

TÜRKİYE'DE YENİ EKSPRESYONİST RESİMDE BEDEN İMGESİ

ERKAN YAPRAKKIRAN

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
2015

TÜRKİYE'DE YENİ EKSPRESYONİST RESİMDE BEDEN İMGESİ

ERKAN YAPRAKKIRAN

Yüksek Lisans, Sanat Kuramı ve Eleştiri

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2015

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE YENİ EKSPRESYONİST RESİMDE BEDEN İMGESİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
ERKAN YAPRAKKIRAN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)



Prof. Dr. Halil AKDENİZ Işık Üniversitesi



Prof. Dr. Filiz ÖZER Kemerburgaz Üniversitesi



Onay Tarihi: 31/07/2015

TÜRKİYE'DE YENİ EKSPRESYONİST RESİMDE BEDEN İMGESİ

ÖZET

20. yy.da üç farklı zaman diliminde; Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm, Yeni Ekspresyonizm biçiminde ortaya çıkan, İfadecilik olarak da anılan, Ekspresyonizm akımı, sanatçı merkezli bir anlatımın düşünsel bir eğilimi olarak görülmüştür. Yaygın olduğu yüzyıla bir başkaldırı niteliğinde yansıyan bu anlayış, 1900'lü yılların başlarında Almanya'da ortaya çıkmıştır. Ekspresyonizm, özellikle savaş sonrası dönemde sanatçıların iç dünyasındaki birikimlerini, duygularını ve acılarını yansıttıkları bir anlatım dilini sunmuştur. Gerçekçi bir resimsel tavrın nesnenin ruhunu yeterince yakalayamadığını savunan dönemin sanatçıları, bu zaman diliminde nesnelerin ruhuna inip, biçimi bozarak, renkçi bir tavırda çalışmalar ortaya çıkarmışlardır.

1980'lerde Yeni Ekspresyonizm adı altında kendini tekrar var eden bu anlayış; 1960-1980 arası yıllarda kavramsal temelli, sanatın boyadan uzak kalışı ile yaşanan sürece karşı resmin tekrar doğuşunu sağlamış ve boyaya, tuvale, renge duyulan özlemi geri getirmiştir. Bu Postmodern yaklaşımla resmin içine farklı disiplinlerde birçok tekniğin katıldığı geniş bir çerçevede figüratif ağırlıklı işler elde edilmiştir. Eşzamanlı olarak Türkiye'de de kendini gösteren Yeni Ekspresyonizm, günümüze kadar gelen süreçte farklı anlatımlarla kendine yer bulmuştur.

Bu araştırmada resmin figüratif anlamda gelişimi ve beden imgesi ile kurduğu diyalog; Yeni Ekspresyonizm'e kadar gelen süreçle, sonrası ve günümüz sanatına yansımaları incelenmiştir. Türk resmindeki figüratif eğilimlerde, beden imgesinin ifadeciliği üzerinden sanatçı ve eserlerinden örnekler verilerek araştırmanın detayına inilmiştir.

Anahtar kelimeler: Yeni Ekspresyonizm, Resim, Beden İmgesi, Türk Sanatı, 1980

THE BODY IMAGE ON NEO EXPRESSIONIST PAINTING IN TURKEY

ABSTRACT

In the 20th century, in three different time zone, the movement of Expressionism which has emerged in the form of Expressionism, Abstract Expressionism and Neo Expressionism has always been accepted as the intellectual tendency of an artist centered narration. This mentality reflecting like a rebellion to the era which was so widespread has appeared in the beginning of 1900's in Germany. Expressionism, has presented a narration of language which reflects the erudition, the feeling and the pain in the inner world of the artists especially in the post war periods. The artists of that period defending that a realistic pictorial behaviour can not catch the soul of the object, have created works in colourist manner by ascending the soul of the objects and distorting.

This mentality repeating itself under the name of Neo Expressionism in 1980's, have given rise to the rebirth of painting against the process which has been experienced by conceptual basis and keeping art away from the paint in the years between 1960-1980 and brought back the longing for painting, colour and canvas. By this postmodern approach, figurative works have been gained by adding many other techniques in diverse disciplines in the paintings. Concurrently, neo Expressionism also appearing in Turkey, has found a place in different narrations until today.

The progress of the painting in figurative meaning and the dialogue with the body image in this research: the reflections to the post and today's art by the process until the New Expressionism have been examined. In the figurative tendencies in Turkish painting, the research has been detailed by giving examples from the the artist and his worksthrough the expression of the body image.

Key words: Neo Expressionism, Painting, the Body Image, Turkish Art, 1980

TEŞEKKÜR

Değerli fikirleriyle bana yn veren ve zaman ayıran baŐta danıŐman hocam Sayın Prof. Dr. Evangelia Şarlak olmak üzere tez jürimde bulunarak görüşlerini benimle paylaŐan Prof. Dr. Filiz zer ve Prof. Dr. Halil Akdeniz'e teşekkür ederim.

Beni Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans programına yönlendiren ve bu çalışma sürecinde yanımda olan lgen Akten'e ve abim Emre Yaprakkıran'a teŐekkürlerimi sunarım.

Güzel Sanatlar okumaya karar verdiğim günden beri ktphaneme yabancı kaynaklar sağlayan ve tez sürecinde de çevirileri ile bana yardımcı olan amcam mer Yaprakkıran'a ve ayrıca Seda Turan'a teŐekkürü bir borç bilirim.

ÖNSÖZ

“Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi” konulu Yüksek Lisans tezinde, Ekspresyonizm’in oluşumundan Yeni Ekspresyonist yaklaşımlara kadar uzanan süreçle gelen anlatımın yanında, Türkiye’de Yeni Ekspresyonist yaklaşımların beden imgesiyle dile gelen yansıması irdelemektir. Başlangıç olarak beden izleği ve imgelenmiş haliyle beden hakkında kısa bir giriş yapılmış, Ekspresyonizm ve Yeni Ekspresyonizm tanımlamaları da oldukça kısa tutularak ansiklopedik bilgi vermekten kaçınılmıştır. Devamında, Ekspresyonizm akımında ve Yeni Ekspresyonizm anlayışta beden imgesinin anlatımına değinilmiştir. Çalışmamızın özünü oluşturan Türkiye’de Ekspresyonizm’in doğuşu ve Yeni Ekspresyonist Sanatçılarda Beden İmgesi başlığı altında özgün yorumlara yer verilmiştir.

Araştırmamız genel anlamda Ekspresif anlayışın gelişim süreci, Batı Sanatındaki yayılımı, 20. Yüzyıl’ın düşünsel yapılanmasının yapıtlarda nasıl yankı bulduğu da incelenmiş, ağırlıklı olarak Türkiye’de Yeni Ekspresyonist resimde beden imgesini yansıtan sanatçılar üzerinden irdelemeler yapılmıştır.

İÇİNDEKİLER

Onay Sayfası	ii
Özet	iii-iv
Abstract	v-vi
Teşekkür	vii
Önsöz	viii
İçindekiler	ix-x
Görsel Listesi	xi-xx
Kısaltmalar Listesi	xxi
1.Giriş	1-3
2. Beden ve İmge Olarak Beden	4-6
3. Ekspresyonizm ve Yeni Ekspresyonizm	7-8
3.1. Ekspresyonizm Akımında Beden İmgesi.....	8-43
3.2. Yeni Ekspresyonizm ve Beden İmgesi.....	43-66
4.Türkiye’de Ekspresyonizm’in Doğuşu ve Yeni Ekspresyonizm	67-68

4.1. Türkiye’deki İlk Ekspresyonist Yaklaşımlar ve Beden.....	69-76
4.2. Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Eğilimler.....	76
5. Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi	77
5.1. Ömer Uluç (1931-2010)	77-79
5.2. Mehmet Güler yüz (1938-)	79-83
5.3. Tomur Atagök (1939-)	83-84
5.4. Neşe Erdok (1940-)	84-85
5.5. Seyyit Bozdoğan (1941-)	86-87
5.6. Alaettin Aksoy (1942-)	87-88
5.7. Ergin İnan (1943-)	88-90
5.8. Mustafa Ata (1945-)	90-91
5.9. Bedri Baykam (1957-)	92-95
5.10. İrfan Önürmen (1958-)	95-97
5.11. Arzu Başaran (1963-)	97-99
5.12. Bahri Genç (1963-)	98-99
5.13. Harun Antakyalı (1965-)	100-101
5.14. Mustafa Horasan (1965-)	101-103
5.15. Erdoğan Zümrütoğlu (1970-)	103-105
5.16. Evren Sungur (1980-)	105-107
Sonuç	108-110
Kaynakça	111-117
Özgeçmiş	118

GÖRSEL LİSTESİ

- Resim 1:** Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, 1884–1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205 cm x 308 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, Amerika
<http://www.wga.hu/art/s/seurat/figures/jatte.jpg>.....9
- Resim 2:** Paul Gauguin, *Tahitili Kadınlar Sahilde*, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 cm x 91 cm, Müze d'Orsay, Paris, Fransa
http://en.wikipedia.org/wiki/Tahitian_Women_on_the_Beach 10
- Resim 3:** Vincent Van Gogh, *Kulağı Sargılı Otoportre*, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 cm x 49 cm; Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra, İngiltere
<http://www.vangogh.net/images/paintings/self-portrait-with-bandaged-ear.jpg>..... 11
- Resim 4:** Edvard Munch, *Çiğlık*, 1893, Tutkal, Boya ve Pastel, 91 cm x 73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream.....12
- Resim 5:** Henri Matisse, *Madam Matisse Yeşil Çizgi*, 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 cm x 32 cm, Kopenhag Devlet Sanat Müzesi, Danimarka
http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse#/media/File:Matisse_-_Green_Line.jpg
.....13

Resim 6: Otto Mueller, *İki Kadın - Yarım Nü*, 1920, Litografi, 43,6 cm x 34,3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika

http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4140%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=12&template_id=1&sort_order=1&view_all=1..... 15

Resim 7: Karl Schmidt-Rottluff, *Emy' nin Portresi*, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 cm x 69 cm, Kuzey Karolina Sanat Müzesi, Amerika

http://artnc.org/sites/default/files/styles/image_grid_5/public/Schmidt-Rottluff%2C%20Portrait%20of%20Emy%2C%2065_10_58.jpg?itok=94sQiGhl...16

Resim 8: Emil Nolde, *Altın Buzağı Çevresinde Dans*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 cm x 105 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Münih, Almanya

<http://www.wikiart.org/en/emil-nolde/dance-around-the-golden-calf-1910>17

Resim 9: Franz Marc, *Mavi Atlar Kulesi*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 cm x 130 cm, Ulusal Galeri, Berlin, Almanya

https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Turm_der_blauen_Pferde 19

Resim 10: Wassily Kandinsky, *Enine çizgi*, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 141 cm x 202 cm, Kuzey Ren-Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf, Almanya

<http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/transverse-line-1923>20

Resim 11: Max Beckmann, *Gece*, 1918-1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133 cm x 154 cm, Kuzey Ren-Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf, Almanya

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_(painting))21

Resim 12: Ernst Ludwig Kirchner, *Bir Asker Olarak Otoportresi*, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 cm x 61 cm, Allen Sanat Müzesi, Ohio, Amerika

<http://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/self-portrait-as-a-soldier-1915> ..22

Resim 13: Otto Dix, *Yaralı*, 1924, Gravür, Bakır Levhayı Kezzapla, Kuru Nokta, 26.2 cm x 19.7 cm, Ulusal Galeri Koleksiyonu, Avustralya

<http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=128588>.....23

- Resim 14:** Christian Rohlf, *Palyaçoların Konuşması*, 1912, Tuval Üzerine Guaj Boya, 61,5 cm x 80,5 cm, Ostwall Müzesi, Dortmund, Almanya
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian_Rohlf_-_Conversation_de_clowns.jpg.....25
- Resim 15:**Chaim Soutine, *Sığır Gövdesi*, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139,7 cm x 106,7 cm, Knox Sanat Galerisi, New York, Amerika
<http://travelphotobase.com/v/USNY/NYBK225.HTM>26
- Resim 16:** Amedeo Modigliani, *Açık Saçlı Uzanan Kadın*, 60 cm x 92,2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912, Osaka Modern Sanatlar Müzesi, Japonya
<http://www.modigliani-foundation.org/Reclining-Nude-with-Loose-Hair.jpg>27
- Resim 17:** Egon Schiele, *Çıplak Kadın*, 1910, Guaj, Suluboya, Kömür Kalem, 44 cm x 30 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana, Avusturya
<http://www.wikiart.org/en/egon-schiele/female-nude-1910-1>29
- Resim 18:** Oskar Kokoschka, *Dejenere Bir Sanatçının Otoportresi*, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 cm x 85 cm, İskoçya Ulusal Modern Sanat Galerisi
<http://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/self-portrait-of-a-degenerate-artist-1937>31
- Resim 19:** Arshile Gorky, *Karaciğer Horozun İbiğidir*, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 186 cm x 249 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, New York, Amerika
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gorky-The-Liver.jpg>33
- Resim 20:** Jackson Pollock, *Bir Numara (Lavanta Kokusu)*, 1950, Gümüş Alüminyum Boya Karışımı ile Toprak Rengi, Siyah, Beyaz, Sarı ve Pembe Renkteki Yağlıboya ve Vernikli Boya - Tuval, 299,5 cm x 530,8 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, Amerika
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/highlights/highlight55819.html>.....34

Resim 21: Willem de Kooning, *Kadın 1*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193 cm x 147 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi, Amerika

http://images.artnet.com/images_us/magazine/features/kuspit/willem-de-kooning-at-moma-10-6-11-3.jpg35

Resim 22: Jean Dubuffet, *Kadın Vücudu, Kasap Sehpaı*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 cm x 89 cm, Beyeler Vakfı Koleksiyonu, Basel, İsviçre

http://www.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation_beyeler/sammlung/kuenstler/jean_dubuffet/dubuffet_corps-de-dame_m.jpg?128015979837

Resim 23: Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), *İsimsiz*, 1946-47, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 cm x 64 cm, the Menil Koleksiyonu, Houston, New York, Amerika

<http://abstractcritical.com/note/wols-retrospective-at-the-menil-collection/>38

Resim 24: Karel Appel, *Aşk Dansı*, 1955, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 cm x 146 cm, Tate Modern Galeri, Londra, İngiltere

<http://www.karelappelfoundation.com/showwork.cfm/karelappel/work/painting/objectid/619730FE-DE7C-FF79-157539CC4D1BD1B6>.....39

Resim 25: Pierre Alechinsky, *Yokolmak*, 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 cm x 280 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi Koleksiyonu, New York, Amerika

[http://uploads2.wikiart.org/images/pierre-alechinsky/vanish-1959\(1\).jpg!Blog.jpg](http://uploads2.wikiart.org/images/pierre-alechinsky/vanish-1959(1).jpg!Blog.jpg) .39

Resim 26: Asger Jorn, *Merkez Figürün Durumu*, 1966-68, Tuval Üzerine Yağlıboya, 118 cm x 195 cm, Louisiana Modern Sanatlar Müzesi, Danimarka

http://3.bp.blogspot.com/_3soFGuQWbuE/TtjZsZ4Y3fI/AAAAAAAAAZo/JmMsYb4GWfg/s1600/1.1.+asger+jorn+3.jpg.....40

Resim 27: Francis Bacon, *Lucian Freud Üçlemesi*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198 cm x 147.5 cm, Özel Koleksiyon

https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Studies_of_Lucian_Freud42

Resim 28: Francis Bacon, *Sığır Parçalarıyla Çevrili Baş*, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.9 cm x 121.9 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, Amerika

http://en.wikipedia.org/wiki/Figure_with_Meat.....43

Resim 39: Jörg Immendorff, *Solo*, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 cm x 150 cm, Saatchi Galeri, Londra, İngiltere

http://www.saatchigallery.com/imgs/artists/thumbs/aipe_artist_jorg_immendorff/jorg_immendorff_6.jpg46

Resim 30: Joseph Beuys, *Çiçek Perisi*, 1956, Kağıt Üzerine Suluboya, 15 cm x 10,8 cm, Moyland Saray Müzesi, van der Grinten Koleksiyonu, Bedburg-Hau, Almanya

<http://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/flower-nymph-1956>47

Resim 31: Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1982, Tuval Üzerine Akrilik, Emülsiyon ve Saman, 280 cm x 380 cm, Eli ve Edythe L. Broad Koleksiyonu, Los Angeles, Amerika

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kiefer/nuremberg.jpg>.....47

Resim 32: Anselm Kiefer, *Zim Zum*, 1990, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 380 cm x 560 cm, Washington Ulusal Galeri, Amerika

<http://www.nga.gov/collection/gallery/collcomm/collcomm-71599.html>48

Resim 33: Georg Baselitz, *Elke VI*, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, Saint-Etienne, Fransa

<http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=260&rsrc=118&rec=%7C0%7C59%7C1>49

Resim 34: Georg Baselitz, *Ekely*, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250 cm x 200 cm, Frieder Burda Müzesi, Baden, Almanya

<http://arttattler.com/Images/Europe/Germany/Baden%20Baden/Museum%20Frieder%20Burda/Georg%20Baselitz/03-1244020465.jpg>.....51

Resim 35: Georg Baselitz, *Sığınmak II*, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 cm x 162 cm, Galeri Thaddeus Ropac, Salzburg, Avusturya

<http://arttattler.com/Images/Europe/Germany/Hamburg/Deichtorhallen/Baselitz/Gertrude-Hut.jpg>53

Resim 36: Gerhard Richter, *Soyutlama*, 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, 224 cm x 200 cm, Eric Clapton Koleksiyonu

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19901994-31/abstract-painting-8067?&p=1&sp=32&tab=sales-history-tabs>54

Resim 37: Sigmar Polke, *Gözetleme Kulesi 3*, 1985, Sentetik Polimer Boya ve Desenli Kumaş Üzerinde Kuru Pigment, 300 cm x 224,8 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79209.....55

Resim 38: Martin Kippenberger, *İsimsiz, (Medusa'nın Sal'ı Serisi)*, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 cm x 150 cm, Skarstedt Galeri, New York, Amerika

http://prod-images.exhibite.com/www_skarstedt_com/Kippenberger_47780.jpg 55

Resim 39: Jean Michel Basquiat, *İsimsiz*, 1981, Tuval Üzerine Akrilik, Yağlıboya Kalem ve Sprey Boya, Skarstedt Galeri, New York, Amerika.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/ef/Untitled_acrylic%2C_oilstick_and_spray_paint_on_canvas_painting_by_--Jean-Michel_Basquiat--%2C_1981.jpg57

Resim 40: Philip Guston, *Boyama, Sigara, Yeme*, 1972. Tuval Üzerine Yağlıboya, 196.8 cm x 262.9 cm, Stedelijk Müze Koleksiyonu, Amsterdam, Hollanda

http://en.wikipedia.org/wiki/Philip_Guston58

Resim 41: Lucian Freud, *Arka Görünüş*, 1992 Tuval Üzerine Yağlıboya, 183 cm x 137.2 cm, Metropolitan Müzesi, New York, Amerika

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/486316>59

Resim 42: Lucian Freud, *Otoportre*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51,2 cm x 56,2 cm, Özel Koleksiyon

<http://www.wikiart.org/en/lucian-freud/reflection-self-portrait-1985>61

Resim 43: Jenny Saville, *Destek*, 1998-1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 304 cm x 182 cm, Gagosian Galeri, New York, Amerika

<https://www.artsy.net/artwork/jenny-saville-brace>62

Resim 44: Joan Semmel, *Dokunuş*, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137.2 cm x 269 cm, Alexander Gray Associates, New York, Amerika

<http://www.alexandergray.com/artists/joan-semmel>63

Resim 45: Sylvia Sleigh, *Türk Hamamı*, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193 cm x 259 cm, David and Alfred Smart Sanat Müzesi Koleksiyonu, Şikago Üniversitesi, Amerika

http://en.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Sleigh.....64

Resim 46: Lisa Yuskovage, *Gün*, 1999-2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, David Zwirner Galeri, New York, Amerika

<http://www.davidzwirner.com/artists/lisa-yuskovage/survey/image/page/47/>64

Resim 47: Cecily Brown, *Çocuklar ve Bebekler*, 1997-1998, Keten Üzerine Yağlıboya, 193 cm x 248 cm, Özel Koleksiyon

[http://www.artnet.com/artists/cecily-brown/guys-and-dolls-](http://www.artnet.com/artists/cecily-brown/guys-and-dolls-LZxSVBLzNZJM9h_5VBy9WQ2)

[LZxSVBLzNZJM9h_5VBy9WQ2](http://www.artnet.com/artists/cecily-brown/guys-and-dolls-LZxSVBLzNZJM9h_5VBy9WQ2)65

Resim 48: Eric Fischl, *Krefeld Projesi: Güneşli Oda, Sahne 1*, 2002, Keten Üzerine Yağlıboya, 198 cm x 304.8 cm, Özel Koleksiyon

http://www.ericfischl.com/html/en/paintings/krefeld_project_2002_027.html..... 66

Resim 49: Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139 cm x 187 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Türkiye

<http://www.tarihnotlari.com/ali-avni-celebi/ali-avni-celebi-maskeli-balo-1928/>69

Resim 50: Zeki Kocamemi, *Çıplak*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 cm x 70 cm, Özel Koleksiyon

TANSUĞ, Sezer, (1999), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi s: 16470

Resim 51: Cevat Dereli, *Balık Tutan Adam*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115 cm x 89 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

<http://htcelik.com/gergedan01/gergedan14.jpg>.....71

Resim 52: Fikret Mualla, *Sermaye Kadınlar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 21 cm x 27 cm, Özel Koleksiyon

TANSUĞ, Sezer, (1999), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s: 255 ...73

Resim 53: Neşet Günal, *Kapı Önü 4*, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 cm x 170 cm, Murat Taviloğlu Koleksiyonu

http://blog.peramuzesi.org.tr/wp-content/uploads/2013/10/akmed_001750.jpg74

Resim 54: Adnan Turani, *Keman - Piyano Resitali*, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 cm x 162 cm, TC Merkez Bankası Koleksiyonu

<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat->

[koleksiyonu/s/192/ADNAN+TURANI](http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/192/ADNAN+TURANI).75

Resim 55: Ömer Uluç, *Popüler İkonlar, Dansöz*, 1991, Tuval Üzerine Akrilik, 150 cm x 150 cm, TC Merkez Bankası Koleksiyonu

<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/193/OMER+ULUC>

.....79

Resim 56: Mehmet Güteryüz, *Makyaj*, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 cm x 55 cm, Özel Koleksiyon

<http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/409>.....80

Resim 57: Mehmet Güteryüz, *Bilerek*, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250 cm x 180 cm, Galeri X-Ist, İstanbul, Türkiye

<http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/9>.....82

Resim 58: Tomur Atagök, *Savaş, Sevgi Dizesinden*, 1999, Akrilik, 100 cm x 200 cm, Çağdaş Sanatlar Müzesi Yunus Emre Kampüsü Eskişehir, Türkiye

<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/tomur-atagok>83

Resim 59: Neşe Erdok, *Oyun Oynayan Kedi*, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162 cm x 130 cm

http://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=314&d=1.....85

Resim 60: Seyyit Bozdoğan, *Yatan Kadın*, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47 cm x 97 cm

<http://www.sbozdogan.de/galerieA/images/a051Liegende%20Frau%201999.jpg>...87

Resim 61: Alaattin Aksoy, *Bellek*, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 cm x 50 cm

<http://artam.com/eser/bellek-0940/0>88

Resim 62: Ergin İnan, *Oturan Figür*, 1993, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 85 cm x 65 cm, TC Merkez Bankası Koleksiyonu

AKDENİZ, Halil, (2008), *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Sanatı*, s: 16589

Resim 63: Mustafa Ata, *Sonsuzluk ve Mısır*, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 cm x 150 cm, Nejat Türkmen Koleksiyonu

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=588§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1>91

Resim 64: Bedri Baykam, *Fahişenin Odası*, 1981, Sunta Üzerine Yağlıboya ve Kırık Ayna, 120 cm x 240 cm, Piramid Sanat, İstanbul

DUBEN, İpek – YILDIZ, Esra, (2008), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s:22892

Resim 65: Bedri Baykam, *Rüyavari Değerler*, 2001, Tuval-Karışık Teknik, 147 cm x 126 cm, Piramid Sanat, İstanbul

http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=902&auction_id=2093

Resim 66: İrfan Önürmen, *Tül Serisi 34*, 2015, Tuval Üzerine Monte Çok Katmanlı Tül, Pleksi Kutu Çerçevesi, 142 cm x 198 cm x 8,6 cm, C24 Galeri, New York, Amerika

<http://www.c24gallery.com/artists/irfan-nrmen/>96

Resim 67: Arzu Başaran, *İsimsiz*, 2002, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 180 cm x 140 cm

http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_2819.jpg98

Resim 68: Bahri Genç, *Mor 2*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 180 cm x 180 cm, Özel Koleksiyon

Bahri Genç, Ters Rötgen Sergi Kataloğu, Piramid Sanat, İstanbul 99

Resim 69: Harun Antakyalı, *İsimsiz*, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 cm x 150 cm

http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z_02_harun_antakyalı_150x150_cm_t.u.k.t_2011.jpg101

Resim 70: Mustafa Horasan, *İsimsiz*, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 cm x 160 cm

http://www.turkerart.com/s/wp-content/uploads/ustalar-ve-yukselenlerii/12_Mustafa_Horasan_isimsiz100x160cmtuval_uz_yagli_boya1997imzali.jpg.....103

Resim 71: Erdoğan Zümrütoğlu, *Evet, Avıyla Birlikte Öldü*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 300 cm x 250 cm

http://ex-chamber-memo5.up.n.seesaa.net/ex-chamber-memo5/image/3Erdogan_Zumrutoglu.jpg?d=a0.....104

Resim 72: Evren Sungur, *Organik Makine*, 2014, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 167 cm x 200 cm

Evren Sungur, Sergi Kataloğu, Organik Makineler - Bir Heykel İçin Eskiz, Summart Sanat Merkezi, İstanbul106

Kısaltmalar Listesi

A.g.k.	: Adı geçen kitap
A.g.m.	: Adı geçen makale
Bkz.	: Bakınız
ev.	: Çeviren

1. GİRİŞ

Yirminci yüzyıl yalnızca teknoloji ve bilimde değil aynı zamanda sanatta da kökten değişimlerin yaşandığı bir dönemdir; bu değişimler bireysel anlamda sanatsal üretim sürecini yönlendirmiş, toplumsal anlamda beğenilerin değişmesini de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan akımlardan Ekspresyonizm öncelikle anlatımcı yaklaşıma bir tepki olarak doğmuş, sanatçılara iç dünyalarını dile getirme olanağı sunduğu için de kabul görmüş bir sanatsal oluşumdur. Sanatçının kendini sakınımsız sergilediği bu yaklaşım doğal olarak son derece öznel ve değişken bir yapıdadır. Çünkü sanatçı beden imgesini bir izlek olarak tuvaline yansıtırken Ekspresif bakışını aktarır, içeriği, rengi, biçimi bu çerçevede oluşturur.

“Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi” başlığı altında yapılan bu çalışma, Türkiye’de beden imgesinin tuvale yansıma biçimini irdelemek ve bu dili kullanan sanatçıların bedene ne gibi anlamlar yüklediğini araştırmak amacı taşımaktadır. Bedenin resmin içindeki ekspresif dilin hakimiyetinde her sanatçıda farklı anlatımlar sağladığı görülmüştür. Bu nedenle çalışmamızda bilimsel araştırma yöntemlerinden tematik (izleksel) eleştiri doğrultusunda çözümlenmeler yapıldı. Bir tema olarak irdelenen beden; söylem nesnesi olma halinde, bir ifade derinliğinde yansıyan resmin bu biçimsel dili soyutlamalarla her sanatçıya farklı bir pencere açmıştır. Anlatımın dilini tek bir merkezde toplamak düşüncesiyle beden imgesi Yeni Ekspresyonizm kapsamında betimlendiği haliyle yorumlanmıştır. Türkiye’de beden imgesini yansıtan sanatçılar üzerinden bir seçki sunulmuştur.

Konuya tarihsel süreç içinde bakıldığında; İkinci Dünya Savaşının ardından tuval resmindeki tavır ile yaşanmış olayların psikolojik yansımalarının etkilerinin de sorgulandığı görülmektedir. “Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür” sloganıyla yola çıkan sanatçılar kavramsal eğilimlerden sonra yeni yorumlara yönelip resmin yeniden yapılanmasını sağlarlar. Farklı bakış açılarıyla, farklı malzemeler ve disiplinlerle oluşturdukları konulardan biri de öteden beri ilgi odağı olan beden imgesidir.

Ekspresyonizm, yirminci yüzyılda üç farklı yaklaşım ve kategoride karşımıza çıkmıştır; Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm ve Yeni Ekspresyonizm. Araştırmamızda, ilk bölümde beden imgesinin plastik sanatlarda varoluşu ve sonrasında resmin içinde düşünsel anlamda nasıl yer edindiğine dair bir anlatımla başlangıç yapılmıştır. Bu anlamda ikinci bölümde de irdelendiği şekliyle Yirminci Yüzyıl resmindeki bedenin Ekspresif dile dönüşen anlatımının her sanatçıda konunun ele alınışı ile farklılık gösterdiği görülmüştür. Ekspresyonizm ve Yeni Ekspresyonizm’in oluşum süreçleri incelenmiş ve bu iki yaklaşımda bedenin yansıma şekilleri sorgulanmıştır. Bu bağlamda, figürün farklı yansımalarını gördüğümüz yirminci yüzyıl resminde Fovistlere ve Post-Empresyonistlere de değinerek Ekspresyonist anlayışın ortaya çıkışı ve ardından Almanya merkezli bir anlatım ile “*Die Brücke (Köprü)*” ve *Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)* adlı gruplarla yaygınlaştığı görülmüştür. Bu akımın oluşumundan İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki Soyut Ekspresyonist sanat üzerinden de açıklamalar yaparak konunun genel anlamda yayılımı yansıtılmıştır. Üçüncü bölümde ise Türkiye’deki ilk Ekspresif yaklaşımlar ve beden imgesinin Ekspresif dil ile vurgulanan anlatımına bir pencere açılmıştır. Bununla beraber Türkiye’de Ekspresyonist resmin Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında ilk oluşumları gözlemlenmiş ve bu anlatımcı tavrı benimseyen sanatçılara da yer verilmiştir. Bu akımın Türkiye’deki ilk örneklerine bakarak 1980 sonrasındaki Avrupa’yla eşzamanlı ortaya çıkan Yeni Ekspresyonizm akımında beden imgesine detaylı olarak değinilmiştir. Araştırmanın temel konusu olan beden imgesine ilişkin Ekspresif eğilimler gösteren bir seçki halinde yansıtılan sanatçılar üzerinden hem ürettikleri dönem ile sanatlarına etkileri ve düşünce temelli yaklaşımlarıyla bedeni nasıl vurguladıkları hem de resimlerindeki görsel çözümlere, biçim okumaya genel anlatımlarındaki düşüncenin getirdiği resimsel konumlandırmalara da değinilmiştir. Bu anlamda Türk Sanat tarihinde kendilerini

kabul ettirmiş sanatçıların çalışmalarından da örnekler vererek konu geniş tutulmuştur. Beden imgesi üzerine yaptığımız bu araştırma çerçevesinde 1980 sonrasına geçiş dönemini irdelemek için kısaca Soyut Ekspresyonizm, Art Brut, Kobra ve Yeni Figürasyon gibi oluşumların açılımlarına da yer verilmiştir. Özellikle Feminist sanatçılardan Slyvia Sleight, Lisa Yuskovage ve Cecily Brown'un bedeni betimledikleri resimleri üzerinden Ekspresif dili koruyan anlatımlarının yansıdığı figüratif eğilimlerle Yeni Ekspresyonist akımda Alman kültürünün ve sanatının izlerini taşıyan figürün yeniden yapılanmasında önemli bir rolü olan Georg Baselitz, klasik figür algısının dışında bakıldığında Yeni Figürasyon bağlamında değindiğimiz Francis Bacon, lekese ve fırça tuşlarıyla tamamen figür üzerine kurguları ve biçimleriyle Lucian Freud ve dönemin Türk sanatına yansımalarıyla şekillenen düşüncede, farklı disiplinlerin bir çatıda toplandığı anlatımıyla Bedri Baykam, figüratif eğilimlerin derin yansımalarını gördüğümüz Mehmet Gülerüz, orta kuşak sanatçılarımızdan Erdoğan Zümrütoğlu ve Mustafa Horasan bu araştırmanın merkezinde yatan biçimsel tavrın, düşüncenin şekillenmesini sanatçılarıdır. Her sanatçı bedeni gördükleri gibi değil imgeledikleri gibi betimlemişler. İmgelenen bedene bir sorunsal olarak bakıldığında her sanatçının fırçasından farklı bir anlatım diliyle yansıdığı görülmüştür. Yeni Ekspresyonist sanatçı renk ve çizgiler aracılığıyla bedeni tuvale bir biçim olarak yansıtırken izleyiciyle bir tür diyaloga girer. Amacı duyumsadığı heyecanı izleyene aktarmak ve onunla paylaşmaktır. Sanatçı bu noktada kendisine acı veren bir dünyaya başkaldırmak ve varoluşunu resim aracılığıyla gerçekleştirmek ister.

