

**DIŞAVURUMCU TÜRK RESMİNDE  
BİÇİM BOZMA**

**Hatice Kübra ERGİN  
Yüksek Lisans Tezi**

**Eskişehir - 2007**

**DIŞAVURUMCU TÜRK RESMİNDE BİÇİM BOZMA**

**Hatice Kübra ERGİN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Resim Anasanat Dalı**

**Danışman: Doç. Leyla Varlık ŞENTÜRK**

**Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Şubat 2007**

## **YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**

### **DIŞAVURUMCU TÜRK RESMİNDE BİÇİM BOZMA**

**Hatice Kübra ERGİN**

**Resim Anasanat Dalı**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat, 2007**

**Danışman: Doç. Leyla Varlık ŞENTÜRK**

Sanatta “ ifade” her şekilde, sanatçının yaratma eylemi sonucu ortaya çıkan bir kavramdır. Dolayısıyla, “İfadecilik” kavramı da, “sanatçı” kavramıyla aynı anda varolagelmıştır. Ancak, 20. yüzyıl başlarındaki ortama, siyasal ve toplumsal açıdan eleştirel bakan ortak düşünce zeminindeki sanatçılar, ifadeyi ön plana çıkaran dışavurumcu hareketleri başlatmışlardır. Dışavurumcu sanatçılar, görünen gerçekliğin değil, görünen gerçeklikten alınan izlenimlerin, sanatçının iç dünyasında şekillenerek, yeni bir anlam kazanması ve içselleştirilerek ifade edilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Türk Resim Sanatında dışavurumcu etkiler ise, resim eğitimi için Avrupa’ya gönderilen Türk ressamların Türkiye’ye döndükleri dönemle başlamaktadır.

Batıda, toplumun içinde bulunduğu mevcut yaşam standartları içerisinde ortaya çıkan dışavurumculuk akımı, Türkiye’nin içinde bulunduğu sosyal yapı ve yeni oluşan siyasal ortam sürecinde, batıda yaşanan dışavurumculuk anlamında bir oluşum ortaya koymamıştır. Bu yeni sanat dili, sanatçıların kültürel birikimleri ve estetik anlayışları çerçevesinde, izlenimcilik akımının hakim olduğu Türkiye’de, şaşırtıcı etkiler yaratmış, coşkulu, hüznü, çarpıcı bir anlatım alanı oluşturmuştur.

Bu çalışmada, Avrupa’ daki Dışavurumcu hareketleri takiben, Türk Resmine yansımaları üzerinde durulmuştur. Yeni açılımlar yaratma ve varolanı değiştirme çabasındaki dışavurumcu sanatçının, biçim bozmaya yönelmesi ile, “biçim bozma (deformasyon)” kavramına değinilmiş, biçim bozmayı oluşturan felsefi düşünceler araştırılarak, tarihsel süreç içerisinde incelenmiş ve dışavurumcu sanatçıyı, biçim bozmaya götüren nedenler üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmada; 1940-1980 yılları arası ile 1980 sonrası Dışavurumcu üsluba sahip Türk Ressamların, kompozisyonlarındaki figür ve nesnelerin biçimlerini bozarak, eserlerine yükledikleri anlam üzerinde durulmuş ve bu anlatımı, resim diline nasıl kazandırdıkları ortaya konmaya alışılmıştır.

**ABSTRACT****DEFORMATION IN EXPRESSIONIST TURKISH ART****Hatice Kübra ERGİN****Art Main Art Branch****Anatolia University Social Sciences Institute, February, 2007****Consultant: Doç. Leyla Varlık ŞENTÜRK**

In art, expression is a concept that occurs as a result of the artist's creation. So, expression concept existed with the artist concept at the same time. However, the artists who had the common background in terms of thought and saw the atmosphere in the early 20th century political and social aspect in a critical way, started expressionist movement that emphasized expression. Expressionist artists defended that not the reality seen but the impressions gotten by the reality seen should be expressed by giving shape in the inner world of the artist, giving a new meaning and internalizing.

In Turkish art, the expressionist effects start with the period of time when the Turkish artists who were sent to Europe returned to Turkey.

Expressionism that occurred in west within the life standards that the society had did not bring up a fact like the expressionism in west in the period of Turkey's social structure and new political position. With the artists' cultural backgrounds and aesthetical views, this new art language created surprising effects and brought an enthusiastic, sad and dramatic expressing style in Turkey, where expressionism was dominating.

In this work, the reflection of the expressionist movements in Europe on Turkish art is stated. The expressionist artist who is in the effort of creating new point of views and changing what is existing, inclined to style deformation and so deformation is mentioned, the philosophical thoughts that make up deformation is analyzed and looked into historical period, and the reasons causing the expressionist artist to deformation are pointed out.

In this work, how the Turkish artists with expressionist style between 1940 and 1980 and after 1980 deformed the figures and objects in their compositions is explained and the meaning they attributed to their works and how they put this meaning into art language is mentioned.

**JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI**

**Hatice Kübra ERGİN' in “ Dışavurumcu Türk Resminde Biçim Bozma** başlıklı tezi ..... tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

**Adı Soyadı****İmza**

Üye (Tez Danışmanı) :

Üye :

Üye :

.....

Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Türk Resim Sanatında, Cumhuriyet ile birlikte köklü değişimler yaşanırken, Almanya’ da öğrenim gören sanatçılarımızın etkileri, Dışavurumculuk akımının Türkiye’ de yansımalarına başlangıç oluşturmuştur. Korkularını, sevinçlerini, beklenti ve acılarını sanatsal bir dil aracılığıyla ifade eden dışavurumcu sanatçı, anlatmak istediği konuyu ya da durumu içselleştirip, kimi zaman abartılı, kimi zaman ise yalın bir ifadeye sahip figür ve nesnelere yansıtmaktadır. Dışavurumcu Türk sanatçıların biçim bozma örneklerinin yorumlandığı, görsel ve yazınsal kaynak oluşturabilme amacıyla yazmış olduğum bu tezin, görevini yerine getireceği inancını taşıyorum.

Dışavurumcu Türk Resminde Biçim Bozma adlı bu tezin oluşumunda, katkılarını benden esirgemeyen tez danışmanım sayın Doç. Leyla Varlık Şentürk’e, aileme ve M.Zeki Halhallı’ya teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

1. DIŞAVURUMCULUK TERİMİ VE TARİHÇESİ .....	5
2. AVRUPA RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU HAREKETLER.....	9
2.1. Die Brücke.....	9
2.2. Der Blaue Reiter.....	15
3. RENK ÖĞESİNİN DIŞAVURUMCU ANLATIMA YÜKLEDİĞİ ANLAM	20

## İKİNCİ BÖLÜM

### BİÇİM BOZMA (DEFORMASYON)

1. BİÇİM BOZMA (DEFORMASYON) NEDİR ?.....	29
1.1. Biçim.....	29
1.2. Biçim Bozma.....	31
1.3. Biçim Bozmaya Temel Olan Felsefi Düşünceler.....	31
1.4. Sanatçıyı Biçim Bozmaya Götüren Nedenler.....	34
1.4.1. Toplumsal Nedenler.....	34
1.4.2. Fizyolojik Nedenler.....	36
1.4.3. Psikolojik Nedenler.....	36
2. BİÇİM BOZMAYA TARİHSEL BİR BAKIŞ.....	38
2.1. Rönesans Resminde Biçim Bozma.....	44
2.2. Barok Resminde Biçim Bozma.....	47
2.3. 19. Yüzyıl Resminde Biçim Bozma.....	49
2.4. 20. Yüzyıl Resminde Biçim Bozma.....	52

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK RESİM SANATI

1. TÜRK RESMİNİ DIŞAVURUMCU EĞİLİMLERE HAZIRLAYAN SÜREÇ.....	54
2. TÜRK RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCULUK VE BİÇİM BOZMA.....	59
3. DIŞAVURUMCU TÜRK RESİM SANATINDA KİŞİSEL YAKLAŞIMLAR.....	62
3.1. İlk Dönem Örnekleri.....	62
3.1.1. Zeki Kocamemi.....	62
3.1.2. Ali Avni Çelebi.....	64
3.2. 1940-1980 Arası Türk Resim Sanatında Dışavurumcu Yaklaşımlar.....	66
3.3. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Dışavurumcu Yaklaşımlar.....	77
SONUÇ.....	93
KAYNAKÇA .....	96

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1</b>	Ernst Kirchner “Papağanlı Adam” , 118x78 cm, Ağaç Baskı, 1924.....	11
<b>Resim 2</b>	Erich Heckel “Boşluktaki Adam”, 100x75 cm., Ağaç Baskı, 1917.....	12
<b>Resim 3</b>	Karl Schmidt Rottluff “Aynadaki Kız ”, 100x75 cm., T.Ü.Y.B, 1912....	13
<b>Resim 4</b>	Otto Mueller “Sevgililer”, 70 x 50 cm., T.Ü.Y.B., 1919.....	14
<b>Resim 5</b>	Max Pechstein “Oturan Kız”, 80 x 100 cm., T.Ü.Y.B. 1910.....	15
<b>Resim 6</b>	Wassily Kandinsky “Cirinolinli grup ”, 95.2 x 150.1 cm., T.Ü.Y.B, 1909.....	17
<b>Resim 7</b>	Alexej von Jawlensky “Şakayık Çiçekli Kız”, 101 x 75 cm., T.Ü.Y.B, 1909.....	18
<b>Resim 8</b>	Franz Marc “Kaplan”, 111 x 111.5 cm., T.Ü.Y.B.,1912.....	19
<b>Resim 9</b>	Fikret Mualla “Figürler”, 65 x 50 cm, T.Ü.Y.B.....	23
<b>Resim 10</b>	Van Gogh “Ayçiçekleri” ,T.Ü.Y.B., 1888-1889.....	24
<b>Resim 11</b>	Kayıhan Kesinok “İsimsiz” ,90 x 110 cm,T.Ü.Y.B.....	25
<b>Resim 12</b>	Yalçın Gökçebağ “At Arabası” , 60 x 80 cm,T.Ü.Y.B.....	26
<b>Resim 13</b>	Aydan Ergüven “İsimsiz” , 45 x 35 cm, T.Ü.Y.B.....	26
<b>Resim 14</b>	Gamze Aktan “Maskesiz” , 50 x 70 cm,T.Ü.Y.B.....	27
<b>Resim 15</b>	Eugene Delacroix “Sardanapalus’un ölümü” 395 x 495 cm., T.Ü.Y.B, 1827.....	35
<b>Resim 16</b>	Carravagio “Aziz Matta” 223 x 183 cm.T.Ü.Y.B, 1602.....	38
<b>Resim 17</b>	Carravagio “Aziz Matta” 296.5 x 195 cm. T.Ü.Y.B , 1602.....	38
<b>Resim 18</b>	Tutankhamun dönemine ait rölyef.....	40
<b>Resim 19</b>	M.Ö. 540 “Cenaze Töreni” yükseklik: 61 cm.,.....	40
<b>Resim 20</b>	Lorenzo Bernini “David” 1623-1624.....	41

<b>Resim 21</b>	Anonim “Kanuni Sultan Süleyman’ın, Şeyh Abdullatif’in Kabulü”.....	42
<b>Resim 22</b>	Liu Zhigui .“isimsiz”.....	43
<b>Resim 23</b>	Anonim “isimsiz” 17 x 8 cm.....	44
<b>Resim 24</b>	Botticelli “Venüs’ün Doğuşu”, 172,5 x 278,5 cm., T.Ü.Y.B, 1478.....	45
<b>Resim 25</b>	Jacopo Bassano “Last Supper”, 460 x 880 cm., Alçı sıva üstüne tempera,1495-1498.....	45
<b>Resim 26</b>	Bosch “Ot Arabası” 140 x 100 cm., T.Ü.Y.B., 1568.....	46
<b>Resim 27</b>	Brugel. “Dilenciler”, 18 x 21 cm., Ahşap Üzerine Yağlıboya, 1568.. . .	47
<b>Resim 28</b>	Rembrant “Artemis ” 161 x 131 cm., 1635.....	48
<b>Resim 29</b>	El Greco “ Apokalypsis’in beşinci mührünün açılışı”, 225 × 193 cm. T.Ü.Y.B, 1608–1614 dolayları.....	49
<b>Resim 30</b>	Francisco Goya “ 3 Mayıs” , 8'9 x 13'4 cm. T.Ü.Y.B 1 808.....	50
<b>Resim 31</b>	William Blake “Aşıkların Girdabı” Ahşap üstüne akrilik 32 x 43 cm., 1825.....	50
<b>Resim 32</b>	Monet, “Gün Batımında Saman Yığınları” T.Ü.Y.B, 1891.....	51
<b>Resim 33</b>	Edward Munch “Çılgılık” , 91 x 73.5 cm., T.Ü.Y.B., 1893.....	53
<b>Resim 34</b>	Hüseyin Giritli “Yıldız Sarayı Bahçesi” 65 x 81cm., T.Ü.Y.B.....	55
<b>Resim 35</b>	Halil Paşa “Şakayıklar ve Kadın”, 119.5 x 72.5 cm., T.Ü.Y.B., 1898...	56
<b>Resim 36</b>	Hikmet Onat “Sahil” 54 x 73 cm., T.Ü.Y.B.....	58
<b>Resim 37</b>	Avni Arbaş “Liman”, 35,5 x 27cm., 1985.....	60
<b>Resim 38</b>	İbrahim Balaban “Aile”.....	61
<b>Resim 39</b>	Zeki Kocamemi “Çıplak”.....	63
<b>Resim 40</b>	Ali Avni Çelebi “Maskeli Balo”, 139x187 cm., T.Ü.YB, 1928.....	65
<b>Resim 41</b>	Cevat Dereli “Kalkan Balıklar”, 50 x 61 cm., T.Ü.YB.....	67

<b>Resim 42</b>	Aliye Berger “Davulcu”.....	68
<b>Resim 43</b>	Fikret Mualla “Cazcılar”, 51 x 65 cm., 1956.....	70
<b>Resim 44</b>	Bedri Rahmi Eyüboğlu . “Sarı Saz”, 51 x 65 cm., Karton üzerine guaj boya, 1966.....	71
<b>Resim 45</b>	Nuri İyem “Çığlık”, 48 x 37 cm.....	72
<b>Resim 46</b>	Cihat Burak “Yatan Kadın”, 33 x 47.5cm., Kağıt Üstüne Pastel Boya, 1971.....	73
<b>Resim 47</b>	Neşet Günal “Toprak Adamı”193 x 93 cm.....	74
<b>Resim 48</b>	Nedim Günsur, “Kızamık”, 50 x 130 cm., 1970.....	75
<b>Resim 49</b>	Orhan Peker “Kedi”, 17 x 26 cm., Baskı, 1971.....	76
<b>Resim 50</b>	Onay Akbaş “Son Yargı”, 156 x 187 cm.,T.Ü.Y.B.....	77
<b>Resim 51</b>	Burhan Uygur, “En iyiye umutluyum, en kötüye hazırlıklıyım”., 88 x 50 cm., T.Ü.Y.B.....	78
<b>Resim 52</b>	Komet(Gürkan Coşkun) “Kırmızı Kadının Düşleri” , 73 x 92 cm., T.Ü.Y.B.,1990.....	79
<b>Resim 53</b>	Hale Arpacıoğlu “İsimsiz”, 50 x 36 cm., Kağıt Üzerine Pastel Boya, 1994.....	80
<b>Resim 54</b>	Mehmet Güleryüz “Motard III”, 200 x 10 cm., T.Ü.Y.B.....	81
<b>Resim 55</b>	Mustafa Ayaz “İsimsiz”, 133 x 118 cm., T.Ü.Y.B.....	82
<b>Resim 56</b>	Neşe Erdok “Kadıköy Vapurunda Sabah”, 180 x 150 cm., T.Ü.Y.B.....	83
<b>Resim 57</b>	Alaâttin Aksoy “Yaşlı fahişe”, 89 x 116 cm., T.Ü.Y.B.....	84
<b>Resim 58</b>	Zehra Aral “Kadın”, 117 x 89 cm., T.Ü.Y.B.....	85
<b>Resim 59</b>	Kadir Akorak Beyoğlu Çiçek Pasajı, 89 x 16 cm., T.Ü.Y.B.....	86
<b>Resim 60</b>	Alp Bartu “Kırmızıya Serenat”, 55 x 70 cm., T.Ü.Y.B.....	87

<b>Resim 61</b>	Leyla Gamsız “Çıplak” T.Ü.Y.B.....	88
<b>Resim 62</b>	Sükriye Dikmen “Fatoş Eray Portresi”, 100 x 50 cm., Kontrplak Üzerine Yağlı Boya.....	89
<b>Resim 63</b>	Nevin Çokay “İsimsiz”, 50 x 70 cm., T.Ü.Y.B.....	90
<b>Resim 64</b>	Kemal İskender “Talih Sofrası” T.Ü.Y.B.....	91

## GİRİŞ

Sanatçının yeni arayışlar içerisinde bulunması, belirli bir süreç içerisinde çevresindeki yaşamlara ve olaylara karşı gösterdiği sorgulamalardan kaynaklanmaktadır. Çevresini ve olup biteni sorgulayan, yeni açılımlar yaratmak amacındaki sanatçı, doğayı, özgün yaratımıyla yeniden biçimlendirerek, görünen gerçeği taklit eden resim anlayışına, toplumsal, siyasi ve kültürel değişimlerin sonucu olarak yeni bir boyut kazandırmıştır.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve kişinin ruhsal durumunun önem kazandığı bir sanat akımı olan ekspresyonizmde temel alınan, içsel yaşantıların dışavurumunu sergilemektir. Almanya’da ortaya çıkan ve “ifadecilik-dışavurumculuk-anlatımcılık” anlamlarına gelen ekspresyonizm, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel varoluşların birbirlerini etkileyerek, mevcut düzene bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Dışavurumculuk, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Avrupa’nın yaşadığı bunalımlı süreçte, bir isyan çılgılığı olarak belirmiştir. Sanayileşmenin yanı sıra, toplumun refah seviyesindeki düşüş, bürokrasinin ve silahlanmanın artışı, sanatçıyı bu olumsuz ortama karşı yapıtları ile bir tepki vermek durumunda bırakmıştır. Farklı anlatım biçimleriyle çeşitlenen bu tepkiler, sanatçının söyleyecek sözü olmasının yanı sıra, kışkırtıcı ve isyankar bir tutuma dönüşmüştür.

Sosyolojik, politik, ekonomik ve kültürel başkaldırının yanında, geleneksele ve burjuvaziye olan bu karşı çıkış, sert fırça darbeleri, katışıksız renk kullanımı ve biçimdeki bozmalarla, anlatımda resimsel ifade bulmuştur. Bu biçim bozmalarının ve anlatımcı renk kullanımlarının görevi, idealize edilmiş bir yaşamı değil, çarpıcı ve kişiye özgü olanı ortaya çıkarmak ile beraber, coşkuları da yansıtmaktı.

Türkiye’de 19. yüzyılın sonlarına doğru, batılılaşma hareketlerinin yoğunluğunun artması sonucunda, resim sanatında da batıya dönük adımlar atılmıştır.

İslamiyetin etkisinde kalmış olan minyatür resim sanatından, batılı anlamda tuval resmine geçiş sürecinde, Türk sanatçıların Avrupa’da resim eğitimi almaları da yer almıştır. Yurt dışında eğitim alan bu ressamlar gittikleri ülkelerin sanatsal alt yapılarını gözlemlemiş, oradaki mevcut akımlarla da tanışmışlardır. Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik ve toplumsal koşulların, batıya göre farklılık göstermesinden dolayı,

dışavurumculuk akımı, Türkiye’ de batıda yaşandığı gibi yaşanmamıştır. Zamanla kendini yenileyen ve geliştiren Türk Resim Sanatı, dışavurumcu anlayışı kendine has üslubuyla yeniden yorumlayarak, henüz yeniliklerin kabul edilmesi güç olan bir ortamda, sanatsal dilini yaratmayı başarmış, sosyal sıkıntıları ya da sanatçının iç gerçeklerini, biçimlerdeki deformasyon örnekleriyle dışa vurmuştur. Avrupa’da dışavurumculuğun yaşandığı dönemde henüz oluşum aşamasında olan Türkiye Cumhuriyeti’nde bu ekspresyonist etkiler, sanatçıların, döneme tanıklık edecek eserler bırakmalarını sağlamış ve heyecanlarını görselleştirmiştir.

Dışavurumcu tarzda resim yapan sanatçılar, görünen gerçeğin ötesindeki, görünmeyeni göstermeyi yeni bir anlamlandırma süreciyle oluştururken, kompozisyonda ve varolan nesnelere, sanatçının öznel ifadesine bağlı olarak gelişen belirli bir biçim bozma görülmektedir. Bireysel duyarlılığın ve dışavurumculuğun özü olan iç yaşantıların resimsel bir üslupla anlatılmasının gerçekleşmesi yolunda, biçim bozma (deformasyon); sanatçıya sınırsız bir anlatım alanı açmıştır.

Birinci Bölümde; Dışavurumculuk kavramı ele alınmış, Avrupa Resim Sanatındaki dışavurumcu resimlerle birlikte örneklenerek, açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci Bölümde; Kavram olarak Biçim Bozma ele alınarak, sanatçıyı biçim bozmaya iten nedenler incelenmeye çalışılmıştır.

Üçüncü Bölümde; Türk Resim Sanatında dışavurumcu tavırda resim yapan sanatçılar ve yapıtları ele alınarak, konuya açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın problemi; Almanyadaki dışavurumcu süreç nedenlerini oluşturan siyasi ve toplumsal alt yapının, sanatçı açısından, sosyal düzenin eleştirisine örgütsel bir dil oluşturarak başkaldırılarını ortaya koymaktaydı. Türkiye’deki toplumsal yapıdan ve sanata yönelik düşünce sisteminden kaynaklanan nedenlerden dolayı, Türk Resim Sanatı, Almanya’da yaşanmış olan bu süreci yaşayamamıştır. Türkiyede Dışavurumculuk, daha çok sanatçının bireysel bir tavır olarak ortaya koyduğu ve gruplaşma eğilimine gerek görmediği bir yönelimdir. Dışavurumculuğun, temel özellikleri olan, çarpıcı renk kullanımı ve nesnel gerçekliğin, anlatımın vurgulanması amacıyla değiştirilmesi (biçim bozma) konusunda ise; Almanya’daki dışavurumculuk ile benzerlik göstermektedir.

Bu çalışmanın amacı; Değişen dünya düzenine bağlı olarak, yaşanan teknolojik gelişmeler, savaşlar, göçler, yabancılaşma kaygıları, sanatçılarda farklı açılımlar

yaratarak, biçimin bozulmasını gerektirecek tepkisel eserler üretmelerine alt yapı oluşturmuştur. Türk Resim Sanatı'nın bu zeminde gelişmeye müsait olmayan yapısı, dışavurumculuk akımını daha kişisel ele almalarına sebep olmuştur. Dışavurumcu sanatçının anlatımını güçlendirmek için, biçim dilinde, farklılıklar yaratarak, kendi anlatım tarzını belirleyen biçim bozmalarına örnekler üzerinden cevap aranacaktır.

1. Kavram olarak 'dışavurumculuk' nedir ve Almanya'daki dışavurumcu hareketlerin oluşum süreci nasıl gerçekleşmiştir?

2. Biçim Bozma nedir ve dışavurumcu sanatçıyı biçim bozmaya götüren etmenler nelerdir?

3. Dışavurumcu Türk Resim Sanatı'nda biçim bozmaya örnek oluşturabilecek eserler nelerdir?

Bu araştırmada kullanılan veriler; Yüksek Öğretim Kurumunda Dışavurumculuk ve Deformasyon başlıklı özgün tezler, Anadolu Üniversitesi, Başkent Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi kütüphanelerindekive Milli Kütüphanedeki metinler ve resimler incelenerek toplanmıştır. Konu ile ilgili makaleler, dergiler ve kataloglar taranmış, belirtilen internet adreslerinden faydalanılmıştır.

Bu çalışmanın sınırlılıkları;

1. 20. yüzyıl sanatının en etkin akımı olan Dışavurumculuk ile sınırlandırılmıştır.
2. Avrupa'daki dışavurumcu hareketler içerisinde, akımın doğuş yeri olan Almanya ile sınırlandırılmıştır.
3. Türk Resim Sanatının modernleşme süreci ve Türkiye'deki dışavurumcu süreçle sınırlandırılmıştır.
4. 1940-1980 arası ile, 1980 sonrası, dışavurucu üslubu benimseyen sanatçıların, biçim bozma örnekleriyle sınırlandırılmıştır.

Bu araştırmanın önemi;

Almanya'da doğan, sosyal ve siyasi yapının doğal sonucu olarak gelişen dışavurumculuk akımının etkileri, bu toplumsal yapı zemininde bulunmayan çağdaşlaşma yolundaki Türk Resim Sanatı'na farklı bir boyutta yansımıştır. Bu çalışma,

Dışavurumcu Türk sanatçıların bireysel bir üslupla ele aldıkları bu akımın, ifadesini güçlendirici özellik taşıyan nesnelere ve figürlerdeki biçim bozma örneklerinin incelenmesi ve yorumlanması açısından önem taşımaktadır.

Tanımlar;

Esrik: Sarhoş, mest, azgın, kızgın anlamlarına gelmektedir.

Grotesk: Komik, acaip (karikatür gibi mübalagalı) anlamlarına gelmektedir.

Fraktal: Düzensiz ayrıntılar ya da desenler, giderek küçülen ölçeklerde yinelenir ve tümüyle soyut nesnelere sonsuza kadar sürebilir, tam tersi de her parçanın, her bir parçası büyütüldüğünde gene cismin bütününe benzemesi olayıdır. Örneğin; bir kartanisi ya da bazı bitkilerin yapısıdır.

Bu araştırmada; tarama modeli yöntem olarak kullanılmıştır.

Bu araştırmanın evren ve örneklemini; Avrupa ve Türk Resim Sanatından örnekler oluşturmaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

#### 1. DIŞAVURUMCULUK TERİMİ VE TARİHÇESİ

‘Expression’, Fransızca kökenli bir terim olup, Türkçe’ de anlatım ya da ifadecilik olarak anlanmaktadır. Dışavurum, duyguların ifadesi için kullanılan anlatım biçimlerinin tümüdür.

Ruhsal olayların, içsel yaşantıların belirli simge, gösterge ya da anlatımlarla dışa verilmesi; insan ruhu- ‘iç gerçeği’nin betimleme yoluyla dışa yansıtılması; insan tininin dışarıdan algılanabilecek biçimde kendini dışlaştırması ya da dillendirmesidir(Güçlü, Uzun E., Uzun S. ve Yoksal, 2003, s.12)

19.yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başlarında sadece resim sanatını değil, edebiyat, mimarlık, müzik ve bilimi de etkileyen, birbiriyle bağlantılı birçok alanın ifade zenginliği bulduğu bir duygulanım alanıdır. Genel anlayışla mutlak bir uyum sağlayan dışavurumculuk, etkinlik alanı olarak olabildiğine yayılmıştır. Dışavurumculuk, bir modern sanat anlayışı olmanın ötesinde, sanatçının içine dönen, dünyayı ve hayatı algılayış biçimidir. Dışarıda görünen gerçek ancak, sanatçı tarafından yaratılan ve özgün olan gerçeklik olmalıdır.

Ekspresyonizm teriminin ilk olarak nerde ve ne şekilde kullanıldığıyla ilgili çeşitli fikirler vardır. Amatör ressam Julien Auguste Herve, Salon den Independants’ ta sergilediği tablolarını tanıtmak için ilk olarak ‘ekspresyonizm’ terimini kullanmıştır. Bir diğer fikir ise 1911’de “Soyutlama ve Etki” kitabının yazarı olan W. Worringer tarafından ilk kez kullanıldığıdır. Paul Lassier ise Pechtein’in bir eseri için empresyonizm örneği olup olmadığı sorusunu, “bu bir ekspresyonizm örneğidir” diye yanıtlamıştır. Ekspresyonizm terimi, Fransız sanatındaki empresyonist ilkelerin reddi için kullanılmıştır. Sanat alanında, empresyonizmden sonraki tüm gelişmeleri karşılayan bu terim, kişisel yaşantıların anlatım aracı olarak kabul edilmiştir.

Toplumsal, siyasi, dinsel ve kültürel etkenler her dönemde sanatçıların içinde yaşadıkları çağa karşı tutumlarını doğrudan etkilemiştir. Bu nedenle sanatı ve sanatçıları, sözü geçen tarihsel gelişim dönemi içerisinde incelemek doğru olacaktır.

Endüstriyel anlamda gelişmiş olan Fransa ve İngiltere kültürel ve siyasi olgunlaşmaya da Almanya'dan daha önce ulaşmıştır. Almanya'daki katı askeri koşullar göz önünde bulundurulursa, demokratikleşmenin gecikmesi anlaşılmaktadır. Almanya'daki koşullar, sosyal ve kültürel ortamı da etkileyerek, önce Sosyal Realizm, Mistizm, Empresyonizm ve son olarak da Ekspresyonizm'i doğurmuştur.

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

Burjuvazinin yaşam biçimine karşı çıkan Dışavurumcu Sanatçı, Almanya'daki olumsuz koşullar karşısında ancak, şiddetli, kaygılı ve huzursuz sanat eserleriyle durabilmiştir.

