

41428.

T. C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DİE BRÜCKE (KÖPRÜ) GRUBU VE
TÜRK BASKI RESİM SANATINA ETKİLERİ**

41428

Hazırlayan
Sabire SUSUZ

Danışman
Yard. Doç. Mehmet FIRINCI

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İZMİR - 1995

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ GİRİŞ FORMU	
YAZARIN	Merkezimizce Doldurulacaktır.
Soyadı: SUSUZ	Kayıt No: 41428
Adı : Sabire	
TEZİN ADI: Türkçe Die Brücke (Köprü) Grubu ve Türk Baskıresim Sanatına Etkileri	
Yabancı Dil	Group of Die Brücke and on Art of Turk Engraving (Picture) to effect.
TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐ Doçentlik ☐ Tıpta Uzmanlık ☐ Sanatta Yeterlilik ☐	
TEZİN KABUL EDİLDİĞİ:	
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Fakülte	Buca Eğitim Fakültesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Diğer Kuruluşlar	
Tarih	05.1995
TEZ YAYINLANMIŞSA:	
Yayınlayan	
Basım Yeri	
Basım Tarihi	
ISBN	
TEZ YÖNETİCİSİNİN:	
Soyadı, Adı	Fırıncı, Mehmet
Ünvanı	Yrd.Doç.

TEZİN YAZILDIĞI DİL: TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI: 285

TEZİN KONUSU (KONULARI):

1-Die Brücke (Köprü) Grubu ve Türk Baskiresim Sanatına Etkileri

2-

3-

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

1-

2-

3-

4-

5-

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER: (Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstrakt ve kullanınız.

1-

2-

3-

4-

5-

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

1-Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum.

☐

2-Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir.

☐

3-Kaynak gösterilmek şartıyla tezin tamamının fotokopisi alınabilir.

☒

Yazarın imzası:

J. S. S. S.

Tarih: 17.05.1995

ÖZET

80'li yıllar bütün dünyada yeni bir resim anlayışını yaymaya başlar: Yeni Dışavurumculuk, 19.yüzyılın sonlarındaki teknolojik gelişme ve toplumsal bunalımlara karşı Almanya'da beliren Dışavurumculuk akımının nostaljik dönüşü diyebiliriz buna. Çünkü 20.yüzyıl başındaki bu akıma "Dışavurumculuk" denilmeseyde, günümüzdeki bu hareketler "Yeni Dışavurumculuk" adı altında görülürmüydü bilemeyiz.

"Yaşamdan yaratma cesareti almak ve kendini yaşadığı şeyin hükmüne bağlamak" duygusuyla biraraya gelen "Die Brücke (Köprü) Grubu" etkinlikleriyle Almanya'da Dışavurumculuğun (Ekspresyonizm) ilk adımlarını atarlar. 1905'de çoğu mimarlık öğrencisi olan E.Ludwig Kirchner, Eric Heckel, K.Schmidt-Rottluff ve Fritz Bleyl birliği kurarlar. Max Pechstein, Otto Müller ve Emil Nolde sonradan katılır. Birleştirici öge, çağın bunalımını yaşayan insanın içinde bulunduğu kaos ve gelecek endişesidir. Onlar insanlığı, sarsmayı, değiştirmeyi ve önlerindeki belirsiz geleceğe hazırlanmayı amaçlar. Yeni bir insan, bilinçli bir toplum, yeniden oluşturulacak bir yaşam istekleridir.

Genç ve direnişçi güçleri biraraya toplamayı isteyen bu sanatçılar, estetik kaygılardan uzak, yoksulluk ve haksızlıklara eleştirel anlatımlarıyla tepki gösterirler. Figür ya da doğa çıkışlı yapıtlarında karşıtlık etkilerini (görünüş-gerçek, ışık-gölge, acıklı-gülünç, hayran kalma-alay etme v.b.) ağaçbaskının yalın ve çarpıcısı diliyle birleştirerek verirler. Bir dünya görüşü olarak varolan Brücke'lerin olaylara bakışları günümüz insaninkinden farklı değildir.

Adını "Böyle Buyurdu Zerdüşt" kitabından olan "Brücke"ler Zenci yontularını, Okyanusya ve Afrika Masklarını, Eski Alman Sanatçılarını incelerler. Yeni anlatımlarını, eski dönemlerden ararlar. Japon estamplarıyla (baskı) güncellenen baskiresmin çağdaş uygulayıcılarından Gauguin ve Munch'dan ağaçbaskı tekniğini duygusal biçimde uygulamayı öğrenirler. Dahası Goya'nın ürkünç düşleri, Hodler'in zaman kavramını aşan yapıtları, Gauguin'in ilkelliğe ve

yalınlığa duyduğu ilgi, Von Gogh'un tutku ve bunalımlarını çarpıcı biçimde yansıttığı, Ensor'un düşgücü, Seurat'ın ışıklı renkleri ve Munch'un tüm yüzyılın geleceğini haber veren umutsuz "çığlık"ıyla beliren anlatımları Brücke Sanatçılarındaki lirik, duygusal ve ilkel bir dışavuruma dönüşür. Yüzeysel, katışıksız renkli resimleri, dış dünya gerçeğini değil, yalnızca kendi öz gerçeklerini verir. Düşgücünün de yardımıyla bir imgeye dönüşür. Sanatçıların anlatımlarında her tür teknikten yararlanırlar. Özellikle ağaçbaskı tekniği onların aracılığıyla canlanır ve çağdaş sanatın önemli anlatım araçlarından biri olur.

1920 sonrası ekspresyonizmin bittiğine dair söylentiler çıkar. Ama bu akım düşünce ve anlatım olarak hala çağımızı etkilemektedir. Bu çağdaş etkileşimden ülkemizi ayrı düşünemeyiz. Sanat ve kültür olarak bizde de yapısal değişiklikler yaşanır; 1923'de Cumhuriyetin ilanı, 1960 devrimi, 1961 Anayasası, 1980 hareketi v.b.

Ama sosyalist düşünce eğilimleri sanatsal olarak kendini gösteremez. Batı'ya yönelik sanat ve düşünce akımları ülkemizde hızla izlenir ve içeriği pek anlaşılmadan uygulanır. Bu da biçimsel benzerlikten ileri gitmez. Dışavurumculuğun bizdeki etkileri de çoğunlukla bu yöndedir.

İnsan yüzünün gergin, çaresiz görünüşü başlangıçta (Kırchner'in yapıtlarında) neydiyse içinde bulunduğumuz 90'lı yıllarda da aynıdır. Bunun nedenini belki de bitmeyen savaşlarda, açlık, hastalık, çevre kirliliği, toplumsal ve ekonomik bunalımlarda aramak gerekir. Bu ortamdaki sanatçı da ister istemez duygularını, öfkesini dışavurumcu bir "çığlık" biçiminde anlatır. Bir yandan tepki gösterirken bir yandan da akılcı çözümlere yönelir.

Kısacası, 20.yüzyıl başlangıcı Dışavurumculuk akımıyla açıldı, Yeni Dışavurumculuk'la kapanıyor.

ABSTRACT

The eighties are the beginning of the spread of a new art concept to the world: New Expressionism. We can call it a nostalgic return of expressionism which emerged in Germany against the social unrest and the technological development at the end of the nineteenth century. We are not so sure whether these new activities of today would have been seen as new expressionism or not if the movement of the beginning of the twentieth century had not been called expressionism.

The Brücke Group initiate the first steps of expressionism which come together with their ideas of "taking the courage of creativity from life and devoting themselves to their own life purposes". Ludwig Kirchner, Eric Heckel, K. Schmidt-Rottluff and Fritz Bleyl, most of whom were architect students, form this group in 1905. Max Pechstein, Otto Müller and Emil Nolde join them later. Their common feeling is the chaos in which people are and their anxiety for future. They aim to shake and change humanity and to prepare them for the uncertain future. Their wishes are a new individual, conscious society and a new life.

These artists who want to bring together the young and rebellious people show reactions against the poverty, war, injustice through his critical works of art. They give the effects of the oppositions (illusion-reality, light-dark, comedy, tragedy, admiration-mock and so on) in their natural landscapes or other works by means of the plain and striking characteristics of wood cut.

The Brücke group who have taken their name from the book "Thus Spoke Zarathustra" by Nietzsche study the negro carvings, African and masks, and the old German works. They search their new expressive ways in the ancient periods. They learn to apply the technique of stamping in a sensitive manner from Gauguin and Munch who are the modern applicants of stamping which has become popular with their Japanese kind of stamping. Moreover, the horrifying dreams of Goya, the works of Hodler which go beyond his own time, the interest Gauguin in the primitive and plain things, the

striking reflection of the passions and depressions of Van Gogh, the imaginative power of Ensor, the bright colors of Seurat, the desperate scream of Munch which predicts the future of the whole coming century have been transformed into the lyric, sensitive and primitive expressionism in the hand of the artists of the Brücke group. Their superficial pure colourful paintings reflect their own reality not the social one. Their works change into genuine images by means of their imaginative power. The artists make use of every kind of technique in their expressions. Especially the technique of woodcut is enlivened through their works and it becomes one of the most important expressive means of the contemporary art.

There are some rumours that expressionism came to an end after the 1920s. However, this movement has been still influencing our time as a means of expression and philosophy. We cannot think that our country has not been affected by this movement. We also have structural changes of art and culture in Turkey such as the declaration of independence in 1923, the revolution in 1960, the constitution of 1961, and the political reform of 1980. But we don't have the socialist tendencies in art. In fact the western art and philosophical trends are closely followed and applied without its content being understood. They do it on the surface, and the effects of expressionism never go beyond the superficial imitation.

The desperate and thwarted look of human being (just like in the works of Kirchner) is the same in the nineties as it was at the beginning. We should look for its reasons in the never-ending wars-hunger, diseases, environmental pollution, political unrest and economic depressions. The artist under these circumstances naturally reflect his feelings and rage in the expressionist "scream". On the one hand he shows his reaction, on the other hand he tries... to find reasonable solutions.

In short the twentieth century began with Expressionism and is ending with New Expressionism.

Yüksek Lisans Tezi/Doktora tezi olarak sunduğum

".....
tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma
başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada
gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu
belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..17.../..05.../..1995

Sabire SUSUZ

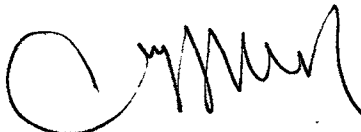
(İmza)

S. Susuz

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün 29/5/1995 tarih ve 11 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9 maddesine göre Remin K. Ertimci Anabilim/Anasanat Dalı yüksek lisans/doktora öğrencisi Jakire Susuz 'Die Brücke (kapı) Grubu ve Türk Başkürsisi' konulu tezi incelenmiş ve aday 29/6/1995 tarihinde saat 10.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 50 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.


ÜYE


BAŞKAN


ÜYE

Doc. Cema Dıvalı

Yrd. Doc. Mehmet Fırıncı



ÖNSÖZ

"Die Brücke (Köprü) Grubu" genel özelliği bakımından Almanya'da gelişim gösteren Dışavurumculuğun öncüleri olarak kabul görürler. Yalnızca Almanlara değil, bütün insanlara yönelik sanatı ve mesajları olan bu topluluk, yaklaşım bakımından günümüzün bakışı doğrultusunda savaş ve barış konularını işlemişlerdir. Şavaşa, haksızlığa, şiddete eleştirel bir anlatımla tepki gösterirler ve sanatı kurtuluş yolu olarak görürler. Bu yönleriyle günümüz insanının bunalımlarına ortak olurlar.

Bu sanatçıların oluşturdukları baskiresimler özellikle de ağaçbaskılar, sonraki yıllara örnek olur. Çalışmalarındaki kurguları ağaçbaskının teknik olanaklarıyla etkili bir anlatıma dönüşür. Bu bakımdan "Die Brücke (Köprü) Grubu" ağaçbaskıyı yeniden canlandıran ve çağdaş anlatım aracı olarak sanat dünyasına kazandıran sanatçılar diye anılırlar.

Batı'yla etkileşim içerisinde sanatsal üretimde bulunan ülkemiz için de bu grubun dolayısıyla Dışavurumculuğun biçimsel ve düşünsel olarak derinlemesine incelenmesi ve sorgulanması gerekir düşüncesindeyim. Bu konuda önceden yapılmış araştırmalar ve yazılar vardır. Ancak ben sanatçıların yapıtlarını gösterir çok sayıda resimle desteklenmiş araştırmamın, özellikle Türk baskiresim alanına katkıda bulunacağına inanıyorum.

Çalışmam ve araştırmam süresince bana destek olan arkadaşlarıma, yakınlarıma, başta danışman Hocam Yrd.Doç.Mehmet Fırıncı olmak üzere diğer yönlendirici Hocalarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER	SAYFA
ÖNSÖZ.....	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VII
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I.....	5
"DİE BRÜCKE (KÖPRÜ) GRUBU".....	5
"DİE BRÜCKE (KÖPRÜ) GRUBU" NUN OLUŞUMU.....	7
A-GRUBUN OLUŞUMUNDAKİ ETKİLER.....	23
1-Primitif (İlkel) Sanatlar.....	23
2-Düşünürler.....	29
3.Diğer Sanatçılarla Etkileşimler.....	31
4-Diğer Sanat Akımlarıyla Etkileşim.....	46
5-Diğer Etmenler.....	52
B-FELSEFESİ.....	55
C-GRUBUN ÇAĞI ETKİLEYİŞİ.....	60
D-SANATÇILARI VE YAPITLARININ İNCELENMESİ.....	66
1-Ernst-Ludwig KIRCHNER.....	66
2-Karl Schmidt-ROTTLUFF.....	102
3-Eric HECKEL.....	127
4-Max PECHSTEIN.....	149
5-Emil NOLDE.....	160
6-Otto MÜLLER (MÜELLER).....	180
7-Kees Van DONGEN.....	194
8-Max BOHUMİL KUBİSTA.....	196
9-DİĞERLERİ.....	197
BÖLÜM II.....	198
GRUBUN TÜRK BASKİRESİM SANATINA ETKİLERİ.....	209
A-TÜRK BAŞKİRESİM SANATINA GENEL BAKIŞ.....	209
1-Kısa Tarihçesi.....	213
2-Türk Baskiresimlerinden Örnekler.....	221
B-"DİE BRÜCKE (KÖPRÜ) GRUBU" NUN TÜRK BASKİRESİM SANATINA ETKİLERİ.....	239
SONUÇ.....	255
KAYNAKÇA.....	

RESİMLER DİZİNİ

SAYFA NO:

RESİM NO: RESİM ADI:

R.1-	Albrecht Dürer, Gergedan, 1515, Ağaçbaskı.....	2
R.2-	E.L.Kirchner, Die Brücke Ressamları, 1926.....	6
R.3-	Jerome Bosh, Haçın Taşınışı (Detay) Yağlıboya.....	8
R.4-	E.Nolde, NÜ'ye Önden Bakış, 1908, Ofort.....	12
R.5-	E.L.Kirchner, Sandalyenin Önünde Franzi, 1910, Yağlıboya, 70,5x50 cm.	12
R.6-	E.Heckel, Akte am Waldteich, 1910, Ağaçbaskı, 19,5x15,1 cm.....	13
R.7-	M.Pechstein, Sergi Afişi (Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner ve Pechstein'in Portreleri), 1905, Ağaçbaskı, 83,8x60 cm.....	14
R.8-	E.L.Kirchner, "Die Brücke" Birliği Sanatçılarının Mühürü, 1905/1906, Ağaçbaskı.....	14
R.9-	E.L.Kirchner, Dresden'deki "Brücke" Sergisi için Afiş, 1906, Ağaçbaskı, 10,1x10,1 cm.....	14
R.10-	E.L.Kirchner, 1914.....	19
R.11-	K.Schmidt-Rottluff, Selbstbildnis, 1914, Ağaçbaskı, 36,5x29,8 cm.....	22
R.12-	E.Heckel, Kendi Portresi, 1917, Ağaçbaskı.....	22
R.13-	Ana Kraliçe, Bronz Büst Zenci (British Museum, Londra).....	23
R.14-	E.Nolde, Güney Denizi Yerlisi, Suluboya, 51,5x39 cm.....	24
R.15-	E.L.Kirchner, Kadın Başı, Erna'nın Başı, Toprak Rengi Ağaç, 1913, 33,5x15x16 cm.....	25
R.16-	E.L.Kirchner, 1911, Ağaç.....	25
R.17-	Ağaç Heykelcik, Va-Hehe Fetişi, Tanzanya.....	25
R.18-	K.Schmidt-Rottluff, Büyük Kadın Peygamber, 1919, Ağaçbaskı.....	26
R.19-	Batı Afrika'dan Dan Kabilesinden Bir Maske (Reitberg Museum).....	26
R.20a	Ngaady Mwaash. Mercan ve Boncuklarla Süslü Tahta Maske. Orta Afrika (Belçika Krallık Müzesi).....	27
R.20b-	K.Schmidt-Rottluff, Hz.İsa Sana Hiç Görünmedi mi?, 1918, Ağaçbaskı, 30,1x39,1 cm.....	27
R.21-	İnkaların Cenaze Töreninde Taktıkları altın Maske, 32x26,5 cm.....	28
R.22a-	P.Gauguin, Nave Fenua, 1893-95, Ağaçbaskı.....	33

R.22b-	E.Heckel, Kumsaldaki Kadınlar, 1919, Ağaçbaskı.....	33
R.23-	Gauguin, Fatata te Miti Deniz Kenarında, 1892.....	34
R.24-	E.Heckel, Ormanda Havuz, 1910, Yağlıboya, 95x120 cm.....	34
R.25-	E.Munch, Çiğlik, 1885, Taşbaskı.....	36
R.26-	E.Munch, Kıyıdaki Kadın, Ağaçbaskı.....	36
R.27-	M.Pechstein, Sanatçının Pipolu Bir Resmi, 1921, Ağaçbaskı.....	38
R.28-	E.Munch, Yaşlı adam, (İlk İnsan), 1905, Ağaçbaskı, 68,7x45,6 cm.....	38
R.29-	Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, Taşbaskı.....	39
R.30-	E.L.Kirchner, Çiftçiler Öğle Yemeğinde, 1920, Ağaçbaskı.....	39
R.31-	K.Schmidt-Rottluff, 1910, Yağlıboya.....	40
R.32-	Van Gogh, Zeytin Ağaçları, 1889.....	41
R.33-	M.Pechstein, 1907, Yağlıboya.....	41
R.34-	E.Heckel, 1907, Yağlıboya.....	42
R.35-	James Ensor, İsa'nın Brüksel'de Girişi, 1888.....	42
R.36-	E.Nolde, Son Yemek, 1909, 86x108 cm.....	43
R.37-	James Ensor, İsa'nın Brüksel'e Girişi (Detay), 1888.....	43
R.38-	E.Nolde, 1911, Yağlıboya.....	44
R.39-	E.NoldeFlistinliler, 1915, Yağlıboya, 85x115 cm.....	44
R.40-	E.L.Kirchner Japon Şemsiyeli Kız, 1909, Yağlıboya.....	48
R.41-	W.Kandinsky, Kırmızı İçinde Üç Binici, Mavi ve Siyah, 1911, Renkli Ağaçbaskı.....	50
R.42-	H.Campendonk, İki Çıplak İlişkisi, 1918, Ağaçbaskı.....	50
R.43-	F.March, Kaplan, 1912, Ağaçbaskı.....	51
R.44-	E.L.Kirchner, Brücke Manifesto, 1906, Ağaçkalıp.....	57
R.45-	Lyonel Feininger, sosyalizm Katedrali, 1919, Ağaçbaskı, 30,5x18,9 cm.	63
R.46-	E.L.Kirchner, 1906, Yağlıboya.....	69
R.47-	E.L.Kirchner, Grup Evler, 1909, Ağaçbaskı, 39,5x74 cm.....	69
R.48-	E.L.Kirchner, Model ile Birlikte Kendi Portresi, 1910, Yağlıboya, 150x100 cm.....	70
R.49-	E.L.Kirchner, Kumsalda İki Kadın, 1913, Ağaçbaskı, 50x37 cm.....	71

R.50-	E.L.Kirchner, Railway Köprüsü, 1913, Yağlıboya, 79x100 cm.....	72
R.51a-	E.L.Kirchner, Van de Welde'nin Başı, 1917, Ağaçbaskı, 50x40 cm.....	72
R.51b-	E.L.Kirchner, Kohnstamm'ın Başı, 1915, Ağaçbaskı.....	73
R.52-	E.L.Kirchner, Sokakta Kadınlar, 1913, Pastel ve Füzlenle Çalışma, 40,7x30,4.....	74
R.53-	E.L.Kirchner, Fünf Kokotten, 1914, Ağaçbaskı, 49,5x37,8.....	75
R.54-	E.L.Kirchner, Flanierendes Publikum Auf Der Strabe, 1914, Ağaçbaskı, 29,2x18,2 cm.....	75
R.55-	E.L.Kirchner, 1914, Yağlıboya.....	76
R.56-	E.L.Kirchner, Kırkahvesinde Üç Kadın, 1914, Taşbaskı, 59,5x50,5 cm.	77
R.57-	E.L.Kirchner, Hayvanat Bahçesinde Halle, 1915, Taşbaskı.....	77
R.58-	E.L.Kirchner, İki Çoban, 1922, Taşbaskı.....	78
R.59-	E.L.Kirchner, Banyo Yapan Askerler, 1915, Ağaçbaskı.....	79
R.60-	E.L.Kirchner, Kendi Portresi, 1915, Yağlıboya, 119x90,5 cm.....	79
R.61-	E.L.Kirchner, Schlemihl's Meeting With His Shadow, 1915, Ağaçbaskı, 31x29,3 cm.....	80
R.62-	E.L.Kirchner, The Red Tower in Halle, 1915, Yağlıboya, 120x91 cm.....	80
R.63-	E.L.Kirchner, Dağ Klubesi, 1917, Yağlıboya.....	81
R.64-	E.L.Kirchner, 1918-19, Renkli Ağaçbaskı.....	82
R.65-	E.L.Kirchner, Samanlıklı Peyzaj, 1920, Karton Üzerine Siyah Tebeşir, 38,4x50 cm.....	83
R.66-	E.L.Kirchner, İlkbaharda İsviçre Pezyajı, Karışık Teknik, 41,5x50 cm.....	83
R.67-	E.L.Kirchner, Orakçılar Bağ Yolunda, 1918, Ağaçbaskı.....	84
R.68-	E.L.Kirchner, Taunus'da Otoyol, 1916, Ağaçbaskı.....	85
R.69-	E.L.Kirchner, Zürih'ten görünüş, 1926.....	85
R.70-	E.L.Kirchner, İnekler, Ağaçbaskı.....	85
R.71-	E.L.Kirchner, Dans Edenler, 1935, Ağaçbaskı.....	86
R.72-	E.L.Kirchner, Dişi Süvari, 1932, Ağaçbaskı.....	87
R.73-	E.L.Kirchner, K.Schmidt-Rottluff'un Yıllığı İçin Afiş, 1908, Ağaçbaskı, 38,8x28,8 cm.....	88
R.74-	E.L.Kirchner, "Die Brücke" için Afiş, Ağaçbaskı, 1913,.....	88

R.75-	E.L.Kirchner, Sokak Görüntüsü, 1907, Yağlıboya, 150x200 cm.....	88
R.76-	E.L.Kirchner, Georgy Heym'in Portresi.....	89
R.77-	E.L.Kirchner, Eispalasttanze, um, 1909-1912, Ağaçbaskı, 23,7x23,5.	89
R.78-	E.L.Kirchner, Pirnai Meydanı; Dresden 1910, Taşbaskı.....	90
R.79-	E.L.Kirchner, Zenci Heykeli ve Oturan, 1912, Ağaçbaskı.....	91
R.80-	E.L.Kirchner, At Binen Kadın, 1912, Ağaçbaskı.....	92
R.81-	E.L.Kirchner, Fehrmarnlı Kız, 1913, Ağaçbaskı.....	93
R.82-	E.L.Kirchner, 1911, Ağaç,	94
R.83-	E.L.Kirchner, Dostlar, 1925, Ağaç.....	94
R.84-	E.L.Kirchner, Ayağını Kaldırmış Dansçı Kadın, 1913.....	94
R.85-	E.L.Kirchner, Oturan Kız, 1913, Fügen, 67,5x51 cm.....	95
R.86-	E.L.Kirchner, Müller Çifti, 1914, Ağaçbaskı.....	96
R.87-	E.L.Kirchner, Açıkkağı Önünde Duran Kız, 1917, Ağaçbaskı.....	97
R.88-	E.L.Kirchner, Bayan R.B.'nin Portresi, 1917-18 Ağaçbaskı.....	98
R.89-	E.L.Kirchner, Ludwig Schames'in Portresi, 1917, Ağaçbaskı, 55x23,5 cm.....	98
R.90-	E.L.Kirchner, Kendi Portresi, 1918, Ağaçbaskı, 57x27 cm.....	99
R.91-	E.L.Kirchner, Van Vloten'in Portresi, 1921, Ağaçbaskı, 58,2x27 cm.....	100
R.92-	E.L.Kirchner, Nina Hardt'in Başı, 1921, Ağaçbaskı.....	101
R.93-	K.Schmidt-Rottluff, Saksonya Manzarası, 1910, Taşbaskı.....	103
R.94-	K.Schmidt-Rottluff, Atölyede ara, 1910.....	103
R.95-	K.Schmidt-Rottluff, Sevişen Çift, 1909, Ağaçbaskı, 55x41,8 cm.....	104
R.96-	K.Schmidt-Rottluff, Şeytan Köprüsü Limanı, 1911, Ağaçbaskı, 60,3x49,4. cm.....	104
R.97-	K.Schmidt-Rottluff, Elbe'deki Yelkenli, 1911, Ağaçbaskı, 34,4x50,5 cm.	105
R.98-	K.Schmidt-Rottluff, Kıyıda Tekneler, 1914, Ağaçbaskı, 29,6x36,2 cm.	105
R.99-	K.Schmidt-Rottluff, Kendi Portresi, 1910, Yağlıboya, 84x76,5 cm.....	106
R.100-	K.Schmidt-Rottluff, Kuleli Villa, 1909 Ağaçbaskı, 39x29,6 cm.....	107
R.101-	K.Schmidt-Rottluff, Kuleli Villa, 1911, Ağaçbaskı, 62x48 cm.....	107
R.102-	K.Schmidt-Rottluff, Stralsund Kulesi, 1912, Ağaçbaskı.....	107

R.103-	K.Schmidt-Rottluff, Norveç'ten Görünüm, 1911.....	108
R.104-	K.Schmidt-Rottluff, Güneşde Çam Ağacı, 1913, Yağlıboya, 76,5x90 cm.....	108
R.105-	K.Schmidt-Rottluff, 1913.....	109
R.106-	K.Schmidt-Rottluff, Dinlenen Kadın.....	109
R.107-	K.Schmidt-Rottluff, Açıkavada Çıplaklar, 1913, Yağlıboya.....	110
R.108-	K.Schmidt-Rottluff, Baltık'da Fener, 1913.....	110
R.109-	K.Schmidt-Rottluff, Masada Oturan Üç Kişi, 1914, Ağaçbaskı.....	111
R.110-	K.Schmidt-Rottluff, Melankoli, 1914, Ağaçbaskı.....	112
R.111-	K.Schmidt-Rottluff, Aynadaki Genç Kız, 1914.....	113
R.112-	K.Schmidt-Rottluff, Kız Kadreşler, 1914, Ağaçbaskı.....	114
R.113-	K.Schmidt-Rottluff, Kowno'lu Kız, 1918, Ağaçbaskı.....	115
R.114-	K.Schmidt-Rottluff, 1918, Ağaçbaskı.....	116
R.115-	K.Schmidt-Rottluff, Üç Kutsal Kral, 1917, Ağaçbaskı.....	117
R.116-	K.Schmidt-Rottluff, İsa'yla Yahya, 1918, Ağaçbaskı.....	118
R.117-	K.Schmidt-Rottluff, İsa'yla Zani, 1918, Ağaçbaskı.....	118
R.118-	K.Schmidt-Rottluff, İsa'nın İncir Ağacı Lanetleyicisi, 1918, Ağaçbaskı...	119
R.119-	K.Schmidt-Rottluff, Emmaus, 1918, Ağaçbaskı.....	120
R.120-	K.Schmidt-Rottluff, Büyük Kadın Peygamber, 1919, Ağaçbaskı.....	121
R.121-	K.Schmidt-Rottluff, Kritus, 1918, Ağaçbaskı, 50,1x 39,1 cm.....	122
R.122-	K.Schmidt-Rottluff, Havariler, 1918, Ağaçbaskı, 50,2x39,8 cm.....	122
R.123-	K.Schmidt-Rottluff, Harman, 1921, Ağaçbaskı.....	123
R.124-	K.Schmidt-Rottluff, Niemeyer'in Resmi, 1922, Ağaçbaskı.....	124
R.125-	K.Schmidt-Rottluff, Yaşam Öyküsü, 1922, Ağaçbaskı.....	125
R.126-	K.Schmidt-Rottluff, Soest Kenti'nden Görünüm, 1923, Ağaçbaskı.....	125
R.127-	K.Schmidt-Rottluff, Ponte Nomentano, 1930, Suluboya, 56x76 cm.....	126
R.128-	K.Schmidt-Rottluff, E.Heckel, Masada İki adam, 1912, Yağlıboya, 97x120 cm.....	127
R.129-	E.Heckel, Kardeşler, 1911, Yağlıboya, 76,2x64,6 cm.....	128
R.130-	E.Heckel, Pechstein Uyurken, 1910, Yağlıboya, 110x74 cm.....	128

R.131-	E.Heckel, Berlin Kalanı, 1912, Yağlıboya, 82x100 cm.....	128
R.132-	E.Heckel, Yatan Kadın, Yağlıboya, 1909.....	129
R.133-	E.Heckel, Ayakta Duran Çocuk, 1910, Ağaçbaskı.....	130
R.134-	E.Heckel, Franzi Yatarken, 1910, Ağaçbaskı.....	130
R.135-	E.Heckel, Kar Fırtınası, 1914, Ağaçbaskı, 41,2x29,6 cm.....	131
R.136-	E.Heckel, Taşın Başında Diz Çökmüş Kadın, 1913, Ağaçbaskı, 49,5x32 cm.....	131
R.137-	E.Heckel, Stalsund, 1912., Ağaçbaskı.....	132
R.138-	E.Heckel, Ayaktakiler, 1912, Ağaçbaskı.....	133
R.139-	E.Heckel, Masada Oturan İki Adam, 1913, Ağaçbaskı.....	134
R.140-	E.Heckel, Park Gölü, 1914, Metalbaskı, 24,5x20 cm.....	134
R.141-	E.Heckel, Saydam Gün, 1913.....	135
R.142-	E.Heckel, Ernst Ludwig Kirchner'in Portresi, 1913, Karton Üzerine Yağlıboya, 46,6x33,9 cm.....	136
R.143-	E.Heckel, Düz Kanal, 1915, Ağaçbaskı.....	137
R.144-	E.Heckel, Osten'de Eğri Kanal, 1915, Ağaçbaskı.....	138
R.145-	E.Heckel, Akrobat, 1916, Taşbaskı.....	139
R.146-	E.Heckel, Ayna Önündeki Palyaço, Ağaçbaskı.....	139
R.147-	E.Heckel, Deniz Kıyısındaki Kız, 1918, Ağaçbaskı.....	140
R.148-	E.Heckel, Kumsaldaki Kadınlar, 1919, Ağaçbaskı.....	141
R.149-	E.Heckel, 1916.....	142
R.150-	E.Heckel, Erkek Portresi, 1919, Ağaçbaskı, 46x32,5 cm.....	143
R.151-	E.Heckel, A.N., 1919, Ağaçbaskı.....	144
R.152-	E.Heckel, Kendi Portresi, 1917, Ağaçbaskı.....	144
R.153-	E.Heckel, Otto Müller'in Portresi, Suluboya, 62x5x38,8 cm.....	145
R.154-	E.Heckel, Beyaz Sirk Atları,	146
R.155-	E.Heckel, Erkek Başı, 1937, Suluboya, 47,7x38,8 cm.....	146
R.156-	E.Heckel, Akdeniz Limanı, 1929, Suluboya, 50,2x68,3 cm.....	147
R.157-	E.Heckel, Yeldeğirmeni, 1907, Taşbaskı, 27,2x32,9 cm.....	147
R.158-	E.Heckel, Limanda Bir Sokak, 1910, Ofort.....	148

R.159-	Max Pechstein, Sergi Afişi (Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner ve Pechstein'in Portresi), 1905, Ağaçbaskı, 83,5x60 cm.....	150
R.160-	Max Pechstein, Akt auf Teppich, 1909, Taşbaskı, 43,2x32 cm.....	150
R.161-	Max Pechstein, Selbstbildnis (Detay) 1909, Taşbaskı, 45x43 cm.....	150
R.162-	Max Pechstein, Bir Vazo Çiçek ve İki Çıplak, 1912.....	151
R.163-	Max Pechstein, Badende, 1912, Ağaçbaskı, 20x22,5 cm.....	151
R.164-	Max Pechstein, İki Çıplak, 1909.....	151
R.165-	Max Pechstein, 1920.....	152
R.166-	Max Pechstein, Moritzburg At Pazarı, 1910, Yağlıboya, 69,5x80,5 cm.	153
R.167-	Max Pechstein, Geri Dönen Botlar, 1919, Yağlıboya, 89x63 cm.....	153
R.168-	Max Pechstein, Ormanda, 1919.....	154
R.169-	Max Pechstein, Konuşma, 1910, Ağaçbaskı, 20,4x22 cm.....	155
R.170-	Max Pechstein, Alfred Hess'in Resmi, 1919, Ağaçbaskı.....	155
R.171-	Max Pechstein, İkili Konuşma, 1920, Ağaçbaskı.....	156
R.172-	Max Pechstein, Sanatçının Pipolu Resmi, 1921, Ağaçbaskı.....	157
R.173-	Max Pechstein, Zwei Palauer um, 1920/21, Ağaçbaskı, 17,4x11 cm....	158
R.174-	Max Pechstein, Kendi Portresi, 1922, Ağaçbaskı.....	158
R.175-	Max Pechstein, Süt Sağan Köylü Kadınlar, Ağaçbaskı.....	158
R.176-	Max Pechstein, İki Balıkçı Ağlarıyla, 1923, Ağaçbaskı.....	159
R.177-	E.Nolde, General ve Uşağı, 1906, Ağaçbaskı.....	161
R.178-	E.Nolde, Son Yemek, 1909, Yağlıboya, 86x108 cm.....	162
R.179-	E.Nolde, Kızkardeşler.....	162
R.180-	E.Nolde, Tingel-TangelIII, 1907, Renkli Taşbaskı.....	163
R.181-	E.Nolde, Yel Değirmeni, 1913, Renkli Taşbaskı, 57x70,5 cm.....	164
R.182-	E.Nolde, Genç Çift, 1913, Renkli Taşbaskı, 62x50,5 cm.....	164
R.183-	E.Nolde, Yaşlı Adamlar, 1926, Taşbaskı.....	165
R.184-	E.Nolde, "Der Anbruch" için Afiş 1919, 41,2x28,3 cm.....	166
R.185-	E.Nolde, Grober und Kleiner Dampfer, 1910, Ağaçbaskı, 30,5x39,8 cm	166
R.186-	E.Nolde, Fischdam Pfer, 1910, Ağaçbaskı, 30,5x40 cm.....	166
R.187-	E.Nolde, Sarışın Kadın, 1917, Ağaçbaskı.....	167

R.188-	E.Nolde, Selbstbildnis, 1908, Ofort, 31x23,5 cm.....	168
R.189-	E.Nolde, Kendi Portresi, 1911.....	168
R.190-	E.Nolde, NÜ'ye Önden Bakış, 1908, Ofort.....	168
R.191-	E.Nolde, Hamburg'da Gizli Liman, 1910, Ofort, 31x41 cm.....	169
R.192-	E.Nolde, Hamburg, Geçit, 1910, Ofort.....	169
R.193-	E.Nolde, Paygamber, 1912, Ağaçbaskı, 34,7x26,6 cm.....	170
R.194-	E.Nolde, Mum Dansçıları, 1912, Yağlıboya.....	171
R.195-	E.Nolde, Altın Buzağı çevresinde Dans, 1910, Yağlıboya.....	173
R.196-	E.Nolde, İsa'nın Yaşamı, 1912, Yağlıboya, 510x218 cm.....	173
R.197-	E.Nolde, Üç Kutsal Kral, 1913, Renkli Taşbaskı.....	174
R.198-	E.Nolde, Mum Dansçıları, 1917, Ağaçbaskı.....	175
R.199-	E.Nolde, Güney Adaları Yerlisi, I, 1915, Renkli Taşbaskı.....	176
R.200-	E.Nolde, Değirmen, 1924.....	177
R.201-	E.Nolde, Yıldızçiçekleri ve Ayciçekleri, 1920.....	177
R.202-	E.Nolde, Yüksükotu, Suluboya, 27,2x23 cm.....	177
R.203-	E.Nolde, 1913.....	178
R.204-	E.Nolde, Erkek ve Kadın Suluboya, 45,6x29,3 cm.....	178
R.205-	E.Nolde, Profilden Kız Başı, Suluboya-Guvaş 47,7x34,5 cm.....	178
R.206-	Otto Müller, Fünfbadende Akte, 1911, Taşbaskı, 38,5x28,7 cm.....	181
R.207-	Otto Müller, Akde am Wasser um, 1914, Taşbaskı, 30,8x22,9 cm.....	181
R.208-	Otto Müller, Rus Erkeği, 1912, Ağaçbaskı, 28x37,5 cm.....	181
R.209-	Otto Müller, Zwei Madchen, 1919, Taşbaskı, 43x33,3 cm.....	182
R.210-	Otto Müller, Kendi Portresi, 1921, Taşbaskı,	182
R.211-	Otto Müller, Kumsal Arazisi III (Halligen Kuzey Denizi), 1918. Taşbaskı.....	182
R.212-	Otto Müller, Üç Genç Kız Başı, 1921, Taşbaskı.....	183
R.213-	Otto Müller, Oturma Odasındaki İki Çingene Kızı, 1926-27, Taşbaskı.....	184
R.214-	Otto Müller, Kulubenin Önünde Çingene Çocuklar, 1926-27, Taşbaskı...	185
R.215-	Otto Müller, Kucağında Çocukla Ayakta Duran Çingene Kadın, 1926-27, Taşbaskı 70,3x50 cm.....	186
R.216-	Otto Müller, Profilden Çingene, 1926-27 Taşbaskı, 56x43,4 cm.....	187

R.217-	Otto Müller, Kumsalda İki Kız, 1920-24, Taşbaskı, 56x43,4 cm.....	188
R.218-	Otto Müller, Biri Oturan ve İkisi de Çimende Uzanmış Kızlar, 1922-26, Taşbaskı.....	188
R.219-	Otto Müller, 1917.....	189
R.220-	Otto Müller, Kanepedeki Kız, 1921-22, Taşbaskı.....	189
R.221-	Otto Müller, Ağaca Yaslanmış Kız, suluboya, 68x50 cm.....	190
R.222-	Otto Müller, Ayakta Duran Çocuk ve İki Genç Kız ılı, 1917 Taşbaskı.....	191
R.223-	Otto Müller, Kamışlar Arasında İki Kadın 1922,.....	192
R.224-	Otto Müller, 1917.....	193
R.225-	K.Van Dongen, Kendi Portresi, 1903.....	194
R.226-	K.Van Dongen, Bois de Boulogne'de Biniciler, 1906.....	195
R.227-	K.Van Dongen, Kadın ve Sütunlar, 1908.....	195
R.228-	Max Bohumil, Kubista, Oyuncular, 1909.....	196
R.229-	Turgut Zaim, Yörükler, linolbaskı, 18,5x22 cm.....	217
R.230-	Sabri Berkel, Soyut, İpekbaskı, 33x45 cm.....	217
R.231-	B.Rahmi Eyüboğlu, Kendi Portresi, Metalbaskı, 32x49 cm.....	217
R.232-	Mustafa Aslier, Köylü, Linolbaskı 9x12 cm.....	219
R.233-	Mustafa Aslier, Bekleme Salonunda Linolbaskı, 17x19,5 cm.....	219
R.234-	Muammer Bakır, Annesi Ağaçbaskı, 43x26 cm.....	219
R.235-	Nevzat Akoral, Durakta, 26x47 cm. Ağaçbaskı.....	219
R.236-	Mürşide İçmeli, Çarkı Felek, 48,5x39 Ağaçbaskı.....	220
R.237-	Bilgehan Uzuner, Zaman İçinde Mekan, Metalbaskı, 70x100 cm.....	221
R.238-	Atilla Atar, kompozisyon I, Taşbaskı, 77,5x108 cm.....	221
R.239-	Gonca İlbeyi, Taşbaskı, 62x80 cm.....	222
R.240-	Selma Çevik, Monoton, İpekbaskı 70x100 cm.....	222
R.241-	Hasan Pekmezci, Doğa Üzerine, İpekbaskı, 85x125 cm.....	223
R.242-	Ergin İnönü, İnsanlar ve Böcekler, metalbaskı, 30x36 cm.....	223
R.243-	Süleyman Saim Tekcan Bir Taşla Üç Kuş III İpekbaskı, 50x70 cm.....	224
R.244-	Hayati Misman, kompozisyon, Metalbaskı, 70,100 cm.....	224
R.245-	Güler Akalın, Hayatta Bir Işık, Metalbaskı, 44x56 cm.....	225

R.246-	Güngör İblikçi, Hayatta Bir Işık, Metalbaskı, 44x56 cm.....	225
R.247-	Mehmet Güreli Kaos II, Taşbaskı, 49x64 cm.....	226
R.248-	Gonca İlbeyi, Baskı Taşbaskı, 48x58 cm.....	227
R.249-	H.Ali Acar, Kompozisyon, 191, Taşbaskı, 40x50 cm.....	227
R.250-	Ahmet Dilek, Portre, 1991, Taşbaskı.....	228
R.251-	Gündüz Gölönü, Sıfırdan Sıfıra, Taşbaskı, 60,5x71 cm.....	228
R.252-	Hasip Pektaş, Kale Dbinde I, Taşbaskı, 32x48 cm.....	229
R.253-	Emin Koç, Aşk, Taşbaskı, 65x90 cm.....	229
R.254-	Ali Teoman Germaner (Aloş) Aloşname I, Metalbaskı.....	230
R.255-	Kemal İncesu, Portre, Metalbaskı, 10x13 cm.....	230
R.256-	Cengiz Savaş, Askerin Günlüğünden, Metalbaskı, 43x47 cm.....	230
R.257-	Pamir Uğurgün, Mekansal İmgeler, Metalbaskı, 51x50 cm.....	231
R.258-	Görgün Tayyar Mehi, Drei, Köphe, Metalbaskı, 64,5x49,5 cm.....	231
R.259-	İsmail İlhan, Çevirim II, Metalbaskı 56x70 cm.....	232
R.260-	Musa Köksal, Sona 2.Geçit, Metalbaskı, 70x80 cm.....	232
R.261-	Nur Özalp, İstanbul Üzerine Düşünceler, Metalbaskı, 106x75 cm.....	233
R.262-	Bekir Sami Çimen, Köylü Kadınlar Linolbaskı.....	233
R.263-	Fevzi Karakoş, 1982, Ağaçbaskı, 29x39,5 cm.....	234
R.264-	Gülay Sağlam, Ağaçbaskı, 100x70 cm.....	234
R.265-	Mümtaz Sağlam, Ağaçbaskı, 100x70 cm.....	234
R.266a-	Gazi Sansoy, 110x80 cm.....	235
R.266b-	Gazi Sansoy, Sis, 105x75 cm.....	235
R.267-	Ulufur Teker, Ağaçbaskı, 49x27 cm.....	235
R.268-	Muhammet Şengöz, Kızılca Kıyamet, Ağaçbaskı, 75x128 cm.....	236
R.269-	Nurşen Aksakal, Soyut Düzenleme, Ağaçbaskı, 70x79,5 cm.....	236
R.270-	İhsan Çakıcı, Ağaçbaskı, 1944.....	236
R.271-	Ercüment, Kalmık, Ağaçbaskı.....	237
R.272-	Ercüment Kalmık, Ağaçbaskı.....	237
R.273-	Sabire Susuz, Yarından Beri Beklemek, Linolbaskı, 57x45 cm.....	237

R.274-	Muhammet Şengöz, Gizem, Ağaçbaskı, 75x128 cm.....	238
R.275-	Ferit Apa, Yaşlı Kadın, Linolbaskı, 22x28 cm.....	241
R.276-	Osman Demir, Linolbaskı.....	242
R.277-	M.Pechstein, sanatçının Pipoli Resmi, 1921, Ağaçbaskı.....	242
R.278-	Haydar Durmuş, Portre, Linolbaskı.....	242
R.279-	E.Nolde, Pegamber, 1912, Ağaçbaskı, 34,7x26,6 cm.....	242
R.280-	Belgin Onar, Fantaziler, Ağaçbaskı, 70,5x60 cm.....	243
R.281-	Ercan Gülen, Çıplak, Linolbaskı, 68x47 cm.....	244
R.282-	Mustafa Ayaz, 1964, Ağaçbaskı, 34x19,5 cm.....	244
R.283-	Gören Bulut, Kondulardan, 1970, Ağaçbaskı, 35x24 cm.....	246
R.284-	Gören, Bulut, Konduların Önünde, 1969, Ağaçbaskı, 30x25.....	247
R.285-	Gören, Bulut, Sokak Başında Taşbaskı, 29x39 cm.....	247
R.286-	E.Heckel, Kendi Portresi, 1919, Ağaçbaskı, 36,5x27,5 cm.....	248
R.287-	Hasan Gümüş, Kentler ve Zamanla Yarışanlar, Baskiresim, 45x65 cm....	248
R.288-	Adem Genç, 1987, Ağaçbaskı, 35,5x39,5.....	249
R.289-	Gören Bulut, Portre, Ağaçbaskı, 18x12 cm.....	249
R.290-	Mürşide İçmeli, Ağaçbaskı.....	250
R.291-	Belgin Onar, Fantaziler, Ağaçbaskı, 46x41,5 cm.....	250
R.292-	Aynur Haliçinarlı, Linolbaskı, 61x51 cm.....	250
R.293-	E.Nolde, Balıkçı Gemisi, Ağaçbaskı.....	250
R.294-	Mustafa Kurnaz, Ayıcı, Taşbaskı.....	251
R.295-	Aydın Ayan, Sonsuz Barış 3, Metalbaskı, 65x50 cm.....	251
R.296-	A.Ziya Tunç, Bez Bebekleri Vardı, 1993, Ağaçbaskı 25x35 cm.....	251
R.297-	H.Telif Cengiz, İpekbaskı, 70x100 cm.....	251
R.298-	E.L.Kirchner, Kendi Portresi, 1918, Ağaçbaskı, 57x27 cm.....	252
R.299-	E.L.Kirchner, Ludwig Schmes'in Portresi, 1917, Ağaçbaskı, 55x23,5 cm.	252
R.300-	Belgin Onar, Sevgiliye Özlem, Ağaçbaskı, 32,5x43,8 cm.....	253
R.301-	Belgin Onar, Kendi Portresi, Ağaçbaskı, 28,5x43,8 cm.....	253
R.302-	Munch, Çiğlik, 1895, Taşbaskı.....	254
R.303-	Hasan Kıran, Çiğlik 3, Ağaçbaskı, 52x74 cm.....	254

GİRİŞ

AVRUPA SANATINDA BASKİRESİM GELİŞİMİ

"Tüm görsel anlatımın biçimsel ve tarihsel kökeninde çizgi vardır. Ancak, boya resminin gerekliliği ve çarpıcılığı yanında grafik sanatların ikinci planda kalmış olduğunu söylemek yanlış olmaz. Grafik sanatların, baskı ve çizimin gelişmeleri, resmin gelişmelerinin teknik ve ekonomik sorunlarına bağımlı olmuştur." (1)

Gerçekten de baskiresim sanatı gelişimini Resmin gelişimi içinde aramak ve değerlendirmek gerekiyor sanırım. Çünkü daha 19. yüzyıl başında bile, gravür sanatını el becerisi olarak gören görüşler vardı. Günümüzdeyse gravür kendine özgü etkileri ve grafik yapısındaki teknik çeşitleme imkanlarıyla, bir ifade biçimi olarak önem kazanmıştır.

İlk kez hangi tarihte yapıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, ilk gravür sanatçılarının arkasındaki itici gücün inanç propagandası olduğunu söyleyebiliriz. Başlangıçta daha çok tarihsel ve dinsel işlev gören gravür, tarihsiz, imzasız olarak sınırlı sayıda yapılıyordu. 1300'lü yılların sonuna doğru kağıt üretimindeki önemli artışla, baskı resimler orta sınıf halkın yaşamına girmeye başladı.

14.yüzyılda resim kilise dışına taşmış ve sanat alıcıları çoğalmıştır. Böylece, çok pahalı olan yağlı boya resmin karşısına ilk kez, çok sayıda ve kolaylıkla renkli olarak da üretilen ağaç baskı resim çıkmıştır. Zaten Avrupa'nın ortaçağdan çıkmasıyla halkın yaşam düzeyi yükselmiş, dünya nimetlerinden daha fazla yararlanma istemleri artmıştı. Bu durumda ağaç baskı daha çok dünyevi konulara yönelmiş ve eski dinsel önemini kaybetmişti. Bu dönemlerde yapılan ağaç baskılar oyun kağıtları, takvim ve kitap resimlemede kullanılan yalın ve oldukça basit kalıplardan oluşuyordu. Aynı zamanda bunlar günümüzdeki poster/afiş niteliğinde haber, duyuru yayma

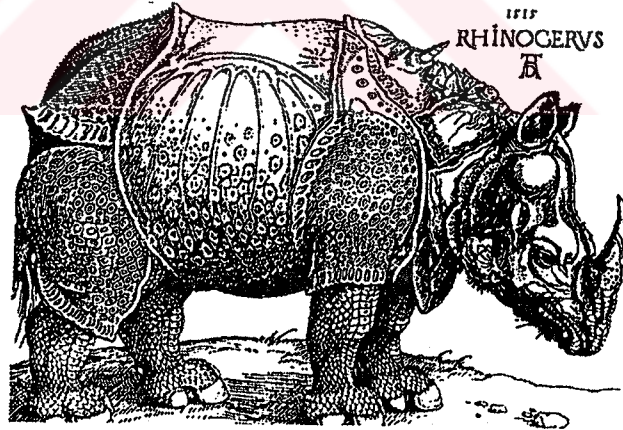
(1)ERZEN,Jale N., "Grafik Sanatlar", Yeni Boyut, P.S.D, Sayı:11, İstanbul, 1983.

amacıyla da kullanılıyordu. Hatta Fransız Kralı, I.Francis'in Avusturya'lı Eleonore'le evlenme davetiyeleri ağaç baskıyla yapılmıştır (1527).

İlk bilinen baskı sanatçısı Martin Schongauer (1425/45-1491)'dir. Schongauer Albrecht Dürer'in hocalığını da yapmıştır. A.Dürer'in metal baskıları günümüze kadar gelmiş ve hala önemini korumaktadır. Ortaçağdan 16.yüzyıla gelinceye kadar birçok sanatçı ya Lonca'dan ya da aileden, önce kuyumcu olarak yetişip sonradan ressam veya heykeltıraş oluyordu. Bu yüzden metali işleme tekniklerini geliştirmişlerdir. Kazıma ve oyma araç gereçlerini ustalıkla kullanıyorlardı.

