ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ

GÖRÜNMEYENİN İFADESİ: EKSPRESYONİZM BAĞLAMINDA BASTIRILMIŞ DUYGULAR

(MEZUNİYET PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE UYGULAMA RAPORU)

Hazırlayan
Feyzanur ÖZGÜNEY

Yöneten
Doç. Evren KAVUKCU

Erzurum-2026

ÖZET

GÖRÜNMEYENİN İFADESİ: EKSPRESYONİZM BAĞLAMINDA BASTIRILMIŞ DUYGULAR

Feyzanur ÖZGÜNEY

Bu çalışma, bastırılmış duyguların görsel ifade alanında nasıl karşılık bulduğunu Ekspresyonizm bağlamında incelemektedir. Araştırmanın amacı, bireyin içsel çatışmalarını ve psikolojik gerilimlerini bu yaklaşım çerçevesinde değerlendirerek, sanatın bastırılmış duyguları görünür kılan bir ifade aracı olarak işlevini ortaya koymaktır. Çalışmanın kuramsal bölümünde Ekspresyonizm'in ortaya çıkışı, tarihsel gelişimi ve temel özellikleri ele alınmıştır. Bu kapsamda akımın felsefi arka planına yer verilmiş, Van Gogh, Edvard Munch, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi önemli sanatçılar ve topluluklar üzerinden gelişim süreci değerlendirilmiştir. Ayrıca bastırılmış duyguların sanat tarihi içerisindeki yansımaları ile bireyin içsel dünyası arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur.

Uygulama bölümünde ise "Bastırılmış Duygular" başlıklı çalışma üzerinden kişisel bir görsel anlatım geliştirilmiştir. Bu çalışmada içsel gerilim, duygusal çatışma ve gölge benlik temaları figüratif bir yapı içerisinde ele alınmıştır. Kompozisyon kurgusu, ışık-gölge kullanımı ve figürler arasındaki ilişkiler, bastırılmış duyguların görsel dile aktarımını güçlendiren temel unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak Ekspresyonizm'in yalnızca tarihsel bir sanat akımı değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasını yoğun ve dolaylı bir biçimde dışa vurmasına imkân tanıyan güçlü bir ifade biçimi olduğu görülmektedir. Bastırılmış duyguların görsel üretim yoluyla görünür hâle gelmesi, hem psikolojik bir boşalım hem de estetik bir ifade süreci olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, bastırılmış duygular, içsel çatışma, gölge benlik, duygusal ifade, sanat ve psikoloji.

ABSTRACT

THE EXPRESSION OF THE UNSEEN: REPRESSED EMOTIONS IN THE CONTEXT OF EXPRESSIONISM

Feyzanur ÖZGÜNEY

This study examines how repressed emotions find expression in the visual realm within the context of Expressionism. The objective of the research is to evaluate an individual's internal conflicts and psychological tensions through this framework, thereby highlighting the function of art as a medium for making repressed emotions visible. In the theoretical section of the study, the emergence, historical development, and fundamental characteristics of Expressionism are addressed. Within this scope, the philosophical background of the movement is explored, and its developmental process is evaluated through significant artists and groups such as Van Gogh, Edvard Munch, Die Brücke, and Der Blaue Reiter. Furthermore, the reflections of repressed emotions in art history and the relationship between these reflections and the individual's inner world are emphasized.

In the practical section, a personal visual narrative was developed based on the work titled "Repressed Emotions." In this work, themes of internal tension, emotional conflict, and the shadow self are addressed within a figurative structure. Compositional layout, the use of light and shadow, and the relationships between figures are evaluated as essential elements that strengthen the translation of repressed emotions into a visual language. Consequently, it is observed that Expressionism is not merely a historical art movement but also a powerful form of expression that enables individuals to externalize their inner worlds in an intense and indirect manner. The manifestation of repressed emotions through visual production is considered both a psychological catharsis and an aesthetic process of expression.

Keywords: Expressionism, repressed emotions, internal conflict, shadow self, emotional expression, art and psychology.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ii
ABSTRACT iii
RESİMLER DİZİNİ v
GİRİŞ 6
1.BÖLÜM: ARAŞTIRMA RAPORU 7
Ekspresyonizmin Tanımı ve Tarihsel Süreci 7
Ekspresyonizmin Doğuşunu Hazırlayan Koşullar 13
Ekspresyonizm Akımında Duygu ve İçsel İfade 15
Ekspresyonizmde İçsel İfade, Gerilim, Bastırılmışlık ve Farklı Yaklaşımlar 16
Sembolizm 18
Fovizm 19
Die Brücke (Köprü) 20
Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) 21
Art Brut 22
Soyut Ekspresyonizm 23
Aksiyon Resmi 24
Renk Alanı Resmi 25
Taşizm 26
CoBrA 27
Neo-Ekspresyonizm 28
2.BÖLÜM: UYGULAMA RAPORU 29
Uygulamanın Yapılış Gerekçesi 29
İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar 30
Uygulamanın Düşünsel Yönü 32
SONUÇ 36
KAYNAKÇA 37
ÖZGEÇMİŞ 39

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. *Gustave Moreau, (L'Apparition/Beliriş), 1876, Kâğıt üzerine sulu boya, 106 cm × 72.2 cm, Musée d'Orsay, Paris.*

Resim 2. *Henri Matisse, Şapkalı Kadın (La Femme au chapeau), 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 80.65 cm x 59.69 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA), ABD.*

Resim 3. *Ernst Ludwig Kirchner, Berlin Sokak Sahnesi (Berliner StraBenszene), 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 121 cm × 95 cm, Brücke-Museum, Berlin.*

Resim 4. *Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII (Composition VII), 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 199.5 cm × 302 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.*

Resim 5. *Jean Dubuffet, D'hôtel nuancé d'abricot, 1947, Tuval üzerine yağlı boya, 115.9 cm x 88.9 cm, Centre Pompidou, Paris.*

Resim 6. *Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30), 1950, Tuval üzerine emaye boya, 266.7 cm × 525.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi (The Met), New York.*

Resim 7. *Jackson Pollock, Number 1A, 1948, Tuval üzerine yağlı boya ve emaye boya, 172.7 cm × 264.2 cm, MoMA (The Museum of Modern Art), New York.*

Resim 8. *Mark Rothko, No. 6 (Violet, Green and Red), 1951, Tuval üzerine yağlı boya, 239.4 cm × 146.1 cm, Özel Koleksiyon.*

Resim 9. *Pierre Soulages, Resim (Painting), 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 195 cm × 130 cm, Centre Pompidou, Paris.*

Resim 10. *Karel Appel, Sorgulayan Çocuklar (Questioning Children), 1949, Ahşap üzerine guaj ve yağlı boya, 90 cm x 117 cm, Tate Modern, Londra.*

Resim 11. *Anselm Kiefer, Margarethe, 1981, Tuval üzerine yağlı boya, akrilik, emülsiyon, gomalak ve saman, 280 cm x 380 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi (Buffalo AKG Sanat Müzesi), New York.*

Resim 12. *Feyzanur ÖZGÜNEY, "Bastırılmış Duygular", Kâğıt üzerine karakalem, 130 cm x 100 cm, 2025.*

Resim 13. *Feyzanur ÖZGÜNEY, "Bastırılmış Duygular", (Eskiz) Kâğıt üzerine karakalem, 35 cm x 50 cm, 2025.*

GİRİŞ

Duygular, insan yaşamının en temel bileşenlerinden biri olarak bireyin kendisini ve çevresini anlamlandırma sürecinde belirleyici bir rol oynar. İnsan yaşamı boyunca sevinç, üzüntü, korku, öfke ve kaygı gibi birçok duyguyu deneyimler; bu duygular yalnızca anlık yaşantılar olarak kalmaz, aynı zamanda bireyin dünyayı algılama biçimini de şekillendirir. Ancak insan her zaman hissettiklerini doğrudan ifade edemez. Sosyal çevre, kültürel yapı, yetiştirilme biçimi ve yaşantılar bazı duyguların bastırılmasına ya da açıkça dile getirilememesine neden olabilir. Bu durumda duygular yok olmaz; bireyin iç dünyasında daha yoğun ve görünmez bir biçimde varlığını sürdürür.

Bastırılmış duygular çoğu zaman dışarıdan fark edilmeyen ancak bireyin psikolojik dünyasında etkisini devam ettiren birikimlerdir. Kişi bu duyguları ifade edemese bile, bu durum onların etkisiz olduğu anlamına gelmez. Zamanla düşünce yapısına, davranışlara ve ilişkiler kurma biçimine sızarak farklı şekillerde kendini gösterir; açıklanamayan huzursuzluklar, gerginlikler veya içsel karmaşalar olarak ortaya çıkabilir. Bu nedenle bastırılmış duygular, bireyin yalnızca psikolojik değil aynı zamanda varoluşsal yönünü de etkiler. İnsanlık tarihi boyunca bireyler iç dünyalarını ifade edebilmek için farklı yollar aramıştır. Konuşma ve yazı temel ifade araçları olsa da bazı deneyimler kelimelere tam olarak sığmaz. Bu noktada daha sezgisel ve dolaylı anlatım biçimleri ortaya çıkar.

İnsan, gerçekliği her zaman olduğu gibi aktarmak yerine çoğu zaman hissettiği biçimde yeniden kurar. Bu yeniden kurma sürecinde görsel unsurlar önemli bir rol oynar; renklerin yoğunluğu, biçimlerin bozulması veya kompozisyonun dengesizleşmesi gibi öğeler, içsel gerçekliğin dışa yansıtılmasına imkân verir. Bu yaklaşımda amaç nesnel doğruluk değil, içsel gerçekliğin ifadesidir. Özellikle bastırılmış duygular, söze dökülemediğinde bile farklı biçimlerde dışa yansır ve üretim sürecini belirler. Böylece dış dünya ile iç dünya arasındaki sınır daha geçirgen hâle gelir ve ifade, bireyin hissetme biçimi üzerinden şekillenir. Sonuç olarak duyguların bastırılması yalnızca sessiz bir iç süreç değil, aynı zamanda farklı ifade yollarını tetikleyen güçlü bir etkendir; insan çoğu zaman gördüğü gerçekliği değil, yaşadığı içsel gerçekliği yeniden kurarak ifade eder.

1. BÖLÜM ARAŞTIRMA RAPORU

Ekspresyonizmin Tanımı ve Tarihsel Süreci

Sanat, insanların iç dünyasını, varoluşsal deneyimlerini ve psikolojik süreçlerini somutlaştırmanın en etkili araçlarından biridir. Bireyin rasyonel olarak ifade edemediği, bastırdığı veya toplumsal normlar nedeniyle deneyimleyemediği tüm duygusal durumların estetik olarak ifade edilmesine olanak tanır. Bu bağlamda Ekspresyonizm, insan ruhunun karanlık derinliklerinde kalmış yönlerini, sanatsal sürece dönüştürmede, yaratıcı zihinler için bir rehber niteliğindedir. Tarihsel sürece bakıldığında, dönemin insanlarının maruz kaldığı psikolojik, ekonomik ve sosyopolitik buhranları yansıtmakta aracı olan bu akım, sadece ortaya çıktığı dönemin izlerini taşımakla kalmamış; zaman ve coğrafya sınırlarını aşarak günümüze kadar ulaşmış, sanatçıların iç dünyalarını ifade etmelerinde sınırsız bir kaynak ve çeşitli yöntemler sunan bir araç olma işlevini sürdürmüştür.

Ekspresyonist anlayışın tarihsel ve kültürel kökenlerini ele aldığımızda, bu yönelimin temelinde Kuzey Avrupa sanat geleneğine özgü "güçlü ve etkileyici anlatım" çizgisinin yattığı görülmektedir. Bu coğrafyadaki sanatçılar, Akdeniz havzasının kalıplaşmış estetik anlayışından uzak durarak insanın içsel huzursuzluklarını, tinsel arayışlarını ve doğa karşısındaki çaresizliğini çok daha dramatik bir dille ifade etmişlerdir. Dolayısıyla 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Ekspresyonizm, temelleri eski Kuzey Avrupa geleneğine uzanan bir yaklaşımın sanattaki yansıması olarak okunabilir (Tansuğ, 1999, s. 242; akt. Özdemir, 2022, s. 17).