Ekspresyonist sanatta seyirciyi şaşırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildi. Karikatürçünün insanın çirkinliğini gösterebilmesi doğal bir şey sayılıyordu. Bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının ülküselleştirme yerine çirkinleştirmeye gitmesine bir türlü katlanamıyordu. Varolmanın acımasız olgularını yoksullara ve çirkinlere duydukları acımayı ifade ederek göğüslemek istiyorlardı. İfadeciler için zerafet ve törpüleme kokan şeylerden sakınmak, kent soyluları şaşkınlığa uğratmak ve onların gerçek ya da hayali kendini beğenmiş doygunluklarını sarsmak neredeyse bir namus belirgesi olmuştu. (Gombrich, 1992,s.448)

Almanya'da 1910-1915 yılları arasında, sanayi ve ekonomik gücün, hızla iyileşme ve yükselme göstermesi ve Avrupa'da yaşanan rekabete dayalı endüstriyel ekonomik sıkıntılar, Almanya'daki işsizliğin artmasına neden olmuştur. Endüstrileşme ile birlikte işçi gücüne olan ihtiyaç azalmış ve makineler, işten çıkarılan işçilerin yerini almıştır. Makinelere bağlı olarak çalışmak zorunda kalan işçinin, geleceğe dair kaygıları ve güvensizlikleri de bireydeki ruhsal çöküntüyü hazırlayan önkoşullar olmuştur.

İnsanın kendini keşfetme ihtiyacı endüstriyel ortamın oluşturduğu nedenlere dayanmaktadır. Endüstriyel ortamda, geleceği bilme endişesi bugünün insanını sarsmıştır. Toplumsal zenginliğin artması, birçok bakımlardan insan yoksulluğunun artmasıyla sonuçlanıyordu.(Fischer, 1973, s.55)

Teknolojik güçlerin karşısında varlık sorunu yaşayan insanın ifade alanı, Dışavurumculuk ile genişlemiştir. İzlenimcilikteki resim gerçeği, dışavurumculuktaki bireysel ya da toplumsal gerçekliğe dönüşmüştür. Goethe "Resim insanın görebileceği ve görmesi gereken, ama çoğunlukla görmediği şeyi karşımıza getirir" demiştir.

Huzurlu ve mükemmel dünya imgesi, dışavurumcular için alt üst olmuştur. Yaşam, izlenimcilerin resmettiği kadar tozpembe değildir. Dönemi yansıtan gerçekler; güvensizlik, yoksulluk, emperyalizm, burjuvanın kapitalist rejimi, savaşlar, resmin ve sanatının görünen gerçekleri olmuştur. Dışavurumcular için, sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını, iç dünyasını, buhranlarını ve sevinçlerini, renk, çizgi, biçim gibi temel öğelerle ifade etmesidir. Sanatçılar, bu duygularını daha da vurgulu hale getirerek anlatımı güçlendirmek için geleneksel kavramlardan uzaklaşıp, özellikle renk ve biçim konusunda değişimler yaratmışlardır. Dışavurumcular için esas olan, resim yüzeyinde yer alan görüntünün ötesindedir. Kirchner'in dediği gibi " Sanat; çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır". Dışavurumcular için görünen dünyayı olduğu gibi yansıtmak, özgün bir yaratım olarak sayılmadığı gibi, hayatı ve yaşananları da yapmacık bir atmosfere sürüklemektedir. Sanatçının gördüğü ve zihninde anlamlandırdığı konu gerçek konudur, bu açıdan nesnelere nasıl görüldüğü de anlamını yitirmektedir.

Ekspresyonizmin yaygınlaşmasında büyük katkısı olan Herwarth Walden bu kavramı şöyle tanımlar: "Ressamın yaptığı resim en içsel duygularıyla algıladığıdır, varlığın anlatımıdır, dışavurumdur, geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır, dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümünü iletir" (Lionel, 1984, s.9).

Dışavurumcular resim sanatını kullanarak duygularını dışa vururlar, resim "insan" öznelidir ve sadece sanatçının dışavurumu için gördüğü bir yol, bir araçtır. Her şey sanatçının özgür iradesine göre düşünülüp, sanatçının kişisel görüşü değerinde yaratılmaktadır. Bu nedendir ki, dışavurumcu sanatçı sayısı kadar, dışavurumcu tarz ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu sanatçıların ortak beklentileri, hayata ve sanata karşı takındıkları tavır ve stillerindeki farklılıklar göz ardı edilemeyecek kadar büyük olsa da bilinçaltılarında varolan ortak bir kanun söz konusudur.

Tipik özellikleri olan standart bir stili olmadığı için ekspresyonizm kesin olarak tanımlanamamaktadır. Daha çok hakim olan toplumsal ve politik yapıyı reddetme noktasında birleştiğini hisseden ve insanlığın elde ettiklerinden çok acılarından etkilenen yeni bir neslin yaşam hislerinin yansımasıdır. (Thomas, 1993, s.21)

Doğa karşısında tepkisiz kalan dışavurumcu sanatçı, ne anlatmak isterse istesin, en önemlisi, eserine giden yolu kendi bilinçaltından, hayal gücünden ve düşsel yorumundan geçirmeyi tercih etmiştir. Her şey sanatçının iradesine göre tasarlanıp canlandırılmaktadır.

Ekspresyonistler için tarafsız bir görüşle sırf resim sanatının kurallarına uyarak eser vermek söz konusu değildir. Duyguların dışa vurulması için bir vasıta. Heyecanlarımızı ve duygularımızı en iyi kendimizde tespit edebileceğimiz için, ekspresyonist ressamlar daima kendilerine kapanmış, kendilerini özleyen insanlar olmuştur. Resimde mana ve duygu aramak bu görüşün başlıca vasfıdır. Bu sebeple nerede bir toplumsal buhran, ruh karışıklığı varsa oranın sanatı ekspresyonizme yönelir. Tedirginlik ve güvensizlik duygularından kaynaklanan ekspresyonizm, bir başkaldırıyı yansıtır. Kendini çevreleyen yüzeysel görünüşler, nesnel gerçekler ve toplumda aradığı huzur bulamayan insanoğlu, dış dünyadan kaçıp, iç dünyasının düşünce ve düşleriyle onu değiştirmeye çabalar.(Lionel, 1991, s.189)

Bu açıdan sanatçı, varoluşunu ve toplumsal yargılarının tümünü sorgulamaya başlar ki, burada doğadan öykünmenin ötesinde, izleyiciye istediği etkiyi bırakmak ve varoluşunu gerçekleştirmek için bir içedönüş yaşamaktadır. Sanatçının bu subjektif tavrı, eserinde ona görünen ve onun göstermek istediği yüzünü oluşturmaktadır. Sanatçı, izleyiciye öznel yaşantısından, düşlerinden, korkularından ve sanatından parçalar sunmaktadır. Dışavurumcu sanatçılar duyarlılıklarını, gelmiş geçmiş tüm kuralların önünde tutmuşlardır. Ruhlarının evrendeki tek hakikat olması da bundan ileri gelmektedir.

Dışavurumcu kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk eder ve kendini ruhunun uyumuna uydurur. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser çıkar. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşu ile doğup gelişen sanat eseri bir nevi medyum olur. Bundan dolayı Dışavurumcu sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve vecd içinde yapılmış etkisini verir. Bir taslağın bile etkisi anıtsaldır. Çünkü bütün adi ifadeler, küçüklükler onun iptidai hamlesine yabancıdır.(Turani, 1991,s.500)

## 2. AVRUPA RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU HAREKETLER

### 2.1. Die Brücke ( Köprü)

Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritsz Bleyl'den oluşan ve mimarlık eğitimi alan bu dört genç Alman ressam 1905 yılında Dresden de Die Brücke (köprü) adını verdikleri bir sanat hareketini başlatmışlardır. Büyük yankı uyandıran bu gruba, 1906 yılında, farklı sosyal tabakadan ve farklı ülkelerden çok sayıda sanatçı katılmıştır. Bu sanatçıların arasında, Müller, Nolde ve Pechstein de bulunmaktadır.

Bu sanatçıların her şeyleri ortaktı: İşleri, yaşamları ve serüvenleri, evleri ve modelleri; ancak bir sanat programları yoktu. Hayatta kendilerine bir yer yapmış olan, öbür grupların karşısında bu sanatçılar yoksulluk içinde yaşama özgürlüklerini söylemek ve sağlamak ve yalnızca, kendilerini yaratıcılığa iten şeyi hem de anında yansıtmak istiyorlardı. Bir “misyon” gerçekleştirdiklerine inanıyorlardı. Bu misyon, bu görev çok büyük dolayısıyla da karmakarışıktı; sözleriyle ve yazdıklarıyla onlar kendi kendilerinin misyonerleriydiler ve kaynaşma halindeki ya da devrimci nitelikteki tüm öğeleri kendilerine doğru çekmek istiyorlardı. (Bayl, 1997, s.98)s.

Die Brücke grubu, gelişme ve ilerlemenin gençliğin yoğun düşleri, sınır tanımaz yaratıcılığı ve hayal gücüyle sağlanabileceğine inanmışlardır. Yaratıcılığını, genel geçer resim kurallarının, geleneklerin ötesinde, çarpıtmadan ortaya koyabilen herkesi kendilerinden kabul etmişlerdir.

Ernst Ludwig Krichner, Rottluf ve Erich Heckel gibi sanatçılardan oluşan grubun amacı; Avant-Garde. Alman sanatçılarıyla, öteki santçuları akedemik resme karşı direnmeye çağırmak, atılımcı ve yeni sanatçılar arasında bağ kurmak, Alman sanatında heyecan ve forma bağlı bir estetik kurmaya çalışmaktır. Yeni sanat geleceğe yönelik olmalıdır.(Kınay, 1993, s.276)

“Duyarlı ve yaratıcı bir kuşağa inancımızdan, tüm gençleri birlik olmaya çağırıyoruz” diyen manifesto, tahta kalıp üzerine, grubun öncüsü kabul edilen Kirchner tarafından yazılmıştır. Grubun adı, Nietzsche'nin “Böyle buyurdu zerdüş” adlı kitabındaki, insan – üst insan ikilemini ve üst insana ulaşma felsefesini açıklayan şu pasajdan alınmıştır.

İnsanın erek olarak hiçbir büyüklüğü yoktur. Çünkü; o ancak, köprü olarak değerlidir: Üst insana götüren köprü: Üst insan yalnız insan değil, bütün yer

yuvarlağının anlamıdır: yeryüzünde var olan her ey üst insanın yaratılmasına katıldığı ölçüde haklı çıkarabilir varlığını. Üst insandan yoksun insan, kargaşadan, yıldız doğurmamış bir karanlıktan başka bir şey değildir. Zaman gelmiştir: İnsan, biran önce kargaşasını, kendine anlam veren bir düzene çevirmezse, yıldız doğurtmazsa karanlığında yok olacaktır. (Bayl,1995. s.67)

Fovların Die Brücke grubu üzerinde etkisi olduğu söylenmiştir. Ancak dışavurumcular, hem sanat anlayışları hem de yaşam biçimleriyle Fovlardan ayrılmışlardır. Renk kullanımı ve biçimsel açıdan farklılıkların yanı sıra, fovlardaki plastik endişelerin yerini, dışavurumcularda ruhsal çözümler almıştır. Die Brücke grubu, konu olarak Dresten-Friedrichstadt'da bulunan atölyeleri ve göl kıyılarını seçmiştir. Grup üyelerinin aralarındaki dostluk duygusu ve samimiyetleri, başlangıçta birbirinden ayırt edilemeyecek kadar benzerliği olan eserler ortaya koymalarına neden olmuştur. Ancak herkesin kendi kişiliğini ortaya koyması fazla zaman almamıştır. Die Brücke sanatçıları, burjuvaziye, askeri kasta, modern yaşamın sahte kibarlığına karşın doğallığın gerektiğini düşünmüşlerdir. Yaşam en yoğun nerde ve hangi insanlarda akıyorsa onu resmetmişlerdir. Sokak resimleri, günlük yaşamın sıradanlığı, doğa görünüşleri, kahve sahneleri, sirkler, atölyeler Die Brücke grubu için önemli konular olmuştur.

İlkellik (primitiflik), yüzyılın başında yaşanan önemli bir olaydı. O dönemde sanatçılar arasındaki uluslararası işbirliği yoğun ve verimliydi. Dresden ve Münih'de olduğu gibi Paris'te de ilkel sanat yeniden ortaya çıkmıştı. Ancak Die Brücke, sanatlarda canlandırmaya dönük genel akımı( ki bu daha sonra Alman ekspresyonizmi olmuştur.) önceden biçimlendirmeye çalışan bir felsefe programını temel almıştı. Bu programda, toplu bir ülkeye duyulan özlem, geçmişle olan bağları koparma isteğiyle sanata peygamberce bir bakışı anlatıyor ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu. ( Lionel, 1991, s.17)

Die Brücke grubunun üyeleri henüz Berlin'i, ziyaret etmemişken, grup için önemli bir isim olan Pechstein Berlin'e taşınmıştır. 1910 yılında diğer üyelerde Berlin'e yerleşmişlerdir. Sanata değin birçok karşıtlığın çok daha belirgin özellikler gösterdiği Berlin, grup üyelerinin sanat dillerini oluşturmaları açısından oldukça önemli bir merkez olmuştur. 1913 yılında Die Brücke grubu üyeleri dağılmaya başlamıştır.

Die Brücke grubunun en önemli üyesi olan Kirchner 1880 yılında Aschoffonburg' da doğmuştur. Sorgulayıcı ve huzursuz bir kişiliğe sahip olması onu yeni oluşumlar yaratmaya itmiştir.

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

Kirchner, Dresten Teknik Koleji 'nde mimarlık öğrencisi iken, 1903 yılında kazandığı bir sınav ile, Münih atölyelerinde bulunup 'Art Nouveau' sanat ortamı içine girmiştir. Bir yandan alt yapısını güçlendirmeye çalışırken, diğer yandan da, nerede ne zaman olursa olsun gördüklerini hızlı çizimlerle resmetmeye çalışmıştır. Bu yoğun çalışmaların sonucunda, ifade dilinde yeni dışavurum taslakları oluşmaya başlamış ve bu taslaklar atölyesinde imgesel çizimlere, ağaç oymalara dönüşmüştür. İlk kez Münih'te kullanılan bu ağaç oyma tekniği, daha sonraları Alman Ekspresyonizmin güçlü bir anlatım aracı olmuştur. (Resim 1) Aynı zamanda, Kirchner, Rembrant'ın ve Dürer'in tahta oyma baskılarını inceleyip, Alman Gotik sanatına da ilgi duymuştur.



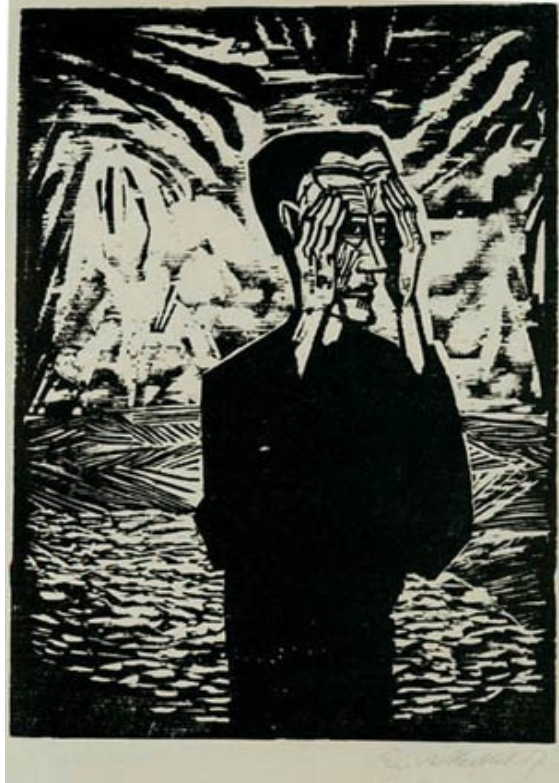
Resim 1

Ernst Kirchner “Papağanlı Adam”, 118x78 cm, Ağaç Baskı, 1924.  
[www.columbia.edu/itc/barnard/artist/wolff/Jan%252028/Kirchner](http://www.columbia.edu/itc/barnard/artist/wolff/Jan%252028/Kirchner)

“Münih’ te kesinlik kazanan ülküsü Alman sanatını canlandırma isteği idi. Akademik atölye resimlerinin gerçek yaşamla hiçbir ilişkisi olmadığını gördü. Yaşamı kendine özgü devinimi içinde yakalamak ve bunu sanatla birleştirmek işine girişti” (Lionel, 1991, s.66).

Grubun bir diğ er önemli ismi olan Erich Heckel, 1904 yılında Dresden’de mimarlık eğitimi aldığı sırada Kirchner ve Bleyl ile tanışarak, Die Brücke grubunun oluşumunda yer almıştır. Ağaç baskı tekniğ i üzerine yoğunlaş an Heckel’in resimlerinde Van Gogh’un portrelerinde görülen psikolojik etkiler hissedilmektedir. (Resim 2)

“Heckel kontrollü bir ekspresyonist idi. Erken resimlerinde psikolojik anlayış veya Lirizm’in ışıltısı görüldü. Oldukça sıksa figürleri iç çelişki hissinden çok bir ifade formülü sunuyor”(Arnason, 1968, s.168 ).



Resim 2

Erich Heckel “Boşluktaki Adam”, 100x75 cm., Ağaç Baskı, 1917  
[www.umma.umich.edu/images/view/2003/heckel.jpg](http://www.umma.umich.edu/images/view/2003/heckel.jpg)

1884 yılında Almanya’da doğ an Karl Schmidt Rottluff, dışavurumcu manzara ve nü resimleri ile ön plana çıkmıştır. Ayrıca bir özgün baskı ustası olan Rottluff, Dresden’de mimarlık eğitimi görmüştür. Kirchner ve Heckel ile birlikte Die Brücke adlı grubu kurmuşlardır. Grup isminin yaratıcısı olan Rottluff, 1912 yılına kadar manzara resimleri çalışmış, aralarına yeni katılan Nolde’nin coşuklu renklerle biçimlendirdiğ i anlatımından etkilenmiş ve karakteristik portre resimlerine bu coşkusunu yansıtmıştır. (Resim 3)



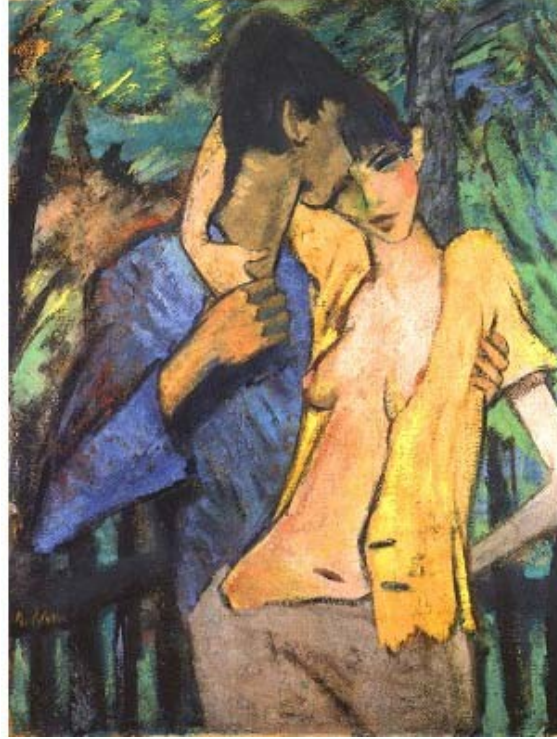
Resim 3

Karl Schmidt Rottluff "Aynadaki Kız", 100x75 cm., T.ÜY.B, 1912  
<http://www.liceotasso.it/Espressionisti/Scansione0043.jpg>

1874’ te Liebau’ da doğan ressam ve baskı ustası Otto Müler ise 1910 yılında Berlin Sezession’da reddedilen genç sanatçılardan biridir. Bu sergi sayesinde Die Brücke üyeleriyle tanışmış ve bu gruba dahil olmuştur. Müller’in çalışmalarının merkezinde nü bulunmaktadır ki bu figürler de doğayla iç içe, insan yapısının en doğal halini yansıtmaktadır. Doğa görünümüne ve insanlarla olan duygulanımını, yalınlaştırarak yansıtmıştır. Sanatına lirizm ve sessizlik hakimdir. Die Brücke grubu üyeleri arasında en açık ve en hafif renk çizelgesine sahip olan sanatçı, Die Brücke üslubundan farklı çalışmıştır. “Güçlü bir dürtü aldığı Böcklin’in yapıtları ona doğadaki efsanevi öğelere ve renk alanlarından düzenleme olanaklarına ilişkin önemli kavramlar verdi. Öte yandan anlamlarına zıt ve katışksız renklerin yoğunlaştırılmasına borçlu olan örneklerden de etkilenmedi.( Lionel, 1991, s.90)

‘Romantik dışavurumcu’ olarak adlandırılan Otto Müeller, Die Brücke grubu üyelerinden farklı olarak, dingin bir üsluba, yumuşak fırça vuruşlarıyla oluşturduğu zorlamasız kompozisyonlara sahiptir. Sanatçı özgürlüğü ve sevgiyi konu olarak seçtiği resimlerini yaparken çingeneleri kullanmış, onların yaşam tarzıyla örtüşen üslubuyla, doğal yaşam içerisindeki figürleri, tüm samimiyetiyle resmetmiştir. Müeller, romantizm ve kadın-erkek ilişkilerinin ön plana çıktığı, çoğunda mekan olarak doğanın kullanıldığı, sıcak-soğuk renk ilişkilerinin armonisiyle oluşturduğu resimlerinde,

dışavurumunu kullandığı kesik ve köşeli çizgi anlayışıyla oluşturduğu desen tadıyla yansıtmaktadır. (Resim 4)



Resim 4

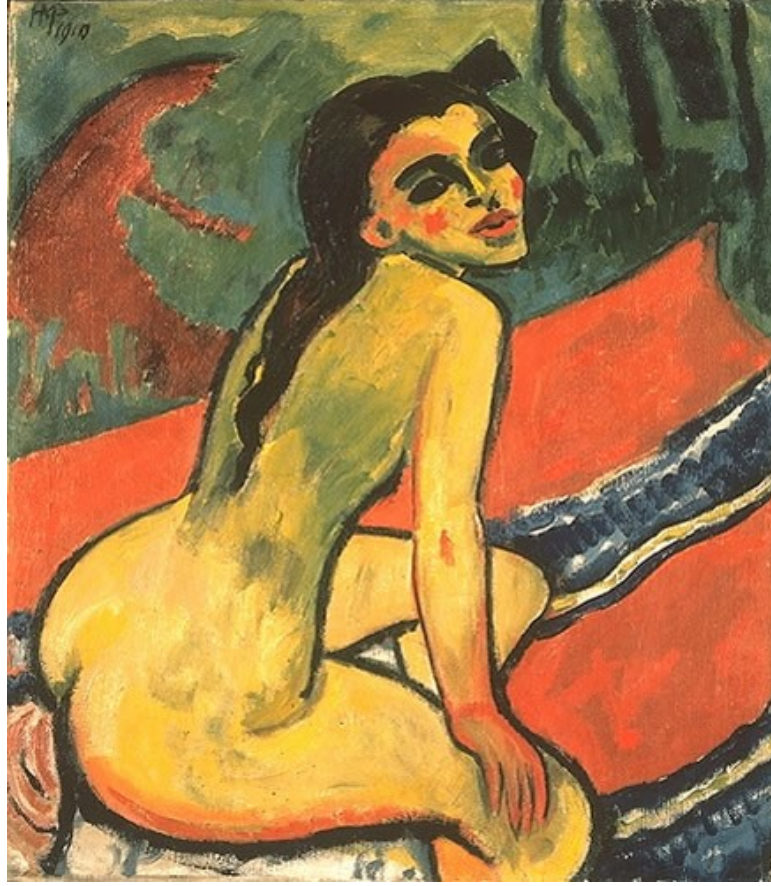
Otto Mueller "Sevgililer", 70x50 cm., T.Ü.Y.B., 1919

[http://www.leipzig.de/imperia/md/images/Museen/MuseumderbildendenKuenste\\_MuellerLiebespaar-M16\\_196x271.jpg](http://www.leipzig.de/imperia/md/images/Museen/MuseumderbildendenKuenste_MuellerLiebespaar-M16_196x271.jpg)

1881 yılında Zwickau’da doğan Max Pechstein, çok yönlü bir sanatçı olarak bilinmektedir. İç mimari alanında dört yıllık çıraklık eğitiminden sonra, Dresden’e taşınmıştır. El sanatları okulunda öğrenim gördüğü sırada altı konunun tümünde beş birincilik ve bir ikincilik almıştır. 1906’da Erich Heckel sayesinde, Die Brücke grubuna katılmış ve o yıl Saksonya’da devlet ödülünü almıştır.

“Pechstein’in çizimi Müller ve Heckel’inkinin tersine eğrilere meydana gelir ve oyumludur. Kullandığı renk ağır ve bazen de kaba olmaya meyyleder. Fakat o bu özelliklerinden dolayı, zamanında dikkat çekici bir şekilde etkileyici bir güç elde etmiştir” (Arnason, 1986, s.125).

1914 yılında Güney Denizi’nde Palauya gitmiş ve aradığı doğal yaşam görüntülerini resmetmiştir. Avrupa’ya döndükten sonra vitray ve mozaik tasarımları yapmış, Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde öğretim üyesi olmuştur. (Resim 5)



Resim 5

Max Pechstein "Oturun Kız", 80x100 T.Ü.Y.B. 1910,  
<http://www.kettererkunst.de/bild/300-100502620-Pechstein.jpg>

## 2.2. Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler)

Alman ekspresyonizmi, Münih'te 'Yeni Münih Sanatçıları Birliği' adı altında birleşen bir grup aracılığıyla yayılmıştır. Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensk, Gabrielle Münter bu grubun kurucularındandır. Amaçları, "uluslar arası olmak" olan grup üyelerine daha sonraları, Franz Marc ve Augus Macke da katılmıştır.

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

Der Blaue Reiter üyelerinin objeleri deforme etme istekleri, zamanla yerini daha soyut kavramlara bırakmıştır. Der Blaue Reiter grubunun düzenlediği etkinliklere, Kandinsky, Henrie Moore, Münkessin de katılmıştır ve eserler tüm Alman kentlerinde sergilenmiştir. Picasso, Malevitch, Brague gibi sanatçıların da bu isimler arasında olması, Der Blau Reiter grubunun dönemin yeni eğilimlerini desteklediği düşüncesini vermektedir.

Der Blaue Reiter'in 1912'de çıkardığı almanakta Gotik heykellerle, Çin popüler resim ve maskelerine, Japon desen ve masklarına, baskı resimlerine, Mısır figürlerine, Afrika masklarına ve eski Kolombiya heykel ve dokumalarına yer verildi. Dergilerdeki yazılarda sanatın gerçek ve maddi dünyadan kopuşu, manevi değerlerini ve yarı dinsel bir iletişim oluşumunu vurguladılar. (Kandinsky, 1969, s.85)

1866 yılında Moskova'da doğan Kandinsky, modern resmin en önemli temsilcilerinden birisi olarak sayılmaktadır. Soyut resmin yaratıcısı olarak kabul edilen Kandinsky, Moskova Üniversitesinde hukuk ve ekonomi eğitimi almıştır. Moskova'da açılan sergide, Monet'in 'ot yığınları' adlı eserini görmüş ve resmin içinde geleneksel anlamda hiçbir nesne göremediği için etkilenmiştir. Ayrıca Wagner'in "Lohengrin Operası" nı dinlediğinde müziğin ona renkleri düşündürmesi yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Kendisine teklif edilen hukuk kürsüsünü reddederek, nesnesiz bir sanat sorunuyla ilgilenmiştir. Resim yapmayı profesyonel bir avukat olmaya tercih ettikten sonra, Münih'e yerleşmiş ve Art Nouveau ortamıyla tanışmıştır.

"Kandinsky, noktacı (pointilist) üslupta doğa görünüşleri, tarih ve folklordan alınmış masal dünyasından birçok figürleri içeren görünüşleri yaptı. Aynı zamanda, tahta kalıpla basılmış Art Nouveau desen ve resimleriyle yakından ilgilendi" (Lionel,1991,s.63).

Kandinsky'nin önderliğinde, renkler ve biçimler arasındaki uyumun müzikteki uyuma eşdeğer olduğu gündeme gelmiştir. Sanatçının, soyut resim konusunda yaptığı araştırmalar, rengin sembolik ve ruhsal bir işlevi olduğunu ortaya koymuştur. Resim ve müziği bir tutarak, müzikteki notalarla renk ve çizgi gibi resim elemanların aynı görevi üstlendiğini savunmuş ve ilk soyut resimlerin oluşmasına öncülük etmiştir. Müziğin etkisi ile çizginin türü, rengin tonu biçimlerle dile gelip, müziğin resmini oluşturduğunu

ifade eden sanatçı, resim ve müziği ortak bir zeminde düşünmüş ve renkleri notalar olarak duyumsamıştır.

