüğüne bir umutsuzluk dalgası hissettiğini ve “doğanın içinden geçen bir çılgılık” duyduğunu yazdı. Varoluşsal korku ve varoluşun ezici ağırlığıyla bu karşılaşma, bu ikonik sanat eserinin yaratılmasının arkasındaki itici güç oldu”(Prideaux, 2007).

## Şekil 87

Edward Munch, *Çığlık*, 1893. Tuval Üzerine Yağlıboya Ve Pastel



(Munch, 1893)

Çığlık resmiyle birlikte sanatta “Bir şeyi, simgelemekten artık uzak olan resim; ressamın eylemselliğinin yansımasıdır. Onu renk ve biçim kullanımıyla özdeşleştiren ve eserin oluşum süreci içinde sanatçının içsel tüm dinamiklerini bir sinema karesi gibi dondurulmuş anın etkisini veren yeni bir alandır ” (Lynton, 2009, s. 230).

Şekil 87 deki Edward Munch’a ait “Çığlık” adlı eserin kompozisyonunu incelediğimizde ilk bakışta köprünün üzerinde duran, yüzünde şaşkınlıkla ve üzüntüyle karışık bir yüz ifadesi bulunan figür ön plana dikkati çekmektedir. Uzun, vücudu kıvrımlı ve hayaletimsi figür, çalkantılı bir gökyüzü ve dönen bir su kütlelerinin oluşturduğu manzaranın önünde duruyor. Figürün elleri, sanki yüksek bir çığlığı engellemeye çalışıyormuş gibi kulaklarına bastırılmış biçimde betimlenmiştir. Dikey resmin sol kısmında yürüyen soluk, belirsiz iki figür öndeki figürün tersi istikametinde yürürken betimlenmiştir. Tam ortada olmasa da hafif sağa yakın betimlenen figür izleyicinin dikkatini acı dolu kendi ifadesine çekerek bir gerginlik ve huzursuzluk hissi meydana getirmektedir. Eserin renk kullanımı dikkat çekicidir.

“Munch, duygusal yoğunluk hissini iletmek için dinamik, cesur ve canlı bir palet kullanmıştır. Gökyüzünün ateşli turuncu ve kırmızı tonları, suyun ve karanın kasvetli mavi ve yeşilleriyle tezat bir armoni oluşturarak, resmin duygusal etkisine katkıda bulunur”(Martinez, 2023). Turuncu-mavi, kırmızı-yeşil tamamlayıcı (komplomentler) renkleriyle görsel bir uyumsuzluk yaratır. Helezonik ve paralel formdaki ritmik çizgiler ve fırça darbeleri, kurguda tasvir edilmeye çalışılan psikolojik bunalım hissini artırarak kaos ve kargaşa hissine katkıda sağlar. “Çılgılık resminin kurgusunda kullanılan renkler ve biçimler, resmin anlamını ve plastliğini güçlendirmiştir. Çılgılığın yankısıyla her şey ayaklarınızın altından kaymakta, yerde ve gökyüzündeki her şey sizi etkisi altına almaktadır ” (Krausse, 2005, s. 82)

"Çılgılık" resminin arkasındaki derin manayı anlamada Sembolizm ve dışavurumculuk, önemli bir rol oynar. Figürün yüz hatlarının deformasyonu, ağzı açık ve gözleri çukur biçimde tasvir edilmesi içsel bir çatışma ve dışsal yaşamdan bunalmış olma hissi uyandırmaktadır. Manzaranın kendisi, sanatçının krizdeki bir toplum algısını yansıtan bir karmaşa halinde görünüyor. Resimde başka insan figürlerinin olmaması, izolasyon ve yabancılaşma temasını daha da vurguluyor. Eser, kaygı ve umutsuzluğun evrensel yaşanmışlığına ayna olan tarafıyla izleyicisine dokunur. İnsanoğlunun kırılgan yapısına ve çoğumuzu rahatsız eden varoluşsal sorgulamalara değinen çalışma, Edvard Munch'un renk, kompozisyon ve dışavurumcu kullanımıyla bu karmaşık duyguları yakalama ve aktarma yeteneği, bu tabloyu zamansız ve bugün bile alakalı kılan şeydir. Kişisel bir yansıtma, doğanın taklidini reddetmesi ve kendinden olanın ifadesini gerçekleştirilmesi diyalektiğinde eser Dışavurumculuğun ilham aldığı öncü resimlerin başındadır (Martinez, 2023).

“Edvard Munch'un "Çılgılık" adlı eseri, dünya çapındaki izleyicileri büyülemeye devam eden derin ve derinden duygusal bir sanat eseridir. Kompozisyonu, renk paleti, dışavurumcu fırça darbeleri ve sembolizmi aracılığıyla sanatçının içsel karmaşasına bir bakış sunar ve varoluşsal kaygının evrensel insan deneyimine dokunur. İçgüdüsel bir tepkiyi uyandırma ve varoluşumuzun doğası hakkında tefekküre yol açma yeteneğinde yatar( Prideaux, 2007).

Dışavurumcu resmin ilham aldığı sanatçıların başında gelen James Ensor, geleneksel resim eğitimi almıştır. Fakat modern hayata dair kendi bakış açısını yansıtan devrimci bir üslup geliştirmiştir. Belçika'da her yıl düzenlenen karnaval kültüründen etkilenmiştir. Ürettiği imgeler sürekli olarak alaycı ve eleştirel olmuştur. Ensor, çağdaş toplumun ahlak problemlerine yönelik neredeyse grotesk bir gerçekçilik biçimi sunmuştur.

## Şekil 88

James Ensor, *Asılmış Bir Adamın Üzerinde Kavga Eden İskeletler*, 1891. Tuval Üzerine Yağlıboya



(Ensor, 1891)

Ensor, kendi düşünce yapısına ve gündemine daha uygun konuları betimlemek için reform niteliğinde bir resim yöntemi geliştirdi. Geleneksel espas ve perspektif kurallarından vazgeçerek, tuvalin yüzeyinde renk yamalarıyla hacim oluşturmuştur. Ensor'un maskeleri komikten korkutucuya kadar değişir ve sıklıkla insan ve canavar arasındaki sınırı harmanlar. Ensor, izleyiciyi rahatsız edici imgelerle karşı karşıya getirerek, insan doğası ve toplumsal normlar üzerine daha derin bir düşünceye zorlar. Ensor, bu tür çalışmalarında kara mizahla ve toplumsal eleştiriyle yaşadığı çağın estetik standartlarını ve bileşenlerini sorgular.

Eser, açık kompozisyonda ve yatay biçimde resmedilmiştir. Tuval üzerine yağlı boya betimlenen eser, maskeler ve kadın kıyafetleri giymiş iki iskeletin süpürge ve şemsiye gibi geleneksel kadın silahlarıyla dövüştüğü bir sahne dramasını tasvir eder. Arka tarafta, resmin merkezinde cansız bir manken asılıdır. Ağzından sarkan ve üzerinde Fransızca “civit” tavşan yahnisi anlamına gelen yazı okunmaktadır. Her iki tarafta da maske takan ve ellerinde bıçak tutan figüranlar dövüşü izlemektedir. Ellerindeki bıçaklarla sağlı ve sollu kapı ağzında duran ve olayı izleyen figürler toplumun tehditkâr ifadesinin yansımasıdır. “Paylarına almak için

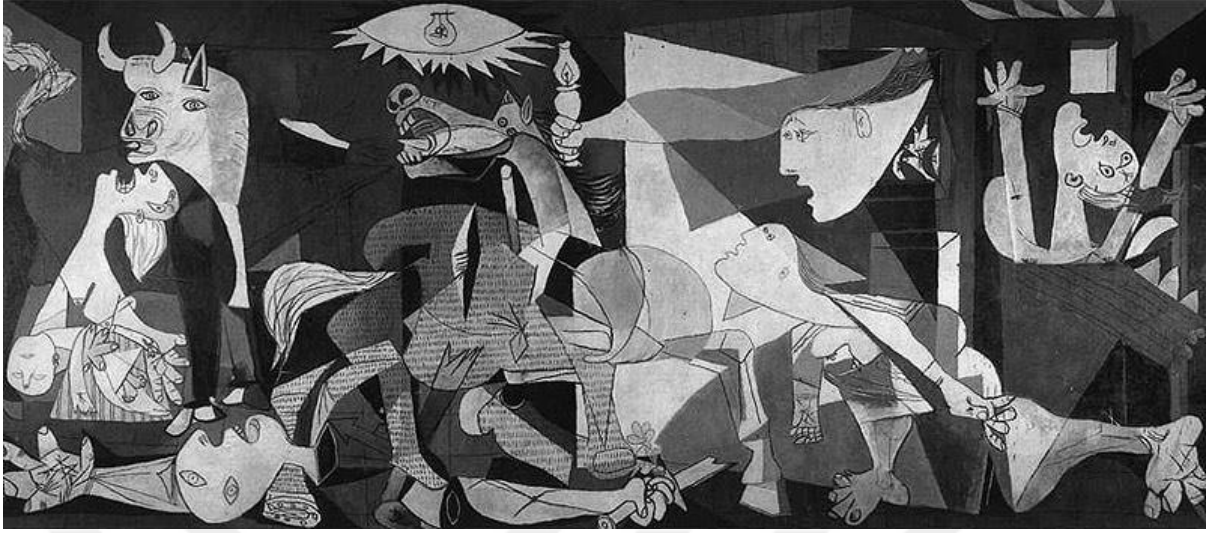
sabırla bekleyen bu figürlerin yüzlerinde çeşit çeşit ürpertici, şakın, endişeli, sevinmiş ve eğlenmiş ifadeler içeren korkunç maskeler vardır”(Batur Çay, 2020). Gevşek bir iple, bedeni dövüşenlere bağlanmış cansız kukla sanatçının kendi imgelemidir. Eserde, kavga eden iki kadının biri eşi, diğeri sevgilisidir. Kavga etmelerine sebep olan çaresiz, güçsüz beden ise sanatçının kendisini temsil etmektedir. Çevredeki maskeli insanlar ise halkı temsil etmektedir. “Bu eser, Ensor’un eleştirmenlerine ve toplumun modası geçmiş geleneklerine karşı duyularını sembolize etmektedir” (Vandewalle, 2010).

Şekil 88 daki eseri kompozisyon olarak incelediğimizde arka siferde iki kapı arasında, merkezde lekesel beyaz bir alan bulunmaktadır. Eserin merkezinde yukarda asılı figür dikey formdadır. Hemen altında yerde yatan diğerk figür ise asimetrik olarak bir birini kesmektedir. Sağdaki figürün arkaya doğru diyagonal hareketi ise sol daki figürün paralel hareketiyle dengelenmiştir. Ön siferde resmin alt sağında ve solunda bulunan ve dışarıya taşan figürler derinliği artırmaktadır. Bir kabare sahnesi anımsatan eserde ritmik ve hareketli fırça üslubu dikkat çekmektedir. Maskeli figürlerin yüz ifadeleri de bir o kadar ilginç ve farklı göstermektedir. Biçimsel ve renk dinamiği yüksek bir çalışmadır. Resimde genel anlamda gri, mavi, yeşil gibi soğuk renkler baskındır. Sağ tarafta elinde fırça ve şemsiye taşıyan figürün şapkasında ve eteğindeki sıcak kırmızılarla genel armoniyi dengelemektedir. Figürlerin üzerindeki ok sarıları ve sıcak turuncular, duvarın mavi süpürgeliği ile dengeli bir bütünlük oluşturmaktadır. Figürlerde ışık- gölge basıktır, sadece sağdaki figürün zeminindeki gölgesi orta değerdedir. Ensor, biçimlerdeki modleyi doymamış renklerle ve lekeleri yan yana getirerek meydana getirmiştir. Eserde, geleneksel perspektif yoktur. Bu neredeyse ilkel, basit teknik Gauguin tarafından kullanılaben benzemektedir. Ensor'un tanımladığı gibi: "Renklerim saflaştırılmış, bütünsel ve kişiseldir" ( Janssens, 1978, s. 21).

Ensor, bu eserde insanların yargılayıcı tavırlarını ve kendilerini ilgilendirmeyen konulara burnunu sokmalarını eleştirmektedir. Sanatçı maskeyi metefor olarak kullanır ve kötülüklerini maske altında saklayan insanları tasvir eder. Bu eser, çekişme, kavga, toplumsal kokuşmuşluk ve aldatmanın çelişkilerini ortaya koymaktadır. Eser, dramatik bir mizansenin hareketli ve gerilim dolu kurgusalıdır. Ensor'un kendi gerçekliğini ve hayal gücünü bir araya getirdiği eser, dışavurumcu hicvin, duygusal ifadenin ve abartılı ifadeceliğin güzel bir örneğidir.

## Şekil 89

Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Tuval Üzerine Yağlıboya



(Picasso, 1937)

Şekil 89 daki bu tablo, Picasso'nun İspanya'daki iç savaş esnasında 1937 yılında Guernica adlı kasabanın bombalanmasına verdiği tepkiydi. “Resim Paris Dünya Fuarı'nda sergilenmesi amacıyla İspanya Cumhuriyeti tarafından ısmarlanmıştı. Fakat Picasso, resmi faşist hükümete isyan niteliğinde bir cevap olarak bu resmi betimledi. Bu resim, savaşın meydana getirdiği vahşetin tarihteki simgelerinden biri haline geldi. Resimde destansı unsurların ve soyutlanmış biçimlerin dengeli ve birlikte kompoze edilmesi başarısını ve etkisini artırdı. Eserin renklendirilmemesi ona gazete fotoğraflarını imgeleyen bir atmosfer etkisi vermiştir” (Farthing, 2012, s. 434). Paris Dünya Fuarı'nda önemli ölçüde ses getiren eser, İspanyol pavyonunun odak noktası haline geldi. Eser fuarda dalgalanma yaratmış olsa da, askeri diktatör Franco'nun 1975'te iktidardan düşmesine kadar İspanya'da sergilenmesi yasaklanmıştır.

Resmi kompozisyon bağlamında incelediğimizde Guernica'da anlatılan mekânı görürüz. Bombalanmış, içi boşaltılmış bir iç mekân resmidir. Soldan sağa doğru okuduğumuzda, bir anne ölen çocuğunu kucağında tutmaktadır. Boyun bir ağrı spazmıyla gerilmiş gibidir ve aynı zamanda boğuk veya çok yüksek bir çığlıkla ağzı sonuna kadar açık olarak tasvir edilmiştir. Yüz ve ağlama yukarı doğrudur. Bu Tanrıya bir yakarış, umutsuz bir yardım talebidir ama aynı zamanda bir kınamanın ta kendisidir. Çünkü katiller gökten gelmektedir. Buradaki olay parçalanmış bir acıyı tanımlamaya yarayan parçalanmış bir bedendir. Bebeğin başı aşağıya doğru çevrilmiştir. Gözlerinde artık can yoktur, ağız kapalıdır. Onun sessizliği annesinin ağlamasıyla tezat oluşturmaktadır. Bombalar düşmektedir ve her şey parçalanmaktadır. Birileri kaçmaktadır fakat hangi yöne gitmesi gerektiğini bilmemektedir.

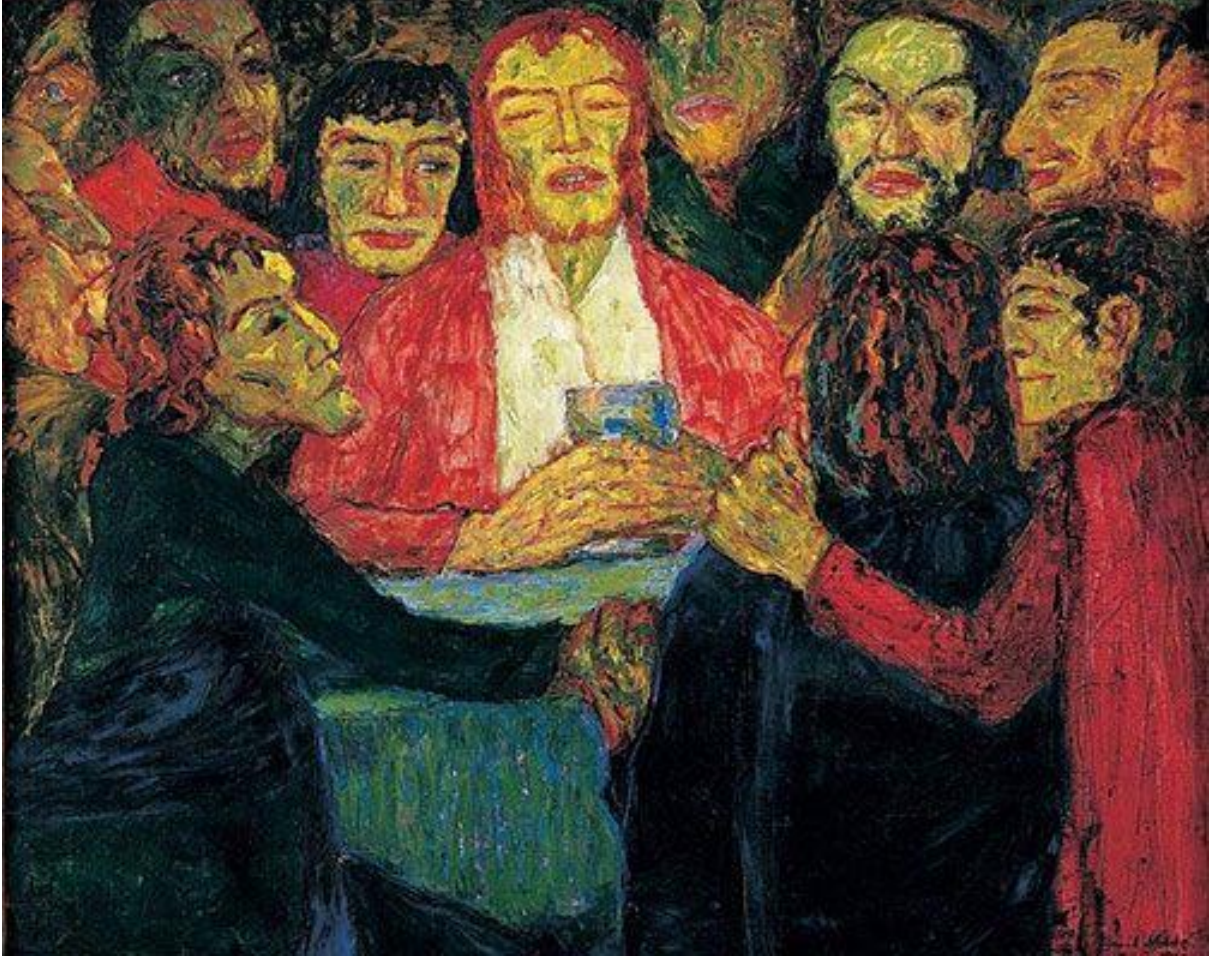
“Resmin merkezinin hemen altın da ölü askerin kolu ya da bir heykel parçası yer almaktadır. Figür bir çöküntünün altında kalmış ve kolunu kaybetmiştir ancak eli parçalanmış kılıcı tutmaya devam eder. Elin yanındaki belli belirsiz çiçek, yenilenen yaşamın sembolüdür” (Farthing, 2012, s. 35).

Resmin sağında ateşler içinde çılgık atan bir adam bulunmaktadır. Sanatçı buradaki figürü çaresizlik içinde olan bir halde betimlemiştir. Uzattığı ellerini tutan yoktur. Alevler keskin dişlerdir ve onu aç bir ağız gibi yutar halde betimlenmiştir. İspanya'nın sembolü olan bir boğa, düşmüş bir adam, çılgık atan bir at, iki kadın görüyoruz. Bunlardan biri elinde lambayla kaçmaya çalışan, diğeri ise güçlkle mücadele eden alevler içinde kalan bir adamdır. Hayvanlar insanın sadık yoldaşları olarak temsil edilir, aynı kaderi paylaşırlar. XX. yüzyılın savaşları çocukları, kadınları ve hayvanları acımasızca yok etmiştir ve insanların evlerine, ahırlarına kadar girmiştir. Basit ev eşyaları olan lambalar, kırılğan ve ihlal edilmiş mahremiyetin simgesi olarak kullanılmıştır. Resmin atmosferi incelendiğinde her şey ışıkların yandığı akşam, güvende olduğunuz ve korunduğunuzu zannettiğiniz bir yanılsama içinde eve döndüğünüz anda gerçekleşen bir alan tasviri yapılmıştır (Donne, 2023).

Resim kompozisyon bağlamında incelendiğinde devasa boyutlarıyla yatay ve tuval üzerine yağlıboya olarak betimlenmiştir. Açık kompozisyonda betimlenen eserde, analitik kübizmin bakış açısıyla figürlerin ve nesnelerin hem ön hem de yandan gösterildiğini görmekteyiz. Bilinçli bir biçim bozma yapılan eserde, biçimler yalın ve ayrıntıdan uzaktır. Özellikle paralel ve diyagonal yapıların kontrastlığının kullanıldığı eserin genelinde birbirine zıt formlar sık sık tekrarlanarak içi içe betimlenmiştir. Kaos ve acının ifadesini güçlendirmek için mimikler ve hareketler abartılmıştır. Siyah, gri ve beyaz tonlarının kullanıldığı çalışmada rengin azaltılması gazete küpürlerine göndermedir. Modlesiz düz figürler ve hacimli figürlerin yan yana getirilmesi de bu tezat form anlayışının açık yansımasıdır. Farklı görsel unsurların birlikte kullanıldığı eserde kübik, dışavurumcu ve sürrealist formlar kenetlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

## Şekil 90

*Emil Nolde, Son Akşam Yemeği, 1909. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Nolde, 1909)

Dışavurumcu sanatın önemli sanatçılarından biri Emil Nolde'dur. Nolde'un sanatı Almanya'nın geleneksel resim geçmişinden daha modern bir geleceğe köprü niteliğindedir. Nolde, yüzlerce yıldır kuzey sanatının tipik dayanağı olan dini konuları yeniden gündeme getirdi. Yorumu, Almanların ifade edici imgelere olan yatkınlığını korumuştur ancak bu imgeleri gerçekçi bir tarzda betimlememiştir. Ele aldığı konular hem Eski hem de Yeni Ahit'teki İncil olaylarına dayanmasına rağmen, kompozisyonlarında geleneksel perspektifi kullanmamıştır ve sıkıştırılmış bir alanda figürleri tasvir etmek için soyut ve abartılı formlar kullanmıştır.