Metal ustaları aynı zamanda silah, zırh, at koşumları, çeşitli ev eşyası ve takı gibi altın, gümüş veya bronzdan yapılmış değişik madenleri sivri aletlerle oyarak süslüyorlardı. Mücevher sanatçıların denemeleri ile gelişen metal-baskı, çoğaltma özelliğinden dolayı birçok sanatçı tarafından benimsenmiş ve ünlü baskı ustalarının tablo ve baskıları taklit edilip çoğaltılmıştır. Rafael İtalya'da bir "Gravür Okulu" kurarak öğrencilerine eskizlerinden yüzlerce gravür yaptırmıştır.

1505 yılında Albrecht Dürer Venedik'e resimle ilgili bilgi almaya geldiğinde, o sıralarda Venedik Limanı'nda Afrika'dan büyük zorluklarla getirilmiş bir gergedan vardır. Herkes bu garip hayvanı merakla seyrederken Dürer bu hayvanın desenini çizip, daha



R.1-Albrecht Dürer, Gergedan, 1515, Ağaçbaskı
sonra ağaçbaskısını yapar (Resim 1). Avrupa'ya ilk ayak basan gergedan tekrar gemiye yüklenir ve yola çıkar. Fakat gemi fırtınada batar ve gergedan sulara gömülür.

Bu yıllarda Dürer'in baskıları hem kuzeyde hem İtalya'da ilgi görüyor ve satılıyordu. Kendi imgeleminin yardımıyla tamamlanmış olan bu yarı ejderha yarı

gergedan karışımı hayvan, 19.yüzyılın ortasına kadar yaklaşık dört asır okul çocuklarının kitapları ve ciddi doğabilim yapıtlarında yer almıştır. Avrupa dört asır gergedanı bu şekilde tanır.

Baskı sanatında 17.yüzyıldan 20.yüzyıla kadar yağlı boya tabloları kopya ederek çoğaltma yöntemleri ağır basmıştır. Baskıların daha çok siyah-beyaz olarak yapılması ve çoğaltılarak daha ucuza satılabilmesi halkın gözünde onları fakirlerin tablosu durumuna düşürüyordu. Bu nedenle klişeleşmiş bir duruma gelen baskı sanatı teknik olarak daha az önemseniyordu.

Ancak, 1642'de Ludwig Von Siegen "Mezotinta" tekniğini, 18.yüzyılda Fransız Jean Babtisle Leprince "aquatinta" tekniğini bulmasıyla, metal baskıda, açık-koyu yüzeyler oluşturma olanağı zenginleşti.

Ağaçbaskının doğrudan etkisinin, yalınlığının tam karşıtıysa litografi (taşbaskı)dır. 1799'da Prag'lı Alois Senefelder adlı amatör müzisyen yazdığı notaları daha ucuza basıp çoğaltmak için, tesadüfen bulduğu bu teknikle 19.yüzyılın çok önemli siyah-beyaz ve renkli (1826) baskı tekniğini ortaya çıkarıyordu.

Çok yönlü kullanım olanağı olması bakımından taşbaskı, birçok sanatçı tarafından sevilip benimsenmiştir. Goya, bu tekniği ilk kullanan sanatçılardandır. 19.yüzyılın sonunda Henri de Toulouse-Loutrec taşbaskıyı doruğuna ulaştırmıştır.

Oldukça yeni bir olay olan Serigrafi (ipekbaskı) 1850'de İpekli kumaşa desenler basmak için Lyon kentinde, 1870'de İsviçre'de 1900'lü yıllarda da Amerika'da kullanılmıştır.

Amerikan sanatındaysa 19.yüzyıldan başlayarak önemli bir disiplin türü olan çizim, giderek kendine özgü bir sanat değeri kazanmıştır. 1950'lerin pop sanatıysa, tüketim kültürüne olan yakınlığı dolayısıyla Amerika'da kendine özgü, parlak, canlı, yalın ve çarpıcı bir ipekbaskı sanatının doğmasına neden olmuştur.

Amerika 1960'lerden bu yana baskı sanatında, özellikle ipekbaskı ve taşbaskı dallarında sanayi kültürüne özgü biçimiyle uluslararası düzeyde bir öncülüğe ulaşmıştır.

19.yüzyılın sonlarına kadar sanatsal anlatım tekniği olarak önemsenmeyen ağaç baskı japon baskılarının (estamp) yeniden gündeme gelmesiyle birçok yenilikçi sanatçıyı etkiledi. Yüzyılımızın başında da Valloton, Munch, Gauguin ve Alman Ekspresyonistlerin öncüleri "Die Brücke (köprü) Grubu" sanatçılarınca yeniden ortaya çıkarılıp canlandırılarak, dışavurumcu anlatımın kaçınılmaz bir tekniği oldu.



BÖLÜM I

DİE BRÜCKE (KÖPRÜ) GRUBU

20.yüzyıl başlarında Almanya'da sanatın merkezi başkent Berlin, önemli sanat anlayışıysa Empresyonizm (izlenimcilik) di ve Alman sanatçıların çalışmaları hala gelenekseldi. Münih'teyse gelenekçi görüşle modernizm arasında zorlu bir savaş vardı. 1905'de Ernst-Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff ve Fritz Bleyl adında üç genç mimarlık öğrencisi, Dresden'de "Die Brücke (Köprü)" adında bir Sanatçılar Birliği kurdular (Resim 2). Böylece Almanya'da Ekspresyonizm'in (Dışavurumculuk) ilk tohumları atılmış oluyordu. Bu sanatçılar, birliği oluşturmaya başladıklarında Münih sanatını benimsemediler. Her biri kendi yaşam ve sanat anlayışlarında bu tepkiyi göstermeye başladılar.

"Die Brücke (Köprü) Grubu" kendini asıl geleneksel kültür anlayışını yıkıp yeni evrensel biçimlere geçiş özelliği ile belirlemişti. "Köprü Sanat Birliği'nin Dinamizmi, kendini tarihsel dilimlerde, sanatçıların kısıtlı imkanlarıyla Akademilere ve Akademi çevrelerine karşı bir kültürel yenilikle açıklamış ve bir Birlik altında toplamıştır" (2). Grubun adı "Die Brücke (Köprü)", Nietzsche hayranı Karl Schmidt-Rottluff'un önermesiyle "Böyle Buyurdu Zerdüş"ün dördüncü önsözünden alınmıştı:

"İnsanda büyük olan onun amaç değil bir köprü oluşudur. İnsanda sevgiye değer olan onun bir geçit ve bir düşünüş oluşudur. Öteye geçenler bunlardır" (3).

Grup sanatçıları, çağın başlangıcındaki sınırlı yaratıcılık olanaklarının, anlatımları için yeter olmadığını anlamış ve yeni yollar aramaya başlamışlardı.

(2)NASUHOĞULLARI, R., Alman Dışavurumculuğu'nda Tahtabaskının yeri, Önemi ve Çağdaş Sanata Etkisi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), D.E.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1992, s.22.

(3)"BRÜCK" adı için bkz. Annemarie Dube. Heyning, "E.L.Kirchner's Graphik", Munich, 1961, s.21.

Buluşları zaten bu zorlamanın ardından gelmiştir. "Brücke Sanatçıları, uluslararası dostluğa ümit bağlamakla birlikte, kendisini Kuzeyle özdeş gören ve hangi kaynaktan olursa olsun, her türlü ilkel malzemeyi kullanan insanın önderliğine ve bu tutumun Akdeniz Klasikçiliğine bir karşı çıkma yolu olduğuna inanıyorlardı." (4)



Resim 2-E.Ludwig Kirchner, Die Brücke Ressamları 1926.

Batının köklü sanat geleneklerinden vazgeçip ilkel örneklerle yönelmek, karmaşıklığı bırakıp yalınlığı seçmek oluyordu. Fakat Grubun kültürel

(4)LYNTON, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.375.

reaksiyonları kısa zamanda pratiğe dönüşmemiştir. Empresyonizm aracılığıyla Ekspresyonizm, bu sanatçıların cesur ve özgür araştırmalarıyla bir aşama kaydetmiştir. Kısacası bu sanatçılar, içe dönük olarak dışa dönük amaçlarla çalıştılar.

Çalışmalar daha çok grafik baskiresim alanında oluyordu. Ağaçbaskı ilk sanatsal anlatım aracı olarak önem kazanmıştır. Bu yenilikler daha sonra taşbaskı ve metalbaskı teknikleriyle sürmüştür.

"Başkaldıran, gerçeklerin kısır katılığı aşan bir tutumla somut olarak nesneyi yansıtan ya da görüntüye öz ve anlam katan yaratıcılık geride bırakıldı ve sanatçının kişisel izleniminin dışa vurulmasına geçildi. Doğaya sadık yaratıcılığın biçimleri adım adım terkedildi." (5)

DİE BRÜCKE (KÖPRÜ) GRUBUNUN OLUŞUMU

Almanlara özgü olarak görülen Dışavurumculuk 20. yüzyılın başındaki en önemli sanat akımı olarak kabul edilmektedir. "Ekspresyonizm; Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ya da Sürrealizm gibi sanat akımına ve sanatçılar grubuna verilmiş bir ad değildir". (6) Özellikle Almanya'nın sosyal patlamalar ve düşünsel gelişme dönemlerinde ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. "Ekspresyonizm" sözcüğü, Herwarth Walden tarafından "Der Sturm" dergisi'nde ancak 1911'de kullanılmıştır.

Alman Ekspresyonizminin kurucuları "Die Brücke (Köprü) Grubu"nın ortaya çıkışının gözlemlendiği yüzyıl başındaki, Almanya'nın siyasal durumuna kısaca göz atacak olursak; I.Dünya Savaşı öncesi gerilim, 1918; II.Enternasyonal Alman Cumhuriyeti'nin kurulması, 1919, Komünist Enternasyonal Alman Devrimi'nin ezilmesi, Nasyonal Sosyalist Partinin Kurulması, 1923 Alman Kapitalizminin bunalımı ve 1933 Nazi'lerin iktidara gelmesi... Herbiri çelişkili ama devrimci bir dünya tarihsel süreci. Dışavurumcu

(5)MARTİN, Kurt., "Alman Çağdaş Sanatı Hakkında", Sanat ve Sanatçılar, Aylık P.S.D., Sayı:11, Ankara, 1965. s.4.

(6)TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.572.

anlayışın oluştuğu tarihsel sürecin ve toplumsal koşulların belirlenmesi, sanatçıların o sürece ve koşullara ne denli, ne biçimde karşılık verdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Dışavurumculuğu o dönemde yalnızca resimde kullanılan anlatım biçimi olarak değerlendirmek yeterli olmaz, aynı zamanda sanatın yaşamla birleştirilmesidir de. Anlatımcılık zaten her dönemde kendini göstermişti: "...anlatımcılık çok değişik ülkelerde her dönemde benimsenmiştir. Yunan Heykel sanatında olduğu kadar, barok dönemdeki İspanyol gizemcilerinde, Caravaggio ve Rembrand (gölge ve ışık ressamı), XVII.yy'da Hogarth ve Goya'nın yapıtlarında, bu tutuma rastlanır. Flaman ressamlarında da geleneksel olarak, anlatımcı bir eğilim görülür: Brueghel ve Rubens, Flaman kermeslerindeki halkın sevincini, Bosch da Ortaçağ dünyasının sıkıntılarını bu yolla dile getirdiler. XIX.yy'da Gericault, Victor Hugo (desenleriyle) ve Daumier, gerçek bir anlatımcı olmuşlardır. Günümüzdeyse action painting doğrultusundaki sanatçılar, lirik soyutlamacılar ve hareket sanatı yanlıları, hep aynı doğrultuyu izlemektedirler. Fakat bütün bunlara karşın "anlatımcılık" terimi genellikle XX.yy. başlarında Almanya'da ortaya çıkan sanat hareketlerini belirtmede kullanılmaktadır." (7) (Resim 3).



R.3-Jerome Bosch,Haçın taşıması
(detay) yağlıboya

Alman dışavurumcuların parolası ve yol göstericisi; 1890'lı yıllardan başlayarak Münih'te saldırganca ve klinik olarak çağdaş durumu karikatürize eden birçok belge yayınlayan "Die Jugend" olmuştur.

"Die Jugend (Art Nouveau)" daha o zamanlar çizginin sadece formları tanımlayan bir fonksiyon olmadığını ve renklerin yeni bir değer olması gerektiğini vurgulamıştı. Ama bu

amaç için çok fazla çaba harcamamışlardı. Dresden'deki durum ise diğer topluluklara göre çok farklıydı. O ana kadar hiç kimse Akademinin düzenine, yönetimine karşı gelmemişti. Fakat Teknik Kolej'de tamamen sanatla ilgili dört öğrenci vardı ki, onlar sanatı entellektüel bağımsızlığın sembolü, kurtuluşun yolu olarak görüyorlardı. Bu düşünce onların yetişmesinde, sanatı bir iş, meslek olarak değil, deneysel olarak öğrenmelerini sağladı. Bunlardan iki arkadaş Fritz Bleyl ve Ernst Ludwig-Kirchner 1901'den beri mimarlık eğitimi alıyorlardı. 1906'da bitirdiler. Karl Schmidf-Rottluff'sa 1905'de Sächsischer Kunstverein'de ağaçbaskı resim Morning Sun (Sabah Güneşi)'nin satışını yönetiyor, haftada 6 saat serbest olarak resim dersleri alıyordu. Genç sanatçılar Rottluff aracılığıyla Prof.Fritz Schumacher ile tanıştılar. Schumacher gençleri, İngiliz Art Nouveau'su, Münih'teki sanatsal gelişmeler ve Belçika'lı Henry Van de Velde'nin sanatı konusunda bilgilendiriyordu.

"Birliğin ilk yıllarında ortaya çıkardığı çalışmalar, grafikler henüz çok başlangıçtaydı ve Ekspresyonist olarak adlandırılabilir durumda, nitelikte değildi. Zaten o zaman için resim onların temel aktivitesi değildi". (8) 1905'de Van Gogh sergisi, stili ve renkleriyle genç Brücke'leri ve Almanları çok etkilemişti. 1906'da Sächsischer Kunstverein'deki sergiler doğrultusunda da Fransız Neo-Empresyonizmi ile tanıştılar. Bunlar Brücke birliğine renklerle riske girme konusunda cesaret verdi (Paul Signac ve George Saurat'ın resimlerindeki gibi). Eğer aynı yıl Edvard Munch'ın eserlerinin de Almanya'da sergilendiğinden sözedecek olursak, sanat konusunda genç artistlere ne kadar çok etki ortamı doğduğunu görebiliriz. Onların daha sonraları, ilk çalışmalarını benimsemekte neden gönülsüz olduklarını ve bazı çalışmalarını neden yok ettiklerini, o anki durumu göz önüne getirdiğimizde daha iyi anlayabiliriz.

O zamanlar Cezanne'nin fikirlerini Almanya'ya yeni ulaşmış ve Alman sanatçılar tarafından tam olarak anlaşılamamıştı. Her soyut form metafizik

(8)VOGT, Paul., Ekspresyonizm German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979, s.23.

olaydan esinleniyor, hemen hemen deformasyon olarak görüyordu. "Resmin fonksiyonu, yaşam için güçlü yorumlamada, dünyayla insan arasındaki yüzleştirmeye anlam vermede, iç güçleri görünür yapmada kullanılıyordu" (9) Genç sanatçılar renkler içerisinde geliştirdiler ve değerlerini renge eklediler. Renk, nesneleri sınırlamasına rağmen, duyarlı değerini kaybetmedi.

Yaklaşan devrim Brücke'nin birkaç eserinde belli belirsiz görülüyordu. O yıllarda biçimlenmemiş coşkunluk, yıkılmış formlara eğilim, hırs, ihtiras akımlardan kurtulma çabaları zamanının literatüründe görülüyordu.

Genç Dresden sanatçılarının resmi sezgiseldi, o anın ürünüydü. Amaçlarına hala kesin olarak karar veremedikleri halde "Brücke" ler resim olarak kendilerini kabul ettirdiler. Böylece "Brücke", birkaç arkadaş topluluğundan öte onaylanmış bir organizasyona dönüştürüldü. Bu sanatçılar kendi işlerini halka sunmayı planladıklarını sergilerle, çağdaş sanat sahnesine ilk adımlarını attılar (1905'in kışıyla 1906'nın baharı arasında).

"1906'dan itibaren "Brücke" sanatçıları, grafik dosyaları çıkarmaya başladılar. bu grafik dosyaları ile, belli bir üyelik aidatı karşılığında grafik işleri satın alan pasif üyeler kazanmak istiyorlardı" (10) Oluşumundan kısa bir süre sonra, öbek yeni bir üyenin katılımıyla genişledi; Max Pechstein (1881-1955). Bu ressam Dresden Akademisi'nden yüksek dereceli çıkışıyla diğer üyelere göre teknik bilgi ve doğal yetenek bakımından çok iyiydi. O yıl Emil Nolde'de topluluğa katıldı. "Nolde 1907 yılında kısa süren Dresden gezisi sırasında Finli ressamlardan Akseli Gallen-Kallela ile karşılaştı. Burada ayrıca Cuno Amiet ve bu tarzda çalışan E.Munch, Henri Matisse'de bilinenlerdendir. Sanatçıların Paris'e İtalya'ya ve İsviçre'ye olan seyahatleri yeni temaslar kurmalarına neden olmuştur. Böylece Köprü birliği kısa bir zaman içinde organize olmuş, birlik

(9)VOGT, Paul., a.g.e., s.23.

(10)BİRTHAELMER, Antje., "Ekspresyonizm ve yirmili yıllar Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri", Ekspresyonizm ve Sonrası İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi: F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991. s.15.

kendi üyeleri ile çok iyi bir iletişim kurarak, politik sanatı oluşturmuş, düşünceyi sanat ile içiçe ele almış ve büyük bir güce ulaşmıştır (11).

1907'den 1911'e kadar ki periyod yeni Ekspresyonizm'in ilk artistik önemli sahnesidir. Bu yıllar süresince kollektif yaratıcılıktan bireysel stile dönüşüm tamamlandı. Nolde'nin yeniden ayrılmasına ve Fritz Bleyl'in yeniden öğretmenliğe başlamasına rağmen, Heckel, Kirchner, Pechstein ve Schmidt-Rottluff kendilerini artistik devrimin öncüleri olarak ayırdılar (12).

Profesyonel modeller gibi, komşularının kızları ve kız arkadaşlarını model olarak kullanıyorlardı (Resim 4-5). Ayrıca eski ustaların renkleri, stilleri ve kompozisyonlarını kendileri için sağlam bir yol olarak görüyorlardı. "Jan Vermeer'in perspektiflerinin karakter özellikleri ve Albrecht Dürer'in resimleri üzerindeki teknik çalışmalar Heckel'in işleri üzerinde kalıcı etkilere sahipti" (13) Genç sanatçıların hepsi Lucas Cranach'ın "Venüs"üne hayrandılar ve Oto Müller'in atölyesinde Cranach'la tanışma fırsatı bile bulmuşlardı. Hatta 1913'ün yayınlanmayan tarihi kayıtlarında Kirchner, Sanat tarihini çıkış noktası olarak kabul ettiklerini belirtiyordu. Gerçi Germanisches National Museum (Alman Uluslararası Müze)'daki Ağaçbaskı resim çalışmaları ve baskı bloklarının "Brücke" grafik sanatı üzerinde direkt bir etkisi olmamıştır. Ama fikir birliği olarak aynı çizgiyi taşıyorlardı. "Bir Die Brücke; Munch, Gauguin, Matisse olmadan, Kirchner'in Afrika ve Okyanusya sanatını keşfi olmadan düşünülemez" (14).

(11)GOHR, Siegfried, Kirchner und Die Brücke, Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, München, Prestel-Verlag, 1986.s.422.

(12)VOGT, Paul., Ekspresyonizm German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979, s.27.

(13)VOGT, Paul., a.g.e., s.28.

(14)PALMIER, Jean M., "Dışavurumculuk ve Sanatlar" Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm, Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) Eki, Sayı:51, İstanbul, 1991, s.36.



R.4-E.Nolde, NÜ'ye önden bakış, 1908, Ofort



R.5-E.Ludwig Kirchner, Kandalyenin önünde Franzi, 1910, Yağlıboya, 70,5x50 cm.

Afrikalı heykeller, Palau Adası'ndan maskeler, oyulmuş sütunlar ve Bismark Archipelango'dan aşk figürleri, gruba ilham kaynağı olmuştur. Ama onlar Dresden Müzesi'nin Etnolojik bölümünü oluşturan bilgileri ilk çağlara ait ve geleneksel olmayan araştırmaların bir ürünü olarak görüyorlardı. Nolde ve Pechstein, müzeleri yerli kültürün üzerindeki son kelime olarak görmüyorlardı. Doğal insan yaratılışı ile ilgili sorunlarını cevaplandırmak üzere Güney Denizi'ne seyahat ettiler.

Sanatçıların yaşamları kasaba ve ülkeler arasında geçti. Yol resimleri, sirkler, kabare sahneleri, atölye resimleri, soxan Gölü ve Kuzey Alman kıyılarının resimleri birbiri ardına geldi. Yazın kız arkadaşlarıyla Moritzburg gölüne gidiyor, açık doğallık içerisinde çıplak vücut resmi çalışıyorlardı (Resim 6). Jade Bay'daki

küçük balıkçı köyü Dangast, Heckel ve Schmidt-Rottluff tarafından ilk Ekspresyonist sanatın merkezi haline dönüştürüldü. Kirchner'in doğa sevgisi farklıydı. Bu yüzden figür veya manzara resminin hangisinin Dresden yıllarının favori öznesi olduğuna karar vermek oldukça zordur.



R.6-Eric Heckel, Akte am waldteich, 1910, Ağaçbaskı 19,4x15,1 cm.

"Die Brücke sanatçılarının çalışmak için seçtikleri ilk yerler Dresden Friedrichstadt'da bulunan yük istasyonu yakınlarındaki ayaküstü düzenlenmiş

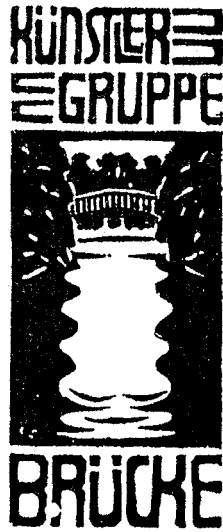
atölyeler ile yaz aylarında, Moritzburg gölleri kıyısı olmuştur. Dresden'de bir lamba fabrikasında sergi açmışlardır. Bundan bir yıl sonra da kendilerini kararlı bir şekilde Richter galerisine kabul ettirmişlerdir."(15)

"Brücke" sanatçıları kuruluş yılları olan 1905'den önce de grafik, özellikle de soğuk iğne tekniğiyle (ofort) çalışmalar yapıyorlardı. Grubun ilk kurulduğu yıllarda, baskıları ekonomik nedenlerle, en ucuz kasap kağıtlarına basıyor, mürekkep yerine de ucuz yağlı boyalar kullanıyorlardı. Taşbaskıları ve renkli ağaçbaskılarını 1907'den sonra elle çoğaltmaya başladılar. Bu nedenle baskı sayısı çok az sayıda oluyordu. Ayrıca "Brücke"nin pasif üye-programı, davetiyeler, üye kimlikleri, üye kayıt defterleri ve hatta "Brücke Toplu Eserleri" katoloğu gibi yayınları özgünbasım olarak tasarlıyor ve çoğunu elle basıyorlardı. (Resim 7-8-9)

(15)EROĞLU, Özkan., "Dışavurumculuk", Gençsanat G.S.D., Sayı:5, İstanbul, 1995, s.21.



R.7-Max Pechstein, Sergi afişi (Schmidt+Rottluff, Heckel, Kirchner ve Pechstein'in Portreleri) 1905, Ağaçbaskı, 83,8x60 cm.



R.8-E.L.Kirchner, "Die Brücke (Köprü)" Birliği Sanatçılarının mühürü, 1905/1906



R.9-E.L.Kirchner, Dresden'deki "Brück" Sergisi için afiş. 1906, Ağaçbaskı, 10,1x101 cm.

Grup 1906'dan başlayarak her yıl üyelerinin yapıtlarını içeren albümler yayınlamıştır.

"Brücke (Köprü) Grubu" anlatım ve teknik bakımından grafik sanatlara önem vermiş, olanaklarını genişletmiş ve aynı zamanda yeniden keşfetmiştir.

"İç duyum ve düşünceler resim ve grafiklerde şekillenirken, öz istenç kendine yaşamsallık fışkıran biçimler aramaktadır. Resim ve siyah-beyaz sanatı koşut giderken birbirlerini elle tutulur biçimde karşılıklı olarak etkilemektedirler. Kirchner'in ağaçbaskıda ortaya çıkan yaratıcı sanatı resmine de berraklık sağlamaktadır. İnsanların içindeki yaratma istenci, önce bir biçim arayışına girer, ardından kendini ifade edebileceği uygun bir araç bulur." (16)

Ekspresyonistler geliştirilmiş biçime uygun basitleştirmeler için özellikle Ağaçbaskı seçmişlerdir.

(16) HEYNİG A.Dube., Grafik Des Deutschen Expresyonismus, Institut für Auslandsbeziehungen und Autoren Stuttgart 1986, s.6.

"En eski baskı tekniği olan ağaçbaskı -ki Antje BIRTHAELMER başlangıcı 15.yy'a kadar gider- uzun süre unutulduktan sonra, 19.yy başlarında Alman Romantizm sanatçıları tarafından yeniden keşfedildi. Bu yöntemi "Brücke" grubunun ekspresyonist sanatçıları bir kez daha canlandırmıştır. Hareketi başlatan, bir müzede Dürer zamanına ait ağaçbaskıları görüp büyük heyecana kapılan Ernst Ludwig Kirchner oldu. "Brücke" sanatçıları çok geçmeden, ağaçbaskı tekniğinin kendi sanat anlayışlarına adeta ideal ölçüde uyduğunu farkettiler" (17).

Ağaçbaskı (woodcut), sadece estetik teknik olarak değil, aynı zamanda güncel olaylarla, içeriklerin anlatımı olarak da görülürse Berlin sahnesindeki önemli rolü daha iyi anlaşılır.

Genç ressamların yaşamı incelendiğinde, psikolojik sorunlarının varlığı bu anlatım biçimine neden yöneldiklerini açıkça ortaya koyar. Onlar doğa görüntüsünü değil, kendi iç dünyalarının doğasını resmetmeye yönelmişlerdi. Yani onlar, tamamen psikolojik bir resmi ortaya koyuyorlardı. 1906'da Marianne Von Verefskin "Siyah-Beyaz, modleyi; renk ise insan iç duygularının karşıtı"dır demişti. "Brücke" sanatçıları da, optik görüntünün renk şiddetine değil, kendi iç patlamalarının şiddetine denk bir rengi benimsemişlerdi. Sonra onlar resmi haz için değil, kurtuluş olarak seçmişlerdi.

"ifadeyi güçlendirmek için, biçimselleştirmeden medet umulur. Elle çalışma sayesinde raslantısal olanın, bilinçdışı olanın da işin içine girmesini mümkün kılan, saf bir dolaysızlık sağlanır. Oysa baskı grafik teknikleri biçim ile daha katı bir hesaplşmayı gerektirmektedir. Bundan dolayıdır ki resmin ifade gücüne, biçimine daha fazla berraklık, daha büyük bir kararlılık kazandırmak için özellikle ağaçbaskı, bunun yanısıra gravür ve taşbaskı da kışkırtıcı, heyecan verici teknikler olarak görülür (18).

(17) BIRTHAELMER, Antje., "Ekspresyonizm ve yirmili yıllar Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri", Ekspresyonizm ve Sonrası İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi: F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991. s.14.

(18) BIRTHAELMER, Antje., a.g.e., s.14.

Ağaçbaskının üstünlüğüne rağmen, metalbaskı ve taşbaskı da Ekspresyonizm'de önemli bir yer alır. Renkli ya da siyah-beyaz basılan taşbaskılar, 1907'lerde Brücke sanatçılarının işlerinde tamamen gelişir.

Ağaçbaskının diri, sağlam anlatım gücünü çok benimsemiş olan sanatçılar, taşbaskı ve metalbaskının daha ince etkileriyle anlatımlarına çeşitlilik katmışlardır. Teknik yaklaşımlarındaki bu çeşitlilikle resim yanılsamalı derinliğinden kurtuldu ve yüzeyselleşti. Düzenleme, resme giren nesnelerin ilkel sanat, çocuk resmi, nevrotik hastaların resimlerinde görülen optik yanılsamaya göre değil de, içsel anlatıma göre dahası önemine göre oluşturulmaya başlandı. Bunun sonucunda da ışık-gölgenin doğalcı etkisi katı, sert bir siyah-beyaz karşıtlığına dönüştü. Bu yüzden baskı resimler çok etkin kişisel ve içsel bir anlatım kazandı.

"Resim, biçimler için harcanan güçlerden sıyrıldı ve dengeli bir aydınlığa kavuştu. Nesne ayıklandı, bölündü, kabalandı. Sanatta insanın yansıtılmasında, anatomik gerçek, nesnenin yaratılmasında ise, nesnel gerçek bir kenara bırakıldı. Bunlar yeni edindikleri yaygınlık ve basitlikle güçlendiler, anlatım ve derinlik kazandılar. Çizgi biçimleyici özelliğini yitirdi. Sınırlama görevi yüklendi. Renklerin yardımıyla kompozisyona yardımcı oldu. Renkler, doğadaki örnekleri aşılar, nesnelerin renkleri olarak anlaşılmaktan kurtuldular. Özgür olarak kullanılmaya başlandılar." (19).

1907 ve 1910 arasındaki çalışmalara bakacak olursak, bu dönemin işlerinde, sanatçıların deneme ve arayışlarının yeni fikirlerin doğurduğu sapmalara rağmen "Brücke" resminin genel havasını görebiliriz. Tekniğin enerjisi bazen yapıyı ve düzenlemeyi gölgede bırakıyordu. Ancak Heckel'in birikimiyle duyarlılığı bağlayan açıklığı, cesurluğu, Kirchner'in durmaksızlığı, psikolojik gerilimini açığa vuran çizgileri gibi kendine özgü özellikler de göze çarpıyordu.

(19)MARTIN, Kurt., "Alman Çağdaş Sanatı Hakkında", Sanat ve Sanatçılar, Aylık P.S.D., Sayı:11, Ankara, 1965. s.4.

Pechstein 1907 yılında Akademinin ödeneğiyle Paris ve İtalya'ya gitti. Fauvism'i yakından gördü ayrıca Kees Van Dongen'i "Brücke'e üye olarak kazandırdı. O'nun daha uzlaştırmacı boyama stili harmonik tonlara tercih veriyor ve dekoratif etkilerdeki anlatımı diğer sanatçılardan farklılık gösteriyordu. "Pechstein senelerce Ekspresyonizmin lider fügürü olarak görüldü." (20).

1918'de Max Pechstein "Brücke"den ayrılır. Berlin'e taşınır ve orada resimlerini kabul etmemiş olan "Sezession"a karşı (Yeni ayrılma) "New Sezession (Yeni Ayrılma)"u kurar. "Max Pechstein liberal Berlin Sezession'unun reaksiyoner siyasetini protesto etmek amacıyla Neue Sezession adıyla bir grup örgütlemiştir" (21). Kirchner, Heckel ve Schmidt Rottluff'da 1911'de onu izlerler. Pechstein'in Karfürstendam üzerindeki dairesi, diğer sanatçıların gezilerindeki uyak yer oldu.

1910'da Otto Müller'de (1874-1930) "Brücke" e katıldı. 1911'de Kirchner Berlin'e gitti ve Pechstein'le MULM ENSTİTÜSÜ (Resimde Modern Eğitim)i kurdu. Uzun aradan sonra Schmidt-Rottluff ve Heckel'de katıldı. "Die Brückel Köprü) Grubu" Otto Müller ve Prag'lı Bohumi Kubista'nın katılımıyla daha da genişledi.

1910'lara gelinceye kadar "Brücke"ler otuzdan fazla resim ve grafik sergisi açtılar. Bunlardan ilki Hagen'deki Folkwang Müzesi'ndekidir. Önceden Fransız çağdaş sanatı sergisi için ayrılan müze, daha sonradan Alman dışavurumcularına verilmiştir. Grubun diğer sergileri: Bonn, Göttingen, Königsberg, Freiburg, Hamburg, Flensburg, Magdeburg, Krefeld, Gotha, Erfurt, Dortmund, Rostock, Naumburg, Frankfurt am main ve Frankfurt der Oder, Aachen, Gerau, Dessau, Denzig, Lübeck, Mönchengladbach, Jena, Leipzig and Hanover. Bunun yanında Praque, Solothuin, Copenhagen ve Christiania. Berlin 1912'ye kadar listede yer almadı ve Grubunun son sergisi 1913'te Münih'te yapıldı.

(20)VOGT, Paul., Ekspresyonizm German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979, s.5.

(21)GENÇ, Adem., "Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi", Sanat Yazıları II, Ankara Üniversitesi, G.S.F.Yayınları No:7, 1991, s.56.

1910'da Berlin'de Herwarth Walden "Sturm Dergisi"ni oluşturdu. Yenilikçi gençliğin sözcüsü olan bu dergi 1912'de Çağdaş Avrupa Sanatının odağı oldu. Burada Kübistlerin, Fütüristlerin, "Die Brücke" ve "Blauer Reiter"in resimleri yayınlandı.

Yine aynı yıl Max Pechstein "New Seession"dan ayrıldı. Bu sıralarda "Brücke" lerin gelişmesi tamamlandı ve Ekspresyonizm modernlerin parolası oldu. "Halkın Brücke sanatçılarına yakınlaşabilmesi, belli bir zamanı gerektirmişti. Bu sanatçıları önceleri sadece Dresden'in içinden ve çevresinden bir kaç kişi desteklerken kısa bir süre önce birleşen Almanya'nın başkenti ve giderek kültür merkezi olan Berlin'e yerleşmeleriyle onları daha kalabalık bir uzman sanatsever kitlesi tutmaya başladı." (22). Fakat bu sırada toplumsal sorunlar yoğunlaştı. 1911'de Fransız Pfemfert'in anti-Burjuva ve Politik ifade diye anılan hareketi görüldü. Feininger ve Beckman gibi ressamıar da o zamanlar Berlin'de yaşıyordu. Ama Ekspresyonizmle direkt bir bağlantıları yoktu.

Berlin'in etkisi altında "Brücke" sanatçıları'nın işleri, o ana kadar yapılanlardan farklı yorumlandı. O yılların resimlerinde, tinsel resim anlayışı, kavrama dönüştürüldü. Büyük kentlerin doğal olmayan yaşamı, bozulma ve hastalık, toplumsal bunalım, sanatçıları etkiledi. Bu sanatçıların işleri, korkuyu ve yabancılaşmayı gösteriyordu. (Resim 10)

(22)LYNTON, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.41.



Resim-10 E.L.Kirchner, 1914.

"Gece sahneleri, fahişeler ve müşterileri, genelev sahneleri, bunlar ressamın anti-burjuva tutumlarını belirtiyordu. Yapılanlar şehir yaşamının eleştirisi olarak anlaşılmadı. Cesaretlendirici sayılan bu çalışmaların çoğu duygusuzca, duyarsızca tanımlandı. Oysa bu şehirlerdeki yaşamın gerçeği idi." (23)

Sokak görüntüleri, sirk, kabare, gece yaşamı konulu resimlerin yanında, Dresden'de doğal yaşamı gösteren resimler karşılaştırılıyordu. Örneğin Rottluff'un ilk dönem çıplak kadın resimleri, zengin renkli manzara soyutlamalarıyla birlikte özel bir durum yaratıyordu. Yani Kent yaşamının etkilerine daha az taviz veriyordu.

(23)VOGT, Paul., Expresyonism German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979, s.40.

Artistik olgunluğun bu döneminde yoğun geziler ve etkinlikler başarının kesin garantisi değildi. "Die Brücke" bir birlik olarak sondaydı. Sanatçıların kendi aralarında belirgin bir yarışları yoktu fakat önesürülen değişik kuramlar birbirine zıttı ve bu durum gerginlik yaratıyordu. "Çöküşün asıl nedeni, diğer sanatçılarca onaylanmayan ve kendilerine asla uymayan Kirchner'in "Cronick'iydi.*" (24).

"1913'un Mayıs'ında daha pasif üyeler şu notla irkildi: Bu not size şunu bildiriyor: Aşağıda imzası bulunan üyeler "Die Brücke" grubundan ayrıldılar. İmza: Cuno Amiet, Eric Heckel, E.Ludwig Kirchner, Otto Müller, K.Schmidt-Rottluff" (25).

Notta Pechstein'in ismi yoktu. Birliğin dağılması demek, bağı tümnden koparmak demek değildi. Yalnız Kirchner 1917'de İsviçre'ye gittikten sonra bağlarını tümnden kopardı.

I.Dünya Savaşı (1914)'nın çıkışı hayal gücünün sanatsal uçuşlarına son verdi ve ressamı uzaklara dağıttı.

Savaş herkes için bir dönüm noktası oldu. O yıllarda kimisi savaştı, kimisi de savaşa karşı direndi. Savaş gerçeğinin vahşiliği sanatsal coşkuyu azalttı. 1914'ten önceki ve sonraki o dönemler arası uçuşunu açığa çıkardı. Ekspresyonistler için, gelecek kaygıları artmaya başladı. Savaş sırasında üretilen işler açıkça yeni bir yönelmenin başlangıcını gösterir. Sanat, bireyi kuşatmış, sarmış korkunun dışında bir yol arıyordu.

Brücke sanatçıları savaştan döndükten sonra birliğe soğuk kaldılar ve tam olarak bağlanamadılar. Bazıları "November Grups (Kasım Grubu)"nda yeniden

*Cronik:Kirchner'in yayınlanmayan kitabındaki bir yazısı.

(24)SELZ, Peter., Fauvism and Ekspresyonism, University of Clifornia press, Berkeley. s.126.

(25)VOGT, Paul., Ekspresyonism German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979, s.40.

görüldü. Fakat artık resmin hiç bir etkisinin devrimleri destekleyemeyeceği anlaşılmıştı. Savaş öncesi dönemdeki çalışmaları onaylanıyordu, fakat bunlar amaçlarına ulaşmak için yeterli olmamıştı ve Artık merhamet; sempati ve coşkunun yerini almıştı. Doğru ve yanlış değerleri birbirine karıştı.

Temel olarak savaşa karşı bu başkaldırlar, hala insanların savaş korkusu altında olduğunu ve eninde sonunda dış dünyayla yüzleşmek gerektiğini düşündürüyordu. Savaş sonrasında "Brücke"ler kendilerini sanat üretmeye ve günün politik istemlerini karşılamaya hazır bulmadılar. Onların yönetim ve burjuva toplumunun estetik üstünlüğüne karşı çabaları politik bir eyleme dönüşmedi. Bu, sorunlara karşı duyarsız olduklarını göstermez. Çünkü "Brücke"lerin savaşa karşı tepkileri yalnızca tartışmacıydı. Onların saldırıları isteklerini anlatma biçimindeydi. I.Dünya Savaşının insanların yerleşmiş düzene duydukları güveni sarması üzerine de oldukça yaygın bir üne kavuştular.

Pekçok kararlı Ekspresyonist, daha 1918'de savaş sonrasında kaosu içinde umutlarını gömmek zorunda kalacaklarını anlatmışlardı. Dışavurumculuğun coşkulu ve idealist anlatımı savaştan sonra geçerliliğini yitirdi. "Dada" ve "Kasım Topluluğu" gibi daha radikal akımlarla "Yeni Nesnellik", "Kübizm", "Konstrüktivizm" gibi daha başka üsluplar dışavurumculuğu gölgeledi.

"Buna karşın savaş öncesi "Akıl hastalarının ürünleri" olarak görülen Die Brücke'nin gravürleri, Avrupada sergileniyor, sanat pazarlarında aranıyor ve kitapları süslemede kullanılıyordu." (26).

1918'den sonra sanatçıların grafik çalışmalarında azalma oldu. Fakat, Kirchner 1917'de İsviçre'ye yerleştikten sonra bile resim yapmayı sürdürdü.

(26)PALMIER, Jean M., "Dışavurumculuk ve Sanatlar" Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm, Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) Eki, Sayı:51, İstanbul, 1991, s.15.

K.Schmidt-Rottluff ve E.Heckel'in portrelerinde I.Dünya Savaşı'nın insanda yarattığı sarsıntı kendini belli eder. (Resim 11-12) Sanatçıların sanat koleksiyonu ve tarihsel arşivi, Batı Berlin'deki "BRÜCKE Müzesi"ndedir.



R.11-K.Schmidt-Rottluff, Selbstbildnis,
1914, Ağaçbaskı, 36,5x29,8 cm.



R.12-E.Heckel, Kendi Portresi, 1917,
Ağaçbaskı

Alman Ekspresyonizmi Dresden'de doğdu, Berlin'de büyüdü ve kısa bir süre sonra da Münih'te uluslararası sahneden çekildi (1923). Böylece Ekspresyonizmle öne çıkan ağaçbaskı tekniği 1945'ten sonra önemini yitirdi. Kuşkusuz günümüzde yeniden canlanıncaya kadar. Artık gerilimler, o alev alev yanan heyecanlar yerini uyuşuk bir dinginliğe bırakmış, umutsuzluk ve düşkünlüğünün öne çıktığı bir noktaya gelinmiştir.

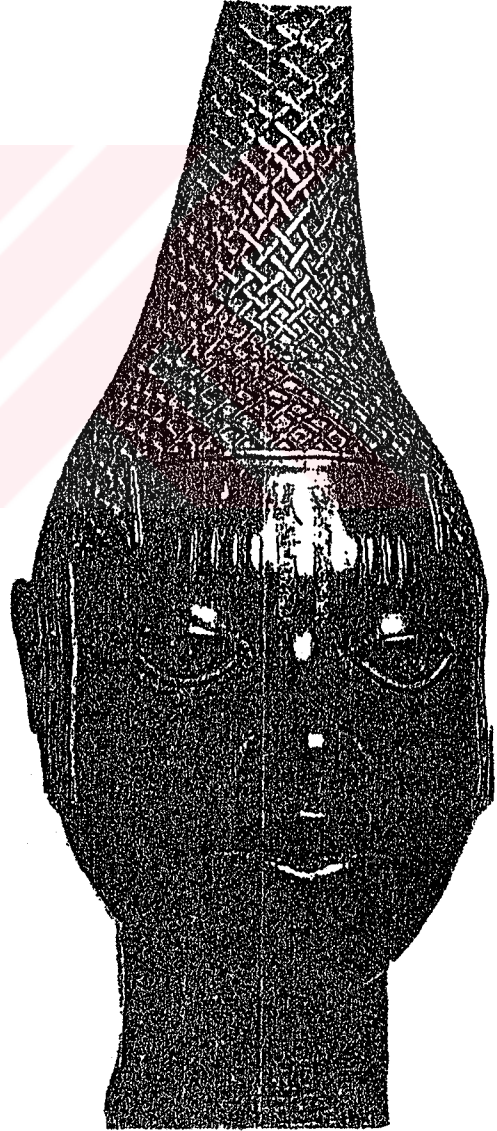
A-GRUBUN OLUŞUMUNDAKİ ETKİLER

1-PRİMITİF (İLKEL) SANATLAR

20.yüzyılın başlarında sanat yapının ne olması gerektiğine ilişkin sorular gittikçe yoğunlaştı. O zamana dek yalnızca Budunbilim (Etnografya) yönünden ilgi çekmiş olan Afrika ve Okyanusya yerlilerinin dans maskeleri, dinsel yontuları ve benzeri yapıtları, yeni bir bakış açısından görülmeye başlandı. Bu yapıtların, "İlkel Sanat" diye küçümsenmesi sona erince etkileri de artmaya başlar. Yeterince bilinmeyen ilkel toplumların sanatındaki eşsiz yalınlaştırma (stilize etme) gücü ve buruk ritimle birlikte alışılmadık abartmalar ve çarpıtmaların da ayırdına varılmaya başlanır.

"Brücke'ler Zenci Yontularını daha çok, dinsel kullanım amaçlarından kaynaklanan, anlatıcı nitelikleriyle beğenirler. Dışavurumculukla Zenci Sanatı arasındaki farka karşın-çünkü Zenci Sanatı öznel duygulara değil, uzun geçmişi olan bir geleneğin hep aynı kalan biçim diline dayanır- dinsel ve mitolojik öğelerin bağlayıcılığı onları yine de birbirine bağlar." (27) (Resim-13-14).

İlkel sanat iyi tanınmasa da içinden belli biçimlendirme ilkelerinin çekilip alındığı bir örnek olmuştur. Bu biçimlendirme ilkeleri doğadaki rastlantısal ve çok yönlü görüntülerin soyut biçimlere indirgenmesine ilişkindi.



R.13-Ana Kraliçe, bronz Bütst Zenci S. (British Museum, Londra).

(27)Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, İnterpres Basın ve Yayıncılık A.Ş.Paris, Cilt:1, 1993, s.35.

"...Çizgiyi andıran biçim dili "Brücke" sanatçılarını adeta büyülüyordu, onlara göre bu dil insanın efsanelere ilişkin düşüncelerini, temel güçlerini korumaktaydı. Bedenin çarpıtılması, bozulmuş oranlar, insanın gizli öz doğasını vurgulayarak gözle görünür hale getirmeye yarıyor, şu anın bilincini öz bilinç ile uyum içine sokmak amacıyla kullanılıyordu." (28).



Anlatımcı sanatta izleyiciyi şaşırtan şey yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildi. Sanatçının, insanın çirkinliğini gösterebilmesi doğaldı. Brücke'lerin hayran kaldıkları "ilkel" yapıtlarda olduğu gibi, yapıtın güzel veya çirkin diye nitelendirilmesi sorununun hiç önemi yoktu.

Sanatçıların birlikte etnoloji müzesine yaptıkları gezilerde gördükleri oymacılık işleri onları plastik çalışmaya itmişti. (Resim 15-16-17)

R.14-E.Nolde, Güney Denizi Adaları Yerlisi,
Suluboya, 51,5x39 cm.

Geleneksel Afrika Sanatlarının başlıca özelliği ise estetik bir bütünlük içinde büyük bir üslup çeşitliliği göstermeleridir. "Kongo'daki makonde heykelticiklerinde görülen korku verici gerçekçilik, bambara, Dagon'dan maskelerindeki aşırı yalınlaştırma, fang ve Baule maskelerindeki üsluplaştırılmış duru güzellik, Bakota heykelticiklerinde ve Aşantilerin "bereket bebekleri"nde görülen soyutlama, Afrika

(28)ÖZSEZGİN, Kaya., "Ağaçbaskı ve Türk Ressamları" Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları No:6, 1987.s.15.

sanatının değişik üsluptaki yapıtlarına örnek gösterilebilir. uzmanlar, XIII.yy'dan bu yana, büyük Afrika krallıklarında gelişmiş sanatlar arasında, yaklaşık iki yüz üslup belirlemişlerdir." (29).



R.15-E.L.Kirchner "Kadın başı,
Erna'nın başı" toprak rengi
Ağaç, 1913,
35,5x15 cm.



R.16-E.L.Kirchner,
1911, Ağaç.



R.17-Ağaç Heykelcik, Va-
Hehe fetisi, Tanzanya.

(29)Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, İnterpres Basın ve Yayıncılık
A.Ş.Paris, Cilt:1, 1993, s.35.

Afrika sanatının tümünde ortak olan birçok özellik vardır: Tahtadan heykel yapımının yaygınlığı (orman halkı olmalarından dolayı); doğrudan yontma tekniği, yalınlaştırma; hatta soyutlama eğilimi insan ya da hayvan görünümünü usluplaştırarak verme; Naturalist güzelliği araştırmaya yönelmeme, ama buna karşılık büyük bir anlatım gücü. Bu özelliklerin arasındaki şaşırtıcı birlik, sanatçının girişimini ve sanat yapıtının hazırlanmasını etkileyen büyücülük ve din etkilerinden kaynaklanır (Resim 19).



R.18-K.Schmidt-Rottluff, Büyük Kadın Peygamber, 1919, Ağaçbaskı



R.19-Batı Afrika'dan Dan Kabilesinden bir maske. (Reitberg Museum.)

"Doğa güçlerine egemen olan atalara ve ruhlara tapınma sırasında, söz konusu ruh ve ataların çeşitli simgelerle somutlaştırılması gerektiği için, çoğunlukla insan figürleri işlenmiştir. Atalara tapınma, sanatçının doğal bir çerçevede kalmasını sağlarsa da, kabile atası kavramının soyutluğu nedeniyle de gerçekçilikten uzaklaşmasına yol açar: Yalınlaştırılmış, kişisel

özellikten uzak bir görüntü. Heykellerde genellikle el ve ayakların işlenmemiş olması ve küçültülmüş beden in orantısızlığı bu heykellerin ayrı bir özelliğidir. Gözler ise ender olarak açık, bazen de patlak görünümüyle, genellikle ölüm ya da düş hareketsizliği içinde canlandırılır. Yaşam gücünün yerleştiği yer sayılan baş üstünde de önemle durulur." (30) (Resim-20a-21).

Yani sonsuz yaşam ve ölüm... sonsuzluk.



R.20a-Ngaady Mwaash.mercan ve boncuklarla süslü tahta maske. Orta Afrika. (Belçika Krallık Müzesi)



R.20b-K.Schmidt-Rottluff, "Hz. İsa Sana Hiç Görünmedi mi", 1918, Ağaçbaskı, 30,1x39,1 cm.

"Kirchner'in 1910 yılında yaptığı "Dodo With a Carge Fan"da Primitif ve doğal olanla, kentsel ve sofistike olan arasındaki gerilim, resmin kendi yapısal dinamigine yansımıştır. Kirchner'in "Dodo"sü pirimitif bir motif içeren bir fon üzerinde yer alır. Onun bir yerli figürü olarak betimlenmesi bu Avrupa'lı çıplak figüre canlı bir atmosfer katmaktadır. Bu yapıtta model, üzeri motifli bir yelpazeyi elinde tutmaktadır. Gözleri aşırı derecede makjajlıdır. Brücke stüdyoları bu figürü adeta uygar bir Avrupa kenti olan

Dresden'den alıkoyup onu tropikal bir Afrika ülkesinin atmosferi içinde algılamak istemiştir. Kirchner'in sanatsal gelişiminin bu erken döneminde, sanatçının primitivizmi bu tür otantik imgelerle belli bir dinamizme ulaşır. Bunlar o dönemde Fransa'daki Burjuva entellektüalizmini hedef alan sanata bir panzehir gibidir. Ama yine de Dresden Primitivizmi, bu resimde olduğu gibi kendi içinde entellükteül ve karmaşıktır. Resim, "primitif olanla entellektüel ve sofistike olan" arasında gidip gelir." (31).



R.21-İnkaların cenaze töreninde taktıkları altın maske, 32x26,5 cm.

(31)GENÇ, Adem, "Oedipal Nefret (1980 Sonrası Türk Resminde 'Yeni Figürasyon' ve Dışavurumculuğun Geleneksel Sorunları", Türkiye'de Sanat, P.S.D., Sayı:17, İstanbul, 1995.s.53.

