



**BASKI RESİM SANATINDA
POLİTİK BİR DİL: KÄTHE KOLLWITZ**

Yüksek Lisans Tezi

Fatma Duygu SİNAN ŞENOCAK

Eskişehir, 2022

BASKI RESİM SANATINDA POLİTİK BİR DİL: KÄTHE KOLLWITZ

Fatma Duygu SİNAN ŞENOC AK

Yüksek Lisans Tezi

Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Saime Dönmezer

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs, 2022

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

“Baskı Resim Sanatında Politik Bir Dil: Käthe Kollwitz” isimli tez çalışmamı hazırlarken düşüncelerinden ve deneyimlerinden yararlandığım, ayrıca manevi desteği ile her zaman yanımda hissettiğim, yol göstericiliğini bir an bile eksik etmeyen danışmanım Prof. Saime DÖNMEZER’e, süreç içerisinde benden maddi manevi desteğini esirgemeyen değerli eşim Şener Cihan ŞENOCAK’a, ve beni bugünlere büyük emeklerle getiren sevgili annem ve babama , değerli jüri üyelerim Saime DÖNMEZER’e, Hayri ESMER’e ve Burçak BALAMBER’e teşekkürü borç bilirim.

Fatma Duygu SİNAN ŞENOCAK

Mayıs 2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu dönem projesinin hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Fatma Duygu SİNAN ŞENOCAK

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
WEIMAR DÖNEMİNDE ALMANYA	3
1.1. Weimar Döneminde Almanya’da Feminizm	9
1.2. Käthe Kollwitz’ in Sanatçı Kimliğinin Oluşumu	18
İKİNCİ BÖLÜM	38
KÄTHE KOLLWITZ VE BARIŞSEVER HAREKET	38
2.1. Käthe Kollwitz’ in Baskılarındaki Semboller ve Anlamları	42
2.2. Käthe Kollwitz’ in Kullandığı Baskı Teknikleri	46
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	49
AFİŞLER, OTOPORTRELER VE BASKI SERİLERİ	49
3.1. Afişler ve Otoportreler	49
3.2. Baskı Serileri	64
3.2.1. Bir Dokumacılar Ayaklanması (1893 – 1897)	65
3.2.2. Köylüler Savaşı (1902 – 1908)	73
3.2.3. Savaş (1921 -1922)	81
3.2.4. Ölüm (1934 – 1937)	90

<u>3.3. Ölümünden Günümüze Käthe Kollwitz</u>	<u>98</u>
<u>SONUÇ</u>	<u>99</u>
<u>KAYNAKÇA</u>	<u>101</u>
<u>ÖZGEÇMİŞ</u>	



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. <i>Erich Heckel, Beim Vorlesen, 1914, Ağaç Baskı, 30 x 20 cm , British Museum, London</i>	24
Görsel 2. <i>Fritz Bleyl, der Raub, 1920, 62.5 x 42.5 cm Museum Zwickau</i>	25
Görsel 3. <i>Karl Schmidt- Rottluff, Christus unter den Frauen, Gravür, 1919, 39,5 x 50 cm , The Museum of Modern Art, New York</i>	26
Görsel 4. <i>Otto Mueller, Mädchen auf dem Kanapee, Litografi, 29,5 x 39,4 cm , Moma New York</i>	27
Görsel 5. <i>Max Pechstein, Rabbin Duası, Ağaç Baskı, 1921, 39 x 29,7 cm, Moma, New York</i>	28
Görsel 6. <i>Emil Nolde, Hamburg, 1910, Gravür, 31,2 x 41,2 cm , Nolde Museum, Seebüll</i>	29
Görsel 7. <i>Ernst Ludwig Kirchner, Die Brücke sanatçılar grubu Manifestosu, 1906, Ahşap baskı, 28.8 x 22.2 cm, Moma, New York</i>	30
Görsel 8. <i>Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter Almanagi'nın Kapağı, 1912, Kağıt üzerine ahşap baskı, 27.9 x 21.1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.</i>	31
Görsel 9. <i>Wassily Kandinsky, Orange, 1923, Litografi, 40,5 x 38,4 cm ,Moma New York</i>	32
Görsel 10. <i>Franz Marc, Tigers, 1912, Gravür, 20 x 24 cm, Moma New York</i>	33
Görsel 11. <i>Otto Dix, Ölüm Dansı, Savaş Serisinden, Aquatint, 34,8 x 46,6 , Moma New York</i>	34
Görsel 12. <i>Käthe Kollwitz. Dalgın Kadın, 1920, Litografi, Özel Koleksiyon</i>	43
Görsel 13. <i>Käthe Kollwitz. Anneler, 1919 49.9 x 67.4 cm., Litografi, Art Gallery of Ontario</i>	44
Görsel 14. <i>Käthe Kollwitz. Otoportre, 1910 29 x 28.3 cm., Litografi, Käthe Kollwitz Museum, Köln</i>	45
Görsel 15. <i>Käthe Kollwitz. "Büyük Berlin İçin" Afiş Çalışması, 1912 Litografi, Käthe Kollwitz Museum, Köln</i>	51
Görsel 16. <i>Käthe Kollwitz. 'Esirlerimizi Serbest Bırakın' Afiş Çalışması, 1919, 68,2 x 93 cm., Litografi/ Füzen, mürekkep, Özel koleksiyon</i>	52

