

T.C.

İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

RENKLERİN DUYGUSAL ETKİLERİ; FOVİZM VE EKSPRESYONİZM

Nebahat Karyağdı

Yüksek Lisans Tezi

Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin

İstanbul,2016

RENKLERİN DUYGUSAL ETKİLERİ; FOVİZM VE EKSPRESYONİZM

Nebahat Karyağdı

Anadolu üniversitesi, 2005

T.C.

İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans Programı'na sunulmuştur.

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.

Danışman

Pof. Dr. Bünyamin Özgültekin

İnceleme Komitesi Üyeleri

Prof. Dr. Cevat Demir (Jüri)

Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin (Jüri)

Doç. Dr. Nurcan Perdahçı (Jüri)

Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.

Doç. Dr. Nedret Yaşar

Bölüm Başkanı

[Üniversite]onayı 20/05/2016

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yrd. Doç. Dr. Bahadır KAYNAK

Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağlı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve orijinal olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Nebahat Karyağdı

İmza



İTHAF

Tez çalışmamın belirlenmesi ve yürütülmesinde destek ve yardımı ile yoluma bir ışık tutan her zaman yeni bir şey öğrendiğim, sayın Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin'e, yüksek lisans eğitimi almak için beni destekleyen Öğr.Gör. Deniz Gökduman'a, tez aşamasında kaynak bulmamda ve çeviri çalışmalarımda destek olan ressam Gamze Taşdan'a sevgi ve saygı ile teşekkür ediyorum. Annem Hatice Karyağdı, kız kardeşim Atanur Karyağdı ve rahmetli babam Ferit Karyağdı'ya tüm destekleri ve varlıkları için sevgiyle teşekkür ederim.

ÖZET

RENKLERİN DUYGUSAL ETKİLERİ; FOVİZM VE EKSPRESYONİZM

Nebahat Karyağdı

Yüksek Lisans Tezi, Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Danışman: Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin

Bu tez çalışmasında Avrupa'da 20. yüzyılın başında ortaya çıkmış çağdaş sanat akımları Ekspresyonizm ve Fovizm incelenmiştir. Modern akımlara temel oluşturan ekspresyonizmin ve fovizmin doğmasındaki toplumsal olgular, tarihçesi, gelişim süreçleri, düşünselliği ve sanatçıları araştırılmıştır. Zamanın ilk dönemlerinden günümüze değin insanlığı etkileyen renk, bu iki sanat akımında farklı noktaya ulaşmıştır. 20. yüzyılda ressamlar arasında özgürce bir renk uygulanması görülmektedir. Avrupa resim sanatının fovist ve ekspresyonist eğilimlere geçtiği dönemin düşünsel, biçimsel değişimleri belirtilerek, renk özellikleri ve sanatçıları ile ilgili incelemeler yapılmıştır. Rengin duygusal etkileri ve sanattaki yeni önemi anlatılmak istenirken, rengin kısa tarihi de incelenmiştir.

Bu araştırmanın amacı, rengin sanat tarihi içindeki yolculuğuna bir giriş yapmak ve sanatçıların 20. y.y.'ın başından itibaren rengin duygusal etkilerini nasıl kullandığını göstermektir. Bu bağlamda rengin eski çağlardan itibaren geçirdiği değişiklikler, fovizm ve ekspresyonizm sanat eserleriyle ele alınmış ve incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Renk, Ekspresyonizm, Fovizm, Rengin tarihi

ABSTRACT

EMOTIONAL IMPACT OF COLOUR; FAUVİSM AND EXPRESSIONISM

Nebahat Karyağdı

Master of Art Thesis, Department of Art and Design, University of Kemerburgaz

Supervisor: Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN

In this thesis, expressionism and fauvizm which emerged at the begining of 20th century were studied. Expressionism and fauvizm which are the base of the modern movements. In this context, social events, history, development process, intellectual and artist were researched. Color has effected humanity from ancient to today and has been reached to different point by these movements. In 20th century, color variation among the artists has been shown up. The period that European art started to turn into fauvist and expressionist art was examinated by explaining stylistic and intellectual features. In additıon the artists and colors of these movements were examinated. Emotional effect of color and its importance for art were expresses, also the short history of color was examinated.

The aim of this research an introduction to a journey in art history and artists show to how the emotional effects of color use from the beginning of the 20 th century. In this context, from the ancient changes of colour, fauvism and expressionism have been addressed by art, and were investigated.

Keywords: Color, Expressionism, Fauvism, History of color

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....v

ABSTRACT.....vi

İÇİNDEKİLER.....vii

RESİM LİSTESİ.....x

KISALTMALAR.....xv

GİRİŞ.....1

1.FOVİZM 3

1.1 Fovizm Terimi ve Tarihçesi.....3

1.2 Fovizmin Üslubu.....5

1.3 Fovist Ressamlar ve Eserlerinin İncelenmesi.....8

1.3.1 Henri Matisse.....8

1.3.2 Andre Derain.....11

1.3.3 Maurice de Vlamink.....14

1.3.4 Rauol Dufy.....16

1.3.5 Albert Marquet.....18

1.3.6 Othon Friesz.....20

1.3.7 Kees Van Dongen.....22

2. EKSPRESYONİZM 24

2.1. Ekspresyonizm Terimi ve Tarihçesi.....24

2.2. Ekspresyonizmin Felsefesi.....26

2.3. Ekspresyonizm Üslubu.....28

2.4. Ekspresyonizmi Etkileyen Hareket ve Gruplar.....32

2.4.1. Die Brücke (Köprü) 32

2.4.1.1. Ernst Ludwig Kirchner.....36

2.4.1.2. Erich Heckel.....41

2.4.1.3. Karl Schmidt Rottluff.....44

2.4.1.4. Emil Nolde.....46

2.4.1.5. Max Pechstein.....50

2.4.1.6. Otto Mueller.....52

2.4.2. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) 54

2.4.2.1. Wassily Kandinsky.....57

2.4.2.2. Paul Klee.....61

2.4.2.3. Franz Marc.....63

2.4.2.4. August Macke.....67

2.4.3. Neue Sachlichkeit (Yeni nesnelcilik) 69

2.4.3.1. Max Beckmann.....74

2.4.3. 2. Otto Dix.....78

2.4.3. 3. George Grosz.....80

2.4.4.Yeni Dışavurumculuk (Ekspresyonist Etkiler - Günümüzde yorumlar).....84

2.4.4.1. Georg Baselitz.....86

2.4.4.2. Jörg İmmendorf.....89

2.4.4.3. Sandro Chia.....92

2.4.4.4. Enzo Cucchi.....94

2.4.4.5. Julian Schnabel.....95

3. RENK VE ÖZELLİKLERİ.....98

3.1. Rengin Oluşumu.....98

3.2. Renk ve Molekül.....98

3.3. Pigment ve Özellikleri.....99

3.4. Sanatta Renklerin Tarihi.....99

4. RENGİN SANATTA KULLANIMI VE DUYGUSAL ETKİLERİ.....103

4.1. Pembe.....104

4.2. Beyaz.....106

4.3. Siyah.....109

4.4. Mor.....111

4.5. Turuncu.....113

4.6. Yeşil.....116

4.7. Mavi.....119

4.8. Sarı.....122

4.9. Kırmızı.....125

4.10. Gri.....128

4.11. Kahverengi.....130

SONUÇ.....134

KAYNAKÇA.....137

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Henri Matisse, Bayan Matisse, Yeşil Çizgi, 1905,Tuval Üzeri Yağlıboya, 40,5 cm x 32,5 cm, Statens Museum, Kopenhag.....4

Resim 2: Maurice de Vlaminck, Chatou Seine Nehri, 1906, Tuval Üzeri Yağlıboya, 82,6 cm x 101,9 cm, Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998, Metropolitan Sanatlar Müzesi, Newyork.....5

Resim 3: Henri Matisse, Dans, 1910, Tuval Üzeri Yağlıboya, 259,7 cm x 390-1 cm, Newyork Modern Sanatlar Müzesi.....11

Resim 4: André Derain, İki Mavna, 1906, Tuval Üzeri Yağlıboya, 97,5 cm x 80 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Paris 14

Resim 5: Maurice de Vlamink, Bougival, 1905, Tuval Üzeri Yağlıboya, 82.55cm x 100.65 cm, Dallas Modern Sanatlar Müzesi.....16

Resim 6: Raoul Dufy, Boats at Martigues, 1908, Tuval Üzeri Yağlıboya, 65 cm x 54 cm, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra.....18

Resim 7: Albert Marquet, Trouville'de Afişler, 1906, Tuval Üzeri Yağlıboya, 65.1 cm x 81.3 cm, John Hay Whitney Koleksiyonu, Ulusal Sanatlar Müzesi, Washington 20

Resim 8: Othon Friesz, Manzara, 1906-1907, Tuval Üzeri Yağlıboya, 65.5 cm x 81 cm, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi.....21

Resim 9: Kees Van Dongen, Fovist Otoportre, 1908-1909, Tuval üzeri yağlıboya, 55cm x 38 cm, Özel koleksiyon.....23

Resim 10: Erich Heckel, Bir Masada İki Adam, 1912, Tuval üzeri yağlıboya, 97cm x 120 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.....30

Resim 11: E.L.Kirchner, Die Brücke Manifestosu, 1906, Ahşap Baskı, 28 cm x 22cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....33

Resim 12: Ernst Ludwig Krichner, Marcella,1909-10, Tuval üzeri yağlıboya, 76 cm x 60 cm, Moderna Museet, Stockholm.....40

Resim 13: Erich Heckel, Dangast'ta ki ev, 1908, Tuval üzeri yağlıboya, 71 cm x 81 cm, Carmen Thyssen-Bornemisza Kolleksiyonu Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.....43

Resim 14: Karl Schmidt-Rottluff, Otoportre, 1906, Tuval üzeri yağlıboya, 44 cm x 32 cm, Özel Koleksiyon 46

Resim 15: Emil Nolde, İsa'nın Aşağılanması, 1909, 86 cm x 106 cm, Tuval üzeri yağlıboya, Brücke Müzesi, Berlin.....49

Resim 16: Max Pechstein, Ağaçların Altında, 1911, Tuval üzeri yağlıboya, 73,6 cm x 99 cm, Detroit Sanatlar Enstitüsü.....52

Resim 17: Otto Mueller "İki kız Kardeş", 1910, Tuval üzeri yağlıboya, 90 cm x 71 cm, Morton D. May koleksiyon St. Louis.....54

Resim 18: Wassily Kandinsky, Kompozisyon II, 1910, Tuval üzeri yağlıboya, 97,5 cm x 130,5 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, Newyork.....60

Resim 19: Paul Klee ,Hammamet ve Camisi, 1914, Kağıt üzeri suluboya, 20.6 cm x 19.4 cm, The Berggruen Klee Collection, Metropolitan Sanat Müzesi, Newyork 63

Resim 20: Franz Marc, Küçük Sarı Atlar, 1912, Tuval üzeri yağlıboya, 66 cm x 104 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.....65

Resim 21: August Macke, Yeşil Ceketli Kadın, 1913, Tuval üzeri yağlıboya, 44 cm x 43,5 cm Museum Ludwig, Cologne.....68

Resim 22: Max Beckmann, Gece, 1919, Tuval üzeri yağlıboya, 133 cm × 153 cm, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf.....77

Resim 23: Otto Dix, Kibrit Satıcısı, 1921, Tuval üzeri yağlıboya ve kolaj, 144 cm x166 cm Staatsgallerie Stuttgart Collection…….....79

Resim 24: George Grosz, Toplumun İleri Gelenleri, 1926, Tuval üzeri yağlıboya, 200 cm x108 cm, Ulusal Galeri, Berlin…….....82

Resim 25: Georg Baselitz ,Üç Bacaklı Çıplak, 1977, Linolyum baskı üzerine boya, 202 cm x151 cm, 1977 Karışık Teknik, Hamburger Kunsthalle…….....89

Resim 26: Jörg İmmendorf, Cafe Deutschland, 1984, Tuval üzeri yağlıboya, 285x330cm, Saatchi Gallery, Londra…….....91

Resim 27: Sandro Chia, Akşam Yemeği için Tavşan, 1981, Tuval üzeri yağlıboya, 205.5 cm x 339 cm, Stedelijk Museum Amsterdam…….....93

Resim 28: Enzo Cucci, Musica Ebbra, 1982, Tuval üzeri karışık teknik, 190 cm x200 cm x22 cm, Özel Koleksiyon…….....95

Resim 29: Julian Schnabel The Student of Prague, 1983. Ahşap üzeri yağlıboya, tabak, bondo 116 x 234 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, Newyork…….....97

Resim 30: Raoul Dufy, Pembeli Kadın, 1908, Tuval üzeri yağlıboya,65 cm x 81 cm, Ulusal Sanatlar Müzesi,Paris…….....105

Resim 31: Ernst Ludwing Kirchner, İki Çıplak Kadın Ormanda, 1909, Tuval üzeri yağlıboya 120,4 cm x 87,5 cm, Özel koleksiyon…….....106

Resim 32: Andre Derain, Westminster Köprüsünden Parlamento Binası, 1906, Tuval üzeri yağlıboya, 106 cm x 124.50 cm, Cleveland Müzesi…….....108

Resim 33: Ernst Ludwing Kirchner,Katil, Litografi Baskı, 1914, kağıt üzeri baskı, 60 cm x 80 cm, Özel Koleksiyon…….....109

Resim 34: Karl Schmidt-Rottluff, İki Kadın, 1914, Tuval üzeri yağlıboya, 102 cm x 87 cm, Wuppertal Müzesi…….....110

Resim 35: Otto Müller, Yaprakların Arasındaki Çocuk, 1912, Ağaç Baskı, 28.3 cm x 37.6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Newyork……111

Resim 36: Andre Derain, Charing Cross Bridge, Londra, 1906, Tuval üzeri yağlıboya, 80,3 cm x 100,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Londra……112

Resim 37: Max Pechstein, Bahar Zamanı, 1919, Tuval üzeri yağlıboya, 71 cm x 80 cm, Özel Koleksiyon……113

Resim 38 :Ernst Ludwig Kirchner, Model ve Oto-portre, 1926, Tuval üzeri yağlıboya, 150.4 cm x100 cm, Kunsthalle, Hamburg……115

Resim 39: Andre Derain, Kıvrımlı Yol, 1906, Tuval üzeri yağlıboya, 129.5 cm x 195 cm, Houston Güzel Sanatlar Müzesi, Teksas……116

Resim 40: Henri Matisse, Müzik, 1910, Tuval üzeri Yağlıboya, 260 cm x 389 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg……117

Resim 41: Max Pechstein, Yeşil Sofadaki Kız, 1910, Tuval üzeri Yağlıboya, 96,5 cm x 96,5 cm, Ludwig Müzesi, Cologne……118

Resim 42: Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, Tuval Üzeri Yağlıboya, 79.4 x 59.7 cm, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, San Francisco ……120

Resim 43: Jörg Immendorff, İyi Biten Herşey İyidir, 1983, Tuval Üzeri Yağlıboya, 282 cm x 330 cm, Saatchi Gallery, Londra……121

Resim 44: Franz Marc, Büyük Mavi Atlar, 1911, Tuval Üzeri Yağlıboya, 104,78 cm x 181,61 cm,

Walker Art Center, Minneapolis……122

Resim 45: Raoul Dufy, Kırmızı ve Sarı ile manzara, 1908, Tuval Üzeri Yağlıboya, 54 cm x 65 cm, New South Wales Sanat Galerisi, Sidney……123

Resim 46: Franz Marc, Kaplan, 1912, Tuval Üzeri Yağlıboya, 109 cm x 99 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih……124

Resim 47: Kees Van Dongen, Modjesko, Soprano Şarkıcısı, 1908, Tuval Üzeri Yağlıboya, 100 cm x 81.3 cm, Modern Sanat Müzesi, Newyork.....125

Resim48: Henri Matisse, Kırmızıdaki Uyum - Kırmızı Oda, 1908, Tuval üzeri Yağlıboya, 180 cm × 220 cm Hermitage Müzesi, St. Petersburg.....126

Resim 49: Kees Van Dongen, Gelincik, (Le Coquelicot), 1919, Tuval üzeri yağlıboya, 44.45 cm x 54.61 cm, Houston Güzel Sanatlar Müzesi, Houston.....127

Resim 50: Georg Baselitz, Die Große Nacht im Eimer, 1962, Tuval üzeri yağlıboya, 250 cm × 180 cm, Ludwig Müzesi, Cologne.....128

Resim 51: Jörg Immendorff, İsimsiz, 1971, Kağıt üzeri karışık teknik, 29 cm x 21 cm, Özel Koleksiyon.....129

Resim 52: Andre Derain, Westminster Köprüsü: Mavi ve Gri, 1906, Tuval üzeri yağlıboya, 72 cm x 91 cm, Özel Koleksiyon.....130

Resim 53: Enzo Cucci, Bir Dalga Bir Nefes, 1983, Tuval üzeri yağlıboya 300 cm x 400 cm Courtray Galeri Bruno Bischofberger, Zürih.....131

Resim 54: Othon Friesz, Arbres à Honfleur, 1906, Tuval üzeri yağlıboya, 33 x 46 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Centre Pompidou, Paris.....132

Resim 55 : Paul Klee, Kayalı Manzara, 1919, Tuval üzeri yağlıboya ve kalem, 41,8 cm x 51,4 cm, Livia Klee Bağışı, Zentrum Paul Klee, Bern.....133

KISALTMALAR LİSTESİ

y.y. yüzyıl

vb. ve benzeri

M.Ö. Milattan Önce

ABD Amerika Birleşik Devletleri

GİRİŞ

Bu tez çalışması, alan yazın taraması niteliğinde olup, renk üzerine dökümanlar, kaynaklar tarandı ve bu kaynaklardan yola çıkarak Fovizm ve Ekspresyonizm akımlarında renklerin duygusal etkilerinin sanatçılar tarafından nasıl ele alındığı, kronolojik sırayla açıklanmaya çalışıldı. Bu çalışmada Ekspresyonizmin ve Fovizmin doğmasındaki toplumsal olgular, tarihçesi, gelişim süreçleri, düşünselliği ve sanatçıları araştırıldı, karşılaştırmalar yapıldı, renk kullanımının sanat tarihi içinde vardığı nokta iki sanat akımında derinlemesine incelendi. Dışavurumculuğun temellerinde duyguları ve düşünceleri en saf ve en çarpıcı hali ile aktarma isteği olduğu görülmektedir. Saf renklerin kullanımı ve biçim deformasyonuna gidildiği ve bu nedenle geleneksel sanat kalıplarından koptuğu ve rengin bir araç değil, bir amaç olduğu anlaşılmaktadır.

Sanat tarihi içinde önemli bir yeri olan Fovizm ve Ekspresyonizm sanat akımlarında sanatçılar özgün bir renk kullanımına giderler. Bu kullanım o güne dek görülmemiş, bir şiddet ve öncü bir tutum sergiler. 20. y.y.'da ressamların öznel yönelimlerin artması, özgür bir renk kullanımı içinde olması ve rengin duygusal etkilerinden yararlanması ile yeni bir dil kurulur. Fovist sanatçılar objelerin algıladığımız renklerinin dışında hayal gücü ile yüceltilen bir uygulamaya başvurur. Bu kullanım ekspresyonist sanatçılarda duyguların dışavurumuna yardımcı bir kullanımdır.

Fovizm sanat akımı 1905-1907 yılları arasında Fransa'da varlık gösterir. Akımın sanatçıları; Henri Matisse, Andre Derain, Maurice de Vlamink, Rauol Dufy, Albert Marquet, Othon Friesz ve Kees Van Dongen'dir. Sanatçılar doğa manzarası, portre, figür ve natürmort gibi konularda eserler üretir. Bu üretimleri sırasında renkleri en arı, tüpten çıktığı şekilde kullanırlar. Bu özgün kullanım onların "vahşiler" diye anılmasını sağlar. Sanatçılar nesnelerin özgün rengini değil, kendi duyumsamalarının ürünü renklerle eserlerini oluşturur. Burada sanatçılar rengin duygusal etkilerinde da yararlanır. Derinlik, hava perspektifi, ışık-gölge, renklerle verilir. Kontör kullanılmaz. Fovizmin uzun süreli bir sanat akımı olmaz nedeni ise Fransız sanatçıların esnek, apolitik ve kaygısız duruşları olur.

Ekspresyonizm, Almanya'nın, 1.Dünya savaşı öncesi buhranlı ve kaotik durumunun bir sonucudur. Sanatçılarda, öznel yönelimler gelişir. Ekspresyonizm sanat akımı Fovizmin renk serüveninden etkilenir. Çarpıcı bir renk kullanımı uygulanır ve form bozmalarına gidilir.

Die Brücke (Köprü) grubu sanatçıları; Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Mueller'dir. Sanatçılar birlikte yaşayıp, ortak atölyelerde çalışıp, benzer konu ve sorunları işler. Dresden'de ortaya çıkan hareket genç yaştaki sanatçıların idealist tavrının bir yansımasıdır. Manifesto yayımlayıp, olaylı sergiler açarlar. Üretkenlikleri ile sosyal yaşamı iyileştirmeyi ve düzeltmeyi amaçlar sanatçılar. Araştırmalar sonucunda renk kullanımında Fovizme en yakın grubun Die Brücke grubu olduğu görülür. Birlikte komün bir hayatı paylaşırlar. Sanatçıların kompozisyon kuruşları ve paletleri özgürdür. Aynı ortamda çalışıp birbirlerinden etkilenirler bundan dolayı da üslup benzerlikleri görülür.

Der Blaue Reiter grubu sanatçıları; Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc ve August Macke'dir. Grup bir almanak çıkartır, çeşitli sergiler açar ve çok uluslu bir yapılanma içine girer. Beraber seyahatler de yapan sanatçılar Die Brücke grubu kadar ortak tutum ve yaşam içinde değildir. Der Blaue Reiter grubu sanatçıları biçim deformasyonundan uzaklaşır, soyut formlara doğru ilerler, saydam ve huzur veren renkleri kullanırlar.

Neue Sachlichkeit (Yeni nesnelcilik), figüratif yönelişlerin sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçilerince verilen isimdir. I. Dünya Savaşı'nın akabinde ortaya çıkan acımasız bunalımın toplum hayatını etkileyen umutsuz yaklaşımını yansıtır. 1925'te Mannheim Müzesi müdürü, sanat yönetmeni ve eleştirmen Gustav Friedrich Hartlaub (1884 - 1963) toplumsal eleştiriye yer veren "Neue Sachlichkeit" isimli bir sergi açar. Amaç, Post Ekspresyonist Alman resmini oluşturmaktır. Bu sergi için bir araya gelen sanatçılar, bir grup bilinci ile hareket etmezler, ürkütücü renkler ve soğuk bir realizm ile resimler yaparlar. Saldırgan toplumsal yönü, onu diğer batı ülkelerinde görülen gerçekçi sanattan ayıran en önemli özelliktir. Karikatürize bir gerçeklik görülür, özgün kompozisyon ve sert renk kullanımları tercih edilir. Başlıca sanatçıları ise Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz'dur.

Yeni Dışavurumculuk, Alman ve İtalyan sanatçıların bir tavrı olarak gelişen bir sanat akımıdır. 1980'li yıllarda ortaya çıkar, modernizm sonrası kavramsal sanata bir tepkinin sonucu oluşur.

Figüratif anlayışta, heykelde ve resimde tradisyonel formlara geri dönülmesi gerektiğini savunur. Tarihe dair gerçekleri temel alarak baskın duyguları ön plana çıkarmayı ve saldırgan bir tarzı özümseyen sanatçılar coşkulu renkler ve bireysel anlatımla, fantezi dünyalarını ortaya koyar. Akımın önemli sanatçıları; Georg Baselitz, Jörg İmmendorf, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Julian Schnabel'dir.

Yeni dışavurumculuk sanat akımında özellikle vurgulanmak istenen sanatçılarda bireysellik ve öznelliktir. Yeni dışavurumcu resim, ressamların bireysel fantezi dünyasını, anılarını, korkularını, tarihsel olguların kişide bıraktığı algıyı ve yorumu içeren özellikleri taşır. Modern resimdeki biçimsel kaydı arka plana itilir, üslupsal özgürlükler ve öznel anlatım ön plana çıkar. Her ressam kendi imge dünyasını yaratır. Yeni dışavurumcu resimde temel nokta ise hepsinin figüratif olan eğilimidir.

1. FOVİZM

1.1 Fovizm Terimi ve Tarihçesi

Fovizm sanat akımı 1905 - 1907 yılları arasında Fransa'da başlamış, etkileri yüzyılın eş zamanlı akımlarınında da görülmüş özgün, yeni bir sözü olan 20.y.y.'ın ilk sanat akımıdır. Akımın ömrü kısa süreli olmuştur. Kendi içinde felsefesi olan bir ekoldür. 1905 yılında sanat ortamında adı duyulan akımın, kurucusu Henri Matisse'tir. Akım Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain'in Paris'te Sonbahar Sergisi'nde açtıkları sergi ile ilk kez duyuldu. İzleyiciler o güne kadar görülmemiş sanatsal bir üslub ile karşılaşmıştır. Tuval yüzeyinde tüpten çıktığı gibi doğrudan kullanılmış renkler ve çarpıtılmış perspektif bu sergiyi gezenleri gerçekten şaşırtmıştır.



Resim 1: Henri Matisse, *Bayan Matisse, Yeşil Çizgi*, 1905.

Fovist sanatçıların bu birlikteliği hale hazırdaki arkadaşlıklarından oluşmuştur. Marquet ile Matisse Paris'te 1892 yılında sanat eğitimi aldıkları akşam okulunda tanışıp arkadaş olmuş ve Matisse, üç yıl sonra Güzel Sanatlar Okuluna geçtiğinde Marquet'da aynı okula devam etmiştir. Bu okulda eğitim alırken hocaları Gustave Moreau'du. Hocalarının atölyesinde ileriki yıllar da sanat hayatlarında birlikte olacakları çok değerli ve önemli öğrenciler ile bir araya gelmiştir.

"Moreau'nun ölümünden sonra Matisse 1890'da Güzel Sanatlar Okulu'nu bırakmak zorunda kalarak, Derain ve Puy'un çalıştıkları Académie Carrière gitti. Derain, 1907'de ünlü Van Gogh sergisinde kendisi gibi Paris yakınında Chatou'da yaşayan dostu Vlaminck'i Matisse'e tanıştırdı. Matisse ve arkadaşları, Manguin'in atölyesinde çalışırken, Derain ve Vlaminck Chatou da aynı atölyede resim yapıyorlardı. Le Havre'li ressamlardan Friesz, Dufy ve Braque da bunlarla sıkı ilişkilerde bulunuyordu" (Richard, 1999: 27).

Sanat tarihçisi Özkan Eroğlu, Sanatın Tarihi (2007) adlı eserinde, fovizmden şöyle bahseder: "… Van Gogh ve Gauguin'in katkıları bu akımın kurulmasına yardımcı oldu, ancak Devlet Güzel Sanatlar Yüksek okulunda öğretmenlik yapan Gustave Moreau'nun da bu akımda etkisi önemlidir. Aralarında Matisse, Marquet ve Rouault'nun da bulunduğu öğrencilerine Moreau şu

görüşü açıklardı: "Gördüğüm ve dokunduğum şeylerin değil, sadece iç duygumun gerçekliğine inanırım. Sanat duygu ve düşüncenin plastik değer aracılığıyla dile getirilmesidir. Eskileri görmek ve anlamak için müzeye gidin; onların ustalığını sağlayan nitelikleri, yani üslubu, maddeyi arabeski ve rengin hayalci değiştirilmesini kavramaya çalışın".”(Eroğlu, 2007: 365).

Matisse ve sanatçı grubu, 1901 yılında Bağımsızlar salonunda, iki yıl sonrasında açılan Sonbahar Salonunda sergilerini açtılar.

“Dufy, Van Dongen ve Friesz 1901 ve 1903 yıllarında her iki salonda ki sergilerde resimleri ile yer aldılar. Bu buluşmada birbirleriyle olan benzer eğilimleri keşfettiler ilerleyen yıllarda bir ekip ruhu ile hareket ettiler. Bu sanatçı grubu böylelikle 1905 yılında daha belirgin olarak ortaya çıkmıştır.



Resim 2: Maurice de Vlaminck, *Chatou Seine Nehri,* 1906.

1.2 Fovizmin Üslubu

Akımın adı, eleştirmen Louis Vauxcelles'in Gil Blase gazetesinde yazdığı bir makaleden kaynaklanmaktadır. Eserlerin sergilendiği salonda Rönesans üstadı Donatello'nun bir büstü bulunmaktyadı ve Vauxcelles büstün yalınlığına övgülerde bulunurken, onu çevreleyen bu şaşırtıcı ve ürkütücü eserleri Fransızca "Les fauves" kelimesi ile tanımlamıştır. Eleştirmen "vahşilerin arasında Donatello" demiştir yazısında. Böylelikle akımın ismini de belirlemiştir, tuvallerdeki şiddet, alışılmamış vahşilik, akademik disiplinin oldukça uzağındaki tavrı iyi anlatan bir sözcük olmuştur.

Fovist sanatta, geleneksel resim ve heykel kuramlarının reddi esastır ve modern kavramların temelleri atılmıştır. Perspektif hissi, ışık- gölge, modle ve kontür bırakılmıştır. Sanatçılar üç boyut hissi yaratmak için mekânı geleneksel kurallar ve perspektif ile değil, renklerin dinamik dağılımıyla yaratmıştır; ışık ve espas renk değişikleri ile gösterilmiştir. Fovlara göre iki boyutlu yüzeysel bir anlatım betimlemek için yeterlidir. Fovist eserlerde görsellik sarsıcıdır ve resimlerde kuralları yıkan komposizyonlar kurulmuştur.

Nesnelerin rengi inkar edilmiştir. Ressam objeyi ne şekilde resmetmek istiyorsa o renk boyamıştır. Renk kullanımındaki çoşku sanat tarihinde bir ilktir ve o güne dek olan tüm kullanımların üzerindedir. Cesur fırça darbeleriyle, sert vuruşlar hakimdir. Renk yüzey oluşturur.

Fovizmin sanatçılarının üslüpları bir tek cümle ile özetlenememiştir. Bunun nedenleri arasında güçlü çıkış noktaları etkendir. Sanatçılar harekete kendi dinamizleri ile yeni diller ekleyerek geliştirmişlerdir. Fovist ressamlar iki veya üç kişi birlikte, yaz boyunca veya seyahatlerde, sanatsal bakış açılarını birbirleriyle paylaşarak çalışmışlardır. Bu şekilde gelişen akım kendi içinde güçlenmiştir. Yabanî, vahşi bir tarzı çalışmalarında gördüğümüz sanatçılar, sadece içgüdüleriyle hareket etmiş değillerdir. Akademik eğitim almıştır pek çoğu, klasik resmi de incelemiştir. Albert Marquet ile Matisse Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda birlikte olmuşlardır, yine Charles Camoin ve Henri Manguin de aynı okulda öğrenim görmüştür. Jean Puy, Julian Akademisi'nde eğitim almıştır. Sanatçılar Gustave Moreau'nun dönemin avangard arayışları içinde olan başkaldırı merkezi atölyesinde bir araya gelmişlerdir.

“Fovların 1905'de öne sürdükleri sonuçlar yavaş yavaş olgunlaştı. Matisse'in çevresindeki grup hiçbir biçimde bir okul değildi ve bağlayıcı bir estetik programı geliştirmedi. Tam tersine her sanatçıdan kendi bireyselliğini dışavurması beklendi. Onların başlıca amacı, akademik ve empresyonist düşüncelere karşı yeni biçimler yaratmaktı. Matisse, dengeli, yalın ve dingin, anlaşılması güç olmayan, "ruhsal bir güven sağlayacak" ve "ruhu okşayacak" bir sanat yaratmayı düşlerken, Vlaminck, Fovizmi bir yaşama, rol yapma ve resim yapma biçimi olarak görüyordu. Birinci durum, biçimsel yöntemlerin ussal olgunluğunu hatırlatırken, ikincisi içgüdülere dayalı yaratıcılığı temel alıyordu” (Richard, 1999: 26).

“Matisse ve Derain, renkleri doğayı taklit etmek için değil hayal gücüne dayalı bir ahenk veya uyumsuzluk yaratmak için kullanmışlardır. Resim geleneğinin gerçekçi bir mekan yanılgısı yaratma amacını reddeden sanatçılar, bunun yerine tualin düz yüzeyini ön plana çıkardılar” (Farting, 2014: 371).

Fovist ressamların esin kaynakları doğa manzaraları, gündelik yaşam içerisindeki insanların hayatı, nesneler ve portre olmuştur. Peyzaj, ölü doğa ve figür sanatçıların resmettikleri konularıydı fakat teknik açıdan empresyonizm ve puantilizm sanat akımlarının yansımaları görülmüştür. Klasik anlamda ışık, uzaklık, derinlik yapıtta sadece renkle anlatım bulurdu ve bu bağlamda en temel plastik elemanlar resimden çıkarılmıştır.

Empresyonistlerin pastel ve sönük olan paletleri, fovist ressamlarda parlaklaşır, yine empresyonizm ve puantilizmin küçük fırça darbeleri fovizimde yerini, geniş ve tek defada sürülen renk lekelerine dönüşmüştür. Düşünce bu noktada empresyonistler gibi doğaya öykünmek ve göz yanılsaması yakalamak değildi, amaç tam aksine sübjektif duygular ile yeni algılama yolunu ortaya çıkarmıştır. Yaratıcılık gücü önemsiz sayılmıyordu ama algıda yeni bir söz var etme çabası içinde olmuşlardır. Ressamlar artık bir manzaranın güzelliğinin yakalanması ve aktarılması çabasını garip buluyorlardı ve kişisel dünyalarında bu tarz çabaları gerçek olarak kabul etmiyorlardı. Gözlemin yerini artık hayalgücünün alması gerektiğine inanmışlardır.

Fovizmde Neo-Empresyonistlerin arı renkleri, Gauguin'in düz planları ile Van Gogh'un yüksek anlatısı ilham verici olmuştur. Böylelikle yöntem bulunmuş; tual üzerine, spontane oluşan fırça darbeleri belirginleşerek hareket ve ritm oluşturulmuştur. Nesnelerdeki kontör, detayların

yalınlaştığı hacimsel bir çizgiye dönüşmüştür. Böylelikle çizgiler sadeleşerek konu olan nesneyi öznelleştirmişlerdir. Sanatçının aktarımı bu noktada, lokal rengin amacına son verip katışıksız renk ile özgür bir anlatım dili sağlamak oldu. Tabiatın varlığındaki yapısal somut renge muhalif ve bir o kadar etkili özgür renklerin kullanımı ile artık sanatsal gerçekçiliğin yeni söylemi olmuşlardır. Fakat bu denetimsiz heyecanlarla oluşan yöntemler ile sanatçılar bazı eserlerinde çok çoşkulu ve şiddetli uygulamalar yapmışlardır. Böylelikle delicesine bir renk armonisi fovist sanatın karakteristik duruşu oluşmuştur.

“Ekspresyonizmde, Fovların yaptığı gibi, sanatsal gerçeğe kuşkuyla varmak için duygu belirsizliklerine ve kargaşasına önem vermeyen bir başka seçenek daha vardı” (Richard, 1999: 28).

Resimlerde ışıklı alanlar, koyuluklar, uzaklıklar, hava perspektifi, sadece renk değişiklikleri ile gösterildi. Bu yeni göstergeleri ile fovizm kuralları yıkmaya başlamıştır. Perspektif, koyu, açık, rölyef etkisi, bir yana bırakılmıştır. Fovizm'de politik bir bakış gözlenmez aksine sevinç ve mutluluk hâkimdir.

“Fovların getirdikleri yenilik, sanata renkli bir bakış çeşnişi katmadan öteye gitmez. Kullandıkları renkler, çılgınca bir içgüdünün, çoşkunun ifadesi olarak yorumlanıyordu zamanında. Vlaminck " Bir çılgınlığın içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum" diyor, "Gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya... Tonları abartıyor, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü." İçgüdü, duygularla ve çoşkularla yapılan sanata daha önce Gauguin ve Van Gogh en güzel örnekleri vermişlerdi. Geleneksel sanatın dışına çıkabilmek için çoşku ve duygu yetmiyordu. Bu yüzden Fovların sanatı, kısa bir süre içinde renk ve motif oyununa dökülüyor” (İpşiroğlu N., 2009: 24-26).

Grubun sanatçıları; Henri Matisse (1869- 1954), Othon Friesz (1879- 1949), Albert Marquet (1875 - 1947), Van Dongen (1877 – 1968), André Derain (1884 -1954), Raoul Dufy (1877 - 1953), Maurice Vlaminck (1876 - 1958) ve Georges Roulaut’tır (1871 - 1958).

1.3 Fovist Ressamlar ve Eserlerinin İncelenmesi

1.3. 1. Henri Matisse

"Henri Emile Benoit Matisse, 31 Aralık 1869 tarihinde, ailesinin tahıl ve boya sattığı dükkânların bulunduğu Cateau-Cambresis' de doğar. Öğrenimine Saint-Quentin'de başlar, daha sonra 1887 yılında bir çeşit avukatlık derecesi olan "*capasite"* sini aldığı Paris'teki koleje gider"(Crepaldi, 2001: 10).

Matisse, sanat hayatına başlamadan önce hukuk okumuş fakat sonrasında 1891 yılında Paris'te ki Güzel Sanatlar Okulu Academie Julian'a eğitim almaya gitmiştir. Eş zamanlı olarak, Sanat ve El sanatları Okulunda da gece öğrenimine katılmıştır. Matisse 1895 yılında okulun yenilikçi hocası Gustave Moreau'nun fark ettiği bir öğrenci olmuştur. Artık onun hocası Moreau'dur, atölyesi dönemin avangard anlayışına uygun çok sayıda yeteneğin toplandığı bir yer olmuştur.

Moreau'nun eğitim anlayışı klasik kalıplardan uzaktır, plastik gelişimle uğraşılmasını tercih etmemiştir. Örneğin, öğrencileri müzedeki eserleri etüt etmeye, sokaklar ve kahvehanelerde resim yapmaya yönlendirmiştir.

1894 yılında kızı Marquerite doğmuştur. Çocuğunun annesi Caroline Joblaud'dur. 1898'de Amelie Parayre ile tanışır ve evlenir. Londra'daki balayı dönemin de Joseph Turner'in eserleri sanatçıyı etkiler. Paris'e döndüğünde renk paleti zenginleşmiş iç mekan ve peyzaj çalışmaları yapmış, Emresyonistlere yaklaşmıştır. Bir yıl sonra oğlu Jean doğmuştur.

Moreau 1899'da vefat eder. Matisse, Academie Carriere'de aynı yıl Derain ve Puy ile karşılaşmıştır. 1899'da Carriere'deki atölyesinde, çalışmalarına devam etmiştir ve Andre Derain'i tanımıştır. Aynı yıl günlük hayattan figürleri doğruca tanımsız bir şekilde boyamayı denemiştir. Kısa bir süre sonra ilk girişimini heykelde yapmış ve 20.y.y.'ın en önemli heykeltraşlarından biri olduğunu kanıtlamıştır. 1901'de Derain sayesinde Maurice de Vlaminck ile tanıştı ve böylece fovizm grubu neredeyse tamamlanmıştır.

Matisse özellikle nü resimler üretmekle ilgilenmiştir. 1904 yılında ilk kişisel sergisini Vollard'ın gallerisinde açmış ve o yaz boyunca, Saint Tropez'de, yeni fikirler ve ilhamlar kazanmıştır. Cross

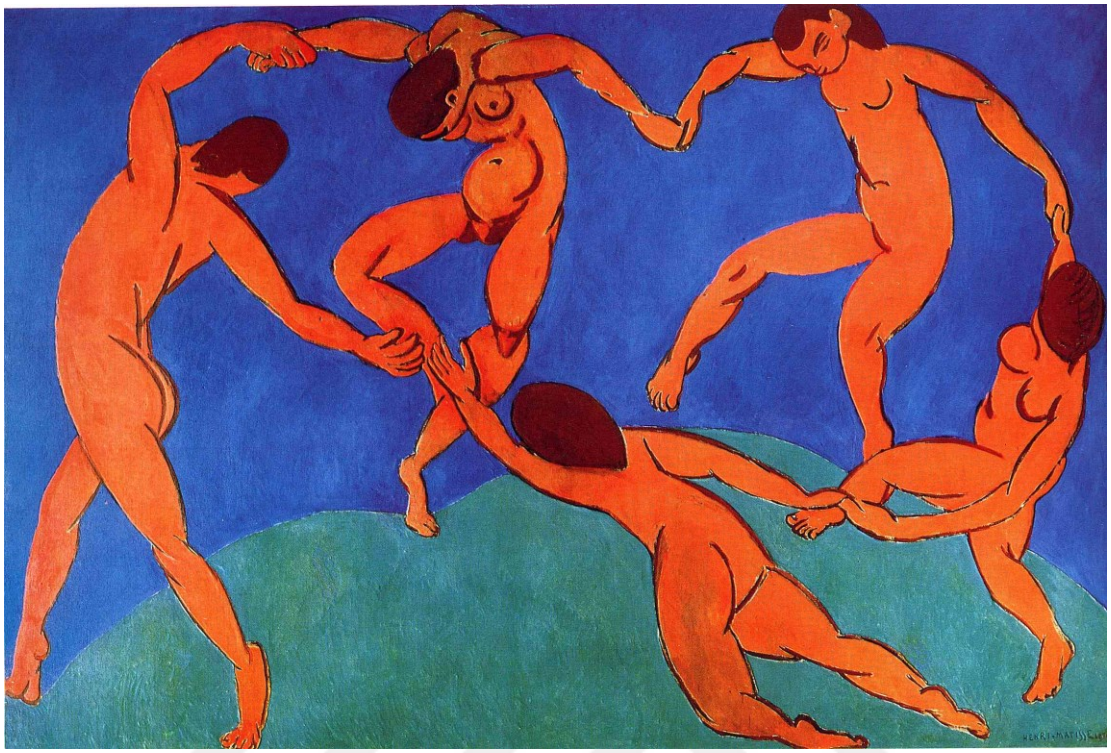
ve Signac ile birlikte resim yapmıştır. Bu birliktelik onu Neo Empresyonistlerin renk kullanma cesareti ile tanıştırmış kendi yolunu bulmasına da yardımcı olmuştur.

1905 yazı fovizmin doğuşunun hazırlandığı yer Collioure'da, Derain ile birlikte geçmiştir. Bu sakin ve huzur veren balıkçı kasabası adeta fovizme girişin mekânı olmuştur. Noktacı uygulama, yerini zıtlıklarla kurgulanan renk bloklarına bırakmış, değişken fırça darbelerindeki tonlar yumuşamıştır. Nesnenin öz rengi gerçekçiliğin kırılması bağlamında objeden ayrılmıştır. İlerde tamamen tarzını oluşturacak bezemeci ve iki boyutlu anlatıma gitmiştir.