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

Savaşın başlamasıyla birlikte Almanya’dan ayrılmak zorunda kalan Kandinsky, Moskova’da birkaç yıl yaşadktan sonra tekrar Almanya’ya dönerek Bauhaus’da çalışmaya başlamış ve döndüğünde sanatında önemli gelişmeler olmuştur. (Resim 6)



Resim 6

Wassily Kandinsky “Cirinolinli grup”, 95.2 x 150.1 cm, T.Ü.Y.B, 1909  
<http://www.mondomostre.it/images/guggenheim/thumbnails/19%20->

1864 yılında Kuslovo’da bir Rus albayın oğlu olarak doğan Jawlensky ise 1877’de Harp Okulu’nda, 1882’de ise Askeri Akademisi’nde bulunmuş ve Moskova’da teğmen olmuştur. Resimleri kopya etmekle başlayan resim heyecanı, St. Petersburg’da Akademi’ye başvurmasıyla devam etmiştir. 1900’de Normandiya ve Paris’e giden sanatçı, Van Gogh’dan etkilenecek puantist tarzda resimler yapmış, Bretenya’da ise daha parlak renkli resimler yaparak bunları Fovlarla birlikte sergilemiştir. (Resim 7)



Resim 7

Alexej von Jawlensky "Şakayık Çiçekli Kız", 101 x 75 cm, T.Ü.Y.B, 1909

<http://www.von-der-heydt-museum.de/untermenus>

[/sammlung/galerien/galerie\\_themen/Kinderreigen/images/jawlensky\\_\\_pfingstrosen.jpg](http://www.von-der-heydt-museum.de/untermenus/sammlung/galerien/galerie_themen/Kinderreigen/images/jawlensky__pfingstrosen.jpg)

Rengin bir nesneyi betimlemek için kullanılmadığını, nesnenin, sanatçının duygularını ve "nesnelerin özünü" ortaya koyan bir renk yapısı için olanak sağladığını anladı. "olmadan var olan nesnelere yapmak için" renkler, uyumsuzluklar tarafından kesilen bir uyumda birleştirilmelidir. Bu konu, Jawlensky'nin Matisse ile tanıştıktan sonra tanıdığı Fovların amacına tam olarak uygun düşmektedir.(Lionel, 1991, s.62)

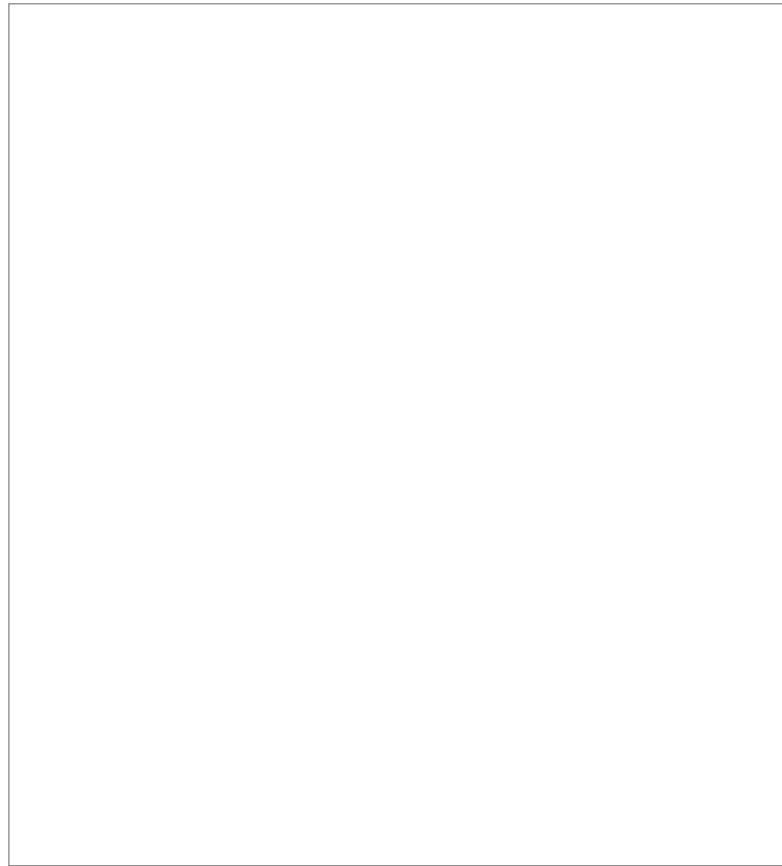
Almanya'dan ayrılarak St. Prex' e yerleşen Jawlensky, dışavurumunu çok sayıda resmettiği, farklı biçimsel çeşitlilikten oluşan portrelerle yansıtmıştır.

Der Blaue Reiter grubunun kurucularından olan Franz Marc ise Münih'te doğmuş ve hayvan resimlerine getirdiği mistizmle tanınır, çalışmalarına tanrıbilimi ve felsefeyle başlamıştır. Dinsel birlik olmazsa, hiçbir sanatın varolamayacağını iddia etmiştir. 1909 yılında, Kandinsky, Macke ve Jawlensky gibi sanatçılarla tanışması sanatının dönüm noktası olarak sayılmasının yanı sıra, insanı doğayla bütünleştirme konusunda Gauguin'in de büyük etkisi olmuştur.

Der Blaue Reiter ressamı içinde Franz Marc geleneksel Alman romantizmini ve lirik naturalizme en yakın ruhtu. Paris'te Van Gogh'un resimlerindeki kişisel

çözümü kendi ruh acısı ve derin kuşkunun köklerini aradı.Aynı zamanda kendisi ve dünya arasındaki iç uyumu arıyordu, bunu resimlerinde ifade etmeye çalıştı. Bu harmoniyi hayvanların formunda buldu. Özellikle de atlar ve geyik. Erken resimlerindeki dalgalanma çok görüldü. Bu Art Nouveau için de hala önemli bir şeydi.(Arnason, 1968, s.174)

Franz Marc, doğayı derinlemesine analiz ederek, düş gücünde yeni canlılar gerçekleştirebilecek kadar yoğun bir dışavurum yaşamıştır. Nesnelere, özlerindeki gerçeğin dışı vurulması gerektiğine inanan Marc, bu nesnelere olabildiğince yalınlaştırmıştır.(Resim8)



Resim 8

Franz Marc "Kaplan", 111 x 111.5 cm, T.Ü.Y.B.,1912.  
[www.artchive.com/artchive/M/marc/tiger.jpg](http://www.artchive.com/artchive/M/marc/tiger.jpg)

Evrenin şiirselliğinden yola çıkan bir diğer önemli isim ise August Macke' dır. Münih'te Franz Marc'ın litografilerini görünce çok etkilenmiş ve henüz yirmi üç yaşındayken Macke, Der Blaue Reiter grubuna katılmıştır. 1904-1906 yılları arasında Düsseldorf akademisinde sahne ve giysi tasarımı yapmıştır. Degas ve Monet'ten etkilenmiş, saf renklerle resim yaparken sürekli olarak, bilgisini ve yeteneğini

arttırmaya gayret göstermiştir. Macke, doğadan aldığı izlenimlerini ve hayranlıklarını, duygularının süzgecinden geçirerek resmetmeyi amaçlamıştır.

1909'da bir yıl için Tegern Gölü kıyısına yerleşmiş ve bu süre içerisinde yaklaşık iki yüz resim yapmıştır. Bu bir yıl içinde August Macke amacının ne olduğunu anlamış ve şu şekilde ifade etmiştir; Benim için resim, doğadan tümüyle zevk almaktır. Macke için gördüğü dünyanın izlenimlerinin çağrışımı kalbin duygularını, gizemli bir şeyin duygumunu ve doğa karşısındaki şaşkınlığı içeriyordu.(Lionel, 1991, s.76)

Dünyayı görsel bir şiir olarak algılayan Macke, kısa yaşamı süresince, renk ve mekân üzerine önemli görüşler bildirmiştir. Tunus'a yaptığı iki haftalık gezi sırasında yaptığı suluboyalar ve çizimler, dünyanın tüm güzelliklerini ve neşesini yansıtmıştır. Ancak, altı hafta sonra askere alınan Macke, daha fazla eser verememiş, askerde vurularak ölmüştür.

### 3. RENK ÖGESİNİN DIŞAVURUMCU ANLATIMA YÜKLEDİĞİ ANLAM

Işık-göz-beyin arasındaki iletişimle oluşan görme olayı, maddeden yansıyan ışınların göze ulaşıp, ağ tabakasındaki merceklerle denetlenerek, odak noktasına yerleşmesiyle gerçekleşmektedir. Ağ tabakasındaki kopyalanan ışınlar, yan yana gelerek ağ tabakası odak noktasına yerleşirler ve sinirler aracılığıyla beyne ulaştırılırlar. Çok kısa bir süreyi kapsayan bu süreçte, görme sınırları ile beyne taşınan iletiler anlam kazanarak, nesne ve rengi görülebilir kılmaktadırlar.

“Görsel algılama ışık aracılığıyla olur. Renkler, koyuluklar ve bunlar arasındaki karşıtlıklarla görülmektedir” (Sirel, 1981, s. 2).

Bilimsel açıdan renk, ışığın dalga uzunluğuna göre, gözümüz aracılığı ile bizde oluşturduğu algı olarak tanımlanmaktadır. Bir kaynaktan yayılan ya da kaynağın kendisi olabilen, aldığı ışığın bir kısmını emen ve cisimle etkileşime girdikten sonra algılanan ışığın, gözde oluşan doyumudur. Işığın nesnelere çarpması sonucu, yansıyan ışınların bilincimizde oluşan etkileri rengi tanımlamaktadır. Nesnelere kendilerine çarpan ışınların tamamını yansıtmaz, bir kısmını emer ve yansıttığı renk ışınları ile o nesnenin rengini belirler. Bu bakımdan renk, fizik biliminin inceleme alanı olmakla beraber, görsel algının öznelliği sonucu, nesnel bir olgu olarak da tanımlanmaktadır.

Göze gelen renk ışınları, fizyolojik olarak ağ tabakasındaki renge duyarlı sinirler tarafından algılanarak, beyinde anlam kazanmaktadır. Psikolojik duruma göre farklı algılamalar gösteren bireyin zihinsel yapısı, rengi algılamada da duyu organlarının geliştiği çevreye ve bu çevrenin yaşam şartlarına göre çeşitlilik göstermektedir.

Renk, insan zihninde uyandırdığı sınırsız etkiler ile birlikte farklı insan ve farklı kültürler için anlam farklılıkları içermektedir. Örneğin, genel olarak, saflığın, gençliğin ve aydınlığın sembolü olan beyaz renk, Çin’de matem rengi olarak kullanılmaktadır. Duruluğu ve temizliği sembolize eden beyaz gelinlik ise, yerini rengarenk gelinliklere bırakmaktadır.

İzlenimci resim anlayışının gündeme gelmesine kadar geçen süreçte renk; nesnel dünyanın ayrılmaz ve sabit bir parçası olarak düşünülmüş, nesnenin tanımlanmasını sağlayan ana unsurlardan birisi olarak kabul edilmiş ve her nesnenin değişmez bir rengi olduğu düşüncesi hakim olmuştur. Ancak fizik bilimindeki yenilikler ve Newton’ un renk hakkındaki yeni teorileri İzlenimcileri de etkileyerek renk kavramını sahip olduğu tanımından sıyrarak yepyeni ve farklı bir boyuta taşımıştır.

İzlenimci sanatçılar, güneş ışığına bağlı olarak, ışığın farklı açılardan gelişiyse, nesne üzerinde oluşturduğu yansımaları inceleyerek, bu izlenimleriyle resim yapmışlardır. Günümüz resmine yaklaşıldıkça, izlenimcilerin renk ve doğa anlatımlarının ötesinde bir dışavurum yaşanmaya başlanmıştır.

Soyut sanatta ise renk, duyguların dışavurumu olarak ele alınmış ve konunun kendisi olmuştur. Boyanın salt işlevselliğiyle, yaratım gerçekleşip, soyut resimde renk, biçimin, mekanın, yüzeyin yerini almıştır. Işığın, obje üzerindeki etkisi önemini yitirmiştir ve renge bilinen temel anlamının dışında daha farklı anlamlar yüklenmiştir.

Görsel bir olgu olmasına rağmen, rengi, bilincimiz yoluyla algılamaktayız, Göz aracılığıyla duyulan renk, algılara dönüşüp, rengin psikolojik etkilerini ortaya çıkartmaktadır. Rengin beyinde anlama dönüşme kısmı psikolojik bir olaydır ve ekonomiyle, sağlıkla, kültürle, bireyin o anki psikolojisiyle farklılıklar gösterebilmektedir. Yapılan psikolojik araştırmalara göre, insanlar üzerinde acı, sevinç, sıkıntı ve korku gibi psikolojik etkileri ortaya çıkaran renk, öncelikle algılara dönüşür ve kişinin zihinsel yapısına göre şekillenir. Kandinsky bu konuda şöyle demiştir: “renk psişik bir titreşim uyandırır. Fiziksel görme hemen psikolojik tepki yaratır”

(Kandinsky, 1993, s.85).

Bir rengin açık tonları beyaz veya sarı renk karıştırılarak elde edilmektedir. Beyazla karıştırıldığında doygunluğunu yitiren renk durgun bir etkiye sahip olurken, sarı ile karıştırıldığında ışığı arttığı için hareket kazanmaktadır. Koyuluk etkisini vermek için karıştırılan siyah ve mavi renk için de buna benzer bir durum söz konusudur. Mavi ile karıştırılan renkler hem derinlik kazanmakta, siyahla karıştırılan renkler ise ışığını kaybederek nötrleştiğinden dolayı soğukluk etkisi kazanmaktadır. Bazı renklerin psikolojik etkilerine kısaca değinecek olursak; Fizik olarak güneş ışınlarının tümünü geri yansıtan beyaz, karıştırıldığı renklerin özelliğini dağıtıp, doygunluğunu azalttığı için renk ışığını kaybederek, etkisini zayıflatmaktadır. Ferahlık, temizlik, masumiyet ve aydınlık hisleri uyandırırken, huzur ve güven verdiği düşüncesiyle barışın sembolü haline gelmiştir. Kandinsky bu renkle ilgi şöyle demiştir: “Beyaz ruhumuzda mutlak sessizlik etkisi yapar. Bu sessizlik ölü değildir, canlı olanakları verir. Ansızın anlaşılabilir bir sessizlik gibi örter, içinde gizli zenginlikler saklıdır”.

Bir ışık noktasından gelen tüm ışınlar, yüzey tarafından emilerek siyah rengi oluşturmaktadır. Karanlığın sembolü olmasından dolayı bir korku hissi yaşatırken, aynı zamanda sükuneti ve asaleti de temsil etmektedir. Herhangi bir renk siyah renk ile karıştırıldığında karışan rengin değeri yani kroması düşer ve renk ışığını kaybederek nötrleşmeye başlar.

Beyazla siyahın belirli oranlarda karıştırılmasından elde edilen nötr gri ise, insan üzerinde tarafsız bir etki yaratmaktadır.

Enerji ve yoğunluğu ile, dayanılmaz bir gücü temsil eden kırmızı renk ise, toplumlar için önemini çağlar boyunca korumuştur. Kırmızı, dinamik ve sınırsız coşkusuyla, kan dolaşımını hızlandırarak, duyguları aktif hale getirmiş, dolayısıyla da dışavurumcu ressamlar tarafından sevinçlerinin, öfkelerinin ve heyecanlarının yansımada ana karakteri oluşturmuştur.

Mualla'nın "Figürler" isimli resminde bu dinamizm hissedilirken, sanatçı, dışavurumunu, bu rengin yoğun ifadesiyle vurgulamış, figürlerdeki biçim bozularla da heyecanlı üslubunu tamamlamıştır. (Resim 9)



Resim 9  
Fikret Mualla "Figürler", 65 x 50 cm, T.Ü.Y.B.  
[www.artimezat/mualla.jpg](http://www.artimezat/mualla.jpg)

Kırmızı, primitif insanların ilk keşfettikleri renkler arasında yer alır. İspanya'nın kuzeyinde bulunan Altamira ve Fransa'nın güneyinde yer alan Lascaux mağaralarındaki resimler incelendiğinde, bolca kırmızı renge rastlarız. Primitif insanın doğasal özlü bir boya olan kırmızıyı, bu denli çok kulanmasının nedeni, belki de insan üzerindeki kuvvetli etkisinden kaynaklanıyordu. Ayrıca tunç çağından kalma mezarlarda, ölünün yanında bulunan çeşitli kaplar içerisinde bir yer tuttuğunu gösterir. (Yılmaz, 1991, s.24)

Sarı renk ise, ferahlık, aydınlık, sevinç, mutluluk, kimi zaman da fakirlik ve hastalık çağrışımları yapmaktadır. “Ayçiçekleri” adlı örnekteki resimde, sanatçı, psikolojik bir anlam yoğunluğu yaratarak, coşkulu ve kabına sığmayan heyecanın dışavurumu gerçekleştirmiştir. (Resim 10)



Resim 10

Van Gogh “Ayçiçekleri”, T.Ü.Y.B., 1888-1889.  
www.tukishpaintings.com

Bu rengi tarihsel olarak incelediğimiz zaman kuvvetli çelişkilerin altında kalabiliriz. Bütün bunlar sarının uçarılığından kaynaklanır. Örneğin; Hristiyanlarca kutsal sayılan, Çin’liler tarafından çok sevilen bu renk, Ortaçağ Avrupası’nda lanetlilerin rengidir. Geçmişten günümüze kadar bu renk, bulaşıcı hastalıkların sembolüdür ve renksel kuvvetini yükselten üçgensel formlar içerisinde sembolize edilir. Bu bakımdan incelendiğinde bir karantina rengi olarak karşımıza çıkar. Bütün bu özellikleriyle psikolojik yönden tam anlamıyla kendini ifade eder. (Yılmaz, 1991, s.29)

Sarı, mavi renkle karıştırıldığında, enerjisini kaybederek, yerini yeşilin dinlendirici etkisine bırakmaktadır. Ruh durumu açısından taşkınlığı sembolize eden sarı renge mavi karıştırıldıkça, karıştırılan oranda soğuk renklerin özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Soğuk bir renk olan mavi ise, uzaklığı ve sonsuzluğu temsil etmesinin yanı sıra, birçok toplumda dürüstlüğün ve mantığın sembolüdür. Hüzünlü bir atmosferin hakim olduğu örnekteki resimde, cobalt ve prusya mavisi ile çeşitlenerek vurgulanmak istenen anlam, figürlerdeki hareketliliğe rağmen sonsuzluk içerisinde, içe dönük bir etki yaratmaktadır. (Resim 11)



Resim 11

Kayıhan Kesinok "İsimsiz", 90 x 110 cm, T.Ü.Y.B.  
www.tukishpaintings.com

"Yunan toplumunda, tutucu kesimin simgesel rengidir ve Yunan bayrağında da egemen olan tek renk budur. Yunanistan'da "mavi" ve "yeşil" renk simgeleriyle siyasal iktidar savaşını sürdüren kesimler. Bizans'ta da geçerli olan ve aynı renk simgelerine bağlı bulunan bir geleneği sürdürmüş olmaktadır"( Tansuğ, 1991, s.130).

İnsan psikolojisi üzerinde büyük etkisi olan bu renk, birçok sinirsel hastalığın tedavisinde sakinleştirici özelliği dolayısıyla kullanılmaktadır. Sanatçılar da bu rengi daha çok derinlik, uzaklık ve soğukluk etkisi vermek için kullanmaktadırlar.

İnsanların ruhu üzerinde dinlendirici bir etkiye sahip olan yeşil renk ise, sarıya yaklaştıkça canlanan bir baharı anımsatırken, daha sıcak bir görünüm elde eder ve maviye yaklaştıkça da ciddiyet kazanarak soğuklaşır. Temizliği, doğayı, huzuru, ferahlık duygularını çağrıştıran bu renk, mavide olduğu gibi, sinirsel rahatsızlıkların tedavisinde de kullanılmaktadır. Yalçın Gökçebağ'ın örnekteki resminde görüldüğü

gibi, yeşil renk, sarıya yaklaşan renk tonlarıyla izleyici üzerinde sakinleştirici bir etkiye sahip olmakla beraber, huzurlu, ferah bir atmosfer yaratarak, sanatçının dışavurumunu simgelemiştir. (Resim 12)



Resim 12

Yalçın Gökçebağ "At Arabası", 60 x 80 cm, T.Ü.Y.B.  
[www.artimezat/yalcin.jpg](http://www.artimezat/yalcin.jpg)

Eskiden akıl hastahanelerinin yeşil renge boyanmış olması; ruhsal hastaların sınırlarını yatıştırmakta; yeşil rengin faydasını eski Türk hekimlerinin bildiklerini ortaya koyar. Keza, mabedde ve türbelerde yeşil ve mavi gibi huzur ve sükun veren renklerin çoğunlukla kullanılmış olması eski üstadlarımızın bu husustaki şuur ve bilgilerini ortaya koyar. (Güngör, 1983 s.35)



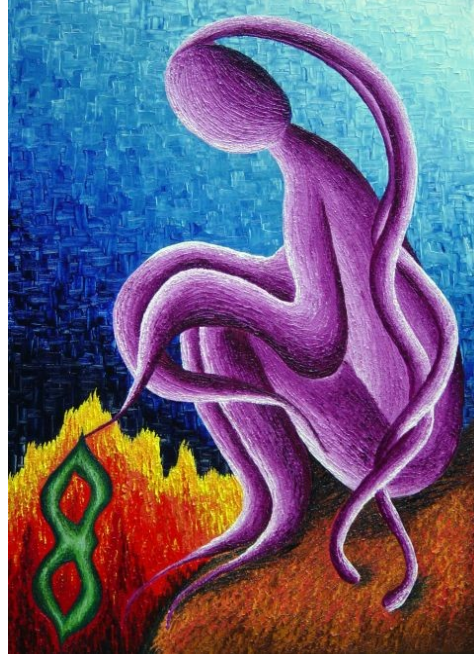
Resim 13

Aydan Ergüven "İsimsiz", 45 x 35 cm, T.Ü.Y.B.  
www.tukishpaintings.com

Kırmızının ve sarının belirli oranlarda birbirleriyle karıştırılmasından doğan turuncu renk, yoğun bir enerji ve sıcaklık kaynağıdır. Örnekteki resimde olduğu gibi, titreşimi kırmızıdan daha zayıf olan turuncu renk, resim uzayında merkezi bir etki yaratarak, heyecanlı ve hareketli bir anlatım alanı oluşturmuştur. Sanatçı, figürün dışında kalan alanı nötrleştirerek, figürün anlam yoğunluğunu arttırmış, turuncu rengin canlılığı ve aktifliğiyle dışavurumunu tamamlamıştır. (Resim 13)

Turuncunun kendi iç dünyasında çok aktif bir etkinliği vardır. Bu özelliğini insan psikolojisine tatlı bir sıcaklık vererek gösterir. Bu rengin iç çağrışımları arasında kabına sığmayan bir insanın coşkunluğunu, neşeliliğini ve gösterişini sezebiliriz. Bu renk mavinin derinlerindeki sıkıntıya son veren bir renktir. (Yılmaz, 1991 s.36)

Soğuk etkili mavi ile sıcak etkili kırmızının belirli oranlarda karıştırılması ile elde edilen mor renk, içinde bulunan mavinin ya da kırmızının miktarına oranla sıcak ya da soğuk etkiler yaratabilir. Kişinin psikolojik durumunun ve bilinçaltında yatan sırların dışavurumu olarak anlaşılan mor rengi, çok sık kullanılmayan bir renk olmasıyla beraber, yaşamda gizlenen maskelerin düşmesi ve matem varlığının sembolüdür. "Maskesiz" adlı örnekteki resim, mor rengin insan üzerindeki psikolojik etkilerini tüm yalınlığıyla ifade etmektedir. Sanatçının, maskesi düşen bir figürü, mor rengi kullanarak resmetmesi, bu rengin psikolojik anlamını izleyici üzerinde çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır.(Resim 14)



Resim 14  
Gamze Aktan “Maskesiz” , 50 x 70 cm,T.Ü.Y.B.  
[www.gamzeaktan.com](http://www.gamzeaktan.com)

Mor, esrarengiz bir hava içerisinde, keder ve hüznü ifade edebilirken, kontrolsüz gücün sembolü olarak da yorumlanmaktadır.

Mor'da gençliğini, tüm kudretini kaybetmiş bir insanın matemi ve psikolojik sıkıntılarının çizgileri sezilir. Bu etkileri yaşlanan bir insanın beğenisinde, çok rahat bir şekilde görebiliriz. Yapılan araştırmalara göre; toplumlardaki yaşlıların en çok morun tonları ile kahvereginin tonlarını seçtikleri gözlenir. Bunun içinde çeşitli toplumlarda bu renkler, yaşlılığın sembolü haline gelmiştir. Genç nesili oluşturan bireyler arasında en az seçilen renklere biridir. Mor, boyasal olarak mimaride kullanılırsa; “Büyüklik, ihtişam hissi uyandırır ve adeta insan ruhuna bir eziklik verir” (İzgi, s.27).

Renk ve biçim kavramları, birbirini tamamlayan iki ayrı kavram olmasının yanı sıra, plastik sanatlar açısından, her biçimin içerisinde bir rengi barındırdığı, her rengin ise bir biçimi simgeleştirdiği gerçeğini vurgulamaktadır. Ana renkler olan sarı, kırmızı ve mavi rengin farklı değerlerde, farklı anlamlar taşıması gibi, ana biçimler olan, kare, üçgen ve yuvarlığın da renkler gibi kendilerine ait farklı anlatım değerleri bulunmaktadır. Örneğin; üçgen biçimine karşılık gelen renk sarıdır. Bunun nedeni sarı rengin sahip olduğu dalga boyu ve frekansıdır. Kare, sertliğin, mantığın ve ağırlığın anlatımı olarak kabul edilirken kırmızı ile eşleştirilmiştir. Psikolojik olarak derinlik ve sonsuzluk etkisine sahip olan mavi renk ise, daire biçimine karşılık gelmektedir. Bir dairenin içinin maviye boyanıp, dikkatli bakılması durumunda merkeze doğru yönelerek

uzaklaşması bu rengin dairesel formlarda soğukluk ve uzaklık etkisini arttırdığını göstermektedir.

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **BİÇİM BOZMA (DEFORMASYON)**

#### **2. BİÇİM BOZMA (DEFORMASYON) NEDİR ?**

Bir sanat eseri yaratımı demek, araç olarak seçilen konunun, amaca ulaşılabilmesi için sanatçının kişiselliğini de ortaya koyduğu iki ya da üç boyutlu bir maddeye yansımadır. Örneğin resim ya da heykel yapan sanatçı yapıtının üretim sürecinde ister istemez maddeye şekil vermekte yani maddenin var olan şeklini değiştirmekte ona yeni bir anlam yüklemekte, sanatçı bunu yaparken de döneminin hakim görüşünden etkilenmekte ya da o görüşe bir karşı çıkış olarak tepki göstermektedir.

Biçim bozma, çağlar boyunca sanatçıların üretim sürecinde bilinçli-bilinçsiz kullandıkları bir anlatım elemanı olmuştur. Öncelikle biçimden yola çıkan bu kavramı anlayabilmek için “biçim”in ne olduğunu açıklayarak “biçim bozmaya” geçebiliriz.

#### **1.1. Biçim**

Biçimin ne olduğuna dair biri genel ve diğeri de özel olmak üzere iki tanım yapabiliriz. Tarih boyunca antik çağdan itibaren filozoflar biçimin ne olduğu konusunda fikir yürütmüş ve biçim kavramının doyurucu bir tanımını yapmaya çalışmışlardır. Bu tanımlar yalnızca varlık felsefesinin ya da genel anlamda sadece felsefenin içinde değerlendirilemezler. Bu tanımlarda -ki birbirinden çok farklı olabilirler- sanatı ve maddeyi şekillendiren sanatçı için bir çıkış noktası bir başlangıç ve tanım bulunabilir. Bu sayede sanat eserini daha iyi anlatabilecek ve anlayabilecek bir sistem bulunabilir. İşte bu yüzden biçimle ilgilenen ilk filozof olan Anaksagoras'tan başlayarak felsefede biçimin tanımlanma çabalarına kısaca değinmekte fayda vardır.

Bu tanımların başında biçimle ilgilenmiş olan Anaksagoras gelir. Ona göre biçim evrensel oluşmada düzenlenmemiş özdek Khaos karşıtı olarak düzenlenmiş özdek Kosmos'tur. Aristoteles ise nesnenin niteliklerinin tümü anlamında ve özdek'le içerik karşıtı olarak kullanmaktadır. Ona göre ilk başta biçimsiz olan özdek bir güçtür, onu edim'e geçirip gerçekleştiren, görünümlü ve yetkin kılan biçim'dir. Biçim gerçek olmayanın gerçek hale gelmesidir. Yani her varlık kendinden daha yetkin olan varlığın özdeği ve her yetkin varlık, kendinden daha az yetkin olan varlığın biçimidir. (Hançerlioğlu, 1997, s. 35)

Yüzyılımıza gelinceye kadar sanıla geldiği gibi biçim içeriğin karşıtı değil tersine onun sıkıca bağımlısıdır. Biçim ve içerik ancak birlikte varolabilirler.

Biçimsiz öz olamayacağı gibi özsüz biçim de olmaz. Bu bağımlılıkta içerik temel biçim ikincildir. Çünkü belirleyici olan özdür. Özün çelişkileri onu geliştirirler, gelişen öz de yeni değişimlerine göre biçimini etkiler ve değiştirir. (Hançerlioğlu, 1997, s. 35)

İşte bu etkiler ve değişimler biçim bozmanın kendisidir. Biçim değiştirilerek, içeriği daha etkin kılmak ve bir anlatım genişliği yani yeni bir boyut oluşturmak mümkün olmaktadır.

Bu bağlamda sanatsal üretimde biçim ve biçimcilik kavramına bakarsak:

“Biçim bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliğidir” diyebiliriz. (Sözen ve Tanyeli, 1968, s. 41.)

“Genel anlamıyla bir nesnenin algılanabilen tüm maddi öğelerinin kendine özgü bir düzen oluşturma bütünü bu dokunsal ve görsel öğeleri ve nitelikleri içerebileceği gibi müzikte de seslerin belirli bir düzeni için kullanılır. Nesnenin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine bağımlı olduğu için biçim sözcüğün bir düzen kavramını da içerebilir. Bu nedenle yoğun

ve belirgin bir düzen taşıyan sanatsal yaklaşımlara “biçimci” terimi kullanılır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.240).

Ama tüm bunları yaparken biçimin yine de öz ile bir olduğunu, bu iki kavramın bir arada bulunduğunu ve kompozisyonun bütünlüğünü unutmamak gerekir. Sanatçılar özü biçimlendirirken bunu göz önünde bulundurmamak zorundadır. En genel anlamda ressam, perspektif yasalarını, heykeltıraş ise anatomi yasalarını bilmek zorundadır. Fakat tüm bu yasaları bilmek ya da uygulamak bir eser yaratımı için yeterli değildir. Bunlar sadece eserin, maddi, yani görünen yapısını oluştururlar. Oysa bir eserin aynı zamanda özünü oluşturan görünmeyen bir de arka yapısı bulunmaktadır.