- Görsel 17.** *Käthe Kollwitz. 'Hasta Kadın ve Çocukları' Afiş Çalışması, 1920, 37,5 x 29,5 cm., Litografi/ Füzen, mürekkep, Özel koleksiyon* 53
- Görsel 18.** *Käthe Kollwitz. 'Almanya'nın Çocukları Açlık Çekiyor' Afiş Çalışması, 1923, 42,5 x 29,5 cm., Litografi Käthe Kollwitz Museum, Köln* 54
- Görsel 19.** *Käthe Kollwitz. 'Hayatta Kalanlar / Savaşa Karşı Savaş' Afiş Çalışması, 1923, 67,2 x 83,6 cm., Litografi/ Füzen, Käthe Kollwitz Museum, Köln* 55
- Görsel 20.** *Käthe Kollwitz. 'Bir Daha Asla Savaş' Afiş Çalışması, 1924, 95 x 72 cm., Litografi/Füzen, Käthe Kollwitz Museum, Köln* 56
- Görsel 21.** *Käthe Kollwitz, Otoportre 1888 / 89, 30,6 x 21,7 cm, Tarama ucu ile çini mürekkebi, Käthe Kollwitz Museum, Berlin* 57
- Görsel 22.** *Käthe Kollwitz. Otoportre 1923, 14,8 x 15,5 cm., Ağaç Baskı, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection* 58
- Görsel 23.** *Käthe Kollwitz. Otoportre 1924, 30 x 22,2 cm., Litografi, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection* 59
- Görsel 24.** *Käthe Kollwitz. Otoportre 1924, 38 x 47,2 cm., Ağaç Baskı, Käthe Kollwitz Museum, Köln* 60
- Görsel 25.** *Käthe Kollwitz. Otoportre 1934, 20,7 x 18,6 cm., Litografi, Käthe Kollwitz Museum, Köln* 61
- Görsel 26.** *Käthe Kollwitz. Otoportre 1938, 47 x 29 cm., Litografi, Käthe Kollwitz Museum, Köln* 62
- Görsel 27.** *Käthe Kollwitz. Otoportre 1910, 15,7x 13,8 cm., Gravür, Özel koleksiyon* 63
- Görsel 28.** *Käthe Kollwitz. Yoksulluğun çaresizliği 1893/97, 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 1. yaprağı 15,4 x 15,3 cm., Litografi/ füzen ve kazıma ucu ile detaylandırılmış çalışma, Staatliche Kunstsammlungen Dresden* 66
- Görsel 29.** *Käthe Kollwitz. Ölüm 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 2. yaprağı 22,4 x 18,5 cm., Litografi/ füzen ve kazıma ucu ile detaylandırılmış çalışma, Özel koleksiyon* 68
- Görsel 30.** *Käthe Kollwitz. Müzakere 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 3. yaprağı 24,4 x 16,9 cm., Litografi/ füzen ve kazıma ucu ile detaylandırılmış çalışma, Käthe Kollwitz-Museum, Berlin.* 69