Matisse 1906 yılında sanatında renk ve dışavurum kriterlerini şu sözleriyle açıklamıştır, bunlar ekspresyonizme göndermede içermektedir; "…Herşeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birdenbire canlandıran veya kendini şiddetli bir harekette gösteren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindedir. Nesnelerin kapladıkları mekan, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir". Fakat şimdi dışavurum, düşünülmeden kullanılan renklerin aracılığıyla gerçeği derinlemesine ve içten betimlemek anlamına gelmektedir. Nesne, resime doğrudan doğruya ve çarpıtılmadan katılması gereken duygular uyandırır. Burada amaç, duyularla algılanmış dış gerçeği, sanatçının içindeki gerçekle kaynaştırmaktır…" (Richard, 2005: 23).

Matisse'in sanatının evrensel ve anıtsal anlatıya ulaşma çabası onu döneminin akımlarından uzaklaşmıştır. 1908 yılında Alman sanatçı Hans Purrmann'ın arzusu üzerine Matisse Akademisini kurmuş, 1911 yılına kadar devam eden kurum ve yüzün üzerinde öğrenci yetiştirmiştir. Ancak sonuç olarak plastik benzerliklerin yoğunluğu dışında bir sonuç elde edilmemiştir.

"Burada renkler en saf şiddetleriyle kullanılır ve örnek, renklerin tuttuğu yer ve şiddet derecesi arasındaki karşıtlıklarla verilir. Mekân duygusuna Cezanne'daki gibi ton değerlerinin derecelenmesiyle varılır, fakat bunda bütün kompozisyonda bir denge ve bir merkez elde etmekten öteye gidilmez. Asıl amaç süslemedir, aslına benzemek sorunu ikinci derecede gelir. Böylece renk doğrudan doğruya duyularımızı çağırmakla kalır" (Read, 2014: 30).



Resim 3: Henri Matisse, *Dans*, 1910.

Henri Matisse'in 1910 yılında yaptığı "Dans" isimli resminde bir zemin üzerinde, (dünya olarak bakacağımız alan) dans eden kadın ve erkek figürleri görülmektedir. İnsanlar el ele verip dans etmektedir. Bizlere paganist inancı hatırlatsa da, eşitlik burada ki ana noktadır. Yalın görsel dili ve güçlü renk kullanımı ile Matisse'in başyapıtları arasındadır. Perspektif, derinlik yoktur boyut geçişleri renklerle verilmektedir.

"Tüm resimlerin -tüm sanat yapıtlarının- zihinde, sinir sisteminde ve hatta bazen izleyicinin teninde sempatik tepkiler oluşturduğu düşünülürse, resimlerin her zaman bedene hitap ettiğini söylemek mantıksız sayılmaz. Ama odak noktasının ve yapıtın konusunun figür olduğu durumlarda bu, çok daha açık bir şekilde doğrudur. Matisse'in yaptığı *Dans* (Resim 3) gibi bir resmi ele alalım; bu yapıtı zihnimiz kadar bedenimizle de algılarız ve anlarız. Bir tür kinestetik empati sayesinde dansın ritminin, bedenin neredeyse uçarcasına hareketinin, kol ve bacak eklemlerinin akıcı deviniminin hazzını bu eylemlerin beraberinde getirebileceği hiçbir fiziksel gerilimi ve kısıtlamayı tecrübe etmeksizin hissedebilir, bu hazzın keyfine varabiliriz" (Thompson, 2014: 108).

Beş figürde yapılan deformasyonla tüm kullanılan ritimlerin gücü ve tutkulu canlılığı ifade edilmiştir. Bu hareketler vahşi yaşam enerjisi taşımakta ve kırmızı renk, içinde sakladığı heyecan, sıcaklık ve kızgınlıkla bu enerjinin sembolü olarak kullanılmaktadır. Özellikle ayak ve başların hareketleriyle, kıvrılan bacaklarla bu enerji izleyiciye aktarılmıştır.

Yeşil renk bizde dünya, mavi barış ve gökyüzü, kırmızı tonları ise insan, tutku temalarını çağrıştırmaktadır.

1.3.2. Andre Derain

"1880'de, Paris yakınlarındaki Chatou' da doğdu. Aslında mühendislik eğitimi almak isteyen sanatçı, delikanlılık yaşlarının ortalarında fikir değiştirdi ve büyük ustaların Louvre'da yer alan yapıtlarının kopyalarını yaparak, yaşadığı yerin yakınlarında ki manzaraları tuvale aktararak kendini resme adadı. Sonunda Academie Julian'da eğitim almaya başladı. Paris'te Maurice de Vlaminck ile aynı atölyeyi paylaştı, Henri Matisse ile yakın arkadaş oldu ve Pablo Picasso'yla tanışmak için George Braque ile Bateau Lavoir'daki (Montmartre'daki köhne bina) atölyeleri düzenli olarak ziyaret etti. Erken dönem yapıtlarını iki önemli olay şekillendirmiş gibi görünmektedir. 1901'de Paris'te açılan Vincent van Gogh sergisi ve hem dostu hem de çalışma arkadaşı olan Vlaminck ile tanışması" (Thompson, 2014: 84).

Sanatçılar esin için genellikle kendi stüdyolarını bırakıp yeni yerlere gitmişlerdir. 1905'in yazında Henri Matisse (1869–1954) Paris'ten ayrılmış, zamanını Fransız kasabası Collioure'de geçirmiştir. Zira bu sakin balıkçı kasabası, Akdeniz'e ve Pyrenees Dağlarına sırtını yaslamış gibidir, İspanyol sınırına da yakındır. Manzarası, hayat tarzı Paris'ten çok farklıdır ve Fransa'nın güneyinde, denize yansıyan, güneş, bu parlak ışık Matisse'i büyülemiştir.

Ailesi ile birlikte bir otele yerleşen Matisse genç ressam arkadaşı André Derain'i (1880–1954) Collioure'a davet etmiştir. Matisse ve Derain hergün çalışmış, sık sık köyün etrafında birlikte resim yapmışlardır. Pyrenees yakınlarındaki limanı, balık pazarını ve tekneleri çizmişlerdir. Birbirlerinin resimlerini yapmışlardır. Boyayı direkt tüpten çıktığı gibi, küçük pigment karışımlarını canlı bir şekilde, beklenmedik etkiler ile tuallerinde uygulamışlardır. Onların bu

sanat yaratmakta ki işbirliği yeni bir özgürlük alanına yol açmış: bu duyguları ifade etmek için rengi kullanmak olmuştur.

1905 sonbaharında, Paris'te Salon d'automne'da önemli bir sergide Matisse ve Derain resimlerini sergilemişlerdir. İnsanlar, kalın fırça vuruşları ve garip renk kombinasyonlarını görünce şaşırmışlardır. Bu gür sesli, dışavurumcu fırça dokunuşlarına sahip resimler ile vahşi diye anılmaya başlandılar. Matisse ve Derain birçok sanatçıya ilham verecek bir renk kullanımı keşfetmiştir.

Matisse ve Derain, Collioure'u göründüğü gibi resmetmemişlerdir. Onun yerine sanatçılar, göz kamaştırıcı renklerle Collioure'un yoğun enerjisini, yanar gibi parlayan gün ışığını resmetmişlerdir.

Denizden dönen dağlarıyla Collioure, önde zeytin ağaçları, dik tepeleriyle Pyrenees dağları arkaplanda resmedilmiştir. Derain bu engebeli araziyi resmetmek için çok çeşitli vuruşlar ile fırça darbeleri kullanmıştır. Kırmızı çizgiler ile ağaçların üzerindeki kıvrımları verdiğini görmek mümkündür. Derain kalın, ritmik hareketler ile esintide sallanır gibi hareket eden dallar yapmıştır, gri, yeşil ve mavi ile. Geniş dokunuşlarla renkler, ağaçların arkasından dağları oluşturmuş ve oradan gökyüzüne ulaşmıştır.

"1906 yılında Picasso ile arkadaş oldu ve proto-kubizm çevresinde şeyler çizmeye başladı. Derain Afrika sanatını ilk keşfeden kişilerden biridir ve primitivizmle ilgilenmeye başlamıştır. *"Yıkananlar"* eseri (1908) Cezanne, Picasso, proto-kübizm ve çeşitli pirimitivizm araştırmalarının kombinlenmiş halidir. Ancak gelecek beş yılda Picasso ve Braque analtik kübizmi geliştirirken, Derain tutarlı bir şekilde Cezanne'a ve Cezanne'nın kaynağı Poussin ve Chardin'e yönelmiştir" (Arnason, 1961: 105-106).

Fovizminden uzaklaşması ile indirgenmiş renge dönüşü başlamıştır. Etkilendiği akım ve sanatçılara rağmen yüzeyin sürekliliğine sadık kalmıştır.



Resim 4: André Derain, *İki Mavna*, 1906.

“Derain temelde ışık oyunları ile ilgileniyordu-bir keresinde "resmin ana maddesi ışıktır" demişti. Bu erken dönem yapıtlarında resmi okumak/yorumlamak açısından sahnenin kendisini betimlemenin ötesinde yapıpta başka bir derinlik katmak istemiş, ayrıntılara girmemeye gayret etmiş gibi görünmektedir. Matisse'in belli başlı mitolojik temalara ve egzotik renkler kullanarak yaptığı Arkadya çağrışımlı resimlerine duyduğu ilgiyi de paylaşmamıştır. İki sanatçı da fovist olarak kabul edilse de renk yaklaşımları tamamen farklıdır. Matisse, görünür dünyayı duygusal ve psikolojik dirençlerin önemli bir rol üstlendiğini, bütünüyle yeni bir sembolik dile çevirirken Derain, basit bir şekilde, renkte tonun yerini değiştirmiştir: karanlık alanlar için mavi ve menekşe tonları, daha aydınlık bölgeler için sarı ve uçuk turuncu pembe tonları” (Thompson, 2014: 84).

Derain‘in ilk resimleri dönemin akımı izlenimciliğin izlerini taşımaktadır. Toulouse-Lautrec ve Gauguin‘den de etkilendiği gözlenmektedir. 1905’ten 1907 yılına dek çalışmalarında fovist dönemin etkisi vardır. Yalın renklerin karşısında ki ilgisi bu resminde öne çıkmaktadır.

1.3.3. Maurice de Vlaminck

Sanatçı 1876, Paris doğumludur. Fov sanatçı kimliğini tanımlamak için bir isim söylenmeli ise, o mutlaka Maurice de Vlaminck'dir. Annesi Fransız asıllıdır babası ise Flaman asıllıdır ve müzisyen bir ailedendir. Vlaminck, ilk gençlik yıllarından itibaren sanat eğitimi almıştır ve onu yetiştiren hocası Robichon'dur.

Vlaminck 1892 yılında Chatou'ya yerleşmiştir. 1896'da geçirdiği bir rahatsızlık sonucu, hayatını müzisyenlik yaparak devam ettirmiştir. 1900 yılında bir raslantı sonunda Andre Derain ile tanışmıştır, kısa bir zaman sonra dost olmuşlardır ve akabinde ortaklaşa bir atölye kurmuşlardır Chatou'da. Bununla birlikte gazetelerde para kazanmak için yazılar yazmıştır. Vlamink, 1901'de Van Gogh'un yapıtlarını görmüş ve çok etkilemiştir. Bu eserlerde bir tutku ve esin verecek bir yüreklilik ile karşılaşmıştır. Bir sergisinde Matisse ile tanışma fırsatı bulmuştur Vlaminck. 1904 yılında Chatou'da beraber vakit geçirmişlerdir. Fovizmin bitimi diye tarihleyebileceğimiz 1907'ye kadar, Vlamink'in resimlerindeki üslubunda Van Gogh'un etkisi görülmektedir.

"Güçlü ve içgüdüden gelen katışıksızlıkla resim yaparak, canlı ve engellenmemiş bir dünyayı anlatmakta büyük başarı kazandı. Fovizm Vlaminck için ne bir yenilik, ne de bir tutum biçimiydi, ama olmak, davranmak, düşünmek ve solumak için bir yoldu. Bu nedenle "Fovizm benim!" dedi" (Richard, 2005: 107-108).

1906 yılında sanat timsarı Vollard, sanatçının bütün eserlerini aldı ve 1910'da Vlaminck'in ilk sergisini açarak onu temsil etmiştir. 1906 yılından itibaren Picasso, Bateau Lavoir ve Van Dongen grubu ile hareket etmiştir. 1908 sonrasında ise paleti yumuşamış ve birkaç kübizm üsluplu eser denemeleri yapmıştır. Fakat bu denemeler fazla uzun sürmemiştir. Sonrasında açık ve koyu zıtlıklarının etkili bir biçimde resmettiği doğa manzaraları ile çalışmalar üretmiştir.

Norbert Lyton, Modern Sanatın Öyküsü isimli eserinde Vlaminck'ten şöyle bahsetmektedir: "…Matisse ve Rouault'nun tersine, Vlaminck, hiç değilse bir ölçüde, sanatçıların çoğu zaman suçlandıkları bir irkiltme isteğini sahipti. Hiç değilse o, kimsenin hoşuna gitmeyecek sert ve kişisel bir duyguyu dile getirmek istiyordu. Oysa bu dönemin tipik bir Vlaminck tablosu bir açık

hava resmiydi. Demek ki, burada da onun kişisel duygusunu aktaracak resmin konusu değil, sunuluş biçimiydi; kişisel duygusunun da genelleştirilmiş olması gerekiyordu" (Lynton, 1982: 28).

Vlaminck eserinde doğayı taklit etme kaygısından uzaktır(Resim 5). Bir ahenk ve tezat yaratma duygusu içerisindedir. Mekân algısı renklerin keskin geçişler ile gelmesiyle oluşturulmuştur. Mavi gökyüzü temsilindedir, parlak sarı doğayı temsil etmiştir. Anlık ritmik fovist dokunuşlar resme hakimdir. Fovizmin hareketli yapısı sıcak renkler ile buluşunca karekteristik duygu değişimleri yaratmıştır algıda.

"Vlaminck'in resimlerinde renk şiddetli bir parlaklıkta olup, fırça darbeleri serttir; resimlerindeki dinamizm ve coşku, yaşam enerjisinin karşılığını oluşturur" (Lhote, 2000: 162).



Resim 5: Maurice de Vlaminck, *Bougival*, 1905.

“Vlaminck anarşizm sempatizanıydı ve sanatına devrim niteliğinde bir dinamizm katan alaylı bir ressamdı. Bir keresinde şu sözleri yazmıştı: “Gerçek hayatta sokaklarda bomba atarak neyi başarabilirdim ki? Daha özgür bir dünyaya, azami saflıkta renkler kullanarak resimle ulaşmaya çalıştım” (Farthing, 2014: 371).

1.3.4. Rauol Dufy

Le Havre’de 1877 yılında dünyaya gelmiştir sanatçı. Dufy 14 yaşında iken bir kahve alımcısının yanında çalışmıştır, eş zamanlı olarak 1892 yılından itibaren belediye sanat okulunda akşam eğitimi almıştır. Bu okulda Charles Lhuillier'in öğrencisidir ve bu okulda iken Georges Braque ve Otto Friesz ile tanışıp arkadaş olmuştur. 1900 yılında Le Havre'dan burs alıp eğitimini Güzel Sanatlar Okulu'nda devam etme fırsatı yakalamıştır. Friesz’de Bonnat'nın atölyesinde eğitim almıştır. Picasso'dan etkilenip Paris manzaraları yapmış ve Boudin'den ilham alıp kumsal resimleri yapmıştır.

1902'de Dufy, Marquet ve Matisse ile tanıştı Berthe Weill'in galerisinde; ardından 1903 yılında Salon des lndependants'da ilk sergisini açmıştır. Dufy, Matisse’in etkisi ile Empresyonizm ve Realizmden uzaklaşmış, sonrasında arı renklerle çalışmaya başlamıştır. Aynı düşüncede çalışan ressamların etkisinde yeni çalışmaların içine girmiştir: bu isimler arasında Dufy’e en benzer kişi Marquet olmuştur. Marquet'le birlikte seyahat ederek, resimler yapmıştır. Bu yolculukların ilki 1904'de Fecamp'a, diğeri ise 1906'da Trouville’a olmuştur.

"Görmediğimiz bir nesne dünyası yaratmak gerektiğine" inanmıştır. Bunun için de yalnız dışçizgileri yalınlaştırmakla kalmayan, dışavurumcu biçimi özetleyen bir çizim tekniği buldu. 1906'da Berthe Weill'ın galerisinde ilk kişisel sergisini ve yine ilk kez Salon d'automne'da bir sergi açtı” (Richard, 2005: 52).

1908'de L'Estaque'a Matisse’i ziyaret etmeye gitmiştir. Cezanne'ın eserlerinden aldığı feyz Dufy'nin biçimini tamamiyle etkilemiştir. Karışım rengi bırakmış ve kübizm kurgu problematiğiyle ilgilenmiştir. George Braque’dan etkilenmiş olan Dufy, 1908 yılından sonra kübist formları denemiştir. Salt bu tarz içinde hiçbir zaman hoşnut olamamıştır. Bununla beraber, Kübist akımın sertliği, Dufy’nin parlak canlı yaratımıyla uygunsuz düştüğünden, bu dönem sanatçı için sadece

bir geçiş evresi olmuştur. Friesz ile Münih'e gittiğinde (1909), sanatçı Alman Ekspresyonizmiyle tanışmıştır ve bir dönem bu etkide eserler üretmiştir.

Raoul Dufy'nin sanatına genel olarak bakıldığında sevecenlik duyduğu empresyonistleri, Matisse'in ve van Gogh'un tesirinde olmuştur. Bu yaklaşımların ışığı içerisinde fovist renklere hayatı boyunca sadık kalmıştır.

Giderek zaman içinde dekoratif renklerine ve şık, zarif tekniğine geri dönmüştür, bireysel yöntemini fovizmin ilk yıllarındaki tarzına geri dönmüş ve resmini yeni baştan formüle etmiştir. Bu üslubu ve varyasyonlarını hayatının sonuna dek devam ettirmiştir.



Resim 6: Raoul Dufy, *Boats at Martigues*, 1908.

Resme hakim olan parlak çoşkulu fovizm çığlıkları içeren renkler, sanatçının akım içindeki tavrının yansımasıdır. Sanatçı mavi, beyaz ve turuncuyu ustalıklı bir fovist bakış açısı ile resmetmiştir. Kontrastlar dinamizmi arttırırken, boyamalarda derinlik ayrıntıcılık gözükmemiştir. Tual yüzeyinde sukuneti mavi temsil etmektedir. Turuncu ve yeşil göze hareket verir zıtlıklarla dengelenir. Formlardaki sertlik yüzey oluşturma dengesine varıştır.

“1908’den itibaren, Braque ile Marsilya yakınlarındaki L’estague kasabasında çalışan Dufy, Cezanne etkisini çağrıştıran daha ayrıntıcı ve zarif bir teknik geliştirdi” (Farthing, 2014: 371).

1.3.5. Albert Marquet

1875 yılında Bordeaux’ta doğdu. 1890’da taşındı, Paris'e ve Ecole des Arts Decoratifs’de sanat eğitimi almaya başlamıştır. 1892’de, hayat boyu dostu olacak olan Henri Matisse’le burada karşılaşmıştır. 1895 yılında École des Beaux-Arts’ da (Güzel Sanatlar) öğrenci oldu. Moreau'nun atölyesine girmiştir. Matisse, Rouault, Camoin ve Manguin ile birliktedir. Liderlik özelliği Matisse'te yoğundu, Marquet de bu görüş aşamalarını takip etmiş, arı renge dönmüş Neo-Empresyonistlerin etkisi içine girmiştir. Resimde klasik geleneklere bağlı kalmış, bu akademik eğilim resimlerindeki açık-koyu ilişkisinde göze çarmıştır. Marquet seyahatler yapmıştır sanatçı arkadaşlarıyla.

Albert Marquet ilk solo sergisini 1907'de Druet galeride açmıştır. Bu sergide Marquet'in peyzaja ilgisi olduğu gözükmektedir. Su kenarları, doğa görünümleri, kumsal ve liman ve Paris sahilleri ise vazgeçilmezleri arasındadır. Resimlerinde bu tabiat görünümlerinde geniş perspektife sahip planlar ile boyanmıştır; derinlik çapraz ritimlerle aktarılmıştır. Yalınlaşmış tekniği kabataslak ve keskindir. Sanatçı, resme parıltılı, canlı, şiddetli renkler ile başlar, bitirirmeye doğru genellikle gri rengi eklemektedir.

“Marquet, gençliğin verdiği bir cüretkârlıkla Matisse’i renklerde en maceracı denemeleri yapma konusunda izlemişti. Matisse gibi o da alışılmadık parlak renkler kullanıyordu. Böylelikle Matisse ve Marquet, 1898 yılına gelindiğinde, doğada gördüklerinden farklı canlı geniş renk alanlarına sahip saf renkleri kullanmaya başlamışlardı” (Ruhrberg, 2005: 39).

Albert Marquet çok iyi kompoze edilmiş şiirsel post empresyonist resimler de yapmıştır. Sanatçı empresyonist değildir ama etkisinde olarak başladığı ilk resimlerinden sonra tarzı yakın arkadaşı Matisse’in fovizm ilkelerinde devam etmiştir. Paris ekolünden de olan sanatçı en bilinen fovist ressamlar arasındadır. Küçük boyutlu tuallerde manzaralar yapan Marquet, suluboya ve yağlıboyayı ustalıkla kullanmıştır. Limanlar, su kanalları konuları arasındadır, bununla birlikte olağanüstü figüratif insan resimleri de yapmıştır bütün sanat hayatı boyunca.



Resim 7: Albert Marquet, *Trouville'de Afişler*, 1906.

Sanatçı fovizmin vahşi renk doğasına her resminde sahip çıkmıştır. *Trouville'de Afişler* eserinde resim yüzeyi sert fırça vuruşları ile bezelidir. Dekoratif yüzey arayışı, çiğ renkler ile oluşturulmuştur. Beyaz ve mavinin uyumuna kontrastlık yapan turuncu ve sarılar vurgu yapar. Kontürler renkli, satıh yüzeyler resme hakimdir.

1.3.6. Othon Friesz

1879' de doğan Friesz, ortaokulda okurken Le Havre belediye sanat kolejinde eğitim almıştır. Sanatçı, Dufy ve Braque ile burada tanışmıştır. Burs kazanarak 1898'de Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Bonnat'ın atölyesinde eğitime başlamış ve 1904'de mezun olana kadar eğitim almıştır. Eserleri Bağımsızlar salonunda (1903) ve Sonbahar salonunda (1904) sergilenmiştir. 1904'de ise pek çok ressam gibi Matisse'in etkisi altına girmiş ve fovist yolda çalışmalarına başlamıştır. Fransa'nın Güneyine yaptığı seyahatleri, onun fovizme yönelmesinde ivme kazandırmıştır. Birçok

fovistle birlikte farklı yerlerde resimler yapmıştır. Druet Gallery ile yaptığı anlaşma ile eserlerinin haklarını devretmiştir. 1907'de Picasso ve Guillaumin'la tanışarak ve onların tesiriyle tarzı dönüşüm geçirmiştir. 1909'da Dufy ile Münih'e gitmiştir. Saf renklerden uzaklaşarak, sert kent manzaraları resimlemiştir. Friesz sarsıcı zıtlıklar kullanmamıştır. Paleti genelliğe vurulduğunda ölçülü ve dengelidir.

"Cezanne'ın etkisi altında belirgin bir değişim geçirdi. Bu konuda Friesz şunları demektedir: "1908 yılı benim için 1904'de başlayan katışıksız denen rengin gözleminin sonunu belirler. Renk, tual üstündeki egemenliğini yitirdi. Işık ve hacimde biçim yeniden ortaya çıktı." (Richard, 2005: 56).



Resim 8: Othon Friesz, *Peyzaj,* 1906-7.

Sanatçının eseri fovizmin doruk noktalarındadır. Renklerle anlatımı temel taşı olan fovizmin tüm kriterlerine uygundur. Ritmik yapısı ile kusursuzluğa yaklaşan resminde sanatçı renklerin çoşkusu ile izleyiciyi baş başa bırakır. Manzara da renkler derinlik kurulması için yan yana gelmiş gibi

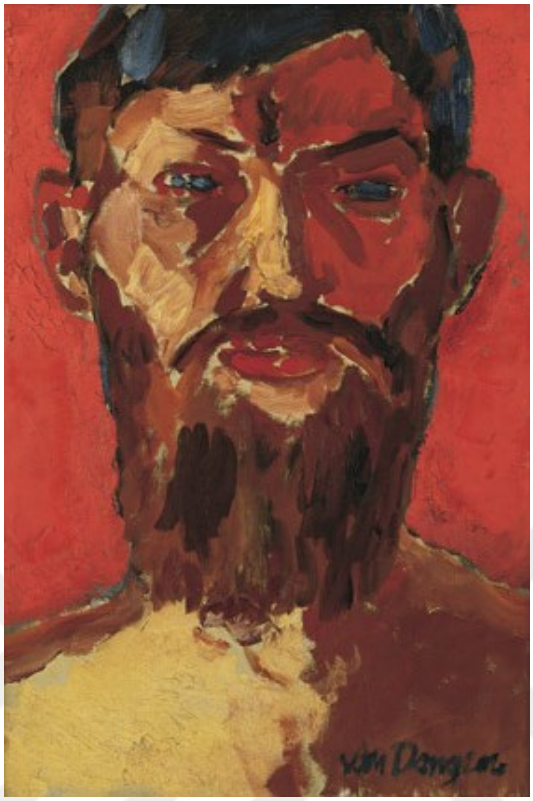
değildir. Ön arka plan ilişkisi ve derinlik birden kaybolur, renkler izleyiciyi çoşku ile büyülemektedir.

1.3.7. Kees van Dongen

1877'de Delfshaven'de doğmuştur. Endüstri tasarımı alanında eğitim almış fakat sanatçının arzuları onu resim yapmaya sevketmiştir. Sanatçı ilk gençlik yıllarında Amerika'ya ve Rotterdam'a gitmiş dönüşünde ressam olarak çalışmalarına başlamıştır.

Kees Van Dongen Paris'e geldiğinde, 1897 yılıydı. Pek çok dergide çalışmış, Assiette au Beurre'ü resimlemiştir. Dönemin önde gelen ismi Toulouse Lautrec'ti, tabii Steinlen ve Forain'de önemli isimlerdi, Van Dongen'i etkilemişlerdir. 1904 Van Dongen Bağımsızlar salonunda sergi açmıştır. Aynı sene Vollard'ın galerisindeki ilk büyük solo sergisini yapmıştır. 1905'de bir atölyesini kurmuş komşusu ise Pablo Picasso olmuştur. Van Dongen de ilk önce empresyonizmin etkisinde kalmış sonradan, fovizme yönelmiştir. Bu dönemin karakteristik özelliği manzara resimleridir. Bu resimlerde göze çarpan ilk özellik, Van Gogh'un yoğun boya katmanlarının tesirinin geniş fırça darbeleriyle uygulanmış olmasıdır, cansız renkler, özgür kompozisyonlar gözlemlenmektedir. Zıt renklerle çalışarak kendi üslubunu bulmuş, bu yaklaşımıyla Matisse'in etrafına dahil olmaya başlamıştır. Matisse ve grubu ile 1905'de Salon d'automne'da ki sergide yer almıştır. Aynı sene, renk tekniği gelişmiş, geniş yüzeyleri kapatan darbelerle çalışmış, keskinlikler belirginleşmeye başlamıştır. Van Dongen ilk fovist ressamlardandır ve sanat hayatı boyunca da buna bağlı kalmış bir isimdir. Zira önceliği sanatsal sorunlar değil, ilgisi ve ağırlığı renk ve renk sorunsalı üzerine olmuştur.

Kees van Dongen 1907'de bir sanat galerisiyle anlaşma yapmıştır. Bir yıl sonra Die Brücke grubuna katılmıştır. Resim konuları; kadın figürü, nü ve portre olmuştur. Bu konular, sanatçının fiziksel olarak etkilendiği, ama ruhsal olarak arayışına hizmet etmeyen konulardır. Ön planda figürün olduğu arka planda boş bir mekânın fon olduğu resimler yapmıştır. Günün popüler konularındaki bu arayışlar onun yaratıcılığını köreltmiş ve iç dinamizmini yitirmesine sebep olmuştur. Bu ivmeyle ilerlemesi onun aranan bir ressam olmasını sağlamıştır.



Resim 9: Kees Van Dongen, *Fovist Otoportre*, 1908-1909.

Zeki bir tasarımcı ve renk virtözü olan Kees Van Dongen fovist renkleri modaya uygun portrelere adapte etmiş, kafe kültürünü ve toplumunun yergili-taşlamalı eskizlerini yapmıştır.

Sanatçı yukarda görünen eserinde (Resim 9) fovizmin doruklarındadır. Sanat hayatı boyunca diğer akımların etkisine girse de karakteristik derdi olan renk ve ifade sorunsalıyla devam etmiştir. Bu resminde de öfkeli ve üst bedeni açıkta bir adam görülmektedir. Öfke sıcak kırmızı tonları ile resmedilmiştir. Klostrofobik bir ortamda ki figür insana sıkışmışlık hissi de katmaktadır. Sanatçı sakinliği ifade eden kahverengi tonlarında insan olmayı vurgularken, renk armonisinden dolayı kahverengi şiddet ve baskıya maruz kalmayı ifade etmektedir.

2. EKSPRESYONİZM

2.1. Ekspresyonizm Terimi ve Tarihçesi

Ekspresyonizm sanat akımının ortaya çıktığı döneme tarihsel ve sosyo politik açıdan bakmak gerekmektedir. 19.y.y. sonu itibariyle plastik sanatlar içinde kullanılan terimler diğer sanat akımlarına da yayılarak, dönemin eğilimlerini, kültürel ve düşünsel durumunu tanımlamada temel oluşturmuştur. Almanya'da Neo-Romantizm, Art Nouveau ve Empresyonizm bu duruma örnektir. Fotoğraf makinesinin keşfi, resim sanatının katı kurallardan kurtulmasına olanak sağlamış ve böylelikle sanatta bir devrim gerçekleşmiştir. Artık sanatçılar için başka bir dünya kurulmuş ekspresyonizm de bu durumun nitelikli bir örneği olmuştur.

"Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fışkırdığı inançlarının dile getirilmesi olarak tanımlanabilir. Yvan Goll, burada, aynı teknikleri kullanan, belirli bir program çerçevesinde birleşmiş sanatçı topluluğu anlamında bir okuldan söz etmenin olanaksız olduğunu söylemekte haklıdır. Goll, 1921'de Ekspresyonizmin, entelektüel alanda tıpkı bir salgın hastalık gibi her şeyi etkilediğini; yalnız şiir ve resim değil, düz yazım, mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, üniversite ve okul reformlarını da yönlendirdiğini belirtmiştir" (Richard, 2005: 7).

"Ekspresyonizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Ekspresyonizm ve Ekspresyonist sözcükleri, sanat söyleminde ilk kez 1911 yılında, 20.yüzyılın başlangıcında, Avrupanın Avant-garde (öncü) sanat devinimini kapsayacak biçimde kullanılmıştır"(Wolf, 2005: 6).

"Ekspresyonizm sözcüğünün ve kavramının, sanat terminolojisinde kullanımı ile ilgili Richard Sheppard, bir makalesinde şu bilgilere yer verir. "İlk olarak 1901'de, Fransızcada, amatör ressam Julien Auguste Herve'nin Paris'te Salon des ındependants'ta sergilediği sekiz tablonun tanıtımında kullanılmıştı'' (Sheppard, 2015: 295).

"Berlinli galerici Paul Cassier'in (1871-1926) "dışavurumcu" sözcüğünü ilk kez Norveçli sanatçı Edvard Munch'un (1863-1944) duygu yüklü resim ve baskılarını izlenimci yapıtlardan ayırmak amacıyla kullandığı söylenir" (Wolf, 2005: 6).

Terimin ortaya çıkışı hakkında şu bulgular yer almaktadır; bu terimin yazar Wilhelm Worringer Abstraction ve Emphaty (1911) isimli eseriyle ilk kez kullandığını ve böylelikle literatüre girdiğini öne sürmektedir.

Farthing, Sanatın Tüm Öyküsü (2014) isimli eserinde akım için şöyle bahseder: "Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) terimi, bugün anlaşıldığı haliyle ilk kez 1912'de, yenilikçi sanat dergisi Der Sturm'un (Fırtına) sahibi Herwath Walden tarafından kullanıldı. Büyük bir kısmı akımın doğduğu Almanya'da çalışan ekspresyonist sanatçılar, sanatçının betimlemelerine yansıyan yoğun, dolaysız ve kişisel ruh haliyle izleyiciyi karşı karşıya getiren bir sanat yaratmak istiyorlardı" (Farthing, 2014: 378).

Gerçeği bulmak adına araştırmacılar sözcüğün etimolojik incelemelerinide yapmışlardır.

Buna örnek olarak Armin Arnold, 1850 Temmuz ayında Tait's Edinburgh Magazine isimli bir İngiliz dergisinde, yazarı teyit edilmeyen bir makale de modern sanatın Ekspresyonist okulundan söz edildiğinden bahsetmiştir. Charles Howley'in 1880'de Manchester'da modern ressamları konu alan konuşmasında, duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için "Ekspresyonistler" terimi kullanmıştır.

Armin Arnold'un bahsettiği bir başka örnek ise 1878'de Amerika'da Charles de Kay'ın "The Bohemian" (Bohemler) isimli romanında terimin geçtiğine dairdir; eserde kendilerine "Ekspresyonistler" adını veren bir grup yazar vardır.

"Ekspresyonizm" veya "dışavurumcu" sözcüklerinin, 1911 yılı dolaylarında, 20.yüzyılın başındaki Avrupa sanatının *avant garde* (öncü) anlayışını kapsayıcı nitelikte kullanıldığı görülmektedir. Terim dönemin ortamında pek çok değişik yıllarda farklı sanatçıları tanımlamak amacıyla da kullanılmıştır. Kurguya bakıldığında süreç dışa aktarmanın, içtekini yansıtmanın sanatçı için zamanı geldiği yıllardır. Sanatçının görevi, tanımı, çağa bırakacakları yüzyıllar içinde gelişip değişmiştir.

2.2. Ekspresyonizmin Felsefesi

1.Dünya savaşı öncesi Alman toplumunun yaşadığı bunalımın sonucu olarak ortaya çıkan, Alman Dışavurumculuğu Modern sanatın önemli bir sanat akımıdır. Gelecek kaygısı içindeki genç kuşak ressamlar, aydınların öngördüğü toplumsal düzeni sağlayacak yeni arayışları ve siyasi gündemi incelemekteydiler. Sosyalizm, Faşizm ve Anarşizm diyalektiklerini de değerlenmektedirler. Ekspresyonizminin malzeme kaynakları, Romantizm, Empresyonizm ardılı ressamların yapıtları, Fovist ressamların renk tekniği ve Kuzey resim geleneğinin mistisizminin harmanlamasıyla oluşmuştur. Eserlerini üretirken sanatçılar, psikolojilerini, kent yaşamının getirdiği depresyonu, savaşın beraberinde getirdiği melânkoli ve yarına ait hayallerin kayboluşunu, şaşırtıcı renk kullanımı ve formu bozmalarla ifade etmişlerdir.

Ekspresyonist sanatçılar, zorlu kaçışlar, içsel başkalaşımlar, tecritler, direnişler, çatışmalar içinde, izleyicilerin protestoları ve alaylarına göğüs gererek, öznel yaratıcılıklarını üretimleriyle ortaya koymuşlardır. Dönemin görsel alışkanlıklarında devrim başlatmışlardır. Öte yandan akademililer uyumu aşılarken, akademik eğitimin rotası hep geçmişi işaret etmektedir. 20.y.y. başlarında sanatçılar, kendi öznelini muhafaza edebilmek adına ısrarlı bir tutumla ben-merkezci olmayı tercih etmiş bunun örneklerini hatıratlarda, yazışmalarda, tutulmuş notlarda ve biyografilerde görmek mümkündür.

Ekspresyonist resimde en damga vurucu nokta; dışavurumcu sanatçıların içgüdü ile yani bir anlamda da öznel bakış açılarıyla bazı dini kökenli konuları, mitik konuları ve özellikle dogma olarak alınan cinsel klişelere ilişkin konuları işlenmesinde hafife alınmaması gereken yeni ufuklar yaratmış olmalarıdır.

“Gerçekten de birçok kaynaktan kanıtlanabildiği üzere dışavurumculuk, birkaç anlam katının aynı yapıt içinde üst üste çakıştığı bir resim anlayışıdır. Bu durumu katlı anlam (ambivalance) olarak nitelendirebiliriz. Gerçektende dışavurumcu resim için yapılmış çözümlemelerin büyük bir bölümünde üzerinde en çok durulan noktalardan birisi budur. Bunun başlıca nedeni de, hem gerçeğin ve maddenin algılanmasında yaşanan değişim hem de Nietzche ve Bergson felsefelerinin bu resmin ideolojik arka planını oluşturmasıdır. Kaldı ki, Nietzche felsefesinin

dışavurumcu resim üzerindeki diğer bir etkisi bu resmin dinsel kökenle özdeşleşmesidir" (Kahraman, 2005: 124).

Toplumsal çatışmalar da sanat çalışmaları da büyük kentlerde yaşanmakta, sanatçılar burada uluslararası olayları değerlendirmektedir. Yurtdışından gelen etkileri, örneğin Ensor'un (Brüksel) etkisini, Braque ve Picasso'nun (Paris) etkisini, Maillol ve Rodin'i (Paris), Klimt'i (Viyana), Munch'u (Oslo) kendi sanat ilgilerine göre yoğurmuş, bunları kendilerine göre değiştirmiş, uygun gördüklerini almışlardır. Kendi sanat anlayışları tamamiyle ulusal nitelikteydi, hedefleri Alman sanatında yenilik yapmaktır. Kısa süre sonra bastıran nasyonel sosyalizm bu bilinçlerini kırmakla kalmamış, bu muazzam altüst oluşun hak ettiği uluslararası itibarın uzak kalmasına yol açmıştır.

Bu kuşağın sanatçılarından bazıları, vatanlarına duydukları olumlu duyguların bedelini 1.Dünya Savaşı sırasında canlarını vererek ödemişlerdir. Örneğin Macke, Marc, Morgner bu sanatçılardan bazılarıdır. Wilhelm Lemhbruck ise savaş bitiminden hemen sonra 1919'da intihar etmiştir. Öte yandan (1914–1918) 1.Dünya Savaşı, bütün bilindik davranışların, geleneklerin terk edilmesine bir fırsat gibi görülmüştür. Ekspresyonist sanatçılar dehşetin ve vahşetin bilincindeydiler. Yeni bir çağ hareketinin burada başlayacağı inancı, sadece İtalyan fütüristlerine özgü olmamış, savaş bir tür katarsis olarak değerlendirilmiştir. Kollwitz ve Meidner gibi ressamlar yeryüzündeki bu acıları, savaş nedeniyle dile getirmişlerdir. Sanatçıların büyük bir kısmı, ideolojik açıdan sol görüşlü idiler ve günümüze kadar gelen muhalif tutumlarının temelleri ilk kez o tarihlerde atılmıştır.

"Bu "varoluşçu" sanatçıların kendilerini anlatma ihtiyacı, dünyanın bunalımını, sezdikleri tehlikeyi belirtmeye çalışıp, bir türlü anlaşılamayan insanların duyduğu ihtiyaçtır. Yüzyılımızın başlarında sanatçıların çoğu bencillikle suçlanmıştır. Oysa yeni sanatın devrimciliği, onların dürüstlüğünde idi. Yapıtlarında ortak temel düşüncelere dayanan bir kişisellik vardı. Bu yeni sanat anlayışının özünde ise, zihnin ve yaratıcılığın açıklığı, her türlü ön yargıdan arınmışlığı yatıyordu. Bu sanatçılar, dünyayı tozpembe göstermek peşinde koşmuyorlardı, kavranan her şeyin onu kavrayan kişiye bağlı olduğunu teslim edebilecek kadar dürüsttüler. Böylece yeni bir üslup bilinci doğdu. Klee, bu bilinci "Ben, üslubumum" diyerek dile getirmiştir. Yeni kuşak bilinci

kendi özünden emin, genç bir değerler sisteminde gösterdi, ne var ki daha sonraları nasyonel sosyalizm bu değerleri silip süpürmüştür"(Fehlemann, 1991: 10– 11).

Bununla birlikte, iktidarda olan nasyonel sosyalistler ekspresif resimlere zarar vermekle kalmayıp, sanatçıların resim yapmalarını, sergi açmalarını da yasaklamıştır. Müzeler tarafından satın alınmış eserlere de el koymuşlardır. Bu bağlamda önemli koleksiyonlardan biri olan Wuppertal Koleksiyonu, özellikle ağır darbe yemiştir. Buradaki 150 kadar yağlı boya ekspresyonist eserlere el konmuş, kâğıt üzerine çalışmalar acımasızca yok edilmiştir.

Ekspresyonist sanat sadece Almanlara değil, bütün insanlara yönelik mesaj veren uluslararası düzeyde bir bilince erişen, etkileri günümüze kadar devam etmiş bir sanat akımıdır.

2.3. Ekspresyonizm Üslubu

"Ekspresyonist çizgi, kaprisli disiplin altına alınmamış, sakin, neşeli fakat çoğunlukla gazaplı, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur. Ekspresyonist sanatçının paleti, Fovlardaki gibi cüretlidir. Ekspresyonizm "Brücke" grubunca ortaya atılmış, "Der Blaue Reiter" grubu tarafından geliştirilmiş kuzey melankolisi, Slav çoşkunluğu, Flemenk sağlamlığı ve dinsel endişeler ile kaynaşarak bütün dünyaya yayılmış ve etkileri halen devam eden bir sanat akımıdır" (Turani, 1992: 572).

Ekspresyonist üslupun en karakteristik isimleri, kendilerine özgü yolda giden Kokoschka, Beckmann ve Karl Hofer'dir. Bu üç sanatçı, Brücke ressamlarının kurduğu ekspresyonist anlayışın dışına çıkmıştır. İlerleyen dönemlerde bu üslup Kokoschka'da Post Ekspresyonizme, Beckmann'da Yeni Gerçekçiliğe, Hofer'de ise Sürrealizme dönüşmüştür.

"Dışavurumcu sanatın içerdiği, sanatçı öznelliğinin teknik düzeydeki ifadesi olan renk ve fırça sürüş yöntemlerinin kaynakları ve gelip dayandığı yer de burasıdır" (Ratcliff, 1983).

Örneğin Lionel Richard bu noktayı şöyle vurgulamaktadır: "Fiziksel güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüyle sanata dönüştürülen ilk şey, hala rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış süsleyici çizgilerden, geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış

kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu sanata saflaştırılması işlemiydi" (Richard,1999: 32).