Renk ve ışık, çağrıştırmacı bir şekilde kullanılmış olup, parlak sarı yüzü, kırmızı cübbesi, saçları ve beyaz gömleği ile İsa'nın figüründe en büyük doruğa ulaşmaktadır. Onun kişiliği sahneye ışık, renk ve değer açısından hâkimdir. Alan kalabalık ve sınırlıdır. Frizyalı balıkçılardan esinlenen kaba, maskeye benzeyen yüzleriyle Havariler, büyük bir sembolik kucaklaşmayı

ima ederek merkeze doğru bastırıyorlar. İsa'nın hareketi de Nolde'nin resminin genel ruhani ve mistik içeriğiyle uyumludur (Selz, 1963, s. 19).

Şekil 90 deki eserde, mekânda derinlik veya mekânsal bağlam yoktur, geniş bir masa yoktur, sadece merkezi figürü çoğunlukla çevreleyen 13 adam vardır. Işık kaynağı, tuvalin merkezindeki İsa'nın kendisinden geliyor gibi görünmektedir. Parlak sarılar, kırmızılar, turuncular ve beyazla boyanmış olan İsa, elinde bir kadeh tutarak bakan daha koyu renkli figürler tarafından neredeyse sıkıştırılmıştır. Nolde'nin bu eserle ilgili kaygısı Yeni Ahit'ten bir sahneyi resmetmek değil, olayın duygusunu ve deneyimini yakalamaktır. Renkler, kompozisyon ve gevşek fırça darbeleri, hepsi Die Brücke tarzının ayırt edici özellikleri, Nolde'nin o anı nasıl hayal ettiğini ifade etmek için bir araya gelmiştir.

### Şekil 91

*Erich Heckel, Sazlıklarda Yıkananlar, 1910. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Heckel, 1910)

Erich Heckel, düzensiz kendiliğinden ve canlı renk kontrastları ile Ekspresyonizmin oluşumunda önemli sanatçıların başındadır. Heckel, Die Brücke'te ortaya koyduğu ilk

eserlerinde güçlü kontörler ve canlı, parlak renkleriyle, Vincent Van Gogh'tan ve Paul Gauguin'den nasıl etkilendiğini bize göstermektedir. Eserlerinde duygusal etki yaratmak ve ifadeyi güçlendirmek için cesur renk kullanımı ve asimetrik alan becerisine sahiptir. "Brücke ressamı Dresden ve Berlin çevresinde veya Kuzey Denizi ve Baltık kıyılarına nispeten dramatik olmayan bir manzaraya sahip olsalar da, onu yine de çılgınca abartılı renk ve biçimlerden oluşan kompozisyonlarda resmettiler. Bu kompozisyonlarda, ana konuları olan insan, tüm doğal çıplaklığıyla, manzarayla tutkulu, aynı şekilde jest sel olarak abartılı bir uyum içinde var oluyor ve belki de sanatçıların kendi bir arada varoluşuyla, ne kadar uyumsuz olursa olsun, şehrin kültürel manzarasıyla paralellik kuruyor"(Elger, 2018, s. 27).

Eser, açık kompozisyonda tuval üzerine yağlıboya ile betimlenmiştir. Eserde, altı figür bir yaz manzarasında neşeyle dolaşmaktadır. Solda, yıkanan figür arkadaşlarına doğru koşmaktadır. Sırt sırta oyun oynayan bir çiftten, oyun oynayan veya sohbet eden ikisinden ve çerçevenin sağ tarafına hâkim olan ağacın altında çömelen, belki de piknik yapan bir diğer figürden oluşmaktadır. Eser, keskin konturlarla betimlenmiş ana hatları ve canlı renkleriyle dikkat çekmektedir. Renkler genel olarak natüralisttir fakat aynı şey figürler için geçerli değildir. Sazlar, otlar yeşil ve sarı renklerde betimlenmiştir. Ağaç ise yeşilimsi mavi renktedir. Biçimlerin rahat ve ayrıntısız betimlendiği eserde, kontrast renklerin bir arada dengeli kullanımı dikkati çeker. Figürlerin giyinik olup olmadığı belli değildir, çünkü burada ten renkleri doğal olmayan renklerle harmanlanmıştır. Heckel, çalışmadaki modellerinin sadece hareketlerini tuvale taşımıştır. Portrelerini betimlememiştir. Figürlerde sağlam bir oran-orantı yoktur ve deforme edilmiştir. Mekânsal algı zayıftır, perspektif yok gibidir. Arka siferde dağların arka arkaya sıralanışı ve ön siferdeki ağacın koyu tonları arasındaki (espas) derinlik duygusunu az da olsa vermektedir. Yüzeye çekilmiş biçimler, modleden yoksundur. Figürlerde asimetrik hareketler belirgindir. Eser, Cezanne'ın bir serisini hatırlatmaktadır ve Heckel'in bu resmi de Cezanne'nın doğayla bir olma fikrini destekler. Yine de Cézanne'ın sahnelerinin daha düzenli orkestrasyonu, kompozisyonu daha dağınık ve rahat olan Heckel tarafından paylaşılmaz. İzleyicinin gözü, soldaki figürle birlikte, özgürce figürden figüre ve geriye doğru sahnede koşmaktadır. Burada resim alanının merkezi organizasyonu kaybolmuştur. Ancak resimde hala belirsiz de olsa koordineli bir idealleştirme hissiyatı vardır. Genel olarak doğanın ebedi gücünden bahseden sanatçı, çıplaklığı belli olmayan muğlaklıkla ilkelik ve modernlik arasında gidip gelmektedir.

Şekil 92 deki Alman ekspresyonist sanatçı Ernst Ludwig Kirchner'in Sokak Sahneleri serisinden 1913 tarihli bir resimdir. Kirchner'in 1913 ile 1915 yılları arasında yarattığı seri, genellikle "Kokotten" (hayat kadınları) ile müşterilerini tasvir eder ve Alman

Ekspresyonizminin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. Kirchner, "büyük şehrin senfonisi" dediği şeyden büyüldü ve Berlin'de bulduğu sokak hayatının yoğunluğuna, etrafındaki kentsel gösteriyi resimleyerek karşılık verdi.

Kötülük ve kaballığı betimledi ve bunların olağandışılığını 1914'de yaptığı sokak resimlerinde dolaylı benzetmeler gücüyle gözler önüne serdi. Bu yöntemle, dünya sanatında bugüne kadar eşi olmayan bir modern yaşam tanımına ulaştı. Kendi kendine edindiği, "çağın karmaşası içinden bir resim yaratmak" görevini yerine getirdi (Richard, 1999, s. 69).

## Şekil 92

*Ernst Ludwig Kirchner, Berlin Sokak Sahnesi, 1913–14. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Kirchner, 1913-14)

Eser, açık kompozisyonda ve tuval üzerine yağlıboya olarak betimlenmiştir. Modern şehir hayatının betimlendiği resim, mekân duygusu yoktur. Geleneksel perspektifin olmadığı çalışmada, parçalanmış bakış açıları mevcuttur. Kurgusunu incelediğimizde eserin ön planında, iki hayat kadını, dönemin modern, parlak renkli kıyafetleriyle ve tüylü, yüksek şapkalarıyla ayrıntılı olarak betimlenmiştir. İki müşterinin tasvir edildiği çalışmada; yüzleri birinin izleyiciye, diğerinin de hayat kadınlarına doğrudur. Arka siferde kalabalık bir cadde belli belirsiz betimlenmiştir. Caddede bir at arabası ve Berlin'in merkezinden geçen ve yine bir at arabası olan 15 numaralı tramvay hattının tabelası bulunmaktadır. Kadınlar iki adama kışkırtıcı bir şekilde bakıyorlar. Adamlardan biri onlara dikkatini veriyor, diğeri ise başka tarafa bakıyor. İki adamın birbirinden bağımsız temsili, anlık bir yakalama izlenimi yaratmaktadır. Merkezi figürler kalabalık bir caddede yürüyen ve kompozisyonun keskin çizgileri gergin bir duygusal güç aktarmaktadır. Figürlerin portreleri Afrika maskları gibi keskin ve deforme edilmiştir. Eserin genelinde biçimsel bir deformasyon hâkimdir. Agresif, kısa fırça darbeleri ve asimetrik formların kullanıldığı eser, hareketli ve dinamik bir kompozisyona sahiptir. Antinatüralist renk anlayışını yansıtan eser, sıcak ve soğuk armonilerin kontrastlığıyla bütünsellik oluşturmaktadır. Koyu-açık, soğuk-sıcak, önde-arkada zıtlıklarının oluşturduğu biçimler modern bir espas oluşturmaktadır. Lekeseli üsluptaki sert pasajların ve kontrastların oluşturduğu üç boyutluluk resmin ilkel atmosferi ile uyumludur.

Açılı ve birbiriyle kesişen dinamik çizgiler, resmin aktardığı hareket hissini artırır. Kadınların yüzlerinde kullandığı üçgen, akıcı çizgilerden ibaret şekille bu his daha da vurgulanır. Çentikli gibi duran kenarlar ve maske benzeri formlar, Kirchner'ın primitivizm hayranlığını gözler önüne serer. Sanatçının tipik özelliklerinden biri olarak bu resimde de konu ufuk çizgisine ilişkin herhangi bir ipucu vermeksizin tuvalin tepesinden en altına kadar yayılır ve çok kısıtlı bir perspektifle yapılmıştır (Farthing, 2014, s. 387)

Modern kent yaşamı, bir yanda yeni insana duyulan özlem ve doğal özgürlüğü ifade ederken öte yandan da modern insanın varoluşçu gerilimi, reddedilmesi ve yabancılaşması problemleri öne çıkmaktadır. Kirchner, bu sorunsallar üzerinden sanatsal tepkisini gösterdi. Öfkeli, saldırgan bir tarzda biçimlendirdiği bölünmüş formlarını ve dışavurumsal imgelemelerini kentin dinamik, telaşlı ve yapay çevresinden seçmiştir. Yüklü ve endişeli atmosferiyle Berlin Sokak Sahnesi, ilkelcilik ve modernlik arasında huzursuz bir diyalogu yansıtmaktadır.

Rus ressam Jawlensky Der Blaue Reiter gurubunun üyelerindendir. Sanatçı, antinatüralist renk anlayışıyla yaptığı portreleriyle öne çıkmaktadır. Sanatçının tek gayesi maddesellikten arınmış ve duyguyu, ruhsallığı önceleyen portreler yapmaktır. “Bu resimlerde sanatçı, insan yüzünü her şeyden soyutlayarak sadece birkaç renkle “kökbiçim” olduğuna

inandığı haç biçimiyle veriyor. Güçlü bir inançtan kaynaklanan bu resimler bir ikondur.” (İpşiroğlu,2006). Jawlensky, rengin bir biçimi boyamanın dışında, sanatçının ruh halini yansıtmayı sağlayan önemli bir unsur olduğuna inanmaktadır. Tanrıya ve yaptığı işe olan güçlü inancı sayesinde Jawlensky’nin yaptığı portrelerde bireyin ruh halini en yalın biçimde tasvir etmektedir (Taşkesen, 2018, s. 16).

Eser, incelendiğinde açık kompozisyonda ve dikey olarak tuval üzerine yağlıboya ile betimlenmiştir. Elinde mor, lacivert, mavi, kırmızı renk tonlarında yelpazesıyla poz veren bayan Schokko’nun sıra dışı renk anlayışı ile betimlenmiş bir portresini görmekteyiz. Baş hafif sola eğik figür bütün etkileyiciliği ile bize bakmaktadır. Ana hatlar siyah konturlarla çizilmiştir. Paralel ve diyagonal asimetriye sahip çalışma bütünlük arz eder. Arka fon yeşilin valörlerinden meydana gelmektedir. Figürün gölgesinin olduğu alanlarda daha koyu tonlarda yeşiller bulunmaktadır.

### Şekil 93

*Alexej Von Jawlensky, Kırmızı Şapkalı Schokko, 1909. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Jawlensky, 1909)

Lekeseli yapısıyla ve pasaj yapan renk tonlarıyla arka plan resmin sakinleştiren bölümüdür. Eserde, mekânsal bir yapı mevcut değildir. Resim, patlayan renkleri, güçlü ifadeci biçimiyle dışavurumcu resmin özelliklerini bize göstermektedir. Yeşil bir yüz ve kırmızı dudaklar yalın bir şekilde ve kendi renk tonlarında betimlenmiştir. Yüzün rengi ışığa bağlı olarak yeşil ve açık yeşil tonları arasındaki geçişlerden ve planlardan oluşmaktadır. Portre haricindeki kısımlar yüzeye çekilmiş ve modlesiz biçimde betimlenmiştir. Resmin alt astar rengi olarak kullanılan okru sarısı, yüzün ve elbisenin dış konturlarında yer yer kendini göstermektedir. Modlenin zayıf olduğu portrede, figürün bakışları bize modelin bulunduğu huzurlu ve sakin ruh halini anlatmaktadır. Başında kırmızı büyük, çiçekli bir şapkası ve boynundaki kırmızı fuları çok canlı bir kırmızıdır ve resmin dışına çıkacakmış hissiyatı vermektedir. Elbisesi koyu mor tonlarında olan figürün genelinde hakim olan kırmızı-yeşil kontrast dengesi belirgindir.

Georges Rouault, çalışmaları İskandinavya ve Almanya dışında pek ilgi görmeyen güçlü Ekspresyonizm unsurları içermektedir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında Rouault suluboya ve kâğıt üzerine yağlı boyadan başlayarak sonrasında daha fazla uzaklaşıp yağlı boya ve tuvale yöneldi. Boyasını kalın (pentür), zengin katmanlar halinde uyguladı; bu da ham ve cesur formlarını güçlendirmeye yardımcı olmuştur. Koyu mavi tonlarla dolu, koyu siyah çizgiler içinde yer alan renkleri, vitray pencereleri anımsatmaktadır. Kariyerinin büyük bölümünü insan figürüne eğildiği çalışmaları oluşturur. Özellikle palyaçolar, fahişeler ve İsa konulu resimler yapmıştır. Hayatının son on yılında paleti pastel yeşil ve sarı tonlarının valörleriyle figürlerini ve mistik peyzajlarını renklendirmiştir (Hergott- Whitfield, 1993, s. 26).

Rouault, 1890'da Güzel Sanatlar Okulu'nda Elie Delaunay'ın ötelmesine geçti. 1891 'de Gustave Moreau bu atölyeyi aldı, Rouault onun e, sevdiği öğrencisi oldu. Moreau, onu parlak renk tonlarına ve çarpıcı görüntülere doğru yönlendirdi; resme önyargılı imgelemlemlerle başlamamayı öğrendi. Öğrenci ve öğretmen arasında kısa sürede yakın bir dostluk kuruldu. Moreau'nun diğer öğrencilerinden Matisse ve Marquet'nin tam tersine, Rouault kendine başlangıç noktası olarak Rembrandt'ı seçti. Moreau, 1898'de ölünce, Rouault derin bir bunalıma girdi. Artık dinsel konularda resim yapmıyor, yazar Uon Bloy ile olan arkadaşlığından ötürü yoğunlaşan dinsel duygularını, fahişeleri, soytarıları ve akrobatları kokuşmuş dünyanın sembelleri olarak kullanarak resimliyordu. Rouault, artık gerçeği iğrençlik ve tiksintide arıyor ve ondan topluma yönelik suçlamalar ve öğütler oluşturuyordu (Richard, 1999, s. 99).

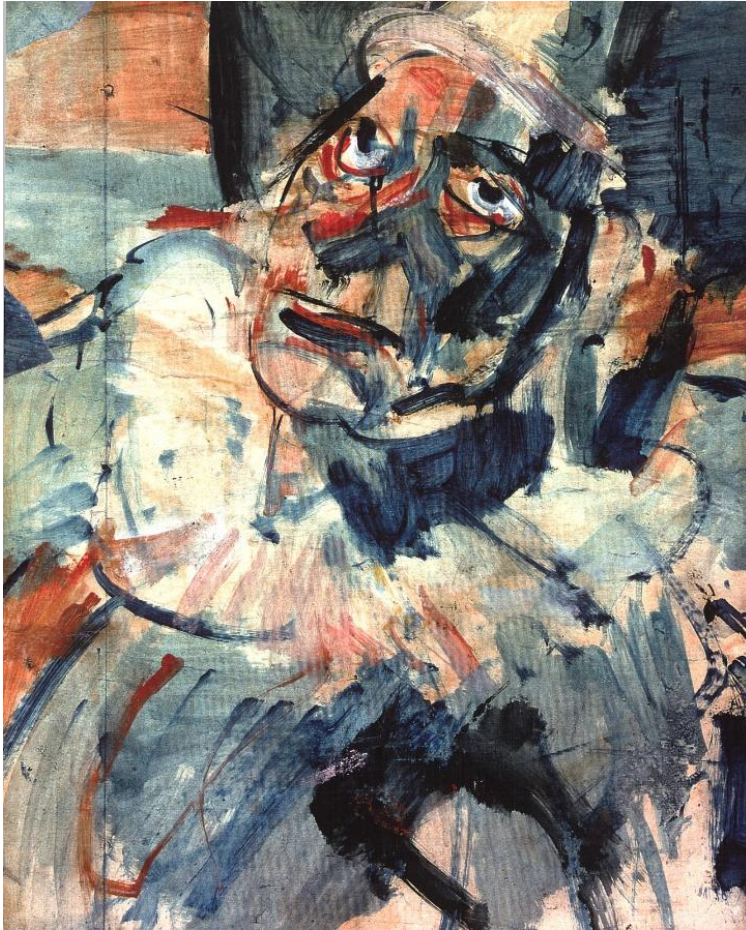
Şekil 95 deki eserini Rouault, kâğıt üzerine yağlıboya ile açık kompozisyon anlayışında betimlemiştir. Kompozisyonu neredeyse tamamen iki yağlı boya pigmenti, mavi ve macenta ile çalışmıştır. Bu renkleri doymuştan çok seyretilmiş yıkamalara doğru derecelendirmiştir.

Birkaç alanda, orijinal kompozisyonu değiştirmek veya zenginleştirmek için resmin yüzeyine boyalı kâğıt parçaları yapıştırılmıştır. Figür başını yukarıya kaldırmış sanki sirkte ip cambazlarını izliyormuş gibidir. Koyu lacivert, mavi, turkuaz renkler komplomenleri olan turuncunun tonlarıyla dengelenmiş bir armoniye sahiptir. Soğuk mavimsi açık yeşiller ise sıcak kırmızı tonlarla dengelenmiştir. Dışavurumcu üslupta tasvir edilen palyaço portresi rahat fırça darbeleriyle oluşturulmuştur.

Spontane çalışmış, hızlı ve dinamik bir form yapısına sahiptir. Lekesel renk anlayışının ön planda olduğu çalışmada, ince fırçayla konturlar oluşturulmuştur. Portrede kısmen deformasyon olmakla beraber, biçimin hareketli yapısı yüzün planlarının betimlenmesinde gayet rahat fırça darbeleri dikkat çekicidir.“1967’de çürümüş bir gazlı bez desteği çıkarıldığında, bu resmin arkasında önemli fırça darbeleri ortaya çıktı ve bu da Rouault’nun kestiği terk edilmiş daha büyük bir eseri kullandığını düşündürdü. Bu ilk resmin tasarımı net olmasa da, muhtemelen bir sirk konusunu temsil ediyor olabilir”(Venturi, 1940, s. 25).

#### şekil 94

*Georges Rouault, Palyaço Başı, 1907-1908. Kâğıt zerine Yağlıboya*



(Rouault, 1907-1908)

Rouault, sirk imgelerine ve özellikle palyaço imgesine hayat boyu hayran kaldı. Genellikle gösterişli bir şekilde makyajlanmış ve hüzünlü bir ifadeyle boyanmış olan Rouault'nun palyaçoları, insan durumunun birleşik trajedisi ve komedisinin metaforları olarak hizmet ediyor, Rouault'nun dediği gibi hayatın kendisi, bir yaşam sirki. Rouault, insanların palyaçolar gibi gerçek doğalarını ve iç trajedilerini, kendileri için yarattıkları neşe ve eğlence görünümüleriyle maskelerin ardında gizlediklerini gözlemledi. Rouault, zaman zaman palyaçonun imajını genelleştirilmiş bir oto portre olarak kullandı. "Palyaçonun kendim olduğunu açıkça fark ettim," diye yazdı. "Hepimizdik. Tıpkı palyaço gibi, biz de kendi kişisel maskelerimizin arkasına saklanıyoruz"(Clair –Couelle, 2004). Rouault'un sanat mirası ancak 1980'lerde yeniden değerlendirilmeye başlandı. Bugün eleştirmenler onu daha çok modernist deneyleri inanç ve maneviyatla birleştirme konusunda eşsiz bir yetenek olarak görme eğilimindeler.