2-DÜŞÜNÜRLER

1888 mayısında Danimarkalı eleştirmen Georg Brandes'in Kopenhag'taki konferanslarına konu oluncaya kadar tanınmayan Alman Friedrich Nietzsche (1844-1900), herkesi susturacaktı. Aynı yıl Brandes'e ve Strindberg'e gönderdiği mektuplarda "Bütün değerleri yeniden değerlendireceğini" açıklıyor ve "Dünya iki yıl içinde darma duman olacak. Ben kaderin ta kendisiyim" diyordu. "Nietzsche'nin kahince sezgileri ve tarihin sona erdiğine, uygarlığın kaderine boyun eğmek zorunda olduğuna, bütün değerlerin gözden geçirilmesi gerektiğine dair imanlı sözleri, Batı insanının kulaklarında uzun süre yankılandı... Modernist çağın Nietzsche'si hristiyanlığı yerden yere vuruyor aristokratik bir idealizm'in savunuculuğunu yapıyor geleneksel ahlakı tümünden reddediyor, kısacası dünyaya meydan okuyordu" (32).

Yeni yüzyıla girerken gençliği yeni idealler dönemini müjdeleyen ateşin heyecanı sarmaktaydı. Almanya'da Nietzsche'nin öngörülleri ve yarattığı dünya, gençlik arasında ağızdan ağıza dolaşmakta ve yaşamaya değer bir yaşam kurmayı amaçlamaktadırlar. "Gençlik kokuşmuş bir toplumun yerleşik ahlak kurallarını bir kenara iterek tüm insanlar için ırk, sınıf ve din farkı gözetmeksizin özgürlük istemektedir." (33).

Nietzsche'nin topluma etkileri çok geniş bir alana yayılmıştır. Hatta, Dostoyevsky, Marx, Stirner ve Kropotkin gibi yazar ve düşünürler dahi Nietzsche'den etkilenmişlerdir. Fransa ve İtalya'da da Plastik sanatlar alanında etkilenmeler olmuştur. Dışavurumcu sanattaki belirsizliğin kaynağını da Nietzsche'nin düşüncelerine bağlayabiliriz. O'nun bilimi sanat, sanatı da hayatın perspektifiyle gören 19.yüzyılın sonlarındaki düşünceleri bu açıdan önem

(32)MCFARLANE, James., "Modernizm ve Zihin" Sanat Dünyamız P.S.D., (Almanya'da İki Savaş Arasında Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) Eki, Sayı:51, İstanbul, 1991. s.5.

(33)HEYNİĞ A.Dube., Grafik Des Deutschen Expresyonismus, Institut für Auslandsbeziehungen und Autoren Stuttgart 1986, s.4.

taşımaktadır. "Sadece Almanlar Nietzsche'yi model olarak kabul etmiş ve Alman Dışavurumcularının hemen hepsi kendi sanat anlayışlarını Nietzsche'nin insan, doğa ve ahlak anlayışı doğrultusunda oluşturmuşlardır." (34).

Alman Dışavurumcularına felsefe yönünden bu etki, geçmişle olan bağları koparma isteği ve sanata tinsel bakma zorunluluğunu da getiriyordu bir bakıma. "Nietzsche'nin halk yığınlarını "ahmaklar sürüsü" olarak gören antidemokratik yanı ile faşizm ve narsizm gibi ünlü canavarlıklara atmış olduğu temeller ile beliren olumsuzluklar bir anlamda; Alman Dışavurumculuğu'nun olumlu yönde ortaya çıkmasını sağlamış, adeta ona bir kamçılama etkisi yapmıştır." (35).

Hayata coşkunlukla bağlı olan Nietzsche'nin etkileri ilk kez K.Schmidt-Rottluff aracılığıyla Nolde'ye yansıdı. Nolde otobiyografisinde kendini bir köylü budala (ahmak) olarak tanıtır. Tabii ki bu sıralarda "Die Brücke (Köprü) Grubu" ressamı O'na Nietzsche ve Kant gibi büyük fizoloflardan bahsetmişlerdir. Nolde Nietzsche'nin "Bilim sanatın perspektifi içinde görülmeli ve sanat da buna karşın, seks gibi içgüdüsel bir şey olarak kabul edilmeli" biçimindeki mesajlarını benimsiyor ve hatta Nietzsche'nin "çelişkiyle yaratılan renk" anlayışını resimlerinde uyguluyordu.

"Nietzsche, Dostoyevski ve Freud gibi yazarların herbiri, daha birçok etmenle birlikte, insanlığa yön veren güçlerin arasında güzellik, uyum ve mantıkla ilgisi olmayan gereksinmeler ve korkular olduğunun anlaşılmasına yardım etmiştir." (36).

(34)GENÇ, Adem, "Oedipal Nefret (1980 Sonrası Türk Resminde 'Yeni Figürasyon' ve Dışavurumculuğun Geleneksel Sorunları", Türkiye'de Sanat, P.S.D., Sayı:17, İstanbul, 1995.s.52.

(35)EROĞLU, Özkan, "Dışavurumculuk", Gençsanat, G.S.D., Sayı:5, İstanbul, 1995, s.20.

(36)LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.40.

Anlatımcılığın en şaşırtıcı özelliklerinden biri olan dünyayı olumlu yönde değiştirmek için acı çekerek kurtulma ya da intihar ederek var olma düşüncesi bir bakıma Dostoyevski'den esinlenen bir görüştür. Ve anlatımcı sanatta sürekli olarak ortaya çıkmıştır.

Fransız Henri Bergson'a (1859-1941) gelince; Alman Dışavurumcularına yakın görünürken, bir sınıfın, öteki sınıfa üstünlüğünü doğal sayıyor ve savaşların kaçınılmaz bir doğa yasası olduğunu söylüyordu. Alman Dışavurumcuları ise tam tersi düşüncede yoğunlaşmışlardı. Bu nedenle Bergson'un Alman Dışavurumcular üzerindeki etkisi karşıt görüşte olmuştur diyebiliriz.

"Kant ise yaklaşık yüz elli yıl önce, şu soruyu sorarak bir felsefe çağını kapatıp yeni bir felsefe çağını başlatıyordu: Bilgi edinme ne ölçüde olanaklıdır?" (37) "Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçılarıysa, soruyu estetik anlamda şöyle ele aldılar: Biçimlerin yaratılması ne ölçüde olanaklıdır? İnsan içinde ne gibi bir sorun, ne gibi şaşırtıcı bir giz taşımaktadır? Bu sanatçılar, bilinçaltını bilinçli kılmayı, yaşantıyı bilim, tutkuyu bilgi, sevgiyi nevroz olarak yeniden kurmayı amaçladılar. Zaten Dışavurumcular alışılmış değerleri yıkmaya çalışan bir görüşteler.

Kısacası, Nietzsche, Dostoyevski, Freud ve daha birçok yazar ve düşünür, Ekspresyonizmin görsel sanatlarda yapmaya çalıştığı pek çok şey için sözsöz açıklamalar ve gerekçeler sağlamışlardır.

3-DİĞER SANATÇILARLA ETKİLEŞİMLER

20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan dışavurumculuk, kesin bir toplumsal ve siyasal ortamda doğmuştu. Bu ortam Emperyalizm ortamıydı, ama aynı zamanda kapitalizmin bunalım ortamıydı da. Çağın insanı da bu nedenle yalnızdır, kendine yabancılaşmış, her türlü ilişkiden kopmuş, umutsuz bir varoluş

(37)Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, İnterpres Basın ve Yayıncılık A.Ş.Paris, Cilt:1, 1993, s.219.

korkusuna kapılmıştır. Böyle bir ortamda tek başına olan dışavurumcu sanatçılar, ilk başlarda siyasal bilinçten yoksundular, fakat savaş, devkentler, yoksulluk, gelecek kaygısı ve devrim kafalarından çıkmıyordu. Onlar hem var olan kültüre başkaldırıyor, hem de bir yandan topluma suçlamalar yöneltiyorlardı. Bu öfkelerini de ancak umutsuz görüntüleri renklerin şiddeti ve kırık çizgileriyle anlatıyorlardı. Zaten Van Gogh, Cezanne, James Ensor, Munch'la kendini gösteren de böyle bir başkaldırı değildi.

"Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçıları da amaçlarını belirledikten sonra iç dünyalarını anlatacak teknik, biçim, konu ve renklerin nasıl olması gerektiği konusunda kaygılar duymaya başladılar. "Gauguin, Neo-Empresyonistler, Nabi'ler, Zenci Heykelleri, Okyanus Adalarındaki yerlilerin tahta oymaları, fakat hepsinden önce Van Gogh ve Munch'un "Kuzeyli Modern eserleri", Brücke stilinin meydana gelmesine yardımcı oldu." (38). Yoksa büyük ölçüde Jugendstil'in etkisi altındaydılar.

"Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçıları birbirlerine çok yakın bir ortamda çalışmaktadırlar. Eski resim ustalarının ve aynı zamanda modern sanat galerilerinde izlenimcilerin en başta Paul Gauguin (1848-1903) ve Vincent Van Gogh'un (1853-1907) çalışmalarını görürler. Resimlerden birlikte etkilenirler." 20. yüzyılın başlarında Alman Resmi Gauguin'den çok etkilenmişti. Paula Modersohn-Becker (1876-1907) gibi ressamlar düz ve güçlü renkler kullanarak Ekspresyonizme öncülük yaptılar." (39).

Gauguin'in başlangıç noktası Ekspresyonizm O'na göre doğaya çok bağlı kalmıştı. Oysa Gauguin, figürlü resimlerde insan varlığının evrensel görüntüsünü, resim sanatına kazandırmaya çalışıyordu. "Doğadan resim yaparken, hayal gücünüzün, düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin" diyerek ilkelci bir grup kurduğu Brezilya'da ve daha sonra Güney Denizi'nde gerçek bir

(38) TURANİ, Adnan., Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.573.

(39) GENÇ, Adem., Alman Sanatı, D.E.Ü.G.S.F., Araştırma Raporları, İzmir, 1992, s.5.

dışavuruma varmak amacıyla ilkel deneyimleri arıyordu. Bu nedenle ilkel sanata ve halk bilgisine (Folklor) derinlemesine ilgilendi ve o sıralarda geçerli olan Japon Ağaç oymacılığını inceledi.

Bu incelemeler sonucunda Gauguin 1893-1895 yılları arasında ağaçbaskı seriler üretti. (Resim 22a) Böylece Gauguin ağaçbaskıyı yüzyıllardan sonra yeniden ortaya çıkaran sanatçı olarak ünlendi ve bu baskılar modern sanatın ilk ağaçbaskıları olarak tanındı. Edward Munch, Gauguin'in özellikle İngiltere'deki serilerinden, Brücke Grubu'ysa sanatçının Tahiti'de yaptığı baskılardan etkilenmişlerdir. (Resim 22b) Gauguin daha çok dekoratif bir dışavurgu geliştirmiştir.



R.22a-P.Gauguin, Nave Fenua, 1893-95,

Ağaçbaskı

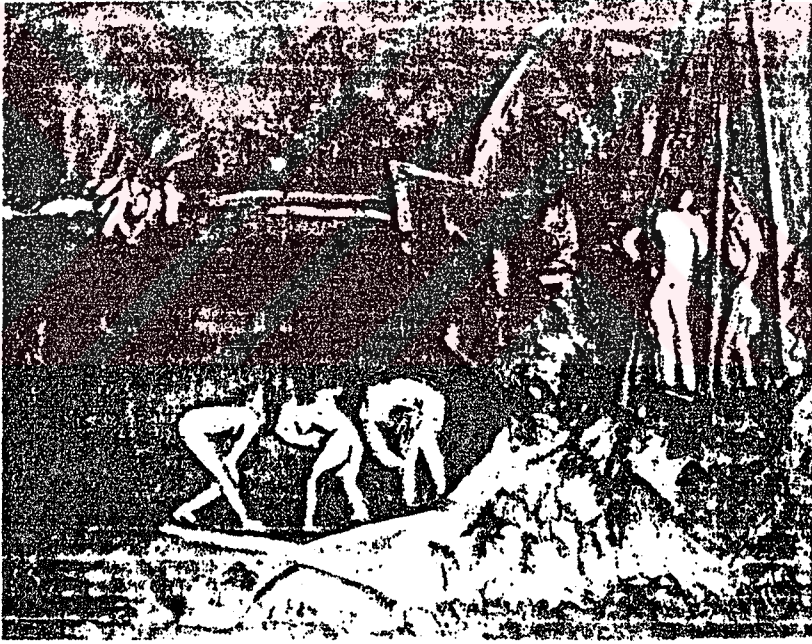


R.22b-E.Heckel, Kumsaldaki Kadınlar, 1919

Ağaçbaskı



R.23-Gauguin, Fatatate Miti Deniz Kenarında, 1892.



R.24-E.Heckel, Ormanda Havuz, 1910, Yağlıboya, 95x120 cm.

"Potansiyeli Gauguin ve Munch tarafından belirlenen tahtabaskı Ekspresyonist sanatın ideal dili olarak kabul edildi. Doğal vuruculuğu, çarpıcı, siyah-beyaz formların tahta kalıpta basitleşmesi köşeli, vahşi oyuklar "Brücke" sanatçılarının ifade yoğunluğuna tam uydu." (40).

(40)BULUT, Gören., "Taşbaskı Sanatı", D.E.Ü.Yayınları, İzmir, 1994, s.47.

"Die Brücke (Köprü) Grubu" Sanatçıları tarafından öncü olarak benimsenen bir diğer sanatçı da Norveç'li Edward Munch (1863-1944)'dır. Munch'un 1892'de Berlin'de sergisi kapatılmış ve bu skandal uzun süre belleklerden silinmemiştir. Buna rağmen, Munch'ın korkutucu ve anlaşılmasız resimlerinden özgürlük anlamı çıkaranlar bile vardı. O zamanlarda Almanya'da henüz Empresyonizm tam olarak özümselenmemiştir. Fakat, Empresyonizmin izleyicileri cesur yenilikçiler olarak görülüyorlardı. Yenilikçilerin oluşturduğu çalışmalar gelenekçiler tarafından anarşist eserler olarak görülüyordu. Hatta Akademisyenler kendilerini bu kişilerin etkilerinden koruyorlardı.

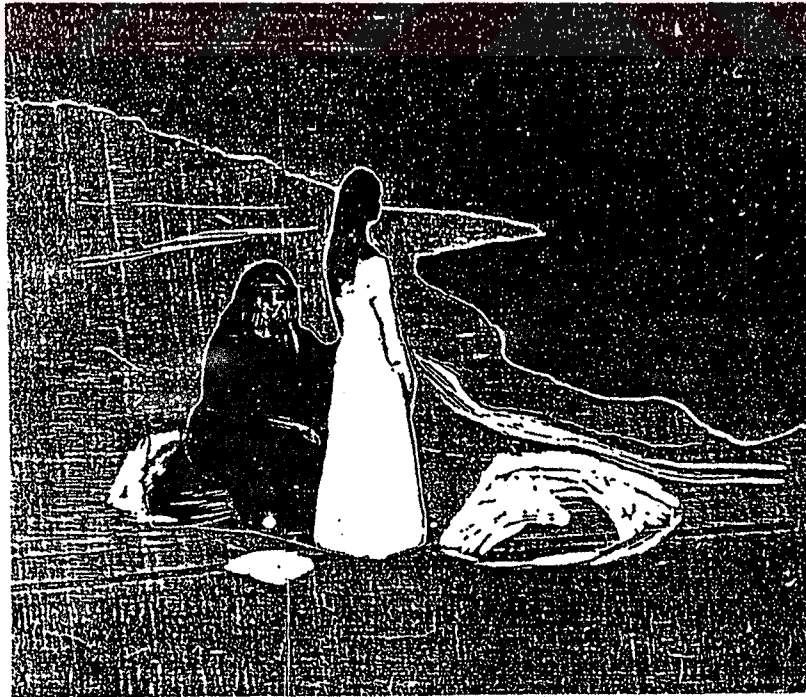
Yapıtlarında modern dünyadaki insanın acıklı yalnızlığını, toplumsal yaşamın ve aşkın boşluğunu yansıtan Munch'un "çığlık" adlı baskısı Avrupa anlatımcılığının bildirilerinden biri sayılmaktadır (Resim 25). "Bu sanatçının 1885'te yaptığı ve "çığlık" adını verdiği taşbaskısında, apansız bir heyecanın, tüm duygusal izlenimleri nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlıyor. Sanki tüm sahne, o çığlığın iç bunalısına ve heyecanına katılıyor. Korkunç birşeyler olmuş mutlaka ve baskı o denli başdöndürücü ki, o çığlığın nedenini hiç bir zaman bilemeyeceğiz."(41).

Sanatçının hem duruluk, hem de acılıkla yoğrulmuş olan bu içten gelen çığlığı, kendini açığa vurma, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu ile sanki olacıklardan haber veriyordu.

(41)GOMBRICH, E.H., Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Bedrettin Cömert, 3.Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.448.



R.25-E.Munch, ığlık, 1885, Taşbaskı.



R.26-E.Munch, Kıyıdaki Kadın, Ağaçbaskı.

1900'den başlayarak birkaç kez katıldığı Paris Sergilerinde "biçimin sonsuz yalınlığı"na ulaşmak çabasının doğru olduğunu anladı. Munch için biçimsel yalınlık, yalın yaşama ve resmini yaptığı yalın insanlarla eşdeğerdi (Resim 26). Geniş yüzeyli ve yalın biçimli baskılarıyla, Ekspresyonizm'de yeniden anlam kazanan ağaçbaskının canlandırılmasına da önemli bir katkıda bulunmuştur (Resim 28). "Kirchner'in ürünlerinde önemli bir yeri olan ağaç oyma yöntemi ilk kez Münih'te kullanıldı ve Vallotton ve Munch'un etkisi altında geliştirildi, daha sonra da Alman Ekspresyonizminin temel anlatım aracı oldu" (42).

"Van Gogh'un çözümü, özellikle Almanya'da benimsenen Ekspresyonizm biçimlerine yol gösterdi. Van Gogh şunu anlamıştı: Sanat, görsel izlenimlere güvendiği, yalnızca ışığın ve rengin optik niteliklerini araştırdığı sürece, sanatçıya duygusunu ifade edip onu öteki insanlara iletme olanağını veren yoğunluk ve tutkuyu yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalıyordu." (43).

Van Gogh "doğru" portreyi çizdikten sonra, renkleri ve çevreyi değiştirmeye başlıyor. Duygularının görüş biçimini daha çok da anılarını kendi renklerine boyadığını söylüyor sanatçı ve "Hepimiz aynı yerin, ruh durumumuza göre nasıl değişik geldiğini denemişizdir" diyor. Van Gogh, benliğini doğrudan nesnelerle birleştirmeye yöneltmiştir. Ve yıllar önce ısrarla sanatçının gerçek görevinin, sevinç, üzüntü, dehşet ve korku gibi temel duyguları yansıtmak olduğunu söylüyordu.

(42)RİCHART, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi:B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.67.

(43)GOMBRICH, E.H., Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Bedrettin Cömert, 3.Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.441.



R.27-M.Pechstein, Sanatçının Pipolu
bir resmi, 1921,



R.28-E.Munch, Yaşlı Adam (İlk insan)
Ağaçbaskı

"Van Gogh'un başlangıç noktası, varoluşçu bir gereksinime dayanıyordu. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu. Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğin cehennemine sunabilmek için, benliğini nesnelerle doğrudan bütünleşmeye artı. Van Gogh'un bu düşüncesi, ateşli renklerin kuvvetlendirilmiş tornlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça vuruşlarıyla iletiliyordu. Gerçeğe varmak için kendini korunaksız olarak dünyaya teslim eden Van Gogh'un seçtiği yol, bundan sonraki on yıl içinde yaşam ve sanatı birleştirmeye çalışan sanatçılar için örnek bir acı yazgı oldu." (44) (Resim 29-30).

(44) RICHART, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.26.



R.29-Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, Taşbaskı.



R.30-E.L.Kirchner, Çiftçiler Öğle Yemeğinde, 1920, Ağaçbaskı

Van Gogh'un 1905 Almanya sergisi insanlar üzerinde uzun süre etkili olmuştur. Van Gogh'un dramatik stili ve çarpıcı renkleri (Resim 32) "Die Brücke Grubu" sanatçılarına renklerle riske girme konularında cesaret verdi. Hatta K.Schmidt-Rottluff'un 1910 yılına kadar yaptığı resimlerde Van Gogh'un etkisi görülür (Resim 31).

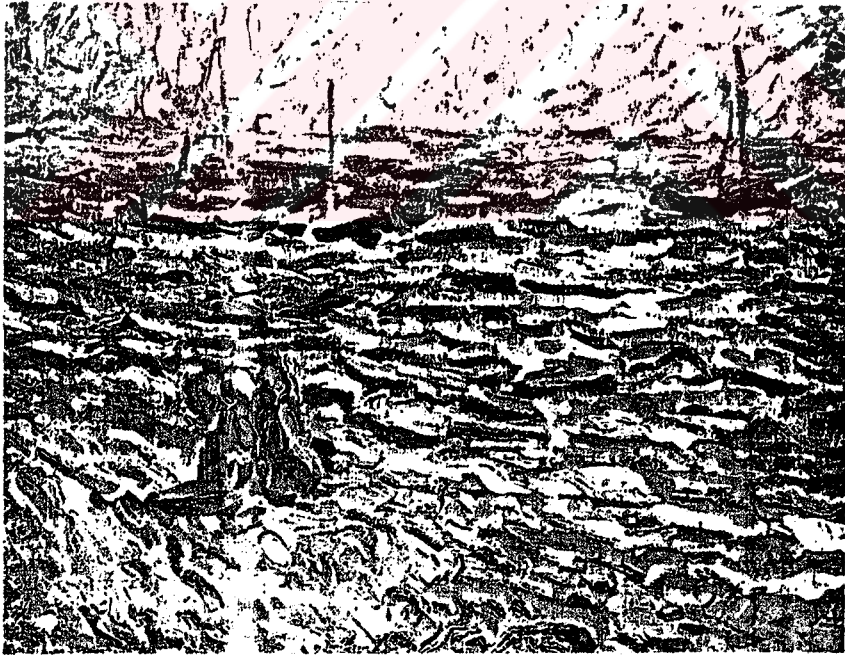


R.31-K.Schmidt-Rottluff, 1910, Yağlıboya

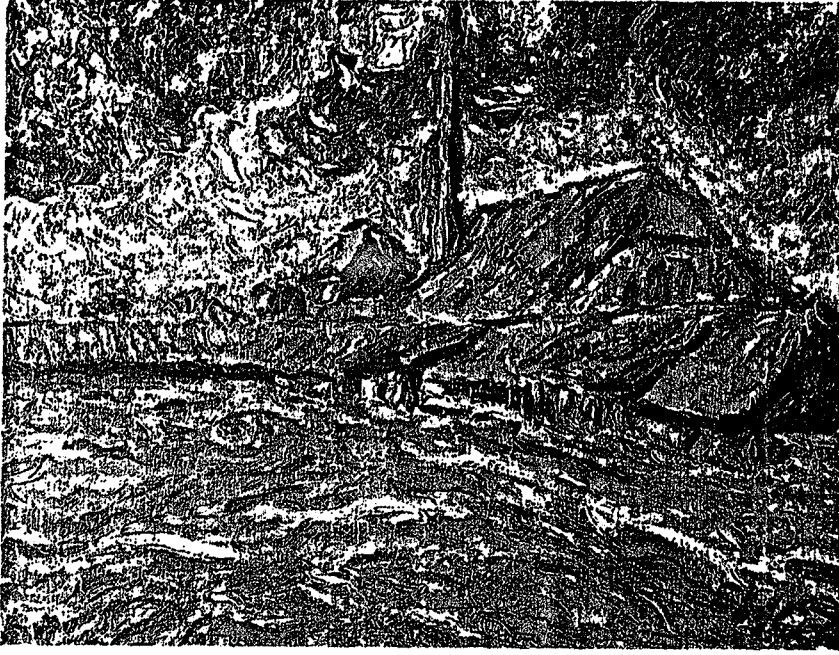
Resimlerinde, insanı ruhsal tepkileri olan bir varlık olarak ele alan Van Gogh, 1906'da Almanya'da tekrar bir karma sergi açar. Nolde ve Pechstein'in da katıldığı bu sergi, herşeyin ötesinde Van Gogh'un yakından incelenmesi anlamını taşıyordu. Bu inceleme grubun etkin resim uslubunda kendini belli ediyordu. (Resim 33-34)



R.32-Van Gogh, Zeytin Ağaçları, 1889.



R.33-Max Pechstein, 1907, Yağlıboya



R.34-E.Heckel, 1907, Yağlıboya

James Ensor (1860-1949), 1900'den sonra Avrupa sanat ortamında yadırganmaya başlandı. Onun iç karartıcı mizah anlayışı ve görüntüleri çarpıtarak karikatürleştirme merakı, baskılarında acımasız bir toplum eleştirisine yöneldi. Şiddeti, acıyı, azabı, betimleyen heykelleri, maskeleri, sanatçıların dünyadan yabancılaştığının ve görünen gerçekler hakkındaki şüphelerin bir açıklamasıydı (Resim 35).



R.35-James Ensor, İsa'nın Brüksel'e Girişi, 1888.

"James Ensor, oldukça realist (Gerçekçi) ve hatta Empresyonist (izlenimci) yöntemler kullanarak iğrenç maske yüzleri ve hortlaklar yaptı. İçeride dönük, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış bir kişi olarak gerçeği kavramakta güçlük çekiyordu. İnsanı kendinden geçiren fantazilerinde, gerçeğin yerine iskeletlerle dolu, maske ve aldatıcı giysilerin arkasına gizlenmiş sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyası ortaya çıktı. Ensor, dışavurum gücünü yoğunlaştırmak amacıyla resim yapmıyor, kendisinin ruhsal durumunu doğrudan doğruya yansıtan içinden fıskıran düşüncesinin dürtüsüyle hareket ediyordu." (45) (Resim.36-37).

Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünüşleri, karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm, gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular.



R.36-E.Nolde, Son Yemek, 1909,
86x108 cm.



R.37-James Ensor İsa'nın Brüksel'e Girişi,
(detay), 1888.

(45) RICHART, Lionel, a.g.e., s.29.



R.38-Emil Nolde, 1911, Yağlıboya.



R.39-E.Nolde, Flistinliler, 1915, Yağlıboya, 85x115 cm.

"Theodor Daubler Ekspresyonizmin önderi olarak Matisse'yi görüyordu. Matisse Neo-Empresyonizm'den koptuktan sonra çeşitli eğilimlere yönelmişti. Bu eğilimleri oluşturan düşünceler şunlardı:

Bir yapıt doğayı öykünmemelidir, yapıt tüm zorlanmaların yadsınmasıdır, yapıt usdışıdır ve olguların (pozitivist) ve fizikçilerin haksız savlarına karşı gelmek üzere yaratıcısının doğasından çıkar, yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen, saldırgan bir ilişkiye girerek özdeği biçimlendirir. Ayrıca matisse 1908 kışında Almanya'da ilk sergisini açmak için izin alırken "Sanat ve Sanatçı (Kunst und Kanstler)" adlı dergide yayınlanan "Ressamın Notları" adlı yazısında (1909) bireysel ve öznel olduğunu ileri sürerek "Herşeyin üstünde kendime dışavurum (Expression) için bir yol arıyorum" diyordu." (46).

Ayrıca Moris Denis; Matisse'nin çalışmalarının özde "saf resim yapma gerçeği, yalınlığı" anlayışı olduğunu söylüyordu. Matisse resim hakkında batı düşüncelerini kaleme aldığı bir yazısında doğanın gerçeğini yakalamak gerektiği inancını belirtiyordu. Yunan heykel sanatının idealizmini benimsiyor, insan figürüne olan ilgisini ortaya koyuyordu.

Kısaca toparlarsak, Gauguin'in ilkelliğe ve katışıksız renklere duyduğu sevgi, Munch'un tüm yüzyılın geleceğini haber veren umutsuz çığlığı, Van Gogh'un tutku ve bunalımlarını nesnenin ve insanın ardındaki öze inerek yansıttığı, Ensor'un düşgücü, Hodler'in zaman kavramını aşan yapıtları Goya'nın son yıllarını geçirdiği evin duvarlarına yaptığı resimlerdeki ürkünç düşleri Seurat'ın rengi ışıklandırarak kullanması "...Die Brücke (Köprü) Grubu"nun üslubunu belirlemede gerek düşünsel gerekse biçimsel olarak etkili olmuşlardır.

(46)RİCHART, Lionel, a.g.e., s.8.

4-DİĞER SANAT AKIMLARIYLA ETKİLEŞİM

Özellikle 1880'lerde doğan yeni kuşak sanatçılar, yüzyıl sonunda yaşanmakta olan Romantizm'den etkilenmediler. Bu sanatçılar çalışmalarında, kendi özel dünyalarıyla bağlantılı, çok daha vurgulu ve hatta şiddetli bir anlatıma yönelmeye başladılar. 20.yüzyıl sanatının hareket noktasını oluşturan soyutlamaya yönelik eğilimde, Sembolistlerin şekil ve renkler aracılığıyla heyecan uyandıran tutumunun temel oluşturduğunu söyleyebiliriz. Aslında, yüzyıl başında, her ülkede, birbirleriyle ilintisiz gibi görünse de özde birleşen gelişmelerin temelleri atılmaktaydı. Yani bir bakıma gelişmeler birçok ülkede eşzamanlı bir paralellik göstermekteydi.

Almanya'da Dresden'de Ekspresyonizm temelleri atılırken Fransa'da da Fauvizm hareketleri başgöstermekteydi. Zaten 19.yy'ın sonuna kadar Almanya kendisine özgü bir sanat ideolojisi belirleyememişti. Bu nedenle Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçıları dönemlerinin sanatını alt üst etmeyi amaçlıyorlardı. Birbirlerine tıpkı romantik topluluklar gibi sıkı bir dostlukla bağlanmışlardı.

Buna karşılık "Fransız Fauve'lerinin (Genç Fransız Ressamları), resim sanatını kökünden değiştirmek gibi bir niyetleri yoktu; yeni yollar açmayı, sanatta yeni bir sayfa başlatmayı da hiç düşünmüyorlardı. İstedikleri tek şey kendilerinde tutku derecesinde var olan renk şiddetini dile getirmek ve onu en güçlü, en görkemli noktasına ulaştırmaktı." (47). Fransız Fauvist'leri hiç bir zaman tutarlı bir sanat kuramı ve programı geliştirmediler, ancak aykırı stilleriyle kendilerini öne çıkardılar. Fauve'lerin sanat biçimleriyle çığır açan çağdaşları "Die Brücke"le ile birçok yönden paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz. "Brücke'ler çağdaşları Fauve'lerle birçok yönden paralellik gösterirler. Ama genç Fransız ressamalar biçim bozmayı öncelikle yeni bir resimsel uyum uğruna

(47)CABANE, Pierre., "Die Brücke", Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) özel eki, Sayı:51, İstanbul, 1991. s.16.

kullanırlarken, Brücke'ler fazlasıyla alt üst edici biçim bozmalarını, kendi çatışma ve yalnızlıklarına karşılık bulma gereksinimleri için kullanıyorlardı." (48).

Brücke'lerin Fransız Neo-Empresyonizmi ile tanışması Sachsischer Kunstverein'deki sergiler doğrultusunda 1906'da oldu. İlk dönemlerde Fauve'ler gibi onlar da kendileriyle Van Gogh, Guaguin arasında benzerlikler ileri sürdüler. Fakat, Brücke'ler sanatın resimsel niteliklerine daha fazla önem verdiklerinden bu etkilerden hemen uzaklaştılar. Zaten Brücke'ler, Fauve'ler gibi sembolistler, Jugendstil ressamı ve eskiden düşünülmüş edebi konulardan kaçma özellikleriyle de ayrılırlar. Jugendstil ressamlarındaki romantik anlatımın yerine onlarda bizzat yaşama Fauve'lerin bezeyici amaçları yerine heybet ve heyecan veren bir biçimlendirme tarzı yer aldı. "Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, optik hayale tercih ediliyordu. Ölü doğa (natürmort) olsun manzara resmi olsun ya da figür olsun, ne anlatılmışsa, resimlenen şey, her şeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir görüşü idi. Bunun içindir ki, sanatçı sayısı kadar ekspresyonist anlatım vardır (49).

Kubistler ve Fütüristler daha önceden gözlerini doğadan ayırmışlardı. Ancak Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapadılar ve tüm olarak akıldan boyadılar. Ekspresyonist çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakın, neşeli fakat çoğunlukla öfkeli, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur (Resim 40).

Yüzeysel biçimlendirme, renkleri yoğunlaştırmak, kontrüksiyon ve biçim parçalamak bakımından Fauve'lerin özelliklerini Brücke Ressamlarında bulmak mümkündür.

(48)SELZ, Peter, Fauvism and Expresyonism, University of Clifornia press, Berkeley, s.126.

(49)TURANİ, Adnan., Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992. s.572.

"Öyle görünüyorki Dresden ressamaları farkında olmadan ya da bilinçlice, ama en azından aynı kaynaklardan esinlenerek Fransız Fovizmini "Almanlaştırmışlardır". Böyle bir bağımlılığın var olduğunu saptamak onların özgürlüklerini ellerinden almak demek değildir; zaten bu bağımlılıktan kısa sürede kurtulup doğrudan doğruya kendilerinin olan özgünlüğe, çeşitli benzerlikler içermesine karşın yine de yadsıyamayacağımız özgünlüğe kavuşmuşlardır (50).



R.40-E.Ludwig Kirchner, Japon Şemsiyeli Kız, 1909, Yağlıboya

(50)CABANE, Pierre., "Die Brücke", Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) özel eki, Sayı:51, İstanbul, 1991. s.17.

Saldırgan, şiddetli bir etki oluşturmada rengin saf, parlak ve çarpıcı anlatım gücünden yararlanılabilir. Ancak resim yüzeyinde devingenlik oluşturan kalın konturlar, atak fırça darbeleri gibi formları sadece koşul olarak almak yanıltıcı sonuçlara götürebilir. Bu da Ekspresyonizm ile Fauvizm'i birleştirmek olur. Bu açıdan değerlendirirsek, Sembolistlerin arınmışlık içindeki yoğunluğunun etkisinden bahsedilebilir. Ancak soyutlama ve deformasyon zaten dışavurumu yansıtmada ve anlatımı yoğunlaştırmada başvurulan yöntemlerdir.

"Die Brücke (Köprü) Grubu"nın kurulduğu 1905 yıllarında, Münih'te bazıları Alman (March, Macke v.b.) bazıları da Rus asıllı (Kandinsky ve Jawlensky) olan sanatçıların oluşturduğu bir başka topluluk da benzer kaygıları taşıyordu: Bu "Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) Grubu"ydü.

"Brücke Grubu" sanatçıları, "Blaue Reiter" grubunun sanatçılarıyla, "Der Sturm" adlı Sanat Dergisini çıkaran ve aynı isimde bir de Sanat galerisi sahibi olan Herwarth Walden'in yardımıyla tanışmışlardır.

Bu sanatçı grubunun bağları "Brücke Grubu" sanatçılarındaki gibi güçlü değildir. "Brücke Grubu" sanatçılarının her yıl "yıllık" çıkarmalarına rağmen "Blaue Reiter" grubu 1921'de sadece tek bir "yıllık" çıkarmışlardır. "Brücke Grubu" Sanatçıları, öğeleri, estetik yaklaşımları tercih ettiler. Onlar dış yalancı gerçekciliğin kabuğunu kırmayı denediler. Bunu varoluşun gerçek çekirdeğine sahip olmak için yaptılar. Buna karşılık "Blaue Reiter Grubu" sanatçıları daha ustaca ilerlediler. Hassas bir palet geliştirdiler ve tonal tabakaların saflığına bağlı aydınlatılmış güç ürettirler. Franz Marc fikirlerini sembolik formlara verdi.

"Ne varki basma grafik "Blaue Reiter" sanatçılarının diğer çalışmalarının yanında az yer kaplamaktadır. Bunun nedeni de baskı resim ürünlerinin mesaj yansıtan özelliğinin "Brücke Grubu"nın ürünlerindeki kadar güçlü olmayışdır" (Resim 41-42) (51).

(51) HEYNİG A.Dube., Grafik Des Deutschen Ekspresyonismus, Institut für Auslandsbeziehungen und Autoren Stuttgart, 1986, s.9.



R.41-W.Kandinsky "Kırmızı İçinde Üç Binici, Mavi ve Siyah" 1911, Renkli Ağaçbaskı



R.42-H.Campendonk, "İki Çıplak İlişkisi", 1918, Ağaçbaskı.

"Der Blaue Reiter" sanatçılarından Kandinsky, "Die Brücke Grubu"nın işlerini kabul etmiyordu. Onların direk kararları, vaatleri, kendiliğinden olan reaksiyonları, kendi amaçlarının patlayıcı şiddeti ona yeterince filtre edilmiş, yeterince entellektüel geliyordu. Buna rağmen Franz March, Berlin'de "Brücke Grubu" sanatçılarını ziyaret ediyor, onların artistik durumlarından ve enerjilerinden kuvvet alıyordu (Resim 43).



Resim 43- F.March, "Kaplan", 1912, Ağaçbaskı

Alman Ekspresyonizminin çeşitli yüzlerini ele aldığımız zaman 1910'daki Avusturya (Viyana) gelişmelerini gözardı edemeyiz. Egon Schiele ve Kokoschka, Berlin Ekspresyonizminin, Viyana'daki gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Karl Kraus Viyana'daki gelişmeleri, Almanya'dakinden daha belirgin bir şekilde tanımladı: "Dünya'nın sonu için deneysel laboratuvar".

Viyana'daki öncü Ekspresyonizminin gelişmesinde Paris, Münih ve İngiltere özellikle de İngiliz estetiği ve Aubrey Beardsley'in korkunç sanatı burada

diğerlerinden daha fazla etkili oldu. Viyanada'ki gelişmelerin öncüsü Oskar Kokoschka olmuştur. 1904'de çalışmalarına Viyana Sanat ve Hüner Okulu'nda başladı. Bu okul, geleneklere bağlı, yaratıcı Sanat Akademisi'nin tersine öğrencilerine çağdaş bir eğitim verdi ve öncülerin odağı oldu. Daha sonra Kokoschka amacının art Nouveau ötesinde ekspresyonizm doğrultusunda olduğunu açıkladı.

Kokoschka'nın portreleri karakteristik özellikler taşıyordu. Artistik görüntü görsel benzerliklerden uzak, psikolojik yoğunluk taşıyan fakat çevresel kaygılardan uzaktı. Schiele'nin resimlerinde de bu vardı. Bu özellikler ayrıca Alman Ekspresyonizminden farkını da açıklar. Ekspresyonistler bu psikolojilerini renklerle anlatıyorlardı.

Viyana'da tekrar geleneklerden kopma, abartılmış ifadeler, tecrübelerin ve geleneksel örneklerin yıkımını görürüz. "Kısacası Avusturya'lı sanatçılar entellektüel mayalanmaya çok hızlı girdiler ve Berlin Ekspresyonist çevresinin ayrılmaz bir parçası oldular." (52).

Almanya ve Avusturya'daki öncü Ekspresyonizm hareketlerini birbirinden kesin çizgiyle ayıramayız. Fakat, Avusturya'nın Ekspresyonist sahneye psikolojik anlatımla bulunduğu katkısı gözardı etmemek gerekir.

Öncü olarak gelişen bu hareketler, daha sonra ülkelerin özelliklerine bağlı olarak değişik yönlerde olgunlaşmışlardır.

5-DİĞER ETMENLER

20.yüzyılın ilk yirmi yılı, insan yaşantısının tüm alanlarında görülen kökten değişimlere sahne olmuştur. Toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik yaşam büyük bir kargaşa ortamına girmiştir. Motorlu taşıtlar ve uçağın bulunmasıyla zamanın ve mekanın boyutları dönüşüme uğramış, uzaklık küçülmüştür. Kent yaşamının telaşlı ritmi, hayatın ritmini hızlandırıyordu. Olaylar daha çabuk

(52)VOGT, Paul., Ekspresyonism German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979. s.95.

gelişiyor ve topluma yayılıyordu. Avrupa'da monarşi, yerini demokrasi, sosyalizm ve komünizme bırakıyordu. Bu yıllar Avrupa anlayışına meydan okurken, bilimsel yöntemin üstünlüğünü de sorguluyordu. Diğer yandaysa Nietzsche'nin rastlantısal olarak alevlenen yıkıcılığı giderek daha yoğun duyumsanıyordu.

Max Stirner'in 1845'te yayınlanmış olan "Der Einzige und Sein Eigentum (Birey ve Mülkiyeti)" John Henry Mackay tarafından 1890'lı yıllarda yeniden yorumlandı. Böylece "bireysellik" kırıntıları güçlendi. Bireyin yeteneklerini istediği gibi kullanması ve öznelliğini dünyaya kabul ettirmesi gerektiği vurgulandı. "Gezginler, kimsesizler, yurtsuzlar, kendine güvenen bir toplumun yoksaydığı insanlar değildi artık, öznellik söz sahibi olunca yabancılıklarıyla kimliğe kavuşmuşlardı. Doksanlar ve yeni yüzyılın başı hayatın sorumluluğunu bireyin üstlenmesini kutluyordu" (53).

Freud ve Jung'un psikoanalitik düşünceyi ortaya çıkarmaları, Einstein'in Relative (görecelik) kuramı ve Max Planck'ın Quantum kuramı gibi bilimsel görüşler, o ana kadar varolan düşünceleri yıkarak, daha somut ama farklı bir dünya görüntüsü ve kavrayışı yaratmıştı.

Ayrıca 19. yüzyılda psikolojide, özellikle algılama psikolojisinde, hızlı gelişmeler oldu. Değişik renklerin, yapıların ışık-gölge karışıklıklarının, açık alanların veya karışık yığılmaların ve benzeri durumların üzerimizde ne gibi duysal ve duygusal etkileri olduğu en çok bilimsel bir yöntemle incelenip değerlendiriliyordu. Bu türden yaşantıların biz uyurken ve uyanırken nasıl bir rol oynadığı psikologlarca gözlemlenip, bazı çıkarımlar sağlanıyordu. Bu ilerlemeler Almanya ve Avusturya'da da önemli bir yol açmıştı. Bazı sanatçılar bu araştırmaların ayırında oldukları için bu tür gelişmelerden yararlanıyorlardı. Bu da görsel sanatların yeni bir işlev yüklendiğini, daha önce asal sayılan işlevini bir yana bıraktığını gösteriyordu.

(53)MCFARLANE, James, "Modernizm ve Zihin" Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arasında Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) eki, Sayı:51, İstanbul 1991. s.7.

"Bilim şiirsel fantazilere teslim olmuştu. Sezgi ve imgelem, yeni gelişen psikolojide de evrenselleşen fizikte de başarıya ulaşıyordu. Fizikçi kalıplaşmış mantığı ve sağduyuyu işlevsiz kılan, tedirgin edici ölçüde değişik bir takım kuralları onaylamak zorunda olmanın sıkıntısı içindeydi. İnsanın görme yeteneğinin mikroskopik ve teleskopik eşiklerinin ötesinde, Hofmannsthal'ın şairinin" atomları parçalanması ve kozmosla top oynaması" kadar düşsel kurgular sarmıştı bilimselliği. Mikrobiyoloji uzmanının girintili çıkıntılı modellerinin, kuramsal fizikçinin matematiksel modellerinin, romancının dünyasıyla ortak bir tarafları vardı. Mantıksızlık ve nedensizlik gibi "bilimdışı" kavramlar meşrulaşmayı, hatta deneylerle doğrulanmayı bekliyordu. İhtimalin belirsizlikleri, kesinliğin, tahmin edilebilirliğin saltanatını sona erdirmişti. Freud sevgiyle nefreti "kararsızlık" kelimesinde içiçe geçiriyor, Jungçu psikoloji "herşeyin tersine dönmesi" anlamına gelen "enantiodromiya" teriminden hareket ediyordu. Kuantum fizikçisi "temel tanecikleri"nin yapısını açıklama sorunuyla karşılaşınca klasik kütle-enerji ayrımını bir kenara bırakmış, hem dalga hem tanecik olan "kararsız" bir gücün varlığını benimsemişti. Görecelik kuramı zaman ve mekanın iki ayrı boyut olarak ele alınamayacakları, dönüm noktalarında ve aşırı durumlarda birbirlerinin işlevi oldukları iddiasındaydı. Minkowski'nin dört boyutlu geometisinde tek bir çizgi cismin zaman-mekan akışındaki tüm tarihini temsil ediyordu. Bu bilgilerin ışığında dünyanın şekli değişmişti." (54).

20.yüzyıl başındaki yeni bir yapısal düzen arayışı, ülkeleri de güçlü devlet kimliği edinme istemine sürüklemiş, geri kalmış ülkeleri de bilinçlendirmiştir; Bulgaristan'ın 1908'de ülkemizin de 1923'de bağımsızlığa kavuşması gibi.

Almanya'da da 1870-1918 arasında köklü dönüşümler yaşanmıştır. 1870'de yarı feodal prensliklerden güçlü devlet kimliğine kavuşmuş, daha sonra imparatorluk dağılarak Cumhuriyet yönetimine geçilmiştir.

Tüm bu değişim ve karmaşa ortamı, Toplumsal yozlaşmaları beraberinde getiriyordu. Varolan anlayış önemli sorunlara çözüm olamıyor, rahatsız edici değişimler durmadan büyüyordu. Aslında bunalımı dışa vurmak için küçük bir kıvılcım yeterliydi. Ve bunu da genç sanatçılar yaptı.

(54)MCFARLANE, James., a.g.e., s.8.

B-FELSEFESİ

Yüzyılımızın başlangıcındaki gençliğin başkaldırması ve devrimci düşünceli sanatçıların oluşumu rastlantı olmamıştır. Toplumsal bunalımlar herkesi sabırsız bir bekleyişe sürüklemiş, insanların beklentileri hayal kırıklığına dönüşmüştü. Avrupa karşıtlıkların ve sarsma devirme istemlerinin kıtası haline gelmişti. Özellikle Almanya'da devrim çılgınlıkları artıyordu.

"Gruplar, kamplar oluşuyor, duyurular, manifestolar yayınlanıyordu. Dayanışmanın hikmeti keşfedilmişti. Sivrilten "öteki" lanetleniyordu. Gözler modern duruma-Şehir yaşamına sanayi sorunlarına siyasal gidişata-çevrilmeliydi. Beklentilerin temelinde, yeniden değerlendirme, yeniden düzenleme, yeniden inşa etme, kısacası değişim vardı" (55).

İnsanlar iç dünyalarını ve fantezilerini anlatabiliyor, özdeneyim ve duyumsamalarını da işlerine yansıtmaya başlıyorlardı. Artık "Aslına dönüş", "Gerçek", "İçsellik", "yeni dinselilik" gibi kavramlar söz konusudur. Dönüşümün sinyalleri birçok genç ressamla birlikte, Rilke, Stramm, Heym ve Trakl gibi şairlerle, Schönberg, Strawinsky, Ravel ve Bartok gibi müzisyenlerde büyük bir içgüdüsellikle yeni bir biçem arayışlarına giriştiler. "Ne zaman din, bilim ve ahlak sarsılsa, ne zaman bunların dış dayanakları yıkılmaya yüz tutsa, insan bakışlarını dış dünyadan çekerek, iç dünyaya yöneltir. Edebiyat, müzik ve plastik sanatlar, bu tinsel devrimin kendini ortaya koyabildiği en duyarlı olanlardır. Bu alanlar aktüel zamanın gölgeli resmini yansıtır ve sadece küçük bir azınlığın farkedebileceği küçük bir parıltının önemini ortaya koyar." (56).

Yeni biçem arayışları, Almanya'da Dresden'deki "Die Brücke (Köprü) Grubu" yanında Münih'te "Blauer Reiter" sanatçıları, Avusturya'da Kokoschkare Schiele, Paris'te Matisse'nin çevresindeki "Fauves" ve "Kübist"lerce de başlamıştı.

(55)MCFARLANE, James., a.g.e., s.5.

(56)Vasily Kandinsky, Concerning the Spritual in Art, The Documents of Modern Art, New York; George Wittenborn, inc, 1947, s.33.

"Die Brücke (Köprü) Grubu" bütün devrimci ve heyecan verici öğeleri bünyesine almıştı. Her şeyden önce burjuva rahatlığına ve gerçekçiliğine tepki gösterdiler. Hızlı kentleşmeye, sanayileşmeye ve toplumda oluşan statüleşmeye karşı çıktılar. Bu tepkilerini gerek seçtikleri konularla, gerekse biçimlerle yıkmaya çalışmışlardır.

"Die Brücke, sanatlarda bir canlandırmaya dönük genel akımı (ki bu daha sonra Alman Ekspresyonizmi olmuştur) önceden biçimlendirmeye çalışan bir felsefe programını temel almıştı. Bu program, toplu bir ülkeye duyulan özlemi, geçmişle olan bağları koparma isteğini ve sanata peygamberce bir bakışı anlatıyor ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu. Program, Nietzsche ve Bergson'dan etkilenerek, sanatçıların kendilerini yaşam öğelerinin ana kaynaklarına kaptırmalarına izin vermeleri için olanak hazırladı." (57).

Almanya için olağanüstü bir olgu sözkonusuydu: Bir kez olsun resim edebiyattan, görüntü düşünceden önce gelmişti. Almanlar için dışavurumculuk geçici bir biçimden çok, anlatım olanağı sağlayan yol, araç, hatta içerik olmuştur. Almanlar için bu klasizmin yüzelli yıldır kendilerine yasakladığı bir şeydir. Bu birikimin ardındaki patlama da bu yüzden böylesine şiddetli ve taşkınca olmuştur.

"...Bu başkaldırının ne kuramı vardı ne de gerçek bir amacı: Jestlerden ve şiddetli haykırışlardan oluşan bir pretosto hareketiydi. Hiç bir açık fikir yoktu, yalnızca belli belirsiz duygular vardı, bunlar öylesine belirsizdiler ki sonunda hiç bir şeyle noktalanamadılar ne toplumsal olarak, ne de sanatsal olarak." (58).

"Die Brücke (Köprü) Grubu" bir "misyon" gerçekleştireceklerine inanıyordu. Bu misyon, bu görev çok büyük dolayısıyla da karmakarışık. Onlar

(57) RICHART, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.17.

(58) BAYL, Friedrich, "Resimde Dışavurumculuk", Sanat Dünyamız Der. Sayı:52 (Dışavurumculuk II Özel Eki), Türkçesi: Sema Rifat, İstanbul, 1993, s.48.

ürettikleriyle sözleriyle ve yazdıklarıyla kendi kendilerinin misyonerleriydiler. Çünkü bir sanat programları yoktu. Sadece Kirchner'in kaleme aldığı sanılan ve O'nun tahta kalıp biçiminde 1906'da ortaya koyduğu bildiri vardır:

"İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir." (59).

Evet, kendini açıkça anlatan, yerleşmiş değerlere karşı çıkan her genci çağıran bir bildiri. Fakat görüntü olarak neden tahta kalıp kullandıkları belirsizdi. Kalıbın sol yarısı Jugendstil anlayışının süsleme modasına uygundu. Sağ yarısıysa güney denizinin ilkel kabartma oymalarını anımsatıyordu. Kalıbın tümünün acemice bir görüşü vardı (Resim 44).



