

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞININ ALMAN DIŞAVURUMCU RESİM
ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

MERVE KIYAK ŞAHİN

HAZİRAN, 2020

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞININ ALMAN DIŞAVURUMCU RESİM
ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

MERVE KIYAK ŞAHİN
TEZ DANIŞMANI: PROF. BURCU PELVANOĞLU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

HAZİRAN, 2020

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 28.06.2020
Ad/soyad : Merve Kuyak Sahin
İmza:



ÖZET

Bu çalışmada, insanlık tarihinde önemli bir yer teşkil eden Savaş ve Sanat olgusunun birbiri ile olan ilişkisi irdelenmiştir. Bu iki olgunun uygulamada yol açtığı ikilem sanatçıların bakış açılarıyla ele alınmaya çalışılmıştır.

19. Yüzyılda Endüstri Devrimi ile değişen Sosyo-kültürel hayatın, Birinci Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde toplumsal hareketlerle birlikte sanatı nasıl etkilediği Alman Dışavurumculuğu ekseninde ele alınmaya çalışılmıştır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan ve savaş sırasında üyelerinin üretimleriyle şekillenen Dışavurumculuk akımındaki sanatçıların eserleri değerlendirilmiştir. Savaşın sanata bakan yüzü, dönemin sanatçılarının eserleri eşliğinde incelenmiştir.

Alman Dışavurumcuların önde gelen isimlerinden Otto Dix, Käthe Kollwitz ve Ernst Ludwig Kirchner'in hayatlarına dair bilgiler verilerek birer eserlerinin analizi yapılmaktadır.

ANAHTAR KELİMELE: *Alman Dışavurumu, Birinci Dünya Savaşı, Ölüm, Savaş, Melankoli*

ABSTRACT

In this study; the relationship between the phenomenon of “War and Art”, which has a significant place in human history, is studied. The dilemma caused by these two phenomenon in practice is handled by the perspective of artists.

In 19th century; how the changes in socio-cultural life caused by Industrial Revolution affected art along with the social movements in World War I era is studied from the perspective of German Expressionism.

Artworks by the artists of expressionist movement which come out in the first quarter of the 20th century and shaped by the products of artists during the war are evaluated. The face of war on art is examined with the works of the artists from that period.

Information about the life of the prominent artists of German Expressionism Otto Dix, Käthe Kollwitz and Ernst Ludwig Kirchner are given and one work of each are analyzed.

KEYWORDS: *German Expressionism, World War I, Death, War, Melancholia*

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında 20. yüzyılın önde gelen sanat akımlarından Alman Dışavurumcuların sanatsal üretimlerinin Birinci Dünya Savaşı'ndan nasıl etkilendiği ele alınmaktadır.

Öncelikle tez konumu seçme sürecinde ve çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen sayın Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu'na teşekkürlerimi sunarım. Eğitim dönemimde maddi manevi desteğini esirgemeyen sevgili eşim Necati Şahin'e, kıymetli annem Münevver Kıyak'a ve bütün aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Merve Kıyak Şahin

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vii
BÖLÜM I. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM II. SAVAŞ VE SANAT İLİŞKİSİ.....	3
II. I. Savaş ve Sanatın İkilemi.....	6
II. II. Sanatçının İmgeleminde Savaş.....	10
BÖLÜM III. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI ORTAMINDA ALMAN	
DIŞAVURUMCULUĞU.....	17
III. I. Die Brücke.....	34
III. II. Der Blaue Reiter.....	44
BÖLÜM IV. ALMAN DIŞAVURUMCU RESSAMLARIN BİRİNCİ DÜNYA	
SAVAŞINA BAKIŞLARI.....	56
IV. I. Otto Dix (1891-1969).....	56
IV. II. Käthe Kollwitz (1867-1945).....	61
IV. III. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938).....	66

BÖLÜM V. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞINDAKİ SANATÇI BAKIŞININ KENDİ ÜRETİMİME YANSIMALARI.....	70
BÖLÜM VI. SONUÇ.....	80
BÖLÜM VII. KAYNAKLAR.....	82
BÖLÜM VIII. ÖZGEÇMİŞ.....	86



RESİM LİSTESİ

- Resim 1. Max Beckmann, Titanic’ın Batışı, 1912-13, Tuval üzeri yağlıboya, 278,6 x 344 cm, Saint Louis Art Museum, Missouri (www.slam.org).....25
- Resim 2. Max Beckmann, Gece, 1918-1919, Tuval üzeri yağlı boya, 133 cm x 153 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (www.kunstsammlung.de)...26
- Resim 3. Käthe Kollwitz, İşsizlik, 1909, Gravür, 45.09 x 54.28 cm, Käthe Kollwitz Museum, Köln (www.kollwitz.de).....29
- Resim 4. Käthe Kollwitz, Anneler, 1921-1922, Ağaç baskı, 34.3 x 40 cm, Käthe Kollwitz Museum, Köln (www.kollwitz.de).....30
- Resim 5. Edward Munch, Çılgılık, 1893, Mukavva üstüne yağlı boya tempera, pastel ve mum boya, 91 x 73,5 cm, National Gallery, Oslo (www.nasjonalmuseet.no).....32
- Resim 6. Fritz Bleyl, Die Brücke Poster, 1906, Litografi, 71.5 x 24.5 cm, Die Brücke Museum, Berlin (www.kiamaartgallery.wordpress.com).....34
- Resim 7. Ernst Ludwig Kirchner, Die Brücke Sanatçılar Grubu Manifestosu, 1906, Ahşap baskı, 28.8 x 22.2 cm, Museum of Modern Art, New York (www.wannart.com).....36
- Resim 8. Ernst Ludwig Kirchner, Ayna Önünde Yalan Söyleme, 1909-1910, Tuval üzeri yağlı boya, 83,3 x 95,5 cm, Brücke Museum, Berlin (smarthistory.org).....38
- Resim 9. Ernst Ludwig Kirchner, Sokaktaki İki Kadın, 1914, Tuval üzeri yağlı boya, 120,5 x 91 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. (www.kunstsammlung.de).....39

Resim 10. Ernst Ludwig Kirchner, Asker Banyosu, 1915, Tuval üzeri yağlı boya, 140.3 x 151.8 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhag (www.wikimedia.org).....	40
Resim 11. Ernst Ludwig Kirchner, Oymalı Sandalye Önünde Franzi, 1910, Tuval üzeri yağlı boya, 71 cm x 49 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (www.wikimedia.org).....	41
Resim 12. Emil Nolde, Peygamber, Tahta Baskı, 1912, 32,1 x 22,2 cm, Museum of Modern Art, New York (www.moma.org).....	42
Resim 13. Emil Nolde, Askerler, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 86.5 x 106 cm, Museum of Modern Art, Louisiana (www.artsy.net).....	43
Resim 14. Wassily Kandinsky, Lirikler, 1911, tuval üzerine yağlı boya, 94 cm x 130 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (www.wassilykandinsky.net).....	45
Resim 15. Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter Almanagi'nın Kapağı, 1912, Kağıt üzerine ahşap baskı, 27.9 x 21.1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih (www.wassilykandinsky.net).....	46
Resim 16. Otto Dix, Savaş Triptiği, 1932, Ahşap üzeri zamlı boya, Merkez panel: 204 x 204 cm, Yan panellerin her biri: 204 x 102 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden (www.albertinum.skd.museum).....	48
Resim 17. Otto Dix, Asker olarak Otoportre, 1914, Kağıt üzeri mürekkep ve suluboya, 68 x 53.5 cm, Sanat Müzesi, Stuttgart (www.ottodix.org).....	49
Resim 18. Otto Dix, Siperler, 1918, guaj boya, Özel Koleksiyon (tr.pinterest.com).....	50
Resim 19. Otto Dix, Topçu kaskı ile Otoportresi, 1914, Kağıt üzeri mürekkep ve suluboya, 68 x 53.5 cm, Municipal Gallery, Stuttgart (www.ottodix.org).....	51
Resim 20. George Grosz, Oskar Panizza'nın Anısına, 1917, Tuval üzerine yağlı boya, 140 x 110 cm, Staatsgalerie, Stuttgart (www.wikipedia.org).....	53

Resim 21. George Grosz, Patlama, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 47 x 68 cm, Museum of Modern Art, New York (www.wikiart.org).....	54
Resim 22. Otto Dix, Siperler, 1918, kağıt üzeri guaj boya, 39 cm x 41 cm, Özel Koleksiyon (www.pinterest.com).....	60
Resim 23. Käthe Kollwitz, Dullar ve Yetimler, 1919, Litografi, 50 x 68 cm, University Galleries of Illinois State University, Illinois (galleries.illinoisstate.edu).....	65
Resim 24. Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportresi, 1915, Tuval üzeri yağlı boya, 69.2 x 61 cm, Allen Memorial Sanat Müzesi, Oberlin Collage, Ohio (www.wikiart.org).....	68
Resim 25. Kıyak Şahin, Merve: Otoportre I.....	73
Resim 26. Kıyak Şahin, Merve: Otoportre II.....	74
Resim 27. Kıyak Şahin, Merve: Otoportre III.....	75
Resim 28. Kıyak Şahin, Merve: Otoportre IV.....	76
Resim 29. Kıyak Şahin, Merve: Otoportre V.....	77
Resim 30. Kıyak Şahin, Merve: Otoportre VI.....	78
Resim 31. Kıyak Şahin, Merve: Otoportre VII.....	79

BÖLÜM I

GİRİŞ

Toplumları, sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan büyük çapta etkileyen pek çok olay tarih sahnesine yazılmıştır. Dünya tarihinin ilk küresel savaşı olan Birinci Dünya Savaşı ise yeni geliştirilen teknolojiler ve modern silahların etkisi ile ardından büyük değişimlere sebep olacak yeni bir dünya düzeni kurmuştur. Bu kaçınılmaz bir sonuç olarak görülmektedir. Avrupa kıtasını etkisi altına alan savaş, her ülkede sanatçıların o günkü politik, ekonomik, kültürel ve yönetsel etkilerle farklı eserler, farklı yorumlar, farklı kaygılar ortaya koymalarına sebep olmuştur.

Almanya’da Alman Dışavurumcular, İtalya’da Fütüristler, İngiltere’de Vortisistler, Fransa’da Kübistler, İsviçre’de Dadaistlerin varlığı o dönemki sanat eserlerinin de biçim ve konu itibarıyla birbirinden farklı ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu anlamda bakıldığında ve dönemin eserleri incelendiğinde bu medeniyetlerin sanatçıların ele aldığı savaş olgusu hem içerik hem de materyal açısından başlıklar barındırmaktadır.

Elbette bir ülke sanatçılarını topyekûn aynı satıhta değerlendirmek de yanlıştır, o nedenle bölgesel nüanslar ile birlikte bireysel özelliklerin de resim çalışmalarında özel bir yeri bulunmaktadır. Sanat tarihi açısından bakılacak olunursa dönemin ard arda gelen akımlardan oluştuğu görülmektedir. Bu anlamda da yukarıda bahsedilen etkenlere bir de akımların sahip olduğu politik bakış açısı ve üslup eklenmektedir.

Bu farklılıkların daha iyi anlaşılmasını sağlamak için bu araştırmada çeşitli akımlara mensup sanatçıların eserlerinden analizler sunulmaktadır. Çalışmadaki iki ana olgu olan ‘Savaş’ ve ‘Sanat’ın birbiri ile etkileşimi üzerinden Birinci Dünya Savaşı yıllarında hayat bulan akımlar ve bunların temsilcileri incelenmektedir.



BÖLÜM II

SAVAŞ VE SANAT İLİŞKİSİ

İnsanlığın olgu belleğinde büyük bir yere sahip olan savaş kavramı, kadim medeniyetlerden modern devletlere gelinceye dek her zaman önde gelen meselelerden biri olmuştur. Yüzyıllar boyunca yeryüzü pek çok savaşa tanıklık etmiş olsa da kapsamı ve şiddeti düşünüldüğü zaman en kanlı savaşlar 20. Yüzyıla denk gelen Birinci ve İkinci Dünya savaşları olmuştur.

Dünya tarihinde savaşın yıkıcı etkilerine maruz kalan, bazen yanında izleyen bazen de karşısında duran insanlar arasında edebiyatçılar, filozoflar, müzisyenler, şairler, heykeltıraşlar, ressamalar yer almıştır. Yine de her ne olursa olsun savaşın yol açtığı sosyal, ekonomik, politik, kültürel çöküş zamanları sanatın öne çıkmasına, sıçramalar ve farklılıklar yaratmasına olanak sağlamıştır. Dışardan gelen bütün saldırılar insanı dolayısıyla sanatçıyı daha derin düşünmeye, daha çok içe yönelmesine ve içinde bulunduğu dünyayı, medeniyeti, dünya görüşünü daha çok irdelemesine sebep olmuştur. Bu nedenle insan ruhunun derinliklerinde açılan yaralar, fiziksel dünyalarının da tahribi ile söz konusu açılımlara sebep olup sanatın çeşitlenmesine katkı sağlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın toplumları ve elbette bireyi içine düşürdüğü kargaşa ortamı, sanatçıyı da kendi içinde ayrı hesaplaşmalara itmiştir. Sadece resim değil, şiir, edebiyat, ve felsefe de bu ruh halinin dışavurumu olarak temsil edilmektedir. Sanat tarihindeki nadir dönemlerden biri olarak anılan bu dönemin en büyük özelliği; Birinci Dünya Savaşı'nın görsel anlamda sunduğu zenginlik olarak gösterilebilir. Sanatçıların manen ve madden etkilenmeleri sayesinde eserlerde etkileyici bir dil

kullanımı gerçekleşmiştir. Ayrıca bu görsel zenginlik sayesinde bu dönemde sayı olarak fazla sanatsal akım oluşmuştur (Aliotti, 2015).

Karoly Aliotti'nin "Çökerken Yükseliş – Sanatın ve Kültürün Direnişi" adlı makalesinde de belirttiği gibi;

"Dünya savaşının hemen öncesinde, Avrupa'nın avangart sahnesi bir patlama yaşıyordu. Almanya'da Die Brücke ve Der Blaue Reiter etki ederken, İtalya'da Fütüristler, İngiltere'de Vortisistler, Fransa'da Kübistler, İsviçre'de Dadaistler, Rusya'da ise Malevich ve Goncharova avangart hareketinin en önündeydi" (Aliotti, 2015, s. 86).

Sanayi devriminin yeni bir hız getirdiği 19. Yüzyılın sonu ile 20. Yüzyılın başları, sosyal ve politik açıdan bütün dengeleri yerinden oynatırken toplum ve kültür alanında da hareketlenmelere sebep olmuştur.

19. yüzyılın son döneminden I. Dünya Savaşı'na kadar alttan alta yükselen bir gerilim havası hakimdir. Ülkelerin sanayileşme ve ekonomik olarak büyüme çabaları, karşılıklı kaotik ilişkilerin neticesinde savaş yanlı bir havanın ortamı bürümesi gerginliğin artmasına neden olmuştur (Aliotti, 2015).

Bu dönemle başlayan güç savaşları elbette savaşı kaçınılmaz kılarken başka bir olgu daha devreye girmektedir. O da 'şiddet'tir. Aslında savaş her şeye karşı bir şiddet içermektedir.

Kadın, erkek, çocuk ve gençlere karşı, tarihi yapılara, yerleşim yerlerine, hayvana karşı, bireye ve bütün topluluklara, geçmişe ve geleceğe karşı şiddet barındırır. Sanata karşı şiddet barındırır. Anlamının ötesinde bir içeriğe sahip olan ve bütün yıkıcılığını özellikle iki dünya savaşında ortaya koyan bu silahlı çatışmalar,

sanat ile nasıl bir ilişki içinde olmuş diye bakıldığında sanatçıların imge üretimleri gün yüzüne çıkmaktadır.

Dünya, sınırsız görme biçimleri sunan imajlara sahiptir. Bu imajlar sanatçının akıl ve ruhundan damıtılan bir süreçle esere dönüşür bazen bir şiir, bir edebi metin, fotoğraf bazen de bir resim formunda olmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'nın tahribatı ardından gelen dönem ve bir ikincisi olan İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekleşeceği malumu üzerine oldukça şiddetli olmuş, toplum üzerinde hem fiziksel hem de psikolojik yaralar açmıştır. Söz konusu toplumlarda da elbette günün sanatçıları yer almaktadır.

Susan Sontag'ın 'Yazar; örnek bir çilekeş' benzetmesi bir bakıma ressamlar için de geçerlidir. Acının bir esere dönüşmesinin yazarca tanımı şu şekildedir:

“Modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur. Sanatçılar arasında da yazar, sözcüklerin ustası, çektiği acıyı en iyi ifade edebilecek kişi gözüyle baktığımız insandır. Yazar örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freudçu anlamda değil, sözcüğün düz anlamında yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür. Yazar, çektiği acıyı sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir – tıpkı azizlerin, ruhların selameti için acı çekmenin yararlı ve gerekli olduğunu keşfetmeleri gibi” (Sontag, 1991, s. 78).

Ressam da acısını ifade etmede kendi profesyonel yöntemini bir yazarın yapabildiği gibi gerçekleştirmektedir. Özellikle de figüratif resimler baz alınacak olursa soyut kavramlar ressamın zihninde ete kemiğe bürünüp tuvale aktarılmaktadır.

Örneğin; savaş resimleri incelendiğinde insan davranışlarının aldığı hal açıkça görülebilmektedir. Bu bağlamda Boris Groys'un 'Sanatın Gücü' adlı kitabındaki şu çıkarımı dikkat çekicidir:

“Nitekim savaşçı ile sanatçı karşılıklı olarak birbirlerine bağımlıydılar.

Sanatçının sanatsal bir konu olarak savaşçıya ihtiyacı vardı. Ama savaşçının sanatçıya daha fazla ihtiyacı vardı. Her ne olursa olsun sanatçı yapıtı için daha barışçıl başka bir konu başlığı bulabilirdi. Ancak yalnızca bir sanatçı savaşçıya ün bahsetmeye ve bu ünü gelecek nesiller için güvence altına almaya muktedirdi. Belli bir bağlamda, destansı bir eyleme tanıklık etme ve onu insanoğlunun belleğine kazıma gücüne sahip sanatçı olmazsa, geçmişte yaşanmış bu destansı savaşma eylemi de beyhude ve anlamsız olurdu” (Groys, 2014, s. 123).

Savaş sırasındaki insan kaybı ve olumsuz hayat şartlarına rağmen sanatçıların inatla eser üretimi sanatçının değişen dünyasının görsel bir dışavurumu olmuştur. Savaş sanatı metaforlarıyla, imgeleriyle beslemiştir, sanat savaşı tanımlamaya, eleştirmeye, konuşmaya, göstermeye çalışmıştır. Neticede ikisinin de birbirinden etkilendiği görülmektedir.

II. I. Savaş ve Sanatın İkilemi

Savaş, bir takım amaçlar uğruna- ekonomik ve politik sebeplerle başlayan silahlı bir harekettir. İnsan var olduğundan bu yana süregelen bu eylem her türden varlığa yönelik yok etme, ortadan kaldırma tehdidini içinde barındırır. Belki de dünya insanlık tarihinde en önde gelen olguların başındadır savaş. Sanata da konu olur. Asur

kabartmalarında, Sümer ve Akatlılarda, Yunan ve Roma’da betimlenen ayrıntılar yer alır. Bu ayrıntılara o dönemlerde daha çok kahramanlık ve zafer öykülerinde yer verilir.