Diğer bir dışavurumcu ressam, baskı sanatçısı ve çizer Paul Klee'dir. Başlangıçta Alman Ekspresyonist grubu "Der Blaue Reiter" ile ilişkilendirilmiş ve daha sonra savaş arası dönemin etkili Alman sanat okulu olan Bauhaus'ta ders vermiştir. Ancak Klee'nin çeşitli eserleri tek bir sanatsal harekete veya eğitim aldığı okula göre kategorize edilemez. Zaman zaman fantastik, çocuksu veya başka türlü nüktedan olan resimleri, New York Okulu'na ve XX. yüzyılın diğer birçok sanatçısına ilham kaynağı olmuştur.

### Şekil 95

*Paul Klee, Kairouan Tarzında, 1914. Kâğıt Üzerine Suluboya ve Kurşun Kalem*



(Klee, 1914)

Klee, resimsel semboller ve işaretlerden oluşan yeni bir ifade edici ve büyük ölçüde soyut veya şiirsel dili keşfederek yazı ve görsel sanatı ayıran geleneksel sınırları zorladı. Oklar, harfler, müzik notaları, antik hiyeroglifler veya bir kişi veya nesneyi temsil eden birkaç siyah çizgi, nadiren belirli bir okumayı talep ederken, çalışmalarında sıklıkla görünür. Klee, sürekli olarak sanatsal teknikler ve renklerin ifade gücüyle deneyler yapmıştır. Geleneksel resim anlayışının aksine tuval üzerine yağlı boya ile resim yapmanın geleneksel veya "akademik" kurallarını çiğnedi. Klee ayrıca Bauhaus'taki yıllarında boyayı püskürtme ve damgalama gibi alışılmadık şekillerde uyguladı. Çalışmalarını "sıradan" olanın sınırları içinde tutan Klee, çuval bezi, karton panel gibi çeşitli günlük malzemeler üzerine de resim yaptı.

“Klee'nin renk teorisi alanındaki çığır açan keşifleri Der Blaue Reiter'deki zamanıyla başladı. Gruba katılmadan önce müzisyen ve deneysel grafik sanatçısı olan Klee, renkçi olarak yeteneklerini geliştirmemişti. Kandinsky'nin yazılarından ilham alarak, erken dönem siyah beyaz çalışmalarının ötesine geçerek yoğun bir renk ve soyutlama çalışmasına yönelmiştir. Kısa bir zamanda grubun merkezi bir üyesi olmuştur. 1914'te Macke ve İsviçreli ressam Louis Moilliet ile Tunus'a gitti. Bu seyahat sanatçı gelişiminde devrim yarattı. Klee Tunus'ta, günlüğüne rengi "keşfetme" hakkında şunları yazdı: "Renk beni ele geçirdi. Her zaman ele geçirecek. Bu mutlu saatin anlamı bu: Renk ve ben biriz. Ben bir ressamım." Almanya, Münih'e döndükten sonra yaptığı Kairouan Tarzında resimler Klee'nin tamamen soyut ilk eserleri olarak kabul edilir. Tanınabilir imgeler yerine, çeşitli karışık tonlarda hassas bir şekilde renklendirilmiş daireler, dikdörtgenler ve düzensiz çokgenlerden oluşan dengeli bir geometrik kompozisyon kullanılmıştır” (Parsch, 1996, s. 51).

Klee'ye göre; “Sanat etkinliği Ermpresyonistlerde göz duyarlılığına, Ekspresyonizmde ve Fovizmde bilinçaltı güçlere, içgüdü ve coşkulara dayanmaktadır. Sanatçı bu etkinliğin bilinç aydınlığında “bilimsel kesinlikle” yürütülen çözümleme ve bileşime dayanması gerektiği kanısını taşımıştır (İpşiroğlu, 2017, s. 67).

Şekil 95 deki Klee'nin eseri kompozisyon olarak incelendiğinde yatay olarak kâğıt üzerine suluboya ile betimlenmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin yan yana pasajlarından oluşan resimde yer yer kontrastlar kullanılmıştır. Düzensiz çokgenlerin ve dikdörtgenlerin bulunduğu çalışma zengin bir armoniye sahiptir. Bir müzisyen inceliğiyle şiddetlerine ayırdığı renkleri gözünüzü kısarak baktığınızda kendinizi rengin güçlü espaslarının oluşturduğu illüzyonun içinde bulabilirsiniz. Klee, ışığın gücünden ilham aldığı Tunus ziyaretinden sonra, ressam olma kararı almıştır. Bu düşüncesi onu basit renkli şekillerden oluşan bir kompozisyon olan bu resmi

yaratmaya yönelmiştir. Bu kompozisyon, Klee'nin müzikal bir duygu uyandırmak için renk tonlamalarını kullanma yeteneğinin bir örneğidir. Kompozisyona merkezdeki büyük dikdörtgenle başlamaktadır. Ardından kompozisyonun geri kalanını oluşturmak için orijinal 'notadan' bir tür akış olduğunu ima etmek için de başka dikdörtgenlerin eklendiğini düşündürmektedir. Sanatçı belki de en azından müzikal bir aura oluşturmayı amaçlanmıştır. Anlamı ne olursa olsun, bu renkli resim, şüphesiz, yirminci yüzyılın önemli bir sanatçısı haline gelen Klee için önemli bir an olmuştur.

1910'da duygusal, uzlaşma kabul etmez bir biçimde ve zaman zaman kendinden de uzaklaşırcaasına Ekspresyonizm'e daldı. Van Gogh, Toulouse Lautrec, Hodler ve Munch onun kendine rol model olarak aldığı sanatçılardı. Acı çeken, bükülmüş figürlerinde huzursuzluğu, acıyı ve tehlikeyi betimledi. Schiele'nin hem çizimlerinde, hem de resimlerinde insan figürü ve portre başlıca konuları oluşturdu; ayrıca doğa görünüşleri, cansız, çölleşmiş kentler ve köyler yaptı. Vahşi, yoğun ve bilinçli bir açıklıkla işlediği erotizm konusunu, suluboya ve çizim olarak çalıştı ( Richard, 1999, s. 101).

“Egon Schiele, kendine özgü grafik stili, figürel çarpıtmayı benimsemesi ve geleneksel güzellik normlarına karşı cesurca meydan okumasıyla Avusturya Ekspresyonizminin önde gelen sanatçılarından biri olmuştur. Schiele'nin portreleri ve oto portreleri, eşi benzeri görülmemiş düzeyde duygusallık ve cinsellik içermektedir. Geleneksel güzellik kavramları yerine figürlerinde bilinçli deformasyon kullanımıyla hem erkeğin hem de kadın figürünün sanatsal ifadesini yeniden tesis etmeye yardımcı oldu. Sık sık kendisini veya ona yakın olanları tasvir eden Schiele'nin portreleri, genellikle modellerini çıplak olarak, açığa çıkarıcı, rahatsız edici açılardan pozlanmış olarak betimlemiştir. Bakış açısı genellikle üsttendir ve portre türünde tasvir edilen ikincil niteliklerden yoksundur. XX. yüzyılda desenin ve çizgiselliğin önemini ortaya çıkaran nitelikte örnekler üretti. Sanatçı, resimlerinde kontur, grafik işaret ve doğrusallığa vurgu yaparak çizimin temel özelliklerinden bazılarını yakalayan bir üslup ortaya koymuştur. Egon Schiele'nin kısa ömrüne rağmen sanatçı tuval ve kâğıt üzerinde şaşırtıcı sayıda eser üretti. Düzensiz konturların kullanımı, sıklıkla kasvetli bir palet ve karanlık sembolizmle karakterize edilen XX. yüzyıl başı Ekspresyonizminin karakterinin oluşturulmasında etkili oldu” (Mitsch, 1994, s. 10-12).

Bu, Schiele'nin ölü anne serisi resimlerinden 'Ölü Anne I' dir. Freud ile paralel çalışan bu dönemdeki birçok sanatçı Psikanalizden büyük ölçüde etkilenmiştir ve Schiele'nin çalışmalarının psikolojik doğası yadsınamaz. Eser kompozisyon olarak incelendiğinde ahşap üzerine yağlıboya tekniğinde ve açık kompozisyonda betimlenmiştir. Koyu zemin üzerindeki alandan keskin bir şekilde ayrılan ve üç aydınlık alandan oluşan resmin sol alttan yukarıya doğru hafif eğimli bir eksen boyunca hizalanmıştır. Bebeğin başı ve elleri esas olarak bu ekseni takip ederken, annenin yüzü ve eli ona dik olarak uzanır. Kompozisyonun bu en önemli

unsurlarının bu karşıtlığı ve eğimli hizalanması, daha sonra resmin geri kalanı tarafından kontrol altında tutulan bir hareket hissi yaratmaktadır. Annenin yüzünün ve boynunun soluk ten tonları, altındaki siyah fonla birbirinden ayrılmaktadır. Fakat bunun üzerinde, yüz ile arka planın kahverengimsi ve mavimsi siyahı arasında, saçlarından ve elbisesinin ince, bıçak şeklindeki kısmından oluşan biraz daha açık renkli bir bölüm vardır.

#### Şekil 96

*Egon Schiele, Ölü Anne I, 1910. Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Kurşunkalem*



(Schiele, 1910)

Annenin saçları arka siferdeki dinamik ve hareketli çizgilerle iç içe geçmektedir. Böylece resmin keskin kontrastları espası güçlendirmekte ve güçlü bir önde-ortada ve arkada ilişkisi meydana getirmektedir. Kompozisyonun her bölümünde içsel trajedi aktarılıyor. Çocuk gerçekten çaresizdir; annenin yüz hatları acının ifadesidir. Annenin ten renkleri, soluk yüzü ve

eli, ölümü simgelerken, turuncu ve sarı-kırmızı tonlardaki bebeğin görünümü, yaşamı sembolize etmektedir. Diğer bir ikinci husus, çevredeki siyahlığın aksine bu alan neredeyse parlıyor etkisi yaratmaktadır. Bebeğin bulunduğu bölümü çevreleyen siyah çizgiler, annenin giysilerinin kıvrımlarını değil, daha ziyade çaresiz anneyi tuzağa düşüren ölümü imgelemektedir. Annesinin cesedi, ölümden bile elini çocuğunu korumak için onun bedenini sarmaya devam etmektedir. Bu trajedi gerçeğin kendisidir ve izleyiciyi derinden etkilemektedir. 1910 un son aylarında yapılan bu tablo Schiele'nin en ilgi çekici eserlerinden biridir.

### Şekil 97

*Oskar Kokoschka, Fırtına, 1914. Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Kokoschka, 1914)

Oskar Kokoschka, daha dekoratif bir tarzdan cesur, cesur bir Ekspresyonizme doğru cesurca hareket etti. Yüzyılın başındaki Viyana'da, Sigmund Freud'un rüyalar ve bilinçaltı analizini inceleyerek ve burjuva sınıfının modern çağ hakkında hissettiği büyüyen kaygıya ses vererek olgunlaştı. Kafa karıştırıcı kompozisyonlarında, izleyiciyi karşı karşıya getirmek için cesur fırça darbeleri ve güçlü renkler kullandı. Üslup kısıtlamalarından özgürlüğü ve sanatın çağdaş sorunlara ilişkin farkındalığı artırma gücüne olan inancı, XX. yüzyılın ortalarındaki

Soyut Ekspresyonistlerden XX. yüzyılın sonlarındaki Neo-Ekspresyonistlere kadar sanatçılar için bir örnek oluşturdu. Birçok Ekspresyonist gibi Kokoschka da renk ve formun uyumlu etkilerinden kaçındı ve bunun yerine, izleyiciyi burjuva sıkıcılığından ve muhafazakârlığından uyandırmayı amaçlayan duygusal bir yoğunluk yaratmak için çarpışan renkler ve çarpık açılarla fırtınalı kompozisyonlar yarattı (Vergo, 2015, s. 128) .

Şekil 97 deki resimde Oskar Kokoschka ve sevgilisi Alma Mahler 1913 baharında İtalya'ya yaptıkları bir geziden Viyana'ya döndüklerinde, asi sanatçı stüdyosunun duvarlarını siyaha boyadı ve “The Tempest veya Rüzgârın Gelini” üzerinde çalışmaya başladı. “Resim, koyu mavi bir arka plan üzerinde geniş, kalın fırça darbeleriyle yapılmış bir fırtınadır. Tuvalin sağ üst köşesinde bir manzara ve bir ayın en ufak bir imasıyla, iki sevgili sanki bir rüya veya sanatçının hayalindeymiş gibi kompozisyonun ortasında süzülür. Kadın uyumaktadır ve gözleri kocaman açık olan adam onu gergin bir şekilde kucaklamaktadır. Kadının dingin yüzünün aksine, ifadesi düşünceli ve korkutucu görünmektedir” (Kandel, 2015, s. 20).

Avusturyalı şair Georg Trakl (1887-1914) Kokoscha'yı atölyesinde henüz tamamlanmamış olan eserinin başında durmuş ve ondan aldığı ilhamla “Gece” adlı şiirini yazmıştır. Eserin ismini de “Die Windsbraut” yani (Rüzgârın Gelini) anlamına gelmektedir. Windsbraut sözcüğü Alman folklorunda bir kasırga yelinin kaçırdığı kızları getirip Yabanıl Avcı'nın merhametine bırakan bu hikâye Kokoscha'nın eserindeki Alma ile olan durumuna benzerlik taşımaktadır. Bu nedenle sanatçı çalışmasında kendisini ve sevgilisini ceviz kabuğuna benzer bir tür salın üzerinde sürükledikleri ve bu sebeple her an su alıp batma riski olan bir aşkın itirafını yansıtmıştır (Wolf, 2005, s. 62).

Eser açık kompozisyonda ve tuval üzerine yağlıboya olarak betimlenmiştir. Denizin dalgaları arasında biri kadın diğeri erkek olan iki figürün salın üstündeki görüntüsünün tasviri yapılmıştır. Fırtına resminde figürlerin etrafındaki deniz, koyu ve soğuk renk armonilerinden oluşmaktadır. Ritmik ve hareketli renklerden oluşan eserde, diyagonal ve sarmal formdaki fırtına kompozisyonu dikkat çeker. Dalgalı çizgiler geniş fırça darbeleriyle rahatça aktarılmıştır. Sağ üst tarafta koyu denizin içindeki girdap dikkati çekmektedir. “Kadın ve erkeğin aralarındaki tutkulu aşka rağmen, asla birbirlerini anlayamayacakları düşüncesi karanlık bir o kadar zıt tonlarla yansıtılmıştır” (İşman, 2008, s. 60). Kesik ve birbiri ardına gelen kontrast renklerin oluşturduğu atmosfer gerginlik yaratmaktadır. Bu gergin atmosferin aksine kadın figürü sakin ve rahat biçimde tasvir edilmiştir. Gerçek bir mekân algısının olmadığı eserde karanlık içindeki iki figür deforme edilmiş ve çarpıtılmış biçimde betimlenmiştir. Dışavurumcu üslupla örtüşen bu kompozisyon: “Karl Kraus'un deyişiyle kent soylunun “cinsel ikiyüzlülüğü” ne karşı çıkarak, kendini yok etme anlamına gelse bile, en uç noktalara ilerlemekten çekinmeyecek bir özgür cinsellik getirmektedir” (Wolf, 2005, s. 60)

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### Uygulama Raporu

Sanat, duygunun ve düşüncenin estetik bir boyut kazanarak ifade edilmesi ihtiyacından doğmuştur. İhtiyaçlar hiyarşisi içinde belki ön sıralarda olmasa da sanat kişinin duygu ve düşünce dünyasının aynası, yaşadığı olumlu ya da olumsuz yaşanmışlığın dışavurumudur. Zaman tüneline bizlere bahşedilmiş bir lütuf olan sanat, bakmaya değil görmemize, izlememize değil anlamlandırmamıza yardımcı olan şeydir. Sanat, çoğumuza göre değişkenlik gösteren estetik anlayışımızın, doğrularımızın ya da tercihlerimizin biçim bulmuş ya da sese, renge, notaya, mimiğe, dansa, harekete... Vb. gibi birçok şeye dönüşmüş halidir. Sanatı yaşam biçimine dönüştüren, algıladıklarını ya da içselleştirdiklerini kendine ait bir üslupla ifade eden, eser üreten kişi ise sanatçının ta kendisidir. Bu ifade etme olumlu ya da olumsuz duygunun aktarımına imkân tanımakla birlikte insanın yaşadığı toplumla etkileşim kurmasına, daha da önemlisi sanatçının kendini tanımlamasına olanak tanımaktadır. Böylece sanatçı hayatın içindeki yaşanmışlıklarını, iç dünyasını sanat aracılığı ile gözler önüne serer. Sanatsal ifade biçimleri de bu bağlamda sanatçı için bir enstrüman niteliğindedir.

Karakaya için de Dışavurumculuk onun kendini ifade etmesini sağlayan en önemli enstrümanların başındadır. Bu üslupsal yönelimin sebeplerinin başında deseni öğrendiği hocası Cemal Aslan'dan aldığı akademik eğitim yatmaktadır. Dışavurumculuk onun için hayal dünyasının, duygularının ve düşünsel ifadesinin anlam bulmuş halidir. Dışavurumcu resimde olduğu üzere resimleri figüratif ağırlıklıdır. Seçtiği konular, renk anlayışı ve kompozisyonlar tamimiyle kendisine aittir. Yaşadığı dönemin problemlerine hassasiyetle bakan ve içselleştiren Karakaya, bunu tuvale yansıtmak için çaba sarf eder. Resim yapmak onun için savaşmakla özdeşdir. Resimlerinde dinamik formlar, rahat fırça darbeleri ve canlı renkler ön plandadır. İçsel doygunluğa ulaştıktan sonra, çoğu zaman eskiz yapmadan zihninde kurguladığı biçim ve renkleri tuvaline aktarmayı tercih eder. Kendi hayal dünyasında tasavvur ettiği ya da etkisinde kaldığı bir olayın yansıması, tuvalin karşısına geçtiğinde kendiliğinden gerçekleşir.

Biçim ve renk onun için bir köprünün iki ayağı gibidir. İki köprü ayağı arasında devinim halinde olan Karakaya biçimle rengi birbirinden ayırmaz. Resimlerinde figür-nesne-mekân ilişkisine önemle eğilir ve çoğu zaman bitmemeşlik hissi ağır basar. Deformasyon ve stilizasyonla betimlediği figürlerinde konstrüktif bir inşa dikkati çeker. Sağlam bir biçim olmadan, rengin etkisiz olduğunu savunan Karakaya, soyutlama işlerinde biçimi, rengi ve

espası önceler. Kompozisyonda bütünsel bir denge için bunun şart olduğunu bilincindedir. Çalışmalarını bitirmesi bazen çoklu seanslarla gerçekleşir. Ortaya koyduğu her eserler onun anlatmak istedikleridir. Onun sanatında insan figürü temel öğedir ve bundan dolayı figür resmi onun vazgeçilmezidir. Genellikle çoklu figür kullanır ve betimlediği figürlerin hareketleri ve ifadesi abartılıdır.

Onun için duygunun ifadesi ve resmin atmosferi önemlidir. Özellikle dış mekânlarda betimlediği mimari öğeleri soyutlama eğilimi açık bir şekilde görünür. Karakaya, çalışmalarında derinlik hissini vermek ve figür-nesne-mekân ilişkisini betimlemek için çizgisel perspektif kullanmayı sever. Fakat bu perspektif anlayışı renkle birlikte kullanıldığında çizgisel etkisi kısmen azalır ve sadeleşir. Yoğun renk kullanımı onun karakteristik özelliğidir. Renklerinin tonal zenginliği ve tuval üzerindeki pasajları, kontrastları resminin genel dengesi için önemlidir. Boyadığı biçimlerde anti natüralist bir tavır sergilemektedir. Çalışmanın bu bölümünde Karakaya'nın yaptığı modern insanın çelişkilerine ve sorunlarına dair betimlendiği figüratif çalışmalar ele alınacaktır.

Araştırmacının resimlerinde rahat fırça darbeleriyle oluşturulmuş formlar, dinamik biçimler, duygusal ve coşku dolu renk kullanımı, resmin anlatımını zenginleştiren unsurlardır. Resmin betimlenmesi için onun ruhsal ya da manevi anlamda içselleştirdikleri ve psikolojik bulunuşluk durumu dışavurumsal aktarımını kolaylaştıran unsurlardır. Vurgulamak istediği duygunun ya da düşüncenin ifadesini yalnızlaşarak ve klasik müzik eşliğinde betimlemeyi tercih etmektedir. Odaklanma ve duygunun yüzeye aktarımı için koşullarını kendi belirler. Bilinçaltında biriktirdiklerini geniş fırça darbeleriyle ya da akıtmalar kullanarak arka fonu oluşturur. Hemen arkasından ince fırçalarla dinamik, hareketli çizgisel formalarla mekânı ve biçimin oluşturulması süreci devam eder. Resim yapılan ortamda manevi atmosfer ve yoğun duygusal yönelimle birleştiğinde sanatsal üretim süreci çok daha hızlı tamamlanmaktadır. Resimlerinde hayali ya da optik olarak algıladığı dış dünyanın biçimlerini kullanır ve farklı renk armonileri eşliğinde çoğu zaman metaforik bir anlatımla kendi sanatsal üslubunu aktarmayı tercih eder.

### **Uygulamanın Yapılış Gerekçesi**

XX. yüzyılın en önemli sanat akımlarından biri olan Dışavurumculuk modern resim sanatında sanatçının özgürleşmesine ve kompozisyonun değişimine büyük katkı sunmuştur. İlk olarak farklı bir etki yaratmak için sanatsal teknikle ilgilenen izlenimcilerin aksine Dışavurumculuğun önceliği, duyguları ifade etmektir. Dışavurumculuk, bir sanatçının duygusal bir etki için gerçekliği çarpıtma eğilimidir; öznel bir sanat biçimidir. Ekspresyonistlerin sanatsal

konulara estetik olarak hoş bir izlenim vermek umurlarında değildir. Tam aksine asıl amaçları bunun yerine özellikle de resimde, güçlü kontrastlar, güçlü renkler ve dinamik kompozisyonlarla canlı duygusal tepkiler yakalamaktır.