“Sanatçı anlatım gücü en büyük olanla, duygu yönü en büyük olanı ve esere en uygun düşen biçimi sanat eserinde gerçekleştirir. Bu biçim ise bilinen yasaların dışında sanatçı tarafından bilinerek bozulmuş özü en güçlü kılan biçimsel arayıştır” (Turgut, 1993, s. 149).

## 1.2. Biçim Bozma

İngilizce’de Distortion, Fransızca’da Deformation olarak geçen bu kavram resimde ve heykelerde model olarak alınan nesnenin görünen biçimini, özünü kaybetmeden yapılan yoruma ve anlatıma uygun hale getirmektir.

Sanatçı biçim bozmayı, optik olarak algıladığı nesnelere kendi düşünceleriyle yoğurup, içselleştirerek yeni bir biçim ortaya koyma çalışması sonucu oluşturmaktadır. Algılamış olduğu nesneyi ifade ederken, gerçeklikten uzaklaşarak (biçimi bozup), bilincinde ve ruhunun derinliklerinde tanımladığı bir biçim oluşturur. Sanatçı, kendi ifade dilini kullanırken çevresinde gördüğü nesnelere resim düzlemine aktarırken, onların görünen biçiminde, bilinçli değişiklikler yapmaktadır. Bu değişiklikler biçimin abartılması ya da yalınlaştırılması amaçlanarak yapılmaktadır.

Resimde biçim bozma, bilinçli bir eylem olarak gerçekleştirilmesinin dışında farklı olgulardan kaynaklı olarak da gerçekleşir. Resim iki boyutlu bir yüzey üzerinde gerçekleştirilmektedir. Oysa sanatçının çevresindeki dünya üç boyutludur. Sanatçı bu üç boyutluluk izlenimini desen, çizgi ve leke gibi öğelerle meydana getirir. Gerçekliklerin renk, leke, çizgi gibi farklı normlar olarak algılanması da biçim bozmayı zorunlu kılan bir unsurdur. Resim düzlemi

üzerinde biçim bozmanın meydana gelmesinin nedenlerinden biri de doğal biçimlerin resme aktarılmasında orantılarının saptanması sırasında olmaktadır. Sanatçı resmetmek istediği biçimi birebir boyutları ile değil de uygun gördüğü oranda aktarır. Dolayısıyla sanatçı modelin optik görüntülerine ait parçaları bir oran kaygısı ile küçültüp, çizerek gerçeği kendi mantığına göre saptar. Bunların yanında sanatçının önem sırasına göre biçimler üzerinde yaptığı abartmalarda göze çarpar. Sanatçı kendi resimsel mantığı çerçevesinde bir takım biçimleri öne çıkarabilir. Bu durumda resimde öncelikle figürlerin abartılmasına ve biçiminin bozulmasına yol açar. Toplum tarafından benimsenmiş bir takım güzellik anlayışlarının resme ilave edilmesi de biçim bozmayı beraberinde getirir. (Çatalbaş, 2003, s. 67)

### 1.3. Biçim Bozma'ya Temel Olan Felsefi Düşünceler

Çağdaş felsefe ve sanat akımlarının temeli 18. ve 19. yüzyıl'da atılmıştır. 20. yüzyıl ile beraber teknoloji ve bilim alanında hızlı gelişmeler yaşanmış, bu da yeni bakış açıları ve düşünceleri beraberinde getirmiştir ve sanatın daha ifadeci bir nitelik kazanmasına neden olmuştur. Teknolojik gelişmeler, insan yaşamını kolaylaştırırken birey olarak da kişiyi yalnızlaştırmış bu durumda kendine yönelen sanatçı daha öznel olanı yansıtma çabaları içine girmiştir.

Hume felsefesiyle başlayan dönemden önce felsefe, dinsel doğmaların doğruluğunu antik çağ filozoflarının öğretileriyle sağlamlaştırmaya yönelik bir eğilimdeyken, Hume ve Kant'ın bilgiye varmada öznel bir yaklaşım benimsemiş olmalarıyla değişiklik göstermiştir. Fakat Kant, duyguların yanında aklın varlığından da söz etmektedir. Kant'ın estetik konusundaki görüşü ise:

“ona göre estetik pratik yaşamdan ve iradeden ayrı sübjektif özerk bir yapı üzerinde temellendirmektedir. Ona göre, güzel bireyin öznel zevkidir yani bireyin sübjektif yargısıdır” (Akarsu, s. 47).

Dolayısıyla, güzele dair düşüncelerin öznel, ölçülemeyen ve kişiden kişiye değişen biçimsel özelliklerde olduğunu söyleyebiliriz.

Hegel ise; her cismin arkasında bir düşünce bir kavram vardır. Her şey uzay ve zaman içerisinde değişmektedir. Kavramlar ise değişmeyen tek şey olarak kalmaktadır. O güzeli nesnel yapının seyredilemeyen bir parçası olarak değerlendirir. Estetik olarak güzelden söz edilebilmesi için özgür ve bağımsız bir izlenimin olması gerektiğini söylemektedir (Ersoy, 1998 s. 33).

Locke da Biçim bozma'ya kaynaklık edebilecek düşünceler ileri sürmüştür. Ona göre bilgilerimiz doğuştan gelmemektedir.

“Başlangıçta bomboş olan beynimiz zamanla deneyimlerimiz ile dolmaktadır. Ona göre düşünmek duyularımızdan elde ettiğimiz verilerdir.” (Fiolov, 1991 s. 301).

Kısaca açıklamak gerekirse, insanların yaşam deneyimleri nasıl birbirlerinden farklıysa, doğal olarak insanların bu deneyimlerinden elde ettikleri bilgiler de farklı olacaktır. Bu da sonuçta bir öznelliği getirecektir.

1900’lü yılların başlarından itibaren gelişen sanayileşme ve bunun sonucunda oluşan kapitalist yaklaşımlar toplum içindeki sınıf farkını arttırmıştır. İnsanın yaşadığı maddi ve manevi baskılar da umutsuzluğu beraberinde getirmiştir. Bu yüzden, her alanda toplumsallaşma artmış, bu yeni oluşum içinde bireyin benliği de tamamen yok olmaya mahkum olmuştur. Bu yok oluşu farkeden birey, benliğini bulabilmek ve yaşamını kendi egemenliği altına alabilmek için varoluşçuluk felsefesine sığınmıştır. Varoluşçu felsefeyle düşüncelerini temellendiren dışavurumcu sanatçılar ise, 1905’lerden başlayarak, toplumun gerçeklerine başkaldırmış, yaşadıkları dünyanın sanayileşme ve kentleşme sonucu ortaya çıkan duygu ve düşüncelerden uzak yaşayışlarını nefretle izleyerek, tepkilerini resimsel bir dile dönüştürmüşlerdir. Bu yüzden, akademiye dayalı sanat anlayışına baş kaldırarak, bireyin ruhsal bunalımlarını yansıtmayı hedef seçmişlerdir. Bireysel düşünce, özgürlükle beraber yaşanan duygu, sonsuz öznellik, varoluşçu felsefeyle ön plana çıkmıştır. Varoluşçulukta temellenmiş olan dışavurumcu sanatçılar, paylaştıkları ortak değerlerini şiddetle savunarak, materyalist bir toplum sistemine karşı, maddeden uzak, manevi değerlerin ön plana çıkartıldığı, bunların dolu dolu yaşanılması gerektiği, kendi olmayı ve iç dünyasını tüm çıplaklığıyla açığa vurması olarak sanatın yeni biçim dilini oluşturmuşlardır.

Varoluşçuluk felsefesi, 1940’lardan sonra güncelliğini artırarak gerçek olanı tanımayı amaçlamıştır. Varoluşçu felsefede varolandan hareketle, varoluşun özden önce geldiğini, öznel düşüncede kişinin kendi gerçek varoluşunu ortaya koyabildiğini, nesnel düşüncede ise, bireysel tutkuların ve içten gelen herşeyin öldüğü savunulmuştur.

Varoluşçuluk felsefesini özümseyen sanatçıların ele aldıkları konular ise, topluma yabancılaşma, ölüm, varoluş, özgürlük ve toplumsal yaşamın saçmalıklarıdır. Varoluşçu sanatçıların gerçek dünyası ise, bu dünyadan edindikleri bilgi ve birikimlerin dünyasıdır. Varoluşçuluk felsefesi, 1946’ da Sartre tarafından incelenmiş ve özellikle 1945 ten sonra, belirgin boyutta kişisel sanat faaliyetlerinin felsefesi olmuştur. Sartre, varoluşçuluğu, insanın içinde sahip olmak istediği özgürlük ve bireysel mutluluktur diye

tanımlamışlardır. Varoluşçu sanatçılar gerçeği yalnızlıklarında ve kendi içlerine dönmekte aramışlar ve Jean Paul Sartre gibi özgür bir birey olmayı amaçlamışlar, geleneksel olanı ve başkalarına benzemeyi kabul etmemişlerdir.

Varoluşçular, dış dünya gerçeklerinden uzaklaşarak, bu gerçeklere tepki gösterip, onları protesto ederek, yaşanan dünyaya yabancılaşmışlar, mutluluğu karşı koydukları doğruları değiştirmek yerine, onlardan kaçarak, kendi özgürlüklerinde aramışlardır. Kendi ruhlarının derinliklerine inip, kendileri olarak varoluşlarının gereklerini yerine getirmeyi amaçlarken, kübizmin biçimsel yaklaşımı, sürrealizmin hayal dünyası ve primitif sanat örnekleri, çözmeye çalıştıkları sanatsal problemleri oluşturmuştu. Bu sanatçıların paylaştıkları ortak düşünce; maddeci bir toplum sistemine karşı duyguların yoğunlaşmasıyla, kendileri olma ve yeni bir sanatın doğması gerektiğiydi. Bu sanatçılar, belli sınırları olan bir üsluba bağlı kalmadan tamamen kendi iç yaşantılarını, kendi gerçeklerini, kendi duygularını ve algılarını ortaya koymuşlardır.(V. Şentürk, 1999, s.162)

#### **1.4. Sanatçıyı Biçim Bozma'ya Götüren Nedenler**

##### **1.4.1. Toplumsal Nedenler**

Sanatçı, toplumun bir parçasıdır, toplum içinde doğar, gelişir ve o toplumun değer yargıları ile şekillenir ve varolan düzenden etkilenerek düşünce sistemini geliştirir. Bu nedenle toplum içerisinde şekillenen sanatçı, toplumdan ayrı düşünülemez. Örneğin; Rubens'in dönemin güzel kadın sembolü figürleri kullanması, deforme olmuş, oldukça kilolu ve yağlı vücutlara sahip kadın figürlerinin mükemmel güzellik kavramlarıyla resmetmesi gibi. Sanatçı, toplumun takip ettiği değerleri ve beğenileri, çoğu kez daha güzel ve daha hoş bir biçimde resmetmektedir.

Örneğin Hıristiyan dünyası Meryem Ana'yı güzel, zengin giysiler içinde görür, itina ile taranmış saçlı, güzel endamlı ve saray misali bir mekan içinde resmedilmiştir. Oysa Meryem Ana'nın içinde yaşadığı, İsa'yı doğurup büyüttüğü yer, İsrail'in Nezaret kenti civarındaki, toplamı bir kaya oyuğudur. Hıristiyan toplumun psikolojisinde Meryem Ana tanrısallaştırılırken, asla fakir, sefil bir mağara içinde düşünülmemiştir. Sanatçılarda Meryem Ana'yı bu şekilde resmetmemişlerdir. (Turani,1985, s. 99)

Herhangi bir nesne ya da figür sanat alanına geçtiğinde, yani sanat eseri olduğunda sanatçının ifade edişine göre farklılıklar oluşur, bu yorumlar, anlamın özüne göre, biçim değişikliğine uğramaktadır. Örneğin; 18. yy'ın ikinci yarısına baktığımızda Fransız İhtilali sonrası Avrupa'da özgürlükçü, milliyetçi akımlar ve toplumsal olaylar ile meydana gelen hareketliliğin, o dönemin sanat anlayışına etkisinin çok büyük olduğunu görmekteyiz. Romantizmin yoğun olarak yaşandığı bu dönemde Fransız ressamlar toplumsal olaylar ve insan figürlerine daha çok yer veren sanatçılar olmuşlardır.



Resim 15  
Eugene Delacroix "Sardanapalus'un ölümü" 395 x 495 cm, T.Ü.Y.B, 1827  
[http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/img/delacroix\\_sardanapal.jpg](http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/img/delacroix_sardanapal.jpg)

Romantizm'in beğenilen konularından olan, Delacroix'in 'Sardanapal'ın Ölümü' adlı tablosu tarihsel bir konuyu anlatmaktadır. (Resim 15) Kralın cariyelerini düşman eline geçmemeleri için öldürttüğü bu sahnede büyük bir soğukkanlılıkla yatağına uzanıp onları izlediği resmedilmiştir. Renkler desene egemen olmuş, ışık oldukça güçlü açık koyu etkiler oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Resimde yer alan erkek figürlerinin

abartılı kaslı vücutları ile, dehşet sahnesinin etkisini bir kat daha arttırılmıştır. Kadın figürlerinin hatları ise, iyice yumuşatılarak masumiyetlerini ön plana çıkarmıştır.

20. yy sanatçısı ise kendinden önceki dönemlerin hiç birinde görülmeeyen sayıda akım yaratmıştır. Tabi ki bunun nedeni; toplumsal yapıdaki hızlı değişimlerdir. Bu akımların tek odak noktası hepsinin çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknoloji seviyesiyle bağlantılı olarak yeni ifade biçimleri arayışında olmalarıydı. 20. yy sanat anlayışı bireyselliği alabildiğince serbest bıraktığı ve hızlı bir değişim gösterdiği için ortaya çıkan bu yeni sanat eserleri bazen kendi toplumu tarafından bile yadırganmıştır.

Görüldüğü gibi her çağ kendi gerçekliğini de beraberinde getirmiştir. Bu gerçeklik, bütün toplumu ve o toplumu oluşturan bireylerin düşünsel ve görsel bütün değerlerini kuşatmıştır. Sanat eseri de bu kuşatmanın içerisinde yer almıştır.

“Çağın gerçekleri, o çağın sanatıyla etkileşim içerisinde olup, o çağın düşünsel ve eylemsel durumlarını yansıtmıştır” (Beksaç, 1994, s. 115.).

#### **1.4.2. Fizyolojik Nedenler**

Doğadaki objelerin, küresel bir biçime sahip olan göz üzerinde görüntülenip, beyinde anlamlanması, göze, geniş bir alanda görüntüyü algılayabilme yeteneği vermektedir. Görme sırasında retina tabakasındaki görüntülerde meydana gelen deformasyon, daha önce alınmış olan bilgilerle beyin tarafından hafıza yoluyla tamamlanmaktadır. Aynı durum, sanatçının yorumunu ortaya koyduğu biçimsel yaklaşımının sonucunda da görülebilmektedir. Sanatçı, yorum getirdiği biçimini, izleyiciye sunarken, kendi edimleri doğrultusunda bozmakta, izleyici ise daha önce edinmiş olduğu tecrübelerinden aldığı bilgilerle bu bozulmuş biçimleri gerçek görünümüleriyle tanımlamaktadır. Bu durumda, gözün sahip olduğu fizyolojik yapısı itibarıyla nesnenin eksik ya da bozulmuş durumlarını farkederek olması gerektiği gibi tamamladığını söyleyebiliriz.

Örneğin, bakış açısının çok dar veya eğik olduğu durumlarda, büyük reklam, resim ve yazıların sunumunda, deformasyona gidilmektedir. Karayollarındaki reklam tabelalarında ya da uçak pistlerindeki yazılarda yazının okunabilmesi için deformasyona gidilmektedir. Yazı ya da resimlerin deformasyona uğratarak anlaşılabilirliğinin

sağlanmaya çalışıldığı bu örneklerin bozulmuş biçimsel özellikleri, göz tarafından olması gereken halleriyle algılanmaktadır.

### 1.4.3. Psikolojik Nedenler

Çevremizde hoşumuza giden birçok nesne vardır ve bu nesnelerin gözümüzde canlandırdığımız halleri ile doğada bulunuşları birbirlerine benzemeyebilmektedir. İzleyicinin, çevresindeki nesnelere, algılayışı psikolojik sürecin bir parçasıdır ve objelerin çözümlenmesi, kültürel etkenlerin dahilinde gerçekleşmektedir. Beğenilere ve öznel beklentilere göre şekillenen zihnimizdeki nesnelere, gerçek değerlerinden farklı bir görüntüye sahip olabilirken, bu oluşum bizi yanıltabilmektedir.

Örneğin; kendini halkın önünde yüceltebilmiş bir kral, dindar bir toplumun gözünde ve kalbinde tanrılaşmış bir Meryem ana, toplumunu felaketlerden kurtarmış, zafere ulaştırmış bir kumandan ya da devlet adamı, seven bir insanın gözünde sevgilisi her zaman hayalde yaşatılabilecek ideal bir yüz ve vücut güzelliğine sahip olamamaktadır. Bu durumda, böyle önemli değerlere sahip bir halkın sanatçısı, gözünde büyüttüğü sevip saydığı, minnet ve şükran duygusu içinde olduğu kralını, muzaffer kumandanı, devlet adamını, çelimsiz vücutlu ve ona layık görmediği bir çevre içinde göstermeye gönlü razı olamamaktadır. Zaten milletin değerlerini biçimleyen ya da sevgilisini resmeden sanatçı, o gözünde büyüttüğü insanı, çelimsiz, kaba bir fizik görüntüsü içinde resmetmez. Resminde yaptığı figüre, onun için kendi gözünde yarattığı güzellikleri de ilave eder. (Turani: 1985, s. 98.)

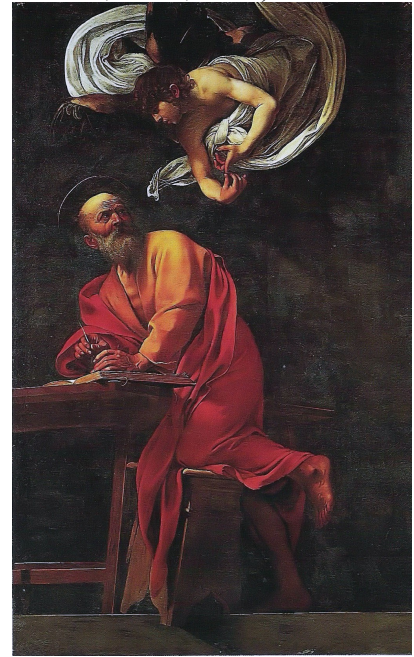
Sanatçı, toplumun varolan değer yargılarının dışına çıkmaya çalışmış, bunlara başkaldırmış, yaptığı sanat eserleri ile doğruluğunu savunduğu düşüncelerini yerleştirmeye çalışmıştır. Buna Carravagio'nun Aziz Matta tabloları güzel bir örnek oluşturmaktadır. Bir Roma kilisesinin sunak masasına konmak üzere Carravagio'ya Aziz Matta tablosu sipariş edilmiştir. Sanatçının, Aziz'i, İncil'i yazarken betimlemesi ve İncil'in tanrının sözü olduğunu kanıtlayan bir esin perisi ile resmetmesi gerekmektedir. Ancak, Carravagio, belli kalıpları kırmış ve kendi düşünce sistemini ortaya koyan bir çalışma sergilemiştir. Bu ilk resimde, Aziz Matta'yı hiç beklenmedik bir anda kitap yazma olayıyla karşı karşıya gelen yaşlı ve yoksul bir emekçi, basit bir halk adamı olarak tasarlamıştır. Böylece büyük bir kitabı kabaca tutmaya çabalayan ve alışkın olmadığı yazma eylemi içinde tedirginlikle alnını çatan, ayakları çıplak ve kirli,

başı kel bir Aziz Matta çizmiştir. Yanına da bir öğretmenin küçük öğrencisine yaptığı gibi, azizin elini yöneten genç bir melek koymuştur. (Resim 16) Carravaggio, tabloyu ilgili kiliseye teslim ettiğinde, halk bunu azize karşı bir saygısızlık olarak kabul etmiş ve ortalık birbirine girmiştir. Tablo geri çevrilmiş ve Carravaggio alışlagelen estetik anlayışa uygun bir yeni resme başlamak zorunda kalmıştır. (Resim 17)

“Başına başka bir belanın gelmesini önlemek için de, melek veya azizlere değin en geleneksel kalıp düşüncelere özenle bağlı kaldı. Kuşkusuz yine iyi bir tablo koydu ortaya, çünkü Carravaggio tabloyu elinden geldiğince canlı ve ilginç kılmaya çalışmıştır. Ama bu ikinci tablonun ilkine göre, daha az içten, daha az tutarlı olduğunu da duymamak olanaksızdır”( Gombrich, 1999, s. 12).



Resim 16  
Carravaggio "Aziz Matta"1602  
Sunak resmi, T.Ü.Y.B., 223X183



Resim 17  
Carravaggio "Aziz Matta" 1602  
Sunak resmi, T.Ü.Y.B.,296.5x195

Gombrich, Ernst Hans. Sanatın Öyküsü. Çev.: Erol Erduran ve Ömer Erduran  
İstanbul:Remzi Kitapevi. 1999.s. 31

## 2. BİÇİM BOZMA'YA TARİHSEL BİR BAKIŞ

Tarih öncesi döneme ilişkin elde edilmiş fazla veri bulunmamasına rağmen, yine o dönemden kalan bazı maddi kalıntılar ve bilim adamlarının yaptıkları çalışmalar ile o dönem insanının faaliyetleri hakkında az da olsa bir fikir sahibi olabilmekteyiz.

Bilindiği gibi o dönem insanlarından günümüze kalan pişmiş toprak ürünler ya da taştan oyulmuş bazı idoller bunun yanında da kaya resimleri günümüze kadar ulaşabilmişlerdir. Bunlardan da anlaşıldığı kadarıyla o dönemde de insanların bir güzellik ve estetik anlayışı ortaya koydukları bakış açıları vardı. Ama bu bakış açısının din ile iç içe olduğu onun ayrılmaz bir parçası olduğu da düşünülmektedir.

Bu dönem insanının, doğaya hakim olabilecek güce sahip olmak, hayatta kalabilmek için başarılı avlar gerçekleştirmek belki de tek amacıydı ve bu amaca ulaşabilmek için, inancını güçlü kılmak zorundaydı.

“Bu şekilde onlar kötü güçlerden korunup avlarının ve yaşamlarının bereketli geçeceğine inanmaktadırlar” (Lewin, 1998, s. 200-201).

Mağara duvarlarına yapılmış olan resimler, belki de bir çeşit av öncesi ayinin bir parçasıydı. Mağara duvarlarına çizilmiş olan hayvan figürleri belki de başarılı geçen bir avdan sonra, kutlamak ve kalıcı kılmak için yapılmışlardı. Resimler, görünen dünyadan elde edilen bilgiler değil, iç yaşantının gerçekliğiydi. Burada önemli olan, figürün mükemmel doğruluğu değil, insan için taşıdığı anlamdı. Yani o hayvana hükmetmek isteği ve başarısı resmedilmişti.

“Ayrıca hayvanların kabataslak çizimlerinin yapılması ile onlara hükmedebileceklerine de inandıkları düşünülmektedir” (Gombrich: 1986, 21).

Sanatın, dinle birlikte varolması, yapılan sanat eserlerinin tümünün dinsel bir içeriği olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin; Eski Mısır’da da sanat eserlerindeki deformasyon açıkça görülmektedir. Mısırlı sanatçı her şeyi kesin bir açıklıkla ifade etmeye çalışmıştır. Resmin bir kuralı vardı ve onun dışına çıkılmıyordu. İnsanın en iyi görüntüsünün yansıtıldığına inandıkları için portreyi profilden, ancak gözü karşıdan görüldüğü haliyle resmetmişlerdir. Vücudun üst bölümünü, omuzları ve göğsü cepheden, kolların ve bacakların hareketlerinin daha iyi gösterildiği için yandan görünüşleri ile resmediyorlardı. Figürler derinlik duygusundan ve hacimden yoksun, yüzeyde ve iki boyutlu olarak ifade edilmişlerdir. Resimlerdeki figürlerin boyutları o figürün sahip olduğu dinsel ya da toplumsal değerlere göre değişmiştir. Firavunlar ve Tanrılar çoğunlukla öteki insanlardan daha büyük gösterilmişlerdir. Resimlerde yer alan diğer figürler ise; soylular, hizmetçiler ve köleler, sosyal sınıflarına göre farklı

boyutlarda resmedilmişlerdir. Mısır sanatında kullanılan figürler aynı zamanda, güçlü bir sadeleştirmeyle yalın bir anlatımı ifade etmektedir.(Resim 18)

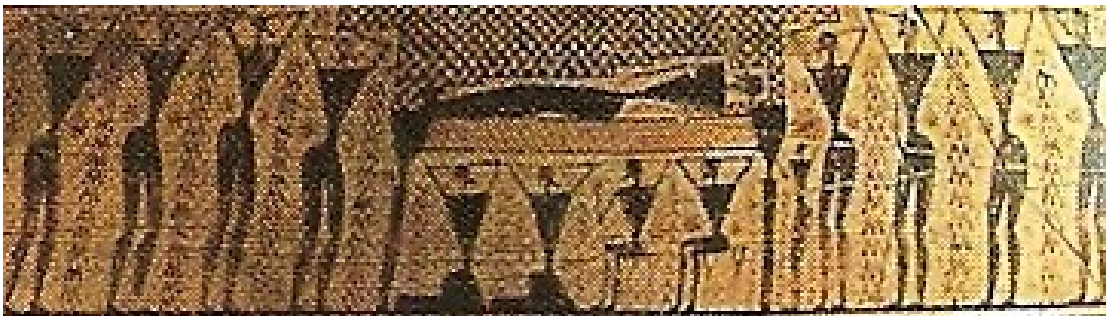
Bu resimlerde büyük oranda bir sadeleştirme olduğu her izleyen tarafından rahatça algılanabilmektedir. Fakat bunun yanında resim üsluplarının ister istemez bir deformasyonu da beraberinde getirdiği bir gerçektir.



Resim 18  
Tutankhamun dönemine ait rölyef  
<http://en.wikipedia.org/wiki/misirsanati>



Resim 19



Resim 19' dan detay  
"Cenaze Töreni" yükseklik: 61 cm., M.Ö. 540  
Gombrich, Ernst Hans. Sanatın Öyküsü. Çev.: Bedrettin Cömert. İstanbul:Remzi Kitapevi. 1992.s. 80

Antik Yunan dönemi özellikle vazolarında deformasyon görülmektedir. M.Ö. 700' lere tarihlenen bir vazonun üzerindeki resimde bir cenaze alayı tasvir edilmiştir. Ölü tabutta yatmakta ve etrafında da ölünün yakınları bulunmaktadır. Betimlemedeki elemanların tümü deforme haldedir. Ölünün yatışı ve yanında bulunan figürlerin vücutları sadece bir üçgenden oluşmaktadır. Kollar ve bacaklar ince çizgiler halinde resmedilmiş, başlar ise, yeterince belirgin değildir. (Resim 19)

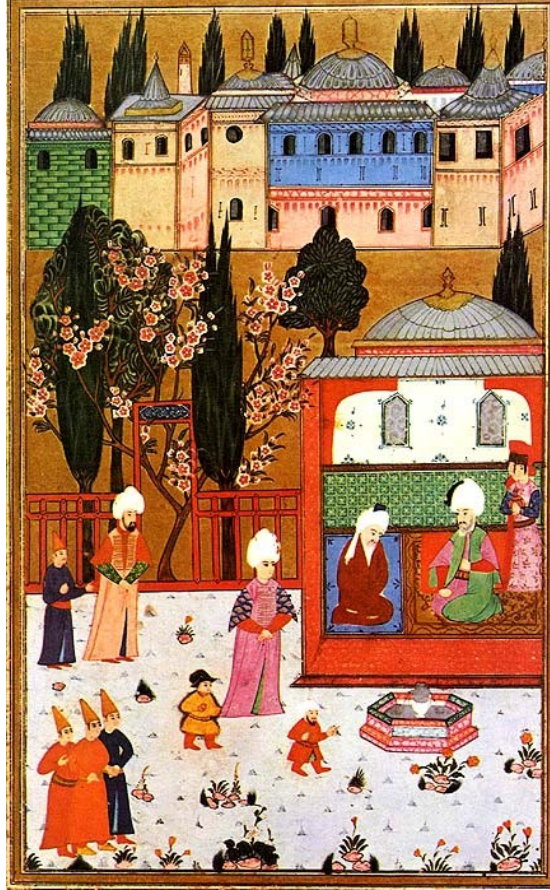
Antik Yunan vazo resimlerin üzerinde görülen deformasyonlar ise Mısır resim sanatındaki kadar değildir. Betimlemelerde genel olarak tam bir perspektiften söz edemeyiz figürlerin genellikle yandan görünüşleri ele alınmış, erkekler atletik bir yapıda kadınlar ise ideal bir vücut ölçüsündedirler. (Carpenter, 2002, s.78)

Roma döneminde ise, özellikle heykel ön planda olmuştur. Roma dönemi heykelleri genellikle özgün olma çabaları yerine Antik Yunan heykel sanatının yorumlanması olarak kopya edilmiştir. Yapılan eserler kopya da olsa günümüzde, büyük bir sanat değeri taşımaktadırlar. Roma heykelinde özellikle ideal vücut ölçüleri kullanılmıştır. (fakat portre sanatındaki natüralist dönem bunun dışında kalmaktadır.) Bazı tanrılar ve büyük komutanlar ya da imparatorlar olduğundan çok daha kaslı ve görkemli gösterilerek vücutta belli bir deformasyona gittikleri söylenebilir.(Resim 20)



Resim 20  
Lorenzo Bernini "David"  
[www.museum-replicas.com/.../bernini-david-r2.JPG](http://www.museum-replicas.com/.../bernini-david-r2.JPG)

İslam sanatında ise, dinin etkisiyle resim katı bir şekilde yasaklanmış olmasına rağmen, sanat varlığını sürdürmüştür. Benzetme ve yaratma yasağından dolayı, müslüman sanatçılar, daha çok kendi hayal güçlerini kullanarak çeşitli bezemeler yapmışlardır. Yazı ve harf karakterleriyle de oynayarak belli şekiller yaratmışlar ve yazıyı resimlemişlerdir. Minyatür resimde, önemli olan konunun açık bir şekilde ve en iyi taraflarıyla anlatılmasıydı. Bu nedenle gereksiz sayılan perspektifte hacim, gözardı edilerek, sadece kahramanlar ve konu ön plana çıkarılmıştır. Kompozisyonda, hiyerarşik bir düzen söz konusudur ve figürün büyüklüğü de sosyal konum ile doğru orantılıdır. Bu da beraberinde, belli bir sadeleştirme ve deformasyonu getirmiştir. (Resim 21)



Resim 21

Anonim “Kanuni Sultan Süleyman’ın, Şeyh Abdullatif” Kabulu”  
[www.math.umn.edu/.../marmara/ferhad+sirin.html](http://www.math.umn.edu/.../marmara/ferhad+sirin.html)

Uzak doğu sanatlarını oluşturan, Çin’ de ve Japonya’da ise, sanatçılar kendilerine özgü bir üslup geliştirmişlerdir. Onlar, Mısırlı sanatçıların katı ve köşeli üslubunun tersine yumuşak hatlardan oluşan biçimleri yeğ tutmuşlardır. Çin resim sanatındaki, iç içe geçmiş, dekoratif özellikler taşıyan, simgesel çağrışımlar, iki boyutlu bir anlatım içerisinde resmedilmiştir. (Resim 22)



Resim 22  
Liu Zhigui "isimsiz".  
www.chinaculture.com

Geleneksel kıyafetler içerisinde resmedilen Japon kadınlar da iki boyutlu bir düzlem içerisinde, mekana yapıştırılmış etkisi veren perspektifte yorumlanarak, Japon sanatının biçimsel özelliklerini örneklemektedir. (Resim 23)

Resim yapmanın standartları korunurken, Çin' de ve Japonya' da ilginçliğini zamanla yitirerek, bilinen hamlelerin çoğu, ayrıntıyla işlenip, alışlagelmiş oluşturmuştur. Japonların, doğu sanatının yöntemlerini, yeni konularla uygulamaya başlamaları, batı sanatının eserleriyle karşılaşmaları sonucunda gerçekleşmiştir.