- Görsel 31.** *Käthe Kollwitz. Dokumacıların Göçü 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 4. yaprağı 21,5 x 29,7 cm., Gravür/ Asit yedirme, Kuru kazıma, Käthe Kollwitz-Museum, Berlin.* 70
- Görsel 32.** *Käthe Kollwitz. Saldırı 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 5. yaprağı 23,4 x 29,6 cm., Gravür/ Asit yedirme, Kuru kazıma, National Gallery of Art, Washington* 71
- Görsel 33.** *Käthe Kollwitz. Son 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 6. yaprağı 24,5 x 30,7 cm., Gravür/ Asit yedirme, Aquatint , National Gallery of Art, Washington* 72
- Görsel 34.** *Käthe Kollwitz. Sabancılar 1906/ 07 'Köylüler Savaşı' serisinin 1. yaprağı 31 x 45,7 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Indianapolis Museum of Art, Indiana* 74
- Görsel 35.** *Käthe Kollwitz. Irzına Geçilmiş 1906 'Köylüler Savaşı' serisinin 2. yaprağı 30,6 x 52,9 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Özel koleksiyon* 75
- Görsel 36.** *Käthe Kollwitz. Tırpanı Bilerken 1906/ 07 'Köylüler Savaşı' serisinin 3. yaprağı 29,7 x 29,4 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Sprengel Museum, Hannover* 76
- Görsel 37.** *Käthe Kollwitz. "Kemer Altında Silahlanma" 1906/ 07 "Köylüler Savaşı" serisinin 4. yaprağı 49,7 x 32,6 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. National Gallery of Art, Washington* 77
- Görsel 38.** *Käthe Kollwitz. Hücuma Kalkış 1906/ 07 'Köylüler Savaşı' serisinin 5. yaprağı 51,2 x 59,8 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Özel koleksiyon* 78
- Görsel 39.** *Käthe Kollwitz. "Savaş Meydanı" 1906/ 07 "Köylüler Savaşı" serisinin 6. yaprağı 41,5 x 53,1 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma. Özel koleksiyon* 79
- Görsel 40.** *Käthe Kollwitz. Esirler 1906/ 07 'Köylüler Savaşı' serisinin 7. yaprağı 32,6 x 42,5 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Özel koleksiyon* 80
- Görsel 41.** *Käthe Kollwitz. Feda 1921/ 22 'Savaş' serisinin 1. yaprağı 37,1 x 40,1 cm., Ağaç baskı. National Gallery of Art, Washington.* 83

- Görsel 42.** *Käthe Kollwitz. Gönüllüler 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 2. yaprağı 35 x 49,6 cm., Ağaç baskı. Özel koleksiyon* 84
- Görsel 43.** *Käthe Kollwitz. Ebeveyn 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 3. yaprağı 35 x 42,2 cm., Ağaç baskı. transparan kağıda basılmıştır. National Gallery of Art, Washington* 85
- Görsel 44.** *Käthe Kollwitz. Dul I 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 4. yaprağı 37 x 23 cm., Ağaç baskı. National Gallery of Art, Washington* 86
- Görsel 45.** *Käthe Kollwitz. Dul II 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 5. yaprağı 31 x 53 cm., Ağaç baskı. Davis Museum at Wellesley College, Massachusetts* 87
- Görsel 46.** *Käthe Kollwitz. Anneler 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 6. yaprağı 34,2 x 39,8 cm., Ağaç baskı. Özel koleksiyon* 88
- Görsel 47.** *Käthe Kollwitz. Halk 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 7. yaprağı 35,7 x 30 cm., Ağaç baskı. National Gallery of Art, Washington* 89
- Görsel 48.** *Käthe Kollwitz. “Kadın Kendini Ölüme Emanet Ediyor”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 1. yaprağı 45,7 x 39,8 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln* 90
- Görsel 49.** *Käthe Kollwitz. “Ölüm Kızı Kucağında Tutuyor” 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 2. yaprağı 43,1 x 37,6 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln* 91
- Görsel 50.** *Käthe Kollwitz. “Çocukları Yakalayan Ölüm”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 3. yaprağı 50,2 x 41,5 cm., Litografi, Füzen, Mürekkep. Käthe Kollwitz Museum, Köln* 92
- Görsel 51.** *Käthe Kollwitz. Ölüm Kadını Yakalıyor, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 4. yaprağı 50,7 x 36,5 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln* 93
- Görsel 52.** *Käthe Kollwitz. Sokakta Ölüm, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 5. yaprağı 40,9 x 29,2 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln* 94
- Görsel 53.** *Käthe Kollwitz. “Onun İçin Ölüm Artık Dost”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 6. yaprağı 31,4 x 32,6 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln* 95
- Görsel 54.** *Käthe Kollwitz. “Suda Ölüm”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 7. yaprağı 49 x 37 cm., Litografi, Füzen, Käthe Kollwitz Museum, Köln* 96
- Görsel 55.** *Käthe Kollwitz. “Ölümün Çağrısı”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 8. yaprağı 37,8 x 39,7 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln* 97