Dışavurumcular gerçeği kendileri yaratmak isteğiyle ürettiler. Sanatlarının ve düşüncelerinin temelinde doğadaki herhangi bir nesnenin anlamının onun görüntüsünde değil, onun altında yatan olduğu gerçeği yatmaktadır. Özellikle de geleneksel kompozisyonu reddeden ve sanatçının bireyselliğini ve biçimin altındaki anlamı önceleyen bu akım bir devrim gerçekleştirmiştir. Resmi meydana getiren unsurlar amaç olmaktan çıkmış duygunun aktarımına araç olarak kullanılmıştır. Karakaya'nın uygulama çalışmaları da bu bağlamda kendinden olan ve iç dünyasında kendini rahatsız eden düşünce, duygu ve olayların yansıması olarak oluşturduğu görsel kompozisyonlardır. Eserlerinde seçtiği konular birbirinden kopuktur. Bunun sebebi modern yaşamın meydana getirdiği bireysel ya da toplumsal sorunlarının çeşitliliği ve her bir resmin kendi serisini oluşturacak derecede önem arz etmesidir. Metin- eser tarzındaki tezlerin uygulamaları genellikle bir temanın alternatif plastik önerileri şeklinde olmaktadır. Dışavurumculuğun yaptığı kompozisyon devrimine paralel olarak araştırmacının resimlerinde tezlerdeki tematik yaklaşım anlayışının dışına çıkarak geleneği bozmaktadır. Bütünlük ve denge arayışı ile betimlediği eserlerinde yaşadığı dönemin toplumsal ve bireysel sorunlarını, sıkıntılarını ve acılarını Dışavurumcu estetik ve kompozisyon bağlamında aktarmıştır. Eserlerinde savaş, göç, kaos, deprem, kadın cinayetleri, ırkçılık, şiddet, yangınlar, savaşlar ve yabancılaşma gibi toplumsal konuları sanatçı duyarlılığı ile özenle betimlemiştir. Duyarlılıklarının ve kaygılarının sonucu olarak görselleştirdiği eserlerinde toplumsal bir bilinç ve farkındalık oluşturmayı hedefler. İzleyicisinde oluşturmak istediği derin empatinin amacı insan ve insana dair olanı değerli kılmaktır.

Genel anlamda insanın yaşamsal konumuyla ilgilenen sanatçı, tuvale aktardığı kompozisyonlarda ve konularla insana ait olanın duygusal ifadesini imgelemler ya da metaforlar üzerinden izleyiciye aktarmaktır. Dışavurumcu sanatın anlatım dilini kullanan Karakaya, insanın varoluş mücadelesini, karşılaştığı sorunları ve insanlığın nereye gittiği ile ilgilenmektedir. Bu uygulamalarla asıl amacı Dışavurumcu sanatın kompozisyon ve özdeşleyimi ışığında sanatçının kendi anlatım dilini oluşturmaktır.

## Şekil 98

Fatih Karakaya, *Göç*, 2022. Tuval Üzerine Akrilik Boya



Şekil 98 deki Dışavurumcu üsluptaki bu eser göç unsurunun duygusal ve dramatik anlatımını konu almıştır. Eser yoğun renk kullanımı, rahat fırça darbeleri, figüratif anlatım ve kompozisyon etkileşimlerinin oluşturduğu atmosferle izleyicide göç sürecinin duygusal, fiziksel etkilerini hissettirmeyi amaçlamaktadır.

Bu eser savaşlar, işgaller, siyasi ve ekonomik bunalımlar sonrası meydana gelen göçün sosyolojik, psikolojik ve toplumsal trajedisinin yansıması olarak betimlenmiştir. Göç bazen yeni bir umuttur, bazen de bir kaçıştır. İnsanoğlu doğası gereği bir yere ait olma gereksinimi duyar ve yurdunu, yaşadığı evini terk eden birey aidiyet duygusunu kaybetmektedir. Bu da beraberinde yabancılaşma problemine neden olmaktadır. Modern dünyanın bu trajedisine dışavurumcu üslupta farklı bir bakış açısı sunan eser, figüratif ve renksel yaklaşımıyla olayın dramatik ve travmatik boyutunu görselleştirmektedir. Eser, göç etmek zorunda kalan insanların yaşadığı fiziksel ve ruhsal durumu izleyiciye güçlü bir şekilde aktarmaya çalışmıştır. Figüratif betimlemeler detaylardan arındırılarak bütünsel bir kimlik sunulmuş, böylece izleyicinin öncelikli olarak bireysel hikâyelere değil, göçün genel psikolojik boyutuna odaklanması sağlanmıştır.

Kompozisyon bağlamında incelediğimizde eser yatay olarak tuval üzerine akrilik boya tekniğinde betimlenmiştir. Açık kompozisyona sahip eser, izleyicisini güneşin battığı ufuk çizgisinin olduğu bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bu yolculuk birbirinden farklı kültür, inanç ve ırka mensup insan guruplarının uzun, meşakkatli ve belirsiz yolculuklarını tasvir etmektedir. Figürlerin kalabalık görüntüsünün toprak bir patika yoldan ufuk çizgisine doğru fululaştığı kompozisyonda sınırlanmış tel örgülü bir alandan geçilmesi zaruri ve kısıtlanmış bir durumun varlığını vurgulamaktadır. Sınır telleri, eserde yalnızca fiziksel bir engeli değil, aynı zamanda göç olgusunun siyasi, ekonomik ve toplumsal zorluklarını simgeleyen güçlü bir görsel metafor olarak ele alınmıştır. Bu zorunluluk, gidilen yolculuğun belirsizliğine ve insanın umuda doğru yönelişine farklı bir bakış niteliğindedir. Resmin sol tarafında bulunan ağaç altında mola veren göçmenler, hareket halinde bulunan göçün izleyicisi, hem de tanığıdır. Eserin perspektifle oluşturulmuş çizgisel dinamiği ve yolun daralan yapısı istemsiz olarak izleyicinin bakış açısını ufuk çizgisine doğru yönlendirmektedir. Mekânsal derinlik oluşturmak için büyükten küçüğe, önden arakaya, koyudan açığa, netlikten füluluğa doğru kurgulanan kompozisyon, izleyicinin göç edenlerin yolculuğuna tanıklık etmesine olanak tanır. Bu çok katmanlılık eserin izleyicide yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir etki yaratmasını da sağlamaktadır. Eserin duygusal etkisinin güçlendirilmesi için renk kullanımında zıtlıklar kullanılmıştır. “Göç” konusunun plastik ifadesinde ışık-gölge kullanımı ayrı bir önem taşır. Güneşin batışı, zamansallık duygusunu ve bir döngünün sonunu çağrıştırırken, aynı zamanda göç sürecinin bitmeyen bir mücadele olduğunu hatırlatır. Gölge alanlar, bu zorlu yolculuğun getirdiği karanlık anları ve tehlikeleri temsil ederken, ışıklı alanlar, bireylerin içinde taşıdığı umudu ve yeni başlangıç ihtimalinin yansımasıdır. Sıcak renk tonlarının hâkim olduğu çalışmada turuncu ve sarının tonları umudu, koyu mavi ve mor tonlar ise belirsizliği ve zorluğu simgelemektedir. Figürlerin kasvetli ve bunalımlı yapısı soğuk renklerle betimlenirken, aksine gökyüzünün renkleri canlı ve sıcak bir armoniyle betimlenmiştir. Göç eden insanlar bireysellikten çok toplumsal bir eylemin parçası olarak tasvir edilmiştir. Bu betimleme, göç olgusunun toplumsal boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Figürlerin yüzlerindeki mutsuz ve yorgun ifade umuda göç eden bireylerin çektiği zorlukları ve mücadeleyi göstermektedir.

Sonuç olarak, “Göç” adlı eser, dışavurumcu sanatın özüne uygun bir şekilde, izleyiciyi hem estetik bir deneyime hem de toplumsal bir farkındalığa davet etmektedir. Sanatçının renk, ışık, kompozisyon ve figürlerle oluşturduğu dramatik atmosfer, göçün duygusal ve toplumsal yükünü güçlü bir şekilde hissettirir. Eser, yalnızca bir göç hikâyesini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda bu hikâyenin arkasındaki insanları, duyguları ve mücadeleleri görünür kılar. Eser, bu yönüyle hem bireysel hem de toplumsal bir bellek oluşturma gücüne sahiptir ve izleyiciyi daha güçlü daha derin bir empatiye davet eder.

## Şekil 99

*Fatih Karakaya, 6 Şubat Sabahı Kaosun Anatomisi, 2023. Tuval Üzerine Akrilik Boya*



Şekil 99 da ki "6 Şubat Sabahı Kaosun Anatomisi" adlı çalışma 2023'te Kahramanmaraş'ın Pazarcık ilçesinde gerçekleşen depremin yıkıcı ve kaotik etkilerinin tasvir edildiği Dışavumcu sanat bağlamında ele alınan olayın görsel betimlemesidir. Eser, aslında yıkımın sadece bir görsel kompozisyonu değil, aynı zamanda duygusal bir manifestosudur. Eser, on binlerce vatandaşımızın hayatını kaybettiği olayın sadece fiziksel bir yıkımını değil bireysel ve toplumsal bellekteki acının derin etkilerini de gözler önüne sermektedir. Depreme dayanıklı şehirlerin oluşturulması ve bu felaketten ders çıkarılması gerekliliğini ifade etmesi bakımından eser önem arz etmektedir. Bu tablo, sanatçının da yaşadığı bu olayın bireysel etkileşimleri ve travmanın, evrensel bir dil olan sanat aracılığıyla ifade edildiği bir çalışmadır. Bu eser analizinde kompozisyonu meydana getiren öğeler bağlamında dışavurumcu sanatın belirgin özelliklerinin nasıl yansıtıldığı incelenecektir.

Kompozisyon olarak incelediğimizde eser tuval üzerine yatay olarak açık kompozisyon anlayışında akrilik boya ile betimlenmiştir. Dengesiz, asimetrik biçimlerden meydana gelen kompozisyon, deforme edilmiş mimari, mekân ve toz bulutuna dönüşmüş gökyüzü çözümlmelerinden meydana gelmiştir. Deprem sonrası sessiz çığlığın içinde yıkılan binaların, parçalanmış caddenin, eğilmiş sokak lambalarının ve gökyüzündeki karanlık bulutların

betimlendiği çalışma bir kaosun anatomisinin görseli olarak karşımıza çıkar. Anlık kargaşa ve düzensizliği yansıtılmasında biçimler arası kontrast yapıların eğik ve dengesiz formları, depremin ani ve kaotik doğasını somutlaştırmaktadır. Yıkılan binalar, geçmişin ve güvenliğin yok olmasını, sokaktaki araba enkazı ise umutsuzluğu ve belirsizliği sembolize etmektedir. Kompozisyondaki deforme edilmiş üst üste binmiş biçimler, öne ve arkaya doğru eğilen binaların formu, bir yıkımın estetik anlatımını desteklemekte ve güçlendirmektedir. Perspektifin keskin bir biçimde izleyiciden uzaklaşarak derinlik oluşturması, duygusal anlamda bir "kaçış hissi" meydana getirmektedir. Tablo, bu duygu üzerinden, insanın doğal afetler karşındaki savunmasızlığını ve çaresizliğini sembolize etmektedir.

Eser renk bağlamında incelendiğinde üslup olarak Edward Munch'ın renk üslubundan etkiler taşır. Özellikle ufka doğru derinleşen yol formunun betimlenmesinde dinamik ve hareketli fırça darbeleri dışavurumcu anlatımı güçlü ve etkili hale getirmektedir. Sanatçının renk paleti, hem dramatik bir atmosfer oluşturmakta hem de sıcak ve soğuk renklerin kullanımındaki kontrast yaklaşımıyla izleyicinin dikkatini eserin detaylarına çekmektedir. "Maraş Dondurma" yazısı ve dondurma imgelemine olduğu tabela küçük ama dikkat çekici bir detaydır. Eserdeki bu detay izleyiciye hem yerel hem de kültürel dokunun ilişkisini kurdurmakta, aynı zamanda günlük hayatın bir afet durumunda uğradığı kesintiyi yansıtmaktadır. Tabela, bu bağlamda metaforik bir imgelem olarak konuyu somutlaştırır. Eser, genellikle gri renklerin, soluk ve pastel tonlarının hâkim olduğu bir çalışmadır. Soğuk ve pastel tonlarla birlikte yer yer vurgunun artırılması için canlı renkler de kullanılmıştır. Soğuk gri ve yeşillerin, morların, mavinin orta ve koyu tonlarının, sarının ve kırmızının pastel tonları yıkımın gerçekliğini fiziksel ve duygusal boyutlarıyla aktarmada etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Bilhassa sarı ve turuncu tonlar yıkım anı ve sonrasını detaylandırır. Resmin genel armonisiyle zıt yapıda olan bu renkler, yıkımla birlikte gökyüzünü saran toz bulutunun betimlenmesinde ve gerilimin aktarılmasında kullanılmıştır.

## Şekil 100

Fatih Karakaya, *Bunlar Kim?*, 2022. Tuval Üzerine Akrilik Boya



Şekil 100 deki "Bunlar kim ?" isimli bu eser, dışavurumcu yaklaşımda zengin plastik değerleri, güçlü ve etkili figüratif ifadesiyle izleyicisinin karşısına çıkmaktadır. Tablo, akıl sağlığının sınırlarını aşan ya da bu sınırlarda dolaşan insanların gizemli ve esrarengiz yaşamlarına açılan bir penceredir. Görsel bir anlatımdan ziyade izleyicinin derinlemesine bir tefekkürün içine çeken çalışma, kurgusu ile izleyicisini farklı bir atmosfere götürmektedir. Günümüzde bireylerinin karşı karşıya olduğu ailesel problemler ve toplumsal baskı, ekonomik yetersizlikler, içsel çatışmalar, kaygı bozuklukları gibi problemler sonucu modern insanın düşünce ve ruhsal yapısı bozulmuştur. Ciddi rakamlarla telaffuz edilen antidepresan kullanımı günümüzde adı konulmamış bir pandemi çeşididir.

Eser dikey olarak tuval üzerine akrilik boya ile betimlenmiştir. Açık bir kompozisyona sahip çalışmanın ön planında önden arakaya doğru sıralanan dört farklı figür yer almaktadır. Tablonun solunda, en öndeki erkek figürü boşluğa bakmakta ve deli gömleği giymektedir. Yüzündeki anlamsız bakış ve gülümsemeyle ruhsal yapısındaki anormallik sezilmektedir. Resmin arka siferinde demir parmaklıklar ve dikdörtgen bir boşluktan bakan göz imgelemi bulunmaktadır. Bu göz, resmin izleyicisine bakan hem de resimdeki figürleri izler gibidir. Kim bilir belki de bize arkası dönük figürün ta kendisidir! Bu bireyin maruz kaldığı içsel ve dışsal baskının mağduriyetini bize ifade etmektedir. Figürlerin duruşları ve yüzlerindeki ifadeleri, akıl sağlığını kaybetmiş birey imgelemiyle tasvir edilmiştir. Figürlerin bedensel ifadelerinde görülen şey çaresizliğin, boşluğun ve sıkışmışlığın duygusudur. Perspektif olarak incelediğimizde arka siferdeki demir parmaklık veya ızgara biçimindeki çizgiler, hapsolmuşluk ya da kısıtlanmışlık duygusunu güçlendirmektedir. Akıl hastanesi içindeki bu figürler sıkışıp kalmışlardır. Resmin ön ve arka siferleri arasındaki derinlik duygusu hem fiziksel hem de zihinsel bir kapanmışlık algısı oluşturmaktadır. Serbest ve cesur fırça darbeleriyle duygusal yoğunluğun betimlendiği çalışmada iç mekândaki biçimler ve alanlar bilinçli olarak gerçektışı bir yapıda betimlenmiştir. Lekesel akıtmalar ve renk alanları üzerindeki çizgisel kazımlar bireyin içinde bulunduğu zihinsel karmaşanın meydana getirdiği halüsinasyonla atmosferin yansımasıdır. Figürlerin anatomik yapılarının deformasyonu bireyin duygusallığını ve ruh halini önceleyen dışavurumcu bir anlatım biçimidir. Buradaki estetik bir gerçeklikten ziyade duygusal bir gerçekliktir. Renkler gerçek dışı ve anlatılmak istenen konunun travma tik yapısına uygun olarak sıcak-soğuk kontrast renklerle betimlenmiştir. Siyahın karamsarlığı içinde, kırmızı rengin şiddet ve kanı imgeleyen yapısı ruhsal bir gerginlik ve toplumsal şiddetin simgesi olarak kullanılmıştır. Kırmızının gergin yapısı arka planlarda soğuk yeşil tonlar, ön planlar da ise daha canlı yeşillerle dengelenmiştir. Nevrotik bir yapıya sahip sarı renk kaygıyı, karamsarlığı, huzursuzluğu ve depresif ruh halini simgelemektedir. Sarının depresif yapısı öndeki iki erkek figürün üzerindeki duygusal morlarla dengelenmiştir. Tablonun genelindeki agresif sıcaklar, mavinin dingin yapısıyla hem zıt hem de bütünlük sağlamaktadır.

"Bunlar kim ?" isimli bu eser hem bireyin zihinsel durumuna yönelik bilinmeyene bir yolculuk, hem de toplumsal ve bireysel farkındalık meydana getirmeye çalışan bir unsur olarak düşünülmüştür. Eserde figürlerin vücut dillerinden ve detaylardaki ayrıntılardan anlaşılacağı üzere toplumsal yapıya ayak uyduramayan bireyin ruhsal gerilimi plastik ve içerik bakımından derin anlamlar taşımaktadır. Sonuç olarak eser izleyicisini insan ve toplum hakkında düşünmeye teşvik eden yapısıyla güçlü ve etkili bir örnektir.

## Şekil 101

*Fatih Karakaya, Sessiz Çıglıklar, 2024. Tuval Üzerine Akrilik Boya*



Şekil 101 deki bu eser, Ortadoğu’da insanlık tarihi açısından unutulmayacak bir soykırımın ve acının sessiz tasviridir. İnsanlığın acımasız yüzü olan bu sahne yıkılmışlığın ve çaresizliğin somutlaştırıldığı bir dışavurumdur. Anneyi evlada, kardeşi kardeşe, babayı eşine hasret bırakan zulmün içsel yansımasıdır. Dini, dili ve ırkı fark etmeksizin yapılan toplumsal katliamın ve yok oluşun imgelemi olarak ortaya konulan çalışma gerçekliğin bireysel dışavurumu olarak betimlenmiştir. Eser, güçlünün zayıfı yok ettiği, insanlığın duyarsızlaştığı bu yüzyılda acının evrensel dilini görsel ifadeyle birleştirerek toplumsal ve bireysel farkındalık oluşturmayı amaçlamaktadır. Çünkü her sanat eseri toplumsal hafızanın oluşmasında ve insanların bilinçlenmesinde güçlü bir etkidir.

İnsanlık adına sessizce haykıran “Sessiz çıglıklar” isimli çalışma çok katmanlı bir yapıda kurgulanmıştır ve her bir katman başka bir hikâye ve duyguyu yansıtmaktadır. Eser açık kompozisyonda yatay olarak betimlenmiştir. Tuval üzerine akrilik boya tekniğinde yapılan eserin ön planında anne ve kucağında kefenlenmiş çocuğunun cansız bedenini tutmaktadır. Bu imgelem masumiyetin ve insanlığın en derin kayıplarını simgelemektedir. Hemen arkasında ayakta duran ve sırtı ufka dönük diğer acılı bir annenin cansız evladını kucağında çaresizlik içinde taşımaktadır. Onun da yanında yere oturmuş erkek figürü iki eliyle başını tutmaktadır. Figürün bu duruşu ve izleyiciye doğru bakışı çaresizliğini haykıran babanın imgelemidir. Sağ arka planda katledilmiş birçok insanın kefenlenmiş insan cesetlerinin sokağın kaldırımlarında

ve caddenin ortasında yan yana sıralanmış kurgusalı bulunmaktadır. Kumaşlara sarılmış ölü bedenler ve yıkılmış şehrin tasviri, insanlığın en karanlık anlarından birinin dışavurumcu sanat diliyle tuvale aktarılmış görselidir. Kaldırımdaki kefenlenmiş cesetlerin yanında onların kimliklerini tespiti için gezen figürler yer alır. Figürler detaylardan arındırılmıştır ve duygusal ifadenin dışavurumunu ortaya çıkaracak şekilde tasvir edilmiştir. Annesiyle birlikte cesetlerin arasında gezen çocuk figürü ortamdaki travmanın başka bir boyutunu görselleştirmektedir. Resmin her köşesi katliamın izlerini taşır. En arka plandan başlayarak öne kadar gelen yıkılmış binalar, dumanlar, patlamalar, devrilmiş yapılar mekânsal derinliği verecek şekilde yerleştirilmiştir. Eğik formların asimetric ve ritmik yapısı eserde düzensizlik ve dengesizlik yaratmaktadır. Sanatçının eserlerinde kült olarak kullandığı deforme edilmiş mimari unsurlar ve sokak lambaları, direkler dışavurumsal üslubun metaforik imgeleridir. Bu formlarda kullanılan renk perspektifi ve lekesel gölgelemeler espası güçlendirerek mekânın izleyiciye doğru uzanmasını sağlayacak biçimde kurgulanmıştır. Bu kurgusallık izleyicinin eserin içinde olayın bir paydaşı olmasını sağlamaktadır. Eserde kırmızı ve siyahların hâkimiyeti dikkati çekmektedir. Zemin boyunca yayılan kırmızı renk kanı, ölümü ve duygusal yıkımı simgeler. Siyah tonlar ise karamsarlığı ve umutsuzluğu güçlendirici etkiye sahiptir. Ön siferde kullanılan sıcak renklerin aksine arka siferde soğuk ve soluk renkler kullanılmıştır. Mavi ve gri tonlar, ölümün soğukluğu ile kanın kırmızı yapısı birleşerek görsel bir gerilim yaratmaktadır. Buradaki amaç uzamsal bir derinlik meydana getirmek ve resmin atmosferindeki dramatik etkiyi artırmaktır.