Kuzey Avrupa'nın Akdeniz akılcılığından uzaklaşan bu kendine özgü yapısı, modern çağın öncesine, özellikle Orta Çağ sonu ve Rönesans dönemine kadar dayanan tarihsel bir devamlılığa sahiptir. Sanat tarihçisi olan Norbert Lynton, Reform öncesi dönemde Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer ve Hieronymus Bosch gibi usta sanatçıların eserlerinde modern çağın apokaliptik kaygı ve dışavurumcu nitelikleri taşıdığını belirtir (Antmen, 2024, s. 33).

Bu sanatçılar, içinde bulundukları dönemin ruhsal ve düşünsel etkilerini yoğun bir dille ifade ederek, dışavurumculuğun erken örnekleri olarak değerlendirilebilecek bir görsel anlayış ortaya koymuşlardır. Erken dönem örneklerinde görülen bu apokaliptik ve ruhsal dil, aslında sanatın kronolojik sınırların ötesine geçerek daha derin ve ortak bir içgüdünün yansımasıdır. Bu bağlamda dışavurumculuk, sanat tarihinde belirli bir zaman dilimine ya da topluma özgü bir anlayış olarak değil, insanlığın varoluşundan itibaren varlığını hissettiren en güçlü anlatım dili

olarak da değerlendirilmektedir. Nitekim, söz konusu yönelimin izlerini çok daha eski dönemlerde, primitif üretimlerde ve geleneksel halk sanatlarında da bulmak mümkündür (Şahin, 2001, s. 163; akt. Özdemir, 2022, s. 18).

Norbert Lynton da sanatı yalnızca estetik bir ifade alanı olarak değil, insanın iç benliğinin farklı biçimlerde dışavurumu olarak göz önünde bulunduran geniş bir perspektife işaret ederek; *"İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur"* ifadelerinde bulunmuştur. Bu perspektiften bakıldığında Ekspresyonizm, tek ve kapalı bir sanat grubu olmaktan ziyade, insanlık tarihi boyunca biçimsel ifadeye yansıyan döngüsel bir duygu durumu ve evrensel bir eğilimdir (Antmen, 2024, s. 33-34).

Tarihsel ve kültürel bağlamda çeşitlenen bu genel dışavurumcu refleksin 20. yüzyıl başında modern bir kırılmaya dönüşmesinde en güçlü plastik ve tematik temeller 19. yüzyılın son çeyreğinde atılmıştır. Vincent van Gogh'un eserleri, özellikle de son dönem çalışmaları, dışavurumcu resim tarzının şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Van Gogh'un renkleri nesnel gerçekliklerinden koparak, kendi ruhsal tutkularının ve acılarının taşıyıcısı haline getirmiştir. Fırça darbelerinin heyecan verici, dinamik ve ritmik doğası, modern dışavurumcular için doğrudan bir ilham kaynağı olmuştur. Van Gogh, boyayı adeta tüpten çıktığı gibi, kalın tabakalar halinde tuvale aktararak, resme fiziksel bir ağırlık ve psikolojik bir gerilim katmıştır. Onun bu kendine has tekniği, Alman Ekspresyonistlerinin rengi özgürleştirme ve biçim bozma çabalarında en büyük dayanak noktalarından biri haline gelmiştir (Güler, 2014, s. 183).

Van Gogh'un plastik anlatıma kazandırdığı hareketliliğin yanı sıra, modern insanın psikolojik dehlizlerini kavramsal düzeyde görünür kılan önemli kırılma, Norveç ve çevresinde gelişmiştir. 1890'lı yıllardan sonra Ekspresyonizm olarak adlandırılacak olan anlayışın ilk somut ayak sesleri, Avrupa sanat ortamında duyulmaya başlanmıştır. Bu erken dönemden itibaren, Edvard Munch'un yanı sıra Avusturya'da Gustav Klimt'in öncülük ettiği Sezession (Ayrılıkçılık) hareketleri, Belçika'da James Ensor'un grotesk ve maskeli figürleri, Fransa'da ise Fovizm akımının çiğ ve özgür renk kullanımı, yeni bir sanatsal dilin doğuşunun habercisi olmuştur. Bu sanatçılar ve gruplar, birbirlerinden bağımsız coğrafyalarda olsalar dahi geleneksel sanatın akademik kalıplarını kırarak, 20. yüzyılın başlarındaki Ekspresyonist akımının zeminini hazırlamış ve estetik altyapısını zenginleştirmişlerdir. Ekspresyonizmin tematik odağını oluşturan en güçlü kavramlar; modern insanın yabancılaşması, yalnızlık, korku, varoluşsal sıkıntı ve insanın içsel kaygılarıdır. Bu temaların sanat tarihindeki en ikonik ve erken dönem örneklerinden biri, Norveçli ressam Edvard Munch'un "Çığlık" (The Scream) adlı

eseridir. Munch bu yapıtında, insanın yaşadığı derin dehşet ve ruhsal çöküntüyü, doğanın ritmiyle bütünleşen dalgalı çizgiler ve renk tonlarıyla aktarmıştır. 'Çığlık', sadece bir bireyin değil, bir dönemin toplumsal ve psikolojik bunalımlarının dışavurumculuğa yansıyan görsel bir manifestosudur (Özdemir, 2022, s. 17-19).

Van Gogh ve Munch gibi öncü isimlerin plastik dile kazandırdığı bu radikal serbestlik ve psikolojik gerilim, 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde teorik bir zemin olmanın ötesine geçerek somut bir plastik devrime dönüşmüştür. Çağlar boyu farklı evrelerde kendini gösteren bu evrensel duygu durumu, modern dönemin eşiğinde yaşanan köklü dönüşümlerle birleşmiş ve kurumsal bir avangart (öncü) akım olarak sanat tarihindeki en radikal pratiklerini üretmeye başlamıştır. Özellikle Alman coğrafyasında toplumsal ve bireysel krizlerin bir yansıması olarak filizlenen bu yeni eğilim, doğanın anlık izlenimlerini yakalamaya odaklanan Empresyonist yaklaşımı yüzeysel bulmuş ve insanın ruhsal derinliklerine inmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda, nesnelerin biçimleri bilinçli olarak deformasyona uğratılmış; renkler ise gerçeği yansıtmaktan ziyade birer ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Özdemir, 2022, s. 18).

Bu süreçte şekillenen yeni ifade dili, ortak idealleri paylaşan sanatçıların bir araya gelmesiyle zamanla kurumsal bir yapıya dönüşmüştür. Bu doğrultuda ilk radikal adım 1905 yılında atılmış; Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff gibi sanatçılar Almanya'nın Dresden kentinde Die Brücke (Köprü) grubunu kurmuşlardır. Sanatçılar, içsel dürtüleriyle benzer üslupları geliştirmekteydiler ancak ortak ve kuramsal bir isim altında anılmıyorlardı. Bu pratik arayışların bir sanat akımına dönüşmesi dönemin sanat tarihçileri ve eleştirmenlerinin yaptığı tanımlarla gerçekleşmiştir. Sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'in 1908 yılında yayımlanan ve geniş yankı uyandıran 'Soyutlama ve Empati' (Abstraktion und Einfühlung) adlı çalışması, Die Brücke ile somutlaşan bu yeni pratiklere felsefi bir zemin oluşturmuştur. Worringer bu eserinde, klasik sanatın dayandığı 'empati' eğilimine karşılık, insanın dış dünya karşısında yaşadığı varoluşsal kaygı anlarında ortaya çıkan 'soyutlama' eğilimini savunur. Böylece sanatçının doğayı birebir taklit etmeme çabası kuramsal olarak temellenmiş olur (Özen, 2008, s. 3).

Worringer'in kuramsallaştırdığı bu zemin, kısa sürede dönemin avangart yayınları aracılığıyla kamusal alana taşınmıştır. "Ekspresyonizm" terimi, kavramsal düzeyde Empresyonizm'in karşıtı bir konumu ifade etmek amacıyla bilinçli bir tercih olarak Berlin ve Münih'teki sanat çevrelerinde yaygınlaşmıştır. Bu kavram literatürde kurumsallaşması ise 1911

yılında Herwarth Walden'in kurduğu Der Sturm (Fırtına) dergisiyle gerçekleşmiştir (Göğebakan ve Kılınç, 2020, s.27).

Nitekim 1911 yılının Temmuz ayında bu dergide yazan eleştirmen Walter Hegmann, yeni nesil yenilikçi sanatçıların ortak tavrını tanımlamak için 'Ekspresyonistler' terimini açıkça kullanmış ve dağınık halde bulunan bu sanatsal eğilimleri ortak bir çerçevede değerlendirmiştir (Richard, 1977, s. 7-8; akt. Özen, 2008, s. 6).

Bu kuramsal gelişmelerin ardından, 1912 yılında Münih'te Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, August Macke ve Gabriele Münter'in öncülüğünde akımın önemli ikinci kolu olan Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubu kurulmuştur. Bu topluluk, Ekspresyonist anlayışın daha spiritüel ve lirik yönünü temsil ederek modern sanatın gelişiminde belirleyici bir rol üstlenmiştir (Özdemir, 2022, s. 21).

Söz konusu akım, bireyin dış dünyayla kurduğu ilişkide edindiği algıları içsel bir süzgeçten geçirerek, özellikle pentür başta olmak üzere çeşitli sanatsal ifade yollarıyla dışa vurmasını amaçlayan bir sanat anlayışıdır. Bu yaklaşımda temel hedef, dış gerçekliği nesnel biçimde aktarmaktan ziyade, onun sanatçıda uyandırdığı duygusal ve ruhsal etkilerin görünür kılınmasıdır. Bu doğrultuda eserlerde yoğun ve ham (çiğ) renk kullanımı, konuların soyutlaştırılması ve biçimlerin bilinçli olarak deformasyona uğratılması Ekspresyonizm'in belirgin özellikleri arasında yer almaktadır (Güler, 2014, s. ii).

Bu çerçevede tuval yüzeyinde somutlaşan biçimsel ve teknik başkaldırı, yalnızca görsel bir üslup tercihi değil; sanatçının geleneksel kalıplardan uzaklaşarak kendi tinsel dünyasını inşa etmesini mümkün kılan kuramsal bir özerklik alanı olarak da değerlendirilmektedir. Ekspresyonist estetiğin en belirgin özelliklerinden biri, sanatçıya tanıdığı güçlü içsel özgürlüktür. Sanatçı, dış dünyaya ait herhangi bir konuyu işlerken, nesnenin nesnel gerçekliğinden çok o nesnenin kendi içselliğinde uyandırdığı duygusal ve ifadesel etkisine odaklanır. Bu yaklaşımda ifade, konunun çoğu zaman önüne geçer. Renklerin natüralist bağlamından koparılarak öznel bir sembolik anlamla seçilmesi, çizginin ise yer yer gerilimli ve sert biçimde tuvale aktarılması bu özgürlüğün teknik yansımalarıdır. Boyanın yoğun, katmanlı ve dokusal bir nitelik taşıdığı impasto teknik kullanımı ise esere sadece görsel değil, aynı zamanda dinamik ve yüzeysel bir derinlikte kazandırmıştır (Özdemir, 2022, s. 21).

Geleneksel estetik anlayışından uzaklaşarak biçimi bilinçli şekilde deformasyona uğratan bu yaklaşımda, abartılı perspektif kullanımı ve güçlü desen etkisiyle sanatçının iç dünyasını yansıtan ifade olanakları ön plana çıkarılmıştır (Antmen, 2024, s. 34).