GİRİŞ

Baskiresim, çeşitli malzemelerin kalıp olarak kullanılabildiği, kalıbın yapım aşamasında sanatçının çeşitli araç-gereçler kullanarak eserini oluşturabildiği bir resim türüdür. Bu teknik ile üretilen sanat eserlerinin çoğunda diğer tekniklerde olduğu gibi izleyiciye verilmek istenilen bir mesaj ya da farkındalık yaratmak adına kullanılan birtakım imgeler ve söylemler vardır. Bu bağlamda günümüzde ve geçmişte birçok sanatçı, eserlerinde politik öğeler kullanmaktadır. Sanatçı bu öğeleri kullanırken ya doğrudan izleyiciye göstermekte ya da dolaylı olarak eserlerinin içerisine yerleştirmektedir. Bu eserleri incelediğimizde çoğunlukla eleştirel bir dil kullanıldığını fark ederiz. Siyasi olaylara baktığımızda, içinde bulunduğu dönemden sanatçıların bu olaylardan nasıl ve ne kadar etkilenmiş olduğunu eserlerinden okumamız mümkündür. Bu okumaları yaparken siyaseti ve politikayı birbirinden ayıramayacağımız gibi dönemin ekonomik ve kültürel durumunu da her zaman göz önünde bulundurmamız gerekmektedir.

“ Feminizm, kadınların haklarını tanıyarak bu hakların korunması amacıyla eşitsizliklerin ortadan kaldırılmasına yönelik muhtelif ideolojiler, toplumsal hareketler ve kitle örgütlerinden oluşan harekettir. (Hawkesworth, 2006, s. 25) ”

Feminizm, sadece bir teori olmanın ötesinde aynı zamanda hak eşitliği ve özgürlük kavramları bağlamında politik bir harekettir.

Politika, en genel anlamıyla yönetim bilimidir. Politika, birçok farklı tanımı olan bir faaliyettir ve bu faaliyeti en temel olarak dil aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Dil, temel olarak bireyin dış dünya ve düşüncüyü anlamlandırmasını sağlamaktadır. Bu yüzden dış dünya, düşünme ve dil sürekli bir etkileşim içerisinde.

Bu çalışmada, 19. yüzyılın sonunda Almanya'daki işçilerin ve halkın içinde bulunduğu olumsuz koşullardan, toplumsal adaletsizliklerden derinden etkilenen Käthe Kollwitz' in baskiresimlerinde politikayı kullanma şekli ve dili üzerine bir araştırma yapılmıştır. Gerçek yaşamda tanık olduğu insanlara ve olaylara yer veren Kollwitz' in savaşa tüm benliğiyle karşı olduğunu, araştırmamızda kullanacağımız tüm eserlerinde görmemiz mümkündür. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda oğlunu kaybettikten sonra yapmış olduğu baskiresim çalışmalarında sanatçının politik duruşu ve dönemin siyasetine olan yaklaşımı çok açık bir şekilde görülebilmektedir. Bu çalışmanın amacı, Birinci

Dünya Savaşı döneminde Almanya’da ki siyasi ve politik durumun halk üzerindeki etkileri ve bu etkilerin sanatı nasıl beslediğinin araştırılmasıdır.

Sanatçıların, yaşadıkları dönemde deneyimlemiş oldukları olayları kendi üslupları ile resmetmeleri, bir bakıma o dönem için tarihi belge niteliği taşımaktadır. Bu dokümanlar titizlikle incelendiğinde, dönemin sosyo-politik, ekonomik ve kültürel yapı taşları hakkında önemli bilgiler edinilebilmektedir.