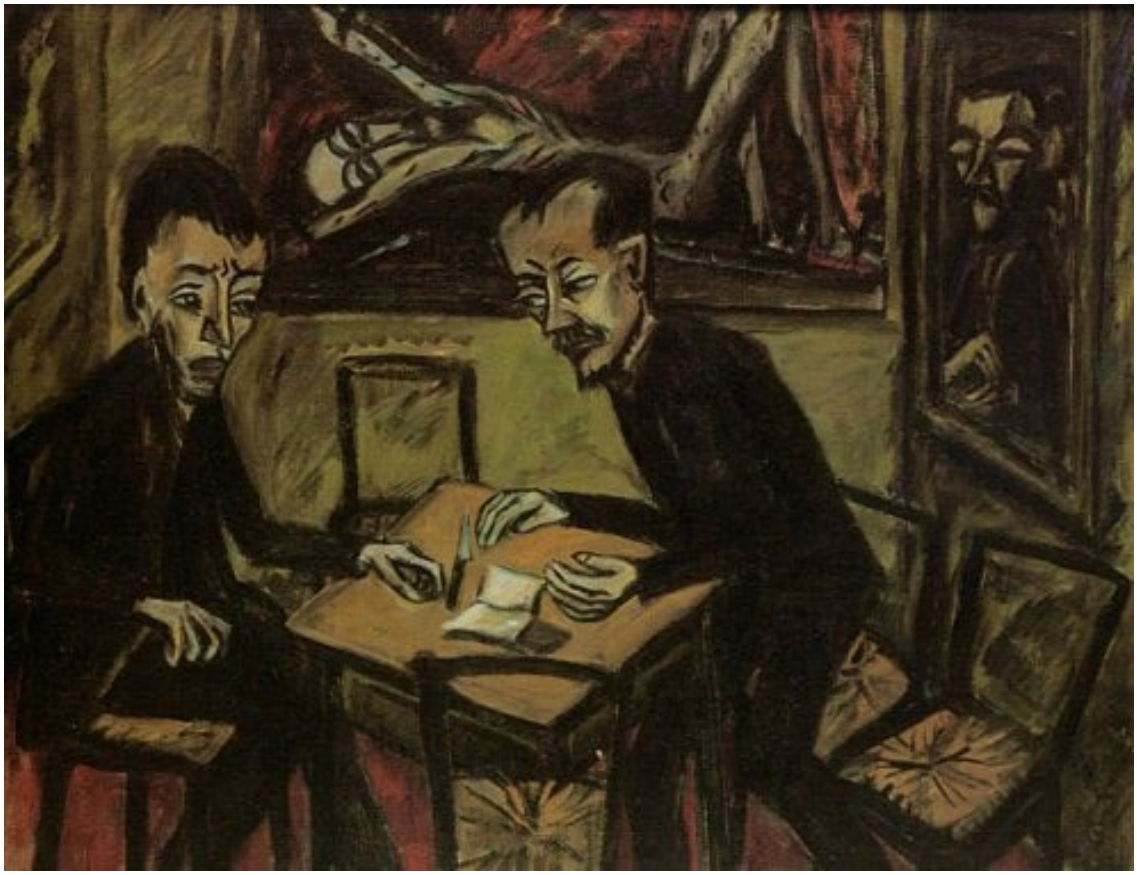
Rengin nesne betimleme görevinden tümüyle bağımsız kılınarak, kurtarılmış ve arı olarak ekspresyon için kullanılmıştır.

"Görüldüğü üzere dışavurumcu resim de renk ve rengin kullanımı doğrudan doğruya bir iletişim etkinliğine ulaşıyor. Bir başka deyişle, renk, rengin varlığı, tuvalde görülen ve sanatçının ne anlatmak istiyorsa onu iletecek formu veya figürü oluşturmasında bir araç değil denebilirse, rengin kendisi bir form, figür ise bir noktadan sonra rengin kendisi bir form, figür ise bir noktadan sonra rengin varlıksal bağımsızlıktan türemiş bir olgu konumundadır" (Gibson, 1981).

"Ekspresyonistler de önemli olan empresyonistler de olduğu gibi aldatıcı görünüş değil, aksine Kirchner' in dediği gibi "çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır". Ekspresyonistlerde duygu, kendini ölçüsüz bir biçimde gösterir. Onlar bakmıyorlar, yorumluyorlardı. Onların kendilerine özgü yüzleri vardı" (Turanî, 1992: 572).

20. y.y.'a değin sanat akımları, sanatçıların üslupları gözden geçirildiğinde Ekspresyonizm o güne değin görülen gerçekliği tasvir etme anlayışını ilk etapta benimsendiği görülmektedir.

Gombrich, "Sanatın Öyküsü" isimli eserinde, ekspresyonist üsluba ilişkin düşüncelerinden şöyle bahseder: "İfadeci sanatta seyirciyi şaşırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildi. Karikatürcünün, insanın çirkinliğini gösterebilmesi, doğal bir şey sayılıyordu. Bu, onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, ülküselleştirme yerine çirkinleştirmeye gitmesine bir türlü katlanılamıyordu" (Gombrich, 1992: 448).



Resim 10: Erich Heckel, *Bir Masada İki Adam*, 1912.

"Ekspresyonist sanatçılar, doğal olamayan renkler ve abartılı, uzatılmış formlar kullanarak çarpıcı, olağandışı bir etki elde ettiler. Erich Heckel'in (1883- 1970) yaptığı *Bir Masada İki Adam* adlı (Resim 10) resim, Fyodor Dostoyevsky'nin Budala adlı romanından etkiler taşıyordu ve Heckel kabus benzeri bir sahne yaratmak için soluk renkler ve açılı tasarımlar kullanmıştı. Modern sanayi toplumun sertliğine ve kısıtlamalarına karşı çıkan Heckel gibi sanatçılar, sanatın daha geniş bir işlevi olduğuna ilişkin yerleşik düşünceleri sorgulamaya başladılar. Dünyada şeytani bir kötülük varsa, ekspresyonistler bunun mutlaka resminin yapılması gerektiğini hissediyorlardı" (Farthing, 2014: 378).

Ekspresyonistler, kübistler ve fütüristler gibi doğa gözlemleri yapmamışlar ve kendi gerçekliklerini kurgulamışlardır. Onlara göre ruhsal hayal, optik hayalden üstündür. Eser, sanatçının kendi karakterine göre düşünülmüş, tasarlanmış ve oluşturulmuştur. Natürmort, peyzaj resmi veya figüratif anlatımda, canlandırılan her şeyden önce sanatçının bireysel bir

fikrinin ürünüdür. Bu yüzden sanatçı sayısı kadar, ekspresift ifade ile karşılaşmak mümkündür. Bununla birlikte bilinçaltı çağrışımlarından dolayı birçok eserin ilk bakışta birbirine benzediğini de görmek mümkündür.

Prof. Dr. Adnan Turanî'ye göre "Ekspresyonist sanatçı, kendini içgüdülerini terk eder ve kendini ruhunun uyumuna bırakır. Böylece fenomensel kuvvetin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser koyar. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşu ile doğup gelişen sanat eseri bir nevi medyum olur bundan dolayı ekspresyonist sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve kendinden geçerek yapılmış etkisini verir. Ekspresyonist bir taslağın bile etkisi anıtsaldır. Çünkü bütün adi ifadeler, küçükler onun İlkel hamlesine, yabancıdır."

"Dışavurumcu sanatçı, izlenimci sanatçının tersine, alışılmış gerçekliğin cellâdı olacak, insan psikesinin bağladığı kabuğu kıracak, kısıtlanmış enerjilerin kayıtsızca dışavurulmasını sağlayacak peygambervari bir hayalci olarak görüyordu kendini" (Sheppard, 2015: 297).

Dışavurumcu üsluptaki içgüdüsellik, aslında sanatçının hayata bakışında ki muhalif tepkisinin toplam sonucu olarak görülmüş; resim mutlak hikâyesinden ve aktarımından uzaklaşma yoluna girerek; içsel duyuşların aktarımı olmuştur. Ekspresif ressam endişe, sinirlilik, sıkıntı, kaygı, mutsuzluk özetle kendiliğinden duygunun gelişebilen bir yaratımın, düşlemin aktarımcısı olmuştur.

"Ekspresyonist ressamlar, Albrecht Dürer(1471-1528) ve Mathis Grünewald (1475-1528) gibi Alman Rönesans sanatçılarıyla da ilgilendiler. Bu ressamların eserleri, beyaz üstüne renk kullanmanın ifade gücü konusunda ekspresyonistleri hayli ikna etti ve ahşap kalıplarla yapılan Ortaçağ baskı tekniklerini yeniden hayata geçirmeye çalıştılar" (Farthing, 2014: 379).

"Nitekim Afrika sanatı tüm dışavurumcuları etkilemekte gecikmedi. Yalnız Afrika sanatının, dışavurumcuları sadece doğallıkları nedeniyle etkilediğini söylemek mümkün değil. Asıl özdeşliği gerçekliğin dönüştürülmesine ve yeniden kurulmasına sağladığı olanaklarda aramak gerekiyor. Gerçekten de maddenin, bilincin ve toplum yapısının mutlak olmaktan çıkarılıp yeni boyutlarıyla

algılandığı bir dönemde gerçeğin mutlak olduğunu düşünmek zaten söz konusu olmazdı. Nitekim dışavurumculuğun başlangıç yıllarında yaşanan ve yapılan da budur" (Kahraman, 2005: 122).

Dışavurumcu resmin Afrika sanatından etkilendiğini sanatçıların bu sanatın duygusal varlığını ve etkilerini eserlerinde görmek mümkündür. Ekspresyonist sanat, primitif sanatın, nesneyi algılama ve dönüştürme özgürlüklerini kullanmıştır. Bu bakış açısı doğrultusunda ekspresif sanatın, figür kurmada öznel bakış açısı verme olanakları doğurmuştur. Bunun neticesinde de anlatımcı sanatta nesne, yalnızca yeniden üretildiği şekliyle değil, resmin tamamındaki ve tamamını kuran öğelerdeki bütünleyici yanı ile de önem kazanmıştır.

"Buna 'içgüdüsellik' demek mümkündür. Ne varki bu içgüdüsellik tabii mistik bir duyuşu beraberinde getirir. Mistik diyorum, çünkü Afrika Sanatı primitif bir sanat olmasının yanında ve ötesinde daha çok dinsel bir sanattır" (Kahraman, 2005: 122 A.g.y. s 17).

2.4. Ekspresyonizmi Etkileyen Hareket ve Gruplar

2.4.1. Die Brücke (Köprü)

1905 yılında, Dresden'de estetik olarak Fovist üsluba en yakın olan grup Die Brücke (Köprü) kurulmuştur. Fovist resmin etkileri Die Brücke grubu üzerinde görüldüğü bir gerçektir. Fransız resminin Alman resmi üzerindeki etkisi olarakta görülebilir. O sıralarda bir mimarlık öğrencisi olan Ernst Ludwig Kirchner grubun kurucusudur. Sonrasında yine kendisi gibi öğrenci olan Fritz Bleyl, Erich Heckel, Kart Schmidt-Rottluff gruba katılmıştır.

Grubun isminin konulması ile ilgili çeşitli varsayımlar bulunmaktadır.

"Grubun adını ise Kart Schmidt-Rottluff tarafından Nietzsche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüşt" kitabındaki bir cümleden alınarak konmuştur. "İnsanda yüce olan, onun bir amaç değil bir köprü oluşudur; İnsanda sevgiye değer olan, onun hem üstünden aşırtan hem de altından geçirten bir geçit olmasıdır'' (Wolf, 2005: 17).

"Die Brücke ismi, Kirchner ve Heckel ile yaptığı bir sohbet sırasında ressam Schmidt-Rottluff tarafından önerilmişti. Bu ismin, Dersden'deki Elbe Nehri'nin üstünde yer alan ve iki yakayı

birbirine bağlayan –Kirchner'in dediği gibi "iki tarafı birbirine bağlamak"- köprülere gönderme yapmanın dışında bilinen başka bir anlamı yoktu; dolayısıyla bu durum, çeşitli farklı anlamlar çıkarılmasını da beraberinde getirdi" (Thompson, 2014: 105).

"Kirchner'in kaleme aldığı sanılan ve kesinlikle onun bir tahta kalıp biçiminde ortaya koyduğu bildiri fazla bir şey açıklamıyordu: "İlerlemeye, sezgi ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir" (Lynton, 1982: 35).

Brücke grubu ressamlarının Kirchner dışında hepsi Saksonya' lıdır. Bu yüzden ekspresyonizm kuzey Almanyalı insan mizacında biçimlenmiştir denebilir. Bu genç sanatçılar, empresyonizmin simgelediği geleneksel gerçek kavramına karşı duruş halindedirler, manifestolarında açıkladıkları üzere, kendilerini geleneksel, yerleşik, eskimiş anlayışlara karşı, hareket edebilecekleri bir alan ve özgür yaşamlar kurmak üzere yola çıkan idealistler olarak görmüşlerdir.



Resim 11: E.L.Kirchner, *Die Brücke Manifestosu*, 1906.

"Die Brücke grubu sanatçılarını; Van Gogh, Edvard Munch gibi sanatçılar yanı sıra, Alman Gotik sanatı, özellikle de on beşinci yüzyıl sonlarındaki baskıcıların yaptığı çarpıcı, kaba ahşap işleri ve Dresden'de Zwinger Müzesi'nin etnografi bölümündeki ahşap oyma koleksiyonu çok etkilemiştir. Die Brücke'ciler, Fov'lar üzerine etkili olan biçimlerle, Kübizm'e daha yakın görünen etkileri birleştirmişlerdir" (Smith, 2004: 66).

Kirchner, 1904 yılında Münih'te bulunmuş; (Post-Empresyonizm) Empresyonizm sonrası Fransız resminin sergilerini izlemiştir. 1906 yılında da Dresden şehrinde Arnold galerisinde Çağdaş Fransız ressamlarının tablolarını sergilenmiştir. Bu bağlamda Kirchner ve sanatçı arkadaşlarının bu sergileri görmedikleri düşünülemez. Aynı zamanda Matisse 1904'te Almanya'da bir sergi açmıştır. Fovist ressamlardan direkt olarak etkilenmediklerine inanmak olanaklı değildir.

"Kandinsky 1906'da Die Brücke ile bağlantıya girdiğinde Paris'ten dönüyordu; bir yıl sonra Pechstein'da Fransa'nın başkentine gitti. Bu sanatçıların Fovların tablolarını görmediklerini ve arkadaşlarına söz etmediklerini ciddi olarak düşünmemiz olanaksızdır. Hem zaten Pechstein, Van Dongen'le yakınlık kurmuştu ve onun tablolarını rahatlıkla görebilirdi'' (Cabane, 2002: 232).

Fovistler ile Die Brücke grubu arasında farklılıklar şu şekildedir; renk kullanımı ve özellikle biçimsel hareketleri arasında pekçok yol ayrımı vardır. Fovistlerde renk ve biçim tamamen ve plastik ve resimsel kaygılarla kullanılır, Dresden ressamlarında ise daha düşsel kaygılar, plastik yönelimlerinde göze çarpar. Ekspresyonistlerde, enerjik ve açık renkler önceliklidir ve bu tinsel aktarımın yansımasıdır. Böyle bakıldığında iki ulusal karakterinde ve aktarımındaki zıtlıklar ve arayışların sonucu hemen ortaya çıkmaktadır. Fransız sanatçılar bir kaygı çevresinde toplansalar da, esnek, apolitik, kaygısız duruşları ile uzun ömürlü adımlar atamamışlardır. Görkemli bütünlük taşıyan bir tempoya rastlanmamıştır. Bununla beraber takınç derecesinde kaygılı, sanrılar ve saldırgan bir kızgınlık içindeki Alman sanatı sarsıntıları farklıdır. Fovistler, yüceltilmesi gereken bakış açısına dikkat çeker; Alman ekspresyonistlerinde ise, zihnin kalıp baskısına uymazlar.

Die Brücke sanatçıları skandal olabilecek girişimlerde bulunmuşlardır. Örneğin Dresden'deki bir lamba fabrikasında sergi açmışlar ve kendilerini zorla sanat galerisine kabul ettirmişler, Alman öncü sanatının en uç noktasında durmayı başarmışlardır.

Die Brücke topluluğunun çıplaklar kampını andıran yaşam alanları, yapıtlarına yansımış ve sirk ve dans konuları ile nü teması, yaşam anlayışlarının özgürlüğünü yansıtmıştır. Grup, bütün devrimci ve heyecan verici özlemin bünyesine almayı kendine görev edinmiştir. Van Gogh'un da özlem duyduğu "birlik" sözcüğü, grup ressamları için büyük bir anlam taşıyordu. Kış aylarında kentin bir kuytu mahallesinde, içini fresklerle, kendilerinin yaptıkları tahtaya heykellerle ve batik usülü ile boyanmış kumaşlarla süsledikleri bir dükkânda, çıplak modelden desen çalışmışlardı. Yaz ayları Moritzburger See'ye peyzaj ve ilkel yaşamayı sevdiklerinden çıplaklık kültürü yapmak için gitmişlerdir.

"Ekspresyonistler, Fovlar gibi Sembolistlerinden ve Jugendstil ressamlarındaki romantik anlatımı yerine onlarda bizzat yaşama, Fovların bezeyici amaçları yerine heybet ve heyecan veren ekspresyonist bir biçimlendirme tarzı yer aldı. Brücke' nin eserinde grafik önemli bir rol oynamıştır. Özellikle ağaç oymadan ekspresyonist baskı-resim, kendine en uygun anlatım aracını bulmuştur" (Turanî, 1982: 573).

"Die Brücke grubunun liderleri tanıştıklarında yirmili yaşlarının başındaydılar. Asıl amaçları, birlikte yaşamak ve birlikte üretmekti. Gençliğin verdiği yaratıcı gücü toplumsal yaşamı dönüştürmeyi sağlayacak şekilde kullanmak istiyorlardı. İlk bildirilerinde bunu açıkça ifade ediyorlardı: "Tüm gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceği şekillendirecek gençler olarak özgürlüğümüzü ve yaşamlarımızı kurumsallaşmış köhne iktidarların elinden kurtarmak istiyoruz. Deneyimlediği her şeyin onu hemen ve içtenlikle yaratıcı olmaya zorladığını düşünen herkes bizdendir." Ancak ortak bir toplumsal ideal olarak başlayan bu hareket, bir şekilde birbirine benzeyen resimlerin üretildiği, neredeyse denetimli bir estetik projeye dönüştü. Berlin'e taşındıktan sonra grubun üyeleri kendilerini farklı yönlerde geliştirdiler ve grup yavaş yavaş çözülmeye başladı. Kirchner, Mayıs 1913'te grubun en önemli sanatçısı ve üslubu belirleyen lideri olduğunu açıkladığı "Die Brücke Günlükleri"ni yayımlandığında, her şey sona erdi" (Thompson, 2014: 133).

Ekspresyonistlerin hepsi geçmişle bağ kurmayı, gelenekle bağlantılı olmayı redderler, empresyonizme de ilkesel ve plastik olarak yüz çevirmişlerdir.

Dresden önemli bir kültür merkezi değildir. Şehir müzik ile anılmaktadır. Grubun skandallarla dolu sergi ve etkinlikleri kenti uluslararası platforma taşıdı.

2.4.1.1. Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg'ta 1880 yılında doğdu. Dresden' de mimarlık eğitimi alan bir öğrenciyken bir süre 1903'de Münih'e Debschnitz ve Obrist'ten eğitim almaya gitmiştir. Burada geç-izlenimcilik ve Art Nouveau akımları ile tanışmış ve ilgi duymuştur. Eğitimini tamamladıktan sonra mimarlığa değil, resme ilgi duymuştur. Resim sanatına yönelmiştir.

Münih sanat ortamı Kirchner'e bakış açısı katmıştır. Özellikle Obrist'in anlık izlenimlerin yerine dışavurumun ortaya çıkarılmasını önemsemesi ve sanatı yükseltilmemiş ve derinleştirilmemiş bir hayat görüşü olarak yansıtması, onu çok etkilemiştir. Kirchner'in Münih'te iken zihninde şekillenen amaç Alman sanatını hareketlendirmektir. Akademik eğitimin gerçek hayatla bir bağı olmadığını anlamıştır ve hayatın düzeni içindeki durumları yakalamak ve bunu sanat yoluyla bağdaştırıp ortaya yeni bir şey çıkarmak istemiştir. Rembrandt resimleri feyz vermiştir Kirchner'e. Sanat hayatı boyunca araştırmacı not alan ve onu etkileyen şeyleri mutlaka eskize döken atak ve çalışkan bir tavrı olmuştur. Bu şekildeki çalışmalarındaki coşkunluk ve ataklık içindeki yeni aktarım teknikleri doğurmuş, bunları atölyesinde düzenlemiş, elemiş, sadeleştirmiş ve hayalgücü ile birleştirerek her bir yeni eserle sanatının temellerini atmıştır.

Kandinsky'nin denetim görevinde olduğu Phalanx grubu tarafından düzenlen Fransız Neo-Empresyonizm sergisinde Kirchner yalın renk problemlerini gözlemlemiştir. 1904'de Dresden'e geri döndüğünde ve Erich Heckel ile tanışmıştır. Mimarlık eğitimini tamamlamış ve 1905 yılında diplomasını almıştır. Aynı yıl Erich Heckel, Fritz Bleyl ve Karl Schmidt Rottluff ile bir araya gelip Die Brücke grubunu kurmuştur. Bir yıl sonra gruba yeni üyelerde eklenmiştir; Pechstein ve Nolde. Hayatlarını geçirdikleri yaşama alanlarından konular seçmekte ve birlikte üretmenin keyfini yaşamakta heyecanlı işler üretmekteydiler. Şehir hayatından görünümler, manzaralar, yakın çevrelerindeki kişilerin portreleri ve daha sonraları da ilham verici dans ve gösteri salonları, sirk sahneleri ve çıplak kadın erkek figürleri resmetmişlerdir. 1908'den önceki döneminde Kirchner'in, boyayı kullanımında ki strüktür, denge ve ritmde açıkça, Seurat, Gauguin, Van Gogh ve Munch'dan izler görülmektedir.

Dresden'de mimarlık eğitimini tamamladıktan sonra bir süre Münih'te Obrist'in atölyesine devam etmiştir. Döndüğünde Alman sanatını canlandırma isteğiyle kendini bütünüyle resme vermiş yaşadığı, gördüğü her şeyi not etmeye başlamıştır. Resimler, kitaplar ve çeşitli sanatsal malzemelerin bulunduğu atölyesinde çıplak model çizimleri üzerinde çalışmıştır. Hızlı fırça vuruşlarıyla gördüklerini kâğıda aktarırken çalışmasının coşkulu çabukluğundan yeni bir ifade biçimi doğmuştur.

Etnografya Müzesi'ndeki Afrika ve Pasifik adalarından gelen primitif ahşap heykellerin büyüleyici yalınlığından etkilenmiştir. Yaşamı ve sanatı bir uyum içine sokmak için tümüyle naifliğe ve bozulmayan saflığa gereksinim olduğunu belirtmiştir. Alman Ortaçağının önemli ressamlarından biri olan Albrecht Dürer'in ağaç oymalarının açık ve koyu karşıtlığının sağladığı ifadeyi güçlü bulmaktadır. Geçmişin sanatıyla geleceğin sanatı arasında bir köprü oluşturmak için, Karl Schmidt-Rottluf, Fritz Bleyl ve Erich Heckel adlı mimarlık öğrencileriyle Dresden şehrinde *Die Brücke* (Köprü) 1905 grubunu kurmuştur. Daha sonra aralarına kısa bir süre için Emile Nolde de katılmıştır. Grup Kirchner'in atölyesinde toplanıp çevrelerinden, günlük yaşamdan seçtikleri konuları ve doğa görünümlerini içsel durumlarla resmederler. Bu iç dünyalarında birikenleri daha fazla taşıyamamaktan doğan bir dışavurumdur. Uyumlu ve güzel doğa anlatımı yoktur. Sanatın canlı ve hayatla ilgili olması gerektiğine inanmaktadırlar. Yaz aylarında deniz veya göl kıyılarında çalışmalarını sürdüren sanatçılar doğanın derin varlığını abartarak renkle etkilerler. Berlin, Darmstadt, Dresden, Leipzig, Dusseldorf ve Hamburg'da sergiler düzenleyen Köprü grubu üyeleri sanatçının içgüdüsel ve sezgisel yaratıcı gücünü yüceltip geçmişle bağları koparmak istemişlerdir.

Kötülüğü, çirkinliği, hırçın ve başkaldırır bir şekilde görünüme dönüştüren sanatçı altı yıl birlikte çalıştığı Köprü grubundan ayrıldıktan sonra tek başına yaşamıştır. İçinde bulunduğu stresli ortamda sorgulamaları ve bunun sonucunda da sıkıntıları çoğalmıştır.

Kirchner ilk seyahatini 1908'de Baltık denizinde bulunan Fehmarn Adası'na yapmıştır. Sanatçı burada farklı bir doğa ile buluşmuş, bunun ona yansıması "hiyeroglif" olarak adlandıracağı kendine has çizim üslubunun gelişmesi olmuştur. Bu uslüp genel hatlarına bakıldığında sanatçının doğada ki formları, seyirciye aktarırken altında yatan anlamı tanımlamak için en sade

ve itinasız biçimlere indirgeme halidir. Duygular, ilk etapta maksatsız gibi gözüken çizgi demetinden ayrılmış ve bütünde ise geometrik formlar oluşturmuştur. Kirchner dışavurum coşkusunu zaman zaman yalınlaştırsa da temelde formların deneysellikten uzak bir dille anlatımını ilke edinmiştir.

“1910'da Die Brücke üslubu olarak bilinen ve arkadaşları tarafından kullanılan iki boyutlu bir resim düzenlemesi geliştirmiştir. Bu üslup geniş bir alan üstüne uygulanmış, saf renkler ve yalın belirgin dış çizgilerden oluşmaktadır”(Richard, 2005: 69).

1911'e gelindiğinde sanatçı Berlin'e taşınmıştır. İnsan yaşamını ve yaradılışın parçası içindeki durumu onun çalışmalarının en önemli parçalarından biridir. Bu durum modern şehir hayatına girdiğinde eski deneyimlerinin karşıtlığı içinde ikilemleridir. "Yeni insan yaratma özlemi" içindeki sanatçı tabiat içinde özgür insanın kent hayatında ve endüstri toplumundaki köleliği, hayatın katı kuralları içindeki kimlik kaybı, gerilim, yalnızlık, ümitsizlik, karamsarlık durumları ile çarpıştığında üslubu sertleşmiştir. Kirchner'in agresif, gergin, sinirli, biçim bozmalarında ki dışavurumu bu koşulların yansımadır. Bu tepki ile birlikte sanatçının artık konuları değişmiştir. Berlin'in sirkleri, tiyatroları, kafeleri, hayat koşturması içindeki insan ve caddeleri artık onun resimlerinin içindedir. Bu noktada sanatçı şehir hayatı içerisinde kaos yaşayan insanı yapay yüzeysel değişken ve kasvetli biçimlerde resmetmiştir. Modern hayatın bu ikiyüzlü durumu karşısındaki nefreti onun resimlerindeki çığlıdır. Kimi zaman eserlerinde neşe de görünse, bu tezatlık hep hâkimdir.

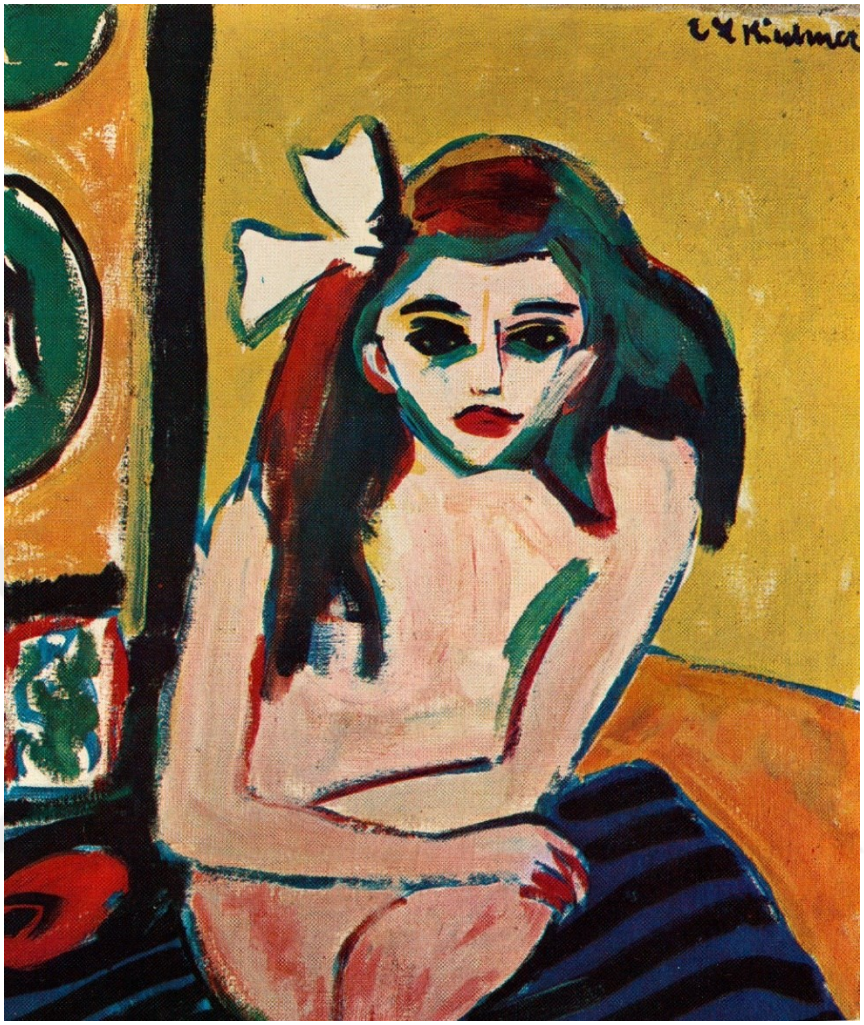
Kichner, tanıklık ettiği döneme bambaşka bir tepki göstermiş, kendi deyişiyle “kan ve sinir” ile resimlerini yaratmış; “bugünki yaşam” karşısında kapıldığı duyguların dolaysız ifadesi olan “ekstatik” desenler çizmiş, doğanın yoğun incelenmesine dayanan ve düşgücünün yardımı ile yaratılan yeni biçimin, natüralist bir tekrardan çok daha güçlü etki yapacağına inanmıştır.

Dünya Savaşı sırasında orduda askerlik görevindeyken psikolojik ve fiziksel rahatsızlıkları kendini göstermiştir. Sürekli varolan melankolik hüznü savaşla birlikte artmış, gerginliği onu krize götürmüştür. Yeniden savaşa gitmemek için açlık grevi yaptığı sırada kısmi felç geçirmiştir. Askere alınmaması kesinleşince grevi bırakmıştır. 1915’den sonra kendi içine ve geçmişe yönelmiştir. Sağlık nedenleriyle 1917’den sonra İsviçre’de Davos’a yerleşmiştir. Gravürlerinde ve desenlerinde köy hayatından sahneler, manzaralar ve portreler yer almıştır. 1920’lerde Dresden,

Berlin, Frankfurt gibi kentlerde sergiler açmıştır. Günlüklerinde kalabalıklar içinde olduğunda bile hep yalnız ve hüzünlü bir hayat sürdürdüğünden söz etmektedir. Kendini yurtsuz, terk edilmiş ve toplumsallaşamamış olarak duyumsamaktadır. Endişeleri, karamsarlığı ve melankolisi portrelerinden ve resimlerinden anlaşılabilir.

Baskılarında, resimlerinde, gravürlerinde ve heykellerinde sanatçı için biçim ve form önemli değildir. Burada sanatçının önem verdiği dışa aktarımdır. Hayata dair olan karanlık ve kötümser tavrın vurgusu birinci plandadır, kendini tekrar eden bir durum gibi gözükse de fikirler genellikle kötümser bir yaşamı işaret etmiştir. İnsanlara iyi ya da kötü bir duygu, kaygı veya heyecan yaşatmak kendi yaşantısı ile örtüşen benzeşlikleri göstermektir. Özensizce çizilmiş ve düzensiz olduğu algısını yaratan çizimler sanatçının istediğinin bu şekilde olmasından dolayıdır. Kirchner'in Nazi'lerin sanat üzerine olan bağnaz tutumu ve yüzlerce eserinin "Dejenere Sanat" adı altında sergilenip yakılarak yok edilmesiyle kendi buhranları tetiklenmiş, içinde yaşama tahammül edememe isteği artmış, yaşamın anlamını yitirip 1938 yılında hayatına son vermiştir.

Buhranlar yaşayan sanatçılardan biridir Ernst Ludwig Kirchner; Van Gogh, Munch ve Ensor'un açtığı yolu takip eden ve ruhen de ekspresyonist olan bir ressamdır. Neredeyse Van Gogh gibi bir yazgıya sahip olan sanatçı akademik atölye resimlerinin gerçek yaşamı yansıtmada yetersiz kaldığını fark etmiştir.



Resim 12: Ernst Ludwig Krichner, *Marcella*, 1909-10.

“Marcella, tipik bir Dresden dönemi resmidir. Die Brücke’nin ilk yıllarında Kirchner’in yapıtlarına hakim olmaya başlayan üç aşamadan birini temsil etmektedir: kent manzaraları; egzotik kadın oyuncular ve fahişeler, son olarak da *Marcella* örneğinde olduğu gibi, ergenlik dönemindeki genç kızlar. Hem resim hem de imge olarak bu resim şaşırtıcı ölçüde doğrudandır. Kirchner’in erken dönem yapıtları Vincent Van Gogh’un izlerini taşır. Sanatçı, Van Gogh’un yapıtlarıyla ilk kez Serbest ve Uygulamalı Sanat eğitimi Atölye’sinde kompozisyon eğitimi almak üzere altı ay kaldığı Münih’te, sonra da Dersden’e döndüğünde Arnold Gallery’de karşılaşmıştır. Van Gogh’un yapıtlarına sindiğini hissettiği endişe duygusundan rahatsız olmasına rağmen Kirchner, Hollandalı sanatçının renklerinin canlılığından ve zenginliğinden, Georges Seurat’dan öğrendiği gibi “uyumsuz” tonları kullanma cesaretinden hoşlanıyordu. İki özellikte *Marcella*’da görülmektedir.

Kırmızımsı pembe beden, kıvrılmış kollar ve birbiri üstüne atılmış bacaklar çok az fırça darbesiyle oluşturulmuştur, yüzün ve kolların dış hatları, adeta aniden patlayan koyu yeşil lekelerle ayırt edilmektedir. Resimde Van Gogh'un yapıtlarına benzeyen iki bariz özellik göze çarpar: resmin solundaki koltuk kılıfı ile dekoratif Japon panosu ve sağda, duvar ile zemini ayıran mavi-yeşil çizginin kesintili kullanımı. İmge hem cüretkar hem de samimi, hatta cinsel açıdan kışkırtıcıdır. Resmin öznesi, *Marcella*, siyahla boyanmış çekici iri gözleri ve öğrencilerin saçlarına taktığı kurdelasiyle göğüsleri henüz gelişmemiş bu ergen kız, doğrudan remin dışına, ressama/izleyiciye bakmaktadır" (Thompson, 2014: 104).

2.4.1.2. Erich Heckel

Döbeln, Saksonya'da 1883 yılında dünyaya gelmiştir sanatçı. Heckel ve Schmidt-Rottluff, ortaokuldan beri arkadaşlardır, 1901 yılından başlayarak birlikte resim yapmışlardır. 1904'de Heckel, mimarlık eğitimi almak için Oresden'e gitmiş orada Kirchner ve Bleyl ile tanışmıştır, 1905 yılında da onlarla birlikte Schmidt-Rottluff'un da katılımı ile Die Brücke grubunu kurmuşlardır. Kendini tamamen resme adayabilmek için mimarlık çalışmalarını tamamen bırakmıştır. Dostluk ve sanatsal yoldaşlık hakkında kesin inançları bulunan Heckel, bu grubun koruyucusu ve grubun yöneticisi olarak etkin örgütleyicisi olmuştur.

1906'da Nolde ve Pechstein da gruba katılmıştır. Genel anlamda, Van Gogh'un yapıtlarının incelenmesi büyük önem taşımıştır. Bu incelemede amaç grubun resimsel üslubunun varlığının belli olması ve arayışlarıdır. Devamında, Heckel salt içgüdünün ortyaya çıktartacağı resmin onu form ve biçim arayışında bir yere sürüklemeyeceğini anlamıştır. İlk defa 1907 yazında yanında Schmidt-Rottluff ile birlikte Kuzey Denizi'ne Dangast'a gitmişlerdir.

Tabiatın saf halinden aldığı güzellikler Heckel'in yaratımı ve disiplinli çalışması ile birleşerek, onu 1908'de üslubunda varacağı önemli noktaya ulaştırmıştır.

1909'da baharında İtalya'ya yaptığı gezi sonrası yaz aylarını da Kirchner'le birarada Moritzburg Göllerinde geçirmiş ve aynı yılın sonbaharında Schmidt-Rottluff'un yanına gitmiştir. İtalya seyahati, sanatçının tarzında ki belirsizlikleri arındırmıştır. Etrüsk Sanatı'nın sadeliği, karakteristliği, özgünlüğü ve yoğun duyarlılığı özellikleri sanatçıyı etkilemiştir. Bu seyahatler

sanatçının görsel gelişimini de tetiklerken, Avrupa sanatının dönem içindeki avangard gelişmini izleme fırsatı da bulmuştur.

Heckel grubun üslubunu oturtma konusunda etkindir. 1910'da Die Brücke tez düzelik içinde gibidir. Dış çizgilerle tasvirlenmiş renk, iç içe geçen renk alanları ile oluşturulmuş resimler grubun üslubunu oluşturmuştur. Yalnız, Heckel'in üslubu ise garip bir biçimde sert kalmıştır.

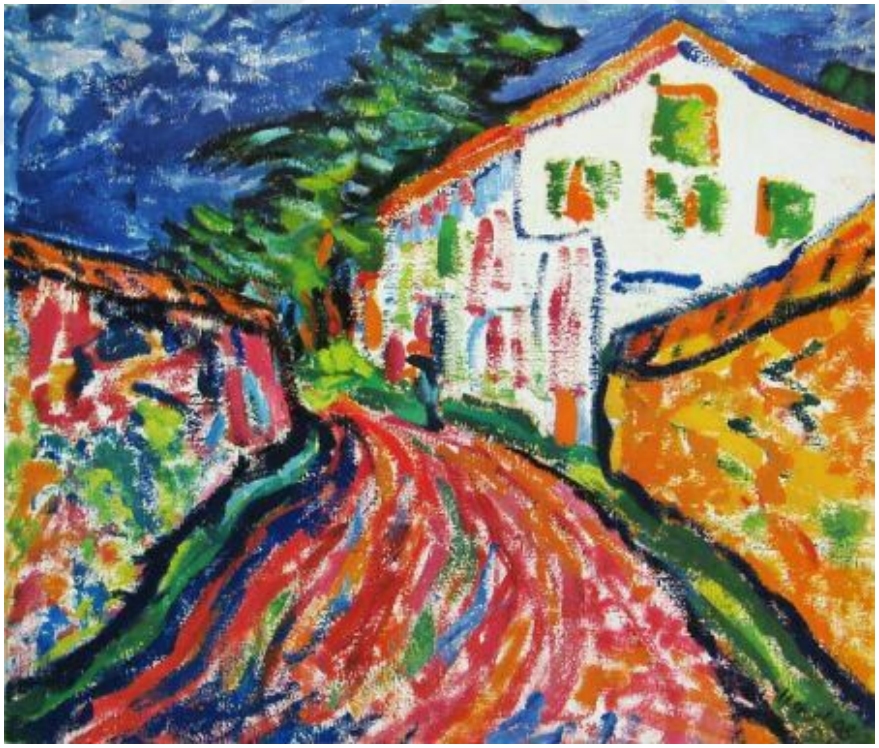
Moritzburg Gölleri ve Dangast'a yaptığı seyahat ve geçen tatil sürecinde, sanatçı tabiat ve şehir manzaraları, nüler, yıkanan figürler ve iç mekan konulu yapıtlar üretmiştir. 1911'de Heckel, Prerow'a gitmiş, Jawlensky ile resim yapmıştır. Sonbaharda ise arkadaşlarının olduğu Berlin'e yerleşmiş, Otto Mueller'in devrettiği atölyeye taşınmıştır. Bu değişikliğin, onun sanat hayatında bir kırılmaya sebep olduğu düşünülebilir. Sanatçı üretimine devam etmişti fakat arkadaşları gibi örneğin Kirchner' de görüldüğü gibi, kent hayatı ile ilgilenmemiştir; sonrasında o dönemin tesirinde olmayan yönelimlerin içine girmiştir. Doğa görünümlerine, mevsimler, insanların psikolojileri, arayışları, üzüntüleri, sevinçleri ve acılarındaki görünümlerine yönelmiştir.

"Erich Heckel duygusallık ve melankoliye Die Brücke sanatçılarının hepsinden daha yatkındı. Sanatçının yapıtları arasında ağırlıklı olarak yer alan kırsal manzaralar ve insan resimleri göz önüne alındığında, topluluğun 1911'de Dresden'den Berlin'in hareketli Büyük kent kaldırımlarına göçmesinin sanatçıyı ne denli şaşkınlığa uğrattığını kestirmek güç değildir. Kendini, kentin yeni izlenimlerinden korumak istercesine, bu tarihten sonra eski motiflerini sıkı sıkıya sarılmıştır. Buna karşılık, Heckel'in resim ve baskılarında ki genel eğilimde -sanatçının ahşap baskıları dışavurumculuğu tüm gelişimi boyunca üretilenler arasında en iyileridir- değişim oldu. Fırça vuruşları daha güçlendi, dış çizgiler sertleşti, paleti güçlü tamamlayıcı renklerden daha ince, gerçekçi tam olarak kaydı. Bozulmamış doğal çevre içinde betimlenen dertsiz tasasız insanların yerini derin bir melankoli yansıtan acınası figürler aldı"(Wolf, 2005: 44).

1912 yılında Heckel, Macke ve Marc ile tanışma ve Feininger ile arkadaş olma olanağı bulmuştur. Sene içindeki etkinlik Heckel ve Kirchner'in Köln kilisesininde Köln Sezession sergisidir. 1913 yılına gelindiğinde Die Brücke grubu dağılmıştır.

1913’te Heckel ilk kişisel sergisini açmıştır. Kübizmin köşeli formlarından sıyırarak, parçalı yapılara dönüştürmüştür. 1914'de savaşın patlamasıyla Heckel, askerliğe yazılmış, sağlık birliklerinde gönüllü olarak görev yapmış ve bir yıl sonra yaralıların tedavisi için Flanders'a gönderilmiştir. Tanıştığı Beckmann ve Ensor ile arkadaş olmuştur. Askerlik görevlerini yaparken Sanat tarihçisi Walter Kaesbach'ın yönetimi altındayken Heckel ve Beckmann, öteki sanatçılarla birlikte gün aşırı da olsa sanat yapmaya fırsatı bulmuşlardır. 1918 yılında Berlin'e dönmüştür Heckel. Sanatını ifşa ederken resimlerinde kalıcı ve evrensel olanı oluşturduğu konular ışığında oluşturmuştur. Bu zorlu yılların ve yaşanmışlıkların ışığında sanatçı mücadelesine hep devam etmiştir.