Bu bağlamda tuval yüzeyinde ortaya çıkan biçimsel ve teknik dönüşüm, yalnızca estetik bir arayış değil; aynı zamanda modern çağın birey üzerinde yarattığı psikolojik ve duygusal etkilerinin bir yansımasıdır. Akımın en yoğun yaşandığı ve kurumsallaştığı coğrafya olan Orta Avrupa (özellikle Almanya ve Avusturya), yüzyılın başında yoğun siyasi gerilimlerin, yaklaşmakta olan bir dünya savaşının ve köklü rejim krizlerinin merkezinde yer almaktaydı. Bu sosyopolitik atmosfer, Ekspresyonist sanatın neden sert, tekinsiz ve nesnellik karşıtı bir karakter kazandığını açıklayan en önemli etkendir. Sanatçılar, çevrelerini kuşatan bu kaotik ve yıkıcı gerçekliğe karşı, nesnel dünyayı kısmen reddederek içsel hakikatlerine yönelmiş ve biçimleri radikal biçimde deforme ederek ifade edebilmişlerdir. Bu nedenle Orta Avrupa Ekspresyonizmi, sadece estetik bir tercih değil; tarihsel bir sıkışmışlığın ve varoluşsal bir çığlığın sanatsal ifadesi olarak değerlendirilmektedir (Güler, 2014, s. 183).

1914 yılında patlak veren I. Dünya Savaşı, Ekspresyonizm akımı için hem trajik bir kırılma noktası hem de akımın öngördüğü sosyopolitik kriz evresi olmuştur. Akımın öncü isimlerinden Franz Marc ve August Macke gibi sanatçılar savaşta genç yaşta hayatını kaybetmiş, hayatta kalanlar ise savaşın yol açtığı yıkım, açlık ve ruhsal travmalarla yüzleşmişlerdir. Savaş öncesinde tuvallerde renk ve biçim aracılığıyla ifade edilen soyut kaygı ve apokaliptik atmosfer, savaşla birlikte günlük yaşamın doğrudan bir gerçeğine dönüşmüştür. Bu dönemde üretilen eserlerde, akımın canlı renkleri yerini koyu tonlara, sakatlanmış beden imgelerine ve toplumsal çürümeyi eleştiren sert bir görsel dile bırakmıştır (Güler, 2014, s. 183).

Savaşın açtığı bu derin ruhsal ve toplumsal travmalar, zamanla plastik sanatların ötesine geçerek farklı entelektüel üretim alanlarına da yayılmıştır. Fransız yazar ve eleştirmen Yvan Goll'ün 1921 yılında yaptığı değerlendirmede belirttiği gibi, Ekspresyonizm sadece resim sanatıyla sınırlı kalmamış; edebiyat, sinema, tiyatro ve müzik gibi alanları da etkileyen bir niteliğe ulaşmıştır. Goll'e göre bu akım, modern insanın parçalanmış ruhunu yansıtan genel bir entelektüel atmosfer haline gelmiştir. Özellikle 1920'lerin Alman sinemasında kullanılan abartılı dekorlar, tekinsiz gölgeler ve çarpık perspektifler, resimdeki dışavurumcu dilin beyaz perdeye uyarlanmış ve akımın geniş kitleye ulaştığı dönemi temsil etmiştir (Özen, 2008, s. 3).

Akımın edebi kanadında da tıpkı plastik sanatlarda olduğu gibi, yerleşik dil kurallarına, mantıksal cümle yapılarına ve geleneksel anlatı formlarına karşı radikal bir kırılma süreci yaşanmıştır. Edebiyatta dışavurumcu anlayış; şiir, roman ve özellikle tiyatroda coşkulu, kesik, ünlemli ve ritmik bir dil kullanımıyla kendini göstermiştir. Yazar, olayları kronolojik bir akış içinde aktarmak yerine, kahramanın iç dünyasındaki öznel benliği, sayıklamaları ve toplumsal düzene yönelik öfkesini doğrudan yansıtmayı tercih etmiştir. Bu edebi yaklaşım, nesnel gerçekliğin katmanlarını parçalayarak insanın içsel özüne ulaşmayı amaçlayan Ekspresyonist felsefenin metinsel düzlemdeki karşılığıdır (Şişman, 2006, s. 175; akt. Özdemir, 2022, s. 19).

Farklı disiplinlerde güçlü bir etki alanına ulaşan bu entelektüel hareket, zamanla tarihsel gelişim sürecinde dönüşüme uğramıştır. Zirve döneminin ardından, hareketin ilk dönemindeki içsel ve yoğun ifade gücünün yerini kısmen biçimsel tekrarlar ve stilize edilmiş görsel etkilere bıraktığı görülmektedir. Bu süreçte Ekspresyonizm, tamamen ortadan kalkmamış; geç dönem temsilcileri arasında Leopold Jessner'in tiyatro çalışmaları ile Carl Mayer'in sinema alanındaki senaryo üretimleri yer almıştır. Bununla birlikte, bu evrede akımın kurumsal ve estetik hedeflerinden kısmen uzaklaşıldığı görülmektedir. Zaman içerisinde Ekspresyonizm, Wassily Kandinsky'nin içsel yaratım ve ruhsal ifade anlayışıyla kurduğu güçlü bağdan uzaklaşarak, daha çok biçimsel etki ve görsel yoğunluk üzerinden tanımlanan bir estetik eğilime dönüşmüştür. Bu dönüşümde kırılmış çizgi anlayışı, uyumsuz kompozisyonlar, dengesiz biçim kurguları ve yoğun renk kullanımı, çoğu zaman izleyici üzerinde duygusal bir etki yaratma amacıyla kullanılan araçlar haline gelmiştir. Söz konusu özelliklerin akımın asli unsurları olarak sunulması ise bazı araştırmacılar tarafından sanatın öznel niteliğiyle çelişen bir durum olarak değerlendirilmektedir (Richard, 1999, s. 19-20; akt. Özen, 2008, s. 15).

Geç dönem üretimlerinde biçimsel birer stilizasyona yöneldiği gözlemlense de Ekspresyonizm; Batı sanatında nesnel gerçeklik anlayışını sorgulayan ve insan psikolojisinin derinliklerini estetik bir düzleme taşıyan en önemli manifestolardandır. Bu bağlamda akımın tarihsel serüveni, yalnızca biçimsel bir dönüşüm süreci değil; modern bireyin bastırılmış duygularının ve sosyopolitik krizler karşısındaki tepkilerinin sanatsal üretim üzerinden görünürlük kazandığı bir varoluş mücadelesidir.

Ekspresyonizmin Doğuşunu Hazırlayan Koşullar

İnsanın yaşadığı, maruz kaldığı ya da toplumsal baskılarla iç dünyasına hapsettiği yaşanmışlıklar, sanatta somut karşılık bulur. Bu nedenle sanat, tarihsel kırılma dönemlerinde kolektif buhranların en net aynası haline gelir. Bu bağlamda Ekspresyonizm, 20. yüzyılın başında aniden ortaya çıkmış köksüz bir üslup olmaktan ziyade, 19. yüzyıldan itibaren biriken modernleşme, kentsel yalnızlaşma ve sosyo-politik krizlerin bireyin ruhunda yarattığı sıkışmışlığı estetik bir patlamayla görünür kılan tarihsel bir reaksiyon olarak şekillenmiştir.

Bu reaksiyonun sosyolojik kökenlerini ve kurucu dinamiklerini kavrayabilmek için öncelikle 19. yüzyılın makro kırılmalarına bakmak gerekir. Bu dönemde sanayileşmenin hız kazanması ve buna bağlı olarak kitlelerin yoğun bir çalışma disiplinine dâhil olması, toplumsal yapıda köklü bir dönüşüm yaratarak modern "birey" kavramının doğuşunu tetiklemiştir. Yaşanan bu dönüşüm, ilerleyen süreçte şekillenecek olan dışavurumcu sanat anlayışının bireysel tavrı ve öznel deneyimi ön plana çıkarmasına zemin hazırlamıştır.

Dönemin yaratıcı zihinleri, maruz kaldıkları bu yeni dünya düzenine karşı kendilerine özgü anlatım dilleri geliştirmiş; bu bireysel başkaldırı ve ifade etme arayışı yalnızca resim sanatıyla sınırlı kalmayıp edebiyattan müziğe kadar tüm sanat disiplinlerinde yankı bulmuştur (Güler, 2014, s. 19).

Sanayi Devrimi ile paralel olarak 19. yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın icadı, plastik sanatlar için en önemli teknik kırılma noktalarından biri olmuştur. Fotoğrafın ortaya çıkışı, resmi doğayı birebir kopyalama zorunluluğundan ve katı akademik kurallardan özgürleştirmiştir. Sanat ile nesnel gerçeklik arasındaki bu geleneksel bağın kopması, yeni estetik arayışların zeminini hazırlamıştır (Özen, 2008, s. 3).

Sanatın dış dünyayı aynen yansıtma yükümlülüğünün ortadan kalkmasıyla birlikte, bu teknik kırılmanın etkileri yüzyılın son çeyreğine doğru daha görünür hale gelmiş; batı dünyasında Empresyonizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau gibi akımlar üzerinden yeni bir estetik tartışma alanı doğmuştur. Yüzyılın sonlarında gelişen bu biçimsel arayışlar, aynı zamanda dönemin bilimsel ve entelektüel dönüşümleriyle de beslenmiştir. 19. yüzyılda psikoloji biliminin renk, ışık ve gölgenin insan algısı üzerindeki tesirlerini araştırması sanata yeni ufuklar açmıştır. Buna paralel olarak; Dostoyevski'nin edebi derinliği, Freud'un psikanaliz teorileri ve Nietzsche'nin felsefesi yaklaşımları, sanatçıların insan ruhunun karanlık yönlerine

yönelmesinde belirleyici birer rehber işlevi görmüştür (Lynton, 2015, s. 43, akt. Özdemir, 2022, s. 20).

Dönemin en radikal filozoflarından biri olan Friedrich Nietzsche'nin, *"Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir."* şeklindeki aforizması, dışavurumcu sanatçıların yerleşik normlara karşı geliştirdiği radikal tavrın felsefi özeti haline gelmiştir (Antmen, 2024, s. 34).

19. yüzyıl boyunca biriken bu felsefi, teknik ve psikolojik dinamikler, 20. yüzyılın ilk on yılına girildiğinde Berlin ve Viyana gibi kültür merkezlerinde genç sanatçıların Klasisizm, Realizm ve Empresyonizm'e karşı geliştirdiği somut bir protestoya dönüşmüştür. Nitekim akıma adını veren "dışavurumculuk" terimi de literatürde ilk kez bu dönemde Alman edebiyatçıları tarafından kavramsallaştırılmıştır (Erdem, 2016, s. 143, akt. Özdemir, 2022, s. 17, Özen, 2008, s. 1).

Akademik estetiğe karşı gelişen bu radikal kopuş sürecinde, endüstriyel yaşamın yarattığı ruhsal sıkışmadan kaçma arzusu, sanatçılar arasında "primitivizm" eğilimini doğurmuştur. Bu doğrultuda sanatçılar Batı dışı toplulukların yalın, kuralsız ifade biçimlerini kendi üretimlerine dahil ederek ifade olanaklarını genişletmişlerdir (Antmen, 2024, s. 35).

Bu arayışlar, kısa süre içinde Almanya'da Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) gibi toplulukların kurulmasıyla kurumsal bir kimlik kazanmıştır. Ekspresyonistlerin temel amacı, hiçbir akademik kurala bağlı kalmadan özgür ve içsel ifade dili geliştirmek olmuştur (Şahin, 2001, s. 163, akt. Özdemir, 2022, s. 18).

Söz konusu sosyo-ekonomik, entelektüel ve estetik dinamiklerin ardından, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte dışavurumcu sanatın niteliğinde en radikal dönüşüm gerçekleşmiştir. Savaşın yarattığı yıkım, başlangıçta öngörülememiş olsa da zamanla kolektif korku ve travmaya dönüşmüştür. Bu durum, Ekspresyonist sanatçıların eserlerinde güçlü birer savaş karşıtı dile yönelmelerine neden olmuştur. Böylece akımın felsefi ve estetik dili, savaşın getirdiği sosyo-psikolojik krizle nihai formuna kavuşmuştur (Özdemir, 2022, s. 3, 105-106).