R.44-E.Ludwig Kirchner, Brücke Manifesto, 1906, Ağaç kalıp.

(59)LYNTON, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü. Türkçesi: Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.34.

Dresden o yıllarda önemli bir sanat merkezi değildi; 19.yüzyılın başından beri de olmamıştı (Yalnız müzik alanında önemli bir yeri vardı). Brücke Sanatçıları'nın birlik kurmaya çalışmalarının bir nedeni de bu olabilirdi. Çünkü "Birlik" sözcüğü, Brücke Ressamları için büyük bir anlam taşıyordu. Bu sanatçılar, Alman geleneğinin taşıyıcısı olma bilinciyle çalışıyorlardı. "Nolde: Biz şimdi Almanya'da büyük bir Alman Sanatı, ileriye yönelmiş, ikinci bir dönem yaratmalıyız. Ben kendimi bu çabanın bir parçası sayıyorum ve Alman Sanatının ikinci büyük döneminin geleceğine inanıyorum, demiştir." (60).

Ekspresyonistlerde önemli olan, Empresyonistlerde olduğu gibi aldatıcı görünüş ve kendini dışavurma gibi yalnızca sanatsal amaçlar değildir. Kişisel endişeler, duygusal gereksinmeler de kendini belli eder.

"...en büyük sıkıntılarının biri, insanoğlunun ne olacağıdır? Bu soruya cevap aramışlardır hep. Daha adil, daha insancıl, sınıfsız bir toplum oluşturmayı dileyen Marksizm'in çizdiği yol en iyisi miydi? Yoksa bir üstinsan'ın diktatörlüğünü mü seçmek gerekirdi? Psikoanaliz kabul edilir bir çözüm yolumuydu? İnsanların saldırgan içgüdülerini rahatlatacak bir cinsel özgürlük mü getirmek gerekliydi? Ya da İsa'nın öğretisine uygun bir politika kuracak, yenilenmiş bir Hristiyanlık hakkında neler düşünülmeliydi? gibi soruları da cevaplamaya çalışmışlardır." (61).

Kirchner'le arkadaşları sanat yapmaktan çok, sanatçı olmak, sanatçı gibi yaşamak istiyorlardı. Çünkü bireyci görüşlerine ters düşse de grup oluşturmaktan vazgeçmediler. İşleri, yaşamları, serüvenleri, evleri ve modelleri ortaklı. Diğer sanatçılarla bağ kurma istekleri de buna dayanıyordu. Kirchner, Heckel ve Schmidt-Rottluff pek parasız sayılmazlardı ama bohem yaşıyorlardı. Mobilyalarını kendileri yapıyor, sevgilileri onlara modellik ediyordu. Esin kaynağı olarak da gençlik gücünü ve güneş ışığını görüyorlardı.

(60)LYNTON, Norbert., a.g.e., s.42.

(61)EROĞLU, Özkan, "Dışavurumculuk", Gençsanat G.S.D., Sayı:5, İstanbul, 1995, s.20.

1910'a geldiklerinde kendilerinin denilebilecek ve ortak özellikler içeren bir biçim kurdular. Bu biçim onların parlak renkli ve kabaca yapılmış anlatımlarında görülür.

"... Nolde bilgi hiç bir şeydir. İçgüdü herşeydir" diye düşünür. Schmidt-Rottluff şu açıklamayı yapar. "Kendimle ilgili olarak, bir proramının olmadığını, ama yalnızca gördüğümü ve hissettiğimi anlatılmaz bir "kavrama" ve ona "en uygun anlatımı bulma" isteğimin olduğunu biliyorum. Şeylere düşünce ya da söz aracılığı ile değil de ancak sanat yoluyla yaklaşılabileceğimi biliyorum". Kirchner ise şöyle der: "Deneyimime, yaşantıma, gözlerimi kapayarak görebildiğim tek bir biçim sunan hayalgücü kesinlikle bilinçdışı bir güçtür. Ben ileri derecede esrlik anlarımda bilincime varmadan resim yaptım ve bu durumdan çıktığım sırada, çevremi saran şeylerden son derece şaşkınlık duymuştum." (62).

Kirchner Ekspresyonizm'in dar çevresine gerçek anlamda bağlı değildi. Fakat, bu durum grup için genellenemez. Çünkü dışavurum gereksinimi her şeye rağmen bütün birliği kapsıyordu.

(62)BAYL, Friedrich, "Resimde Dışavurumculuk", Sanat Dünyamız Der. Sayı:52 (Dışavurumculuk II Özel Eki), Türkçesi: Sema Rifat, İstanbul, 1993, s.48.

C-GRUBUN ÇAĞI ETKİLEYİŞİ

19.yüzyılın sonlarında izlenimciliğe bir tepki olarak gelişen dışavurumculuk, tarihsel olarak Batı Dünyası'nın I.Dünya Savaşı'na değin süren toplumsal ve politik bunalım dönemini kapsar. Savaş yıllarındaki sarsıntılı dönemde zirveye ulaşır ve para reformunun yapıldığı 1923 Kasımında biter. 1933 yılında Nasyonal Sosyalistler birçok dışavurumcu sanat eseri ve yayınları yokeder. Ancak II.Dünya Savaşı sonrasında herkes bu Alman sanat akımının önemini anlar.

"Ekspresyonist sanatçının paleti, Fovlardaki gibi cüretlidir. Ekspresyonizm "Brücke" grubunca ortaya atılmış, "Der Blaue Reiter" grubu tarafından geliştirilmiş, Kuzey melankolisi, slav coşkunuğu, Flemenk sağlamlığı ve yahudi endişesi ile kaynaşarak bütün dünyaya yayılmış ve etkileri halen devam eden bir sanat akımıdır." (63).

Avrupa sanatının iki kutbu olan Ekspresyonizm ve Kubizm, o zamanlar Alman ve Rus ressamlarınca geleceğin resmi için bir başlangıç olarak görülüyordu. Zaten Alman Ekspresyonizmi, Kübizm ve gelecekçilik (Fütürizm) akımlarıyla aynı dönemlerde ortaya çıkmıştır.

"...Ayrıca anlatımcılığın başkaldırısı, Nietzsche, Freud ve Strindberg'in (örneğin Rüya Oyunu, 1912) yapıtlarının yarattığı sarsıntıya ve insanlığa hizmet etme geleneğini destansı bir biçimde yeniden canlandırmayı amaçlayan Verhaeren ile Whitman'ın görüşlerine bir yanıttır." (64).

Ekspresyonizm aynı zamanda ağaçbaskı sanatının yeniden ortaya çıkması ve çağdaş olması için de iyi bir ortamdı. "Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçıları ağacın direnişinden, stil ve anlatım aracı olarak yararlandılar. Daha doğrusu bu teknik onların anlatımlarına en uygun araçtı. Böylece doğa

(63)TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.572.

(64)Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, İnterpres Basın ve Yayıncılık A.Ş. Paris, Cilt:1, 1993, s.219.

görüntüleri onların resimlerin de siyah-beyaz, yüzeysel düzenlemelere döndü. Model yanılısamalı görünüşünden soyutlamaya dönüştü. Bu bir "kopye" değil, yeni bir yaratmaydı.

"Başka hiçbir artist ifadesinde, bu gibi siyah-beyaz veya iki temel renk arasında güçlü bir gerilim üretemedi, ihtiyaçları üzerinde bu derecede yoğunluk yaratmadılar. Bunun yanında ilk ressamlar yüzeyi çizgilerle ve spotlarla oyarak aydınlatmayı deniyorlardı." (65).

Sonuçta "Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçıları yeni Alman ağaçbaskı sanatının kurucuları, ağaçbaskı da 20.yüzyıl Avrupa sanatında dışavurumculuk diye anılan akımın en önemli tekniği olmuştur.

Daha sonra "Blaue Reiter" çevresinden Franc Marc ve Campendonk'un çalışmalarında ağaçbaskı daha dekoratif kullanıldı. Brück'lerin anlatımındaki güçlülük ve sertlik yoktu. (Bkz.Resim 42-43)

Çağın karmaşası içinde bir resim yaratma görevini yerine getiren "Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçıları aynı zamanda "birlik" olarak da sonraki kuşaklara öncü olmuşlardır.

"...Resim tarihinde ilk kez ya da hemen hemen ilk kez, çalışma ve ülkü birliği içinde bir topluluk kurulmuştu. bu durum daha sonra savundukları yeni insanlık için bir örnektir. Ekspresyonistler, kendi aralarında yeni ilişkiler yaratmışlardı, atölyeler, malzemeleri paylaşmış, birlikte çalışmış ve yapıtların parasal açıdan geçerliğini ve satışını güvence altına almaya çabalamışlardı." (66).

Ekspresyonizm, Dresden'de "Die Brücke (Köprü) Grubu"nın biçemi olarak ortaya çıktığı gibi, başka yerlerde tek tek kişilerde de kendini gösteriyordu:

(65)VOGT, Paul., Ekspresyonizm German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979. s.99.

(66)RİCHART, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.275.

Viyana'da Oskar Kokoschka'da ve genç yaşta ölen Egon Schiele'de, Reinland'da Heinrich Nauen'de, Otto Dix'de ve Grosz'da kendini gösteriyordu. Fakat bu sanatçılarda Ekspresyonist biçem Brücke ressamlarının anlayışının dışına çıkar. Bu biçem Kokoschka'da Post-Ekspresyonizm, Beckmann'da Neo-Realizm (Yeni Gerçekçilik), Hofer'de Sürrealizm (gerçeküstücülük), Otto Dix ve Grosz'da keskin eleştiri (Yeni Nesnelcilik) anlamındadır. Ayrıca bunlar dadacılığın da habercileridir.

1918'in başlarında ekspresyonizmin enerjisini kaybetmeye başlamasıyla onu, gerçekçi bir Ekspresyonizm (Post-Ekspresyonizm) diyebileceğimiz bir anlayış izledi. Fakat bu anlayış çok fazla olay yaratmadı.

"Ekspresyonizmin etkilerini Almanya dışında, en başta doğa biçimlerinin görünüşlerine önem veren bir ekspresyonist yaklaşım söz konusudur. (Constant Permeke (1886-1952), Gustave de Smet (1887-1943), Fritz Van den Berghe ve Albert Servaes bunların en önemlileridir. Fransa'da Ekspresyonizm anlayışına yakın bir anlayışta olan Georges Rouault'dan başka Maurice Vlaminck vardır. Ofist sanatçı Le Fauconnier, hayaller içine gömülmüş olan Edouard Georg ve Marcel Grommaire'in çalışma tarzları hep bu anlayıştadır. Çalışma tarzı ile Kokoschka'yı anımsatan ve Litvanya'dan Paris'e gelip yerleşerek kendinden geçercesine çalışmalar yapan G.B.Scipione (1904-1937) ve Chaim Soutine, burada Rus ekspresyonistleri olarak belirtilebilir. İngiltere ve Amerika'da da birkaç ressamda ekspresyonizm'in etkilerini görmek mümkündür." (67).

Bireysel olarak görülen bu etkileşimlerin yanında 1920'lerde ekspresyonist bayrağı altında yeni birlikler oluşturulmaya da başlandı, dahası Bauhaus'un odakları anlatımsal eğilimlerin üstünlüğünü amaç edinmişti. Feininger'in "Cathedral of Socialism (Sosyalizm Katedrali)" Bauhaus'un ilk ağaçbaskı gösterimi olarak buna canlı bir örnektir. (Resim 45)

Dresden'de "Sezession Grupu 1919" Peter August Böckstiegel, Otto Dix, Lasar Segall, Conrad Felixmüller ve diğer birkaç ressamdan kuruldu. Kuzey'de son Ekspresyonizm yanlıları Barlach çevresinde, Darmstadt'da Bernhard Hoetger ve Karl Gutschmann, Rhineland'ta F.M.Jansen ve Heinrich Nauen çevresinde bir araya geldiler. Daha sonra Berlin'de iki öbek daha oluştu: "Working Council for Art (Sanat İçin Çalışma Meclisi)". Walter Gropius'un başkanlığındaki bu öbeğe daha sonra Cesar, Klein, Heckel, Feininger, Meidner, Pechstein ve



Schmidt-Rottluff katıldı. O sıralarda tanınmış olan "November Group (Kasım Grubu)"nun

R.45-Lyonel Feininger, Sosyalizm Katedrali, 1919, Ağaçbaskı, 30,5x18,9 cm.

amacı da "Working Council"inkiyle hemen hemen aynıydı. Aralarındaki ayrım, Kasım Grubu'nun topluma yaklaşımı insan-sanat karışımıyla olurken, Working Council'deyse yalnızca sanat için yaklaşım geçerliydi.

Meksika ve Brezilya'da 1920-30 yıllarının anlatımcı akımı, toplumsal ve dirimci içerimler geliştirmek için daha çok duvar resmi biçimindeydi.

Rusya'da "Ekim Devrimi"nden sonra tıpkı Almanya'da olduğu gibi, devrimci bir sanatın yaratılması ve bütün eski sanat biçimlerinin yadsınması istenmişti. Ama geçmişe olan bu kin, kendi çapında önemli olan pek çok değer yok edilmesine yol açıyordu. Almanya'da Dışavurumculuğun gerçekleştirdiği yok etme işi daha sonra Rusya'da benzer biçimde gerçekleşmiştir.

Türkiye'de de 1923 yılında, zaten etkileri yokolmaya başlayan imparatorluk yönetimine tümden son verilerek, demokratik bir Cumhuriyet yönetimine geçilmiştir.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra çağrışım ve öznel yorum, kendiliğindenlik ve imgelem, Ekspresyonizmin birikimiyle gerçeküstücülüğün birleşimi, kuzeyli ressamların araştırmaları, çok biçimli ve lirik soyutlamaya çok yatkın bir anlatımcılığı ortaya koymuştur. Özellikle İngiliz Bacon ve yeni figürasyoncu ressamlar yapıtlarında daha çok, işkence görmüşçesine çarpıtılmış insan yüzünü işlediler.

"Özellikle 1940'lı yılların başlarında ve 50'li yıllarda, soyut diye nitelenen bir anlatımcılık gelişti. Bu akımın öncüsü Gorky, başlıca temsilcisi ise de De Kooning, Kline, Motherwell, daha sonra Guston ve Gottlieb'in yanı sıra Pollock'tur. Sanatçının içinde biriken bütün güçlerin açığa çıkmasını öngören bu sanat anlayışındaki bir özellik de gereçleri ve teknikleri yeni bir yaklaşımla ele alması ve bütün öğelerin herhangi bir merkeze ayrıcalık tanınmadan yerleştirildiği, derinliği olmayan yeni bir mekan anlayışı getirmesidir. Kısacası anlatımcılık 60'lı ve 70'li yıllara kadar birçok sanatçıya kendini soyutlarıyla (işaretler, jest, renk) kabul ettirmiştir." (68).

Soyut dışavurumcunun boya kullanışı, lirik bir manzara soyutlamasından çok, bir bunalım, bir karamsar dünya, psikolojik bir patlama biçimindedir. Bunları da diri renklerle gerçekleştirirler. Soyut dışavurumcu kimseye hesap vermeyen bir tutum içindedir. Yani daha çok resmetme işlemi değil, iç dünya savaşdır sözkonusu olan.

Ekspresyonizm akımı yalnız güzel sanatları değil, aynı zamanda edebiyat, tiyatro, mimarlık, müzik ve sinamayı da etkilemiştir. Bu bakımdan Ekspresyonizmi tümel bir hareket olarak nitelendirebiliriz.

Özellikle şiir ve tiyatrodaki açıkça beliren bir edebiyat anlatımcılığına yol açtı. Dış gerçekliği olduğu gibi yansıtmama, özanlatıma ulaşma ve dünyaya bütünüyle kişisel bir açıdan bakma isteği, edebiyatta da etkili olunca, biçim, imgeler, sözdizim, noktalama ve yapının estetik bakımından kurucu olan tüm öğeleri anlatıma göre, ikincil sayılmaya başlandı. Bu da her türlü biçim kuralını,

(68)Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, C:2, s.647.

her türlü tipolojiyi bozmak, belki de yıkmak demekti. Yazarın benliğini, yalnız kendi anlatımıyla dünyaya kabul ettirmesi demek, öznel şiddetten ayrı düşünölemeyecek bir çeşit sanatsal şiddete varmak demekti.

Tiyatro da anlatımcılık, Strindberg ve Wedekind'in burjuvaziye karşı çıkan yapıtlarıyla gerçekliğe bir tepki oldu. Carl Sternheim, Die Hose'de (1911) ve Der Snob'da (1914) yergiyle, hem mistik hem de simgesel olan bir sahne anlayışını getirdiler.

Şiir'de, G.Trakl'in, G.Benn'in, F.Werfel'in yapıtları, öznellikten yola çıkıyordu ve her türlü gerçeğe bakışı bozmaktan çok, sözcüklerle kurulacak ilişki öncelik alıyordu.

Birkaç müzikçi özellikle Viyana okulundan besteciler anlatımcı harekete katıldı: Schönberg, Webern.

Resme ve tiyatroya ilişkin kimi araştırmalardan doğan sinemadaki anlatımcılık, I.Dünya Savaşı sonunda Almanya'da ortaya çıktı. Bu akım kişilerin bunalımlarını temel olarak biçimsel simgecilikle dile getirmeye çalıştı. Bu nedenle dekorların (karşıtların çatışması, gerçek dünyanın bilerek bozulması) ve ışık oyunlarının önemi büyük oldu (Paul Wegener'in Der Golem'i (1920) gibi).

Ölkemizde de özellikle "Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçılarınca yeniden canlandırılan ağaçbaskı tekniği 1960 ve sonrasında etkili oldu.

D-SANATÇILARI VE YAPITLARININ İNCELENMESİ

"Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçıları bunalımlarını ve öfkelerini dile getirmek için, olabilecek bütün karşıtlık etkilerinden (görünüş-gerçek; ışık-gölge; acıklı-gülünç; hayran kalma-alay etme v.b.) yararlandılar. Bu bakımdan anlatımlarına en uygun tekniği, ağaçbaskıyı seçtiler. Ağaçbaskı 16.yüzyıl Alman Sanatının altın ögesi idi, bu nedenle yeniden ağaçbaskı düşünüldü. Zaten Brücke Sanatçıları Alman Sanatını yeniden yüceltmek istiyorlardı.

Grubun ilk kurulduğu yıllarda, aralarındaki dostluk bağlarının da etkisiyle, oluşturdukları yapıtları birbirinden ayırt etmek güç oluyorduysa da, daha sonraki yıllarda herbiri kendi anlatım biçimini yakalamıştır. Ancak, tüm grubun ortak bir yönü, doğayı, nesneyi düşsel, gizemli ve coşkulu deneyimlere dönüştürme kaygısıydı. Ve bu coşkunun altında hep, yaratılarının gerçek gücü olan, gizli bir "aşkınlık" yatıyordu.

Grup sanatçıları yaşamları boyunca birçok eser üretmişlerdir. Bunlardan grafik çalışmalar ağırlıklıdır. Kirchner'in grafiklerinin sayısı, 2000'i geçerken (Picasso'dan sonra en fazla çalışma üreten sanatçıdır), Heckel 1000'in üzerinde, Pechstein 850, Schmidt-Rottluff 663 ve Nolde 500 yapıt vermişlerdir.



Ernst Ludwig Kirchner
1880-1938

1-Ernst Ludwig KIRCHNER
(Aschaffenburg, 6.5.1880-Davos yakınları
Frauenkirh 15.6.1938)

Bir kimya profesörünün oğlu olan Kirchner, 1890-1900 yılları arasında Chemnitz'de (Saksonya) yaşadı. Antik eşya toplayıcısı olan büyükbabasının da etkisiyle 1901'de mimarlık öğrenimi için Dresden Teknik Üniversitesine girer. Bu sırada inceleme olanağı bulduğu eski Alman Grafik yapıtlarına özellikle Dürer'in ağaçbaskılarına hayran olur. Bunu resim kursları izler. 1902'de

Fritz Bley'i tanır. O sıralarda Japon estampları gözdedir ve Gauguin baş uygulayıcılarındadır.

Kirchner 1913'te Münih'te W.Debschnitz ve Herman Obrist'in kurslarına öğrenci olarak katılır. Kısa sürede güçlü bir desenci olarak kendini gösterir. Obrist'in gelip geçici izlenimlerin yerine derin dışavurumun açığa çıkarıldığı ve sanatı yüceltmeden, yoğunlaştırılmamış bir yaşam biçimi olarak algılaması, Kirchner'i etkiler. Aynı yıl "Art Nouveau" ortamına girer.

Münih'teyken amacı Alman sanatını canlandırma isteğidir. Akademik resimlerin gerçek yaşamla hiçbir ilgisi olmadığını görür. Oysa o yaşamı kendine özgü devinimi içinde yakalayıp, bunu sanatla birleştirmek ister (Van Gogh gibi). Yaşamı boyunca nerede, ne zaman fırsat bulursa gördüklerini atak ve hızlı vuruşlu çizgilerle not alma yöntemine bağlı kalır. Bu çalışma couşkusu ve çabukluğu yeni dışavurum biçimlerini doğurur. Daha sonra bu taslaklar atölyesinde denetleme, yalınlaştırma ve düşgücünün de katılımıyla çizim ve ağaçbaskı biçiminde kalıcı olur.

"Kirchner: "Bir sanatçıyı tanıyabileceğiniz en iyi yer onun grafiğidir" diyordu. Kirchner'in görüşüne göre "bütün tekniklerin en grafiği olan ağaçbaskı sanatçıların temel deneyimler kazanmasına yardımcı oluyordu". (69).

Kirchner ilk ağaçbaskılarını 1904'de yapar. Grafiğin önemini en derinden kavrayan ve Alman Sanatına yeni bir yön veren en etkili kişidir. "Sanatçıyı grafik çalışmasına iten en önemli itki, Belki de resmin kendine özgü açık biçimini grafik yoluyla kesin bir değişmezlik ifade etme çabasından kaynaklanmaktadır. Öte yandan grafiğin teknik olanakları sanatçıya, resimde mümkün olmayan ifade özgürlüğü sağlamaktadır." (70).

(69) BIRTHAELMER, Antje., Ekspresyonizm ve yirmili yıllar Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri", Ekspresyonizm ve Sonrası İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi: F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991. s.16.

(70) HEYNİG A.Dube, Grafik Des Deutschen Ekspresyonismus, Institut für Auslandsbeziehungen und Autoren Stuttgart 1986, s.7.

1904'de Fransız Neo-Empresyonizm sergisinde Kirchner kendini sorgulama fırsatı bulur ve yalın renk sorunlarının varlığını öğrenir. Aynı yıl Eric Heckel'le dost olur. 1905'te Fritz Bleyl, Eric Heckel ve Karl Schmidt Rottluff'la birlikte Dresden'de "Die Brücke (Köprü) Grubu"nu kurar. 1906'da Pechstein ve Nolde onlara katılır.

Kirchner'in içe-dönük arkadaşları Heckel ve Schmidt-Rottluff'un tersine dışa dönük bir sanat felsefesi vardır ama aynı zamanda en kolay incinenidir de.

Kirchner, 1908 öncesi resimlerinde boyayı kullanma, yapı ve ritim bakımından Saurat, Gauguin, Van Gogh ve Munch'dan çok şey öğrenir (Resim 46).

1908'de ilk kez Baltık'taki Fehmarn Adası'na gittiğinde doğayla karşılaşması, O'nun daha sonra "hiyeroglif" olarak adlandıracağı kendine özgü çizim biçiminin gelişmesine yarar (Resim 47). "Hiyeroglifte doğa biçimleri, izleyiciye bunların arkasında yatan anlamı belirtmek için en yalın ve yüzeysel biçimlere indirgenmiştir. Duygular, başlangıçta amaçsız gibi görünen çizgi demetlerinden ayrılan ve hemen hemen geometrik-biçimler olan hiyeroglifler yaratır" (71). Brücke Ressamları arasında soyut biçime en çok yaklaşan Kirchner'dir.

Kirchner, içinde yaşadığı çağa bambaşka bir tepki gösterir, kendi deyişiyle "kan ve sinir"le resimlerini yaratır. Çünkü o doğanın yoğun incelenmesine dayanan ve düşgücünün yardımı ile oluşturulan yeni biçemlerin, naturalist bir yinelemeden çok daha güçlü etki yapacağına inanır. Zaten O'nun eserleri yerleşik, egemen olana karşı bir başkaldırıdır. Erotik anlatımlarında bunu görebiliriz. (Örn. Çıplak Çift, 1909) İzleyenleri cinsellikleriyle rahatsız eden bu resimler, hem biçim, hem anlatım yönünden o zamanlar barbarca bulunur.

(71) RICHART, Lionel., Ekpresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B.Madra, S.Gürsoy, İ.Uşmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.69.



Resim 46- E.Ludwig Kirchner, 1906, Yağliboya



R.47-E.Ludwig Kirchner, Grup Evler, 1909, Ağaçbaskı, 39,5x74 cm

1909-1911 arasında Kirchner, Heckel'le birlikte sık sık Moritzburg göllerine gider, amaçları yalın ve ilkel ögelerin resmini yapmaktır. Kirchner'in orada yaptığı doğa görüntüleri içinde çıplak kadın resimleri, O'nun insan ve doğa arasındaki doğal uyumu arayışının anlatımıdır. Bu arada Kirchner pembe ve menekşe rengini sık sık kullandığı kendine özgü boyama yöntemi geliştirir (Resim 48).



R.48-E.Ludwig Kirchner, Model ile Birlikte Kendi Portresi, 1910, yağlıboya,
150x100 cm.

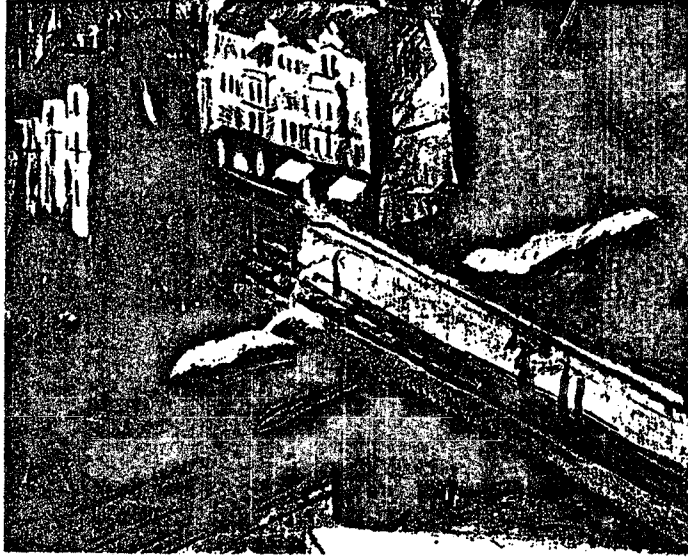
Kirchner 1910'da "Die Brücke" biçemi olarak bilinen ve arkadaşlarınca da kullanılan iki boyutlu bir resim düzenlemesi geliştirir. Bu biçimde pür renklerin ve yalın dış çizgilerin uygulanışı vardır. Aynı yıl Kirchner Berlin'de "New Sezession"u kurar. 1911'de de Pechstein'le Wilmersdorf'da resim okulu kurarlar ancak hiç öğrenci gelmeyince okul kapanır.

1912'de Heckel'le birlikte Köln'deki Sonderbundaustellung için duvar resimleri yaparlar. Kirchner'in bu yıllarda yaptığı resimlerde insanı yaradılışın bir parçası olarak görür.

Kirchner "Kumsalda İki Kadın" adlı ağaçbaskısıyla (Resim 49), Berlin Sokağını görüntüleyen resmini (Resim 50) aynı yıl yani 1913'de yapar. Sanatçı sinir bozucu büyük kent estetiği karşısında bir kurtarıcı denge olarak baskısında doğal varoluşu anlatır.



R.49. E.Ludwig Kirchner, Kumsalda İki Kadın, 1913 Ağaçbaskı, 50x37 cm.



R.50-E.L.Kirchner, Railway Köprüsü, 1913, Yağlıboya, 79x100 cm.

Savaş başlangıcında Kirchner Berlin'de Portre ressamı olarak çalışır. Ürettiği batıcı, çarpıcı portreleri, O'nun durumunu sözcüklerden daha açık bir biçimde ortaya koyar (Resim 51a, 51b).



R.51a-E.L.Kirchner, Van de Welde'nin Başı, 1917. Ağaçbaskı, 50x40 cm.



R.51b-E.L.Kirchner, Kohnstamm'ın başı, 1915, Ağaçbaskı.

"Bir yanda 'yeni insan'a duyulan özlem ve doğal özgürlük, öte yanda modern insanın varoluşçu gerilimi, yadsınması ve yalnızlığı, Kirchner tüm bunlara yeğin bir tepki gösterdi, kızgın, sinirli bir çizim üslubu ve parçalanmış biçimler yaratmak için dışavurum ögesini kentin dinamik, telaşlı yapay çevresinden seçti." (72).

Sanatçının "Sokakta Kadınlar" pasteli büyük kent yaşamına tepkisini gösterir (Resim 52). Bu resim 1913-1915 arasında oluşturduğu "Sokak Resimleri Dizisi"ndendir. Bir kesiti andıran sahne, Kirchner'in bu yeni uyarıcı ve sayrılı ortamda kapıldığı sinirli yanını dolaysız biçimde verir. Gezinti sırasında

(72) RICHART, Lionel., a.g.e., s.69.

şöyle algılanan sokak sahnesinin çizgi dili, tam Kirchner'in belittiği gibi "güçlü çizgilerle' duyguların saf resimsel, hatta adeta nesnesiz" anlatıma aracı olur.



R.52-E.L.Kirchner, Sokakta Kadınlar, 1913, Pastel ve Füzen ile Çalışma, 40,7x30,4 cm.

Kirchner sokak görüntülerini işlerken kapalı biçimler kullanır. Bu biçem süslemeci bir yüzey düzenlemesi etkisi yaratır. Bu durum doğa çıkışlı resimleriyle bir karşıtlık oluşturur. (Resim 53-54-55).

Kirchner, taşbaskı tekniğinden ağaçbaskıya göre tam zıt yönde yararlanır. "Kır Kahvesinde Üç Kadın" (1914) adlı yapıtında bunu görürüz (Resim 56). Sivri, birbiriyle çarpışan çizgiler taramalar, figürleri bazen öne çıkarıp bazen de arkada bırakır (Resim 58). Açıklı-koyulu olanlar bütünü oluşturur. "Kır Kahvesinde Üç Kadın" taşbaskısında Kirchner, insanların arasındaki titreşimli gerilimi, biçem ve özellikle kağıdın sarı fonuyla artırır.

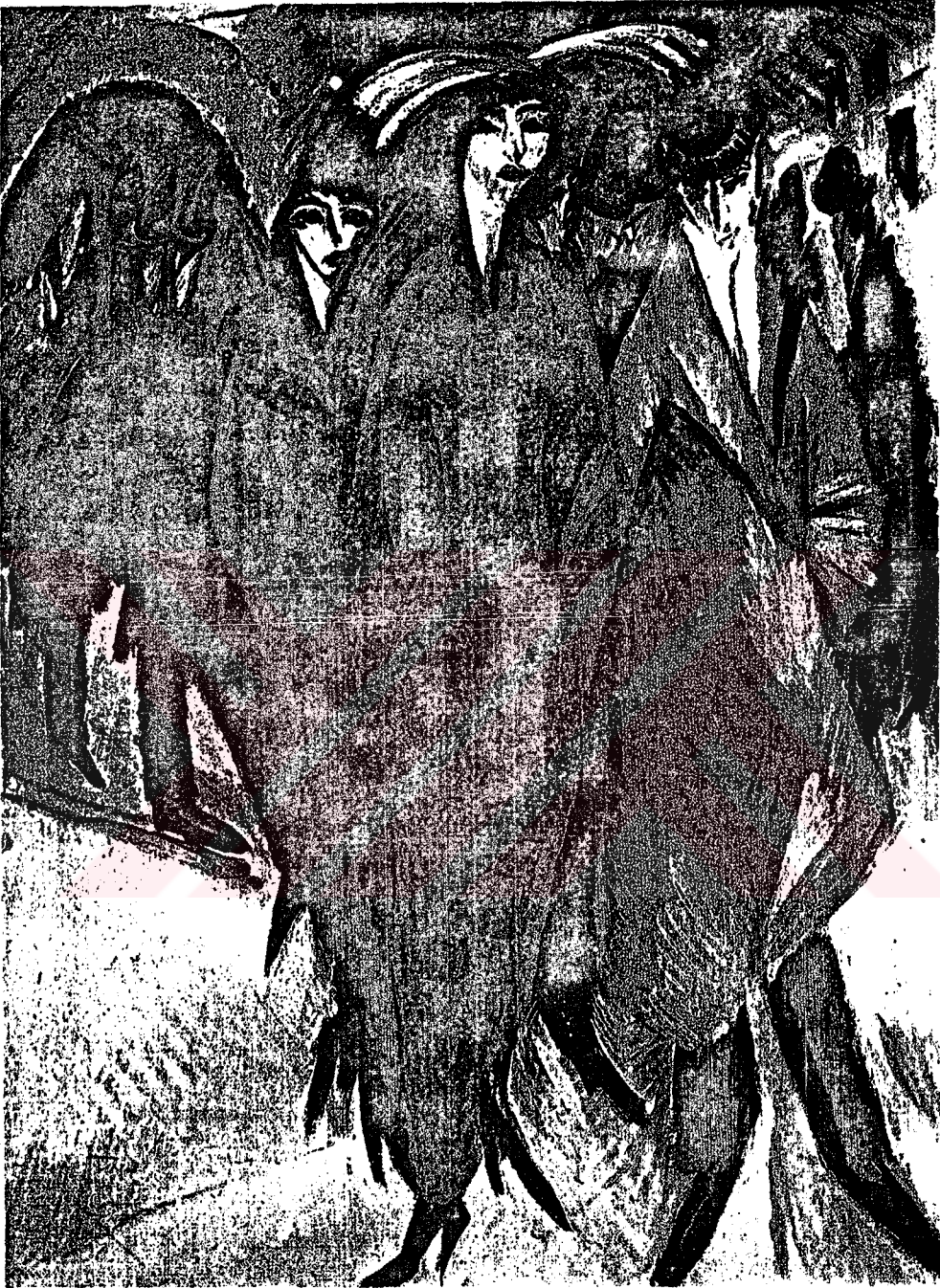
Kirchner'in taşbaskı tekniğini kullanımı, sözünü ettiği nesnesiz algılamaya uygun düşer.



R.53-E.L.Kirchner, Fünf Kokotten.
1914, Ağaçbaskı, 49,5x37,8 cm.



R.54-E.L.Kirchner, Flanierendes Publikum auf
der Strabe, 1914, Ağaçbaskı 29,2x18,2 cm.



R.55 E.L.Kirchner, 1914, Yağlıboya



R.56-E.L.Kirchner, Kır Kahvesinde Üç Kadın, 1914, Taşbaskı, 59,5x50,5 cm.



R.57-E.L.Kirchner, Hayvanat Bahçesinde, Halle, 1915, Taşbaskı



R.58-E.L.Kirchner, İki Çoban, 1922, Taşbaskı

Kirchner 1915'te Acemi Topçu Birliğine katılır. Savaş gerçeğini orada yaşar ve askerlikle ilgili resimler yapar (Resim 59). Savaş sırasında yaralanır. Ruhsal ve bedensel bir bunalım geçirir (Van Gogh'un yazgısı gibi).

Sinirli durumuna rağmen düşünce hayatını herşeyin üstünde tutar. Hastalığı dolayısıyla yaşama açlığı vardır. Çoğu "Brücke" gibi, ateşli bir Nietzsche okuyucusu olarak, düşünürün yaşamaya olan tutkusunu benimser ve yaşam sevincini anlatmak ister. Buna rağmen 1915'ten sonra ürettiği çalışmalarında daha çok kendi içine ve geçmişe dönük bir görünüm sergiler (Resim 60-61).



R.59-E.L.Kirchner, Banyo Yapan Askerler, 1915, Ağaçbaskı.



R.60. E.L.Kirchner, Kendi Potresi, 1915, Yağlıboya, 119x9x,5 cm.

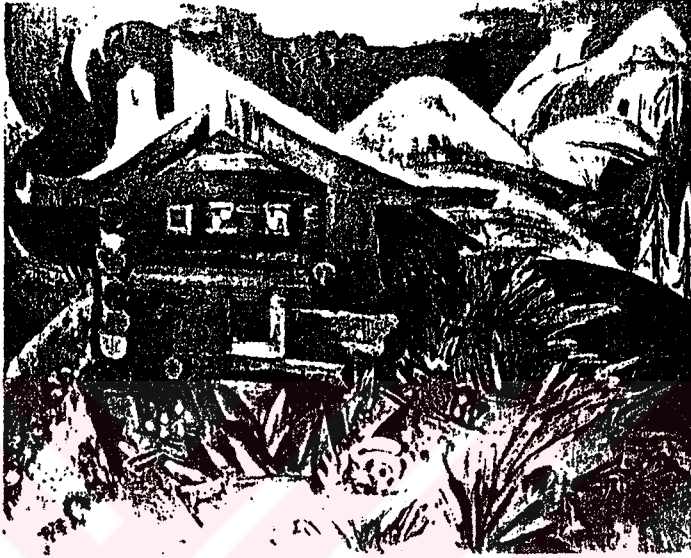


R.61-E.L.Kirchner, Schlemihl's Meeting With his Shadow, 1915, Ağaçbaskı, 31x29,3 cm.



R.62-E.L.Kirchner, The Red Tower in Halle, 1915, Yağlıboya, 120x91 cm.

Bu bunalım sonucu ordudan ayrılan Kirchner, 1917'de iyileşme umuduyla Davos yakınlarındaki bir dağ kulubesinde yalnız yaşamaya başlar (R.63). Swiss dağlarının görünümüleriyle avunur (Resim 64,65,66). Resim yapmayı burada da sürdürür (Resim, 67,68,69,70).



R.63-E.L.Kirchner, Dağ Kulubesi, 1917, Yağlıboya



R.64-E.L.Kirchner, 1918-19, Renkli Ağaçbaskı.



R.65.E.L.Kirchner, Samanlıklı Pezyaj, 1920, Karton üzerine siyah tebeşir, 38,4x50 cm.



R.66-E.L.Kirchner, İlkbaharda İsviçre Pezyajı; Karışık teknik, 41,5x50 cm.



R.67-E.L.Kirchner, Orakçılar bağ yolunda, 1918, Ağaçbaskı.



R.68-E.L.Kirchner, Taunus'da Otoyol, 1916, Ağaçbaskı.



R.69-E.L.Kirchner, Zürich'ten
Görünüş, 1926.



R.70-E.L.Kirchner, İnekler,
Ağaçbaskı.

Kirchner, 1930'lu yıllarda Picasso'dan etkilenir ve O'nun figür biçeminden öğeler alır (Resim 71-72). Bu duyarlılık ve alışılmamış olanı duygularıyla kavrayabilmesi, Kirchner'e büyük bir yetkinlik kazandırır.

1938 yılında Nazi yönetimi Kirchner'in alman müzelerinde bulunan 700 kadar yapıtına el koyar, yokeder. Sanatının karalanmasına dayanamayarak Haziran ayında dağ evinde intihar eder.

Kirchner 34 yılda 2000'den fazla çalışmayla, yüzyılımızın en büyük eserini yaratmıştır. Sanatçı bütün baskılarını kendisi basmıştır. Ağaçbaskılarında özellikle renkli çalışmalarıyla çığır açmıştır.



R.71-E.L.Kirchner, Dans Edenler, 1935, Ağaçbaskı.



R.72-E.L.Kirchner, Dişi Süvari, 1932, Ağaçbaskı.



R.73-E.L.Kirchner, "K.Schmidt-Rottluff"un
yıllığı için afiş, 1909,
38,8x28,8 cm.



R.74-E.L.Kirchner, "Die Brücke" için
Ağaçbaskı, açış, Ağaçbaskı, 1913.



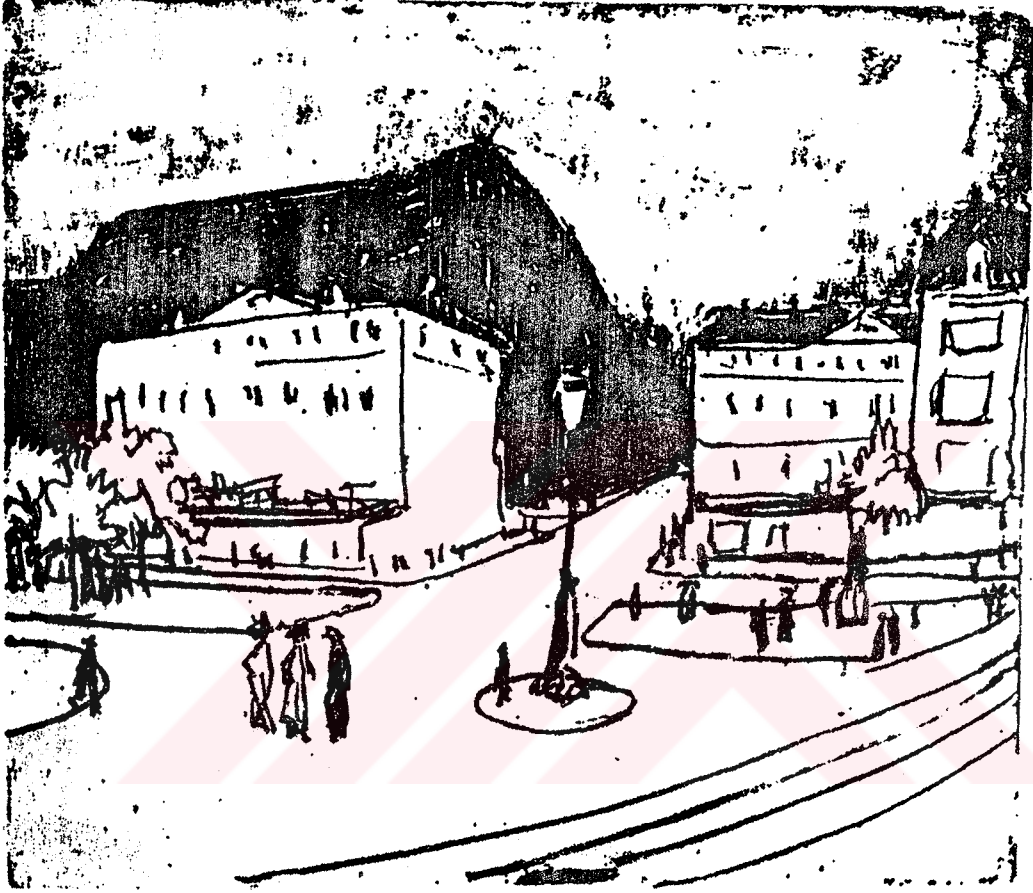
R.75-E.L.Kirchner, Sokak görüntüsü, 1907, Yağlıboya 150x200 cm.



R.76-E.L.Kirchner, Georg Heym'in Portresi.



R.77-E.L.Kirchner, Eispalasttanze, um, 1909-1912,
Ağaçbaskı, 23,7x23,5 cm.



R.78-E.L.Kirchner, Pirnai Meydanı, Dresden, 1910, Taşbaskı.



R.79-E.L.Kirchner, Zenci Heykeli ve Oturan, 1912, Ağaçbaskı.



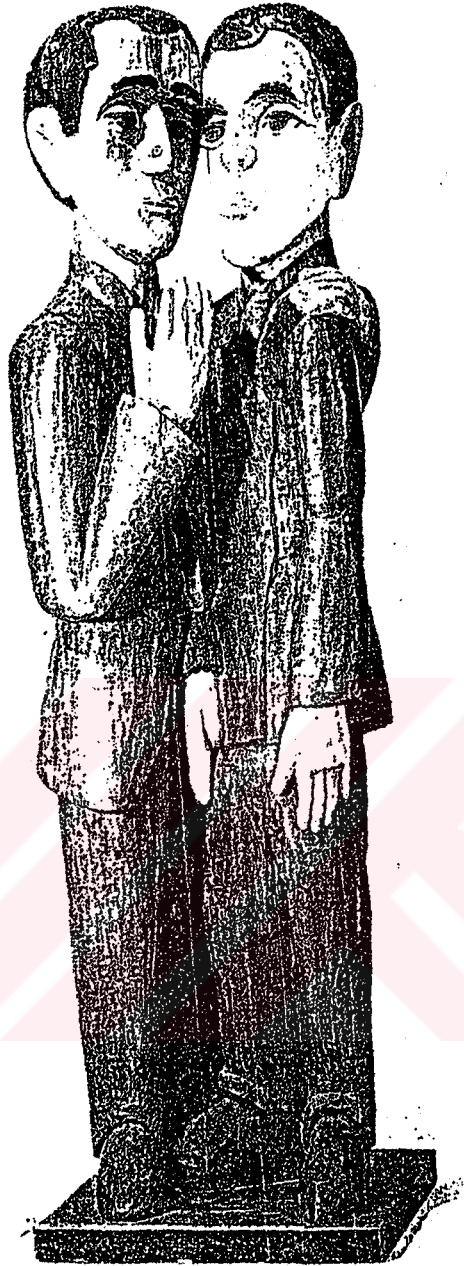
R.80-E.L.Kirchner, At Binen Kadın, 1912, Ağaçbaskı.



R.81-E.L.Kirchner, Fehrmarnlı Kız, 1913, Ağaçbaskı.



R.82-E.L.Kirchner, 1911,
Ağaç.



R.83-E.L.Kirchner, Dostlar
1925, Ağaç.



R.84-E.L.Kirchner,
Ayağını Kaldırmış
Dansçı Kadın, 1913.



R.85-E.L.Kirchner, Oturan Kız, 1913, 1913, Füzen, 67,5x51 cm.



R.86-E.L.Kirchner, Müller Çifti, 1914, Ağaçbaskı.



R.87-E.L.Kirchner, Açikkapı önünde duran kız, 1917, Ağaçbaskı.



R.88-E.L.Kirchner, bayan R.B.'nin
Portresi, 1917-18, Ağaçbaskı.



R.89-E.L.Kirchner, Ludwig Schames'in
Portresi, 1917, Ağaçbaskı, 55x23,5 cm.



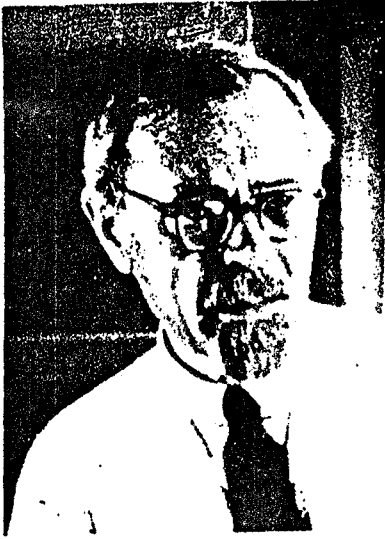
R.90-E.L.Kirchner, Kendi Portresi, 1918, Ağaçbaskı, 57x27 cm.



R.91-E.L.Kirchner, Van Vloten'in Portresi, 1921, Ağaçbaskı, 58,5x27 cm.



R.92-E.L.Kirchner, Nina Hardt'in Başı, 1921, Ağaçbaskı



Karl-Schmidt-Rottluff
1884-1976

2-Karl Schmidt-ROTTLUFF (chemnitz yakınlarında Rottluff, 1.12.1884-Berlin 10.8.1976)

1884'de chemnitz yakınlarında Rottluff'da bir değirmencinin oğlu olarak doğar. Ortaokulu bitirdikten sonra din eğitimi karar verilse de, daha sonra Heckel'i örnek alarak Dresden'de mimarlık eğitime başlar (1905). Heckel ve Schmidt-Rottluff hem şiire hem de resme tutkundurlar. Bu nedenle birlikte çalışmaya başlarlar.

Schmidt-Rottluff birliğin kurucularındandır. Taşbaskıyı öbeğe ilk tanıtan kişidir (Resim 93). Buna rağmen kendini her zaman öbeğin etkinliklerinden uzak tutmaya çalışır. Bunda, çekingen ve içe dönük yapısının etkisi vardır. Öyleki atölyeyi paylaşmaktan ve yazıları yapılan Moritzburg gezilerine katılmaktan çekinir.

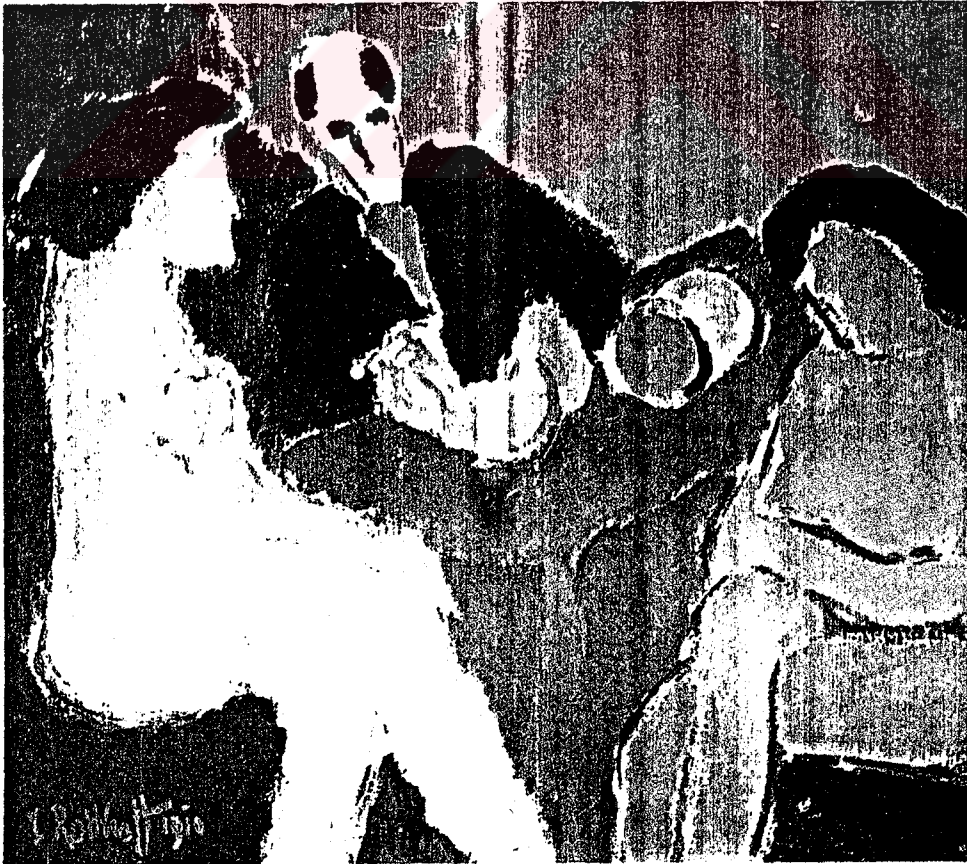
Schmidt-Rottluff 1907'de Braunschweig ve 1910'da Hamburg'da kişisel sergiler açar. Oysaki diğer arkadaşları 1913'de grup dağılıncaya kadar birlikte etkinlik göstermişlerdir.