Savaş sonrasında Kaesbach’ın yöneticisi olduğu müzede Heckel, bazı dışavurumcular ve Bauhaus ekolü sanatçılarından oluşan bir şeçki koleksiyonu oluşturmuştur.



Resim 13: Erich Heckel, *Dangast’ta ki ev* 1908.

Dönemin sancılı sosyopolitik ortamında sanatçı beyaz bir ev imgesi ile mutluluğu ve sakinliği işaretlemektedir. Beyaz ev huzur ve aileyi simgelemektedir. Eve doğru giden yol renk armonisi içindedir. Pembeler ve kırmızılar tüm güzelliği ile eve giden yolun renkleridir. Yeşil ile

dengelenmektedir. Ana renklerin hâkimiyetindeki resimde zıtlıklar coşkuyu pekiştirir. Siyah renk çok yoktur, kontürler mavi ile verilir. Ocre sarı tonları ışık ve yüzey oluşturmuştur. Heckel'in baskı resimleri ile zıtlık gösteren bir anlatım mevcuttur. Sanatçının duygusallığı renkler ile kendini ele verir.

2.4.1.3. Karl Schmidt Rottluff

Rottluff'da 1884 yılında doğan, sanatçı bu kasabanın ismini zaman içinde soyadı gibi kullanmaya başlamıştır. Schmidt Rottluff, ortaokulun sonrasında tıpkı Franz Marc gibi ilk olarak din eğitimi görmüştür; sonrasında Heckel gibi Dresden'e mimarlık eğitimi almaya gitmiştir. İki sanatçı da şiire ve resme karşı ortak tutkularını keşfederek beraber üretmeye başlamışlardır.

Karl Schmidt Rottluff grubun içindeki bazı hareketlerden uzak durmuştur örneğin Moritzburg Gölleri'nde yapılan gezi ve çalışmalara katılmıştır. O da 1907'den 1912'ye dek yaz aylarını Oldenberg'de, Dangast'a geçirmiştir Heckel de onunla olmuştur. Die Brücke üyeleri arasında sadece Schmidt-Rottluff (1907) Braunschweig'de ve (1910) Hamburg'da kişisel sergi açtı; diğer sanatçılar 1913'de Die Brücke dağılmadan evvel yalnızca grup olarak hareket etmişlerdir.

Schmidt-Rottluff çekingen ve içe dönük bir mizaca sahipti, bunun yapıtlarına yansıdığı hissedilir. Sanatçı, konu seçimi ile de kendini sınırlamıştır; doğa görünümleriyle ve kent yaşamını resmetmeyi çok yeğlememiştir.

"1913'de Kirchner, Die Brücke'nin günlüğüne "Kuzey Denizi'nin sert havası özellikle Schmidt Rottluff'da anıtsal bir Empresyonizme baş eğdi" diye yazdı. Böylece, Schmidt-Rottluff'un, resimlerinde bütünlüğü sağlamak için kullandığı büyük irade gücünü anlatan, kuvvetli fırça vuruş tekniğini tanımladı"(Richard, 2005: 103).

Sanatçının Van Gogh'un etkisindeki abartılı öykünmeleri 1910 yılında hacimli renk planlarında olgunlaşmakta olan bir yapıya dönüşmüş ve renk planları hem daha büyük hemde daha yalın olarak kullanılmıştır. 1911 Norveç seyahati sonrasındaki resimleri bu bağlamda doruk noktasına ulaşmıştır.

1911'de Dresden'den Schmidt-Rottluff tüm arkadaşlarıylada aynı zamanlarda Berlin'e taşınmış, hayatının sonuna dek burada yaşamıştır. Berlin'de o günün sanat akımlarının etkileri ile karşılaşmış, bunlar sanatçıyı araştırmalar, denemeler yapmıştır. Ne var ki, soyut sanatta bulduğu çoşkulu dışavurum ve Kübizme duyduğu ilginin etkileri deneme boyutunda kaldı sınırlı sayıda birkaç resim yapmıştır. Yine de sanatçı bu etkilerin tesirinde kalmıştır.

Karl Schmidt-Rottluff şiddetle Van Gogh'un dinç boyama tekniğinden etkilenmiştir. Onun güçlü tarzı ve ilham kaynağı Ekspresyonizmin psikodramasıdır. Bu Schmidt-Rottluff 'un kendi sanatınını kurmaya yönelten durumdur. Schmidt-Rottluff Dışavurumcular arasında en canlı paleti olan sanatçıdır, Van Gogh'un kalın ve boya yüklü fırça vuruşlarının enerjik etkisi yansımıştır onun resimlerine. Bir Van Gogh ardılıdır, ama etkisinin keskinliği karşılatırıldığında hayal kırıklığı yaratır. Görsel öğelerin kullanmasındaki ifade etki için yüksektir ama o estetik etki çok bilinçli değildir. Sonuç Van Gogh'un portrelerindeki sevimlilik, samimiyet ve duygu yoktur. Ancak renk ve doku için yeni anlatım olanakları geliştirerek sanat kanonunda gelişmeler yaratan bir resim türü oluşturmuştur. Onun tekniği kendi başlarına ayrı ayrı estetik bileşenler oluşturarak, soyut unsurları ile sonraki nesillere lisans sunmaktadır.



Resim 14: Karl Schmidt-Rottluff, *Otoportre*, 1906.

2.4.1.4. Emil Nolde

1867'de bir çiftçinin oğlu olarak dünyaya gelen esas adı Emil Hansen olan sanatçı, 1901 yılından sonra sonra Kuzey Schleswig'de doğduğu yer olan "Nolde" ismini soyadı olarak kullanmıştır. Ailesinin işi olan çiftçiliği bir dönem yapmış sonrasında, Flensburg'a gidip bir mobilya fabrikasında işe girmiştir. Tahta oymacılığı ve çıraklığı yapmıştır. Bu işte dört yıl çalışmıştır. Karlsruhe'ye gitmiştir (1888) ve bir yandan mobilya oymacılığı yapmıştır, diğer yandan ise Sanat ve El Sanatları Okulu'na devam etmiştir. İki yıl sonra Berlin'e taşınmış, mobilya tasarımcısı olarak çalışmıştır.

Nolde burada müzeleri ziyaret etmiş çok sayıda eskizler çizmiş ve bilhassa Mısır ve Asur sanatı onu çok etkilemiştir. 1892 yılında St. Gallen'de hoca olarak Sanayi Müzesi'nde endüstri ve süsleme tasarımları derslerine girdi. Hodler ve Böcklin'in dikkatini çekmiştir Nolde. Özellikle de

Böcklin sanatçıda tabiatın tinsel ruhunu simgesel olarak resmettiğini görmüş, bu onu etkilemiştir; şu nedenle yaratımlar onun tecrübe ettikleriyle örtüşmektedir.

1894'de maskeler ile biçimselleştirdiği İsviçre dağlarını resmetmiş, bunları posta kartı olarak satmış ve maddi kazanç elde etmiştir.1898'de Münih'e gitti özel bir sanat kolejine girmiştir. Sonrasında, dokuz ay kadar Paris'de kalmıştır. Emil Nolde, Paris ve Münih'te sanat eğitimi almış ama buralarda edindiği geleneksel eğitimi bir tarafa bırakmış ve resim tekniğini oluşturmuştur.

Julian Akademisi'ne girdiğinde Empresyonizm hakkında bilgi edinmiştir. 1900 yaz aylarında ülkesine dönmüştür. İlerleyen yıllarda Alsen Adası'na yerleşinceye değin Berlin, Copenhagen gibi çeşitli yerleri gezmiştir. İçgüdü ile sanat üretimi yaptığı için onu daraltan görüntüleri resme dönüştürmüştür. Üretimi esnasında Nolde'ü kuşatan aşkınlık onu dışavurumcu tavrın içine almıştır. Sanatçı boyayı, parmakları, fırça ve çeşitli paletlerle kalın katmanlar olarak uygulamakta, bu şekilde rengin varlığına yoğun bir ifade katmaktadır.

Emil Nolde, 1906'da Die Brücke grubuna üyesi olarak katılması için yapılan teklifi kabul etmiş; 1906 ve 1907 yıllarındaki sergilerine katılmıştır. Dresden' de yaşadığı süre boyunca kişisel ilişkiler içinde olmuştur. Coşkulu renk oyunlarıda Die Brücke grubunun ilgisini çekmiştir. Bir hoca gibi genç sanatçılara kendi uyguladığı gravür tekniğini öğretmiş, tahta oymacılığı ve taşbaskı yapmıştır. Nolde, grubtan 1907'de ayrılmış, kısa süre içinde kaldığı grup ile kişisel ilişkilerini koruyarak ve Berlin'de 1910 yılında ki New Sezession'da onlarla tekrar bir araya gelmiştir.

Emil Nolde'ün eserlerinde, cüceler, ürkütücü figürler, klostrofobik mekanlar ve doğaüstü yaratıklar yer almaktadır. Eserlerinde kuzey mitolojisinin etkisi ve esinlenmeleri görülür. Nolde'ün geçmiş Alman resmiyle dini motifleri kullanarak bağ kurduğu düşünülmektedir.

Uzun yıllar çıkış noktası olan portreler, doğa görünümleri resimleri, 1909'a değin yapmıştır. Rengi düz bir şekilde yüzey üstüne uygulamıştır. Doğadaki ruha akıl ekleyerek, yeni bir değer vermek maksadıyla Nolde, yalınlık ve yoğunluk içinde üretim yapmıştır. Nolde dindar bir insan değildir ama dini duyguları ve manevi coşkuyu sanatına aktarma isteği içinde olmuştur. Bu tarzdaki ilk resimlerini dini konulardan, belleğinden ve düşgücünden almıştır. Biçim

yalınlaşmıştır, görüntü de sadece renk ve ışık vardır. Nolde yazlarını Alsen'de resim yapmış, kış aylarında ise Berlin'de geçirmiştir.

“1909’da başladığı dinsel konulu bir dizi tablosu Nolde’nin modern sanata yaptığı en büyük katkı sayılır. Düzenlemeler doğrudan doğruya betimlenen olayın ruhsal içeriğine odaklanmıştır. Figürler izleyiciye çok yakındır, maskeye benzer yüz çizgileri, neredeyse karikatüre yaklaşan bir çarpıtmanın izlerini taşır. Gözler sabit bakar, ağız, burun, kaşlar, kulaklar ilkellerde olduğu gibi kalın ve kabadır. Nolde’nin sözleriyle, ‘kutsal varlık-insanın mistik derinliklerini’ yansıtan, doygun, parlak renkler bütün tuvale yayılmıştır” (Wolf, 2005: 80).

1910 yılı Hamburg limanı izlenimlerini aktarmıştır. Çizimlere hayat, gürültü, tekdüzelikten uzaklık bir canlılık hakimdi. Berlin'deyken sosyal hayatın lokantaların, kahvelerin, gece kulüplerinin ilgisini çeken noktalarını ve resimlerine geçirmiştir. Bu aslında işlemek istediği konulardır. Hâlbuki dinsel yapıtları artık daha öne çıkmıştır. Bu iki farklı tarz arasındaki kuvvetli çelişki sonucunda Nolde, sanat piyasasından bir süre kendini çekmiştir. 1913'den sonrasında da nadiren sergilere katılmıştır.

İlkelliğin anlatım dilinin peşine düşüp ve duyguları görünür kılma çabasıyla Nolde, 1911-1912 yıllarında Primitif sanatla ilgilenmiştir. Böylelikle seyahatlere çıkmış 1913'de Güney Denizleri'ndeki Alman kolonilerine gitmiş, savaş çıkmadan önce de geri dönmüştür.

Eserlerinde 1. Dünya Savaşı'nın yıkımına, acı görüntülerini yer vermekle birlikte bu dramatik konulara değinmiştir. Bunun yerine, Kuzey Almanya manzaralarını, düzlüklerini, kıyılarını ve bahçelerini resmetmiştir. Çağının buhranlı, çalkantılı döneminde resimlerinde doğayı ve dini konuları iyimser bir tinsellik içinde işlemiştir.



Resim 15: Emil Nolde, *İsa'nın Aşağılanması*, 1909.

1909 yılı içerisinde Emil Nolde üç tane büyük dini temalı resimler yapmıştır. Bu eserler; *Son Akşam Yemeği, Pentikost* ve *İsa'nın Aşağılanması'*dır. 1899'da, Paris'te yaşadığı süre zarfında Vincent Van Gogh'un ve Paul Gauguin'in eserleri ile karşılaşmıştır. Bu keşfin sonucunda yapıtlarında bu iki ustanın etkileri zaman içinde belirginleşecektir. Nolde'un duygusal bir bağ kurduğu ve yakınlık hissettiği Van Gogh'un etkileri, ilk önce 1908'de ortaya çıkmıştır.

Bu eserinde (Resim 15) kısa tuş hamleleri ile tual yüzeyine uygulanmış parlak boya lekeleri, yüzeyi kaplayacak şekilde çabucak uygulanmış havasında durmaktadır. Tual üzerindeki renk oyunları içerisinde konunun mizacına yakışır bir hareket anlatısı oluşturacak biçimde birbiri içinde karışarak iç içe uygulanmıştır.

"Öyle ki boyanın neredeyse sıcak bir yaz gününde esen belli belirsiz rüzğara kapılmış yoğun çiçek kümeleri gibi davrandığı görülmektedir. Nolde'un bir yıl sonra yaptığı *İsa'nın Aşağılanması*'nda benzer bir aceleci tavır ve resimsel kargaşa-aynı kalabalık, neredeyse kötücül hisler- vardır. İsa, grotesk yüzleri ve özellikleri olan bir grubun ortasında sıkışıp kalmıştır. Bu

figürlerin yüzleri, sarımsı turuncu ile zümrüt yeşili arasındaki uyumsuzluğun resmin içinden dışarı doğru adeta haykırırcasına çıktığı marazi bir ışıkla aydınlatılmıştır. Resmin anlatı odağı öfkeli, kötü bakışlar ve alay eden ağızlardır. Gözler ve dişlerdir. Ama daha derin bir düzeyde bu resim tutkuyla da ilgilidir: Nolde'un tabiriyle, içinden gelen sesin doğrudan ona seslendiği bir "enerji". Nolde resimle ilgili olarak şunları yazmıştır: "…bir emsal veya model olmaksızın… İyi tanımlanmış, sınırları belli bir fikir olmaksızın… Muğlâk bir parlama ve renk hissi yeterliydi… Yoksa resim kendi kendine şekillenirdi" (Thompson, 2014: 101).

2.4.1.5. Max Pechstein

Zwickau, 1881 doğumludur. Max Pechstein birçok dalda yeteneklerini sergilemiş bir sanatçıdır. Önce bir iç mimarın yanında dört yıl çıraklık yapmıştır daha sonrasında, 1900'de Dresden'e gelerek Sanat ve El Sanatları Okulu'nda eğitim almıştır. Okulda düzenlenen bir yarışmada altı konunun tamamında, beş alanda birincilik ve bir alanda ikincilik almıştır. Pechstein'a akabinde okulda öğretmenlik teklif edilmiş ama Pechstein Akademi'ye geçme kararı almıştır, 1906'ya dek Akademi'de başarılı bir öğrenci olmuştur. Aynı yıl Saksonya'da devlet ödülünün sahibi olmuştur.

Erich Heckel ile tanışmasının ardından Die Brücke grubunun üyesi olmuştur. 1907 sonbaharında İtalya'ya gitmiş sonraki yıl altı ay kadar Paris'te kalmış ve Berlin'e yerleşmiştir. Böylelikle Die Brücke arkadaşlarıyla olan işbirliği bir sene sürmüştür. Çalışıp arkadaşlarının ilerlemelerini izleyip, onların deneyimlerinden faydalanarak ilerlemiştir.

Paris'te kaldığı süreçte iki önemli olay olmuştur; ilki olan Van Dongen ile tanışmasıdır, ikincisi ise Matisse'in eserleri hakkında bilgi edinmesidir. 1911-1912 yıllarında Pechstein'ın resimlerinde bu etki görülmüştür. Kütleyi ön plana çıkarmak için büyük alanlarda kuvvetli ve çarpıcı renkler yan yana getirilmiştir, canlı ve primitif bir dışavurum ortaya çıkmıştır.

Ekspresyonistler, bireysel yaratıcılığın modern algısını coşkuyla kabullenmiş bireysel estetik varımları ulaşmışlardır. Bu şu şekilde ifade edilirse sanatçı dünyayı sadece egosunun veya kendisinin durduğu noktadan değerlendirmektedir. Paul Gauguin'in bu anlayışın önde gelen bir örneğidir. Sanatçı egosuyla doğanın egzotik alanlarına çevirdiği bakış açısı oralardaki yaşamdan çıkardığı sentez ve uygarlığın hezeyanlarından etkilenmeden akıp gitmektedir.

Max Pechstein, hayatın ahenkli görkemini resmetmiştir. Bu şekilde simgeciliğe ya da mitolojiye ilgi duymamış ve sanatını yönlendirmiştir. En nitelikli resimlerini Moritzburg Gölleri'nde geçen dönemde üretmiş, sonrasında Heckel ile Dangast'daki Schmidt-Rottluff'un yanına gitmiştir. Bunun devamındaki yıllarda resimlerinin konuları benzerdir. Kum tepecikleri, ağaçlar arasında denize giren insanları gösteren birçok eser üretmiştir. Sanatçı 1909'dan başlayarak her yıl yaz aylarında vakit geçirdiği Baltık denizi kıyısındaki Nidden'de eserlerini üretmiştir. Bu resimlerin en önemli özelliği çok güzel, dekoratif, ritimli çizgilerden oluşmasıdır.

"Die Brücke, Pechstein'ın Paris'te bir süre kaldıktan sonra 1908'de yerleştiği Berlin'de de kendini kabul ettirdi. Pecheistein, Gerorg Tappert ile birlikte Berlin'de DerBlaue Reiter'in yayım yılında, Neue Sezession'u (Yeni Ayrılık) kurdu ve başkanı oldu" (Cabane, 2015: 287).

Pechstein, 1914'de Palau'ya gitmiştir. Güney Denizinde uzak ve küçük bir köy olan Nidde'de ve 1913'de ise Cenova'da ki bir balıkçı köyünde yıllardır istediği insan ve doğa arasındaki uyumu yakalamıştır. Birinci Dünya Savaşının çıkışı onun bu kaygısız hayatının artık bitimi olmuştur.

Genç yaşlarda yeteneği keşfedilen sanatçı, tüm dönemleri boyunca dönemin akımlarından etkilendiyse de ekspresyonizmin etkileri hakimdir. Sanatçı "Ağaçların Altında" isimli resminde, fovizmin etkilerine rağmen, keskin hatları olan gerçekçi renklerle sanatını oluşturmuştur (Resim 16). Kararan göğün altında mavi ve siyah renk kaygı, korku ve gerilim yaratmıştır. Bedenlerdeki koyu renkler vahşi ve ilkel hayatı temsil eden turuncu ve toprak tonları ile boyanmıştır. Figürlerde deformasyon egemendir. Yüzeyler arasında renk farkı ile geçişler olmuştur.



Resim 16: Max Pechstein, *Ağaçların Altında,* 1911.

''Çalışmak! Kafayı bulmak! Kafa patlatmak! Çiğnemek, yemek, tıkınmak, kökünden söküp çıkarmak! Kendinden geçiren doğum sancıları! Fırçayla dürtmek, daha da iyisi tuvali dosdoğru delip geçmek. Boya tüpleri üzerinde tepinmek...'' Max Pechstein, 1920 (Wolf, 2005: 7).

2.4.1.6. Otto Mueller

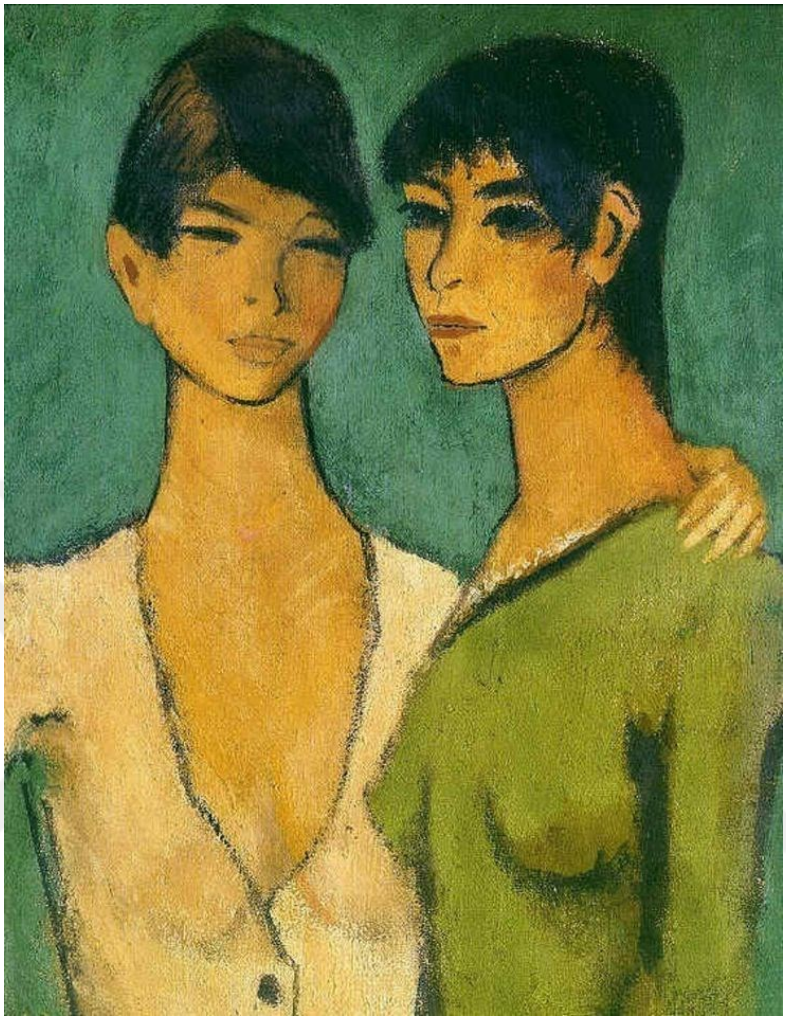
Liebau, Silezya, 1874'de dünyaya gelmiştir. Görlitz'de dört sene taşbasmacılığı çıraklığı yaptı. Sonrasında Dresden'e Akademiye gelerek 1896 yılına kadar orada çalışmıştır. 1896 ve 1897 yıllarında akrabası yazar Gerhart Hauptmann ile İtalya ve İsviçre'ye seyahat etmiştir. 1898 - 1899'da Münih Akademisi'nde eğitim almıştır. Sonrasında Dresden'e dönmüştür çünkü onun için Hauptmann'lar bir atölye hazırlamıştır. Berlin'e 1908'de taşınmıştır. O tarihe dek Mueller, sıklıkla Riesengebirge'deki küçük köylerde vakit geçirmiştir. Dresden bölgesi çevresinde ve Bohemya'da resimler yapmıştır. Ancak sanatçı bu dönem üretimlerinin hepsini yok etmiştir.

Böcklin'in eserleri onda güçlü bir feyz kaynağı olmuş, öğelerin ilişkileri ve renk alanlarını düzenleme olanaklarını vb. önemli kavramları öğrenmiştir. Diğer yandan anlatımı oluşturan kontrast ve saf renklerin yoğun kullanımı onu etkilememiştir. 1910'da Die Brücke grubunda çoktan saptanmış tema, doğa ve insan arasındaki uygunluğu resmetmektir. Diğer sanatçılarında benzer amaçları vardır, bundan dolayı Mueller'de olayların doğal akış süreci içinde bu gruba dâhil olmuştur. Büyük ve iki boyutlu çıplak insan resimlerini geliştirmiştir, bunlar ilk bakışta silindirik, ince, akıcı dış hatlarıyla birer taslak niteliğindedir. Kirchner ile beraber 1911'de Bohemya'ya gitmiş grup arkadaşlarının etkisindeki duruşu devam ederken taslaklarda köşeli ve sertti, itinasız düzenlemeler ise daha görünür olmuştur. Doğa içerisindeki çıplak insan figürünü kullanması onun çalışmaları için tesirli bir etki yaratmıştır. Etkileri 1920'lerde bakir doğa görünümleri, portre ve çingene resimlerinde de görülmektedir. Genel olarak bakıldığında Mueller, görüş, anlayış ve stilinde ivme kazanan bir büyüme varlığı görülmeksizin, sadece şahsi tatmini içinde, aynı konuları tekrar ederek işlemiştir. 1919'da Breslau Akademisi'nde öğretmenlik görevine başlamıştır.

"Rengi kullanma yöntemi daha çok dinginliği amaçlıyor, nesnenin ötesine geçmiyor ve renk tonlarının benzerliğiyle resmin bütünlüğünü sağlıyordu. Onu çağdaşlarına bağlayan şey yalın ve doğal bir yaşam biçimine duyduğu özlemdi: "Girişimimin başlıca amacı doğa görünümüne ve insanlara olan duygularımı olabildiğince yalına indirgeyerek dışavurmaktır" (Richard, 2005: 90).

Sanatçı (Resim 17) eserinde, soğuk renklerle figürler arasında ki gerginliği dinginleştirerek tualine aktarmıştır. Formlar kabadır sıcak renkler ise ön plandadır, kontürlerle formlar daha da sertleştirilmiştir. Vahşi hatlara sahip yüzler bu sıcak armoni ile daha duygulu hale indirgenmiştir.

Mueller'in ekspresyonist anlatımı, yabani doğanın biçimsel çarpıcılığındaki insanoğlunun, köklerine, aslına, doğallığına ve hatta ilkel yaşamındaki, basit, tabiattına geri dönüşüne övgüsellik içeren tepkisel bir oluşumdur. Sanatçı tabiatın içinde yaşayan insanları resmetmiştir.



Resim 17: Otto Mueller, *İki kız Kardeş,* 1910.

2.4.2. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)

Münih'deki öncü genç sanatçılar bir sanat grubu kurmada geç kalmışlardır. 1909 yılında "Yeni Münih Sanatçılar Derneği" isimli bir grup kurulmuştur. Kurucular; Erbslöh, Jawlensky, Kandinsky, Münter ve Kanoldt'dir. Grubun, programlarında deklare ettikleri gibi, başka yerlerden edinilmiş tecrübeleri de esas almışlardır.

1911 sonunda, Die Brücke dağılmak üzeredir. Münih kentinde ise Franz Marc ve Wassily Kandinsky'nin ve etrafında gelişmeye başlayan bir hareket vardır. Bu hareket Der Blaue Reiter (Mavi süvari)'dir. Die Brücke ile ifade farklılıkları vardır. Genel olarak bakıldığında iki grup;

Natüralizm ve Empresyonizm karşıtlığındadırlar. Sanatçının içgüdülerinin oluşturacakları üstün tutulmaktadır.

Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) Almanağı, Kandinsky ve Marc tarafından kaleme alınmıştır. Büyük bir çağın başladığına ve düşünsel uyanışa dikkat çekmektedir. Dengelerin alt üst olduğu bir dönemde "kaybolmuş denge"nin oturması için bir sürecin başladığına olan inançtan bahsedilmektedir. Sanatın tüm dalları ve pozitif bilimlerin bu çağdan olumlu etkileneceğini, toplumu aydınlatmanın en önemli amacı olduğunu belirtilmektedir. Belirli bir yayın tarihi vermeksizin sanatçılar ne zaman üretim yaparsa o zaman sayının çıkacağı yazılmış, ilhama duyuma ve sanatçının üretimine olan önem belirtilmiştir.

"Der Blaue Reiter, Mayıs 1912'de Kandinsky ve Marc'ın sadece tek sayı çıkardıkları bir yıllıktan bu ismi almıstır. Kandinsky yıllık için, çoğu suluboya olmak üzere on tane kapak tasarımı yapmıstır. "Kandinskiy'nin yıllar sonra,"İkimiz de maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri (...) Adı da böyle ortaya çıktı," diye açıklamıştır" (Wolf, 2005: 19).

1912 yılında Wassily Kandinsky tarafından, Çin, Rusya, Kamerun, Borneo, Uzak Doğu Adaları ve Yeni Kaledonya'dan seçilmiş resim ve baskıların yer aldığı bir Der Blaue Reiter yıllığı çıkartmıştır.

"Sanatçılar Almanya'nın çağdaş sanat problemlerini, resim sanatının biçimsel problemlerini inceliyorlar ve çözüm getirmeye çalışıyorlardı. "Der Blaue Raiter adlı yıllığın üstü kapalı bir biçimde öne sürdüğüne göre, bu sorunun yanıtı her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesine sanatı sanat yapan ve kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici, sınırlı işlevinin anlaşılması ile ortaya çıkabilirdi" (Lynton, 2004: 45).

Bu yıllıkta içeriğin zenginliği ile grubu oluşturan sanatçıların eğilimlerinin ne kadar geniş olduğunu ortaya sermektir. İçeriğinde makaleler, Rus, Fransız ve Çin halk sanatı, Die Brücke grubu sanatçılarının grafik çalışmaları, müzik yazıları ve çocuk resimleri örnekleri vardır.

Der Blaue Reiter'in ikinci yıllığı için Franz Marc, bir önsöz yazısı hazırlamış ama bu hiç yayımlanmamıştır. Nedeni ise yıllığın bir kere çıkmasıdır. Marc, ekspresyonistlerin toplumu aydınlatmadaki düşünsel ve sanatsal gayretlerini işaretlerken, amaçları kesin bir dille yazmıştır.

“Modernizmin başlangıç sürecindeki olguların eşiğinde Marc, yaratıcılığın geçmişle olan bağların tamamen koparılmasında yattığını söyler; "Ancak böyle yaparak çağımızın bu zorluklarıyla başa çıkabiliriz. Yaşamı ve ölümü değerli kılan tek etkinlik budur. Bu eylem, geçmişe saygı duymamak anlamına gelse de, bizim asıl istediğimiz hala geçmişte yaşayan mutlu mirasçılar gibi olmamaktır. Bunu isteseydik bile yapamazdık. Miras artık öyle büyümüştür ki, geçmişin izini sürdürmek dünyayı bayağılaştırmaktadır. İşte bu nedenle yeni ufuklara doğru ilerleme sürecindeyiz ve henüz hakkında birçok şeyin gerçekleştirilmesi, söylenmesi, örgütlenmesi ve bulunması gereken bir toplumsal sarsıntı yaşıyoruz. Dünya önümüzde tüm arınmışlığıyla yatıyor; adımlarımız ise birbirine dolaşıyor. Eğer iki ayağımızın üstünde durmaya hazırsak, bizi ana rahmine bağlayan göbek kordonunun kesilmesi gerekir. Geçmişin dünyasını bırakmamızın zamanı gelmiş midir? Yeni bir yaşam (vita nuova) için gerekli olgunluğa erdik mi? Çağımızın bize kaygıyla sorduğu soru işte budur" (Richard, 2005: 17).

İki grubu kıyasladığımızda sanatçılar arası bağlar çok farklıdır. Die Brücke grubu sanatçıları aynı atölyeyi paylaşmış, malzemeleri birlikte kullanmış, beraber geziler düzenlemiş, komün bir hayatın içinde yaşamışlardır. Tarzları ilk yıllarda çok benzeşmekle birlikte grup eserlerinde bireysel kimliğe rastlanmamıştır. Birlikte kurdukları, oluşturdukları bir düzen ve ortak yaşam arzusu vardır, bir ülkünün içindedirler. Der Blaue Reiter grubu üyeleri böyle bir yapılanmanın içinde değildirler. Yıllıkda ortaya çıkarılan görüşlere, inanılan evrensel değerlere ve ortaya çıkarılmak istenen başarıya rağmen tutarlı sağlam adımlarla ilerleyen bir grup oluşturulmamıştır. Alman ve Rus sanatçılar bir aradadır. Uluslararası ve geniş bir perspektifle olaylara yaklaşma isteği egemendir.

“Sanatçıların resim tarzları birbirine yakındı, benzerlik vardı, dekoratif bir dokunuş görülmekteydi eserlerde. “Şubat 1912’de Galerie Hans Goltz’da açılan Blaue Raiter’in –artık ‘efsanevi’ sözcüğüyle tanımlanan ilk kapsamlı sergisi her hangi bir ortak biçemi ortaya koymayı amaçlamıyor, ama sergide ‘temsil edilen çesitlilik içinde, sanatçıların en içsel isteklerinin nasıl farklı biçimler aldığını’ göstermeyi amaçlıyordu” (Wolf, 2005: 20).

Der Blaue Reiter sanatçıları Die Brücke sanatçılarından bir farklılık yaratıp yeni bir adım atarak biçim deformasyonundan uzaklaşarak soyut resme doğru ilerlemişlerdir. Canlı renkler kullanımı

devam ederken ve sadeleştirilmiş biçimler oluşturarak kişiye özgü duyusal varlığı resimlerine uygulamışlardır. Perspektif, anatomi, gerçek görünümler ve renkler ya bir mana taşımamış ya da ender olarak umursanmıştır. Çarpıtma ve abartma, maddi dünyayı manevi aleme uyan bir şekilde saydamlaştırılarak uygulanmıştır. Işıltılı, çok renkli, asimetrik olan kompozisyonlar ve ruhu dinlendirici renkler, şekiller, semboller kullanmışlardır.

Der Blaue Reiter Mavi Süvari sergileri 1912 yılından başlayarak 1914 yılına dek başta Almanya, Macaristan, Norveç, İsveç ve Finlandiya' nın çeşitli şehirlerinde düzenlenmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla modernizmin ayak sesleri olan bu grupların çalışmaları ve birçok sanat etkinlikleri bir anda durmuştur. Der Blaue Reiter, 27 Mayıs 1913'de akımın dağıldığını duyurmuştur.

3.4.2.1. Wassily Kandinsky

1866, Rusya doğumlu olan Wassily Kandinsky sanat kuramcısı, eğitmen ve efsanevi bir ressamdır. 20.y.y. sanatında teorileri ve eserleri ile büyük etkisi olmuştur. Avrupa sanatında soyut akımın öncüsü olmuştur. 1866 yılında Moskova'da doğan sanatçı, 1886'da Moskova Üniversitesi'nde hukuk ve ekonomi üzerine eğitim almaya başlamıştır. Kandinsky, ilerleyen zamanda Vologda'ya yapılan bir inceleme gezisine katılmış, bunun ardından Rus folklörü ve sanatı üzerine bir makale yayımlamıştır. Bu tecrübeler sanatçıyı etkilemiştir. İlk dönem resimlerinde bu etkilenmenin yansımaları rahatlıkla göze çarpmıştır.

Paris ve St. Petersburg'a yaptığı yolculukların ardından Kandinsky, 1896'da hukuk alanındaki kariyerini bırakıp içindeki sanat aşkını seçmiş ve kendisini ressam olmaya adamıştır. Almancası iyi olduğundan Münih'e yerleşmiştir. Moskova Sanatçılar Birliği ile birlikte 1900 yılından 1908'e değin sergiler yapmıştır. Bir yandan Münih'te sergilere katılmış ve sanat ortamında ismi duyulmaya başlamıştır.

Phalanx isimli sanatçılar grubunun kurucusu olmuş ve dernek başkanı seçilmiştir 1901 yılında. Phalanx kelime olarak hayalî toplum anlamına gelmektedir. Fransız felsefeci Charles Fourier'nin, yarattığı bir kavramdır, Kandinsky ve arkadaşlarının amacı, sanatçıların yapıtlarını sergileyebilme olanaklarını çoğaltmaktır. Bu amaç doğrultusunda Rolf Niczky Waldemar Hecker ve Wilhelm

Hüsgen de grup içinde yer almıştır. 1904 yılına dek aktif olarak sanatsal faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. O yıllarda devlet okullarında kadın öğrenciler alınmazken Phalanx Okulu bayan ve erkek öğrencilere eşit davranmıştır, Gabriele Münter'de bu okula katılmıştır. Kandinsky ile burada tanışıp ve öğrencisi olmuştur. Aralarında uzun yıllar devam edecek bir ilişki başlamıştır.

Kandinskiy ve Münter 4 yıl süren İtalya, Tunus, Hollanda, Fransa ve Rusya seyahatlerine çıkmışlardır. Geziler esnasında empresyonistlerin ve dönemin sanat yaklaşımlarını incelemişlerdir. 1908'de Münih'e dönüp yerleşmişlerdir. 1909'da Kandinsky doğaçlama serisine başlamıştır. Der Blaue Reiter'in kurucularından Kandinsky'nin ilk eserlerinde düz renklere bir dinamizm yaratma arzusu, çizgisel, ritimsel vuruşlar, stilizasyon ve objeyi içeriğiyle üstün kılma etkileri görülmektedir.

Sanatçının 1909'da yaptığı peyzaj resimlerinde, açık sarı saf renkler parlaktır; canlı lacivertler ve maviler, sıcak renklerin ve tonların, derinlik yaratacak şekilde titreştiği görülmektedir. Kalın ve yoğun boya katmanları ile doğa formlarını yenilemiştir; spatula ve fırça vuruşlarıyla kendine özgü kütlesel bir doku oluşturmuştur.

"Bavyera halk sanatını tanıması ona yalınlaştırma konusunda yeni yöntemler sağladı. Acele ile yapılan yamalarından, kısa fırça vuruşlarından kırmızı, mavi, yeşil ve sarı alanlar ortaya çıktı. Bu renk alanları karşıtlıklar yarattılar ve ana konunun betimlemesinde sınırlı bir ölçüde yararlı oldu. Kandinsky, dış gerçek ve sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki birbileşimi arayan yoldaydı" (Wolf, 2005: 65).

1911'de Münih'te Kandinsky, Münter, Marc ve arkadaşlarıyla birlikte Der Blaue Reiter (Mavi Binici) grubunu kurdular. İki kısa yıl içinde bu yeni grup Kandinsky 'nin önderliğinde birçok sanatçıyı etrafına toplamıştır. Bu grup ile Münih dünyanın önemli bir sanat noktası haline gelmiştir.

1911 ve 1912 yıllarında Kandinsky ve Marc, Der Blaue Reiter sergileri organize ettiler. 1912'de ise grubun yıllığı yayımlanmıştır. Kandinsky önemli eseri *Sanatta Tinsellik Üzerine'*yi yayımladı 1913'de ve devamında da başka eserleri izlemiştir. Kandinsky imgesel biçimleri kullanmayı seçmemiş, o rengi konunun önünde tutmuş, duygularının aktarımını boyayarak yapmıştır.

Biçimleri hayal gücünde oluşturduktan sonra, resme aktarmıştır. Bu serüvenin sonucunda soyut resme yaklaşarak uzun zaman çeşitli konularda eserler üretmiştir. Böylelikle, 1914'te Kandinsky soyut resme ulaşmıştır.

Kandinsky'nin sanat görüşü, düşünsel değerlerin ortaya konmasıdır, maneviyatın aktarımıdır. Bütün sanat disiplinleri niteliksel uygulanması nedeniyle birbirlerinden ayrılsalar da birleştikleri yer, insanoğluna ruhani arınma vermesi ve hayat mücadelesinde içsel gayenin gerçekleşmesi için güç vermeleridir.

"Müzikten etkilenerek resim yapmayı sürdürdü ve 1913'te en karmaşık resmini, *Kompozisyon VII* yaptı; resim, sanatçının giderek daha soyut bir hal alan üslubunun en önemli örneği oldu" (Farthing, 2014: 383).

1924-1933 yılları arasındaki eserlerinde açık renkler özenle kurulmuş kompozisyonlar ve resim ödevindeki mekanik yapı çok barizdir. Resimlerinde çember formu yer alır ve birbiriyle kesişen çizgiler mevcuttur. Geometrik formlar satı yüzeyler şeklinde resmedilmiştir. Renkler 1930'lu yıllarda yoğunlaştırılmıştır. 1944'e değin son yıllarında soyut resmin en önemli temsilcisi olmuştur.

Kandinsky 1914'te Rusya'ya gitmiş, Nina Andrevskaya ile evlenmiştir. Savaş yılları boyunca burada kalmıştır. Rejim değişikliğinden sonraki süreçte Rusya'dan ayrılmıştır. 1922 yılında Paul Klee'nin de yardımıyla Weimar'daki Bauhaus'da profesör olarak göreve başlamıştır. Hitler iktidarının onu tutuklama dönemine değin burada kalmış arkasından Paris'e gitmiş 1944'de bu şehirde vefat etmiştir.



Resim 18: Wassily Kandinsky, *Kompozisyon II,* 1910.

“Kandinsky, daha çok müzikle ilgilenen kültürlü bir aileden geliyordu ve bu, resme karşı tutumunu başından beri etkilemişti. Müzikal ses; yerlere, doğa olaylarına ve hatta özel karakterlere ilişkin izlenimleri aktarabilir ancak bunu taklitçi (mimetik) olmayan veya soyut yöntemlerle yapar. Kandinsky'yi renklerin, işaretlerin, çizgilerin ve şekillerin soyut niteliklerinin açıklanmasına yönlendiren şey, işte bu bilgiydi. Yapıtlarındaki farklı dizileri ve katmanları ifade etmek için "kompozisyon" yahut "doğaçlama" gibi müzik terimlerini kullanmaya başlamasının nedeni de buydu. 1911'de Arnold Schönberg ile tanışmadan önce iki temel müzikal etki altındaydı. Bunların biri, Richard Wagner'in sözcükleri, müziği ve görüntüyü bünyesinde barındıran "topyekün sanat yapıtı" mefhumu, Gesamtkunstwerk diğeri de Aleksander Scriabin'in renk ile müzikal ses arasında sistematik bir ilişki kurmaya yönelik araştırmasıydı. Bu sonuncusu, resimde renklerle duygular arasında bağ kurmayı arzuladığını ifade eden Kandinsky'e daha yakın geldi. Birinci Dünya Savaşı başlamadan önce Kandinsky, son beş tanesi atonal müziği bulan besteci Schönberg ile dostluğunun geliştiği döneme denk gelen yedi "Kompozisyon" resmetti. Bazı formlar birbiri içine geçmesine rağmen Kandinsky' nin ikinci "Kompozisyonu" için yapılan bu

ön çalışma, resmin ikinci Dünya Savaşı sırasında tahrip olan son halinden oldukça farklıdır ve çarpıcıdır. Resmin bitmiş hali, fotoğraflardan bildiğimiz kadarıyla, düşey iken bu çalışma yataydır. Bitmiş resmin kapalı ve kontrollü bir görüntüsü varken ön çalışma daha açıktır. Üstelik Kandinsky' nin "İç dünyamızda gelişen olayların... Aniden meydana gelen... Bilinçsiz ifadeleri"ni üretme niyetiyle çok daha uyumludur; anlık duygulara gelişmesine yol açar. Melodik sürekliliği reddeden ve onun yerine rahatsız edici bir müzikal uyumsuzluğa dayanan modern müzik yapıtları gibi Kandinsky'nin bakış açısı da ilk etapta fazlasıyla parçalanmış gibi görünür: gelişigüzel yapılandırılmış, canlı ve cansız varlıkların sadece insan, hayvan, ağaç, kayalıklar, tepeler ve gökyüzü imgeleri akla getirecek kadar tamamladığı bir manzara resmi. Netice itibarıyla bu çalışmaya görsel tutarlılık kazandıran şey, sanatçının kırmızıları, sarıları formların arasından geçirme ve rengi kullanma şeklidir" (Thompson, 2014: 102-103).