Ekspresyonizm Akımında Duygu ve İçsel İfade

Sanatın insan ruhuyla kurduğu o kadim ve sarsılmaz yoldaşlık; bireyin kelimelerle ifade edemediği, toplumsal normlar nedeniyle dışa vuramadığı ve bilincinin en derin dehlizlerine hapsettiği acıların, plastik yüzeyde görünür hâle gelmesiyle en yoğun biçimine ulaşır. Ekspresyonizm'in merkezindeki duygu ve içsel ifade anlayışı da tam da bu noktada şekillenir. Akım, dış dünyanın nesnel formlarını reddederek sanatçının iç dünyasında biriken görünmez duygusal gerçekliği görünür kılmayı amaçlayan bir ifade arayışıdır. Bu bağlamda dışavurumcu üretim süreci yalnızca zihinsel bir aktarım değil, aynı zamanda tuval karşısında gerçekleşen fiziksel ve ruhsal bir hesaplaşmadır. Sanatçı; kendi iç dünyasında yankılanan çelişkileri, sıkışmışlıkları ve bastırılmış duyguları biçimi deforme ederek, yoğun renk kullanımı ve katmanlı boya dokuları aracılığıyla tuval yüzeyine aktarır. Dolayısıyla Ekspresyonizm'de duygu ve içsel ifade, akımı yalnızca tarihsel bir üslup olmaktan çıkararak bireyin bastırılmış ruh hâllerini plastik birer çığlığa dönüştüren zamansız bir varoluş alanına taşımaktadır.

Sanatın gelişim süreci Romantizm ile ivme kazanmış; Sembolizm ve Post-Empresyonizm gibi modern eğilimlerle çeşitlenerek devam etmiştir. Bu süreçte yaratıcı eylem üzerindeki geleneksel sınırlamalar kırılmış ve sanatçının iç dünyası üretimin merkezine yerleşmiştir. Modernizmin erken evrelerinde ortaya çıkan arayışlar, nesnelci yaklaşımları sorgulayan öznel bir tavır geliştirmiştir. Akademik çevrelerce modern sanatın başlangıcı olarak değerlendirilen bu yaklaşım, rasyonel düşüncenin sınırlarını geri plana iterek bilinçaltının derin izlerini görünür kılmıştır. Bu sanatsal yönelim, 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayan modernleşme sancılarıyla zemin kazanmış; estetik düzlemdeki en belirgin kırılmasını ise 20. yüzyılın başlarında Almanya'nın kaotik atmosferinde yaşamıştır. Ekspresyonizm'in kökenlerinde, Friedrich Nietzsche'nin eski değerlerin yıkımını savunan radikal felsefesinin önemli bir etkisi görülür. Nietzsche'nin görüşleri, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal buhran ortamında genç kuşak için bir başkaldırı manifestosuna dönüşmüştür (Göğebakan & Kılınç, 2020, s. 20- 27).

Edvard Munch'un "çığlık" imgesiyle somutlaşan bu anlayış, zamanla yalnızca bireysel bir ifade olmaktan çıkarak kolektif bir ruh hâlinin temsilcisine dönüşmüştür. Böylece dışavurumcu sanat, yalnızca sanatçının içsel karanlığıyla değil, aynı zamanda yaşadığı toplumun krizleriyle de hesaplaşan bir anlatım dili geliştirmiştir. Bilinçaltının plastik yüzeyde görünür hâle gelen izleri, insanın yüzleşmekten çekindiği travmatik yaşanmışlıklarını açığa çıkarmaktadır. Almanya'da yaşanan toplumsal ve siyasal krizler, sanatçıların gerçekliğe karşı

karamsar, sorgulayıcı ve isyankâr bir tavır geliştirmesine neden olmuştur. Ekspresyonizm; duyguları ve ruhsal çatışmaları merkeze alan, abartılı ve deforme edilmiş biçimlerle örülü güçlü bir anlatım dili oluşturmuştur. Geleneksel sanatın taklit odaklı anlayışımı yerini, içsel hakikati görünür kılmayı amaçlayan öznel bir anlayışa bırakmıştır (Turani, 1990: 577; Batur, 2020: 280; akt. Özdemir, 2025, s. 30).

Akademik sanat anlayışının steril kalıplarının bu yoğun psikolojik gerçekliği yansıtmada yetersiz kaldığını düşünen dışavurumcu sanatçılar, modern dünyanın yapaylığından uzaklaşmak amacıyla ilkel kabile sanatlarından beslenen "primitif" kaynaklara yönelmişlerdir (Antmen, 2024, s. 35).

Dışavurumcu estetik, yaşamı dekoratif bir kaygıyla güzelleştirmekten ziyade onun trajik gerçekliğiyle yüzleşmeyi amaçlamaktadır. Sanat dünyasında kendine özgü bir konum edinen Paul Klee ise üretimlerini belirli bir akımın sınırlarına hapsetmemiş; Dışavurumculuk, Kübizm ve Gerçeküstücülük gibi farklı eğilimleri kendi özgün diliyle harmanlamıştır. Sanatçının özellikle renk teorisi üzerine yaptığı çalışmalar, eserlerinde güçlü bir estetik etki oluşturmasını sağlamıştır (Göğebakan & Kılınç, 2020, s. 29).

Nihayetinde Ekspresyonizm; figüratif kurguda ve renk seçimlerinde bütünüyle şahsi tercihlerin öne çıktığı, *"Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma"* çabasının estetik bir ilanıdır. Savaşın kaotik atmosferinden zihnen uzaklaşmak isteyen sanatçı için bu içe dönüş, kaçınılmaz bir varoluş ve özgürleşme biçimidir (Antmen, 2024, s. 34).

Ekspresyonizmde İçsel İfade, Gerilim, Bastırılmışlık ve Farklı Yaklaşımlar

İnsan, yaşam deneyimlerini ve bilinçdışı süreçlerini barındıran karmaşık bir içsel dünyaya sahiptir. Bireyin varoluş mücadelesi ve anlam arayışı, sanat yoluyla dış dünyaya aktarıldığında; kişinin kendini sorgulamasına ve yeni düşünceler üretmesine olanak sağlayan bir süreç başlamaktadır. Bu süreçte sanat, insanın yalnızca dış dünyadan aldığı izlenimleri değil, aynı zamanda bastırılmış korkularını ve farkında olmadığı hislerini de açığa çıkararak güçlü bir ifade aracına dönüşmektedir. Sanatçı, bu üretim aşamasında herhangi bir yöntem belirleyebileceği gibi, tamamen spontane ilerleyerek farklı estetik yaklaşımlar da sergileyebilmektedir (Başağ, 2024, s. 2- 5).

Ekspresyonist sanat anlayışı, dış dünyanın nesnel gerçekliğini reddederek sanatçının zihinsel süreçlerinde oluşan ve psikolojik süzgeçten geçen "öznel imgeyi" temel almaktadır. Bu imge, sanatçının belleğindeki duygusal ve düşünsel birikimlerin nesneyle etkileşimi sonucu oluşmaktadır. Sanatçının deneyimleri arttıkça bu içsel bütünlük güçlenmekte ve ruhsal durum; resimden müziğe kadar çeşitli disiplinlerde dışa vurulmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan eser, dış dünyanın değil, sanatçının kendi gerçeğini yansıtmaktadır. Ekspresyonizmin temel amacı, sanatçının iç dünyasını yeni biçim ve renklerle dışarı yansıtarak ruhsal bir rahatlama sağlamaktır. Kırılmış çizgiler, ayarsız kompozisyonlar, çarpıcı semboller ve spontane oluşlar; sanatçının içsel gerilimini dışa vurmak için kullandığı temel araçlar arasında yer almaktadır. Geleneksel sanat kalıplarının artık ilerlemeyeceği düşüncesiyle birlikte sanatçının bireyselliği ve özel duyarlılığı ön plana çıkmıştır. Sanatçı, "Tekim, benzersizim, özel bir duyarlılığa sahibim" önermeleriyle bireysel gerçekliğini kitlelere sunmaktadır. Alman ve Fransız dışavurumculuğunda görülen yoğun renk kullanımı, kalın boya katmanları ve biçim bozmalar ise bu kişisel içsel gerilimin estetik karşılıkları olarak değerlendirilmektedir (Güler, 2014, s. 45-46).

Geçmiş yıllardan bugüne kadar varlığını sürdüren bu sanatsal süreçte sanatçılar, konuya farklı açılardan yaklaşmış olsalar dahi özünde aynı duyguyu ve bastırılmışlığı işlemişlerdir. Nitekim bu içsel arayışı; Edvard Munch'un bir çığlığın yankısını dalgalı çizgilerinde, acıyı ise bilinçli olarak seçtiği renklerinde yansıtışında; Ernst Ludwig Kirchner'in yabancılaşmayı sert ve agrasif fırça vuruşlarında hissettirişinde ya da Jackson Pollock' un içsel gerilimini boyayı tuvale fırlatışlarında görmek mümkündür. Dolayısıyla, kullanılan teknikler, fırçalar ve çizgiler her ne kadar değişiklik gösterse de tuvale yansıtılan ruhsal gerilim varlığını her zaman sürdürmüştür.

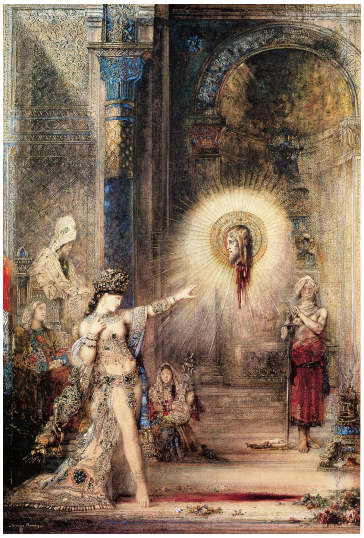
Sonuç olarak, ekspresyonist sanatın temelini oluşturan bu içsel süreçler, sanatçıyı sıradan bir gözlemci konumundan çıkararak kendi psikolojik gerçekliğini inşa eden bir özneye dönüştürmektedir. İçsel gerilimin dışavurumu tek tip bir yöntemle sınırlı kalmayıp; kimi sanatçıda yoğun ve sert renk kullanımıyla, kimisinde ise çarpık formların yarattığı huzursuzluk aracılığıyla kendini göstermektedir. Bu farklılıklar, bastırılmış duyguların kişisel bir anlatım diliyle nasıl estetik birer yapıta dönüştüğünün en somut kanıtıdır. Sanatçının bu yoğun duygusal yükü biçim ve renk aracılığıyla dönüştürme çabası yalnızca sanatın sınırlarını genişletmekle kalmamakta; aynı zamanda izleyiciyi de sanatçının o eşsiz, gerilimli ve çok katmanlı zihinsel

dünyasına tanıklık etmeye davet etmektedir. Buna göre, söz konusu içsel duyguların tarih boyunca büründüğü farklı teknikler ve akımlar aşağıda kronolojik olarak ele alınmıştır.

Sembolizm

Sembolizm, görünen gerçekliğin ötesindeki anlamlara ve insanın iç dünyasına odaklanan bir sanat anlayışıdır. Kökeni eski dönemlere, hatta mağara resimlerine kadar uzanır. 19. yüzyılın sonlarında bir sanat akımı olarak belirginleşmiştir. Bu akımda sanatçı, dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine kendi duygu ve düşünceleriyle yeniden yorumlar ve semboller aracılığıyla soyut anlamlar ifade eder.