Bu araştırmada, Käthe Kollwitz’ in 1914-1933 yılları arasında üretmiş olduğu eserlerinin incelenmesi çalışmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Araştırmada, baskıresmin politik öğeleri işleme konusunda Käthe Kollwitz’ in sanatın neresinde yer aldığı ve sanatçının baskıresim tekniğini kullanarak eserlerine katmış olduğu etkiyi incelenmektedir. Sanatçının yaşadığı dönemde, erkeklerin gittiği okullara kadınların kabul edilmediği ve erkeklerin savaşa gittiği süreçte kadınlara kalan rollerin üstlenilmesiyle birlikte bir takım kadın haklarının ifade edilmediği dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda sanatçının göstermiş olduğu savaşta kadın sanatçı olmak ve feminist tavır üzerine değinilerek çalışmaları ele alınmıştır. Sanatçının eserleri, içinde bulunduğu dönem itibarı ile kullandığı politik dil ile ortaya çıkan sonuçlar bağlamında baskıresim ile ilişkisi önemli bir yer tutmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

WEIMAR DÖNEMİNDE ALMANYA

Almanya'nın tarihine bakıldığında Weimar Dönemi, önemli gelişmelerin ve tarihe yön verecek önemli olayların birbiri ardına sıralandığı, yoğun çatışmaların-hem halk arasında hemde ülkeyi yönetenler arasında- yaşandığı, hükümete güvenin sürekli sınındığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

“ 1918 sonbaharında , Almanya ve müttefikleri çökmenin eşiğine gelmişti. Dört yıllık topyekün savaş, insan gücünü tüketmiş, moral çöküntüsü yaratmış , mevcut sosyal ve siyasi ayrımları ortadan kaldırmak bir yana, iyice derinleştirmişti. (Storer, 2015, s.44) ”

Çatışmaların bu denli yoğun yaşanmasındaki en önemli neden tabi ki savaştan yeni çıkmış bir ülke olması, kayıpların hem maddi hemde manevi olarak toplumu olumsuz etkilemesi, savaşı en başta destekleyen kişilerin de zamanla savaşa karşı kitlelere dönüşmesi olarak sıralanabilir.

“ 1918 yılının kasım ayında, Almanya'da meclise dayalı cumhuriyet ilan edildi. Anayasanın hazırlandığı kentin adıyla anılacak olan Weimar Cumhuriyeti, ilerici bir siyasal sistem ve görece gelişmiş bir refah devletini içeren bir dizi toplumsal uzlaşmadan oluşuyordu. (Fulbrook, 1991, s.153). ”

Toplunun ihtiyacı olan refahı vaadeden bu sistem daha sağlam temeller üzerine kurulmuş olsaydı öngördüğü yaşam biçimini gerçekleştirebilirdi. Aceleyle alınan ve uygulanan kararlar ne yazık ki cumhuriyetin kendi sonunu getirmiştir.

“ Weimar Cumhuriyeti döneminde 1919'dan 1925 yılına kadar imparatorluğun ilk cumhurbaşkanı Sosyal Demokrat partili Friedrich Ebert olmuştur (Mertens, 2010, s.3). ”

Amaçlanan ülke yönetim şekli ne yazık ki uygulamaya geçildiğinde beklenen etkiyi yaratmadı. Bu durumun en önemli nedeni kısa süre içerisinde radikal bir değişimi halka kabul ettirmek, ekonomik anlamda refaha henüz ulaşamamış olması ve toplum içerisindeki karşıt görüşlerin ortak bir paydada buluşmaya gönüllü olmamalarıdır.

Bir yandan Avrupa kökenli solcu entelektüeller – Erns Bloch, Walter Benjamin, Max Horkheimer, ve diğerleri – ile böbürlenirken; diğer yandan Stalinist kültür politikasının dogmatik savunucuları olan ve dolayısıyla Weimar Kültürü'nün Alman Demokratik Cumhuriyeti tarafından kabulünün gecikmesine sebep olan Alfred Kurella ve Johannes R. Becher gibi figürleri de yetiştirmekteydi. (Michalski, 2003, s.7)

Farklı görüşler ve amaçlar arasındaki çatışmaların halkı etkileyişine bakıldığında durumun hiçte iç açıcı olmadığı görülmektedir. Zaten belirsizliğin hakim olduğu ortamda bir de görüş ayrılıklarının yaşanıyor olması Cumhuriyetin geleceğini elbette kötü etkilemiştir.