Saf ve güçlü, enerjik, ışıltılı renk zıtlıkları içinde; arka planda soğuk, ön planda sıcak renk alanları kurgulanmıştır. Peyzajlarında, doğadaki akıcı salınımlar boya kalınlığı ve yoğunluğu ile görselleştirilmiştir.

2.4.2.2. Paul Klee

İsviçreli müzisyen bir ailenin 1879'da dünyaya gelen erkek çocuğu olan Paul Klee Münchenbuchsee'da doğdu ve Bern'de büyümüştür. 1895 yılında Münih'e gitmiş özel bir sanat kolejinde eğitim almış, Akademi'de Stück'ün atölyesinde eğitimi devam etmiştir. 1901 yılında Hermann Haller'la beraber İtalya'ya gitmiştir. 1905'de Münih'e yerleşmiştir.

Arayışlarında, Ensor ve Van Gogh'daki çizginin yaratıcı unsur olarak kullanıldığını gözlemlenmekte, bu Klee'de dışavuruma giden yolda yollarını temel unsur olarak çizginin önemi olarak ortaya çıkmaktadır.

Sıradışı karakteri ve öncü kimliği de 20. yüzyıl sanatında çok büyük bir özgünlük yaratmıştır bu onun ululslararası başarıları ile de kendini göstermiştir. Gerek içerik gerekse biçim açısından çağdaşlarıyla ortak noktalarda buluşmamıştır ya da çok az noktada ilişkilendirilebilmiştir. Klee'in özgün biçimi ile birlikte kendine olan dışı güveni dünya çapında üne kavuşan sanatının en önemli

mihenk taşlarıdır. Bağımsızlığı, yaratıcılığı göz önüne alındığında sanatçı, belli kalıpların içerisinde sıkışmayan ortak sesin içindeki yalnız uyumsuz ses olmuştur.

Der Blauer Reiter grubu ile kısa bir geçmişi olmuştur. Kandinsky ve Münih'li diğer sanatçılarla tanışması onun şansını döndürmüştür. 1912 yılında Mayıs ayında Der Blauer Raiter sergisine katılıp burada çizimlerini sergilenmesi sanat hayatının evrensel boyut kazanmasının başlangıç noktası olmuştur. Klee grotesk ve alegorik konularla çizimler yapması onun özgün bir üslup geliştirmesi, belkide belirsizlik ve tuhaflık gibi yönelimlerini sonucunda ortaya çıkmıştır. 1912 başında ekspresyonist sanatçıların birçoğu gibi Klee de ilkel sanattan etkilenmiştir. Sanatçının August Macke ve Louis Moilliet ile 1914 senesinde yaptığı Tunus seyahati onun biçimsel ve renk anlamında ustalaşmasına sebep olmuştur. Bu dönemin buluşu sulu boyaları Franz Marc'ın sanatçıyı cesaretlendirmesi sonucu gitgide daha sadeleşecek soyutlamalar olarak ortaya çıkacaktır.

"Klee'nin artistik kariyerinin başlangıcı 1898'dir, Münih'e döndüğü zaman 3 yıl resim eğitimi almıştır. Tunus'a gittiğinde Afrika onun için renklerin duygusallığına kapıldığı meşhur sözü burada söylemiştir: "Renk ve ben biriz. Ben ressamım" (Partsch, 1993: 20).

"Klee'nin bazı mimari desenleri en güç akademik sınavları geçecek kadar mükemmel ve güzeldir. Klee üstün bir desenciydi; belki de eserlerinin özelliğini incelemeden önce bunu belirtmek gerekir" (Read, 2014: 81).

14 Nisan, 1914'te Klee, Hammamet ismindeki küçük Tunus kasabasını ziyaret etmiştir. Şehir duvarları içinden bir görünüm yakalamış ve "Hammamet ve Camisi" isimli suluboya resmini yaratmıştır. Klee'nin eserleri her zaman olduğu gibi, resmi temsili olmayan unsurdan oluşmuştur.



Resim 19: Paul Klee *"Hammamet ve Camisi"* 1914.

Resmin üst parçalarında iki kule ve bahçe ile çevrili cami vardır; alt tarafında ise saydam renk katmanları yapan sanatçı Robert Delaunay'ın (1885–1941) etkisindedir. Bunlar saf renkler ve kontrastlarda görülmektedir. Rengin özgür bir boşluk ve sanatçı için gerekli bir unsur olduğununun farkına vardığı gözlemlenmiştir. Resimlerini renk kütleleri ile kurmaktadır. Resimlerinde ritim, şiirsel bir anlatım biçimi olarak bir olgunluğa erişmiştir.

2.4.2.3. Franz Marc

1880'de Münih'te doğmuştur. Münih Üniversitesi'nde felsefe ve ilahiyat eğitimini tamamlamadan 1902 yılına kadar Münih akademisinde sanat eğitimi görmüştür. Sanatçının babası ressamdır bu onun için ilham verici olmuştur. Alman toplumunun dini bütünlüğünü kaybetmesi Franz Marc'ta bir üzüntü yaratmıştır. Dinin ondaki önemi sanatta vuku bulacaktır ve din olmaksızın sanatın var olamayacağını inanmaktadır. İlk Paris gezisi empresyonistleri tanıması açısından önemlidir ancak çok fazla etkilenmediği görülmüştür. 1907'de bu Paris seyahatinin ondaki yansıması eserlerde ortaya çıkmaktadır. Van Gogh'un ondaki etkisi de 1909'daki resimlerinde göze çarpar.

Alman ressam “nesnelerin içindeki gerçekliğin” aktarılması gerektiğine inanmakta ama burada bir kuram ya da doğa gözleminin bu konu için yeterli olacağına inanmamaktadır. Yalnızca hayalgücü ile alternatifler yaratabileceğini düşünmektedir. Bunu takip eden seneler içinde doğayı kavrayarak öğrendiklerini kendi düşgücünün harmanlanması ile uğraşmış; tabiat kanunlarını, hayvanların anatomisini inceleyerek, bunları yorumlayarak sanatını oluşturacak duruma gelmeye çalışmıştır. Bu yaratımlar gerçekliğin sınırları içinde yorumlanmıştır. Böylece tabiatın simgeselliğini, duyumsama yaratmayı ve tinselliği açığa çıkarmayı formu sadeleştiremeyi amaçlamıştır. 1910 yılına dek bu sorun sadece yapısal açıdan çözümlenmiştir. Renkte ise nesnenin gerçekliğine sadık kalmıştır.

Marc ilk kişisel sergisini 1910’da açmış, pozitif eleştiriler almıştır. Sergideki resimlerinde ışığın etkisindeki peyzaj konusu işlenmiştir. Sergi öncesi sürecinde tanıştığı August Macke, onu saf renk kullanımı ve özgür anlatım gücü konusunda etkilemiştir. Sanatçı eserlerinde yapı, form sorunsallarını incelemiş, bununla birlikte artık renk sorunsalıyla da uğraşmıştır. Renkteki dışavurumculuğun bilinçaltına yönelik yaklaşımını geliştirmiştir. Kandinsky ile tanışmasının ardından Yeni Sanatçılar Birliğine girmiştir.

Aynı gayede ondan daha tecrübeli ve birikimli olan sanatçı dostlarıyla geliştirdiği ilişkiler onun daha hızlı ilerlemesini sağlamıştır. Gittikçe daha çok hayvanların resmini yapmaya yönelmiştir. Süreç içinde çıplak model resmi yaptığı zamanlar da olmuş, fakat sanatsal anlamda onun için tatmin edici olmamıştır.

“Marc; “Hayvanların doğalarında var olan yaşam duygusu, benim içimdeki tüm iyi şeyleri ortaya çıkartırken, çevremdeki dinsiz insanlar (en çokta erkekler) benim gerçek duygularımı coşturamadılar” (Richard, 2005: 80).

“1910’dan itibaren Franz Marc, insan türünü dört bir yandan sıkıştırdığını inanan Metaryalizmin yarattığı hayal kırıklığı yüzünden sanatsal motif olarak hayvan tasvirleri kullanmaya başladı. Hayvanlarla ilgili fikirlerini "Sahip oldukları bakir yaşam duygusu içimdeki tüm iyiliği uyandırıyor" şeklinde açıklıyordu” (Farthing, 2014: 384).

Kandinsky ile girdiği Yeni Sanatçılar Derneğinden 1911'de ayrılıp Der Blaue Raiter sergisini organize etmişlerdir. Ve yine aynı sene "Der Blaue Raiter"ın yıllığını yayımlamışlardır. 1912'de, Paris'e gitmiş Mackel'le beraber ve Delaunay'ı ziyaret etmiştir. Delaunay sanatı ve görüşleri ile onları etkilemiştir. 1913'te Belin'de sergilere katılmıştır. Paris ve Berlin'de edindiği izlenimler ve birikimler onu başarıya taşımadığını hissettirmiştir. Böylelikle biçimsel arayışında nesneyi bırakıp bundan böyle yalnızca iç imgelemeden oluşacak soyut resme yönelmeye başlamıştır. Sanatçı 1914'te askerlik görevine çeğrılmış ve 1916 yılında Verdün'de ölmüştür.



Resim 20: Franz Marc, *Küçük Sarı Atlar,* 1912.

Küçük Sarı Atlar, Marc'ın düşlediği kutsal ütopyayı kapsamlı bir şekilde yansıtmaktadır. Marc, hayvan betimlemelerini geleneksel olarak insan figürleri için kullanılan bir kalıp üzerine oturtarak "cennetsi uyum" düşüncesini somutlaştırmıştır. Figürleri üçlü kümeler şeklinde yerleştirmesinin kökeninde, Antik Çağ'dan bu yana kullanılan Üç Güzel'i (Kharit'ler) betimlemek geleneğinin yatması olasıdır. Marc üç güçlü atın gövdelerini bir yandan kozmik bir manzaranın ortasına, bir döngü içinde yerleştirirken aynı zamanda onlara kendi güç alanlarını vermektedir. Atlar, yuvarlak biçimlerinin tabii güzelliği içinde karmaşık bir uyum arayışı içindedirler. Renkleri simgeleştirerek kullanmıştır. 1910 yazında Macke ile yaptığı resim sohbetlerinin sonunda sanatçı katışıksız renklerin simgesel ve psikolojik etkileri olduğuna ikna olmuştur. Bununla birlikte

ilerleyen dönemde bunu psikolojik temeller ile kişisel sembolik renk kuramını oluşturmuştur. Örnek olarak; mavi erkeği temsil etmekte, sert ve ruhsaldır, sarı dişil bir dil kurmak için kullanılmaktadır. Çözgün keyifli ve duyusal olan kırmızı ise maddesel, kaba, zalim ve ağırdır. Kırmızı zıtlık içermektedir.

Sanatçı pekçok resminde hayvanlara ait dünyayı resme aktarmaya çalışmıştır. Sanatçıya göre at bilincin ve modern toplumun görmeyi başaramadığı masumiyetin temsilcisidir. Renk gücü her yerde ve iç içedir. Perspektif yoktur, resme giren at başı ise tüm alt bölgeyle güçlü bir dikey olarak resme katılmıştır. Franz Marc'ın hayvanlar ailemine yakınlaşması içinde insanoğluna bir gönderme yaptığını düşünülür ancak genel olarak bakıldığında o dönemin modern sanatın için oldukça özgün bir yol seçtiği görülmektedir.

Sanatçı, üretimini “sanatın hayvanlaştırılması” olarak adlandırmış; hayvanlar ve doğa görünümlerinin öz yapısını, ekspresyonizmin arı renkleriyle uyuma erişen evrensel bir ritmi, kesintisiz somut bir biçimde bütünleştirmiştir. Franz Marc’ın kübizm deneyimleri, onun resimlerinde formların deviniminde bir dönüm olmuştur. Ritmleme yöntemi için fütürizmden de öğrendiklerini uygulamıştır. Robert Delaunay’dan etkilenmesi soyut üslubunun gelişmesine yol açmıştır.

“Bu sofu ressam, tutkusunu ve hayranlığını şöyle açıklıyordu: "Bir sanatçı için doğanın hayvanların gözüne nasıl göründüğü düşüncesinden daha gizemli bir şey olabilir mi? Bir at dünyayı nasıl görür? Yâda büyük kartal, ya da köpek?" 1909'da Marc, iki kedi iki evcil geyik ve *Karda Yatan Köpek* (1910) adlı tabloda resmini yaptı. Sibirya çoban köpeği Russi ile birlikte yaşadığı yukarı Bavyera'daki Sindelsdorf kasabasına taşındı” (Farthing, 2014: 385).

Marc hayvanların anatomileri üstüne çalışmalar yapmış ve bu konu ile ilgili dersler vererek geçimini sağlamıştır. Yakalamak istediği şey aslında hayvan eylemlerinin bir kaydını almaktan çok, farklı türler üzerinde gözlemlediği erdemleri resmederek insanoğlunda eksik bulduğu, yitimini gördüğü ahlaki değer sistemini işaret etmektedir.

2.4.2.4. August Macke

Meschede, 1887 doğumludur Macke. Modern resmin büyük takdir kazanmış Alman sanatçı August Macke, Franz Marc'ın yakın arkadaşıdır. Der Blaue Reiter grubunun birçok etkinliğine beraber katılmışlardır. Bir zaman sonra, yeteneği onu Münih grubu ile karşı karşıya getirmiştir. Bunun nedeni ise onun tavrıdır. Dışavurumcular içinde, üslubu ile farklılık göstermiştir fakat Die Brücke'ciler gibi değildir. Abartılı renk oyunları, Afrika sanatı ve ilkel formlara övgü onun resminde yer bulmamıştır. Geçici dünyanın ışıltısına adanmış bir yaradılıştadır ve tinsel dünya ile bir ilgisi yoktur. Tabiatüstü sorunsallığın sanata yansımasının bir zaman kaybı olduğunu düşünmektedir. Kaba ve çirkinin anlatım dilinden uzakta bilindik güzelliğin, modern toplumun, temiz, düzen içinde bir dünyanın içindeki modern insanları resmetmiştir. Kısacık yaşamını sanat ve bilgiye olan öğrenme isteği içinde tatmin etmek için kullanmıştır.

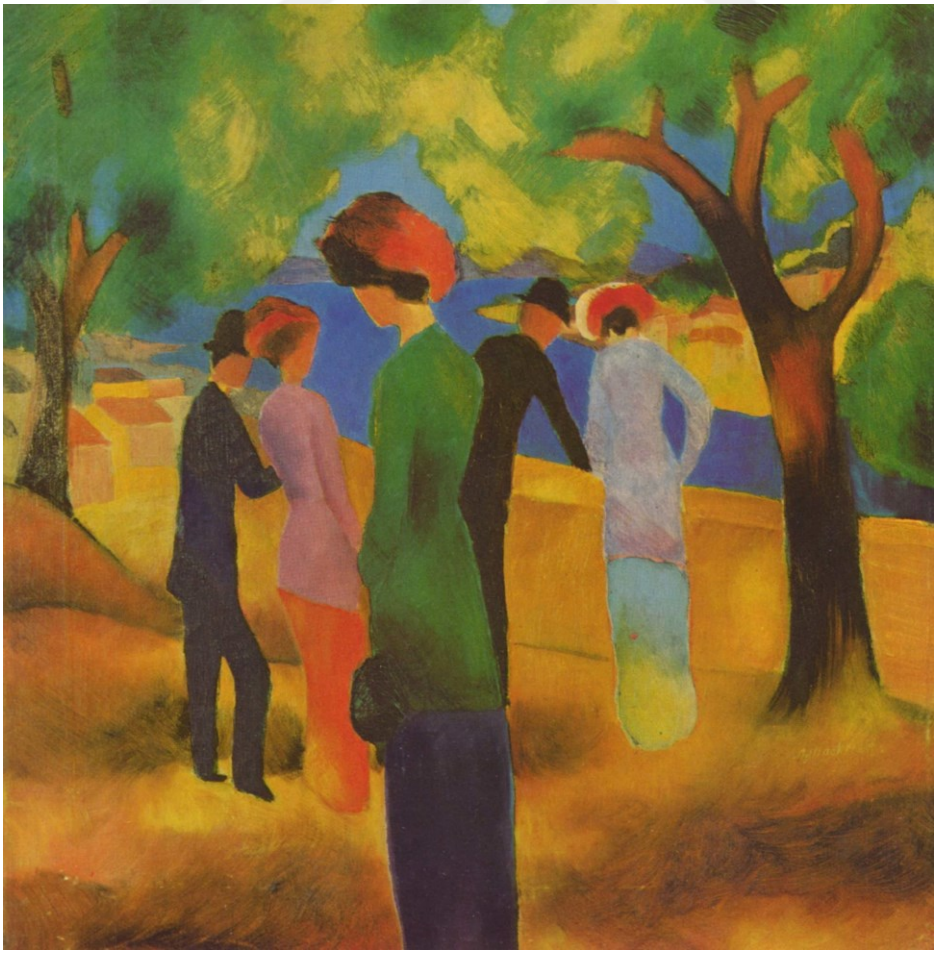
August Macke, 1904-1906 yılları arasında Düsseldorf Akademisi'ne gitmiştir. 1907'de Paris'e gitmiş, Empresyonistleri incelemiş, 1907- 1908 yılları arasında Fransız Empresyonistlerinin ve kübizmin etkisine girmiştir. Macke sanatında Degas ve Monet etkisi hissedilmektedir. Katışıksız renklerle deneyler yapmış fovistlerden de etkilenmiştir. Yeteneğini, bilgisini ve sanatsal gelişimini ilerletecek tüm olanakları değerlendirmiştir. 1907'de kısa bir süre için Berlin'e giden sanatçı burada Corinth'in yönettiği okulda onun öğrencisi olmuştur. 1908 yaz aylarında tekrar Paris'e gitmiş, bu gidişinde Gauguin, Cezanne ve Seurat'i derinlemesine incelemiştir.

"1909'da bir yıl için Yukan Bavyera' da Tegern Gölü kıyısına yerleşti. Bu süre içinde yaklaşık iki yüz resim yaptı ve amacının ne olduğunu anladı: "Benim için resim, doğadan tümüyle zevk almaktır" (Richard, 2005: 77- 78).

Macke'nin sanatında görmekte olduğu dünyanın izleniminin kalbinde yaptığı çağrışımlar, doğa karşısındaki insanın duyguları, gizemli bir duyumun şaşkınlığı kapsamaktadır. Matisse'in arı rengi, kullanmasından etkilenmiştir. Der Blaue Reiter, Kübizm, Picasso, Le Fauconnier ve Delaunay' ın biçimsel düzen konusundaki teorilerini benimsemiş olsa da, Macke hiçbir şekilde bir taklitçi olmamıştır. Onun çıkış noktası deneyleridir ve resimlerini yaparken de sanatı için kullanacağı biçimsel öğeleri kullanmaktadır. Delaunay ise onu gerçekten etkilemiştir. Marc ve Kandinsky'yi uyardığı, konu biçimin fazla değer kazanması, duyguların ise yetersiz kalması tehlikesidir.

1910 yazında August Macke ve Franz Marc resim tartışmaları yaparak geçirmişlerdir. Arı renklerin içerdiği sembolik ve abstract potansiyel konusunda Marc'ı ikna etmiştir.

Marc, Münih Yeni Sanatçılar Birliği ile pek fazla etkili olmayan bir ilişki içine girmiştir. 1911'de Der Blaue Reiter'ın yıllığında deneme yazısı yazmıştır. Franz Marc ile birlikte Paris'de Delaunay'ı görmeye gitti 1912'de. Aralarında bir dostluk oluşmuştur. 1913'de Bonn'da Delaunay ve Apollinaire Macke'yi ziyaret etmiştir. 1913 sonbaharında İsviçre'deki Thun Gölü'ne gitmiştir. Burada doğanın güzelliğini, yaşama sevincini, mutluluğu, görsel bir şiir olarak resimlerinde kullanmıştır. Thun Gölü'nde olduğu sıralarda Klee ve Moilliet ile birlikte Tunus'a gitmeye karar vermiştir. Nisanda Tunus'a gitti bu gezi sadece iki hafta sürdü ve ardından suluboyalar ve yüzlerce eskiz olarak ortaya çıkmıştır. 8 Ağustos'da askerlik görevini yapmaya gitmiş ve altı hafta sonra da vefat etmiştir.



Resim 21: August Macke, *Yeşil Ceketli Kadın*, 1913.

Yumuşak ışık geçişleri, klasiğe yakın dokunuşlarla romantik ama dramatik bir hava içinde bulunan beş figür toprak zemin üzerinde ağaçlar arasındadır. Mavi, yeşil ve kırmızı kıyafetler içindeki figür tek başınadır. Çiftler geride kalmıştır, kadın figürü ön plandadır. Arka tarafta ise evler, deniz manzarası bulunmaktadır. Acı ve hüzün içinde bulunan figürün huzur arayışı; üzerinde bulunan iki rengin yarattığı duygusal etkiden hissedilmektedir. Sanatçının dramatik bir ruh halini işaretlediği resminde insan figürü merkezdedir. Cezanne'ın etkisi sanatçıda görülmektedir. Sanatçı, resmin klasik formüllerinin biçimsel aktarımından uzakta duyguların dışavurumundadır. 1913 tarihli eserde (Resim 21) sanatçının yıllar içindeki birikiminin aktarımı göze çarpar. Birçok ekspresyonistin aksine evrensel acılardan ve çalkantıdan öte bireyin duygularının ortaya çıkışı görülmektedir. Modern şehir hayatının içindeki insanın duyguları ön plandadır.

2.4.3. Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik)

"Neue Sachlichkeit (Yeni nesnelcilik) terimi, 1920'lerin başında giderek daha fazla Alman sanatçının içinde yaşadıkları topluma dikkatle bakma ve gördükleri gerçekliği nesnel, tarafsız bir şekilde betimleme arzusunu temsil ediyordu" (Farthing, 2014: 420).

Akımın genel özelliklerine bakıldığında, I. Dünya Savaşı'nın akabinde ortaya çıkan acımasız ve bunalımın toplumda ki kabul olmuş, umutsuz yaklaşımı anlatır. 1920'lerde Almanya'daki arayışların bir tepkisi olan bu akım, Weimar Cumhuriyeti'nin bitişi ve Nazi'lerin iktidara tırmanışı ile ilerleyen dönemde bitmiştir. Yeni nesnelcilik, figüratif yönelişlerin sanat eleştirmenlerince ve sanat tarihçilerince verilen ismidir. Bu isim altında toplanan ressamlar sanatlarını "Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik) olarak adlandırmamışlardır ve bir grup bilinciyle hareket etmemişlerdir. Serginin teması zamanla akımın ismi olmuştur.

"Akımın üslubu, anlatımcılığın taşkınlıklarının tersine, soğukkanlı bir realizmle kendini belli eder. Kimi ressamlarda bildik eşyaların ya da sanayi ortamının ayrıntılı bir tasvirinin ötesine geçmeyen bu gerçeklik anlayışı, sonunda büyüsel bir bakışa ya da bir keskinliğe dönüşmeyi bilmiştir. Özellikle içlerinde " Verizm" ciler olarak bilinenleri, Alman toplumundaki kusurları çoğunlukla acımasız bir şekilde gözler önüne sermişlerdir. Yeni nesnelcilik akımının saldırgan toplumsal yönü, onu diğer Batı ülkelerinde görülen gerçekçi sanattan ayıran en önemli özelliğiydi. Birinci

Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Kasım 1918'de kurulan Weimar Cumhuriyeti, ülke içinde ve dışında birçok sorunla başa çıkmak zorunda kalmıştır. Versailles Antlaşması' nın ülkeye getirdiği ağır ipoteğin yanında, 1919 baharında solcuların hükümeti devirmek için gerçekleştirdikleri başarısız darbe girişimi ve iç politikada görülen çatışmalar, cumhuriyete zor günler yaşatmıştır. Hem aşırı sağın, hem de solcu kanadın rejim karşıtı muhalefetine maruz kalan yönetim, 1919 yazında Weimar Anayasa'sını çıkartmıştır. Barış anlaşmasının imzalanması ve anayasanın çıkarılmasından sonra 1923'e kadar cumhuriyet birkaç defa dağılma tehlikesi atlatmıştır. Fakat 1923'te bunalım, doruk noktasına eriştikten ve bu aşıldıktan sonra iç düzende bir istikrar dönemi başlamış, dış ilişkilerde bir gerilim azalmıştır. 1924'te Davos planı ile Almanya'nın savaş borçları yeniden düzenlenmiş, hiç olmazsa 20'li yılların sonuna kadar ekonomi belirli bir düzene girmiştir. 1925'de Paul von Hidenburg Cumhurbaşkanı seçilmiştir. Sözü edilen bu gelişmeler Alman sanatına da yansımış, düzen ve istikrara duyulan özlem, sanatçıların ekspresyonist sanata veda etmelerine neden olmuştur. Fakat bu hemen gerçekleşmemiş, ekspresyonist sanat bir süre daha varlığını sürdürmüştür" (Michalski, 1994: 6 ve Eroğlu, 2015: 170-171).

Almanya, Mannheim şehri Mannheim Müzesi müdürü, sanat yönetmeni ve eleştirmen Gustav Friedrich Hartlaub (1884 - 1963) toplumsal eleştiriye yer veren bu oluşumu destekleyen bir isimdir. 1925' te "Yeni nesnellik" isimli bir sergi açmıştır. Amaç, post Ekspresyonist Alman resmini kurmaktır. Sergi, birkaç yıldan beri Hartlaub'un topladığı, çeşitli kavramlar bünyesinde toplanan sanatçılardan, belli bir gerçekçilik eğilimini yansıtan resimlerden oluşmaktadır. Sergi büyük bir ilgi görmüş ve başlığı, yeni bir sanat akımının adı olmuştur. Serginin öne çıkan üç ressamı George Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891-1969) ve Max Beckmann'dır(1884-1950). Yaklaşık 200 eser ve 50 ressam katılmış; portreler, natürmortlar, endüstriyel ve kırsal manzaralar, kabare ve sokak sahnelerini görmek mümkündür. Bu üç ressam ve diğer sanatçılar, fovistler ya da kübistler gibi, sınırları belli, kapalı bir üslubun içinde değillerdir. Ortak nokta, Der Blaue Reiter ve Konstrüktivizm gibi akımların soyutlaştırma deneylerinden sonra, figüre ve nesneye dönüş eğilimidir.

"Sergi büyük bir ilgi görmüş ve başlığı yeni bir eylemin adı olarak benimsenmiştir. Bu dışardan bir kimsenin adını verdiği tanımladığı ve oluşturduğu bir takımın ilk örneğidir. Kendisi

eleştirmen/galerici olan biri çıkıp tek tek ve belki de birbirleriyle hiç ilgisi olmayan bir takım sanatçılarda belli bir eğilim görüyor ve onların ortak yanlarını açıklayıp tanımlayarak, aralarındaki uyumu ortaya çıkarıyordu. Söz konusu sanatçılar arasında ki ayrımlar az değildi, bunlar sergide daha da çok ortaya çıktı. Burada gerçek anlamda bir akımla karşı karşıya değildik, fakat bir çeşit gerçekçiliği benimsemiş olan ressamlar, sergide desteklendi ve serginin başarısından belli bir huzur duydular. Göze ve ele dayanan geleneksel ustalıklar "yeni" sıfatını da içeren bir ad altında yeniden ortaya çıkmış oldu" (Lynton, 1982: 150).

Neue Sachlichkeit (Yeni nesnelcilik) sanatçıları, hiçbir şekilde bağdaşık bir eğilim içinde olmamıştır; içinde karşıt niteliklerde bulunduran zengin içeriğe sahip olan bir akım olmuştur. Grosz ve Dix'in köklü bir gerçekçilik içindedir, Kanoldt'un ve Raderscheidt'in büyüsel ve felsefi bir gerçekçiliği vardır. Hans Adolf Bühler, Karl Diebitsch ve Adolf Wissel taşralı sahneleri, köylü ailelerini, anne - çocuk, ironik olarak iyi yaşantının övgü konularını, bereketli toprakları resimlemeyi tercih etmişlerdir. Fakat bu resimlerin hemen hemen hiç birinde kuvvetli bir ifade, yaratıcı bir çıkış yoktur. Bu sanatçıların arka planında, bir şekilde Neue Sachlichkeit (Yeni nesnelcilik) anıları belirir; bunlar değerini zamanla yitirecek olan, donuk, ölgün, tanınmaz hale gelmiş anılardır.

Berlin'de insanların yaşadığı hayatın en kuvvetli tepkicileri Verizm yanlılarıdır. Bu sanatçılar, aktüel olayları ekspresyonizm temelinden uzaklaşmadan, soyutlamacı bir tavır içine girmeden, doğrucu, gerçekçi (nesnel) ancak eleştirel bir gözle betimleme çabası içindedirler. Verizm'in en kayda değer temsilcileri Dix ve Grosz'tur. Onlar, savaş sonrası oluşan yeni Alman toplumun yapısına muhalefet etmişlerdir, düzenin tökezlediği noktaları, insanların aç gözlülüklerini, eleştirel ve ironik bir bakış açısıyla ele almışlardır. Bu sanatçılar özellikle Berlin'deki sanat hayatının içindeki gelişmelerden de çok etkilenmişlerdir. Paris ile de iletişim halindedirler.

"Weimar Cumhuriyeti gibi Neue Sachlichkeit resminin ömrü iki dünya savaşı arasına sıkışmıştır. Dışavurumcu kuşaktan sonra gelen genç ressamlar bizzat yaşadıkları ya da tanık oldukları I. Dünya Savaşı'nın yarattığı travmaların ve Ekim Devrimi'nin getirdiği umutların etkisiyle yeni arayışlara yöneldiler. Kapitalistleşme sürecinin çizdiği toplumsal yaşam çerçevesinden de etkilenen Neue Sachlichkeit ressamları nesnellik, duyguların dışavurumunu yapıta yansıtmama,

ele alınan konuyu bağlamı içinde işleme gibi ilkeleri benimsediler. Erken dönemlerinde Dışavurumculuk, Dadaizm, Fütürizm gibi avantgard akımların teknik araçlarını da kullanan ressamlar giderek naturalist bir betimleme anlayışına kaydılar; başlangıçta duydukları siyasal heyecanı yitirdiler. Sınıfsal çelişkiler, kent yaşamının getirdiği yenilikler, işçi sınıfının yaşadığı dış mahalleler, büyük kente özgü gece hayatı, giderek kendine güvenini kazanan modern kadın, fabrika ve sanayi bölgeleri, modern yaşama ait nesneler ve modern dünyanın sebep olduğu ruhsal travmalara maruz kalan insan gibi konular Neue Sachlichkeit tarafından resim sanatının görsel dağarcığına geçirilmiştir”(Kosova, 1998).

Akım duygularla yorulmuş dışavurumculuk ile konstrüktivist ve kübist soyutlamalara tepkisel bir duruş geliştirmek istemiştir. Zamanın eleştirmenlerinden ortak sesi gibi olan söylem Verizmin, toplumcu sanatçıların I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'daki devrimci kriz havasının verdiği yanıt oluşudur.

“Sanatın siyaset ve ideoloji tarafından bastırıldığı o dönemde sanatçıların tepkisi birbirinden farklı oldu. “Yeni nesnelci”ler romantikleşme eğilimli, melankolik bir yorumla ortaya çıktılar; sanki süjelerinin arkasında saklanmaya çalışıyorlardı (Schad ve Schlicter gibi). Başkaları ise acı çekerek, içine kapanarak tepkisini gösterdi. Sanatta bir vazgeçmişlik duygusu yaygınlaştı. Ortamı belirleyen nitelik, vasatlık idi. Bu durumda sanatçıların Nietzsche’nin övdüğü “Büyük birey”e yönelmelerine şaşmamak gerekir”(Fehlemann, 1991: 10–11).

George Grosz, Max Beckmann ve Otto Dix gibi ressamlar keskin çizgiler ve direkt, sade anlatımlarıyla gazileri savaş sonrası zenginlerini ve toplumun fakirliğini eserlerinde işlemişlerdir. Yaralara parmak basan, doğruyu göz önüne sermek isteyen bu resimler "büyülü gerçekçi" olarak tanımlayabileceğimiz bir şekilde çıkar, tuhaf ve soğuk bir hava resme hakimdir.

"Metalik bir keskinlik ile çevrelenmiş kapalı renksel alanlar resmin öğelerini çevrelerinden kopartarak teker teker öne çıkartır ve onlara bariz bir netlik kazandırırlar. Düz yüzeylere ve belirgin konturlara sahip olan formlar böylece yeni bir temsiliyet elde ederler. Çok gerçekçi olmalarına karşın yabancıdırlar ve bizi düşünmeye sevkederler”(Krausse, 2005: 101).

Realist stilde işlenen, abstract ve ekspresyonizmin kapsamlı türlerinin aksine, ayrıntıların özenle uygulandığı, sade, cansız ve huzursuz imgemler ile güçlü sosyal hicivin görüldüğü akımda, özellikle portrelerde güçlü bir anlatıma rastlanılmaz, genel olarak duygu çatışması resme hakimdir.

Neue Sachlichkeit sanat eserlerinde izler, vücut noksanlığı ve yara vurgulanır, saklanmaz, gösterilir. Böylelikle ön plana çıkarılır. Bu düşünüldüğünde sanatçıların 1.Dünya Savaşı'nın sonuçlarını eleştiren bir yaklaşım içinde olduğunu göstermektedir. Bilinenin aksi büyüklükte başlar, engelli, biçimsiz formlar, yaralı ürkünç bedenler, hilkat garibesi bir şekilde canlanmış karikatürize insanlar resmedilmiştir. Yine bu resimlerde, savaşın derin bir izlerinin taşınması ve savaş sonunda hayata tutunma korkusu, çabası ve iki dünya savaşı öncesinin atmosferi görülmektedir.

"Dix anlamlı ayrıntıları odak noktası olarak seçerken, Grosz' da kullandığı kübist bir teknikle, birçok harekete dramatik bir bütünlük kazandırmayı deniyordu. Her iki sanatçıda karikatürün sınırında çalışıyorlardı" (Lynton, 1982: 190).

"Bu aşamada Yeni nesnelcileri, ekspresyonistlerle karşılaştırmaya götürerek felsefelerinin de ana hatları ortaya koyulacak olursa, ekspresyonistler her yönden daha dinamik iken, onlar statik kabul edilmektedir. Yükses sesle durumları ortaya koyan ekspresyonistlere karşı Yeni nesnelciler'in sessiz bir yöntem tutturdukları dile getirilmelidir. Ekspresyonistlerin tersine, süreklilik Yeni nesnelciler'de oldukça önemlidir. Ele alınan ne ise, bunu apaçık yapmayı sevmelerinin yanında, gizemliliği de son derece önem vermektedirler. Anıtsallıktan hoşlanmayan düz bir anlatım yanlısı olan Yeni nesnelciler, hemen her uygulamalarında sıcak olan yerine soğuk olanı tercih etmişlerdir. Kalın boyalar kullanıp, slogancı bir hal almak yerine ince renk kullanımından yana durmuşlardır. Bu anlamda klasik resim sanatının prensiplerine daha açık oldukları söylenebilir. Pürüzlü olmayandan yana tavır alırlari, oysa ekspresyonistler pürüzlü olandan da yana durmuşlardır" (Eroğlu, 2015: 173-174).

2.4.3.1. Max Beckmann

1884 yılında Max, Leipzig'de orta sınıf bir bir ailede doğmuştur Alman sanatçı, I. Dünya savaşı sırasında yaşadığı travma dolu deneyimler, zorlu zamanlar kendisine ve insanlığa olan fikirlerini değiştirmiştir.

Max Beckmann'da yeni nesnelciliğin önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Bu sürecin etkileri, o zamana değin giden kendi sanatsal anlayışı akademik doğruluk içindeki betimlemelerden oluşmaktadır, sonrasında figürün ve espasın çarpıtılması ile oluşan yeni bir tarza dönüşmüştür. Bu tutum içinde beden algısındaki deformasyon etme yöntemi ve sonucunda ulaştığı nokta, Alman sanatı içindeki önemli yerini ortaya koymuştur. Beckmann'ın eserlerinde yalnızca bedenin fiziksel özelliklerini farklı bir üslupla ortaya koymakla kalmamış, psikolojinin ana prensiplerini de görsel malzeme olarak kullanma gayretinde olmuştur.

"Beckmann'ın sanatında en parlak olarak ifade edilen dönem, özellikle 1920'li yıllardaki Weimar Cumhuriyeti döneminde görülmektedir. Ressam bu yıllarda büyük başarılar ve ödüller elde etmiştir. 1927'de Alman Sanatı'na yaptığı katkılardan ötürü, İmparatorluk Onur Ödülü'nü ve Duesseldorf şehrinin altın madalyasını almaya hak kazanmıştır. Ayrıca Berlin'de bulunan Ulusal Galeri "Kabuk" isimli tablosunu satın almış ve 1928'de "Tuxedo'da Otoportre" eserini ısmarlamıştır" (Rainbird, 2003: 272).

Paletinde kullandığı variyetli renk çeşitlemeleri ve kuvvetli deseniyle, ekspresif tavrı, sıkıntılı, psikolojik ve ideolojik resimler üretmeye çalışmıştır. Bu sebeple pek çok alegorisi, otoportresi ve portresi sembolizm ile doludur. Beckmann'ın eserleri bizzat yaşadığı dönemin ruhunun resimleridir. Arka planda içerik insanlığın durumudur ve insan ruhunun adaletsizlik eserlerinde yenilgi ve zaferiyle ilgili duyulan kaygılar vardır. Avrupa'nın sıkıntı, üzüntü ve kaygıları yalın bir şekilde izlenmektedir.

"Max Beckmann, protestonun yoğun yansımalarıyla dolu eserleriyle dikkati çekmiştir. Beckmann, özellikle Neue Sachlichkeit hareketi olarak bilinen bir tarzla da ilintili olarak tanınan bir sanatçıdır" (Beksaç, 1995: 113).

“Edebiyatla ilgilenmesi, onu kısa zamanda mistisizm ve teozofiye yöneltmiş, bu alanda çok sayıda kitap okumuş ve çeşitli araştırmalarda bulunmuştur. Böylece eserlerinde kullandığı görsel dilin alt temasında esinlendiği ya da etkilendiği kaynakların temelleri görülmektedir”(Başbuğ, 2012).

“Beckmann’ın yazmış olduğu mektuplarında da ruh halini kelimelere döktüğü anlaşılmaktadır. Sanatçı, kendi psikolojik durumunu sadece görsel eserlere taşımamış, aynı zamanda bir anlatım metodu olarak, kelimelerin dilinden de yararlanarak edebiyatla bağını sağlamlaştırmıştır. “Gerçekten hiç sanmıyorum bir daha böyle sizinle olacağımı. Sizinle olmak, benim ruhumun derinliklerine pervasızca yukarı ve aşağı doğru inmek gibidir. Aslında hepsi aynı, hepsinde her zamankinden farklı olmayan ben duygusu var… Max Beckmann, 30 Aralık 1912” (Buenger, 1997: 119).

Beckmann'ın, savaşın hemen ardından yaptığı resimler, işaret ettiği korkunç konular ile karanlık bir geleceğin habercisidir, faşizmin iktidara gelişiyle de bütün o korkunç kehanetler günlük yaşantının gerçeği olmuştur. Bu resimlerin böyle habercilik yapma gibi bir kaygısı yoktur, başlıbaşına Beckmann'ın olaylara karşı bireysel tutumunu, kaygılarını ve beklentilerini yansıtmaktadır.

“Hem ruhsal durumunun yıkımı hem de dönemin yıkımı sanatçının resminin yükselmesine yol açmış ve resimlerinde hem biçim hem de içerik olarak kökten değişimler meydana getirmiştir. Bu kökten değişimler sonucu yaptığı resimlerin en önemlilerinden birisi “Gece” isimli tablosudur”(Akalın, 2013).

1880 kuşağında dünyaya gelen sanatçı, I. Dünya Savaşı’nın vahşetini, karamsarlığını, yıkımını sonrasında 1920’li ve 1930’lu yılların Almanyasının manevi değerlerin yitimine tanıklık etmiştir. Nazi yönetimi tarafından 1937 yılında “Dejenere sanat” olarak sınıflandırılmıştır. Bunun sonucunda kendi isteğiyle Amsterdam’a sürgüne yollanmıştır. 1947’de ABD’ye göç etmiştir. Orada resim çalışmalarına ve sanat eğitmenliğe devam etmiştir. 1950’de Newyork’ta ölümüne kadar Brooklyn Müzesine bağlı sanat okulunda hocalık yapmıştır.

“1918 Kasım Devrimi’nden sonra şiddet ve karmaşanın egemen olduğu Almanya’da siyasi cinayetler gündemdeydi. Bu bağlamda Beckman’ın bu resmi, kent soylu toplumun ince ve kırılgan cilasını sanki delip geçmektedir. Bu resimde odada bulunan insanlar üç haydutun saldırısına uğramış olarak betimlenmiştir. Haydutlar sanki normal bir şey yapıyormuş gibi odadakilere sadistçe eziyet etmekte, onların ırzına geçmekte ve onları öldürmektedirler. Boğazına ilmik geçirilmiş, kolu ise pipolu bir kişi tarafından burkulan adamın gövdesiyle bacağının duruşu çarmıhtan indirilen İsa’nın duruşunu anımsatmaktadır. Hiçbir soruya yer bırakmayan öyküsüne karşın resim, camsı bir donup kalmışlığın, olayları ve figürleri tuhaf bir biçimde tutsak almasıyla her türlü mantık kuralının dışına çıkmaktadır. Burada dönemin söz gelimi, Spartakist ayaklanmasının şiddetle bastırılması, Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg’un Ocak 1919’da öldürülmesi gibi güncel olaylarına yapılmış göndermeler bulunması akla uygun gibi görünmekle birlikte resimdeki çift anlamlılık ve bilinmezlik egemenliğini sürdürmektedir. Sanatçıdan alıntı yaparak bu resmi açıklamak istersek “Bu resim insana, yazgısına ilişkin bir görüntü vermektedir”” (Wolf, 2005: 30).



Resim 22: Max Beckmann, *Gece*, 1919.

Gece; Kasım Devrimini (1918), ayrıca 1919 Mart'ında Almanya'da umumî grevin halk üstünde bıraktığı etkileri de gösteren bir resim olma özelliği taşır. Resim analiz edildiğinde; gotik açılarla düzenlenmiş küçük bir oda görülmektedir. Klostrofobik mekan; döşeme tahtalarının perspektif oyunuyla, tıklım tıklım dolu, daracık bir sahneye dönüşmüştür. Odada üç haydut; sanki günlük bir iş yaparmışçasına odadakilere sadistçe eziyet etmekte ve öldürmektedir. Bu acımasız işkencecilerden biri resimdeki kadınlardan birini arkadaki çarpık pencereden fırlatacakmış gibi yakalamıştır. Boğazında ilmek olan, bir kolu ağzında pipolu "Şiddet teknokratı" olan bir kişi burkulmuş erkek figürünün bedeni ve görünüşü ile Hz. İsa'nın resimlerde betimlenen halini hatırlatmaktadır.