Resim 23

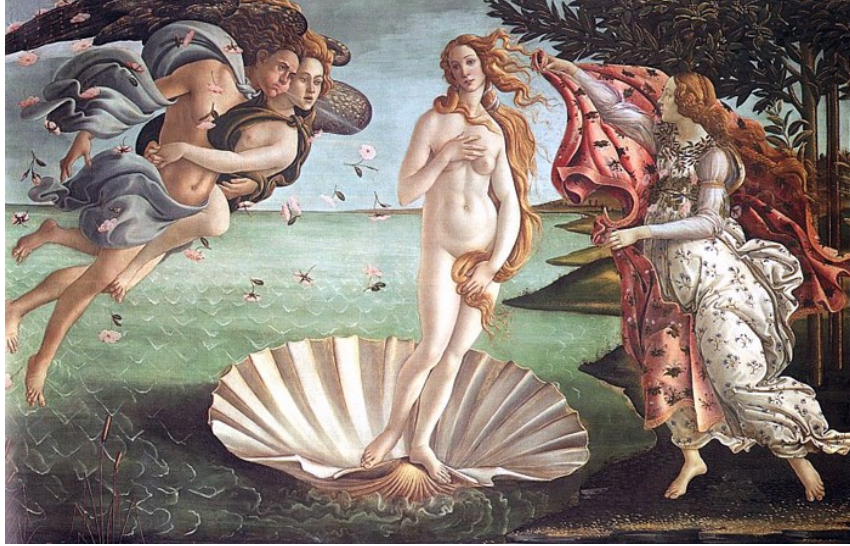
Anonim "isimsiz" 17x 8 cm.

[www.rogallery.com/.../Japonese-framed-sm.jpg](http://www.rogallery.com/.../Japonese-framed-sm.jpg)kağıt üzerine murekkep

### 2.1. Rönesans Resminde Biçim Bozma

Rönesans ile beraber Avrupa yeni bir çağa girmiştir. Bu dönemde insanlık sanatta, bilimde ve siyaset alanında birçok yenilik ve değişiklik yaşamıştır. Resim sanatında, bu yeni dünya görüşüne paralel olarak bilimsel perspektifle birlikte insanın anatomik yapısı da keşfedilmiştir. Aynı zamanda, bu dönem resimlerindeki en önemli öğelerden biri de, insan ve insanın içinde bulunduğu mekandır. Böylece; resme hacim, ışık-gölge, perspektif, mekan, anatomi kavramları girmiştir. Dini konuların yanı sıra doğada bulunan biçimler, stilize edilmeden tuvallere aktarılmıştır. Konular zenginleşmiş, ortaçağın o katı kilise kurallarından kurtarılmıştır. Örneğin; Boticelli "Venüs'ün Doğuşu" adlı tablosunda, mitolojik bir konuyu ele almış ve yalın bir anlatım seçmiştir. Venüs'ün vücuduna dikkatle bakılacak olursa, tanrıçanın vücudunun aslında normal olmadığı hemen anlaşılabilir. Figürün, kolları ve özellikle boynu, olması gereken ölçülerden daha uzundur. Sol omuzdaki deformasyondan dolayı, kol, gözümüzün alışık olduğu doğrulardan uzak kalmaktadır. Ancak, resmin geneline

baktığımızda, tüm bu biçim bozular izleyicinin gözüne her hangi bir rahatsızlık vermemektedir. (Resim 24)



Resim 24

Botticelli “Venüs’ün Doğuşu”, 172,5 x 278,5 cm., T.Ü.Y.B, 1478  
[http://www.eumed.net/malakos/parafer/arte2/Botticelli\\_Nacimiento.jpg](http://www.eumed.net/malakos/parafer/arte2/Botticelli_Nacimiento.jpg)

Jacopo Bassano’ nun “Son Akşam Yemeği” adlı tablosu 16. yüzyıl İtalyan resminin en önemli eserlerindedir. Leonardo’ daki ideal vücut ölçülerine sahip figür gruplarının yerine idealizasyondan uzak, mizahi bir anlatımı seçerek, insanlar tarafından kutsal sayılan konuları alaycı tavrıyla ele alan ve dışavurumunu figürlerdeki rahat, başıboş izlenimi veren duruşlarla vurgulayan sanatçı, içinde bulunduğu dönemde oldukça eleştirilmiştir.



Resim 25

Jacopo Bassano “Last Supper”, 460x880 cm 1495-1498, Alçı sıva üstüne tempera.  
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bassano/last-supper/last-supper.jpg>

16. yüzyıl Flaman okulunun temsilcisi olan Bosch'un dışavurumcu tavrını, karakterlerindeki deformasyon oluştururken, toplumun içinde bulunduğu düzeni, mizahi öğeler de katarak betimlemiştir. Sembolseel anlatımın hakim olduğu örnekteki resminde, birbirini kesmiş figür grupları, telaşla ot yığımından yararlanmaya çalışırken, sembolik anlatım, mizahi öğelerin varlığıyla zenginleşmiştir. (Resim 26)

XVI. yüzyılın sanatçılardan birisi olan Bosch ise (1453-1516) karakterlerini ifade için deformasyona da yöneldiği görülmektedir. Sanatçının “Ot Arabası” ve “Deliler Teknesi” toplumu hicveden konulardır. Bir flaman atasözünde Dünya bir ot arabasına benzer herkes bu ottan gücü yettiğince alır demektir. Bu arabadan da otları toplumun her kesimine mensup kişiler birbirleriyle yarışarak koparmaya çalışmaktadırlar. Arabanın üzerindeki otlara oturmuş iki aşık, şehveti, sefilliği simgelemektedir. Garip bir yaratık uzamış burnunu flüt gibi çalmaktadır. Müzikle ve zevkle kendilerinden geçen çifte sağda sapıklığın simgesi bir baykuş, solda da iblisin simgesi bir desti çevrelemiştir. Solda bir melek onlar için dua etmekte, şeytan kılıklı bir yaratık da çifti kandırmaya çalışmakla oyalanmaktadır. Bu çift bir anlık mutluluğu çabuk geçen mutluluğu değerlendirmektedir. Mutluluk, ot arabasının eteğinde boğuşan şiddeti, dehşet, cinayet ve ihtiras olayları üzerine kurulur. Kompozisyon üst üste gelen figür grupları ile oluşturulmuştur. (Kınay, 1993, s. 72)



Resim 26

Bosch “Ot Arabası” 140 x 100 cm, T.Ü.Y.B., 1568  
<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim>



Resim 27

Brugel. "Dilenciler", 18x 21 cm, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 1568  
[www.um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/e\\_sombra/inde...](http://www.um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/e_sombra/inde...)

## 2.2. Barok Resminde Biçim Bozma

Çizginin gücünü ortaya koyan rönesans resminin biçimselliğine karşı, barok dönem, lekenin ön plana çıktığı, boyanın madde güzelliğinin keşfedildiği bir dönemdir. Doğa güzelliğinin yanında resimde ilk kez beliren boyanın güzelliği, bir sanat değeri olarak kabul edilmiştir. Klasik üslubun durgun ve herhangi bir duygu barındırmayan yüz ifadeleri, yerini ıstırap, neşe, kuşku, acıma gibi abartılı ve duygu yüklü ifadelerle bırakmıştır. Rönesans' da teatral bir anlatıma sahip olan kompozisyonlar, Barok dönemde, günlük yaşantının içinden yaşayan sahnelere dönüşmüştür. Bu dönem resimlerinde kullanılan güçlü ışık-gölge etkileriyle birlikte, abartılı bir anlatım ve hareketlilik, kompozisyona egemen olmuştur. 16. yüzyıl Flaman okulunun temsilcilerinden olan Brugel, toplumsal gerçekçi anlayış içerisinde sayılmasına rağmen, dışavurumcu bir üslup benimsemiştir. Sanatçı, örnekteki reminde de olduğu gibi, yaşamdan kesitler sunarken, şok edici görüntüleri büyük bir ustalıkla, sıradanlaştırmıştır. Günlük yaşamın sahnelerini resimlerine konu alarak, figürlerinde

hüzünlü, bunun yanı sıra neşeli bir anlatım alanı oluşturmuştur. Brugel, figürlerindeki biçim bozmlarla dışavurumunu güçlendiren etkiler yaratmıştır. (Resim 27)



Resim 28

Rembrandt“ Artemis ” 161 X 131 cm. 1635  
[www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rembrandt](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rembrandt)

Işık-gölge oyunlarını dışavurumunda ustalıkla kullanan Rembrandt ise, figürün duruşuyla, çevresindeki insanların sosyal durumunu oldukça açık ifade etmiştir. Abartılmış gövdesiyle, zorlamalı bir güzellik arayışı içerisinde vurguladığı merkezdeki figürün, sosyal durum bakımından üst düzeyde olması, çevresindeki figürlerden oldukça büyük ve dikkat çekici resmedilmesini gerektirmiştir. Sanatçı, anlamın vurgusunu figürlerdeki biçim bozmayla tamamlamıştır. (Resim 28)

Rönesans ve Barok döneminin arasında kalan ve bir geçiş dönemi olarak kabul edilen Maniyerizm ise, biçim bozmaların en belirgin örneklerinin yer aldığı bir dönem olarak kabul edebiliriz. Özellikle El Greco'nun resimlerinde insan figürlerinin oldukça abartılı bir şekilde uzatıldığını, buna karşın başlarının oransız bir şekilde küçük olduğunu görebiliriz.(Resim 29)

Bu dönem Antikite'nin öğelerine karşı bir tepki olarak başlamıştır. Maniyerist dönemde figürler genel olarak gölgeler içinde kaybolmaktadır. Özellikle El Greco'nun figürlerinde çoğu zaman abartmalar ve deformasyona rastlanmaktadır. Bu şekilde şiddetli ve etkileyici ifadeler yakalanmıştır. Geniş ve

itina ile yapılan kıvrımlı elbiseler içinde figür anatomisini ve belirginliğini yitirmiştir. Resimleri adeta maddeyi yok eden bir ışıkla doludur. Açık ve koyu tonlar arasındaki dalgalanmalar resimdeki figürlerle dünya üstü bir hava verir. (Pische, 1983, s. 460)



Resim 29

El Greco “ Apokalypsis’in beşinci mührünün açılışı”, 225 × 193 cm. T.Ü.Y.B, 1608–1614 dolayları  
[http://en.wikipedia.org/wiki/El\\_Greco](http://en.wikipedia.org/wiki/El_Greco)

### 2.3. 19. Yüzyıl Resminde Biçim Bozma

Batı Sanatı’nda 19. yüzyıla kadar genel olarak İncil’den alınmış, Hristiyanlığı anlatan sahneler göze çarpmaktadır. Fakat özellikle Fransız devriminden sonra ve Romantizm ile birlikte sanatçıların dinin etkisinden sıyrıldıkları, doğaya ve gerçek yaşama yöneldikleri görülmektedir. Bu dönem sanatçıların başında Francisco Goya gelmektedir. Resimlerinde ekspresyonizmin temel öğeleri görülen Goya, yaşadığı dönemin siyasi çalkantılarını ve ülkesindeki iç savaşı konu alan resimleriyle, kullandığı öznel anlatımında, olumsuzlukları bile en çarpıcı yanlarıyla, romantik etkileri birleştiren, bilinen resim formülleri karşısında devrimci bir kişi olarak tanınmıştır. (Resim 30)



Resim 30  
Francisco Goya "3 Mayıs" T.Ü.Y.B, 8'9 x 13'4 cm." 1808  
<http://en.wikipedia.org/wiki/goya>

Bu dönemin yine önemli bir sanatçısı olan William Blake, derin dinsellik dolu iç dünyasına kapanmış bir sanatçıydı. Akademik resim sanatına karşıydı ve üzerinde durulması gereken konunun; sanatçının, iç dünyasına dönerek, gerçek dünyadan aldığı izlenimleri içselleştirerek, resim yüzeyine nasıl yansıtması gerektiğiydi. Bu nedenle, doğadan çizmeyi redderek, yalnızca kendi iç dünyasını resmederken, nesne ve figürlerde belirgin biçim bozular da gerçekleştirmiştir. (Resim 31)



Resim 31  
William Blake "Aşıkların Girdabı" Ahşap üstüne akrilik 32 x 43 cm. 1825

[www.ibiblio.org/wm/paint/auth/blake/](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/blake/)

“Ortaçağ sanatçıları gibi Blake’de özenli betimleme endişesi gütmemiştir. Çünkü düşlerindeki figürlerin anlamı öylesine özlü ve baş döndürücüydü ki, doğruluk sorunlarının umurunda olmadığı eserlerinde görülmektedir” (Gombrich: 1986, s. 387).

İzlenimcilik, resim alanında, Rönesans’tan beri geçerli olan biçim ve form anlayışının yok olmaya başladığı ilk sanat akımıdır diyebiliriz. İzlenimciler, biçimi konturlardan arındırıp, kapalı formlardan kurtarmış, birbiri içerisinde eriyen görünümde halinde ele almıştır. Bu sanatçılar, güneş ışığının, günün farklı saatlerindeki değişimini ortaya koyan, doğadaki yansımaların farkını, duyuları aracılığı ile, güneş ışığı tayfında bulunan saf ve bozulmamış renkleri kullanarak, resimlerinde farklılık yaratmışlardır. Varolan gerçeklikleri, sürekli değişen bir olgu olarak algılamışlardır. Onlara göre nesnelere varolan değil, sürekli değişebilen, anlık görünüşlerdir. Bu yüzden, nesnelere ilk aldıkları izlenimlerini yansıtmışlardır. Bu yansıtma aşamasında doğa görüntülerini abartıp biçimlerini de bozmuşlar, yer yer de soyutlamalara yönelmişlerdir. Resimlerdeki nesnelere, biçimsel olan sınırlarını, bir kenara bırakmış, erimeye, hacim özelliklerini kaybetmeye başlamışlardır. (Resim 32)



Resim 32

Monet, “Saman Yığı” 1 65x92 cm. 1884  
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons>

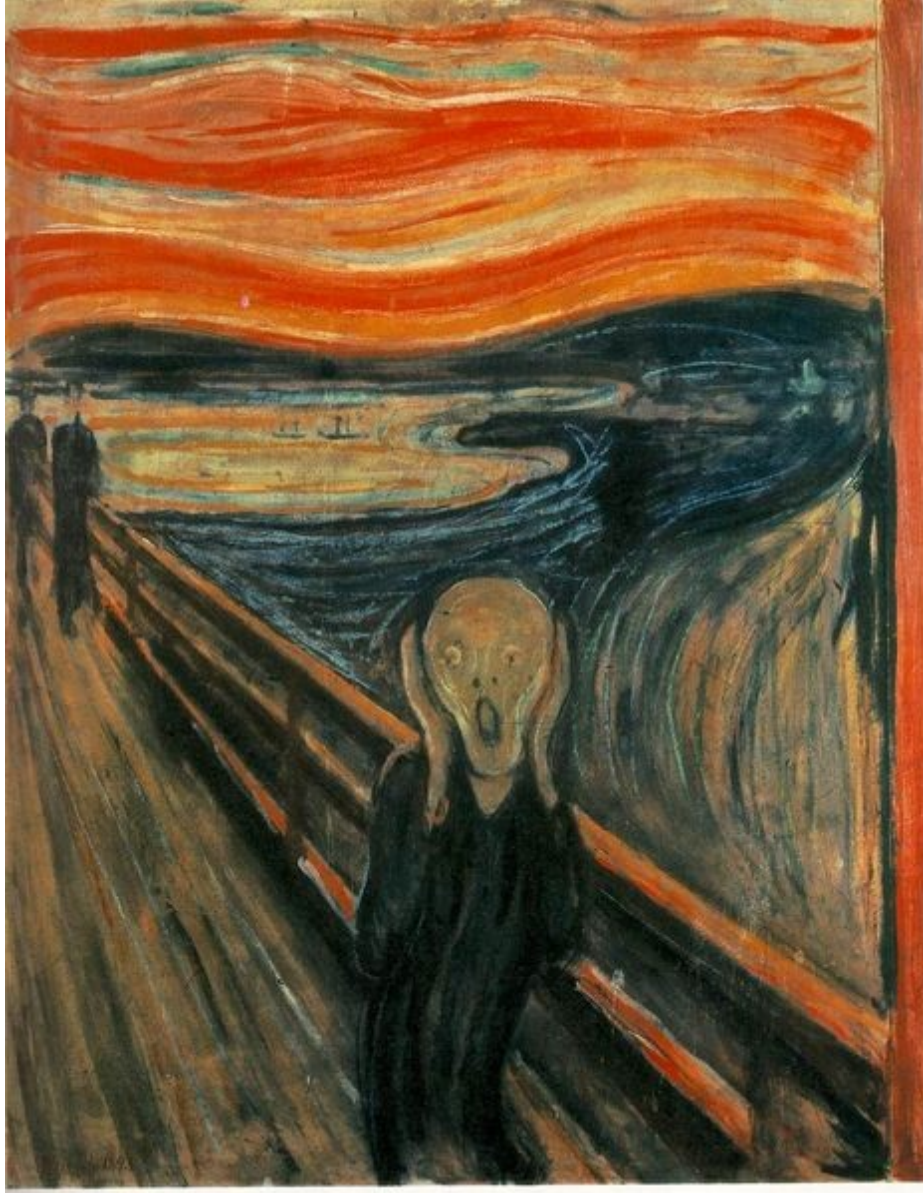
#### 2.4. 20. Yüzyıl Resminde Biçim Bozma

20. yüzyıla gelindiğinde ise, sanat alanında yaşanan büyük değişimlere tanık oluyoruz. Bu dönemde sanat, nesnel dünyasından uzaklaşarak sanatçının iç dünyasına yönelmiştir. Dış dünya ile ilgili olan gerçeklikler ve onların nasıl görüldüğünün önemini yitirmesi, sanatçıyı zihinsel değerleri ifade etmeye yöneltmiştir. Sanatın, insanın iç dünyasına yönelerek, sanatçının öznel karakterini ön plana çıkarması, sanatçının özne-nesne ilişkisi üzerinde de belirleyici etken olmuştur. Öznenin nesneyle girmiş olduğu bu ilişki, insanın soyutlayıcı karakterini etkileyerek çağdaş akımlarda sanatçının soyutlama ve biçim bozma isteğini arttırmıştır.

20. yüzyılda görülen biçim bozmaya dair örnekler, sanatçıların geleneğe başkaldırışı, düzene karşı kendi bireysel çabalarının ifadesi olarak görülebilir. Bu dönemin sanatçısı, sanatın konusunu dış gerçeklikte değil, aksine içsel gerçeklikte yani duygularda olduğunu, kavramıştır ve sanat ürününün tek bir yorumla ya da bazen de kelimelerle anlatılamayacağını farkına varmıştır. Çünkü sanatın konusu artık herhangi bir nesnel gerçekliğin yansıtılması değil, duyguların ifade edilmesidir. O halde soyut bir varlık olan duygular, nesnel bir dünya ile anlatılamazlar. Bu nedenle, sanatçılar, yapıtın tek bir anlama indirilmesini bir kenara bırakıp, anlam genişlemelerine yönelmişlerdir. Birçok biçim bozma ve soyutlama içeren sanat akımları, biçimsel ve içeriksel açıdan çok anlamlılığa yönelme eğilimindedir. Bu eğilim içinde olan sanat ürünlerinin çıkış noktası ise doğadır. Fakat ulaşılan nokta doğadan oldukça uzaktır.

Anlık bir heyecan, tüm duygusal izlenimlerimizi değiştirebilmektedir. Dışavurumculuk akımının temsilcilerinden olan Edward Munch, “Çılgılık” adlı çalışmasıyla, yaşamın güzel ve takdir edilir yönlerinin ötesinde, “gerçek” olanı, ideal ve hoş olanla değiştirmiştir. Güzellik üzerinde ısrarla durmanın dürüstçe olmadığını vurgulamaktadır. (Resim 33)

Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çılgılık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm sahne, o çılgılığın acısına ve heyecanına katılıyor. Çılgılık atan kimsenin yüzü hakikaten karikatür gibi çarpıtılmış. Faltaşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç birşeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çılgılığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamız. (Gombrich: 1986, s. 564)



Resim 33

. Edward Munch “Çığlık”, 91 x 73.5 cm., T.Ü.Y.B., 1893  
[http://www.revista.criterio.nom.br/edward\\_munch\\_scream.jpg](http://www.revista.criterio.nom.br/edward_munch_scream.jpg)

Bu anlamda İzlenimcilik ve sonraki akımlar, gittikçe artan bir hızla natüralist yorumlama ve bilindik olma amacından uzaklaşabilmek için, biçim dili olarak soyutlama, biçim bozma gibi yollara yönelmişlerdir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK RESİM SANATI

#### 1. TÜRK RESMİNİ DİŞAVURUMCU EĞİLİMLERE HAZIRLAYAN SÜREÇ

Türk resim sanatı tarihine baktığımızda, 19. yüzyıla kadar, temeli Türk-İslam geleneğinde yatan minyatür resmin egemen olduğu görülmektedir. Batılı anlamda sanata geçiş de birdenbire olmamıştır. 18. yüzyıl başlarından itibaren köklü bir değişim başlamış ve yoğunlaşan batılılaşma hareketleri resim alanında da etkili olmuştur. Osmanlı Türkiye'sinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan bu gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği, doğal olarak resim sanatında da yankısını bulmuştur. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genel sanat karakteri, geleneksel tekniklerle yapılan, renk, mekan ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimleri ve minyatürler oluşturmaktaydı. Minyatür resimde, gelenekçi bir biçim ve manzara geleneği hâkimdir. Işık-gölge ve perspektif kullanılmamıştır. Nesnelere ve figürler gerçek görünüşlerinden farklı, hikâyeye uygun bir dille anlatılmıştır. Minyatür sanatında gerçekçi unsurlardan çok, simgesel anlatımlar mevcuttur. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise, batılı anlamda tıval resmine geçiş başlamış, bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamı söz konusu gelişmeye öncülük etmişlerdir.

Mühendishane\_i Berri Hümayun'a resim derslerinin konmasıyla birlikte, önceleri haritacılık, teknik resim gibi konularda başlayan eğitim, bir süre sonra serbest resmi de içine almıştır. Bunun nedeni de, Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilen ilk asker ressamıdır. Mühendishane\_i Berri Hümayun ve Mühendishane-i Bahri Hümayun'da Türk hocaların yanı sıra Avrupa'dan gelen yabancı hocalar da ders vermişlerdir. Kısa bir süre sonra bazı Türk öğrencilerin Avrupa'ya gönderilerek Batı bilim ve tekniğini yerinde öğrenmeleri kararı alınmış ve bunun üzerine Hüseyin Rıfıkı, Ahmed, Abdüllatif ve Edhem isimli dört öğrenciden oluşan ilk öğrenci grubu 1829'da Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu öğrenciler daha öğrenimlerini tamamlamadan ikinci bir grup daha Avrupa'ya gönderilmiştir. Ancak, bütün bu öğrenciler öncelikli

olarak, askeri amaçlarla gönderilmiş ve döndüklerinde de askeri alanlarda görevlendirilmişlerdir.

Bu dönemde resim eğitimi için ilk kez Avrupa'ya gönderilen subay veya askeri okul öğrencileri arasında Ferik İbrahim Paşa ve Tevfik Paşa da bulunmaktadır. Bu iki sanatçımızdan sonra, Süleyman Seyyit ve Şeker Ahmet Paşa da Avrupa'ya gönderilen ressamlarımızdandır.

1908'de II. Meşrutiyetin ilanı ile resim sanatında önemli gelişmeler olmuştur. Modern Türk Resminin ikinci büyük dönemi, Sanayi- i Nefise'nin kuruluşundan sonra başlayan resim faaliyetlerine dayanır. İstanbul'da, 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması Türk resmi açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasının ardından Avrupa'da resim eğitimi gören asker ressamlar Sami Yetik, Ruhi, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar gibi önemli isimlerdir.(Giray, 1997,s.92)

19. yüzyıl ressamlarımız arasında özgün bir yeri olan ve “primitifler”, “Türk foto-yorumcuları” gibi adlarla da anılan “ilk tuval ressamlarımız” dır. Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip, Selahaddin, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Münip, Ahmet Şekür, Ahmet Ziya Şam, Mustafa, Şefik, İbrahim ve Osman Nuri gibi ressamların yer aldığı bu grup, fotoğraflardan da yararlanarak, Yıldız Sarayı, Yıldız Cami, Kağıthane, İhlamur Köşkleri gibi İstanbul'dan çeşitli köşeleri konu alan manzara resimleri yapmışlardır. Bu resimler, fotoğrafik özelliklere sahip, donuk ve saf bir üsluptadır.(Resim 34)

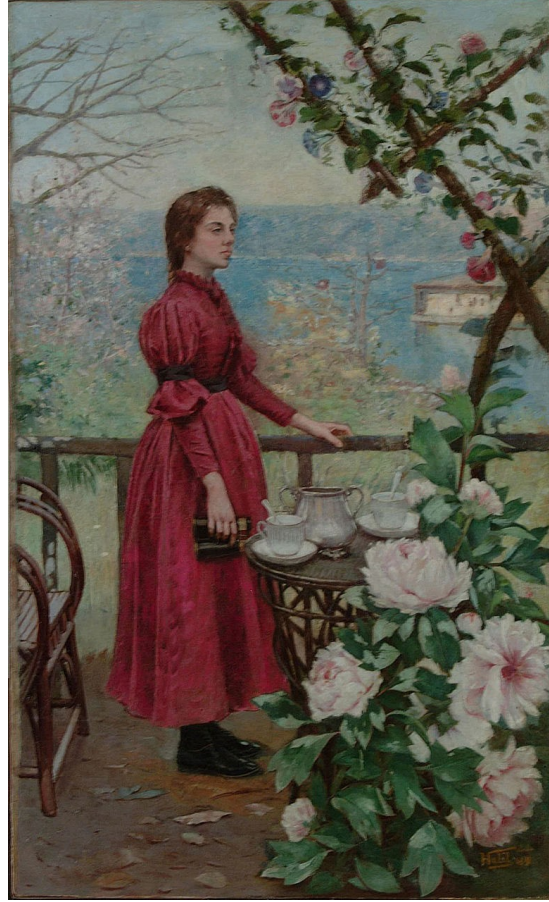


Resim 34

Hüseyin Giritli "Yıldız Sarayı Bahçesi" 65x81cm., T.Ü.Y.B.  
<http://www.mkutup.gov.tr/osmanli/pic35.jpg>

19. yüzyıl Türk resminde Şeker Ahmet Paşa Kuşağı olarak adlandırılan kuşağın en önemli temsilcileri, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa ve Halil Paşa'dır. Osman Hamdi de bu kuşaktan olmasına karşın, Türk resminde batılı anlamda figürü ilk olarak kullanan sanatçı olarak, diğerlerinden ayrı ele alınmaktadır.