Savaşların plastik sanatları etkisi altına almamasının neredeyse imkansız olduğu dönemler olmuştur. Zira sanatı etkilemek demek öncelikle insanı, insan ruhunu, eylem ve düşüncesini etkilemek demektir. İnsanlık tarihi boyunca sanatçılara ilham olan sonsuz imgenin içerisinde savaşın oluşturduğu imgelem gücü de bugün eserleriyle bizi büyüleyen büyük ustaların muhteşem eserler çıkarmasına olanak sağlamıştır. Sanat bu noktada duygu ve düşünceleri biçimlendirirken aynı zamanda büyük bir tanıklığın izlerini bir düzleme aktarmayı başarmıştır.

Avner Ziss;

“Sanatın gücü bizde uyandırdığı duygularla yansır; bu durumda yapıtın bir yandan insanı duyarsız hale getirmemesi, öte yandan, uyandırdığı heyecanların kendi fikrine denk düşmesi çok önemli bir noktadır. Başka bir deyişle, duygu yakınlığının ve soğukluğunun, gözyaşlarının ve gülüşün, sevincin ve üzüntünün, kendilerini gerçekten doğuran imgelerin ve durumların sonucu olmaları gerekir” (Avner Ziss, 2016, s. 97). Görüşüyle sanat yapıtının dayanak noktası olarak duyguların önemini ortaya koymaktadır.

Acı, keder, hastalık, soykırım, intihar, melankoli, yalnızlık gibi konular nasıl eserlerin konusu olduysa aynı zamanda bunların karşıtlığı da başka bir gözle savaşın sanat disiplinlerince ele alınmasına sebep olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı, Avrupa ülkelerinin de katıldığı ve önceki savaş teknolojilerinden farklı imkanlara sahip olduğu için daha fazla insan kaybının yaşandığı bir savaş olarak tarihte bir ilk olmuştur. Yeni yüzyılın bu ilk savaşı

topyekûn bir özellik taşımaktadır (Öndin, 2013). Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya üzerinden örnek verilecek olursa dönemin ruhunun yansıtılmasında Nilüfer Öndin'in şu ifadelerine bakılabilir:

“Ancak Birinci Dünya Savaşı, savaş olgusunu ülke heroizmi ile bağdaştırma ve savaş teknolojisi açısından insan usu ile teknoloji arasındaki ilişkiyi vurgulama bağlamında olumlanır. Zira başlangıçta savaş, burjuva sığ aklının ve tutucu etiğinin başat olduğu dönemin bitişinin, Avrupa'da yeni bir dönemin başlangıcının işareti olarak algılanır. Örneğin Almanya'da herkesin savaşa katılmaya davet edildiği broşürlerde, savaşın mucizevi kurtuluş olduğu fikri vurgulanır. Genellikle genç nesillere özgü olan bu bakış açısı, yazarlar ve hatta akademik çevrelerce de desteklenir” (Öndin, 2013, s. 92-93). Savaşın ilerleyen sürecinde bu anlayışın değiştiği görülmektedir.

İster istemez desteklensin ya da karşısında durulsun savaş vuku bulmasından itibaren plastik sanatlardaki yerini bütün ayrıntılarıyla sağlamlaştırmıştır. Bu anlamda bir anlayış biçimi olarak daha çok estetik ve güzel olanı (hoşa gidecek biçimler) konu edinmeye çalışan sanat ortamı bir şekilde tezat oluşturan bir konu ile de beslenmiştir. Bugün bile izleyenleri dehşete düşüren sahneler, yorumlar, düşler plastik sanatların savaşa dönük yüzünde ortaya çıkan eserlerden oluşmuştur. Ne de olsa sanat özünde insana haz veren bir içerik sunmaktadır. Bu anlamda İsmail Tunalı duyuların önemini şöyle ifade etmektedir:

“Estetik değer, yani güzel, zorunlu olarak duyulara dayanır. Duyu üstü olan bir şey, düşünsel bir şeydir, matematik gibi. Ama, matematik, hiç bir zaman bir estetik değeri gerçekleştiremez. Estetik değer, yani güzel için bir tek yol

vardır ve yalnız bu yol bizi ‘güzel’e götürebilir; bu yol, duyulardır” (Tunalı, 2008, s. 99-100).

Elbette savaş ve sanat aslında her şeye rağmen çelişkili bir ilişki içinde olmuştur. Ama sanat bir imge üretim mekanizması gibi çalışmaktadır. Bu anlamda savaştan beslenmekte ve her ne kadar doğası gereği bir uyum sergilemese de savaş, ölümü, acıyı ve diğer benzeri duyguları öne çıkarmakta dönemin duygularını, olaylarını, figürlerini, düşüncelerini geleceğe taşımaktadır. Savaş yıllarında sanatçıların belki de üzerinde en çok kafa yordukları olgu ölüm olgusu olmuştur. Ölüme yol açan olaylar, saldırılar, açlıklar, politik hesaplaşmalar ve birileri kazanıp birileri kaybederken boylu boyunca uzanan cesetler sanatçıların imge dünyalarında yeni uyanışları getirmiştir. Zeynep Sayın, ‘*Ölüm Terbiyesi*’ adlı kitabında imge ve ölüm ahlakını şu şekilde ifade etmektedir:

“Ölüm, insanın sınırır. İmge, insanın sınırır. İmge, ölümü delerek ölümün içinde ölüm olmayan uzaklığı bugüne taşıyan yakınlıktır” (Sayın, 2018, s. 14-15).

Savaş da sanatta kadim bir olgudur. İnsanlık tarihinin ilk sanat eserleri nasıl ki mağaralardan bugüne uzandıysa, insanın da saldırgan çehresi ilk insanlardan nesiller boyunca çağlar atlayan, teknolojiye, bilimde, sanatta ilerleyen günümüz insanına kadar gelmiştir. Bu anlamda bakıldığında da ikisinin de geçmişi çok köklü, girift ve incelenmeye değerdir. Savaş ve sanat, ontolojik olarak insanı anlamada da iki önemli unsurdur. Bu iki önemli unsurun insanlık tarihindeki kritik rolünü Kaya Özsezgin şu şekilde anlatmaktadır:

“Savaşın zihinlerde yarattığı korku ve panik, bu yıkımın sonunda ortaya çıkan olumsuz sonuçlara ve onarımı yılları alan tahribata karşın, çeşitli nedenlerle

insan yığınlarının birbirine diş bilemesine, silahlar kuşanarak karşı karşıya gelmesine engel olmamış bugüne kadar. Çağların gerisine uzanıyor savaş tamtamlarının sesleri. Bunun temelinde insanın doğuştan getirdiği içgüdüler arasında yer alan saldırganlık içgüdüsünün karşı konulmaz bir duyguya dönüşerek, büyük insan kitlelerini sardığı dönemlerde, tarihin akışını değiştirecek güçte çatışmaların devreye girmesiyle, binlerce insanın yaşamı noktalanıyor, kentler yakılıp yıkılıyor, insanoğlunun özenerek bir araya getirdiği değerler, yok oluşun karanlığına gömülüyor” (Özsezgin, 2013, s. 16).

Böylesine büyük yıkımların olduğu bir süreçte sanatın görevi elbette barıştan yana bir tavırla olacaktır. İki önemli nokta burada devreye girmektedir. Bunlardan biri savaşın yol açtığı tahribatı bir şekilde kayda almış olmakla tanıklık etme görevi, diğeri ise insanlık açısından son derece olumsuz olan bu gelişmenin sanat eseri aracılığıyla uyarıcılık işlevini devreye sokmaktır denebilir. (Özsezgin, s. 16).

II. II. Sanatçının İmgeleminde Savaş

Her insanın olduğu gibi sanatçının da günlük hayatı, sayısız temsil ve imgeden oluşmaktadır. Sanatçının zihninde temsil sürecinden geçen ve görsel imge haline gelen görüntü ise söz konusu eserlerde kullanılmak üzere, göndermeler yapmada, işaret etmede, ima etmede kullanılmaktadır. Savaş zamanlarında sanatçıların bilinç süzgecinden geçerek ortaya çıkan görsel imgeler için Richard Leppert’in imge ve temsil tanımına bir göz atılabilir:

“İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler ‘gerçek’ dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir” (Leppert, 2009, s. 16).

Sanatçılar da bu imgelem gücünü kendi yaratıcı benliklerinde kullanabilen yegane insanlar olmuşlardır. Leppert’in anlatımı savaşın sosyokültürel anlamda değişen, adeta canlı bir organizma gibi evirilen bir toplumda nasıl yeni imajlar bulabildiğine örnek olmaktadır. Görülen odur ki; değişen ortam yeni imajları karşılamak üzere kendini ve toplumu hazırlamaktadır. Bu dönüşümün en büyük aktörlerinden biri de bu bilinç ile hareket eden sanatçıdır. Dolayısıyla da sanat yeni biçimlenen bir dünyanın iyi ya da kötü getirilerini bünyesinde bir forma sokmaya başlamaktadır. İmgenin geçmişine, geçmişle getirdiği ve var ettiği gücüne dair Zeynep Sayın’ın şu ifadesi dikkate değerdir:

“İmgenin gücü, zamanında düşen yağmur gibi her şeyi yeşertecek güçte olmasındandır... İmgeyi imge kılan, içindeki eylemdir. Mezarın içinde ölü, imgenin içinde geçmiş vardır” (Sayın, 2018, s. 140).

İmgeler, dünyanın görsel belleğini oluşturan anlam yüklü imajlardır. Ölüm ise bir ortaklıktır ve tanıklık edilemeyen yegane gerçekliktir çünkü doğduğunu hatırlamayan insanlar ölümü beraber beklemektedirler. Bu durum ise sanatçılara özellikle savaş zamanında tanık oldukları sahnelerle birlikte farklı yansımıştır. Sanatçı, hassastır, geçmişten üzerinde taşıdığı sorumlulukları, değerleri ve kişisel kafa tutuşları vardır. Bu duyguların zirve yaptığı dönemlere toplumların sıkıntılı dönemleri örnek verilebilir.

Aynı sorunlarla karşı karşıya kalan ve tanık olan sanatçıların merhamet duyguları, haksızlığa karşı direnme güçleri, idealist yapıları, kitlelerin sesi olduklarını hissetmeleri ise duyarlılıklarını en yüksek seviyede kullanmalarına sebep olmaktadır. Bu anlayış ile Susan Sontag'ın “Sanatta gereksinme duyduğumuz şey, yorumbilim yerine sevgibilimdir” (Sontag, 1991, s. 21). Bu tanım, Birinci Dünya Savaşındaki süreçte sanatçının içinde bulunduğu durumda insana biçtiği kıymeti ve barışa olan açlığının kilit noktasını işaret etmektedir.

Dünya en şiddetli, kapsamlı ve kanlı savaşlarını Birinci ve İkinci Dünya savaşlarında yaşamıştır. Batı resim tarihi savaş konulu pek çok esere sahiptir. Kahramanlıklar, ilahi bir ceza, insanoğlunun yarattığı şiddetin bir sonucudur. Savaşa hangi açıdan bakarsak bakalım neticede herkesin kaybettiği bir sonuç barındırır. Çoğu zaman sanatçıların karşı duruşu bazen politik ve siyasi sebeplerle savaşın yanında yer alma, savunma ve çıkarıcılıkla bağdaştırılabilir.

Avrupa'yı savaşa iten başlıca sebeplerden Nilüfer Öndin “Sanatçının İmgeleminde Savaş” başlıklı makalesinde şöyle bahsetmektedir:

“Toplumsal dönüşümlerin gözlemlendiği 20. yüzyıl başı Avrupa'sında, liberal kapitalist toplumun alternatifi olarak sosyal devlet anlayışı ile mevcut sistemin hegemonik sınıfı olan burjuvazinin değerleri sorgulandı. Sorgulamanın

sanatçının ‘kendilik’ sorunsalının sanata yansıtılmasını gündeme getirmesi, sanat ve sanatçı konseptinde farklılaşmayı doğurdu. Sosyal ve kültürel koşullardaki değişimin bir uzantısı olan bu farklılık, gelişen teknolojik realiteye koşut olarak, dünyanın fiziksel dönüşümünün sanatçı imgelerini de değiştirmesi sonucu geleneksel formların dışlanması bağlamında kendini gösterdi” (Öndin, 2013, s. 30).

20. yüzyıl sanatta gelenekselin reddedildiği bir döneme tekabül etmektedir. Avrupa’da kapitalizmin etkisiyle yükselen hammadde ve Pazar ihtiyacı da ülkelerin savaşa girmesini körükleyen bir etken olmuştur. Bu etkenler yeni yüzyılın ilk büyük savaşına sebep olmuş, büyüklüğü kadar tahribatının da fazla olması sebebi gelişen teknolojiye bağlanmıştır (Öndin, 2013).

Savaşın en şiddetli zamanlarında bireysel olarak karşı durabilmenin zorluğu, hedefi yüksek sanatçıların altından kalkabilecekleri bir durumdu. Hareket alanları bir tuval bezi kadar olan bu sanatçıların mücadelesi aslında zihinlerinde kurdukları sonsuz bir dünyadan gelen ama tamamıyla bu dünyadan beslenen imgelerden oluşuyordu. Aynı zamanda Alman dışavurumcuların aksine, İtalyan fütüristler savaşın mekanik yönünü yücelttikleri bambaşka bir savaş yorumu ortaya koymuşlardır.

Bu anlamda Birinci Dünya Savaşı özelinde düşünülecek olursa ilk yıllarda savaşın trajik imgeleri ile ilgilenen ve insanın acılarını öne çıkaran bir sanatçı grubu ile tamamen bir güç sembolü olarak silahı, savaş teknolojisini ve insanın makinayla birleşen gücünü ele alan başka bir grup daha vardı. Bu anlamda Birinci Dünya Savaşı, sanatçıda tetiklenen bir imge üretimine de sebep olmuştur. Çünkü görsel açıdan farklılaşan dünyaları kültür sanat üretiminde bir olumsuzlaşmanın olumlaması neticesini vermiştir. Her sanatçı kendine özel görsel bir üslup belirleyip, savaşın

yanında ya da karşısında yer almıştır. Norbert Wolf'un Ernst Jünger'den aktardığına göre;

“1926’da Ernst Jünger (1895-1989), Birinci Dünya Savaşı öncesinde insanların savaşa nasıl bakmış olduğunu şöyle anlatmıştı: ‘Savaşın bize yücelik, güç ve onur kazandırmış olması gerekiyordu. Savaş bize erkekçe bir iş; kana bulanmış çiçekli kırlarda yapılan eğlenceli bir düello gibi görünüyordu. Yeryüzünde savaşta ölmekten daha güzel bir ölüm yoktu...’”
(Wolf, 2003, s. 11).

1900’lerin başı modern resimle tanışan ve yeni sanat akımlarının ard arda geldiği renkli bir döneme tekabül etmekteydi. Sanatçılar bu yeni yüzyılın getirdiği bir özgürlükle düşlediklerini resme dökebilme eğilimine sahiptiler. Sanat görünenin ötesine geçmiş soyut bir zemin kazanmaya başlamıştı. Sanattaki ilerleyiş hem çok yönlü hem de sanatçılar açısından idealist bir bakış açısıyla ilerleme gösteriyordu. Birinci Dünya Savaşı’yla birlikte bu bir kaos ortamına dönmüştür. Almanya’da Yeni Nesnelcilik ve İsviçre’de Dada ile savaş karşıtı oluşumların doğması da savaş sayesinde gerçekleşmiştir.

Dönemin ruhunun altında yatan sebepler; savaşın devam ettiği süreçte şahit olunan büyük zararlar, acılar, kaygılar, endişeler ve gitgide büyüyen vahşet, savaşı olumlu karşılayanların yaklaşımlarının değişmesine sebep olmuştur. Başta savaşın getirdikleri üzerinde olumlu tasarruflar yapılırken değişen durumla birlikte bu bakış açısı resimlerde eleştiri kapısını açmıştır. Bu dönem Avrupa resminin önde gelen konuları tüm kıtada gerçekleşen insan kıyımı ile birlikte hava saldırıları, harabeler, parçalara ayrılmış bedenler olmuştur. Pek çok eserde savaşa bu tarz göndermeler

yapılmıştır (Öndin, 2013). Aynı zamanda Öndin, savaşın ne olduğunu şöyle ifade etmektedir:

“İnsani olmayan vahşet, özel ayrıntılardan ziyade kırık çizgiler ve sert hatlarla verilir. Savaş yalnızca yıkıcı değildir, aynı zamanda yapıcıdır anlayışı zamanla savaş yıkıcıdır anlayışına döner” (Öndin, 2013, s. 94).

20. yüzyıl pek çok yeniliği vaad ederken aynı zamanda bir insanlık yıkımının şahitliğine de göndermeler yapıyordu. Savaş koşullarında imge üretiminin ve kullanımının çok arttığı ve çeşitlendiği düşünülecek olursa-ki Alman Dışavurumunun en çarpıcı örnekleri anti savaş alt yapısı ile ortaya çıkan eserlerdir- özgürlüğe bu şekilde kavuşmuşlardır denilebilir. Önce birey sonra da sanatçı olarak başlayan bu süreç aslında bir sonuç, bir haykırış, bir varlık göstergesi olarak söz konusu silahlı çatışma dönemlerinin imge üretimindeki canlılığına günümüzde de kanıt olmaktadır. O nedenle savaş döneminde üretilen imgelerin ve işlevlerinin rolü oldukça büyüktür. Büyük ve etkili olmasının en büyük göstergelerinden biri de yönetimlerin bu sanatçılardan, ürettikleri içeriklerin kitlelere yayılmasından anti propaganda yüzünden kendi politikalarına taban tabana ters düşmesinden korkmaları ve endişe etmeleri olarak görülebilmektedir. Ne de olsa yönetimler de- örneğin İtalyan Fütüristlerin faşist devlet yönetimine destek olmaları- sanat aracılığıyla propaganda yapmanın, yaptırmanın gücünü keşfetmişlerdir. Bu sırada dönemin getirdiği yeni ruhun bireysel olarak karşılıkları da olmaktaydı. Bu his kişileri olumlu edimlerden olumsuz iten bir süreç sunarken, bir durumun içinde değişen dinamiklerini de gözler önüne seriyordu. Bu noktada Nilüfer Öndin;

“Kişiyi kısıtlayan normlardan ve geleneklerden kurtulma, yenilenmenin temeli olarak ele alınan savaşa endekslenir ve savaş yeni bir başlangıç, yeni bir umut

olarak algılanır. Diğer yandan, burjuvazinin kemikleşmiş sosyal yapısına ve etiğinin çifte standardına duyulan nefret, savaşın iç dinamikler açısından eşitleyici işlevine olan inancı kuvvetlendirir. Başlangıçta yaratılan olumlu atmosfer birçok sanatçının gönüllü olarak savaşa katılmasına sebep olurken, kimi sanatçılar da savaş resimleri yapmak üzere resmen görevlendirilir” (Öndin, 2013, s. 94). bilgisini vermektedir.