Çalışmamızı bir merkeze oturtmak düşüncesiyle Yeni Ekspresif tavrın bedenle biçimlendiği bir anlayışta işler üreten sanatçılar üzerinden kurguladığımız bu anlatımda; 1980 sonrasındaki Yeni Ekspresyonist yaklaşımla Postmodernizm'in getirdiği etkilerin birleşimini de sorgulamaktayız. Yeni Ekspresif anlatımla ulaşılan sanat dilinde birçok disiplinin iç içe geçtiği görülmüştür. Bu yaklaşımı destekler nitelikte günümüz Türk sanatındaki orta ve genç kuşak sanatçılara da yer vererek bu anlayışı sürdüren bir dilin beden imgesi üzerinden neler ifade ettiği araştırılırken ağırlıklı olarak sanatçıların bedeni irdeledikleri çalışmaları yorumlanmıştır. "Türkiye'de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi" adlı çalışmamızda ayrıntılı bir literatür taraması yapılmıştır.

2. BEDEN VE İMGE OLARAK BEDEN

Plastik sanatlarda beden algısı felsefi, sosyolojik, psikolojik anlamlarıyla bir felsefi söylemin, bir göstergenin, bir akımın içinde biçimlenir. Bedenin biçimlenmesini hazırlayan etkenler yaşanan olaylardan kaynaklandığı kadar düşlenen ve idealize edilen konumlardan da etkilenir. Beden algısının sanat diliyle ifade edilmesi bedenin bir söylem nesnesi olmasını sağlar. Öyleyse beden dilinin her dönemde, her ekolde, her sanatçıda farklı bir söylemle betimlenmesi doğal bir sonuçtur.

İnsanlığın doğuşu ile gelen bir anlatımın beden ile kurduğu diyalogu yansıtan bir dile dönüşmesi ve Rönesans'tan günümüze yansımaları, Batı Sanatından Türk Sanatı'na uzantısı bir tarihsel süreçtir. Beden her şeyden önce bir fiziksel oluşumdur. Dinsel, cinsel bir varoluşta olup ölümlüdür¹. Bedene yüklenen anlam fiziksel yaklaşımların paralelinde sadece insan olmaktan ziyade kadın ve erkektir. Tinsellik ve öznellik çerçevesinde beden bir başlangıçtır.

Yüzyıllar boyu sanatın vazgeçilmez figürü olan güzel kadın bedeninin betimlenmesi, genel anlamda, ortak beğeniye yöneliktir. Mona Lisa'dan Marliyn Monroe'ya, prenseslerden kraliçelere, azizelere ve soylu kadın betimlemelerine kadar kadın güzelliğini yansıtmak amaçlıydı. Klasik Döneme ait portrelerde bile kadının kimliği fazla önemsenmezdi. Sarayda ve aristokrat çevrelerde bir moda olarak başlayan portre çalışmaları zamanla yaygınlaşmıştır. Resim ve heykel alanında idealize edilmiş kadın figürü, özellikle de kadın bedeni estetik anlamda bir sanat nesnesiydi. İster dinsel bağlamda betimlenmiş olsun isterse popüler figürler olsun kimliklerine dair tek bilgi giysileriydi. Nü resimler ise kültürel anlamda modernleşmenin göstergesiydi. Figürü nesneleştirilen anlayış cinsiyet ayrımı gözetmeksizin aslına en

¹ Bojana PEJIC, *Bedende Oluş-Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine*, Çev: Nahide Yılmaz, 149.

yakın görüntüyü yakalamayı, kimi zaman da estetize ederek betimlemeyi gerektirirdi. Bedenin seyirlik bir nesne olmaktan çıkıp özneye dönüşmesinde hiç kuşkusuz çağdaş düşünce sistemleri etkili olmuştur.

Tarihsel süreçte doğa-insan ilişkisini öne çıkaran Romantizm akımından sonra Empresyonist sanatçılar bedeni renkçi ve lekesel bir tavrda doğayla iç içe yaşatarak anlamlandırmışlar. Ardından bedenin bir kimlik sahibi olması ve bir söylem ifade etmesi gereksinimi doğmuş ve Varoluşçuluk, Ekspresyonizm ile gelen Postmodernizm'in doğuşuyla farklı disiplinlere bürünen beden algısı düşünsel oluşumlarla değişime girerek sanatçının düşüncesini ve ruhunu özgürce sergileyebildiği bir uzama dönüşmüştür. Böylelikle, Ekspresyonist sanatçılarda beden imgesi insansal sorunları, özellikle insan toplum ilişkisini gündeme taşımak için seçilmiş bir dil oluşturup imgelendiği şekliyle düzenlenince ister parçalanmış, isterse ete hatta hayvana dönüşmüş olsun bütünsel bir anlam ifade eder noktaya bürünmüştür. Bundan böyle sanatçı bedeni gördüğü gibi değil duyumsadığı gibi betimlemeye başlamıştır.

Görmeye verilen önemle estetik algıda bedene bakış, sanat tarihinde farklı anlamlar getirmiştir. Göz, beş duyunun içinde nesnel anlam yükleyen bir duyudur. Görmenin hâkim olduğu alanı yaratıp bedeni hissetmesi ve onu aklın merkezinde bir imgeye dönüştürmesi, plastik sanatlarda salt malzemedен ziyade ruhsal olarak görsel bir algıyı yaşatmasıyla aynı düşünsel paydadadır.

Kendini ifade etme noktasındaki sanatçı, yalnız plastik bir değer ile değil rengin, biçimin arkasındaki kavram ile de algılanabilmelidir. Yirminci Yüzyıl resmi ile oluşan bir yaklaşımda bedenin, cinsel hazzı çağrıştıran anlamlarından biçimsel, sanatsal beğeniye yönelen ifadeye kadar geniş bir yelpazede irdelendiği görülmektedir. Çıplaklık ya da giyinik olma halinden sıyrılan biçimi deforme eden düşünsel tavır resmi bir başka noktaya taşımaktadır. Bu düşüncenin paralelinde Kenneth Clark, 'soyunuk' ile 'çıplak' arasındaki ayrımın altını çizerek şöyle demiştir²;

² Eleanor HEARTNEY, *Sanat ve Bugün*, Çev: Osman Akınhay, 221.

“Soyunuk olmak üstümüzde giysilerimizin olmamasıdır ve bu sözcük çoğumuzun öyle bir durumdan sıkılmasını getirir. Öte yandan ‘çıplak’ sözcüğü eğitilmiş kullanımıyla, hiçbir rahatsız edici ton taşımaz. Bu sözcüğün zihinde uyandırdığı belirsiz imge, büzülüp çömelmiş ve savunmasız bir beden değil, dengeli, düzgün ve güvenli bir bedendir: yeniden biçim verilmiş beden.”

Kimi sanatçıların bedeni dinsel bir dilde betimlemesi, kimilerinin kadın bedeninin çekiciliğini yansıtması, kimilerinin erkek bedenini betimlemeyi tercih etmesinin kendince nedenleri vardır. Sanatçının düşünde, gerçeğinde bedeni idealize etmesi, rengi ve ışığı vurgulamasıyla gelen biçimsel tavır, Ekspresyonizmde beden dilinin alabildiğine özgürleşmesine olanak sağlamıştır.

3. EKSPRESYONİZM VE YENİ EKSPRESYONİZM

Yeni Ekspresyonist tavrı incelemeden önce; Ekspresyonizm'i ya da bir diğer deyişle İfadecilik'in ortaya çıkışını, sanatçı merkezli bir anlatımın yayılımını ve etkilerini anlatarak bir giriş yapılması yerinde olacaktır.

Empresyonizm'in benimsediği renkçi anlayışı bir başka noktaya taşıyan Ekspresyonistler doğadan izlenimler, görüntüler almak ve nesnelerin resimsel gerçekçiliğinden ziyade onların ruhuna inip görsel çözümlerinin yanı sıra ruhsal betimlemelerin de önemini vurgulamışlardır. Bu çıkış daha sonraları Yeni Ekspresyonist tavırla aynı paydada sorgulanıp figürde soyutlama ile yeni bir boyut kazanmıştır³.

Ekspresyonizm öncelikle isyankar bir tavır olarak nitelendirilmiş ve gerçeğin deformasyonu ile yansıttığı renkçi anlayışla 1910'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Sürekli bir yayılma içinde olan bu akım, edebiyat ve sinemada da etkisini göstermiştir. Geri dönen estetik bir anlayış olarak da görülen Ekspresyonizm içsel bir dünyanın ifadesini yakalama yolunda Yirminci yüzyılın genelinde hakim bir dil kurmuştur⁴. Bu açıdan bakıldığında Ekspresyonizm bir akım olarak değil, bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak da ele alınmış ve çok çeşitli anlatımlara kapı açtığı söylenmiştir⁵.

Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm ve Yeni Ekspresyonizm gibi çeşitli oluşumlarla 20. Yüzyılda karşımıza çıkmış ve bu anlayışın temeline indiğimizde her sanatçının kendine özgü bir tavırda olduğu gözlemlenmiştir. Biçimin bozulduğu ve

³ Jill LLOYD, *Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı-Dışavurumculuk*, 94.

⁴ Dominique JARRASSÉ, *Dışavurumculuk*, 198.

⁵ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 34.

rengin ön plana çıktığı, duygusal etkilerin yoğun dokusal bir kimlikte benimsendiği Ekspresyonizm’de desen anlayışının da bir o kadar etkin olduğu tespit edilmiştir. Sanatçının merkezde olduğu bu duyusal yaklaşımda, sanatçının ruhsal durumuyla bir bağ kurulmuş ve izleyici ile arasında bir etkileşim fark edilmiştir⁶.

Matisse aynı doğrultuda bir algıyı şöyle dile getirmiştir⁷:

“Her şeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birden bire canlandıran veya kendini şiddetli bir hareketle 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.”

3.1. Ekspresyonizm Akımında Beden İmgesi

Fransa’da Fovizm (Vahşiler), Almanya’da Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvariler) gibi sanatçı grupları “Ekspresyonizm” adı altında toplanmıştır. Görsel sanatları ve yazın alanını da etkileyen bu ifadeci tavırda, dönemin önde gelen düşünürlerinden Nietzsche’nin “Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir” görüşü, özellikle Alman Ekspresyonistleri yoğun bir şekilde etkilemiştir⁸. Avangard sanatının önde gelen dergisi Der Sturm sanatçıların “dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumu”na yönelmeleri temel görüşünü 1911 yılında Berlin’de öne sürmüştür⁹. İşte bu tavır Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında “Ekspresyonizm” başlığı altında ele alınır.

Adnan Turani de, Ekspresyonizm’in genel dilini bu bağlamda şöyle tanımlamıştır¹⁰;

“Endüstriyel yaşamın yarattığı yeni ortama uyamama sonucu kendi iç dünyasına kapanarak bir suskunluk içinde yaşamaya, yüzyulumuzun başında bir tepki doğdu. Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyan idi ve bu da, sanat yapıtına bir çığlık, bir kâbus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansıtıyordu. Bu, insanın kendi içine de, çevresine de âdeta nefretle baktıran, ruhsal bir iç birikimin sonucu idi. Demek

⁶ Bkz. (5), ANTMEN, 34-35.

⁷ Lionel RICHARD, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 23.

⁸ Bkz. (5), ANTMEN, 34.

⁹ A.g.k., 33.

¹⁰ Adnan TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 69.

ki, bu, bir iç, yani ruhsal bir ayaklanma idi. Ekspresyonist heykel sanatçısı Ernst Barlach'ın dediği gibi, "dışa vuran, insanın içinden geliyordu."

Empresyonizm'i farklı bir algıya taşıyan post empresyonistler Ekspresyonizm'in ilk adımlarını da atmışlardır. Bu öncüler Georges Seurat (1859-1891), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh (1853-1890) ve Edward Munch (1863-1944)'tur¹¹. Georges Seurat, Empresyonizm'in ışığını bir başka noktaya taşımak için rengi nesneden ayırmış ve boyanın paletteki karışımından uzaklaşıp tuvalde, yüzeyde bu karışımı elde etmiştir. Renkleri tuvalde noktalar halinde yanyana kullanan sanatçı, (Resim 1) uzaktan bakıldığında izleyicinin gözünde farklı biçimler yaratmıştır¹².



Resim 1: Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, 1884–1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205 cm x 308 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, Amerika

Paul Gauguin (Resim 2)'de yeni bir yol izlemiş, başlangıç noktası olan Empresyonizm'den uzaklaşarak doğaya çok bağlı kalmak istememiş ve Empresyonistler için şöyle demiştir¹³: “Onlar, düşüncedeki saklı anlamlara önem vermiyorlar. Sanat soyutlamadır. Doğadan resim yaparken hayal gücünüzün düşler dünyasına uzaklaşmasına izin verin.” Rengin, kişide yarattığı duylara gösterdiği

¹¹ Bkz. (3), LLOYD, 102.

¹² Bkz. (7), RICHARD, 29.

¹³ Aktaran, Bkz. (7), RICHARD, 29.

önemle vurguladığı resimlerinde Gauguin'in inancına göre resimdeki renk tonlarının uyumu, müzikteki ses uyumunun karşılığıydı¹⁴.

Ekspresyonizm'i besleyen bir diğer sanatçı Vincent Van Gogh, sanatsal tutumunu insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyle pekiştirmiş, nesnelere doğrudan bütünleşmeyi amaçlamıştır¹⁵. Van Gogh güçlü renk tonlarıyla vurguladığı ve ruhsal durumuyla aynı çizgide algılanabilecek acı içindeki hayatını sarmal fırça vuruşlarıyla yansıtır bir anlamda Ekspresyonizm'in temellerini atmıştır. Bu düşüncesini, ateşli renklerinin güçlü tonları ve ruhsal durumunu yansıtan güçlü fırça vuruşlarıyla iletmiştir. Gerçeğe ulaşmak için kendini ruhsal devinimlerle dünyaya teslim eden Van Gogh (Resim: 3) acı bir yazgı içindeki hayatını sarmal fırça vuruşlarıyla yansıtır bir anlamda Dışavurumculuğun temellerini atmıştır¹⁶.



Resim 2: Paul Gauguin, *Tahitili Kadınlar Sahilde*, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 cm x 91 cm, Müze d'Orsay, Paris, Fransa

¹⁴ Bkz. (7), RICHARD, 29.

¹⁵ A.g.k., 31.

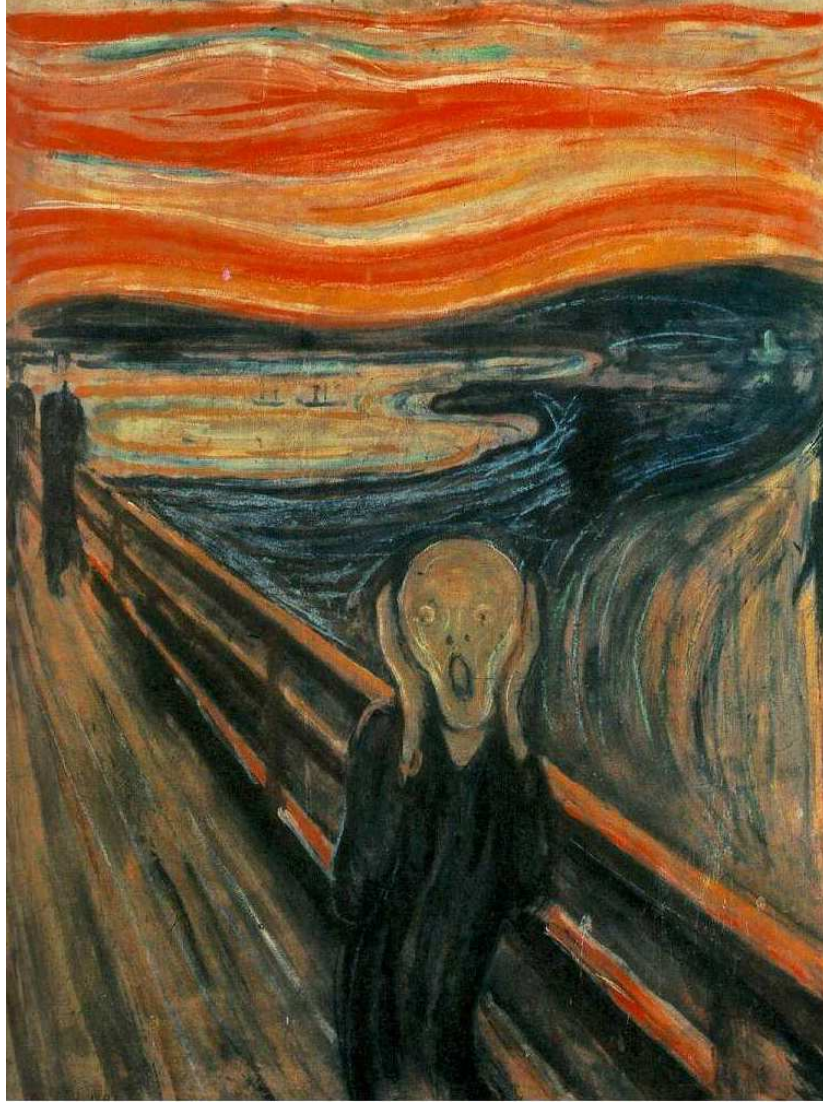
¹⁶ A.g.k., 31.



Resim 3: Vincent Van Gogh, *Kulağı Sargılı Otoportre*, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 cm x 49 cm; Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra, İngiltere

Paris’de Van Gogh, Gauguin ve Toulouse-Lautrec’in çevresinde yeni izlenimler edinmiş olan Munch; çalışmalarında melankoli ile beslenmiş ifadeci bir tavır oluşturmuştur. Karanlık doğa görünümleri içinden savrulmuş bedenleri, korkuyu, nefreti ve yalnızlığı irdeleyen sanatçı, hayatının da kötüye gidişini betimler nitelikte işler üretmiştir¹⁷. Aşk üzerine bir dizi çalışma üretmiş olan Munch, “Çılgılık” (Resim 4) adlı tablosuyla, kıvrımlar içindeki fırça hareketleriyle bir renk çılgınlığını simgeler niteliktedir.

¹⁷A.g.k, 30.



Resim 4: Edvard Munch, *Çığlık*, 1893, Tutkal, Boya ve Pastel, 91 cm x 73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç

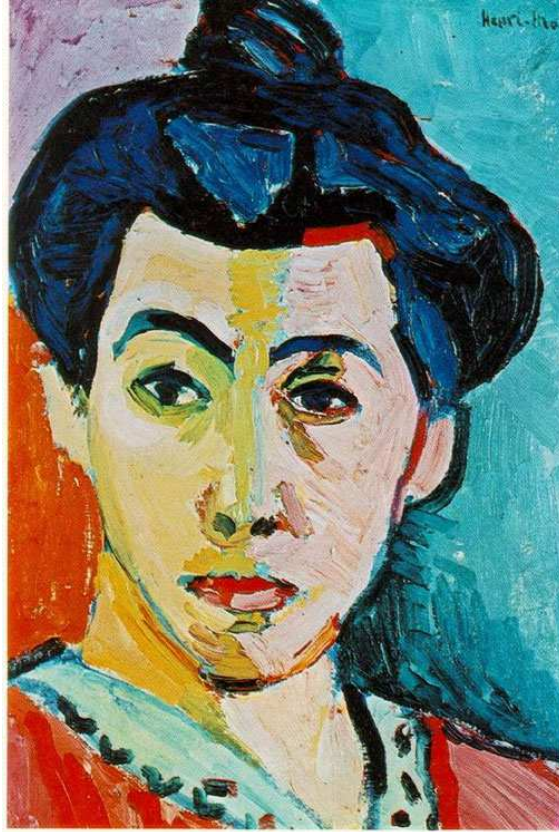
İlk dışavurumcu akım “Fovizm”in isim babası aslen Louis Vauxcelles’dir. Fovizm temsilcileri olan Henri Matisse (1869-1954), Georges Rouault (1871-1958), Maurice de Vlaminck (1876-1958) ve Andre Derain (1880-1954)’nin katıldığı, bir salon sergisinde klasik bir heykelin etrafında bu sanatçıların eserlerini gören Vauxcelles “*Donatello’nun çevresini vahşiler sarmış!*” diye yazmıştır ve böylelikle Fovizm’in (*vahşi*) akımın ismini koymuştur¹⁸.

Fovizm renk ve dokunun hakim olduğu bir anlayışı niteler bir şekilde yorumlanabilmektedir. Fovistler bir akım olarak görünmenin yanında aslında bir dizi

¹⁸Bkz. (5), ANTMEN, 36.

sergiler açmış, bir grup sanatçı olarak da algılanmıştır¹⁹. Öncülerinden sayılan Henri Matisse'in "Mavi Çıplak" (1907) ve "Madam Matisse Yeşil Çizgi" (Resim: 5) gibi resimleri rengin ve biçimin ön planda olduğu, ayrıca parlak renklerin birleşimiyle zıt bir tutum sergilenmiş fovist resme en iyi örneklerinden diyebiliriz.

Matisse amacının "ifade, ama uyumlu bir ifade" olduğunu vurgulamış ve 'duyumların bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasına erişmek' istemiştir; kendisini ilgilendiren şeyin 'düşüncelerine açıklık kazandırmak' olduğunu ve 'duygularını bir düzene sokmaya' çalıştığını da dile getirmiştir²⁰. Rengi herşeyden önce bir ifade aracı olarak gören Matisse; *Bir Ressamın Notları*'nda şöyle demiştir²¹: "Ben her şeyden önce dışavurumu arıyorum. Dışavurum, benim için, sözgelimi bir yüzü istila eden ya da canlı bir ifadeyle ortaya çıkan tutkuyla karışmaz; tersine tuvalin bütün düzeninde yatar".



Resim 5: Henri Matisse, *Madam Matisse Yeşil Çizgi*, 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 cm x 32 cm, Kopenhag Devlet Sanat Müzesi, Danimarka

¹⁹A.g.k., 36.

²⁰Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev: Prof.Dr Cevat Çapan ve Prof. Sadi Öz, 31.

²¹Aktaran, Bkz. (4), JARRASSÉ, 198.

Almanya'nın Dresden kentinde 1905 yılında bir araya gelen dört mimarlık öğrencisinin kurduğu ve 20. Yüzyılın ilk manifestolu akımı olan Die Brücke (Köprü) grubu adını, Nietzsche'nin "*Hedef değil, köprü olmak gerek*" sözünden yola çıkarak oluşturmuştur²². Eskiyle yeni arasında bir bağ kuran bu sanatçılardan Emst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) ve Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) (Resim 7), grubun kurucuları niteliğindedir. Daha sonraları ise gruba Emil Nolde (1867-1956), Otto Müller (1874-1930) (Resim 6) ve Max Pechstein (1881-1955) gibi sanatçılarda katılmıştır. Serbest fırça vuruşlarıyla ekspresif bir dil oluşturan Die Brücke sanatçıları, Fovistlerden etkilenmişler ve canlı renklerle yoğunlaşan biçimsel bir anlatım sergilemişlerdir.

Ekspresyonizm güzel sanatlarda, müzik ve edebiyatta "*Yeni İnsan*", "*Yeniden Diriliş*", "*Yeni bir İnsanın Doğuşu*" ve "*Yenilenme*" gibi kavramlarla tanımlandı. Köprü grubu kurucularından Ernst Ludwig Kirchner manifestosunu kazıdığı tahta baskıda bu durumu şöyle duyurmuştur²³:

"Yaratan ve yaşayan, gelişme ve ilerlemeye inancı olan bir generasyon (nesil) olarak, geleceğimizin teminatı olan gençleri, istediğini üretme ve yaşam hürriyetini, tüm tutucu güçlere karşı hayata geçirmeye çağırıyoruz. Her kim ki, doğrudan ve katıksız, saf ve yalana kaçmadan yalın olarak yaratıcılığını ortaya koyuyorsa, onlar bizdendir..."

Alman Ekspreyonizm'i 1905 yılında başlamış ve sonrasında yayılma göstererek 20. yüzyıla hakim bir akım haline gelmiştir. Temelinde edebiyatında hüküm sürdüğü ve birikimini ifadecilikten alan bu anlayış; manifestosuyla beraber dönemin çeşitli sanat dergilerinde yazı ve görsel sanatlar alanında yayılma göstermesini sağlamıştır.

Bu dönemde kısa zamanlı birçok dergi yayın hayatında olmuş, ancak çoğunun ömrü kısa sürmüştür. Bu dönemin kültürel hareketini yayınlayan ve genç şairlerden edebiyatçılardan, genç grafikerlere ve sanatçılara kadar geniş bir yelpazede bir dil kuran, en önemli ve uzun soluklu yayında kalan dergi ise "*Die Sichel (Orak)*" dergisidir²⁴. Yayıncıları ressam ve şair olan bu derginin yayınlandığı ilk yıllarda Ekspresyonizm'in edebiyatla aynı çizgide gelişmesini sağlayan bir diğer dergi olan

²²Bkz. (5), ANTMEN, 39.

²³Aktaran, Wilhem, AMANN, *Die Sichel: Eine deutsche Kunstzeitschrift des Expressionismus*, 249.

²⁴A.g.m., 249.

Der Sturmreiter dergisi, Die Sichel üzerine yayınladığı yazısında onlardan övgü ile söz etmiştir²⁵:

“Varlık nedenini en zor ve namuslu koşullarda ve en mükemmel formda bulan bir dergi. Arıtma ve kusursuzluk ile bütünleşen yepyeni bir sanat, yepyeni bir dışavurumcu edebiyat! Dergi yayıncıları olan Josef Achmann ve Georg Britting, her sayıda planladıkları amaca varmak için çalışmalarını en ince noktasına kadar kılı kırk yarararak sürdürüyorlar. Dergi ile verdikleri orjinal grafik alanında onlarla yarışabilecek başka hiç bir dergi yok. Bu sadece bizim vardığımız bir sonuç değil. Die Sichel, sanatı geniş toplum yığınlarına mal etmek için uğraş veren tek dergidir.”



Resim 6: Otto Mueller, *İki Kadın - Yarım Nü*, 1920, Litografi, 43,6 cm x 34,3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika

²⁵Aktaran, AMANN, 249.



Resim 7: Karl Schmidt-Rottluff, *Emy' nin Portresi*, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 cm x 69 cm, Kuzey Karolina Sanat Müzesi, Amerika

Die Brücke sanatçıları, çoğunlukla figür çözümlenmeleri yapmışlar ve Fovistler'den etkilenip, özellikle Van Gogh ve Munch'un canlı renklerinin, serbest fırça vuruşlarıyla yansıtılan ekspresif deformasyonlara yer vermişlerdir. Kent görünümündeki çarpık, zıt yapılaşmaları ve yoğun bir şekilde çıplakları resmetmişlerdir. Ekspresyonizm'de beden imgesini irdeleyen ve deformasyonu yoğun bir dil ile kullanan, akımın önde gelen isimlerinden biri Emil Nolde'dir. (Resim 8)



Resim 8: Emil Nolde, *Altın Buzağı Çevresinde Dans*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 cm x 105 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Münih, Almanya

Doğayla içgüdüsel bir bağ kuran ve özellikle ilk dönem resimlerinde katman katman tuval yüzeylerinde dinsel duygularını resmeden Nolde, yalın bir dilin etkisinde renk ve ışıkla yoğunlaşan bir dünya yaratıyordu²⁶. Nolde'nin bu dünyasıyla Ekspresyonizm'in hırçınlığını anlatan Max Pechstein'in sözleriyle aynı payda da bir yakınlık kurabiliriz; “*Çalış! Uğraş! Keyiflen! Beynine vur! Çiğne, yut, karıştır! Keyif veren doğum sancıları! Parçala, fırçanı çarp, kır, tuvali yırt, del! Renk tüplerini ez!..*”²⁷ Fırça ve çeşitli gereçlerle hatta parmaklarıyla o hırçın tavrı yansıtan sanatçı Ekspresif dilin o çıldırtıcı anlatımını simgeler nitelikte işler üretmiştir.

Die Brücke grubu, Dresden ve Berlin’de açtıkları sergilerle büyük ses getirmiş ve erotik içeriğin, ekspresif dilin içinde barındırdığı şiddetli tavrın cesur bir şekilde yansıtıldığı bir dönem olarak nitelendirilmiştir²⁸. 1913 yılında grup algısından uzaklaşan sanatçılar bireysel hareket etmeye başlayınca kendi manifestosunu ve hükmünü yitiren Die Brücke grubu dağılmaya başlamıştır.

²⁶ Bkz. (7), RICHARD, 92- 93.

²⁷ Norbert WOLF, *Expressionismus*, 84.

²⁸ Bkz. (5), ANTMEN, 39.

1911-12 yıllarında Münih'te ortaya çıkan bir başka Ekspresyonist grup, Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)'dir. Daha farklı bir eğilimde izlenim süren ve figürden çok soyut çalışmalar üreten bu grubun sanatçıları resim anlayışını bir başka noktaya taşımışlardır. Die Brücke grubunun soyut resim algısına uzak olmasıyla bir başka açılım sağlamak isteyen Rus asıllı Wassily Kandinsky (1866-1944) ve Alman Franz Marc (1880-1916)'ın önderliğinde kurulan Der Blaue Reiter grubuna daha Aleksey von Javlensky (1864-1941) ile August Macke (1887-1914)'de katılmıştır²⁹. Kandinsky' nin yayınladığı *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı yapıtı bu oluşumun ilk anlatım dilini oluşturur nitelikte olup müzikteki ritmin, resmin içinde de yaşayabileceğini vurgular biçimde soyut anlatımı resmin içine sokmuştur.

Farklı eğilimlerden birçok sanatçıyı barındıran birkaç sergi etkinliğinde farklı yaklaşımları aynı çatıda toplayan bu grup adını; *“Yeni bir sanat için büyük mücadelenin verildiği şu günlerde, eski ve kurumsal güçler karşısında darmadağınık ‘vahşiler’ gibi savaşıyoruz. Eşitlikten uzak bir savaş bu, ama ruhani meseleler rakamlarla değil, fikirlerin gücüyle ölçülür.”* diye bu anlayışı niteleyen Franz Marc' ın (Resim 9) atlara olan tutkusundan ve Marc'ın *‘ruhani bir renk’* olarak nitelendirdiği maviye duyduğu sevgiden alır. Wassily Kandinsky' nin *“Mavi Süvari”* (1903) başlıklı erken dönem bir resminin buradan ortaya çıktığı savunulmaktadır³⁰. Franz Marc da bu anlayışı şu şekilde açıklamıştır³¹:

“Günümüzde yeni bir sanat için biz organize olmamış ‘vahşileriz’ ve eski, yerleşik organize olmuş güçlere karşı savaşıyoruz. Savaşanların güçleri eşit görünmüyor. Ruhsal, kültürel ve sanatsal kavgalarda sayısal üstünlük değil, fikrin gücüdür yenecek olan. Vahşilerin korkulan silahı bu yepyeni fikirleridir.”

²⁹ Bkz. (3), LLOYD, 108.

³⁰ Bkz. (5), ANTMEN, 43.

³¹ Heinz-Georg HELD, *Expressionismus*,16.



Resim 9: Franz Marc, *Mavi Atlar Kulesi*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 cm x 130 cm, Ulusal Galeri, Berlin, Almanya

Kandinsky'nin resim ve müzik arasındaki ilişkiyi simgesel ve ritmsel bir algıda birleştirmesi (Resim 10) , ilk Soyut Ekspresyonist işlerin örneklerini vermesi, Franz Marc'ın ise hayvanların o duyarlı ruhuyla ilgilenip at resimleri yapması bu grubun en önemli hareketlerinden biridir. Genel ağırlığı bu iki sanatçının oluşturduğu işlerin yoğunluğuyla bahsedebileceğimiz Der Blaue Reiter grubu, Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve sonuçlarının ağırlığıyla değerini yitirmiştir³².