Schmidt-Rottluff biçim ve renklerdeki yakınlık bakımından dışavurumcuların en başındadır. (Resim 94-95) "K.Schmidt-Rottluff formu en çok vurgulayandır. Perspektifi tümüyle bir kenara bırakarak ve nesnelerin biçimini tümüyle değiştirerek soyutlamanın sınırlarına ulaşmıştır. Ama bu yolla da mutlak olanı, yani Empresyonla tüm ilişkilerini kopararak ekspresyona ulaşmayı başarmıştır. Akşam güneşinin duygulandırıcılığı değil, ifadesi, serüveni vardır burada." (Resim 96,97,98) (73).

(73)THİEM, Gunther., 20.yüzyılda Alman Ağaçbaskı sanatı konulu Dia Gösterisi için Giriş" Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, G.S.F., Yayınları:6 1987, s.93.



Resim 93-K.Schmidt-Rottluff, Saksonya Manzarası, 1910, Taşbaskı



R.94 K.Schmidt-Rottluff, Atölyede Ara, 1910



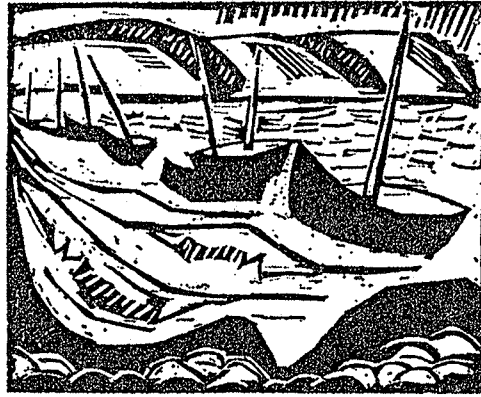
R.95,-K.Schmidt-Rottluff, Şeytan Köprüsü Limanı, 1911, Ağaçbaskı, 60,3x49,4 cm.



R.96- K.Schmidt-Rottluff, Sevişen Çift, 1909, Ağaçbaskı 55x41,8 cm



R.97-K.Schmidt-Rottluff, Elbe'deki Yelkenli, 1911, Ağaçbaskı, 34,4x50,5 cm.



R.98-K.Schmidt-Rottluff, Kıyıda Tekneler, 1914, Ağaçbaskı, 29,6x36,2 cm.

1910 yılına kadar yaptığı resimlerde Van Gogh'un etkileri görülür (Resim 99, Ayrıca Bkz, Resim 31).



R.99-K.Schmidt, Rotluff. Kendi portresi 1910, Yağlıboya, 84x76,5 cm.

Grup 1911'de Berlin'e taşınır. Sanatçı burada Müzeleri araştırma sergileri izleme olanağı bulur. "Resimde heykelde ve kuyumculuk çalışmalarında denediği, çizgilerin çoğu zaman barbarca bulunan basitleştirilmesi, O'nun o sıralar yeniden canlandırılan "primitif" Afrika Sanatı ve Expresyonizmin isyan ruhu hakkındaki bilgisini ortaya koymaktadır (74).

Yine de soyut sanatın vurgulu dışı vurumuna ve kübist eğilime yaklaşımı birkaç resimle sınırlı kalır (Resim 100, 101, 102). Daha sonra yeniden ölü doğasına döner. Zaten içe dönük yapısı O'nu diğer arkadaşlarının tersine insan figüründen uzaklaşıp, yalnız doğa görünüşleriyle sınırlar. Belki de Schmidt-Rottluff'un tek yanlı içeriğini koruması için bu gerekliydi. Özellikle 1911'de Norveç gezisi sonucu yaptığı resimler sanatçının resimlerinin doruk noktasını belirtirler (Resim 101, 104,105).

(74)THIEM, Gunther.,a.g.e., s.93.



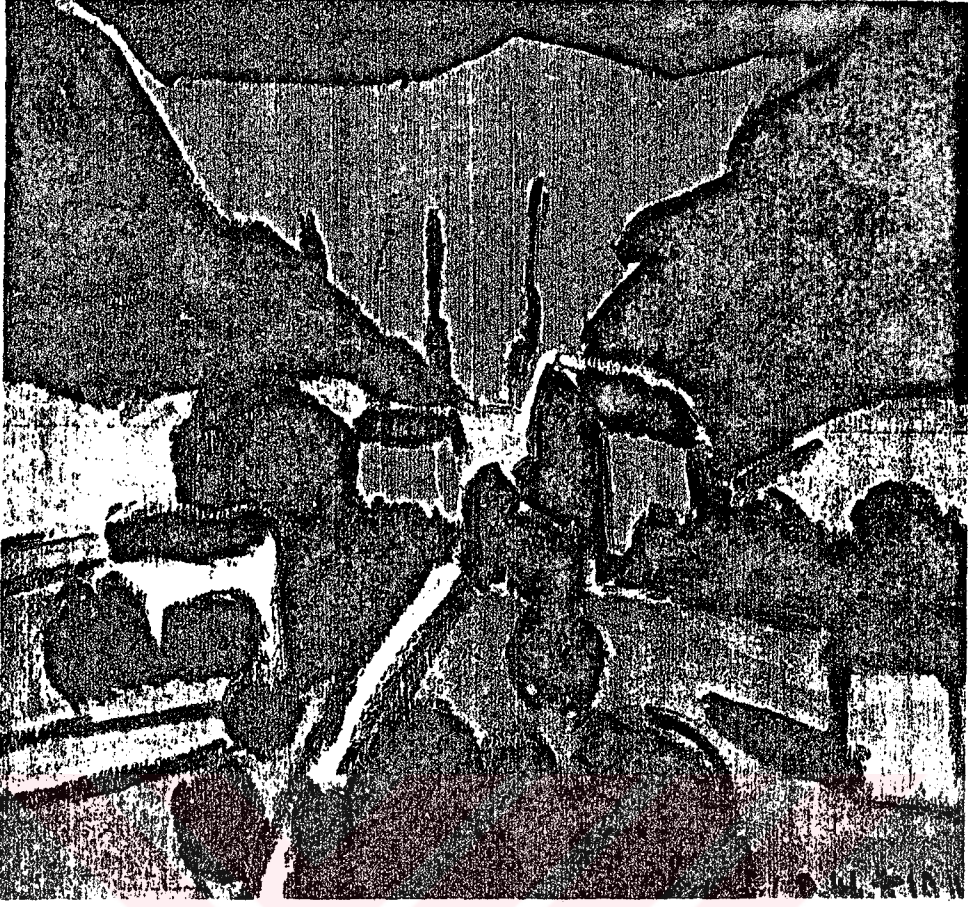
R.100-K.Schmidt-Rottluff Kuleli Villa
1909 Ağaçbaskı, 39x29,6 cm.



R.101-K.Schmidt-Rottluff, Kuleli Villa,
1911, Ağaçbaskı, 62x48 cm.



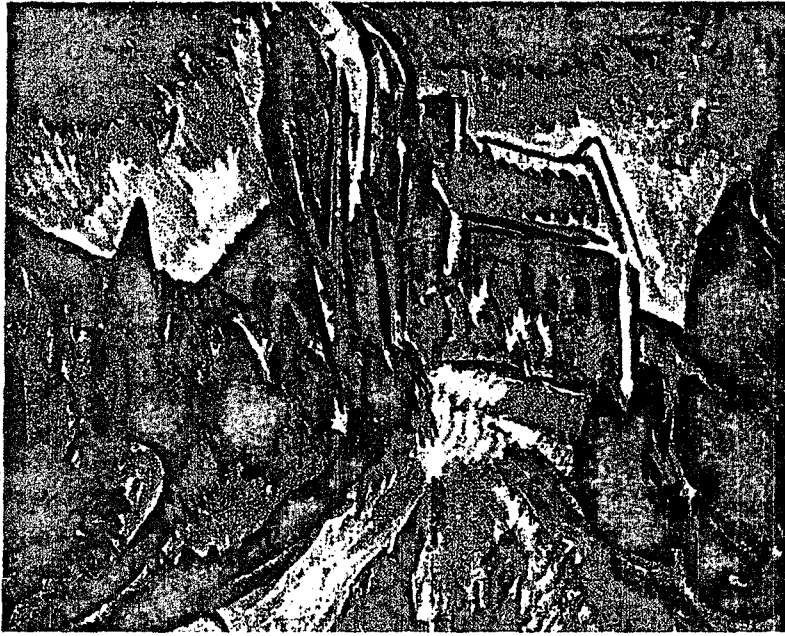
R.102-K.Schmidt-Rottluff, Stralsund Kulesi, 1912, Ağaçbaskı



R.103-k.Schmidt-Rottluff, Norveç'den Görünüm, 1911.



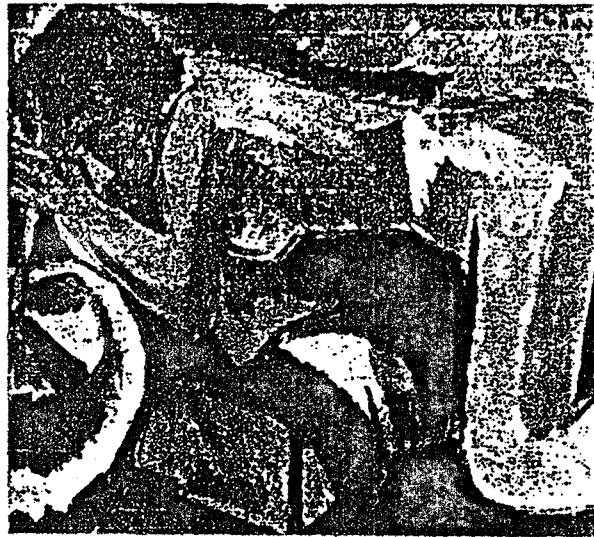
R.104-K.Schmidt-Rottluff, Güneşde Çam Ağaçları, 1913, Yağlıboya 76,5x90 cm.



R.105-K.Schmidt-Rottluff, 1913.

"Çözümü, 1913'de Nidden'de Courland yarımadasında 'haberci simgeci üslup' diye bilinen üslupta buldu. Doğa görünümünün öğeleri ve insan figürleri, onun resimlerinde eşit önem taşıyan imgelere indirgendiler ve resimsel bir bütünlük oluşturdular." (75).

Bu yıllarda Schmidt-Rottluff'un çalışmalarında doğa görünümü ve insan figürleri eşit önem taşıyan imgelere indirgenir (Resim 106-107).



R.106-K.Schmidt-Rottluff, Dinlenen Kadın.

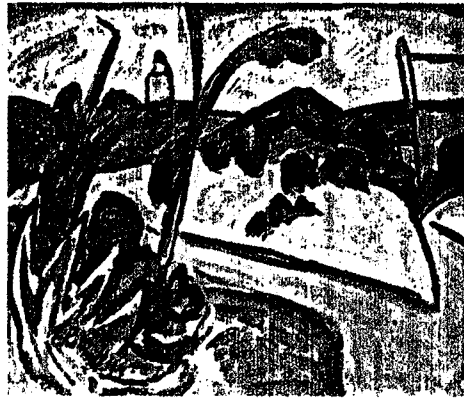
(75) RICHART, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.103.



R.107-K.Schmidt-Rottluff, Açıkhavada Çıplaklar, 1913, Yağlıboya

1913'de Kirchner, Die Brücke'nin günlüğünde "Kuzey Denizi'nin sert havası özellikle Schmidt-Rottluff'da anıtsal bir empresyonizme baş eğdi" diye yazar. Bu sanatçının resimlerinde kullandığı güçlü fırça vuruşu, tekniğini açıkça tanımlar. Ayrıca dışavurumcu başkaldırının izleri de sert, sınırlayıcı çizgide kendini belli eder.

1914'de Holstein'in Baltık kıyılarında Hohwacht'da yaptığı resimlerde insan ve doğa arasında uyum sağlayamaz (Resim 108). Yine bu yıllarda yaptığı ağaçbaskılarında figürler resimlerinde ilk kez içsel bir baskının izlerini gösterir. Bu bir bakıma çok yaklaşan savaşın olumsuz etkileridir.



R.108-K.Schmidt-Rottluff, Baltık'ta Fener, 1913.

"Heckel ve Schmidt Rottluff, biçimde sertliği en uç noktalara götürürler. Schmidt-Rottluff, yüzeyleri katı bölünmelerle düzenler, tıraşa benzer yapılar, sert siyah-beyaz kontrastlarla dramatik bir etki yaratır; ama bunların arkasında içten içe kendini belli eden son derece ince duyarlılıklar yatar. Bu incelikleri duygusal ve zihinsel kırılanlıkları ile yansıtır." (76). (Resim 109,110,111,112,113,114).



R.109-K.Schmidt-Rottluff, Masada Oturan Üç kişi, 1914, Ağaçbaskı.

(76) BIRTHAELMER, Antje., "Ekspresyonizm ve yirmili yıllar Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri", Ekspresyonizm ve Sonrası İstanbul Sergisi Katologu, Türkçesi: F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991. s.16.



Res.110-K.Schmidt-Rottluff, Melankoli, 1914, Ağaçbaskı.



R.111-K.Schmidt-Rottluff, Aynadaki genç kız, 1914, Ağaçbaskı.



R.112-K.Schmidt-Rottluff, Kızkardeşler, 1914, Ağaçbaskı.



R.113-K.Schmidt-Rottluff, Kowno'lu Kız, 1918, Ağaçbaskı.



R.114-K.Schmidt-Rottluff, 1918, Ağaçbaskı.

1915-1918 yılları arasında yaptığı askerlik Schmidt-Rottluff'u etkilememiş gibi görünse de, savaşın neden olduğu sarsıntılar yavaş yavaş su yüzüne çıkmaya başlar. Daha sonra kendisinin yazdığına göre "bu dünya ile öte dünya arasındaki gerilimi" giderek daha çok duyar. Bunu da Perspektiften uzak, karşıtlıkları resim yüzeyinde sertçe gösteren, dinsel konulu ağaçbaskılarıyla gösterir. (Resim 115,116,117,118,119,120,122).



R.115-K.Schmidt-Rottluff, Üç Kutsal Kral, 1917, Ağaçbaskı.



R.116-K.Schmidt-Rottluff, İsa'yla Yahya, 1918, Ağaçbaskı.



R.117-K.Schmidt-Rottluff, İsa'yla Zani, 1918, Ağaçbaskı.



R.118-K.Schmidt,Rottluff, İsa'nın İncir Ağacı Lanetleyicisi, 1918, Ağaçbaskı.



R.119-K.Schmidt-Rottluff, Emmaus, 1918, Ağaçbaskı.



R.120-K.Schmidt-Rottluff, Büyük Kadın Peygamber, 1919, Ağaçbaskı.

Schmidt-Rottluff'un ünlü "Kristus"unda ise 1918 tarihi İsa'nın alındaki zincirin belirtisi gibi görülür (Resim 121).



R.121-K.Schmidt-Rottluff, Kristus, 1918, Ağaçbaskı, 50,1x39,1 cm.



R.122-K.Schmidt,Rottluff, Havariler, 1918, Ağaçbaskı, 50,2x39,8 cm.

1918'den sonra konuyu nesnel varlığa katarak gerçeği canlandırmaya çalışır. (R.123,124,125,126)



R.123-K.Schmidt-Rottluff, Harman, 1921, Ağaçbaskı.



R.124-K.Schmidt-Rottluff, Niemeyer'in resmi, 1922, Ağaçbaskı.



R.125-K.Schmidt-Rottluff, Yaşam Öyküsü, 1922, Ağaçbaskı.



R.126-K.Schmidt-Rottluff, Soest Kenti'nden görünüm, 1923, Ağaçbaskı.

"Schmidt-Rottluff son ağaçbaskılarını 1927'de 'coşkunluk ve arzu çağı'nın bittiğini farketğinde yapmıştır. Bunu izleyen zor dönemlerde suluboya ve çini mürekkebi ile çalışmıştır" (77) (Resim 127).



R.127-K.Schmidt-Rottluff, Ponte Nomentano, 1930, Suluboya, 56x76 cm.

1933'de Nazi yönetimi süresince "Soysuz Sanatçı" olarak nitelenir ve resim yapması yasaklanarak 1941'de mesleğinden uzaklaştırılır. 1943'de atölyesi bombalanır. 1947'de Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Profesör olarak görev verilir. 1967'de özellikle Schmidt-Rottluff'un bağışlarıyla Berlin-Dahlem'de "Brücke Museum (Köprü Grubu Müzesi)" kurulur. 1976'da da Berlin'de ölür.

(77)THIEM, Gunther., "20.Yüzyılda Alman Ağaçbaskı sanatı Konulu Dia Gösterisi İçin Giriş", Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi G.S.F.Yayınları:6, 1987, s.94.



3-Eric HECKEL (Döbeln, Saksonya, 31.7.1883-Hemmenhofen, 27.1.1970)

1883'de Saksonya'da bir demiryolu mühendisinin oğlu olarak doğar. 1904 yılına kadar Chemnitz'de yaşar. bu sıralarda K.Schmidt-Rottluff'la arkadaş olur. Birlikte Dresden'e mimarlık öğrenimi görmeye gittiklerinde, resimle de ilgilenirler. Ardından Kirchner'le ve Fritz Bleyl'le tanışıp 7 Haziran 1905'de "Brücke" birliğini kurarlar.

Eric Heckel, 1883-1970

Eric Heckel "Brücke" birliği içinde ağaçbaskıya ilk başlayan ve biçem sürekliliğiyle en son bitirenidir. İlk baskıları 1903'e kadar gider, sonuncularıysa 50'li yıllara gelir.

Az sayıda olan yağlıboya resimlerinde puslu, duygusal görünümle, Alman idealizminin etkileri görülür. "Stefan George ve çevresinde görülen köktenci biçimsel basitleştirme onun dünyaya ve insana olan duyarlılığıyla biraraya gelir ve eserlerinde lirik bir dışavurumculuğa dönüşür." (78). (Resim 128,129,130,131,132). Bu bileşimi renkli ağaçbaskılarında da başarıyla uygular.



R.128-E.Heckel, Masada İki Adam, 1912, Yağlıboya, 97x120 cm.

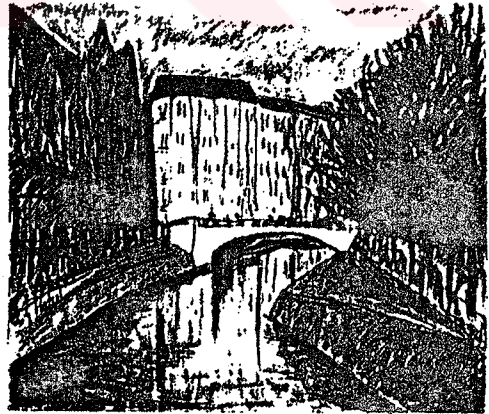
(78)HEYNİG, A.Dube., Grafik Des Deutschen Expresyonismus, Institut für Auslandsbeziehungen und Autonen Stuttgart 1986, s.50.



R.129-E.Heckel, Kardeşler, 1911, Yağlıboya, 76,2x64,6 cm.



R.130-E.Heckel, Pechstein Uyurken, 1910, Yağlıboya, 110x74 cm.



R.131-E.Heckel, Berlin Kanalı, 1912, Yağlıboya 82x100 cm.

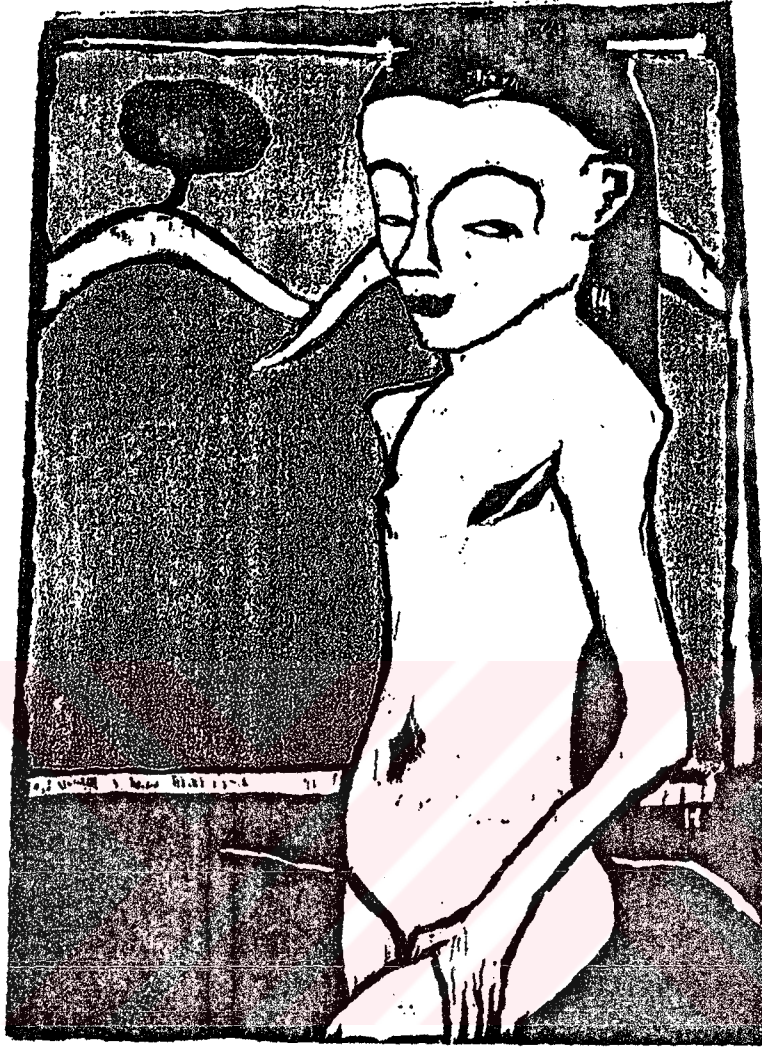


R.132-E.Heckel, Yatan Kadın, Yağlıboya, 1909.

1909'daki İtalya gezisi, Heckel'in biçimlerine açıklık getirmesi bakımından önemlidir. Eğilmezlik, yalınlık ve yoğunlaşmış duyarlığa varma bakımından Etrüsk Sanatı'ndan da etkilenir. "1910'da grubun özgün tekdüze uslubu Heckel tarafından yetkinleştirildi. Keskin, açık dış konturlarla betimlenmiş renk alanları birbirlerinin içine geçerek, tümüyle yoğun ve dingin düzenlemeler oluşturdular. Ancak, Heckel'in yoğunluğu katı, yavan ve tuhaf bir biçimde sert kaldı. Dangast'ta ve Moritzburg Gölleri, kıyısında geçirdiği tatil sırasında doğa ve kent görünüşleri, çıplaklar, banyo yapan figürler ve konser salonu içeren yapıtlar verdi (79).

Tuval resminden çok renkli ağaçbaskılarla kendini gösteren Heckel, arkadaşları gibi şiddetli renkler ve sert biçimleri seçer, yalın renklerle vurucu etkiler yakalar. (Resim, 133,134).

(79)RİCHART, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbas, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.59.



R.133-E.Heckel, Ayakta Duran Çocuk, 1910, Ağaçbaskı.



R.134-E.Heckel Franzi Yatarken, 1910, Ağaçbaskı.

Bu renkli ağaçbaskılarıyla sanatçı biçeminin en gelişmiş durumundadır. Heckel, bu baskılarında renk sayısı kadar kesilmiş kalıp kullanır. Biçim ve geniş yüzeye yayılan renk birlik ve etkililik oluşturur. "Franzi Yatarken" ve "Ayakta Duran Çocuk" baskılarında renkler tam örtücü değil, biraz saydamdır. Sivri çizgiler soyut olduğu kadar da duyumsal ve süslemecidir. Yüzler maske görünüşleriyle, J.Ensor'un resimlerini anımsatır. Ayrıca açık düzenlemeler, tam dik olmayan resim alanı gibi kuraldışılık izleyicide gerilim oluşturur.

"Berlin'de Otto Müeller'in (1911) atölyesini devraldıktan sonra Kirchner gibi, kentin dinamizmi ile ilgilenmedi, bundan sonra, o dönemin etkisinde olmayan eğilimlere yöneldi. İlgisini çeşitli doğa görünüşlerine, mevsimlerin birbirini izlemesine, insanların arayışları, sevinçleri ve acılarındaki davranışlarına yöneltti. Resimleri insanların sevecenliğinden kaynaklanıyordu." (80) (Resim 135,136,137,138,139).



R.135-E.Heckel, Kar Fırtınası
1914,Ağaçbaskı, 41,2x29,6 cm.



R.136-E.Heckel, Taşın Başında Diz Çökmüş
Kadın, 1913, Ağaçbaskı, 49,5x32 cm.



R.137-E.Heckel, Stalsund, 1912, Ağaçbaskı.



R.138-E.Heckel, Ayaktakiler, 1912, Ağaçbaskı.



R.139-E.Heckel, Masada Oturan İki Adam, 1913.Ağaçbaskı.

Heckel 1912'de Fransız Sanatçılarından Marke ve Marc ile tanışır, Feininger ile arkadaş olur ve "Köln Sezession"un sergisine katılır. bu dönemlerde Almanlar Fransız kübizmini biçimde kullanıyorlardı. Bu da Heckel'e soğuk güzelliğin, kristal etkideki görünümelerini almasını sağlar (Resim 140).



R.140-E.Heckel, Park Gölü, 1914, Metalbaskı, 24,5x20 cm.

Heckel'in Macke ve Mark'la olan arkadaşlığı, "Die Brücke Grubu"yla "Der Blauer Reiter"in iletişimi yönünden önemlidir. Ancak çalışmalarında Fransız etkileri fazla uzun sürmez. Heckel çalışmalarında nesneleri dingin bir denge içinde sıralamaya başlar. Bundan sonra bulgularını Kübizm'den sıyrarak köşeli, sanki birbirinden ayrılmışçasına parçalı bir yapıya dönüştürür, bu da ışığı özgün bir biçimde betimlemesini sağlar (Resim 140).



R.141-E.Heckel, Saydam Gün, 1913.

I.Dünya Savaşı'nın gerilimini Heckel'in 1913'de yaptığı "Ernst Ludwig Kirchner'in Portresi'nde görebiliriz (Resim 142). Kağıt üzerine yağlıboyayla yapılan portre, hem kişiye özgü veriler taşır, hem de portrede insana ilişkin genelleştirici bir deyiş sezilir. Biçimler neredeyse zorunlu soyutlanmıştır. Bu aşırı renklilikle birlikte kişinin gerilimini dana açık verir. Burada ayrıca Afrika masklarının yarı açık göz biçimi sezilir.

1915'de Heckel gönüllü askere gider. 1915-1918 arasında Flandern'de Kızılhaç'ta hastabakıcı olarak çalışır. Burada Max Beckmann ve James Ensor'la tanışır ve sanat tarihçi Walter Kaesbach yönetiminde gün aşırı resim çalışırlar (Resim 143-144). Sanatçı 1918'de Berlin'e döner.

Savaş dönemi ve sonrasında Heckel çalışmalarını, sevgi ve insanlık için yalvarmaya dönüştürür. Savaşın yarattığı üzüntü, bunalım ve karamsarlığın insanlar üzerindeki etkisini silmek ister. Bunu da çok yönlü konularda arar. (Resim 145-146)



R.142-E.Heckel, Ernst Ludwig K rchner'in Portresi, 1913, Karton  zerine Yağlıboya,
46,6x33,9 cm.



R.143-E.Heckel, Düz Kanal, 1915, Ağaçbaskı.



R.144, E.Heckel, Ostende'de Egri Kand, 1915, Ağaçbaskı.



R.145-E.Heckel, Akrobat, 1916, taşbaskı.



R.146-Eric Heckel, Ayna Önündeki Palyaço, Ağaçbaskı.



R.147-E.Heckel, Deniz Kıyısındaki Kız, 1918, Ağaçbaskı.



R.148-E.Heckel, Kumsaldaki Kadınlar, 1919, Ağaçbaskı.



R.149-E.Heckel 1916.

I.Dünya Savaşı'nın insanda yarattığı umutsuzluk Heckel'in portrelerinde çok açık görülür. (Resim 150,151,152). O'nun "Erkek Portresi'nde (Resim 150) kavuşturulmuş elleriyle ölümden kurtulmuş ve iyiye yönelmiş yeni insanın yalvarışı vardır. Sanatçı biçem gücünü, duygusal yenilenmenin uğrunda harcar.



R.150-E.Heckel, Erkek Portresi, 1919, Ağaçbaskı, 46x32,5 cm.



R.151-E.Heckel, A.N., 1919, Ağaçbaskı.

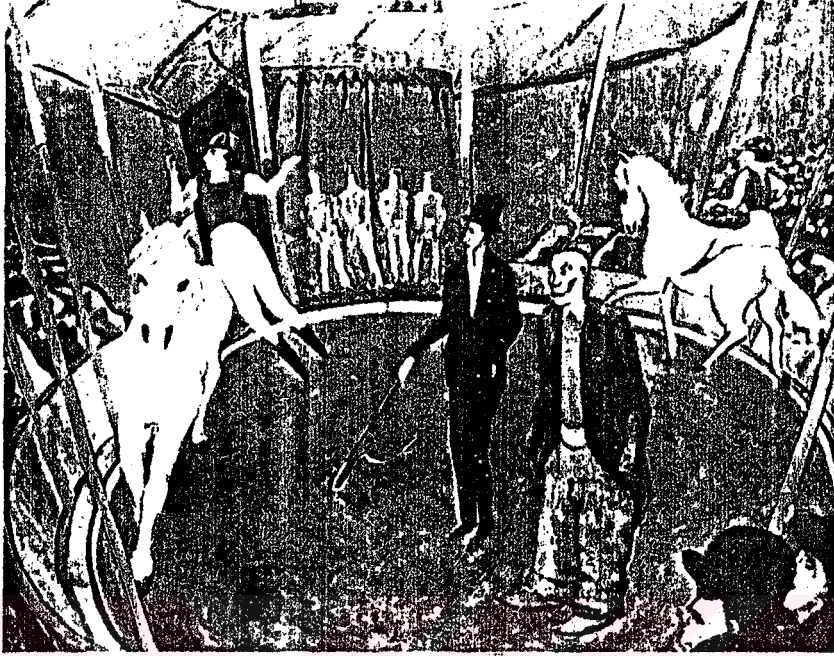


R.152-E.Heckel, Kendi Portresi, 1917, Ağaçbaskı.

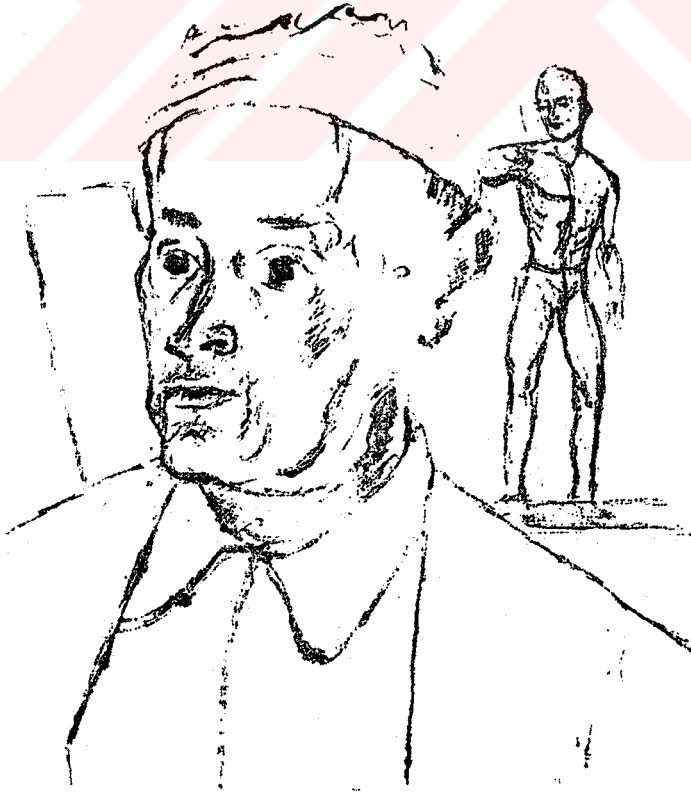
Heckel, savaştan sonra yazlarını Osterholz'da geçirir. 1944'de atölyesi dağıtılınca Hemmenhofen'e taşınır. 1949-1955 arasında Karlsruhe Eyalet Güzel Sanatlar Akedimisi'nde hocalık yapar. Heckel bu arada sanatsal çalışmalarını da sürdürür (Resim 153,154,155,156). 1970 yılında ölür.



R.153-E.Heckel, Otto Müller'in Portresi, Suluboya, 62,5x38,8 cm.



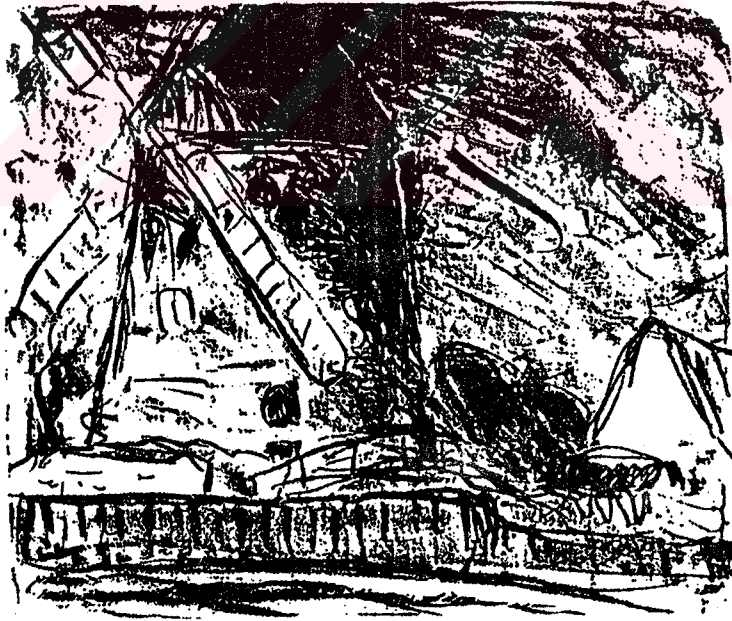
R.154-E.Heckel, Beyaz Sirk Atları, 1921.



R.155-E.Heckel, Erkek Başı, 1937, Suluboya 47,7x38,8 cm.



R.156-E.Heckel, Akdeniz Limanı, 1929, Suluboya, 50,2x68,3 cm.



R.157-E.Heckel, Yeldeğirmeni, 1907, taşbaskı, 27,2x32,9 cm.

Schmidt-Rottluff'un birliğe ilk taşbaskıyı getirmesiyle diğerleri de çalışmalar yapmışlardır. Heckel'in taşbaskı ve ofortların da ağaçbaskılarına göre daha dingin, daha yumuşak bir anlatım sezilir (Resim 157,158, Bkz.145).



R.158-E.Heckel Limanda Bir Sokak, 1910, Ofort.

4-Max PECHSTEIN (Zwickau,

31.12.1881-Berlin, 19.6.1955)



Max Pechstein
1881-1955.

1881'de Zwickau (Saksonya)'da doğar. Pechstein çok yönlü bir yetenektir. Doğduğu yerde bir iç mimarın yanında 4 yıl çıraklıktan sonra 1900'de Sanat ve El Sanatları Okulu'nda öğrenim yapmak için Dresden'e gider. 1902'de bu okulda 6 dalda düzenlenen yarışmanın 5 dalında birincilik, diğerinden ikincilik alır. Bunun üzerine kendisine o okulda öğretmenlik önerilir fakat o Akademi'de kararlıdır. 1902'den başlayarak Dresden

Akademi'sinde Otto Gussmann'ın derslerine girer, gözde öğrenci olur. Ayrıca son sınıfta Saksonya'da devlet ödülünü kazanır.

1905'de ilk ağaçbaskılarını yapar (Resim 159). 1906'da Heckel aracılığıyla "Die Brücke"e katılır. "Brücke'ciler arasında tam bir akademik öğrenim gören ve devlet ödülleri alan tek sanatçı Pechstein'di. Ancak sanatsal açıdan verici olmaktan çok alıcıdır" (81). Birlikten ayrı kaldığı zamanlar, çalışarak arkadaşlarının gelişmelerine yetişmek zorunda kalmadan, onların buluşlarını uygular (Resim 160-161).

(81) HEYNIG, A.Dube., Grafik Des Deutschen Expresyonismus, Institut für Auslandsbeziehungen und Autonen Stuttgart 1986, s.62.



R.159-M.Pechstein, Sergi Afiş (Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner ve Pechstein'in portreleri), 1905, Ağaçbaskı, 83,8x60 cm.



R.160-M.Pechstein, Akt auf Teppich, 1909, Taşbaskı, 43,2x32 cm.



R.161-M.Pechstein, Selbstbildnis (detay) 1909, Taşbaskı, 45x43 cm.

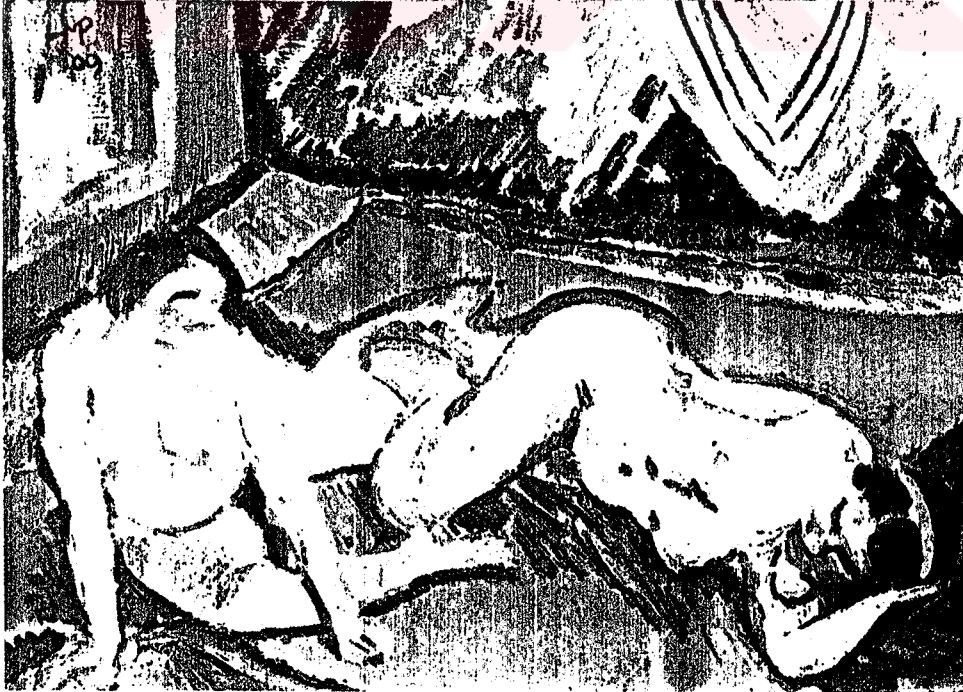
Pechstein 1907-1908 arasında 3 ay İtalya, 9 ay da Paris'te yaşar. "Paris'te kalışı, 1908'de 'Die Brücke'nin üyesi olan Van Dongen ile karşılaşmasına, ayrıca 1911-1912'de Pechstein'in resimlerinde doğrudan etkisi görülen, Matisse'nin yapıtları konusunda bilgi edinmesine neden oldu." (Resim 162,163) (82).



R.162-M.Pechstein, Bir Vazo Çiçek ve iki Çıplak, 1912



R.163-M.Pechstein, Badende, 1912
Ağaçbaskı, 20x22,5 cm.



R.164-M.Pechstein, İki Çıplak, 1909.

(82) RICHART, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbas, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.95.

Yapiyı vurgulamak için geniş alanlarda yanyana getirdiği yeğın ve çarpıcı renkler, gl ve ilkel bir anlatımın yoğunluğundadır. (Resim 164,165). Pechstein Afrika ve Okyanusya masklarından, heykellerinden etkilenir ancak simgeciğe ya da mitolojiye kaymaz.



R.165-M.Pechstein, 1920.

Pechstein en iyi resimlerini Kirchner ve Heckel'le Moritzburg Gölleri'nde üretilir (Resim 166,167).



R.166-M.Pechstein, Moritzburg At Pazarı, 1910, Yağlıboya, 69,5x80,5 cm.



R.167-M.Pechstein, Geri Dönen Botlar, 1919, Yağlıboya 89x63 cm.

Moritzburg'u izleyen yıllarda, kum tepecikleri arasında denize girenleri gösteren sayısız çalışma yapar (Resim 168). Pechstein bunları 1909'dan sonra her yaz kaldığı Baltık kıyısındaki Nidden'de oluşturur. Bu resimler süsleyici ve gizemli çizgileriyle Gauguin'in süslemeciliğini, Matisse'nin figür biçimini anımsatır.



R.168-M.Pechstein, Ormanda 1918.

Pechstein 1910'da Berlin'de Yeni Sezession'u kuranlardandır, bu derneğin başkanlığını da yapar. 1912'de "Die Brücke" birliğinden çıkarılır. 1914'de Güney Pasifik Okyanusu'nda Palau Adası'na gider ve ikinci vatani olarak kabul ettiği Cenova yakınlarındaki bir balıkçı köyünde aradığı doğa ve insan arasındaki uyumu bulur. Pechstein özellikle 1920'lerden sonraki ağaçbaskılarında değişmeyen motiflerle dışavurumculuğunu en duygusal biçimde yansıtır (Resim 169,176).

1937'de Pechstein Prusya Akademisi'nden atılır. 1955'te de Berlin'de ölür.



R.169-M.Pechstein, Konuşma, 1910, Ağaçbaskı, 20,4x22 cm.



R.170-M.Pechstein, Alfred Hess'in Resmi, 1919, Ağaçbaskı.



R.171-M.Pechstein, İkili Konuşma, 1920, Ağaçbaskı.



R.172-M.Pechstein, Sanatçının Pipolu Resmi, 1921, Ağaçbaskı.



R.173-M.Pechstein, Zwei Palauer, um,
1920/21, Ağaçbaskı, 17,4x11 cm.



R.174-M.Pechstein, Kendi Portresi,
1922, Ağaçbaskı



R.175-M.Pechstein, Süt Sağan Köylü Kadınlar, Ağaçbaskı.



R.176-M.Pechstein, İki Balıkçı Ağlarıyla, 1923, Ağaçbaskı.

5 - E m i l N O L D E (Schleswig,

7.8.1867-Seebüll, 13.4.1956)



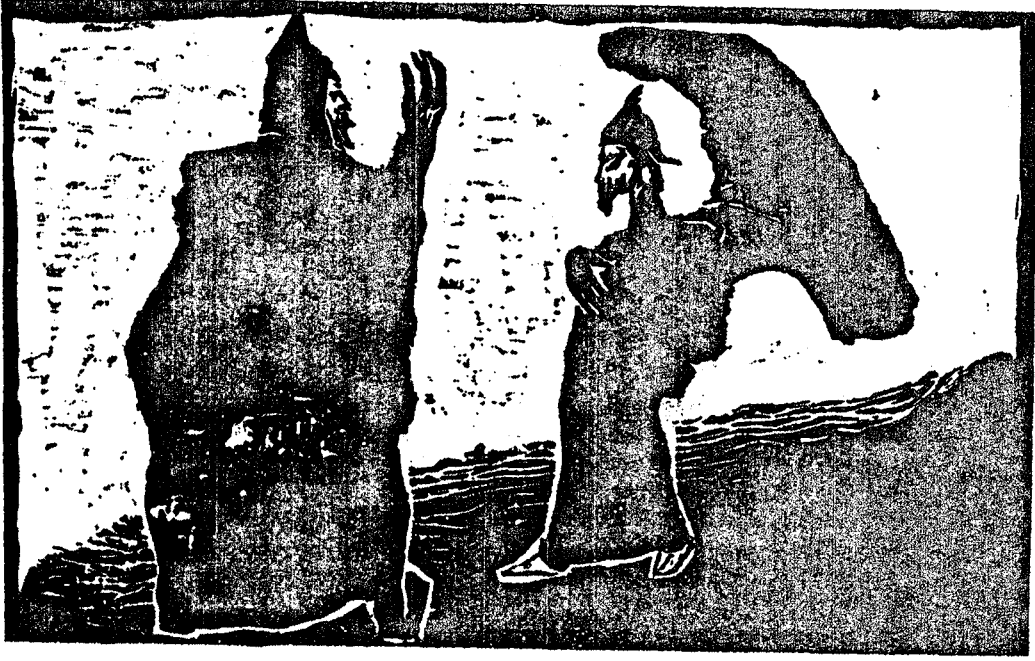
Emil Nolde, 1867-1956.

1867'de Alman Danimarka sınırındaki Nolde Köyünde doğan sanatçı, "Housen" olan soyadını 1901'de değiştirir, "Nolde" yapar. Babası Nolde'nin sanatçı olmasına önceleri karşı koysa da Flensburg'da ağaçbaskı üzerine öğrenim yapan bir sanat okuluna gitmesine izin verir. (1884-1888). 1889'da Karlsruhe'de öğrenimine devam eder. 1898'e kadar öğretmenlik yapar.

Nolde'nin amacı sanatçı-ressam olmaktır. Gerekli parayı sağlamak için bir ara konusu İsviçre Alpleri olan suluboya kartlar bastırır. Bunlardan ikisi basılır ve başarılı olur. Böylece kendi sanat öğrenimini karşılayacak parayı bulur.

1899'da Dachau'daki Hölzel Okulu'na girer. Sonra'da Paris Academie Julian'da öğrencilik yapar. Empresyonizmle ilgili bilgileri burada öğrenir. Fakat yeterli Fransızca konuşmadığı için geri Berlin'e döner. Henüz belirgin bir biçemi oluşmamıştır. İçgüdüsel olarak yaptığı dağ, deniz görünümlü resimler, O'nun doğa ile ilgili duygularını canlandırır. Zaten Nolde'in sanatı yaşamıyla direkt ilişkilidir.

Nolde 1906'da "Die Brücke"lerin ilgisini anlatım gücü yüksek ofortlarıyla çekmiştir. Yaşamının ikinci bölümü denebilecek bir yaşta, birlikten gelen katılım isteğini onaylar ve onlardan ağaçbaskı tekniğini öğrenmeye başlar (Resim 177).



R.177-E.Nolde, General ve Uşığı, 1906, Ağaçbaskı.

Arkadaşları içinde ona en yakın Karl Schmidt-Rottluff olur. Birlikte Alsen'de çalışırlar. 1917'de öbekten ayrılır. "Brücke'deki genç sanatçıların gelişen çalışma benzerliği, onun bu topluluktan ayrılmasını sonuçlandırdı" (83). Nolde 1910'da Yeni Sezession aracılığıyla onlarla yeniden birleşir.

Fransız Empresyonizmi etkisinde gelişen "Brücke"ün ilk dönemlerdeki çarpıcı renkleri Nolde için ilk deneyimler olmuştur. (Resim 178,179).

(83)TURANİ, Adnan., Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.576.



R.178-E.Nolde, Son Yemek, 1909, Yağlıboya, 86x108 cm.

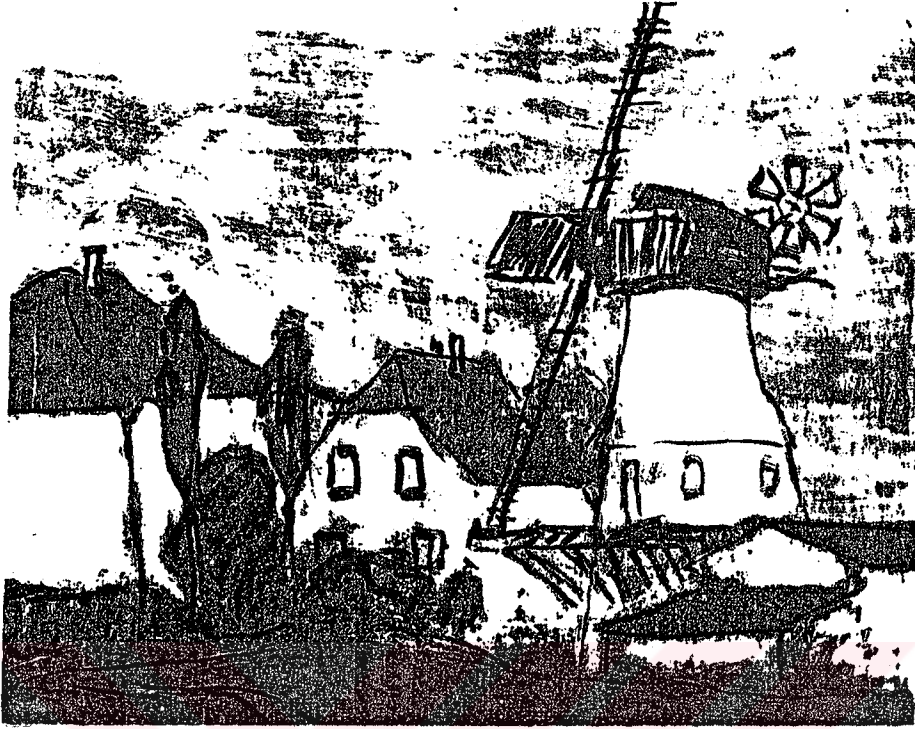


R.179-E.Nolde, Kızkardeşler.

O dönemlerde renkli taşbaskılar suluboyanın dengi görülüyorsa da Nolde'nin grafikleri arasında taşbaskı daha yoğundur. Resme daha yakın olan bu teknikle enerjik fırça vuruşlarının bütün tazeliği korunur. Taşbaskının o dönemlerdeki en büyük sanatçılarından biriydi Nolde (Resim 180,181,182,183).



R.180-E.Nolde, Tingel-Tangel III, 1907, Renkli Taşbaskı.



R.181-E.Nolde, Yel Değirmeni, 1913, Renkli taşbaskı, 57x70,5 cm.



R.182-E.Nolde Genç Çift, 1913, Renkli taşbaskı, 62x50,5 cm.



R.183-E.Nolde, Yaşlı Adamlar, 1926, Taşbaskı.

Sanatçı ağaçbaskılarına 1906'da "Die Brücke"e katıldıktan sonra kendisinden yaklaşık 15 yaş küçük arkadaşlarının zorlamasıyla başlar. Nolde ağacı tam oymaz. Bu oylum ve boşlukları belirtme isteminden kaynaklanır. Böylece koyu yüzey üzerindeki sınırlı açık alanlar, çizgiler, çarpıcı biçimde kendini gösterir (Resim 184,185,186,187, ayrıca bkz.Resim 193,198). Bu özellik metalbaskılarında da görülür.



R.184-E.Nolde, "Der Anbruch" için afiş, 1919, 41,2x28,3 cm.



R.185-E.Nolde, Grober und Kleiner Dampfer, 1910, Ağaçbaskı 30,5x39,8 cm.



R.186-E.Nolde, Fischdampfer, 1910
Ağaçbaskı, 30,5x40 cm.



R.187-E.Nolde, Sarışın Kadın, 1917, Ağaçbaskı.

Metalbaskılarında yoğunlaştırılmış çizgiler, ağaçbaskılarının tersine (tekniğinin özelliğinden dolayı), oyulmamış açık yüzey üzerinde koyu bir etki yaratır. Bu uygulamayı 1910'da oluşturduğu "Hamburg Limanı" dizisinin de görürüz. Çor iyi tanınan bu çalışmalar, kent yaşamını çekici bulan Nolde'nin izlemlerini yansıtır (Resim 191,192). Sanatçının önceden oluşturduğu baskıları (Resim 188,189,190) birikimlerini bu dizide gösterir. Bu tür düzenlemelerle Nolde birlikte yalnızdır. Ancak Kirchner 1920'lerde metalbaskı üretir.