Birinci Dünya Savaşı sırasında, her şeyin denetlendiği, elden geçirildiği bir dönemde sanatçıların ürettikleri görsel içeriklerin yönetimler tarafından desteklenmesi bir yana bir de sansür sorunu baş göstermektedir. Haklı olmanın, barış yanlısı olmanın en büyük göstergesi eserinde onu vurgulamak olsa gerekti. Sanatçıların, kaos ortamında ürettiği imgelerini sansüre uğraması uğruna bu dönemde de kullandığı görülmektedir. Örneğin Yeni Nesnellik akımının öncülerinden biri olan Alman ressam ve baskı sanatçısı bunun en iyi örneklerinden birini teşkil etmektedir. İmge, bir güçtür. Savaş ile birlikte savaşın metaforları bir güçtür. Bilinen gerçek şudur ki; pek çok eser toplanma tehdidi altında gerçekleştirilmiştir. Savaş alanının dışında verilen başka bir savaş da sanatçıların eser üretiminde üstlendikleri mücadele olarak tarih sayfalarına yazılmıştır.

BÖLÜM III

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI ORTAMINDA ALMAN DIŞAVURUMCULUĞU

Toplumsal ve siyasal olaylar, ekonomik şartlar, sanat ortamının durumu mevcut dönemde üretilen sanat eserlerini farklı boyutlarda etkilemektedir. Coğrafi olarak geniş kitleleri etkileyen Birinci Dünya Savaşı'nda görülen de bu büyük silahlı olayın dönemin sanatçıları hem ayırdıkları ve akım olarak adlandırılan gruplar olarak hem de kişisel olarak nasıl ve ne kadar etkilediğini, söz konusu sanatçıların biyografilerine, eserlerine ve politik söylemlerine bakarak analiz edilmektedir. 'Savaş' konulu eserlerde ideolojik bakış açıları, dini inançlar, insan hakları üzerinden toplumsal değerlendirmelerin izleri okunmaktadır. Bu nedenle Birinci Dünya Savaşı'nın sadece siyasi değil aynı zamanda kültürel ve sanatsal sonuçlar ortaya koyduğu söylenebilir. Dönemin ruhunu anlamada, sanatçıların izlerini takip etmek, halkla olan temaslarına bakmak, yönetimlerle olan çatışmalarına ve kişisel kaygılarına odaklanmak yardımcı olmaktadır. Bu noktada Avner Ziss;

“Bir fikrin yankılanması, çoğunlukla sanatçının dikkatini üzerinde toplayan temanın toplumsal kapsamına bağlıdır ama yapıtın estetik ve ideolojik değerini belirleyen, tema değildir. Yapıt, gerçek, önemli güncel fikirleri dile getirebilir; hatta bu fikirler gerçek ve somut, zengin bir gereci taşımaları bile. Burada asıl bağlayıcı olan tema değildir, onun ideolojik ve estetik yorumudur, yapıtta onu somutlaşmasıdır” (Avner Ziss, 2016, s. 101). diyerek ideolojik bakış açısının tema ne olursa olsun önemine vurgu yapmaktadır.

20. yüzyılın ilk yılları oldukça karmaşık bir sanat ortamına sahipti. Bu karmaşıklık söz konusu akımların yoğun, hızlı ve devingen bir karakter göstermesi olarak kabul edilebilir. Dönemin büyük sanat merkezleri olan Paris, Moskova, Berlin, Münih'te de hızlı bir kültür alışverişi sayesinde etkileşim çok artmış durumdaydı. Bu sanat ortamları sanatçıları sanatçılarla, sanatları da diğer sanat dallarıyla her zamankinden daha çok yakınlaştırmış olmakla birlikte aynı zamanda birbirlerinden esinlendikleri çeşitli gruplara evirilen bir sürece hakimdi. 1800'lerin son zamanlarında ortaya çıkmaya başlayan akımlar, 1900'lere gelindiğinde sanatın farklı dallarında köklü değişimlerin yaşandığı bir dönem ortaya çıkmıştır. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Kübizm, Fütürizm (Gelecekçilik), Süprematizm, Dada ve Vortisizm akımları özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasında mensubu olan sanatçıları sayesinde oldukça aktif bir rol oynamışlardır. Her birinin üslubu, anlatım biçimi farklılıklar arz etse de hepsinin aynı yerde buluştuğu nokta yeni çağla birlikte hayata karşı geliştirilen duygularla yol almak olmuştur. Gombrich 'Sanatın Öyküsü' adlı eserinde kitabında sanatçıların içinde bulundukları bu yeni durum hakkında şöyle bahseder:

“Sonucu iyi ya da kötü olsun, XX. Yüzyılın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şeyler yapmaları gerekiyordu. Gelenekten en ufak bir kopuş, eleştirmenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluştursa, geleceğe egemen olacak bir 'izm' olarak karşılanıyordu. Bu 'izm'lerden bazıları çok uzun ömürlü olmuyordu. Yine de XX. Yüzyıl sanatının tarihi, tüm bu durmak bilmeyen deneyleri dikkate almak zorundadır. Çünkü dönemin yetenekli sanatçılarının çoğu bu çabanın içinde olmuştur” (Gombrich, 2017, s. 563).

Birinci Dünya Savaşı'na kadar yüzyıllar boyunca savaş, kitleleri, içinde bulundukları yönetimlerin askeri zaferlerini ya da önde gelen şahısların kahramanlık hikayelerini göstermede plastik sanatları adeta bir medyum gibi kullanmıştır. Bu şekilde hem bir veri aktarım aracı olarak savaş belleği oluşturulmuş hem de yakın geçmişin bir göstergesi olarak toplumu bir arada tutan yegane kanıtları, sanat eserleri ortaya konmuştur.

19. Yüzyıla kadar olan süreçte sanatçılar savaşın karanlık yüzünü dinleyerek, okuyarak eserlerine konu edinirken, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte savaş deneyimleyen ondan bizzat etkilenecek eser üreten sanatçılar ortaya çıkmıştır. Sanatçıları anlatıcı rolünden çıkarıp bizzat içinde bulundukları ortamın imgelerinden etkilenen yeni bir döneme iten de bu savaş ile gerçekleşmiştir. Artık sanatçı kendi gerçekliği içerisinde göreceği, deneyimleyeceği, birinci şahıs olarak etkilendiği ve kendi düşsel sürecinden birebir damıttığı duyguları ile özgün eserler vermeye başlamıştır. Elbette her sanatçı ayrı bir bireydir, her birinin farklı hikayesi, farklı resim anlayışı ve dolayısıyla kendine özgü bir tarzı olmuştur.

20. Yüzyılın en önemli sanat akımlarının oluşumunda büyük etkileri olan sanatçılar, savaşın korkunç yüzünü birebir yaşayarak harekete geçmişlerdir. İtalyanlar Fütürizmle, Almanlar Ekspresyonizmle, Fransızlar ise Kübizm ile belirledikleri bir anlatım dili ortaya koymuşlardır. Bu sürecin zemininin oluşumunu 19. Yüzyıla bağlayan Ahu Antmen süreçten şu şekilde bahsetmektedir:

“19. Yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. Yüzyıl

sanatı, işte bu çabaların birikimidir” (Antmen, 2014, s.18). derken bu sürecin zemininin oluşumunu 19. Yüzyıla bağlamaktadır.

20. yüzyılın bu birikime sahip olmasında elbette 19. Yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi’nin de payı yadsınamaz. Özellikle de topraktan makinaya geçen insanın, dünyasında neler değiştiği göz önüne alınacak olunursa toplumsal hayattaki bu dönüşümün sanattan, siyasete, tıptan, tarıma kadar her şeye sirayet ettiği görülmektedir. Teknik anlamda değişen modern dünya 19. Yüzyılda kendisini hazırlamış ve 20. Yüzyılda gün yüzüne çıkmıştır. Yeni yüzyılın akımlar bağlamındaki önemini Nazan ve Mazhar İpşiroğlu şöyle dile getirmektedir:

“Çağımız sanatının biçim aldığı yıllar 1910’larla 1930’lar arasına rastlar. Sanat yaşamı, bu kısa süre içinde Batı sanatında hiç görülmedik yoğun bir gelişmeye sahne oluyor. 1930’dan sonra bu etkinlik, Savaş’la kesintiye uğruyor. Savaş’tan sonra, yüzyılın ikinci yarısında ise, sanat yaşamındaki yenilikler bir devrim niteliği taşıyor. Yeni akımlar yüzyılın ilk çeyreğindeki büyük devrimin doğrultusunda gelişıyorlar” (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2009, s.14).

1900’lerin başında seyreden akımlar silsilesi, hem modernizmin etkisiyle hem de Birinci Dünya Savaşı’nın sanata ve sanatçıya kattığı bir takım etkilerle adeta ortaya çıkma ve çeşitlenmede özel bir dönemi kapsamıştır. Bugünden bakılacak olunursa, büyük çapta gerçekleşen toplumsal, sosyal ve kültürel olayların sanatçı zihninde ve eyleminde büyük farklılıklar, gelişmeler, atılımlar sağladığı görülmektedir. Bunun en çarpıcı örneği de Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkardıkları eserlerle söz konusu akımlar olarak gösterilebilir. Ayrıca savaşa bizzat

katılan, ısmarlama imajlar ötesinde büyük bir tanıklığın etkisi ile üslubunu belirleyen sanatçılar o günler olduğu kadar bugün de adlarından söz ettirmektedirler. Nilüfer Öndin, Fransız filozof Louis Althusser'in görüşünü şu şekilde paylaşmaktadır:

“Althusser'in ifade ettiği gibi, kültürel açıdan devletin ideolojik aygıtı olan sanat, yönetici ideolojiye öncelik vererek hareket ettiği için, çoğu sanatçının da etkin görev aldığı savaş, her aşamasıyla sanatın gündemine yerleşti ve savaş olgusu çeşitli açılardan tuvallere taşındı” (Öndin, 2013, s. 30).

Savaşın yol açtığı fiziksel yıkım çeşitli açılardan ele alındığı gibi insan bedenlerinin tahribi konusunda da sanatçılar tarafından işlenmiştir. Silahlı hareketlerin yıkıcı etkisi yaralı insan bedenleri ile tuvale aktarılmıştır. Savaşın fiziksel ve psikolojik izleri sanat disiplinleri aracılığıyla uygulanırken aynı zamanda çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Örneğin Dada akımında sanatçılar yeni görsel formlar deneyerek söz konusu yıkımları daha vurucu bir sunumla ortaya koymayı başarmışlardır. 20. Yüzyıl akımlarının bu anlamda ne kadar önemli bir yerde durduğunu Adnan Turani şu şekilde ifade eder:

“Ekspresyonizm, empresyonizm, fovizm, kübizm, fütürizm ya da sürrealizm gibi yalnız bir sanat cereyanına ve sanatkarlar grubuna verilmiş bir isim değildir. Bu bir sanat cereyanı olmakla beraber bilhassa Cermen memleketlerinin sosyal krizler ve fikri gelişme devirlerinde ortaya çıkmış bir hayat anlayışıdır” (Turani, 1960, s. 48).

Görünen şudur ki; toplumsal hareketliliğin sıra dışı olduğu zamanlarda sanatçıların hayat tarzlarındaki değişimlerin etkileri içinde bulundukları kaygı durumlarının da etkisi ile biçim, üslup ve yorumda başkalaşmaya ve ardından onunla

bütünleşmeye gitmektedirler. Özellikle de Birinci Dünya Savaşı, bu akımları hem beslemiş hem de bir üslup oluşturmada itici güç olmuştur.

Yeni bir yüzyıla girerken, 19. Yüzyılın bilim ve teknik alanındaki ilerlemeleri, toplumsal ve sosyal hayattaki kimi anlayışları değiştirmeye başlamıştır. Modernist bakış açısı hem sosyal hem de kültürel çevrelerde etkisini her alanda göstermiştir. Bireyin yalnızlaşma duygusunu yaşayarak kendi iç dünyasına dönmesi de yine Modernizmin yarattığı bir anlayış olarak okunmaktadır.

Bu noktada Ekspresyonizm – Dışavurumculuk hem bireyin yalnızlığının hem de Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle huzursuzluğun, içinde olanı dışarı taşımanın ifadesini yapmaya çalışmışlardır. İnsanın kendinde olanı, yaradılışından taşıdığı özellikleri ifade ederek diğer insanların hayatlarına anlam katmak gibi bir amaçları vardı denebilir. Dışavurumculuğun köklerinin Van Gogh, James Ensor ve Edward Munch'tan geldiği bilinmektedir. Alman sanatçıların oluşturduğu iki gruptan söz edilmektedir. Bunlar Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) gruplarıdır. Die Brücke grubu üyeleri gelenekseli reddederek, Alman sanatını canlandırmak adına primitife yönelmişlerdir, Der Blaue Reiter'a dahil olanlar ise daha mistik bir eğilim göstermişlerdir. Her iki grup da içsel bir sanatın örneklerini ortaya koymuşlardır. Özkan Eroğlu, Ekspresyonizmin doğuşunu şöyle anlatmaktadır:

“Ekspresyonizm tanımının sanat ortamında ilk kez ortaya çıkıp kullanılması, Alman Ekspresyonist ressamı Lovis Corinth'in 1911'de düzenlediği 'Berlin Sanatçılar Birliği' (Berlin Sezession) sergisinin yayınında gerçekleşmiş ve sergiye katılan sanatçılar 'Ekspresyonist' olarak sunulmuşlardır. Almanya'da Ekspresyonizm tanımını, Temmuz 1911'de Der Sturm dergisindeki yazısında ilk kullanansa Walter Hegmann olmuştur” (Eroğlu, 2018, s. 12).

Hareketin kendisini bir akım olarak kabul ettirebilmesinde Herwarth tarafından kurulan Der Sturm (Fırtına) ve 1911’de Franz Pfemfert tarafından kurulan Die Aktion (Eylem) isimli iki süreli yayının büyük etkisi olmuştur. Her iki dergi de entelektüel bir hareket olan Dışavurumculuğun ruhunu oldukça iyi bir şekilde aktarmayı başarabilmiştir (Eroğlu, 2018).

Sanatçıların, insanlığın tecrübe ettiği acılara, kötülüklere, soykırımlara, işkencelere sessiz ya da uzak kalması pek mümkün değildir. Ölmenin, öldürülmenin ve öldürmek zorunda kalmanın yaşattığı acının sanatçı ruhunda vuku bulabilmesi öncelikle o derinliğe erişmesine bağlanabilir. Öyle ki sanatçılar, görünenin ötesindeki yaşanmışlıkları ve daha ötesini düşünerek, ortaya çıkan yeni duygu dalgalarını plastik anlamda bir forma sokmaya çalışmışlardır. Örneğin, Emil Nolde, Max Beckmann, Otto Müller ve Ernst Ludwig Kirchner geleneksel resim dillerini kullanmış, konuları da hayattan seçmişlerdir. Sanat tarihçisi Cihad Kınay, Ekspresyonizmi yine Alman felsefesinden gelen iki kavrama dayandırarak şu şekilde açıklar:

“Ekspresyonizm sanatta sürekliliği ifade eden bir özelliktir. Yüzeysel deyimle, her sanatta, her sanat devrinde ve eserinde ekspresyon, yani ifade vardır.

Ancak; bir sanat stili ve ekolü olarak oluşan ekspresyonizmle sanatçının aşırı bir duyarlılık, dizginlenemeyen bir dinamizm ile eser meydana getirmek temel ilkedir. Bu sanat anlayışı, belirli, sanatsal bir evrimin düzenli sonucu değildir. Ekspresyonist sanatçı çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insanı ve insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasındadır” (Kınay, 1993, s. 274).

Sanatçının bu aşırı duyarlılık hali bir gereklilik gibi görünmektedir. Norbert Wolf’un da dediği gibi “Dışavurumcu anlatımın coşkulu, yırtıcı kimliği, gerçekte, bu

akıma kapılmış olanlar için bir yaşam iksiriydi” (Wolf, 2003 s. 7). Sanatın farklı dallarında da uygulanan bir anlayışa sebep olan Ekspresyonizm bu anlamda entelektüel bir hareket olmuştur.

Ekspresyonizm, anlamları itibariyle derin düşünmeye davet eden iki Almanca ifade olan Weltanschauung (Dünya Görüşü) ve Weltschmerz’in (Yaşamın Verdiği Acı) sunduğu duyguları yansıtmaktadır. Resim, heykel, tiyatro, edebiyat, müzik ve sinemadaki gibi sanatın farklı disiplinlerinde de aynı duygular devreye girmektedir. Sanatçı bu noktada insanın özünde olan aşk, ölüm düşüncesi ve yıkımı gibi duyguları dile getirmeye çalışmaktadır. Böylelikle sanatçının hayatı ile icra ettiği sanat özdeşleşmiş olur (Kınay, 1993).

20. yüzyıl sanatı düşünüldüğünde Max Beckmann’ın toplumsal anlamdaki hassasiyetleri önemli bir yer almaktadır. Weltschmerz kavramı düşünüldüğünde Max Beckmann’ın ekspresyonizmle kurduğu bağ daha iyi anlaşılabilir. Özkan Eroğlu, Beckmann’ın duygu durumundan şu şekilde bahsetmektedir:

“Ölüm, sanatçıda ekspresyonizmin temsiline izin vermiştir. Annesinin ölümü, bu tarz bir havanın resimlerine girmesine neden olmuştur denebilir. Zaten, bundan sonra resimde negatif temalara yöneldiği gözlenir. Örneğin felaket resimlerine” (Eroğlu, 2015, s. 169).



Resim 1

Max Beckmann, Titanic'in Batışı, 1912-13, Tuval üzeri yağlıboya, 278,6 x 344 cm,

Saint Louis Art Museum, Missouri (www.slam.org, 22.5.2020)

Beckmann'ın Birinci Dünya Savaşı'ndan nasıl etkilendiğinden, savaşla kurduğu bağdan Özkan Eroğlu şöyle anlatmaktadır:

“Savaşla ve savaşta görev almasıyla birlikte, resimlerinde kendine güvensizliğin en önemli ekspresyonu olarak sayabileceğimiz deformasyon dilini geliştirmiştir. Bir anda savaş, onda böylesi bir köktenci değişime neden olmuştur. Tam bir ekspresyonizmin sınırları içine girmiştir resmi. Devrimci boyutunu en iyi şekilde ortaya çıkaran yanlarıdır şiddet ve sefalet. O, özellikle

Birinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan şiddeti ve toplumsal sefaleti eleştiren bir boyuta emek vermiştir” (Eroğlu, 2015, s. 170).

Max Beckmann'ın Gece (Resim 2) adlı eserinde saldırıya uğrayan bir aileyi konu almaktadır. 1919'da Almanya'da yaşanan genel grevin insanlar üzerindeki etkilerine göndermeler yapmaktadır. İşkence edilenler ile işkence edenler aynı tuvalde çalışılmıştır. Hem toplumsal hem de politik olaylara göndermeler yapan eserde mum ve köpek gibi sembolik figürler kullanılmıştır.