³² Bkz. (5), ANTMEN, 40.



Resim 10: Wassily Kandinsky, *Enine çizgi*, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 141 cm x 202 cm, Kuzey Ren-Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf, Almanya

20. yüzyılın ilk yarısında –birinci dünya savaşına kadar- genel olarak Almanya’da yoğunluk gösteren Ekspresyonizm; figüratif ve soyut resmin hakim olduğu bir dönem geçirmiştir. Tam zıt düşüncede olan ve klasik sanatı destekleyen Hitler, 1937’de açılan “*Dejenere Sanat*”sergisinde “*Bu çürümeyi durdurmak için elimizden geleni yapacağız!*” sözleriyle Ekspresyonist resme karşı olan tavrını sergilemiştir³³. Savaş ve sonrasındaki sancılı süreçler birçok sanatçıyı yakından etkilemiştir. Bu etkileşim, Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969) ve George Grosz (1893-1959) gibi sanatçıların resimlerine konu olmuş ve köşeli, sert hatlarla bezedikleri yüzeyleri gerçekçiliğe döner nitelikte birleştirip Yeni Nesnelciliği irdelemişlerdir³⁴. Bir diğer anlamda Hayri Esmel’ in sözünü ettiği gibi³⁵;

“Bu sanatçılar, sanatın kendi plastik sorunlarını sorgulamak yerine, sanatı, göstermek istedikleri şeyleri ifadede bir araç olarak kullanıyorlardı. Yani sanat yapma işini bir tarafa bırakıp, kurtuluşu arayan insana yüzlerini çevirmişlerdi.”

Ekspresyonizm, sanatçıyı merkezine almış ve içsel bir durumun dışa vurumu niteliğinde ifadeciliği simgelemiştir. Bu paydada August Macke’nin belirttiği gibi³⁶;

³³ A.g.k., 41.

³⁴ Nilüfer ÖNDİN, *Sanatçının İmgeleminde Savaş*, 30.

³⁵ Hayri ESMER, *Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse*, 113.

³⁶ Aktaran, HELD, 16.

“İnsan yaşamını biçimlerle anlatır. Her sanatsal biçim, duyguların iç anlatımıdır. Sanatın görünümü ise dışa vurumdur.” Yeni Nesnelilik toplumsal bir hareket iken, Ekspresyonizm’in derinlerinde yatan düşünce, bir sığınaç ve sınırlardan, hapsolmuşluktan kurtulma halidir. Savaş bu düşüncede bir milat gibi algılanmış ve yeni bir başlangıcın ışığında, geleneklerden sıyrılan bir adım ile kendini bireysel bir başkaldırıyla nitelemiştir³⁷.

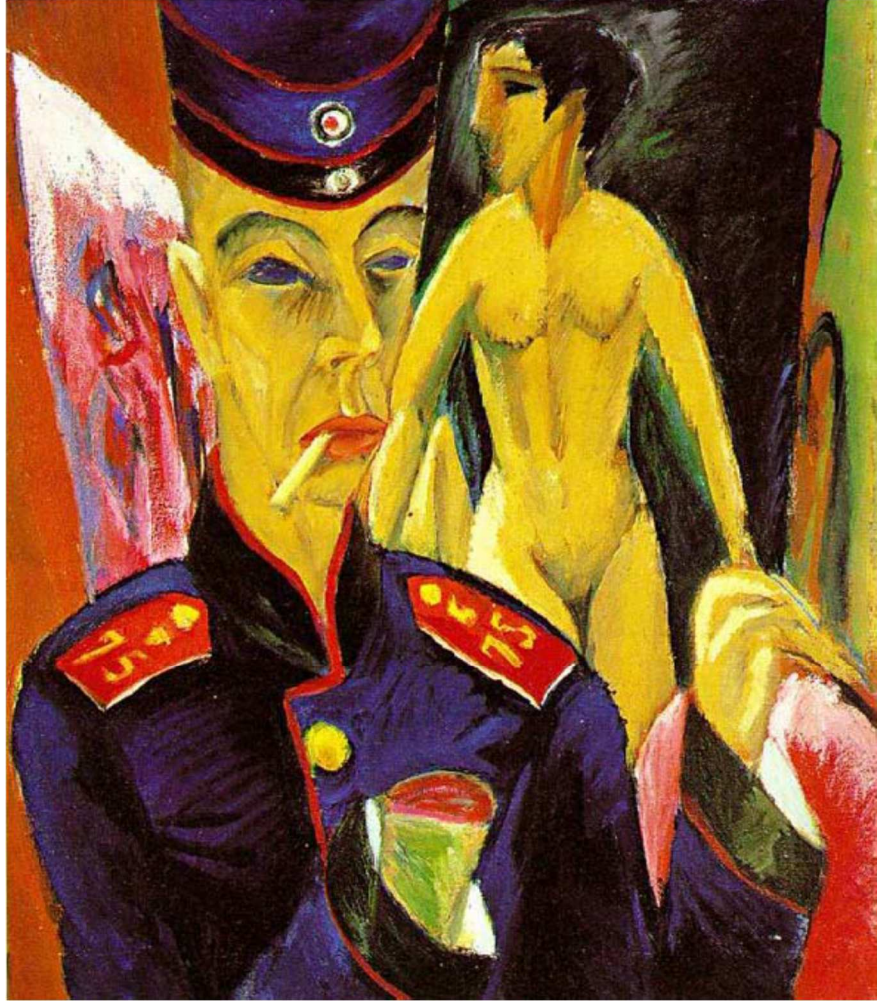
Savaş milliyetçi bir hava yaratmış ve birçok sanatçı gönüllü olarak savaşa katılmıştır. Hatta o sancılı dönemi resmetmek için özellikle savaşa katılan sanatçılar da olmuştur. Ernst Ludwig Kirchner ve Max Beckmann (Resim 11) gibi sanatçılar bu savaşın yarattığı olumsuzluklarından çok etkilenip psikolojik yıkımları ekspresif tavırla resimlerinde işlemişlerdir. Örneğin Kirchner, “Bir Asker Olarak Otoportresi” (Resim 12) adlı eserinde savaşa gitmemesine rağmen, kendini sağ eli kopmuş gibi resmetmiştir³⁸.



Resim 11: Max Beckmann, *Gece*, 1918-1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133 cm x 154 cm, Kuzey Ren-Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf, Almanya

³⁷ Bkz. (34), ÖNDİN, 31.

³⁸ A.g.m., 41.



Resim 12: Ernst Ludwig Kirchner, *Bir Asker Olarak Otoportresi*, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 cm x 61 cm, Allen Sanat Müzesi, Ohio, Amerika

Otto dix ise savaştaki deneyimlerini ve her bir detayı yakalarcasına takip ettiği süreci, izlenimlerini şu şekilde vurgulamıştır³⁹:

"Genç biri olarak korkmuştum. Ancak cephede ilerledikçe korkunuz azalır. Düşmanla tam karşılaşma anında ise artık korkmazsınız. Yanımdakilerin saplanan mermiler nedeniyle birden düştüklerini ve öldüklerini gördüm. Bu deneyimi bizzat ben istedim. Meraklı biriyim. Her şeyi kendi gözlerimle görmek istedim ki gerçeği teyit edeyim. Fareler, dikenli teller, bombalar, çukurlar, cesetler, kanlar, gazlar, mermiler, makineli tüfekler, yangınlar, işte savaş bu. Şeytanın işinden başka bir şey değil."

³⁹ Aktaran, Bkz. (34), ÖNDİN, 41.



Resim 13: Otto Dix, *Yaralı*, 1924, Gravür, Bakır Levhayı Kezzapla, Kuru Nokta, 26.2 cm x 19.7 cm, Ulusal Galerî Koleksiyonu, Avustralya

Otto Dix birçok farklı malzeme ve teknikle çalışıp nesnelerin ruhuna inmiş ve detaycı bir şekilde nesnelere yakından inceleyip, irdeleyen bir sanatçıdır. Dix'e göre "Sanatçılar değiştirmeye ve geliştirmeye çalışmamalıdır. Bu çok anlamsız birşey. Onlar sadece tanık olmalı" ⁴⁰.

Savaşın dehşetli kareleri resimleyen sanatçı (Resim:13), füzen, karakalem ve guaj teknikleriyle eskizler alıp daha sonraları onları tuvale ve ağaca aktarmıştır. Kendisi savaşın canlı kurtulmuş ancak hafızasına kazınan dehşet görüntülerini resmetmeye devam etmiştir. Detaycı bir kimlikte işler üreten Dix, daha sonraları günlük hayatın köşesinde kalan yıkıntılı bir duyguyu, toplumun farklı bir kesimini, sokağı, fahişeleri resmetmiştir ⁴¹. Savaş sonrası anlatımın, o yıkımı resmetmenin ve Ekspresif resmin en iyi örneklerini veren Dix, deformasyonun ve ruhsal dilin Ekspresyonizm'de karşılık bulmasını sağlayan sanatçılardandır.

⁴⁰ Aktaran, Bkz. (35), ESMER, 114.

⁴¹ Philippe DAGEN, *Otto Dix*, 201.

Zaman zaman resimlerinde Hitler'i de kullanan sanatçı siyasal ve ahlak içerikli işlerini ürettiği dönemde gözaltına alınmış ve resimlerine el konulmuş. Böceklerle donatılmış kafatasını resmettiği bir çalışmasında insan varlığının yokoluşunu irdeleyen Dix, savaş sürecindeki nazi düşüncesine ters düşüp 1933 yılında profesörlük yaptığı Dresden Akademisi'nden kovulmuştur⁴². Resimlerindeki karamsar ve karanlık ifadelerini sorgulayanlara ifadeciliğini şu şekilde yorumlamıştır; *"İğrenç sahneler gösteriyorum çünkü hayat böyledir, başka türlü değil"*.⁴³

Bu düşüncenin paralelinde Goethe'nin de altını çizdiği gibi sanatın "güzelleştirmek" ve "çirkinliği gizlemek ya da dönüştürmek" gibi bir kaygısı olmadan hayatın içinden varolabilmeli, devamında şöyle der Goethe; *"Resim insanın görebileceği ve görmesi gereken, ama çoğunlukla görmediği şeyi karşımıza getirir"*⁴⁴.

Ekspresyonizm, bir döneme hükmetmiş sanat oluşumudur. Ruhun derinine inen ifadeci bir anlatımın hükmünü süren sanatçılar savaş sonrasında da bu anlayışın sürekliliğini göstermişlerdir. İfadeci ve figüratif resimler üreten ve aynı dönemde yaşayan sanatçılardan bazıları; Christian Rohlf (Resim 14) (1849-1938), Kathe Kollwitz (1867-1945), Paul Klee (1879-1940), Amedeo Modigliani (1884-1920), Oskar Kokoshka (1886-1980), Marc Chagall (1887-1985), Egon Schiele (1890-1918) ve Chaim Soutine (1893-1943)'dir. Bu sanatçılar modelden, doğadan da faydalanmışlar ve ekspresif fırça vuruşlarıyla uyguladıkları coşkun tavrı farklı dillerde ifade etmişlerdir.

⁴² Sabine SCHUCHART, *Körperbilder: Otto Dix (1891–1969) – Maden und Würmer*, 72.

⁴³ Bkz. (41), DAGEN, 201.

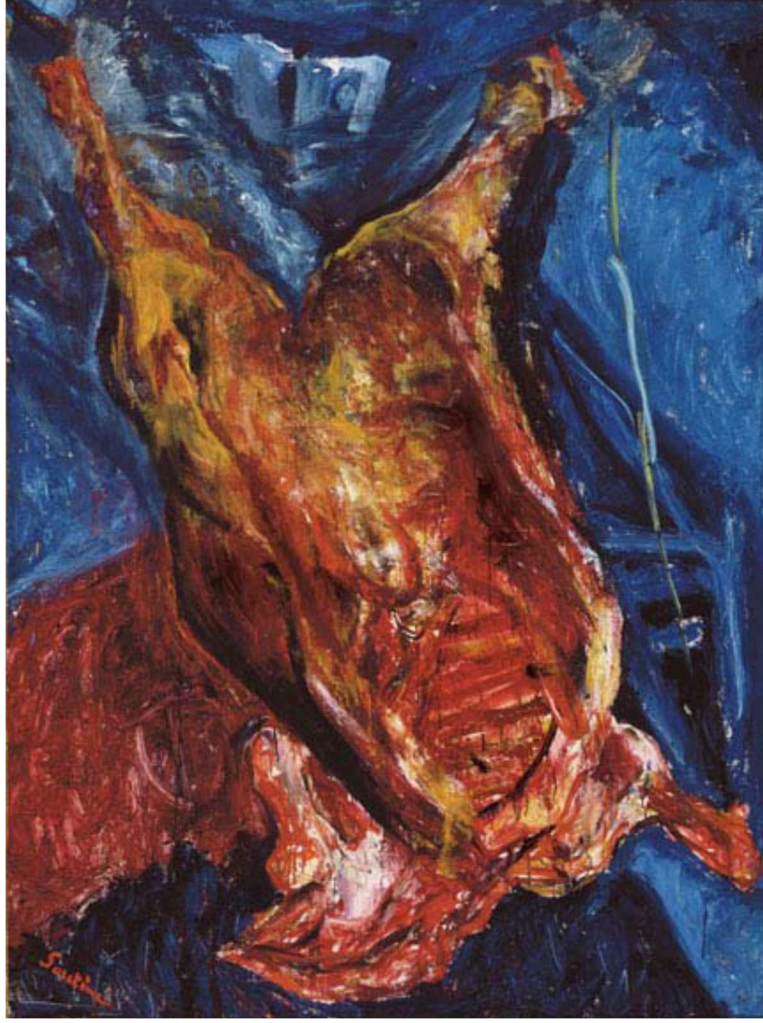
⁴⁴ Enis BATUR, *Modernizmin Serüveni*, 239.



Resim 14: Christian Rohlf, *Palyaçoların Konuşması*, 1912, Tuval Üzerine Guaj Boya, 61,5 cm x 80,5 cm, Ostwall Müzesi, Dortmund, Almanya

Bu bağlamda doğa – nesne – model içerikli işleriyle Soutine'den bahsedebiliriz. Doğu Avrupa'daki köy yaşantısından Paris hayatına geçiş yapan sanatçı buradaki araştırmalarıyla Rembrandt'tan ve onun 1655 tarihli 'Mezbaha' adlı tablosundan etkilenmiştir. Boyayı, ten ve etle iç içe düşünen Soutine, atölyesine koca bir et parçasını asarak 1925 yılında "Sığır Gövdesi" (Resim 15) adlı tablosunu resmetmiştir⁴⁵. Mavi ve kırmızının karşıtlığında ekspresif dili güçlü kılan hırçın fırça vuruşlarıyla oluşturduğu bu resim ile biçimi sınırlarından ayırıp soyut bir dile ulaştırmıştır. Merkezde barındırdığı kırmızı alan ve et formunun ten ile kurduğu diyalogu ifadeci bir dil ile güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

⁴⁵ Julian BELL, *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: U.Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, 394.



Resim 15: Chaim Soutine, *Sığır Gövdesi*, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139,7 cm x 106,7 cm, Knox Sanat Galerisi, New York, Amerika

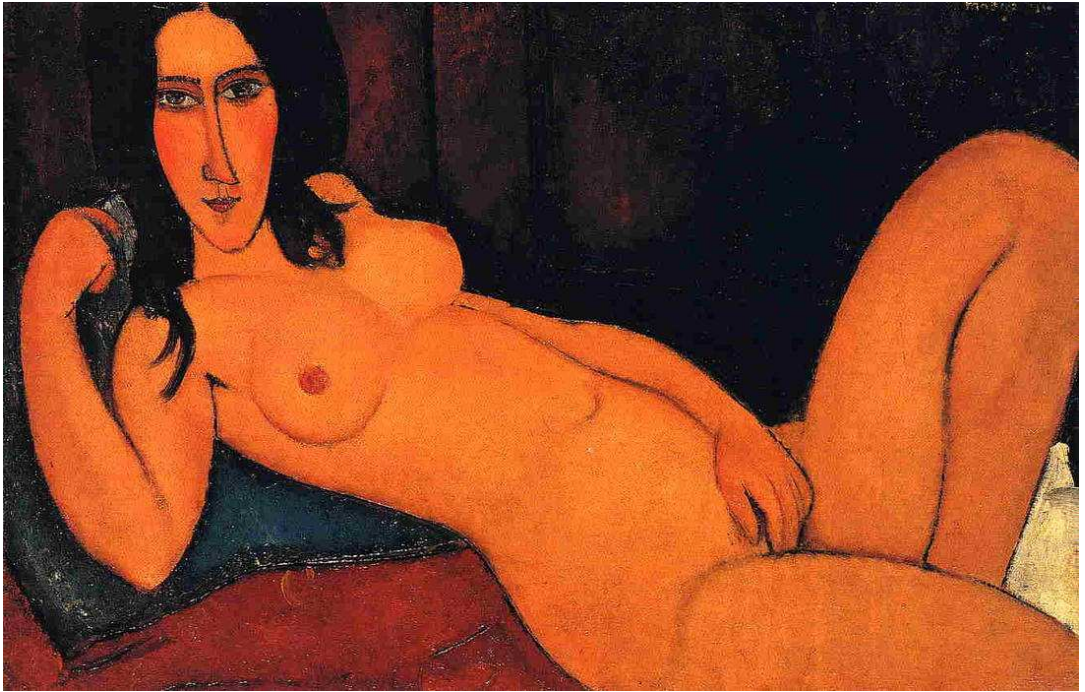
Modigliani'nin resminde kadın ve beden imgesi hep ön planda olmuştur. Zaman zaman portreler de yapan sanatçı, çıplak modellerini işlediği konularında model ile kurduğu duygusal bağı, hazzı tuvaline aktaran sanatçılardandır. Yalın ve naif bir dilde o kutsal gördüğü bedenleri, kadına duyduğu saygıyı yücelten nitelikte en somut halde resmetmiştir. Bu erotizmi ve yaşadığı o derin duyguyu, hazzı tuvaline aktaran Modigliani ve işleri için, Mehmet Ergüven şöyle bir saptama yapmıştır⁴⁶:

“Ne var ki, tercihini tamamıyla kadınlardan yana yapan bu genç, Degas gibi anahtar deliğinden bakmaz karşı cinse; biri ne denli tutuk ise öbürü o ölçüde rahattır. Bu nedenle, Modigliani, modelini seyredirken önce seyredilmenin rahatlığını verir ona –çıplak, erkeğin karşısında edilgen bir haz objesi değildir burada. Kadın vücudunda tuval yüzeyine dalgalar halinde yayılan erotik gerilim daha sonra aynı yere dönüp, bir kez daha ete kemiğe bürünmüştür

⁴⁶ Mehmet ERGÜVEN, *Pusudaki Ten*, 58-59.

sanki. Öte yandan, bu çalışmalarda, çıplak model ile ressam arasındaki ilişkiyi yönlendiren resim kaygısı hep ön plandadır. Modigliani, özenle seçtiği ve çoğu hayat kadını olan bu modeller ile ilişkiye girmekten kaçınmaz, ancak bu rastgele cinsel ilişkiden öte, kadın vücudunu bir başka malzemeyle yeniden yaratma tutkusuna işaret etmektedir.”

Luna Rosef ise Modigliani ile çıplak model sorunsalını şu şekilde bir anlatımla dile getirmiştir⁴⁷; “*Modigliani'nin çıplakları, ne orospu, ne de mazbut ev hanımı olup, aldıkları temel zevkten utanç duymayan eşdeğerli ortaklardır. Dolayısıyla hiçbirinin dikizlenerek bizi tahrik etme yolunda beklentisi yoktur.”*



Resim 16: Amedeo Modigliani, *Açık Saçlı Uzanan Kadın*, 60 cm x 92,2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912, Osaka Modern Sanatlar Müzesi, Japonya

Her bir uzvun irdelendiği ve çıplaklığın, tenin, beden her bir kıvrımın yüceltildiği, bedenlerin hazzın geriliminde uzayıp gittiği bu resimlerdeki duygunun yegâne kaynağının aşk olabileceği de vurgulanmıştır⁴⁸. Yaşadığı kadınların, düşünsel anlamda yansımasını oluşturduğu resimlerinde her bir beden, resmin geneline

⁴⁷ Aktaran, Bkz. (46), ERGÜVEN, 59.

⁴⁸ Bkz. (46) ERGÜVEN, 59. Bedenin dışavurumu ve hazzın gerilimdeki kırılmalığı üzerine Enis Batur'un İlhan Berk resmi üzerine dile getirdiği söylemde de aynı dili, aynı algıyı kurabiliriz (Enis BATUR, *İlhan Berk Mağara Ressamı, Sapkın Nakkaş, Namahrem Kalem*, 26): “*Oradan, mahşeri bir kösnünün kokusu sızıyor. Besbelli ıslanmış kadın. Usul usul sayfaların içine yayılmış köpükler, bazen sayfalar birbirine yapışmış: Yazılar okunaksız, suretler iç içe geçerek hazzın doruğuna dokunmuşlar.”*

hükmeder bir şekilde vurgulanmıştır. Bu noktada kadının gücü ve duruşu, boylu boyuna uzanmış figürün neredeyse tuvalin sınırlarından taşar izlenimi de vermektedir. *Açık Saçlı Uzanan Kadın* (Resim 16) resminde olduğu gibi; kadınlar, bir fotoğrafçıya poz verir ya da objektife bakar gibi ressamla iletişim halinde olup, aynı zamanda da izleyiciye gücünü vurgular nitelikte bir bakışın ardında derin izler bırakmış gibidir.

Beden imgesiyle bir bağ kurduğumuz anlatımda, bu duysal ve ruhsal etkileşimi Schiele'nin resimlerinde de hissedebiliriz. Sanatçının işlerinde; şehvetin ve tutkunun yoğun yaşandığı, kırılğan beden izleniminin kışkırtıcı bir duruş ve arzulu bir bakışla resmin içine çeken bir hazzın derinliği vardır. Bu anlamda Modigliani'nin resimleriyle bir ortak yaklaşım kuran Mehmet Ergüven, bu kesişmeyi ve biçimsel tavrı, ayırık noktalarını şu şekilde açıklamıştır⁴⁹:

“Schiele’ de, tıpkı Modigliani gibi bütünüyle çizgiye dayalı bir ifadeden yola çıkmasına karşın, birinde vücudu çevreleyen bir hattın yilankavi akışı, diğerinde düz ve dik açılı bir şemaya bırakmıştır yerini. Dingin ve gizli anıtsallığın izlerini taşıyan bu üslup, kafamızda yeni soru işaretlerine yol açar. Alessandra Comini, çıplak bedeniyle baş başa kalan kişinin bu kritik andaki konumundan hareketle, çarpıcı bir gerçeğin altını çizmiştir: “Bu yoğun dikkate, aşırı bir form azalması eşlik eder Schiele’nin resimlerinde. Bu ikisi, psikolojik yoğunluk ve grafik yalınlık, Schiele sanatının damgasıdır.”

Resmin içindeki bedenin hapsolması ve aynı zamanda içten dışa, resimden izleyiciye yayılımını sağlayan bir bağ gibi ördüğü kalın kontürleriyle sınırları çizen Schiele, kırılğan bir bedenin mahsunluğundan erotizmi çağrıştıran davetkar pozlarıyla modellerin ve kendi dünyasının derinlerinde yatan duyguyu, hazzı ekspresif bir dille anlatmaktadır (Resim 17). Desen tadında, yer yer boya müdahaleleriyle sarmaladığı figürü savruk bir dille ifade etme yolunu seçen sanatçı, bu dilin vardığı noktalardan derinlerinde taşıdığı, kadına karşı duyduğu her bir duygunun da altını çizer nitelikte bir üretimin içinde izlenimler vermiştir.

⁴⁹ A.g.k., 63.



Resim 17: Egon Schiele, *Çıplak Kadın*, 1910, Guaj, Suluboya, Kömür Kalem, 44 cm x 30 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana, Avusturya

Bir sessiz çığlık gibi tuvale yayılan, uzanan bedenleri Schiele'nin psikolojik yapısıyla aynı paydada tutan Friedrich Nietzsche ise sanatçıyı şu şekilde tanımlamıştır⁵⁰;

“İsteriyle fizyolojik yakınlığı bulunan çağdaş sanatçı, kişiliğinde de isteri belirtileri taşır. Yapısındaki, yaşadığı her olaydan bir kriz yaratan, yaşamın en sıradan rastlantılarını zorla drama dönüştüren saçma sapan heyecanlanma

⁵⁰ Aktaran, Reinhard STEINER, *Egon Schiele; Sanatçının Karanlık Ruhu*, Çev: Ahu Antmen, 11.

eğilimi ile sağı solu belli olmayan kimsedir: O artık tek kişi olmaktan çok, pek çok kişiyi bir araya getiren kişiliktir... ”

Bu yaklaşımı, sanatçının öz benliğiyle kurduğu bağı sanatçının birçok resminde yakalamak olasıdır. Dokunma dürtüsünü yoğunlaştıran ve hazzın derinine ulaştıran Schiele, John Berger’in de dediği gibi beş duyuya hizmet eden kadın bedeninin çağrışım yaptığı estetik algıda şehveti uyandıran duyum, kendini artık izleyene bırakmıştır⁵¹:

“Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye-seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.”

Bedeni hırçın fırça vuruşlarıyla irdeleyen aynı dönemden bir diğer sanatçı Oskar Kokoschka’dır. Çok çeşitli sanat teknikleri uygulayan sanatçı Van Gogh’tan etkilenmiş ve bir portre ressamı olarak yaşamını kazanmayı seçmiş (Resim: 18), ancak, yaptığı portrelere kendi duygularını, acısını katma ve ekspresif bir tavır yakalama isteği bu konuda başarılı olamamasının göstergesi olarak nitelendirilmiş. Sonraki süreçte dinsel konular resmeden ve figür denemeleri yapan sanatçı 1914’de gönüllü olarak askere gitmiş ve 1915’de ağır yaralanmıştır⁵². Bu sancılı dönemin göstergesi gibi algılanabilecek ve yoğun, hırçın, gergin, sert biçimlerdeki fırça vuruşları kendiyi bir içsel savaşa girmiş gibi bir izlenim bırakmaktadır.

⁵¹ John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çev: Yurdanur Salman, 47.

⁵² Bkz. (7), RICHARD, 71.



Resim 18: Oskar Kokoschka, *Dejenere Bir Sanatçının Otoportresi*, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 cm x 85 cm, İskoçya Ulusal Modern Sanat Galerisi

Kokoschka yaptığı portrelerde, gerçeği yansıtmak yerine oradaki kimlikten uzaklaşarak kendi benliğinde bir çözüm getirmiştir. Kokoschka bu portrelerle ilgili olarak yazdığı yazılarda, kendisine poz veren kişilerin portrelerini yaparken, onların görünüşte güvenliklerini sağlayamadığı için korku duygusunu yansıtmak istediğini söyler⁵³. 1919’ da Dresden Akademisi’ne atanan Kokoschka’nın canlı modellerle

⁵³ Bkz. (20), LYNTON, 31.

çalışılan bir sınıfta ders verişini anlatan bir öyküyü John Berger şu şekilde aktarmıřtır⁵⁴:

“Öğrencilerine bir türlü ilham gelmiyormuş. O zaman Kokoschka modelle konuşup yere yıkılma numarası yapmasını istemiş. Model yere düşünce başına koşmuş, kalbini dinlemiş ve şaşkınlık içinde öğrencilere modelin öldüğünü bildirmiş. Kısa bir süre sonra model ayağa kalkıp pozunu almış. ‘Şimdi çiziz onu’ demiş Kokoschka, ‘Ölü değil de canlı olduğunun farkındaymışsınız gibi çiziz!’”

İkinci Dünya Savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan köklü değişim ile sanatın merkezi Paris’ten New York’a taşınmıştır. 1939 yılından başlayarak Amerika’ya yerleşen Salvador Dali (1904-1989), Fernand Leger (1881-1955), Piet Mondrian (1872-1944), Andre Breton (1896-1966), Marc Chagall (1887-1985), Max Ernst (1891-1976), Marcel Duchamp (1887-1968) gibi sanatçılar Avrupa’da 2. Dünya Savaşı sonrasındaki siyasi değişimlerden uzaklaşarak kendilerine özgür bir alan yaratmak istemişlerdir. O dönemde Paris Avrupa’da sanatın merkezinde kalmışve savaştan sonraki yıllarda Eleştirel Figürasyon, Geometrik Soyutlama, Lirik Soyutlama gibi çeşitli sanatsal gruplaşmalar oluşmuştur⁵⁵.

Ekspresyonizm, 1940’lı yıllarda Amerika’da yeni bir ivme yakalayıp Soyut Ekspresyonizm’in doğuşuyla kendine farklı bir pencere açmıştır. Sanatçılarına destek veren bir anlayışta yenilemeye giden Amerika, yeni sanat merkezleri ve bunun paralelinde dergiler, galeriler, okullar açarak bu oluşumun gelişimini sağlamıştır. Amerika’lı eleştirmen Harold Rosenberg’e (1906-1978) göre, resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamlar, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi görünür kılmışlar ve bu durumu şöyle dile getirmiştir⁵⁶:

“Bir an gelmiştir ki birbiri ardından birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek ya da hayali bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümleyecekleri ya da ‘ifade’ edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır.”

1940’lı yıllarla beraber Soyut Ekspresyonist anlayışı; bireysel, özgün ifadeci anlatımlarıyla yansıtan, döneme damga vuran sanatçılar; Mark Rothko (1903-1970),

⁵⁴ Bkz. John BERGER, *O Ana Adanmış*, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 9.

⁵⁵ Bkz. (34), ÖNDİN, 37.

⁵⁶ Aktaran, Bkz. (5), ANTMEN, 148.

Willem de Kooning (1904-1997), Jackson Pollock (1912-1956), Clyfford Still (1904-1980), David Smith (1906-1965), Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell (1915-1991), ve Amerikalı Soyut Ekspresyonistleri etkilemiş olan Hans Hofmann (1880-1966) ve Arshile Gorky (1904-1948)'dir. Figür soyutlaması anlamında önemli bir yere sahip olan Arshile Gorky (Resim 19) kısa süreli yaşamına rağmen yoğun bir üretim sürecinden geçmiş ve daha sonra soyut dışavurumculuğun önemli isimlerinden biri olmuştur. Aksiyon Resmi'nde Pollock (Resim 20) Boyasal Alan Resmi'nde Rothko gibi kendi özgün dillerinin anlatımıyla bu dönem Yeni Ekspresyonist bir anlayışa geçiş sağlamıştır⁵⁷.



Resim 19: Arshile Gorky, *Karaciğer Horozun İbiğidir*, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 186 cm x 249 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, New York, Amerika

⁵⁷ A.g.k., 150.