“Ama Beckmann, amacı olmayan bir acıyı gösterir; Kimse için bir zafer yoktur, bir tazmin yoktur… Beckmann insan doğasını suçlar, fiziksel bir kaçış yoktur bu ezici kendini suçlamadan. Hem Mağdurlar hem salgırganlar çevrilmişti, çıkış yoktur” (Lackner, 1991).

2.4.3. 2.Otto Dix

Otto Dix, 1891’de Güney Almanya’daki Untermhaus (Gera) ’da doğmuştur; 1969’da Constance Gölü üzerindeki Hemmenhofen’de ölmüştür.

Alman baskı sanatçısı ve ressam olan Otto Dix toplumsal yaşamla ilgili ürettiği şiddet ve gerçekçilik dolu eserleriyle tanınmakta olan Grosz gibi yeni nesnelciliğin öncülerindendir. Dix’in çalışmaları yeni nesnelciliği çok açık bir şekilde gösterir niteliktedir. Ebeveynleri işçi olan Dix, proleter inancında yetiştirilmiştir.

1.Dünya savaşı başlaması ile Otto Dix Alman ordusuna gönüllü olarak katılmıştır. Savaş sona erdiğinde ise orduya yaptığı katkılardan ötürü madalya almıştır. Dix savaştan çok etkilenmiştir. Yaşadığı travmatik deneyimler ileriki yıllarda çalışmalarını da etkilemiştir. Onun savaş resimleri tanımlanamaz dehşetin korkunç, ürkütücü tasvirlerini göstermektedir. 1923' de yaptığı "Siper" adlı resminde bir saldırının akabinde tüm organları parçalanmış ve ölmüş erlerin bedenlerini göstermektedir. Dix de Grozs gibi açık bir şekilde dadaizm ve kübizmden etkilenmiş, ancak başlangıçtan itibaren de inatla realizmle ilgilenmeye devam etmiştir. 1924 yılından itibaren eski ustaların metotlarından etkilenerek zamklı boya ile alt zemin üzerine ince bir cila kullanarak gerçekçi tablolar resmetmiştir. Portrelerinden biri olan ailesinin resminde 19. yüzyıl realizminden geç orta çağın geleneksel Alman dönemine kadar detaylı bir birikim söz konusudur. Buna rağmen figürler dar bir alanda sıkışıklardır.

Dix’in 1926'da yaptığı “Dr. Mayer-Hermann” eserinde doktor iri bedeniyle belli belirsiz tehditkar biçimde makinenin önünde oturmaktadır. Buna rağmen resim acayip ve konu dışı hiçbir şey içermemekte, baskın karşılaşma gerçek olmayan bir algıyı vermektedir. Süper realizmin bu türüne-sürrealizmden farklı olarak- bir sözcük uydurulmuş ve magic realizm denmiştir. Anlam olarak temsillerin üslubu fantastik bir havaya (aura) benzemekle birlikte, sıradan objeler beklenmedik abartılı ve samimiyetsiz detaylarla birlikte sunulmaktadır.

Sanatçının çok tanınmış eserlerinden bir tanesi de 1928’de resmettiği bir üçleme "Metropolis" tir. Sanatçı çalışmasında, harp dönemi ekonomik sorunların devam etmesine karşın bitip tükenmeyen sefahat hayatı yaşadığı için eleştirdiği Alman halkını, resmetmiştir.

Nazilerin iktidarı döneminde birçok önemli ressam gibi Dix'in de dejenere sanat yaptığını gerekçesiyle Dresden Akademisindeki görevine son verilmiştir. 1937 yılında "Siper" ve "Savaş topalları" adlı eserleri Münih'te ki Dejenere sanat sergisinde sergilenmiş ve daha sonra Naziler tarafından yakılmıştır.

Sanatçı, nazi rejimi boyunca Almanya'da kalmış ve yasaklara rağmen sergi açmıştır. Savaştan sonra ise üslup olarak mistik, dinsel ifadelere geri dönmüştür. 1969 yılında Dix, Almanya'da Singen kentinde ölmüştür.



Resim 23: Otto Dix, *Kibrit Satıcısı*, 1921.

Otto Dix'in eserlerinde gaziler, acınası şekilde betimlenmiştir. Harp mağduriyeti genç erkekler mahvolmuştur. Avrupa toplumu yaralı, sakat insanlarla doludur. Bu insanlara karşı halk umursamazlık içindedir. Savaş zenginleri hayatlarını iyi bir şekilde sürdürürken, gaziler ise yoksul bir hayata mahkûm olmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı'nda bacaklarını kaybeden bu asker vatanı için bütün hayatını feda etmiştir. Halkın ona her baktığında geçmişin utancını gördüğü saygın olmaktan öte, mağdur durumda yitik bir insan olarak resmedilmiştir. Sokak köpeğinin gazinin bacaklarına işemesi eylemi, askerin yaşadığı dönemde ne kadar önemsiz, bedeninden ve gençliğinden olduğu ülkesinde ise ne kadar da kıymetsiz olduğunu vurgulamak adına resmedilmiştir. Eserdeki görme engelli er kibrit satarken, düzgün kıyafetli insanlar bu askeri hiç umursamamaktadır, öyle ki hicap verici savaş yenilgisini insanlara anımsattığı için de görünüşe göre ona sinirlenmektedirler.

Renkler alışılmış ekspresyonizmin uzağındadır, parlak, göz alıcı değildir. Çünkü renk artık travmatiktir; psikolojiyi, klostrofobiyi, yaşanan kâbusu anlatmak için bir silahtır. Kasvetli renkler, konu bütünlüğü içinde resme hakimdir. Bu resimde ayakkabı, köpek ve ten rengi dahi kararmış gazi aynı kahverengi tonundadır.

"Neue Saclichkeit'in asıl amacı toplumu gerçekten olduğu haliyle sanata yansıtmak olsa da Dix ve Grosz gibi sanatçılar yapıtlarını nesnelliğin ötesine, siyasi taşlama alanına taşıyacak abartıları ve karikatürleştirmeleri kullanmaktan kaçınmıyorlardı" (Thompson, 2014: 184).

2.4.3.3.George Grosz

George Grozs, 1893'te dünyaya gelmiştir. Yeni nesnelciliğin başlıca ressamları George Grosz, Otto Dix, Max Bechmann aynı grupta birleşseler de aslında farklı motivasyonlara sahip olmuşlardır. Grozs 1912-1914 yıllarında Berlin'deki Royal Art and Craft School' da okumuş ve bu durum onun kısmen de olsa Berlin'in karanlık gece hayatını resmettiği çizimlerini desteklemiştir. Bu kaostik çalışmalar onu daha sonra nefret ve şiddet ifadeleri içeren savaş öncesi Almanya ve genel insanlık resimlerine hazırlamıştır. Grozs 1913'de Paris'e gitmiş ve daha sonra tüm inkarlarına rağmen çok açık bir şekilde kübizmden ve onun yan dallarından, özellikle Delaunay ve İtalyan fütürizminden etkilendiği görülmüştür. İki yıl sonra orduya katılan sanatçı (1914-16),

1915'te hastaneye yatırıldıktan sonra görevden alınmıştır. Berlin'de iyileşirken karikatürlere yeniden başlamış; bu çizimler kişisel olarak hayata küskünlüğünü ve dünyadan nefret etttiğini açığa vurmuştur; savaşın dehşeti, otokrasi gözetimi, ahlaksızlık, bozulma bu desenlerden okunabilen kavramlardan birkaçıdır. 1917'de yeniden orduya çağrılan Grosz aynı yılın mayıs ayında ise temelli olarak orduya uygun olmadığına karar verilmiştir.

Grozs savaştan sonra Berlin dada grubunda yer almıştır ve onun siyasi olarak sol kanadına yönelmiştir. Bununla birlikte sahne tasarımı yapmış ve dergilerde çalışmıştır. Ancak kendi çalışmalarında sosyal ve politik taşlamalara devam etmiştir. "The Dedication to Oscar Panizza" (1917-18) onun en fütürist çalışmasıdır. Resim kan ve ateş kırmızısı selindedir. Binalar çılgın bir şekilde eğilmiş, delirmiş kalabalık tabutun etrafını sarmıştır. Ölüm zafer kazanmış bir şekilde şişeyi kafasına dikmektedir. Yüzlerde korkunç maskeleriyle, insanlık kendi cehennemini yaratmıştır. Sanatçı kaosu, binaların geometrisi ile kontrol etmiş, kalabalığı parçalara ayırmıştır.

Aynı geometri kübizmin fütürist versiyonunda da temel alınmaktadır. Bunun kanıtını ise "the little murderer" (1918) da görülmektedir. Seks ve şiddet sahnesinde Grozs kişisel ve sosyal seviyeleri resimlemiştir. Sanatçının "fit for active service", (1918) çalışması kendini beğenmiş kibirli bir Prusyalı memur tipinde, şişman, ilgisiz bir doktorun kurutulmuş bir kadavraya "ok" demesiyle, bürokrasinin nefret ve korkutucu yönünü göstermektedir. 1932 yılında ülkeyi terk eden sanatçı Amerika'ya yerleşmiş,1938' de Amerikan vatandaşlığına geçmiştir.



Resim 24: George Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri,* 1926.

“Hitler 1933'te Almanya başbakanı olunca George Grosz derhal sürgüne gönderildi; halkın çoğunun ruhunda görüp nefret ettiği düşünceler-militarizm, yabancı düşmanlığı ve baskıcı iktidar aşkı-sonunda zafer kazanmıştır; iktidar Nazilerin elindeydi. Naziler Grosz'u "Bir Numaralı Kültürel Bolşevik" olarak damgalamışlardı. Bunun nedeni kısmen Grosz'un 1918'de Alman Komünist Partisi'ne kayıt olduktan sonra Berlin Dadaizmi bünyesinde "Propogandada" takma adıyla siyasi militanlık yapması kısmen de sanatının Nazilerin meşruiyet kisvesine bürünmüş maskelerini sürekli düşürmesiydi. Toplumun ileri gelenleri, Grosz'un en etkili ve aşırı derecede politik eserlerinden biriydi. Sanatçının savaş gazilerine, savaş fırsatçılarına ve onların siyasi yandaşlarına odaklanan çalışmaları vardı. Burada ise ülkeyi sürekli savaşa ve teröre sürükleyen, satın alınmış fikir liderlerinin resmini yapmıştı. Grosz, genellikle, ilgisini çeken insanların yüzlerine ve

tavırlarını not aldığı eskizler yapıyordu ve bu eskizler hiciv yüklü portreleri için zengin bir kaynak sunuyordu. Bu resimde, "ileri gelenlerin" arkasına yanan bir bina koyan Grosz, ellerinde küreklerle işçileri sola doğru giderken nazi askerleriniyse sağa doğru giderken betimlemiştir. Resmi yapıldığı dönemde Grosz, William Hogarth ve Francisco de Goya'nın izinden giderek portreleri karikatürden ziyade hicri nitelikli kılmaya yönelik bir grafik tarzını başarıyla uygulamaya başlamıştı" (Farthing, 2014: 423).

Resim 1926 yılında tamamlanmıştır ve Berlin Ulusal galeride bulunmaktadır. Eser faşizme destek veren Alman elit sınıflarının derinden alay eden bir portresidir. Birçok resimde olduğu gibi Almanya'nın bozuk ve burjuva toplumu işlenmiştir. Bu resimde Grosz toplumu kontrol edenleri canlı renklerle, grotesk, karabasansı tasvirler üretmiş karikatür havasında resmetmiştir. İşadamları, din adamları ve generaller, Akademik sanatın parlak, ince rafine bayları olarak değil, acımasız, bencil, umursamaz bireyler tasvir edilmişlerdir.

Din görevlisi; soytarılar gibi bir duruşta olan papaz cemaatini görevinin amacı dışında bir şaklaban gibi "Almanya'yla ilgili verilen faşit planları kutsayarak" vaaz veriyor gibidir. Sanatçı, Hıristiyanlığa ters düşen bu rejimi destekleyen, din görevlileri karşısında şaşkınlık içindedir. Politik lider; Grosz, yeni sosyal demokrat politikacılarıda eleştirmiştir. 1918'de yaşanan sosyal demokrasi devriminin kuyusunu kazan hainler dediği bu insanları sarhoş gibi görünen şişman politikacı olarak resmetmiştir, kafatasının içinde beyin yerine dışkı çizilmiştir.

Faşist; Gözündeki monokl ve kravatında bulunan gamalı haçla aşırı sağcı ulusalcı olduğu belli olan figürün bir elinde bira bardağı diğerinde kılıç vardır. Yüzünde bulunan yaralar belirgindir, gençlik yıllarında yaşanan duelloların eseridir. Beyninin yerine ise sanatçı mızrağının ucuna bayrak asmış nasyonel sosyalist bir süvari resmetmiştir.

Gazeteci; kelebek gözlüğü ile entelektüel görüntüsüyle gazeteci kan bulaşmış bir otu, kalemi ve gazeteleri tutmaktadır. Sanat izleyicisi Grosz'un düzene ayak uyduran gazetecileri aşağılayan halini görür. Burada figür aşağılanır; başında miğfere benzeyen bir lazımlık ile resmedilmiştir.

Renklerdeki koyu tonlar, kırmızı ve siyahlar öfke ve gerilimin işaretidir.

2.4.4. Yeni Dışavurumculuk (Ekspresyonist Etkiler - Günümüzde yorumlar)

Alman ve İtalyan sanatçıların bir tavrı olarak gelişen akım, 1980'li yıllar ile ortaya çıkmıştır. Modernizm ardından ve Kavramsal Sanat tepkisi olarak, figüratif anlayışta, heykelde ve resimde tradisyonel formlara geri dönülmesi gerektiğini müdafaa eden yeni ekspresyonizm, modernizm kurduğu duvarları yıkmak, tarihe dair gerçekleri temel alarak baskın duyguları ön plana çıkarmayı ve saldırgan bir tarzı özümsemiştir.

"Yeni dış dışavurumculuk sanat dünyasına 80'li yılların başında bir fırtına gibi daldı. 1981 yılında uluslararası sanat ortamında Londra'daki Royal academy tarafından "Resimde Yeni Bir Ruh" olarak tanıtılan bu akım, sanat tarihine yapılan en hızlı, en sarsıcı girişlerden biriydi. Dünyanın pek çok farklı yöresinden pekçok ressam hemen hemen aynı anda kıyaslanabilir, benzer biçimlerde çalışmaya başladılar. Robert Combas, Jean Charles Blais, Hervedi di Rosa çizgi romanlardan, karikatürlerden ve taptaze renklerden esinlenen Fransız sanatçılardı. Raiter Fetting, Salome ya da Castelli gibi Berlinli ressamlar figüratif, dışavurumcu ve özgür resimler yapıyor, İtalya'nın ünlü 3 C'si Enzo Cucchi, Francesco Clemente ve Sandra Chia bazen mitolojik, bazen çok daha yalın ve soyut, bazen de figür ağırlıklı işler üretiyordu. Newyork'lu sanatçılar sana her yolun, her şeyin bulunabildiği Newyork'ta yaşadıkları için, her zamanki gibi bütün yönleri deniyorlardı. Fischl'ın daha gerçekçi, dışavurumcu çıplakları, Salle' ın içiçe geçen, örtüşen, Picabia vari teknikleri, Julian Scnabel'in kırık tabakları ve şok edici figüratif, kahramansı, masalcı soyutlamaları Jean - Michel Basquiat'nın çizgi romanı andıran, graffiti benzeri tuvalleri, özde son derece benzeşmelerine karşın, görünüşte alabildiğine farklıydı" (Baykam, 1994: 261-262).

Yeni dışavurumcu sanat tarihi içerisinde bir dönem olarak bakıldığında özellikle vurgulanmak istenen şey sanatçılarda bireysellik ve öznelliktir. Yeni dışavurumcu resim, ressamların bireysel fantezi dünyasını, anılarını, korkularını tarihsel olguların kişide bıraktığı algıyı ve yorumu içeren özellikleri taşımaktadır. Modernist resimdeki biçimsel kaydı arka plana itilmiştir, üslupsal özgürlükler ve öznel anlatım ön plana çıkmıştır. Her ressam kendi imge dünyasını yaratmıştır. Yeni dışavurumcu resimde temel nokta ise hepsinin figüratif olan eğilimidir. Kavramsal sanata olan tepki figüratif resim yeniden odak noktası olmuştur.

“Sanatçılar sadece duygu patlamalarını sergilemek durumunda değildir, aynı zamanda dünya görüşlerini ya da iç dünyalarını ortaya koyarlar. Dışavurumcu bir sanatçı için yaşanmışlıklar temeldir ve dışavurumcu sanatın öznesi insandır” (Barrett, 2015: 103).

“Alman sanatçıların Yeni Dışavurumculuk’la ilişkilendirilen geçmişle hesaplaşma durumları da bu nokta da karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihçi Ahu Antmen’in (2012) yaygın eseri; Sanatçılardan ‘Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar’’da da altını çizdiği gibi ülkede, 20.yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk, temelde sanatçıların yaşadığı ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenen bir akım olma özelliğindedir (s.266). Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuğun, Nasyonal Sosyalizmin küresel anlamda yarattığı olumsuz imajlara göndermelerle dolu olan Almanya uzantısı da içeriğinde sorumluluk duygusu taşıyan eserler barındırmış, savaş sonrası kuşağını temsil eden Alman sanatçılar da bu eserler sayesinde Batı vizyonuyla yeniden güncellenen Alman kimliğine katkıda bulunmuştur” (Boyraz ve Cantürk, 2015: 475).

“Yeni dışavurumculuğun en önemli özelliği, bu kadar farklı yerde aynı anda ortaya çıkmasıydı. Resmin öldüğü savını şu kadarcık umursamayan sanatçılar harıl harıl üretiyorlardı. Bu sanatçıların tamamı 50'li yıllarda doğmuş, cinsel özgürlük, rock-n-roll, pop-kent yaşantısı, vs. ortamında yetişmişlerdi. Üstelik bu akımı belirleyenler, birlikte çalışan ve sanat simsarlarıyla, sermayeyle kol kola giren gruplar değillerdi. Avrupa, Californiya, Newyork, Ortadoğu... Gibi pek çok farklı yerde (ve eminim, Güney Amerika'da!) aynı anda, insanı hayrete düşürecek kadar benzer işler yapılıyordu. (Ve yine eminim, bu olguyu pek az kişi kabul edecek, bundan söz edecektir!) Yenidışavurumculuk 80'lerin gerçek Zeitgest'ıdır (zamanın ruhu). Sanatçı yine odak noktasıdır, öznellik liderliği nesnelliğin elinden almıştır. Seksenli yılların en yoğun, en kapsamlı sergilerini düzenleyen küratörler Yeni dışavurumculuğun içerdiği gerçek uluslararası tadı yatsımış, doğumunu şu bildik beş ülkeyle sınırlayarak hareketin en önemli özelliğinden, yani yeni bir sanatçı kuşağını tarafından dünyanın dörtbir yanında aynı anda ortaya çıkarıldığı gerçeğinden soyutlamışlardır” (Baykam, 1994; 263- 264).

Yeni Dışavurumculuk sanatçıları; Julian Schnabel, Jean - Michel Basquiat, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Francesco Clemente, Sandro Chia, Luiz Cruz Azaceta Jonathan Borofsky, Chema Cobo,

Sue Coe, Robert Colescott, Rainer Fetting, Enzo Cucchi, Gérard Garouste, Eric Fischl, Jörg Immendorff, Nancy Graves, Per Kirkeby, Oliver Jackson, Roberto Juarez, Christopher LeBrun, Robert Longo, Marcus Lupertz, Helmut Middendorf, José Maria Sicilia, Malcolm Morley, Mike Parr, Robert Morris, Ed Paschke, Mimmo Paladino, A.R.Penck, Earl Staley, Salome, David Salle'dir.

"Bu sanatçılara göre, sanat oyalanma aracı değildir ve yansıtılması gereken hayata ait acı, bunalım, vb. gibi pek çok şey vardır. "Figüratif anlatımın geçmişte kaldığı" düşüncesine karşı çıkarak, figüratif soyutlama örnekleri vermişlerdir" (Altınkale, 2001) .

2.4.4.1. Georg Baselitz

Sanatçı 1938'de Deutschbaselitz'de doğmuştur. Genç yaşlarında bazıları fütürist ekolde olan portreler, natürmort, manzara ve dini konulu resimler yapmıştır. Batı Berlin ve Doğu Berlin Sanat Akademilerinde öğrenim görmüştür. Sürrealistleri, Dadaistleri ve pekçok Avrupa kökenli çağdaş sanatçıları incelemiştir. XVI. yüzyıl Alman ağaç baskılarını ve Afrika sanatını ve heykellerini, Wassily Kandinsky ile Kazimir Malevich'in teorilerini incelemiştir. Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud ve Comte de Lautréamont'un eserlerinden etkilenmiştir. Alman geleneğine bağlı olan sanatçı dünyaya geldiği şehre ithafen Hans-Georg Kern olan adını Georg Baselitz olarak değiştirmiştir. 1961–1962 yıllarında *Pandämonium* isimli manifestoyu yayımlamıştır.

"Almanya'da plastik sanatlar adına kilometre taşları olma özelliğindeki; J. Beuys ve H. Haacke'nin kavramsallıklarını bir kenara bırakıp, tual resmi estetiği üzerinden ilerlediğimizde ise karşımıza Georg Baselitz ve Yeni Dışavurumculuk çıkmaktadır. Kısaca; Doğu Berlin çıkışlı olan ve Sovyet tabanlı toplumsal gerçekçilikten haz etmeyen G. Baselitz, 1963 yılında açtığı kişisel sergisinde büyük ebatlı tuallere dışavurumcu biçimde figürler resmettiğini göstermiş, daha sonraları da bu figürleri ters biçimde işleyerek çağdaşları arasında dikkat çekmiştir" (Yılmaz, 2005: 354).

Baselitz, döneminin önemli gravür sanatçılarından birisidir. Berlin'de 1963'te Werner & Katz galerisinde sergi açmıştır. Uslubu serttir, imgeleri karışıklık içindedir. Batı ve Doğu olarak ayrılmış şehir Berlin, sanatçının bu birinci solo sergisinde, sembol olarak yer bulur. Bölünmüş beden

imgesi Berlin'dir. Sanatçının cinsel içerikli eserleri skandal olur, polislerce toplanır ve el konulur. Daha sonrasında sanatçı eserlerini geri alacaktır. Almanya'ya özgü bir sanat üretme peşinde olduğu için lirik soyutlama ve toplumsal gerçekçilikten uzak durmuştur. 1950'lerin bitimi ve 1960'ların ilk yıllarında soyut sanattan uzak durur bunun yerine temelleri Brut Sanata ve psikotik sanata zihinsel sorunları simgelediği için ilgi duymaktayız yakın bireysel, anlatımcı figüratif sanatı uslüplaştırır.

Asi isimli resminde sanatçı kendisini alışılmamış şekilde, hoyrat, hantal elli ve kaba bedeni ile duyarlı bir anarşist ve anti kahraman gibi resmetmiştir. 1965 yılında bir yıl boyunca Floransa'ya gider ve çalışır bir yıl sonra Berlin'de bir sergi hazırlayarak "Büyük Arkadaşlar" manifestosunu yayınlamıştır.

1969'dan sonra baş aşağı duran, resimler serisine başlamıştır. Eserlerin kurgusunda sayılar, insanlar, hayvanlar, evler, ağaçlar gibi imgeleri ters kullanılmış ve seyirci ile "uzak" kavramını kurmuştur. Görme alışkanlığını alaşağı eden devrimci bir harekettir, bu tepkinin sonucudur. Bu tavır gelişecektir. Geçmiş ve şuan arasındaki çökmüş Almanya'yı sembolize eden sanatçı resimlerde yıkıntılarda veya çorak yerlerdeki kahramanları, asileri, çobanları işlemektedir. Dikey görünümler ve tüm figürler güçlü fırça darbeleriyle ve çarpıcı renklerle resmedilir.

1967 sonrasında birçok ülkede sergiler açar ve 1966–1971 yılları arasında Osthofen'de ve 1971–1975 arasında da Mussbach'ta sanat hayatı hareketli bir şekilde devam eder. 1975 yılında ise Derneburg'a yerleşmiştir. 1976 yılında ise Floransa'ya bir atölye açarak İtalya ve Almanya arasında gidip gelerek çalışmalarına devam etmiştir. 1980 yılına gelindiğinde sanatçı Venedik Bienalinde Anselm Kiefer ile birlikte Almanya'yı temsil etmiştir.

Sanatçı Baselitz üslubunun Yeni Ekspresyonizm olarak adlandırılmasını Alman Ekspresyonistleri ile bağ kurulmasını kabul etmez. Ekspresyonistlerin tersine dünyayı sanat vasıtasıyla yenilemekle hiç ilgilenmediğini belirtmektedir.

"Bu bağlamda, G. Baselitz'in ilerleyen dönemlerdeki yapıtlarının da dahil edildiği Yeni Dışavurumculuk akımı da 1970'li yılların sonundan itibaren Alman sanatçıların plastik estetik konusunda ilgi gösterdiği en yaygın sanat akımlarından biri olmuştur" (Chilvers, 2004: 497).

1980'li yılların bitiminden itibaren sanatçı ihtişamlı ve tarihi gerçekleri yansıtan çalışmalarına devam etmiştir. Kazıma tekniği eserlerinde görülür, sembolik anlam içerir. 1990'larda iki Almanya'nın birleşmesiyle Doğu Almanya'daki çocukluk yılları, ailesi ve yaşadığı ev ile ilgili bir dizi duygusal resim serisi yapmıştır.

1998-2002 yılları arasında büyük ve orta boyutlu 58 resimden oluşan *Rus Ressamları Serisi*'ni Hamburg'da sergilemiştir. Stalin döneminden Sosyalist Gerçekçilik'in önemli çalışmalarından ilham aldığı bu seride Doğu Almanya'da yaşadığı yılların etkileri de vardır. 2008'de tamamlanan 16 resimden oluşan yeni seri Baselitz'in 2005'deki eski dönem çalışmalarının ve 20. yüzyıl ressamlarının yeniden yorumlanması olan ve bugünü, geçmişi, geleceği bir araya getirdiği "*Remix*" resimlerini ve son on yılın pek çok temasını özetlemektedir. Konu ve yeni başlangıç noktası olarak eski resimlerine dönse de bambaşka bir manifesto için onları tahrip etmiştir. Gençlik dönemi işlerindeki şiddetli, azap içindeki görünümler daha sonrasında yerini daha sakin ve olağanlık hissine bırakmıştır. Sanatındaki bu yenilenme dünya çapında hayranlık uyandırmıştır.

Baselitz, canlı renkleri, kaba fırça vuruşları, deformasyona uğramış ve ters duran figürleri, sıra dışı görüntüleri, düzenlilik göstermeyen, herhangi bir kategoriye girmeyen kompozisyonları ve güçlü konuları ile izleyicinin dikkatini çeken ve sanat tarihinde adından söz ettiren devrimci ve öncü bir sanatçıdır. Kırk yıllık sanat hayatı boyunca eski temalarını ve motiflerini yeniden kullanıp farklı bir şeye dönüştürerek seriler oluşturan ressamın dünyanın pek çok müzesinde ve özel koleksiyonlarında çalışmaları bulunmaktadır. 2002 yılında İstanbul Kazım Taşkent Yapı Kredi Sanat Galerisinde bir retrospektifi düzenlenen üretken ressam, tasarımcı, grafikçi ve heykeltıraş kimliklerinden hiç vazgeçmemiştir. Baselitz'in Büyük *Gece Kanala Düşüyor*(1962-63), *Oberon* (1963-64), *Büyük Arkadaşlar* (1965), *Sokak Resmi* (1980), *45* (1989) önemli başyapıtlarından bazılarıdır.



Resim 25: Georg Baselitz, *Üç Bacaklı Çıplak*, 1977.

“Georg Baselitz’de *Üç Bacaklı Çıplak* gibi provokatif resimler yaptı. Sanatçı, 1969'da baş aşağı duran portreler, manzara resimleri ve figürler kullanmaya başladı ve bunun " temsil edileni içerikten bağımsız kılmanın en iyi yolu olduğunu" söyledi. Baselitz, kafa karıştırıcı çıplak resminde geleneksel olarak bayağı bulunan linolyum üzerine uygulamıştı. Resimleri,1980'lerde "Neuen Wilde"(Vahşi Gençlik) olarak anılan daha genç Alman neo- ekspresyonistleri derinden etkilemişti”(Farthing, 2014: 544).

2.4.4.2. Jörg İmmendorf

Jörg Immendorff (14 Haziran, 1945 – 28 Mayıs, 2007) Almanya’nın en çok bilinen çağdaş ressamlarındandır. Heykeltraştır ve sahne tasarımı yapmıştır. 1996 yılında Profesör ünvanına

erişmiş, öğrenci olarak girdiği Düsseldorf Kunstakademie'de hayatının son yıllarına dek bu ünvan ile çalışmıştır.

Sanatçı, Joseph Beuys' un öğrencisi olmuştur. Hocası Beuys'un açtığı yolun daha geleneksel bir şekilde devamlılığını resimleri ile sağlamıştır. Ulusal geçmişinden ve kültürel coğrafyasından beslenmiş, kültüründeki faşist kimliğini reddetmiştir.

Immendorff, 1977 yılında başladığı ve 1980'li yıllarda da devam ettiği *"Cafe Deutschland"* serisiyle tanınmıştır. Sanatçı bu seride yeni baştan birleşen Almanya'nın kaosuna ve paranoyasını dikkat çekmiştir. Kafe toplumsal hayatın hareketlerini göstermeye yardımcı olan bir imge olarak empresyonistlerin de sıklıkla kullandığı bir motiftir.

"Cafe Deutschland" (Resim 26) isimli başyapıtında sanatçı birden çok odak noktası bulunan çok hareketli, adeta kaleydoskoptan bakılmış gibi bir tablo yaratarak birbirinden çok farklı imgeleri aynı resimde bir araya getirmiştir. Jörg Immendorff, eserinde, otoportresini, Brandenburg Geçiti'ndeki atları ve hatta sersem bakışlı Hitler'i ve belli belirsiz pek çok formu kullandığı bir bütünlük yaratmıştır.

Resminde Hitler'in portresine de yer veren veren sanatçı burada geçmişle yüzleşmeyi yapmayı amaçlamıştır. Nazizmin dehşet veren sonuçlarını da tekrar hatırlatmak istemiştir. Adolf Hitler provakatif bir benzetme ile resmedilmiştir. Rönesans geleneğine de yer veren sanatçı eserinde kendisini baş aşağı resmeder. Otoportresini yaptığı alan resmin merkezi noktalarından biridir. Nesne ve insanları dışa doğru yayılmış bir şekilde komunlandırır.

Sanatçının "Cafe Deutschland" yapıtındaki fikir; Doğu ve Batı Almanya sınırında kurulmuş fantastik bir gece kulübü, kafenin varlığıdır. Kafe mekanı işleme fikri Immendorf'un ilgisini çeker. Sebebi ise bu temayla birlikte, insanların bir araya geldiği bu düşsel mekanın toplumsal eleştiri, otobiyografi, tarih, sosyoloji ve mitoloji gibi konuları birlikte kullanmak için ideal oluşudur.

"Resimdeki atlar, Brandenburg Geçidi Üzerindeki Roma Zafer tanrıçası Victoria'nın atlarını temsil ederler ve Alman kimliğinin gücünü simgelerler. Immendorff, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Almanya'nın birleşmesini haber verircesine atları düşerken gösterir ve resmin yapılmasından beş

yıl sonra bu olaylar gerçekleşir. Devrilen atlar beraberinde bir buz tabakasını da sürükler ve bu ayrıntı Doğu ve Batı Almanya arasında gelişen ilişkinin metaforudur" (Holzwarth, 2005: 547).

"Sanatçı eserinde çoklu perspektif kullanmıştır. Perspektifin geleneksel tarzda kullanılması genellikle etrafında tek bir ufuk noktası bulunan resimsel bir mekan ortaya çıkarır ancak burada perspektif gelenek dışı bir biçimde kullanılmıştır. Resmin sağ alt köşesinde geriye doğru çekilenler diziliveren çizgi bulunsa da bunlar resmin başka bir köşesinde birleşmezler. Kompozisyonun bütünündeki zıtlık, bu çizgilerin karmaşık tasarımlı ve çok düzlemli bir sahnede sadece tek bir katmanı temsil ettiği anlamını taşır" (Farthing, 2014: 547).



Resim 26: Jörg İmmendorf, *Cafe Deutschland,* 1984.

Büyük boyutlu resimler yapan sanatçının eserlerinde tiyatral bir hava görmek mümkündür, politika, mitler vazgeçilmezleridir. Özellikle Almanya'nın 1980'li yıllardaki durumu diğer bir değişle kaos ortamı pek çok resminde görülmektedir.

Sanatçı son dönem resimlerinde, ilgi alanını sanat dünyasının politikalarına çevirmişti. Resimlerinin esin kaynağı ise sanat tarihine eleştirel bakıştır.

2.4.4.3. Sandro Chia

Sandro Chia 1946 yılında Floransa'da doğmuştur. Önce Instute d'Arte de, sonra ise Floransa'daki Accademia di Belle Arti'de okumuştur. 1969 yılında mezun olduktan sonra yoğun olarak seyahatlerde bulunmuş, Avrupa'nın her yerini gezmiş, Hindistan ve Türkiye'yi görmüştür. 1970 yılında Roma'ya yerleşmiştir.

1970'li yıllarda, Chia Art Povera akımı içinde enstalasyonlar yaptı. Fakat 1960'ların kavramsal sanatına karşı bir tepki olarak resme dönmüş, sanatçı coşkulu renk ve anlatıları ile tasvirler yapmaya başlamıştır.

1970'li yıllar boyunca Roma ve Avrupa'da sergilere katılmış, kavramsal sanattan giderek uzaklaşmıştır. Daha figüratif bir resim dilini seçmiştir. Eylül 1980-Ağustos 1981 arasında bir yıl burs kazanmış ve Almanya Nuremberg şehrine taşınarak, çalışmalarına burada devam etmiştir. Ertesi yıl ise Newyork'a taşınmıştır.

İtalyan sanat hareketi "Transavanguardia"nın içinde yer alan sanatçı, uluslararası pek çok galeride ve müzede solo sergiler açmıştır. Paris, San Paolo ve Venedik Bienallerinde eserlerini sergilemiştir. Çalışmaları uluslararası beğeniye sahiptir grup sergileri ile de müze sergilerinin bir parçası olmuştur.

"Chirico, Picasso -Son dönem imgeleri-, Malevich ve Chagall gibi ressamlardan ödünç aldığı imgeleri kendi süzgecinden geçirerek resmetmiştir" (Giderer, 2003: 173).

2003'te, İtalyan Hükümeti sanatçının üç önemli eserini kalıcı olarak İtalyan Senatosunun koleksiyonuna almış ve 2005'te iki anıtsal heykeli Roma'da önemli merkezlere yerleştirilmiştir.

Günümüzde sanatçı Miami, Roma ve Montalcino'da yaşamını sürdürmektedir. Şarap üretimi de yapmaktadır,2010 yılında bu şaraplar ödül almıştır.



Resim 27: Sandro Chia, *Akşam Yemeği için Tavşan*, 1981.

Sol elinde bir bıçak ve sağ elinde bir meşale taşıyan adam bir tavşan peşindedir. Bu av sahnenin dinamik yoğun renkler ile güçlendirilmiştir. Kompozisyon Sandro Chia çalışmalarına güzel bir örnektir. O, ön planında nispeten büyük insan figürlerini, genellikle erkekleri resmederek, efsanevi ya da hayali manzara, önüne yerleştirmektedir. Sanatçı renklerle bir peyzaj yakalamış sanki dipsiz bir deliği göstermektedir. Derinlikler ve yükselen alanlar renk bloklarıyla tasvir edilmiştir. Eylem ve betimlenen mekan ilk insanın davranışlarının izlenimini vermektedir fakat resimdeki erkek figürü günümüze ait kıyafetler giymektedir. Bu resmin içinde parlak şey insan varoluşunun birleştirici unsurlarıdır. Sanatçının av sahnesi için yarattığı arka plan kesin bir yer ve zaman ilişkisini hissettirmez. Resmin alt tarafında bulunan küçük detaylar mağara sanatının günümüzde yankı bulmuş hali gibidir. Böylelikle bu eserde görülürki şu an ve günümüzdeki insanlık aynı seviyededir, arayışlar ve ihtiyaçlar değişmemiştir.

2.4.4.4. Enzo Cucchi

Enzo Cucchi İtalyan ressamdır. Transavanguardia hareketinin önemli bir üyesidir ve Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Nicola de Maria ve Sandro Chia ile birlikte aynı grupta yer almıştır. Neo-Ekspresyonist ressamlar bu hareketin bir parçası olmuş, akım 1980'ler boyunca zirvede kalarak dünya çapında ses getirmiştir. Transavanguardia hareketi 1980 Venedik Bienalinde yer almıştır.

Cucchi ilk büyük retrospektifini Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York'ta 1986 yılında açmıştır. Sanatçının eserleri sayısız müze koleksiyonlarında bulunmaktadır. Bunlar arasında New York Modern Sanat müzesi, Londra Tate Müzesi ve Şikago Sanat Enstitüsü de vardır. Sanatçı halen Roma'da yaşamakta ve çalışmaktadır.

1970'lerde Cucchi, kavramsal sanata hakimliği ile dikkat çekmektedir. Sanat eleştirmeni ve galerici Mario Diacono İtalya ve Amerika Birleşik Devletleri onun çalışmalarını sergileyerek sanatçıyı desteklemiştir. 1979 yılından bu yana Cucchi, Modena 'da galeri sahibi Emilio Mazzoli ile ilişkilerini sürdürmektedir. Bununla birlikte Bruno Bischofberger sanatçıyı 1981'den 1995'e kadar dünya çapında temsil etmiştir. Gian Enzo Sperone ise 1981–1985 yılları arasında sanatçının eserlerini Roma ve Newyork'taki galerilerinde sergilemiştir. Onun deneysel dışavurumcu tarzı giderek etkili olmaya başlamıştır. Resimlerinin malzemelerinde farklı teknikler ve yüzeyler kullanan sanatçı doğrudan duvar yüzeyine boya veya çizimler, seramik, mozaik ve heykel parçaları, boyanmış imajlar kullanmıştır. Özgür yaratıcı enstalasyon alanları sanatçının yaratım sürecinde yer bulmuştur.

1981 ve 1985 yılları arasında da sık sık Roma ve New York'taki galerilerde Cucchi eserini sergilemiştir. Sanatçının etkili deneysel dışavurumcu tarzı giderek genişlemiş malzeme nitelikleri artmıştır.

"Yaşamı yok eden doğal güçler resminin temel konusudur. Resimlerin de yer alan ölü imgeleri, terk edilmiş kuru kafalar, bazen yaşam enerjisi yayan imgelerle yanyana görünmektedir (Örneğin öten horoz). 1980'lerde yaptığı resimlerde sık sık depremi konu olarak seçmiştir. Resmindeki doğal felaketler, gelecekteki bir kıyametin metaforu olarak işlenmişlerdir" (Giderer, 2003: 172).



Resim 28: Enzo Cucci, *Musica Ebbra*, 1982.

Sanatçı, Alman ekspresyonistlerinin değerleri üzerinden de hareket etse de çok farklı bir bireyin yaşamını ortaya koymuştur. İnsanı mahveden kasvet artık soyut bir düşmandır. *Sarhoş Müzik* (Resim 28) isimli eserde sanatçı karışık teknik uygulamaları ile bir yüzey yaratmıştır. Koyu renkler; siyah ve kahverengi ile kurulan mekanda, saflık ve korku dolu beyaz bir beden göklerden aşağı düşmektedir. Grotesk figür insan doğasına gönderme içerir ve ilkel insanı anımsatır. Kırmızının duyumsaması ise ani bir patlama, ateş hissi uyandırmaktadır.

2.4.4.5. Julian Schnabel

Julian Schnabel 1951 yılında Brooklyn, New York'ta doğmuştur. İlk solo sergisini 1975 yılında Houston Çağdaş Sanatlar Müzesinde açmıştır. O tarihten itibaren çalışmaları, dünya çapında ünlü müzeler ve kurumlarda sergilenmiştir. Bunlar arasında Tate Galerisi, Londra (1983), Whitney Amerikan Sanatları Müzesi(1987), Inverleith Evi (2003); Alman mimarisi Frankfurt ve Hamburg Sanat Galerisi Arte Reina Sofia Müzesi, Madrid (2004), Napoli (2005), Derneburg, Almanya ve Pekin Dünya Sanat Müzesi, Çin (2007) ve Ontario Art Gallery, Toronto (2010)

bulunmaktadır. Sanatçının en önemli sergilerinden bir tanesi de Haziran 2011 yılında Museo Correr Venedik'te açtığı, "Julian Schnabel: (Permanently becaming and The Architecter of Seeing) Kalıcı Olma ve Görme Mimarisi,"dir. Eserleri uluslararası müze ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

"1980'lerde tanrının resmini yaparak ve dünyanın en büyük ressamı olacağını söyleyerek resimler yapan, olağanüstü bir ticari başarı kazanmış ressam, üç boyutlu ve üzerine kırık tabaklar yapıştırılmış resimlerini ünlenmiştir" (Giderer, 2003: 165).

Schnabel, efsanesinin kökenleri sanatçının güçlü kariyerine tartışmasız yeteneğine, büyük bir simya ile oluşturduğu eserlerine, çok konuşulan işlerine ve hayata meydan okuyan tavrına dayanmaktadır. Onun küstahça somutlaştırılmış barok tutumu, boyamayı derecelendirmiştir. Döneminin genel anlayışı üzerinde, yağlıboya ve bütün kolaj tekniklerini birleştirerek soyutlama ve biçimlendirme bağlamanında ise sanat tarihinden özellikle Neo Ekspresyonizmden, soyutlamadan, figürasyondan, klasik resimsel elemanlardan ve görsel kaynaklardan ilham almıştır. Yaygın olarak ele aldığı konular arasında cinsellik, obsesyon, acı, ölüm, inanç, kurtuluş vardır.

Resimdeki etkiler heterojen bir şekilde bir araya gelmiştir. Avrupa'dan edindikleri dışında üzerine Amerikan soyut dışavurumculuk etkileri eklenmiştir. Sanat tarihi, popüler kültür ve kitle iletişim araçlarını kullanmıştır. Beuys, Kiefer ve Polke atölyelerinden etkilenmiştir. Edindiği izlenimler ve esinle kendi resmini harmanlayıp ortaya çıkarmıştır.

Kullandığı malzemeler arasında kırık tabaklar, ipek, hayvan derisi, araba kaportası parçaları, muşamba, kadife, branda gibi çeşitli kumaşlar, tekstil öğeleri, çoklu imajlar, kelimeler, çeşitli dillerden parça metinler ve kalın boya katmanları, yapışkan reçine, digital röprödüksiyon ve baskı vardır.