"Sessiz Çılgınlık," adlı eser XXI. yüzyılda insanlık tarihinin belki de en büyük trajedilerinden birini evrensel boyutta dışavurumcu tavırla anlatmaktadır. Toplumsal bellekte yaşanan dramın ve acının görsel anlatımı olan eser, renk kullanımıyla, figürlerin yerleşimiyle ve dramatik atmosferiyle izleyiciyi hem görsel hem de duygusal anlamda etkilemeyi amaçlamaktadır. Eser, görsel bir dışavurumun yanı sıra insanlığın vicdanına ulaşmayı ve izleyicide derin bir duygudaşlık oluşturmayı hedeflemektedir.

## Şekil 102

Fatih Karakaya, “KKK”, 2023. Tuval Üzerine Akrilik Boya



“KKK” adlı Eser, adını “Ku Klux Klan” adlı, tarihi 1800’lü yıllara dayanan Amerikalı Protestan liderliğindeki Hristiyan aşırılıkçı, beyaz üstünlükçü, aşırı sağcı nefret grubunun adından almıştır. Çeşitli tarihçiler Klan’ı Amerika’nın ilk terörist grubu olarak nitelendirmişlerdir. Çalışmadaki görsel ABD’nin Minneapolis eyaletinde, yine bu ırkçı zihniyetteki bir polis tarafından gözaltına alınması esnasında orantısız güç kullanılması sonucu ölen siyahi George Floyd’un kameralara yansıyan görüntüsünden esinlenilerek betimlenmiştir. Dışavurumcu anlayışta betimlenmiş eser, renk ve ırk ayrımcılığına uğramış insanların gördüğü nefret ve şiddeti görselleştirmiştir. Eser kendinden olmayana nefret kusan, bu ve bunun gibi birey ya da grupların uyguladığı ötekileştirmeye, şiddete ve cinayetlere karşı toplumsal ve bireysel farkındalık oluşturmaya amaçlamaktadır.

Eser, polis kimliği altındaki figürün siyahi figürün boyun kısmına diziyle bastırıldığı sahenin görselini ve “Ku Klux Klan” gurubunun ritüellerini gerçekleştiren giydikleri kıyafetleriyle örgütün beyaz pelerinli ve maskeli figürlerini betimlemiştir. Eserde, beyaz pelerinli figürler, yanık haçlar, linç edilme sahnesi gibi semboller kullanılmıştır. Bu semboller, korku, nefret, güç ve baskı gibi duyguları yansıtmaktadır.

Şekil 102 deki eser dikey ve açık kompozisyonda tuval üzerine akrilik boya tekniğinde betimlenmiştir. Kompozisyonda sol tarafta polis aracı ve bu aracın hemen arkasında gözaltına alınmakta olan siyahi figür ve onu derdest eden polis figürü bulunmaktadır. Polisin iki eli cebinde rahat bir tavırla, diziyle baskı uygular biçimdedir ve yüzündeki alçak gülümse oldukça rahatsız edicidir. Yere yatırılmış ve ters kelepçe ile şiddete uğrayan figürün yüz ifadesi incelendiğinde nefes alamadığı açık bir şekilde görülmektedir. Figürün acı ve işkence altındaki yüz ifadesi ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Yerdeki figürün yüzü incelendiğinde göz bebeklerinin dışarıya çıkacakmış gibi bir hissiyat uyandırdığı görülmektedir. Gerilim dolu bu iki figürün hemen arkasındaki alanda ise “KKK” örgütüne mensup dört hayali figür, ellerinde meşaleleriyle betimlenmiştir. Gerçekte orada bulunmayan figürlerin varlığı onların savunduğu düşünce yapısının tezahürüdür. Kompozisyon kaotik ve dengesizdir. Mekânsal bir düzlem olmayan eserde figürler keskin hatlarla betimlenmiştir ve izleyiciyi rahatsız eden bir atmosfer bulunmaktadır. Öndeki figürler paralel ve diyagonal formlara sahiptir. Genel olarak asimetrik bir pozisyonda betimlenen ön siferdeki iki figür gerilim doludur. Arka siferdeki figürler bir toz bulutunun içinden belirmiş hayaletler gibi betimlenmiştir. Örgütü imgeleyen figürlerin yüzlerinde kullanılan deformasyon izleyicide korku ve tiksinti hissi uyandırmaktadır. Başlarındaki hunimsi maskeler ve ellerinde tuttukları yanan meşalelerin meydana getirdiği ışıklı ve gölgeli formlar, tonları zayıf genellikle sıcak ve onları tamamlayan soğuk açık mavi ve turkuaz renklerle dengelenmiştir. Ön kısımdaki alandaki araba ve figürler siyah, gri ve mavi ağırlıklıdır. Ön sifer koyu ve daha baskındır. Arka plandaki biçimlerde ise birbiriyle pasaj yapan geneli sıcak kırmızı, turuncu ve sarı tonlar bulunmaktadır. Bu iki alanın kontrast yapıları izleyicide gerilim duygusu oluşturmaktadır. “Şiddet” temalı bu eserde kırmızı, siyah, gri, mavi, sarı ve beyaz renkler kullanılmıştır. Kırmızı öfkeyi ve şiddeti, siyah ölümü ve kötülüğü simgelemiştir. Beyaz renk masumiyet ve saflık anlamlar taşır fakat burada beyaz ikiyüzlü bir örgütün yapısını ve şiddet eğilimini vurgulamak için kullanılmıştır.

“İrkçilik” temalı “KKK” adlı eser, dışavurumcu üslupta betimlenmiştir. Eser insanlığa ait evrensel bir problemin imgelemine görselleştirmiştir. Eser, toplumsal ve evrensel barış için nefret dolu ideolojilere ve şiddet eğilimi içinde olan guruplara mesajını sanatın dili ile vermeye çalışmıştır.

### Şekil 103

Fatih Karakaya, *Kanadı Kırık*, 2024. Tuval Üzerine Akrilik Boya



Şekil 103 deki "Kanadı Kırık" isimli bu eser, dışavurumcu üslupta ortaya konulmuş figüratif resimdir. Ülkemiz başta olmak üzere tüm dünyada gün geçtikçe artan kadın cinayetlerine bireysel ve toplumsal farkındalık oluşturmak adına betimlenmiştir. Eserde evrensel trajediye, bireysel acılara, toplumsal çürümüşlüğe ve şiddete karşı eleştirel bir tavır getirilmiştir. Yoğun duygusal anlatımın gerçekleştiği eserde, gerçek dünyadaki mutsuzluklar ve cinayetler gerçekdışı bir atmosferde ve metafizik varlıkların da dahil olduğu metaforik bir anlatımla betimlenmiştir.

Eser, tuval üzerine akrilik boya ile betimlenmiştir. Yatay ve açık kompozisyonda betimlenen eser, üç katmandan meydana gelmektedir. Ön siferde insan formunda iki metafizik varlığın tek kanadı olan (kanadı kırık) bir kadın figürüne eşlik etmektedir. Başı öne eğik, jestleri ile mutsuz bir vücut anatomisi hissi uyandıran ortadaki kanadı kırık figür, şiddetin ve kaosu ortasında betimlenmiştir. Fakat figür varlığını sürdüren umut ışığı gibi durmaktadır. Orta siferde ise yerde ayakkabısı ve çantası yerlere saçılmış kanlar içinde yatan bir kadın figürü ve ona ateş eden genç bir adam ve onu omuzlarından tutan kötü karakterli diğer bir metafizik varlık bulunmaktadır. Yüzü kırmızı ve gülen karakter şeytanın imgelemidir. Arka siferde dramatik

renk geçişlerinin olduğu güneşin, karanlık dağlar ardında batmaya başladığı anın tasviri bulunmaktadır. Batmak üzere olan güneşin ışıkları ön planın figürleri ile kontrast yaparak etkili bir derinlik oluşturmuştur. Solda gözleri bağlanmış, bir elinde adalet kılıcı diğer eliyle de eşit kollu terazi tutan kadın figürü bulunmaktadır. Çarpıtılmış bu figür metaforik olarak adaletin kendisini simgelemektedir. Sol arka planda tasvir edilen kanlı terazi, adaletin yozlaşmışlığını ve hukukun yerini şiddetin aldığını sembolize etmektedir. Tablo, adaletsizlik içinde kıvranan toplumun yüzleştiği evrensel problemin imgelemidir. Kurgusal yapısıyla izleyiciyi içine çeken eser, neden ve niçin öldürüldüğü belirsiz kadının kanlar içindeki cesedini ve kanadı kırık bir meleğe dönüşme serüvenini tasvir etmektedir. Eser, izleyiciyi dinamik ve hareketli bir olayın içine dâhil eder. Perspektif olarak gerçek bir mekân yoktur. Fakat figürlerin oranları ve arka siferdeki dağların ve güneşin dâhil olduğu peyzaj ve öndeki figürler etkili bir derinlik meydana getirmektedir. Figürlerin üzerinde etkisini hissettiren ışık, gölgenin etkileri ile oluşan modle üç boyutluluğu desteklemektedir. Çizgisel ve lekese yapıdaki ön siferdeki figürler, modle yapısı güçlü diğer figürlerle kontrast oluşturmaktadır. Bu da resmin duygusal ve dramatik gerilimini artırmaktadır. Canlı renklerin, lekese ve hareketli fırça darbelerinin meydana getirdiği duygusal etki resmin temasıyla uyumludur.

Eserde, kırmızı renk hem fiziksel şiddetin hem de ruhsal yarananmanın bir sembolüdür. Sarı-mor ve turuncu-mavi renklerin oluşturduğu bütünlük çalışmanın sıcak hem de soğuk bir atmosferde ilerlemesini sağlar. Figürlerin soğuk renkleri, sıcak ışık tonlamaları ile dengelenmiştir. Bu renk geçişleri ve kontrastları umut ve yıkım arasındaki çizgide gider gelir.

Tablodaki kanatlı figür, ilahi bir varlığı çağrıştırırken, kanadının kırık olması ilahi adaletin henüz tecelli etmediğini simgeler. Figüratif yapılar anatomik açıdan kusursuz değildir. Dışavurumcu resmin duygusal yapıyı ön plana çıkaran ve bireyin ruhsal ifadesini önceleyen yaklaşımı fazlasıyla hissedilmektedir.

Sonuç olarak, "Kanadı Kırık" adlı eser insanlığın derin yaralarından biri olan kadın cinayetleri üzerinden, toplumun bir kısmının içsel çürümüşlüğü ve bununla mücadelenin önemini yansıtmaktadır. Bu eser, kadının toplumdaki yerinin yeniden sorgulanması ve adalet, hukuk eksenindeki eksikleri eleştirel olarak ön plana çıkarmaktadır. Eser, izleyicide derin bir empati uyandırırken, sanatın insanlık bilinci üzerindeki derin etkisini ortaya koymaktadır.

## Şekil 104

*Fatih Karakaya, Evsiz, 2023. Tuval Üzerine Akrilik Boya*



Şekil 104 deki “Evsiz” adlı çalışma dışavurumcu üslupta sokaklarda yaşayan insan imgelemi üzerinden toplumsal eşitsizliği, dışlanmışlığı ve modern yaşamın toplum ve birey üzerindeki olumsuz sonuçlarını sorgulayan güçlü bir sosyal eleştiri sunar. Eser, izleyiciyi empati kurmaya ve modern toplumun ahlaki değerlerini sorgulamaya davet etmektedir.

"Evsiz" tablosu, açık bir kompozisyon anlayışında dikey olarak betimlenmiştir. Tuval üzerine akrilik boya ile betimlenen eser, sokakta yaşamını sürdüren ve lüks bir mağaza vitrini önünde battaniyeye sarılarak uyuyan bir evsizin imgesel tasviridir. Sol tarafında çuvalından başka hiçbir şeyi olmayan figür sadece yaşamaya çalışmaktadır. Figür resmin merkezinde ve organik formdadır. Arka alan ise geometrik bir form olan dikdörtgendir. Resmin simetrisini çuval formu bozar. Resmin kurgusalında arkada ve öndeki formlar zıt biçimdedir. Işık ve gölgenin meydana getirdiği atmosfer ilk bakışta ruhani gibidir. Arka siferde lüks, düzenli ve oldukça ışıltılı bir vitrin bulunmaktadır. Vitrin mankeni üzerinde bir takım elbise betimlenmiştir. Ön siferdeki yalnızlığı, parçalanmışlığı ve yoksuluğu simgeleyen figürle

arkadaki başka bir hayata ait lüks platform, iki farklı hayatın zıtlığını izleyiciye yansıtmaktadır. Bu, ayrışık iki yapı toplumdaki sınıfsal farkları sembolize etmektedir. Modern toplumu yansıtan vitrin metaforuna karşılık hayatta kalmaya çalışan birey imgelemi, toplumsal kopukları, ayrışmayı ve toplumu meydana getiren iki sınıf arasındaki keskin uçurumu sembolize etmektedir. Eserin geneli soğuk bir armoniye sahiptir. Karanlık gölgelerin bulunduğu duvar yüzeyi ve diğer ışık almayan alanlar koyu gri tonlardadır. Öndeki figür mavi ve gri tonlarda örtüye sarılmış biçimde betimlenmiştir. Burada mavi renk yalnızlığı ve soğukluğu sembolize etmektedir. Figürün kendisi ise dışlanmışlığın veya çaresizliğin imgelemi olarak tasvir edilmiştir. Arka siferde kullanılan beyaz ve parlak ışık, modern yaşamın çekici ve cilalı yüzüdür. Figür üzerindeki koyu gölgeler ise sokaktaki ağır yaşamının ve modern hayatın şaşalı ışıkları altında ezilen bireyin değersizliğini simgelemektedir. Resimdeki evsiz figürü anlık bir empatiyle izleyicide acıma ve rahatsızlık hissi meydana getirmektedir. Bu dışavumcu sanatın amaçlarından biridir. Kimsesizliğin acısı, yorgunluk ve umutsuzluk figürün yüz ifadesinden okunmaktadır. Figürün beden dili ve oturma yapısı modern toplumla bireyin arasındaki kopukluğun ve çaresizliğin imgelemidir. Modern tüketim kültürünü yansıtan ışıltı vitrin, kapitalist sistemin ürünüdür. Herşeyi ile idealize edilmiş olan vitrin modern toplumun estetik anlayışının, hemen önünde oturan evsiz figürü ise ideal olanın dışında kalan bireyim yaşama tutunma çabasının görsel temsilidir. Eser, tüketim toplumunun evsiz bireyleri nasıl görünmez kıldığını eleştirir.

Sonuç olarak "Evsiz" adlı çalışma, evsiz birey imgelemi üzerinden modernitenin yıkımını göstermektedir. Figüratif anlatımı, renk kullanımı ve kompozisyonu ile toplumsal eşitsizliğe dikkat çeken çalışma, evi olmayan bireyin izole edilmiş hayatı üzerinden de insanlığın ve sosyal adaletin önemini vurgulayan sanatsal bir manifestodur.

Şekil 105 deki "Kaos" adlı eser, modern toplumların yaşadığı toplumsal şiddetin ve karmaşanın dışavurumcu üsluptaki görsel yansımasıdır. Eser, öncelikle kaotik bir atmosfer eşliğinde yıkımı, şiddeti ve çatışma temasını figüratif bir anlatımla betimlemiştir. Renklerin ve biçimin dinamik kompozisyonu ile oluşturulan eser çok katmanlı bir yapıya sahiptir.

## Şekil 105

*Fatih Karakaya, Kaos, 2023. Tuval Üzerine Akrilik*



Açık kompozisyona sahip eser, yatay ve tuval üzerine akrilik boya ile betimlenmiştir. Mekân, kaosun ve çatışmanın yaşandığı şehir sahnesi olarak kurgulanmıştır. Mimari unsurların geometrik yapıları ile figürlerin dinamik hareketleri arasındaki zıtlık, gerilim olduğu eser, cadde üzerinde polisle çatışan bir gurubun, yakıp yıktığı şiddet olaylarının teatral tasviridir. Çoklu figür yapısıyla dikkat çeken çalışma, yoğun ve dinamik unsurlar içermektedir. Oldukça geniş bir görsel alan hissi oluşturan eser, uzamsal derinliği ve güçlü espasıyla izleyiciyi kendine çekmektedir. Asimetrik yapıdaki çalışma, rahat ve hareketli fırça darbeleri ve ışık-gölge oyunları kullanılarak oluşturulmuştur. Zıtlıkların dengesi bağlamında önde-arkada, açık-koyu, dikey-yatay ve paralel-diyagonal unsurlarla birlikte sıcak-soğuk renklerin kullanıldığı kompozisyon, konunun yapısı ile uyumludur. Tuvalin sol taraftaki figür topluluğu farklı hareket ve yönlerde betimlenmiştir. Ön siferde yüzü mavi maskeli figür, polise karşı bakmakta ve mensup olduğu örgütün bayrağını taşımaktadır. Bu bayrak, bireyin temsil ettiği görüşün bir sembolü hem de çatıştığı silahıdır. Hemen solunda olan diğer figür bir eliyle tuttuğu taş ya da benzeri nesneleri diğer eliyle polis barikatına fırlatmaktadır ve arkaya doğru hareket halinde betimlenmiştir. Bu iki figürün arkasında ise çatışma ortasında bir elinde telefonla konuşan kadın figürü bulunmaktadır ve elindeki molotofu henüz yakmamış şekilde tasvir edilmiştir. Kadın figürünün arkasında duman alanı ve onunda arkasında elinde yakılmış molotof atan maskeli başka

bir erkek figürü betimlenmiştir. Tablonun en solunda ise slogan atan ve bir eliyle özgürlük hareketi yapan başka bir figür bulunmaktadır. Sağ tarafta ise kalkanları ile savunma konumunda olan polisler betimlenmiştir. Polis figürleri belirsiz ve lekesele olarak tasvir edilmiştir. Polis ve göstericiler arasında ise yanan büyük bir ateş ve metal çöp konteynerları, bisiklet ve benzeri nesnelerden oluşan bir barikat yığını bulunmaktadır. Gaz bombaları, molotof kokteylleri havada uçuşmaktadır. Arka siferde avizelerinden ticarethane olduğu anlaşılan bir mekâna kaçışan bir aile betimlemesi dikkat çekmektedir. Hiçbir şey olmuyormuşçasına rahat yürüyen figürler eserin dramatik ve kaotik etkisini güçlendirmektedir. Polislerin arkasında beliren ve arkaya doğru soluklaşan cadde betimlemesi derinlik etkisini artırmaktadır. Cadde üzerindeki binaların sarı ışıkları ile mor gökyüzü renkleri birbirini dengelemektedir. Resim, dramatik atmosferine uygun olarak siyah ve kahverenginin koyu tonlarında betimlenmiştir. Sıcak renklerin hâkim olduğu çalışmada kırmızı, koyu sarı ve turuncu tonları mavi, mor, yeşil ve gri metalik renk tonlarıyla dengelenmiştir. Kırmızı ve turuncu tonları, öfke ve enerjiyi, karanlık tonlar kaosu ve belirsizliği vurgular. Eserde, rengin kontrastları sayesinde çatışma duygusu güçlendirilmiştir. Resmin ışık kaynakları örneğin, avizelerin ve figürlerin etrafındaki alevlerin ışığının yansımaları sahneyi daha etkili ve çarpıcı hale getirmektedir. Umut ve yıkımın betimlendiği eser, Caravaggio'nun ışık oyunlarından esinlenmeler taşımaktadır.

Dışavurumculuk akımının temel özelliklerini taşıyan "Kaos" adlı eser, modern dünyanın karmaşasını dramatik renk kullanımı, dinamik kurgusallığı ve etkileyici figür tasvirleriyle, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde tasvir etmektedir. Bu eser, teatral bir çalışma olmanın ötesine geçerek izleyiciye daha derin sorgulamalar yaptırmayı amaçlamaktadır.

Şekil 106 daki "Demir Paletler" adlı çalışma, genel anlamda savaşın meydana getirdiği yıkımı, umutsuzluğu ve belirsizliği dışavurumcu bir üslupta betimlemiştir. Eser, etkili renk kullanımı, deforme edilmiş figürleri ile çarpıcı bir görsellik ve derinlik etkisi yaratmaktadır. Eserde, savaşın beraberinde getirdiği yıkım ve ruhsal çöküntü figüratif olarak betimlenmeye çalışılmıştır. Eser, bireyin iç dünyasını, karmaşık duygularını ve yaşadığı çatışmaları etkili bir şekilde yansıtmayı amaçlar. Resimdeki detaylar, bölünmüş perspektif ve güçlü ışık-gölge kontrastları bu anlatımı zenginleştirir.