Resim 20: Jackson Pollock, *Bir Numara (Lavanta Kokusu)*, 1950, Gümüş Alüminyum Boya Karışımı ile Toprak Rengi, Siyah, Beyaz, Sarı ve Pembe Renkteki Yağlıboya ve Vernikli Boya - Tuval, 299,5 cm x 530,8 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, Amerika

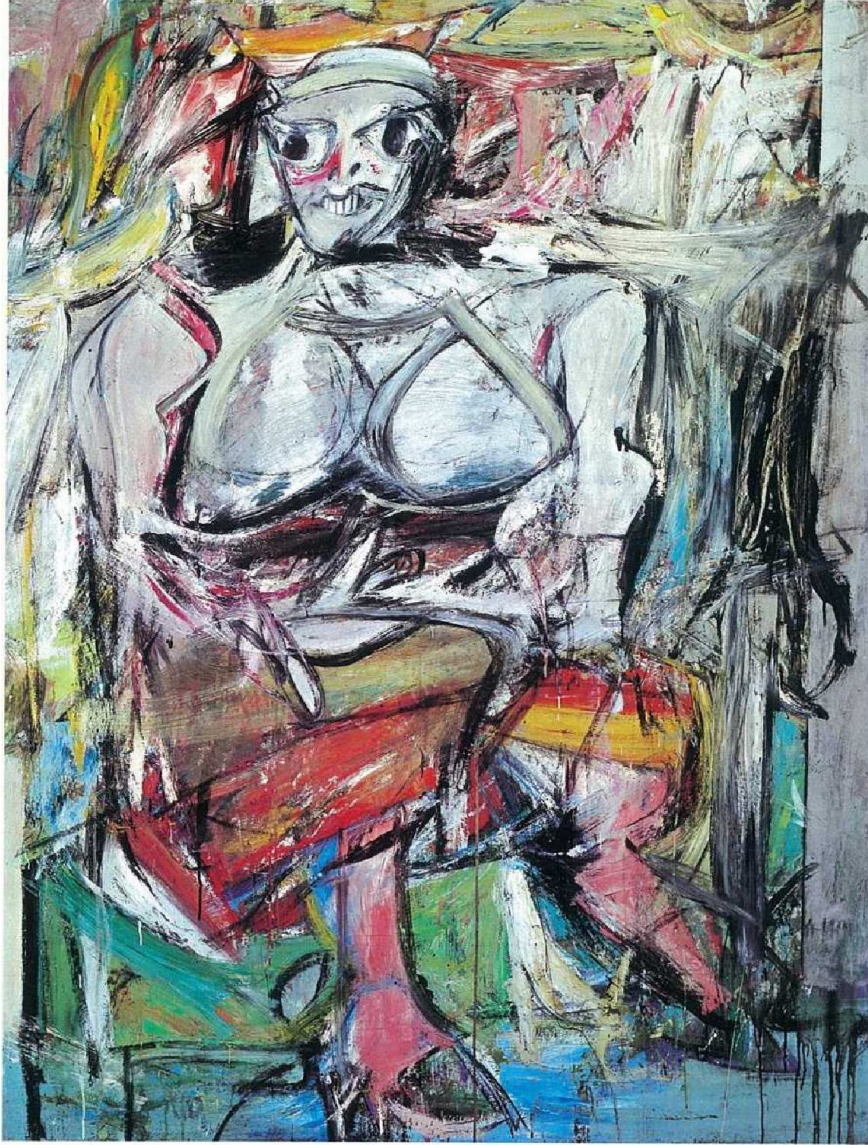
Amerika’da dönem itibariyle farklı açılımlar sağlayan ve figüratif örnekler veren, bir dizi ürettiği “kadın” resimleriyle ön planda olan Willem de Kooning, Soyut Ekspresyonizm’in ‘Action Painting’ adı verilen anlayışının öncüsü olarak kabul edilmiştir. Aynı süreçte aynı anlayışta olan bir başka sanatçı Pollock ise resminin anlaşılabilir oluşunu şu cümlelerle açıklamıştır; “*Soyut resim soyuttur, karşınızda duruyor. Bir sanat eleştirmeni benim resimlerim için – eminim bunu övgü amacıyla yapmamıştı – , “Ne başı belli nede sonu” diye yazmış. Bu benim için çok güzel bir övgü.*”⁵⁸. Farklı disiplinlerde farklı dil kuran bu iki sanatçı, dönemlerini tepki alarak yaşamalarına rağmen günümüzdeki birçok sanatsal ifade ve oluşumda soyut ve soyutlama algısındaki birçok sanatçıya ışık tutmuştur. Dönem itibariyle ise Yeni Ekspresyonizm’e kapı açmış sanatçılardır.

Sanat tarihçisi Meyer Schapiro, Willem de Kooning’ in bir dönem ürettiği *kadın* (Resim 21) resimleri üzerine “*Soyut biçimler bile bir şeye benzemeli*” diyerek yol göstermiş ve bu seriye devam etmesi anlamında sanatçıya destek olmuş⁵⁹. De Kooning biçim olarak figüratif göndermeleri olan resimlerinde bedenden vurguladığı kesitlerle (ağzlar – omuzlar – göğüsler – kalçalar – bacaklar) çarpıtılmış ve ifadeci bir anlayışla figürü paketler nitelikte soyutlamayı yansıtmıştır. Soyut ama figüratif

⁵⁸ Barbara HESS, *Abstrakter Expressionismus*, 36.

⁵⁹ Bkz. (20), LYNTON, 235.

resme net bir göndermesi olan resimlerinde beden imgesindeki parçalanmaları fırça hareketleriyle özgür bir anlayışa dönüştürmüştür.



Resim 21: Willem de Kooning, *Kadın 1*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193 cm x 147 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi, Amerika

1960'lı yıllardaki Amerikalı sanatçıların bu oluşumuna eş zamanlı olarak Fransa'da da farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Farklı malzeme kullanımı ve farklı bindirmelerle sağlanan, kalın boya tabakalarıyla oluşturulan yüzeylerde hareketli, özgür bir alan yakalayan bazı sanatçılar, "Enformel sanat" (Serbest Biçimli Sanat) oluşumu altında Amerikan Soyut Ekspresyonizm'inin bir karşılığını Avrupa'da

yaşamışlardı⁶⁰. Bu dönemin sanatçılarından bazıları; Jean Fautrier (1898-1964), Georges Mathieu (1921-), Pierre Soulages (1919-), Hans Hartung (1904-1989), Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951) (Resim 22), İspanyol Antoni Tapies (1923-2012), Hollandalı Bram Van Velde (1895-1981) ve figüratif bağlamda irdelenebilecek “*Art Brut – ham sanat*” akımı içinde anılan Jean Dubuffet (1901-1985)’dir. Jean Dubuffet tarafından ortaya atılan bu oluşum, sanat eğitimi almayan, sanat dünyasının dışından gelen kişilerin İfadeci bir tavırla resimsel anlatımlarını simgeler nitelikte kullanılmıştır⁶¹.

Art Brut’un temsilcilerinden Jean Dubuffet, sürrealist arkadaş çevresinden ve bilinçaltı resimlerinden etkilenmiştir. Grafiti tarzında yaptığı portreleri duvar dokusu niteliğinde işlediği zeminler, yüzeylerle bir kullanan sanatçı, kelebek kanatları, kömür, sünger gibi farklı birçok malzeme kullanarak Art Brut (Ham Sanat)’un felsefesini geliştirmiş ve figüratif eğilim göstermiştir⁶². Bir dönem ürettiği işlerden - soyut resimden- genelde arkadaşlarını resmettiği portreler dizisine geçen ve *Kadın Bedenleri* (Resim 22) serisindeki gibi biçimi çarpıtıp deforme eden, sonrasında da figüratif eğilimde işler üreten Dubuffet, 1962 yılında canlı renklerle elde edilmiş, iç içe geçmiş çoğalan yapıda temel renklerle bezediği *Hourloupe* dizisini yapmaya başlamıştır⁶³.

⁶⁰ Bkz. (5), ANTMEN, 150.

⁶¹ Bkz. (3), LLOYD, 11.

⁶² Edward Smith LUCIE, 20. *Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, 195.

⁶³ Michel THEVOZ, *Jean Dubuffet*, 206.



Resim 22: Jean Dubuffet, *Kadın Vücutu, Kasap Sehпасı*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 cm x 89 cm, Beyeler Vakfı Koleksiyonu, Basel, İsviçre

Kendisinin bir Art Brut sanatçısı olduğunu kabul etmeyen ve farklı kültür birikimlerini sunan Dubuffet sanatı konusundaki düşüncesini şöyle dile getirmiştir⁶⁴:

"Ben bireyciyim, yani birey olarak işlevimin, toplumun iyiliği gereği getirilecek her çeşit zorlama ve kısıtlamaya karşı çıkmak olduğunu düşünüyorum. Bireyin çıkarları toplumun yararıyla karşıtlık halindedir. İkisine birden hizmet etmek istenirse, sonunda olsa olsa ikiyüzlülüğe ve kafa karmaşasına varılır. Toplumun yararına göz kulak olmak devletin işidir, benim işimse bireyin yararının üstüne titremektir."

Savaş sonrası dönemde Avrupa'daki sanat alanındaki gelişmelerde etkili bir dil kuran bir başka sanatçı Wols'tur (Alfred Otto Wolfgang Schulze). Wols da, Dubuffet gibi sürrealistlerle iç içe olmuştur. Genelde doğadan esinlenerek yaptığı küçük boyutlu tuvaleriyle ön planda olan sanatçının çalışmaları ile Jackson Pollock'un o dönemde yaptığı çalışmaları arasında benzerlikler vardır ⁶⁵ (Resim 23). Soyut Ekspresyonizm'in Avrupa'da çıkışını sağlayan ve bu merkezi koruyan sanatçılar

⁶⁴ Aktaran, Evrim ALTUĞ, *Sanatın Gönüllü Sürgünü Dubuffet*, 30.

⁶⁵ Bkz. (62), LUCIE, 198.

arasında gösterilen Wols, serbest fırça vuruşlarıyla yoğun, boya katmanlı ekspresif tavrı ile dönemin dikkat çeken ve Soyut Ekspresyonizm'in kapısı aralayan sanatçılardandır.



Resim 23: Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), *İsimsiz*, 1946-47, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 cm x 64 cm, the Menil Koleksiyonu, Houston, New York, Amerika

Avrupa'da Ekspresyonist sanata bağlı kalarak Figüratif Ekspresyonizm'i savunan bir grup sanatçıdan oluşan *Kobra* hareketi adını, üyelerinin geldiği kentlerden almıştır; Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam. 1948'de Paris'te bir araya gelen sanatçılar; Jean Michel Atlan (1913-1960), Asger Jorn (1914-1973) (Resim 26), William Gear (1915-1997), Karel Apel (1921-2006) (Resim 24), Christian Dotremont (1922-1979), Pierre Alechinsky (Resim 25) (1927-)’dir ⁶⁶ . Ekspresif dile bağlı kalarak düşüncelerini devam ettiren Kobra grubu üyeleri 1960 sonrası ve Yeni Figürasyon ile Yeni Ekspresyonizm'in doğuşu için zemin hazırlamışlardır.

⁶⁶ A.g.m., 198.



Resim 24: Karel Appel, *Aşk Dansı*, 1955, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 cm x 146 cm, Tate Modern Galeri, Londra, İngiltere



Resim 25: Pierre Alechinsky, *Yokolmak*, 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 cm x 280 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi Koleksiyonu, New York, Amerika



Resim 26: Asger Jorn, *Merkez Figürün Durumu*, 1966-68, Tuval Üzerine Yağlıboya, 118 cm x 195 cm, Louisiana Modern Sanatlar Müzesi, Danimarka

Soyut ve Soyut Ekspresyonizm'e bir tepki olarak doğan bir olgu da Yeni Figürasyon oluşumudur. Kavramsal sanat öncesi tuval yüzeyindeki boya algısını gündemde tutan ve figürlü kompozisyonlarla beden izlenimini birçok üslupta resmeden sanatçılar; Alman asıllı Richard Lindner (1901-1978), Jean Dubuffet (1901-1985), İngiliz Francis Bacon (1909-1992) ve Konrad Klapheck (1935-)'dir. Tek bir anlayış üzerinden hareket etmeyen bu sanatçılar, foto gerçekçilikten, serbest boya algısına, ekspresif figüre kadar birçok disiplinde işler üretmişlerdir⁶⁷.

1960 sonrasındaki dönemde Yeni Figürasyon'da ön plana çıkan İngiliz sanatçı Francis Bacon aynı sanatsal ekole dahil olmuş ancak Ekspresyonizmi yansıtmaması diğerlerinden farklılık göstermiştir. Diğerleri gibi yapıyı bozmuş, geometrik alanda figürü parçalamış, sonra birleştirmiş, abartmış, çarpıtmış, sonunda iç dünyasını deformasyona uğramış haliyle resmetmiştir. Francis Bacon'un tuvalindeki devinim ve figürlerin sürekli hareket halinde olmaları hem ayırıcı hem temel özelliğidir. Tuvalden akan renkler, izleyende figürlerin sürekli hareket ettikleri izlenimi verir.

⁶⁷ Michel RAGON, *Modern Sanat*, Çev: Vivet Kanetti, 131.

1944 yılında yaptığı “*Çarmıha Gerili Figürler Üzerinde Üç Çalışma*” adlı eseriyle ses getiren Bacon, Figüratif Ekspresyonizmin özünü yansıtan çalışmalarıyla tanınır⁶⁸. Eserlerini varoluşçuluk felsefesine uygun olarak düzenler. İnsan denen varlığın varoluş nedenlerinden başlayarak, çektiği sıkıntıları, ümitsizliği, insanlıktan çıkıp hayvana dönüşmesini sorgular. İnsanın kötülüğe eğilimini, doğası gereği hayvansı yapısını, konu olarak seçer. Ayırıcı özelliği olan devingen yapıda olan herşey, her biçim, her uzam, zaman içinde kayıp gider. Triptiklerindeki çarpıtılmış insan yüzleri yaşamın insanı hoyratça başkalaştırmasının yansımalarıdır. İster yoğun kırmızı, ister siyahla boyansın hep insanın hayvansılığını ve kötülüğünü vurgular. Renkler etin rengini çağrıştırmak için özenle seçilir. Dışarıya taşmış iç organlar, çarpık bedenler, orantısız uzuvlar, bir tablodan ikinciye geçerken daha da yoğunlaşarak kendini gösterir.

1949 yılında ve sonrasında, ünü İngiltere ile sınırlı kalan sanatçının ilgi görmesi için altmışlı yılları beklemesi gerekir. Bu dönemde gözlerin Yeni Figürasyona yönelmesiyle duyguların ifadesini betimleyen tablolar ilgi çeker. Dinsel konulardan başka, siyasi şiddetin yıkımını ve özellikle çirkini konu olarak seçer⁶⁹. Tuvale her zaman mükemmelliyetçi titizliğini yansıtmıştır. Hayvan gövdelerinin tiksindirici görüntüsü estetik bir dokunuşla tuvalde seyirlik bir ürün olarak kendini göstermektedir.

Bacon figürlerin, portrelerin ve dini resimlerin dışında 1952 de çıktığı Afrika yolculuğundan sonra hayvan ve manzara resimlerine yönelir⁷⁰. Şimdiye kadar çizdiği hayvan figürlerinde iç organları, kemikleri öne çıkarırken bu dönemden başlayarak insana benzeyen maymunlar, köpekler ve baykuşlar çizer. Bunları olduğu gibi değil bilinçaltında yerleştiği gibi tuvale aktarmıştır. Bilinçaltının dışavurumunda artık insanlaşan hayvanlar da yer alır. Bu gerçek dönüşümün öyküsünde; ete, kemiğe bürünen yapıları insan ve hayvanın ortak bölgesi gibi görmekteydi. “*Sığır Parçalarıyla Çevrili Baş*” (Resim 28) adlı resminde bir kasap dükkanından ziyade figürü klisede gibi resmeden Bacon, et ile bedeni hissetme, irdeleme algısını şu şekilde açıklamıştır⁷¹;

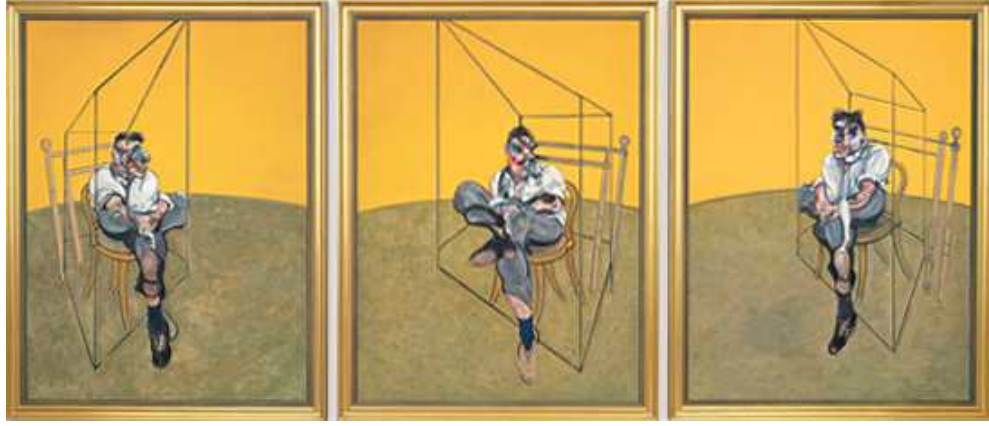
⁶⁸ Florence DE MEREDIEU, *Bacon (Francis)*, 72.

⁶⁹ Bkz. (67), RAGON, 153.

⁷⁰ A.g.k., 154.

⁷¹ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*, 31.

"Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için Çarmıha Gerilmenin ifade ettiği her şeye yakından bağlıdır... Şüphe yok ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletlerimiz. Kasaba gittiğimde neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır..."



Resim 27: Francis Bacon, *Lucian Freud Üçlemesi*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198 cm × 147.5 cm, Özel Koleksiyon

Hayvanlaşan insan kadar insana benzeyen hayvanlar da çizer. Figürlerin değişikliği tam anlamıyla bilinçaltının yansımasıdır. Bu dönemde renkler daha az çarpıcı, daha pasteldir. Bedeni çeşitli pozisyonlar ile biçimi bozan bir tavırda irdeleyen (Resim 27) Bacon, bu noktada bir dizi çalışmalar üretmiştir. Altını çizdiği ve benimsediği yaklaşımı şu şekilde aktarmıştır⁷²: “Yapmak istediğim o şeyi görünümün çok ötelere dek çarpıtmak, ama çarpıtırken onu görünümün bir kaydına dönüştürmektir.” Deleuze ise Bacon’ın figüre, bedene yaklaşımını şu şekilde tanımlar⁷³: “Beden figürdür, daha doğrusu figürün maddesidir. Her şeyden önce figürün maddesini, başka bir açıdan bağını kurduğumuz uzamlaştırmacı maddi yapıyla karıştırmamak gerekir. Beden yapı değil, figürdür.” Yeni Figürasyon akımı içinden irdelediğimiz Bacon; figüratif sanatın yeniden dirilişi anlamında önemli bir rol oynamış ve 1980 sonrası yaklaşımlar için zemin hazırlamıştır.

⁷² John BERGER, *O Ana Adanmış*, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 34.

⁷³ Bkz. (71), DELEUZE, 28.



Resim 28: Francis Bacon, *Sığır Parçalarıyla Çevrili Baş*, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.9 cm x 121.9 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, Amerika

3.2. Yeni Ekspresyonizm ve Beden İmgesi

Genel anlamıyla Ekspresyonizm; 20. yy da ki hakim dilini 1970'lerden itibaren Avrupa ve Amerika merkezli olarak kendini üçüncü kez yenilemiştir. Ekspresyonizm ve Soyut Ekspresyonizm'den sonra Yeni Ekspresyonizm adıyla anılan bu yeni anlayış, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal sanata bir tepki olarak doğmuş ve *yeniden resim*, *yeniden boya*, *yeniden figür*, *yeniden anlatı*, *yeniden tarih...* gibi birçok anlayışın tekrar bir potada birleşmesini sağlamıştır⁷⁴. 1980'lerde özellikle Almanya'da ve İtalya'da dikkat çekmeye başlayan bir grup ressamın boyayı

⁷⁴ Bkz. (5) ANTMEN, 263.

tekrar vareden anlayışları ve gördüğü yoğun ilgi “*resmin geri döndüğünün*” işareti olarak sayılmış ve kavramsal sanatta pek tercih edilmeyen ‘tuval’ yüzeyinin tekrar kendini gösterdiği görülmüştür. Almanya’da Georg Baselitz (1938-), Markus Lüpertz (1941-), Sigmar Polke (1941-2010), Jorg Immendorff (1945-2007), Anselm Kiefer (1945-), Rainer Fetting (1949-), Martin Kippenberger (1953-1997); İtalya’da Sandro Chia (1946-), Enzo Cucchi (1949-), Francesco Clemente (1952-); ABD’de Philip Guston(1913-1980), Leon Golup (1922-2004), R.B. Kitaj (1932-2007), Eric Fischl (1948-), Julian Schnabel (1951-), David Salle (1952-), Jean Michel Basquiat (1960-1988), ve feminist sanatçılardan Slyvia Sleigh (1916-2010), Joan Semmel (1932-), Lisa Yuskavage (1962-), Cecily Brown (1969-) gibi ressamlar “Yeni Ekspresyonizm” adı altında farklı bir pencere açmışlardır. Bu sanatçıların ortak noktası, yine sanatçı merkezli bir anlatımın yanında kavramsal sanattan aldıkları düşünsel değeri, boyayla birleştirerek sanatçının öznel dünyasındaki fanteziyi, anı, figüratife olan eğilimleriyle aynı ifadede buluşmalarıdır. 1980’lerde Yeni Ekspresyonist ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olan figüratif anlayış, soyut süreçte kendine yer bulamayan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus (1908-2001) ya da İngiliz ressam Lucian Freud (1922-) gibi eski kuşak sanatçılar tekrar kendilerini bu odak noktasında hissetmişlerdir. Ayrıca 1970 doğumlu Jenny Saville’de bu dönemi ve sonrasında resme taşıdığı beden algısını bugüne kadar dile getirmeye devam etmiştir. “görsel ve duyuşal olana yönelik müthiş bir özlem”in ifadesi adı altında tanımlanan bu süreç; eleştirmenlerce, kavramın yerini duygu ve ifadenin aldığı şeklinde vurgulanmıştır. 1981’de Londra’da Kraliyet Akademisi’nde açılan “Resimde Yeni Bir Ruh” adlı sergide farklı kuşaklardan pek çok sanatçının figüratif yapıtlarına yer verilmiş, Picasso’dan Francis Bacon’a, Auerbach’tan David Hockney’ye uzanan bir çizgide figüratif resmin ‘geri dönüşünü’ Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer (1928-), “resim sanatına yönelik müthiş bir açlık” olarak açıklamıştır⁷⁵.

1980 sonrasında Yeni Ekspresyonizm ile beraber özellikle Almanya’da figüratif eğilimlerin geniş bir yelpazede algılandığı Nazilerin en çok eleştirdiği resimsel tavır olduğu gerekçesiyle Ekspresyonizmin yeniden uyanışını sağlayan bir dönem olarak

⁷⁵ A.g.k., 265

göze çarpmaktadır⁷⁶. “Yeni Fovizm” olarak adlandırılan ve 20. yüzyılın ilk yarısındaki Alman Ekspresyonizmiyle aynı paydada düşünülen Yeni Ekspresyonizm; Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorff (Resim 29), Markus Lüpertz, Sigmar Polke, Martin Kippenberger gibi sanatçıların Alman tarihine ve geçmişine önem verip aynı coğrafyada bu oluşumu şekillendirdikleri gözlenebilir. Joseph Beuys’un açtığı yolda ilerleme gösteren bu dönemin sanatçıları, geleneksel bir anlayışla, resimsel bir tavırda kendi kimliklerini oluşturmuşlardır⁷⁷.

Nazi geçmişiyle yüzleşip 1970’lerde etkin bir dil kullanan ve sonrasındaki süreci de etkileyen Beuys (Resim 30), yeni bir kuşak yaratarak Ekspresyonizm’in yayılımında önemli bir rol oynamıştır. Öğrecilerinden Anselm Kiefer (Resim 31), bu kültürel hareketi devam ettirip tarihine, geleneklerine sadık kalan, farklı malzemelerle (saman, kül, kan vb...) savaşı ve yıkımı irdeleyen, yoğun zeminli ve büyük boyutlu tuvallerinde imgesel bir anlatımı yansıtmıştır.

Almanlığını ve o savaş dönemini niteler şekilde koyu ve karanlık resimler yapan Kiefer; Almanya’daki Nazi gerçeğine gönderme yapan duruşunu, sanatını ve yaşadığı süreçteki çelişkilerini şu şekilde açıklamıştır⁷⁸;

“...Düşünce biçiminin çelişkisini, aslında genel olarak bütün düşüncelerin çelişkililiğini ifade etmeye çalışıyorum. Çelişki, sanatımın ana temasıdır. Almanya kadar çelişkilerle dolu başka bir yer yoktur. Alman düşünürler de bunu fark etmişlerdir. Örneğin Nietzsche ve Heine, Almanya’nın çelişkilerine yönelik duygularını, Almanya’ya duydukları nefretle ifade etmişlerdir. Bu çelişki, Almanya’nın Yahudilere yönelik tutumunda özellikle belirgindir...”

⁷⁶ Edward LUCIE-SMITH, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, 270.

⁷⁷ Bkz. (5), ANTMEN, 266.

⁷⁸ Aktaran, Bkz. (5), ANTMEN, 271.



Resim 29: Jörg Immendorff, *Solo*, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 cm x 150 cm, Saatchi Galeri, Londra, İngiltere



Resim 30: Joseph Beuys, *Çiçek Perisi*, 1956, Kağıt Üzerine Suluboya, 15 cm x 10,8 cm, Moyland Saray Müzesi, van der Grinten Koleksiyonu, Bedburg-Hau, Almanya



Resim 31: Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1982, Tuval Üzerine Akrilik, Emilsiyon ve Saman, 280 cm x 380 cm, Eli ve Edythe L. Broad Koleksiyonu, Los Angeles, Amerika



Resim 32:Anselm Kiefer, *Zim Zum*⁷⁹, 1990, tuval üzerine karışık teknik,
380 cm x 560 cm

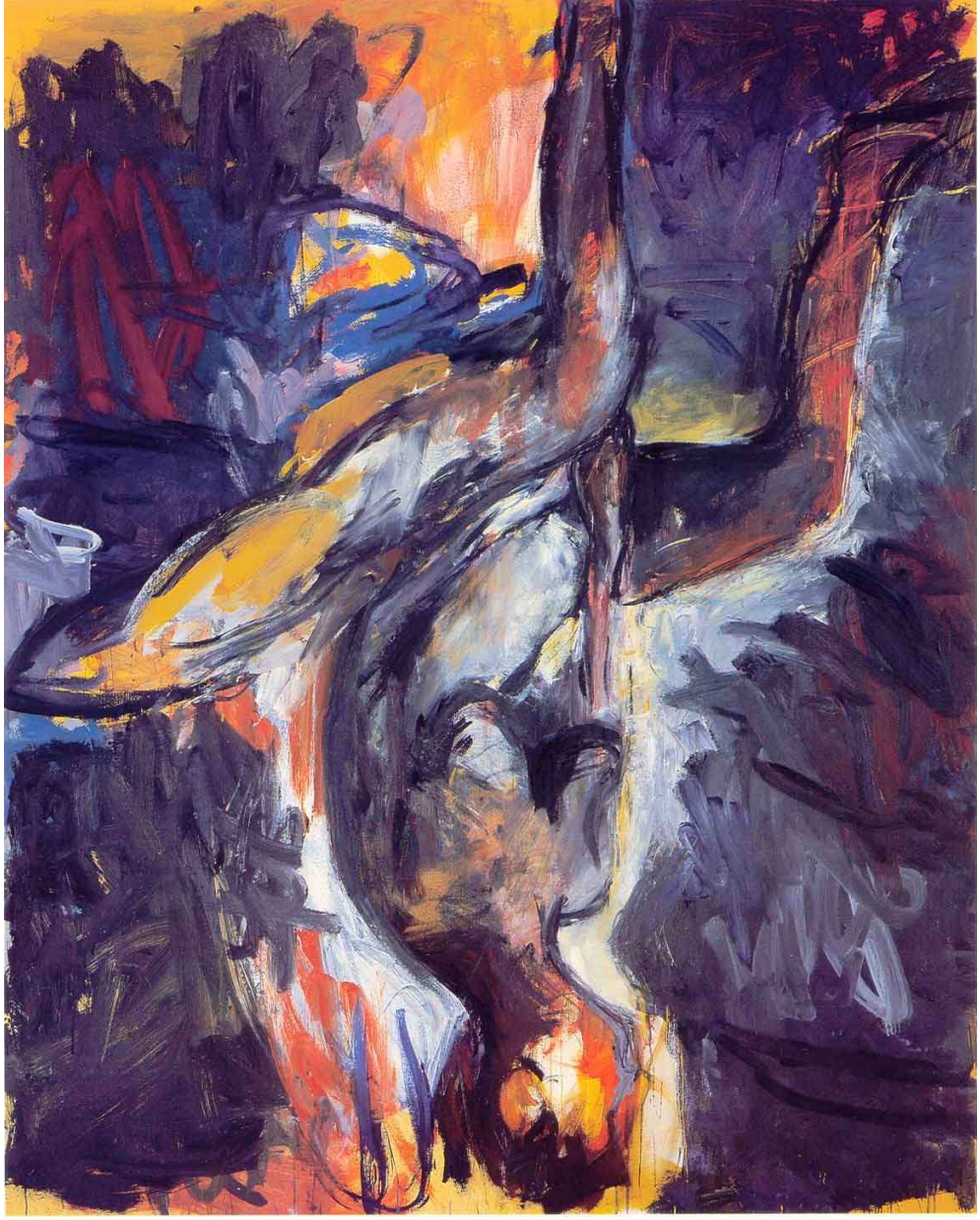
Hitler'in kültürel yapıya ilişkin tavrı Kiefer'in sanatının merkezini oluşturmaktadır. Dindar ve muhafazakâr bir duruşunun olduğu düşünülen sanatçı, Hristiyanlık ve Yahudilik üzerine kurguladığı işleriyle ön planda olmuştur. Bu konularla ilişkilendirdiği yoğun yüzeyleri, kömürleşmiş, küllenmiş etkilerle doygun bir zemin haline getiren ve üzerine döktüğü kurşun ile de savaşı, katliamı irdeleyen sanatçı, biçimlere yansıttığı yazılarla da karmaşanın içinden yeni bir dünya yaratmaktadır⁸⁰. Bu oluşumların kesiştiği bir dil olarak düşünebileceğimiz mimari algı Kiefer'in resminde; tren güzergâhları, ya da yıkık, harabeyi anımsatan biçimde görülmektedir. *Zim Zum* (Resim 32) adlı çalışması bu algıyla aynı paydada Heartney tarafından şu şekilde yorumlanmıştır⁸¹:

“Yahudi bir mistik teoloji olan Kabbala'dan gelir ve burada kastedilen, hem dünyanın yaratılmasını hem de kötülüğün gelmesini sağlayan Tanrı'nın soluğudur. Boya, toz ve külle kaplı eğri büğrü, buruşmuş, delik deşik tabakalardan oluşan kavruk bir manzara, insanlığın güce sarılma arzusunun yıkıcı sonuçlarına işarettir.”

⁷⁹ *Zim Zum* (*Tzimtzum*) Yahudi mistisizm öğretisi Kabbalada, Tanrının dünyayı yaratmadan önce kendi içe dönüşü olarak yorumlanan bir kavramdır. <https://en.wikipedia.org/wiki/Tzimtzum>

⁸⁰ Rifat ŞAHİNER, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, 95.

⁸¹ Bkz (2), HEARTNEY, 371.



Resim 33: Georg Baselitz, *Elke VI*, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, Saint-Etienne, Fransa

Resmi bir başkaldırı olarak algılayanlardan biri de Baselitz'dir. Yaşadığı yüzyıla damgasını vuran sanatçı varoluşçuluğu kendine göre, daha doğrusu yaşadığı koşullara göre değiştirir. Varlığın nedenini resim aracılığıyla sorgulayan bütün Ekspresyonistlerde, temelde, figürleri deforme ederek aktarma eğilimi yatar. Bir söyleşide varoluş nedeninin resim yapmak olduğunu açıklayan sanatçı yaşadığı ve

tanık olduğu siyasi değişimleri tuvaline aynı anlayışla aktarır⁸². Resmin amacı değiştirmek, dönüştürmektir onun için.

Gördüğünü dönüştürmekteki ustalığı ile tanınan Georg Baselitz kimi zaman düzeni altüst edercesine tuvali ters çevirir. İdeolojik anlamda yaşanan değişimler sürecinde, Doğu Almanya’da başkaldıran tavrıyla dışlanan sanatçı Batı Almanya’ya göç eder. Ancak Batı’da da yerleşik değerlere uyum sağlayamayan Baselitz erotik tabloları yüzünden (Lağımdan Aşağı Büyük Gece) soruşturma geçirir⁸³. “*Ahlaksız resim yapmak ve sergilemek*” suçlamasıyla Baselitz ve Berlin’deki Werner-Katz Galerisi sahipleri mahkemeye verilmiştir. Savaş sonrasında ortaya çıkan Soyut Sanatı anlamsız bulan sanatçı, provokatif işler üretmeye devam etmiştir⁸⁴.