Sembolizmde bastırılmış korku, cinsellik ve şiddet gibi duygular da dolaylı biçimde ortaya çıkar. Freud, Jung ve Fromm'un görüşlerinde olduğu gibi rüyalar ve semboller, insanın iç dünyasını anlamada önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle sanatçı, içsel duygularını doğrudan değil, simgeler üzerinden anlatır. Genel olarak Sembolizm, yoğun duyguların semboller aracılığıyla ifade edilmesidir. Gustav Klimt'in eserlerinde de görüldüğü gibi bastırılmış duygular imgesel bir anlatımla dışa vurulur. Bu yönüyle akım, sanatçıya toplumsal sınırların ötesinde daha özgür bir ifade alanı sunmuştur (Özdemir, 2022, s. 4-7).



Resim 1. *Gustave Moreau, (L'Apparition/Beliriş), 1876, Kâğıt üzerine sulu boya, 106 cm × 72.2 cm, Musée d'Orsay, Paris.*

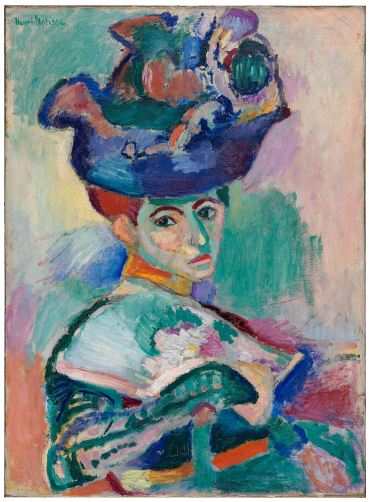
Gustave Moreau "L'Apparition" adlı eserinde merkezi figürün işaret ettiği ışık saçan kopuk baş ve Salome'nin donuk, ürpertici bakışları; bireyin bastırılmış olan "suçluluk ve arzunun yarattığı dehşeti" temsil etmektedir. Eser, dışavurumcu bir estetikle, rasyonel zihnin

reddettiği ancak bilinçaltında hüküm süren bastırılmış şiddetin, sanrısal ve mistik bir atmosferde yüzeye çıkışını belgelemektedir.

Fovizm

Fovizm, 1905-1907 yılları arasında Fransa'da ortaya çıkan ve Henri Matisse öncülüğünde gelişen bir sanat akımıdır. İlk kez Paris'te Sonbahar Sergisi'nde dikkat çekmiştir. Bu akımda geleneksel resim kuralları büyük ölçüde reddedilir; perspektif, ışık-gölge ve gerçekçi modelleme gibi unsurlar kullanılmaz. Bunun yerine renkler çok daha özgür ve yoğun bir şekilde kullanılır. Sanatçılar nesneleri gerçek renkleriyle değil, kendi istedikleri renklerle resmederler. Bu da güçlü ve dikkat çekici bir renk dili ortaya çıkarır.

Fovizm, sanatçının dış dünyayı birebir yansıtmasından ziyade iç dünyasını ve duygularını ifade etmesine dayanır. Bu nedenle eserlerde spontane fırça darbeleri ve güçlü renk kullanımı öne çıkar. Amaç, nesneyi gerçekçi göstermekten çok duyguyu ve enerjiyi aktarmaktır. Genel olarak Fovizm, modern sanatın renk üzerinden özgür bir ifade dili oluşturduğu ve bastırılmış duyguların güçlü renklerle dışa vurulduğu bir akım olarak değerlendirilir (Güler, 2014, s. 6-8; Karyağdı, 2016, s. 3-8).



Resim 2. *Henri Matisse, Şapkalı Kadın (La Femme au chapeau), 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 80.65 cm x 59.69 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA), ABD.*

Henri Matisse "Şapkalı Kadın" adlı eserinde geleneksel renk anlayışını yıkan uyumsuz ve canlı renk paleti, figürün iç dünyasındaki "bastırılmış duygusal yoğunluğu" özgürleştirmektedir. Eser, nesnel gerçekliği bir kenara bırakarak, renklerin psikolojik dışavurumu üzerinden bireyin

toplumsal normlar arkasına gizlediği "özgün ve dizginlenemez içsel varlığını" açığa çıkarmaktadır.

Die Brücke (Köprü)

Die Brücke, 1905 yılında Dresden'de Ernst Ludwig Kirchner öncülüğünde kurulan ve Alman Ekspresyonizmi içinde önemli bir yere sahip olan bir sanat grubudur. Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff'un katılımıyla genişlemiştir. Grup adını Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüşt eserindeki "İnsanda yüce olan, onun bir amaç değil bir köprü oluşudur" düşüncesinden alır ve bu anlayış eski sanat anlayışından kopup daha özgür bir ifade biçimine geçişi temsil eder.

Grup sanatçıları, bireyin iç dünyasındaki sıkışmışlığı ve toplumsal baskılara karşı duyulan tepkiyi eserlerine yansıtmıştır. Van Gogh ve Edvard Munch gibi sanatçılardan ve Alman Gotik sanatından etkilenmişlerdir. Bu etkiler yoğun renk kullanımı, sert çizgiler ve bilinçli deformasyon şeklinde görülür. Die Brücke, modern insanın içsel gerilimini doğrudan ve zaman zaman rahatsız edici bir biçimde ortaya koymuştur. Bu yönüyle grup, sanatın sadece estetik değil aynı zamanda iç dünyayı dışa vuran bir ifade alanı olduğunu göstermiştir (Karyağdı, 2016, s. 32-36).



Resim 3. *Ernst Ludwig Kirchner, Berlin Sokak Sahnesi (Berliner StraBenszene), 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 121 cm × 95 cm, Brücke-Museum, Berlin.*

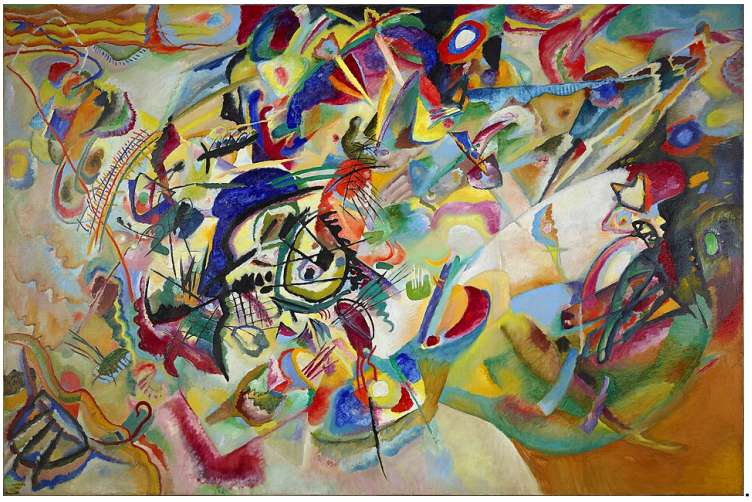
Ernst Ludwig Kirchner "Berlin Sokak Sahnesi" adlı eserde keskin fırça darbeleri ve uyumsuz, sert renk paletiyle oluşturulan figürler, modern şehir hayatının yarattığı "yabancılaşma ve tekinsizlik" duygusunu somutlaştırmaktadır. Eser, kalabalıklar içindeki

yalnızlığı ve bireyin bastırmak zorunda kaldığı "sosyal kaygıyı", figürlerin birbirine değmeyen ancak birbirini ezen mekanik hareketleri üzerinden dışa vurmaktadır.

Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)

1911 yılının sonunda Die Brücke grubunun dağılma sürecine girmesiyle Münih'te Der Blaue Reiter ortaya çıkmıştır. Wassily Kandinsky ve Franz Marc öncülüğünde gelişen bu hareket, August Macke, Alexej von Jawlensky ve Gabriele Münter gibi sanatçıları da bir araya getirmiştir. Grup, adını Kandinsky'nin binici figürlerine ve Marc'ın atlara olan ilgisinden alır ve 1912'de yayımlanan yıllıkla da sembolleşmiştir. Die Brücke'ye göre daha açık ve bireysel bir yapıya sahip olan bu grup, uluslararası etkilere daha açıktır.

Der Blaue Reiter, ekspresyonizmin daha soyut ve düşünsel yönünü temsil eder. Sanatçılar sadece biçimsel deformasyonla değil, sanatın manevi ve ruhsal boyutuyla da ilgilenmişlerdir. Kandinsky ve Marc'a göre sanat, maddi dünyadan uzaklaşıp daha evrensel ve içsel bir dile yönelmelidir. Bu nedenle soyutlama, iç dünyayı daha güçlü ifade etmenin bir yolu olarak görülmüştür. Genel olarak Der Blaue Reiter, renk ve semboller aracılığıyla insanın içsel dünyasını daha ruhsal ve sakin bir dille ifade eder (Karyağdı, 2016, s. 54-57).



Resim 4. *Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII (Composition VII), 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 199.5 cm × 302 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.*

Wassily Kandinsky "Kompozisyon VII" adlı eserde form ve figürün tamamen çözüldüğü bu kaotik ve enerjik kompozisyon, bireyin bilinçaltında biriken ve form kazanamayan "bastırılmış duyguların saf dışavurumunu" temsil etmektedir. Eser, nesnel bir

gerçekliğe ihtiyaç duymadan, renk ve ritim aracılığıyla zihnin derinliklerindeki "bastırılmış kaosun ve içsel coşkunun" evrensel bir dilde patlayarak yüzeye çıkışını belgelemektedir.

Art Brut

Art Brut, Jean Dubuffet tarafından 1944-1945 yıllarında ortaya atılmış ve modern sanatın akademik kurallarına, estetik kalıplarına ve galeri sistemine karşı geliştirilmiş bir sanat anlayışıdır. Dubuffet, sanatı daha çok bireyin iç dünyasına yöneltmeyi amaçlamış ve dış etkilere kapalı, "saf" bir üretim biçimi savunmuştur.

Art Brut, teknik ve estetik kurallara bağlı kalmadan, bastırılmış duyguların doğrudan dışa vurulmasına dayanır. Sanatçılar kazıma, yırtma ve yapıştırma gibi yöntemlerle iç dünyalarını olduğu gibi ifade ederler. Bu yaklaşımda amaç, nesneleri güzel ya da doğru şekilde temsil etmek değil, tamamen içsel ve ham bir anlatım ortaya koymaktır. Genel olarak Art Brut, akademik sanat anlayışına karşı bir duruş sergiler ve bireyin iç dünyasını en saf haliyle ifade etmesine imkân tanır. Bastırılmış duyguların filtresiz biçimde ortaya çıkması, bu akımı hem özgür hem de sıra dışı bir sanat anlayışı hâline getirmiştir (Akyıldız, 2017, s. 61-63).



Resim 5. *Jean Dubuffet, D'hôtel nuancé d'abricot, 1947, Tuval üzerine yağlı boya, 115.9 cm x 88.9 cm, Centre Pompidou, Paris.*

Jean Dubuffet "Dhôtel nuancé d'abricot" adlı eserde yüzeyindeki yoğun doku ve çizgisel karmaşayla kabuk bağlamış içsel çatışmaların dışavurumudur; sert ifade ve hapislik hissi veren

çizgiler ifade edilemeyen derin duyguların yüzeye çıkma çabasını simgelerken, kayısı tonları bu yoğun baskının altındaki insani kırılganlığı gözler önüne serer.

Soyut Ekspresyonizm

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm, Amerikan sanatının en önemli ve dönüştürücü hareketlerinden biri olarak kabul edilir ve sanat merkezinin Paris'ten New York'a kayışını da simgeler. 1908'de kurulan "Sekizler Grubu" ile Amerikan resmi gündelik yaşam ve izlenimci etkilerle sürece dahil olmuş, ancak asıl kırılma savaş sonrası Avrupa etkisinden uzaklaşma isteğiyle yaşanmıştır. Jackson Pollock, Franz Kline ve Robert Motherwell gibi sanatçılar bu akımın önde gelen isimleri arasında yer alır.