## Şekil 106

Fatih Karakaya, *Demir Paletler*, 2022. Tuval Üzerine Akrilik Boya



Eser, açık kompozisyonda ve tuval üzerine akrilik boya ile betimlenmiştir. Geometrik ve asimetrik öğeler içeren kompozisyon, birbiriyle kesişen paralel ve diyeagonallerin ve dikey-yatayların kurgusalında oluşturulmuştur. Rahat fırça darbeleri duygunun anlatımını kolaylaştırmaktadır. Perspektifsel ve orantısal yaklaşım abartılıdır. Mekânsal yapı, yıkılmış ve yanan binalardan ve dumanlarla dolu bir savaş alanından oluşmaktadır. Bu mekanın fiziksel yapısı incelendiğinde hem fiziksel bir çatışmayı hem de metaforik bir mücadeleyi temsil eder. Arka plandaki yanan binalar yıkımı simgelerken, yaşadıkları şehri yürüyerek ya da araçlarıyla terk etmek zorunda kalan figürler çaresizlik duygusunu bizlere beden dilleriyle hissettirirler. Figürler kompozisyonda savaşın dehşetini ve bireysel acıyı ifade edecek şekilde yerleştirilmiştir. Eserde betimlenen tank imgelemleri modern savaşın sebep olduğu tahribatı ve yıkımı temsil etmektedir. Ön siferdeki asker, güçlü duruşu ile güce hâkim olanın ve savaşın imgelemidir. Askere sarılan kadın imgelemi ise korkuyu ve çaresizliği temsil etmektedir. Kadın figürünün diz çökmesi ve yalvarırcasına asker figürüne sarılması, savaşın trajik boyutlarını ve bireyin ruh halini ifade eder. Renkler, eserin duygusal etkisini yoğunlaştırmak için dikkatlice seçilmiştir. Kızıl tonlar, yıkımı ve ölümü; siyah ve gri tonları ise umutsuzluğu ve belirsizliği simgeler. Bu tonların yoğun kullanımı, karanlık ve newrotik atmosferi güçlendirmektedir. Sarı ışıkların çarpıcı kullanımı ise belirsiz bir umut veya savaşın ürkütücü aydınlığını temsil eder.

Işık ve gölge, dramatik anlatım unsuru olarak yaşanan acının ve figürlerdeki ruhsal durumunun yansıtılması bağlamında önem arzeder.

Eser, savaşın anlamsızlığını, insanlık üzerindeki derin izlerini ve insanlar üzerindeki ruhsal etkilerini vurgularken, izleyiciyi bu trajediyi düşünmeye ve duygudaşlık kurmaya davet eder. Eserde, tank paletleri ve asker figürünün simgelediği mekanik savaşın gücü, insani değerlerin önüne geçmiştir.

"Demir Paletler," isimli çalışma sanatın bireysel ve toplumsal problemlerin başında bulunan savaş ve barberinde getirdiği olumsuzlukları eleştirel bir üslupta betimlemiştir. Eser, dışavurumcu kompozisyon unsurları kendi içinde barındırmaktadır; asimetrik ve kesişen yapılar, rahat fırça darbeleri, cesur renk kullanımı, bölünmüş perspektif, duygunun ön plana çıkarıldığı figüratif hareketleri (beden dili) ve dramatik atmosferiyle görsel bir yansımanın dışında, izleyicisine yaşanan trajediyi derinden hissettirir.

Dışavurumculuk, içselleştirilen ve bireyin bilinçaltının duygusal imgelerinin abartılı plastik unsurların kullanılarak ifade edilmesini esas alır. Bu düşünceyle, "İçim, Dışım Yangın" eseri, yangın teması üzerinden bireyin bu durumdan içten içe huzursuzluğunu ve doğayla olan zorunlu bağını görsel imgelemler üzerinden tasvir etmektedir. Eser, yangın teması üzerinden tükenişin, yok oluşun ve sanatsal ifadesidir.

Şekil 107 deki "İçim, Dışım Yangın" adlı eser, XXI. yüzyılın en büyük problemlerinden biri olan orman yangınlarını dışavurumcu anlatımla yansıtmıştır. Ormanlar biyolojik canlılığın ve doğanın estetik örtüsüdür. İnsan da doğanın bir parçası ve önemli paydaşıdır. Bu bağlamda eser, insanın, hayvanın, bitkinin evi, nefesi olan ormanların yakılmasına tepkisel bir eleştiri getirmek ve toplumsal farkındalık oluşturmak için betimlenmiştir. Eser, görsel unsurlarıyla doğanın güzelliği ve yıkımı arasındaki çelişkiyi dışavurumcu perspektifle anlatmaktadır.

Eser, açık kompozisyonda yatay formda betimlenmiştir. Mekân olarak şehirden uzak bir bahçe ya da arazideki ağaçların ve evin yanmakta olan tasviridir. Eserin, tek figürü ön siferde ağaçlarla birlikte yanan kaplumbağa imgelemidir. Alevlerle yanan ağaçların ve evin betimlendiği eserde önde, ortada ve arkaya doğru birçok ağaç bulunmaktadır. Farklı biçim ve büyüklükte ağaçların oluşturduğu kompozisyonda tekrarlardan faydalanılmıştır. Önden arkaya doğru küçülen ağaçlar alansal derinliğin ve perspektifin yansımasıdır. En arka siferde ise sarı otların yâda buğdayların alev alev yandığı sahne betimlenmiştir.

## Şekil 107

Fatih Karakaya, “İçim, Dışım Yangın”. 2023. Tuval Üzerine Akrilik Boya



Ağaç formu üzerinden dikeylerin ve diyegonellerin hâkim olduğu çalışmada, tek geometrik yapı resmin sağındaki yeşil, tek katlı evdir. Resmin izleyiciye göre sol tarafında yer alan ağaçların altı zengin bir bitki çeşitliliğe sahip betimlenmiştir. Henüz yanmamış bu alan yeşil ve hayat doludur. Bu çalışmada ağaçlar hem yaşamın sürekliliği hem de yıkımın meteforudur. Ağaçların dalları da adeta alevler gibi kıvrılmakta ve izleyicide hareket eder hissi uyandırmaktadır. Yanıp tutuşan yapraklar savrulmakta, bir sonbaharın hüznü gibi yaşama elveda demektedir. Yaş, kuru, canlı, cansız ne varsa gökyüzüne karışmaktadır. Gerçekte dumanlar içinde görülmesi zor olan bu sahne, herşeyin pürüzsüz ve görünür olduğu bireyin iç dünyasındaki tezahürüdür. Bu bağlamda “İçim, Dışım Yangın” eseri yaşam ve ölüm kavramlarını, sorgular ve sorguladır. Bu dramatik sahne Yanan ağaçların dumanı, evin penceresinden çıkan dumanlarla birleşmektedir. Kırmızı, turuncu, sarı gibi sıcak renk armonileri, maviler, yeşiller, morlar ve pembe tonlarla dengelenmeye çalışılmıştır. Kırmızı ve turuncu tonları, yangını ve dinamizmi simgelerken; mavi ve yeşil tonları ise dengenin ve dinginliğin arayışını sembolize etmiştir. Eserdeki sıcak renk armonisi tutku, öfke ve kaosu simgeler. Bu kontrast yapı, izleyiciyi iki duygu arasında bırakmaktadır. Hem rahatlatan bir doğa hem de tehdit edici bir felaket. Yangın teması, doğanın dönüşümünü ve yok oluşu betimlemekle kalmaz; aynı zamanda bireyin içsel yangınlarını, ruhsal çatışmalarını sembolize eder. Kompozisyondaki tek yapı küçük evdir. O ev insanla doğanın birleştiği ve koptuğu yerdir. Bu

da gösteriyor ki doğanın başına gelen felaket, aynı zamanda insanın felaketidir. İnsanın yaptıkları karşısında doğa savunmasızdır. Eserde, ışık ve gölge kullanımı ağaçların dalları ve gövdelerinde belirgindir. Modlenin oluşmasını sağlayan ışık-gölge iki katmanlıdır. Biri güneşin oluşturduğu diğeri de alevlerin oluşturduğudur. Işıklı alanlar, dinamik bir etki ile hareket ve akışkanlık hissi verirken, gölgeler ve koyuluklar bunu dengeleyerek bir belirsizlik duygusu meydana getirmektedir.

Eser, insanı kendiyle hesaplaşmaya çağırır. Kendi içimizde yaşadığımız kavgaları ve çevremize karşı mecburiyetlerimizi düşünmemizi istemektedir. Doğanın alevler içinde betimlendiği çalışma, zamanda insanın kendi ruhsal yangınlarını temsil etmektedir. Doğa ve insan, bu kompozisyonda birbirine ayna tutar. İzleyici, eserin karşısında hem doğanın güzelliğini hem de onun insan eliyle yıkımını görür ve bu ikilem, derin bir duygusal yansıma meydana getirir.

## SONUÇ

Modernizm, özellikle resim sanatında XIX. yüzyılın sonlarından itibaren etkisini gösterir. Romantizm, Realizm ve İzlenimcilerle başlayan süreç, eski ile yeniye birbirinden ayırır ve köklü, sancılı bir sanatsal değişimi meydana getirir. Bu dönüşüm, sanatın birçok dalında etkili olur. Edebiyattan, tiyatroya, sinemaya kadar birçok sanat alanında etkisini gösterir. Ayrıca toplumsal yapıların oluşumundan, ekonomiyi canlandıran etmenlere kadar geniş bir yelpazede etkili olmuştur. Modernizmin düşüncesinin altında, bireyin ve toplumun sürekli değişimi ve gelişimini sağlayan ruh halinin yansıtılması gerekliliği vardır. Bu düşünce yapısının sanattaki etkisi ise doğanın birebir tasvirinin terk edilmesi olmuştur. Bunun yerine sanatçının duygu ve düşünce dünyasının yansıtıldığı ifade biçimine yönelmiştir. Bu modernizmin temel unsurudur. Modernizm, XVIII. yüzyılda öncelikle İngiltere’de başlayan demirin ve kömürün enerji kaynağına dönüştüğü makineleşme çağıyla başlar. Daha sonrasında kömürün, buharın ve makinenin gücünün birleştiği Sanayi Devrimi, insanların köylerden kentlere göçünü başlatmıştır. Ekonomik, siyasal ve toplumsal bağlamda değişime neden olan Sanayi Devrimi, şehirleşmeyi ve bireyselleşmeyi tetiklemiştir. XIX. yüzyıl sanatçılarının üslupsal değişimine neden olan teknolojik gelişmelerin başında fotoğraf makinesinin icadı vardır. Doğanın tasviri optik anlamda hatasız olarak izlenmeye başlanmıştır. Bu gelişme sanatçının biçim ve renge bakış açısını önemli ölçüde değiştirmiştir. Artık sanatçı doğayı birebir taklit etmekten vazgeçerek, resmin plastik değerlerini yeniden ele almaya ve üslupsal olarak daha yaratıcı alanlar keşfetmeye odaklanır. Bu yaklaşımla modern sanatçılar biçim ve rengi doğadan kopmadan fakat kendi içinden geldiği gibi betimler. Modernizmin güzellik anlayışı sadece eskiyi reddetmekle kalmamış, sanatın temel unsurlarını yeniden belirleyerek özgürlüğü önceleyen bir alana doğru yönelmiştir.

Modernizmin, toplumsal bellekte meydana getirdiği değişimin yanısıra sosyal, ekonomik ve kültürel yapıda köklü değişimlere sebep olmuştur. Sanayileşen şehirler, metropoller beraberinde toplumsal değerleri ve yapıları da değiştirmiştir. İki sınıfa bölünen toplumda, fabrikalarda çalışan, geliri az, yaşamsal ve çalışma koşulları kötü olan işçi sınıfı ve üretim gücünün sahibi olan burjuva sınıfı oluşur. Bu sınıfsal bölünmeler bireyin kendini yalnızlaşmış ve ötekileştirilmiş hissetmesine neden olmuştur. Bu sanatçının yeni kurallara ve insani yanı zayıf, eksik acımasız olan modern toplum anlayışa karşı estetik bir başkaldırı gerçekleştirmesine sebep olmuştur. Sanatçılar, bu yeni dönemde toplumsal eleştirilerini eserleri aracılığıyla dile getirmiş, modernizmin eleştirel ruhunu yansıtmışlardır. Modernizm, sanatçının

yeni toplumsal düzenle olan içsel çatışmalarını ve toplumsal sorunlara yönelik düşüncelerini yansıttığı estetik bir alanın genişlemesine sebep olmuştur. Modernizm ile değişen geleneksel kompozisyon anlayışı sanatçının kişisel anlatımını ön plana çıkararak özgürleşmesini sağlamıştır. Böylelikle geleneksel biçim ve renk anlayışı terkedilmiştir. Doğayı ve insanı idealize eden kompozisyon anlayışı yerine deneysel düzenlemeler yapılmıştır. Değişim beraberinde daha özgür, dinamik ve hareketli bir ifade alanı oluşmasını sağlamıştır. Renk, biçim, ritim, denge ve espas gibi kompozisyon öğeleri yeniden ele alınmış ve yorumlanmıştır. Bu da beraberinde eski resim anlayışına meydan okuyan eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Kompozisyon, sanatın çeşitli dallarında, özellikle resim ve heykel sanatında, eserin bütünü oluştururken unsurların bir araya getirme şekli ve düzenlenme sanatıdır. Bu dengeli ve uyumlu uygulama, sanat eserinin görsel olarak estetik ve etkileyici olmasını sağlar. Kapalı ve açık kompozisyon olmak üzere iki ana kompozisyon biçimi vardır. Sınırlandırılmış bir düzeni olan kapalı kompozisyon, klasik sanatın anlayışıdır. Açık kompozisyon ise modernizmin özgür yapısını yansıtmaktadır. Kompozisyon, sanat eserinin kurgusal ve estetik yaklaşımını meydana getiren öğelerin genel adıdır.

Tarih sürecinde sürekli değişim içinde olan kompozisyon, mağara döneminden Rönesans'a kadar farklılaşmıştır. Rönesans'da kompozisyon natüralist ama kusurlarından arındırılmış (idealize) bir doğa ve insan estetiğini betimlemiştir. Modernizm sonrası dışavurumculuk gibi akımlar geleneksel kompozisyonun yaklaşımını değiştirmişlerdir. Dışavurumculuk, modern sanatta biçim ve rengin kullanımında getirdiği devrimsel yaklaşımla, temelde yeni bir anlayış ve başka bir üslup meydana getirmiştir. Sanatçıları, resimlerinde duygularını, algılarını ve ruh hallerini aktarmayı amaçladılar ve bu amaçla yeni sanatsal ifade biçimleri aradılar. Devrim niteliğinde bir değişimle figüratif yani somut olan biçimlerle, soyut unsurları bir arada kullanmışlardır. Renk ve biçimleri abartarak, deforme ederek yoğun duygusal tepkiler meydana getirmeyi amaçlamışlardır.

Dışavurumculuk, modernizmin ruhunu en güçlü şekilde yansıtan sanat akımlarının başında gelir. Dışavurumculuk, Sanatçının iç dünyasını sanat yoluyla ifade etme çabasıyla, biçim ve kompozisyon anlayışında yeni bir yorumlama ortaya koymuştur. Dışavurumculuğun kompozisyon anlayışı, kargaşa ve düzenin estetik bir denge içinde bir araya geldiği bir yapıyı destekler. Özellikle renklerin, formların ve ritmin abartılı bir şekilde kullanımı, dışavurumcu eserlerin öne çıkan özelliklerindendir. Dışavurumculuk, yalnızca resim sanatında değil, tiyatro, sinema ve heykel gibi diğer disiplinlerde de etkili olmuştur. Dışavurumculuk, sanatın sınırlarını genişleterek, bireyin ruhsal durumunu özgür bir şekilde ifade etmesine olanak tanımıştır.

Tezin uygulama kısmında, modern dünyanın karmaşık sorunlarına odaklanılarak dışavurumcu kompozisyon anlayışıyla bunların sanatsal bir şekilde ele alınması hedeflenmiştir. Savaşlar, çevresel sorunlar, dijitalleşme ve toplumsal yalnızlık gibi güncel temalar, tezde ele alınan ana konular arasında yer almıştır. Bu çalışma, dışavurumculuğun günümüz sanatına olan etkilerini teorik ve uygulamalı bir perspektiften ele alarak, literatüre yeni bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Özellikle dışavurumcu kompozisyonun özgürleştirici doğası, bireyin ve toplumun ruhsal durumlarını yansıtan güçlü bir araç olarak vurgulanmıştır.

Sonuç olarak, modernizm ve dışavurumculuk, sanatın hem bireysel hem de toplumsal bağlamda dönüşümünü sağlayan iki önemli hareket olarak öne çıkmaktadır. Bu süreçler, sanatçıya ifade özgürlüğü tanırken, sanatın toplumsal bir eleştiri aracı olarak kullanılmasını da mümkün kılmıştır. Geleneksel kompozisyon anlayışının yıkılması ve modern unsurlarla yeniden inşası, sanatın hem estetik hem de anlatı gücünü artırmıştır. Dışavurumculuk, bu değişimin en radikal örneklerinden biri olarak, sanatın bireysel ve toplumsal gerçeklikleri yansıtmaya kapasitesini genişletmiştir. Çalışma, bu bağlamda, modern sanatın dönüşüm sürecini anlamak ve yorumlamak için değerli bir kaynak sunmaktadır.

Araştırmacının eserleri, modern dünyanın bireysel ve toplumsal sorunlarına dışavurumcu bir perspektifle yaklaşan güçlü anlatılar sunar. Her bir eser, toplumsal trajedilerin, bireysel çatışmaların ve insanlığın kolektif vicdanının görsel bir yansımasıdır. Sanatçının seçtiği temalar, göç, doğal afetler, şiddet, ırkçılık, kadın cinayetleri, eşitsizlik ve toplumsal kaos gibi evrensel problemleri içermektedir. Bu temalar hem bireysel hem de toplumsal düzeyde izleyiciyi düşündürmeye ve empati kurmaya davet eder.

Bu çalışma, modernizm ve dışavurumculuk alanındaki gelişmelerin bireysel ve toplumsal süreçteki dağılımında rol alan, araştırmacılar ve sanatçılara örnek bir çalışma olabilir. Özellikle toplumsal eleştiri ve bireysel sanat disiplinlerinde geleneksel yaklaşımların tersine modern unsurlarla yeniden inşa sürecinde teorik ve uygulamalı olarak ele alınarak, dışavurumculuğun özgürleştirici doğasını vurgulamaktadır. Bu bağlamda, bireysel ve toplumsal gerçekliğin merkezi olarak yansıtılmasında ve geliştirilmesinde, araştırma, diğer kullanım alanlarına katkı sağlayabilir. Sanatçılar ve araştırmacıların, bu teorik ve pratik modeli kullanarak, sanatı bir eleştiri aracı ve yaratıcı bir ifade biçimi olarak daha etkili bir şekilde kullanmalarına katkı sağlaması umulmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1999). *Aesthetic Theory*. The Athlone Press.
- Ahmetoğlu, Ü., & Denli, S. (2013). Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 3(8).
- Akalın, T. (2013). Dünyada üç önemli savaşın etkisiyle oluşan resimler, *Fine Arts*, 8(4), 352-367. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/19890/213018>
- Akbulut, N., & Özyön, A. (2018). Yirminci yüzyıl öncü akımları ve absürt tiyatro'ya giden yol. *Electronic Turkish Studies*, 13(5), 65-85.
- Akverdi, H. (1953). Sanatta yaratma. *Sanat* 1. s: 95-102.
- Altuner, H. (2015). Ekspresyonizmde Hristiyanlık ve "Çarmıhta İsa" Tasvirinin Kullanımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* (34), 235-258.
- Altinkale, F. (2001). Postmodernist resimde figürasyon ve klasik değerlerine genel bir bakış, (Tez No. 110678) [Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi-Isparta]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Anfam, D. (2015). *Abstract Expressionism (World of Art)*. Publisher Thames & Hudson.
- Arnheim, R. (1988). *Merkezin gücü*. Berkeley. Kaliforniya Üniversitesi Yayınevi.
- Aslan, S. (2006). "Bilinç Dışı ve Yaratma Gücü", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.
- Apignanesi, R. – Garratt, C. (?) "Herkes İçin Postmodernizm".
- Arnason, H. (1998). *Modern sanat tarihi* (4. baskı). Harry N. Abrams, Inc.
- Atalayer, F.(1994). *Temel Tasarım Öğeleri*. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:5, No:769.
- Avcı, S. (2014). Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları. *Yedi*, (11), 53-67. <https://doi.org/10.17484/yedi.36509>
- Avşar Karabaş, P., & Güdür, A. (2016). Neo Platisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Piet Mondrian. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 330-339.
- Ayla, E. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*, (2.baskı). Yorum Sanat Yayıncılık.
- Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni -Bir "Temel Metinler" Seçkisi (1840-1990)*. (2. Baskı). Yapı Kredi Yayınları. s.194
- Batur, E. (2003). "Dışavurumculuk" Hermann Bahr, (Doğan Şahiner), Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları.
- Baysal, A. M. (2021). Dışavurumcu Resim Anlayışında Portre. *Fine Arts*, 16(2), 162-176.
- Batur, Çay, M. (2020). James Ensor'un Resimlerindeki Semboller. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 6(1), 57-69. <https://doi.org/10.22252/ijca.741663>
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi* (Çev. Üzra Ünal). Selahattin Hilav Sosyal Yayınları.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Kitabevi.