Resim 2

Max Beckmann, Gece, 1918-1919, Tuval üzeri yağlı boya, 133 cm x 153 cm,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

(www.kunstsammlung.de, 5.22.2020)

Norbert Wolf, Beckmann'ın şiddet duygularını ortaya çıkaran ve dışavurumcu bakış açısını nasıl kazandığını şöyle aktarmaktadır:

“Resim yapabilmek için yolum dünyanın bütün lağımlarından, tüm alçaklıklarından ve kutsallığın çiğnendiği yerlerden geçmeliydi. Bunu yapmak zorundayım. İçimde kuralcı imgelem doğrultusunda ne varsa dışarı atılmalı, son damlasına dek...” (Wolf, 2003, s.28).

Dünyanın içinde bulunduğu değişim, modernizmin yol açtığı yabancılaşma duygusunu besleyerek geleneksel olandan uzaklaşmaya sebep olmuştur. Bu durum elbette bireyin zihinsel durumunu dolayısıyla sanatı da etkilemiştir. Nesnellikten öznel bir anlayışa geçilen Dışavurumculuk'ta, Modernizmin yol açtığı gelenekselin reddini Nlifer Öndin şu şekilde anlatır:

“Gelenekseli reddederek öznel ve içsel olana yönelme sanatta da gözlemlenir ve bu yaratım sürecinde geleneksel olan için olağan değerler artık yabancı olur; hayal gücü de rasyonel olana tavır alarak deneyimlediği içsel alandan ivme alır, Dışavuruculukta (Ekspresyonizm'de) olduğu gibi. Yerleşik biçim ve geleneğe başkaldıran Dışavurumculuk, birebir mimesisi ve nesnel olanı reddederek içsel-öznel olana yönelir” (Öndin, 2013, s. 88).

1911 yılında Alman yazarlar tarafından ilk kez dile getirilen Dışavurumculuk, Fovizm'i tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Sanatçıların çizgi ve renk kullanımlarındaki farklılık -akımın da asıl gayesi olan iç dünyada kopan fırtınaları dışa çıkarmak, bu şekilde yansıtmak olarak söylenebilir. Dışavurumculukta iç dünyadaki duyguları daha iyi ifade edebilme yöntemi figüratif anlamda deformasyona başvurur. Renkler bile doğal kullanım özellikleri dışında kullanılabilir (Erden,

2014). Edward Munch'un çığlık adlı eseri bu akımın başını çeken resimlerden biri olarak kabul edilebilir. (resim 5)

Söz konusu deformasyonun kaynağını ve dayanağını Ahu Antmen şu şekilde açıklar:

“Dışavurumcu sanatçıların tümüyle ‘kendine özgü’ yaklaşımlarına rağmen ‘biçim bozmacı’ bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında etkileşimin doğması da söz konusudur: Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir“ (Antmen, 2014, s. 34).

Yüzyıllar boyunca ‘güzel’ olan imajları hatta savaş ile ilgili olsalar dahi yine de renk ve biçim öğelerinin alışlagelmiş formlarında sunulduğu sanat eserlerini izleyen sanatseverlerin bu yeni anlayışı nasıl karşıladıklarına dair Gombrich şöyle bahsetmektedir:

“Ekspresyonist sanatta halkı rahatsız eden şey, doğanın çarpıtılmasından çok, güzellikten uzaklaşmasıydı. Karikatürcü insanın çirkinliğini gösterebilirdi, ne de olsa bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sanan bir sanatçının, bir şeyin görüntüsünü değiştirirken, onu daha da idealleştireceği yerde çirkinleştirmesi hoş karşılanmıyordu” (Gombrich, 2017, s.564).

Dışavurumculuğu izlemek ve onu anlamak renk ve biçim ile birlikte ele alınan konunun yorumundaki seçimdi. Dışavurumcu resimlerin öğelerini tek tek eleştirmek yerine topyekun bir bakış açısı gerekmekteydi. Bu anlamda bakıldığında Gombrich sanatta dürüst davranmanın gerekliliğini şu şekilde anlatmaktadır:

“Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı”
(Gombrich, 2017, s.564).

Bu anlamda sanatçıların içinde bulundukları ruh hali, derinine indikleri düşünce ve haller öncelikleri olarak eserlerine yansımıştır. Alman Dışavurumunun öncü isimlerinden Käthe Kollwitz özellikle Birinci Dünya Savaşı ile birlikte dönemin bütün acılarını, haksızlıklarını, yoksulluğu, birey olmanın ve zor şartlarda kalmanın yarattığı duyguyu resimlerinde vermeye çalışmıştır.



Resim 3

Käthe Kollwitz, İşsizlik, 1909, Gravür, 45.09 x 54.28 cm,
Käthe Kollwitz Museum, Köln.
(www.kollwitz.de, 5.22.2020)

İki büyük Dünya Savaşı'nı da yaşayan sanatçı hem oğlunu hem de torununu savaşta kaybetmenin acısıyla çok sayıda eser meydana getirmiştir. Eserlerindeki duygu durumu siyah beyazın güçlü kontrastıyla öne çıkarken ele aldığı konu itibariyle de toplumsal gerçeklere ışık tutmaktadır. 'Anneler' (Resim 4) Kollwitz'in iki oğlu olan Hans ve Peter için yaptığı onları kucakladığı temsili bir çalışmadır. Aynı zamanda savaştan çocuklarını korumaya çalışan anneleri çağrıştırdığı söylenebilir.



Resim 4

Käthe Kollwitz, Anneler, 1921-1922, Ağaç baskı, 34.3 x 40 cm,

Käthe Kollwitz Museum, Köln.

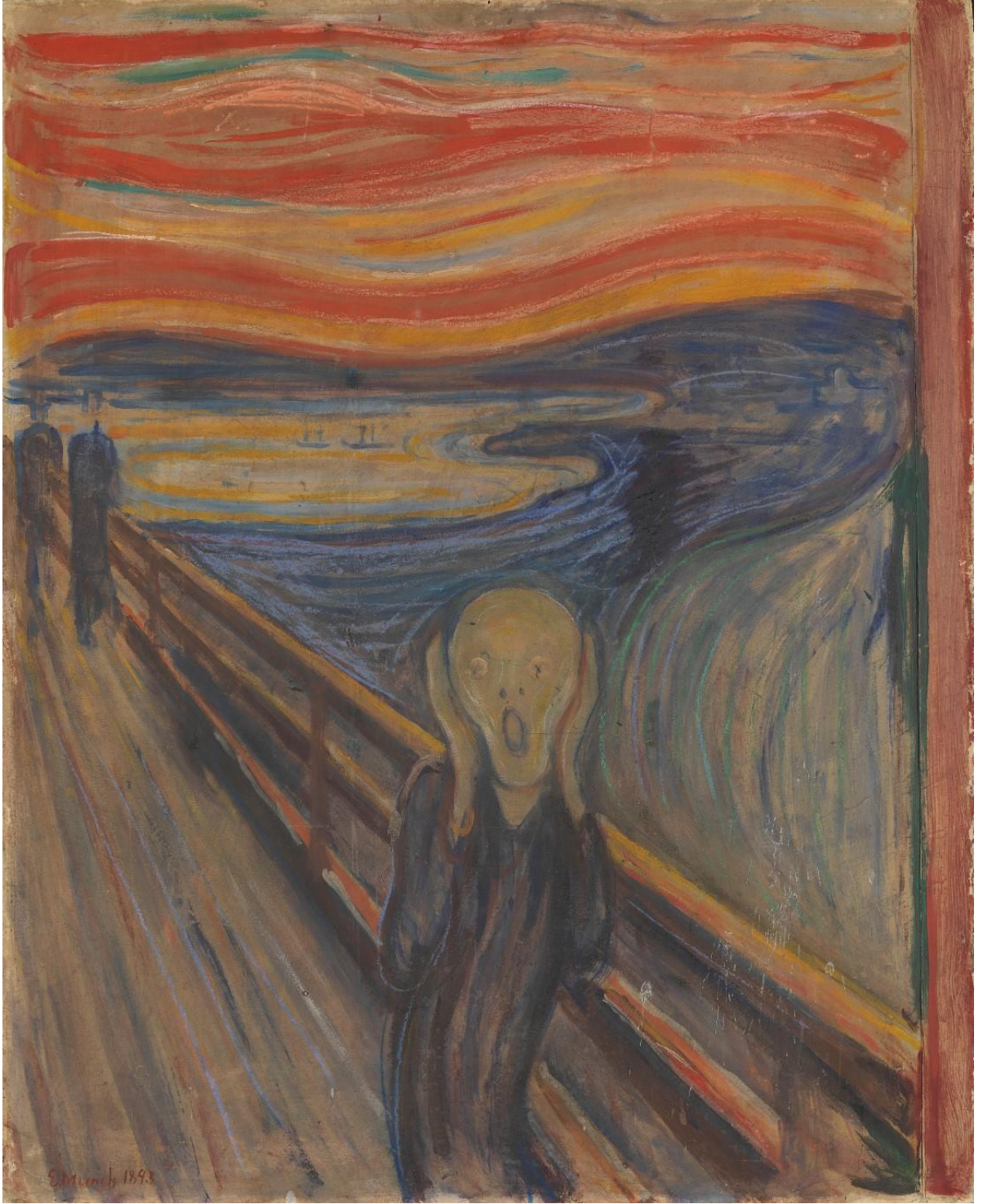
(www.kollwitz.de, 5.22.2020)

Dışavurumculukta sanatçı duyarlılığı doğadan etkilenmenin önüne geçmiştir. Kendi iç dünyalarını oluşturan duygu ve bütün deneyimleri ortaya çıkardıkları eserlerinin ana kaynağını oluşturmaktadır. İç dünyalarından çıkıp tuvalde ifade etmek istedikleri konular üzerinden eserlerine malzeme ve bilimi kullanarak ulaşırlar. Konu ile bağlantılı olan duygunun karşı tarafa yani izleyiciye ulaşması için canlı ve dinamik bir üslup belirlemelerini görev bilmektedirler (Barrett, 2014).

“İfadenin gücü temsilin gerçekçiliğinden çok daha önemlidir. Elbette dışavurumcular biçime duyarlıdır, ancak biçimciler sanatın öncelikli olarak kendisi ve diğer sanat biçimleri hakkında olduğunu düşünürken, dışavurumcular yaşam üzerine kurulu olan sanatı benimserler” (Barrett, 2014, s. 187).

Bu anlamda Ahu Antmen şu görüşüyle hem Terry Barret'i desteklemektedir:

“Dışavurumcu sanatçıların tümüyle ‘kendine özgü’ yaklaşımlarına rağmen ‘biçim bozmacı’ bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür” (Antmen, 2014, s. 34).



Resim 5

Edward Munch, ığlık, 1893, Mukavva üstüne yağlı boya tempera,
pastel ve mum boya, 91 x 73,5 cm, National Gallery, Oslo.

(www.nasjonalmuseet.no, 5.22.2020)

Bu anti-natüralist tavır beraberinde abartılı renk kullanımlarına, bozulmuş çizgi ve şekillere evrilir. Çoğu Dışavurumcu resimde keskin çizgiler, dairesel formlar, öfke ve şiddeti vurgulayan kırmızı tonları kullanılır. Bu anlamda Edward Munch'un (1880-1938) 1983 tarihli 'Çılgılık' adlı yapıtı bu akımın ilk ve iyi örneklerindendir. Çılgılık'ın ve ardından gelen diğer Dışavurumcu resimlerin temel dayanağını oluşturan formları Nilüfer Öndin şu şekilde açıklamaktadır:

“Dışavurumculuk'ta biçim oluşturan öğeler (renk, ışık-gölge, ölçü, oran gibi) öznel gerçekliği ifade etmek için özgür bırakılır. Biçim oluşturan öğeleri serbest bırakmak, Dışavurumculuk'un temelinde yer alan içgüdüselliliğin göstergesi olduğu gibi, özne konseptindeki değişimin de göstergesidir. Bu bağlamda, iç dünya imgelerinin, öznellik doğrultusunda değişkenliği vurgulanır (Öndin, 2019, s. 89).

Akımın sanatçılarının biçim bozmadaki amaçları bellidir, palet kullanımları da bu bozumu desteklemekte ve konu itibarıyla birbirini tamamlamaktadır.

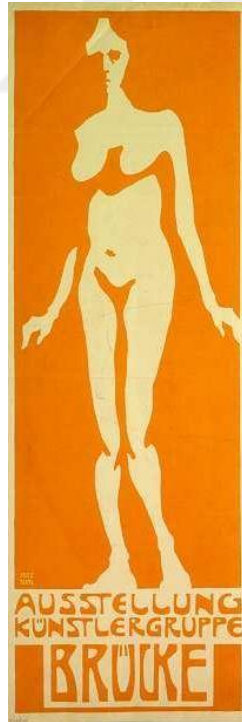
Dışavurumculuğun biçim bozmadaki amacını Bedri Baykam şöyle tarif etmektedir:

“Dışavurumculuğun biçim bozmaya başvurmasının sebebi, onun gerçeğin en önemli bölümünü, güçlü ürperti veren ve gösterilmesi en zor olan esas varlığını ortaya çıkarmak için. Kuspit'in dediği gibi, çeşitli malzemelerle oynamanın nedeni, onların salt fiziksel varlıklarıyla uğraşmak ve 'sanat' yapmak için değil, Baudelaire'imsi bir yaklaşımla hayal gücünün tazeliğini korumak, gerçeğe olan ihtiras dolu ilişkimizin gizli mantığını yerinden kaldırmak, kullanmak için. Dışavurumculukta, boyanın huysuz ve aksi bir şiir yaratma gücü var; ortaya çıkan durum, tamamen alaylı ve hatta anlamsız ve buradan ortaya çıkan şiirin akışı bir başka oluyor” (Baykam, 1983, s. 25).

Almanya’da iki ayrı Dışavurumcu gruptan söz edilmektedir: Bunlar Die Brücke (köprü) Grubu ile Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubudur. Die Brücke, daha çok figüratif resme eğilim gösterirken, Der Blaue Reiter grubu ise başını Wassily Kandinsky’nin (1866-1944) çektiği daha soyut bir anlayış benimsemiştir.

III. I. Die Brücke

1905 yılında Dresden’de kurulan Die Brücke (Köprü), Dışavurumcu akımın önemli bir grubu olmuştur. 20. Yüzyılın ilk manifesto içeren akımı olan Die Brücke’yi Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl ve Karl Schmidt-Rotluff kurmuştur. Alman Dışavurumculuğunun öncüsü olan grubun sonraki üyeleri; Otto Müller, Max Pechstein ve Emil Nolde olmuştur.



Resim 6

Fritz Bleyl, Die Brücke Poster, 1906, Litografi,
71.5 x 24.5 cm, Die Brücke Museum, Berlin.
(www.kiamaartgallery.wordpress.com, 5.22.2020)

Grubun adının Die Brücke yani Köprü olmasının nedenlerini Ahu Antmen şöyle ifade eder:

“Bir manifestoyla yola çıkmış olmalarına rağmen biçimsel anlamda belirli bir ilkeleri olmayan grubun en önemli özelliği, ‘yeni bir sanat’ arayışını bir tür misyona dönüştürmesidir. Grubun adı, Nietzsche’nin “Hedef değil, köprü olmak gerek” sözünden hareketle, eski sanat ile yeni sanat arasında ‘köprü’ olmak çabasını yansıtır” (Antmen, 2014, s. 37).

Bu anlamda Die Brücke üyeleri aynı zamanda ürettikleri eserlerle gelecekle bir bağ kurmayı amaçlamışlardır. Bu bağ kavramını ise Nietzsche’nin Böyle Buyurdu Zerdüşt adlı kitabında gelen ‘Brücke zum Übermenschen’ (Üstün İnsana Doğru Köprü) ifadesinden edindikleri bilinmektedir. 1913’e kadar yaklaşık 70 üyesi olan grup yine bu tarihe kadar sergiler açmıştır. Kirchner’i bu grubu kurmaya ve ardından grup arkadaşlarıyla sergiler açmaya iten sebebi Stephen Farthing şöyle anlatır:

“1900’lerin başında, Dresden’de mimarlık öğrencisi olan ve Münih’te sanat dersleri alan Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), çağdaş Alman resimlerinin yer aldığı bir sergiye gitti. Sergide büyük bir hayal kırıklığı yaşayan ressam, gördüklerini “anemik, kansız ve cansız lekeler” olarak tanımladı ve ekledi: “insanların sıkıldığı yüzlerinden okunuyordu.” Yaşadığı bu deneyim sanatçının harekete geçmesine neden oldu ve 1905’te Dresden’e dönüp, resim sevgisini paylaşan üç öğrenci arkadaşıyla bir grup kurdu: Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ve Fritz Belyl (1880-1966)” (Stephen Farthing (ED.), 2017, s. 379).



Resim 7

Ernst Ludwig Kirchner, Die Brücke sanatçılar grubu Manifestosu, 1906,

Ahşap baskı, 28.8 x 22.2 cm, Museum of Modern Art, New York.

(www.wannart.com, 5.22.2020)

Grubun başını çeken Ernst Ludwig Kirchner'in kaleme aldığı Die Brücke Manifestosu (1906) şu şekildedir:

“İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceğimizi sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz” (Antmen, 2014, s. 40).

Konularını günlük hayattan alan grup, tahta baskı yöntemini kullanarak sanattaki farklı bir ifade ve biçim dilini yeniden canlandırmışlardır. Kirchner'in yazdığı Die Brücke Manifestosu ahşap baskı yöntemi ile yazılmış ve çoğaltılmıştır. 20. Yüzyılda ahşap baskı kullanımının yaygınlaşması da bu akımın yöntemi yeniden canlandırmış olmasına bağlanmaktadır (Antmen, 2014).

Die Brücke, üslubunu Okyanus adalarından, Afrika sanatından, Van Gogh ve Munch'dan etkilenecek edinmiş ve renk kullanımı, deformasyon ve konstrüksiyonda da fovistlerden etkilenmişler, resimlerini serbest fırça darbeleri ile yapmışlardır denilebilir. Andan Turani, Ekspresyonistlerin paletinden şu şekilde bahsetmektedir:

“Ekspresyonist çizgi, karpisli, zapturapt altına alınmamış sakın ve neşeli fakat ekseriyetle gazaplı, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece teksif edilmiş olup koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan müteşekkildir. Ekspresyonistin paleti fovlardaki gibi gayetle cüretkardır” (Turani, 1960, s. 50).



Resim 8

Ernst Ludwig Kirchner, Ayna Önünde Yalan Söyleme, 1909-1910, Tuval üzeri yağlı boya, 83,3 x 95,5 cm, Brücke Museum, Berlin.

(smarthistory.org, 5.22.2020)

Bu anlamda bakıldığında Die Brücke üyeleri, paletlerinin cüretkârlığıyla gerek savaşla ilgili gerekse günlük hayatla ilgili Birinci Dünya Savaşı'nda ürettikleri eserlerde, renk kullanımlarındaki canlı ve parlak renk kullanımları ile dikkat çeken eserler ortaya koymuşlardır.