Bu akım, sanatçının iç dünyasını doğrudan resim sürecine aktardığı bir ifade biçimidir. Önceden plan yapmadan, resim yapma eylemini tamamen özgür ve sezgisel bir sürece dönüştürmeyi amaçlar. Büyük tuval yüzeylerinde serbest hareketler ve jestler, içsel duyguların doğrudan dışa vurulmasını sağlar. Genel olarak Soyut Ekspresyonizm, İkinci Dünya Savaşı sonrası insanın yaşadığı içsel gerilimleri nesnel anlatımdan uzak, tamamen öznel ve hareket temelli bir dille ifade eder. Bu yönüyle bastırılmış duyguların sanat yoluyla en güçlü şekilde dışa vurulduğu akımlardan biridir (Güler, 2014, s. 24; Irak, 2015, s. 32).



Resim 6. *Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30), 1950, Tuval üzerine emaye boya, 266.7 cm × 525.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi (The Met), New York.*

Jackson Pollock "Autumn Rhythm (Number 30)" adlı eserde tuval üzerine rastlantısal ve enerjik bir şekilde damlatılan boyalar, sanatçının bilinçaltındaki "bastırılmış kontrol kaybının ve anlık dürtüsel enerjinin" bedensel bir dışavurumudur. Eser, rasyonel bir

kompozisyon arayışını terk ederek, bedenin hareketlerini doğrudan bir "bastırılmış enerji boşalımı" olarak tuvale aktarmakta ve bilinçdışının sınırsız akışını somutlaştırmaktadır.

Aksiyon Resmi

Aksiyon resmi, Soyut Dışavurumculuğun önemli bir kolu olarak, jest ve hareketin doğrudan tuvale aktarıldığı bir üretim biçimidir. Bu anlayışta eser, önceden planlanmış bir kompozisyona dayanmaz; sanatçı tuval karşısında anlık kararlarla ve bedensel hareketlerle süreci şekillendirir. Özellikle Jackson Pollock'un damlatma ve sıçratma tekniği, bu yaklaşımın en bilinen örneklerindendir ve sanatçının iç dünyasıyla tuval arasında doğrudan bir bağ kurar.

Aksiyon resminde bastırılmış duygular, beden hareketi aracılığıyla dışa vurulur. Sanatçı bilinçli bir kontrol yerine, daha çok sezgisel ve anlık hareketlerle üretim yapar. Willem de Kooning gibi sanatçılar da bu süreçte bireysel ve dönemin belirsizliklerini eserlerine yansıtmıştır. Bu yaklaşım, içsel gerilim ile dışa vurum arasındaki sınırın bulanıklaştığı bir sanat pratiği oluşturur. Genel olarak Aksiyon resmi, sanatçının tuvalle kurduğu fiziksel ilişki üzerinden bastırılmış duyguların doğrudan ortaya çıktığı bir ifade biçimidir. Bu yönüyle modern sanatta içsel gerilimi en güçlü şekilde yansıtan yaklaşımlardan biri olarak kabul edilir (Irak, 2015, s. 39-44).



Resim 7. *Jackson Pollock, Number 1A, 1948, Tuval üzerine yağlı boya ve emaye boya, 172.7 cm × 264.2 cm, MoMA (The Museum of Modern Art), New York.*

Jackson Pollock "Number 1A" adlı eserde katmanlı ve karmaşık damlatma tekniği, sanatçının bilinçdışındaki "bastırılmış yoğun duygusal akışın" mekânsal bir düzleme dökülüşünü temsil etmektedir. Eser, bilinçli kontrolün askıya alındığı bir süreçle, zihnin

derinliklerinde gizlenen "bastırılmış gerilimin ve dizginlenemez dışavurumcu enerjinin" yüzeydeki dokusal birikimler üzerinden görünür kılınmasıdır.

Renk Alan Resmi

Renk Alan resmi, Soyut Dışavurumculuk içinde Aksiyon resmine alternatif olarak gelişmiş ve daha sakin, düşünsel bir yaklaşımı temsil eder. Bu anlayışta yoğun jestler yerine renk, yüzey ve düzlem ön plandadır. Clement Greenberg'in görüşleri doğrultusunda resmin kendi araçlarına yönelmesi gerektiği savunulur ve tuvalin düz bir yüzey olarak ele alınması temel kabul edilir.

Bu akımda ifade daha içe dönüktür. Ad Reinhardt'ın sade ve neredeyse tek renkli işleri ile Morris Louis'in boyayı tuvale emdirerek oluşturduğu "Veil" ve "Stripe" serileri, renk ve yüzey arasındaki sınırın belirsizleştiği örneklerdir. Burada amaç, hareketten çok renk üzerinden bir algı ve derinlik yaratmaktır. Genel olarak Renk Alan resmi, Aksiyon resmine göre daha sakin bir anlatım sunar. Duygular fiziksel hareket yerine renk ve yüzey ilişkisi üzerinden ifade edilir ve izleyicide daha dingin bir görsel deneyim oluşturur (Irak, 2015, s. 44-47).



Resim 8. *Mark Rothko, No. 6 (Violet, Green and Red), 1951, Tuval üzerine yağlı boya, 239.4 cm × 146.1 cm, Özel Koleksiyon.*

Mark Rothko "No. 6 (Violet, Green and Red)" adlı eserde renk bloklarının yarattığı derinlik ve yumuşak geçişler, bireyin iç dünyasındaki "bastırılmış duygusal sessizliğin ve melankolinin" meditasyonel bir dışavurumudur. Eser, figüratif unsurları tamamen arındırarak, izleyiciyi renklerin yarattığı o sınırsız boşlukta, bilinçaltının en derin ve "bastırılmış manevi huzursuzluğuyla" yüzleşmeye davet etmektedir.

Taşizm

Taşizm, 1940'lı yıllarda Paris'te ortaya çıkan ve II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da gelişen lirik soyut akımlardan biridir. Adını "leke" anlamına gelen Fransızca tache kelimesinden alır. Soyut Ekspresyonizm'e göre daha sezgisel ve lirik bir yapıya sahiptir. Michel Tapié'nin Un Art Autre çalışmasıyla kuramsal temeli güçlenmiş, Wols, Georges Mathieu ve Jean Fautrier gibi sanatçılarla temsil edilmiştir.

Bu akım, savaş sonrası yaşanan yıkımın ve bireysel ruhsal kırılmaların sanata yansıması olarak görülür. Tuval üzerindeki lekeler ve ani fırça hareketleri, sanatçının iç dünyasının doğrudan dışa vurumudur. Özellikle Jean Fautrier'nin "Rehineler" serisi, savaşın yarattığı travmayı soyut bir dille ifade eder. Genel olarak Taşizm, biçimsel düzenin reddedildiği ve duyguların leke ve rastlantısallık üzerinden ifade edildiği bir akımdır (Antmen, 2024, s. 151-152; Altın, 2019, s. 49-51).



Resim 9. *Pierre Soulages, Resim (Painting), 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 195 cm × 130 cm, Centre Pompidou, Paris.*

Pierre Soulages "Resim (Painting)" adlı eserde lekenin (tache) merkezde olduğu bu kompozisyonda, siyahın yoğun ve keskin fırça darbeleriyle kullanımı; bireyin rasyonel kontrolü bıraktığı anlarda yüzeye çıkan "bastırılmış içsel tortuların ve dışavurulmamış enerjinin" anlık bir izidir. Eser, biçimsel bir kısıtlamadan ziyade, ressamın jestiyle oluşan leke üzerinden, zihnin derinliklerindeki "bastırılmış ağırlığın ve karanlığın" doğrudan ve filtresiz bir dışavurumunu temsil etmektedir.

CoBrA

CoBrA, 1948'de Paris'te kurulan ve adını Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam şehirlerinin baş harflerinden alan bir avangard sanat grubudur. Karel Appel, Corneille ve Asger Jorn gibi sanatçılar öncülüğünde gelişmiş ve II. Dünya Savaşı sonrası yerleşik sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Amaç, sanatın akademik kurallardan bağımsız, daha özgür ve deneysel bir alan olmasıdır.

Bu akımda çocuk resimlerini andıran figürler, yoğun renkler ve kaba bırakılmış yüzeyler öne çıkar. Sanat, sadece estetik değil aynı zamanda duyguların ve içsel gerilimlerin doğrudan ifadesi olarak görülür. Genel olarak CoBrA, spontane üretimi ve özgür anlatımıyla bastırılmış duyguların en doğrudan şekilde dışa vurulduğu ekspresyonist bir hareket olarak değerlendirilir (Richard, 1991; Turani, 1990; akt. Demirel, 2022, s. 2-14).



Resim 10. *Karel Appel, Sorgulayan Çocuklar (Questioning Children), 1949, Ahşap üzerine guaj ve yağlı boya, 90 cm x 117 cm, Tate Modern, Londra.*

Karel Appel "Sorgulayan Çocuklar" adlı eserde, CoBrA hareketinin "çocuksu dışavurumculuk" anlayışını temsil eder. Appel'in savaştan çıkmış bir toplumda tanık olduğu, dilenen çocukların çaresizliğini yansıtan bu figürler, bilinçaltının derinliklerindeki "bastırılmış acının, korkunun ve varoluşsal yoksunluğun" en çiğ, en ilkel ve çarpıcı biçimde dışavurumudur. Eser, estetik kaygılardan ziyade, modern insanın savaş sonrasında toplumsal ve kişisel olarak yüzleşmekten kaçındığı, "bastırılmış karanlık çocukluğu" ve onun savunmasızlığını, kaba ahşap dokusu ve tekinsiz renk paletiyle doğrudan izleyiciye yöneltir.

Neo- Ekspresyonizm

1980'lerin başında ortaya çıkan Neo-Ekspresyonizm, modernizmin katı biçimsel ve soğuk estetik anlayışına tepki olarak figüratif anlatımı ve güçlü duygusal ifadeyi yeniden öne çıkaran bir sanat akımıdır. Kavramsal sanatın mesafeli, düşünsel yapısına karşı gelişmiş; Almanya, İtalya ve Amerika'da eş zamanlı olarak etkili olmuştur. Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat ve Transavanguardia sanatçıları (Clemente, Cucchi, Chia gibi) bu akımın önemli temsilcileri arasında yer alır. Bu sanatçılar, özgür malzeme kullanımı, kaba ve yoğun yüzeyler, büyük ölçekli işler ve güçlü jestlerle bireysel ifadeyi ön plana çıkarmıştır. Sanat artık yalnızca biçimsel bir düzen değil, doğrudan içsel dünyanın dışa vurulduğu bir alan hâline gelmiştir.

Neo-Ekspresyonizm, sanatçının kişisel deneyimlerini, duygusal yükünü ve tarihsel travmalarını doğrudan tuvale aktardığı bir ifade biçimi sunar. Bu yönüyle akım, yalnızca bireysel değil aynı zamanda toplumsal hafızayı da görünür kılar. Genel olarak Neo-Ekspresyonizm, bastırılmış duyguların yoğun, figüratif ve doğrudan bir anlatımla dışa vurulduğu; ekspresyonist geleneğin çağdaş sanat içindeki güçlü bir devamı olarak değerlendirilmektedir (Antmen, 2024, s. 266; Karyağdı, 2016, s. 84-86).



Resim 11. *Anselm Kiefer, Margarethe, 1981, Tuval üzerine yağlı boya, akrilik, emülsiyon, gomalak ve saman, 280 cm x 380 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi (Buffalo AKG Sanat Müzesi), New York.*

Anselm Kiefer "Margarete" adlı eserde Paul Celan'ın Ölüm Fügü şiirinden esinlenen bu eser, sanatçının Alman tarihinin karanlık sayfalarıyla yüzleşmesini temsil eder. Saman ve kömür gibi materyallerin katmanlı kullanımı, toplumsal hafızada "bastırılmış olanın –savaşın, kaybın ve suçluluk duygusunun–" fiziksel bir kalıntısı niteliğindedir. Eser, tarihsel travmanın sadece bir anlatı değil, zihnin derinliklerine gömülmüş "bastırılmış bir yük" olarak yüzeye çıkışını, malzemenin bozulabilirliği ve yanmışlığı üzerinden çarpıcı bir şekilde belgelemektedir.