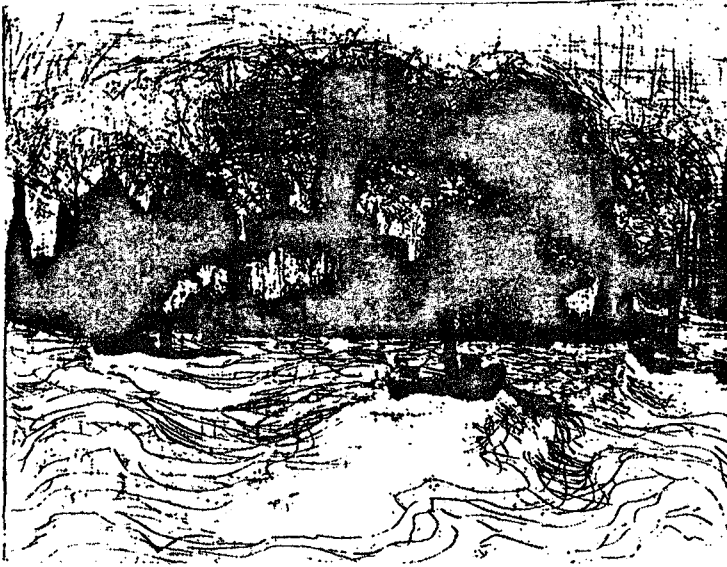
R.188-E.Nolde, Selbstbildnis
1908 ofort, 31x23,5 cm.



R.189.E.Nolde, Kendi Portresi,
1911.



R.190-E.Nolde, NU'ye önden bakış, 1908, ofort.



R.191-E.Nolde, Hamburg'da Gizli Liman, 1910, Ofort, 31x41 cm.



R.192. E.Nolde, Hamburg Geçit, 1910, Ofort.

"Doğaya ruh ve akıl ekleyerek, yeni bir değer ölçüsü vermek amacıyla" Nolde, yalınlığa ve yoğunluğa ulaşmaya çalışır. Özellikle yakalandığı bir hastalıktan kurtulduktan sonra (1909) derin dinsel duyguları ve coşkuyu resme geçirmeye başlar (Resim 193). Bu resimlerinde görüntü yalnız renk ve ışıktan oluşur (Resim 194, ayrıca bkz. Resim 195).

"İçgüdüleriyle resim yaptığından, artık onu bunaltan görüntüleri renge dönüştürüyordu. Çalışırken Nolde'yi saran coşkunluk kendini çıldırtıcı bir biçimde dışavuruyordu. Renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uyguluyor, böylelikle coşku veren bu renk fırtınaları dramatik ya da çıldırtıcı bir empresyonizm olarak nitelendirilirdi." (84).



Resim 193-Emil Nolde, Peygamber, 1912, Ağaçbaskı, 34,7x26,6 cm.

(84) RICHART, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.92.



R.194-E.Nolde, Mum Dansçıları, 1912, Yağlıboya

1910'da "Pfungsten" adlı dinsel konulu resmini kabul etmeyen "Berliner Sezession" ile anlaşmazlığa düşer ve "New Sezession"dan da çıkarılır. Nolde'nin dinsel konulu çalışmalarına 1910'dan sonra bu denli bağlılığı resminin onaylanmamasına bir tepki olabilir.

Özgür kaldıktan sonra "İlkel Sanat"la ilgilenme olanağı bulur. Yapıtlarına konusal ve biçimsel sınırlama doğrultusunda biçim vermek, kalın renk katmanlarını uygulamak için, gerekli özgüveni bunu izleyen yıllarda bulur. Sanatçı kimliğini ancak tek başınayken gerçekleştirebileceğine inanır.

"Doğa deneyimi ve İncil'e dayanan bir yalınlık Nolde'nin sanatını belirledi. Her gözlem, hatta hayvanların haykırışı bile Nolde'nin düşgücünde bir renkte yoğunlaştı, aşırı bir coşkunlukta bir renge dönüştü. Bu bakımdan Nolde, tıpkı vlaminc gibi yalnız içgüdüüne güveniyordu. Düşgücündeki belirli bir görüntüyü olduğu gibi resme geçirdiğinde resimlediği bir resme başlarken, elinde olmaksızın kendini yinelediğini anlamıştı. Bu nedenle resim işlemi sırasında, resmin özgürce gelişmesini sağlayacak belli belirsiz renkten yola çıkmayı yeğ tuttu. Kendi düşünsel ve ruhsal sezislerini dışavurumcu görüntüye ekleyerek, doğanın biçimini değiştirmeyi başardı." (85).

Nolde Paris'de gördüğü eğitimin de etkisiyle izlenimcilerin anlık gözlem uyulamalarını daha da geliştirir. Işığın anlık etkisi yanında çok devingen figürlerinin görüntüsünü -bir film karesini dondurmuşçasına-devam edeceklermiş gibi verir. Bu noktadan sonra fovist anlayıştan söz edilebilir.

"Altın Buzağı Çevresinde Dans"da da bu durum gözlenir (Resim 195). "Altın Buzağı Çevresinde Dans" Nolde'nin daha karmaşık bir meyası vardı. Nolde Kutsal Kitapta yer alan bu öyküyü, yani Exodus'u biliyordu ve resmi bu öyküden esinlenerek yapmıştı. Ayrıca Nolde bu sıralarda Nietzsche'nin anti-İsa açıklamalarını da duymuştu. Nietzsche'nin 'çelişkiyle yaratılan renk' anlayışı, aşağı yukarı tüm dışavurumcuları etkiledi.

Yapıtı 'Nietzschean' yapan temel öge onun karşıtlamacı içeriğidir. Ressam anlam üzerindeki kararsızlığı ve bizim bu anlama karşı olmadaki tavrımızı belirleyen şey bu kez yapıtın Yüksek Dışavurumcu tarzıdır.

Sonuç olarak; Dışavurumcu resim tarihinde anlamsız bir figür deformasyonuna ya da insan figürünü anlamsız bir biçimde çarpıtmaya yönelik hiç bir yapıt yoktur." (86).

(85)RİCHART, Lionel., a.g.e., s.32.

(86)GENÇ, Adem., "Oedipal Nefret (1980 Sonrası Türk Resminde "Yeni Figürasyon" ve Dışavurumculuğun Geleneksel Sorunları", Türkiye'de Sanat P.S.D. Sayı:17, İstanbul, 1995, s.54.



R.195-E.Nolde, Altın Buzacı Çevresinde Dans, 1910, Yağlıboya.

Nolde 1912'de "İsa'nın Yaşamı" adlı 9 bölümden oluşan yapıtını tamamlar (Resim 196). Bu çalışma katolik kilisesinin zorlamasıyla 1912 Brüksel Sergisi'nden çıkarılır.



R.196-E.Nolde, İsa'nın Yaşamı, 1912, Yağlıboya, 510x218 cm.

Nolde ilkel anlatım biçimlerini önce müzelerde tanır. İlgisini çok çeker ve yakından tanımak ister. 1913'de Güney Pasifik'den Büyük Okyanus'a kadar gitme olanağı bulur. Bu gezilerdeki incelemelerinde "Primitif Kavimler"in sanatını tanır ve kendi anlatımıyla yorumlar (Resim 197, 198). Dahası güçlü ve bozulmamış bulduğu yerli sanatı üstüne kitap yazmayı düşünür. Bu ilgiyi "Güney Denizi Adaları Yerlisi" adlı dizisi belgeler (Resim 199, ayrıca bkz. Resim 14). "Bu yapıtlardaki topraksı renkler cinselliği, kaba fırça darbeleri, içgüdüsel ve arkaik duyguları çağrıştırmaktadır." (87).

Resimlerinde Kuzey Denizi insanının ritmini ve ulaşılmaz dinselliğini yansıtan Nolde, yaşamı boyunca dine çok bağlı kalır. Öyle ki kendini bir tür gezgin rahip olarak görür. "Kaynaklara tümüyle bağlılık, güç ve yaşamın yoğun ve çoğunlukla da grotesk bir anlatımı." (88) olarak özetlenebilir.



R.197-E.Nolde, Üç Kutsal Kral, 1913, Renkli Taşbaskı

(87) BİRTHAELMER, Antje.. "Ekspresyonizm ve yirmili yıllar Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri", Ekspresyonizm ve Sonrası, İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi,:F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s.16.

(88) BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit.. "1400 Başlarından Günümüze Kadar Alman Ağaçbaskısı", Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Ün.G.S.F.Yayınları No:6, 1987, s.22.



R.198-I .Nolde, Mum Dansçıları, 1917, Ağaçbaskı.



R.199-E.Nolde, Güney Denizi Adaları Yerlisi I, 1915, Renkli Taşbaskı

Figürlü resimlerin dışında Nolde, ölü doğa-açık hava ve çiçek resimleri de yapar. Suluboyayı severek çalışır ve tekniğe ustaca egemen olur (Resim 200, 205).



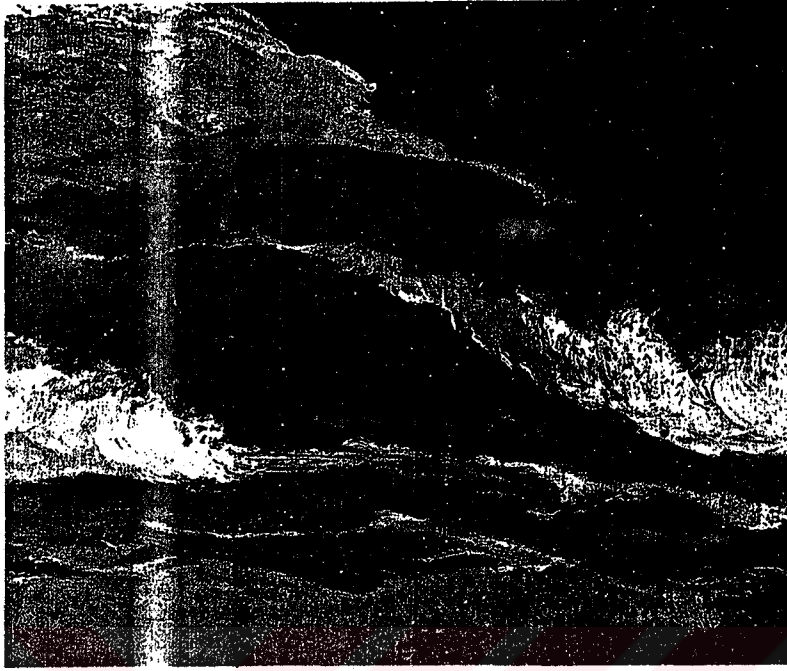
R.200-E.Nolde Değirmen 1924.



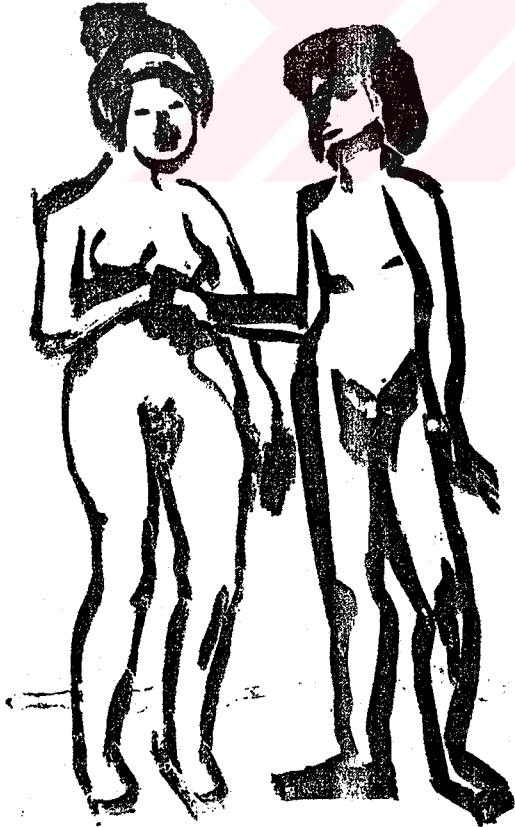
R.201-E.Nolde, Yıldızçiçekleri ve
Ayçiçekleri, 1920.



R.202- E.Nolde, Yüksükotu, Suluboya, 27,2x23 cm.



R.203-E.Nolde, 1913.



R.204-E.Nolde, Erkek ve Kadın
Suluboya, 45,6x29,3



R.205-E.Nolde, Profilden Kız Başı, Suluboya
Guvaş, 47,7x34,5

Nolde'nin yaşamının yazarı M.Sauerlandt "Göze batan parlak renkler, gayet etkili jestler" ile "sıcak renklerin egemenliği"nden sözeder. Paul Klee'ye onun için "Nolde, eski çağ insanı" der. Nolde "insan kendini doğadan ne kadar uzak tutarsa ve buna rağmen ne kadar doğal kalırsa, sanatı o oranda büyük olur" diyordu. Nolde Yaşam öyküsünde şöyle der: "Daha sonraki yıllarda, yaptığım resimlerle kendi kendimi şaşırttım."

"Nolde'un istediği yaşam gürültü ve canlılıkla dolu, lokanta, kahvehane ve gece kuluplerinin ortamıydı. Ama artık dinsel yapıtları öne çıkmıştı. İşte bu çelişki sonucunda Nolde sanat dünyasından kendini çekti." (89).

Nolde 1913'den sonra sergilerden de kendini çekmeye başlar. 1926'da Seebüll'de kendine ev alır, (ki bu sonra "Nolde Vakfı"na devredilecektir). Nasyonalist yönetim döneminde resim yapmasına ilk başlarda göz yumulmasına karşın sonradan yasaklanır. Alfred Rosenberg, onun yaptığı portreler için "Zenci melezi, sevgisiz, kaba ve her türlü iç-biçim kuvvetinden yoksun" der. 1956'da da Seebüll'de ölür.

(89)RİCHART, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.93.

6-Otto MÜLLER (MÜELLER) (Liebau, Silezya, 16.10.1874-Breslau, 24.9.1930)



Otto MÜLLER (MÜELLER)
1874-1930.

1875'de Liebau (Silezya)'da doğan sanatçı çocukluğunu şair Gerhardt Hauptmann'ın yanında geçirir. 1890-1894 arası Görlitz'de Meslek okulunda taşbaskı öğrenir. Çalışmaları arasında bu tekniğin ağırlığı buradan kaynaklanır. Bundan sonra 4 yıl Dresden Akademisi'nde yüksek öğrenim görür. 1908'de Berlin'e taşınincaya kadar küçük köylerde bulunur ve resim yapar, ancak sanatçı bu dönemdeki çalışmalarını

yok etmiştir. Aynı yıl Berlin'de ressam Böcklin'in yapıtlarından mitolojik öğeler ve renk alanlarından etkilenir. Müller'in rengi kullanma yöntemi daha çok dinginliği amaçlar, nesnenin ötesine geçmez ve renk tonlarının benzerliği bütünlüğü sağlar.

"Girişiminin başlıca amacı doğa görünümüne ve insanlara olan duygularımı olabildiğince yalına indirgeyerek dışavurmaktır" diyen Müeller'i çağdaşlarına bağlayan şey, yalın ve doğal bir yaşam biçimine duyduğu özlemidi." (90).

1910'da Brücke birliğine katılan Müller, insan ve doğa arasındaki uygunluğu betimler. 1911'de daha köşeli ve sert, yüzeysel düzenleme daha belirgin olur (Resim 206,207,208). "Ernst Ludwig Kirchner, hiçbir zaman yayımlanmayan kitabındaki 'Chronik der Brücke' adlı yazısında Otto Müller için şöyle diyordu: 'Neue Sezession'un ilk sergilerinde, Brücke üyeleri, Otto Müller'i tanıdılar. Hayatının eserleriyle uyum içinde olması, onu Brücke'nin doğal bir üyesi yaptı. O bize tutkallı boyaların çekiciliğini getirdi' deniliyordu" (91).

(90) RICHART, Lionel., a.g.e., s.90.

(91) Turani, Adnan., Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.577.



R.206-O.Müller, Fünfbadende Akte,
1911, Taşbaskı, 38,5x28,7 cm.



R.207-O.Müller, Akte am Wasser um,
1914, Taşbaskı, 30,8x22,9 cm.



R.208-O.Müller, Rus Erkeği, 1912, Ağaçbaskı, 28x37,5 cm.

Sanatçı insanın doğasıyla bütünleşerek bir tek olması felsefesinden etkilenir ve özellikle "Nü"lerine içten bir hava vermeyi başarır. Müller doğal varoluş biçimlerinde, bedenın sanki yüzeyle içiçe geçmiş gibi dingin duruşunda ve kendine özgü yumuşak "modülasyon"larında görülür (Resim 209, 210, 211, 212). Taşbaskı tekniği de bu anlatımına çok uygundu.



R.209-O.Müller, Zwei Madchen, 1919,
Taşbaskı, 43x33,3 cm.



R.210-Müller Kendi Portresi,
1921, Taşbaskı.



R.211-O.Müller, Kumsal Arazı III (Halligen Kuzey Denizi) 1918, Taşbaskı.



R.212-O.Müller, Üç Genç Kız Başı, 1921, Taşbaskı.

Anne tarafından çingene kanı taşıyan Müller 1920'lerde Çingene konulu taşbaskılar yapar. Dahası 1924-1925 yıllarını Macaristan'da çingeneler arasında geçirir. Bu konuları biçeminde hiçbir değişme olmaksızın yineleyerek sürdürür (Resim 213,216). "Müeller'in bütün yaşamı boyunca bu çingene konusunu ele aldığını görürüz. Belki de bunun nedeni Müeller'in toplumun kenarında yaşayan bu göçebe insanlarla, onların bağımsız, sıradışı kanaatkar yaşam tarzlarıyla özdeşleşme isteğiydi. Bu nedenle Müeller, çingenelerin yaşamını daha yakından görebileceği Macaristan'a Romanya'ya gidiyordu. Yapıtlarında düşsel bir duygusallık, hatta bir tür melankoli sürülen Müeller, taşbaskıyı yumuşak görüntüsünden dolayı sevmiştir." (92).

1920'li yıllarda savaşın etkisiyle birçok sanatçı çalışmayı bırakırken, bazıları da gerçeklikle çatışmayı seçer. Müller'de de o yılların Veristik akımı

(92) BIRTHAELMER, Antje., "Ekspresyonizm ve yirmili yıllar Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri", Ekspresyonizm ve Sonrası, İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi, F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s.16.

(gerçeği özellikle bütün çirkin ve korkunç yanlarıyla yansıtan, toplumu eleştiren sanat) sezilebilir. Bu nedenle de sanatçının "ingene" başlıklı dizisi, baskılar arasında başyapıt sayılmaktadır.



R.213-O. Müller, Oturma Odasındaki İki ingene Kızı, 1926-27, Taşbaskı.



R.214-O.Müller, Kulıbenin Önünde Çingene Çocuklar, 1926-27, Taşbaskı.



R.215-O.Müller, Kucağında Çocukla Ayakta Duran Çingene Kadın, 1926-27, Taşbaskı,
70,3x50,3 cm.



R.216-O.Müller-Profilden Çingene, 1926-27, Taşbaskı, 56x43,4 cm.

Pechstein ve Nolde'nin Güney denizlerinde aradığı daha yetkin bir dünyayı, Müller kanında taşıyordu. O'nun mat renkleri olan kükürt sarısı, saz yeşili, gri, siyah ve tuğla kırmızıları, onu figürlü görünümüne itmişti. Müller'in ağaçlar, sazlar arasındaki çocuk çehreli çıplak kızları, Brücke'lerin genel konularından ayrı değildi (Resim 217-214). Yalnız ağaçbaskı tekniği sanatçının çalışmalarında çok yer tutmaz. (Bkz.Resim 208).

1919'da Breslau Akademisi'nde Profesör olarak görev yapan sanatçı 1930'da ölür.



R.217-O.Müller, Kumsalda İki Kız, 1920-24, Taşbaskı, 29,7x39,2 cm.



R.218-O.Müller, Biri Oturan ve İki de Çimende Uzanmış Kızlar 1922-26, Taşbaskı.



R.219-O.Müller, 1917.



R.220-O.Müller, Kanepedeki Kız, 1921-22, Taşbaskı.



R.221-O.Müller, Ağaca Yaslanmış Kız, Suluboya, 68x50 cm.



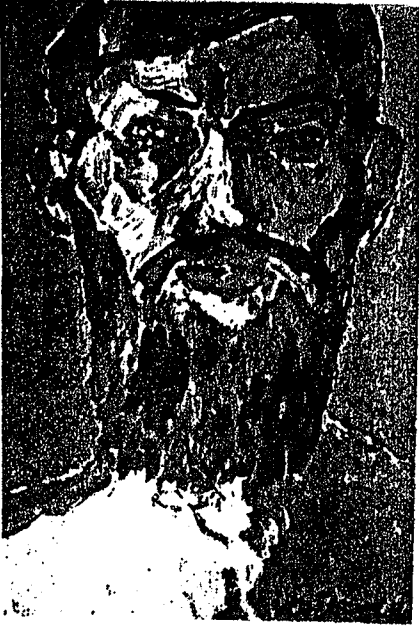
R.222.O.Müller, Ayakta Duran Çocuk ve İki Genç Kız II, 1917, Taşbaskı.



R.223. O Müller, Kamışlar Arasında İki Kadın, 1922.



R.224. O.Müller, 1917.



R.225-K. Van DONGEN, Kendi Portresi, 1903.

7. Kees Van DONGEN (Delfshaven, Rotterdam yakınları 26.1.1877-Monako 1968).

1877'de Rotterdam yakınlarında doğar. Önce sanayi tasarımcısı olmak için sanat okuluna gider. Ancak duygusal yapısı nedeniyle ressam olmak ister. 1895'de Rotterdam Nieuwsblad'da ressam olarak çalışır ve 1897'de de Paris'e gider. 1905'de Bateau-Lavoir'da atölye kurarak Picasso'nun komşusu olur.

Birçok ressam gibi Van Dongen de önce Empresyonist aşama geçirir, özellikle Van Gogh'un yoğun boya katmanlarından etkilenir (Resim 225). 1904'de "Salon des Independants"da sergiye katıldı ve Vollar'da kişisel sergi açtı.

"Kendi başına karşıt renk yönetimini buldu, bu onu Matisse'nin çevresine bağladı. Matisse ile birlikte 1905'de "Salon d'automne" de sergi açtı. Aynı yıl, renk uygulaması daha geniş yüzeyleri kaplamaya, dış çizgileri daha belirgin olmaya başladı." (93).

Van Dongen Fovizme ilk yönelen ve uzun süre ona bağlı kalan sanatçılardan birisidir. Çünkü sanatsal sorunlarla ilgilenmekten çok, renk izlenimlerini verme kaygısındadır. (Resim 226).

Munch, Nolde, Seurat, Gauguin ve aralarında Van Dongen'in de bulunduğu fovların 1906'daki sergisinden güç alınarak, Pechstein aracılığıyla sanatçı "Die Brücke (Köprü) Grubu"na katılır.

Van Dongen özellikle kadın resimleri yapmıştır (Resim 227). Bu konular sanatçıyı fiziksel olarak büyüler, ama duygusal olarak ilgisini çekmez. Bu

(93) RICHART, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi: B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.51.

nedenle figürlerini boş bir oylumda ön kesite yerleştirir. Zamanla dürtüsünü ve gücünü yitirerek çok yüzeysel resimler yapar. Öyleki 1913'de Salon d'automme'ye gönderdiği bir "çıplak" resmi polis tarafından ahlak dışı bulunarak kaldırılır.



R.226. E.Van Dongen, Bois de Boulogne'de Biniciler, 1906



R.227-E.Von Dongen, Kadın ve Sütunlar, 1908.

Fransız Van Dongen "Brücke" biçimine ve amacına uygun çalışmalar üretmemiştir. Zaten birliğe katıldıktan kısa bir süre sonra sanatçı modaya uygun biçimde portreler ve çıplak kadın resimleri yaparak çok aranan ressam olur.

1968'de Monako'da ölür.

8-Max Bohumil KUBİSTA (Vickovice, Bohemya, 21.8.1884-Prag 27.11.1918)

1884'de Bohemya'da doğan sanatçı, eğitimine Prag'da Sanat ve El Sanatları Okulu'nda başlar, sonra Akademi'ye girer. 1907'de aralarında Emil Filla, Antonin Prochazka gibi Çek resminin öncülerinin bulunduğu "Acht Birliği"nin kuruculuğunu yapar ve daha o zamandan Fovların etkisindeki yapıtlarını sergilemeye başlar. 1911'de Prag'da E.Ludwig Kirchner ve O.Müller'le tanışır ve onların desteğiyle "Die Brücke (Köprü) Grubu"na katılır. Ama birlikte yakın bir ilişkiye giremez. 1910'da Cezanne'nin etkisiyle Kübizme açılır ve yeni sanatın kurallarını yöntemsel olarak uygulamaya başlar. "Ne var ki resimlerinde varoluşçu bunalımı dışavuran simgelerle katı bir yapıyı birleştirmiştir" (94) (Resim 228).

Kuramcı ve eleştirmen olarak da etkili olan Kubista, 1913'de parasal sorunlarından dolayı askerlik yapmak zorunda kalır ve savaşın bitiminden çok kısa bir süre sonra Schiele gibi İspanyol gribinden ölür (1918).



R.228-M.B.Kubista, Oyuncular, 1909.

9-DİĞERLERİ

Fritz BLEYL, 1905'de E.Ludwig Kirchner, K.Schmidt-Rottluff ve Eric Heckel'le birlikte Dresden'de "Die Brücke (Köprü) Grubu"nın kuruculuğunu yapan dört mimarlık öğrencisinden biridir. Ama adını fazla duyuramaz.

İsveç'li Cuno AMİET ve Finli Axel GALLEN-KALLELA birliğe 1906'da girerler; ancak arada sırada sergilere katılmakla yetinirler.

Paulo Modersohs-BECKER'inse gruba girdiği biliniyor, fakat ne kadar kaldığı konusunda bulgular yetersizdir.



E-YORUMLAR

Diğer sanat akımlarıyla karşılaştırıldığında Dışavurumculuğun olay yaratacak bir manifestosu ve ilk görüşte anlaşılabilir çok belirgin bir biçimi yoktur. Bu nedenle bu akımın ne zaman başlayıp ne zaman bittiği konusunda değişik görüşler belirmiştir. "En son ileri sürülen görüş bu akımın 1890'larda başlayıp 1914'e kadar devam ettiğidir. Ancak, diğer bir krondojik yaklaşıma göre Dışavurumculuk 1905 yılında Matisse'nin atölyesinde çiğrenkçilik'le başlamış ve 1920'lerde sona ermiştir." (95).

Diğer bir görüş Zafer Gençaydın'dan; "Alman dışavurumcularının, 20.yüzyıl sanatında önemli yerlerinin bulunduğu ve katkılarda bulundukları kesindir. Ancak bu yeniliğe ilk hareketi veren almanlar değil, 1866'da Moskova'da doğan Kandinsky'dir." (96).

Canan Beykal'sa Kalın Dergisi'nin Dışavurumculuk özel sayısındaki aynı adlı yazısında, "Gerçekte dışavurumcu akım Alman kaynaklıdır, hemen her tarih döneminde Dışavurumculuğun gerçek vatanı Almanya olmuştur." diyor (97).

İster 1914'de, ister 1920'de sona ermiş olsun, Almanya'da bu akımın tanınması Ekspresyonizmin çöküşüyle aynı zamana rastlar. Böylece 20.yüzyılın başlarına kadar kendilerine bir sanat görüşü belirleyememiş olan Almanlar durumu değerlendirmeye başlarlar.

"Dışavurumcu akım Alman sanatçılarının ilk kez belli bir sanat görüşü etrafında birleşerek güçlü biçimde atılımıdır denebilir. Çünkü belirtmek

(95)GENÇ, Adem., "Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi", Sanat Yazıları II, Ankara Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları, No:7, 1991, s.55.

(96)GENÇAYDIN, Zafer., "Beşyüzyıl Boyunca Alman Ağaçbaskı Sanatı", Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, No:6, 1987, s.41.

(97)BEYKAL, Canan., "Dışavurumculuk", Kalın Dergisi, (Dışavurumculuk Özel Sayısı), Sayı:7, İstanbul, 1988, s.11.

gerekir ki, Alman sanatı ülkenin yapısı gereği parçalanmış bir gelenekten ortaya çıkmıştır." (98).

Savaştan dönen ressamalar Alman temsilcilikleri haline dönüşürler. Bu sanatçılar "Eski Alman Sanatı"nı, müzeleri, çağdaş sanatçıların eserlerini incelemeye başlarlar. "Wilhelm Worringer, Der Sturm'un Ağustos 1911 sayısında Ekspresyonistlerin, bu akıma bir hiçden başladıklarını, Cezanne, Van Gogh ve Matisse'den yeni teknikler aldıklarını, hepsinin, Ekspresyonizm etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduklarını söylemiştir." (99).

Bu yenilikçi sanatçılar herşeyden önce çağdaş Alman Sanatı'nı canlandırmak istiyorlardı. Yeni biçem arayışları bu nedenlerdir.

"Gerçekte dışavurumcular elde var olan kısır gelenekten bir repertuar derlemektense bütün bu etkili güçlere karşı çıkan birşeyler yaratmayı yeğlediler. Ülke, kendini ararken Alman sanatçıları da bir sanat anlayışı aradılar ve ülkenin kendisini bulmadaki arayışlarına koşut yeni bir kendini buluş yarattılar." (100).

Bugün geriye baktığımızda bu sanat akımının I.Dünya Savaşı'ndan önce, yaklaşan felaketi haber veren kestirimci bir yanı olduğunu ister istemez kabul ederiz. Herman Bahr, durumu şöyle tanımlar:

"Hiçbir zaman dilimi böyle bir korkuyla, dehşetle sallanmamıştı. Dünya hiçbir zaman öyle bir ölümcül sessizliğe bürünmemişti, insanoğlu hiçbir zaman kendini öyle küçük hissetmemişti, insanoğlu hiçbir zaman o kadar üzgün olmamıştı; insanoğlu hiçbir zaman bu kadar yoksulluk için ağlamamıştı. İnsanoğlu kendi canı için ağlar. O uzun zaman dilimi yalnızca kendisi için ağlamakla geçer, Sanat da ağlar, derin karanlıklarda ağlar, yardım için, maneviyat için ağlar ki, bu da Ekspresyonizm demektir." (101).

(98)BEYKAL, Canan., a.g.e., s.11.

(99)RİCHART, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi:B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.9.

(100)BEYKAL, Canan., s.11.

(101)VOGT, Paul., Ekspresyonizm German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979, s.7.

İnsanlığın geleceğinden ilk kez bu denli kaygı duyulur. "Birçok ekspresyonistin ortalığı kapkara gören ve toplumun geleceğinden ümidini kesip iç dünyalarına kapanan felsefelerine karşın, bir avuç kuramcı, yazar ve sanatçının önemli çabaları sayesinde bu akım, Alman toplum mitolojisi ve ideallerine yeni bir perspektif getirmiştir." (102). Diyen Adem Genç, bu sanatta anlamın bir reaksiyon biçiminde geliştiğini ve bunun başlangıca yönelik olduğunu söyler. Sanatın dışavurumcu olduğu sürece birden fazla anlam içereceğini ve bu eşzamanlı anlamın da belirsizliğe neden olacağını belirtir.

"...Dışavurumculuğun üslubu, XX.yüzyıl başlarında Almanya'da görülen kötümserlik ve sıkıntı havasından kalkılarak yaratılmıştır. Onun için Die Brücke topluluğunun, sanat alanında Dışavurumculuğun ilk gerçekleşme biçimlerinden biri olduğunun çok sık ileri sürülmesi hiç de şaşırtıcı değildir." (103).

Dışavurumculuğun Alman tarihi ve Alman toplumuyla sıkı bağları olduğundan, ilkbaşlarda yalnızca Alman kültürüne yakın olan ülkelerde izleyici bulur. Dahası "Die Brücke (Köprü)" hareketlerinden başka dışavurumcu sanatın diğer gelişim katmanları kabul edilen Münih'teki Der Blaue Reiter topluluğuyla Der Sturm ve Die Aktion (Eylem) dergilerinin söz konusu olmasıyla Alman dışavurumculuğu bir temele dayandırılır. Kısacası, önceleri bu akım yalnızca Almanya'yla sınırlıdır. "Dışavurumculuk" kelimesi de ilk defa 1911'de Walter Hegmann adlı kişi tarafından Almanya'da kullanılır." (104).

"Alman Ekspresyonistleri tüm toplumsal değer yargılarının köklü bir dönüşüme uğradığı savaş yıllarında ve savaştan sonra, toplumsal başkaldırı ve devrim hareketleri, içinde büyük bir yer tutmuşlardır. Nevrotik ıstırap ve

(102)GENÇ, Adem., "Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi", Sanat Yazıları II, Ankara Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları, No:7, 1991, s.61.

(103)BIRTHAELMER, Antje., "Ekspresyonizm ve yirmili yıllar Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri", Ekspresyonizm ve Sonrası İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi: F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s.38.

(104)EROĞLU, Özkan., "Dışavurumculuk", Gençsanat, G.S.D., Sayı:5, İstanbul, 1995, s.21.

ruhsal coşkunlukla belirlenen sanatsal tavırlarına karşı, insan yaşamına ve tinsel bir tavırla Tanrı'ya yaklaşmak, her ne pahasına olursa olsun, bireysel egolarını aşmak istiyorlardı." (105).

Hasan Bülent Kahraman'sa "Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış" adlı yazısında Dışavurumculuğun, hangi toplumda, hangi görüntü içinde yer alırsa alsın özünde hristiyan kültür ve felsefesinin bulunduğunu söyler. Böyle bir yaklaşımı anlam, içerik ve yorumlama açısından değerlendiriyor; Nolde'nin doğrudan doğruya hristiyanlığa ait öykülerden, öğelerden, İncil'den seçilen öyküler üzerine resimler yaptığını (örneğin, Altın Buzağı Çevresinde Dans); etkisi altında kaldıkları Gauguin'in dinselliği fiziksel bir gerçeklik olarak yaşadığını, Ayrıca anlatımlarının oluşmasında etkili olan Afrika sanatının da primitif sanat olmanın ötesinde daha çok dinsel bir sanat olduğunu belirterek savını doğrulamaya yönelik açıklayıcı örnekler sunuyor Bülent Kahraman. "Die Brücke (Köprü)" adının "Böyle Buyurdu Zerdüş"ün çok bilinen bir bölümünden alınmış olduğunu da ayrıca anımsatıyor.

Ahmet Köksal "Grafik Sanatında Alman Dışavurumculuğu" başlıklı makalesinde bu akımı toplumsal yanılla değerlendirerek açıklar:

"19.yüzyıl sonlarında izlenimciliğe, sonraları natüralizme karşı bir tepki olarak gelişen dışavurumculuk (ekspresyonizm) önceleri duygu ve tutkuları dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullanılmıştı. Yirminci Yüzyılın başlarında çağdaş sanatın odağını oluşturan bu akım, yalnız görsel sanatları değil, yazın, tiyatro, mimarlık ve sinamayı da etkilemişti. "Die Brücke" ve "Der Blaue Reiter" gibi sanatçı gruplarının etkileriyle Almanya'da geçerlik kazanan akım, resim ve heykelde dış gerçekleri tüm bir bağlılıkla yansıtmaya yerine sanatçının ruhsal durumuna, amaçlarına, politik tercihlerine göre figürleri deforme etmesine, renk düzeninin keskin

(105)GENÇ, Adem., "Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi", Sanat Yazıları II, Ankara Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları, No:7, 1991, s.56.

karşıtlıklarla ele alınmasına olanak tanıyordu. Dışavurumculuk insanların iç dünyasını, fantezilerini anlatabilmesi, özdeneyim, tutku ve duyumsamalarını yansıtmaya kadar Batı Dünyasının 1.Dünya Savaşı'na değin süren sosyopolitik tedirginliğini, kriz dönemini yansıtmaya çabasının da bir ürünüdür." (106).

Ahmet Köksal'ın biçim olarak değindiği "figürleri deforme etme" konusunda dışavurumculuk üzerine birçok yorum getirilir. Bunlardan biri August Marke'nin yaklaşımıdır: "August Marke buna değinerek, bu sanatçıların anlatmak istedikleriyle anlatım araçları arasında uyum olmadığını söyler; Ekspresyonistlerin biçim bakımından getirdikleri yenilik, biçim zorlamalarından ileri gitmez." (107).

Buna karşı görüşte olan Adem Genç'se "Dışavurumcu resim tarihinde anlamsız bir figür deformasyonuna ya da insan figürünü anlamsız bir biçimde çarpıtmaya yönelik hiç bir yapıt yoktur." der (108).

E.H.Gombrich "Sanat ve Yanılsama" kitabında "Die Brücke"lerin teknik yorumlamaları üzerine bir tür irdeleme yapar:

"Peyzajlardaki doğaya sadakatin görece bir konum olduğunu anlamamız gerekmektedir; sanatçı betimlemesine ne denli ışık sokma yürekliliğini gösterirse, bu görecelik te o denli yoğunlaşır. Büyük bilim adamları, örneğin Brücke'nin 19.yüzyılda yaptığı gibi, bundan ressamların güneşin altında uzanıp giden manzaralara güvenmemeleri gerektiği sonucunu çıkarmışlardır. Brücke, 1877 yılında, biraz daha fazla şiirin ve biraz daha az güneşin modern peyzaj ressamlarımıza iyi geleceğini

(106)KÖKSAL, Ahmet., "Grafik Sanatında Alman Dışavurumculuğu", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:229/1, İstanbul, 1989, s.47.

(107)İPŞİROĞLU, N., İpşiroğlu, M., Sanatta Devrim, II.Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.25.

(108)GENÇ, Adem., "Oedipal Nefret (1980 Sonrası Türk Resminde "Yeni Figürasyon" ve Dışavurumculuğun Geleneysel Sorunları", Türkiye'de Sanat P.S.D. Sayı:17, İstanbul, 1995, s.54.

yazmıştır. Bugün Brücke'nin görüşünde haksız olduğunu bilmekteyiz; izlenimcilerin deneyleri bize teknik güçlerin aşılabileceğini kanıtlamıştır: Monet, öğlen güneşinin bütün parlaklığını, çıplak ışıktaki duyumsadığımız parıldamaları betimleyerek çağrıştırmayı başarmıştır. Bu tür resimler, sanatçının olanaksız olanaklı kılma çabalarıyla şiirsel güç de kazanmaktadır. Gelgelelim Brücke'nin bu buluşları önceden görebilmesi için kendisinin de yaratıcı bir sanatçı olması gerekirdi. Bilimsel açıdan bakıldığında, itirazları bütünüyle haklıydı. Çoğu zaman sanatçı ile izleyici veya gelenekle devrim arasındaki çatışkı bu olgu yeterince göz önünde tutulmadan ele alınmıştır." (109).

Fransızların Almanlar, özellikle de Fauve'ların Die Brücke üstündeki etkisi çoğu kez şoven bir anlayış içinde tartışılır. Schmidt-Rottluff'la Heckel böyle bir etkinin söz konusu olmadığını 1946'daki yazılarında belirtirler. Onlar yeni kurulduklarında Fransız resmi üstüne birşey bilmediklerini ve dayandıkları kaynakların daha çok Jugendstil içinde yer aldığını söylerler.

Pierre Caban  "Die Brücke" adlı yazısında;

"Kirchner 1904'te, izlenimcilik sonrası (post-empresyonist) Fransız resminin sergilendiği Münih'te bulunmuş; 1906'da da Dresden'de Arnold Galerisi'nde çağdaş Fransız ressamlarının tabloları sergilenmişti. Kirchner ve arkadaşlarının bu sergileri görmediklerine ve başta Matisse olmak üzere (1904'de Almanya'da bir sergi açmıştı) Fovlardan doğrudan doğruya etkilenmediklerine inanmak olanaksızdır." (110).

Ayrıca Die Brücke sanatçıları Fovizm ile ilk kez 1912'de Köln'de sonderbund sergisinde karşılaştıklarını söylerler. Bunun  zerine yine aynı yazısında Cabane:

(109)GOMBRICH, E.H., Sanat ve Yanılsama, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.64.

(110)CABANE, Pierre., "Die Brücke", Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm: Dışavurumculuk, bauhaus, Die Brücke)  zel Eki, Sayı:51, İstanbul, 1991, s.17.

"Franz Marc 1912'de Der Blaue Reiter'deki bir yazıda geçmiş yılların Alman öncü sanatını incelerken Die Brücke ressamlarından" Almanya'nın Fovları" olarak söz etmekten çekinmemiştir. Yine bundan bir süre önce Kölnische Zeitung'un sanat eleştirmeni de Brücke'lerin Düsseldorf'ta açmış oldukları sergiyi tanıtan 1911 tarihli yazısında çalışmalar hakkında "Bir Alman Sanatı ile Fransız sanatı karışımı" olarak söz etmiştir." (111).

der ve Brücke'lerin çalışmalarında da bunun açıkça kendini gösterdiğini vurgular.

"Ren ötesi fovlarının kesinlikle daha önce ortaya çıkmış olmaları Die Brücke ressamlarının aklını kurcalayıp durmuştu. 'Nitekim Kirchner bazı tablolarının tarihlerini değiştirmeyi göze alıp bunların, örnek almış olduğu Fransız ressamlarının tablolarından önce yapılmış olduğu izlenimini uyandırmaya çalışmıştı. Fovların tabloları ile Die Brücke'nin tabloları arasında kimi kez hafifçe bir öykünmeyi andıran yakınlıklar bulunabilir. Matisse'nin etkisi gün gibi ortadadır ve bu sanatçının son derece kişisel tekniğine Kirchner'in birçok yapıtında da rastlanır."(112).

Adem Genç "Ekspresyonizm" sözcüğünün sanat ve eleştiri tarihinde yeralan "musibet" terimlerden biri olduğunu söyler. Alman ekspresyonistlerinin, devrimci eylem gruplarında, Dada göstericilerinde ve Bauhaus'ta yer almakla kalmayıp Devlet Akademilerinde profesör olarak görev aldıklarını ve yaptıkları sanata da "Ekspresyonist" denilmesini duyurduklarını belirtir.

"Terim-'expresyonisme'-aslında Almanca değil Fransızca'dır. Kendini ifade etme -'self-expression' düşüncesi de ilk kez Fransa'da Gustave Moreau ve Onun yetenekli öğrencisi Henri Matisse'nin stüdyosunda geliştirilmişti. 1905 yılında Matisse ve diğerleri (Derain, Vlaminck, Braque), çağın resim geleneklerine göre oldukça sert fırça imgeleri ve renkleriyle Fransız halkını şaşkına çevirmiş ve bu nedenle kendilerine 'Fauves'

(111)CABANE, Pierre., a.g.e., s.17.

(112)CABANE, Pierre. a.g.e., s.17.

(Yabaniîlar) takma adı yakıştırılmıştı. Daha sonraları aynı grup ara sıra 'expressionist' (ekspresyonistler) diye de nitelenmiş ancak o zamana kadar bu terim Almanya'da daha bir bilgi alanı bulmuş ve kısa sürede yaygınlaşmıştır. Gerçekte bu terim, 1911 yılına dek Alman halkına tanıtılmamıştı. Sözcüğün tanıtılmasına vesile olan sanatçılar da Alman değildi." (113).

Adem Genç Almanların "expresyonist" terimini karşı konulmaz bir ilgiyle benimsediklerini söyler ve 1912'de Van Gogh, Gauguin, Cezanne, Munch ve Picasso gibi ünlülerin yer aldığı "Sonderbund" sergisinde bu sözcüğe özel bir ilgi gösterildiğini belirtir.

"Sonderbund'un bu yılki dördüncü sergisinin amacı, atmosferik Natüralizm ve Empresyonizm'den sonra ortaya çıkmış olup ekspresif biçimleri yalınlaştırarak daha etkili kılan, dekoratif ve anıtsal formlar açısından yeni bir ritim ve renk anlayışı ortaya koyan bir akımı, -başka bir deyimle- ekspresyonizm'i takdim ve mülâhaza etmektir." (114).

Adem Genç yazısında bu serginin, Alman Sanatçılarından E.L.Kirchner ve E.Heckel'in de katılımından dolayı önem kazandığını söyler.

"Bu açılıştan sonra, Alman sanat yazarları ve sanat tarihçileri ekspresyonizm'i çok geniş anlamlarda kullanmışlardır. Başta anti-Klasik, anti-rasyonel ve anti Fransız görünümle bağlamında olmak üzere ekspresyonizm'i: 'Konu ve üslup açısından gizemli, devrimci ve inkılapçı dünya tasarımı yansıtan ressam, mimarlar, heykeltıraşlar, şairler, tiyatrocular ve hatta tüm tarih dönemleriyle ırklar ve kültürler' bağlamında kullanmışlardır. Prehistorik ve Romenesk dönem, Nordik ve Zenci ırkları bu tarihten sonra 'ekspresyonist' olarak nitelenmişlerdir. Bugün bu sözcük

(113)GENÇ, Adem., "Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi", Sanat Yazıları II, Ankara Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları, No:7, 1991, s.57.

(114)VİCTOR, M.Miesel, Voices of German Ekspresyonizm, Spectrum Book, Prentice-Hall Inc... Englewood Cliffs, N.J. 1970, s.3.

artık Almanlar için özel bir anlam taşıyan 'Geist' ve 'Volk' gibi ulusal karakterleri belirleyici 'ide'ler çerçevesinde kullanılmaktadır." (115).

Adem Genç, Ekspresyonizm'in tümüyle bir Alman akımı olmadığını, tüm modern uluslarda yaşamın her yönünü etkileyen genel ayaklanmanın bir parçası olduğunu belirterek, "Roualt'un resimleri, Stravinsky'nin müziği, Eugene O'Neill'in bazı tiyatro oyunları, Picasso'nun birçok yapıtları bu akım kapsamında incelenebilir" demektedir.

Sonuçta Genç, tüm bunlara karşın ekspresyonizmin, her yönüyle "Germanik" çağrışımları irdelleyen bir kavram, bunu popüler yapanların da Alman düşünür ve eleştirmenleri olduğunu söyleyerek "Fakat daha da önemlisi, tüm sanat dallarında, duygusal ve öznenliğin en yaygın bir biçimde boyverdiği ortam 1900-1910 Almanya'sı olmuştur" biçiminde özetler (116).

Kendilerini eylemli insan olarak gören Dadacılar, dışavurumcuların karamsar ve duygusal buldukları görüşlerine katılmazlar. Onlar sanatçılara ayrıcalık tanımazlar. Tüm sanatçıların toplumsal sorunlara etkin olarak katılmalarını isterler.

Dada Bildirgesi:

"Dışavurumcular, iç dünyaya dönmek bahanesiyle, sanat ve edebiyatta kendilerini, şimdiden onurlu bir yere göz diken sözde bir kuşak oluşturdular. Tinsel bir havayı yaratmak uğruna, doğalcılıkla savaşımalarında didinip çabalamadan uzak, rahat bir yaşam biçimini peşinen kübullenen duygusal tavırlara ve içeriksizliğe (soyut) yöneldiler. Sahneler giderek krallarla, şairler ve Faust'ça oyuncularla dolup taşıyor; iyilikçi (melioristic) felsefe bir hayalet gibi eylemsiz insanların kafalarında dolaşır, psikolojik saflık ve çocuksu tavrı içeren bu kuram, dışavurumculuğun eleştirel tanımlanmasında en belirleyici ögedir..." (117)

(115)GENÇ, Adem., "Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi", Sanat Yazıları II, Ankara Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları, No:7, 1991, s.57.

(116)GENÇ, Adem., a.g.e., s.60.

(117)HANS, Richter, Dada, Art and Anti-Art, Thames and Hudson London, 1970, s.11.

Dadacılar Ekspresyonizmi, savaş çarkının bir parçası olarak suçlarlar. J.Michael Palmier "Dışavurumculuk ve Sanatlar" adlı yazısında bu konuda "Yvan Boll ve Worringer, dışavurumculuğun öldüğünü çoktan ilan etmişlerdi. Dada ise Dışavurumculuğa karşı koymaktaydı çünkü bu akımda savaşın yuttuğu bir dünyanın son hayallerini görüyordu" demektedir (118).

Ekspresyonizm'le ilgili diğer bir görüş de, 1920'den önceki ilk kuşak Ekspresyonist hareketleriyle, 20 sonrası bu eğilimlerin farklılığıdır. Yargılamaların, bildirilerin çokluğu bu akımdan yeni bir öncünün belirmesine koşul gibi görünse de umulan olmaz. "Zayıf sanatçılar kendilerine uygun biçimleri bulamadılar. Dahası Feininger'in 'Sosyalizm Katedrali' Ekspresyonist idealin bir sembolü olarak kaldı. Ekspresyonizm sonraları bir formül olmuştu." (119).

Kısacası, günlük sorunları amaç edinen bu sanat koşullar değiştikçe buluşlarını, enerjisini kaybeder. Bu konuda Adem Genç "Alman Sanatı" araştırma raporunda şu açıklamayı yapar:

"Önceler, faşizm, burjuvazi ve savaş karşıtı çıkışlarla o dönemde yapılanmakta olan sosyalist devlet modeline taraf olmasına rağmen zamanla nazilerin kurduğu ılımlı ilişkiler ve giderek kronikleşen Nietzsche düşkünlüğü sosyalistlerin tepkisini çeker. Sosyalistlerin öngördüğü, toplumcu-gerçekçi bir çizgidir. Oysa, dışavurumcu sanat başlangıçtaki çizgisinden oldukça uzaklaşmış, kitlesel boyutunu yitirmiştir." (120).

Pau Vogt'sa Ekspresyonizm üzerine şöyle bir eleştiri sunuyor:

"Ekspresyonist liderler devrimci hareketlerine, gerçek başarılarına rağmen tarihin çatısına asla çıkamadılar. Onlar hem yenilikçi hem de

(118)PALMIER, Jean M., "Dışavurumculuk ve Sanatlar" Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) eki, Sayı:51, İstanbul, 1991, s.40.

(119)VOGT; Paul, Ekspresyonizm German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979, s.123.

(120)VOGT, Paul, a.g.e., s.5.

tamamlayıcı olarak yüzyıllar boyunca Alman sanatının gelişmesindeki yerlerini aldılar. 1920'lerde inkar edilemeyen doğaya dönüş önem kazandı. Sadece kabul edilen Emil Nolde'ydi. O kendi yönünü takip etmeye azimle devam etti. O tek gerçek içerikli Ekspresyonistti." (121).

Ernst Bloch ve Georg Lukacs; "Dışavurumculuğun Tartışılması" başlıklı yazılarında dışavurumculuğun günümüze kadar olan uzantılarına değişik bir yorum getiriyorlar. "Eğer dışavurumculuk bugün bile hala üzerinde durup tartışmamıza neden olabiliyorsa, ya da tartışmalarda konu edinilmeyip unutulup gitmiyorsa, mazinin derinliklerine, bunun nedeni, dışavurumculuğun bugün daha o zamanlarda olduğu gibi tabanı, temeli sosyal dayanağı olmayan 'Alman Demokratik Sosyalist Partisinin ideolojisi' olmaktan öteye birtakım özelliklerinin bulunmuş olmasıdır.

Dışavurumculuğun bize bıraktığı miras henüz bitip tükenmediyse, bunun nedeni, bizim daha onun üzerinde durup düşünmeye bile başlamamış olmamızdır." (122).