Sanatçı ilk dönem yapıtlarında sürekli olarak yeniyi arar. Yeni her zaman görülmemiş ya da alışılmamış olan değildir. Eskiye yoketmeden yenilemek de yaratmaktır. Figürü öne çıkararak, tema ile dönüşümü sağlayan sanatçı, figürü tuvalde geniş fırça darbeleriyle yansıtarak ruhundaki açılımı vurgular.

1969 yılından başlayarak kökten bir değişime gider; düzene başkaldıran tavrını sanata da yansıtır⁸⁵. Düzeni altüst etmek adına tablolarını tersine döndürür (Resim 33). Şimdiye dek hiç görülmemiş bir biçimde parçalanmış ters imgeleri yalnızca tablolarına değil, tüm çizimlerinde hatta heykellerinde de kullanır. Doğu-Batı ikilemini ruhunun derinliklerinde yaşayan sanatçının bölünmüş kimliğini eserlerine parça parça yansıtmaları son derece doğaldır. Nazi döneminde yaşadığı sıkıntıları, Batıda yaşadığı uyum sorunlarını yapıtlarına içinden geldiği gibi yansıtan sanatçı 1979 yılından sonra heykel çalışmalarına da yoğunluk verir.

⁸² Lorand HEGYI, *Von alten Bildgeschichten zu Neuen Bildidentitäten, Russenbilder*, 9.

⁸³ Bkz. (76), LUCIE-SMITH, 270.

⁸⁴ Sabine SCHUCHART, *Körperbilder: Georg Baselitz (*1938): Der Kopfstand des Künstlers*, 1.

⁸⁵ Bkz. (5), ANTMEN, 266.



Resim 34: Georg Baselitz, *Ekely*, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250 cm x 200 cm, Frieder Burda Müzesi, Baden, Almanya

Baselitz'in yapıtlarına yaşam ve ölüm temaları bir ikilem olarak yansır. Ölüm konusu Rus resimlerinde asker/savaş, savaş/ölüm, asker/silah, silah/ölüm bağlantılarıyla işlenmiştir. Bu bağlamda savaş, asker ve silah onun için ölüme giden yol anlamını taşıyordu⁸⁶. Ölüm temasını artık yeniden doğuşa açılan kapı olarak algılar (Resim 34). Resim kendini tekrarlamamalı düşüncesiyle ölümü çağrıştıran geleneksel motiflerden uzaklaşıp yaşamı çağrıştıran imgelere yönelir. Yeni resim teknikleriyle ölüm temasını dönüştürmesi sanatsal anlamda bir devrim niteliğindedir. Başka bir

⁸⁶ Bkz. (82), HEGYI, 9.

yorumla, sanatçının bu yerleşmiş düşüncelere aykırı tutumu içeriği geri plana atarak biçimi öne çıkarmasını da sağlar.

Bu anlamda Kevin Power, Rus resimleri (Resim 35) üzerine yazdığı eleştiri yazısında şöyle demiştir⁸⁷:

“Yaptığı resimlerin geçerlilik değeri olup olmadığını bilmiyor. Bildiği tek şey o an duyduğu ateşli istek. Ve bu isteğin doğru olduğudur. Rus resimleri bu ateşli duyguların ne kadar doğru olduğunu, değişik elementlerden yeni bir ‘geçerlilik değeri’ yaratmasından dolayı ispatlar. Bunda kullandığı resim süslerinin zarıflığı, sürekli olmayışının etkisinde vardır. Geçerlilik değerinin kırılabilirliği, sadece devamlı kontrol edilmesi gereken bir durum olmayıp aynı zamanda yaratıcılık sürecinde kendine güveni oluşturmak ve geliştirmek sonucuna vardırması gerekmektedir.”

Yeni resimlerin oluşumunda bu tavrı Ulrich Weissner ise şu şekilde açıklamıştır⁸⁸:

“Baselitz’in sanattaki amacı ‘yeni resim’dir. Yeni resim hayat doludur ve yaşam üretir. O güne kadar bilinmeyen bir resim, eğer ‘yeni resim’ ise görünür olur, inancındadır sanatçı. Yeni olmayan, bilinen resimler algılanamazlar. O güne, o ana kadar bilinmeyen bir resim, yepyeni bir resimdir. Yeni olmayan, bilinen ve tanınan resimler artık görünmez olurlar. Resim yapmak, canlı kalmak, yaşam üretmek, eski resimleri yok etmek ve bunlardan yeni resimler yaratmak... Bu Baselitz’in yaratıcılığının yarı arkaik unsuru, yöntemidir.” Baselitz bunu daha da vurgulayarak şöyle ifade eder: “Bir ressam ressamdır. Ben sadece resimleri görürüm, sadece resimleri severim. Resim yapmalıyım, canlı olmalıyım. Varoluş nedenim budur benim. Yeni resim öncesindeki kendini kabul ettirmiş resimlerden ayrıcalığını göstermiştir. Mecazi anlamda bir önceki resimleri yok etmeli ki, kendilerinin tekrarı, reproduksiyonu olmasın”

Ters tuval yerleşik düzene, özellikle geleneksel rus resmine bir kafa tutma olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda sanatçı figürün varlığını inkar etmemekte, dönüştürücü işlevini öne çıkarmaktadır. Baselitz sanata devrimci ve öncü bakışını öğrencilerine aktararak Ekspresyonizm’in günden güne yenilenerek kalıcı olmasına yardım eder.

⁸⁷ Aktaran, Bkz. (82), HEGYI, 5.

⁸⁸ Bkz. (82), HEGYI, 8.



Resim 35: Georg Baselitz, *Sığınmak II*, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 cm x 162 cm, Galeri Thaddeus Ropac, Salzburg, Avusturya

Alman resminin iki diğer ismi, Gerhard Richter (1932-) ve Sigmar Polke (1941-2010)'dir. 1960'larda Pop Sanat çatısı altında işler üretmiş olan bu iki sanatçı, sonraki süreçte Soyut Ekspresif tavrı irdeleyerek Kavramsal ve Pop Sanatı birleştiren nitelikte sanat anlayışlarına farklı bir pencere açmışlardır⁸⁹. Richter, çok farklı disiplinlerde, geniş bir yelpazede işler üretmiştir. (Resim 36) Geometrik Soyutlamadan Realizm'e ve Soyut Ekspresyonizm'e kadar uzanan bu farklı anlayışları tek bir kimlikte toplayan sanatçı, Postmodern dönemin sınıflandırılmayan sanatçıları arasındadır.

⁸⁹ Bkz. (5), ANTMEN, 267.

Sigmar Polke ise Baselitz ve Richter gibi döneme yansıttığı resimsel duruşu ve sanatındaki keskin tavırlarıyla birçok genç sanatçıyı etkilemiştir. Reklam afişlerinden, haber fotoğraflarından, illüstrasyonlardan, gravürlerden topladığı dökümanları baskı yoluyla aktaran bir tavır sergilemiştir. Doğu Almanya’lı sanatçı, mekanik oluşumları yansıtmış ve *Gözetleme Kulesi* (Resim 37) çalışmasında olduğu gibi Almanya’nın sınırındaki saat kulesini resmederek siyasi ve toplumsal göndermeleri sanatında varetmiştir⁹⁰. Birçok sanatçının işlediği savaş sonrası dönem ve o dönemin yansıttığı etkiler Martin Kippenberger’in resminde de görülmektedir. (Resim 38) Kippenberg, Richter gibi birçok anlayışı sanatında barındırmıştır. Resim, fotoğraf, baskı, heykel ve performansla ilgilenen sanatçı kendi yaşantısından aldığı etkileşimleri vurgular nitelikte çoğunlukla kendini resmetmiştir⁹¹.



Resim 36: Gerhard Richter, *Soyutlama*, 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, 224 cm x 200 cm, Eric Clapton Koleksiyonu

⁹⁰ Bkz. (2), HEARTNEY, 195.

⁹¹ A.g.k., 112.



Resim 37: Sigmar Polke, *Gözetleme Kulesi 3*, 1985, Sentetik Polimer Boya ve Desenli Kumaş Üzerinde Kuru Pigment, 300 cm x 224,8 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika



Resim 38: Martin Kippenberger, *İsimsiz (Medusa'nın Salı Serisi)*, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 cm x 150 cm, Skarstedt Galeri, New York, Amerika

1980'lerle beraber Amerikan sanatındaki gelişimi; Grafiti yansımalarıyla Jean-Michel Basquiat (1960-88) ve imgesel bir tavır sergileyen Philip Guston (1913-1980) gibi sanatçılarda da görebiliriz⁹². Çalkantılı başlayan ilk gençlik yıllarındaki arzusu yaşadığı gerçek dünyadan hayal dünyasına sığınmak olan sanatçı, genç yaşında New York'ta grafiti sanatçısı olarak adını duyurur.

Basquiat'nın ünü arttıkça dönemin ünlü sanatçıları arkadaş çevresini oluşturmaya başlamıştır. Özellikle Andy Warhol ona büyük destek sağlamış ve önemli bir sergi projesine onu da katarak, Basquiat'nın sanatını kabullendiğini göstermiştir. Hatta bu serginin posterinde ikili, maç yapmak için karşı karşıya gelmiş boksörler olarak resmedilmiştir⁹³.

Jean – Francois Bizot, Basquiat'nın, New York'taki dönemine ve Andy Warhol'la olan yakınlıklarına dair şöyle yazmıştır⁹⁴:

“ Onun Verlaine'i Andy Warhol' du ve çok çabuk rastladı ona. Jean-Michel, belleği, kendi belleğini sildiği ve temizliğin ardında cesetleri andıran doğüstü yaratıkların danslarını sürdürdükleri tablolarına terini akıtıyor, Warhol ise deodorant fişkırtıyor, her tarafa baş döndürücü bir umutsuzluk bulaştırıyordu. Tebeşirle çizilmiş ölü kafaları ve neredeyse buzdolaplarına kadar her tarafa yazılmış mesajlar. Kaleminin dokunduğu her yerden bir yapıt doğduğunu bilmek istemiyordu (...) Birçokları gibi, Jim Morrison gibi, şairlerin izinde, yaşamının sonunda Paris'e gitti, o sadece çılgın tuvallerinin bizim kendi tarihimizin, sömürgeci ve köleci, sonra devrimci ve köleliği ortadan kaldırmak isteyen tarihimizin hayaletlerini yansıttığını görmüyordu.”

Daha sonra figüratif resimlerinde yeni Ekspresyonizm'in en çılgın temsilcilerinden biri olmuştur. Tablolarında genellikle maskülen figürlere yer veren sanatçı uluslararası üne sahiptir. Amerikan kültürünü yansıtan tabloları sanat çevrelerinde ilgi görmüş, kısa süren yaşantısı bir filme bile konu olmuştur⁹⁵. Afrika masklarını anımsatan portrelerinde siyahtan hiç vazgeçmeyip bu rengin metaforik anlamını ırkçılığa karşı duruşuyla hissettirmiştir.

Diğer Ekspresyonist ressamlardan farklı yanı olarak primitivizmi ön plana çıkarması söylenebilir. Soyutlama ağırlıklı çalışmalarının ana motifi figürle temayı birlikte

⁹² Bkz. (5), ANTMEN, 269.

⁹³ Bkz. (2), HEARTNEY, 28.

⁹⁴ Jean-François BIZOT, *Basquiat (Jean-Michel)*, 78.

⁹⁵ Basquiat, 1996, Yönetmen: Julian Schnabel.

yansıtmasıdır. Portre olsun ya da olmasın kısa dikey çizgiler figürün sınırlarını vurgulamaktadır (Resim 39). Çizdiği atlet, polis, müzisyen, din adamı figürlerinde ve kendi portrelerinde çarpıcı renklerle güçlendirilmiş özgün bir stili vardır.



Resim 39: Jean Michel Basquiat, *İsimsiz*, 1981, Tuval Üzerine Akrilik, Yağlıboya Kalem ve Sprey Boya, Skarstedt Galeri, New York, Amerika

Philip Guston, bu dönemde imgesel bir yaklaşım gösteren ve Soyut Ekspresyonizm'den uzaklaşıp deformasyon etkisinde, karikatürü çağrıştıran bir dil kurmuştur. Yaptığı soyutlamalarla çok eleştiri alan sanatçı, kurduğu bu anlatım dilini koruyarak ve arkasında durarak resminin bu noktaya gelişini sağlamıştır. Eleanor Heartney, Guston'un resmine dair şu çözümlenmeleri yapmıştır⁹⁶:

“Çok isabetli bir başlığı olan “Painting, Smoking, Eating” de (Resim 40) , yarı suya gömülmüş, yüzen başlarla, yükselen (ya da doğan) güneş gibi ufukta beliren kocaman gözyuvarlarıyla, yataklarının güvenliğinde hayatları üstüne kafa yoran sefih sigara ve içki müptelâlarıyla karşılaşırız. Bu eserde ve başka çalışmalarda beden kısımları ve diğer nesnelere (ayakkabılar, ayaklar,

⁹⁶ Bkz. (2), HEARTNEY, 195.

demirler, koparılmış uzuvlar, fırçalar, çiviler, kitaplar, sigara izmaritleri) kasvetli ortamlarda üst üste yığılmış ya da yerlere saçılmıştır”.



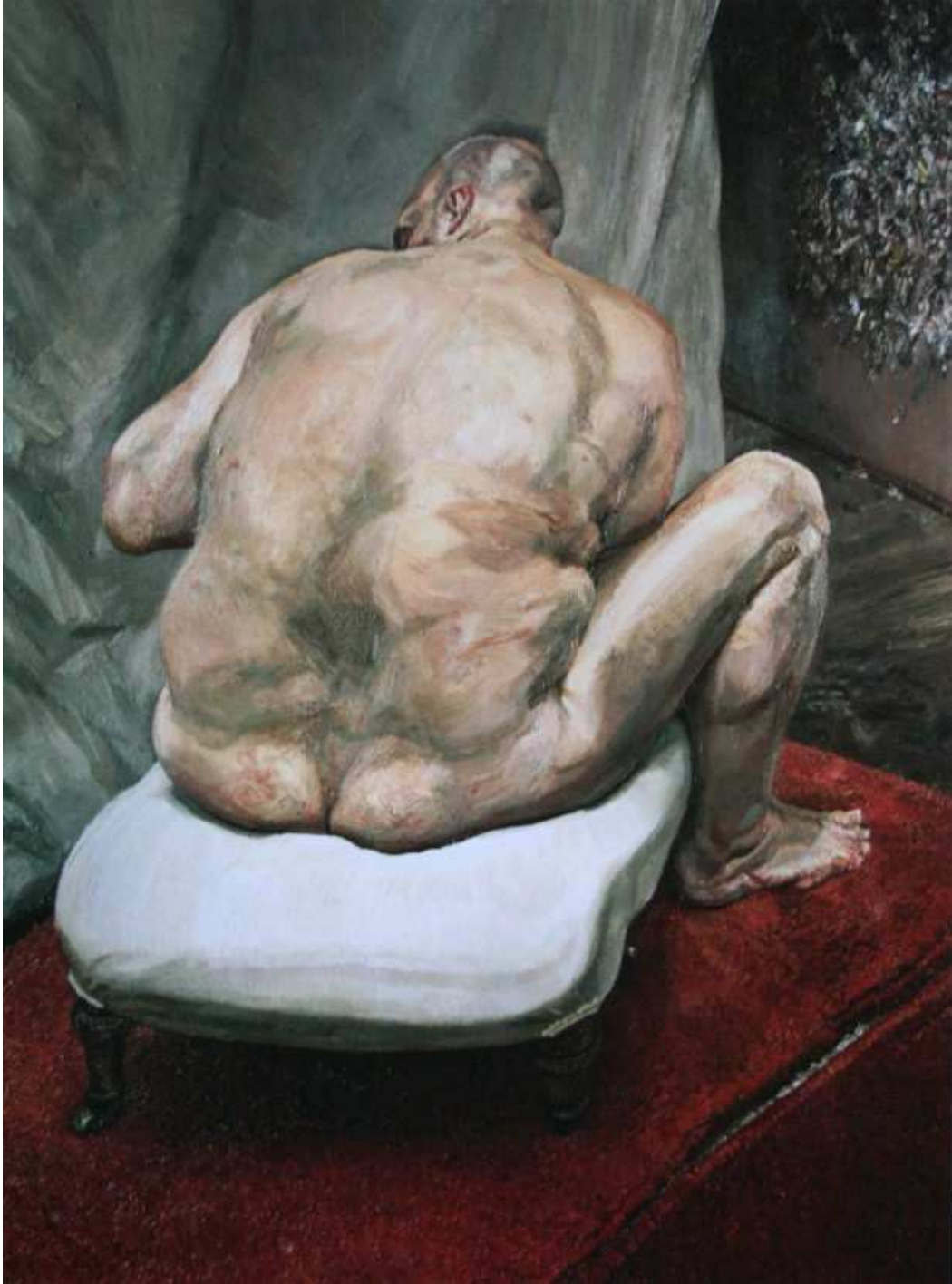
Resim 40: Philip Guston, *Boyama, Sigara, Yeme*, 1972. Tuval Üzerine Yağlıboya, 196.8 cm x 262.9 cm, Stedelijk Müze Koleksiyonu, Amsterdam, Hollanda

Eski kuşak sanatçılardan olup figürasyonun tekrar ortaya çıkmasıyla kendine bu dönemde yeniden yer bulan İngiliz sanatçı Lucian Freud, figürlerini şişmanlık ve sarkık derileri ortaya çıkaran geniş fırça vuruşlarıyla resmetmiştir (Resim 41). Zaman zaman da kemiksi yapıları, yaşlılığa gönderme yaptığı figürleri ile ön plana çıkan Freud, modellerini genelde boş odalarda betimlemiştir.

Freud yaşamı boyunca portreler resmetmiş ve iç – dış hesaplaşması yaratır şekilde izleyicinin algısındaki yansımalara kapı açmıştır. “Yansıtma” adını verdiği bu seri işleri ile ilgili şöyle demiştir⁹⁷;

"Benim çalışmam bütünüyle otobiyografiktir. Söz konusu olan ben ve benim etrafımdaki şeylerdir. Bu bir kayıt deneyimidir. Bağlantı halinde olduğum ve düşünmemi sağlayan, bildiğim ve yaşadığım parçaların içinde, ilgimi çeken kişilerden başlayarak çalışıyorum."

⁹⁷ Aktaran, Richard LEYDIER, , *Lucian Freud, Biyolog*, çev: Nusret Polat, 18.



Resim 41: Lucian Freud, *Arka Görünüş*, 1992 Tuval Üzerine Yağlıboya,
183 cm x 137.2 cm, Metropolitan Müzesi, New York, Amerika

Akademik algıya yakın modelden çalışmayı farklı yorumlayan, farklı duruşlarda, pozlarda resmeden ve bu yaklaşımı ifadeye yakın etkilerle, yansımalarla süsleyen Freud, modelin mekân içindeki etkisini de gözler önüne sererek resmin genelindeki yoğunluğu oluşturmaktadır.

Deforme olmuş bedenlerin ve yüzlerin ressamı, ünlü ruhbilimci Sigmund Freud'un torunu Lucian Freud figüratif resmin önde gelen isimlerinden biridir. Erken dönem işlerinde annesinin etkisiyle Alman ekolünden esinlenerek Yeni Nesnellik akımını ve gerçeküstücülüğü benimsedi. İngiltere'ye yerleştikten sonra tam bir değişime uğrayan resim anlayışında gerçeküstücülükten uzaklaşmasının nedeni çevresinde gördüklerini resmetmek istemesiydi. Gördüğünü çirkinde olsa olduğu gibi resmederken Ekspresif dili yeğleyen sanatçı, dönem dönem portre resimleri de yapmıştır. Meslektaşı Bacon gibi sert fırça darbeleriyle biçimin bozduğu portrelerinde Bacon kadar aşırılığa varmadı. "Kraliçe II. Elizabeth" portresindeki başarısı ise aslına benzerlik üzerine kurulu sipariş eserlerdendi⁹⁸. Yapıbozucu beden çalışmalarıyla, özellikle çirkin nitelenebilecek nü resimleriyle ününe ün kattı. Yağlı, pörsümüş, rengi dönmüş kadın erkek nü resimleri Paris çevrelerinde yıkıcı eleştiriler olsa da değerinden bir şey kaybetmedi⁹⁹. Motifin egemenliği Freud'un tablolarında yerini haşin fırça darbelerine bırakır. Sanatçının en önemli gerçeküstücü tablolarından "Ressamın Odası" günümüzdeki yalınlığın aksine içerik düzleminde derin çağrışımlar yaratıyor¹⁰⁰. Dedesinin ünlü divanını anımsatıcı kanep, sanatçının resme psikanalitik bakışının simgesidir. Sihirbaz şapkası, kırmızı bez ve pencereden başını uzatmış zebra yine simgesel çağrışımları yaratmak için seçilmiş objelerdir. Bilincin ve bilinçaltının yansımalarının en yetkin anlatımı bu tabloda görülür. Ressamın geçiş sağladığı dönemi niteleyen önemli bir tablodur.

Sayısız otoportre (Resim 42) yapması, 7 yıl boyunca annesini model olarak kullanması çevresiyle yakın ilişkisini yansıtmaktadır. Dahası çoğu modelleriyle yakın ilişkiye girmesi de resimle içli dışlı olması, bir bakıma sanatıyla özdeşleşmesi anlamındaydı. Yaşamının son 30 yılında en başarılı eserlerini verirken hala "muhteşem bir eser yaratmak için son şansımı kullanıyorum" diyerek hırsıyla yeni başarılarla imza atıyordu¹⁰¹. Son yapıtlarında modelle arasına koyduğu mesafe iyiden iyiye azalmıştı. Saatler, günler, haftalar boyunca modelini izleyip, fiziksel ruhsal her bir değişimi tuvaline aktarmak isteyen Freud, dedesinin hastasıyla kurduğu ilişki gibi, modelini en ince ayrıntısına kadar gözlemlemek adına saplantısal bir çaba

⁹⁸ Daniel SCHREIBER, *Die Würde des Fleisches*, <http://www.zeitkunstverlag.de/?p=6830>, (İzlenme Tarihi, 14.06.2015)

⁹⁹ Werner SPIES, *Lucian Freud in Paris: Leib und Eigenschaft*, 25.

¹⁰⁰ A.g.m., 25.

¹⁰¹ Bkz. (98),SCHREIBER, <http://www.zeitkunstverlag.de/?p=6830>.

gösteriyordu. Sonuç olarak hem takdir gören hem de çok satan değerli tabloların sahibinin benzersiz çalışmaları hala yoğun ilgi görmektedir.



Resim 42: Lucian Freud, *Otoportre*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya,
51,2 cm x 56,2 cm, Özel Koleksiyon

Freud ile aynı figüratif algıda irdelenebilecek olan Jenny Saville, genellikle Freud gibi tahrik edici figürler (Resim 43) yapmasıyla ünlenmiş ve onun öğrencisi olarak görülmüştür. Saville'in resimlerindeki kadınlar doğurganlığın ve o kadınsal gücün altını çizer niteliktedir. Büyük boyutlu tuvalerde kalçaların büyük yer kaplamasını vurgular şekilde kalın fırça vuruşları ile resmedilen bedenlerin izleyiciyle tensel bir

diyalog kurması olağandır. Genellikle kendi bedenini tanınmayacak ölçüde bozarak kullanan sanatçı hazzın derinliklerinde dolanan o arzuyu vurgulamıştır¹⁰².



Resim 43: Jenny Saville, *Destek*, 1998-1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 304 cm x 182 cm, Gagosian Galeri, New York, Amerika

Saville gibi hazzın, bedenin kıvrımlarında çağrıştırdığı derinliği anlatan bir başka sanatçı 1970'lerde kendisi ve aşığının çıplak bedenlerini kadın perspektifinden resmeden -feminist düşüncede yaptığı *Dokunuş* resminde (Resim 44) olduğu gibi-sahneyi kendi gördüğü haliyle yansıtan bir dizi resim yapmış olan Joan Semmel'dir. Aynı dönemde, eski ustaların şehvet uyandıran cariyeleriyle dalga geçer nitelikteki

¹⁰² Bkz. (2), HEARTNEY, 226.

pozlarda çıplak erkek resimleri yapan Sylvia Sleigh'in *Türk Hamamı* (Resim 45), Ingres'in aynı isimle 1862'de yaptığı, bir hamam resminden esinlenmiştir¹⁰³.



Resim 44: Joan Semmel, *Dokunuş*, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137.2 cm x 269 cm, Alexander Gray Associates, New York, Amerika

Erkek egemen bir algıyı, bakışı ters-yüz ederek kadının cinsel nesne olarak görülmesini, erkek fantezilerini destekler nitelikte feminist yapıtlar üreten Lisa Yuskavage, kadındaki o estetik algıyı ve görsel şöleni yansıtır, cinsel çekimin altını çizen “*Gün*” (Resim 46) adlı çalışmasında olduğu gibi bir hazı çağrıştıran şekilde, yeni büyüyen memelerini avuçlayan küçük kızları resmetmiştir. Diğer çalışmalarında da bu paralellikte loş ışıklarla dolu mekanlarda, karnı büyümüş hamile kadınları, meme uçları belirgin, ipek kadın gecelikleriyle arzulanan kadını pornografi ile kesişen duyarlılıkta işler üretmiştir. Bu bedensel haz; Cecily Brown'un çalışmalarında da mevcuttur. Büyük boyutlu tuvallerinde görünen erotizm, renk ve biçimle bütünleşip, kalabalık figürlü alem sahnelerini vurgular niteliktedir¹⁰⁴. *Çocuklar ve Bebekler* (Resim 47) adlı çalışmasında olduğu gibi çıplak bedenlerle donanmış resmin ritmi, hareketi tuvalden taşan bir ifadeyle, izleyiciyle bu arzuyu paylaşmaktadır.

¹⁰³ Bkz. (2), HEARTNEY, 225.

¹⁰⁴ Bkz. (2), HEARTNEY, 231.



Resim 45: Sylvia Sleigh, *Türk Hamamı*, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193 cm x 259 cm, David and Alfred Smart Sanat Müzesi Koleksiyonu, Şikago Üniversitesi, Amerika



Resim 46: Lisa Yuskovage, *Gün*, 1999-2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, David Zwirner Galeri, New York, Amerika



Resim 47: Cecily Brown, *Çocuklar ve Bebekler*, 1997-1998, Keten Üzerine Yağlıboya, 193 cm x 248 cm, Özel Koleksiyon

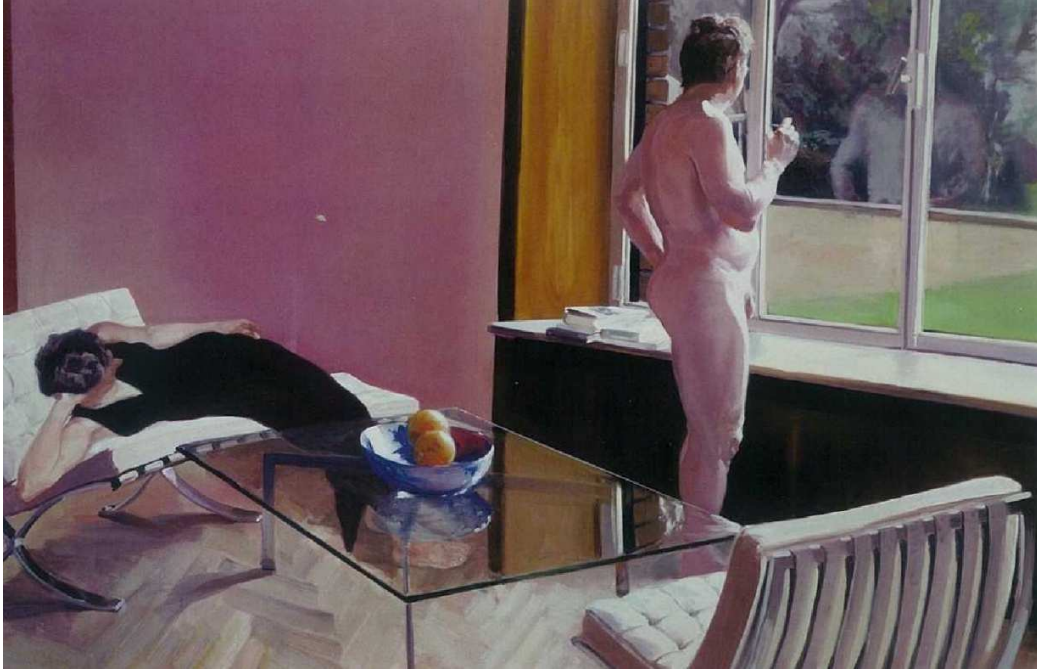
Pornografi dilinin hakim olduğu figüratif resimler yapan bir diğer sanatçı Eric Fischl'dir. Cinselliği irdeleyen ve yetişkinlerle ergen oğlanları resminde bir tutan, birbirleriyle olan tutkulu ifadelerini mekanın içindeki kışkırtıcı pozlarla yansıtan sanatçı çeşitli betimlemelerle cinsellik öncesi, ön sevişme, ön oyun gibi etkileşimleri sahnelemiştir. Şehvetli kadın bedenlerinden yer yer uzaklaşan Fischl, bazı dönem resimlerinde ise - Krefeld Projesi: Güneşli Oda, Sahne 1 (Resim 48)'de olduğu gibi- kadını giyinik erkeği ise çıplak resmetmiştir¹⁰⁵. Bir tiyatro sahnesi gibi anlık karelerden etkilenen ve bunu resimleyen sanatçı, çoğunlukla iç mekan, ev, yatak odasından görüntüler alarak cinsel göndermeler kullandığı resimleriyle ön plandadır.

Max Beckmann'ın "Ayrılık" resmini çok ilginç, çok heyecan verici bulduğunu dile getiren Fischl; bu resimden aldığı etkileşimle soyut resimden sıyrıldığını ve

¹⁰⁵ Bkz. (2), HEARTNEY, 231.

ekspresyonizmden ziyade anlatı resminin peşinde olduğunu belirtirken şunları eklemiştir¹⁰⁶:

“Onu yalnızca bütünüyle bir anlatı olarak görebilmişim ve anlatı resminin keşfi, bir üslup olarak Dışavurumculuk’tan çok daha önemliydi benim için. “Ayrılık” resmi, soyut resmin ne kadar iflas ettiğini anlamamı sağladı, öyle bir ana gelmişim ki soyut resimde gördüğüme artık inanmaz olmuştum. İmge her zaman örtük, saklı bir şeyler anlamına geliyordu, dolayısıyla o resmin anlamını bilmek için dışardaki göndermelerini bilmem gerekiyordu. Ve buna karşılık Beckmann’ın resmi orada duruyordu ve bütün anlamı kendi içindeydi. Referansları sanatsal referanslar değildi, kültürel referanslardı, böyle olunca imgenin belli bölümlerini politik şiddete, tarihsel anlara ya da dinsel değerlere bağlayabiliyordum - genel kültüre ait olan bütün o şeylere yani. Ve bence bu harika bir şeydi. Bir anlamı vardı. Beckmann’ın mitolojik karakterlerini ilginç buluyordum ama kendi kültürümde o tür referanslara rastlamamıştım. Ben de resimlerimde o düzeyde bir mit yaratabilmeyi isterdim, ama olmadı, sanırım nedeni kültürel. Amerika’da böyle bir ikonografik geçmiş yok ne yapalım.”



Resim 48: Eric Fischl, *Krefeld Projesi: Güneşli Oda, Sahne 1*, 2002, Keten Üzerine Yağlıboya, 198 cm x 304.8 cm, Özel Koleksiyon

¹⁰⁶ Aktaran, Bkz. (5),ANTMEN, 277.

4. TÜRKİYE'DE EKSPRESYONİZM'İN DOĞUŞU VE YENİ EKSPRESYONİZM

Cumhuriyet'in ilk yılları ile beraber Türk Sanatında kültürel ve sosyal gelişim gösteren etkiler, resmin gidişatını bir başka noktaya taşımıştır. Almanya merkezli Ekspresyonizm, Türk Sanatı'na aynı zamanda yansımaya da Türk Resmi içindeki Ekspresyonist figüratif yayılım daha sonrasında kendini göstermiştir. Ülkenin geçiş döneminde oluşu ve dönem itibarıyla yaşam koşulları, sosyal ve siyasi değişimi bu İfadeci algıyı henüz benimseyememişti. Sanatçılar yurt dışı eğitimleri ve sergileriyle beraber bu akımı sanatlarına yansıtmışlardır.