2. BÖLÜM: UYGULAMA RAPORU

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

İnsan, doğumundan ölümüne kadar birçok duyguyu ruhunda konuk etmektedir. Bebeklikteki ilk adımlardan çocukluk heyecanına, gençlikteki yalnızlıktan yaşlılıktaki ölüm korkusuna kadar uzanan süreçte, gizliden gizliye yaşanan her duyguda bastırılmışlığın izleri görülmektedir. Her yaşın ruhunda bu bastırılmışlığın izlerine tanık olmak mümkündür. Bu izler takip edildiğinde yolun sonunda çoğunlukla çocukluğa ve gençliğe rastlanmaktadır. Çünkü en çok çocuklukta ve gençlikte bastırılır duygular. Bir genç, çocukluk döneminde duygularını yönetmeye başlar; sevinci yoğun yaşarken üzüntüsünü gizlemeyi de öğrenir. Gençlik döneminde ise bu durum, çoğu zaman anlaşılmama ve çoğu zaman dinlenilmesi gerekirken susturulma haliyle devam etmektedir. Her susturulmuşluk aslında bir bastırılmışlıktır; her bastırılmışlık ise zamanla ruhlarda izler bırakmaktadır.

Mutluluğunu yaşarken neşeyi dışa vurmasına rağmen insan üzüntüsünü bastırır. Oysa üzüntü de en az mutluluk kadar yaşanması ve ifade edilmesi gereken bir duygudur. Kahkahaların kısılması, gözyaşlarının gizlenmesi ve duyguların sınırlandırılması, yaşamın içinde anlam kazanan bir durum haline gelmektedir. Sevincin yarım, kahkahanın kısık, gözyaşlarının gizli, aşkın eksik ve korkunun saklı kaldığı bu ruh hâli, aslında bastırılmışlığın görünmez izlerini taşımaktadır. Bu izler sanatın farklı alanlarında kendini gösterir; bir müzikte, bir yazıda, bir filmde ya da bir resimde görünür hale gelmektedir. İnsan, bastırdığı duyguları bazen bir müzikle yeniden hatırlar, bazen de bir sanat eserinde kendinden bir parça bulmaktadır. Bu nedenle sanat, insanın iç dünyasıyla yeniden karşılaştığı bir alan olarak ortaya çıkmaktadır.

Sanat ilk olarak ruhta başlar. Zamanla bu içsel süreç, kâğıda, tuvale ya da bir kaleme dönüşmektedir. Bu noktada sanatçı yalnızca üretim yapan kişi değil, aynı zamanda duygularını taşıyan ve aktaran kişidir. Bu çalışma da bu anlayışla oluşturulmuştur. Sanatın, bireyin iç dünyasını yansıtan bir alan olduğu düşüncesi temel alınmıştır. Ayrıca görsel sanatlar eğitimi kapsamında bireyin duygularını ifade etmesine ve iç dünyasını ortaya koymasına imkân veren yaklaşımlar bu çalışmanın kuramsal dayanağını oluşturmaktadır. Sanatın, bastırılmış duyguları görünür kılmada etkili bir ifade aracı olduğu düşüncesi de bu süreci desteklemektedir.

Ruhunda sanat taşıyan bireyler, neşe ya da acı fark etmeksizin derin izler barındırır. Bu kişiler çoğu zaman duygularını sanat aracılığıyla ifade etmektedir. Bastırılmışlığın sesi en çok sessizlikte duyulur ve sanat bu sessizliğin en güçlü ifadesi haline gelmektedir. Bu eser hazırlanırken her duygunun hissedildiği, her çizgide bu duyguların kâğıda yansıtılmaya

çalışıldığı görülmektedir. Yaşanmışlıklar ve yaşanamayanlar eserde ifade edilmek istenmiş, her bölümünde içsel izlere yer verilmiştir. Bu süreçte duyguların yeniden yaşandığı da söylenebilir. Çünkü çoğu zaman insan, sustuklarını çizerek ifade edebilmektedir. Bu nedenle suskunluk, sanatsal bir dile dönüşmüş ve eser bu şekilde ortaya çıkmıştır. Aslında bu resim yalnızca bir eser değil, sessizliğin bir ifadesidir.

İnsan, kendinde gördüklerini eserine yansıtmak ister ve bu konu da bu içsel yönelimle seçilmiştir. Böylece yaşanmışlıkların yansıtılması amaçlanmıştır. Bu konu herhangi bir yerden görülerek ya da duyularak seçilmemiş, zamanla oluşan yaşantıların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Elbette bu konuyu işleyen birçok sanatçı bulunmaktadır. Ancak bu çalışma doğrudan bir esinlenme sonucu ortaya çıkmamıştır. Kişi, kendi iç dünyasıyla karar vererek bu eseri üretmiş, herhangi bir yönlendirme olmadan içsel bir sesle bu konuyu seçmiştir. İzleyiciye yalnızca bir resme bakmaları değil, aynı zamanda resmi "görmeleri" gerektiği hissettirilmek istenmektedir.

Sanatın yalnızca bakmak değil, görmek olduğu vurgulanmaktadır. İzleyicinin eserde kendine ait izler bulması beklenmektedir. Bu noktada amaç, sanatçının duygularını göstermekten çok, izleyicinin kendi duygularıyla karşılaşmasını sağlamaktır. Çünkü hiçbir birey başkasının yaşadığı duyguyu birebir hissedemez; herkes kendi deneyimleri üzerinden anlam üretir. Böylece ortak bir duygu zemini oluşacağı düşünülmektedir. Her birey, kendi bakış açısından kendini bulacaktır. Bu eserde amaç sanatçıyı göstermek değil, izleyicinin kendinden bir parça bulmasını sağlamaktır. Her sanatçı görülmek ister; ancak burada amaç görülmek değildir, çünkü görülmek için önce duyulmak gerekir.

İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

Eser, Ekspresyonizm akımının iç dünyayı ve duygusal gerçekliği ön plana çıkaran yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Kadın figürünün gölgesiyle kurduğu kucaklaşma, dış dünyadan çok bireyin içsel yaşantısına odaklanmaktadır. Figürlerin duruşu, yüz ifadesi ve koyu tonların kullanımı; bastırılmış duyguların, içsel çatışmanın ve psikolojik yükün görsel bir anlatımına dönüşmektedir. Bu yönüyle eser, duyguların nesnel gerçeklikten ziyade bireysel ve öznel deneyim üzerinden ifade edilmesi bakımından Ekspresyonist anlayışla benzerlik göstermektedir.

Eser "Bastırılmış Duygular" başlığını taşımaktadır. Çalışma 130 cm × 100 cm ölçülerinde olup kâğıt üzerine uygulanmıştır. Ana teknik olarak karakalem ağırlıklı çalışma yapılmış, arka planlarda toz pastel, bazı bölümlerde ise siyah-beyaz kuru boya kullanılmıştır.

Eser siyah, düz formlu ve mat camlı çerçeve ile sunulmuştur. Çalışmanın hazırlık aşamasında ön eskiz oluşturulmuş, ardından kompozisyon büyük boyuta aktarılmıştır. Referans fotoğraflardan yararlanılarak realist bir anlayış benimsenmiştir. Kompozisyonda yer alan kadın figürü sanatçının iç dünyasını temsil etmekte, beyaz vintage elbise kullanımı ise saflık ve duygusal kırılganlığa vurgu yapmaktadır. Erkek figür yalnızca kol ve elleriyle temsil edilerek kompozisyonun anlatım gücü desteklenmiştir. Referans görseller yeniden yorumlanmış ve özgün bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Eserde figürler arasındaki ilişki, içsel bir çatışma ve arada kalma hâli üzerine kurulmuştur. Bu yapı, dış dünyayı anlatmaktan çok zihinsel ve duygusal bir alanı görünür kılar. Yüzü belirgin olmayan figür, somut bir kimlikten ziyade bastırılmış duyguların ve "gölge benliğin" soyut bir temsilidir.

Figürün belirsizliği, onun dış dünyadan çok iç dünyaya ait olduğunu göstermektedir. Kadını saran figürün kolları ve elleri, koruyucu bir unsurdan ziyade bastırılmış duyguların yoğunlaşmış bir dışavurumu olarak ortaya çıkmaktadır. Yüzdeki ifade ise bu yönelimin tam bir kopuş değil, içsel bir denge arayışı olduğunu gösterir. Eserde gözlerin kapalı oluşu, dış dünyadan geri çekilerek içsel alana yönelen bir bilinç durumunu işaret etmektedir.

Kadın figürü ise tek bir duyguya sabitlenmez; kabul ile reddetme arasında gidip gelen bir içsel konumda yer almaktadır. Bu gerilim en belirgin biçimde ellerde görülmektedir. Eller, bir yandan kabule yaklaşırken diğer yandan direnç ve geri çekilme eğilimini aynı anda taşır; böylece kabul etme ile edememe arasındaki sıkışmışlığı görünür kılmaktadır. Boyun ve omuz bölgesini saran kavrayış, duygusal yüklerin etkisini görünür kılar ve figürler arasındaki ilişkinin baskı boyutunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak figürler arasındaki ilişki, dışsal bir olay örgüsünden çok bastırılmış duygular, gölge benlik ve içsel çatışma alanı üzerinden kurulan bütünlüklü bir anlam yapısı oluşturmaktadır.

Eserde kompozisyon, merkezde yer alan kadın figürü ile onu saran gölge figür etrafında kurulmuştur. Kucaklaşma hareketi izleyicinin dikkatini doğrudan figürlerin birleştiği noktaya yönlendirmektedir. Figürlerin birbirine yakın yerleştirilmesi, eserdeki duygusal yoğunluğu ve içsel çatışmayı güçlendirmektedir. Arka plandaki sade düzenleme ise odak noktasının figürler üzerinde kalmasını sağlamaktadır.

Eserde kadın figür açık tonlarla öne çıkarılırken, onu çevreleyen gölge figür koyu değerlerle vurgulanmıştır. Bu karşıtlık, figürler arasındaki görsel ilişkiyi güçlendirerek dikkati sarılma noktasına yönlendirmektedir. Arka plandaki karanlık tonlar figürleri belirginleştirirken,

yumuşak ton geçişleri kompozisyonun bütünlüğünü desteklemektedir. Işık ve gölge arasındaki denge, eserdeki içe dönük ve melankolik atmosferin oluşmasına katkı sağlayarak duygusal etkiyi güçlendirmektedir.

Uygulamanın Düşünsel Yönü

Eserde; kucaklaşma anı hem şefkatli hem de belirgin bir hüzün taşır; bu, uzun süredir beklenen bir kavuşma ya da vedanın bıraktığı buruk bir huzur gibi görülebilmektedir. Ancak "arafta kalma" atmosferiyle öylesine örtüşür ki, bu kucaklaşma ne tam anlamıyla bir kavuşma ne de tam bir vedadır. Bu aradalık hissi derinleşir; eser, fiziksel gerçeklikten kopmuş, iki an arasında asılı kalmış bir varoluş oluşturmaktadır. Bu belirsizlik ne kabulün ne de reddedişin tamamen mümkün olmadığı bir durumu daha da belirginleştirmektir.

Bastırılmışlık hissi, eserde kabullenme ile reddetme arasındaki bu sıkışmayı daha da yoğunlaştırmaktadır. Kucaklaşma, dışa vurulamayan duyguların, söze dökülemeyen ifadelerin ve gerçekleşemeyen hayallerin oluşturduğu içsel bir sığınağa dönüşmektedir. Bu yüzden kadının kederle karışık huzurlu ifadesi, yoğun duyguların dışa taşmadan bu iç dünyada toplandığını hissettirmektedir. Gölge ise eserde bastırılan içsel duyguların kendisidir; kurtulmak istenen ama içinde kalınan, zamanla kaçınılamaz hâle gelen duyguları temsil etmektedir. Bu durum, kaçış ya da kurtuluş düşüncesini aşarak daha karmaşık bir iç çatışma ve kabullenme sürecidir.