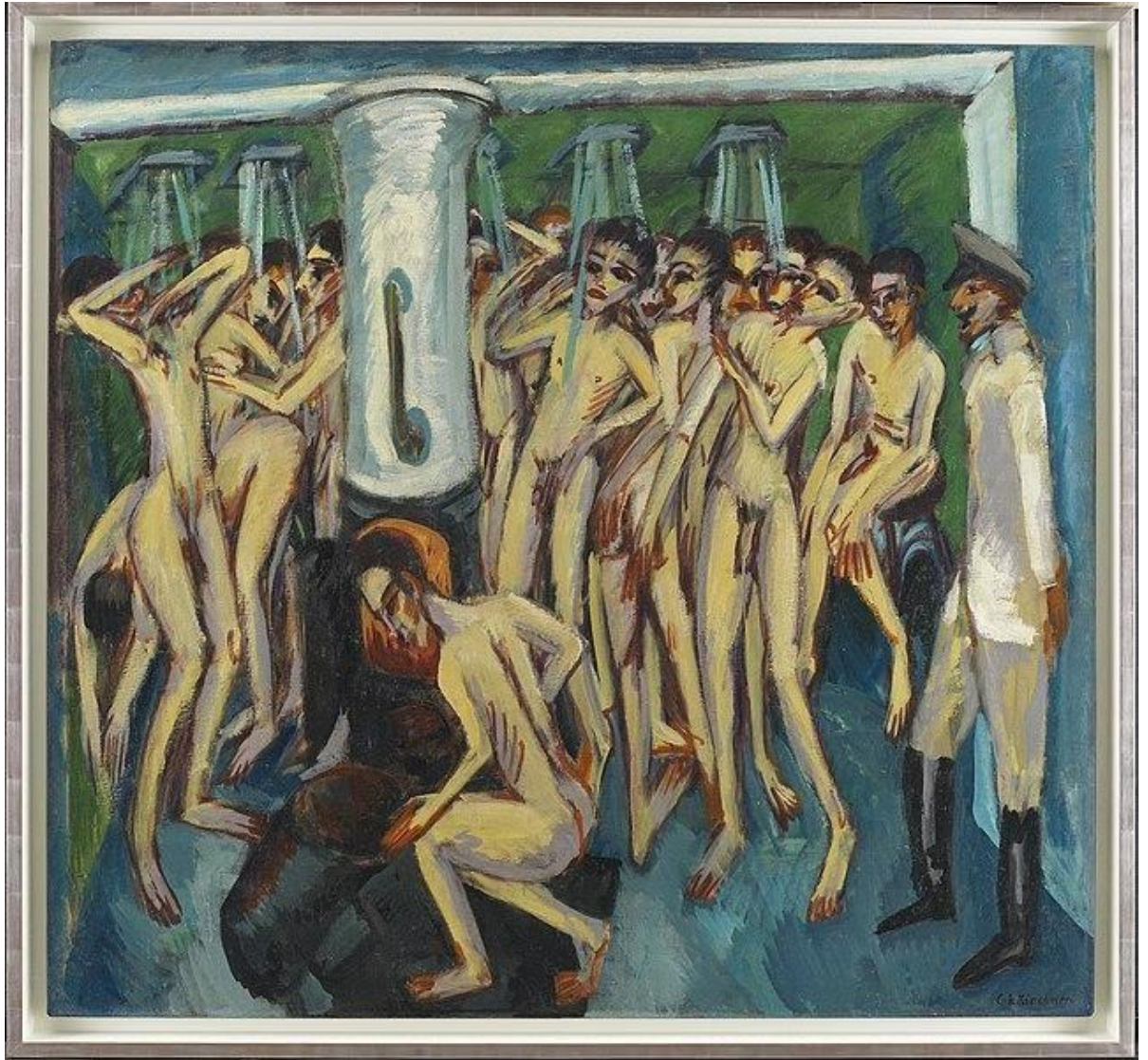


Resim 9

Ernst Ludwig Kirchner, Sokaktaki İki Kadın, 1914, Tuval üzeri yağlı boya, 120,5 x 91 cm,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

(www.kunstsammlung.de, 5.22.2020)

Kirchner, günlük hayatın imgelerini ekspresyonizmin şekilli ve renkli üslubu ile kullanmıştır. Sanatçı, Berlin sokaklarının resimlerini yapmıştır. Büyükşehir hayatının gerilimini figürlerin özgür halleriyle yansıtmaya çalışırken birbiriyle kesişen dinamik çizgiler ve parlak dokunaklı renklerle ifadeciliği vurgulamaktadır. En ünlü eserlerinden biri Sokaktaki İki Kadın'dır (1914).



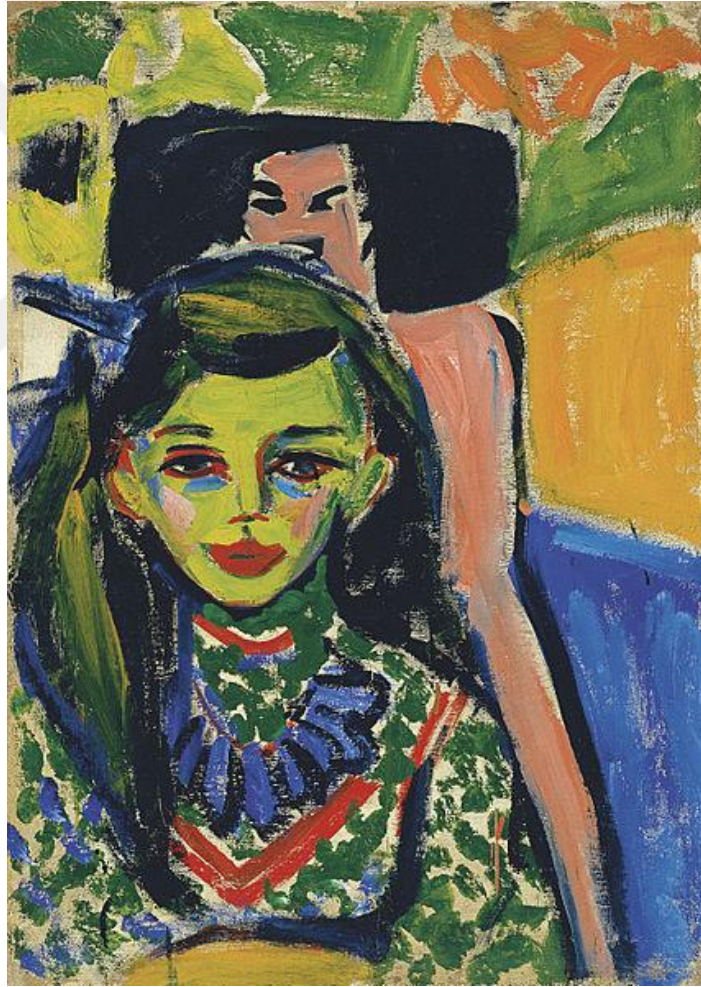
Resim 10

Ernst Ludwig Kirchner, Asker Banyosu, 1915, Tuval üzeri yağlı boya,
140.3 x 151.8 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhag.

(www.wikimedia.org, 5. 22. 2020)

Kirchner'in savaşa olan mesafeli duruşu savaş konulu eserlerine gerilimli bir şekilde yansımaktadır. Anatomisi bozulmuş figürler, sert fırça darbeleri, ham renklerle sanatçı, savaşa toplumsal bir eleştiri sunmaktadır.

Resimde görevli subayın karşısında çıtırçıtlak soyunmuş bir birliğin yıkıldığı görülmektedir. Kirchner'in banyoda yıkanan askerleri betimlediği bu resim adeta İkinci Dünya Savaşı'nda Hitler zulmünün altında hayatlarını kaybeden Yahudilerin gaz odalarındaki tasvirini hatırlatmaktadır. Sanatçı, savaşla ve onun koşulları ile yaşadığı bir problemi açıkça yorumlamaktadır.



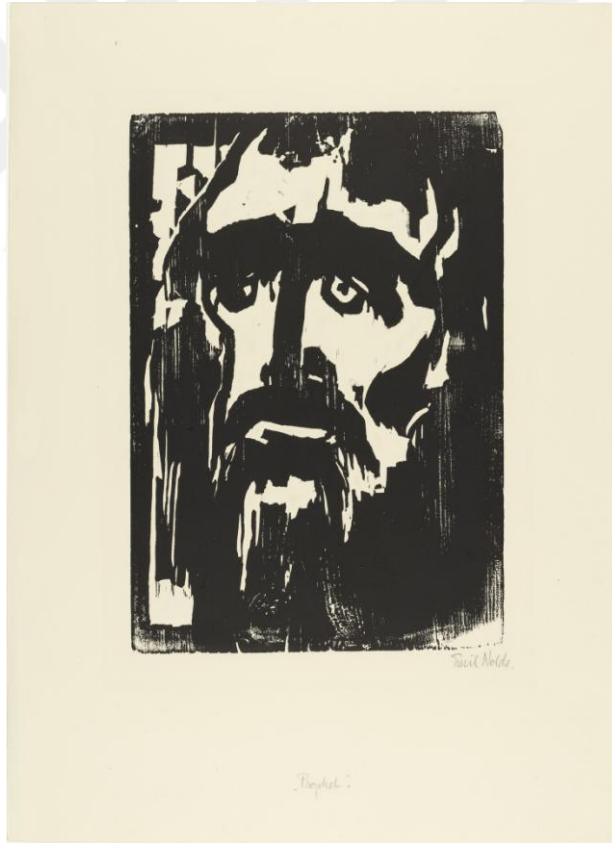
Resim 11

Ernst Ludwig Kirchner, Oymalı Sandalye Önünde Franzi, 1910, Tuval üzeri yağlı boya, 71 cm x 49 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

(www.wikimedia.org, 5.22.2020)

Die Brücke sanatçılarının özellikle savaşın insana, mekana ve insan ruhunda açtığı derin yaralara dair yaptıkları resimlerde biçim ve renk tercihlerinin öne nasıl çıktığı net bir şekilde okunabilmektedir. Adnan Turani, Die Brücke sanatçılarının uygulamadaki bu bakış açısını şöyle anlatır:

“Ekspresyonistlerde mühim olan empresyonistlerde olduğu gibi zahiri görünüş değil bilakis Kirchner’in dediği gibi “etrafımızda cereyan eden hadise ile etrafımızı çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır.” Ekspresyonistlerde his kendisini ölçsüz bir şekilde izhar eder. Onlar bakmıyorlar mütalaa ediyorlardı. Onların kendilerine mahsus çehreleri vardı” (Turani, 1960, s. 51).



Resim 12

Emil Nolde, Peygamber, Tahta Baskı, 1912, 32,1 x 22,2 cm,
Museum of Modern Art, New York.
(www.moma.org, 5.2.2020)

20. yüzyılın tanınan sanatçıları arasında yer alan Emil Nolde, Die Brücke grubuna dahil olmuştur. Yağlı boya ve suluboya alanında yüzyılın önde gelen isimleri arasında yer almaktadır. Emil Nolde'nin 'Peygamber' (Resim 12) isimli tahta baskısı yine ifadeci bir tavır alarak, maskeye benzer bir yüzün ayrıntılarını sunmaktadır. Siyah ve beyazın kontrastı verilmek istenen duyguyu yükseltmekte ve insanı içten etkilemektedir denilebilir.

Yağlıboyalarında yoğun kırmızı ve altın sarısı kullanan Nolde, "...her şeyden evvel renk ressamı idi" (Adnan Turani, 1960, s. 61). 'Askerler' adlı yağlı boya çalışmasında Nolde, Turani'nin bahsettiği gibi renk kullanımında dikkati esere çekmektedir. Simetrik öğeler, deforme olmuş yüzler de kompozisyonda dikkati figürlere çekmektedir.



Resim 13

Emil Nolde, Askerler, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 86.5 x 106 cm,
Museum of Modern Art, Louisiana.
(www.artsy.net, 5.22.2020)

Adnan Turani, Emil Nolde'nin renk kullanımının detaylarını şöyle anlatmaktadır:

“Bu renk dekoratif değildi. Bu renk alışılmamış, göz kamaştıran, donuk, ışıklı, ecinli bir hava yaratacak şekilde karanlık, kontrastlı ve renk değerleri bakımından gayet zengin idi. Renk hamur halinde ve kitle olarak sürülmüş olduğundan büyük tesire sahiptir. Resimde renk ince bir şekilde modle edilmemiş, bilakis kaba, hoyratça psikolojik bir vasıta, resim inşası için bir vasıta olarak tuvale nakledilmiştir. Resimde hatların rolü onu hiç alakadar etmedi. Bunun için de resimlerinde kontur yoktur” (Adnan Turani, 1960, s. 61).

III. II. Der Blaue Reiter

Fütürizmin resimde üslup edindiği devingenlik, Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubunun resimde kullandıkları biçimsel özelliklerinin arasında yer almaktadır. Ne var ki konuları Fütüristlerin hareketi, hızı, sarsıntıyı öne çıkardıkları konular gibi değildir. Ama Alman Ekspresyonizmin etkisiyle durağan konular çizgisel formlar, renk kullanımları ile farklı bir devingenlik yaratılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce avangart sanatçılar Wassily Kandinsky ve Franz Marc'ın 1911'de kurduğu grup, entelektüel çevrelerde de yankı uyandırmıştır. Grup farklı bir özellik barındırır. O da; resim sanatının müzikle kurduğu bağıdır.



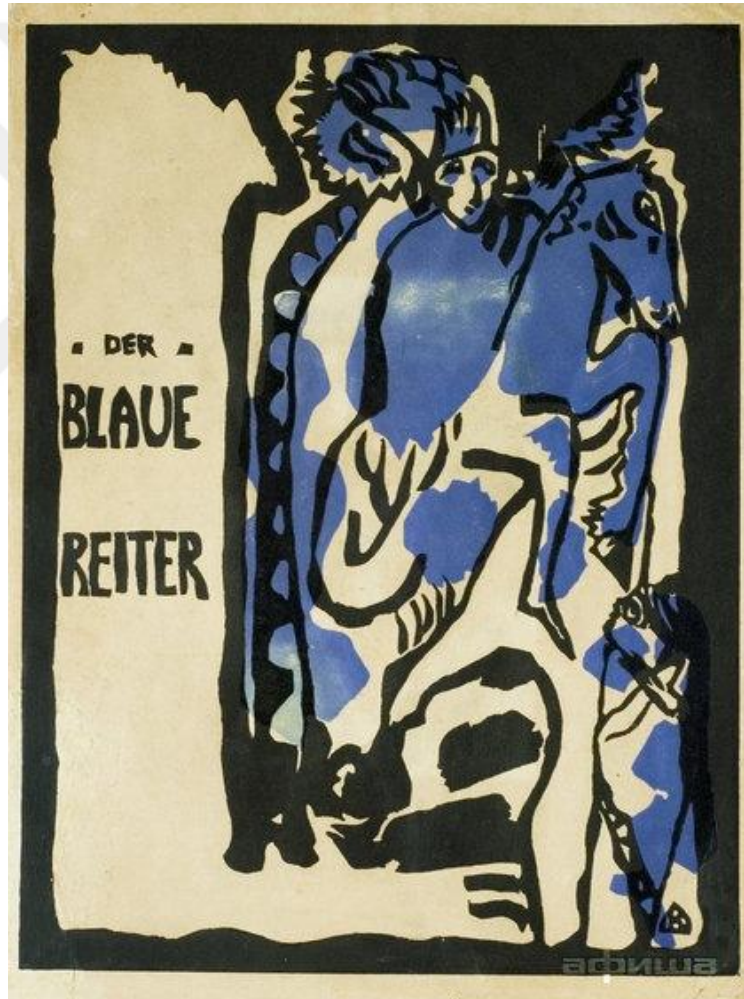
Resim 14

Wassily Kandinsky, Lirikler, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 94 cm x 130 cm,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.
(www.wassilykandinsky.net, 5.22.2020)

Dışavurumcuların farklı gruplar olarak uzun yıllara yayıldığı görülmektedir. İçsel olanın önem kazandığı bu dönemde her sanatçı birbirinden farklı ifade yöntemleri de geliştirmiştir. Grubun kurucu üyeleri Marc ve Kandinsky, amaçlarını şu şekilde ifade etmişlerdir:

“Yeni bir dönem başlamıştır. ‘tinsel uyanış’ dönemidir bu. Bu dönüşümle doğrudan doğruya bağıntısı olan sanat olaylarını açıklamak ve bunları anlaşılır kılmak için, tinsel yaşamın başka alanlarındaki olguları da aydınlığa çıkarmak gerekir. Bu nedenle alışlagelen genel geçer biçimleri olan yapıtlar değil, ilk bakışta birbirleriyle ilgisi yokmuş gibi görünen, ama birbirleriyle içten bağıntılı olan bu büyük dönüşümle ilgili, yani tinsel, başka bir deyişle ‘iç yaşamı’ olan, ‘içsel zorunluluk’tan doğan yapıtlar seçilmiştir. İç-yaşamı olan ne demektir?

Bunu da şöyle açıklıyorlar: İnsan sesinin yankısı nasıl boş bir kalıpsa, içsel-zorunluluktan kaynaklanmıyorsa, tıpkı bunun gibi her dönemde içsel-zorunluluktan kaynaklanmayan, iç-yaşamdan yoksun, taklitten öteye geçemeyen sanat yapıtları vardır. Bunlar tinsel havayı zehirlerler ve kolaylıkla kendini esintiye kaptıranları yanlış yola sürüklerler. Yazının sonunda onlarla aynı düşüncüyü paylaşan, aynı amaca yönelik her sanatçı, hangi ulustan olursa olsun Almanaha yazı yazmaya çağırılıyor” (İpşiroğlu, 2006, s. 55).



Resim 15

Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter Almanagi'nın Kapağı, 1912,
Kağıt üzerine ahşap baskı, 27.9 x 21.1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.
(www.wassilykandinsky.net, 5.22.2020)

Sanat üretimini etkileyen en önemli faktörlerin başında hayatın idame ettirildiği mekan, siyasi ve politik olarak yaşanan dönem ve bütün bunlardan etkilenen sanat ortamı olarak düşünülecek olunursa, Dışavurumcu anlayışın öznel duygulara yönelmesi Birinci Dünya Savaşı'nın da bu mevcut durumu beslemesiyle zengin bir çeşitlilik sağlamıştır. Blaue Reiter, soyut resim düşüncesiyle yoluna devam etmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından George Grosz ile Neue Sachlichkeit akımını kuran Otto Dix, savaşa gönüllü katılan sanatçılardandır. Alman Dışavurumculuğu'nda yeri yadsınamayacak kadar büyük olan Otto Dix, savaşa deneyimlediği bütün sahneleri tuvaline aktarmaya çalışmıştır. Batı resim tarihinde önemli bir yere sahip olan triptik geleneği ile yaptığı, Savaş Triptiği'ni (Resim 16) Birinci Dünya Savaşı'ndaki etkilenişlerini üzerinden oluşturmuştur.

Altar Panosu'nun Hristiyan Orta çağında kutsal kitaptan alınan sahneler için kullanıldığı bilinmektedir. Bu resimde de Otto Dix, savaşın felaketlerini, savaşta edindiği imgeler ile donatarak göndermeler yapmaktadır. Savaş Triptiği'nde Otto Dix'in üslubu ile bütünleşen imgeler göze çarpmaktadır. Bunlar parçalanmış bedenler, gaz maskesi ve savaşın yarattığı kaosu içinde acı çekerek ölen insanlar olarak örnek gösterilebilir.