1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile, bu grubun sanatçılarından Şeref Akdik (1899-1972), Cevat Dereli (1900-1989), Zeki Kocamemi (1900-1959), Muhittin Sebati (1901-1932), Refik Epikman (1902-1974), Mahmut Cuda (1904-1987), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Hale Asaf (1905-1938), Nurullah Berk (1906-1982)'de görülen çizgiye ve yapıya yönelik eğilimler Batı Sanatına yaklaşımı sağlamıştır. Bu sanatçılardan ilk Figüratif Ekspresyonist algıyı hissettiren Zeki Kocamemi, Cevat Dereli (Resim 51) ve Ali Avni Çelebi'dir. Batı sanatındaki Ekspresyonist düşüncenin paralelinde Türk Sanatı'nda da önceki kuşak sanatçıların yaklaşımından, İzlenimciliğe karşı bir duruşla Ekspresyonizm'in temelleri atılmıştır. İzlenimci grup olarak nitelendirilen, İbrahim Çallı (1882-1960) ve arkadaşlarından oluşan ve "1914 Kuşağı" ya da "Çallı Kuşağı" diye adlandırılan sanatçı grubunun sanatsal tavrını bir başka noktaya taşıyan Müstakiller, Türk Sanatı'nın Modern Resimdeki yenilikçi yaklaşımının ilk izlenimlerini vermiştir¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Sezer TANSUĞ, *Çağdaş Türk Sanatı*,166.

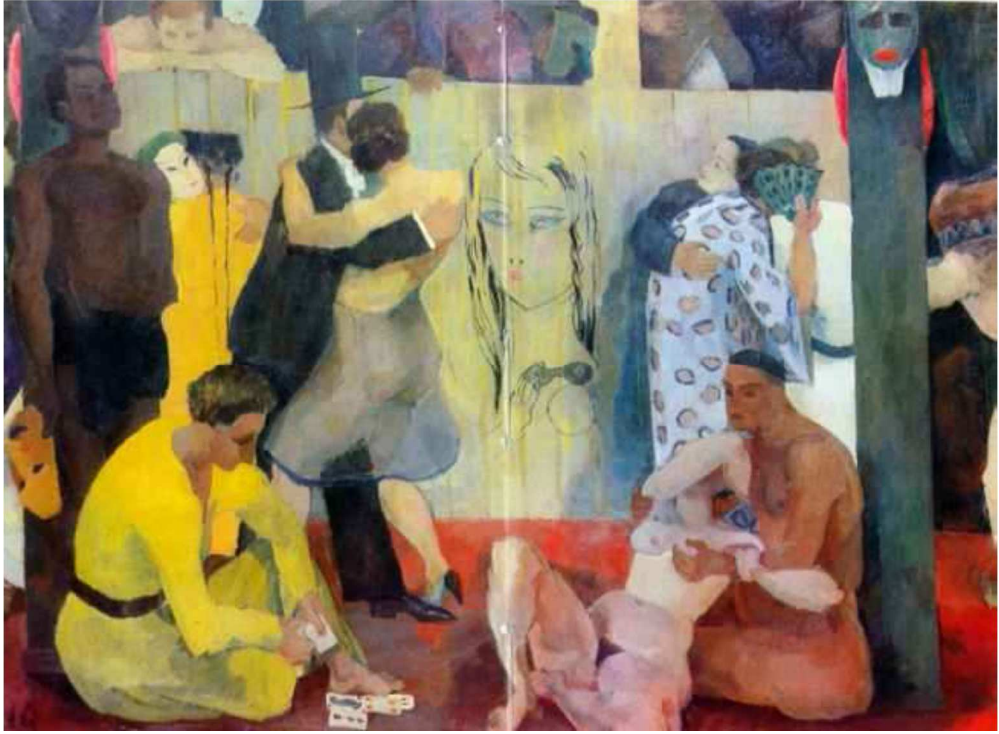
1926'da batıya gönderilen sanatçılar, o yıllarda yaygın olan Empresyonist resmin dışına çıkarak Fovist, Kübist ve Ekspresyonist resim algısını ülkeye getirmişlerdir. Alışlagelmiş bir sanat anlayışını farklı noktaya taşıyarak kurulan “d grubu” ve sanatçıları “müstakiller” gibi Türkiye’de Cumhuriyet döneminin yenici bir kimliğe bürünmesini sağlamıştır. Bu yenici grubun sanatçıları; Elif Naci (1898-1987), Cemal Tollu (1899-1968), Fahrelnisa Zeid (1901-1991), Cemal Nadir (1902-1947), Zeki Faik İzer (1905-1988), Nurullah Berk (1906-1982), Hakkı Anlı (1906-1991), Zühtü Müridoğlu (1906-1992), Sabri Berkel (1907-1993), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1973) ve Abidin Dino (1913-1993)’dur. İki grubun ortak sanatçıları dönem itibariyle aynı tarzı savunmuş ve kendi dillerini ortaya koymuşlardır ¹⁰⁸. “Müstakiller” ve ardından kurulan “d grubu” türk sanatının geçiş dönemindeki en etkili açılımıdır. 1930 ile 1950 yılları arasında sosyal, kültürel, sanatsal açıdan verimli bir dönem geçiren Türkiye, Batı Sanatı’ndan alınan izlenimlerle sanata bakışını yenilemiştir. Birçok edebiyatçı, düşünür, yazar ve entelektüel çevrenin oluşmasında ön ayak olan bu dönem, her iki grubun etkisiyle, önceki kuşağın (1914 kuşağı) izlerindeki resme bakışı, izlenimciliği yeni kavramlarla başka bir boyuta taşımıştır. İki anlayış biçim anlamında birbirine benzer örnekler vermiştir. Ekspresyonizm’den Fovizme, Konstruktivizmden Kübizme uzanan ve birçok akımın dahil olduğu bir dönem olarak göze çarpan Müstakiller ve d grubu; hangi akımdan işler ortaya çıkarsa çıksın daha çok ne ürettikleriyle ön planda olmuştur. Konunun hakim olduğu bu resimsel anlatımlarda içerik, desen, boya, gölge-ışık, plan, biçim, yüzey, hacim, boşluk, hareket, düzen vb. anlatımlar önem kazanmıştır. Bu yeni anlayış paralelinde birçok sergi ve oluşumda beraber yer alan Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi Ekspresif resmin temelini oluşturan sanatçılardır. Avrupa’da Münih’te buldukları yıllarda edindikleri birikimleri yansıttıkları yeni açılımlarla farklı bir boyuta ulaştırmışlardır¹⁰⁹. İzlenimci paletten sıyrılan ve renk oluşumlarının sağladığı sanat ortamına karşı bir duruş sergileyen sanatçılar, form ve biçimin hakim olduğu, geometrik ve hacimsel bir bütünün arayışı içindeydiler.

¹⁰⁸ Adnan TURANİ, *Dünya Sanat Tarihi*, 675-676.

¹⁰⁹ Ahmet Kamil GÖREN, *Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları*, 102.

4.1. Türkiye'deki İlk Ekspresyonist Yaklaşımlar ve Beden

Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin Müstakillerin anlayışında öne çıkmasının sebebi; biçimsel dili farklı betimlemeleridir. Kübist ve Ekspresyonist tavrıyla bilinen hocaları Hofmann'ın etkilerinin de görüldüğü; kavramlarla, biçimin rengin gücünü vurgular nitelikte bir anlayış sergilemişlerdir¹¹⁰. Avni Çelebi bu anlayış ve aldıkları eğitime dair şunları söylemiştir¹¹¹; "*Hofmann atölyesine başladığım zaman, onun görüşlerini önce yadırgadım. Gençtim, sanat yolculuğuna yeni çıkmıştım. Bu büyük ustanın görüşleri bir hamlede kavranamazdı elbette. Çalışmalar ilerledikçe, sırları çözmeye başladım.*" Hoffman'ın eğitiminde nesnelere plastik değerlerinin yanında psikolojik etkilerinin öneminin yansıtıldığı söyleyen Çelebi, çizgisel bir anlayışı renk tonlarıyla destekleyerek kütleli bir yapıya dönüştüren işler üretmiştir. (Resim 49)



Resim 49: Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139 cm x 187 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Türkiye

¹¹⁰ A.g.m., 104-106.

¹¹¹ Aktaran, Bkz. (109), GÖREN, 106.



Resim 50: Zeki Kocamemi, *Çıplak*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 cm x 70 cm, Özel Koleksiyon

Zeki Kocamemi ise; yapıtlarında nesnelere hacmini vurgulayıp dolu-boş ilişkisinde yapıları kurgulamıştır. Rengin biçimle kurduğu diyalogun benimsendiği bu anlayışla yeni bir çizgi yakalayan sanatçı, Çelebi gibi hocası Hofmann'ın etkisinde Konstrüktif anlayışa hizmet eden bir anlayış sergilemiştir¹¹². Desen ve rengin birleşimi, nesnelere mekanın, boşluğun ilişkisi ön planda olan çalışmalar yapmıştır. Son dönemlerinde Ekspresif anlayışı da benimseyen Kocamemi (Resim 50), hocalık yaptığı zamanlarda öğrencilerine nesnelere hacminin yakalanmasına dair önemli ipuçları vermiştir. Sanatçının öğrencisi olan Adnan Çoker, bu eğitimi ile ilgili aldığı birikimin altını çizerek şunları söylemiştir¹¹³:

"...Doğaya bağlı ve doğadan üretilen Kübizm ve özellikle konstrüksiyonla ilgili anlayışını, biçim ve çevre, ya da biçimin sınırlı boşlukta yer alması ile

¹¹² Ahmet Kamil GÖREN, *Resmi Kavramlarla İnşa Eden Sanatçı: Zeki Kocamemi*, 87-88.

¹¹³ Aktaran, Bkz. (112), GÖREN, 87-88

açıklıyordu. Kısacası, sanatının da başlıca kaynağı olan doğadan yola çıkarak çalışmayı, geliştirmeyi öğütlerdi. Konuşmaktan çok çizerek ve boyayarak göstermeyi ön gören bir yöntem uygulardı atölyesinde. Kağıda, tuvale derinlemesine çizilen, boyanın çizgi, ton ve renkle, atölyedeki nü'nün gerçek boyutlarına yaklaşılmasını, hatta onun deformasyon yöntemi ile aşılmasını, hacmi çevreleyen boşluk izleniminin yakalanmasını isterdi. 'Öyle görüp uygulayacaksınız ki, göz, modelin arkasından dolaşsın, ya da model elle tutulacakmış gibi görünmeli' derdi. Derinlik ve uzaklık konusunda da son derece dikkatli olan gözlemine ve deneyini bize aktarıyordu. 'Bulacağınız planlar, örneğin modelin göğsünün genişliği ya da omuzla boyun arasındaki uzaklık uçak alanı kadar geniş izlenimini vermeliydi.'



Resim 51: Cevat Dereli, *Balık Tutan Adam*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115 cm x 89 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Türk Resmi'nde figüratif yaklaşımlar klasik bir tavırdan, akademik ve geleneksel algıdan şekillenmiştir. 1940'larda ortaya çıkan sosyal içeriği yoğun olan ifadelerle düşsel ve simgesel bir dile ulaşan, figüratif bağlamda gündeme gelen Ekspresyonizm

daha sonraları farklı anlatım dilleriyle Türk Resmi'nde yeniden yerini almıştır¹¹⁴. Fikret Mualla (1903-1967), Mümtaz Yener (1918-2007), İbrahim Balaban (1921-), Neşet Günel (1923-2002) (Resim 53), Adnan Turani (1925-), Özdemir Altan (1931-2010), Ömer Uluç (1931-2010), Yüksel Arslan (1933-), Mehmet Güteryüz (1938-), Tomur Atagök (1939-), Neşe Erdok (1940-), Burhan Uygur (1940-1992), Nuri İyem (1941-2005), Komet (Gürkan Coşkun) (1941-), Utku Varlık (1942-), Alaettin Aksoy (1942-), Jale Erzen (1943-) Ergin İnan (1943-) ve Yavuz Tanyeli (1950-) figüre yeni yorumlar getirmişlerdir.

Son derece çalkantılı bir yaşamöyküsünün izleriyle içinden geldiği gibi resimler yapan Fikret Mualla'nın eserleri Ekspresyonizm ve Fovizm'in özelliklerini yansıtır. Yaşadığı psikolojik sorunlara ekonomik sıkıntılar da eklenince resmin dışında para kazanma yoluna giden sanatçı, resim öğretmeliği yaparak, Operetler için kostüm çizimleri, dergiler ve kitaplar için desenler çizer. Yaşadığı bunalımlar, korkular ve ruhsal bozukluklar zaman zaman hastanelerde tedavi görmesine neden olur¹¹⁵. Tüm bu olumsuzluklara felç olması da katılınca yaşadıklarını untabilmek için resme sığınır, sanatı trajik yaşamının tek mutluluğu olur.

25 yıl yaşadığı Fransa'da Edvard Munch ve Wassily Kandinsky gibi ressamlardan etkilenerek Ekspresyonist resimler yapar.(Resim 52) Paris'te tabloları büyük ilgi görür. Picasso'nun da ilgisini çeker¹¹⁶. Paris'in zevkli yaşantısı onun fırçasıyla görkemli tablolara dönüşür. Resmin kuramsal yönüyle ilgilenmeyen sanatçı içinden geldiği gibi çizer, aklına estiği gibi boyar, ama gördüğünü değil içinden taşanı anlatır. Güçlü ve çarpıcı renkleri seçmesi içindeki coşkuyu ve yaşama sevincini yansıtmaktadır.

Yaşadığı duygusal çalkantıların izlerini tuvale aktarırken yaratıcılığın sınırlarını zorladığı görülür. Birbirine benzer tablolardaki ayrıntı ruh haline göre değişim gösterir¹¹⁷. Natürmort'larındaki meyve ve sebzeler, içki sofraları, gece yaşantısının renkli yüzleri bohem yaşantısından izler taşır.

¹¹⁴ Halil AKDENİZ, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim Sanatı*, 24.

¹¹⁵ Orhan KOLOĞLU, *Fikret Muallâ, Bir Garip Kişi*, 10 vd.

¹¹⁶ A.g.k., 75.

¹¹⁷ Haşim Nur GÜREL, *Fikret Muallâ Saygı "Dış'la İç'in, Gerçekle Düşün Çelişkileri"*, 15.



Resim 52: Fikret Mualla, *Sermaye Kadınlar*, Tuval Üzerine Yağlıboya,
21 cm x 27 cm, Özel Koleksiyon

Fikret Mualla'yı en iyi tanıtan özelliği dış dünyayı betimlerken iç dünyasını olanca çıplaklığıyla gözler önüne sermesi, gördüklerini görüldüğü gibi değil duyumsadığı gibi yansımasıdır¹¹⁸.

Yaşadıklarına alkole sığınarak katlanmaya çalışan sanatçının tek sığınağı resimdir. Resim yaparken gösterdiği titizliği ve özeni yaşantısına göstermemiştir. Resim, onun kendini bulduğu, mutlu olduğu, düşlerini gerçekleştirdiği tek yerdir. Çalışırken duyduğu coşkuyu renklerle dile getirir, mutluluğunu kalıcı kılma yolunda duygularını tablolarına aktarır. Sözlerin yetmediği yerde renkler ve desenler dile gelir, içindekileri bu yolla ifade eder¹¹⁹.

¹¹⁸ A.g.m., GÜREL, 15.

¹¹⁹ A.g.m., 16.



Resim 53: Neşet Günel, *Kapı Önü 4*, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 cm x 170 cm, Murat Taviloğlu Koleksiyonu

Türk sanatının gelişim sürecindeki Ekspresif eğilimleri irdelediğimiz bu dönemde 1959 sonrası yaptığı lirik-soyut işleriyle 1980 sonrasındaki soyutlama algısında yaptığı lekesel bir tavırda olan, kadın figürleri kendi oluşturduğu anlatımıyla soyut düzlemdeki biçimsel anlayışın örneklerinden olan Adnan Turani'dir¹²⁰. 1953'te devlet sınavını kazanarak Almanya'ya giden sanatçı 1959 yılında Türkiye'ye dönmüştür. Doğadan çözümlenmelerden ziyade kendi fantezileriyle yola çıkan doğaçlama soyut işler üreten Turani, tuval yüzeyiyle bir çatışma yaşar gibi ritmik hareketlerle, fırça vuruşlarıyla kendi dilini oluşturmuştur¹²¹. (Resim 54) Sanatçı bu noktada resminin oluşum sürecini şu şekilde açıklamıştır¹²²:

"Bir savaş meydanını anımsatan tuval yüzeyini ve paletinizi her an göz önünde tutuyorsunuz. Her durumda, gözleriniz tuvalinize dikili bir sonuç çıkarmaya, bir karar vermeye çalışıyorsunuz, sonunda tuval yüzeyindeki tüm öğelerin birbirleriyle kaynaşmış, bir bütün olmuş durumda, resimsel olayın en heyecan

¹²⁰ Bkz. (114), AKDENİZ, 38.

¹²¹ Halil AKDENİZ, *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansımaları Üzerine Bir Araştırma*, 74.

¹²² Bkz. (121), AKDENİZ, 74.

verici noktada, eğer size özgü, resimsel sistemli bir boya olayı oluşmuşsa, çalışmayı durduruyorsunuz. Böylece ortaya resimsel bir savaşımın, bir muharebenin sonucu çıkıyor".



Resim 54: Adnan Turani, *Keman - Piyano Resitali*, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 cm x 162 cm, TC Merkez Bankası Koleksiyonu

Turani'nin 1972'den sonraki çalışmaları ise lekesele bir tavrıla boyamanın ekspresif ritmiyle kaligrafik biçimler oluşturmaya başlamıştır¹²³. Tuvalde, yüzeyde yaşattığı dinamizm ile doğadan aldığı biçimleri kendi dünyasında bir anlatıma dönüştüren sanatçı iki döneme ayırabileceğimiz işleriyle Türkiye'de Ekspresyonizm'in karakteristik özelliğini yansıtan sanatçılardandır. Soyut ve soyutlama üzerine yaptığı çalışmalarla bu iki anlatımda hizmet eden Turani, bu karşıtlıkları ve Ekspresyonizmle Ekspresyonizm arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamıştır¹²⁴:

“Soyutlama mantığı doğanın geometrikleştirilmesine dayanmaz. İlk defa Alman ekspresyonistleri bunu ortaya koydu. Fransa'da soyutlama mantığı yoktu, Matisse' nin yaptığı da soyutlama değildi. Renge renkle mukabele mantığı

¹²³ Bkz. (121), AKDENİZ, 75.

¹²⁴ Uğur ÇALIŞKAN, *Adnan Turani ile Söyleşi*, 7

empresyonistlerle başladı ama empresyonistler izlenimi karaladılar, ekspresyonistler ise biçimi şekillendirdiler. Cezanne'ninki uyumlu lekelerle biçimin oluşturulması, bunu Cezanne keşfetmiş, çok akıllıca bir şey, ama Cezanne'nin son 10 yılındaki resimler iyice düzleşmiştir, yüzeye yaklaşmıştır. Daha önceki resimleri çok renkli ve hacimlidir. Yani doğayı, şekli belirsiz olan doğayı şekli belirli geometrik düzene dönüştürüyordu Cezanne. Ekspresyonistler ise, doğaya sırtlarını döndüler. Cezanne gibi doğa önünde çalışmadılar. Psikolojik olarak renge renkle mukabele edince, biçim ortadan kayboldu, çizgide kayboldu çok enteresandır, biçim ortadan kalkınca resim soyutlaştı.”

4.2. Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Eğilimler

Batı sanatında 1980’ler yeni bir oluşum, tepkiye dayalı bir tavırla karşılaşmıştır: Post-modernizm. Post-Modernizm geçmişe dayalı birikimin bir bütün olarak günümüze yansıtılmasıdır. Sınırı olmayan, her türlü üslubu içinde barındıran bu yaklaşım Donald Kuspit’in tanımıyla bir “*kendine mal etme*” sürecidir¹²⁵. Modernizme yönelik bir karşıt görüş olarak ortaya atılan bu düşünce temelinde barındırdığı yaklaşımlarla; resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi bir çok disiplini bir arada tutma özelliğine sahiptir¹²⁶. Günümüz sanat örneklerine bakıldığında birçok düşünceyi sanatın merkezine alan sanatçılar bu yaklaşımlarıyla geniş bir yelpazede bir sanatsal oluşumun içindedirler. Bu düşüncenin paralelinde Halil Akdeniz’in şu tespiti önemlidir¹²⁷:

“Günümüün birçok çağdaş sanat eseri örneklerine bakıldığında artık geçmişin tekniğe dayalı bir ayırım ve sınıflamaya değil, felsefe ve sanat bağlamında bir sanatsal düşünce ve konsept çerçevesinde oluşan ve birçok tekniği ayrı ayrı olduğu gibi birlikte de içerebilen yaklaşımlara tanık olunmaktadır.”

1980’li yıllarla beraber Türkiye’deki sanat oluşumunda, kişisel yaklaşımlarla geliştirildiği bir perspektifte sosyal, siyasal ve kültürel hareketlenme görülmüştür. Çağdaş sanatın bir çeşit yansıması olarak görünen Türkiye’de o yıllarda yaygınlaşan Yeni Ekspresyonizm, Kavramsal Sanat, Pop Sanat, Minimal Sanat vb. düşünsel eğilimler dünya ile eş zamanlı bir dönemde yaşanmıştır¹²⁸.

¹²⁵ Bkz. (114), AKDENİZ, 30.

¹²⁶ Bkz. (5), ANTMEN, 275.

¹²⁷ Halil AKDENİZ, *Üniversite(ler)de Kuram ve Uygulama Bütünlüğünde Sanatçı ve Sanat Kuramcısı-Eleştirmen Yetiştirmeye Yönelik Alternatif Eğitim Modeli*, 9.

¹²⁸ İpek DUBEN, Esra YILDIZ, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, 25.

5. TÜRKİYE'DE YENİ EKSPRESYONİST RESİMDE BEDEN İMGESİ

Klasik resim algısındaki alışkanlığa, düşünceye yabancı gelen Yeni Ekspresyonizm, Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de birçok eleştirmenlerce, yeni bir tavır olarak görülmeyip eleştirilmiştir. Ekspresyonizm'in bir tekrarı olarak görülen bu yeni yaklaşım vahşi ve sert bulunmuştur. Dönem olarak önceki süreçten Matisse'in ve diğer Fov'ların, Alman Ekspresyonistlerin ülkemizde birazda olsa tanınıyor olmasıyla kendine yer edinen Yeni Ekspresyonizm, birçok sanatçının yeni bir tavır getirdiği boyasal anlayışın ülkemizde de şekillenmesini sağlamıştır, ayrıca Modernizmle Postmodernizm arasında da bir köprü olmuştur¹²⁹. Soyut Sanat'a tepkisel bir karşı duruş gösteren, Mehmet Güteryüz, Alaettin Aksoy, Komet, Utku Varlık, Neşe Erdok gibi bir grup sanatçıdan oluşan ve "1968 Kuşağı" olarak adlandırılan dönemde Figüratif anlatıma yönelik bir tavır görülmüştür¹³⁰.

5.1. Ömer Uluç (1931-2010)

İlk resim anlayışını modelden ve doğadan çözümler yaparak oluşturan Ömer Uluç, Post-Modernizm'in getirdiği yaklaşımlarla resmini farklı bir noktaya taşıyan ve bu araştırmada bahsedilmesi gereken özgün sanatçılardan biridir¹³¹. Soyut resim alanında da özgün çağrışımlar yakaladığımız sanatçının işlerinde, serbest fırça

¹²⁹ Bedri BAYKAM, *Boyanın Beyni*, 41.

¹³⁰ Bkz. (128), DUBEN/YILDIZ, 23.

¹³¹ Bkz. (114), AKDENİZ, 141.

hareketleriyle helezonu anımsatan dönüşümlerle yarattığı ve kendi çizgisini oluşturduğu figürleriyle ön planda olmuştur¹³².

Mühendislik okuyan Ömer Uluç, sanata merakını sonradan pekiştirmiştir. Birkaç peyzaj resminden sonra renk ve fırça vuruşlarıyla farklı betimsel figürler (Resim 55) yapan Uluç, Yeni Ekspresyonist anlatıma örnek olmuş bir sanatçıdır. Farklılıkları ve farklı duyarlılığıyla figürü başka bir boyuta taşıyan sanatçı figüratif harketten soyutladığı hayvan figürünü çağrıştıran yapılarıyla kendi üslup özelliklerini oluşturmuştur. Daha sonrasında bu formları heykele de taşımıştır¹³³.

Ünü Amerika'dan Afrika'ya, Avrupa'ya yayılan sanatçı aldığı ve özümlediği çok kültürlü eğitimin izlerini yapıtlarına taşımıştır. Konularının çeşitliliği kadar sanatsal formları da geniş bir yelpazeye yayılan sanatçının yaşamının büyük tutkusu yalnızca resim değildi. Biçimleri değiştirerek, dönüştürerek düşüncelerini alışılmış kalıpların dışında ifade etmiştir. Üç boyutlu çalışmalarında çizgiyi, spiral oluşumları, biçimi öne çıkararak her tür yapıyı özenle sanat yapıtlarına dönüştürür. Ustalığı sınırlarımızın dışında da takdirle karşılanan sanatçı soyutu figüre, resmi heykele, düşünceyi biçime dönüştürme konusunda bir ustadır.

¹³² Ayla ERSOY, *Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950'den 2000'e)*, 71.

¹³³ Bkz. (107), TANSUĞ, 278.



Resim 55: Ömer Uluç, *Popüler İkonlar, Dansöz*, 1991, Tuval Üzerine Akrilik, 150 cm x 150 cm, TC Merkez Bankası Koleksiyonu

5.2. Mehmet Gülerüz (1938-)

1960 ortalarına denk gelen çalışmaları ile Mehmet Gülerüz, Yeni Ekspresyonist anlayışın, toplumun ve doğanın biçimlendirdiği, kimi zaman da biçimi bozduğu insan figürlerini betimleyenler arasında kuşkusuz ilk sıralarda yer alır. Mehmet Gülerüz; sanatında insan, doğa ve toplum gibi ayrılmaz üçlüyü birarada kullanarak etkileşimini betimlemeyi seçmiştir¹³⁴.

İnsana eleştirel gözle bakıp ifadeciliği benimseyen sanatçı insanın toplumsal bir varlık olarak değişime açık yönünü irdeler. Ama asıl önem verdiği konu insanın ruhsal durumuna göre yeri geldiğinde nasıl hayvana dönüşebileceğini göstermektir¹³⁵. Artık insanı ideal ölçüler halinde resmetmenin zamanı geçmiştir. Ekspresyonist bakışıyla günümüz insanının, özellikle Türk insanının sosyopolitik etkenler karşısında yaşadığı dönüşümü ironik bir dille yansıtmıştır. (Resim 56) Tuvalinde insan tek başına değildir; etkilendiği her canlı ya da her olay bir iz bırakır

¹³⁴ Levent ÇALIKOĞLU, *İmgeyle Çoğalmak, Mehmet Gülerüz*, 5-6.

¹³⁵ Levent ÇALIKOĞLU, *Uyanmak İçin Henüz Çok Erken – Sanatçılar Üzerine Metinler*, 81.

gibi yansıtılmıştır. Hayvanlaşan insanı betimleyen Güler yüz, beden ve yüzü biçimsiz haliyle resmetmiştir.



Resim 56: Mehmet Güler yüz, *Makyaj*, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 cm x 55 cm, Özel Koleksiyon

Yarattığı görsel şöleni izleyen de duyumsamasını isteyip tavır koymasını bekleyen sanatçı, sanat yapıtını seyirlik bir ürün olarak değil, bir yüzleşme olarak görmektedir. Desen bu noktada sanatsal bir ifade biçimi olmaktan çıkıp bir düşünce ortamı yaratır. Bu algıda rengin desenle kurduğu ilişki üzerine Güler yüz şöyle demiştir¹³⁶;

¹³⁶ Ayşegül SÖNMEZAY, *Mehmet Güler yüz, Resmigeçit*, 146.

“Gözlem sonrası kayıtları ve ışık esaslı çizim kurgularını hedef alan desen çalışmaları sırasında, nesnenin ve figürün tasarlanmasına fırsat verecek açık ucun özenle korunması gerekir. Desen böyle algılandığında, rengin serbest oluşumuna imkân tanıyan sürüş ritimlerini yakalamak mümkün olabilmektedir. Deseni, çizginin statik söyleminin ötesine taşıyacak, çok daha özgür ve bu özgürlük sayesinde ifade enerjisine kavuşmuş, renkle serbestçe ilişki kurabilen tasarımdan yanayım. Rengi kafesleyen kapalı desen yaklaşımının rengin kendi başına karar ve etki ögesi olmasını engellediğini düşünüyorum öteden beri. Çünkü biçimin içine sıkıştırılan, sabit değerler veren renk, desenle birlikte bir etki ögesi olmaktan uzaklaşıyor. Çizginin betimleyici,-leke deseni olmaktan öte- ifadeci niteliğinden yanayım; nesne ve figür yapılarının bütünlüğünü tahrip eden ışığın koparıcı gücünün devreye sokulmasından, bağımsızlığını ilan etmiş ve gerçek desen gücüne kavuşmuş çizgiden yanayım.”

Tuvaldeki figürlerini üç boyuta taşıdığı heykelleri de resmi kadar düşündürücüdür. Görsel sanatlarda gösterdiği başarıyı sahne sanatlarında ve yazılarında da sürdüren Güleryüz; resim, gravür, sahne sanatları gibi farklı düzlemlerdeki etkileşimleriyle çok yönlü bir sanatçıdır. 1980 sonrası Yeni Ekspresyonist bir yaklaşımla yeni figür algısını yansıtan çalışmalarında çizginin yanısıra boya kullanımı da resmi anlamlandırmada oldukça önemli bir yer tutar. Desenin ve rengin oluşturduğu bütünlükte resminin dili daha bir derinlik kazanır¹³⁷. (Resim 57) Güleryüz, gösteri havasında ya da travmatik bir yalnızlıkla dışavurduğumuz anları resmetmiştir diyen Çalıkoğlu'na göre¹³⁸;

“Klinik şizofrenisini gizleyen doktordan, bekâretini kaybedecek geline, aşkını kıyafetindeki simgelerle fetişleştiren kovboylardan, çocuğunu beslerken kocasının mutsuz bakışlarına maruz kalan anneye kadar bireyler ve onların taşıdığı açık ve gizli söylemlere zemin hazırlamıştır. Güleryüz Kompozisyona dahil olacak her şey kendi gerekçesini kendisi kurar, orada olması, o bağlamın kanıtı olması ile ilgilidir. Bu yüzden Güleryüz resminde ayrıntı olarak -buna geçiştirme, süsleme de diyebiliriz- görülebilecek bir ek veya nesne yoktur”

¹³⁷Bkz. (134), ÇALIKOĞLU, 6.

¹³⁸ Bkz. (135), ÇALIKOĞLU, 82-83.



Resim 57: Mehmet Gülerüz, *Bilerek*, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250 cm x 180 cm, Galeri X-Ist, İstanbul, Türkiye

Gülerüz yapıtlarında deformasyona yönelik bakışıyla Francis Bacon'u anımsatır. Figüratif resmin önemli isimlerinden olan Bacon gibi insanın hayvansı ve kötüye eğilimli yönünü konu edinen çalışmalara imza atmıştır. Figürleri deforme olmuş biçimiyle ve abartılmış uzuvlarıyla figüratif ekspresif yaklaşımı anımsatmaktadır. Bu durum esinlenmekten çok aynı ekolün gereksinimlerini yerine getirmekle de açıklanabilir.

Gülyüz, sanata disiplinler arası yaklaşımını oyunculuk yeteneğine de bağlayıp tuvali ışık, renk, dekor, kostümden oluşan bir sentez alanı olarak algılamıştır. Resimlerini tıpkı bir tiyatro oyunu kurgularcasına anlamlandırmıştır.