Eserde bastırılmış duygular artık dışsal bir engel değil, ruhun derinliklerinden yükselen ve görmezden gelinemeyen bir gerçekliğe dönüşmektedir. İnsan bazen kendisini en çok yaralayan duyguya tutunur; çünkü o duygu benliğinin bir parçası haline gelmiştir. Bu nedenle bastırılmışlık, eserde kişinin kendi içinde kurduğu ve sessizce sıkıştığı bir iç dünya olur. Bu noktada kabul ile reddediş arasındaki durum, sabit bir teslimiyet değildir. Eserde insan bazen, daha fazla yaralanmamak için kabullenmiş gibi görünür; ancak bu, kalıcı bir huzur değil, geçici bir durulmadır. Çünkü duygu, öz benliğiyle çatıştığında bu uyum sorunu çözememektedir.

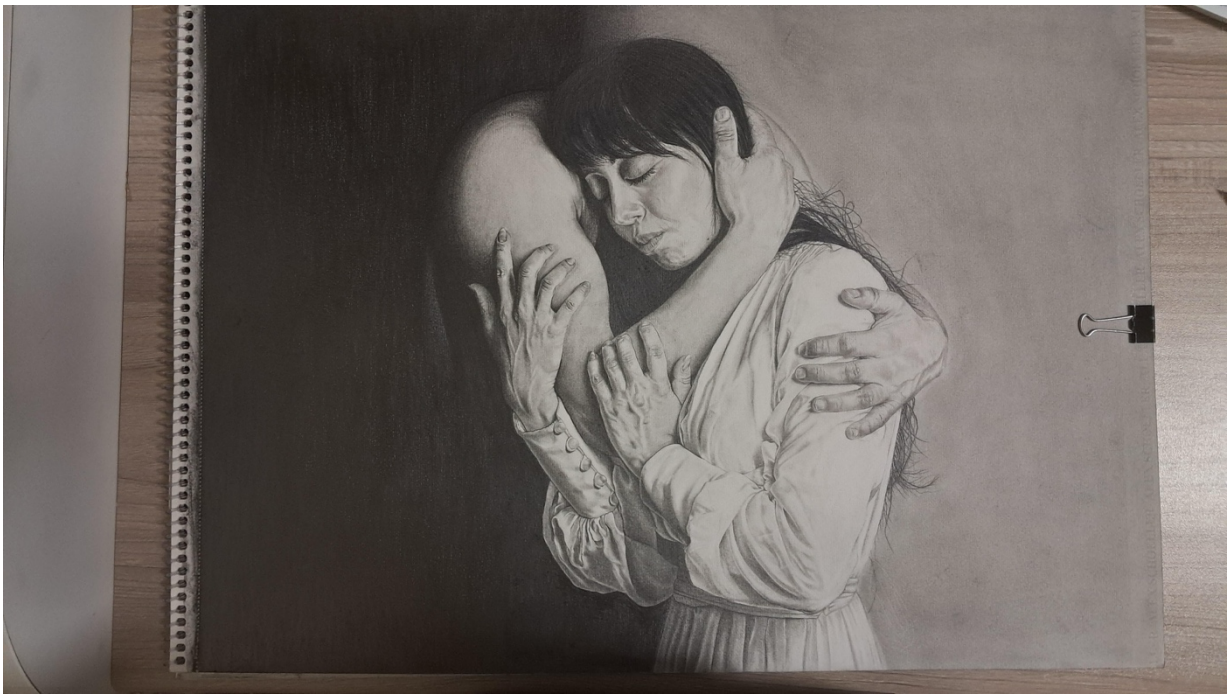
Acı veren deneyimler tamamen yok olmaz, sadece iz bırakarak varlığını sürdürür. Bu nedenle bastırılmış duygularla yüzleşmek, insanı en derin iç dünyasına götüren bir sürece dönüşmektedir. İnsan geride bıraktığını sanır; ancak bu izler beklenmedik anlarda yeniden kendini hissettirebilir. Bu, bir teslimiyet değil; susturulmuş parçayı inkâr etmeden onun varlığını kabul edebilmektir: "Buradasın ve gitmeyeceksin" diyebilmektir.

Acıyı kalıcı kılan yalnızca yaşanması değil, nasıl bastırıldığıdır. Eserde dış dünyanın sessizliği zamanla iç sese dönüşür; insan kendi içine çekilir, çünkü sindirilememiş izler içinde varlığını sürdürmektedir. Görünmeyeni görünür kılma çabası ise bazen onu daha da içe, daha derin ve geri dönüşsüz bir sessizliğe itebilir.

RESİMLER



Resim 12. *Feyzanur ÖZGÜNEY, "Bastırılmış Duygular", Kâğıt üzerine karakalem, 130 cm x 100 cm, 2025.*



Resim 13. *Feyzanur ÖZGÜNEY, "Bastırılmış Duygular", (Eskiz) Kâğıt üzerine karakalem, 35 cm x 50 cm, 2025.*

SONUÇ

Bu çalışmada bastırılmış duyguların bireyin iç dünyasında oluşturduğu içsel gerilim ve bu gerilimin Ekspresyonizm bağlamında görsel sanatlara nasıl yansıdığı ele alınmıştır. İnsan, günlük yaşamda duygularını kontrol etmeye çalışsa da bastırılan duygular tamamen yok olmamakta, biçim değiştirerek bireyin düşünce ve davranış dünyasında varlığını sürdürmektedir. Bu durum, bireyde zaman içerisinde içsel bir gerilim alanı oluşturabilmektedir. Ekspresyonizm, bu içsel yoğunluğu merkeze alarak dış dünyanın nesnel temsilinden ziyade bireyin deneyimlediği öznel gerçekliğe odaklanmaktadır. Bu yönüyle akım, modern insanın psikolojik ve varoluşsal çatışmalarını ifade etme biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Biçimsel deformasyon, güçlü renk karşıtlıkları ve dengesiz kompozisyonlar, bastırılmış duyguların görsel karşılıkları olarak ele alınmıştır. Böylece sanat eseri yalnızca temsil eden bir yapı olmaktan çıkarak, aynı zamanda duyguyu aktaran ve görünür kılan bir ifade alanına dönüşmektedir.

Uygulama çalışmasında ele alınan eser, kadın figürü ile gölge figür arasındaki ilişki üzerinden içsel çatışmayı görünür kılmaktadır. Gölge figür bastırılmış duyguları temsil ederken, kadın figürü bu duygularla yüzleşen bilinç durumunu ifade etmektedir. Işık-gölge karşıtlığı ve kompozisyon yapısı, bu içsel gerilimi destekleyen temel görsel unsurlar olmuştur. Sonuç olarak bu çalışma, bastırılmış duyguların Ekspresyonist sanat anlayışı içerisinde görsel bir dile dönüştürülebileceğini ve sanatın bu süreçte yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda psikolojik bir ifade alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Sanat, bireyin içsel dünyasıyla yüzleşmesini sağlayan bir araç olarak hem üretici hem de izleyici açısından dönüştürücü bir işlev üstlenmektedir.

KAYNAKÇA

Akyıldız, P. (2017). *Resim sanatında primitif eğilimler ve Art Brut* (Tez No. 474437) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Altın, A. (2019). *Resim sanatında bir ifade aracı olarak leke* (Tez No. 577866) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Antmen, A. (2024). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla* (14. bs.). Sel Yayıncılık.

Başağ, S. (2024*). Dışavurumcu eğilimler bağlamında resimde figüratif soyutlama* (Tez No. 889923) [Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Demirel, C. (2022). *Marksizmin sanata etkisi: Cobra Sanat Akımı* (Tez No. 793968) [Yüksek lisans tezi, Altınbaş Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Göğebakan, Y, Kılınç, E. (2020). *Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmde Tarz Olarak Soyutlama.* Sanat Dergisi, (35), 19-31.

Güler, F. (2014). *Ekspresyonizmin Türk resmine etkisi* (Tez No. 370589) [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Irak, M. (2015). *1980 sonrası Türk resminde yeni ekspresyonizmin etkileri* (Tez No. 410468) [Sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Karyağdı, N. (2016). *Renklerin duygusal etkileri; fovizm ve ekspresyonizm* (Tez No. 428236) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Özdemir, K. (2022). *Gustav Klimt ve Egon Schile'nin eserlerinin biçim, içerik bakımından incelenmesi ve sembolik anlamları* (Tez No. 711080) [Yüksek lisans tezi, Uşak Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Özdemir, K. (2025). *Ekspresyonizm sanat akımı bağlamında Edvard Munch'un ve Marc Chagall'ın yapıtlarının Freudyen psikanalize göre incelenmesi ve sanatsal açıdan çözümlenmesi* (Tez No. 992869) [Sanatta yeterlik tezi, Uşak Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Özdemir, M. (2022). *Birinci Dünya Savaşı'nın ekspresyonizm resim sanatına metaforik yansımaları* (Tez No. 719173) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Özen, U. (2008). *Modern sanatta ekspresif yüzey hareketleri ve çağdaş Türk resmine yansımaları* (Tez No. 254897) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Appel, K. (1949). *Sorgulayan Çocuklar* [Resim]. Tate Modern, Londra. https://www.tate.org.uk/art/artworks/appel-questioning-children-t04158

Dubuffet, J. (1947). *D'hôtel nuancé d'abricot* [Resim]. Centre Pompidou, Paris. https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c8E4LBM

Kandinsky, W. (1913). *Kompozisyon VII* [Resim]. Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova. https://en-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Composition_VII?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc

Kiefer, A. (1981). *Margarethe* [Resim]. Albright-Knox Sanat Galerisi, New York. https://www.wikiart.org/en/anselm-kiefer/margarethe

Kirchner, E. L. (1913). *Berlin Sokak Sahnesi* [Resim]. Brücke-Museum, Berlin. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Kirchner_1913_Street,_Berlin.jpg

Matisse, H. (1905). *Şapkalı Kadın* [Resim]. San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA), ABD. https://fr.wikipedia.org/wiki/Femme_au_chapeau

Moreau, G. (1876). *L'Apparition (Beliriş)* [Resim]. Musée d'Orsay, Paris. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Apparition_(Moreau,_Musée_d%27Orsay)

Pollock, J. (1948). *Number 1A* [Resim]. MoMA (The Museum of Modern Art), New York. https://www.moma.org/collection/works/78699

Pollock, J. (1950). *Autumn Rhythm (Number 30)* [Resim]. Metropolitan Sanat Müzesi (The Met), New York. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488978

Rothko, M. (1951). *No. 6 (Violet, Green and Red)* [Resim]. Özel Koleksiyon. https://en-wikipedia-org.translate.goog/wiki/No._6_(Violet,_Green_and_Red)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc

Soulages, P. (1953*). Painting (Resim)* [Resim]. Centre Pompidou, Paris. https://www.guggenheim.org/artwork/3979

ÖZGEÇMİŞ



FEYZANUR ÖZGÜNEY (RİZE / FINDIKLI, 2003)

EĞİTİM

2009-2013- Muammer Çiçekoğlu İlköğretim Okulu'nda İlköğrenimini tamamladı.

2013-2014- Muammer Çiçekoğlu Ortaokulu'nda Ortaöğrenimini tamamladı.

2014-2017- Fındıklı Anadolu İmam Hatip Lisesi (Ortaokul Bölümü)'nde Ortaöğrenimini tamamladı.

2017-2021- Şehit Cavit Köroğlu Anadolu Lisesi'nde Lise öğrenimini tamamladı.

2021-2025- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Lisans Eğitimini sürdürdü.

PROJELER VE PATENT

2024- Toplumsal Duyarlılık Projeleri (TDP) kapsamında "Sanatsal Yolculuk" isimli projede yer aldı.

2024- Toplumsal Duyarlılık Projeleri (TDP) kapsamında "Kendini Keşfet" isimli projede yer aldı.

2025- Toplumsal Duyarlılık Projeleri (TDP) kapsamında "Sanatla Gelişim" isimli projede yer aldı.

SERGİLER

2025- "Mezuniyet Sergisi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, ERZURUM.