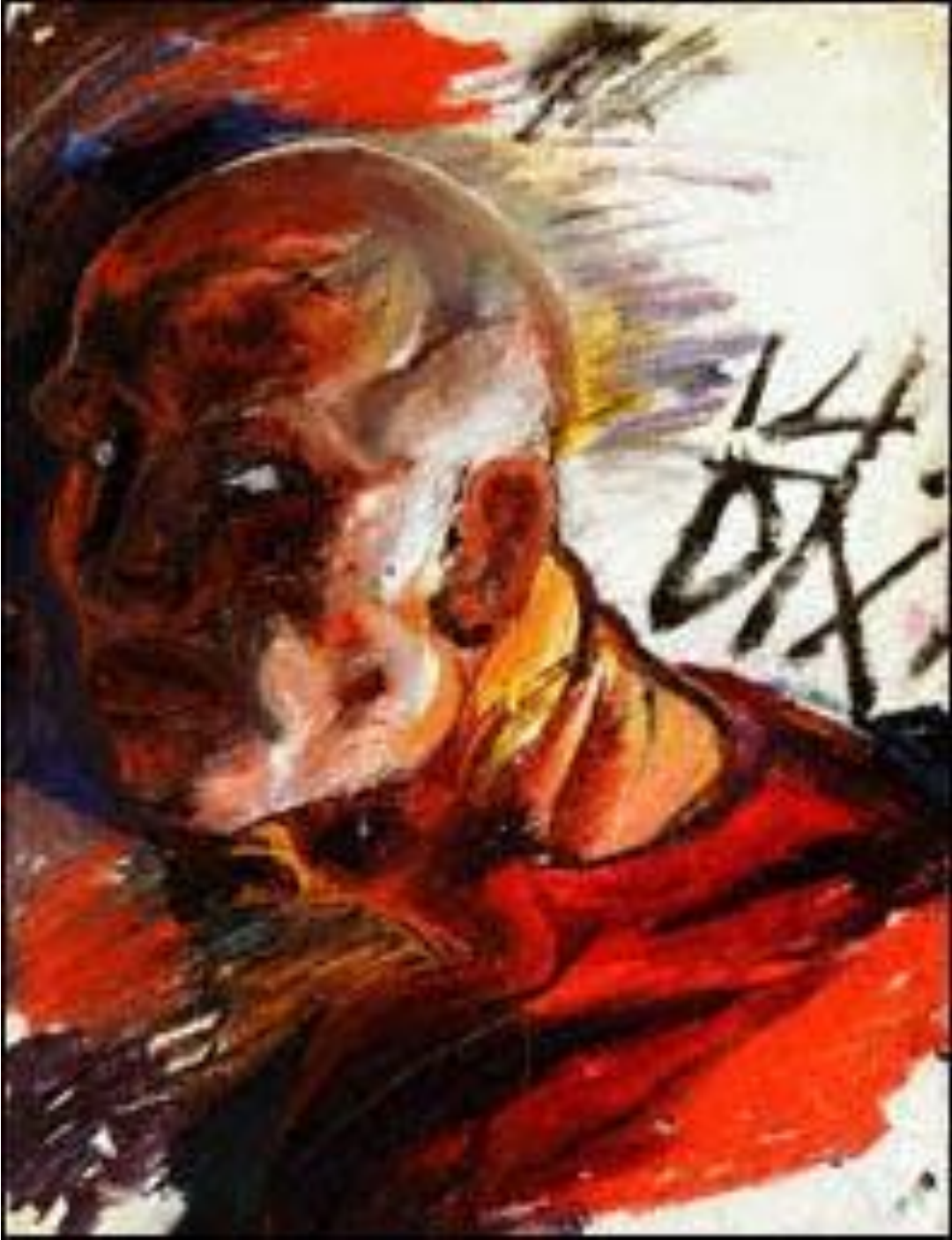


Resim 16

Otto Dix, Savaş Triptiği, 1932, Ahşap üzeri zamlı boya, Merkez panel: 204 x 204 cm, Yan panellerin her biri: 204 x 102 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.

(www.albertinum.skd.museum, 5.22.2020)

Otto Dix hem Die Brücke hem de Der Blaue Reiter gruplarının özelliklerini taşıyan çalışmalar yapmıştır. Sanatçının savaş temalı pek çok çalışması olmuştur. Bunlar arasında; ‘Siperler’ (Resim 18) isimli farklı zamanlara ait guaj eserleri, Der Krieg yani Savaş isimli bir gravür serisi, ‘Asker Olarak Otoportre’si (Resim 17), Topçu kaskı ile Otoportresi (Resim 19) gibi dönemin ruhunu yansıtan yapıtları yer almaktadır.



Resim 17

Otto Dix, Asker olarak Otoportre, 1914, Kağıt üzeri mürekkep ve suluboya,
68 x 53.5 cm, Sanat Müzesi, Stuttgart.

(www.ottodix.org, 5.22.2020)



Resim 18

Otto Dix, Siperler, 1918, Guaj boya, Özel Koleksiyon.

(tr.pinterest.com, 5.22.2020)



Resim 19

Otto Dix, Topçu kaskı ile Otoportresi, 1914,
Kağıt üzeri mürekkep ve suluboya,
68 x 53.5 cm, Municipal Gallery, Stuttgart.
(www.ottodix.org, 5.22.2020)

Otto Dix ile birlikte Yeni Nesnelcilik'i kuracak olan George Grosz ise dışavurumculuğun Der Blaue Reiter grubuna yakın çalışmalar yapmıştır. Politik konulu eserler veren Grosz, topluma ayna tutmaya çalışmıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında eleştirel gerçekliğin iyi örneklerini sunan sanatçı, Otto Dix gibi savaş uğruna ölme düşüncesine tezat düşünmüşlerdir. Çünkü Grosz da Dix gibi savaşa bizzat katılmış ressamilar arasında yer almaktadır.

George Grosz, 1914'te orduya kaydolmuştur. Altı ay içinde askerliğe uygun bulunmadığı için ordudan terhis edilmiştir. Orduda geçirdiği süre içerisinde savaşa ve askerliğe olan olumsuz bakışı daha da katlanmıştır. Savaş ekonomisinden yarar sağlayanlardan da ayrıca nefret etmiştir. 1917'de yeniden askere alınmıştır. Tekrar rahatsızlanıp bir süre sonra akıl hastanesine kaldırılmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Grosz, sirk, cinayet ve suç barındıran işler, savaş ve büyükşehir konularında eserler vermiştir (Wolf, 2003).

Bizzat savaşa katılan ressamilar arasında yer alan ve savaşın olumsuz şartlarından ruhen yaralanan George Grosz'un savaş yıllarında yaptığı resimlere 'Oskar Panizza'nın Anısına' (Resim 20), Patlama (Resim 21) ve Curcuna örnek gösterilebilir.



Resim 20

George Grosz, Oskar Panizza'nın Anısına, 1917,
tuval üzerine yağlı boya, 140 x 110 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.
(www.wikipedia.org, 5.22.2020)

Norbert Wolf, Grosz'un en bilinen eserlerinden biri olan 'Oskar Panizza'nın Anısına'yı şöyle çözümlemektedir:

“... sanatçının paletindeki kor kırmızılarının ve düzenleme boyunca akıp giden dizginlenemez gücün doğal sonucu olarak saldırgan bir resim var karşımızda. Mimari bile bu dinamizmden nasibini almıştır. Binalar, dışavurumcu filmlerin

dekorlarındaki baş döndürücü boşlukları, devrilecekmiş izlenimi veren yapı yüzlerini çağrıştırıyor. Uçsuz bucaksız gibi görünen sokak, birbiriyle kesişen, örtüşen, kübist anlayışla yalınlaştırılmış figürlerin oluşturduğu kalabalıklarla doludur. İtişip kakışan, yüzleri birer maskeye benzeyen insanların karmaşası içinde, herkes pusulasını şaşırması gibidir” (Wolf, 2003, s. 42).



Resim 21

George Grosz, Patlama, 1917,

Tuval üzerine yağlıboya, 47 x 68 cm, Museum of Modern Art, New York.

(www.wikiart.org, 5.22.2020)

‘Patlama’, Birinci Dünya Savaşı’nın dehşetini Berlin’e taşımaktadır. Arka planda yüksek binaların arasından yükselen duman kenti sarmış görünmektedir. Patlamanın etkisiyle parçalanmış vücutları temsil eden parçalar görülmektedir. Grosz, tuvallerinde savaşın dehşetini yansıtabilmek için kırmızı rengi ağırlıklı olarak kullanmaktadır. Gündelik hayattaki kent yaşamını da ayrı bir çatışma alanına

benzeten Grosz, savaş ile şehrin bir patlama sırasındaki halini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır.

Dışavurumculuğun serüveni Birinci Dünya Savaşı sırasında da sonrasında da devam etmiştir.

Alman ekspresyonizmi Der Blaue Reiter ile en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Birinci Dünya Savaşı başladıktan kısa bir süre sonra grup dağılmış olsa bile sanat anlayışı Almanya'ya yayılmıştı. Almanya'da Naziler başa geçtikten sonra hem ekspresyonist eserleri hem de dönemin diğer avangard sanat eserlerini 'dejenere' bularak red etmişler ve politik anlamda bir baskıya maruz bırakmışlardır. Ekspresyonizme olan bu baskılar sonucu 1930'dan sonra akım Amerika Birleşik Devletleri'ne sığınan sanatçılarla göç etmiş ve genç sanatçıları etkilemiştir (Stephen Farthing (ED.), 2017).

BÖLÜM IV

ALMAN DIŞAVURUMCU RESSAMLARIN BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞINA BAKIŞLARI

IV.I. Otto Dix (1891-1969)

Otto Dix, bir döküm işçisinin oğlu olarak Gera yakınlarındaki Untermhaus'ta dünyaya gelmiştir. Dekorasyon konusunda çıraklık eğitimi alan sanatçı, Devlet bursuyla Dresden Uygulamalı Sanat Okulu'nda okumuştur. Manzara resimlerinde empresyonizm ve ekspresyonizm etkileri hakimdir. Savaşa gönüllü olarak yazılıp Topçu sınıfına dahil olarak cepheye gönderilmiştir. Cephede yaralanan sanatçı aynı zamanda gerçek bir izleme yaparak savaşın en dehşetli anlarına şahit olmuş ve bu sayede yüzlerce karakalem çalışması, portreler yapabilmıştır. Temeli Kübizm'e dayanan bir 'parçalama tekniği' geliştirerek siperlerdeki perspektifleri bu şekilde yansıtmaya çalışmıştır (Eroğlu, 2015).

Ekspresyonist tarzda verdiği eserlerle tanınan, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından kurulan Yeni Nesnellik akımının öncülerinden olan Wilhelm Heinrich Otto Dix, savaş sırasında dönemin içinde bulunduğu ruh halini yorumladığı resimleriyle en dikkat çeken ressamlardan biri olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nda askere gönüllü olarak katılan ve dört yıl cephede savaşan Dix, savaşın kötülüklerini bizzat deneyimleyerek kompozisyonlarında kullanmıştır. Bu tanıklığın neticesinde Otto Dix'in dile getirdiği düşünceleri Wolf şöyle aktarmaktadır:

“İleride bu günlere ilişkin olarak şunu yazacaktı: ‘Savaş çok korkunç bir şey’
Hemen ekliyordu: ‘Ama görkemli yanı da yok değil. Bunu ne pahasına olursa
olsun kaçırmamalıydım. İnsanlara ilişkin bir şeyler öğrenmek istiyorsan,
onları eziyet altındayken görmeyi gerekir... Yaşamın en berbat yüzünü kendi

gözlerimle görmeliydim; işte bu yüzden savaşa gittim, bu yüzden gönüllü oldum” (Wolf, 2003, s. 36).

Bu nedenle Otto Dix’in en büyük esin kaynağı savaş sırasında izlediği sahneler olmuştur. Kendi deneyimini, kendi gözünden, özgün bir yorumla aktarmak onun en önemli özelliği denebilir. Bu noktada John Berger’in görme üzerine söylediği “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir” (Berger, 2013, s. 7). önermesi, Dix’in savaş deneyimini insanlara resimleri üzerinden aktarma eğilimini özellikle dramı, felaketi anlatmanın en etkili yöntemlerden birinin görsel anlatım ile olduğunu hatırlatmaktadır. Bizzat savaşın tanığı olan Dix, dilin yetersiz kalacağı noktaları kendi zihninde kalan sahnelerle bu şekilde görünür kılmıştır. Zencirci Dix’in savaş tanıklığının ayrıntılarından şöyle bahseder:

“Dix orduda topçu alayında eğitim almış, savaşın başlamasından bir yıl sonra da Fransa’daki korkunç ve ölümcül iz bırakan hardal gazı saldırılarına tanıklık etmiştir. Daha sonra onbaşılığa terfi ederek Flanders’da iki yıl cephede savaşmış, 1917 yılında çavuş olarak Rusya’ya gitmiştir. Savaşın son yıllarında, bombalanmış, yıkık, harap toprakları havadan gözlemleyebilmek için hava gözlemcisi olarak eğitim gördüğü Belçika’ya dönmüştür. Savaş sona erdiğinde ise savaşta yaşadığı acı tecrübeleri tüm gerçekliği ile insanlara aktarmıştır” (Zencirci, 2012, s.22-23).

Savaş konulu pek çok resim yapan Dix, dünyanın gördüğü küresel anlamda önem taşıyan ve Avrupa’yı büyük oranda etkileyen iki dünya savaşını yaşamış bir sanatçıdır. Otto Dix’in savaş sırasında yaptığı resimlerde önemli rol oynayan

akımların başında Dışavurumculuk gelirken aynı zamanda Fütürist etkilere de rastlanmaktadır. Osman Erden Dix'in Birinci Dünya Savaşı yıllarında meydana getirdiği eserlerine dair şu çözümlemeyi yapar:

“Savaş esnasında altı yüzden fazla resim yapan sanatçının bu dönemki resimlerinde Fütürizm etkili bir Dışavurumculuk söz konusudur. Dix'in sanatındaki fütürist etkiye yalnızca savaş esnasında yaptığı resimlerinde rastlanır. İtalyan Fütürizmi'nin savaşın dinamizmine olan bağlılığı, yıkımın ardından yaratıcılığın geleceğine duyduğu inanç ile Dix'in cephedeki yaratımlarındaki fütürist etki arasında paralellik kurulabilir” (Erden, 2016, s. 249).

Savaş sonlarına doğru Otto Dix savaş ve cephe yorumlamalarını yaparken, konunun doğasına uygun arayışlar içine girmiştir. Özkan Eroğlu, Dix'in savaş biterken izlenimlerini nasıl yansıttığından şöyle bahsetmektedir:

“1918 Sonbaharı'nda hava kuvvetlerine geçen Dix, savaş sonunu görmüştür. Cephedeki yaşamı, yüzlerce karakalem resminde ve portresinde gözler önüne sermiştir. Siperlerdeki perspektifleri en uygun şekilde yansıtabilmek için, Kübizme dayanarak betimlenen nesneyi ayrı ayrı parçalara bölen bir parçalama tekniği geliştirmiştir” (Eroğlu, 2015, s. 176).

Otto Dix, çok sayıda savaş temalı resim yapmıştır. Bunlar arasında kendisini Savaş Tanrısı Mars olarak tanımladığı da vardır. Savaşın gerçek yüzünün dehşetini yansıtmada kullandığı yöntemler dışavurumculuğunun sebep olduğu keskin biçimsel hatlar ile iddialı renkler ve Kübizm'den etkilenecek yorumladığı nesnelerin

parçalanmış kullanımları denebilir. Ahu Antmen, Dışavurumculuğun yaratım sürecini ve etkileşim gücünü şöyle anlatmaktadır:

“Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması da söz konusudur: Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir” (Antmen, 2014, s. 34-35).

Dix’in resimlerindeki amaç da tam olarak bu denebilir. İzleyicinin algısı da düşünülerek verilen eserler diğer yandan da konunun bağlamından kopmadan en dehşet verici savaş imgelerini kullanmayı başarmaktır. Otto Dix’in resimlerinde yapmayı başardığı ve izleyicileri günümüzde dahi etkileyen yegane özellikleri bunlardır denebilir.

Avner Ziss;

“Sanatçı, yaratma sürecinde, kendi öz tasarımlarında olduğundan daha zengin ve daha derin görünür. Gerçekten yaşamdaki çatışmaları hakikate uygun bir biçimde betimleyebilen yüksek çapta bir yetenek söz konusuysa yapıt, yazarın istediğinden çok daha fazlasını dile getirebilir” (Avner Zis, 2016, s. 100). diyerek bir sanat yapıtının daha derin ifadeler taşımada sanatçısının tema olarak seçtiği çatışmayı ortaya koymadaki hünerine işaret etmektedir.

Bu anlamda bakıldığında sanatçının 1918 tarihli ‘Schützengraben’ (Resim 22), ‘Siperler’ adlı eseri Otto Dix’in hem seçtiği konular hem de kullandığı teknikler açısından analiz edilip, onun savaş ile kurduğu bağa örnek gösterilebilir.



Resim 22

Otto Dix, Siperler, 1918, Kağıt üzeri guaj boya, 39 cm x 41 cm, Özel Koleksiyon.
(www.pinterest.com, 5.22.2020)

Dix'in yüz yüze geldiği savaş sahnelerinden biri olduğunun sanılabileceği resimde, parlak ve dokunaklı renkler seçilmiştir. Savaşın hala devam etmekte olduğu izlenimini yansıtan resim, biçimsel formlarıyla da bir kargaşa, kaos ortamını gözler önüne sermektedir. Verilmek istenen ifadenin gücü sert fırça kullanımları ile belirginleştirilmiştir. Siperde çarpışan, belki de bir patlamanın gerçekleştiği imajını veren insan kollarının yerleştirilme biçimi kompozisyonun dengesi için önemli gözükmemektedir. İnsan yüzlerinin ifadeleri ve bedenlerinin aldığı şekil içinde

bulunulan dehşetin izleyiciye geçmesinde oldukça etkilidir. Resmin daha dokunaklı olması için ışıklar ile gölgeler arasında kontrast sert kullanılmıştır.

Resim bir insanlık dramını gözler önüne sermektedir. Otto Dix'in bizzat şahitliğini yaptığı savaş sahnelerinden bir sahne dinamik bir üslupla ama savaşın içinde bulunulan en çalkantılı anlarından birine işaret etmektedir. Bu kargaşadaki öznelerin askerler mi siviller mi olduğu tam olarak seçilememektedir. Görünen; 7'den 77'ye savaştan etkilenen her bireyin savaşın korkunç yüzü ile karşı karşıya geldiğinin bir kanıtıdır. Otto Dix, savaş yıllarında edindiği pek çok imgeyi resminde başarıyla kullanmış bu anlamda da tarihe unutulmayacak notlar düşmüştür.