5.3. Tomur Atagök (1939-)



Resim 58: Tomur Atagök, *Kültepe'den Tanrıça*, 1996, Metal Üzeri Boya, 200 cm x 100 cm, İstanbul Kadın Müzesi

Aynı kuşaktan figüratif eğilimler gösteren bir diğer sanatçı Tomur Atagök'tür. Yeni Ekspresyonist ve post-modern anlayışın getirdiği farklı malzemeler ve farklı disiplinlerin yarattığı düzlemde, alüminyum ve paslanmaz çeliğin üzerine çalışan sanatçı 5 metre gibi büyük boyutlu yüzeylere figüratif soyutlamalar yapmıştır. (Resim 58) Metalin ayna gibi yansıtıcı etkisinden de faydalanan, mekanı da sorgulatıp yaşatan resimlerinde yer alan figürler ile somutla soyutun dengesini kurmaya yönelik işler üreten Tomur Atagök kavramsal boyutu sorgulayan düşünce temelli boya ağırlıklı işleriyle farklı bir anlatım dili oluşturmuştur.¹³⁹ Çağdaşları gibi Postmodernizm'in çekiciliğine kapılan Tomur Atagök özellikle figüratif soyutlamalarıyla tanınır. Büyük boyutları seçmesi, biçimleri iç içe yansıtması, metal materyali kullanması özgün yanını göstermektedir. Sanat aracılığıyla toplumsal sorunlara değinmesi sanatçı duyarlılığının da göstergesidir. Özellikle kadın, çocuk, din, kimlik, savaş, barış, çevre sorunları gibi varoluşsal konulara ilgisi aktivist yönünü de vurgulamaktadır.

5.4. Neşe Erdok (1940-)

Neşe Erdok ise klasik renk anlayışının yanında realist figürler yaratıp, formu, biçimi çarpıtarak oluşturduğu ifade biçimiyle Ekspresif tavrı da hissettiren sanatçılardandır (Resim: 59). Figürlere düşünsel olarak yüklediği anlamlarla yalnızlığı, hastalıklı insan yapılarını çağrıştıran sanatçı, yalın bir dille bedenleri resmin merkezinde yansıtmaktadır. Bedeni saran bu dramatik algı resmin merkezinden yayılan bir anlatımla düş ile gerçek, iç ve dış dünya arasında bir sınır oluşturmaktadır. Neşe Erdok kendi sanatına bir ayna tutar gibi bir düşüncede –sanatının tipik bir özelliği olarak- kendi bedenini ve ona ait olabilecek elemanları resminde kullanmaktadır¹⁴⁰. Bu düşsel yaklaşımlarla oluşturduğu ve sanatının merkezinde yaşattığı “ben” algısıyla bedeninin kırılğan dilini betimleyen Erdok, her resimde kendini tekrar varederek aynada yansıyan ile kendi yalnızlığını resmediyor da diyebiliriz.

¹³⁹ Bkz. (132), ERSOY, 72.

¹⁴⁰ Bkz. (135), ÇALIKOĞLU, 164.



Resim 59: Neşe Erdok, *Oyun Oynayan Kedi*, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162 cm x 130 cm

20. yüzyıl plastik sanatlarda farklı disiplinlerle resmin ilişkisinin en yoğun yaşandığı dönemdir. Fotoğrafta bakış sanatın içinde ne denli önemliyse resimdeki varlığı da gözardı edilmez. Sanatçının figürü doğrudan betimlemekten vazgeçmesi, bir başka deyişle figürü görüldüğü gibi değil de gördüğü gibi resmetmesi rastlantısal değildir. Bakış bir yorumlama biçimidir. Neşe Erdok'ta figüre duyumsadığı gibi bir form verebilmesi için sanatçının nasıl gördüğü, neyi gördüğü, nasıl yansıttığı önem kazanır; böylelikle yaratıcı özgün bakışının somut biçime dönüşümünü kurgular. Bu çaba karşılıksız kalmaz; izleyenin yorumunu kışkırtır, giderek katılımını ya da redetmesini hazırlar. Neşe Erdok özgün bakışıyla betimlediği kent yaşamından figürleriyle kişileri uğraşlarıyla birlikte betimler. Kişilerin her biri varoluşlarını bakışlarıyla kanıtlarlar.

5.5. Seyyit Bozdoğan (1941-)

Figür yapılanmalarını geniş fırça hareketleriyle oluşturan, ışıklı renklerle yansıtılan bedenlerin kurgusunu hissedebildiğimiz bir diğer sanatçı Seyyit Bozdoğan'dır. Doğayla iç içe geçmiş bedenler izlenimi veren Seyyit Bozdoğan'ın yapıtlarında soyutlama ile vurgulanan insan figürü, renkçi bir tavırda kendi sınırları içinde Ekspresif tavrı yansıtmıştır¹⁴¹. Soyutla somutun çatışmasından ortaya çıkan çıplak insan vücutları sert lekesel bir ifade biçiminde resmedilmiştir.

Resimleri ile ilgili: *“Manzaraya insansal bir ifade verme, insan vücudunu manzara gibi görme ve boyamanın, çocukluğumda beni oldukça etkileyen, Anadolu'daki doğa yaşantıyla ilişkisi var”* diyen Seyyit Bozdoğan, şöyle devam ediyor¹⁴²:

”Bu nedenle bulut, kaya, toprak tabakaları vb. gibi doğa öğeleri resimlerime zorlanmadan soyutlaşarak girerler. Gerçek anlamda resim yapmaya başlamadan önce manzaraların yansıttığı çeşitli atmosferleri insan yüzlerinde veya insan bedeninde resimsel elemanlarla ifade edebilir miyim diye düşünürdüm.”

Resimlerinde dokusal bir katmanlık görülen Bozdoğan, bireyin kendi içine kapanmasını özgün renklerle dile getirmiştir. Düşle gerçekliğe dair bir yansıma oluşturan sanatçı insan bedenine yeni bir anlayışla yaklaşarak çevre ve çıplak arasında bir bağlantı kurmuştur. Seyyit Bozdoğan, insan ve doğanın bölünmez bir birlik içinde olduğunu vurgular nitelikte küçük, parçalı yüzeylerle erotizmi çağrıştıran şiirsel bir ifade yaratmıştır¹⁴³. Toplumsal sorunları protesto eden ilk dönem resimlerindeki somut yaklaşımı giderek soyutlamaya dönüşmüştür. Resimlerindeki soyut yansımalar ile doğanın bir parçası olarak tuvale aktarılan insan bedeni hem uyumu hem yabancılaşmayı çağrıştıır. Sanatçının izleyeni sorgulatan bu tavrı, ister istemez, karşısındakine bir gerilim yaratır. Bu izlenimi oluşturan yalnızca içerik değildir. Sanatçının bu farklı tavrının kökenlerinde yatan Çukurova'da yaşanmış çocukluk dönemidir diyebiliriz. Eşsiz manzaraların arasında büyüyen sanatçının insan - doğa ikileminde seçimini doğaya yönelik tahribatlardan yana kullanması da bu düşüncede olağandır.

¹⁴¹ Bkz. (132), ERSOY, 75.

¹⁴² Karen JOISTEN, *Gerilimli Birlik, Çev.: Hülya Engin*, 6.

¹⁴³ A.g.m.,7.



Resim 60: Seyyit Bozdoğan, *Yatan Kadın*, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47 cm x 97 cm

5.6. Alaettin Aksoy (1942-)

Beden üzerine kurgulanabilecek bir anlatımda irdeleyebileceğimiz diğer sanatçı Alaettin Aksoy'dur. Alaettin Aksoy'un resimlerinin konusu insan üzerine yoğunlaşmıştır, (Resim 61) bir zamana ya da mekana ait gibi durmayan bu insanlar, Aksoy'un kendi deyişiyle "*dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır.*" Aksoy'un insanları, gerçek ve düş arasında, zaman ve mekan çizgisi olmadan, bir belirsizlikte, yaşama dair göndermeleri olan fantastik görünümde görsel bir fantezinin ürünüdür¹⁴⁴. Bir mekan çağrışımı yapmayan, yer yer doğa görünümünde göndermeleri olan ve fantastik bir dille beraber figürlerin bir zamana aitliği olmadığı gözlemlenen Aksoy'un işlerinde beden hep ön plandadır. Figürlerin hayvanlaşan ve deforme olan biçimsel etkisi "*Bellek*" (Resim 61) adlı çalışmasında olduğu gibi derin bir boşlukta, gökyüzünde resmedilmiştir. Bu çalışmada hissedilen algı iki figür arasında yansıtılan bir diyalog gibi tiyatral bir dil ile kendini göstermektedir. Fantastik yapılarla bütünleşen zemin ve mekan hissi veren yüzeyler, iki figür arasındaki bağı tamamlar niteliktedir.

¹⁴⁴ Bkz. (114), AKDENİZ, 159.



Resim 61: Alaettin Aksoy, *Bellek*, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 cm x 50 cm

5.7. Ergin İnan (1943-)

Türk resim sanatında figürün deformasyona uğramış haliyle özdeşleşen bir diğer sanatçı Ergin İnan'ın resimlerinde; böcekleri ve insan figürlerini ve bu yarattığı imgeler üzerinden görsel, simgesel değerleri irdelemek mümkündür. Tuval, ahşap, duralit, kağıt ya da el yapımı özel kağıtlar üzerine yağlıboya, suluboya, tempera, renkli mürekkep ve kolaj gibi değişik teknik ve malzemelerle çalışan İnan, düş ile gerçeği iç içe sorgulayarak, bedeni bu farklı oluşumların merkezinde yansıtmıştır¹⁴⁵.

Sanatı, görsel ve düşünsel etkileri zincir gibi bir bağla kuvvetlendirilmiştir. Farklı kültürlerin yansımalarını gördüğümüz çalışmalarında, Doğu ve Batıyı bir düşünüp, aynı çizgide irdeleyen sanatçı, bedeni yaşatmasında ki birikiminin insanın varoluşundaki kültürel ve düşünsel değerlere, merkezine yerleştirdiğini görmekteyiz

¹⁴⁵ A.g.k., 164.

(Resim 62). Bu anlamda Çalıkoğlu'nun dediği gibi¹⁴⁶; “İnan'ın sanatının omurgasını oluşturan insan bedeni, her şeyin merkezinde yer alan insanın sonsuzla ilişkisine dair bir işarettir.” Zamanın akışını sağlayan bu devingenlik ve uzayıp giden bedenler biçimsel olarak derin anlamlar barındırmaktadır. Her bir ifade yazıya, boyaya büründüğü yerde yeni bir biçim oluşturup, figürün temel yapısından anlamlarla bütünleşerek simgesel bir anlatıma ulaşır.



Resim 62: Ergin İnan, *Oturana Figür*, 1993, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 85 cm x 65 cm, TC Merkez Bankası Koleksiyonu

¹⁴⁶ Bkz. (135), ÇALIKOĞLU, 214.

Ergin İnan, bir dosta yazılan ya da tarihe, zamana gönderilen sözcüklerin sembolik renklerle donandığı bir çizgiye dönüştüğü mektuplar, yüzeylere yayılan böcekler, akrepler ile insanoğlunun dram ve acısını bünyesinde barındıran figürler resmetmiştir¹⁴⁷. Ergin İnan bir yolculuğu yaşar gibi kendisiyle yüzleştiği ve yansıttığı bu dünya ile kurduğu diyalogu şu şekilde açıklamıştır¹⁴⁸;

“İçe dönük olmak önemli bir özelliktir. Kendimden bir şeyleri tekrar tekrar vaat etmem imkansız. Hep dışa bakıp, dıştan etkilenecek bir şeyleri var etmek, görünenden öteye götürmez insanı. Yolculuk dediğimiz şey de görünmeyeni aramaktır... Görünmeyen derken eskimiş, eskimeye yüz tutmuş ve eskiden yaşanmış bir şeyler hep dikkatimi çekmiştir. Günümüze ulaşabilmiş ama eskide yaşamış el yazması kağıtlar, yüzyıllık kapılar oldukça ilgimi çeker. Eskimiş veyahut eskimeye yüz tutmuş şeyler diyelim. Aslında ilgimi çeken o eskiden gelenin hikayesidir. Yaptıklarımı eskimeyen hale getirmek güncel tutmak isteği var içimde.”

5.8. Mustafa Ata (1945-)

Mustafa Ata, figürün renkle vurgulandığı tablolarında geri planda koyu renkler kullanır. Buna karşın figürü belirgin kılan kırmızı, sarı, yeşil gibi canlı renkleri özenle seçer¹⁴⁹. Tek fırça hareketi ile oluşturduğu figüre karşı geri planın karanlık uzamı tam bir paradoks yaratır (Resim 63). Varlığın korku, tedirginlik, yabancılaşma v.b iç sıkıntılarını dile getiren yalın ve renkli figürler soyut bir ifadenin göstergesidir. Ve bu edilgen duyguların kaynağı, kapkaranlık, korkutucu, hatta ürkütücü renklerle vurgulanan bir evrendir. Bu karşıtlığın anlamı yaşam ve ölüm ikileminden ortaya çıkmışta diyebiliriz. İç karartıcı renklerin gölgesinde biçimlenen ışıklı figürler varlığını sürdürmeye çalışan insanın öyküsünü özetler. Renkçi anlayışın ön planda olduğu tablolarda insanın evrende varoluşunu ve sonrada yokoluşunu vurgulamak isteyen Mustafa Ata'nın resimleri çağdaş varoluş felsefesinin kaynaklarından beslenmektedir. Sanatçı yaşadığı topluma yabancılaşan insanın varlığını renklerle sorgulayıp, figürlerle dile getirir.

Çağdaş düşünce sistemlerinden etkilenen çağdaş resim sanatı kaçınılmaz olarak kavramsal bir yaklaşımı benimser. Artık resimde devingen figürler durağan

¹⁴⁷ Bkz. (135), ÇALIKOĞLU, 214.

¹⁴⁸ Erkan DOĞANAY, *Ergin İnan ile İçsel Yolculuk*, 19.

¹⁴⁹ Bkz. (132), ERSOY,73.

betimlemelerin yerini almıştır. Toplumsal bir varlık olan insan sorunlarıyla yansır. Mustafa Ata'nın tablolarında insan, deyim yerindeyse renklerle, ışıkla ifade edilen bir yazıdır. Herkes kendi yeteneği doğrultusunda kendini ifade eder; kimi şiir yazar, kimi müzikle duygularını dışa vurur ya da bu ifade biçimlerini bir arada kullanmayı yeğler. Bedenin dilini resimle açıklayan Mustafa Ata yazıyla da barışıktır. 80'li yıllardan günümüze yüze yakın eserin açılımını anlatan “ Zamanın Bedeni” renkçi geleneği benimseyen sanatçının hümanist yaklaşımının görsel ve yazılı belgesidir¹⁵⁰.



Resim 63: Mustafa Ata, *Sonsuzluk ve Mısır*, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 cm x 150 cm, Nejat Türkmen Koleksiyonu

¹⁵⁰ Emin Çetin GİRGİN, *Mustafa Ata: Zamanın Bedeni-The Body of Time*, 2014.

5.9. Bedri Baykam (1957-)

Yeni Ekspresyonizm'i Avrupa ve Amerika'yla eş zamanlı yaşayan Türkiye'de; Bedri Baykam, sanata yeni bir bakış geliştirme eğilimi ile 1980'lere damga vuran bir sanatçıdır. Dört yaşındaki bir çocuğun hayallerini kâğıda dökerek kendini boyalarla, resimle ifade etmesi; olağanüstü yeteneğin ilk habercisi gibi algılanmaktaydı. Sekiz yaşında ilk sergilerini Cenevre'de, ardından Paris, Viyana ve Londra'da açtıktan sonra eleştirilenlerin övgüleriyle, eğitimini yurtdışında sürdürmeye karar veren Baykam, California'da yaşadığı yıllarda (1980-1987) grafiti alanında yaptığı resimlerle Yeni Ekspresyonizm akımına önemli katkılarda bulunmuştur¹⁵¹. Aynı görüşü paylaştığı Amerikalı Julian Schnabel ile yollarının çakışması *Fahişenin Odası* (Resim 64) adlı yapıtına rastlar¹⁵². Bu yıllarda genellikle konu seçimini cinsellik, yaşam ve ölüm ekseninde kullanan Baykam klasik estetik kuramlarına bir anlamda karşı çıkar¹⁵³. Daha sonra politika ve cinsellik alanında yoğunlaşacağı tabloların ilk örneklerini bu tarihlerde verir. (Resim 65)



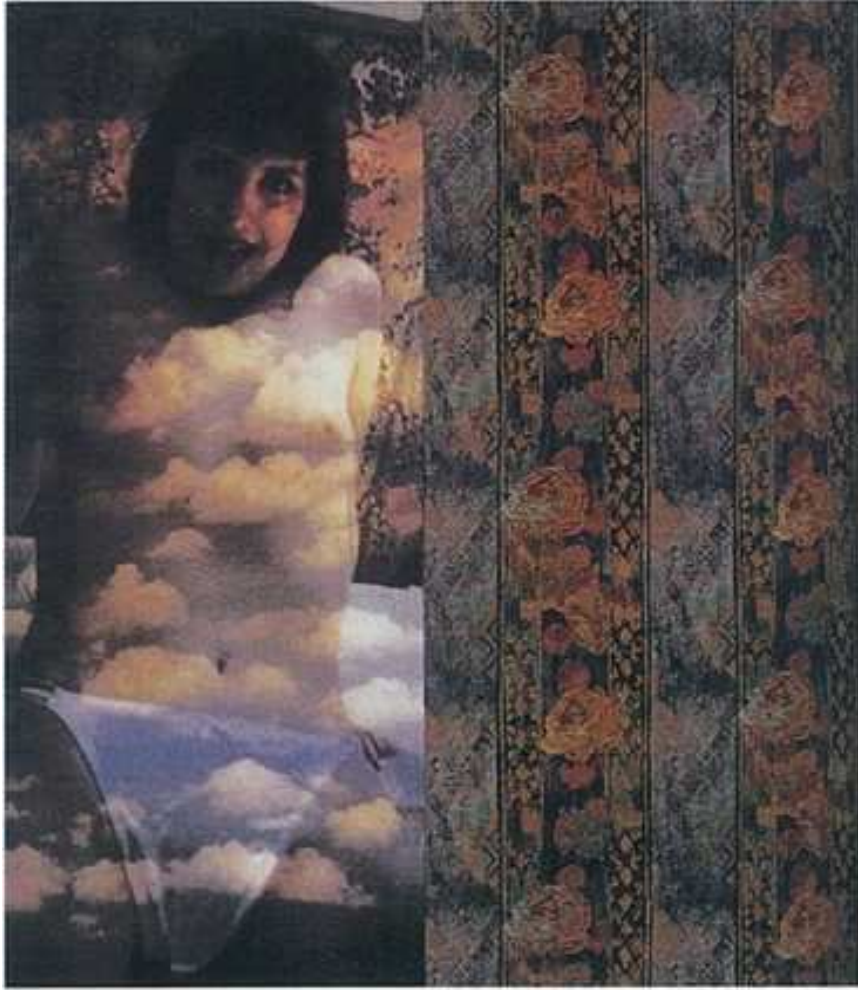
Resim 64: Bedri Baykam, *Fahişenin Odası*, 1981, Sunta Üzerine Yağlıboya ve Kırık Ayna, 120 cm x 240 cm, Piramid Sanat, İstanbul

¹⁵¹ Alturo BOVİ, *Bedri Baykam*, 11.

¹⁵² Seçil SERPİL, *Bedri Baykam*, 228.

¹⁵³ Muzaffer SAMUR, *Sanatçı ve İzleyici-Bedri Baykam ile Görüşme*, 27.

Amerika'dan dönmeden önce başlattığı resme kavramsal yaklaşımı, gerek tablolarına gerekse *Maymunların Resim Yapma Hakkı* adlı kitabına konu olur. 1987 yılında *Bu Daha Önce Yapıldı* adlı grafitisi, yoğun bir özgün olma tartışması yaratmıştır¹⁵⁴. Yaşamı boyunca bütün işlerinde özgün olma özelliğini koruyan sanatçı Oryantalizmin büyümesine kendini kaptıran batılılara eleştirel bir yanıt olarak, 1987 yılında Mimar Sinan Hamamında uluslararası bir sergi açar. Hamam gibi özel ve tabu sayılan bir uzamda sergilenen çalışmalar tam anlamıyla bir Doğu masalının görüntüleri gibidir.



Resim 65: Bedri Baykam, *Rüyavari Değerler*, 2001, Tuval-Karışık Teknik, 147 cm x 126 cm, Piramid Sanat, İstanbul

¹⁵⁴ Bkz. (152), SERPİL, 231-232.

Bunun devamında gelen *Günah Odası* cinsel çağrışımlarıyla sanatçının tabulara karşı kişisel başkaldırısı, diğer yönüyle de Batı Sanatının tekelci anlayışına kafa tutması olarak yorumlanabilir. Çalışmada kullanılan çıplak cansız manken ögesi batı kültüründeki *Femme Fatale* (Karşıkonulamaz Kadın) imgesini çağrıştırırken, biraz arkada, duvarda *akşam oldu hüünlendim ben yine* şarkı sözleriyle Doğu-Batı ikilemini yansıtmaktadır¹⁵⁵. Bu yaklaşımı ile sanatçı kendi iç dünyasını dillendirirken izleyen de dış dünyasını kışkırtır. Batıların hamam resimlerine öykünürken postmodernizmin temel ilkelerinden olan öykünme ve yansılama tekniklerini kullanarak yaptığı işler son derece özgün çalışmalardır¹⁵⁶. Bu yaklaşımıyla sanatçının yalnızca yeteneğini değil, engin bir sanat tarihi kültürünü, yeniliğe açık yanını ve kuramsal nasıl uygulamaya dönüştürdüğünü görebiliriz. Baykam resimlerinde benimsediği başkaldırıcı tutumunu daha açık bir biçimde manifestolarında da dile getirir.

Sanatçının önemseydiği bir başka konu da politikadır. Aileden gelen ideolojiyi benimseyen sanatçı dönemin yasaklıları arasında yer almasına karşın düşüncelerinden ödün vermez ve siyasi içerikli sergiler açmaktanda çekinmez. Atatürkçü görüşleri doğrultusunda sergilediği çalışmaları yalnızca tablolarla sınırlı değildir. Çok sayıda makaleleri ve kitaplarıyla entelektüel kimliğini kalemiyle destekler. Batı egemen sanat anlayışına karşı çıkışını Atatürkçü duruşuna bağlamasını, siyasi görüşlerini sanatçı duyarlılığıyla gelecek kuşaklara aktarmak konusundaki düşüncelerini şöyle aktarmıştır¹⁵⁷: “*Batı’ya karşı yapılan bu başkaldırıcıyı neden ben yaptım da Afrikalı bir sanatçı yapmadı? Bunun sebebi gayet açık: Atatürkçülüğü çok iyi benimsediğim için, yaptığım işe güvendiğim için, dediğimin doğru olduğunu bildiğim için bunu yaptım.*”

Sonuç olarak Baykam yalnızca resim sanatındaki yeteneğiyle değil, manifestoları, sanat ve siyaset alanındaki yazıları ve sanatçı duruşuyla çok yönlü bir aydın olarak tanınır. Farklı disiplinlerle çalışmasıyla çok yönlü bir sanatçı kimliğini yansıttığını ise şu sözlerle açıklamıştır¹⁵⁸;

¹⁵⁵ A.g.k., 233-234.

¹⁵⁶ A.g.k., 233.

¹⁵⁷ Aktaran, Bkz. (152), SERPİL, 235-236.

¹⁵⁸ Aktaran, Bkz. (152), SERPİL, 226.

"Ben her resminde ayna olan adam değilim, ben her resminde yazı olan adam değilim, her resminde kolaj kullanan adam değilim. Sürekli resim çeken adam değilim. Ben hep enstalasyonlar yapan adam değilim, hep siyasî eylem yapan adam değilim, hep erotik sanat yapan adam değilim... Bunların hepsinin oluşturduğu genel söylemin bir de estetik dili var bunu anlaşılır hale, tanınır hale getirdim. Yüz metre ileriden benim işlerimin tanınır hale gelmesini sağladım, bu benim en büyük başarımdır."

5.10. İrfan Önürmen (1958-)

Varoluş sorunsalı üzerine yoğunlaşan sanatçılardan biri de İrfan Önürmen'dir. İnsanoğlunun varoluşunun üzerine konan engeller, topluma yabancılaşması, yalnızlığa itilmesi, kimliğinin parçalanması, kıyımlar, savaşlar, dayatmacı güçler tuvalini çağdaş kültürel sorunların tartışıldığı bir uzma dönüştürürken amacı sembolleştirdiği karakterler aracılığıyla içinde yaşadığı toplumu irdelemek ve izleyeni de birlikte düşünmeye davet etmektedir¹⁵⁹. Tuvaline aktardığı her imgenin bir çağrışımı vardır; kimi zaman bir neden-sonuç ilişkisini vurgulamak için güdümlü figürler seçer, kimi zaman farklı malzemeler kullanarak kodlar arasında görünmez bağlar kurar. Bunu yaparken sıklıkla kolaj yöntemini kullanıp bir tülün ardından imgeyi iki ya da üç boyutlu canlandırır. Bu çalışmalarına "skulptül" (Resim 66) adını verir. Cam blokların içine yerleştirdiği objelerle kısıvrak kuşatılmış insanın yazgısını vurgular. Gerçeğin imgesini yaratırken sıklıkla kullandığı malzemelerden biri de gazete kağıtlarıdır. Kolaj sanatının merkezinde yer almaktadır. Gazete kağıdın işlevini dönüştürürken insanın kimliğini gözler önüne serer. Tüm çağdaş sanat anlayışlarında özgürce kullanılan kolaj yöntemi, Önürmen'in elinden değişen toplumun ve insanın yazgısını betimlemek için seçilmiş en etkin anlatım biçimidir. Yazınsal ve görsel sanatlardan başka alanlara da hızla yayılan kolaj mantığı aslında anlatımı vurgulayan niteliktedir. Bir üçüncü sayfa haberi, bir bulmaca karesi, fotoğrafın bir parçası görsel bir malzeme olarak kullanıldığında biçimi vurguladığı kadar içerik hakkında da göndermeler yaratır. İrfan Önürmen bu özgün kullanımıyla gerçeği ve gerçeğin imgenilmiş halini yansıtmaya olanağı bulur. Klasik beğeniye ve yüceltilmiş estetiği bir yana bırakıp yeni kültürel göstergeleri kullanarak resme yeni bir anlam verir. Artık soylu portreler dayatmacı temsiller yerini sokağın diline

¹⁵⁹ Bkz. (135), ÇALIKOĞLU, 194.

bırakır. Mutlu azınlığın tekelinde uzun yıllar hizmet vermiş resim sanatı kültürel bir güç olarak çağdaş insanın söylemini dile getirmektedir¹⁶⁰.

Önürmen yaşadığımız yüzyılın birikimlerini de kullanarak resmiyle bağdaştırdığı malzemeler gereği portrelerinde şeffaf dokuyu hissettirerek yansıtmış ve çağdaş insanın duruşunu ve kültürel yapısının da altını çizerek figürlerinde transparan renkler kullanarak ifadeye derinlik katmıştır. Bu özgün anlayışıyla günümüz sanatındaki çok dilli anlatıma hizmet eden sanatçı, Türk Sanatının gelişen yüzünde yer etmiş, farklı tarzıyla ön planda olan sanatçılarımızdandır.



Resim 66: İrfan Önürmen, *Tül Serisi 34*, 2015, Tuval üzerine Monte Çok Katmanlı Tül, Pleksi Kutu Çerçevesi, 142 cm x 198 cm x 8,6 cm, C24 Galeri, New York, Amerika

¹⁶⁰ A.g.k., 198.

Türkiye’de 1980’li yıllarla beraber, bu sürecin işleyişini gördüğümüz orta kuşak ve genç sanatçılarımıza da Yeni Ekspresyonist bir anlayışta beden imgesini irdelediğimiz bu araştırma içinde yer vermek yeni açılımlar sağlayacaktır. Arzu Başaran (1963-), Bahri Genç (1963-), Harun Antakyalı (1965-), Mustafa Horasan (1965-), Erdoğan Zümrütoğlu (1970-) ve genç kuşak sanatçılarımızdan Evren Sungur (1980-); ekspresif bir dille oluşturdukları özgün ifadelerini günümüz sanatında yaşatmaya devam eden sanatçılarımızdandır.

5.11. Arzu Başaran (1963-)

Arzu Başaran kimliksiz denilebilecek portreler resmeden ve bu yaklaşımdan doğan belirsiz, yoğun katmanlı yüzeylerin arasına sıkıştırılan hayal ürünü yüz, çehre algısını yansıtan bir sanatçıdır. Bellekle birleşen, resmin kırılğan dilinin temas ettiği, gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden derlenen bu kimliksiz portreler, gülüşleri, bakışları ve kişilikleri ile foto-yüzlerden oluşan bir albüme dönüşmüştür. Bu ifadelere bir kayıt olmaktan ziyade, bedensel varlığından soyutlanarak cansız bir “şey” olma olanağı veren sanatçı, kültürel ve yaşamsal bir anlamın altını çizmektedir. Hayaletimsi bir görüntüyle yansıttığı portrelerini bir belirsizlikte işleyen Başaran, bu silüetleri imgesel bir yaklaşımla ruhsal bir biçime dönüştürüyor¹⁶¹. Adeta kimliksiz oluşlarına gönderme yaparcasına “İsimsiz” (Resim 67) diye adlandırdığı çoğu çalışmasıyla renk katmanları arasından süzülen biçimde ifadeye derinlik katan lekesele tavrıyla, keskin, net olarak kaş, göz yapmaktansa bir belirsizliği hissettiren fırça dokunuşları resmin oluşumundaki katmanları yansıtır niteliktedir. Yoğun boya kullanımı ve üst üste bindirdiği renklerle biçime gönderme yaptığı ekspresif algıdaki resimsel dilin hakim olduğu, çağdaş sanatımızın pentür alanındaki figüratif anlatımını günümüzde de koruyarak devam ettiği çalışmalarıyla Yeni Ekspresyonist anlayışın sürekliliğini vurguladığımız bu çalışmada, derin bir anlamda yer bulan sanatçılarımızdandır.

¹⁶¹ A.g.k., 39-41.



Resim 67: Arzu Başaran, *İsimsiz*, 2002, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 180 cm x 140 cm

5.12. Bahri Genç (1963-)

Portreler üzerine çalışan diğer bir ressam olan Bahri Genç ise özellikle son dönem eserleriyle Ekspresyonizm ile ilintili yeni bir yönelim yaşamaktadır. Genç'in eserlerinde Lucian Freud ve Francis Bacon gibi ustaların etkisi vardır. Modeliyle çalışırken sezgisel davranmayı tercih ettiğini ve suretleri inceleme merakının 20'li yaşlarda ortaya çıktığını belirten Genç, bunu farkedince geliştirmek icin elinden geleni yaptığını ve hayalinde yer alan bir yüzü sürekli daha mükemmelle hale getirmek amacıyla çizip durduğunu söylerken, daha sonra aradığı Şeyin aslında

çizgi değil karakter olduğunu fark etmiş ve portre ile karakteri birleştirdiği an resmi tamamladığını söylemiştir¹⁶². (Resim 68) Modelini saklı bir kişilik olarak gören Genç, onun dünyasıyla kendi dünyasını birleştirerek tuvale aksettiren ressamın eserlerine dikkatle bakıldığında sezilen şey hüznün ve yer yer de erotizm kokan bir tenseliktir. Bazı portrelerin yüzünde görülen hüzünlü gülümseme de bu duygunun başka bir şekilde ifadesidir. Yer yer fırça tuşlarıyla şekillenen portreler, boyanın akışkanlığıyla ifadeye hüznün katar niteliktedir. Parçalanmış ve ritmi yüksek ekspresif tavırla irdelediği portrelerinde çok renkli anlatımlarla da ifadeyi derinleştirmiştir.



Resim 68: Bahri Genç, *Mor 2*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 180 cm x 180 cm,
Özel Koleksiyon

¹⁶² Sibel BAYKAM, *Ters Röntgeni Işığa Tutunca*, 3-4.