Osman Hamdi, 19. yüzyıl ressamlarımız arasında önemli bir yeri bulunan Şeker Ahmet Paşa gibi Paris'te Boulanger ve Gérôme gibi akademik ressamların atölyelerinde eğitim görmüştür. Yaptığı manzara ve natüremortlarda akademik özellikler gözlemlenebilen sanatçının resimlerinde doğanın yalınlığını vurguladığı görülür. Daha çok natüremortları ile tanınan Süleyman Seyyit ise boyayı çok ince ve saydam kullanması ile ünlüdür. Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında fotoğrafik özellikler görülürken, Halil Paşa'nın resimlerinde canlı renkler, kalın fırça vuruşları ve ışık kullanımı dikkati çeker. Halil Paşa, Türk resminde izlenimciliğin yolunu açan sanatçı olarak kabul edilmektedir.(Resim 35)



Resim 35

Halil Paşa “Şakayıklar ve Kadın”, 119.5x72.5 cm., T.Ü.Y.B., 1898  
[http://muze.sabanciuniv.edu/images\\_koleksiyon/orta/200-0260-HP.jpg](http://muze.sabanciuniv.edu/images_koleksiyon/orta/200-0260-HP.jpg)

Türk resminin gelişimi açısından bir başka önemli adım da, Şeker Ahmet Paşa'nın girişimleri sonucu 27 Nisan 1873 tarihinde açılan sergi olmuştur. Bu sergi, İstanbul'da açılan gerçek anlamdaki ilk resim sergisi olması bakımından önemlidir. Gerçekleştirilen sergiyi, Ahmet Ali Efendi'nin çabalarıyla 1 Temmuz 1875'te açılan ikinci bir sergi izlemiştir. Bu sergide, Levanten ve azınlık sanatçılarının resimlerinin yanı sıra, Ahmet Ali Paşa, Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi ve Nuri Bey gibi Türk ressamlarının resimleri de yer almıştır.

1908'deki II. Meşrutiyet'in ilanının yarattığı rahatlık ortamında, 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Bu kuruluş, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da ise Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır. Cemiyet, yöneticiliğini Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey'in yaptığı ve cemiyetin adını taşıyan bir dergi çıkarmaya başlamışlardır. Bu dergide, çeşitli sanat sorunları ve güncel gelişmeleri içeren yazıların yanı sıra teknik içerikli

yazılar da yer almıştır. Bir grup altında toplanılması ve gazete çıkarılması da Türk resim sanatının gelişimini hızlandıran etkenlerden yalnızca birisidir.

Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından Paris'e gönderilen Galip, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi ressamlar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte 1914'te Türkiye'ye dönmüşlerdir. Türk resim tarihinde "1914 Kuşağı", "Çallı Kuşağı" veya "Türk İzlenimcileri" diye adlandırılan grubun oluşumunda katkıda bulunan bu sanatçılardan başka, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat da grupta yer alan diğer ressamlardır. Bu sanatçılar Avrupa'dan döndüklerinde izlenimciliği Türk resmine taşımışlardır. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları söylenebilecek olan bu grubun içinde Avni Lifij simgeci görünümü ile farklılık göstermektedir. Grubun başlıca ilham kaynağı İstanbul'un görünümü olmuştur. Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın İstanbul'un çeşitli bölgelerini konu alan çalışmaları bulunmaktadır. (Resim 36)



Resim 36  
Hikmet Onat "Sahil" 54x73 cm., T.Ü.Y.B,  
1960, <http://www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/kitaplar/turkey2005/content/turkey>

Çallı Kuşığı ressamaları, Haliç ve civarı ile Boğaziçi kıyılarını büyük bir ustalıkla resmederek, Türk resminde “Boğaziçi manzaraları” diye bilinen türün yaratıcısı olmuşlardır. Bununla birlikte onların asıl ortak yanları izlenimciliktir ve bu izlenimcilik, Batı izlenimciliğinden oldukça farklıdır. Çallı Kuşığı Ressamları, Batılı izlenimcilere oranla daha rahat ve konularını içselleştirerek resim yapmışlardır.

Türk Resim Sanatında İzlenimcilik 1914’te I.Dünya Savaşı nedeni ile Paris’ten yurda dönen İbrahim Çallı ve arkadaşları ile yurda girmiştir. Peyzaj, natürmort, portre ve nü çeşitlemeleri ile konuların birden bire ortaya çıkan spontane fırça vuruşlarıyla şekillenen boya zevkinin gelişmesi Türk Resim Sanatı’nda önemli bir aşama olmuştur.( Ersoy, 1998, s.14)

1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulması önemli bir adımdır. Birliğin kurucuları, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin’dir. Çallı Kuşığı’nın renkçi tutumunun yanı sıra Müstakiller, çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmışlardır. Özellikle Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Muhittin Sebati’nin resimlerinde görülen kübist inşacı eğilimler önemlidir. Mahmut Cuda ve ilk Türk kadın ressamlarımızdan olan Hale Asaf’ın resimlerinde de bu eğilimler görülebilmektedir.

## **2. TÜRK RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCULUK VE BİÇİM BOZMA**

1933 yılında, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek “D Grubu”nu kurmuşlardır. Bu ressamaların üslupları kübist ve inşacı eğilimlere dayanmakla birlikte birbirlerinden farklılık göstermektedir. D Grubu ressamaları, Çallı Kuşığı’nın rastgele, dağınık renk anlayışına karşı tavır sergileyip, desen, düzen ve kuruluşa önem vererek, daha çok biçimsel bir eğilim ortaya koymuşlardır. Bu özellikleri açısından Müstakiller ile benzerlik göstermişlerdir.

Bu kuşağın meydana getirdiği ‘D grubu’ (1933-1947) kendilerine özgü belirli bir görüşün temsilcileri olmadılar. Çünkü bu grup, böyle bir iddiası olmadığı gibi, yalnız Batı’daki Kübist, fovist ve hatta dışavurumcu denebilecek anlayışların dışındaki yeniliklere de kapılarını kapamıyorlardı. Onlar, yalnız bizdeki ölü izlenimciliğine karşı idiler.(Turani,1977, s.7)

1940'lı yıllar Türk resminde görülen toplumsal gerçekçi anlayıştaki ressamlar açısından önemlidir. Nuri İyem, Abidin Dino, Agop Arad, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejad Devrim gibi bazı sanatçılar, 28 Mart 1940'da açtıkları Liman Sergisi ile birlikte "Yeniler Grubu" nu kurmuşlardır. Bu grup, D Grubu'nun aşırı Batı yanlısı biçimciliklerine ve ekolcülüklerine karşı çıkmıştır. Türk yaşamını ve bu yaşamın sorunlarını irdeleyen, halkın sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini ve hüznelerini yansıtan bir sanat anlayışını savunmuşlardır. Ancak, başlangıçta ortak bir anlayış etrafında toplanan bu grupta, zamanla farklı eğilimler ortaya çıkmış ve grubun dağılması ile birlikte çeşitli kişisel üsluplar gelişmiştir. (Resim 37)



Resim 37

Avni Arbaş "Liman", 35,5 x 27cm., 1985

[http://www.rportakal.com/tukce/gmuzayede2/images/100\\_t.jpg](http://www.rportakal.com/tukce/gmuzayede2/images/100_t.jpg)

Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen bazı ressamlar 1947 yılında "Onlar Grubu" nu kurmuştur. Bu ressamlardan bazılarının, hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, leke, çizgi, renk ve benek biçiminde özetlediği

resim anlayışından hareketle kendilerine özgü üsluplar geliştirmelerine karşın, yenilik getirmek gibi bir iddiaları olmamıştır.

1959 yılında kurulan ve toplumsal içerikli bir anlayış sergileyen “Yeni Dal Grubu” temsilcisi İbrahim Balaban, resimlerinde toplumsal içerikli konular ele almasına rağmen, anlatımcı tavrı, biçim bozmaları ve renk seçimiyle, dışavurumcu etkileri de kullanmıştır. (Resim 38)



Resim 38  
İbrahim Balaban “Aile”  
[http://tr.wikipedia.org/ilki%4/Bbrahim\\_Balaban](http://tr.wikipedia.org/ilki%4/Bbrahim_Balaban)

Türk Resim Sanatı için en önemli gelişmelerin gerçekleştiği Cumhuriyet’in ilk yıllarında, dışavurumculuk, Avrupa’da etkili olduğu kadar Türkiye’de etkili olmamıştır. Ülkenin bu büyük değişim sürecinde, yaşam koşulları, ülkenin sosyal ve siyasal ortamı bu bakış açısının oluşmamasında önemli bir rol oynamıştır. Yurtdışına gönderilen sanatçılar da dolayısıyla böyle bir düşünce zeminine sahip olamamışlardır, ancak öğrenim gördükleri okullardaki bu akımın varlığından da etkilenmemeleri mümkün olmamıştır. Bu dönem içerisinde Almanya dönüşü katıldıkları sergilerle dikkat çeken ve resimlerinde Avrupa’daki kural tanımaz sanat anlayışının izleri görülen iki isim

bulunmaktadır. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Almanya’da gördükleri sanat eğitimiyle birlikte, Türk resminde dışavurumculuk akımının temellerini atmışlardır. Türkiye’de halen izlenimciliği hakim olduğu dönem içerisinde Avrupa’da ardarda gelişmeler yaşanmaktaydı. Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi de bu gelişmelerin dışında kalmayarak, dışavurumcu çizgide eserler sergilemişlerdir.

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Türk resminde modernleşme çabaları ve bu eğilimlerin başlangıcını oluşturan isimler olmaları açısından önemlidir. Öncesinde, figürün ve görünen gerçeğe dayalı resmedilmesine karşın, iç gözlemi, doğanın ve figürün özüne varabilmeyi savunmuşlardır. Renk kullanımları ve biçimlerdeki deformasyonları o güne kadar yapılmış olan uygulamaların tamamen dışında gelişmiştir.

### **3. DIŞAVURUMCU TÜRK RESİM SANATINDA KİŞİSEL YAKLAŞIMLAR**

#### **3.1. İlk Dönem Örnekleri**

##### **3.1.1. Zeki Kocamemi**

O zamanki adı ile Fatih Hadika-i Meşrefe Mektebinde ilk öğrenimini tamamlayan Zeki Kocamemi, 1916 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi Ali’sine girmiştir. Türk Ocağı bursuyla, Almanya’ya resim öğrenimine gönderilmiş ve Ali Avni Çelebi gibi Hans Hoffmann’ın özel atölyesinde çalışmıştır.

Kocamemi, Henri Matisse ve Robert Delaunay’ın resimsel tavırlarından etkilenerek, kübist ve dışavurumcu tarzda eserler vermiştir.

Çallı kuşağının resimlerine alışmış olan Güzel Sanatlar Birliği üyeleri, Zeki Kocamemi’nin sanatını tepkiyle karşılamışlardır. Alışlagelmiş empresyonist üsluptaki resim örneklerinin dışında kalan Kocamemi’nin eserleri, modern sanatın yurdumuzdaki ilk örneklerindedir. Kübist ve konstrüktivist anlayışla yapmış olduğu çalışmalar doğadan yola çıkarak oluşturduğu geometrik formlarda manzaraları, natürmortları sadece dış görünüş olarak değil, nesnelerin özünü, plan, modülasyon, boşluk ve yapı gibi değerlerde şekillendirecek, daha statik, ağır bir yapı oluşturmaktadır. (Ersoy, 2004, s. 323)

Sanatçının Hoffman atölyesinde gerçekleştirdiği Saksılı Tabure, Poz Veren Çıplak ve Otakçılar adlı çalışmaları bu etkileşim döneminin ürünlerindedir. Kübist anlayışıyla, Türk resim sanatına yeni bir yorum kazandırmıştır. (Resim 39)

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



Resim 39

Zeki Kocamemi "Çıplak"

Nurullah Berk ve Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 2, s.81

### 3.1.2. Ali Avni Çelebi

1904 yılında İstanbul’ da doğan Ali Avni Çelebi, Orta öğrenimini Vefa lisesinde tamamlayıp, Sanayi-i Nefise mektebinde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmıştır. Kendi imkanlarıyla Almanya’da eğitim aldıktan sonra, üslup olarak kendine yakın bulduğu Hans Hoffman Atölyesinde çalışmak istemiş, ancak maddi imkanlarının yetersizliğinden dolayı eğitimine devam edememiştir. Daha sonra Berlin Akademisi’nde, Kleine atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür.

Hoffman, atölyesindeki başarılı çalışmalarından dolayı, Ali Çelebi’ye asistanı olmasını önermiştir. Ancak zorunlu hizmete çağrılan Çelebi, bu teklifi geri çevirmek zorunda kalmıştır.

Sanatçının kısa bir süre içinde edindiği atölye deneyimleri arasında bir seçim yapması gerekince, bireysel duyarlılığına, sanat anlayışına, özgür ve titiz kişiliğine en uygun bulduğu çalışma mekanı, Münih ve Hans Hoffman atölyesi olarak belirler. 1923 yılında, Türk Ocakları bursu ile münih’e gelen Ahmet Zeki Kocamemi’nin de Hans Hoffman atölyesinde resim eğitimini gerçekleştirecek olması, dayanışma ve dostluk gereksinimini de karşılayacaktır. (Giray, 1997, s.92)

Almanya dönüşü Güzel Sanatlar Birliği, Galatasaray ve Ankara sergilerine katılan Zeki Kocamemi ile birlikte Ali Avni Çelebi, Türk resmine yeni bir soluk kattıklarını kanıtlamışlardır. Paletlerindeki renkler, figüre ve nesneye uygulamış oldukları deformasyon, o ana kadar alışlagelmişin çok dışında kalmıştır.

“Biz Matisse ve Picasso ile alay ederken, Almanya’dan Zeki ve Avni geldi. Aklımız büsbütün karıştı. Önce karşı çıktık, sonra sezmeye, anlamaya başladık. Zeki ile Ali bizlere yeni sanatın perdesini araladılar.” (www.lebriz.com)

1930 yılına gelindiğinde, Çelebi, Almanya’ya Hoffman’ın atölyesine geri dönmüştür. Almanya’nın içinde bulunduğu süreç, politik ve ekonomik çalkantıların yaşandığı bir dönem olması nedeniyle, Hoffman, Amerika’ya gitme kararı almıştır. Bu durumda, yurda geri dönmek zorunda kalan Çelebi ise, Güzel sanatlar akademisinde öğretmen olarak çalışmaya başlamıştır. Leopold Levy ile de bir dönem çalışan sanatçı, sonrasında, Feyhaman Duran atölyesine geçmiş, 1956 yılında ise kendi atölyesini kurmuştur.

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



Resim 40

Ali Avni Çelebi “Maskeli Balo”, 139x187 cm., T.Ü.YB, 1928.  
<http://www.sanalmuze.org/image/maskelibalo.jpg>

Ali Avni Çelebi'nin 1928 yılında yaptığı “Maskeli Balo” adlı resmi, (Resim 40), Türk resminin ilk dışavurumcu örneklerinden birisidir. Avni Çelebi resmi, kübist bir yaklaşımla ele almasına rağmen, yorumun egemen olduğu bu resim, figürlerin dinamizmi, renk düzeni ve izleyici üzerinde uyandırdığı etkiler bakımından, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gruplarının ulaştığı ‘anlatımcı’ duyarlılığa sahip bir çalışmadır. Savaşın mücadelesini, o toplum içerisindeki kargaşanın varlığını irdeleyen Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçıları ile Çelebi arasında doğal olarak düşünsel farklılıklar bulunmaktadır. Çelebi ve bahsedilen grup üyeleri arasındaki ortak özellik ise, güncel konulara yöneliş, zamanın her anını resimsel bir malzemeye dönüştürme çabası ve biçimlerdeki bozular olarak kendini göstermektedir.

Ali Çelebi'nin 1928'de gösterdiği “ Maskeli Balo” adlı düzenlemesi, çizgi sağlamlığı, istifi, figürlerinin dinamizmi, kah ölgün, kah sert renklerinin uyumu bakımından Türk resminde açılan yeni çizginin habercisi olacaktı. Büyük çaptaki bu yapıtı, sonraki yıllar veriminde Ali Çelebi'nin “Vitrin”, “Berber”, “Yaralı Asker”, “Balon”, “Uçurtma Uçuran Kız”, “Sebzeci” gibi çalışmalar izleyecektir.( Berk, Turani, 1981, s. 81)

Dışavurumcu anlatıma uygun konularının yanı sıra, Kübizmin geometrik prensiplerine uyararak ve nesnelere şematik parçalara ayırarak güçlü bir mekan kurgusu ile oluşturduğu kompozisyonlarla Ali Avni Çelebi, Türk Resim Sanatına çağdaş bir yorum getirerek, akademik resim anlayışına karşı gelmiştir.

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

### **3.2. 1940-1980 Arası Türk Resim Sanatında Dışavurumcu Yaklaşımlar**

Türk resmini 1930'lu yıllarda etki altına almış olan kübizm, Cevat Dereli'nin resimlerinde de kendisini göstermektedir. Cevat Dereli, daha sonraları giderek daha yumuşak ve daha simgesel bir anlatıma dönüştürdüğü resim dilini, zamanla simgesel bir üsluba yöneltmiştir. Cevat Dereli'nin resimlerinde, tuval yüzeyindeki şiirsellikten ve kitlelerin ağırlıklarının bilinen gerçekliğinden başka bir gerçekliğe dönüştüğünü söyleyebiliriz.

Resimdeki balıkçı figürlerinin anlatımı ve zorlamasız yorumu, yumuşak ve hafif bir atmosfer içinde resmedilmesi, resme uçucu bir hava kazandırmıştır. Kırmızı ve yeşilin tamamlayıcı renk zıtlığı ilişkisi içinde mekanda kullanımıyla, figürleri ön plana çıkartmış ve daha çarpıcı kılmıştır. Özellikle figürlerin ellerine dikkat çekmek isteyen sanatçı, uyguladığı biçim bozmalarıyla bu ifadeyi güçlendirmektedir. Sanatçı seçmiş olduğu bu yalın anlatım biçimiyle iki boyutlu bir düzlem üzerinde, günlük yaşantıda her an karşılaşılabileceğimiz sıradan bir sahneyi, kullandığı biçim dili ve seçtiği renklerle güçlü bir anlatıma dönüştürerek, izleyicilerin duygularını harekete geçirip tekrar karşımıza çıkarmaktadır. Resmin mekanda kullanmış olduğu renklerle sağlanmış olan

derinlik etkisi, figürlerde uygulamış olduğu çizgisellikle sağlanan yüzey etkileri, birbirlerini dengelercesine değer kazanmıştır. (Resim 41)



Resim 41

Cevat Dereli "Kalkan Balıklar", 50 x 61 cm, T.Ü.YB.,

Ersoy Ayla 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004. s.173.

Onun balıkçı figürleri sevimli ve cana yakın davranışlar içinde rahat, sıradan insanlardır. Karikatürel bir havada biraz da alaycı bir yaklaşımın ürünleri olarak görülebilir. Deniz ve balık onlar için yaşamın ta kendisidir. Alçakgönüllü, azla yetinmesini bilen insanlar, denize adanmış bir gönül coşkuluğuyla işlerini yapıyorlar. Denizle yaptıkları mücadele onların tüm hareketlerin sinmiş görülüyor. (Ersoy, 2004, s. 173)

Uluslararası 'Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin 1954'te İstanbul'da toplanan kongresi nedeniyle Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği yarışmada ilk yağlı boya çalışmasıyla birincilik ödülünü, bir yıl sonra ise İkinci Tahran Bienali'nde ikincilik ödülünü alan Aliye Berger, dönemin sanata düşkün ve aydın bir ailesinin üyesidir. Aliye Berger, ailenin en küçük çocuğu olarak Cevat Şakir Kabaağaçlı ve ressam

Fahrelnissa Zeid'in kardeşi, Füreyya ve Nejat Devrim'in teyzesidir. İstanbul'da Fransız okullarında eğitim görüp, resim dersleri almıştır. Edebiyatla ve sanatla ilgilenen ve piyano dersleri alan sanatçı, 1924'te Karl Berger'den ders almıştır. 1947'de Karl Berger'le evlenen Aliye Berger, altı ay sonra eşi ölünce Londra'ya yerleşerek John Buckland Wright'in atölyesinde heykel ve oyma baskı çalışmıştır. 1951 yılında, Türkiye'ye dönerek, 140 parça gravürden oluşan ilk kişisel sergisini açmıştır.

Sanatçı, günlük yaşamdan alışılmış görünüşleri, İstanbul'un farklı mekanlarını ele almış ve bu görüntüleri lirik bir fantazyaya içerisinde resmetmiştir. (Resim 42)

İstanbul'un, Boğaz, Büyükkada, Haliç, Moda gibi değişik semtlerinden seçtiği görüntüleri gravürlerinde renge gerek duymadan açık-koyu değerleriyle ve ayrıntılarını da belirterek yansıtan başarılı çalışmalarında kimi zaman gerçekçi, kimi zaman da fantastik bir yaklaşımla kendine özgü Dışavurumcu bir tavırla işlemiştir.(Ersoy, 2004, s.106)



Resim 42

Aliye Berger "Davulcu"

Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004. s.106.

Fikret Mualla, Çağdaş Türk Resim Sanatının büyük ustalarındandır. Saint Joseph ve Galatasaray Liselerinde öğrenim gördüğü sırada annesini kaybetmesi, üzerinde derin izler bırakmıştır. Mühendislik eğitimi için gittiği İsviçre'de, resmin mühendislikten daha fazla ilgisini çektiğini fark etmiş ve Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde altı yıl süren bir resim eğitimi almıştır. Alkol alışkanlığından dolayı 1928' de tedavi gören sanatçı, Paris' e gitmiş ve Andre Lhote'un atölyesinde çalışmıştır. Maddi sıkıntılarından dolayı 1930'da Türkiye'ye dönen sanatçı, Galatasaray

Lisesinde ve Ayvalık'ta resim öğretmenliği yapmış, İstanbul Şehir Tiyatroları için kostümler tasarlamış ve Nazım Hikmet'in "Varan 3." Adlı kitabını resimlemiştir.

1938'de babasını kaybeden Mualla, ondan kalan mirasla Paris'e giderek yerleşmiş ve dışavurumculuk akımı ile tanışmıştır. Paris sanat çevresinde kısa sürede adından söz ettirmiştir. İç dünyasındaki buhranlar, alkole olan bağımlılığı ve polis korkusu Mualla'yı birkaç kez tedavi görmeye zorlamıştır.

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

Çağdaş akımları izlemeyip, coşkulu kişiliği, hırçın ve fırtınalı iç dünyasıyla kendine özgü bir üslup yaratan Mualla, dışavurumcu anlayışta oluşturduğu resimlerinde, fovların renk kullanımlarından da etkilenmiştir. Şehirleri ve şehir hayatından anlık görüntüleri resmetmeyi seven sanatçı, Paris'in sokaklarını, sıradan insan yaşamlarını, kahvehanelerini, meyhanelerini, eğlence yerlerini ve genelevlerini tüm canlılığıyla resimlerine yansıtmıştır. Tek seansta resmedilmiş izlenimi uyandıran trajik Fikret Mualla resimlerinin özünde yer alan, sanatçının yaşadığı savruk hayat ve psikolojik sıkıntılar kolaylıkla farkedilmektedir.

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

Sıra dışı yaşamının etkisiyle, resimlerinde kendine özgü bir görsel denge peşinde koşan sanatçının, sanata karşı, başına buyruk bir tavır takındığı yadsınamaz bir gerçektir. Yağlı boya yerine guaj boyayı tercih etmesini, bu hızlı ve kendine özgü üslubuyla resmedeceği dış dünyayı, kullandığı malzemenin geciktirmelerinden uzaklaştırmak istemesine bağlayabiliriz.



Resim 43

Fikret Mualla "Cazcılar", 51x65 cm., 1956  
<http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sy06.jpg>

Fikret Mualla'nın daha çok mavi rengi seçmesinin temelinde, 1956 yılının Paris'inde cazın, kabarelerin, gece hayatının ve barların atmosferini simgeleme çabaları olduğunu söyleyebiliriz. (Resim 43)

Sanatçı bu resimde, mavi fon üzerine, daha koyu bir mavi tonu ve kesik çizgilerle oluşturduğu figürleri kullanmıştır. Biçimlerdeki bozmalarla, mekanın atmosferini ve yaşamsal hareketliliğini daha da vurgulamıştır. Ön plana yerleştirilmiş olan beş müzisyen ve arka planda sağ üst köşede yer alan dört izleyici, en yalın ve en çarpıcı biçimde bizi o yılların "Cabaret"lerine götürmektedir. Figürlerin konturlarında, müzik aletlerinde ellerle ve yüzlerde kullanılan sarı ve pembe sıcak tonlar, gömleklerin ve çorapların beyazları mavi fonla zıtlık yaratarak, yapıtın vurgu noktasını oluşturmaktadırlar. "Cazcılar" ın yüzlerindeki ifade her birinde farklı anlamlar içererek, figürlerin kişiliklerini ortaya koymaktadır. Hatta bu grup üyelerinden üçü, zenci figürlerdir.

Çağdaş Türk resminin en popüler isimlerinden olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel el sanatlarına ve Anadolu insanının yöresel değerlerine büyük ilgi duymuştur. Anadolu'nun kırsal yaşamından kesitleri gözlemleyerek, kendine özgü üslubu içerisinde resmetmiştir. Anadolu'nun folklorik değerlerini, süsleme motiflerini biçimsel olarak kullanmış ve figürlerinde anlatımı güçlendirmek için biçim bozmalardan kaçınmamıştır. Eyüboğlu'nun ilk dönem resimlerinde figüre dayalı bir deformasyon vardır ve figürlerdeki bu bozmalar, zamanla mekâna da yansımıştır. (Resim44)



Resim 44

Bedri Rahmi Eyüboğlu . “Sarı Saz”, 51 x 65 cm., Karton üzerine guaş, 1966  
<http://www.sanalmuze.org/images/tbre67.jpg>

Sanatçı, bu resimde, kompozisyona egemen iki figür kullanmıştır. Diğer figürler ise, bu iki figürü destekleyen yardımcı elemanlardır. Resmin sol alt köşesinde yer alan hasır sandalye, ağırlığı dengelemekte, orta planda yer alan kırmızı semaver ise, gözümüzü arka plana çekmekte, böylece sanatçı, izleyicinin gözünü resim yüzeyinde dolaştırmaktadır. Sanatçının bir çok resminde olduğu gibi, bu resimde de kullandığı köylü kadın figürünün, baş hareketi ozanı dinlediğini simgelerken, etkili bir yön oluşturarak, gözü merkeze, ozanın eline ve saza yöneltmektedir.

Sanatçının resim genelinde, hem figürlerde, hem de nesnelere uyguladığı biçim bozmalarını vurgulayan, sarı rengin kullanımı, resimdeki hem açık-koyu dengesini, hem de figürlerin ön plana çıkmasını sağlayan bir görev üstlenmiştir. Ayrıca, sanatçının resimsel üslubunun bir parçası olan yöresel motiflerin kullanımı ile resim, Bedri Rahmi Eyüboğlu klasiği haline dönüşmüştür.

Yeniler grubunun kurucularından olan Nuri İyem, 1940'larda toplumsal sorunları dile getiren ve 'kadın' teması etrafında çeşitlilik kazanan gerçekçi figüratif resimler yaparken, anlatımcı öğelerini de kullanmıştır. Güçlü bir desen anlayışına sahip olan sanatçı, çizgiyle biçimlendirdiği anıtsal portrelerinde Anadolu insanıyla ilgili psikolojik ipuçları verirken, özellikle köyden kente göçen insanları resmederek, bu yeni durumun onlar üzerindeki olumsuz etkilerini ve yaşadıkları zorlukları özellikle kadın figürlerin gözlerinde yansıttığı çılgınlıkla izleyiciye sunmuştur. ( Resim 45)



Resim 45

Nuri İyem "Çılgılık", 48x37 cm.

[http://www.artnet.de/artwork\\_images/648/4854.jpg](http://www.artnet.de/artwork_images/648/4854.jpg)

Sarı-turuncu renklerin ve bu renklerin çağrıştırdığı titreşimlerin hakim olduğu resimde, sanatçı dışavurumunu, hiç bir dolaylı anlatıma ihtiyaç duymadan, sadece figürün ifadesinde ortaya koymuştur. Koyu bir zemin rengi üzerine yerleştirdiği figüre, şaşkın, isyankar ve çaresiz bir anlam yüklemiştir. Ölçülü bir biçim bozmadan söz edilebilen figürün portresinde ve elinde kullanılmış olan sıcak renkler, özellikle ışıklı sarı, resmin ismiyle de bir bütünlük oluşturarak anlamdaki gerilimi güçlendirmiştir.

Cihat Burak, dönemin ve toplumsal yaşamın bir parçası olan ve bu yaşamın analizlerini ironik bir dille ifade ettiği figüratif resimler yapmıştır. Mizahi bir yapının söz konusu olduğu eserleri grotesk bir kurgu oluşturmaktadır. Resimlerindeki figürlerin bedensel ifadeleri, mekanlarda yer alan gündelik nesnelere, absürd ve ironik öğeler, renk seçenekleri, fon kullanımları ve kurgusal yapı biçimleri, sanat anlayışının kimliğini oluşturmaktadır.

Mimar kökenli olan Cihat Burak, resimde mimari unsurları başarıyla kullanmış, mekanda ironik tadlar yaratarak, grotesk sahneleri bazen fona, bazense yaşam alanlarına dönüştürmüştür. ( Resim 46)



Resim 46

Cihat Burak "Yatan Kadın", 33x47.5cm., Kağıt Üstüne Pastel Boya, 1971  
[http://muze.sabanciuniv.edu/images\\_koleksiyon/orta/250-0294-CB.jpg](http://muze.sabanciuniv.edu/images_koleksiyon/orta/250-0294-CB.jpg)

Uzannmıs yatarken resmettiği kadın figürü, fantastik bir kurgu içerisinde, yerel motiflerin ve süslemelerin de bulunduğu bir atmosferde resmedilmiştir. Yatay bir düzlem üzerinde kurgulanmış kompozisyona, figürün diagonal bir yön kullanarak yukarıya doğru kaldırmış olduğu bacağı ve paralelinde benzerlik kurulan geriye doğru atmış olduğu kolu, resme hareket kazandırmaktadır. Siyah fon üzerindeki pastel boyanın dokusal özelliklerini de kullanan sanatçı, arka mekanda fonu oluşturan şehir silüetini, sisli bir atmosferde resmederek, ön planda kullandığı kedi figürleri ve yatağın çarşafında bulunan dantelin motiflerini de ayrıntılı bir şekilde gösterip, resimdeki derinliği sağlamıştır.