IV. II. Käthe Kollwitz (1867-1945)

Alman Dışavurumculuğunun önde gelen ismi Käthe Kollwitz, sanatçı duyarlılığının yaşanan dönemi nasıl cesurca ele aldığına muazzam bir örnek teşkil etmektedir. Sanatçı, süreçteki sorunları, olayları toplumsal yararı gözeterek ele alan bir çok eser ortaya koymuştur. Hem toplumsal hem de bireysel acıları ele aldığı çarpıcı çalışmalar yapmıştır. Çıkış noktaları sebebiyle ve Alman Weimar döneminde yaşadığı için konuları politik içeriklidir.

1867'de Königsberg'te dünyaya gelen Kollwitz, babasının yeteneğini keşfetmesi ile sanat alanında eğitim görmüştür. Ressam Gustav Naujok'tan ve gravür sanatçısı Rudolf Mauer'den ilk derslerini almıştır. Daha sonra tarih ve portre ressamı olan Doğu Prusya'da tanınan Emil Neide'den resim dersi almıştır. Münih'te kız resim okulunda (Münchner Künstlerinnen Schule) Ludwig Herterich'ten 1888-1890 yılları

arasında ders almıştır. Sosyal demokrat bir doktor olan Karl Kollwitz ile 1863'te nişanlanmıştır. Kadın, cinsiyet meseleleriyle ilgilenmeye başlamış ve daha sonra hayatın olumsuz yönlerini ele alan çalışmalar ortaya koymuştur. 1898-1903 yılları arasında Berlin Sanatçılar Okulu'nda öğretim üyesi olup canlı modelden gravür ve çizim dersleri vermiştir. 1945 yılında Moritzburg'da ölmüştür.

Käthe Kollwitz Birinci Dünya Savaşı öncesinde isyan ve mücadele konularına ağırlık vermiştir. Birinci Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılan küçük oğlu Peter'in hayatını kaybetmesi ise sanatında değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu kaybindan sonra ölüm temasını defalarca eserlerinde işlemiştir. Savaş sürecinin acıları, savaşın sonuçları, insanlar üzerindeki etkileri ve ölümün ardından geride kalanların hisleri eserlerinin yansıttığı duyguları güçlü kılmıştır. Özlem Tekdemir Dökeroğlu, sanatçının savaş ile birlikte değişen duygu durumunu ve çalışmalarına nasıl yansıdığını şöyle açıklamaktadır:

“Dünya Savaşının yıkıcı etkisi Käthe'yi derinden etkiler. 1919'da, Käthe Kollwitz, savaş üzerinde çalışmaya başlar. Trajeditlere verdiği bu yanıt, I. Dünya Savaşı ve sonrasında ortaya çıkan “tarif edilemez derecede zor yıllar” olarak adlandırdığı süreç boyunca sürer. İnsanların yaşadığı sefalet ve acıyı, geride kalanların çaresizliğini, “Savaş” adlı yedi resimlik baskı serisinde, toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtır. Gravür tekniğiyle siyah beyaz olarak çalıştığı bu seride, eşini savaşta kaybetmiş kadınlar, anne babasız çocuklar, açlık ve çaresizliğin insanlık utancına dönüştüğü görüntüler Kollwitz'in resimlerinin konusu olur” (Tekdemir Dökeroğlu, 2019, s.7).

Ahu Akkan'ın savaşı deneyimleyen ve en acı şekilde yaşayan sanatçılardan biri olan Käthe Kollwitz'in günlüklerinden aktardığına göre:

“İnsanoğlunun çektiği sonu gelmeyen acıları aktaracak ses olmak benim görevim. Bu, başarılması kolay bir görev değil. Çalışmak, insanı rahatlatan bir şey olmalı. Ancak, yaptığım postere rağmen Viyana’daki insanların her gün açlıktan ölüyor olması mı beni rahatlatmalı? Bunu nasıl bilebilirim? Savaşın devam ettiğini bildiğim halde, ‘Savaş’ serisini yaptığım için rahatlamalı mıyım? Tabii ki hayır” (Akkan, 2014, s. 12).

Oğlunun ölümünden derinden etkilenen sanatçı, savaşın şiddetinin de en ağır yaşandığı bir dönemin sanatçısı olmuştur. Portrelerindeki ifadelerde Käthe Kollwitz’in acısı bir bakıma toplumun acısını yansıtmaktadır. Acının, açlığın, adaletsizliğin gölgesinde çığlığını duyurmaya çalışmaktadır. Bu anlamda da hem bir kadın hem de bir anne olarak toplumsal başkaldırının en önemli isimleri arasında yer almaktadır. ‘Savaş’ başlıklı gravür serisini toplumsal gerçekçi bir anlayışla yapar. Acı, keder, dular, yetimler, çocuklar, açlık gibi konuları ele alan Kollwitz’in gravürleri işlediği konular itibariyle daha da vurucu hale getirmiştir. Çünkü gravürlerinde derin bir siyah vurgusu öne çıkmaktadır. Özlem Tekdemir Dökeroğlu’nun aktardığına göre:

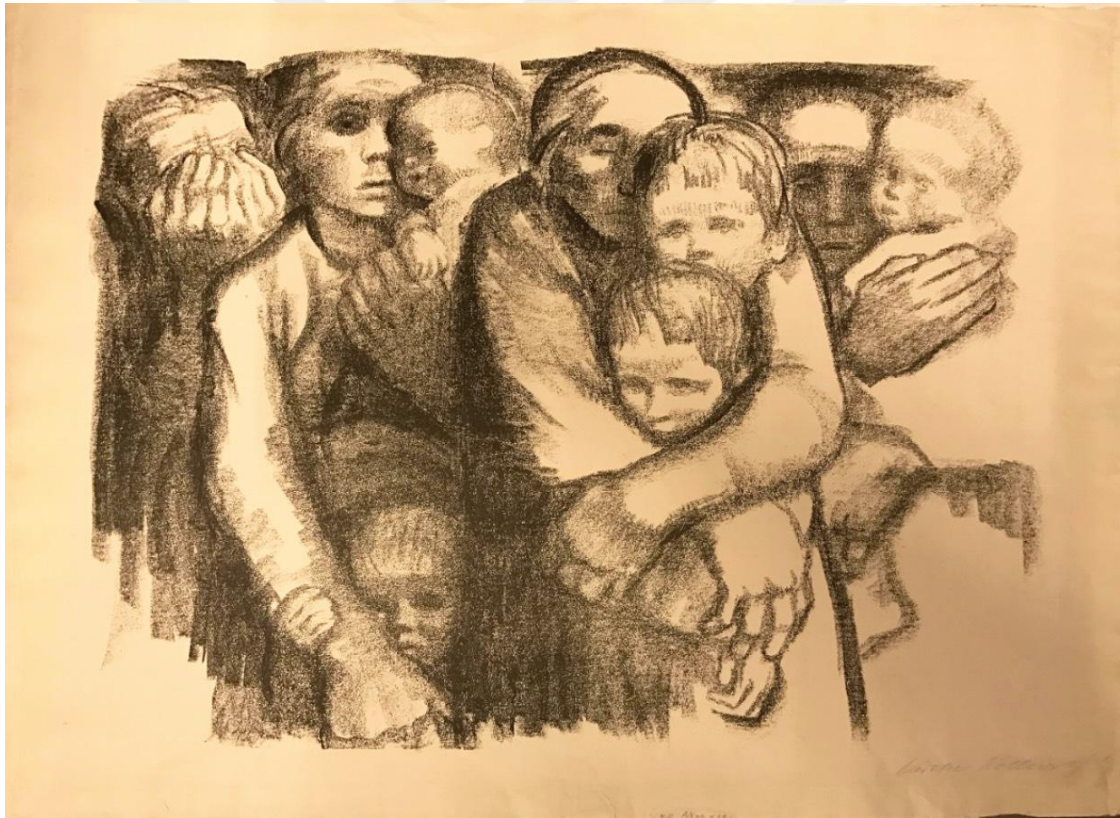
“Oğlunun ölümünden beş yıl sonra, kendini litografi ile rahat ifade edemediğini düşünen Kollwitz, ifadeselliğini aktarabileceği bir baskı tekniği bulmayı ve görüntülerini güçlendirip basitleştirmeyi umarak, gravür tekniğiyle deneyler yapar. Savaşın yol açtığı yıkımın evrensel simgelerini araştırırken, gravürün olanaklarını ağaç baskıda kullanır. İnsan ruhunda savaşın yol açtığı çürümeyi ifade etmek, görüntülerinin duygusal etkisini arttırmak için ahşabı kesmek, oymak ve çoğunlukla siyah figürlerine korkutucu bir etki vermek için

gravürün doğasında var olan niteliklerinden istifade eder ve kağıdın keskin beyaz pürüzsüzlüğünü kullanır” (Tekdemir Dökeroğlu, 2019, s.7).

Kollwitz’in ilk savaş karşıtı gravürü Romain Rolland’ın dramasından seçtiği bir sahne olan ‘Zwei Tote (1920)’ Türkçe çevirisi ile ‘İki Ölüdür.’ Käthe Kollwitz, savaş karşıtı Nobel Edebiyat ödüllü Fransız yazar Romain Rolland’a gönderdiği bir mektupta, tamamladığı ‘Savaş’ serisi üzerine şunları söylemektedir:

“Mektubun ve selamın için çok teşekkür ederim. Savaşın sürdüğü dört yıl boyunca, senin ve çok nadir birkaç insanın varlığı, benim için büyük anlam ifade etti. Çünkü sen, duyulması/duyurulması gerekenlerin canlı bir temsili oldun. Oğlumuzu hatırladığın için de minnettarım. Öleli 8 yıl oldu. 18 yıllık ömrü, muharebe meydanındaki 10. gününde tükendi. Savaşa inanarak gitti, inanarak öldü. Ölemeyen arkadaşları onun kadar şanslı değildi. Çünkü savaşın sürdüğü 4 yıl içinde, inançlarını yitirerek, savaşa karşı nefret ve tiksintiyle doldular. Ama bu nefret de onları kurtarmaya yetmedi. Savaş, en güzel çağlarında, kanlarının son damlasına kadar sömürerek öldürdü neredeyse hepsini. Bu, savaşan bütün ülkeler için, böyleydi. Savaşın gerçek yüzünü anlatan eserler vermeyi defalarca denedim. Ve asla özünü yakalayamamış gibi hissediyorum. Şimdi, nihayetinde, bir dizi ahşap gravürle, belki biraz derdimi anlatabildiğimi düşünüyorum. Bu baskılar dünyanın her yerine ulaşsın ve herkese anlatsın istiyorum ki: Buyurun, o anlatması imkansız yıllar boyunca yaşadıklarımız, maruz kaldıklarımız!” (Ann Murray, 2020, s.36).

Kollwitz'in 'Dullar ve Yetimler' çalışmaları Birinci Dünya Savaşı'nın ardında bıraktıklarına dair tarihe not düşülen çalışmalardır. Çaresiz kadınlar, babasız kalan çocuklar, oğlunu kaybetmesi içinde bulunduğu duygu durumunu da gözler önüne sermektedir. John Berger; "Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler" (Berger, 2013, s.8). dediği gibi Kollwitz de şahit olduklarıyla, hissettikleriyle ve inandıklarıyla üretmektedir. Acı ve keder sanatsal ifadesinin kaderini de bu şekilde çizmiştir denebilir. Bu sayede halkın sesi olmuş döneminin aciz insanların hak savunucu rolünü üstlenmiştir.



Resim 23

Käthe Kollwitz, Dullar ve Yetimler, 1919, Litografi, 50 x 68 cm,
University Galleries of Illinois State University, Illinois.
(galleries.illinoisstate.edu, 5.22.2020)

Käthe Kollwitz'in litografi ve gravürlerinde karakterlerin vücut formları, giyimleri belirleyici mesajlar içermektedir. Güçlü, büyük ve sert şekilli elleri çok sık kullanan sanatçı, vurgulamak istediği duyguları da siyah ile beyazın gücünde bulmuştur. Dullar ve Yetimler adlı eserinde sanatçı ön planda iki oğlunu kucaklamaktadır. Bu litografiyi ölen oğlu Peter için yaptığı bilinmektedir. Hemen arka planda kendisi gibi çocuklarına sarılan, onları korumaya alan anneleri büyük ve güçlü görünen elleriyle betimlemiştir. En sol arkadaki karakter yüzünü elleriyle tamamen kapamaktadır. Çocuklar ve anneler, sanatçının Dullar ve Yetimler serisinin değişmeyen figürlerini oluşturmaktadır. Bu eserde de Kollwitz içinde yaşadığı acı dolu yılların dışavurumunu ortaya koymaktadır. Siyahtan beyaza dönen keskin geçişler, figürlerin ifadelerindeki acizyet, korku ve endişe duygusunu artırmakta sanatçının Birinci Dünya Savaşı ile başlayan melankolik tavrına örnek teşkil etmektedir. Çünkü Kollwitz, cepheye giden diğer Alman Dışavurumcu sanatçıların aksine geride kalanların halini yansıtmak için çalışmıştır.

Käthe Kollwitz, hem bir kadın hem de bir savaş karşıtı olarak savaş, cinsellik ve annelik konuları üzerine seriler halinde çok eser bırakmıştır. Sanatçı, 20. Yüzyılın Ekspresyonist (Dışavurumcu) sanatçıları arasında en bilinenleri arasında yer almaktadır.

IV. III. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)

Ernst Ludwig Kirchner, Dresden Teknik Üniversitesi'nde mimarlık okumak üzere yola çıktıktan sonra bir resim tutkunu olan Fritz Bleyl ile tanıştıktan sonra bu kararından dönmüştür. Resim sanatına olan sevgisiyle Münih'teki Debschitz isimli okulda eğitim görmüştür. Resme olan sevgisi günden güne artan Kirchner, Dresden'e

dönüp Bleyl ve Heckel ile doğada resim yapmaya başlamıştır. Aralarına Rottluff'un da katılmasıyla Die Brücke grubunu Kirchner öncülüğünde kurarlar. Gelenekselleşen yapıları yıkmayı amaç edinen grup renk ve biçimle yaşama özgürlüğünün dışavurumunu yapmak istemektedirler (Eroğlu, 2018).

Kirchner, 1911'de Berlin'e taşınmasıyla sanatında değişiklikler yaşamıştır. Berlin'de hiçbir yakın tanıdığı olmadığı için resim çalışmalarında esinleneceği insanları gözlemleme şansını da burada bulmuştur. Bu durum kendisi için oldukça faydalı olmuştur. Berlin Friedrich Strasse'de dönemin varlıklı aile bireylerini ve orta sınıfa ait çiftçilerinin giyimlerini hal ve hareketlerini izleyerek, resimleri için uygun tasvirler oluşturmuştur. Bu tarz resimlerinde natüralist renklerin dışında çarpıcı renkler ve agresif fırça vuruşları kullanmıştır (Stephen Farthing (ED.), 2017).

Kirchner'in eserlerindeki ana motivasyon Yalnızlık temasıdır ve içinde bulunduğu ruh hali de bunu gerektirmektedir. Yalnızlık duygusunu birbirlerine sırtlarını dönmüş figürlerle yapar (Eroğlu, 2015). Eroğlu, sanatçının üslubu üzerine şu bilgileri ekler:

“Doğa içleri, sanatçının tanrı-doğa kavramlarını sorguladığı mekanlardır.

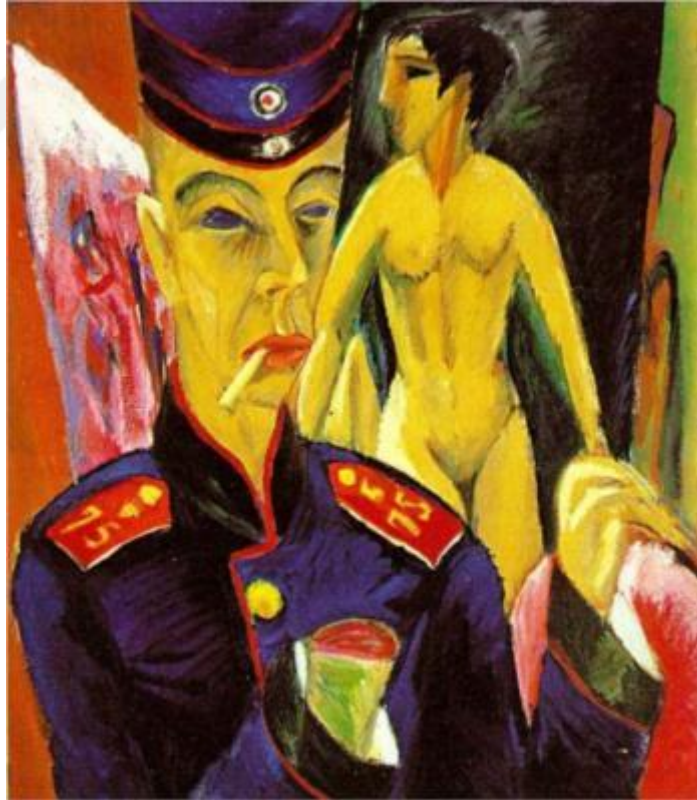
Savaşla yok olmaya mahkum bırakılmış dünyaların içinde, sanatçıların, ‘rahatsız olmayacağım yerler bulayım’ ülküsünden kaynaklanan bu temalarda, doğa yeni bir tanrı olgusu olarak önerilir. Bu doğalar içindeki insanlar, alabildiğine özgür ve cesurdur. Bu resimlerde tüm figür dünyası, yoğun bir ifade ve ekspresyon gücüyle ele alınır” (Eroğlu, 2015, s. 161).

Resimlerindeki figürleri etraflıca karakterize eden Kirchner, 1915'te orduya katılır, 1916'da ise bir trafik kazası yaşar. Askerde topçu birliği şoförlüğüne talip olması daha zor bir görevde bulunmak istememesindendir denebilir. Kirchner, savaşa kanlı karnaval benzetmesi yaparak şunları söylemiştir: “Artık insanlar tıpkı eskiden

resimlerini yaptığım yosmalar gibi. Bulanıklaşmışlar ve bir saniyede yok oluyorlar” (Wolf, 2003, s. 56). Sanatçı, savaşın son zamanlarında Davos’a yakın bir çiftliğe gitmiştir. Sanatoryumda tedavi görmek zorunda kalmıştır.

Nilüfer Öndin, Kirchner’den savaşın insanı fiziksel olduğu kadar psikolojik de etkilediğini şöyle aktarır: “Zihinsel ve bedensel ıstırap nedeniyle kendimi yarı ölü hissediyorum” (Öndin, 2019, s. 94).

Kirchner, Almanya’nın savaşa girmesini istemiyordu. Ama savaşa katılmak zorunda kaldığında akli dengesini kaybetmiştir. Topçu birliğinde olmasına rağmen savaşın yükünü kaldıramamış ve bir yıl sonra çürüğe çıkarılmıştır. Çürüğe çıkarılma sebebi bedensel ve ruhsal çöküntü olmuştur. Askerliğin duygularında açtığı yarayı ‘Kolu Kesik Asker’ (Resim 20) başlıklı eserinde konu almıştır (Eroğlu, 2018).



Resim 24

Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportresi, 1915, Tuval üzeri yağlı boya, 69.2 x 61 cm, Allen Memorial Sanat Müzesi, Oberlin Collage, Ohio.