Sanatçı New York'ta yaşamakta ve çalışmaktadır. Genelde romandan uyarlama, otobiyografik eserleri yorumlayarak filmler çekmektedir. Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve Altın Küre'de En İyi Yönetmen dalında ödüller kazanmıştır. Bunun yanısıra Altın Palmiye, Akademi

Ödülleri, BAFTA, Sezar Ödülü ve iki kez Altın Aslan'a aday gösterilmiştir. Üç filmin yönetmenliğini yapmıştır; Basquiat (1996), *Before Night Falls* (2000) ve Dalgıç ve Kelebek (2008).



Resim 29: Julian Schnabel, The Student of Prague, 1983.

“Amerikalı ressam Julian Schnabel kendini abartılı dışavurumcu ve göz alıcı üsluptaki büyük ölçekli tuvallerle ifade ediyordu. Sanatçı Prag'lı öğrenci gibi resimlerinde, tuvalin üstüne kırık tabak parçaları yapıştırıyordu. Bu resmin kompozisyonu geleneksel triptiklere benziyordu ve Schnabel Haç benzeri şekillerle dini imgeler kullanmıştı. Ancak ressam, kabataslak ve dağınık yüzey sağlayabileceğini reddetmiş yine de resmin hala anlamlı bir sanat türü olduğunu göstermiştir” (Farthing, 2014: 544).

Schnabel kullandığı renklerle ve formlarla bize Alman ekspresyonistlerini hatırlatıyor gibidir. Fakat değişen zamanla duyguların aktarımı başka bir boyuta geçmiştir. Resmin hakim rengi beyaz, dini duygulardaki saflığı çağrıştırmaktadır. Kırmızı resme çağırırken, mavi soğuk bir ifade bırakır. Kahverengi tonları ise mekânsallığı ifade etmektedir. Kahverengi, kırmızı tonları resme sıcaklık katmaktadır.

3. RENK VE ÖZELLİKLERİ

3.1. Rengin Oluşumu

Renk, nesnelerin özelliklerini ifade edilmesine, onların daha iyi betimlenmesine yarayan bir kavramdır. Renk soyut bir kavramdır. Cisimlerin görülen ışığın gözde oluşturduğu duyumdur.

Işığın farklı aralıklarda dalga boylarında göz retinasına gelmesi ile ortaya çıkan bir algılama renktir. Bu algı, yansıma nedeniyle farklılık oluşturmaktadır. Böylelikle renk tonu veya renk kavramları meydana gelmektedir. Bütün dalga boylarının bir anda göze ulaşması ile beyaz, hiç ışık ulaşmaması durumunda ise göz siyah olarak algılamaktadır.

“Nereye giderseniz gidin karpuzun rengi hep kırmızıdır, kiviler hep yeşildir, denizler mavidir ya da mavinin tonlarıdır, kar beyazdır, limonlar sarıdır, fillerin rengi dünyanın her yerinde aynıdır. Yapay olarak elde edilen renklerde de durum değişmez. Dünyanın neresine giderseniz gidin sarı ile kırmızıyı karıştırırsanız turuncu, siyah ile beyazı karıştırırsanız gri elde edersiniz” (Parramon, 1994: 16).

3.2. Renk ve Molekül

Molekül, bir cismin en küçük parçasıdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu şekilde geçer;“1. isim, kimya element veya bileşikleri oluşturan ve onların özgül niteliklerini gösteren en küçük birim, madde.”

Maddede bulunan pigment moleküllerinin atom özelliklerinin farklılıkları ve ışığı yansıtıp yansıtmamaları rengin oluşumunu etkilemektedir. Örneğin, kloroplast pigmentinin rengi yeşildir, fotosentez yapan canlılar yeşil renge sahiptir.

3.3. Pigment ve Özellikleri

Pigmentler renklerin oluşmasına yardımcı olan moleküllerdir. Nesnelerin genellikle dış yüzeylerinde bulunur ve belirli bir enerjinin açığa çıkması ile pigment molekülleri harekete geçmektedir. Renklerin oluşmasında, pigmentlerle ve ışık arasındaki biraradalık esastır.

3.4. Sanatta Renklerin Tarihi

Sanatın tarihi de renklerin tarihi ile bir bütün olarak düşünülmektedir. İlk insan resmi, büyüsel amaçlar için; tapınış sırasında etkili bir görsel algı yaratmada kullanılmış, renkler ise bu kutsallığın bir parçası olmuştur. İnsanlar renkleri düşmanlarından, yırtıcı hayvanlar kendilerini saklayabilmek, korkunç ya da ulu bir görüntüye sahip olmak için, arzulanma ve güzellik için kullanmışlardır. Duvar resimlerine genel olarak bakıldığında av, mücadele gibi konular işlenirken, tabiatta rahatça ve bizatihi bulunan kahverengi, sarı, okr, kırmızı, tebeşir, karbon siyahı, hematit ve kömür oksit siyah kullanılmıştır. Ortadoğudan batıya başlayan yayılmanın kökenleri binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Çiftçilik yaygınlaşmaya başlamış zaman içinde insan toplulukları bir araya gelerek kasabalar ve şehirler kurmaya başlamıştır. Yerleşik yaşam ile araç gereç günlük kullanım gereçleri oluşturulmuştur. Böylelikle çömlekçilik çanak yapma, el sanatı belirginleşmiştir. Çömlekçilik sanatı bu şekilde Mezopotamya ve Anadolu'da yaklaşık olarak M.Ö. 5000 yılında çok renkli uygulamalar ile hayat bulmuştur. Bugün pekçok müzede bunların örneklerini görmek mümkündür.

Duvar resimlerinin kullanıldığı ilk ev örnekleri, Çatal Höyük'tedir. Bu duvar resimlerinde ana tanrıça çizimleri, avcılık sahneleri ve yanardağ betimlenmiştir. Antik Yunan filozofları, estetiğin ve ilk renk teoremlerini ortaya çıkarmışlardır. Aritoteles ve Plato 'nun renk teorileri ve estetik anlayışları güçlü temeller atmıştır. Roman yapılarında duvar boyama çok çeşitli renkler kullanılmış ve artistik beceriler göz kamaştırmıştır. Hindu tapınaklarında ve Mezoamerika lâhit eserlerinde, Avrupa sanatındaki plastik beceriler ve stil benzerlik göstermektedir. Hristiyanlık dinin yayılması ve güçlenmesinin ardından ilk kiliselerin mozaik çalışmalarında çok renkli eserler ortaya çıkmıştır. İlerleyen dönemde ise Avrupa kiliselerinde ve katedrallerinde mozaiklerin çok renk kullanımı esası ilerleme kat ederek günümüze kadar gelmiştir.

Mısır sanatı geleneğinde kullanılan renkler; sarı, kırmızı, yeşil, beyaz, mor, lacivert ve altın sarısı olarak görülmektedir. Duvar resimlerinde, kadın figürleri, erkek figürlerinden vücut ve yüz rengi, olarak daha açık renkte betimlenirken, beyaz, elbiselerde sıklıkla kullanılmaktadır. Zemin renginde de yer almaktadır. Yeşil ve mavi, kırmızı doğa tasvirlerinde kullanılmıştır.

Antik Yunan sanatı üzerine yapılan araştırmalar sonucunda heykellerin günümüze kalan doğal mermer renginde olmadığını, yapıldığı ilk dönemde boyandığı görülmektedir.

Roma resim sanatının ilk örneklerini (İtalya) Pompei ve Herkulanum kazılarında ortaya çıkmıştır. Bu resimlerde rengin önemli bir değer taşıdığı ve hayvan tasvirlerinde kırmızı, sarı ve mavi ve tonlarının işlendiği görülmektedir.

11. y.y. ve 12. y.y. Avrupa sanatındaki üslupların genel adını, Roman sanatı çatısı altında toplanabilir. İngiltere'de ise Norman üslubu adıyla karşılığını bulmaktadır. Devasa kilise duvarları resimler ile doludur ve heykellerde bu görkemli yapılarda yer almıştır. İncil ve Tevrat kitaplarından alınan peygamber kıssaları, ilahi öyküler resmedilmiştir. Duvar freskleri ve kitap resimleri ile karşılaşılmıştır. İfadeyi ön plandadır ve harekete öncelik verilmektedir. Roman Resim geleneği en büyüleyici özelliği ise, renklerin yoğun ve çarpıcı etkisine önem verilmesidir. Diğer taraftan resimlerde, renklerin ön plana gelmesi için çizgiler kullanılmıştır.

Gotik dönemde konular dini olduğu kadar gündelik hayattan da alınmaktadır. Yalın ve parlak renkler hakimdir. Ortaçağ sanatında dikkat çekici şekilde renk paleti, genişlemeye başlamış bulunan renklerin sayısı 15. y.y'a kadar artış göstermekle kalmayıp resim tekniklerinde de yeni yöntemlerin ortaya çıkışı gelişmelere ivme kazandırmıştır. Resimde renk, zaman içinde dönüşeceği sadece-plastik eleman- rolüne hazırlanmakla birlikte; perspektifin kullanımında derinlik veren, ışık ve gölge için kullanılan bir araç olmuştur.

Ortaçağın baskıcı kuralları ve yobaz anlayışına muhalif antik kültürünün yücelmesi ile zihniyetin değişiminin sonucu Rönesansı hazırlayan düşünce ortaya çıkmıştır. Ortaçağın kendine has mistisizminin ve sembolizminin sonuna gelinmiştir. Bunların yerini hümanizm ve natüralizm kavramları almış, düşünce şekli değişmeye başlamıştır. İnsan ve doğa bir şekilde baskıların üzerine geçmiş, hakim olmuştur. Bu anlamda bakıldığında ortaçağ zihniyetinden kopuş ile

başlayan aydınlanma süreci sanatta uygulamalara ve tekniklere de yansımıştır. Hacim, ışık gölge ve perspektif Rönesans'ta öne çıkarak, önem kazanmıştır.

Barok ressam Peter Paul Rubens (1577-1640), mitolojik resimleriyle bilinmekte renk hakkındaki görüş ve birikimini bir dizi notlar şeklinde yazılı hale geçirmiştir. 1636'da "Işık ve Renk Üzerine" (De Lumine et Colore) isimli bilimsel bir çalışma kaleme almıştır. Ancak Rubens'in bu iki yazını da bugünlere kadar gelememiştir.

Rembrandt Van Rijn (1606–1669) Leonardo da Vinci'nin Chiaroscuro anlayışını takip etmiştir. Teknikte renk kullanımı yakınlık gösterir, ancak paletinde renk olarak mavi kullanılmamıştır. Rembrandt ışığı özel bir anlam içerir, sanat tarihinde bunun yanında eserlerindeki yetkin anlatımı, parlaklığı ve altın ışığı ile de taçlanmıştır. Işık ve gölgenin üstadı Rembrandt'tır.

17. y.y. sonlarında, Barok resmi dramatik ve çarpıcı etkileri zamanla kaybolarak, bunun yerini süsleyici amaça daha çok hizmet eden dekoratifte olan Rokoko sanatı ortaya çıkmaya başlamıştır. Rokoko kaygısız ve şaşalı bir üslup olmasının yanında tekdüzedir. Sanatçıların yapıtlarındaki kaygısı lüks, ihtişam ve zenginlik gibi konuları aktarmak olmuştur. Bu durumda servet ve gücün tuvale aktarımında parlak renkler kullanılmıştır. 18.y.y.'da ise akılcılık ivme kazanmıştır. Tüm doğal olguları aydınlatmak için mistik yaklaşımdan uzaklaşılmıştır. Akılcılık için çabalama ve inceleme ön plandadır. Renklerde bu doğallıktan payını almıştır.

Empresyonizm sanat akımıyla birlikte resimde renk, tek başına bir önemde değildir ve sadece objenin ifade edilmesi için kullanılan bir araçtır. Empresyonizm için, tabiattaki objelerin gerçek görünüşünü ortaya çıkartacak renkler esastır. Sadece renk ve renk çeşitliliği önemlidir ve renk, doğrudan doğruya belirleyici tek konumdadır.

Gauguin'in uzak coğrafyalara, tropikal memleketlere olan merakı yeni keşifler yeni farkındalıklar vermiştir. Modern sanatın öncülüğünü eline almıştır. İlkel sanat form, renk ve biçimleri ile tanışan sanatçı Tahiti'de uzun seneler kalarak tanıştığı kültürün yansımalarını eserlerine uygulamıştır. Ressamın eserlerinde bu ilkel güzellik parlak ve canlı renkler, masalsı atmosfer olarak görülmektedir. Formlar gelenekli manadan uzaklaşıp betimleyici bir ifade ortaya

koymasını sağlamıştır. Figürler ve mekan yüzeyselleşmiş, renklerin saf kullanımı ile boyut etkisi koyuluklarla gösterilmiştir.

Empresyonizmin ardından Fovist sanat akımı ortaya çıkmıştır. Öncüsü ressam Henri Matisse (1869-1954) resimlerinde yalın ve çoşkulu bir şekilde mavi, sarı, yeşil ve kırmızının tonları içeren ve geniş renk çeşitliliği kullanmıştır.

Fovist sanat akımında tabiata öykünmeye ve görsel yanılgıya yer yoktur, sübjektif duyguların yorumlanması ile çok renkli bir anlayış göze çarpmaktadır. Fovist sanatçılar, Seurat'ın tekniğini geliştirerek nesnenin sınırlarını, detaylarını özetleyerek ve dekoratif bir kontur düzenlemesine çevirmişlerdir.

Uygarlık tarihine bakıldığında, rengin özgür bir ifade aracı haline gelmesinin insanın varlığını keşfiyle paralel ilerlediğini görülmektedir. Aydınlanma ile beraber önemli adımlar atılmış olsa da gerçek anlamda resim tarihinde anlamını bulması biraz zor olmuştur. Bunun nedeni ise renk gözüktüğü nesneden ayrı düşünülmemiştir bundan dolayı da başka bir bilinç oluşmamıştır. Bu noktada 1905'ten itibaren fovizm ile birlikte bu algı yıkılmış ekspresyonizm ile de devrimci hareket devamlılık göstermiştir.

Ekspresyonist resimlerde, kullanılan renkler aracılığıyla ressamlar hakikati derinlemesine ve derinden betimleme anlayışı ile üretmişlerdir. Obje, esere direkt olarak ve çarpık olmayan biçimde katılması gerektiği duyular ile aktarılmıştır. Başka bir deyişle, duyular ile duyumsanmış dış gerçeği, sanatçının içindeki gerçeklerle bir araya getirmiştir. Ekspresyonist sanatçıların paletlerinde; yoğun siyah, sarı, mor, kahverengi, yeşil, kırmızı ve turuncu vardır. Ressamların renk üzerindeki arayışları Fovist sanatçılarla benzeşmektedir.

4. RENGİN SANATTA KULLANIMI VE DUYGUSAL ETKİLERİ

Günümüzde pek çok felsefik yaklaşım ve sanat eserinde rengin kullanımının ve bu doğrultuda işlevinin değişiklik gösterdiğini bilinmektedir. Bu farkındalığın tohumlarının atıldığı ilk sanat akımları fovizm ve ekspresyonizmdir.

Herbert Read'in Sanatın Anlamı (2014) isimli eserinde Ruskin'in renk hakkındaki görüşleri şu şekilde aktarılır: "Normal yapılı ve ölçülü mizaçlı bütün insanlar renkten hoşlanırlar; renk insan ruhuna her zaman zevk ve rahatlık verir. Tabiatın yarattığı en üstün varlıklar da bol bol renk vardır ve renk, varlıklarında ki olgunluğun bir işareti ve damgası olur; renk insan vücudunda hayatla, gökyüzünde ışıkla toprakta saflık ve sertlik ile ilgilidir. Ölüm, gece ve bozulmuş bütün varlıklar renksizdir."

Fovist resimde renk duygusal etkileri ile birlikte bir duyumsallık süreciyle sanatçıların eserlerinde yer bulmuştur. Fovist ressamlar rengin o güne değin bir nesneye vakıf olan halini değil kendi fantastik dünyalarındaki yeni imajlarını resmetmişlerdir. Normalde olmadığı renkte kullanılmış objeler: kırmızı köprüler, mor gövdeli mavi ağaçlar, sarı bedenli insanlar, sarı bulutlar vb. Sanatçılar izleyicideki kanıksanmış ruhsal etkileri renk yoluyla kırmıştır.

“Fovizimle doğa biçimi, esas yapılması gereken ve insanı duygulandıran soyut yanında ikinci derecede bir rol oynar ve kompozisyon bakımından gerekli olan biçim bozmalara müsaade eder. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kalkmıştır”(Kahraman, 2010: 19).

Lionel Richard literatür eseri Ekspresyonizm sanat ansiklopedisinde bu durumdan şöyle bahseder:"Renk, nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtarılarak bağımsız kılındı ve katışıksız olarak dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi nesneyi bir ime indirgeyen bir çizim üslubuyla doğaltıldı" (Richard, 2005: 35).

Bu anlatıların ışığında ekspresyonist resimde rengin kullanımının bir iletişim kurma etkinliğine dönüştüğü görülmektedir. Artık renk, bir form olmuştur. Figür ise rengin varlıksal bağımsızlığından üremiş bir olgu konumundadır. Fovist ve ekspresyonist resimde bağımsızlığını kazanan rengin fırça vuruş tekniği de en az onun kadar önemsenmiştir. Özellikle dışavurumcu

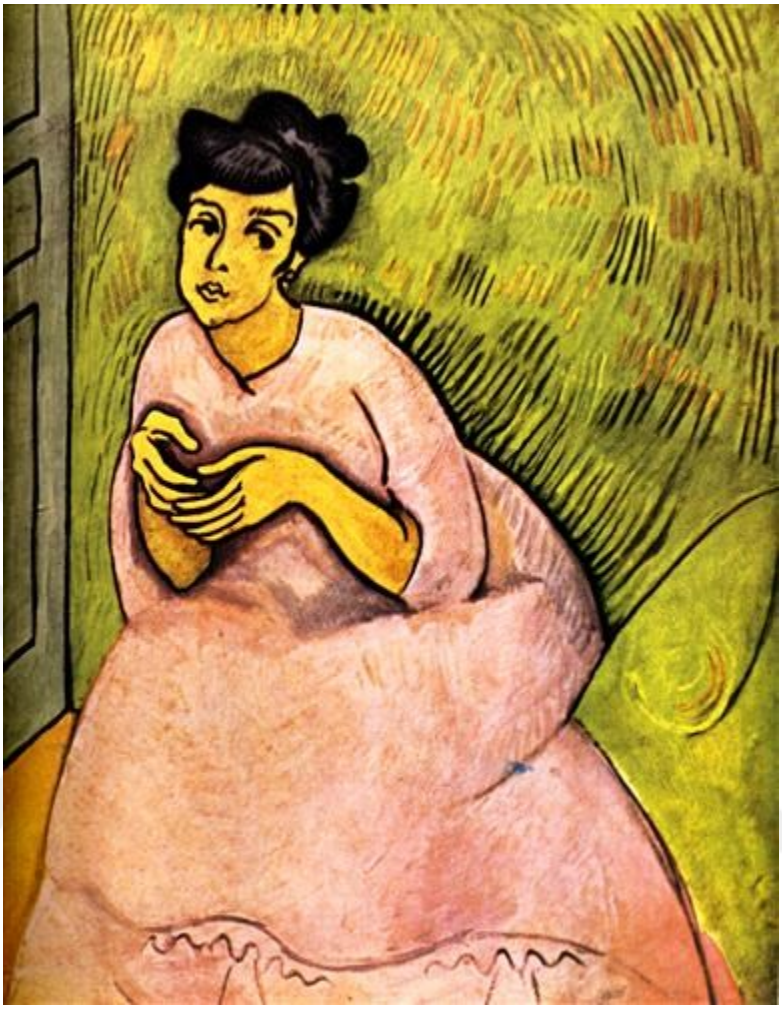
resimde rengin uygulanış biçimi tıpkı fovist resimde olduğu gibi katmanlar halinde kullanılan boya olarak kullnılmaktadır. Spontan ve doğal içten fırça kullanılması sonucu ortaya çıkan dışavurum, rengi manasını ve şiddetini de önemli kılmıştır.

4.1. Pembe

Neşe, güven, uyum, şirinlik ve rahatlığın simgesidir. Pembe kişinin kendisini mutlu hissetmesini sağlar. Pembe kırmızıyla beyazın birleşmesinde meydana gelmiş olmasından dolayı kırmızı gibi parlak ve canlıdır fakat kırmızıya göre daha sakin ve yumuşaktır. Hayallerin ve aşkın rengi olan pembe insana mutluluk ve neşe verir. Aynı zamanda pembe kadınların rengi olarak da bilinmektedir.

Pablo Picasso'nun "Pembe/gül dönemi", bu anlamda düşünüldüğünde, sanatçının matem, derin üzüntü ve iç buhranlarından sıyrıldığı 1904 sonrasıdır. Sanatçı resimlere canlılık veren pembe ve kırmızı tonları kullanmıştır.

Pembe renk fovist sanatçıların paletinde armonik bir şekilde kullanılmıştır. Albert Marquet'in eserlerinde duyumsal bir içtenlikle yer almıştır. Henri Matisse ten rengi olarakta figürlerinde bu rengi kullanmıştır.



Resim 30: Raoul Dufy, *Pembeli Kadın*, 1908.

Raoul Dufy'nin 1908 tarihli resmi *Pembeli Kadın* (Resim 30) eserinde sanatçı etkili bir portre ortaya koyar, sükûnet içindeki ifadesi ile elbisedeki huzur verici yumuşak tona rağmen kontratlık hissi veren yeşilimsi- sarı bir atmosfer içindedir. Japon kültüründe hakim bir kadın rengi olan pembe, model üzerinde aşk, masumiyet etkileri yaratmıştır. Merkezde duran figür dışarı akan bir kompozisyonda, ritimli tonlar içinde yumuşak geçişlerle resmedilmiştir. Sanatçının insan teni yerine yapay bir formda kullanılması duyumsallığını göstermektedir.

Pembe rengin kullanımı ekspresyonistlerin buhranlı, karamsar ve iç dünyanın yitmişliğini anlatan resimlerde en güzel örneklerini Kirchner'in insan bedeninde karşılaşılmıştır. Pozitif ve mutluluk verici etkisinden dolayı çelişki olarak kullanıldığı görülmektedir.



Resim 31: Ernst Ludwing Kirchner, *İki Çıplak Kadın Ormanda*, 1909.

1909-11 yıllarının yaz aylarında Kirchner, Eric Heckel ile Moritzburg göllerinin yakınında, doğa manzarası içinde nü insan resimleri yapmışlardır. Bu resimlerde, sanatçılar doğa - insan arasındaki uyumun aktarımını vermişlerdir. Kirchner, pembe ve mor renkleri kişisel özgünlüğü içinde kullandı ve renklendirme yöntemini kurmuştur. Dönemin düşünsel ortamına katmak istedikleri şehir hayatında kimliği ile varlığı çelişen insanın esasen nereye ait olduğunu sorgulamaktadır. Yeni insan olgusunun çerçevesinde şehir hayatının getirdiği yalnızlık kavramına tepkisel ifade vardır ve doğa varlığın özüdür. Biçimlerdeki çarpıtma bu tezata itafendir, renklerdeki dinamizm ve pembe tonu safiyetin yansımasıdır. Sanatçı bu dönem içerisinde tutku ile çıplak figürler ve pembe rengi kullanmıştır.

3.2. Beyaz

Beyaz saflığı, temizliği, masumiyeti ve istikrarı simgeler. Beyaz renk aynı zamanda ışığın da rengi olarak kabul edilir. Barışçıl, uzlaşmacılığı ve doğruluğun da simgesi olarak düşünülmektedir. Uzakdoğu'da beyazı matem günü rengi olarak kabul edenlerde vardır. Ama dünyada genel olarak beyaz huzuru, mutluluğu, sevimli günlerin rengi olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda inancı, kutsallığı da ifade eder.

İlk olarak Paleolitik çağda ressamlar tarafından kullanılmıştır; tebeşirimsi ve kalsit bazen arka fonda, bazen ışık olarak kömür, kırmızı ve sarı ochre ile birlikte mağara resimlerinde kullanılmıştır. Antik Mısır'da beyaz Tanrıça İsis ile ilişkilidir. Aynı zamanda kral ve kraliçeler, soylular mumyalanırken beyaz kumaş kullanılmaktadır.

"Beyazların en büyüğü ve elbette en acımasızı kurşundan yapılandır. Avrupalı ressamlar yüzlerce yıl paletlerin de en önemli boyalardan biri olarak konuşan beyazını saydılar. Çoğunlukla tahta ve tuvallerine hazırlamak için önden kullanırlar ve sonra öteki boyalarla karıştırarak renk tabakaları elde ederlerdi. En son gözlerin noktasına koymak ve parlayan hatlar için kullanılırdı. Hollanda natürmort resimlerine bakarsanız kurşun beyazı her yerdedir. Onu gümüş bir kavanozun pırıltısından bir köpeğin dişlerinin hırıldayışında, geyik sakatat yığınının yapışkan parlaklığında yahut bir mandalina tohumunun titrek ışığında görebilirsiniz. Taze veya kokmuş hepsinin de parlaması gerekir. Beyaz boya beyazdır çünkü çoğu ışık huzmesinin dışarı yansıtır. Bu açık saflığının karşılığında aldığı ceza kendi yerine neredeyse hiç ışık çekmemesidir ve en azından kuşum beyazı için bunun anlamı kendi kalbinin siyah olmasıdır. Zamanında ne çok ressamı ve fabrika işçisinin güzellik peşinde seslenen kadınları ve garip tatlı gezisine kapalı diye öyle oynayan küçük çocukları bile zehirledi. Bu güzel boyadaki zehir hakkında Roma zamanından beri yazılır fakat her nasılsa bunun sonuçlarıyla ilgilenecek kimse çıkmamıştır" (Finlay, 2007: 110).

Empresyonizm'de ise beyaz asilliği ve zarafeti temsil etmenin dışında dönemin," moda bir renk" kavramında kadın giysilerinde kullanılmaktadır.



Resim 32: Andre Derain, *Westminster Köprüsünden Parlamento Binası*, 1906.

Fovist ressam Andre Derain'in *Westminster Köprüsünden Parlamento Binası* isimli yapıtında canlı kırmızı, turuncu ve sarı renkler kullanılmıştır. Sanatçı meclis binalarını sarı ve kırmızı tonları ile göstermiştir. Resmin sol üst bölümünde hakim olan kabarık beyaz bulutlar parlaktır sarı ve pembe ile geçişkenlik gösterir. Bu parlak renklerle dolu peyzajda köprünün koyu yeşil tonları ile gökyüzündeki yeşiller kontrastlığı meydana getirir. Fovizmin temel ilkeleri olan basit çizim ve formun öz renginin duyumsallıkla yansıtılması eserde esastır. Beyaz eserde alışılmış saflık ve temizliği yansıtmamaktadır.

Ekspresyonistlerin paletinde beyaza sıkça rastlanır. Bununla birlikte Die Brücke grubunun monokrom baskılarında da görülmektedir. Kontrast etkisinden faydalanıldığı gibi aydınlık ve ışık etkisi ile de ressamlarca kullanılmıştır.

Ernst Ludwing Kirchner *Katil* (Resim 33) isimli baskı eserinde, sanatçı Emile Zola'nın 1890 yılında yazdığı "Hayvanlaşan İnsan" adlı romanından esinlenerek yapmıştır. Kurbanlarını acımasızca öldüren katil, siyah, kurban ise saflığı da işaretleyen bir sembolizm ile beyazdır.



Resim 33: Ernst Ludwing Kirchner, *Katil*, 1914.

3.3. Siyah

Gücü, tutkuyu, duygusallığı ve çoğu ülkede matemi, hüznü simgeler. Ama Japonya'da siyah renk, mutluluğun rengi olarak kabul edilir. Bu açıdan bakıldığında siyah renk oldukça tartışmalı bir renk sayılır. Siyah renk karanlık güçler, suç, kötülük gibi düşünülmeye meyilliyken diğer taraftan da sadakat, dayanıklılık, bilgelik, güvenirlik, sebat ile bir bağda kurulabilir. Bir taraftan yönetim, iktidar, güç anlamı taşırken diğer taraftan da acı, keder, hüzün, yas anlamlarına da gelmektedir.

Siyah neolitik mağara resimlerinde sanatçılar tarafından kullanılan ilk renklerden biridir.14. yüzyılda, Avrupa'da çok lisanslı, din adamları, yargıçlar ve hükümet yetkilileri tarafından giyilmeye başlanmıştır. Bu 19. yüzyılda İngiliz romantik şair, işadamları ve devlet tarafından giyilen renk ve 20. yüzyılda ise en moda renk olmuştur.



Resim 34: Karl Schmidt-Rottluff, *İki Kadın,* 1914.

Fovist ressamlar siyah rengi resimlerinde kullanmamışlardır. Ancak ekspresyonist resimde sanatçılar bu renkten vazgeçmemiştir. Ekspresyonist ressamlarda ise durum farklıdır. Die Brücke grubu sanatçılarından Karl Schmidt-Rottluff siyah dış çizgilerden oluşan yapılarla formu resmetmiştir. Sanatçı bir kontürden ziyade yüzey oluşturmaktadır. İlk yapıtlarında Van Gogh'un kalın boya katmanları görülen sanatçının bu eserinde boya katmanlarının inceldiği görülmüştür.

Siyah dışavurumcu ressamların paletinde sıklıkla görülmüştür. Sadece dışçizgi olarak da kullanıldığı resimlerde olmuştur. Özellikle Die Brücke grubu baskı resimlerinde monokrom olarak da görülmektedir. Max Pechstein, Erich Heckel resimlerinde ise siyah dış çizgi ve yüzey olarakta kullanılmıştır.



Resim 35: Otto Mueller, *Yaprakların Arasındaki Çocuk*, 1912.

"Beckmann'ın genellikle resimlerinde kullandığı siyah renginin tonu, Manet'in resimleriyle, konularda işlediği insanlık durumunu yansıtma biçimi ise Rembrandt'la benzerlikler göstermektedir. Kısacası resimleri, 20. yüzyıl Avrupa'sının ruhsal acılarını, tüm yalınlığıyla yansıtmaktadır" (Başbuğ, 2012).

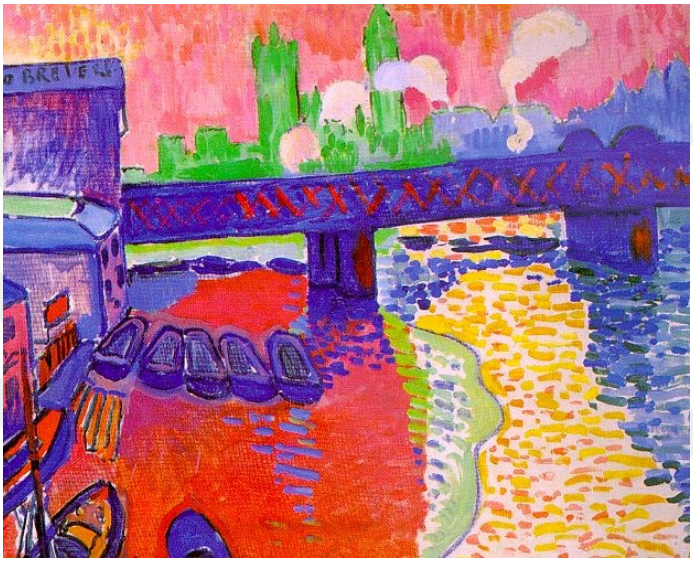
4.4. Mor

Mor soyluluk, lüks ve itibarın rengi olarak bilinmektedir. Lüks yaşam, zenginlik ve zarafeti simgelenmektedir. Mor aynı zamanda romantizmin ve derin tutkunun da rengidir. Nevrotik duyguları ortaya çıkardığı bilinmekte birlikte insanların bilinçaltlarını olumsuz yönde etkilediği de düşünülmektedir. Ayrıca yitimin rengi olarak da kabul edilir.

Soluk mor tonları ve lavantalar, huzur ve sakinliği sağlar, koyu mor tonları ise odaklanmayı zorlaştırır. Mor gözü yorar ve insanda hayal kırıklığı duygusu yaratır. Sanatta çoğu zaman kasvet ve üzücü duyguları anlatmak için mor renk kullanılmıştır.

Yalnızca varlıklı kişilerin bu renkle boyalı kumaşlar aldığı bilinir, zenginlerin rengidir, üretimi maliyetlidir. Mısır firavunları ve Pers kralları, Roma senatosu ileri gelenleri, orta çağ kralları, kraliçeleri, prensesleri, prensleri ve kardinaller bu rengi taşımıştır.

Alman ressam Gustav Klimt'in 20. y.y'da mor favori rengiydi, sanatçı resimlerinde duyarlı morlar ve violeler kullandı.



Resim 36: Andre Derain, *Charing Cross Bridge, Londra*, 1906.

Andre Derain ile Matisse'in dostluğu, sanatsal ülküdaşlığı hayatına çok önemli bir yol katmıştır. Matisse'in onun yaşamı ve sanatındaki etkisi yadırganamaz ve onu galerici Vollard'la tanıştırmıştır. Volard, Derain'in tablolarını almış, onu Londra'ya göndermiştir. Bir dizi sipariş alan sanatçı bu şehri anlatan en güzel başyapıtları resmetmiştir. Kasvetli ve gri sayılabilecek Londra şehri, sanatçının paletinde inanılmaz bir anlatıma ulaşmıştır. Derain'in Londra'sında renkler parlak, katışıksız ve alışılmışın ötesindedir. Mor sanatçının paletinde geçmişten günümüze gelen ihtişamın rengi değildir. Mor tonlarının egemen olduğu peyzaj resminde perspektif ve derinlik duygusu verecek soğuk renkler hakimdir. Sarı renkteki dokunuşlar, kare kare tuşlar şeklindedir, sanatçıda Cezanne etkisi bu şekilde görülür, dinamizm arttırılmıştır.



Resim 37: Max Pechstein, *Bahar Zamanı,*1919.

Max Pechstein'in bu resmi savaşın bittiği yıllara tarihlenir, artık bir şekilde bahar zamanıdır. Renkler morun tonları alegorisindedir. Baharın gelişini muştulayacak sıcak renkler bu resimde görülmektedir. Soğuk renklerin insan üzerindeki psikolojik etkisi nedeniyle üşüme, cansızlık hissi ve hareketsizlik yaratır. Dünya savaşı ortamının ekonomik ve psikolojik etkisi bitmiş Almanya'sın da sanatçı bahar ümidini melankolik mor tonlarında resmetmiştir.

4.5. Turuncu

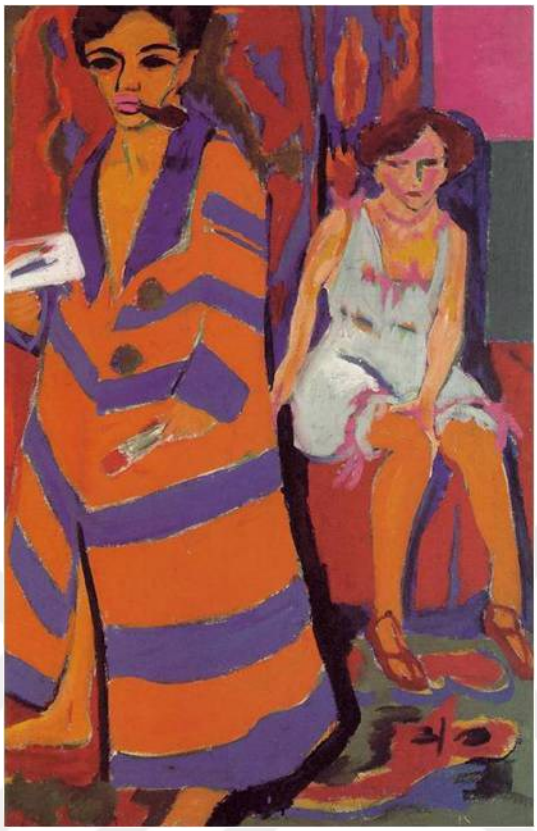
Dışadönük olmayı ve güveni temsil eder. Turuncu aynı zamanda dayanıklılığı, gücü, sıcağı, memnuniyeti, verimliliği, ateşi ve telaşı da simgeler. Bilgeliğin ve dinselliğinde rengi olarak da bilinir. Bu renk canlılığı, yaratıcılığı, güveni, cesareti ve iletişimi kuvvetlendirdiği için insanda yaşam motivasyonunu arttırma özelliği vardır.

Turuncu yaratıcılık, değişim, enerji ve dayanıklılık sembolize eder. Bunun yanı sıra sonbaharı temsil eden bir renktir. İkincil renk olarak renkleri karıştırmak için kullanılan elemanlar: kırmızı sarının enerjisi ve neşesi ile yaratıcı tutkuyu birleştirir.

Amerikalı soyut Ekspresyonist Ressam Mark Rothko için sarı ve turuncu cehenneme açılan bir kapıdır ve göz alıcılığı, parlak enerjisi ile izleyiciyi davet eder. Duygularını ortaya çıkarır böylelikle primitive ve arkaik sanatla bağ kurmaktadır.

Ernst Ludwig Kirchner'in (Resim 38), *Model ve Oto-portre*, isimli 1910 tarihli eserinde fovizmden etkilenmesinin izlerini görmek mümkündür. Sıklıkla üretim alanı değiştiren Die Brücke grubu ressamı, yüzeyleri ayrıntıya girmeden kaba fırça vurşu darbeleriyle betimlemiştir. Parlak ve sıcak renklerin hakimiyetindeki eserde primitive formların ve tonların etkisi görülür. Çalışmaya hakim olan kaba ve ilkel formların peşindeki fırça vuruşları ayrıntıdan uzaktır. Ön plandaki sanatçı figürü resme başlamaya hazırdır, gerilim içindeki ruh hali ile alışılmamış renklerdedir, eski usta ressamların ağır ve ciddi çalışma kıyafetlerinin uzağındadır. Model beyaz renk kıyafeti ve pembe – turuncu tonlarda bedeni ile sakin ve hazırlıksız duruşuyla resmedilmiştir. İki figürün zıtlık içindeki ruh hallerinin çatışmasının yansımasını renklerin çarpışmasındada görülmekte sakin mavi, hareketli turuncu zıtlığı ile betimlenmektedir.

Ekspresyonist sanatçı; yaptığı otoportrelerde büyük bir coşkuyla kendini betimlerken, aynı zamanda benliğinin geçirdiği travma, melankoli ve yalnızlık halini de resimlemiştir. "Ekspresyonistlerin bu yapıtlarında artık ne bedeni ve ne de ruhu koruyacak güvenceli bir barınak kalmamış; aşkın bir yurtsuzluk ve bu yaşananlara karşı kökten bir tepki olarak yoğun bir hüzün ortaya çıkmıştır" (Teber, 1997: 310).



Resim 38: Ernst Ludwig Kirchner, *Model ve Oto-portre*, 1910.

Derain'in 1906 tarihli eseri (Resim 39), aynı yıl yaptığı resimlerle benzerlik gösterecek karakteristik yapıdadır. Özellikle büyük bir hayal gücü ile resmedilmiş ağaçları, benzersiz bir turuncu renk ile resmedilmiştir. Fovizmin nesnenin asıl renginden uzak duyumsama ve düş gücüne dayalı boyama ilkelerine sağlamlıkla uyan sanatçı, karışımlardan uzak paletinin saf renkleriyle kontrastlarla dolu bir eser çıkarmıştır. Sanatçı, resmin teması olan manzara görünümünden uzaklaşmış hissi verir. Yaptığı boyamalar ile bir desen haline gelen resimde derinlik duygusu kaybolmuştur. Gölgelerin olmayışı ile mekanda ön-arka hissi yaratılmamıştır, ön plan olarak kabul edilecek alanlarda yine aynı tonlar ile aynı şiddette geri plan olarak kabul edilen alanlarla boyanmış, resimde bu planların ortadan kaldırılmış hali görülmektedir. İnsanlar düz boyamalar ile anlatılırken, resmin hakim rengi turuncu figürlerde de vardır. Ağaçların boyamasında kontrast ilişkisinden faydalanılmıştır. Gökyüzü de yeşilimsi sarılar ve beyaz ile resmedilmiştir. Turuncu renk hakimiyeti ile çoşkulu bir yaz gününü, hareketli bir hayatı, sıcak bir günü anımsatır.



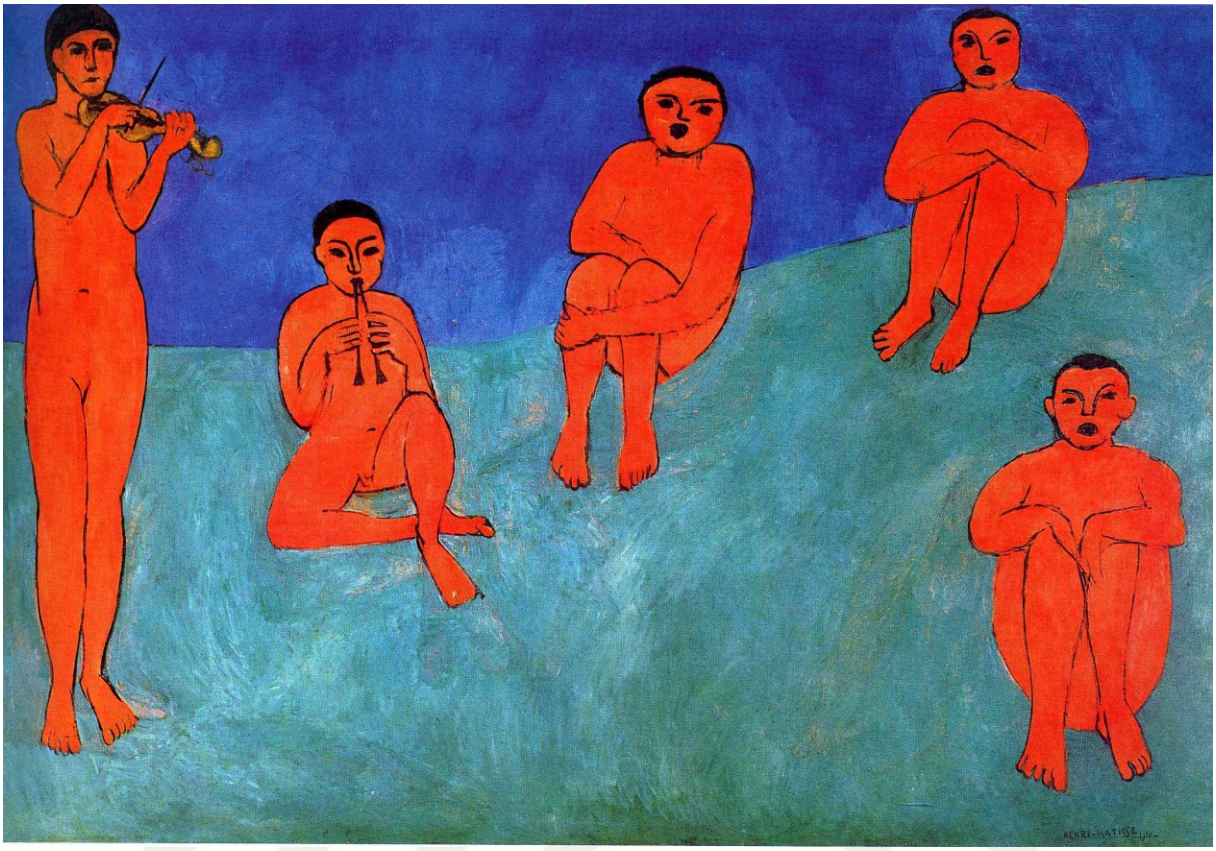
Resim 39: Andre Derain, *Kıvrımlı Yol*, 1906.