(121)VOGT, Paul, a.g.e., s.123.

(122)BLOCH E-LUKACS G., "Dışavurumculuğun Tartışılması", Estetik ve Politika, Türkçesi: Ünsal Oskay, Yöntem Dizisi:2, Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1985, s.33.

BÖLÜM II

GRUBUN TÜRK BASKİRESİM SANATINA ETKİLERİ

A-TÜRK BASKİRESİM SANATINA GENEL BAKIŞ

Ülkemiz II.Dünya Savaşı bitimiyle sanat ve kültür yaşamında çağdaş evrensel programlardan etkilenmeye başlar. Sosyal ve toplumsal yapıda olan değişimler düşünce ve yaşamı da etkiler. "İkinci Dünya Savaşından sonra, bütün dünyada baskı grafiği tekniklerine büyük bir ilgi başlamıştır. Sanatçılar kişisel anlatımlarını bulmak ve geliştirmek için çeşitli gravür tekniklerinin şekillendirme olanaklarını denemektedirler." (123).

Özellikle 1950'lerden sonra sanatçılarımızın bir bölümü yağlıboya resmin yanında baskiresim tekniğiyle de üretim yaparlar. Baskiresim tekniğinin yayılıp sevilmesinde olanakların, atölyelerin çoğalmasının payı büyüktür. Ayrıca Batı'ya resim öğrenimi için gönderilen genç sanatçıların da özgün baskiresim alanında kendilerini yetiştirmelerinin etkisi olur. Bu sanatçılar yurdumuza döndükten sonra da bu alanda çalışmalarını sürdürürler (örneğin Aliye Berger, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Peker v.b.). Böylece temel işlev aynı olmakla birlikte Türkiye'de "grafikçi" ve "ressam" diye tanımlanan ayrımlara geçilir. "Büyük bir teknik becerinin yanısıra özgün buluşlarla bilinen tekniklerin aşılmasını da gerektiren bu alan giderek üzerinde araştırmaların yoğunlaştığı, bağımsız bir kategori özelliğine kavuşturuldu." (124).

Sanayi devriminde toplumsal yaşantı ve beğenisi üzerinde etkileri büyük olur. Sanat elit bir grubun malı olmaktan çıkarak her katmandan insanın yararlandığı ve sevdiği alana dönüşür. Dahası sanat eğitimi yaygınlaşır.

(123)ASUER, Mustafa., "Türkiye'deki Özgün Baskı Sanatı", Bilim Birlik başarı, Yaşar Holding Özel Yayını, Sayı:34, İzmir, 1982, s.16.

(124)TANŞUĞ, Sezer., "Özgün Bizde de Önem Kazanıyor", Hürriyet Gösteri Dergisi, sayı:131, İstanbul, 1991, s.25.

Ülkemizin her bölgesine sanat eğitimini ulaştırmak için her üniversitede Güzel Sanatlar Fakültesi kurulmasını ve fakültelerde denk programlar uygulanmasını öngören konular geliştirilir.

1960 sonrasıysa özgürce yorumlama ve anlatabilmenin, deneyci ve araştırmacı çalışmaların doğurduğu kişisel özgün anlatımlar zenginleşir. Sanatçılar yerli ve yabancı bütün kültür değerlerinden çağdaş tekniklerden ve araç-gereçten yararlanarak, sanata yaratıcı güçleriyle katkıda bulunurlar. "Baskı tekniğinin farklı türleri, çizgi renk ve leke ilişkilerinde birbirinden değişik yorumlara ulaşmanın da en belirgin nedenleridir. Örneğin taşbaskıyı tahtabaskıdan yada metalbaskıdan ayıran duyarlık biçimleri, tekniğin gerekli kıldığı yorumlardır. Buna sanatçının kendi kişisel fantezisini, dünya görüşünü, olaylar karşısındaki tavrını, insancıl mesajını da eklersek, grafiği özgün boyutlara ulaştıran etkenlerin yerini de belirtmiş oluruz. Gerek siyah-beyaz, gerek öteki renkli baskılarda, sanatçılarımız teknik yetkinliğin yanısıra bu nedenleri de değerlendirmekte ve böylece kişisel bir anlatım biçimi elde etmeye çalışmaktadırlar." (125).

Özellikle özgün sanatçı biçemlerinin Türk baskiresim sanatının gelişimine etkisi olur. Önceki dönemlerde Batı'yla kurulan sanatsal ilişkiler öğrenci davranışını yansıtırken, daha sonraları Akademi dışında da gelişen bireysel biçimlerle, Batı karşısında kendi benliğini kanıtlama eğilimleri vardır. Bu konuda üstün Alsac "Grafik Sanat" adlı yazısında; "Anlatım biçim ve yöntemlerindeki araç ve gereçlerindeki değişimler de çeşitlemelere neden oluyor, hatta giderek yeni sanat türlerinin ortaya çıkmasına yol açıyor" der (126).

Melih Görgün'ce "Sanat Olarak Grafik Özgünbaskı" adlı yazısında baskiresmin köklerinin çok eskiye dayandığını, ama, tek başına bir anasanat dalı olamayıp, uygulamalı sanatların bir birimi şeklinde görüldüğünü belirtir.

(125)Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat yayınları, Cilt:4, s.126.

(126)ALSAC, Üstün., "Grafik Sanat", Sanat Adam Dergisi, Sayı:51, İstanbul, 1990, s.62.

"Ülkemiz sanatı içinde çok küçük bir yer kaplayan özgümbaskının son yıllarda medya aracılığıyla ilgi alanının artması, başlıbaşına bir sanat dalı olma gerekliliğini ortaya koymakla birlikte, 60'lı yıllarda gerçek anlamını bulması ve Türk izleyicisinin karşılaşması, geçen yıllar içinde bir altyapı oluşturması gerekliliğini ortaya koymuştur." (127).

Yöntemlerin gelişmesi, tekniklerin ilerlemesi, eski anlatım biçimlerinin yeniden ele alınmasına, onların daha etkileyici biçimde kullanılmasına yol açar.

1970 sonrasıya sanatçılarımız Batı'yla arayı hızlı bir ritimle kapatmaya yönelirler. Bu dönemde folklorik akım eğilimleri eleştiriye uğrar ve sorunlara kentleşme açısından yaklaşılmaya başlanır. Batı'nın etkileriyle ulusal-yerel görüş yeniden sorgulanır ve bireysel eğilimler hız kazanır. Ayrıca 70 sonrası politik ve sosyo ekonomik karışıklık ve huzursuzluklar da bireysel içeriği etkiler kuşkusuz. Fakat Adem Genç bu konuyla ilgili yazısında "Türkiye'de grafik sanatların gelişimi-grafik sanatçılarımızın içinde yaşadıkları dünya ve görsel çevre ile olan doğal ilişkilerinin genel bir göstergesi olarak-belirli bir dönüşüm çizgisine, tutarlı bir çağdaşlaşma düzeyine ulaşamamıştır" der (128) ve grafik sanatlar üzerine görüşlerini şöyle belirtir:

"Üretim düzeyinin hızla artması ve genişlemesine karşın, Türk Grafik Sanatında sanatsal düzeyde belli açılımları ve özellikle Türk toplum mitolojisine, yaşayan kültürümüzün sürekli oluşumuna yönelik atılımları izlemek pek olası görülmemektedir. Öyle ki Türkiye'de grafik sanatlar, Batılılaşma ve 'çağdaşlaşma' adına belli bir gelenekten koparılmış, bu sanat dalında eski paradigmaların, kazanılmış kültür kalıplarının yeri "eski ve yeni ile bağdaşmayan" dayanıksız algı kalıpları ile doldurulmuştur. 'Üstümüzde iğreti

(127)GÖRGÜN, T.Melih., "Sanat Olarak Grafik Özgümbaskı", Artist P.S.D., Sayı:19, İstanbul, 1993, s.38.

(128)GENÇ, Adem., "Grafik Sanatlar Lisans Eğitiminde Yatay (Leteral) düşünme ve tasarlama süreçleri", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, G.S.F., Yayınları, No:1, 1985, s.56.

bir elbise gibi duran bu yeni yetme sanat'ın (129)* ustalarını yetiştiren kurumlarda 'Moda' ile 'Modernizm' olgusu karıştırılmış, sanatçıyı güçlü kılan modelsiz özgürlüğün, temel sorunları yerine 'güncel' ve 'moda' olan tasarım uygulamaları yaptırılmıştır. Kuşkusuz, modelsiz bir yaratma eylemine giden yol, özgür bir düşünme ve tasarım evresinden geçer." (130).

Genç, bu konuda ayrıca, Türkiye'de Grafik Sanatlar öğreniminin, lisans düzeyinde gerçekleştirilmesine karşın bir düşünce dayanağından, anlaksal birikimlerden yoksun olduğunu, çeşitli tasarım tekniklerinin başlı başına bir amaç olmaması gerektiğini belirterek "Bı nedenle, lisans eğitimi, sadece teknik eğitim sürecini değil aynı zamanda yaratıcı düşünme sürecini kapsamak zorundadır" (131) der.

Yurdaer Altıntaş'sa bugünkü eğitimin 1950'lerinkinden, anlayış olarak çok farklı olmadığını, bu nedenle eğitim kadrolarında ve ders programlarında değişiklik yapmak gerektiğini üniversitelere bağlı Meslek Liselerinin yaygınlaştırılmasını önemle belirtir; "Sanat eğitimi zordur, grafik eğitimi ise hepsinden daha zor. Salt bildiğini öğretmek yeterli değildir, kaldı ki ülkemizde grafik sanatları teorik olarak bilen yok gibidir. Eğitimimizde nasıl bir insan yetiştirilebileceği bile belli değildir." (132).

Çoğulcu niteliğiyle geniş kitlelere ulaşma olanağını da elinde bulunduran bu sanat dalı, "çoğaltılarak üretim" aracı olarak küçümsenmesi doğru değildir. Basılan resimlerin sayısı çoğaldıkça satış değeri düşer ama yine de bu satın alma isteğine göre değişebilir. Yani sanatçının -kaç adet çoğaltırsa çoğaltsın- bir baskiresmi, diğer bir sanatçının, orijinal tablosundan daha yüksek satış

(129)*MADEN, Sait., Türk Grafik Sanatlar Tarihi, Grafik Sanatı, Ocak-Şubat 1985, s.58.

(130)GENÇ, Adem., "Grafik Sanatlar Lisans Eğitiminde Yatay (Leteral) düşünme ve tasarlama süreçleri", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, G.S.F., Yayınları, No:1, 1985, s.56.

(131)GENÇ, Adem., a.g.e., s.60.

(132)ALTINTAŞ, Yurdaer, "Grafik Eğitimi Üzerine Kendi Kendimle Konuşma", Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:96, 1988, s.93.

değerine ulaşabilir. Yalnız oluşturulan tüm baskıların değerini, niteliğini yitirmeden basılması, kaç tane basıldığıının yazılması, kalıbı sanatçının oluşturması, imzalanması ve baskı bitiminde kalıpların yok edilmesi kurallarıyla uyulması gerekir. Bu konuda Zafer Gençaydın "Bir sanatçı el işçisinin işlevini yüklenebilir ama, ne denli işinin ehli olursa olsun, bir işçi sanatçının işlevini yüklenemez" (133) demektedir.

Asım İşler günümüz baskıresim sanatının çevresinde, olumlu, olumsuz boyutlarda kavram kargaşası ve tartışmaların yaratıldığını belirterek; "Özellikle orijinal baskıresim, gravür, yanlış anlaşılma ve anlatılma istenmektedir. Orijinal gravür: Tasarımdan gerçekleştirilmesine kadar tüm yaratma sürecinde, sanatçının elinden çıkmış, onun imzasını taşıyan sınırlı sayıda basılmış olan yapıtlardır. Bunun dışında kalan girişimler ancak reproduksiyon; yani tekrar yapımlardır. Modern sanatın karakteri, kişisellik, bireyselliğe dayalıdır. 'İş'in bölünmesi söz konusu olamaz" (134) demektedir.

Özellikle son 10 yıldır, baskıresmin ödüllü yarışmalar içerisinde yer alması -oran az olsada- ilginin bu alana yoğunlaşmasına ve özel baskı atölyelerinin oluşturulmasına neden olur. Böylece ülkemizde de yalnızca baskıresimle yapıtlar üreten sanatçıların sayısı artar. Bu gelişmeler, çağdaş sanat çalışmaları içerisinde özgün baskıresmin de bir yeri olduğunu gösterir. Ancak bu alanda bir eleştiri ve eleştirmen düzeninin var olmaması baskıresmin gelişimini, sağlıklı gösterme yetisinden uzak tutar.

1-KISA TARİHÇESİ

Daha 80'li yıllar öncesine kadar ülkemizde baskıresim çalışmaları için "gravür", "kızıresim" veya "sanat grafiği" deyimleri kullanılıyordu. Resim baskı

(133)GENÇAYDIN, Zafer., "Beşyüzyıl Boyunca Alman Ağaçbaskı Sanatı", Türkiye'de Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, No:6, 1987, s.28.

(134)İŞLER, Asım., "Gravür Size Bakıyor, Ya Siz?", Hürriyet Gösteri, Sayı: 142, İstanbul, 1992, s.69.

tekniklerinde yalnız bir bölümünde kazıma işlemi yapıldığından bu sözcükler yetersiz kalır. Bu sanat çalışmaları için "özgünbaskı sanatı" denilir.

"Grafik sanatlarını temelde özgün baskiresim ve grafik tasarımı olmak üzere ikiye ayrılır. Tarihsel gelişimini ele aldığımızda her iki yönünde iç içe yan yana geliştiğini görürüz." (135).

Yapıtların çoğaltılarak kullanımı insanoğlunun çok eski zamanlarına dayanır. İyi, güzel ve yararlı bulundukları şeyleri çoğaltarak paylaşma düşüncesiyle bu yöntemler gelişir ve sanatlarına da yansır. Tek tek resim yapmak yerine çoğaltmaya elverişli yöntemleri kullanmak buradan gelir.

Baskiresim teknikleriyle matbaa teknikleri arasında kitap basımının erken aşamalarında yakın ilişkiler vardır. "Çok daha eskilere gidilirse, Doğu Türkistan'da kurulan Uygur devletlerinde de (IX.yüzyıl) tahta kesme yazı kalıplarının kullanıldığına dair belgeler vardır." (136). Ayrıca bundan yaklaşık 150 yıl öncesinde Yahudi, Ermeni ve Rumca kitapların basıldığına ilişkin bilgiler vardır ama özgün baskiresimlerin yapılıp yapılmadığı bilinmemektedir. Ancak İbrahim Müteferrika'nın 1730'da bastığı Tarih-i Hindi Garbi isimli kitabıyla, resim basma tekniğinin ülkemizde uygulandığının belgeleri vardır. Bu kitapta ağaçkalıpla ve bakır levhayla basılmış resimler ve dünya haritası bulunur.

"Türkçe baskı yapan ilk basımevini kuran İbrahim Müteferrika'nın Tarihi Hindi Garbi'deki yüksek ve çukurbaskı kalıplarını kendisinin yaptığı kabul edilebilir. Ancak bazı baskıların altında Ahmed-ül Kırımı, Mıgırdıç Galatavi, Tophaneli İbrahim gibi ustaların adları görülmektedir." (137).

İbrahim Müteferrika'nın resim kalıbıyla baskı yapabilme işi, sonraki yıllarda, özgünbaskı sanatını oluşturacak bir gelişme göstermez. Basılan bu resimler, özgün çalışmalar kitap dışına çıkamaz. Ta ki taşbaskı tekniğinin İstanbul'a gelmesine kadar.

(135)İÇMELİ, Mürşide., "Çağdaş Açından Türk Grafik Sanatları", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, H.Ü.G.S.F. Yayınları No:1, 1985, s.61.

(136)TANSUĞ, S., Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s.310.

(137)Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, Cilt:4, s.152.

Ülkemizde ilkönce kullanılmaya başlanan teknik taşbaskıdır. 1931'de Mehmet Hüsrev Paşa'nın emriyle Fransa'dan getirilen Jacques ve Henri Caillol İstanbul'da ilk taşbaskı atölyesini kurarlar. Ordunun emrinde askeri eğitim ve yönetim kitaplarının basımı için kurulan bu atölyeyle taşbaskı resimler yaygınlaşır. İlk özgün baskiresimler bu teknikle askerlerce basılır (Haritalar, silah resimleri, insanlı şemalar v.b.). Ressam Hoca Ali Rıza (1864-1935) bu askeri okullarda resim öğretmenliği yapar ve karakalem desenleri taşbaskı tekniğiyle askerlere çoğaltılarak albüm şeklinde yayımlanır. İşte Hoca Ali Rıza'nın bu taşbaskı resimlerini, özgün baskiresmimizin öncüsü sayılır.

Özgün baskiresim sanatımızın öncüleri sayılabilecek diğer örnekler, halk baskiresimleridir. Kahve resimleri olarak da bilinen bu resimler süsleyici olarak duvarlara asılan taşbaskı tekniğiyle yapılmış renkli çalışmalardır. Türk Halk Sanatı'nda varolan resim ve yazıyla donatma geleneğinin yansımalarıdır ve 1960'lı yıllara kadar sürer. Bu örnekler bulunamadığı ve sanatçısı bilinemediğinden tarih de saptamak zordur. Ancak resim içinde işlenen konulardan ipuçları çıkarılabilir (örneğin Balkan Savaşı, Meşrutiyetin ilanını gösterir konular gibi).

"30-40 yıl öncesine kadar, halk kahvelerinin duvarlarına asılan "Köroğlu", "Ferhat ile Şirin", "Dünya Güzeli" gibi renkli levhalar taş basma ile yapılmışlardır. Bu resimleri Türk Baskı Grafiği Sanatının öncüleri sayabiliriz. Tahta kalıplarla resim yapma sanatının öncüleri sayabiliriz. Tahta kalıplarla resim basma tekniği, bu yüzyılın başında dergi ve kitaplara resim basmak için kullanılmıştır. Resimleri çizen, oyan ve basan ayrı ayrı kimselerdi. Bu nedenle çalışmalar bir üretim işinden öteye geçememiştir." (138).

1850'den sonra gazetelerin yanısıra gelişen dergicilik, grafik sanatlarına yeni bir iş alanı sağlar. 1982 yılında açılan Sanayii Nefise Mektebinin (Güzel Sanatlar Akademisi) Hakkaklık (gravürcülük) bölümünün de basım-yayım

(138)ASUER, Mustafa., "Türkiye'deki Özgün Baskı Sanatı", Bilim Birlik Başarı, Yaşar holding Özel Yayını, Sayı:34, İzmir, 1982, s.16.

piyasaının kalıp oymacılığı için eleman yetiştirdiği sanılmaktadır. Çünkü bu bölümden yetişmiş olanların ne yapıtları ne de adları bilinmemektedir. Diğer türlü olsaydı özgün baskiresimler yapılar ve belgeleri olurdu.

Bu okulda baskiresim dalında öğretim ancak 1892'de Fransa'dan Stanislas Arthur Napier'in gelmesiyle başlar. Daha sonra da Nesim Efendi adlı usta 1923'e kadar görev yapar ve yılda on öğrenci yetiştirir.

1927'de bu kurumun adı Güzel Sanatlar Akademisi olur. Ancak 1924-1936 arası akademide özgün baski dalında atölye bulunmaz. 1936 yılında yurtdışından sanatçı öğretim görevlileri getirilir. Bunlardan Fransız Sanatçı Heöpolde Levy resim Bölümü Başkanlığı görevini üstlenir. Asistanı Sabri Fettah Berkel yurtdışında öğrenimi sırasında baskiresim de yapar ve döndükten sonra da sürdürür. "Sabri Berkel'in 1940'larda yapmış olduğu ilk gravürlerini Turgut Zaim'in yöresel konuları işleyen ilk oyma resimlerini, Hoca Ali Rıza'nın Taşbaskı tekniği üzerinde açmış olduğu yolun yeni uyanış habercileri olarak görmek gerekecektir. Bedri Rahbi'nin de bu yolda önemli katkıları olmuştur." (139).

Turgut Zaim özgün baskiresimlerinde yörükleri ve köy insanının kendine özgü yaşamlarını, duygusal biçimde anlatır (Resim 229). Daha birçok sanatçımız Anadolu insanını, yöresel değerleri ve motifleri kendilerince biçimlendirmişlerdir.

(139)Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, Cilt:4, s.125.



R.229-Turgut Zaim, Yörükler, Linolbaskı, 18,5x22 cm.



R.230-Sabri Berkel, Soyut, İpekbaskı
33x45 cm.



R.231-B.Rahmi Eyüboğlu, Kendi Portresi
Metalbaskı, 32x49 cm.

Bu akademiden sonraları yalnız "pantür" dalında yapıtlar veren ancak o dönemde tek renkli metalbaskı ve taşbaskı yapan sanatçılar yetişir (Nuri İyem, Neşet Günel, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener gibi).

"Tahta kalıplarla resim basımı tekniği, bu yüzyılın başında, dergi ve kitaplara resim basmak için kullanılmıştır. Resimleri çizen oyan ve basan ayrı ayrı kimselerdi. Bu nedenle çalışmalar bir üretim işinden öteye geçememiştir. Tahta ve linolyum gibi malzemeyi oyarak serbest sanat çalışmaları yapma işi, ilk defa Cumhuriyet devrinde sanat eğitimi veren yüksek dereceli okullarda (Güzel Sanatlar Akademisi ve Gazi Eğitim Enstitüsü) başlanmıştır." (140)

1932-1933 öğretim yılında da, Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü açılır. İlköğretim okulları ve liselerden seçilen yetenekli gençlere bu bölümde yoğun bir sanat eğitimi ve öğretimi uygulanır. Amaç ortaöğretim kurumlarını öğretmen yetiştirmek olan bu bölümde resim, grafik ve tasarım dersleri verilir. Sonraki yıllarda yenilenme eylemi her tür teknikle çalışma yapmaya yöneltilir. Bu okulu bitiren ve 1960'lı yıllara kadar özgün baskıresim dalında kendine özgü biçemleriyle adlarını duyuran sanatçılardan bazıları, Ferit Apa, Mustafa Asher, Nevzat Akoral, Adnan Turani, Muammer Bakır, Mürşide İcmeli'dir. (Resim F.Apa, 232, 233).

(140)ASUER, Mustafa., "Son Yüzyılda Türkiye'de Özgün Baskıresim Sanatı", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını", Ankara, Hacettepe Ün. G.S.F.Yayınları No:1, 1985, s.34.



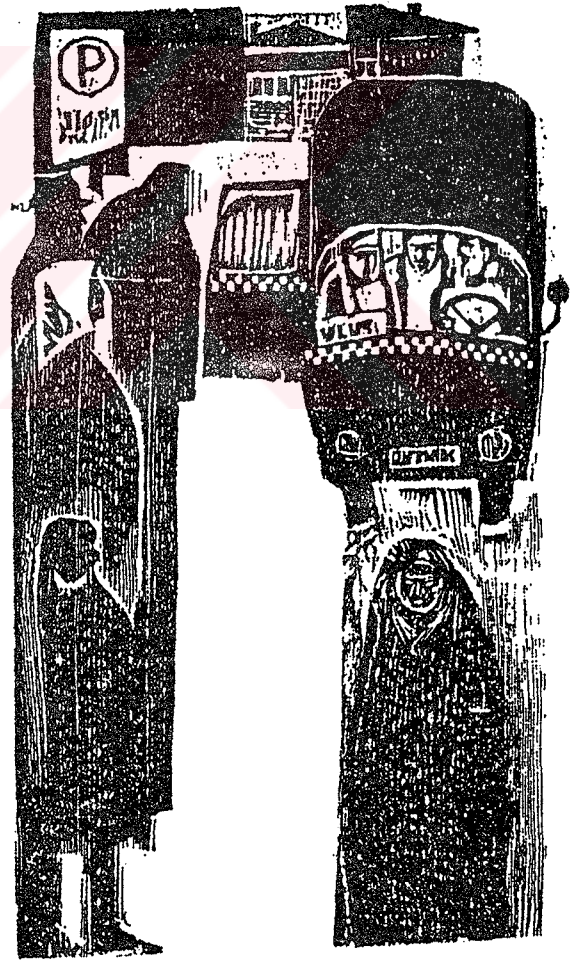
R.232-Mustafa Aslier, Köylü, Linolbaskı
9x12 cm.



R.233-Mustafa Aslier, Bekleme Salonunda
Linolbaskı, 17x19,5 cm.

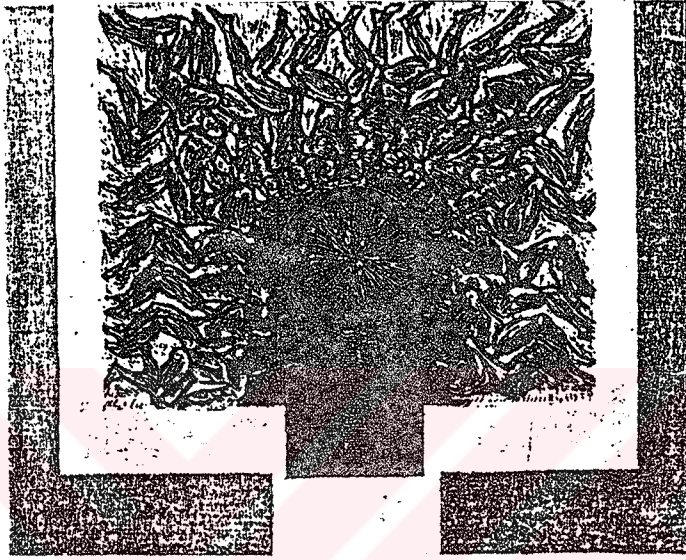


R.234-Muammer Bakır, Anne,
43x26 cm, Ağaçbaskı,



R.235-Nevzat Akoral, Durakta
26x47 cm. Ağaçbaskı

Muammer Bakır ve Nevzat Akoral'ın özgün baskiresimleri duyarlı, sabırlı insanın dinginliğini taşır. Muammer Bakır, ağacın dokularını kurgusuna dönüştürür. Doğaya ve çevreye karşı duyarlılık, içe dönük esprili bir anlatıma dönüşür (Resim 234). Nevzat Akoral'da da iyi düşünülmüş kurgusal yapının dinamizmini buluruz (Resim 235).



R.236-Mürşide İcmeli, Çarkı Felek, 48,5x39, Ağaçbaskı.

Mürşide İcmeli biçim ve düzenlemedeki geometrik anlayışıyla teknik olanakları birleştirir. Soyutlamaya dönük figürler kurguda yer yer yığılmalar gösterir. Bu anlatımın yoğunlaştığı bölgelerdir (Resim 236).

"1957 yılında İstanbul'da Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kurulmasıyla Türkiye'de gravür çalışmaları, belli bir eğilim ve öğretim disiplinine kavuşmuş, 1960'lardan sonra ise uğraş alanı salt grafik ve baskiresim olan genç kuşak sanatçıları birbiri arkasına yetiştirmeye başlamıştır." (141).

Güzel Sanatlar Alanında 3.yüksek öğrenim kurumu olan bu okul, en ileri Avrupa Sanat kurumları örnek alınarak, yurtiçi ve yurtdışından seçilen sanatçı öğretmenlere öğretime başlar. Bu okulun 1960 sonrası özgün baskı

(141)Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, Cilt:4, s.126.

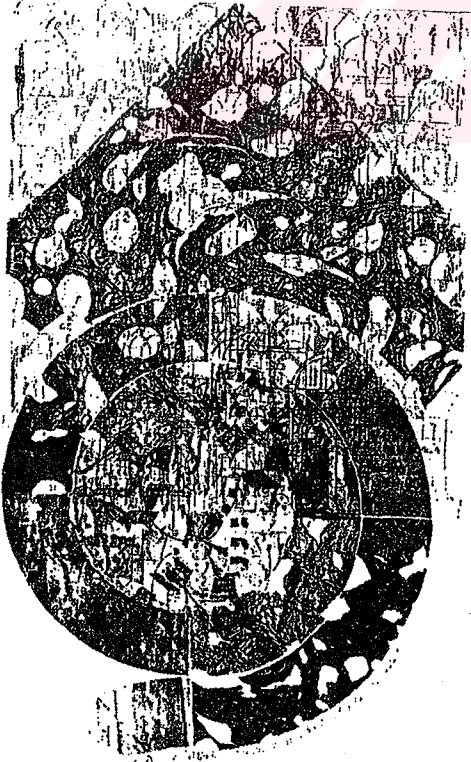
patlamasının önemli odağını oluşturduğu söylenebilir. 1982'de bu okulun adı "Marmara Üniversitesi" olarak değiştirilir. Eğitim Enstitülerinin Resim-İş Bölümleri de birer bölüm olarak çeşitli üniversitelerin Eğitim Fakültelerine dönüştürülür.

"Sanat eğitiminde grafik dalının Türkiye'deki önemini artıran bir gelenek, geçmişte büyük kaligrafi (hat) ustalarının yetişmiş olmasıdır. Gereğinde resimleşebilen hat düzeyinin yerini özgün resimsel biçim göstergelerine dönüşen grafik dizaynın yeni harf değerleriyle uzlaşımı almıştır." (142).

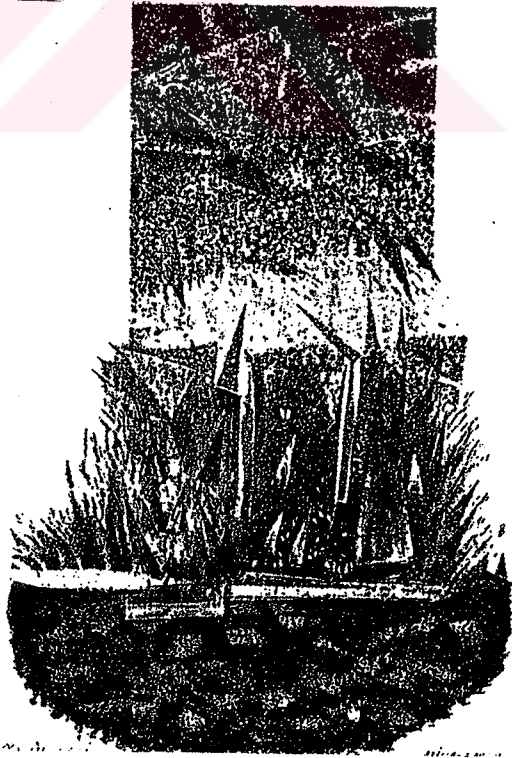
Daha çok da 1990'lı yıllara doğru yoğunlaşma belirtileri gösteren arayışların kökenindeyse, tekniği zorlayıcı ve olanakları sanatçıya da dönük kullanma yönünde çabalar var.

2-TÜRK BASKİRESİMLERİNDEN ÖRNEKLER

Önceki bölümde değindiğim gibi Türk baskiresim sanatında özellikle 90'lı yıllarda tekniği ve biçimi zorlayıcı araştırmaların yanında soyutlamacı eğilimler de görülür.



R.237-Bilgehan Uzuner, Zaman İçin Mekan, Metalbaskı, 70x100 cm.



R.238-Atilla Atar, Kompozisyon I, taşbaskı 77,5x108 cm.

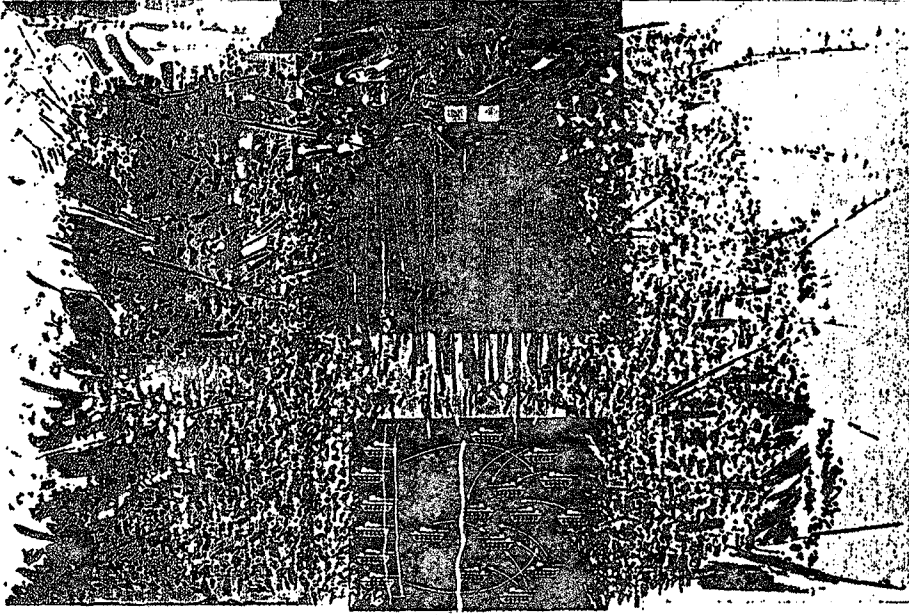


R.239-Gonca İlbeyi, taçbaskı
62x80 cm.



R.240-Selma Çevik, Monoton, İpekbaskı
70x100 cm.

Son 5 yıldır katologlarda yeralan baskiresimler daha çok genç kuşakça oluşturulan yapıtlardır. Türkbaskiresminin yönlendiricileri olan ve bu alanda kişisel anlatımlarıyla adlarını duyaran sanatçıların bunda etkileri vardır. Bunlardan Hasan Pekmezci (1945) doğa ve insan ilişkisini, hareketli bir ortamda, lirik bir anlatımla verdiği ipekbaskılarıyla kendine özel bir biçem sunar (Resim 241). Ergin İnan'sa (1943) doğadan aldığı motifleri (böcek, salyangoz, el, ayak, göz) ya da islam hat sanatıyla ilgili düzenlemeleri, düşsel bir anlatımla görsel ir malzeme olarak kullanır (Resim 242).

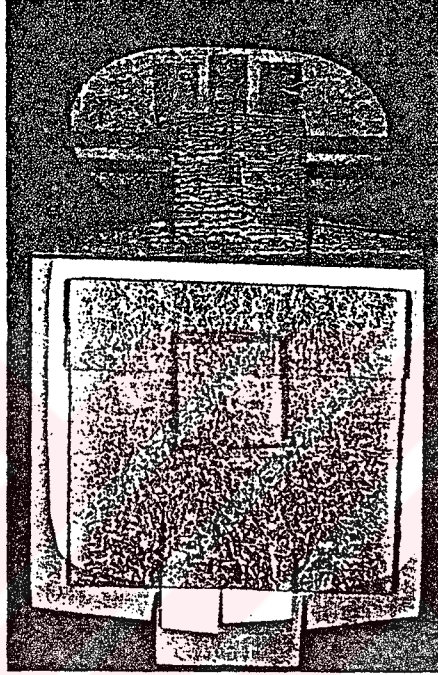


R.241-Hasan Pekmezci, Doğa Üzerine, İpekbaskı, 85x125 cm.



R.242-Ergin İnan, İnsanlar ve Böcekler, Metalbaskı, 30x36 cm.

Daha çok ipekbaskılarıyla tanınan Süleyman Saim Tekcan (1940), soyuta indirgenmiş daha çok da kökü eskilere uzanan tılsımlı simgeleri, alçak kabartmaları andıran dokularla görselleştirir (Resim 243). Hayati Misman (1945) metalbaskı tekniğinin tüm olanaklarını iyi değerlendirir. Sanatçı anamotif olarak kullandığı stilize edilmiş kadın figürlerini çok çizgiyle verir. Kurguyu oluşturan büyük lekeler onun özelliğidir (Resim 244).



R.243-Süleyman Saim Tekcan, Bir Taşla Üç Kuş III, İpekbaskı, 50x70 cm.

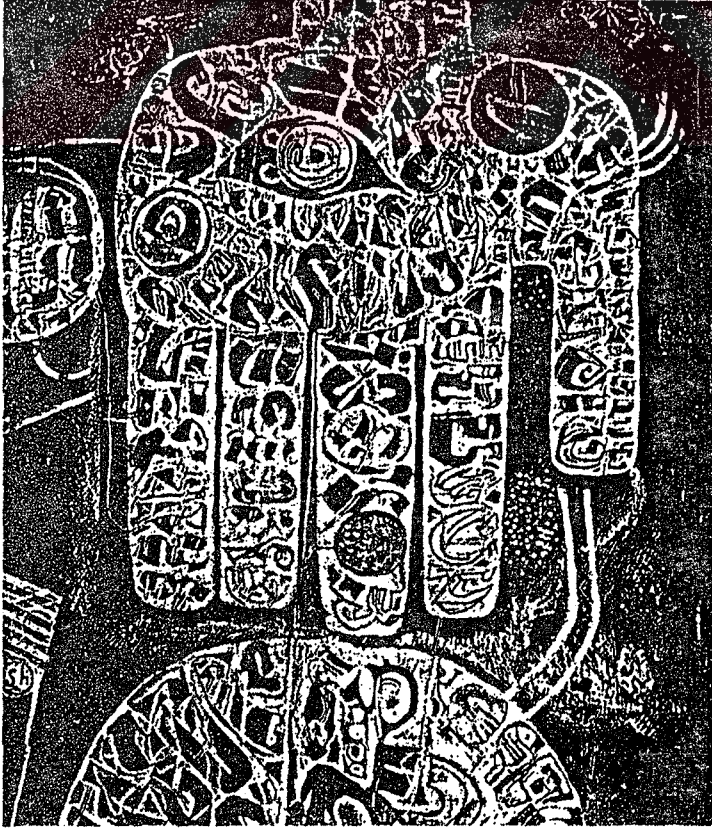


R.244-Hayati Misman, Kompozisyon, Metalbaskı, 70x100 cm.

Göller Akalan (1954) insanın çağdaş yaşam içindeki anlık duygularını, kadının toplumumuzdaki yerini sorgular. Bunalımları figür veya nesne üzerinde yoğunlaştırarak verir (Resim 245).



R.245-Güler Akalan, Kompozisyon, 1987, Ağaçbaskı, 35x42 cm.



R.246-Güngör İblikçi, Hayatta Bir ışık, Metalbaskı, 44x56 cm.

Güngör İplikçi soyut ve soyuta yönelik kurgularını düşsel bir anlatımla verir.

Akademi dışında da özel atölyelerin kurulması ve birçok sanatçının atölyelerini diğer sanatçılara öğrencilere açması tüm tekniklerin rahatça uygulanmasını sağlar. Taşbaskı yapılabilecek özel taşların ve ortamın azlığına rağmen son yıllarda kataloglarda diğer tekniklerin yanında bu teknikle yapılan çalışmalar da çokça yer alır. (Resim 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253).



R.247-Mehmet Güreli, Kaos II, Taşbaskı, 49X64cm.



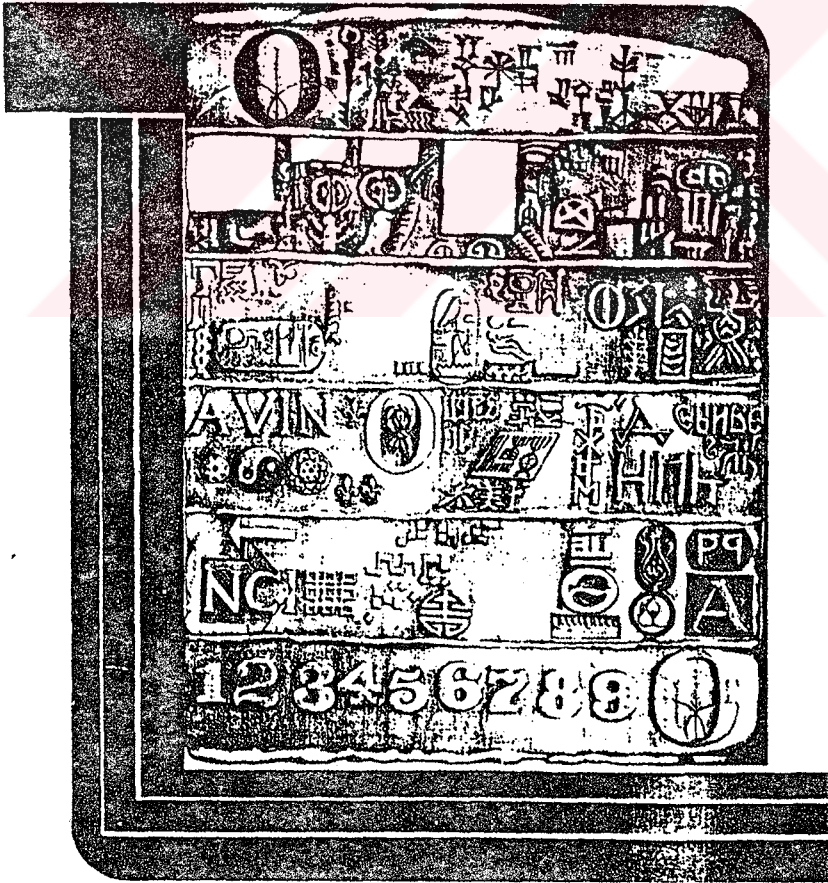
R.248-Gonca İlbeyi, Baskı, Taşbaskı, 48x58 cm.



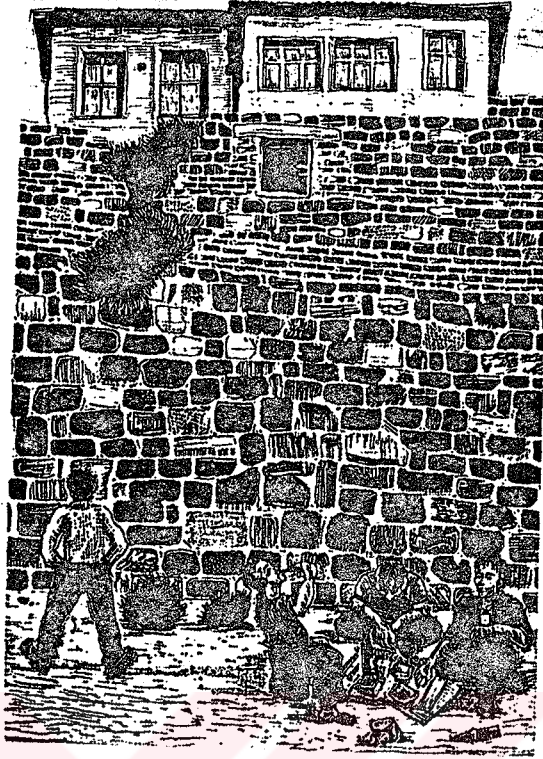
R.249-H. Ali Acar, Kompozisyon, 1911, Taşbaskı, 40x50 cm.



R.250-Ahmet Dilek, Portre, 1991, Taşbaskı.



R.251-Gündüz Gölönü, Sıfırdan Sıfıra, Taşbaskı, 60,5x71 cm.

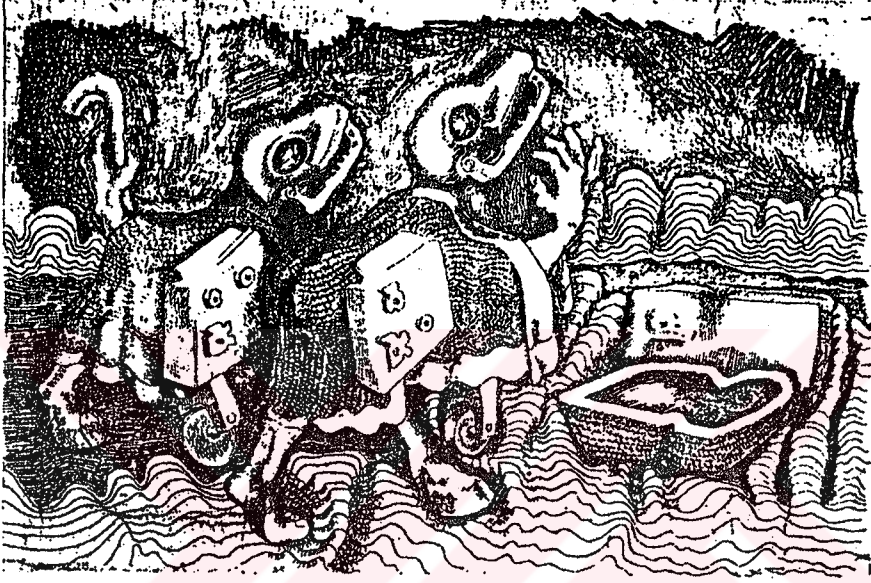


R.252-Hasip Pektaş, Kale Dibinde I. Taşbaskı, 32x48 cm.



R.253.Emin Koç, Aşk, Taşbaskı, 65x90 cm.

Tüm tekniklerde olduğu gibi metalbaskıda da teknolojik gelişmeler, baskı tekniğinin olanaklarıyla birleştirilerek zengin anlatım ve doku çeşitliliğine ulaşılır. Hatta teknik birtakım buluşlar sır gibi saklanarak kişiye özel kalır. Sanatçılar biçemlerine en uygun yöntemi yakalayabilmek için metali kesme, oyma, ayrı kalıplar kullanma gibi deneysel araştırmalarını baskının olanaklarıyla sunarlar (Resim 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261).



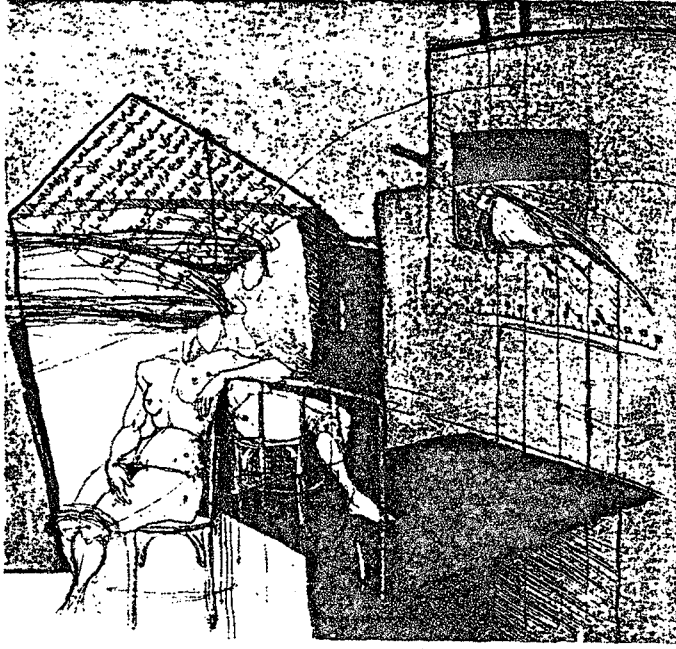
R.254-Ali Teoman Germaner (Aloş), Aloşname I, Metalbaskı.



R.255-Kemal Incesu, Portre,
Metalbaskı, 10x13 cm.



R.256-Cengiz Savaş, Askerin Günlüğünden,
Metalbaskı, 43x47 cm.



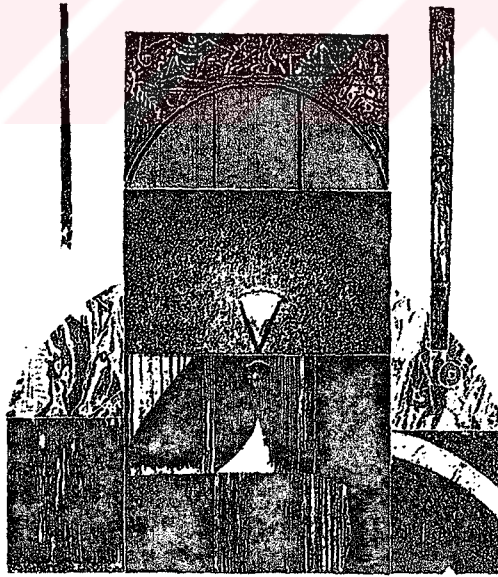
R.257-Pamir Uğurgün, Mekansal İmgeler, Metalbaskı, 51x50cm.



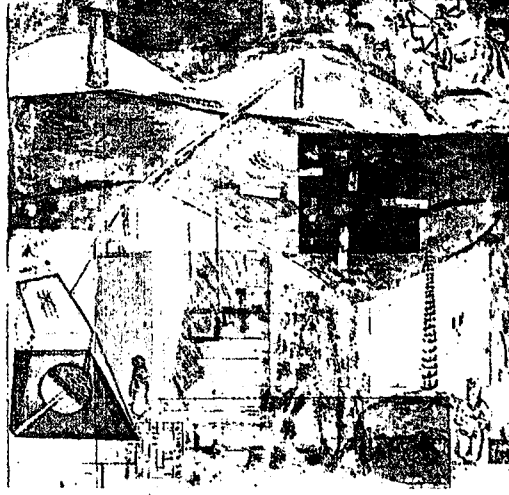
R.258-Görgün Tayyar Mehi, Drei, Köpfe, Metalbaskı, 64,5x49,5 cm.



R.259-İsmail İlhan, Çevirim II, Metalbaskı, 56x70 cm.



R.260-Musa Köksal, Sona 2.Geçit, Metalbaskı, 70x80 cm.

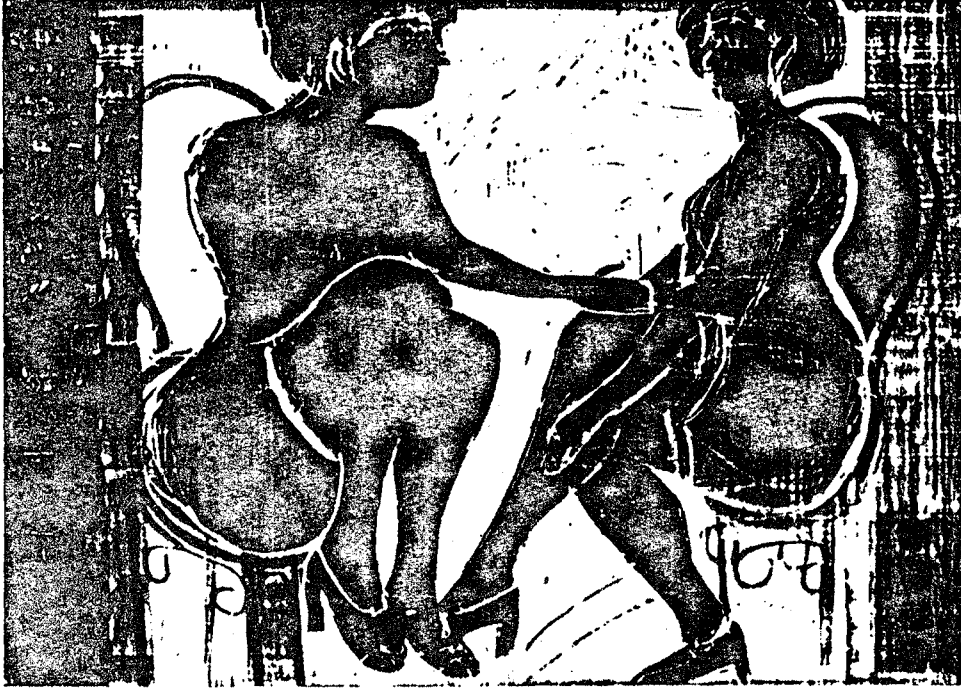


R.261-Nur Özalp, İstanbul Üzerine Düşünceler, Metalbaskı, 106x75 cm.

Özellikle Ağaçbaskının çağdaş anlatım aracı olarak 20.yüzyılın başlarında yaygınlaşmasından sonra ülkemizde de bu teknik sevilip benimsenmiştir (Resim 262-274).



R.262-Bekir Sami Çimen, Köylü Kadınlar, Linobaskı.