- Beksaç, E. (1995). *Avrupa sanatına giriş*. Engin Berksan B. (t.y.). Nejad Melih Devrim direnen bir yenilik, Okuma Atlası.
- Belting, H. (1989). *Max Beckmann: Tradition as a Problem of Modern Art*. Preface by Peter Selz.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (çev. Yurdanur Salman). Metis yayınları Ayhan Matbaacılık.
- Bernard, E. (1999). *Cezanne Üzerine Anılar* (K. Özsezgin, Çev.), İmge Kitabevi Yayınları.
- Beyoğlu, A. (2007). Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekân Olgusu, (Tez No. 240935) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi-Edirne]. Yükseköğretim Kurulu Ulsal Tez Merkezi.
- Bigalı, Ş. (1976). *Resim Sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve estetik kuramları*. Sentez yayıncılık.
- Boztaş, E., & Nazan, D., Ü., Z. (2013). Sanatta Denge Unsurunun Sanat Yapıtına Kazandırdığı Estetik Değerler. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (39), 1-14.
- Brombert, A. B. (1997). *Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat*. Publisher University of Chicago Press.
- Brown, H. M. (1976). *Music in the Renaissance*. Howard Mayer Brown Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., USA.
- Bulat, M. (2014). *Abstraction in Modern Art*. Zafer Yayınları.
- Burnaz, M. K. (2019). Modern Heykel Sanatında Kompozisyonun Tanımı, Öğeleri ve Modern Akımlar Dâhilinde Soyut Sanat, (Tez no. 579596) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi-Eskişehir]. Yükseköğretim Kurulu Ulsal Tez Merkezi.
- Burunsuz, M. (2015). Plastik Sanatlarda İfadeci Yaklaşımda Beliren Yeni Algılama ve Figüratif Süreçler. *Ege Eğitim Dergisi 2015* (16) 2: 242-253.
- Caws, Mary A. (2004). *Surrealism. Themes and Movements*. London; Phaidon.
- Chilvers, I. (2004). *The Oxford dictionary of art*. Oxford University Press.
- Claudon, F., Tiber, G., & Roschitz, K. (1994) *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (2.Baskı) (Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi.
- Clair J., & Couëlle, M. (2004). *The Great Parade: Portrait of the Artist as Clown*. Publisher New Haven.
- Clottes, J. (2016). *What is Paleolithic Art? Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*. (Çev. Oliver Y. Martin, Robert D. Martin). Chicago Üniversty Press.
- Craven, D. (1999). *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period*. Cambridge University Press.
- Crockett, D. (1999). *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918–1924*. Penn State University Press.
- Cohen, W. (2022). *August Macke and artworks (Mega Square)*. Publisher: Parkstone International.
- Crepaldi, G. (2004). *Artbook Ekspresyonizm*. Dost Kitabevi.
- Danchev, A. (2012). *Cezanne: A Life*. Published by Pantheon Books.

- Davies, S., Higgins, K. M., Hopkins, R., Stecker, R., & Cooper, D. E. (Eds.). (2009). *A companion to aesthetics* (Vol. 67), Publisher by John Wiley & Sons.
- Dede, B. (2018). Alman Ekspresyonist Sanat Eserlerinde Estetiksizleştirmenin Nedenleri. *Ulakbilge*, 6 (29), 1315-1327. DOI: 10.7816/ulakbilge-06-29-01
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat* (çev. Osman Akınhay). Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Delaunay, R., & Delaunay, S. (1978). *The New Art of Color* (The Documents of 20th-century art), By Robert Delaunay, Sonia Delaunay, and Arthur A. Cohen, Viking Adult; First Edition (November 14, 1978), New York.
- Dietmar E. (2007). *Expressionism: A Revolution in German Art*. Publisher Taschen America Llc.
- Dixon, G. A. (2012). *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*. Publisher W. W. Norton & Company.
- Donne, J. (2023). Guernica: descrizione, analisi e significato dell'opera di Pablo Picasso, 4 Ocak 2025 te Studenti'den alıntı yapılmıştır. <https://www.studenti.it/guernica-picasso-analisi-significato.html> (04.01.2025)
- Doğan, M. H. (1975). *Estetik (100 soruda)*. Gerçek Yayınevi.
- Draaisma, D. (2007). *Bellek Metaforları: Zihinle ilgili fikirlerin tarihi*. Metis Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: YEM Yayın.
- Elger, D. (2018). *Expressionism: A Revolution in German Art*. Publisher Taschen America Llc, Newyork.
- Ergüven, M. (1995). *Görmece*. Metis Yayınları. s. 134-229
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*. Y.K.Y. s. 169.
- Eroğlu, Ö. (1997). *Resim Sanatı-Tarihsel Anahtarlar, Terminoloji, Sanatçılar*. F.Özsan Matbaacılık sanayii.
- Eroğlu, Ö. (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü* (2.Baskı). Nelli Sanat Yayınları.
- Farago, F. (2011). *Sanat* (2.Baskı). Cantekin Matbaacılık.
- Farthing, S. (2012-2014). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan& F. C. Çulcu Çev.) Hayalperest (Çalışmanın orijinali 2010'da yayımlanmıştır.)
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Hayal Perest Yayınevi. s. 272
- Fırıncıoğulları, S. (2016). Sosyal Bilimler ve Hermeneutik Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sosyoloji Dergisi*, ISSN: 1300-5642 Sayı 33: 37-48.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliği* (8.Baskı). (Çev: Çapan, C.). Payel Yayınları.
- Flam, Jack D. (1978). *Matisse on Art*. First published 1978 by E. P. Dutton All rights reserved. Printed in the United States of America.
- Fried, M. (1992). *Courbet's Realism*. Publisher University of Chicago Press.
- Gall, S. (2003). Kalahari'nin Buşmanları. *Ekolog*, 33(7). s.28-31.
- Genç, A., & Sipahioglu, A. (1990). *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*. Sergi Yayınevi.
- Gençaydın, Z. (1993). *Sanat Eğitimi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Gençtan, E. (2017). *Psikanaliz ve Sonrası*. Metis Yayınları.
- Greenberg, C. (1997). “*Modernist Resim*”. “*Modernizmin Serüveni*”. (ed. Enis Batur). Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, A., & Pierson, C. (2001). *Modernliği Anlamlandırmak*. (çev. Murat Sağlam ve Serhat Uyrkulak) Alfa Yayınları. s. 27.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi. (Çalışmanın orijinali 1950’de yayımlanmıştır.)
- Gottlieb, C. (1958). Resimde hareket. *Estetik ve Sanat Eleştirisi Dergisi*, 17 (1), ss.22-33.
- Göktürk, A. (1987). *Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz*. Adam Yayınları, s. 109.
- Hegel, G.W. F. (1982). *Estetik*. Say Kitap Pazarlama.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev: Gürses, S.). Küre Yayınları.
- Habermas, J. (1994). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje* (Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan). Postmodernizm. Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları.
- Haftmann, W. (1960). *Painting in the Twentieth Century 2 Vols*. New York: Frederick A. Praeger, 1960; new and expanded Ed. 1965. German eds: Munich, Prestel Verlag, 1954-55; rev. Ed. 1957.
- Harris, B., & Zucker, S. (2015). Caravaggio, Deposition (or Entombment ). Smarthistory’de 1 Ocak 2025’te erişildi, <https://smarthistory.org/caravaggio-deposition/> (01.01.2025).
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran). Metis Yayınları. s. 23.
- Haxthouse, C. W. (1991). The World, The Book, and Anselm Kiefer. (Jstore, Dü.) The Burlington Magazin (s.846-851). Erişim tarihi: Ocak 13, 2025. [https://www.jstor.org/stable/885065?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/885065?seq=1#metadata_info_tab_contents) (13.01.2025)
- Heller, R. (2009). *Brücke: The Birth of Expressionism 1905-1913*. Hatje Cantz press.
- Heller, R. (1988). *Gabriele Munter: Ekspresyonizm Yılları:1903-1920*. Prestel Pub.
- Hendrix, J. S. (2015). *Unconscious Thought in Philosophy and Psychoanalysis*. Palgrave Macmillan UK.
- Hergott, F., & Whitfield, S. (1993). *Georges Rouault: The Early Years 1903-1920*. Publisher Lund Humphries Pub Ltd, ISBN-10 : 0853316392
- Hess, B. (2016). *Abstract Expressionism*. (Editor by Uta Grosenick) Taschen America Llc; Illustrated edition.
- Hoberg A.- Behr, S. (2005). *Gabriele Munter: The Search for Expression 1906-1917* (editör by Paul Holberton). Publisher Courtauld Institute of Art- Lenbachhaus.
- Hollingsworth, M. (2009), *Dünya Sanat Tarihi*. İnkılap Kitabevi.
- İpşiroğlu, N.M. (2009). *Sanatta Devrim*. Hayalbaz Kitap. s. 31
- İkizoğlu, S. (2024). Sanatsal Yaratımın Doğası Bağlamında Anselm Kiefer’in Sanatı. *İdil*, (114). ss.285-298. doi:10.7816/idil-13-114-10
- İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*. Hayalperest Yayınevi.
- İslimyeli, N. (1977). *Türk Resim Sanatında Desenler*. Ankara Sanat Yayınları 6.

- Jacobsen, T. (2006). *Bridging the arts and sciences: A framework for the psychology of aesthetics*. Leonardo, 39, 155-162.
- Janssens, J. (1978). *James Ensor*. Published by Flammarion.
- Jaffe, H. (1985). *Piet Mondrian (Masters of Art)*. Publisher Harry N. Abrams, Inc. Original from, the University of Virginia.
- Jelavich, P., Figura, S., Hess, H., & Figura, S. (1920). *German expressionism: the graphic impulse*. The Museum of Modern Art, New York; J. Houdmont-Carbonez.
- Kahraman, H. B. (1991). “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkisine Bakışlar”, Resim-Kavramsal Açısından. *Gösteri Dergisi*, İstanbul, s. 64.
- Kahraman, R. (2010). Die Brücke ve Dre Blue Reiter Sanat Anlayışında Renk ve Biçim İlişkisi, (Tez No. 387724) [Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi-Malatya]. Yükseköğretim Kurulu Ulsal Tez Merkezi.
- Kalaycı, L. (1994). Sanatta Altın Oran’ın Metamorfoz Hikayesi, (Tez No. 27175) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulsal Tez Merkezi.
- Kayserili, M., E. (2012). Resimde Doku Lirizmi, (Tez No. 326840) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulsal Tez Merkezi.
- Keskinok, K. (1994). Doğada ve Sanatta Ritimler. *Sanat Dergisi*, Sayı:7.
- Kınam, B. (2020). Görsel İletişim Tasarımında Bir ifade Biçimi Olarak Çekoslovak Kukla Animasyonu. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(1), ss. 155-167.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kleiner, F. (2020). Gardner’s Art Through the Ages – A Global History (16th ed.), United States of America: Cengage Learning.
- Koçoğlu, R. (2011). Şiddet Üzerine. *Ankara Barosu Dergisi*, 1, ss. 250.
- Kranzfelder, I. (2003). *Grosz*. Publisher Taschen America Llc.
- Kuyumcuoğlu, Tütüncüoğlu, M., N. (2015). A Philosophical Interpretation of the Unconscious in Light of Wilfrid Sellars’ Reasons – Causes Dichotomy, (Tez No. 395016) [Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulsal Tez Merkezi.
- Lackner, S. (1991). *Max Beckmann (Master of the Art Series)*. Harry N Abrams; New Ed edition.
- Lughton, B. (1996). *Honoré Daumier*. Publisher by Yale University Press.
- Lewin, R. (2000). *Modern insanın Kökeni*. Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Licht F. (1979). *Goya, the Origins of the Modern Temper in Art*. Universe Books press, ISBN-0876632940-9780876632949, Michigan Üniversty.
- Lindsay K. C. & Vergo P. (1994). *Kandinsky: Complete Writings On Art*. Da Capo Press. ISBN 0306805707-9780306805707
- Lipsey, R. (1988). *The Spiritual in Twentieth-Century Art*. Shambhala Publications, Boston.
- Little, S. (2007). *İzimler Sanatı Anlamak* (2. Baskı) (Çev. Derya Nüket Özer). Yem Yayınları.
- Lise, G. (1986). *Mısır Sanatını tanıyalım*. İnkılap Kitapevi.

- Locher, P. (2003). An empirical investigation of the visual rightness theory of picture perception. *Acta Psychologica*, 114, ss. 147-164.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü* (çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, & Prof. Sadi Öziş). Remzi Kitabevi.
- Maillet, J. (1983). *İktisadi Olayların Evrimi* (Çev. Ertuğrul Tokdemir). Remzi Kitabevi.
- Malevich, K. (2013). Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu” (Çev. F. Cansu Tapan). Dedalus Yayınevi.
- Martinez, I. (2023). The Analysis of Munch's "The Scream", 1st-art-gallery'de 3 Ocak 2025 tarihinde erişildi. [https://www.1st-art-gallery.com/article/the-analysis-of-munchs-the-scream/?srsltid=AfmBOorHODuwyqU-oTlh8fVBwFFPXqiNZcwVTcE31io799H\\_dFjjFFIv](https://www.1st-art-gallery.com/article/the-analysis-of-munchs-the-scream/?srsltid=AfmBOorHODuwyqU-oTlh8fVBwFFPXqiNZcwVTcE31io799H_dFjjFFIv) (03.01.2025)
- Maltaş, M. Ş. (2020). Modern Sanatta Soyut Yaklaşımlar ve Metafizik Yönleri. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (4), 52-75. DOI: 10.46372/arts.754898
- Matthews, F. J. (1953). *El Greco 1541 – 1614*. Publisher Verlag Kurt Desch, (Mit einer einföhrung, Prof. Dr. Hugo Kehrer) Taschenbücher, Der Kunst, Deutschland.
- Michalski, S. (2003). *New Objectivity*. by Anne Sauvadet (Editor), Publisher Taschen America, ISBN-10 : 3822823724-ISBN-13 : 978-3822823729, Newyork, Usa.
- Mitsch, E. (1994). *Egon Schiele*. Publisher Phaidon Press. ISBN: 9780714828626 (978-0-7148-2862-6) Softcover, University of Michigan.
- Muller, J. (1972). *Modern Sanat* (Çev. Mehmet Toprak). Remzi Kitabevi. s. 14.
- Mutlu, B. (1972). *Batı Sanatında Biçimlenme ve Doğu Akdeniz*. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Newall, D. (2008). *Empresyonistler-Ayrıntıda Sanat* (Çev. E. Dastarlı). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ngo, D.- Dunlap, W. (2001). Application of an aesthetic evaluation model to data entry screens. *Computers in Human Behavior*, (17), 149-185.
- Norbert. W. (2004). *Expression*. Taschen Yayınevi.
- Özbek, M. (2007). *Dünden bugüne insan* (2.Baskı). İmge Kitabevi.
- Özkartal, M. (2009). Resim Sanatında Çizgi Ve Çizgi Ritmi Üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 55-72. <https://doi.org/10.18603/std.25377>
- Partschi, S. (1996). *Paul Klee 1879-1940*. Publisher Taschen America Llc.
- Penrose, R. (1985). *Miró. World of Art*. N.Y: Thames and Hudson.
- Peters, O. (2010). *Otto Dix*. Prestel Publisher; First Edition, ISBN-10 : 379135020X ISBN-13: 978-3791350202, Montreal Museum of FİNE ART-NEUE Galerie, Newyork.
- Pollock, J. (1956). *Gotham News*. Albright -Knox Art Gallery, Buffalo, New York.
- Pourtarki, M. (2015). Çağdaş Heykel Sanatında Expresif Biçim Çözümlemeleri, (Tez No. 385400) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Prideaux, S. (2007). *Edvard Munch: Behind the Scream*. ISBN 10: 0300124015 - ISBN 13: 9780300124019, Publisher Yale University Press.
- Prose, F. (2010). *Caravaggio: Painter of Miracles*. Publisher Harper Perennial & Atlas Books/HarperCollins.

- Ragon, M., & Kanetti, V. (2009). *Modern sanat*. Hayalbaz Kitap.
- Richard, L. (1999 ve 2005), *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. Remzi.
- Richard, L. (1978). *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Chartwell Books.
- Roland, D. (2005). *Karl Schmidt Rottluff /Allemand*. Publisher Prestel press, ISBN-10, 3791333860, ISBN-13, 978-3791333861
- Rosenberg, H. (1952). *From The Tradition of the New*. Originally in Art News 51/8, Dec. 1952.
- Rowell, M. (1981). *Art of the avant-garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*. Publisher Solomon R. Guggenheim Museum, Newyork.
- Reimertz, S. (2003). *Max Beckmann: Biography*. Munich.
- Selz, P. (1963). *Emil Nolde*. Publisher The Museum of Modern Art: Distributed Doubleday, GardenCity.
- Serülloz, M.(1998). *Empresyonizmin Sanat Ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.
- Schreyach M. (1952). Immanent Iconography, Adam 1951, 1952'de Barnett Newman tarafından, Tate Research Publication, 2018, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/adam/immanent-iconography> , (18 Aralık 2024)'te erişildi.
- Schmied, E- Schmied W. (1979). *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, Published by Arts Council, ISBN 10: 0728701847 / ISBN 13: 9780728701847
- Smith, E. L. (2004). *20. yüzyıl'da Görsel sanatlar*. Akbank.
- Solomon, D. (2001). *Jackson Pollock: A Biography*. Publisher Cooper Square Press, Newyork.
- Soykan, Ö. N. (1991). Sanatın Kaynağı Sorunu Oyun ve Dans. *Felsefe Dünyası*, no.2, s: 39–54.
- Stark, W. (1997). *İktisadi Düşünce ve Toplumsal Gelişme* (Çev. Mustafa Özel). İz Yayınları.
- Stangos, N. (1994). *Concepts of modern art: From Fauvism to Postmodernism*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Şen, M. (2016). Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1-10. <https://doi.org/10.16950/iujad.323695>
- Takahatake, N. (2018). *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*. Prestel Publishing, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Munich.
- Tansuğ, S. (2008). *Resim Sanatının Tarihi*. Remzi Yayınevi.
- Taşkesen, S. (2018). Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Guruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması, *Sanat Dergisi*, (31), 6-18.
- Tepecik, A. & Toktaş, P. (2013). *Güzel Sanatlar Fakültelerinde Temel Sanat Eğitimi*. Gece Kitaplığı.
- Touraine, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları.
- Tuğyan, N. H. (2017). Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920-Robert Weine). *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28), 302-314.
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi* (7.Baskı). Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (7.Baskı). Remzi Kitabevi.
- Uysal G. (2011). Mağara Sanatı. *Mağara Araştırma Derneği*, 06800, s.(34-47)

- Ülger, K. (2019). Rönesans'tan Sürrealizme Resim Sanatının Tarihsel Gelişim Sürecinde Figür ve Kompozisyon, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 12-32. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.445575>
- Vandewalle, F. (2010). Skeletons fighting for the Body of a hanged Man, <https://www.flickr.com/photos/snarfel/4531712996> (Erişim Tarihi: 22.12.2024)
- Venturi, L. (1940). *Georges Rouault*. New York: E. Weyhe, pl. 29, fig. 35.
- Vergo, P. (2015). *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*. Publisher Phaidon Press.
- Voltaire, A. M. F. (1959). *Candide ya da İyimserlik Üzerine* (Çev: Baldaş, Fehmi). M.E.B. Fransız Klasikleri Dünya Klasikleri Dizisi:3:MEB Yayınları.
- Wallace, W. E. (2009). *Michelangelo: The Complete Sculpture, Painting, Architecture*. Universe press.
- Walther, I. F. (2005a). *Van Gogh*. (Çev: Antmen, A.). Remzi Kitabevi.
- Walther, I. F. (2005). *Gauguin*. (Çev: Antmen, A.). Remzi Kitabevi.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*, (M. T. Yalım, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Alrı Yayınları.
- Yaşar, N. (2019). Güney Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(10), 97-108.
- Yaşar, N. (2010). Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon, (Tez No. 20086015), [Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yalım, A. (2021). Naturalist ve Anti Naturalist Sanatın Oluşum Süreci İçinde Resim Sanatı: İlkel Sanattan Rönesansa. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 7(1), 268-276. <https://doi.org/10.22252/ijca.940526>
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, (Çev: Özüaydın, N.), Ütopya Yayınevi, İstanbul.
- Yüce, A., & Yüce, T. (2012). Resmin Hareket Serüveni. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2).
- Uz, A. (2020). Yeni Dışavurumcu Sanata Ressam ve Heykeltıraş Anselm Kiefer'in Eserleriyle Bakmak. *Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(12), 84-99.
- Zeki, Semih. (2011). Sanatta yeni figürasyon olgusu ve yeni dışavurumcu resim anlayışı, (Tez. No. 320430), [Yüksek Lisans tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- UKEssays. (November 2018). History of Modernist Art Movement. Retrieved from <https://www.ukessays.com/essays/arts/an-overview-of-modernism-and-art-essay.php?vref=1>