5.13. Harun Antakyalı (1965-)

Kenti, sokağı, dış dünyayı gözlemleyerek doğanın ya da kentin sanatsal oluşuma dönüşmesi yolunda figüratif bir dil kullanan Antakyalı'nın başarısı her şeyden önce iyi bir gözlemci olmasından kaynaklanır. Çevremizi saran taş, toprak, dağ, deniz, doğa görünümelerini simgesel bir dille, kent yaşamını ise betonun dile gelen anlatımıyla yansıtır. Antakyalı'nın özgünlüğünü yansıtan izlerin başında çok iyi tanıdığı sokağı ve kent yaşamını iç mekana taşıması gelir. Kenti en iyi tanımlayan malzeme olarak betonu seçer ve betona olduğundan çok farklı anlamlar yükler¹⁶³. Bir başka özgün yanı da bütünü parçalayarak fragmanlar halinde yansıtmasıdır. Kimi yapıtlarındaki bitirilmemişlik duygusu, büyük yüzeyler tercih etmesi, amorf yüzler, çizgiler, görsele yazıyı katması Antakyalı'nın boyadaki parmak izleridir. Sanatçıyı tanımak ve tanıtmak için “Yaşarım, yaparım, tüketirim” sloganını da göz ardı etmemek gerekir. Hatta “Yaşatır, düşletir ve düşündürür” demek yerinde olur. (Resim 69) Gündelik yaşamın vazgeçilmezleri haline gelen teknolojik kolaylıkları, tüketim meraklılarını, insanların hırslarını ironik bir dille ve eleştirel bir bakışla anlatır. Kendi bilinçaltını figürlerine dökerken izleyen de bilinçaltını ortaya dökmesini sağlar¹⁶⁴. Birikimlerini yansıttığı işlerde izleyiciyle kurduğu diyalogu da irdeleyen sanatçı, neden-sonuç ilişkisi içinde bir bütün sağlamaktadır. Günümüz insanının yerleşim noktasında yaşadığı alanla etkileşimini de sorgulayan Antakyalı, bunun yanında, kentsel yaklaşımların ürününü verirken her zaman sokaktan aldığı dili ve yazıyı da resimdeki biçim anlayışıyla bir düşünmektedir. Artık bu oluşumun sanatçının resminde yansıdığı dili sorgularken, yazının bir alt metin olmak yerine resmin de bir parçası olduğunu dile getirmekte yerinde olur. Sokak dilinin modern bir düşüncede, kültürel bir yapı olarak sağladığı dönüşüm yapıtlarının merkezindedir.

¹⁶³ Mehmet ULUSEL, *Beton Tuvaller*, 2.

¹⁶⁴ Fırat ARAPOĞLU, *Beton Tuvaller*, 3.



Resim 69: Harun Antakyalı, *İsimsiz*, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik,
150 cm x 150 cm

5.14. Mustafa Horasan (1965-)

Mustafa Horasan'ı tanımlamak için resimlerinin ilk bakışta imgesel bir kurgu ürünü olduğunu söylemek gerekir. Gerçek dünyanın çarpıklıklarını fantastik bir evren yaratmak üzere kullanır. Gerek savaştan çıkmış insanların görüntülerini, gerekse zamana yenik düşmüş bedenleri abartılı bir dille aktarır. Amacı çarpıcı bir üstgerçeklik kurmaktır. Bu kurgusal evrende genellikle beden dilini kullanmayı seçer¹⁶⁵. Uzuvarları eksik bedenler, protezli bacaklar, parça parça uzamlar, kimi araç

¹⁶⁵ Bkz. (135), ÇALIKOĞLU, 43.

gereçlerle birlikte betimlenen gövdeler, hepsi sembolik anlamda kurgulanmış bir iç dünyanın yansımasıdır¹⁶⁶. (Resim 70)

Klasik beğeni ölçülerinin dışına çıkarak güzeli resmetmek yerine çirkinin estetiğini yeğler. Onun için beden yalnızca bir biçimden ibaret değildir, beden ruhuna dokunmak, hissetmek ve hissettirmek daha önemlidir. Aynı zamanda vurgulamak istediği bedenin değiştirilebilir olma özelliğidir. Yıpranmış, eksik kalmış beden bundan böyle tüm geleneksel kalıpların dışında betimlenecek bir alan olarak sunulmaktadır. Böylelikle bir güzellik ve erotizm unsuru olarak tüm albenisiyle izleyiciye sunulan bedenler Horasan'ın diliyle artık bir arzu nesnesi olmaktan çıkıp hem algılayan hem de algılanan bir nesneye dönüşür¹⁶⁷.

Varoluşunu Horasan'ın fırçasına borçlu olan bedenler izleyenin imgelemindeki algıyla varlıklarını sürdürürler. İzleyenin bu eksik, abartılı, kışkırtıcı, hatta insan-hayvan karışımı bedenlere yüklediği anlam her zaman sanatçının amacıyla örtüşmeyebilir¹⁶⁸. Bu son derece doğal bir sonuçtur. Bir kez sanatçının elinden çıktıktan sonra beden artık kişisel bir bakışın, daha doğrusu bilincin ona yüklediği anlamı yansıtmaktadır. Bu biçimsiz, yağlı, sağlıksız ve hatta takma uzuvlarla betimlenen beden karşısında artık geleneksel güzel betimlemelerinin verdiği hayranlık duygusu yerini alımlama estetiğine bırakır. Nedir bu çirkinlikteki estetik? Yalnızca bir bilinçlenme durumudur. Herkes kendi öz beğenisi ve bireysel algısı doğrultusunda farklı bir anlam yükler. Durum böyle olunca sanatçının izleyene bıraktığı somut ileti yerini bulmuş olur.

¹⁶⁶ Levent ÇALIKOĞLU, *Beden Harem İçinde Tehlikeli*, 74.

¹⁶⁷ Bkz. (135), ÇALIKOĞLU, 50.

¹⁶⁸ A.g.k., 56.



Resim 70: Mustafa Horasan, *İsimsiz*, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya,
100 cm x 160 cm

5.15. Erdoğan Zümrütoğlu (1970-)

Erdoğan Zümrütoğlu, katıldığı sergilerle yurtdışına açıldıktan sonra Berlin’de yaşamaya başlamıştır. Sanatçı, resimlerinde izleyiciyle diyaloga girmeyi ve onlarla yalnızlığını paylaşmayı ister. Eserlerinde sosyo-politik olayları resmederken hissettiği duyguları karşısındakine geçirmek istercesine izleyeni etkisi altına alır. Gerçek olaylara bakışı bütünsel değildir. Bununla beraber Türk Alman kültürünün bir sentezi olan son dönem eserlerine parçalanmışlık duygusunun yansıması doğaldır¹⁶⁹.

Ayrıncı özelliği biçimsel olarak ızgara ya da kafes kullanımı, figür illüzyonları, resme hareket veren akıcı boya katmanları, tablolaradaki güçlü grafik yapısı ve özellikle triptik tercih etmesi sayılabilir (Resim 71). *Ya Da* sergisiyle başlattığı entellektüel bakışını soyut kavramlar halinde tuvale aktarma becerisini yurtdışındaki başka sergilerle de vurguladı. *Ya Da* sergisindeki kapalı iç mekan figürleri, koyu renk tercihi farklı bir yaşamda yer almasıyla birlikte değişime uğrar: açık mekanları tercih

¹⁶⁹ Marcus GRAF, *Erdoğan Zümrütoğlu, Die Grammatik des Anderen*, 6.

etmesi, renk skalasını arttırması, figürlerin daha aksiyon içermesi, kısacası bir varoluş serüvenini yansıtır olmasa sanatçının yaşadığı uzamsal ve entelektüel değişimin somut göstergeleridir¹⁷⁰. Erdoğan Zümrütoğlu, resimdeki ekspresif dilin yerini kendi sözcükleriyle şu şekilde vurguluyor¹⁷¹;

“İfade etmenin kendisi, anlatmanın tam karşısında duruyor. İnsan neyi ifade eder? O an için elinde bulunan, işin içinden çıkamadığı birçok anlamı ters çevirerek, kırarak yeniden yapılandırarak biçim oluşturur. İfadenin imkansızlığı bozmakta yatıyor. Ekspresif algıyı tamda bu noktada yaşıyorum. “



Resim 71: Erdoğan Zümrütoğlu, *Evet, Avıyla Birlikte Öldü*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 300 cm x 250 cm, Özel Koleksiyon

¹⁷⁰ A.g.m., 9.

¹⁷¹ Erdoğan ZÜMRÜTOĞLU, *Sanatçının Atölyesinde Röportaj*, 27.03.2015.

Her zaman değişime ve yeniliğe açık oluşuyla resmine hep yeni bir anlam katmaya çalışan Zümrütoğlu biçim ve içerik açısından eserlerinde bir devamlılık sergiler. Geçmiş yıllardaki eserleriyle köklü bir başkalaşım olmaması kendi tarzını yaratmasının en önemli nedenidir. Resimsel kırılmalara karşın asla kendi fikirlerinden ödün vermez. Hep hareket halinde, hep başkaldıran, hep bitmeyi bekleyen tablolar izleyenin imge evrenini çalıştırma ayrıcalığına sahiptir¹⁷². Bu nedenle izleyen, Zümrütoğlu resmi karşısında etken olmak ve dahası katılımcı olmak zorundadır. Sözün kısası ressam da izleyici de kendi varoluş kavgasını o oluşumun içinden yansıyan derin bir anlamda vermelidir.

5.16. Evren Sungur (1980-)

Günümüzün genç sanatçılarından Enver Sungur'un resimlerine baktığımızda; mimarlık ve heykel eğitimi almasına rağmen resim yapmayı tercih eden, eserlerinde medyanın tutsak aldığı ve bilinç altını kontrol ettiği insan hayatlarını resmetmiştir¹⁷³. İlk bakışta eleştirinin odak noktasının medya olduğu sanılsa da aslında eleştiri onun esiri haline gelmiş olan insanoğlunadır. Eserlerinde insana kötülüğünü ve şiddet sever halini anlatan Evren Sungur, içinde yaşadığımız görsel kültürle derin tatmin sağlayan ve sabahtan akşama dek televizyona bağlı yaşayan, kendini onunla oyalayan, onun tarafından teslim alınan ve şiddeti böylesine içselleştiren insanı eleştirmektedir. İnsanlık tarihi yaşanan büyük savaşlara ve katliamlara rağmen kendisini bir türlü o şiddetten soyutlayamamış ve hatta yaşamın temposu içinde o şiddeti içselleştirmiştir¹⁷⁴. Bu iki yüzlülük içinde yaşamını sürdüren modern insan, onun resimlerinde ironik bir şekilde resmedilmiştir.

Onun eserlerine bakıldığında kendi hayatlarımızla yüzleşip insan olmanın gereklerini bir kez daha anımsadığımızda yaşamımıza ayna tutan Evren Sungur'u daha kolay anlayabilmek mümkündür. Özellikle gelişmiş ve gelişmekte olan toplumlarda eğitimli insan sayısı artsa bile medya şiddeti meşrulaştırılmış ve kendisine karşıt olan insanları kendi çatışma sahasına çekerek eritip yok etmektedir. Şiddet ve sapkınlığı

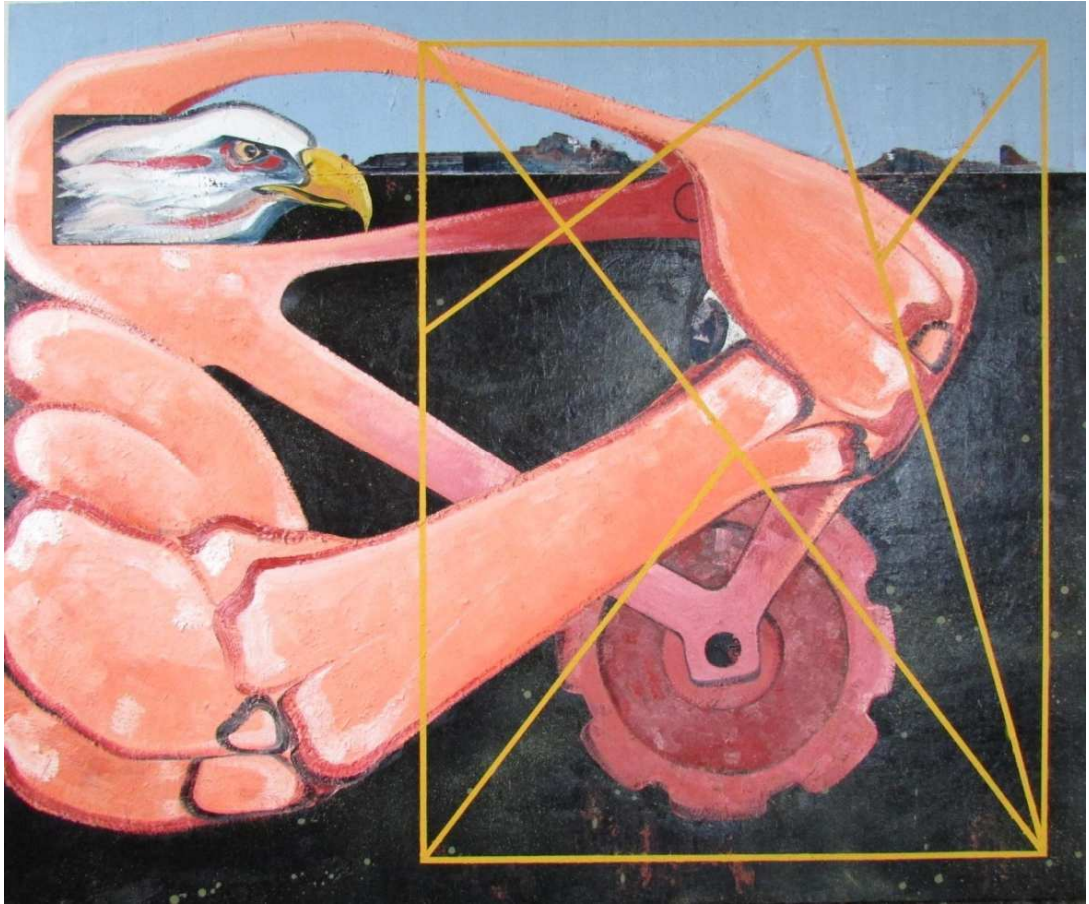
¹⁷² Bkz. (169), GRAF,10.

¹⁷³ Burcu PELVANOğLU, *Evren Sungur Sergi Kataloğu*,1.

¹⁷⁴ Denizhan ÖZER, *Canlı Yayında İktidar Bedenleri*, 2.

yalın bir dilde anlatan Evren Sungur'un seçtiği mekanlar çok sıkışık dar mekanlar olup gerilim derecesini yükselten alanlardır. Buldukları mekanlara sığmayan ama oralardan dışarı çıkamayan figürler bazen yuvarlak sınırlandırmalarla birer hedef tahtasına dönüştürülmüş ve zemin ile arka planlar canlı renklerle boyanmıştır. Bu paydada Sungur resimdeki (Resim 75) açılımlarına dair şöyle bir açıklama getirmiştir¹⁷⁵;

“Aslında bu resimlerin yapıışının temel amacı, tepki göstermektir. Çünkü ressam boyadığı figürlere karşı, gerçek olmamalarına rağmen kıskançlık duyar. Bu hissi, gerçek olmayan figürlere karşı duymasının ise, akılcı bir sebebi yoktur. Tek sebep kendisinin bilinçaltından gelen mantık dışı ataerkil içgüdüdür ki, o insanoğlunun tüm tarihini yazan gizemli güçtür ve bu sebeple resmedilmeye değerdir.”



Resim 72: Evren Sungur, *Organik Makine*, 2014, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 167 cm x 200 cm

¹⁷⁵ Bkz. (173), PELVANOĞLU, 2.

Bazı resimlerin üzerinde "Fırsat bu Fırsat", " İşte dehşet anı", "Amatör Kamera" gibi yazılar bulunmakta, bu da resimleri birer medya aracına dönüştürmektedir. Sistemin karşısında korumasız olan insanların vücutları çıplak resmedilmiştir¹⁷⁶. Hemen hemen tüm resimlerinde en üstte adeta bir sorgu ışığına benzeyen bir lamba ve / veya ışık bulunmaktadır. Bu gerilimi arttırmakta ve olayı daha dramatik hale getirmektedir¹⁷⁷. Kullandığı renkler ve seçtiği büyük boyutlar ise seyirciyi etkileyerek resmettiği ironinin içine almaktadır. "Organik Makine" (Resim 72) adlı çalışmasında makineleşen bir anlatımı parçalanmış bir beden ve kuş kafası ile makine parçalarıyla bütünleştiren sanatçı, figürden aldığı çağrışımlı renklerle çizgisel bir geometrik yapının içinde hapsedilmiş gibidir. Bu dilin merkezinde yatan ironik tavır Evren Sungur'un kendine özgü tarzında şekil bulmuştur.

¹⁷⁶ Bkz. (174), ÖZER, 3.

¹⁷⁷ Bkz. (173), PELVANOĞLU, 4.

SONUÇ

“Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi” adlı araştırmamızda, Ekspresyonist anlayış doğrultusunda biçimlenen beden imgesi tematik yaklaşımla irdelenmiş dönemin gelişmeleri üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Almanya merkezli ortaya çıkan bu akımdan, sanatçının kendi iç dünyasını yansıttığı işler üzerinden örnekler vererek konunun kökenine inen bir irdeleme sağlanmıştır. 1900’lerden başlayarak 1940’lara kadar gelen dönemle giriş yapıp Ekspresyonizm’in temeli kısaca anlatıldıktan sonra Yeni Ekspresyonizm’de beden imgesinin kullanımına geçilmiştir. Ekspresyonizm’in açılımını ve yayılımını sağlayan Soyut Ekspresyonizm ve Yeni Ekspresyonizm gibi yapılanmalar, resmin temelindeki düşüncenin bedenle kurduğu diyaloğun yirminci yüzyıl geneline nasıl yansıdığı ve bıraktığı izler çalışmamızın genel anlatımını oluşturmaktadır. Ağırlıklı olarak 1980 sonrasını işlediğimiz bu araştırmada, anlatımın merkezindeki figürü imgeleştiren beden, sanatçıların ruhundan nasıl ifade edildiği ve bu dilin Ekspresif yapıda nasıl bir biçim oluşturduğu üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

Araştırmamızda Cumhuriyet Dönemi ile beraber Türk sanatının çıkış noktasındaki figür merkezli anlayışla, 1980 sonrası dönemde klasik figür resminden uzak tavırla paralellik olup olmadığı sorgulanmış ve batı sanatıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkan Yeni Ekspresyonist resim doğrultusunda figürün yeniden biçimlendiği gözlemlenmiştir. Bedenin biçimlenmesini etkileyen nedenler arasında düşünsel veriler, yaşanmış olaylar, düşlenen ve idealize edilen imgeler sayılabilir. Böylelikle beden artık görsel bir sunum olmaktan çıkıp bir söylem nesnesi olarak önem kazandığı görülmüştür. Türk sanatı diğer akımları yaşama anlamında genel olarak

geç kaldı diyebiliriz. Geriden takip ettiğimiz bu algıda figürün 1980 sonrasında resmin içine tekrar adapte olması pek kolay olmamıştır. Geleneksel, klasik figür algısından uzaklaşlamayan bir tavır sonrasında dönem itibariyle Batı sanatına yakınlık kuran sanatımız farklı açılımların eşiğinde günümüze yansımaları ile akademik kuralların dışına çıktığı gözlemlenmiştir.

Çalışmamızın ana eksenini oluşturan 1980 sonrası Türk sanatındaki figür anlayışını incelerken, Avrupa ve Amerika sanatının Türk sanatına yansımalarını göz önünde tutarak ve özellikle koşutlukların altını çizerek sonuca ulaşıldı. Sanatçıların bireysel tepkilerini yansıttıkları, figürün yeniden biçimlenmesinde farklı kavramsal boyutlarıyla Postmodern bir tavır benimsedikleri 1980 sonrası dönemi irdeleme sürecinde beden imgesi üzerine çeşitli okumalar yapılmıştır. Bu anlamda bakıldığında Türk Sanatı'nın Batı'yla eş zamanlı bir kesişme yaşadığı görülmektedir. Çok farklı disiplinlerle oluşturduğu Postmodern dili sanatının arkasındaki düşünsel temellerle birleştiren Bedri Baykam, Türkiye'de Yeni Ekspresyonist yaklaşımın ilk örneklerini veren sanatçılarımızdandır. "*Fahişenin Odası*" (Resim 64) ve "*Rüyavari Değerler*" (Resim 65) adlı resimlerinde olduğu gibi bedeni erotizmin derinlerinde yansıttığı işleriyle de ön planda olan Baykam, çok dilli anlatımlarıyla paralel politik ve kavramsal yaklaşımlarıyla da irdelediğimiz bu anlatımın somut örneklerindedir. Bir dönem Amerika'da yaşamış olan sanatçı, sanatına oradaki yansımaları da taşımış diyebiliriz. Bu açılımlar doğrultusunda Türk sanatçısının Batı Sanatından etkilendiğine dair bir izlenimde oluşmuştur. Yeni Figürasyon'da irdelediğimiz Francis Bacon'u çağrıştıran figürleriyle Mehmet Güleryüz ve orta kuşak sanatçılarımızdan Mustafa Horasan, Lucian Freud'un lekesel ve kütesel fırça tuşlarındaki tavrı hissedebildiğimiz Bahri Genç, grafiti sanatçısı olan Jean - Michel Basquiat'ın sokak kültüründen çağrışımlarla ürettiği işler üzerinden yansımalar gördüğümüz Harun Antakyalı ve uluslararası açılımlarda kendine özgü bir dil oluşturan Ömer Uluç, Tomur Atagök, Ergin İnan gibi usta sanatçılarımızın yanında orta kuşaktan İrfan Önürmen ve Erdoğan Zümrütoğlu farklı disiplinlerde ürettikleri çalışmalarıyla ön plana çıkan sanatçılarımızdandır. Bu yaklaşımların pekiştirdiği bir dil ile Avrupa ve Amerika sanatının 1980 sonrasındaki resme dönüşünü, değişimini ve beden imgesiyle kurduğu diyalogun, Türk Sanatı'nda da var olduğunu ve sürekliliğini devam ettireceğini vurguladığımız bu çalışmada Postmodern bir yaklaşımda Yeni Ekspresif dilin günümüz sanatında da yerini koruyacağını izlerini

de görmekteyiz. Bu anlamda ‘‘Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi’’ konulu araştırmamızın özellikle çalışmalarını izlediğimiz Türk sanatçıların üretimlerindeki eğilimlerini, beden imgesini kurgulamalarındaki yapısalılığını gözlemlerken gelecek çalışmalara bir temel oluşturması anlamında geniş bir yelpazede bir anlatım yansıtılmak istenmiştir.

Sonuç olarak, tarihsel süreç içerisinde Ekspresyonist resmin beslendiği dűřünsel akımlar, farklı disiplinlerle etkileşimi ve günümüzdeki izdűřümü araştırılıp günümüz Türk sanatçılarının Yeni Ekspresyonist yaklaşımlarının uluslararası açılımlı ve dünya sanatında farklı algılarla varlıklarını sürdürdükleri görölmektedir. Yeni Ekspresyonist yaklaşımda, beden imgesi sanatçının dűřünsel anlamda ruhunu açıkça ortaya dökebileceği, duygu ve dűřüncelerini sakınımsız aktarabileceği bir gösterge olarak hemen hemen bütün sanatçıların bu imgeyi sıklıkla kullandıklarını da belirlerken, resmin tekrar dirilişini sağlayan 1980 sonrası sanat anlayışında beden imgesinin simgesel bir anlatım dili olarak yerini koruduğu gözlemlenir.

KAYNAKÇA

AKDENİZ, Halil, (2008), *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Sanatı*, TCMB, İstanbul.

AKDENİZ, Halil, (2002), “Üniversite(ler)de Kuram ve Uygulama Bütünlüğünde Sanatçı ve Sanat Kuramcısı-Eleştirmen Yetiştirmeye Yönelik Alternatif Eğitim Modeli”, *Anadolu Sanat*, Sayı: 13, Güz, 7-12.

AKDENİZ, Halil (1990), *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

ALTUĞ, Evrim, (2005), “Sanatın Gönüllü Sürgünü Dubuffet”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 560, Kasım, 28-31.

AMANN, Wilhem, (1985), “Die Sichel: Eine deutsche Kunstzeitschrift des Expressionismus”, *Bunter Grafik Almanach 5, Eine Auswahl aus der Zeitschrift “Die Kunst”*, Karl Thiernig AG, München.

ANTMEN, Ahu, (2010), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ARAPOĞLU, Fırat, (2011), “Beton Tuvaller”, *Harun Antakyalı Sergi Kataloğu*, Çağla Cabaoğlu Gallery, 3.

BATUR, Enis, (2003), *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BATUR, Enis, (2000), *İlhan Berk Mağara ressamı, Sapkın Nakkaş, Namahrem Kalem*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BAYKAM, Bedri, (1990), *Boyanın Beyni*, İstanbul.

BAYKAM, Sibel, (2014), “Ters Röntgeni Işığa Tutunca...”, *Bahri Genç, Ters Röntgen Sergi Kataloğu*, Röportaj, Piramid Sanat, İstanbul.

BELL, Julian, (2009), *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: U.Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, NTV Yayınları, İstanbul.

BERGER, John, (2014), *Görme Biçimleri*, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

BERGER, John, (1998), *O Ana Adanmış*, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul.

BIZOT, Jean-François (2004), “Basquiat (Jean-Michel)”, *İsyankâr Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 78.

BOVİ Alturo, (1965), “Bedri Baykam”, *Varlık*, Sayı:658, 15 Kasım 1965, 11.

ÇALIKOĞLU, Levent, (2001), “Mehmet Güleriyüz”, *Artist*, İstanbul.

ÇALIKOĞLU, Levent, (2002), “İmgeyle Çoğalmak, Mehmet Güleriyüz”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 515, 5-6.

ÇALIKOĞLU, Levent, (2002), “Beden Harem İçinde Tehlikeli, Mustafa Horasan”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 520, 74-75.

ÇALIKOĞLU, Levent, (2010), *Uyanmak İçin Henüz Çok Erken – Sanatçılar Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÇALIŞKAN, Uğur, (2004), “Adnan Turani ile Söyleşi”, *Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği*, Sanat Bülteni, Sayı: 39, Ankara.

DAGEN, Philippe, (2004), “Otto Dix”, *İsyankâr Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 200-201.

DELEUZE, Gilles, (2009), *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

DOĞANAY, Erkan, (2009), “Ergin İnan ile İçsel Yolculuk”, *Artist Actual*, Sayı: 23 İstanbul, 18-21.

DUBEN, İpek – YILDIZ, Esra, (2008), *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN. Mehmet, (2007), *Pusudaki Ten*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

ERSOY, Ayla, (1998), *Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950’den 2000’e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ESMER, Hayri, (2002), “Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse”, *Anadolu Sanat*, Sayı: 13, Güz, 111-120.

GİRGİN, Emin Çetin, (2014), *Mustafa Ata: Zamanın Bedeni-The Body of Time*, İstanbul.

GÖREN, Ahmet Kamil (2003), “Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları”, *Antik Dekor Dergisi*, Sayı: 78, 100-108.

GÖREN, Ahmet Kamil (2005), “Resmi Kavramlarla İnşa Eden Sanatçı: Zeki Kocamemi”, *Antik Dekor Dergisi*, Sayı: 89, 82-90.

GRAF, Marcus, (2011), *Erdoğan Zümrütoğlu, Die Grammatik des Anderen*, Tammen & Partner Galerie, Berlin.

GÜREL Haşim Nur, (2005), “Fikret Muallâ Saygı “Dış’la İç’in, Gerçekle Düşün Çelişkileri”, *Fikret Muallâ Retrospektif*, İstanbul Modern, İstanbul, 15-17.

HEARTNEY, Eleanor, (2008), *Sanat ve Bugün*, Çev: Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

HEGYI, Lorand, (2008), *Von alten Bildgeschichten zu Neuen Bildidentitäten, Russenbilder, Musée d’art Moderne de Saint-Etienne Métropole*, National Museum of Contemporary Art, Seoul/Korea, Deichtorhallen, Hamburg.

HELD, Heinz-Georg, (2007), *Expressionismus*, DuMont Verlag, Köln.

HESS, Barbara, (2005), *Abstrakter Expressionismus*, Taschen Verlag, Köln.

JARRASSÉ, Dominique, (2004), “Dışavurumculuk”, *İsyankâr Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 198-200.

JOISTEN, Karen (2009), “Gerilimli Birlik”, Çev.: Hülya Engin, *ekavart gallery, sergi kataloğu*, 6-7.

KOLOĞLU, Orhan, (2003) *Fikret Mualla, Bir Garip Kişi*, Boyut Yayın Grubu.

LEYDIER, Richard, (Haziran 2010), *Lucian Freud, Biyolog*, çev: Nusret Polat, *Artist, Modern*, İstanbul.

LLOYD, Jill (2000), “Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı-Dışavurumculuk”, *P sanat, kültür, antika*, sayı 16, 20. Yüzyıl sanatı, 94-109.

LUCIE-SMITH, Edward, (2004), *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akinhay, Akbank Sanat, İstanbul.

LYNTON, Norbert, (1991), *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev: Prof.Dr Cevat Çapan ve Prof. Sadi Öz, Remzi kitabevi, İstanbul.

DE MEREDIEU, Florence, (2004), “Bacon (Francis)”, *İsyankâr Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 72-73.

ÖNDİN, Nilüfer, (2003), “Sanatçının İmgeleminde Savaş”, *RH + Sanat Yayınları*, Sayı:4.

ÖZER, Denizhan, (2010), “Canlı Yayında İktidar Bedenleri”, *Evren Sungur Sergi Kataloğu*, İstanbul.

PEJIC, Bojana, (2002), “Bedende Oluş-Marina Abramoviç’in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine”, *Çev.: Nahide Yılmaz, Anadolu Sanat*, Sayı: 13, Güz, 149-158.

PELVANOĞLU, Burcu, (2012), *Evren Sungur Sergi Kataloğu, Gövde Gösterisi*, İstanbul.

RAGON, Michel, (2009), *Modern Sanat*, Çev: Vivet Kanetti, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

RICHARD, Lionel, (1999), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul

SAMUR, Muzaffer, (1982), “Sanatçı ve İzleyici-Bedri Baykam ile Görüşme”, *Yeni Boyut*, Aralık, Yıl: 2, Sayı 18, 27-33.

SCHREIBER, Daniel (2013), *Die Würde des Fleisches*, Zeit Kunstverlag Hamburg, 22.10.2013 <http://www.zeitkunstverlag.de/?p=6830>, (İzlenme Tarihi, 14.06.2015).

SCHUCHART, Sabine, (2013), *Körperbilder: Georg Baselitz (*1938): Der Kopfstand des Künstlers* Deutsches Ärzteblatt, Sayı: 11, 15 Mart 2013, 1.

SCHUCHART, Sabine, (2014), *Körperbilder: Otto Dix (1891–1969) – Maden und Würmer*, Deutsches Ärzteblatt, 14 Şubat 2014, Sayı 7, 72.

SERPİL, Seçil, (2008), “Bedri Baykam”, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, (Editörler; DUBEN, İpek – YILDIZ, Esra) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 225-239.

SÖNMEZAY, Ayşegül, (2014), *Mehmet Gülleryüz, Resmigeçit*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

SPIES, Werner (2010), Lucian Freud in Paris: Leib und Eigenschaft, Ausstellung im Centre Pompidou, FAZ (Frankfurter Allgemeine Zeitung), 02.04.2010, 25.

STEINER, Reinhard, (1997), *Egon Schiele; Sanatçının Karanlık Ruhu*, Çev: Ahu Antmen, ABC Kitabevi/TASCHEN, İstanbul.

ŞAHİNER, Rıfat, (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer, (1999), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

THEVOZ Michel, (2004) “Jean Dubuffet”, *İsyankâr Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 205-206.

TURANİ, Adnan, (1990), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan, (1999), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ULUSEL, Mehmet, (2011), “Beton Tuvaller”, *Harun Antakyalı Sergi Kataloğu*, Çağla Cabaoğlu Gallery, 2.

WARESQUIEL, Emmanuel de; GAVİ, Phillippe – LAUDIER, Benoit, (Editörler) (2004) *İsyankar Yüzyıl – Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü*, Çev: İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık.

WOLF, Norbert, (2004), *Expressionismus*, Taschen Verlag, Köln.

ZÜMRÜTOĞLU, Erdoğan, (2015), *Sanatçının Atölyesinde Röportaj*, 27.03.2015, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında İstanbul'da doğdu. 2001-2005 yılları arasında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Halil Akdeniz Atölyesi'nde eğitim gördü. 2014 yılında başladığı Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Bölümü'nde Yüksek Lisansına devam eden Erkan Yaprakkıran, İstanbul'daki atölyesinde sanat çalışmalarını sürdürmektedir.