4.6. Yeşil

Yeşil, doğanın ve huzurun rengidir**.** Tabiata ait bir renk olduğundan rahatlatıcı ve sakinleştirici bir özellik taşır. Ayrıca yaşamı, gençliği, yenilenmeyi, ümitleri ve dinçliği de simgeler. İnsana güven ve huzur veren bu renk üretkenliği de temsil eder. İnsanları olumlu yönde etkileyen yeşil; iyileştirici, sakinleştirici ve yapıcı nitelikler taşır. Ayrıca yaratıcılığı da artıran bir renktir. Yeşil güven verici bir etki yarattığından dolayı çoğu bankanın logosunda bu rengi görmek mümkündür.

Kök boyalardan elde etmesi kolay olduğu için tarihin ilk yıllarından beri sanat eserlerinde kullanılmaktadır. Pekçok insana sonsuzluk hissi verir. Barışın vazgeçilmez motif rengidir.

“Fovist akımın öncülerinden Henri Matisse'in (1869-1954) paletinde sarı, kırmızı, mavi ve yeşilin değişik tonlarını içeren geniş bir renk çeşitliliği görülmektedir” (Friedman, 2003).



Resim 40: Henri Matisse, *Müzik,*1910.

“1907 ile 1910 yılları arasında Henri Matisse çok sayıda orta ve büyük ölçekli figürlerle kompozisyon yaptı, görünüşte form ve renk açısından basit olan bu resimler, *Yaşam Sevinci*’n deki (1905- 06) keşiflerin bazılarını bünyesinde topluyordu. Bu yeni resimlerin teması, oynayan, dans eden ve müzik yapan insanlardı. Bu esnada Matisse, ressam dostu Fovist Andre Derain’in peşi sıra Fransa’nın güneyine gitmiş ve Akdeniz kıyısında, İspanya sınırına yakın Perpignan civarındaki Collioure’da bir atölye kurmuştu” (Thompson, 2014: 108).

Matisse yeşil ile yeryüzünü, maviyi gökyüzünü betimlemek için kullanmıştır. Eserde kırmızıyı dengeleyen unsur yeşildir ve resme tabiat duygusunu verdiği gibi, sakinlik etkisi de yaratmıştır. Sanatçının eserinde müzik; porte üzerindeki notalar gibi dizilmiş insalarla temsil edilmiştir. Ayakta duran ve keman çalan figür insana sol anahtarını anımsatır. Enstrümanlardan yayılan sesle şarkı söyleyen insanlar alışılmışın dışında bir atmosferin içindedir. İnsanların yüzlerindeki ifade her bir figürde farklıdır. Resmin sağı ve solunun simetrisini ortadaki iki figür alegorik yükselişle bozmaktadır.

“260 x 389 ebadında olan *Müzik* tablosu rengin önemini ortaya çıkaran bir eser. Benzeşmeyen üç renk görsel anlamda birbiri ile çarpışırken aynı zamanda farkındalığıma tetikler. Abartılı gök ve toprak renkleri bir arka fon olmaktan öte aktif başrol oynamakta. Bu daha sonraki yıllarda Henri Matisse’in akıl ve duyguları tetiklediği en önemli dili oldu. Matisse renkleri özgürleştirdi, büyük kanvas üzerine serpiştirdiği geniş renk alanları onun vizyonuna pencere açtı. Ön yargısız dinlenen bir müzik eseri gibi. Tabloya ilk baktığınızda üç rengin (az miktarda kullanılan siyah renk burada sadece belirleyici olarak kullanılmış) sadelik içerisindeki uyumu basit bir algı yaratırken aynı zamanda karmaşık bir içsel dünyaya da kapı açıyor. Aynen ilk dinlenen melodilerin hoşluğuna kapılıp daha sonra arka planda tınıların bilimine inmek gibi. Tablodaki yüzler hiç şüphesiz Afrika resimlerinden ilham almakta. Bu tarz zamanında Matisse tarafından detaylı bir şekilde araştırılmıştı zira kendisi özellikle ilkel sanata ve formlara ciddi bir ilgi duymaktaydı” (Şen, 2013).



Resim 41: Max Pechstein, *Yeşil Sofadaki Kız*, 1910.

Ekspresyonistlerin ressamların resimlerinde klasik portre tekniklerinin uygulanmadığı görülmektedir. Ekspresif resimlerin belirli bir mücadelesi; psikolojik ve politik bir tutumu, harp dönemi, toplumsal hayat, idari kurumlar, teknolojinin ve kentleşmenin insanların benlikleri ve varlıkları üzerindeki etkileri gösterilmektedir. Pechstein'ın *Yeşil Sofadaki Kız* (Resim 41) resmindeki figür Kirchner tarafından da resmedilmiştir. Alışılmışlığın ötesindeki bu model bunaltı ve sıkkınlık içinde, boşvermişliğe kapılmıştır. Yeşil huzurun rengi iken burada garip bir melankolininde parçası olmuştur. Umursamaz, tavrı içinde şuh bir duruştaki genç kız yaşananlara kendince aldırmıyor gibidir.

4.7. Mavi

Mavi sonsuzu ve özgürlüğü ifade eder. Mavi; üzüntüyü, depresyonu, bilgeliği, yalnızlığı, güveni ve sadakati simgeler. Aynı zamanda, sezgi gücünün ve karmaşık zihinsel becerilerin de ifadesidir. Mavi iç barışı çağırıştırır ve enerjiyi canlandırır. Mavi ışık, mevsimsel duygu bozukluğundan acı çekmeyi sergilemekte ve renk parlak açık gökyüzüyle ilişkilendirilmektedir.

"Mavi rengin kendi varlığı ve titreşimi, tekdüzeliğin ötesinde kurgulanması gereken bir yaklaşımı gerektirir. Onunla karşı karşıya kalıp seyretmeye başladığınız andan itibaren renkten başlayan, yani tek bir güce dayanan, ancak hızla bunun ötesine geçen bir düşünce koridoruna girersiniz. O güne dek önerilmemiş bir ayrıştırma ve arama süreci başlar. Düşüncelerinizde attığınız her adımda sizinle temas kuran mavi, kendi molekülleriyle sizin düşüncelerinize dokunur adeta. Ve o Yalın mavinin, pek çok öğenin ilişkisinden oluştuğunu gördüğünüz an rengin fiziksel yapısının, aldığı ve yansıttığı ışığın ötesine geçersiniz, yarattığı titreşim alanıyla kurduğu emici etkiye kapılırsınız; bulunduğunuz mekânla ilgili ipuçlarından hızla uzaklaşır rengin yarattığı mekâna çekilirsiniz. Ayrıca Klein maviyi maneviyatın, özgürlüğün ve meditasyonun rengi olarak da görmüştür" (Güleryüz, 2014: 27).

Pablo Picasso'nun resimlerinde tek rengin hâkim olduğu dönemler vardır. Bu dönemlere mavi rengin hakimiyetinden dolayı "mavi dönem" diye adlandırılmıştır. 1901-1904 yılları arasına tarihlenen bu dönemde sanatçı, yaşadığı olaylar, psikolojik sorunlar nedeniyle, hüzünlü konular seçmiştir. Bu konuları da ağırlıklı olarak mavi, siyah ve tonları ile resmetmiştir.

“Picasso’ya göre mavi iç açıcı bir renktir ve sanatçının en sevdiği renkler arasındadır. Mavi renk Picasso’ya göre; romantik sanat ile gündelik gerçeklikten ayrı düşünülen bir harikalar dünyasının sembolik işaretidir. Ayrıca sanatçıya göre mavi aynı zamanda hüznün ve dini merasimlerin rengidir” (Şenyapılı, 1996: 115).



Resim 42: Henri Matisse, *Şapkalı Kadın*, 1905.

Matisse’in başyapıtlarından *Şapkalı Kadın* (Resim 42) 1905’te Salon d'automne'de sergilenmiştir. Eserde kontür uygulanmamıştır. Derinlik hissi yok gibir. Mavi kontraslık içinde uygulanmış, huzurdan ziyade karmaşa hissetirmiştir.



Resim 43: Jörg Immendorff, *İyi Biten her şey iyidir*, 1983.

Jorg Immendorff, bu resminde bölünmüş bir Almanya'yı kargaşa içinde sunmaktadır. Shakespeare oyunlarında benimsenen post faşist bir arenada; kartal, halk figürünü temsil eder. Hala geçmişin yaygarası yapılırken, geleceğe doğru da topluca bir yürüyüş vardır fakat her an bir ezilme, ayaklar altında kalma durumunun endişeli hali tabloya hakimdir. Mavi her ne kadar huzur dolu bir renk olsa da bu resmin genelindeki karmaşadan insanda gerilim yaratmıştır, sanatçı bu renkleri bir çelişki içinde izleyici ile buluşturmuştur. Turuncu-mavi kontrastlığı ile dinamizim artmıştır.



Resim 44: Franz Marc, *Büyük Mavi Atlar,* 1911.

Ekspresyonist sanatçı Franz Marc'ın resimlerinde mavi renk eril, erkeksi bir etki yaratmak için kullanılmıştır.

Kırmızı Atlar (1911) ve *Sarı İnek*'in (1911) ardından, Marc *Büyük Mavi Atlar* ile 1911 yılında anıtsal, ana renkler kompozisyonları serisini tamamladı. Dairesel hareketlerle iç içe geçmiş görüntüsü veren atlar önceki seriyi anımsamaktadır. Atların arkasındaki kırmızı tepeler ve öndeki yeşillikle hareket dengelenir, dairesel hareket ön plana gelmektedir.

Mavi iki akımdaki üç sanatçının paletinde de faklı anlamlarda kullanılmıştır.

4.8. Sarı

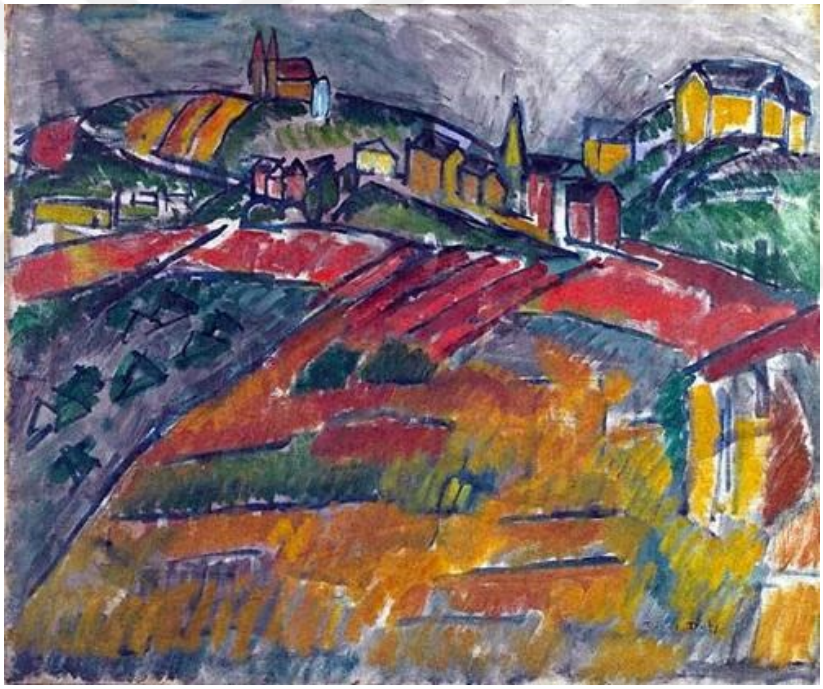
Sarı güneşin, ışığın rengidir, güven, var olan durum ile ilişkilidir. Fakat sanattaki anlamı refah ve yaşama bakış, hayatı hissetmek ile de ilgilidir. Paul Klee huzur ve duygusallık iletmek için resimlerinde, altın rengi, sarılar, ochr tonlarını kullanmıştır. Kullandığı sıcak sarılar ile resme büyük bir enerji aurası ekler, izleyiciye umut ve mutluluk hissi verir.

"Sarı insanı tedirgin eder, uyarır; mutlak bir hüküm gibi kendini kabul ettirir". " Daha açık tonlara giden sarı, gözün ve ruhun karşı koyamayacağı bir şiddete ulaşabilir". "Ruh halleriyle

karşılaştırıldığında sarı melankoliden öte deliliği, taşkınlığı temsil edebilir. "Sarı dünyevi bir renktir"sarı için bunları söylüyor Kandinsky" (Güleryüz, 2014: 147).

Fovist ressamların paletinin aksine, Raoul Dufy, *Kırmızı ve Sarı ile Manzara*, (Resim 45) isimli resminde sanatçı çok az renk kullanmıştır. Uyumlu bir ahenk içinde kararmış gökyüzünün altında canlı renklerle tabiat uzanmaktadır.

Sanatçının paleti parlak renklerle doludur, resme bakıldığında düz boyama alanları ile renk kütlelerinin hâkimiyeti görülmektedir. Ritmik hareketlerle sarı ve kırmızı tonları resmin hakim renkleridir. Perspektif resimde yoktur.



Resim45: Raoul Dufy, *Kırmızı ve Sarı ile Manzara*,1908.

Kırmızı, yeşil, mor, turuncu ve parlak ışık tonları işlenen küp formları neredeyse tamamen kendiliğinden oluşmuş gibi duran bir manzara ortasında, muazzam güçlü ve devasa büyüklükte bir canavar, kayanın üzerine tünemiş görülmektedir. Bu eser sanatçının *Büyük Mavi Atlar (*1911) ya da *Sarı İnek* resimlerindeki gibi bir görüntü değildir, bu bir katilin resmidir. Uykusundan rahatsız olarak uyanarak başını kaldırıp sarı tonlarındaki gözlerini kurbanına dikecek olan; sahip olduğu gücü boşaltmaya hazır; sadece sarı ve siyah tonlarında boyanmıştır bu kaplan. Bu

hayvanın güçlü görüntüsünü belirleyen formlarının bedenin konstrüksiyon benzeri blok boyamalarla oluşturulmasından dolayı olduğunu düşünülebilir. Eser hızlı ve ani gelecek bir ölüm duygusu, önsezi, endişe duygusu ve gerilim doludur. Tümüyle tansiyonu yüksek bir çalışmadır, endişeyi hissettirir yakalanma hissi uyandırır. Seyirciye ani ve çabuk bir ölümün geleceğini hissettirir. Bize bu gerilimi veren siyah ve sarının dinamik kullanımıdır. Dikkati arttıran bu iki rengin birlikteliği kaplanın olağan tabiatından daha farklı psikolojik bir gerilim yaratmasını sağlamıştır.



Resim 46: Franz Marc, *Kaplan*, 1912.

"Van Dongen'in sopranosu üç boyutlu bir insan vücudu izlenimi yaratmak için gösterilen çok küçük bir çabanın dışında düz, sarı bir biçime indirgenmiş. Katışıksız pembe arka plana kırmızı ve turuncu gölgesi düşmüş. Öteki renk parçaları içinde sarının çarpıcı parlaklığı resme, konusuna uyan bir dinamizm ve enerji katıyor"(Little, 2006: 100).

İki resimde sarının kullanımı farklı olsa da izleyicide farklı duygusal etkiler yaratmaktadır. *Kaplan,* tehlike ve irkilti uyandırırken, siyahla kullanımı dikkati daha da bu figüre çekmektedir.

Fovist ressamın resminde ise sarı, dinamizm, çoşku içinde kullanılmış pastel tonlar ve canlı renklerle izleyicide dinamizm uyandırmaktadır.



Resim 47: Kees Van Dongen, *Modjesko*, *Soprano Şarkıcısı*, 1908.

4.9. Kırmızı

"Kırmızı öfke, kan, tutku, canlılık seks ve şehvet ile ilişkilidir. Ayrıca duyuları uyarmak ve enerji sağlamak için de kullanılır. Kurban, acı ve ağrıyı temsil edebilir; Roma Katolik ayinlerinde, kırmızı Hz.İsa Mesih'in anısına giyilir"(Hall, 2008: 11).

Rönesans'ta kırmızı önemli manalara, kudret, güç, itibarın sahiplendiği bir renk olmuştur. Bütün renklerin sembolik değerlerinin varlığı düşünüldüğünde, hiçbir renk kırmızı kadar önemli olmamıştır. Kırmızı her kültür ve toplumda dini kaynaklarda, ilkel inançlarda yer alan bir renktir.

Rönesansta döneminde de klasik kültürün "kırmızı" izleri görülmektedir. Museviler, Antik Yunanlılar ve Romalılar bu renge ilahi bir anlam atfetmişlerdir. Cenazelerde, düğünlerde, ilahi ritüellerde kullanmışlardır. Roma dönemi kutsal mabetlerin iç bölümleri, tanrı ve tanrıça heykelleri yine bu renkle boyanmıştır. Kırmızı, gökyüzündeki cisimlerinin en büyüğü, güneşi düşündürdüğü için klasik dönemin sanatçıları güneşi resmederken, kızılımsı sarı tonları, altın rengi, beyaz ve parlak kırmızı kullanmışlardır.

Kırmızıya Romalıların, Yunanlıların ve Yahudilerin ortak yükledikleri anlam savaştır. Spartalıların kırmızıyı "savaşı anlatan en müsait renk" olarak ifade etmelesi, bunun rengin üstlerindeki kan lekelerini saklaması ve savaşçılara yenilmez bir görüntü vermesinden kaynaklandığı tahmin edilmektedir.

Kırmızı Rönesans'ta zenginlerin rengi olmuştur. Pahalı ve krallara yakışır bu renkle resmedilen pek çok asil bu rengi tercih etmiştir. Kırmızı kraliyetlerin rengi olmuştur.



Resim 48: Henri Matisse, *Kırmızıdaki Uyum -Kırmızı Oda*, 1905.

Henri Matisse'in başyapıtı *Kırmızıdaki Uyum- Kırmızı Oda* fovizimin doruk noktalarında gezinmektedir. Soğuk renklerle dengelenen odada zemin rengi kırmızıdır. Tüpten çıktığı gibi kullanılan kırmızı, o güne kadarki resim sanatında tüm kırmızı kullanımında bir ilk gibidir. Düz bir zemin üzerinde, birkaç çizgi ile kırmızı masa ve kırmızı duvar birbirinden ayrılır.



Resim 49: Kees Van Dongen, *Gelincik,* 1919.

Fovist ressam Kees Van Dongen'in eseri (Resim 49) *Gelincik*'te kahverengi arka plan önünde genç bir kızı resmetmiştir. Fovist resim geleneğine ve dönemin şartlarına bakıldığında kırmızı henüz savaş, kan ve şiddet demek değildir. Bu resimde kırmızı genç kızın ruhsal dinamiğinde mutluluk, aşk ve cinselliği çağrıştırır. Yanaktaki kırmızı utangaçlığı, saflığı simgelemiştir. Modelin yaşının küçük olduğu tahmin edilebilirdir.

"Şortlu bir erkeğin mastürbasyon yaptığı "Die *Große Nacht im Eimer" (Boşa Geçen Büyük Gece*), eserinde İkinci Dünya Savaşı'na ve savaş sonrası Almanya'nın içine düştüğü buhrana getirdiği bir eleştiri olarak algılanır. Yaşı belli olmayan kısa boylu figür küçük gözleri yokmuş gibi duran burnu ağzı ve bıyığı ile Almanya'yı kaosa sürükleyen Hitler'i akla getirir. Arkada yerde yatan ve şiddete uğramış gibi duran figür ise Hitler'in kurbanı olan Almanya halkını temsil ediyor olabilir. Resimde oldukça göze çarpan kırmızı lekeler vahşeti şiddeti ve savaşı simgeler" (Farthing, 2012: 466-67).



Resim 50: Georg Baselitz, Boşa Geçen Büyük Gece, 1962.

Mastürbasyon eyleminin, arka planda yerde yatan figürle ilgisi vardır. Ruhsal sorunları olan kişilerin benzer erotik fantazileri olduğunu bilen Baselitz, bu eserinde yarattığı psikolojik gerilim, seksüelik ve estetik kaostan ötürü dünyanın birçok yerinde sanat ile ilgili eleştirilerin, karşıt düşüncelerin hedefi olmuştur. Amerikalı Philip Guston'un (1913-80) özellikle sanatçı geç dönem yapıtlarını hatırlatan kabataslak çizilmiş figürler içeren resimlerine bir gönderme olduğu da düşünülür. Sanatçı çağdaşı ressamların eserlerine gönderme içeren yapıtlarda resmetmiştir. Resimdeki figürün yaşı hakkında bilgi sahibi olunmamakla birlikte, ifadesiz bakışlı ve kocaman bacaklı bu anti- kahraman, savaştan sonra Almanya' nın yaşadığı kabul edilmesi güç gerçekliklere karşı direnen trajik bir figürdür.

“Figürün kan kırmızısı kulağı ile uyum sağlayan arka plandaki kırmızı boya, savaşın yaşattığı vahşeti simgeler. Kime ait olduğu anlaşılmayan ve kana benzeyen bu kırmızı renk, mastürbasyon yapan figürün de yaşanan vahşette bir payı olduğunu ima etmektedir” (Farthing, 2012: 466-67).

4.10. Gri

Gri bazı metallerin, taşların doğal rengidir, aynı zamanda hava durumu, can sıkıntısı, çürüme ve yaşlılık ile bazı olumsuz anlamları vardır. Gri; siyah (ölüm) ve beyaz (barış) bir karışımıdır ve kül ve toz rengidir. Bu nedenle de, ölüm ve yas ile ilişkilidir. Monotonluğu temsil ettiği de düşünülür, çoğu zaman seçim yapamama, arada kalma gibi ruh hallerini insanlara hissettirir.

Gri ve tonları özellikle ekspresyonist ressamların eserlerinde görülmektedir.



Resim 51: Jörg Immendorff, *İsimsiz,* 1971.

Jörg Immendorff'un (Resim 51) *İsimsiz* adlı çalışmasında resmin geneline bir gerilim hakimdir. Sanatçı hayvanın memesini renkli resmederken eser gri ve tonlarında boyanmıştır.

Fovist ressam Albert Marquet'in eserlerinde de gri renk görünmektedir. Bu renk sanatçının ilk kişisel sergisindeki cesur üslubunun bir parçası olmuştur.



Resim 52: Andre Derain, *Westminster Köprüsü:* Mavi ve Gri 1906.

Andre Derain'in Londra manzaralarından oluşan serisinin ünlü resminde sanatçı (Resim 52) gri ve maviyi klasik bir şekilde atmosfer hissi vermek için kullanmıştır. Gri hüzün ya da yasın rengi değil, Londra'nın sisli havasının duyumsamasıdır. Mavi derinliği yansıtmıştır. Derain, sanat yaşamı boyunca peyzaj resmiyle üretimler vermiştir.

4.11. Kahverengi

Kahverengi toprak, tahta ve taş rengidir. İşçilik, tarım ve doğayı çağrıştırır. Ayrıca tevazu: ayakları yere basan bir erdemi temsil etmek için kullanılmaktadır.

Kahverengi, prehistorik çağlardan beri kullanılmaktadır. Resimlerde umber tonu, demir oksit ve manganez oksit ile oluşturulan doğal bir pigment ile kullanıldığı M.Ö. 40, 000'e dek tarihlenmektedir. Antik Mısır resimlerinde kadın figürlerindeki koyu ten rengi için kullanılmıştır. Yunan amforalarında ve vazolarında da figür ya da fon rengi olarak görülmektedir.

"Yağlı boyanın yaygınlaşmaya başladığı 15. y.y.'ın sonlarına doğru sanatçılar için kahverengi kullanımı ve yeni tonları arttı. Rönesans boyunca sanatçılar farklı kahverengiler kullandılar; ham toprak rengi, İtalya'da Umbria, raw sienna, Siena yakınlarındaki burnt umber, Toskana'da burnt sienna gibi" (Varichon, 2015: 254).

Kahverengi genellikle parlak ve saf renkleri tercih eden Fransız Empresyonistleri tarafından sevilmemiştir. 19. y.y. sanatçıları arasındaki istisna Fransız Polinezyası insanları ve manzaraları kahverengi ile resmeden Paul Gauguin olmuştur.

Renklerin uyumu hakkında Türk soyut resminin öncülerinden olan Adnan Turani renk üstüne şunları şöylemiştir; "Aslında renkler önemli değil. Kırmızı, yeşil, mavi, şu bu... Hiçbiri sizin için bir değer taşımayabilir. Siz o renkleri çizgiler haline, yüzeyler haline sokabilirsiniz, kompozisyon içinde yerlerine koyabilirseniz, canlanmaya, dirilmeye başlıyorlar. Mesela bir kahverengi sürünüz, kahverengi gözükmez. Kahverengiyi gösterecek alternatifi bulmak lazımdır. Eğer kahverengiyi gösterecek unsuru göstermek isterseniz, bu sefer onu gösterecek unsuru arıyorsunuz" (Şenyapılı, 1996: 127).



Resim 53: Enzo Cucci, *Bir Dalga Bir Nefes*, 1983.

Enzo Cucci için kahverengi vazgeçilmez bir renktir. Cucchi 1980 yılında Venedik Bienali sonra İtalya'da geliştirilen Trans-avantgarde hareketinin bir parçası olmuştur. 1980' li yılların ilk yarısında yaptığı eserlerdeki kurguda kahverengi, gri, siyah ve beyaz tematik bir armoni

içindedir. Bu resimdeki figüratif dönüşüm karanlık bir manzara içindedir, dalga içinde iskelet ve kurukafa görünür, sanatçı ölümden sonra yaşam temasını işlemiştir.



Resim 54: Othon Friesz, *Arbres à Honfleur*,1906.

Othon Friesz' in eserinde (Resim 54) kahverengi tonları hakimdir. Fovist duyumsaması içinde zamansız bir mekan kurulmuştur. Resimdeki duygu fırtınalı bir biçimde, şiddetli ve tepkisel bir şekilde hissedilir. Derinlik hissi yoktur, boyamalar ile ön arka hissi verilmiştir. Fovizmin parlak dönemlerinde yapılan resimde kompozisyon anlayışı çarpıcıdır. Yine duyumsama ile göze çarpan gerçek dünya ile sanatçının duyumsadığı mekan çarpışmaktadır.



Resim 55: Paul Klee*, Kayalı Manzara,* 1919.

Paul Klee'nin *Kayalı Manzara* (Resim 55) eserinde, kırmızı kahveler ritmik alanlar ile resme dağılmıştır. Soyuta yakınlaşma ile dışavurumun çarpıcı birleşimi görülür. Renklerin birbirine geçişi ile formlar arasında birleşme olur. Göze ilk anda fazla parçalanmış görünen eser ağaç betimlemeleri ile manzara görüntüsüne kavuşur.

SONUÇ

Bu araştırmada, 20.y.y.'ın en önemli sanat akımlarından olan Fransa'da ortaya çıkan Fovizm ve Almanya'da kökleri atılan Ekspresyonizm akımlarında renk öğesinin yolculuğu ve kullanımından dolayı yaratılan duygusal etkiler ele alınmıştır. Bu çalışmada, geçtiğimiz yüzyılın iki önemli sanat akımının, felsefesi, sanatçılarının hayatları ve üretimleri incelenmiştir. Modern resim sanatının tarihsel gelişimi, fovizm ve ekspresyonizm sanat akımı üzerinden ele alınarak, siyasal, düşünsel, üslupsal bağlamda gösterilmiştir. Kronolojik sıra ile ilerlenmiştir.

Fovizm'den önce renk üzerine bilimsel araştırmalar yapılmıştır. Sanatçılar yapıtlarında bu bilimsel temellerin ışığındaki bulguları kullanmışlardır. Fakat fovizm sanat akımı ile birlikte renk kullanımı başka bir noktaya taşınmıştır. Fovizmin kendinden sonra gelen sanat akımlarını etkilediğini görmek mümkün olmuştur. Ekspresyonist resimde de bu etki görülmüştür.

Bu araştırmada fovist sanatçıların rengi kullanırken, bu onların duygusal etkilerinden de yararlandığı ve geleneksel kuralları reddettikleri tespit edilmiştir. Fovist ressamlar, birlikte seyahatler etmiştir. Doğa görünümleri, portre gibi konuları resmetmişlerdir. Renk sanatçılarda duyguların aktarım aracı olmuştur, tüpten çıktığı gibi tual yüzeyinde uygulanmıştır. Sanatçıların eser üretirken; resimlerde ışıklı alanlar, koyuluklar, uzaklıklar, hava perspektifi, sadece renk değişiklikleri ile gösterdiği saptanmıştır. Bu yeni göstergeleri ile fovizm geleneksel kuralları yıkmaya başlamış, perspektif, koyu, açık, rölyef etkisi, bir yana bırakıldığı belirlenmiştir. Fovist sanatta politik bir bakış açısı işlenmemiş, eserlerde sevinç ve mutluluk hâkim olmuştur.

Henri Matisse'in etkisi ile ilerleyen sanat akımın resmi ömrü kısa olsa da, etkileri tüm Avrupa sanatını sarsmıştır. Sanatçı doğanın sunduğu algının renk paletini reddederek, kendi hislerine, duyumsadığı özgünlüğe kavuşturmuştur. Fovist ressamlar grubunu oluşturan her sanatçının yaşamı ve sanatı incelenmiştir, renk konusunda sanatına değinilmiştir.

20.yüzyıl başları pek çok sorunun da gelişmeye başladığı bir zaman dilimi olmuştur. Sanayi devrimi ile gelişen burjuva sınıfı, işçi sınıfı mücadelesi, hammadde sorunu, silahlanma, savaşın ortaya çıkardığı acılar, ekonomik sorunlar gibi. Sanatçı bu süreçte en içten anlatımıyla, buhranlı yılların dünyasını çalkantıyı ve acının dilinin aktarımcısı olmuştur. Ekspresyonizm'de ise renk simgesel bir anlatım dili kurmuştur. Dışavurumculuk etkisi uzun yıllar devam edecek bir akımı bir sanat akımı olmuştur. Savaş öncesi ve sonrasının paleti, renk dünyası ve üslüpları farklılık

göstermiş olduğu saptanmıştır. Savaş öncesinin çalkantılı ortamı eserlerinde renkler canlı ve parlak uygulanmıştır. Konular peyzajlar, portreler gibi daha yıkılmamış bir dünyanın varlığı üzerinedir. Sosyolojik açıdan bakıldığında dünya savaşı sonrasını duyguları ve sanatsal anlatımı ise daha depresif, umutsuz, kaygılı ve karanlık olmuştur. Formlar faklılık gösterse de renkler bir uyum içinde kullanılmıştır. Bu tez çalışmasında ekspresyonist sanatçıların iç dünyasında şekillenen tepkileri ve toplumsal kaygıları renklerin duygusal etkilerinin farkındalığı ile eserlerine yansıtmış olduğu tespit edilmiştir.

Die Brücke grubu sanatçıları, kaygılı, sanrılı ve saldırgan bir tutumla, deforme edilmiş formları resimlerinde kullanmış olduğu saptanmıştır. Empresyonizmin dış dünyada olanı aktarma durumuna tamamen sırt çevirmiş iç dünyanın aktarımını önemsemişlerdir. Sanatçılar birlikte komün bir hayat yaşamış ve birlikte üretmiştir. Bu beraberlik ile üsluplar arasında büyük farklılıklar oluşmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada Die Brücke grubu sanatçılarının, renk seçiminde aktarmak istedikleri duyguları; renklerin psikolojik etkilerini göz önüne alarak seçmiş oldukları saptanmıştır.

Der Blauer Reiter grubu ressamları eserlerinde ışıltılı, asimetrik olan kompozisyonlar, ruhu dinlendirici canlı renkler, şekiller, sadeleşmiş biçimler ve semboller kullanmayı tercih etmiştir. Bu grup sanatçılarında ki renk seçimlerinin Die Brücke'den daha çoşkulu olduğunu görülmektedir. Bu çalışmada Der Blauer Reiter grubu sanatçıları biçim deformasyonundan uzaklaşıp soyut resme doğru ilerlemiş oldukları, renklerin duygusal etkilerini yalın, saydam kullanımlar ve huzur verici formlarla birleştirmiş oldukları tespit edilmiştir.

Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik) sanatçıları, figüratif yönelişler içinde olmuştur. Coşkunluk ve taşkınlıktan uzak renklerle kullanmış, soğukkanlı bir realizmle resimler ortaya çıkarmıştır. Bu tez çalışmasında Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik) sanatçılarının izleyicide iç karartıcı ve can sıkıcı duygusal etkiler uyandırmak için solgun ve donuk renkler kullanmış oldukları saptanmıştır.

Ekspresyonizmin günümüzdeki etkilerine bakıldığında Yeni Dışavurumculuk ressamlarının; bireysel fantezi dünyasını, anılarını, korkularını, tarihsel olguların kişide bıraktığı algıyı ve yorumlar ile üretim yaptığı görülmektedir. Bu araştırmada sanatçının üretimin odak noktasında olduğu, kendi imge dilini kurduğu, renklerin izleyicide duygu yaratma etkisini göz önüne alarak

psikolojik oyunlar, buhran, sıkıntı, ötekileştirme yaratan renk tonları ve biçimler kullandığı tespit edilmiştir.

Renk nesnelerin aktarımında kullanılan bir aracın ötesindedir, tual üzerindeki leke görevi de süreçte farklı bir hakimiyete erişmiştir. Bu çalışmada rengin duygusal etkilerini kullanmak için sanatçıların boyanın kullanım yoğunluğu ve fırça darbesi vuruşların önemini kavrayıp kullandığı belirlenmiştir. Araştırmada varılan noktada şu sonuca ulaşılmıştır; sanatçılar için renk artık bir araç değil amaç olmuştur.

KAYNAKÇA

Altınel, Cem, (2008), *"Yeni Nesnellik ve Christian Schad", http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=285, Erişim tarihi 23.8.2015).*

Altınkale, Funda, (2001), Postmodernist resimde figürasyon ve klasik değerlerine genel bir bakış, Master tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akalın, Tolga, (2013), *Dünyada Olan Üç Önemli Savaşın Etkisiyle Oluşan Resimler, Gazi Üniversitesi, E-Journal of New World Sciences Academy,* Nisan, 2013.

Arnason, Harvard Hjorvardur, (1968), History of Modern Art, Lincoln, Londra: Thames and Hudson Ltd.

Başbuğ, Fatih, (2008), *20. Yüzyıl Alman Resim Sanatında Bir Modernist: Max Beckmann, http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1332255986.pdf, DOI: 10.7816/idil-01-01-08,* (Erişim tarihi: 24.12.2014, 18:55).

Beksaç, Engin, (1995),Avrupa Sanatına Giriş, İstanbul: Engin Yayıncılık.

Boyraz, Burak ve Cantürk Ali, (2015), *Gerhard Richter ve Anselm Kiefer Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Almanya'da Plastik Sanatlar, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi Cilt: 4, Sayı: 2, 2015, 475.*

Bahr, Hermann, (2002) "Dışavurumculuk", Editör: Enis Batur, Modernizmin Serüveni, İstanbul: Y.K.Y. Yayınları.

Bann, Stephan, (1970), "Experimental Painting", New York: Universe Books.

Barrett, Terry, (2015), "Neden Bu Sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri", (çev: Esra Ermert), İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Baykam, Bedri, (1999), Maymunların Resim yapma hakkı, (Çeviren: Püren Özgören), İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Buenger, Barbara Copeland, (1997), Max Beckmann: Self Portrait in Words, Chicago: The University of Chicago Press.

Cabane, Pierre, (2015), Die Brücke, Editör: Enis Batur, Modernizmin Serüveni, Editör: Enis Batur, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Cabane, Pierre, (2002), Die Brücke, Editör: Enis Batur, Modernizmin Serüveni, İstanbul: Y.K.Y. Yayınları.

Chilvers, Ian (2004), The Oxford dictionary of art, Oxford: Oxford University Press.

Cumming, Robert, (2008), Sanat: Görsel Rehberler, (Çev. Ayşe Işın Önol, Aslı Çetinkaya), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Crepaldi, Gabriele,(2001), Artbook Matisse, (çev; Beyza Sumer), Ankara: Dost Kitapevi.

Durak, C., (2011), André Derain, http://www.tarihnotlari.com/andre-derain/, (Erişim tarihi: 07.05.2014. 13:00).

Ergüven, Mehmet, (1992), Yoruma Doğru (1. Baskı), İstanbul: YKY.

Eroğlu, Özkan, (2015), 20. Yüzyılda, Modern Sanat, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Özkan, (2007), Sanatın Tarihi, İstanbul: Kolaj Kitaplığı.

Farthing, Stephen, (2012-2014), Sanatın Tüm Öyküsü. (Çeviren: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Finlay, Victoria, (2007), Renkler Boya kutusunda yolculuklar, Ankara: Dost Kitapevi.

Friedmann, R. S.,(2003), Mystery of Color, Naples, Florida: L&M Publications.

Foucault, M., (2011), Özne ve İktidar, (Çeviri: Işık Ergüden, Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gabi La Cava, *(2004), "The Expressionist Animal Painter Franz Marc",* ProQuest Discovery Guides, (www.csa.com/discoveryguides/marc/overview.php), (Erişim tarihi: 6. 8. 2015, 01: 55).

Giderer, Hakkı Engin, (2003), Resmin Sonu, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Hoffman, Carla-Schulz, Weiss, Judith C. (1984), Max Beckmann: Retrospective, Münih: Saint Louis Art Museum Press., http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56669876068c33.92043849, (Erişim tarihi: 02.04.2014, 15: 55).

Holzwarth, Hans Werner,(2005) 4. Cilt, Art Now, Cologne: Taschen.

Holtzschue, L. (2009), Rengi Anlamak, (Çev: F. Akdenizli), İzmir: Duvar Yayınları.

İnankur, Z. (1997), 19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

İpşiroğlu, Nazan – İpşiroğlu, Mazhar, (2009),Sanatta Devrim, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kahraman, Hasan Bülent,(2005), Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, Ruken, (2010), Die Brücke ve Der Blaue Reiter Sanat Anlayışında Renk ve Biçim İlişkisi, İnönü üniversitesi, Malatya, Yüksek lisans tezi.

Karavit, C., (2006), Işık-Gölge, İstanbul: Telos Yayıncılık.

Kosova, Erden (1998), Yeni nesnellik Neue Sachlichkeit, Yüksek Lisans Tezi M.S. Üniversitesi.

Krausse, Carola – Anna (2005), Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, (Çeviren: Dilek Zaptcıoğlu), Almanya: Literatür Yayıncılık.

Kuehni, R.J., (1997), Color: An Introduction to Practice and Principles. New Jersey: A. Wiley Interscience Publication.

Lackner, Stephan, (April 1991), Max Beckmann *(Master of the Art Series)*, Harry N Abrams; New edition, New York: Hardcover.

Lionel, Richard, (1999 ve 2005), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Little, Stephan, (2006), İzmler Sanatı Anlamak (4. Baskı), İstanbul: Yem Yayınları.

Lynton, Norbert, (1991), Modern Sanatın Öyküsü, (çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş), (2. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Meral, Per, Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Inonu University Journal of Art and Design Cilt/Vol. 2 Sayı/No.4 (2012): 103-119

Michalski, Serqiusz, (1994), Neue Sachlichkeit, Köln: Taschen Yayınları.

Muller, Joseph-Emile, (1972), Modern Sanat, çev: Mehmet Toprak, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nezir, Murat, Ekspresyonizmde Bir Anlatım Aracı Olarak Portre ve Figür, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Onaylanmış Yüksek lisans tezi, 20.10.2010.

Partsch, Susanna, (1993), Paul Klee, Köln: Taschen.

Philip Ball, (2001), Bright Earth, Art and the Invention of Colour, Chicago: University Of Chicago Press.

Rainbird, Sean, (2003), Max Beckmann, New York: Museum of Modern Art Press.

Ratcliff, Carter (Ocak, 1983) *, "The Short Life of Sincere Stroke", Art in America.*

Richard, Lionel,(2005). "Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi", (4. Basım), (Çeviren: B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Read, Herbert, (2014), "Sanatın Anlamı", (Çeviren: Nuşin Asgari), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Rona, Z. (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1.Baskı), İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Riley, B. *(2008), Ressam İçin Renk, (Çev. U. Apak), Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, 106, 163-181.*

Sanat Kitabı 500 sanatçı - 500 sanat eseri (1996), (1. Baskı), İstanbul: (İngilizce baskı Phaidon Press 1994), YEM yayın.

Selz, Peter,(1974), German Expressionist Painting, California: University California Press.

Şenyapılı, Önder, (1996) , Görsel Sanatlar ve İletişim, Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.

Şen, Zekeriya. S*., Henri Matisse, Müzik, http://tikabasamuzik.com/henri-matisse-muzik,* (Erişim tarihi: 20.10.2015).

Sheppard, Richard (2015), "Alman Dışavurumculuğu", Modernizmin Serüveni, (Editör: Enis Batur), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Şive, Neşe Baydar, *(2012), "Resim Yüzeyinde Terslik"* Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, OnlineErişim:http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018003404), (Erişim tarihi: 12.09.2015, 22:00).

Smith, Edward Lucie (2004), 20. Yüzyıl'da Görsel Sanatlar, İstanbul: Akbank Yayınları.

Sun, D., Sun, H. (1994), Renginizi Tanıyın. (Tuğrul Ökten, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Tansuğ, Sezer (2006), Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanyeli, P.Y., (2006), Willem de Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçekçilikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Thompson, Jon, (2014),Modern Resim Nasıl Okunur, (Çev: Firdevs Candil Çulcu) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Teber, Serol, (2001), Melankoli "Normal Bir Anomali", İstanbul: Say Yayınları.

Tunalı, İsmail, (1996), Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turanî, Adnan, (1999), Çağdaş Sanat Felsefesi, (3. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Üner, Özlem, (2010), Resmin Temelleri, İstanbul: Say Yayınları.

Wolf, Norbert, (2005), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), (çev: Mehmet Tahsin Yalım), İstanbul: Remzi Kitapevi.

Wuppertal, (1991), Ekspresyonizm ve Sonrası, Von Der Heydt Müzesi Koleksiyonu, (Çev: Fatma Artunkal), İstanbul: Beymen.

Varichon, Anne, (2015), Couleurs – pigments et teintures dans les mains des peuples, Paris: Seuil Yayınları.

Yılmaz, Nalân, (2015), "*Ekspresyonizmin Huzursuz Ruhu Ernst Ludwig Kirchner"* http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?authorID=5&lang=TR&bhcp=1, (Erişim tarihi: 13.03.2015).

Yılmaz, Nalan, *Georg Baselitz'in "Nesnel Dünyası"* http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=622-, (Erişim tarihi: 13.03.2015, 15: 35).

Yılmaz, Mehmet, (2005), Modernizmden postmodernizme sanat, Ankara: Ütopya Yayınları.