## Şekiller Dizini Kaynakçası

- Amenemhat I's lintel and gods, [carving and pigment]. [https://en.wikipedia.org/wiki/Art\\_of\\_ancient\\_Egypt#/media/File:Lintel\\_of\\_Amenemhat\\_I\\_and\\_Deities\\_MET\\_DP322051.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Art_of_ancient_Egypt#/media/File:Lintel_of_Amenemhat_I_and_Deities_MET_DP322051.jpg) (23.08.2024)
- Assyrian Til-Barsib murals, [Painting]. <http://arthistorysummerize.info/ArtHistory/assyrian-painting/> (23.08.2024)
- Barbieri, G. (1621). *The Woman take in Adultery*, [Painting]. Dulwich Picture Gallery. [https://en.wikipedia.org/wiki/Open\\_form#/media/File:Guercino\\_The\\_Woman\\_taken\\_in\\_Adultery\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Open_form#/media/File:Guercino_The_Woman_taken_in_Adultery_-_Google_Art_Project.jpg) (22.07.2024)
- Barlach, E. (1920). *The Refugee*, [Sculpture]. Ernst Barlach Haus Hamburg. <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Ernst-Barlach/910313/The-Refugee.html> (10.01.2025)
- Baselitz, G. (1977). *Male Nude*, [Painting]. North Carolina State Art Society <https://ncartmuseum.org/artist/georg-baselitz/> (22.12.2024)
- Basquiat, M. J.(1981). *Untitled (Skull)*, [Painting]. Broad Collection, Los Angeles, Usa. [https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled\\_\(Skull\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_(Skull)) (28.12.2024)
- Beckmann, M. (1918-1919). *The Night (Die Nacht)* [Painting]. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. <https://www.getdailyart.com/tr/18161/max-beckmann/gece-die-nacht> (29.09.2024)
- Bleyl, F. (1906). *İlk Die brücke sergi posteri*, [Painting]. Berlin, Die Brücke Museum. <https://kiamaartgallery.wordpress.com/2017/06/20/german-expressionism-a-brief-introduction/fritz-bleyl-poster-die-brucke-1906/> (28.08.2024)
- Boccioni, U.(1911). *The street enters the house*, [Painting]. Sprengel Museum, Hanover, Germany. <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Umberto-Boccioni/44780/Sokak-Eve-Giriyor%2C-1911.html> (12.10.2023)
- Brancusi, C. (1912). *The Kiss*, [Statue]. Philadelphia Museum of Art. <https://www.artchive.com/artwork/the-kiss-constantin-brancusi-1912/> (16.01.2025)
- Braque, G.(1913).*Tenor*, [Painting]. Museum of Modern Art (MoMA), New York City, USA. [https://istanbulsanatevi.blogspot.com/2014/03/georges-braque-1882-1963\\_ekolu\\_kubizm.html](https://istanbulsanatevi.blogspot.com/2014/03/georges-braque-1882-1963_ekolu_kubizm.html) (14.10.2023)
- Caravaggio. (1603-04). *The Entombment*, [Painting]. Vatican City. <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/07/20/caravaggionun-the-entombment-of-christ-eseri/> (23.12.2024)
- Cezanne, P. (1874). *Four Apples*, [Painting]. Private Collection <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/PaulC%C3%A9zanne/826081/D%C3%B6rt-Elma,-c.1879-82.html> (26.05.2022)
- Cezanne, P. (1906). *The Bathers*, [Painting]. Philadelphia Museum of Art, USA. <https://www.meisterdrucke.com.tr/fineartbaski/PaulC%C3%A9zanne/3282/B%C3%BCy%C3%BCk-Y%C4%B1kananlar.html> (21.12.2023)
- Courbet G. (1850). *Un enterrement à Ornans*. [Painting]. Orsay müzeum. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ornans%27ta\\_Cenaze](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ornans%27ta_Cenaze) (12.04.2023)
- Daumier, H. (1834). *Rue Transnonain*, [Painting]. British Museum. <https://www.eskop.com/skopbulten/honor%C3%A9-daumierin-politik-tasbaskilari/2764> (14.03.2023)

- De Kooning, W. (1945). *Pink Angels*, [Painting]. Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles <https://www.willem-de-kooning.org/pink-angels.jsp> (28.11.2024)
- Delaunay, R.(1910-1912). *La Ville de Paris*, [Painting]. Musée National d'Art Moderne <https://www.repro-tableaux.com/a/robert-delaunay/la-ville-de-paris.html> (13.10.2023)
- Delacroix, E. (1830). *La Liberté guidant le peuple*. [Painting]. Louvre Museum. <https://www.britannica.com/biography/Eugene-Delacroix> (24.03.2023)
- Dix, O. (1926). *Portrait of journalist Sylvia von Harden*, [Painting]. Musée National d'Art Moderne, Paris. <https://sophosakademi.org/2024/02/11/sanati-gormek-sylvia-von-harden-ile-yeni-kadina-bakis/> (02.10.2024)
- El Greco. (1608-14). *The Opening of the Fifth Seal*, [Painting]. The Metropolitan Museum of Art, New York. <https://maddeninsanathali.blogspot.com/2013/10/akmsal-moda-baroque-bu-isleri.html> (22.12.2024)
- Ensor, J. (1891). *Skeletons Fighting Over a Hanged Man*, [Painting]. Royal Museum of Fine Arts Antwerp, [https://en.wikipedia.org/wiki/Skeletons\\_Fighting\\_over\\_a\\_Hanged\\_Man](https://en.wikipedia.org/wiki/Skeletons_Fighting_over_a_Hanged_Man) (14.01.2025)
- Frankenthaler, H. (1952). *Mountains and Sea*, [Painting]. National Gallery of Art, Washington. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mountains\\_and\\_Sea](https://en.wikipedia.org/wiki/Mountains_and_Sea) (12.12.2024)
- Gauguin, P. (1897). *Where Do We Come From? What are we? Where should we go?*, [Painting]. Museum of Fine Arts, Boston. <https://smarthistory.org/gauguin-where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going/> (16.07.2022)
- Giotto (1305). *Requiem for Christ*, [Painting]. Scrovegni Chapel, Padua, Italy. <https://sanatkaravani.com/giotto-agit-lamentation> (27.08.2024)
- Golden spiral-rectangle and samples from nature, [Dijital art-Photograph]. <http://natureandwisdom.wordpress.com> - <https://drawpaintacademy.com/golden-ratio-in-art/>
- Goya, F. D. (1814). *Los fusilamientos del tres de mayo*. [Painting]. Prado Müzesi, Madrid. [https://tr.wikipedia.org/wiki/3\\_May%C4%B1s\\_1808](https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808) (16.03.2023)
- Grosz, G. (1926). *Eclipse of the Sun*, [Painting]. Heckscher Museum of Art, New York. <https://www.heckscher.org/exhibitions/george-groszs-eclipse-of-the-sun-1926/> (30.09.2024)
- Grünwald, M. (1512-16). *The Crucifixion: Isenheim Altarpiece*, [Painting]. Unterlinden Museum at Colmar, Alsace, France. [https://www.wga.hu/support/viewer\\_m/z.html](https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html) (19.12.2024)
- Heckel, E. (1910). *Bathers In The Reeds*, [Painting]. Private Collection. <https://www.wikiart.org/en/erich-heckel/bathers-in-the-reeds-1910> (21.12.2024)
- Heckel, E. (1914). *Beim Vorlesen*, [Painting]. Die Brücke Museum, Germany. <https://www.printed-editions.com/artist/erich-heckel/beim-vorlesen-reading-aloud-simon-theobald-ltd/> (29.09.2024)
- Immendorff, J.(1978). *Café Deutschland I*, [painting]. Museum Ludwig, Cologne, Germany. <https://imagebreakdown.wordpress.com/2016/10/28/cafe-deutschland-i-1977-78-jorg-immendorff-acrylic-on-canvas/> (08.01.2024)
- Jawlensky, V. A. (1909). *Schokko with Red Hat*, [Painting]. Columbus Museum of Art, Usa. [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Alexej\\_Jawlensky\\_Schokko\\_with\\_Red\\_Hat\\_\(1909\).jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Alexej_Jawlensky_Schokko_with_Red_Hat_(1909).jpg) (14.01.2025)

- Kandinsky, W. (1912). *Cover of Der Blaue Reiter Almanac*, [Painting]. Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin. [https://en.wikipedia.org/wiki/Der\\_Blaue\\_Reiter](https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Blaue_Reiter) (24.06.2024)
- Kandinsky, W. (1913). *Composition 7*, [Painting]. State Tretyakov Gallery, Moscow. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vassily\\_Kandinsky,\\_1913-Composition\\_7.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vassily_Kandinsky,_1913-Composition_7.jpg) (29.09.2024)
- Kandinsky, W. (1923). *Composition VIII*, [Painting]. Solomon R. Guggenheim Müzesi <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Wassily-Kandinsky/684449/Kompozisyon-VIII.html> (22.06.2024)
- Keifer, A. (1982). *Nürnberg*, [painting]. Collection of Eli and Edythe L. Broad, Los Angeles. <https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/n%C3%BCrnberg> (26.12.2024)
- Kirchner, L. E. (1905) *Brücke sanatçı grubunun manifestosu* ,[Painting]. Berlin, Die Brücke Museum. [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/objbytheme/objbytheme\\_themeid-2034773.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytheme/objbytheme_themeid-2034773.html) (09.09.2024)
- Kirchner, L. E. (1913-14). *Berlin Street Scene*, [Painting]. Courtesy of the Neue Galerie, New York. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-unpacking-ernst-ludwig-kirchners-practice-3-revelatory-paintings> (09.01.2025)
- Klee, P. (1914). *In the Style of Kairouan*, [Painting]. Paul Klee Foundation, Kunstmuseen Bern, Switzerland. <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/in-the-style-of-kairouan-1914> (19.01.2025)
- Kline, F. (1956). *Four Square*, [Painting]. The National Gallery of Art, Washington DC. <https://www.wikiart.org/en/franz-kline/four-square-1956> (24.12.2024)
- Kokoschka, O. (1914). *The Tempest (Or Bride Of The Wind)*, [Painting]. Kunstmuseum Basel, Basel. <https://mydailyartdisplay.uk/2010/12/10/die-windsbraut-by-oskar-kokoschka/> (10.01.2025)
- Lascaux Cave, Hall of the Bulls, [Photograph]. <https://listelist.com/lascaux-magarasi> (12.07.2024)
- Lehmbruck, W. (1918). *Seated Boy*, [Sculpture]. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, Germany. <https://www.britannica.com/biography/Wilhelm-Lehmbruck#ref114759> (12.01.2025)
- Leonardo Da Vinci (1498). *The last supper*(composition scheme), [Painting]. Santa Maria delle Grazie, Milan, Italy. <https://artucky.com/blogs/blog/son-aksam-yemegi-tablo-hikayesi> (29.08.2024)
- Lissitzky, E.(1925). *Pronoun 99*, [Painting]. Yale University Art Gallery, USA. <https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/konstruktivizm/el-lissitzky-zamir-99/> (19.09.2023)
- Macke, A. (1911). *Der Strum*, [Painting]. Saarland Museum Saarbrücken. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/macke-august/august-macke-firtina-4053/> (23.08.2024)
- Magical Hands (pigment on rock), [Photograph]. <https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/> (24.07.2024)
- Magritte, R. (1953). *Golconde*, [Painting]. The Menil Collection, Houston <https://gunde1resim.tumblr.com/post/6801766713/ressam-rene-magritte-1898-1967-resmin-adi> (28.07.2024)

- Malevich, K. (1918). *White on White*, [Painting]. Museum of Modern Art, New York City. <https://fineartamerica.com/featured/suprematist-composition-white-on-white-1918-kazimir-malevich.html> (09.08.2023)
- Manet, E. (1863). *Lunch in the countryside*. [Painting]. Orsay müzeüm. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Édouard\\_manet\\_colazione\\_sull%27erba\\_1863\\_03.JPGm](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Édouard_manet_colazione_sull%27erba_1863_03.JPGm) (22.11.2023)
- Marc, F. (1913). *The Fate of the Animals*, [Painting]. Kunstmuseum Basel, Switzerland. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz\\_Marc-The fate of the animals-1913.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Marc-The_fate_of_the_animals-1913.jpg) (31.09.2024)
- Matisse, H. (1910). *La Dance*, [Painting]. Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/dance-ii-1910> (10.09.2023)
- Michelangelo (1508-1512). *Creation of Adam*, [Painting]. Sistine Chapel, Vatican City. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Adem%27in\\_Yarat%C4%B1l%C4%B1%C5%9F%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Adem%27in_Yarat%C4%B1l%C4%B1%C5%9F%C4%B1) (29.08.2024)
- Michelangelo, B. (1497-1499). *Pietà*, [Statue]. Saint Peter's Basilica, Vatican City. [https://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0\\_\(Michelangelo\)#/media/File:Pieta\\_de\\_Michelangelo\\_-\\_Vaticano.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo)#/media/File:Pieta_de_Michelangelo_-_Vaticano.jpg) (20.12.2024)
- Mondrian, P. (1920-1930). *Tree Series*, [Painting]. Gemeentemuseum Den Haag, Lahey <https://www.ruthiev.com/piet-modrian/> (16.10.2023)
- Mondrian, P. (1930). *Composition II Red, Blue and Yellow*, [Painting]. Zurich Arthouse. <https://sanatabasla.com/2022/05/kirmizi-mavi-ve-sari-ile-kompozisyon-composition-with-red-blue-and-yellow-mondrian/> (21.06.2024)
- Monet, C. (1872). *Impression: Sunrise*, [Painting]. Musée Marmottan Monet, Paris [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:G%C3%BCn\\_Do%C4%9Fumu](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu) (12.06.2022)
- Monet, C. (1891). *Haystacks series*, [Painting]. Art Institute of Chicago, Chicago. <https://vogue.com.tr/metropol/monetnin-milyon-dolarlik-saman-yiginlarinin-sirri> (29.08.2024)
- Munc, E.(1893). *The Scream*, [Painting]. National Museum and Munch Museum, Oslo, Norway. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Scream](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream) (02.01.2025)
- Munch, E. (1896). *Leaving*, [Painting]. Munch Museum, Oslo. [https://www.paintingmania.com/separation-16\\_4037.html](https://www.paintingmania.com/separation-16_4037.html) (18.11.2023)
- Münter, G. (1917). *Meditation*, [Painting]. Städtische Galerie im Lehnbachhaus, Münih. <https://www.wikiart.org/en/gabriele-munter/meditation-1917> (18.09.2024)
- Nefertari's Offering from Nefertari's Tomb, [Painting on plaster]. <https://www.bridgemanimages.com/en/egyptian-19th-dynasty-c-1292-1187-bc/nefertari-making-an-offering-from-the-tomb-of-nefertari-wall-painting/wall-painting/asset/7225638> (24.08.2024)
- Newman, B.(1950-1951). *Vir heroicus sublimis*, [Painting]. he Museum of Modern Art, New York <https://medium.com/counterarts/vir-heroicus-sublimus-man-heroic-and-sublime-by-barnett-newman-0561efa2f5f0> (01.12. 2024)
- Nolde, E. (1909). *The Last Supper*, [painting]. Staten Museum for Kunst (National Gallery of Denmark) <https://www.sartle.com/artwork/the-last-supper-emil-nolde> (16.01.2025)
- Pechstein, M. (1911). *Under the trees*, [Painting]. Detroit institute of arts. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Max\\_Pechstein,\\_1911,\\_Under\\_the\\_Trees\\_%28Akte](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Max_Pechstein,_1911,_Under_the_Trees_%28Akte)

- [im Freien%29, oil on canvas, 73.6 x 99 cm %2829 x 39 in%29, Detroit Institute of Arts.jpg](#) (24.07.2024)
- Pelike (storage jar), [Photograph]. <https://www.artic.edu/artworks/158/pelike-storage-jar> (24.08.2024)
- Philoxenos, (310 BC). *The struggle of Alexander and Darius*, [Mosaic]. National Archaeological Museum, Naples. <https://bilgic1.blogspot.com/2019/06/issos-savas-ve-iskender-mozaiigi.html> (24.08.2024)
- Picasso, P. (1937). *Guernica*, [Painting]. Museo Reina Sofía, Madrid [https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(Picasso\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica_(Picasso)) (03.01.2025)
- Picasso, P.(1907). *The Ladies of Avignon*, [Painting]. Museum of Modern Art. Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest, New York City. <https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> (20.09.2023)
- Pisarro, C. (1897). *Boulevard Montmartre at night*, [Painting]. National Portrait Gallery <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Camille-Jacob-Pissarro/773145/Gece-Montmartre-Bulvar%C4%B1%2C-1897.html> (20.12.2023)
- Pollock, J. (1947). *Full Fathom Five*, [Painting]. The Museum of Modern Art, Newyork. [https://www.jackson-pollock.org/full-fathom-five.jsp#google\\_vignette](https://www.jackson-pollock.org/full-fathom-five.jsp#google_vignette) (12.11.2024)
- Raffaello S. (1509-1511). *School of Athens* (composition scheme), [Painting]. Apostolic Palace, Vatican Museums, Vatican City.<https://orionunevi.weebly.com/writings/dusuncelerin-resmi-atina-okulu> (29.08.2024)
- Raffaello, S. (1505). *Anside Madonna*, . [Painting]. National Gallery, Londra. [https://en.wikipedia.org/wiki/Ansidei\\_Madonna](https://en.wikipedia.org/wiki/Ansidei_Madonna) (29.07.2024)
- Renk Çemberi, (2020). *Colour circle* [Dijital art]. <https://oercommons.org/courseware/lesson/82424/overview> (23.07.2024)
- Renk Prizması, (2022). *Colour prism*, [Dijital art]. <https://www.nenedirvikipedi.com/fizik/isik-prizmasi-nedir-isik-prizmalarinin-ozellikleri-31306.html> (22.07.2024)
- Rothko, M. (1951). *No. 6 (Violet, Green and Red)*, [Painting]. Private collection. [https://en.wikipedia.org/wiki/No. 6 %28Violet, Green and Red%29](https://en.wikipedia.org/wiki/No._6_%28Violet,_Green_and_Red%29) (30.12.2024)
- Rothko, M. (1953). *No. 61 (Rust and Blue)*, [Painting]. Museum of Contemporary Art, Los Angeles. [https://az.wikipedia.org/wiki/No. 61 %28pas v%C9%99 mavi%29](https://az.wikipedia.org/wiki/No._61_%28pas_v%C9%99_mavi%29) (26.04.2024)
- Rottluff, S. K. (1911). *Dr. Rosa Schapire*, [Painting]. Tate Collection, United Kingdom. <https://www.wikiart.org/en/karl-schmidt-rottloff/dr-rosa-schapire-1919> (23.09.20224)
- Rottluff, S. K. (1918). *Crucifixion*, [Painting]. Museum Purchase, Art Objects Fund. <https://www.bowdoin.edu/art-museum/exhibitions/2017/modern-medieval.html> (28.08.2024)
- Rouault, G. (1907-1908). *Head of a Clown*, [Painting]. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, House Collection, Washington, D.C. <http://museum.doaks.org/objects-1/info/199> (18.01.2025)
- San (Bushman) *Rock paintings*, [Photograph]. <https://www.arkeobook.com/haber/san-bushman-kaya-resimleri-drakensberg-daglari-guney-afrika-504.html> (21.07.2024)
- Schiele, E. (1910). *Dead mother I*, [Painting]. Leopold Museum, Vienna, Austria. <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=6WHKFV&titlepainting=Dead+Mother&artistname=Egon+Schiele> (15.01.2025)

- Schlichter, R. (1919). *Tingel-Tangel*, [Painting]. Private collection. <https://artdone.wordpress.com/2015/05/05/nuova-oggettivita/rudolf-schlichter-tingel-tangel-1919-20-watercolor-priv-coll/> (25.10.2024)
- Seurat, G. (1884). *Courbevoie Bridge*, [Painting]. Courtauld Institute Galleries, London. <https://www.artchive.com/artwork/the-bridge-at-courbevoie-georges-seurat-1886-1887-france/> (02.08.2024)
- Seurat, G. (1884). *Sunday Afternoon on La Grand Jatte Island*, [Painting]. Art Institute of Chicago <https://www.widewalls.ch/magazine/a-sunday-afternoon-on-the-island-of-la-grande-jatte-georges-seurat> (30.07.2022)
- Sisley, A. (1874). *Le Brouillard, Voisins, (Fog-Voissins)*, [Painting]. Muesum Orsay. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Alfred\\_Sisley\\_Fog\\_Voissins\\_Google\\_Art\\_Pr oject.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Alfred_Sisley_Fog_Voissins_Google_Art_Project.jpg) (23.06.2022)
- Tamamlayıcı Renkler, (2018). Complementary Colors [Dijita art]. <https://codecoda.com/en/blog/entry/the-importance-of-color-composition> (26.07.2024)
- Tatlin, V. (1920). *Monument to the Third International*, [Statue]. St. Petersburg, Russia [https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s\\_Tower](https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower) (12.09.2023)
- The Lion Hunt of Ashurbanipal I-II, [Relief]. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/asur-sanati/> (19.08.2024)
- Turner, J. (1840). *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying*. [Painting]. Boston Museum. <https://www.amazon.com.tr/Get-Custom-Art-Mallord-William/dp/B0CN3GXRM1> (22.04.2023)
- Uccello, P. (1432). *Battle of San Romano*, [Painting]. National Gallery, Musée du Louvre. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:La\\_batalla\\_de\\_San\\_Romano\\_por\\_Paolo\\_Uccello.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:La_batalla_de_San_Romano_por_Paolo_Uccello.jpg) (29.08.2024)
- Van Gogh, V. (1889). *The Starry Night*, [Painting]. Museum of Modern Art, New York. <https://artucky.com/blogs/blog/vincent-van-goghun-yildizli-gece-the-starry-night-hikayesi> (21.06.2024)
- Vangogh, V. (1890). *Wheat Field and Crows*, [Painting]. Van Gogh Museum, Amsterdam. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149v1962> (14.07.2022)
- Virgin (Theotokos) and Child between Saint Theodore and Saint George, [Painting]. Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai, Egypt. <https://art-through-the-ages.tumblr.com/post/40699428750/virgin-theotokos-and-child-between-saints> (25.08.2024)
- Warhol, E. (1962). *The Campbell Soup Cans*, [Painting]. Museum of Modern Art. New York. <https://www.diken.com.tr/campbellin-corba-konserveleri-andy-warhol/> (23.06.2024)
- Werefkin, V.W. (1913). *City in Lithuania*, [Painting]. Museum of Modern Art, Ascona, Switzerland. <https://www.alamy.com/marianne-von-werefkin-city-in-lithuania-image398158238.html> (21.07.2024)