R.263-Fevzi Karakoç, 1982, Ağaçbaskı, 29x39,5 cm.



R.264-Gülay Sağlam, Ağaçbaskı,
100x70 cm.



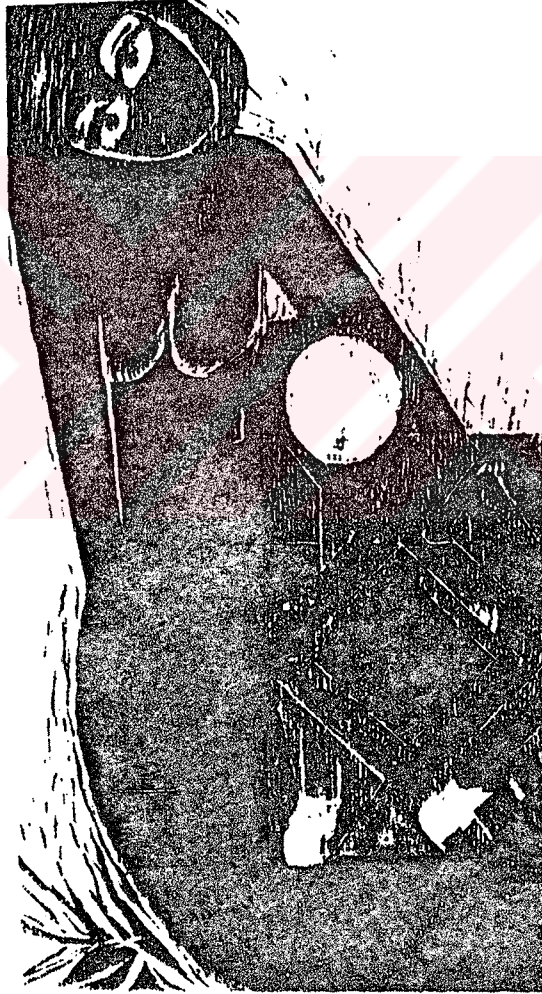
R.265-Mümtaz Sağlam, Ağaçbaskı
100x70 cm.



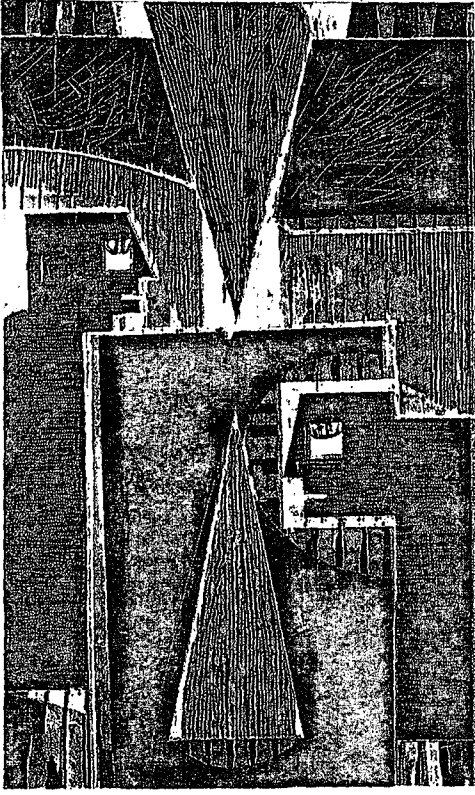
R.266a-Gazi Sansoy, 110x80 cm.



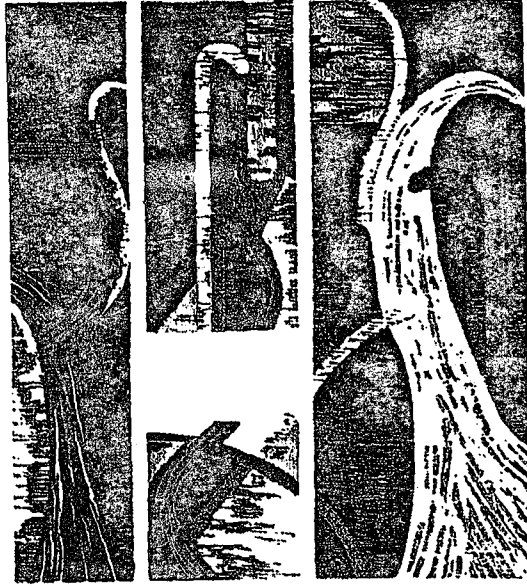
R.266b-Gazi Sansoy, Sis, 105x75 cm.



R.267-Ulufer Teker, Ağaçbaskı, 49x27 cm.



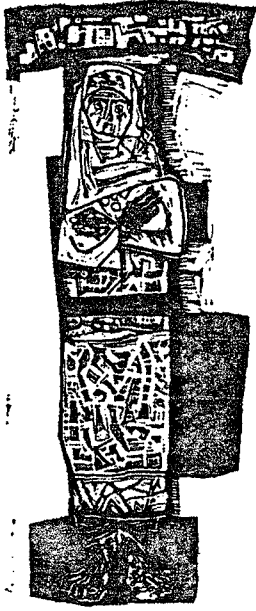
R.268-Muhammet Şengöz, Kızılca Kıyamet, Ağaçbaskı, 75x128 cm.



R.269-Nurşen Aksakal, Soyut Düzenleme, Ağaçbaskı 70x79,5 cm.



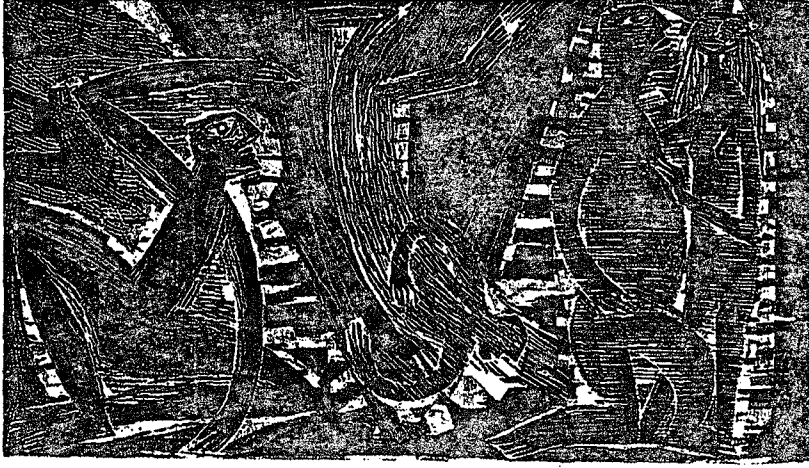
R.270-İhsan Çakıcı, Ağaçbaskı, 1944.



R.271-Ercüment Kalmık, Ağaçbaskı 272-Ercüment Kalmık, Ağaçbaskı



R.273-Sabire Susuz, Yarından Beri Beklemek, Linolbaskı, 57x45 cm.



R.274-Muhammet Şengöz, Gizem, Ağaçbaskı, 75x128 cm.

B-"DİE BRÜCKE (KÖPRÜ) GRUBU"NUN TÜRK BASKİRESİM SANATINA ETKİLERİ

Bir resim anlayışının "dışardan bakılarak değerlendirilmesi "göze çarpan" faktörlerle incelenmesi ne derecede sağlıklı olur bilemem. Ama sanatçıları daha çok eğilim koşutlukları ve anlatım benzerlikleri gibi görsel öğeleri işleyişlerine göre yapıtlarında kendimce gördüğüm yakınlıklar açısından değerlendireceğim. İtalyan Doktor Morelli sanatçıların çizimlerini araştırdığı "grafolojik" ölçütlerinde "örneğin bir kulak memesinin ya da el parmağı tırnağının biçimlendirilişi gibi sanatçıların çizimleri de kişisel farklılıklar taşır. Bir sanatçının kişisel üslubunu tanımak uzun deneyimler gerektirir" (143) der.

Yani ne kadar benzerlik kurulursa kurulsun yine de her sanatçının anlatımı kendine özeldir ve etkileşimde taklitçilik bağlamında alındı sözkonusu değildir. Çünkü sanatçı bir akımı oluşturan temel tartışmalardan toplumsal koşullardan habersiz olabilir. Berdiz Baykam "Bir sanatçının dışavurumcu resimde usta olması için 1910'larda Van Gogh'la, Gauguin'le ya da Nolde, Beckman ve Kirchner'le bütünleşen figüratif, tipik Alman Resmini yapması gerekir." (144) demektedir.

"Ülkemiz ressamlarının anlatım biçimleri arasında dışavurumcu (ekspresyonist) bir davranışın olup olmadığı açısından bir araştırmaya bugüne dek girilmiş değildir. Aslında dışavurumculuğun ne olup ne olmadığı açısından derinlemesine bir araştırma da bizde yapılmış değildir." (145).

Birkaç sanatçımızın dışında, kimse kendisini Dışavurumcu olarak tanımlamaz. Bizim dışavurumcu saydığımız birçok sanatçı da kendisini böyle

(143)GOMBRICH, E.H., Sanat ve Yanılsama, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul Remzi Kitabevi, 1992, s.350.

(144)MORAL, Şükran., Yeni Dışavurumcu Sanatçı Bedri Baykam'dan "İç Manzaralar" Sanat Çevresi, Sayı:117, İstanbul, 1988, s.32.

(145)TÜRANİ, Adnan., "Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz Üzerine" Yeni Boyut P.S.D.Sayı:114, İstanbul, 1982, s.145.

görmez.Oysa ki, Ülkemizin dünya genelinde bu denli etkili olan akımın dışında kalması düşünülemez. Türkiye, özellikle II.Dünya Savaşından sonra büyük farklarla da olsa Batı Sanatını izlemiştir.

"Cumhuriyetin 1923'de kurulmasından sonra çağın yeniliklerini kabul etme isteği birden artmıştır. Bu devrede Avrupa sanat merkezleriyle ilişki kuran genç sanatçılar yürürlükteki çağdaş sanat akımlarını hemen benimsemişlerdir" (146).

Ekspresyonizm'in Almanya'da ilk oluşum sürecini yaşadığı ve birden tüm sanatların anlatım biçimi olduğu 1910'larda Türkiye'de tanınması ve uygulanması mümkün değildi. Çünkü 1910'ların Türkiye'sinde henüz demokrasi yoktu. Çağdaşlaşma yolunda köklü girişimler yapıldıysa da kalıcı olmadı. Halk ve ülke ağır ekonomik bunalımlar yaşıyor, kültür ve sanatta henüz belirgin ve özgün üretim yapılamıyordu.

Ekspresyonist akımın ülke içinde henüz kavram olarak bile tanınmadığı bu yıllarda Türkiye'de dışavurumculuğu akım olarak geliştirecek ortam oluşmadı. Ancak 1950'lerden sonra kültür hayatı çeşitli düşünce akımlarının irdelenmeye başlandığı bir döneme girer. Varoluşçu felsefe, fenomoloji ve yapısalcı düşünce, zihinleri karıştırmaya, Kirkegaard, Sarte, Camus çevirileri okunmaya başlanır. Sosyalist Düşünce eğilimleri sanatsal olarak ancak 1960 Devriminden sonra etkili olur. Yine de sanatsal yaşam (düşünsel olarak) sosyo-ekonomik durumda, tartışmacı ve eleştirel boyutta, etkili bir varlık gösteremez.

"Ülkemiz sanatında belirgin üslup bağlantılarının genel tabanını kuramadığımız gibi, ayrıca bireysel özellikleri de bir tabana oturtmakta zorluk çekeriz. Hele konumuz olan dışavurumculuk bağlamında sanatçılarımızın 60'lar ortamına kadar bütünleşebildiklerini, bu özelliklerinin vurgulanabildiğini görebilmemiz güçtür." (147).

(146)ASUER, Mustafa, "Son Yüzyılda Türkiye'de Özgün Baskiresim Sanatı", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını", Ankara, Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları No:1, 1985, s.33.

(147)BEYKAL, Canan, "Dışavurumculuk", Kalın Dergisi (Dışavurumculuk özel sayısı) Sayı:7, İstanbul, 1988, s.16.

60'lı yıllar siyasal yaşamda olduğu kadar sanat ve kültürel yaşamda da dönüşümler yapar. 60 Anayasasının getirdiği özgürlükçü ortamın tartışan bir gneçlik yarattığı söylenebilir. Ancak Türkiye'de dışavurumculuğu tümüyle siyasi bir bağlamda değerlendirmek yeterli değildir.

"Özellikle 1960'la gelen "özgürlük ortamı" içinde bizde de "geçmişle bağları koparma"ya yönelik, akademizme ve burjuva kabullere karşı, "yenilikçi" ve öznelci bir "başkaldırı"yı taşıyan (Modernist Batı Sanatına bakışında etkisinde bir) "Anlatımcı Sanat" (belki de yalnızca resim sanatında o da o dönemde ancak tek tek kişisel deneyimler içinde) rastlanmıştır. Bu nedenle bizde (resim alanındaki kimi kişisel tam biçimlenmemiş deneyler dışında) dışavurumculuktan söz etmek olanaksızdır. (Nitekim, bunlarda "anlatımcı resim" çerçevesinde kalmıştır daha çok)" (Resim, 275, 276, 277, 278, 279) (148).



R.275-Ferit Apa, Yaşlı Kadın, Linolbaskı, 22x28 cm.

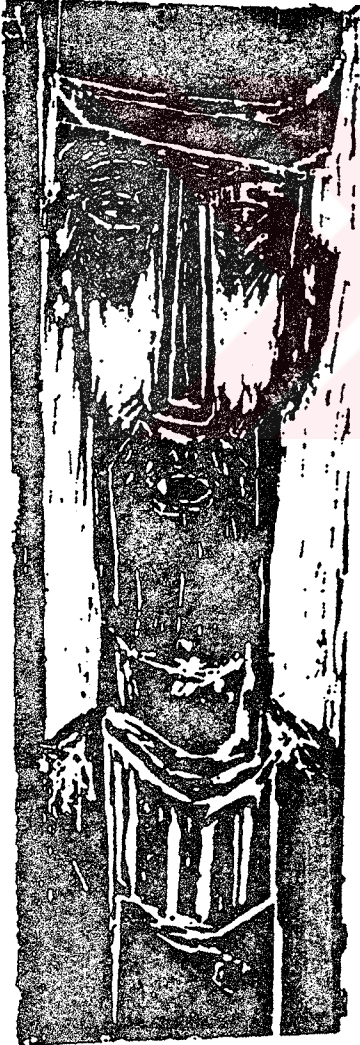
(148)ÇALIŞLAR, Aziz., "Dışavurumculuk Üzerine Notlar", Kalın Dergisi (Dışavurumculuk özel sayısı), Sayı:7, İstanbul, 1988, s.8.



R.276-Osman Demir, Linolbaskı



R.277-M.Pechstein, Sanatçının Pipolu resmi.
1921-Ağaçbaskı

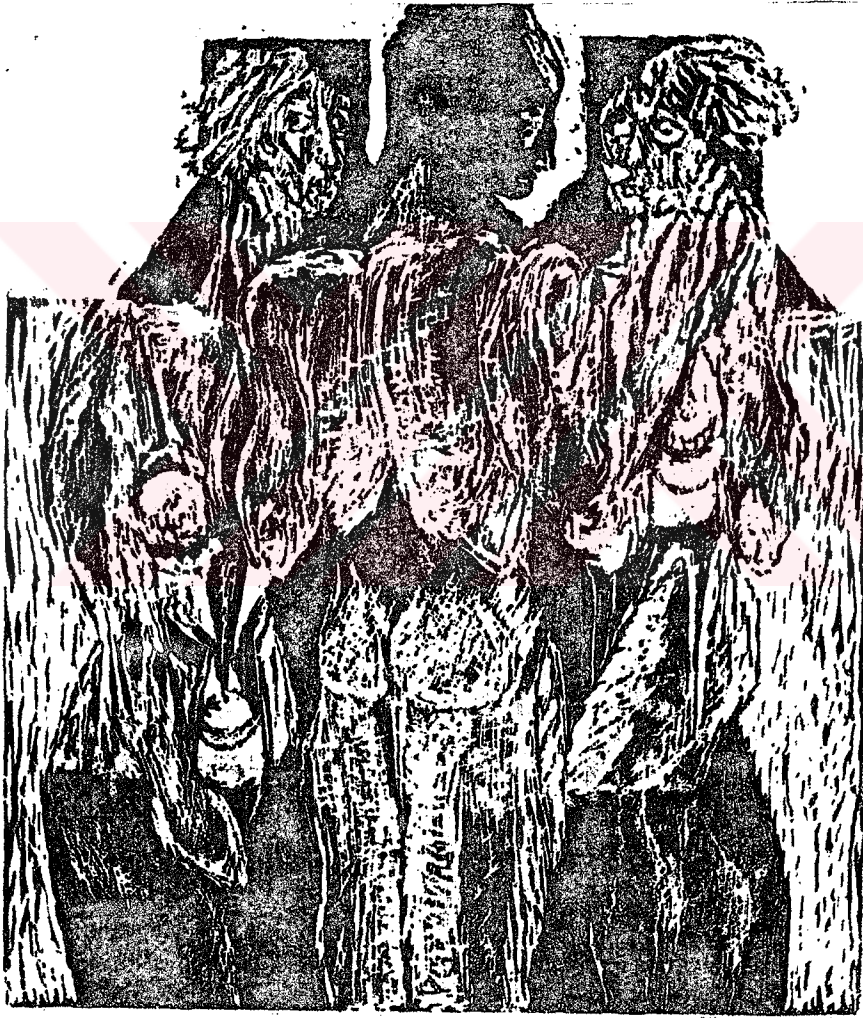


R.278-Haydar Durmuş, Portre,
Linolbaskı



R.279-E.Nolde Peygamber , 1912.
Ağaçbaskı, 34,7x26,6 cm.

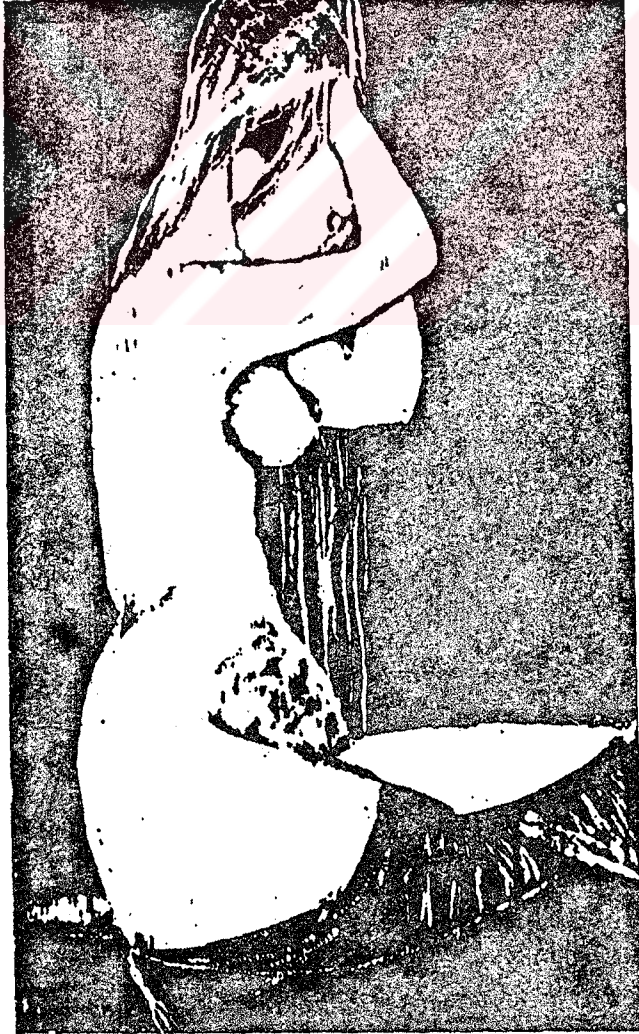
Brücke'lerin modernizm bünyesinde oluşan kültürden bir tür romantik yaklaşımla "kaçmak" ilkel olana sığınmak gibi, Türk baskıresim sanatında da geleneksel kalıplar içinde verilen birçok değere karşı gelme gözlemlenir. Türk resim sanatında "insan"ı yeterince anlatamayan (islamıktan sonra) sanatçılar bu özlem birikimini özellikle 60'lı yıllardan sonra gidermeye yönelmişlerdir. Figürsel anlatımlarını, toplumsal değer yargılarını da aşarak, cerasetle işlerler (Resim 280, 281, 282).



R.280-Belgin Onar, Fantaziler, Ağaçbaskı, 70,5x60 cm.



R.281-Ercan Gülen, Çıplak, Linolbaskı, 68x47 cm.



R.282-Mustafa Ayaz, 1964, Ağaçbaskı, 34x19,5 cm.

"Renkli ve siyah-beyaz ağaçbaskılarda, sert çizgiler ve açık ve açık-koyu kontrastlarına daha geniş olanak tanıyan büyük lekeler, özellikle yeni kuşak özgünbaskı sanatçıları için dışavurumcu ve gerçekçi yaklaşımlar açısından değerlendirilmektedir." (149).

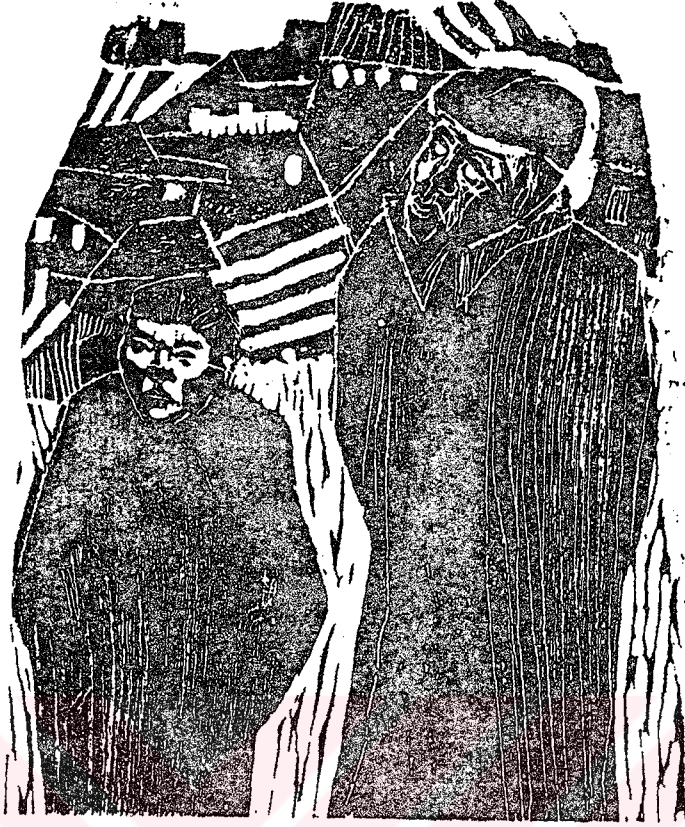
Ülkemizde hiçbir sanat hareketi oluşum halindeyken destek görmemiştir. Bu nedenle düşünsel tabana oturtulmadan biçimsel sorunlar düzleminde yenilik ve çeşitliliğe yönelme ağır basar. Ülkemizde Batı Sanatındaki kuramlar, bildiriler, dizgeler, yöntemler oluşturulamamıştır. Varolana başkaldırıktan çok sessiz kabulleniş vardır. İnsanlarımız ne savaşı, ne büyük kent yaşamını, ne de teknoloji karşısında yabancılaşmayı ezici boyutta duyar. Oysaki ülkemiz çelişkileri Batıdakinden çok daha abartılıdır.

Bazı sanatçılarımız sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına paralel olarak, kentleşme ve nüfus yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik sorunları dile getirirler. Gören Bulut, Kirchner'in "Sokak" yaşamını görüntüleyen dizileri gibi "Gece Kondu" yaşamını tüm gerçekliğiyle, dramatik olarak verir ağaçbaskılarında (Resim 283, 284). Toplumsal yaşamı irdeleyen sanatçı, kondudaki insanların itilmişliklerini, sokak yaşamını sorgular (Resim 285).

(149)ÖZSEZGİN, Kaya., "Ağaçbaskı ve Türk Ressamları" Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara Hacettepe Üniversitesi G.S.F.Yayınları No:6, 1987, s.81.



R.283-Gören Bulut, Kondulardan, 1970, Ağaçbaskı, 35x24 cm.



R.284-Gören Bulut, Kondulann Önünde, 1969, Ağaçbaskı, 30x25 cm.



R.285-Gören Bulut, Sokak Taşbaskı, 29x39 cm.

"Die Brücke (Köprü) Grubu" sanatçılarının kentsel sorunlara, savaşa gösterdikleri tepkileri yansıtır portreler (Resim 286) günümüz baskiresim sanatçılarınca da yapılır. Hızlı nüfus artışı, çevre kirliliği, haksızlıklar, enflasyon, zorlaşan yaşam koşulları birçok sanatçımızın çalışmasına ister istemez yansır (Resim 287, 288, 289, 290, 291):



R.286-E.Heckel, Kendi Portresi, 1919,
Ağaçbaskı, 36,5x27,5 cm.



R.287-Hasan Gümüş, Kentler ve
Zamanla Yarışanlar, Baskiresim,
45x65 cm.



R.288- Adem Genç, 1987, Ağaçbaskı, 35,5x39,5 cm.



R.289- Gören Bulut, Portre, Ağaçbaskı, 18x12 cm.

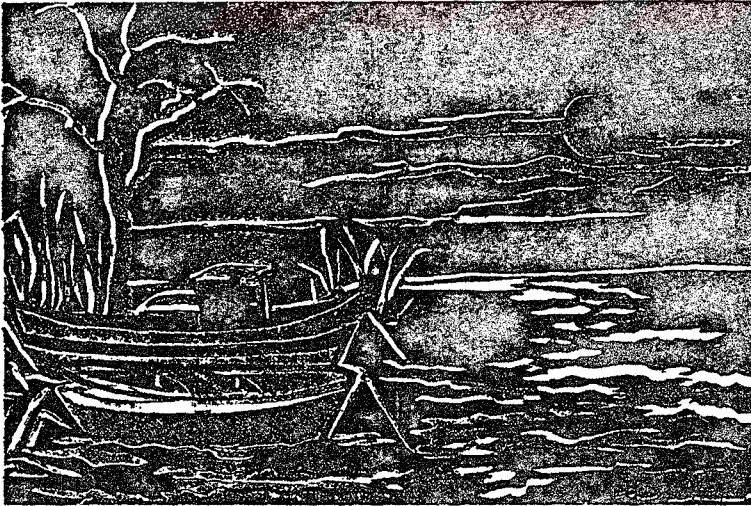


R.290-Mürşide İçmeli, Ağaçbaskı



R.291-Belgin Onar, Fantaziler,
Ağaçbaskı, 46x41,5 cm.

Brücke sanatçıları barış ve savaş konularını günümüz anlayışına uygun incelemişlerdir. Kent yaşamından bunalıp moritzburg göllerini gitmeleri (Resim 293) günümüz sanatçıları da doğa görüntülerini kurtuluş olarak seçerler, kimi zaman (Resim 292). "Barış"ı konu alan (Resim 294), toplum gerçeğini gösteren (Resim 295, 296) sanatçılar da vardır.



R.292-Aynur Haliçınarlı, Linolbaskı,
61x51 cm.



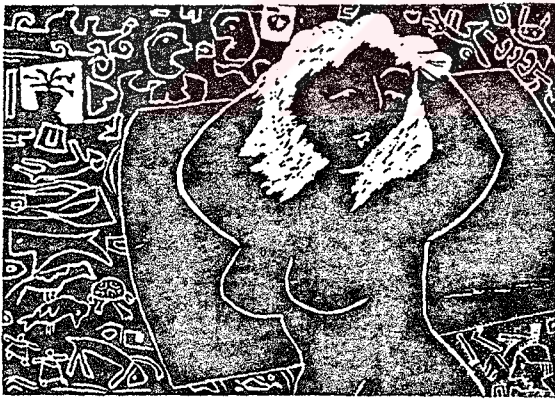
R.293-E.Nolde, Balıkçı Gemisi,
Ağaçbaskı



R.294-Mustafa Kurnaz, Ayıcı,
Taşbaskı.



R.295-Aydın Ayan, Sonsuz Barış 3
Metalbaskı, 65x50 cm.



R.296-A.Ziya Tunç, Bez Bebekleri Vardı,
1993, Ağaçbaskı, 25x35



R.297-H.Telat Cengiz,İpekbaskı
70x100 cm.

Anlatımcı doğrultudaki bir yapının başlıca özelliği, çarpıcı olma özelliğidir. Bir düşünceyi ya da duyguyu dışa vurmaya amaçlar (Resim 297).

"...Dışavurumcu sürekli heyecan halindedir sanatının koşulunu da onun "iç gerilimi" oluşturur. İşte bu nedenle, eğer biçimsel görünüm uzlaşmalı durum haline gelirse ve eğer artık bir iç gereklilikten doğmuyorsa, görüntüler bundan böyle boş ve anlamdan yoksun görüntülerden başka birşey değildir." (150).

Ülkemizde bazı baskıresim sanatçıların dışavurumcu anlatımı biçim, içerik ve oluşumunun altında yatan nedenlerin de araştırılmasıyla O'nu tanıma, uygulama isteğinden söz edilebilir. Bu anlamda Brücke sanatçılarının çalışmalarına benzer teknik eğilimler yönelişler gözlemlenebilir (Resim 298, 299, 300, 301).



R.298-E.L.Kirchner, Kendi Portresi
1918, Ağaçbaskı, 57x27 cm.



R.299-E.L.Kirchner, Ludwig Schmes'in
1917, Ağaçbaskı, 55x23,5 cm.

(150)BALY Friedrich, "Resimde Dışavurumculuk", Sanat Dünyamız Der.Sayı:52 (Dışavurumculuk II Özel Eki), Türkçesi: Sema Rifat, İstanbul, 1993, s.50.

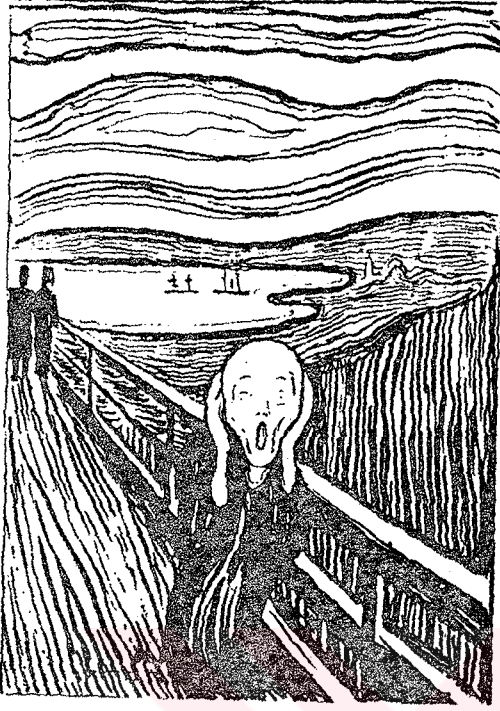


R.300-Belgin Onar, Sevgiliye Özlem
Ağaçbaskı, 32,2x43,8 cm.

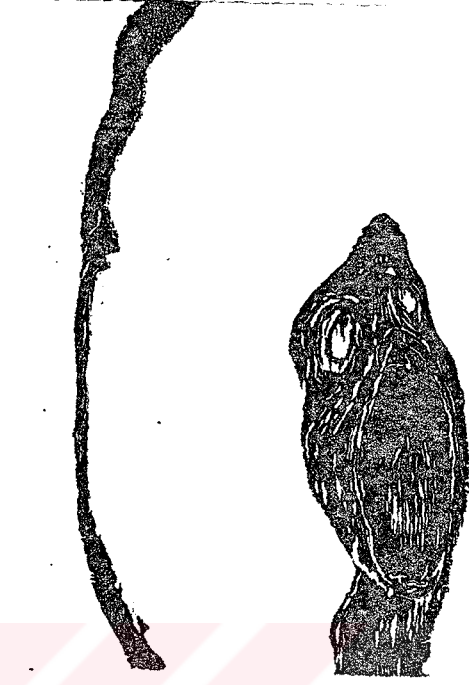


R.301-Belgin Onar, Kendi Portresi
Ağaçbaskı, 28,5x43,8 cm.

19.yüzyıl sonunda insanlığın geleceğini haber veren Munch'un sessiz "Çığlık" (Resim 302) 20.yüzyıl sonunda da baskıresim sanatçılarımızın yapıtlarında duyulur. Bu birbakıma gelecek yüzyılın kaotik durumuna verilen cevap da olabilir (Resim 303).



R.302-Munch, ığlık, 1895, Taşbaskı



R.303-Hasan Kıran, ığlık 3,
Ağaçbaskı, 52x74 cm.

SONUÇ

Batı dillerinde "express" kökünden türeyen, ortak bir kavram olan Ekspresyonizm, "ifade etmek", "anlatmak" anlamına gelen bir kavramdır. Bizde "Dışavurumculuk" sözcüğü ile karşılaşılır, "içsel anlatım"ı kapsar. bu terim izlenimciliğe karşıdır, "İmpresyonizm"i (izlenimcilik) dış gerçekliğin anlatımı, "Ekspresyonizm"i (Dışavurumculuk) iç gerçekliğin anlatımı olarak kabaca belirtebiliriz. Bu kavramlar toplumsal etmenleri nedeniyle birer sanat akımı olmadan öte bir insan bütünlüğüdür.

Kendini sanat yoluyla "anlatma" olayı insanlık tarihi kadar eskidir. Her insansal anlatımda da dışavurumcu bir yan vardır. Çünkü yaptığımız her davranışta her şeyde kendimizi anlatırız bir anlamda. Yaşantımız, dış dünyayla ve toplumla kurduğumuz ilişkiler, olumluluğun yanında en acılı, kaygılı, zorluklarla dolu bir sürcei de kapsar. İşte expresif (dışavurumcu) anlatım insanlığın bu yüzünün anlatımıdır. Konumuz olan anlamda Ekspresyonis doğrultudaki bir yapının başlıca özelliği, olumsuzluğa başkaldırı, değiştirme, istemidir ve bunu çarpıcı bir biçimde biçimleri de bozarak öze ilişkin bir değiştirmeyi başarmayı amaçlar. Kuşkusuz içe dönük, duygusal, hırçın mistik anlamlar içerir. Bu karmaşık duygu yumağını zıt kavramlarla (düş-gerçek, ışık-gölge, beğeni-alay v.b.) keskin kurgularla anlatırlar dışavurumcu sanatçılar.

Baskiresim teknikleri özellikle de ağaçbaskı sanatçılara bu olanağı veren en uygun tekniktir. İşte "Die Brücke (Köprü) Grubu"da tarihsel ortamı içinde doğmuş ve boya resim yanında baskiresim tekniklerini özellikle ağaçbaskıyı dışavurumcu anlatımın en uygun aracı olarak güncelleştirmiştir.

Sanat tarihinin belki de en çok sanat akımının oluştuğu 20.yüzyılın başlarında 1905'de "Die Brücke (Köprü) Grubu" olarak Almanya'da Dresden'de kurulan birlik, şu sanatçılardan oluştu. E.Ludwig, Kirchner, Eric Heckel, K.Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl, Max Pechstein, Otto Müller ve Emil Nolde.

Birliğe genç, atılgan, yenilikçi, geleneksel yapıya başkaldıran toplumun ezilmişliğine, Alman sanatını yeniden canlandırarak, "yücelterek" çözüm arayan "yeni kuşak"a bir çağrıydı amaçları. Bu sanatçılar bireyselliği öne çıkararak, dışavurumcu bir tutumla görsel bir anlaşılabilirlik ve estetik kaygılardan uzak bir anlatıma yöneldiler. "resim edebiyattan, düşünce görüntüden" önce geliyordu onlar için. Geçerli olan beğenilere başkaldırarak "çirkin" bile sayılabilecek, ilkel toplulukların sanatına, eski alman Sanatına ilgi duydular. Elit kültürün soylu sanatını yadsıdılar. Aslandı bu yaklaşıma o dönem Almanya'sının içinde bulunduğu politik çalkantıların, ekonomik belirsizliklerin, yaklaşan savaşın kaygılarının etkisi büyük olmuştur. Bu karmaşık, çelişkili ortam onların yaşamına, sanatına da damgasını vurmuştur.

O günden bu yana süregelen benzer sorunlar, iletişim ağının genişlemesiyle (medya) ekonomik genişlemeyle (globalleşme) günümüze artarak taşınar. Bu yüzden, dünyada olduğu gibi ülkemizde de dışavurumcu anlatımı ister "Yeni Dışavurumculuk" olarak belirtelim ister daha geniş kapsamda "Post-Modernizm" içinde düşünelim varlığını sürdürmektedir.

Etkilenmeye gelince, yüksek lisans derslerinde bir hocam "etkileyenin gücü değil, etkilenenin gücü belirleyicidir" derdi. Ben şunu anlıyorum; artık günümüzde de sanatçımızın temel sorunu "Batılı'laşma" değil, "Sağdaşlaşma"dır. Sorunun çözümünde sanatçımızın kendini ulusal kültür ve dünya kültürüyle çok yönlü, beslemesi, irdemesi, araştırması, kavraması, sanatsal oluşumları, biçimsel değil, özde, onun oluştuğu tarihsel izlekte ve toplumsal ortamında araması ve o halkaya eklenmesi çabası yatmaktadır.

İşte "Die Brücke (Köprü) Grubu"yla ülkemiz sanatçılarının etkileşimine de bu çerçevede bakmanın daha sağlıklı olacağı kanısındayım. Kuşkusuz sanat yöresel özden doğar ancak insanı anlattığı için de evrenseldir. "Die Brücke (Köprü) Grubu"ndan etkilenmemiz de ülkemizde sanat eğitiminin (Kuramsal

boyutta) "Batılılaşma" istemiyle gelişirken, cumhuriyetimizin temel ilkelerinden güç alarak "çağdaşlaşma" boyutuna ulaşır.

Ülkemizde Boyaresimden sonra gelişim gösteren baskiresim de, özellikle 60'lardan sonra bu izleği sürdürür. Önceleri otuz kırk yıl geriden de olsa batıyı izleme istemi baskiresimde de toplumumuzun değişimine, gelişimine koşut olarak kendi iç gücüyle kendi sorunlarıyla ilgilenmeye başlar. Teknik, kuramsal ve uygulamada duygu ve düşüncede ulusal tarih bilinci, geçmişle bağ ve geleceğe ilişkin tasarımlar bizim sanatçımızın da yaşamsal sanat sorunları olur.

Günümüzde bizde de artık toplumsal köklere dayanan çok sanat akımı ve sanatçılarımız yapıt üretmektedir. Dışavurumcu anlatımlarda da "Die Brücke (Köprü) Grubu"nun etkisini ayrışabilecek bir biçimde aramak yanlış olur. Bazı sanatçılarımız, bilinçli ya da sezgisel olarak "Die Brücke" (Sanatçıların yapıtlarına benzer çalışmalar yapabilirler ki bu onların bireysel sorumluluğudur). Ancak bu dışsal benzerlikten öteye geçmez, özsel değildir. Günümüz sanatçıları bunun bilincine varma yolundadır. Gelişen toplumumuzdaki devingenlik, sanatsal alandaki canlılığı da artırmakta, bir yığın olumsuzluklar yanında dünya kültürüyle daha sağlıklı ilişkiler kuran bir sanat ortamı daha çağdaş boyutta üretim için çqsanatılarımızı beslemektedir.

Bu araştırmam bu yoldaki umutlarımın örneği ve kaynağıdır sanırım.

KAYNAKÇA

I-TÜRKÇE KAYNAKLAR

- BEKTAŞ, Dilek., Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, Y.K.Y., İstanbul, 1993.
- BEKSAÇ, Engin, Avrupa Sanatı, Troya Yayıncılık, İstanbul, 1994.
- BERK.N-GEZER.H., 50.Yılın Türk Resim ve Heykeli, T.İş Bankası Kültür Yayınları, 50.Yıl Dizisi:2, İstanbul, 1973.
- BLOCH. E-LUKACS G., "Dışavurumculuğun Tartışılması", Estetik ve Politika, Türkçesi:Ünsal Oskay, Yöntem Dizisi:2, Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1985.
- BULUT, Gören., Tahtabaskı Sanatı, D.E.Ü., Yayınları İzmir, 1994.
- CROCE, B., Estetik, Türkçesi, İsmail Tunali, İstanbul, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- ÇELİK, Haydar-ÇELİK, Nesrin, Kazı Resim, Troya Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- GENÇ, Adem., Alman Sanatı, D.E.Ü.G.S.F., Araştırma Raporları, İzmir, 1992.
- GENÇ, Adem., DADA (Doktora Tezi), D.E.Ü.G.S.F.Yayınları, İzmir, 1983.
- GOMBRICH, E.H., Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Bedrettin Cömert, 3.Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- GOMBRICH, E.H., Sanat ve Yanılsama Türkçesi:Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.
- GÖLÖNÜ, Gündüz., Kazı Resim, D.G.S.A.Y. No:68, İstanbul, 1979.
- İPŞİROĞLU, N.,-İPŞİROĞLU M., Sanatta Devrim, II.Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.
- LYNTON, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.

- NASUHOĞULLARI, R., Alman Dışavurumculuğu'nda Tahtabaskının yeri, önemi ve çağdaş sanata etkisi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), D.E.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1992.
- RİCHART, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Türkçesi:B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.
- TANSUĞ, S., Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.
- TANSUĞ, S., Resim Klavuzu, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1974.
- TANSUĞ, S., Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990.
- TURANİ, Adnan., Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi Ankara, Doğu Ltd. Şirketi Matbaası, 1960.
- TURANİ, Adnan., Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.
- TUNÇ, Arif Ziya., Özgün Baskıresimde Kişisel Yaratıcılık ve Biçimlendirmeler (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1994.
- WUPPERTAL Von der Heydt Müzesi Koleksiyonu, Ekspresyonizm ve Sonrası, Türkçesi: Fatma Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı yayınları, İstanbul, 1991.

YABANCI KAYNAKLAR

- ELGER, Dietmar., Ekspresyonismus, Benedikt Taschen Verlag, 1991.
- GOHR, Siegfried, Kirchner und Die Brücke, Deutsche Kunst im 20.Jahrhundert, München, Prestel-Verlag, 1986.
- HEYNİG A.Dube., Grafik Des Deutschen Ekspresyonismus, Institut für Auslandsbeziehungen und Autoren Stuttgart 1986.
- SELZ, Peter., Fauvism and Ekspresyonism, University of Clifornia press, Berkeley.
- VOGT, Paul., Ekspresyonism German Painting Between 1905 and 1920, DuMont Buchverlag Cologne, 1979

III-MAKALELER

- ALSAÇ, Üstün., "Grafik Sanat", Sanat Adam Dergisi, Sayı:51, İstanbul, 1990.
- ALTINDAŞ, Yurdaer, "Grafik Eğitimi Üzerine Kendi Kendimle Konuşma" Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:96, 1988.
- ASLIER, Mustafa, "Türkiye'deki Özgün Baskı Sanatı", Bilim Birlik Başarı, Yaşar Holding Özel Yayını, Sayı:34, İzmir, 1982.
- ASLIER, Mustafa., "Son Yüzyılda Türkiye'de Özgün Baskıresim Sanatı", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları, No:1, 1985.
- ASLIER, Mustafa., "Türk Özgün Baskıresim Sanatında Tahta oyma-basmanın yeri", Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi G.S.F.Yayınları, No:6, 1987.
- BAYL, Friedrich, "Resimde Dışavurumculuk" Sanat Dünyamız Der.Sayı: 52 (Dışavurumculuk II özel eki), Türkçesi: Sema Rifat, İstanbul, 1993.
- BERKSOY, Funda., "Kaethe Kollwitz ve Grafik Sanatı", Türkiye'de Sanat P.S.D., Sayı:17, İstanbul, 1995.
- BEYKAL, Canan, "Dışavurumcuuk" Kalın Dergisi (Dışavurumculuk Özel Sayısı), Sayı:7, İstanbul, 1988.
- BİRTHAELMER, Antje., "Ekspresyonizm ve yirmili yıllar Alman Sanatında Desen, Suluboya ve Baskı Grafiği Örnekleri", Ekspresyonizm ve Sonrası İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi: F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991.
- BULUT, Gören., "Tahtabaskı ve Gravüre Teknik Yaklaşımlar", Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı; Ankara, Hacettepe Üniversitesi G.S.F.Yayınları, No:6, 1987.

BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit., "1400 Başlangıcından Günümüze Kadar Alman Ağaçbaskısı" Türkiye'de ve Almanyada Ağaçbaskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi G.S.F.Yayınları No:6, 1987.

CABANE, Pierre., "Die Brücke", Sanat Dünyamız, P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus Die Brücke, özel eki), Sayı:51, İstanbul, 1991.

COŞKUN, Ayfer., "Paris'te Türk Gravürleri Sergisi", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:234/14, İstanbul, 1990.

ÇALIŞLAR, Aziz., "Dışavurumculuk Üzrine Notlar", Kalın Dergisi Dışavurumculuk Özel Sayısı, Sayı:7, İstanbul, 1988.

EROĞLU, Özkan., "Dışavurumculuk" Gençsanat G.S.D., Sayı:5, İstanbul, 1995.

ERZEN, Jale N., "Grafik Sanatlar", Yeni Boyut, P.S.D, Sayı:11, İstanbul, 1983.

ERZEN, Jale N., "Ergin İnan-Dönüşümler" Yeni Boyut P.S.D. Sayı:216. İstanbul 1984.

FEHLENAN, Sabine, "Sergiye Dair", Ekspresyonizm ve Sonrası İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi: Fatma Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991.

GENÇ, Adem., "Grafik Sanatlar Lisans Eğitiminde Yatay (lateral) düşünme ve Tasarlama Süreçleri", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve yarını, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları no:1, 1985.

GENÇ, Adem, "Oedipal Nefret (1980 Sonrası Türk Resminde 'Yeni Figürasyon' ve Dışavurumculuğun Geleneksel Sorunları", Türkiye'de Sanat, P.S.D., Sayı:17, İstanbul, 1995.

GENÇ, Adem., "Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi", Sanat Yazıları II, Ankara Üniversitesi, G.S.F.Yayınları No:7, 1991.

GENÇAYDIN, Zafer., "Beşyüzyıl Boyunca Alman Ağaçbaskı Sanatı", Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, No:6, 1987.

GÖRGÜN, T.Melih., "Sanat Olarak Grafik Özgünbaskı", Artist P.S.D., Sayı:19, İstanbul, 1993.

İÇMELİ, Mürşide, "Çağdaş Açından Türk Grafik Sanatları", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, H.Ü.G.S.F.Yayınları, No:1, 1985.

İÇER, Asım, "Gravür Size Bakıyor, ya siz?", Hürriyet Gösteri, Sayı:142, İstanbul, 1992.

KABAŞ, Özer., "Resim Sanatının ve Kitabın gerçek dostu:Gravür", Anors P.S.D., Sayı:14-15, İstanbul, 1992.

KAHRAMAN, Hasan B., "Dışavurumculuk" Kalın Dergisi (Dışavurumculuk Özel Sayısı), Sayı:7, İstanbul, 1988.

KÖKSAL, Ahmet., "Grafik Sanatında Alman Dışavurumculuğu Milliyet sanat Dergisi, Sayı:29/1, İstanbul, 1989.

MARTİN, Kurt, "Alman Çağdaş Sanatı Hakkında", Sanat ve Sanatçılar, Aylık P.S.D., Sayı:11, Ankara, 1965.

MCFARLANE, James., "Modernizm ve Zihin" Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arasında Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) eki, Sayı:51, İstanbul, 1991.

MORAL, Şükran., Yeni Dışavurumcu Sanatçı Bedri Baykamdan "İç Manzaralar" Sanat Çevresi, Sayı:117, İstanbul, 1988.

ÖZAYTEN, Nilgün., "Dışavurumculuk", Kalın Dergisi (Dışavurumculuk özel sayısı), Sayı:7, İstanbul, 1988.

ÖZAYTEN, Nilgün., "Türkiye'de Dışavurumcu Eğilimler" Kalın Dergisi (Dışavurumculuk Özel Sayısı) Sayı:7, İstanbul, 1988.

ÖZSEZGİN, Kaya., "Ağaçbaskı ve Türk Ressamları" Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Ankara Hacettepe Üniversitesi, G.S.F.Yayınları No:6, 1987 .

PALMIER, Jean M., "Dışavurumculuk ve Sanatlar" Sanat Dünyamız P.S.D. (Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm, Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke) Eki, Sayı:51, İstanbul, 1991.

TANSUĞ, Sezer., "Özgün Baskı Bizde de Önem Kazanıyor" Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:131, İstanbul, 1991.

THIEM, Gunther., "20.yüzyılda Alman Ağaçbaskı Sanatı, Konulu Die Gösterisi İçin Giriş", Türkiye'de ve Almanya'da Ağaç Baskı Sanatı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi G.S.F.Yayınları:6, 1987.

TRÖKES, Heinz, "Grafik Sanatlar Üzerine", Sanat ve Sanatçılar Aylık P.S.D., Türkçesi:Adnan Turani, Sayı:4, Ankara, 1965.

TURANI, Adnan, Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz Üzerine", Yeni Boyut P.S.D., Sayı:114, İstanbul 1982.

WACHTMANN Hans G., "1900'lerde Sanattan Picasso'nun geç dönem yapıtlarına", Ekspresyonizm ve Sonrası İstanbul Sergisi Kataloğu, Türkçesi: F.Artunkal, T.C.Kültür Bakanlığı Yay.İstanbul, 1991.

IV-ANSİKLOPEDİLER

Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, Cilt:4.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, C:2.

Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Interpres Basın ve Yayıncılık A.Ş.Paris, Cilt:1, 1993, s.217.

Grollier International Americana Ansiklopedisi, Cilt:5, 1993.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, Cilt 4.

V.KATALOGLAR

43.Devlet Resim Heykel Sergisi Katologu, 1982, T.C.Kültür Bakanlığı Yay.

50.Devlet Resim Heykel Sergisi Kataloğu, 1989 T.C.Kültür Bakanlığı Yay.

52.Devlet Resim Heykel Sergisi Kataloğu, 1991 T.C.Kültür Bakanlığı Yay.

53.Devlet Resim Heykel Sergisi Kataloğu, 1992 T.C.Kültür Bakanlığı Yay.

54.Devlet Resim Heykel Sergisi Kataloğu, 1993 T.C.Kültür Bakanlığı Yay.

55.Devlet Resim Heykel Sergisi Kataloğu, 1994 T.C.Kültür Bakanlığı Yay.

Dyo 20.Resim Sergisi Katologu 1986.

Dyo 25.Resim Sergisi Katoloğu, 1991.

İzmir Sanatçı Öğretmenler Resim Sergisi, 1993.

İzmir Sanatçı Öğretmenler Resim Sergisi 1994.

İstanbul Öğretmen Lisesi Kataloğu

I.Viking Ödüllü Baskiresim Sergisi, 1983.

Viking Ödüllü Baskiresim Sergisi, 1985.

Sanat Dünyamız, Sayı:12, Ocak 1978, Yapı Kredi Bankası Yayınları.

Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Resim Sergisi H.Ü.G.S.F.Yayınları, 1987.

Hacettepe Üniversitesi G.S.F.10.Yıl Sergisi, Ankara, 1992.

Ercüment Kalmık, Rettrospektif Resim Sergisi, 1975.

İstanbul Öğretmen Lisesi Kataloğu.