Figüratif resim anlayışıyla, anlatımı daha çok ellerde ve portrelerde oluşturan, Neşet Günal, büyük boyutlu kompozisyonlarıyla, köy insanının zor yaşam koşullarını, yoksulluğunu ve acılarını konu alan resimleri ile bilinçli bir sorgulama yapmaktadır. (Resim 47)



Resim 47

Neşet Günal "Toprak Adamı"

Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.249

Kıraç Anadolu toprağının rengi olan kahverengi ve tonlarıyla, dikey düzlem içerisinde kurgulanmış bu kompozisyonda merkeze yerleştirilmiş olan figür, yaşamının bir parçası olan kazmasıyla poz vermektedir. Bu köy insanının yoksulluğunu ve yaşamının güç koşullarını ortaya koyan dışavurumu ile, sanatçı, özellikle ellerde yapmış olduğu abartılarla emeğini vurgulamıştır. Anlatımını daha da etkili hale getiren renk seçimiyle, figürün yalnızlığındaki çaresiz duruşunu, yırtık kıyafetler içerisinde resmederken arkadaki su testisi ve yemek bohçası da bu yoksul yaşamı vurgulamıştır.

Nedim Günsur, toplumun yoksul kesiminden seçtiği figürlerle kompozisyonlarını oluşturmuştur. Bu insanlar, haklarını sorgulayan, güç sahiplerini suçlayan ve onlarla hesaplaşma arzusu içerisinde yaşam mücadelesi veren ve hayatları hiç de kolay olmayan bir sınıfa aittirler. Daha çok naif bir tavırla dışavurumcu anlatıma sahip olan Nedim Günsur'un resimlerinin temelinde minyatür resim sanatının yalın anlatımını görebiliriz. (Resim 48)



Resim 48

Nedim Günsur, "Kızamık", 50x130 cm., 1970  
/www.antikas.com/images/misc/auc052.jpg

Günsur, bu resminde, şematize ederek biçimlendirdiği insan figürlerini, kuru ve yalnız tek bir ağaç figürünü ve içinde hüznü barındıran atmosferik etkileri ile soğuk bir kış gününde, belki de bir salgın sonucu yaşanan toplu ölümü ve tabutların ağırlığı altında değil de, üzüntünün ağırlığı altında ezilen köy insanın acısını ve gerçek yaşamlarını resmetmiştir. Sanatçı, anlatımı güçlendirmek için, soğuk, ışsız ve değeri düşük renkler seçmiş ve kompozisyonu daha çok açık-koyu zıtlığı içerisinde kurgulamıştır. Ön planda resme girişi sağlayan iki figürün kullanımı ve uzaklardaki

gökyüzünün görünümü, bize Anadolu'nun uçsuz bucaksız yalnızlığını vermek istercesine bir derinlik duygusu oluşturmaktadır.

Orhan Peker, çağdaş resim sanatımızda, sanatçının kişisel tavrını ve estetik görüşünü yansıtabilmenin ancak, yaşamla bağdaşık ve özgün bir resim dili bulmaya yönelik bir çabayla mümkün olabileceği gerçeğini savunmuştur. İçinde bulunduğu çevereden aldığı yaşam izlenimleri, resminin değişmez konuları olarak geçerliğini hep korumuştur. Gözlemlerine ve deneyimlerine bağlı kalmış, resminde bunların belirleyici bir işlevi olduğunu her zaman göz önünde bulundurmuştur. Figürlerinde anlatımcı bir ifade kullanarak biçim bozmalarına gitmiştir. (Resim 49)

Sanat, Peker için “kalple kafa arasında kurulan bir dengenin ürünü ve samimiyetle sevmenin meyvesidir.”

Siyah-beyazın kontrastlığıyla vurgulanan bu litoğrafide, dikey kompozisyon kurgusu kedi figürüne yatay uzanan bir el ile dengelenmiştir. Kedi figüründeki deformasyon, beyaz kontur kullanımıyla çarpıcı hale gelirken, ona uzanan el ile resme duygu unsuru sokularak anlam kazanmıştır. Ayrıca, resimde oluşan negatif ve pozitif alan ilişkisi ile göz, adete bir sorgulamaya yöneltilmektedir.



Resim 49

Orhan Peker “Kedi”, 17x26 cm., Baskı, 1971  
<http://www.umag.org.tr/ressamvetablo/103.jpg>

### 2.3. 1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Dışavurumcu Yaklaşımlar

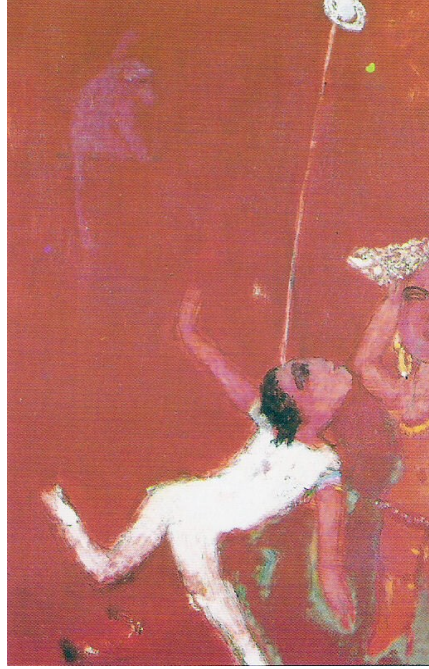
Hiç bir kurala bağlı kalmaksızın, düşlerinin resmini çocuksu bir heyecanla gerçekleştiren Onay Akbaş'ın, kendilerine biçilen rolleri oynamak zorunda kalan bireylerin dünyasını anlatan figürleri, birer kukla izlenimi vermektedir. (Resim 50) Kahramanların yüzlerini örten maskeler, gerçek kişiliklerini gizlemekte, belki de günlük hayatta içtenliği ve duyguları gizlemek için takılan maskeler gibi resmin imgelem gücünü, ortaya koymaktadır. Dengeli bir sıcak-soğuk renk ilişkisi içerisinde parçalanmış olan resmin uzayında, kendine özgü yepyeni bir canlılık yaratan sanatçı, bireysel duyarlılığını ortaya koyduğu biçim ve renk konusundaki anlatımıyla izleyiciyi şaşırtan bir etki yaratırken dışavurumunu da ortaya koymaktadır. Figürler, eğlenceli bir oyunun içinde yer almış izlenimini bırakırken, aslında derinlerde yatanın en hüzünlü, en zavallı durumlarını büyük bir ironiyle temsil eden yaşamın trajik anlarını komikleştirmektedir. Renklerin espası ortadan kaldırarak mekanı yüzeye taşıdığı bu resim, gerilimli portrelerin yanı sıra, çocuksu bir saflıkla izleyiciyi şaşırtan zor bir bilmeceye dönüşmüştür.



Resim 50

Onay Akbaş "Son Yargı", 156 x 187 cm., T.Ü.Y.B.,  
Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.1

Burhan Uygur, açık-koyu etkilerini içinde barındıran lekeci bir anlayışla yorumladığı nesne ve figürlerini, kendi iç dünyasındaki samimi duygularını naiflik derecesine varacak şekilde doğallıkla ifade ederken, renk ögesini de ön planda tutmuştur. (Resim 51)



Resim 51

Burhan Uygur, "En iyiye umutluyum, en kötüye hazırlıklıyım", 88 x50 cm., T.Ü.Y.B. Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.482

Sanatçı bu resimde, seçtiği renk kullanımıyla oluşturduğu açık-koyu etkileri, şiirsel bir anlatımla ortaya koymaktadır. Sadece kırmızının kullanıldığı ve arka plandaki maymun figürüyle sonsuz bir derinlik etkisi oluşturan mekanda, kullandığı beyaz alan yüzey etkisi vererek, güçlü bir zıtlık oluşturmaktadır. Bir sirki konu alan bu resimde, cambazın ve dansözün hayata karşı verdikleri savaşın, anlamını güçlendiren yorgun ama mutlu ifadeleri, Uygur'un iç dünyasında şekillenerek dışavurumunu ortaya koymaktadır.

Hüznüyle, coşkusuyla, acı-tatlı olaylarıyla katlanılması zor olan yaşama sırt dönmeden, yaşama sevinci ve umudu, resmin şurasına burasına serptirdiği basit nesnelere veya hareketin kazandırdığı yaşamla bağlantılı ve yaşamı güzelleştirici imler olarak değerlendirilebilir. İlk bakışta simgeleştirdiği figürler dikkatle gözlemlendiğinde simge olmaktan kurtulup değişip, çevremizde gördüğümüz farklı kişiliklerden birine dönüşüyor. Entellektüel düşünsel bir altyapı üzerinde oldukça naif ve içten bir biçimleme yöntemiyle acılar, sevinçler, coşkular,

hüzünlerle yüklü bu dünyanın her şeye rağmen katlanılabiliyor oluşunu anlatıyor.(Ersoy, 2004, s.482)

Düş ile gerçeği bir arada kullanan Komet, (Gürkan Coşkun) psikolojik bir atmosferde, sonsuz bir boşluk izlenimini veren kompozisyonlarına yerleştirdiği figür ya da figürlerle gerçek dünyadan uzak, bu dünya içerisinde kaybolup gitmiş insanın yalnızlığını mistik bir anlatımla, daha çok açık-koyu etkilerle boyadığı tual yüzeyinde izleyiciye vermektedir. (Resim 52)



Resim 52

Komet(Gürkan Coşkun) "Kırmızı Kadının Düşleri", 73x92, T.Ü.Y.B., 1990www.sanalmuze.org/koleksiyon/contentxy.php?komet.

Gerçek yaşamda karşılaşılabileceğimiz bir olayı düşsel bir öyküye dönüştürüyor. Boyayı kendine özgü bir yöntemle eskilik ve arkaiklik özelliği katarak kullanıyor. Onun resimlerini ancak sezgisel olarak anlamlandırmak olası; izleyenleri zaman ve mekan ötesine geçirerek yaratıcılığının gücüyle bilinç düzeyine çıkan sıradan olaylar, anılar gerçeği değiştirip zaman ve gerçeklik kavramlarını belirsizleştirerek düşsel fantezilere dönüşüyor. (Ersoy, 2004, s.333)

Sonsuz bir boşluk içerisinde varolma izlenimi veren yer yer kaybolan figürler, yer çekiminin ortadan kalktığı bir mekanda bulunmaktadır. Belli belirsiz kalabalık figür grubu içerisinde ön plana çıkarılan üç figür, resmin vurgu noktasını ortaya çıkarmaktadır. Resmin merkezinde yer alan kırmızı kıyafetler içerisindeki kadın figürü ise, odak noktasını oluştururken, çevresindeki diğer figürler ikinci plana

atılmaktadır. Figürler arasında bilindik oran ilişkisi olmadığı gibi, kendi içerisinde de biçimsel bozulmalara uğramıştır. Son derece koyu renklerin kullanıldığı ve lekeci tavrın ön plana çıktığı resimde kullanılan ışıklı alanlar resim yüzeyini yer yer aydınlatmaktadır. Koyu ve nötr değerlerin hakim olduğu kompozisyonda, aynı mekanı paylaştığı halde, birbirleriyle ilişkisiz duran figürlerin yalnızlıkları daha da vurgulanmıştır. Figürlerin karakteristik özelliklerini okuyabildiğimiz portreler, biçimsel yorumlarıyla resim uzayında anamlanırken, boğucu bir atmosferin yansıtıldığı renk ilişkileri içinde kırmızı ve mavinin kullanımı bir zıtlık oluşturarak, resmi hareketlendirip aynı zamanda tek düzelikten de uzaklaştırmaktadır.

Hale Arpacıoğlu, genelde yalnız kadın figürlerini, yoğun ifade gücüne eriştirip, toplumda yaşanan olumsuzluklara ‘kadınca’ bir duyarlılık katarak dışavurumcu sanat içinde yer almaktadır. Alman Ekspresyonizmi’ne yakınlığı gözlenen sanatçı dışavurumunu, geniş fırça vuruşlarıyla ortaya çıkan lekeleri, fovist özellikler taşıyan paleti ve biçimlerindeki aşırı deformasyonla gerçekleştirmektedir. (Resim 53)



Resim 53

Hale Arpacıoğlu “İsimsiz”, 50x36 cm., Kağıt Üzeri Pastel Boya, 1994  
<http://www.umag.org.tr/ressamvetablo/099.jpg>

“Bazen iri siyah göz, bazen durağan, bazen sert bir harekete dönüşerek yaşanan toplumsal kaosu, tuval yüzeyindeki kaosa dönüştürerek bilinçaltını, bilinç düzeyine yükseltiyor”(Ersoy,2004,s.55).

Transparan ve sıcak bir fon rengi üzerine yerleştirdiği, ilk bakışta izleyiciye şaşırtıcı bir izlenim veren Arpacıoğlu, neredeyse portrenin nesnel dünyaya ait tüm anatomik özelliklerini ortadan kaldırarak, iç yaşantısını ve modelden aldığı duygulanımını yeni bir biçim dili yaratarak, ifade etmiştir. Portredeki kırmızı planlar ile sıcak-soğuk renk ilişkisine giren maviler, formu mekandan ayırmaktadır. Çizgi ve leke öğelerini dengeli bir şekilde kullanarak yarattığı dokularla, güçlü bir anlatım kazandırdığı resmi, Türk resim sanatındaki dışavurumculuğun önemli örneklerinden birisini oluşturmaktadır.

İnsanın yabancılaşmasını ve yalnızlığını yapıtlarında vurgulayan Mehmet Gülyüz 1980’li yıllarda, biçim bozmaları kullandığı ve bir düş ürünü olan hayvan figürleri ile anlatımcı bir tarzı benimsemiştir. Sanatçı, resimlerinde şiirsel bir anlatım oluşturma çabası içinde olmuştur. Biçim bozmalar, mekan-zaman kavramlarının sorgulanması, imgeler, desen tadında kurulu yapı üzerinde yoğun olarak kullandığı renkler, sanatçının üslubunun ana özellikleridir. Gülyüz’ e göre simgeler, resmin içeriğini destekleyen resimsel öğelerdir ve bu öğeler, düş ve gerçek ikileminde izleyicinin imgelem fantazyası içinde anlam kazanmaktadır. (Resim 54)



Resim 54

Mehmet Gülyüz “Motard III”, 200 x 10 cm., T.Ü.Y.B.  
Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.482

Dışavurumculuk ile Gerçeküstücülük arasında değişen bir çizgide resimler yapan sanatçı, serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gündelik gerçeklerden seçtiklerini, mitleri ve bilinçaltı düşlerini anlatarak, izleyenleri de sorgulama sürecine katıp eleştirel bir bakış açısı oluşturuyor. ( Ersoy, 2004, s. 245)

1990'lı yıllarda moda olan motosiklet tutkusu, toplumsal bir statü sorunsalına ışık tutmuştur. Güteryüz, bu tutkuyu eleştirel bir bakış açısıyla ele almış, serbest fırça vuruşları, boya katmanları ve güçlü desen yorumuyla resmetmiştir. Resmin merkezine doğru giden, gerilim yaratan, resmin odak noktasını oluşturan ve tüm ifadenin yüklendiği figür, kompozisyonun hareketini sağlayan en önemli unsurdur. Resimdeki biçimsel bozmaların hem figürde hem de mekanda görülmesi, anlatımcı özelliğini vurgulayarak, psikolojik boyutlu düzenlemelere örnek oluşturmaktadır.

Kendine özgü bir biçim dili ve desen anlayışı oluşturmuş olan Mustafa Ayaz, kullanmış olduğu renklerle ve konularının kahramanlarını oluşturan figürleriyle, dışavurumcu bir anlatım ortaya koymaktadır. Desen ve lekeyi bir arada kullanan sanatçının, renk zenginliği ile oluşturmuş olduğu figüratif resimleri, yaratım eyleminin yaşamın gerçeklerinden yola çıkarak oluşturulması gerektiği inancına dayanmaktadır. (Resim 55)



Resim 55

Mustafa Ayaz "İsimsiz", 133x118 cm., T.Ü.Y.B.  
<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/tablolalar/mustafa-ayaz-1.jpg>

Tek ya da çok figürlü kompozisyonlarla, yaşama sevincini, mutluluğu, kadın bedeninde simgeleştirerek, yaratmış olduğu deformasyonlarla, izleyiciye şiirsel bir anlatım sunmaktadır. Ayrıca, figürlerde ve nesnelere oluşturmuş olduğu bu biçim bozmalar, ifadeyi güçlendiren bir yapıyı vurgulamaktadır.

Sanatçı, çok figürlü bir merkezi kompozisyonda, renk, yüzey, çizgi, leke gibi resmin plastik öğelerine, yalın bir anlatımın ipuçları olan geometrik unsurları da katarak, yapıtını oluşturmuştur. Yer çekiminden arındırılmış mekanda, boşlukta asılı kalmış etkisi veren figürleri, hacim ve derinlik etkileri olmadığı için bir kolaj izlenimi yaratarak, resmin uzayından kopup öne çıkmaktadır.

Neşe Erdok, 1960 kuşağı olarak adlandırılan resim kuşağının üyelerinden olup, figür ve portreye çağdaş ve kendine özgü üslubuyla yeni bir yorum getirmiştir. Desen anlayışında, biçimin ifade gücünü arttırıcı boyuttan uzağa gitmeyecek ölçülü bir deformasyon uygulamıştır. Biçimin her zaman öne çıktığını, rengin ise sadece biçimi destekleyen özellikler taşıyan bir tür araç olduğunu (psikolojik bir etkiyi vurgulamak için) savunmuştur. Sanatçı, rengi az kullanmanın değil, akılcı kullanmanın gerektiğine inanmıştır. Bu nedenle, dışavurumunu renk unsurundan öte, biçim dilinde kullandığı anlatımıyla gerçekleştirmiştir. (Resim 56)



Resim 56

Neşe Erdok "Kadıköy Vapurunda Sabah", 180 x 150 cm. T.Ü.Y.B

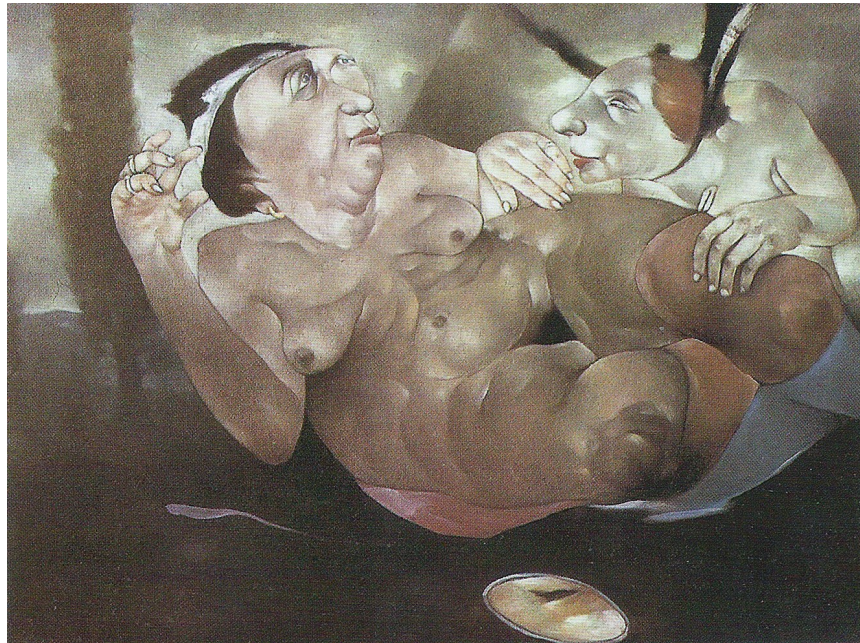
[Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.482](#)

“Neşe Erdok dışavurumcu, gerçekçi anlatım özellikleri ile çevremizde gördüğümüz sıradan insanları, beklentileri, tedirginlikleri, yalnızlıkları ve hastalıkları biraz da abartılı bir biçimsel anlatım dili ile ele almaktadır” (Kabaş, 1993, s. 1).

Dışavurumcu anlatım özelliklerini kullanarak toplumsal mesajlar veren Neşe Erdok, ‘insan’ ve ‘gündelik yaşam’ kavramlarını, gerçeklikten uzaklaşmadan yalnızlık, korku, endişe, hüznün gibi durumlarla resmetmiştir. Bu da, sanatçının, resmi ele alışının karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resimde, vapurdaki sıradan insanların psikolojik durumlarını ön plana çıkartan ölçülü bir biçim bozmayla izleyiciye, günlük yaşamdan alınan bir sahneyi sunmaktadır. Ön planda yer alan ve izleyicinin ilk olarak görmesini istediği figürler, yeni bir günün heyecanını ve zindeliğini yaşarken, arka planda yer alan figürlerin uykulu, düşünceli gibi halleri hayatın gerçeklerini olduğu gibi gözler önüne sermektedir. Tesadüfen bir araya gelmiş olan bu insan grubu, resmin gerçeğini ve sanatçının amacını ortaya koyan figürler olarak bir işlev üstlenmektedir.

Alaattin Aksoy, kapalı mekanlardan çok, doğa içerisine yerleştiği figürlerde uyguladığı biçim bozmalarıyla, dramatik bir anlatım ortaya koymuştur. Daha sonraları gerçeküstü eğilimlerinin arttığı resimlerinde, fantazi ve mizah duygusu ön plana çıkmaktadır. Zaman ve mekan kavramları Aksoy’a göre, belirsiz bir kimlik içerisinde resme gerçeküstü bir dil kazandırmaktadır. (Resim 57)



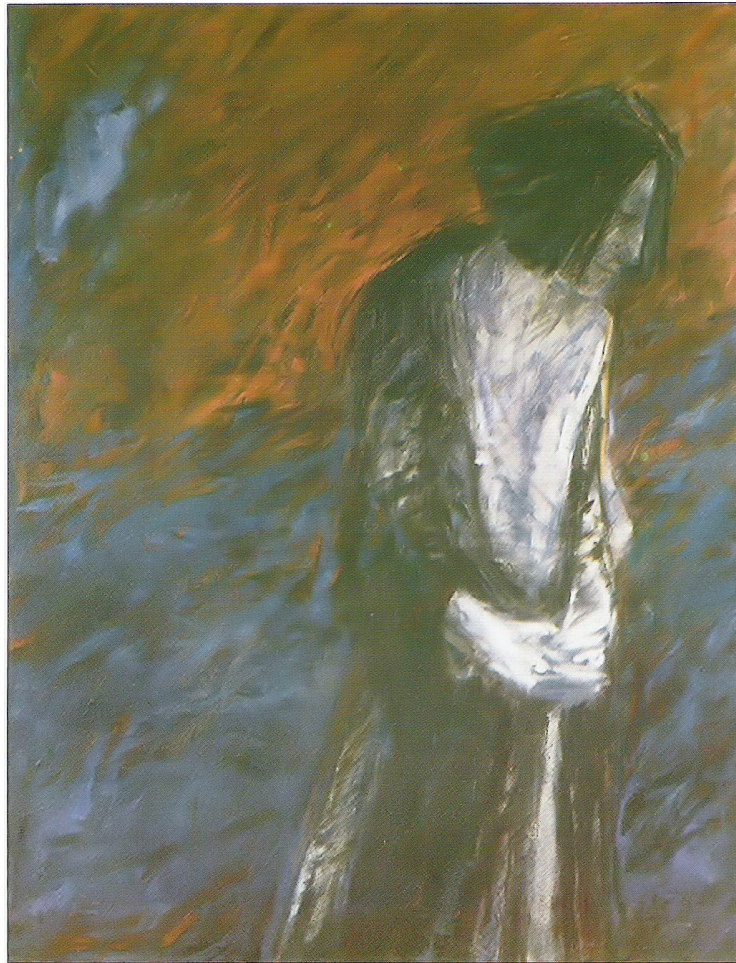
Resim 57

Alaattin Aksoy “Yaşlı fahişe”, 89x116 cm., T.Ü.Y.B  
Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.26

İnsanın varoluşundan bu yana her dönemde ve her toplumda önemini koruyan kadın-erkek ilişkisini tipik davranış ve hareketlerle ince bir alayla, biraz da aşağılayıcı şekilde tuvale yansıtıyor. İçeriği biçimle desteklenen dünyanın herhangi bir yerinde ve her hangi bir zamanda yaşayan insanların gerçekliğiyle düşsel olan arasındaki ikilem bu evrensel tema çerçevesinde fantastik bir anlatımla bir kez daha dile getiriliyor.(Ersoy, 2004, s. 26)

İçinde bulunulan mekanın çözümsüzlüklerle verilmesinin yanında, figürün olabildiğince net, ifadeci ve karikatüristik değerler taşıması ve boğum boğum olmuş vücudu, resmi daha da çarpıcı hale getirmektedir. Açık-koyu etkilerin ön plana çıktığı, sıcak ve nötr renklerin seçildiği resimde, renklerden ziyade biçim dilindeki dışavurum net bir şekilde okunmaktadır.

Zehra Aral, yaşamın gerekliliğini sorgulayan resimlerinde, biçim dilinde, kompozisyonun kuruluşunda, fırça vuruşlarında ve renk seçiminde kendi dışavurumunu açıkça ortaya koymaktadır. (Resim 58)



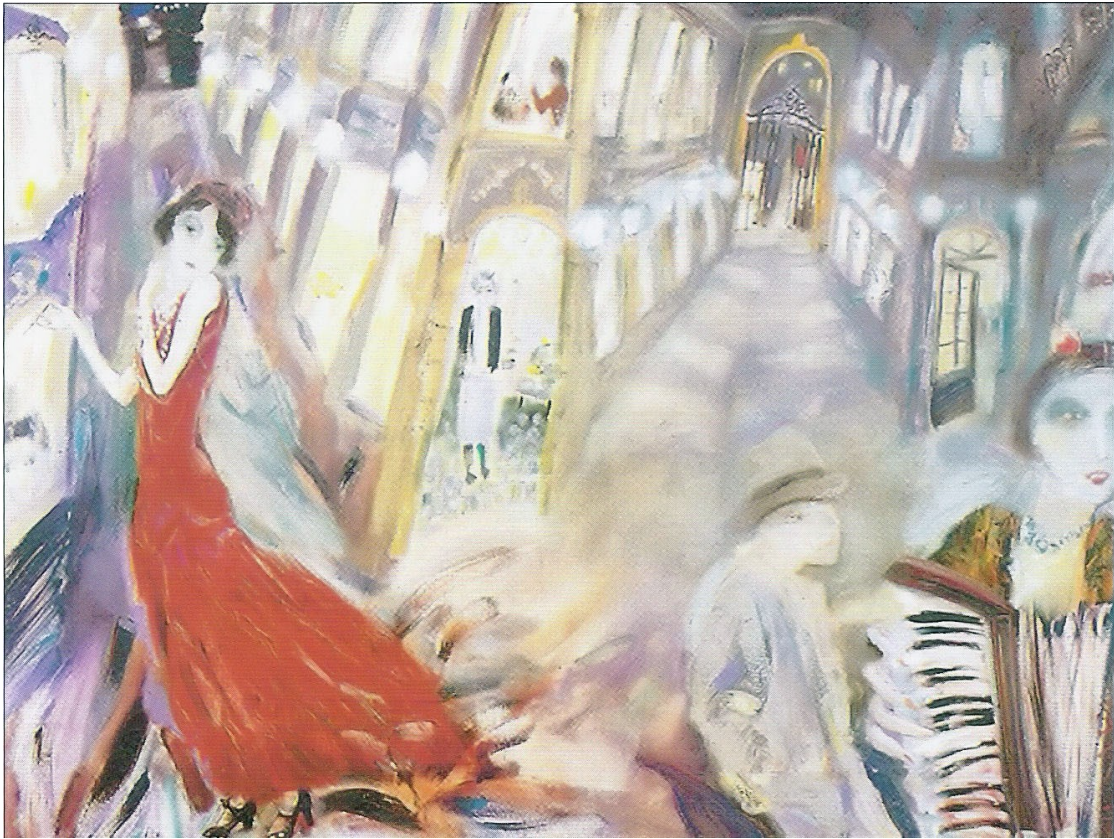
Resim 58

Zehra Aral "Kadın", 117 x 89 cm., T.Ü.Y.B

Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.46

İnsanı ve evreni irdeleyici sanat dilini oluşturduğu bu resminde, yaşamın tüm yükünü sırtında taşıyan, mutsuz olduğu kadar, eli kolu bağlı, yaşamdan soyutlanmış, korkularıyla baş başa kalmış yalnız ve çaresiz bir kadını betimlemiştir. Serbest fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş belirsiz bir mekanda yer alan bu figürün portresinde yakalayabildiğimiz umut ışığı izleyiciye, figürün sanki tualden çıktığı an tüm bu olumsuzluklardan kurtulacakmış izlenimini vermektedir. Figürün ellerindeki biçim bozmalar; çaresizliğinin, eğik başını taşıyamayacak kadar yorgun düşen bedeninin anlatımını vurgulamak için kullanılmıştır.

Sahne sanatları ve resim sanatını iç içe geçiren Kadir Akorak, resimlerini yaparken bu birikimlerini kullanmaktadır. Sanatçı, figürlerini, kendi tasarımsal mekanlarına (iç veya dış) yerleştirerek, anlatımını vurgulamaktadır. Bu mekanlar kurgusal bir değer taşıyarak, figürün fantastik bir atmosferde resmedilmesine yardımcı olmaktadır. (Resim 59)



Resim 59

Kadir Akorak Beyoğlu Çiçek Pasajı, 89 x 16 cm., T.Ü.Y.B  
Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.23

Dışavurumcu bir anlatım zenginliğiyle, sıcak gri renklerin armonisini kullanan sanatçı, bu resimini nostaljik duyguların abartılı deformasyonunuyla oluşturmuştur. Farklı bakış açılarıyla kurguladığı mekan içerisinde şiirselliği, uçucu ve romantik bir boyuta taşımıştır. Resim genelindeki pastel renkler, hüzünlü ifadesiyle masum duran figürün, kırmızı elbisesi aracılığıyla canlılık kazanmış ve resmin odak noktası haline gelmiştir. Restorantların ışıkları arasında, akordion çalan figürü ve yaşayan bir mekanın tarifini, uyguladığı biçim bozmalarla hüzne dönüştüren sanatçı, Çiçek Pasajını bambaşka bir atmosfere dönüştürmüştür.