Ardından gelen dönem düşünüldüğünde , Weimar Cumhuriyeti'nin neredeyse tesadüfi bir şekilde ortaya çıkmış olması belkide anlamlıdır. 9 Kasım 1918 'de cumhuriyetin ilanı, ayrıntılı bir siyasi programın veya uzun süren bir mücadelenin sonucu olarak değil, olaylara bir tepki ve halkın enerjisini daha radikal bir yoldan döndürme çabası olarak ortaya çıktı. (Storer, 2015, s. 43)

Savaşın ağır sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda olan halk birde belirsiz yönetim politikaları yüzünden hükümete olan güvenini iyice kaybetti ve bu yeni yönetim biçimini kabullenmekten uzaklaştı. Sadece halkın değil, cumhuriyetin ilanına destekte bulunanalar bile zaman zaman cumhuriyete olan inançlarını kaybetti.

“ Uzun yıllar boyunca tarihçiler ilk Alman demokrasisine büyük ölçüde karamsar bir yaklaşım sergiledi ve hem tarihçiler hemde tarihçi olmayanlar tarafından Weimar sık sık Hitler'in habercisi olarak görüldü . (Storer, 2015, s. 15) ”

Savaşın bitmesine rağmen refaha erişemeyen toplum içerisinde yeni fikirlere ve daha sıkı yönetim şekillerine karşı bir sempati oluşmaya başladı. Almanya'nın Avrupa'daki konumu açısından bakıldığında etrafının güçlü komşularla çevrili olması ve yakın zamanda yaşanmış olan parçalanmalar yüzünden daha lokal çözümler halk tarafından beklenen şeydi.

Weimar Cumhuriyeti 'nin kuruluşundaki zor koşullar, daha sonraki gelişiminde de pek çok açıdan belirleyici oldu . Onur kırıcı bir askeri yenilgiyle travmatik bir devrim ve siyasi şiddet döneminin sonucunda 9 Kasım 1918'de cumhuriyetin ilanının kendisi de devrimi sahiplenmeye ve halkın devrimci ateşinin radikal mecrasını değiştirmeye yönelik geçici bir hamleydi.(Storer, 2015, s.77)

Savaş nedeniyle erkeklerin cephelere gitmesi iş gücü eksikliğinin yaşanmasına ve daha önce toplumda değerli görülmeyen kadınların çalışma hayatında önemli bir yer edinmelerine sebep oldu. Kendi ayakları üzerinde durabilen kadınlar politikada da söz sahibi olabileceklerini farkettiler ve bu bağlamda kendi politik tutumlarını oluşturmaya başladılar.

“ Ayrıca savaş zamanındaki işgücü yetersizliği yüzünden, kadınların ve gençlerin daha önce dışlandıkları alanlara girmesiyle birlikte nüfusun çeşitli kesimleri de belirli ölçüde politikleşmişti. (Fulbrook, 1991, s. 154) ”

Savaş sonunda hayatta kalanlar yaşadıkları yerlere döndüklerinde hem ciddi psikolojik travmalar hemde ekonomik sıkıntılar yaşamak zorunda kaldı. Bu durum toplumun huzursuzluğunun artmasına ve hükümetten beklentilerin kesin ve hızlı bir biçimde gerçekleştirilmesine olan talebi açığa çıkardı.

Kesin bir biçim almamış bu Cumhuriyet, çok acil sorun ve görevlerle karşı karşıyaydı: askerlerin terhisi, ateşkes imzalamak, Almanya’nın dört yanında patlayan ayaklanma ve isyanlarla başa çıkmak, ekonomiyi ayağa kaldırıp yeterli besin tedarikini sağlamak, tüm bu sıkıntıların ortasında imparatorluk sonrası Almanyasında makul ve yeni bir anayasa yaratmak. (Fulbrook, 1991, s. 156)

“ Alman ekonomisini bu derece yıpratın en önemli sebeplerden birisi şüphesiz Versay Barış Antlaşmasının yüklemiş olduğu tamirat borcudur. (Armaoğlu, 2007, s. 156) ”

Ekonomik olarak zorda olan halkın refahını sağlayamayan hükümet doğal olarak halkın desteğini kaybetmiştir. Bu destek kaybı sadece yönetimi değil yönetim biçimini, yani cumhuriyeti, doğrudan hedef haline getirmiştir.