(www.wikiart.org, 5.22.2020)

Kirchner, Asker Olarak Otoportre adlı çalışmasını henüz askere gitmeden önce yapmıştır. Kendisini asker olarak betimlemesi bilinçaltında yarattığı bir takım korkuları barındırmaktadır. Resim, konu itibariyle savaş ve sanatın ikilemine anlamlı bir örnek olarak gösterilebilir. Sanatçı, savaşa gitmeden savaşın hem fiziksel hem de ruhsal arızalarını öngörmüştür. Kirchner, bu resminde askerde değildir ama üniformalıdır. Fırça tutan eli artık yoktur çünkü o bir asker olmuştur ve askerlik, savaş onda derin yaralar oluşturacaktır. Kirchner, savaşa dair duyduğu korkuyu, isteksizliği ve en önemlisi sanatına vereceği zararı ifade etmeye çalışmıştır. Gelecekteki sanatsal çalışmalarına savaşın nasıl engel olabileceğini göstermeye çalışmaktadır.

Adnan Turani, “Hiçbir ekspresyonistte artistik duygu ondaki kadar kuvvetli olmamıştır” (Turani, 1960, s. 57). derken, Kirchner’in hem ruh halinin dışavurumundan hem de dışavurumculuktaki becerisinden bahsetmektedir denilebilir.

Arkadaki nü figür mekanın sanatçının atölyesi olduğunu, bir çalışmanın hazırlığı içerisinde bulunduğunu ama ters giden bir durumun varlığını işaret etmektedir. Dışavurumcu anlamda hem kompozisyon hem de renk kullanımları oldukça çarpıcıdır. Figürlerdeki biçim bozma dikkat çekicidir, en belirgin biçim bozma insan anatomisi üzerinde yapılmıştır.

Dışavurumcu biçim tarzı ve parlak renkler dönemin ekspresyonist sanatçılarının tipik özelliklerini yansıtmaktadır. Sanatçının palet kullanımında sınırlılık görülmektedir. Kesik kolunu kırmızı ile belirterek izleyicinin dikkatini asıl soruna çekmeye çalışmaktadır. Asıl sorun savaştır.

BÖLÜM V

I. DÜNYA SAVAŞINDAKİ ALMAN DIŞAVURUMCU SANATÇI BAKIŞININ KENDİ ÜRETİMİME YANSIMALARI

Bu resim serisi, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yüksek Lisans programında çalıştığım tez konum üzerine oluşturulmuştur. Resim çalışmalarımın arka planında yatan motivasyon, insanoğlunun yaşadığı acı tecrübelerle yaslanmaktadır. Tarihte üzüntü, keder ve acıların medeniyetleri daha ileri noktalara getirdiğini (sanat ve düşünce dünyası kapsamında) ve melankolinin insan ruhunda yarattığı yıkımla birlikte gelen var olma, var kalma dürtüsündeki direncin önemini vurgulamaya çalışmaktayım. Ekspresyonist edebiyatçıları arasında adı geçen Franz Kafka'nın en meşhur eseri Dönüşüm'ün Birinci Dünya Savaşı'nda yayımlanması edebiyatçıları arasında nasıl ayrıksı bir izlenime sebep olduysa, Ekspresyonist ressamlar da yaşadıkları dönemde aynı ayrıksılıkla karşılaşmışlardır. O dönemlerin ve eserlerinin izinde deneyselliğin, grotesk bakış açısının verdiği güçle resimlerimde hayatın kaçınılmaz gerçekleri olan ölümü ve acıyı anlamaya çalışmaktayım.

İnsanın varoluşundan kaynaklanan ıstırapları özetleyen Almanca bir kavram olan Weltschmerz'in (Dünya Ağrısı) üzerine düşünmek, Alman sanatçıları incelediğim Dışavurumculuğu anlamada hem edebiyatıyla hem de felsefesiyle bir bütünü oluşturmuş oldu. Bu bağlamda kendimi bir Alman sanatçının yerine koymaya, o dilin verileriyle dünyayı yorumlamaya, kendi hayat tecrübelerimle birleştirerek özgün çalışmalar ortaya çıkarmaya gayret ettim. Dışavurumcuların figürün anatomik yapısını bozarak, öznel bir dille var olan bir durumu anlatmada bedeninin abartılı çizimlerinden faydalanmalarını rehber edindim denebilir.

Bu seriye ünlü besteci Wolfgang Amadeus Mozart'ın en önemli eserlerinden biri sayılan Requiem'in (Ağıt) adını verdim. Mozart ile Requiem arasına da ölüm

girmiştir ve ünlü besteci eserini tamamlayamadan ölmüştür. Sanatın farklı disiplinlerinin iç içe olduğunu düşünmem sebebiyle resim çalışmalarım sürecinde hem edebiyattan hem de müzikten beslenmeye gayret ettim. Serinin üretiminde müziksel alt yapı olarak Viyolonsel tınlarını duyumsadım. Viyolonselin insan sesine en yakın enstrüman olduğu bilinmektedir gerçeğiyle hayal dünyamı besledim ve viyolonselin adeta bir insan gibi inlediğini düşünerek sanatsal üretimimde bir bütün oluşturmak istedim. Steven Spielberg'in II. Dünya Savaşı'nda Polonya'daki Yahudileri konu alan ünlü filmi Schindler List'in Viyolonsel yorumu serinin ruhunu anlamada ve söz konusu portrelerin ifadelerini belirlemede bana yardımcı oldu.

Seride kendi portremi kullanmam dışavurumcuların empresyonu terk edip ifadeciliğe doğru yürüdükleri yolda özneliği önemsemelerinden ileri gelmektedir. Benim konsantrasyonum da kendi hayatımdan gelen acı ve melankoli üzerinden savaşı anlamada ortaya çıkan bir farkındalık olmuştur. Yüzyıl öncesine dayanan insan dramlarını bugünün ruhundan özetleyen resimsel bir dil bulmaya çabaladım.

Renkçi anlayışım yine ekspresyonistlerin renkçiliğinden ileri gelmektedir. Kendi anlayışımı izleyiciye aktarmada renk faktörünün etkilerini kullanarak gerçekleştirmeye gayret ettim. Birinci Dünya Savaşı'nda yayımlanan Dönüşüm'ün baş kahramanı Gregor Samsa'yı yazan Kafka'yı, Requiem'i besteleyen Mozart'ı, Weltschmerz'i yorumlayan Johann Paul Friedrich Richter'i ve Ekspresyonizm akımında eser veren bütün sanatçıları, Viyolonselin ağlayan sesi ile kendi hayal kırıklıklarımın, acılarımın ve üzüntülerimin oluşturduğu armoni ile harmanlayarak öznel bir anlayış ortaya koymaya çalıştım.

Kendi gözümde kendi felaketlerimi tanımlamada savaş imgelerinden destekle ifadelerimi tuvale aktarmayı amaç edindim. Jean Paul Satre'ın "İnsan ölümü ancak

başkasının ölümü aracılığıyla keşfeder” sözünden ilhamla başkalarının acısını derinden hissetmeye çalışırken, soyutu somuta dökmede otoportrelerim üzerinden bir söylem geliştirmek için çabaladım.

Birinci Dünya Savaşı’nda 20. Yüzyılın ilk ve en büyük savaşının ruhlarda yarattığı yıkım ve İkinci Dünya Savaşı’nda kopacak fırtınayı bilmenin verdiği yoğun duygu durumu ancak kendi hislerimle yol alabileceğim bir uygulamayı gerekli kıldı. Başlı başına sadece insan olarak doğmanın bile can yakıcı etkisini, savaşın felaketleri ile güçlendirmeye çalıştım. Requiem, içindekini dışarıya yansıtmada bir aracı olarak hem görsel hem de işitsel bir etkiyle ortaya çıkan bir seri oldu diye düşünmekteyim.



Resim 25

Merve Kıyak Şahin, Requiem: Otoportre I, tuval üzeri karışık teknik,
90 x 70 cm, 2019.



Resim 26

Merve Kıyak Şahin, Requiem: Otoportre II, tuval üzeri karışık teknik,
70 x 50 cm, 2019.



Resim 27

Merve Kıyak Şahin, Requiem: Otoportre III, tuval üzeri karışık teknik,
100 x 80 cm, 2019.



Resim 28

Merve Kıyak Şahin, Requiem: Otoportre IV, tuval üzeri karışık teknik,
50 x 50 cm, 2019.



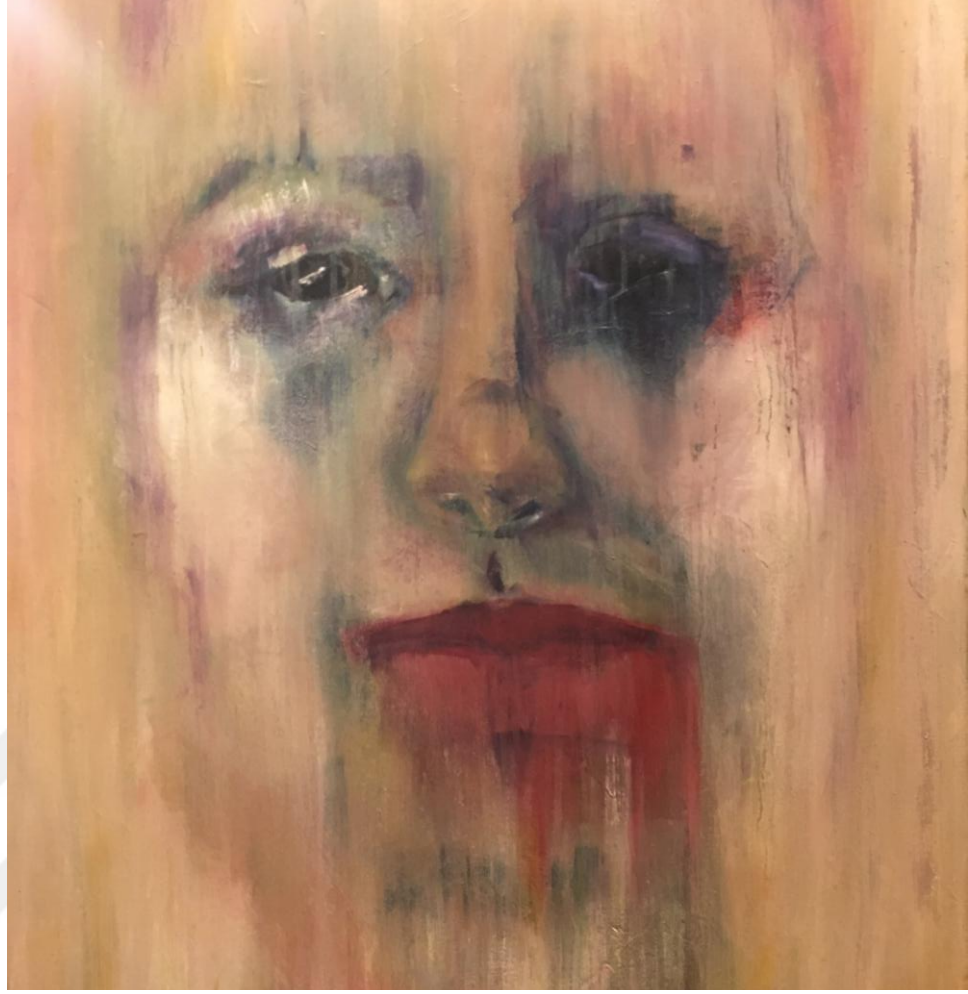
Resim 29

Merve Kıyak Şahin, Requiem: Otoportre V, tuval üzeri karışık teknik,
70 x 50 cm, 2019.



Resim 30

Merve Kıyak Şahin, Requiem: Otoportre VI, tuval üzeri karışık teknik,
70 x 50 cm, 2019.



Resim 31

Merve Kıyak Şahin, Requiem: Otoportre VII, tuval üzeri karışık teknik,
100 x 70 cm, 2019.

BÖLÜM VI

SONUÇ

19. yüzyıl sonlarından itibaren plastik sanatların değişmeye başlayan çehresinde yeni yüzyılla birlikte gelişen Ekspresyonizm'in özellikle Birinci Dünya Savaşı'na rastlayan dönemde çarpıcı eserler verdiği görülmektedir. Savaş ve Sanat olgularının insan hayatında ve medeniyet tarihinde oynadığı rolün önemi, sanatçıların yaratıcılıklarını etkin kullanmalarında, oluşturdukları yeni resimsel dilin çarpıcı dışavurumu ile görülmüştür. Söz konusu yaratım sürecinde hem bireysel hem de toplumsal konulara eğilim gösteren sanatçıların varlığı görülmektedir.

Birinci Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılan sanatçıların da, zorunlu olarak cepheye gönderilen sanatçıların da neredeyse tamamının eninde sonunda anti-militan bir görüşü benimsedikleri görülmektedir. Aynı zamanda savaşa katılmadan yakınlarını kaybeden sanatçıların da motivasyonu savaş karşıtı olmaktan geçmiştir. Alman Dışavurumculuğu'nda, yeni biçimsel formların, palet kullanımlarının ve hatta figür deformasyonunun yine savaşı eleştirmek için yoğun bir şekilde kullanılarak kitlelerin dikkatini çekmek amaç edinilmiştir denilebilir.

Yeni bir çağ, yeni anlayışlar, yeni felaketler yaşanırken sanatın haykıran, eleştiren vb. gücü kulağa öncelikle kulağa ikilem gibi gelen savaş ve sanatın aslında nasıl hemhal olduğunu ortaya koymaktadır. Farklı disiplinlerde de boy gösteren entelektüel bir akım olan Ekspresyonizm, temsil edildiği grubun ruhunu, hislerini, düşüncelerini, kafa tutuşlarını aktarmada savaş imgelerinden beslenerek sanat tarihine unutulmayacak eserler sunmuştur. Savaş sanatı beslemiş, sanat da savaşın insanlık adına haykıran sesi olmuştur. Bu bağlamda Ekspresyonizm akımının natüralizme başkaldırısı adeta Birinci Dünya Savaşı'nda savaşa karşı gerçekleşmiştir. Özünde bir protesto barındıran akım ilerleyen süreçlerde de protest bir bakış açısı kazanmıştır.

Ekspresyonizm makro gerçekleri bir kenara iterek, mikro yani bireysel gerçekliklere odaklanarak var olan bir akım olmuştur. Sanatçıların kompozisyonlarında çok katmanlı bir alt yapının izlenmesi, savaş konusunu vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Bu resimler izleyiciye her ne kadar tuval üzeri hareketli öğeler kullanılmaya başvurulduysa da mesajın en etkili şekilde iletilmesi amacını da taşımıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın Alman Dışavurumculuğundaki etkileri hem konu hem de akımın biçimsel özellikleri ile dönemin önde gelen sanatçılarının eserlerinde açıkça izlenmektedir. Savaş, sanatı ve sanatçıyı öyle etkilemiştir ki günümüzde savaşın sebep olduğu yıkımları anlamada sanatçıların eserleri rehber olmaktadır. Ayrıca sanat da belli gruplar dahilinde yorumlanırken savaşın güçlü imgeleri ile güçlenerek toplumsal ve bireysel gerçeklerin somut bir dille eleştirilmesine olanak sağlamıştır.

BÖLÜM VII

KAYNAKLAR

Kitap

- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul, Sel Yayıncılık. 37.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek*. İstanbul, Hayalperest Yayınları. 186, 187.
- Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Benoist, L. (1975). *Resim Tarihi*. İstanbul, Gelişim Yayınları. Çeviren: Tanju Gökçöl.
- Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri*. İstanbul, Metis yayınları. Çeviren: Metis Yayınları.
- Erden, O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul, Hayalperest Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul, Tekhne Yayınları. 161, 176.
- Eroğlu, Ö. (2018). *Ekspresyonizm*, Tekhne Yayınları. 22, 69, 70.
- Farthing, S. (Ed.). (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çin, Hayalperest Yayınları. Çeviren: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu. 381, 387.
- Gombrich, E. H. (2017). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul, Remzi Kitabevi. Çeviren: Erol Erduran.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. İstanbul, Hayalperest Yayınları. Çeviren: Candil Erdoğan.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul, Hayalperest Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve M. (2009). *Sanatta Devrim*. İstanbul, Hayalbaz Kitap.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi*. İstanbul, Yirmidört Yayınevi.

- Kınay, C. (1993). *Rönesans'tan Yüzyılımıza – Geleneksel'den Modern'e*. Ankara, Gaye Matbaacılık Aş. 274.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları. Çeviren: İsmail Türkmen.
- Little, S. (2006). *İzmler*. İstanbul, Yapı Yayın.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. İstanbul, Agora kitaplığı. Çeviri: Osman Akınhay.
- Sontag, S. (1991). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. İstanbul, Metis Yayınları. Yayına Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1960). *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*. Ankara, Doğu Ltd. Şirketi Matbaası.
- Wolf, N. (2003). *Dışavurumculuk*. İstanbul, Remzi Kitabevi. Çeviri: Mehmet Tahsin Yalım. 42.
- Ziss, A. (2016). *Estetik – Gerçekliğin Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. İstanbul, Hayalperest Yayınları. Çeviren: Yakup Şahan.

Makale

- Aliotti, K. (2015). Çökerken Yükseliş – Sanatın ve Kültürün Direnişi. *Sanat Dünyamız*, 144, 86, 89.

Baykam, B. (1983). Teorilerin iflası ve Dışavurumculuğun İkinci Baharı. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, (18), 25.

Erden, O. (2014). Kübizm ve Birinci Dünya Savaşı. *Sanat Dünyamız*, 143.

Murray, A. (2020). Käthe Kollwitz: Memorialization as Anti-Militarist Weapon. *Arts*, 36. <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/1/36/htm#B14-arts-09-00036> adresinden erişildi.

Öndin, N. (2013). Sanatçının İmgeleminde Savaş, *RH + Sanat Dergisi*, sayı: 4, Mart-Nisan, 30, 92-93, 94.

Özsezgin, K. (2013). Savaş Konulu Resimlere Toplu Bir Bakış, *RH + Sanat Dergisi*, Sayı: 4, Mart-Nisan, 16.

Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2019). International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, sayı:7, Haziran-Temmuz, 7. <https://docplayer.biz.tr/157147025-Acinin-resmini-yapmak-kathe-kollwitz-resimleri-uzerinden-bir-bakis.html> adresinden erişildi.

Zencirci, Dizar E. (2012). Otto Dix ve Der Krieg fravür serisi, *Sanat Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 22, 22-23.

Tez

Akkan, A. (2014). *Şiddetin Plastik Yüzü*. Hacettepe Üniversitesi GSF. Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

İnternet Kaynakları

(<https://www.kollwitz.de/biografie>)



BÖLÜM VIII

ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında İstanbul’da doğdu. İlk ve ortaöğretimini İstanbul’da tamamladı.

2001 yılında lisans eğitimine başladığı Viyana Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nden 2006 yılında yüksek lisans derecesiyle mezun oldu. Viyana Üniversitesi'nde “Televizyonun Çocuklar Üzerindeki Etkileri” başlıklı yüksek lisans tezi kaleme aldı.

2006-2016 yılları arasında medya sektörünün hem görsel hem de yazılı basınında editör ve metin yazarı olarak çalıştı.

2017 – 2020 yılları arasında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimi aldı.