Kendine özgü biçim dilini oluşturan dışavurumcu Alp Bartu, eğlence mekânlarını konu alan resimlerinde, plastik anlatımını içselleştirdiği biçimleri ve renk etkileriyle ifade ettiği figürlerinde, hayata bakışındaki iyimserliği ile mutluluk anının izlenimlerini görmekteyiz. (Resim 60)



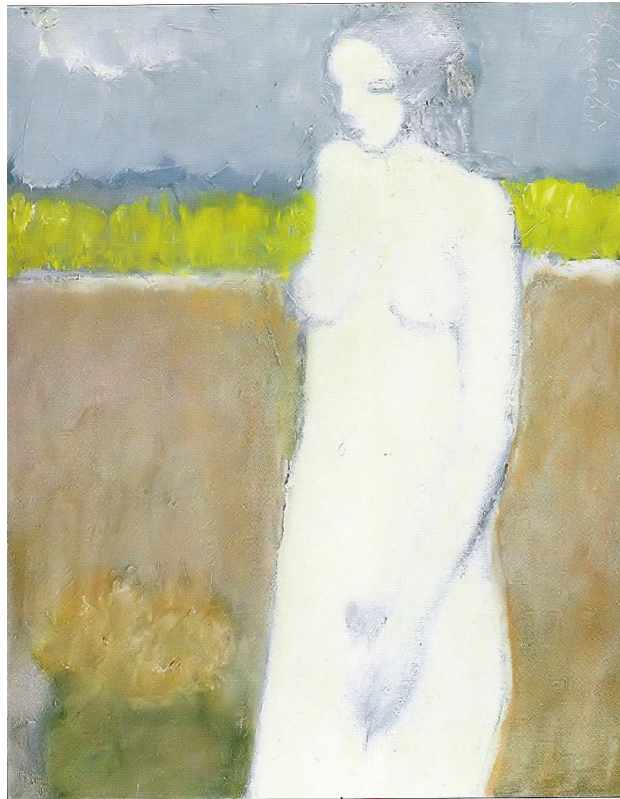
Resim 60

Alp Bartu "Kırmızıya Serenat", 55 x 70 cm., T.Ü.Y.B  
Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004. s.89

Sanatçı, yakın plan anlatımı içeren, geniş fırça darbeleriyle oluşturduğu ve lekesel bir etkinin söz konusu olduğu figürlerini, yer yer konturlarla destekleyerek mekândan koparmıştır. Herhangi bir eğlence mekânında, bir müzisyen ve dansçının,

gecenin içinden gelen müzik ve dansın ritmini oluşturan sarı ve kırmızı renklerle yansıtıldığı, figürlerin kişilik özelliklerini göstermekten öte, hayata dair rollerinin ön plana çıkartıldığı bir kompozisyon oluşturmuştur. Figürlerin içinde buldukları ortama ya da ifadelerine bağlı herhangi bir ipucu verilmemiştir. Böylelikle; eğlence atmosferi içerisinde figürlerin kimlikleri silinmiş, yerini eğlenen ve kim oldukları önemli olmayan iki figüre bırakmıştır. Bir dışavurum ifadesi olarak kullanılan figürlerin, mekânla bütünleşircesine tutkuyla eğlenmeleri, yapay bir ışık kümesi içerisinde vurgulanmıştır.

Leyla Gamsız, uçsuz bucaksız bir doğa içerisine yerleştirdiği figürünün, olanca masumiyetini ve hüznünü, uzattığı vücudunu vurgulayarak, abartının aksine, daha yalın bir anlatıma götürmüştür. Mekânda kullanılan, pastel mavi ve toprak renk tonlarını bağlayan, figürü daha da öne iten sarı alanlar, espası ortadan kaldırarak resmi yüzeye taşımaktadır. Vücuduna oranla küçük resmedilmiş olan figürün portresi, düşünceli halini daha da belirginleştirmektedir. Sonsuz bir mekân içerisinde kurgulanan çıplak figür, kimliğinden ve kıyafetlerinden arındırılarak, düşsel bir yaşama anı izlenimini vermektedir.(Resim 61)



Resim 61

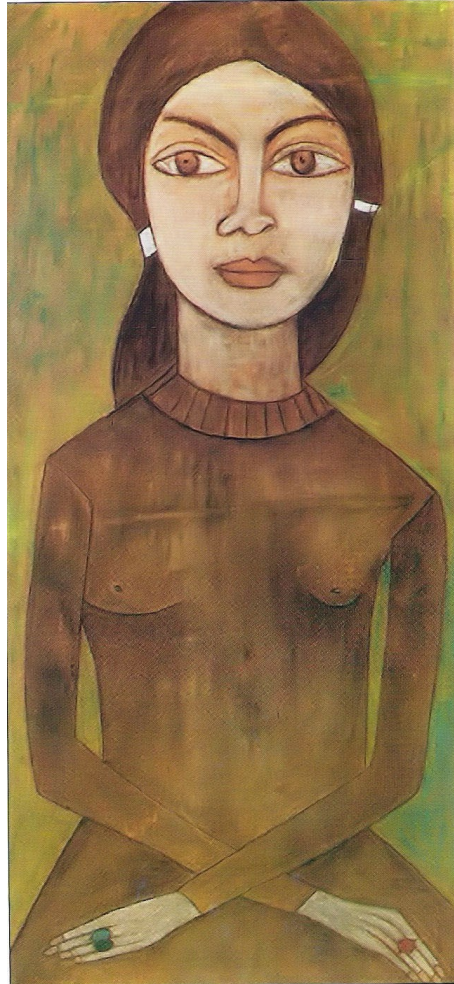
Leyla Gamsız "Çıplak" T.Ü.Y.B

Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004. s.23

Çağdaş Türk Resminin dışavurumcu temsilcilerinden olan Şükriye Dikmen, sanatını şöyle tanımlamaktadır.

Çalışmalarımın özünü araştırdığımızda, benim sanatımın etüdler, notlar, hafıza ve icad yoluyla oluştuğu görürsünüz. Mizacım ve sanat anlayışım gereği, her türlü lüzumsuz gösteri ve süslü ustalık oyunlarından uzak, çok mütevazı, aza kanaatle, içimden geldiği gibi resim yapmaktayım. Bir de resimlerime bakan kişilerin, bunların karşısında mutluluk duymasını isterim. Buna erişirsem ben de mutlu olacağım. (www.google.com.Yapı Kredi Faktoring Takvimleri Galerisi)

Şükriye Dikmen, resimlerinde kullandığı yalın anlatımıyla, lekeyi ve çizgiyi önemseyerek, figürün iç dünyasını yansıtmayı amaçlamıştır. Stilize ettiği kadın figürlerinde özellikle portrelerdeki ifadeyi ve ellerdeki anlatımı ön plana çıkaran bir biçim dili seçmiştir. Özellikle kadın portrelerini konu alan resimlerinde mekân kaygısı gütmeyen, figürü bir fon önüne yerleştirmiştir.(Resim 62)



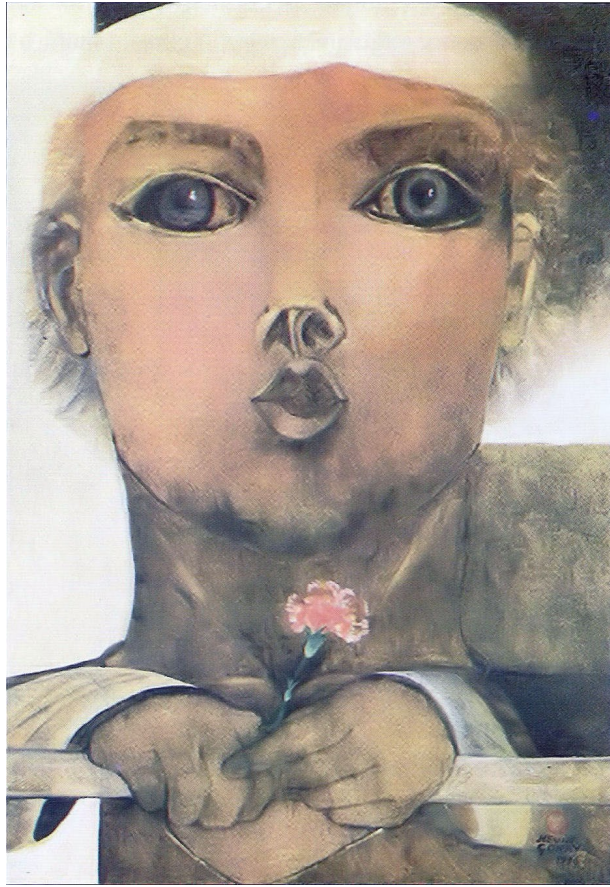
Resim 62

Şükriye Dikmen

“Fatoş Eray Portresi”, 100 x 50 cm., Kontrplak Üzerine Yağlı Boya,  
Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.177

Ölçülü bir deformasyondan söz edebileceğimiz bu figürde, formun, ince, yuvarlak hatlarla yumuşatılmış, ifadeci, tek çizgi kullandığı üslubu ve düz boyama tekniğiyle oluşturulduğunu görmekteyiz. Kahverengi tonların hakim olduğu bu resimde, beyaz küpeler, kırmızı ve yeşil yüzükler anlatımı vurgulamaktadır. İyi niyetin ve saflığın sembolü olan, poz veren bir duruşla resmedilen figür, sanatçının iç dünyasını tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir.

Figüratif üslup içinde insanı ve insan ilişkilerini irdeleyen bir diğer sanatçı ise Nevin Çokay'dır. İlk dönem çalışmalarını sıcak ve samimi figüratif resimler oluştururken, son dönem çalışmalarını, daha politik ve eleştirel içerikli katı bir anlatımı ortaya koyduğu kompozisyonlar oluşturmaktadır. Sanatçının daire formu etrafında çeşitlediği bu biçimler, resimlerinin ana ögesini oluşturmuştur. Bitmek tükenmek bilmeyen enerjisini, yaşamsal birikimleriyle ortaya koyarken, hemen hemen her konuya değinip, iç dünyasındaki insan ve doğaya olan bağlılığını sorgulayıcı bir dille ifadeye dönüştürmüştür. ( Resim 63)



Resim 63

Nevin Çokay "İsimsiz", 50 x 70 cm., T.Ü.Y.B

Ersoy, Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.157

Sanatçının, ifadeci tavrını figürün gözlerinde yoğunlaştırdığı bu resmi, kullandığı biçim bozmalarla resmin heyecanını arttırmaktadır. Yaşama sevgi ve mutlulukla bakan bu saf, içten ve iri gözler, figürün elindeki pembe karanfil ile anlamı bütünleyerek biçimsel bir vurgu yaratmaktadır. Sanatçı, az renk kullandığı bu kompozisyonda, abartılı gözler, kalın bir boyun ve küçük ellerle, dışavurumcu üslubunu içsel anlatımıyla çocuksu bir mutluluğa dönüştürmüştür.

Kemal İskender, figüratif üslubuyla, insanı ve insanın çevresiyle olan ilişkilerini irdeleyip, yaşanan olayı kendi duygusallığıyla yorumlamaktadır. Farklı perspektiflerle, kurguladığı kompozisyonlarında, figür ve nesnelereki biçim bozmalar, anlatımın ve yaşanan olayın dramatikliğini, seçtiği renklerle de desteklemektedir. Sanatçının özellikle ilk dönemlerinde portre ve ellerde yoğunlaştığı biçim bozmalar, son dönemlerinde figürün geneline yayılan yalın bir anlatıma dönüşmüştür. (Resim 64)



Resim 64

Kemal İskender "Talih Sofrası" T.Ü.Y.B

Ayla. 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar. İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.s.157

Sanatçı, halkın içinden seçtiği insanları aynı grup içerisinde resmedip, dışavurumunu, gergin bir anlatımla vurgulamıştır. Mekânın belirsizliğinin sarı bir fona dönüştüğü bu kompozisyonda, talih kuşu simgesi haline gelmiş olan güvercinler, figürlerin umudunu yansıttığı bir sembol haline dönüşmüştür. Daha çok portrelerde hâkim olan biçim bozmalar, figürlerin ortak duygularla gerçekleştirdikleri bir bekleyiş anını vermektedir. Resimde rengin yoğun olarak kullanıldığı alan olan masa ve üstündeki güvercinler, konunun anlatımını güçlendirirken resmin hareketliliğini de sağlamaktadır.

## SONUÇ

Dışavurumculuk akımı, 20.yüzyılın başlarında, sanayileşmenin ve siyasi baskıların, toplumsal yaşam koşulları ile birlikte bireyin kendine olan yabancılaşması ve hızın önem kazanmasıyla birlikte mekanikleşmesi gibi olumsuz etkilerinin sonuçları olarak, yitirilen duyguların ve yaşamın anlamının sorgulanmasını esas alan bir sanat dili olarak ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın başında yaşanan teknik anlamdaki ilerlemelerin yanı sıra, toplumsal yapıda da değişiklikler yaşayan Avrupa; Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) sanat hareketinin merkezi olmuştur. Yaşadığı toplumun, bu yeni değişimler sonucunda aldığı yeni biçimle yapaylık kazandığına ve pek çok değer yitirilmiş olduğuna olan inancıyla çevresine yabancılaşan sanatçı, kendi iç dünyasına dönerek, mevcut durumun olumsuzluklarına başkaldırı olarak şekillenen ve yeni plastik anlayışını ortaya koyan eserler vermeye başlamıştır. Dışavurumcu sanatçılar, bu yeni şekillenen toplum yapısı ve değerlerinin duygudan yoksun kaldığı inancıyla, bilinen tek gerçeğin 'görünen gerçek' olduğuna inanan bireylerden oluşacağı kaygısı ile görünen gerçekliğin ötesinde, aslında varolanın, görünen gerçeklikten alınan izlenimlerin, sanatçının iç dünyasında şekillenerek, yeni bir anlam kazanması ve bu anlamın samimi duygularla, içselleştirilerek ifade edilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

20. yüzyılın başlarında Türkiye'nin siyasi ve toplumsal yapısındaki hızlı ve büyük değişimler batıda olduğundan çok farklı yaşanmıştır.. Büyük bir imparatorluk, dünyadaki değişimlerle birlikte daha çağdaş ve medeni bir toplum oluşturma ve sınırlarını koruma kaygısı ile demokratik bir yapının gerekliliği olan Cumhuriyet'in kurulması için verilen çabalar ve bu süreç içerisinde yaşanan devrimler, büyük bir saltanattan çağdaş yaşam koşullarını içeren bir devlet yapısına dönüşmüştür. Tüm bu siyasal ve toplumsal yapıdaki kökten değişimler çok kısa sürede, hızlı ve büyük etkiler bırakarak yaşanmıştır. Bu anlamda, Türkiye'de sanat alanındaki değişimlere baktığımızda ise, aslında çok kısa bir geçmişi olan Türk Resim Sanatı'nın, eğitim anlamında batıdan yardım alması ve Türkiye'deki yetenekli sanatçı adaylarının bu eğitimi almaları için yurtdışına gönderilmeleri, önemli bir adım olmuştur. Resim eğitimi almak için yurtdışına gönderilen Türk sanatçılar, daha önce şahit olmadıkları, yeni bir yaşam biçimi ve farklı bir sanat anlayışı içerisinde, bulduklarının farkına varmışlardır. Bu yeni dünya görüşü ve sanat biçimiyle, bu okullarda ve izledikleri sergilerde karşı karşıya gelmişlerdir. Türkiye'nin sosyal yapısı ve yeni oluşan siyasal

ortamı, sanat alanında dışavurumculuk anlamında bir oluşum ortaya koymamıştır. Bu da, batıda yaşanan dışavurumculuk akımının, yaşamın kendi içinden çıktığı Türkiye’de ise, sadece bir yenilik olarak batıdan alındığını göstermektedir. Batıdan alınan bu yeni sanat biçimi, sanatçıların kendi kültürel birikimleri ve estetik anlayışları çerçevesinde biçimlenmiştir.

Batıda dışavurumculuğu gözlemleyip, yurda dönen Türk sanatçılar, figürü ve doğayı, nesnel gerçeklikle resmetmenin ötesinde, bunlara biçimsel yorumlar getirmiş ve görünen gerçeği içselleştirerek yorumlamak gerektiği gerçeğine inanmışlardır. Ancak bu şekilde anlamın özüne varılabileceğini savunmuşlardır. Bu dönemde, renk kullanımı ve biçimlerdeki bozulmalar, Türk Resmi’ndeki akademik uygulamaların dışında kalmıştır. Dışavurumcu üsluplarına bağlı olarak, biçim ve renklerde anlamı güçlendirici vurgular yaparak, biçim bozmalara gittikleri sonucuna varılmıştır.

Bireysel duyarlılığını, doğadan ve izlenimcilerin nesneyi güneş ışığının içinde bulunan renklerle biçimlendirmesinden uzaklaştıran dışavurumcu sanatçı, kendi iç dünyasına yönelerek, renk ve biçimi, öznel anlatım diliyle şekillendirmiştir. Dışavurumcu Sanatçı, alıcının zihninde sıradan olmayan, şok edici görüntüler simgeleyerek, ifadesini biçimlendirmiştir. Aslolan gerçeğin, görünenin ötesinde, duyumlarda aranması, nesnelere farklı anlamlar yüklemektedir. Sanatçı tarafından, nesnel gerçeğin, duygularla algılanarak görselleştirilen öznel bir gerçekliğe dönüşmesi durumu, sanatçıyı biçim bozmaya götürmektedir. Doğanın nesnel yapısını resmetmeyen dışavurumcu sanatçı, yeni bir adlandırma, doğal olanın değiştirilmesi yolunda yeni bir yaratıcı yorumlama etkinliği içerisine girmiştir. Doğa ve yaşam, sanatçının kültürel ve bireysel farklılıklarına göre yeniden yorumlanırken, döneminin kültürel yapısıyla da anlam kazanmıştır. Her çağda farklı özellikler taşıyan biçim bozma eylemi, dışavurumcu akımda, psikolojik etkiler, fizyolojik etkiler ve renk öğesinin de etkileriyle açıklanabilirken, yapılan bu araştırma sonucunda, sanatçının yeniden şekillendirme eylemi, dışavurumunun güçlü ifadesiyle biçimlenmektedir.

Yapılan bu araştırma doğrultusunda, Almanya’daki dışavurumculuk akımıyla, Türkiye’deki dışavurumculuk arasında, resmin konusu ve bu konunun ele alınışı açısından farklılıkların bulunduğu sonucuna varılmıştır. Almanya’da belirli dışavurumcu gruplar çerçevesinde oluşan akımın sanatçıları, ortak bir söz söyleme arzusu içinde, düzene eleştirel bir tavır takınma gerektiğini savunurken, Türkiye’deki

dışavurumcu sanatçıların konuları ele alışı, bireysel duyarlılıklarının ve içinde buldukları sosyo-kültürel ortamın şekillendirmeleriyle biçimlenmiştir. Günümüz sanatçılarının, acılarını, sevinçlerini, tutkularını, yaşamdan aldıkları izlenimlerini, kimi zaman isyankar bir başkaldırıyla, kimi zaman ise kabul edilebilir olarak yansıttıkları bulgulanmıştır.

Toplumsal yapıdan kaynaklanan farklılıklar sonucunda, Almanya'daki ve Türkiyede'ki dışavurum sürecinin farklılıklarının gözlemlendiği bu araştırmada, dışavurumcu Türk sanatçılarının, içselleştirdikleri konuları kişisel üsluplarıyla ifade ederken, biçimlerde anlamın vurgusunu güçlendiren biçim bozmalara gittikleri sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKÇA

Bayl, Friedrich Nietzsche. **Resimde Dışavurumculuk. Modernizm Serüveni.** Çev: Sema Rıfat, Der: Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1997

\_\_\_\_\_. **Böyle Buyurdu Zerdüşt.** Çev: A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: Cem Yayınları. 1995.

Beksaç, Engin. **Avrupa Sanatı.** İstanbul : Troya Yayıncılık, 1994.

Berk, Nurullah ve Turani Adnan. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 4. İstanbul: Tıglat Yayınları.1989.

\_\_\_\_\_. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 2. İstanbul: Tıglat Yayınları.1981.

Cabane, Pierre. Die Brücke. **Modernizm Serüveni.** Çev: Mehmet Rıfat, Der: Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1997

Carpenter, Thomas H. **Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji.** İstanbul : Homer Kitabevi. 2002. Pische, 1983,

Cleave, Stirling ve Butler. **500 Sanatçı 500 Sanat eseri.** İstanbul: Yem yayınevi. 1997.

**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** Cilt 1.2. ve 3. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. 1997.

Ersoy, Ayla. **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar.** İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi. 2004.

Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği.** 3. basım. İstanbul: E Yayınları, 1973.

Fiolov, İvan. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Cem Yayınları. 1991.

Gombrich, Ernst Hans. **Sanat ve Yanılsama**. Çev.: Ahmet Cemal. İstanbul:Remzi Kitapevi. 1992.

\_\_\_\_\_. **Sanatın Öyküsü**. Çev.: Bedrettin Cömert. İstanbul:Remzi Kitapevi. 1992.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi ( Kavramlar ve Akımlar)**. Cilt 3. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1993

İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu Mahzar. **Sanatta Devrim**. İstanbul: Remzi Kitapevi. 1991.

Kabaş, Özer. **Katalog**. İstanbul : Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi. 1993.

Kandinsky, Wassily. **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. Çev: Gülin Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi. 2001

Koçak, Gülbin. **Yeniden Keşfedilen Bir Dışavurumcu: Otto Müeller**. Anadolu Sanat. 15. Sayı. Anadolu Üniversitesi Yayınları; No: 17605 – Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 35. 2004

Şentürk, Leyla Varlık. **Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı**. Anadolu Sanat Dergisi. 9. Sayı. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları . Mart 1999.

Lionel, Richard. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev.: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitapevi. 1993.

Muller, Joseph Emile. **Modern Sanat**. Çev.: Mehmet Toprak. İstanbul: Remzi Kitapevi. 1993.

Öner, Ahmet. **Akademiye Tanıklık 1 Resim-Heykel**. Ankara: Bağlam yayınevi. 2003.

Özsezgin, Kaya. **Başlangıcından Bugüne Çağış Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 3. İstanbul: Tıglat Yayınları.1981.

Pekdemir, Neslihan. Skylife. **İnsan Manzaralarının Ressamı** “Neşe Erdok”. Kasım 2006.

Renda, Gürsel ve Erol Turan. **Başlangıcından Bugüne Çağış Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 1. İstanbul: Tıglat Yayınları.1981.

Sirel, Şazi. **Renk Dizgileri, Boyalar, Dokular**. İstanbul. 1981.

Sözen, Metin ve Tanyeli Uğur. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1996.

Tansuğ, Sezer. **Çağış Türk Resminde Temel Yaklaşımlar**. İstanbul: Bilgi Yayınevi. 1997

\_\_\_\_\_. **Çağış Türk Resim Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1991.

\_\_\_\_\_. **Türk Resminde Yeni Dönem**. 3. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1993.

Thomas P. ve Iain Gale. **Ekspresyonizm**. Londra : Stüdyo Yayınları, 1993.

Timuçin, Afşar. **Estetik Felsefe Dizisi**. İstanbul: 7. Baskı.BulutYayınları. 2003.

Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. 3. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1992.

\_\_\_\_\_. **Sanat Terimleri Sözlüğü**. İstanbul : Remzi Kitabevi, 1995.

Turani, Adnan ve Diğerleri. **Sanat Üzerine**. Ankara: Hacettepe Üni. Güzel San. Fak.Yay.1985.

Turgut, İhsan. **Sanat Felsefesi**. İzmir: Akademi Yayınevi. 1993.

Türkiye’ de Sanat, **Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı 3 Mart, Nisan 1992

## TEZ KAYNAKLARI

Akman, Sabiha. **“Türk Resminde Ekspresyonizm.”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2001.

Altinkurt, Lale. **“Sanat Eğitiminde Renk ve Anadolu Güzel Sanatlar Liselerine Uygulanışı.”** Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 2003.

Çatalbaş, Gülseren. **“Modern Resimde Soyutlama, Biçimbozma, Başkalaşım Sorunu ve Uygulamalar.”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Mersin Üniversitesi SBE, 2003.

İldeş, Gülseren. **“Resim Sanatında Ekspresyonist Figür Yorumu.”** Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Marmara Üniversitesi SBE, 2003.

Kök, Feruzan. **“Türk Resminde 1950 Sonrası Dışavurumcu Yaklaşımlar.”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 1997.

Polat, Murat. **“Türk Resim Sanatında Ekspresyonist Etkiler.”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 1996.

Şenyuvalı, Gülcan. **“Ekspresif Portreler.”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi SBE, 2001.

Tazegül, Gökay. **“Deformasyon ve Figüratif Resim.”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 2004.

Yeşilbursa, Sevim. **“Ekspresyonist Biçimin Türk Resmindeki Yansımaları ve Uygulamaları.”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 1998.

Yılmaz, Ümit. **“Renk Psikolojisi.”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, 1991.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/Jan%252028/Kirchner>

<http://www.umma.umich.edu/images/view/2003/heckel.jpg>

<http://www.liceotasso.it/Espressionisti/Scansione0043.jpg>

[http://www.leipzig.de/imperia/md/images/Museen/MuseumderbildendenKuenste\\_Muel  
lerLiebespaar-M16\\_196x271.jpg](http://www.leipzig.de/imperia/md/images/Museen/MuseumderbildendenKuenste_Muel<br/>lerLiebespaar-M16_196x271.jpg)

<http://www.kettererkunst.de/bild/300-100502620-Pechstein.jpg>

[http://www.mondomostre.it/images/guggenheim/thumbnails/19%20-  
%20Kandinsky%20Gruppo%20in%20crinolina.800x600.jpg](http://www.mondomostre.it/images/guggenheim/thumbnails/19%20-<br/>%20Kandinsky%20Gruppo%20in%20crinolina.800x600.jpg)

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bassano/last-supper/last-supper.jpg>

<http://www.von-der-heydt->

[museum.de/untermenus/sammlung/galerien/galerie\\_themen/Kinderreigen/images/jawle  
nsky\\_\\_pfingstrosen.jpg](museum.de/untermenus/sammlung/galerien/galerie_themen/Kinderreigen/images/jawle<br/>nsky__pfingstrosen.jpg)

[http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/img/delacroix\\_sardanapal.jpg](http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/img/delacroix_sardanapal.jpg)

[http://www.eumed.net/malakos/parafer/arte2/Botticelli\\_Nacimientto.jpg](http://www.eumed.net/malakos/parafer/arte2/Botticelli_Nacimientto.jpg)

<http://www.artchive.com/artchive/M/marc/tiger.jpg>

<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim>

[http://www.mackeyinc.com/images/Art/Burial%2520Lord%2520Orgaz%2520El%2520  
Greco.jpg](http://www.mackeyinc.com/images/Art/Burial%2520Lord%2520Orgaz%2520El%2520<br/>Greco.jpg)

<http://www.turkishpaintings.com>

<http://www.artimezat.com>

[http://www.fantasyarts.net/Fairies/fairy-Oberon-Titania-Blake\\_small1.jpg](http://www.fantasyarts.net/Fairies/fairy-Oberon-Titania-Blake_small1.jpg)

[http://www.revista.criterio.nom.br/edward\\_munch\\_scream.jpg](http://www.revista.criterio.nom.br/edward_munch_scream.jpg)

<http://www.mkutup.gov.tr/osmanli/pic35.jpg>

[http://muze.sabanciuniv.edu/images\\_koleksiyon/orta/200-0260-HP.jpg](http://muze.sabanciuniv.edu/images_koleksiyon/orta/200-0260-HP.jpg)

[http://www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/kitaplar/turkey2005/content/turkey/images/467-  
1.gif](http://www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/kitaplar/turkey2005/content/turkey/images/467-<br/>1.gif)

[http://www.rportakal.com/tukce/gmuzayede2/images/100\\_t.jpg](http://www.rportakal.com/tukce/gmuzayede2/images/100_t.jpg)

<http://www.sanalmuze.org/image/maskelibalo.jpg>

<http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sy06.jpg>

<http://www.sanalmuze.org/images/tbre67.jpg>

[http://www.artnet.de/artwork\\_images/648/4854.jpg](http://www.artnet.de/artwork_images/648/4854.jpg)

[http://muze.sabanciuniv.edu/images\\_koleksiyon/orta/250-0294-CB.jpg](http://muze.sabanciuniv.edu/images_koleksiyon/orta/250-0294-CB.jpg)

<http://www.antikas.com/images/misc/auc052.jpg>

<http://www.umag.org.tr/ressamvetablo/103.jpg>

<http://www.umag.org.tr/ressamvetablo/099.jpg>

<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/tablolar/mustafa-ayaz-1.jpg>

<http://www.galeribinyil.com.tr/sergi/sinandemirtas/say25.jpg>

<http://www.yapikredifaktoringtakvimlerigalerisi.google.com>

<http://www.sanalmuze.org/sozluk/>

<http://www.royalacademy.org.uk/popup.php?id=4747&o=phttp://>

<http://www.sanalmuze.org/koleksiyon/contentxy.php?>

[http://tr.wikipedia.org/ilki%4/BObrahim\\_Balaban](http://tr.wikipedia.org/ilki%4/BObrahim_Balaban)