“ Ülke içindeki siyasal ortamı kaosa sürükleyen ikinci faktör ise; Weimar Anayasası’nda kabul edilen nisbi temsil sisteminin, herhangi bir partinin mecliste güçlü bir çoğunluk elde etmesinin önüne geçmesi ve bunun sonucunda istikrarsız koalisyon hükümetlerinin Weimar Cumhuriyeti’ne hakim olmasıdır. (Davidson, 1997, s. 218). ”

Hükümet hem düzeni sağlamak hemde mevcut kötü şartlardan biran önce kurtulabilmek adına yeni bir anayasa hazırlamalıydı. Mevcut durum düşünüldüğünde üzerine kapsamlı bir araştırma ve düşünme süreci olmayan bir anayasa yürürlüğe girmiş oldu.

Beş yüz temsilcinin büyük çoğunluğu SDP’yi ve Almanya’nın yeni anayasasını yapacak bir Ulusal Kurucu Meclis seçilmesine dair Ebert’in planını desteklese de; belirli bir azınlık, Ebert’in anayasal değişimden önce sosyoekonomik reform yapmayı ya da orduyu reformdan geçirmeyi reddeden ‘ erteleme yoluyla hükümet’ini eleştiren USDP’nin daha radikal görüşlerini destekliyordu. (Fulbrook, 1991, s.157)

Sağ ve sol kanatlardaki çatışmalar ve hükümetin içindeki kendi çatışmaları bir arada düşünüldüğünde cumhuriyetin devamlılığı ve gücü gittikçe zayıflamıştır.

“ 1919 ile 1923 arasında, sağda cumhuriyete yönelik bir dizi saldırı ve darbe girişimi, soldaysa artan ekonomik sorunlar karşısında devam eden grevler ve devrimci hareketler yaşanıyordu. (Fulbrook, 1991, s.161). ”

Baskın olan iki farklı görüşte de sorunların hızla artmasıyla birlikte yönetimin çözüm bulma becerileri yetersiz kalmış ve bu durum halkın daha da öfkelenmesine sebep olmuştur. Varolan sorunların en büyüğü halk için tabi ki ekonomidir. Gittikçe kötüye giden ekonomik durumun toparlanamayışı yönetimin gücünü azaltmıştır. Halk üzerindeki gücünü kaybeden hükümetle beraber cumhuriyetin de sonunun yaklaşması kaçınılmaz olmuştur.

“ Weimar döneminde meydana gelen ekonomik krizler başarılı bir yönetim anlayışının önündeki en büyük engelleri teşkil etmişlerdir. (Lernstunde, 2012) ”

Ortak bir amacın olmayışı, farklı görüşlerin birbirini desteklemek yerine sadece kendi savlarını savunmaları sorunları çözmek bir yana daha da derinleştirmiştir. “ Weimar dönemindeki sosyal demokratlara göre, aristokrasi dünün, orta sınıflar bugünün ve sosyalistler ise yarının Almanyası için mücadele veriyorlardı. (James, 2009, s. 97). ”

“ Almanya’da kısa bir süre olsa da sanatçılar, düşünürler ve siyasetçiler için özgürlük ortamı sağlayan ve Storer’e göre; 9 Kasım 1918’de Cumhuriyetin, 11 Ağustos 1919’da da anayasanın ilan edilmesiyle Almanya’da 30 Ocak 1933’te Hitler’in yönetime gelmesiyle son bulacak 15 yıllık bu dönem Weimar Dönemi, olarak tanımlanmaktadır (Storer, 2015, s.37). ”

Savaşın yıkımı, toplumsal çöküşler ve zaman kaybı ile baş etmeye çalışan Almanya, bir yandan da iş gücü arayışı içerisinde iken sanat ve bilim alanında da yeni arayışlara yönelmiştir. Toplumsal yapıya bakıldığında ise yine Storer; Bu “yeni kentli cumhuriyet”, kitlesel tüketici kültürün ve yabancılaşmanın, suç ve belirsizliğin merkezi olmasına rağmen, başta Berlin olmak üzere Münih ve Dresden gibi büyük kent merkezleri için de sanat ve bilim adına yeni bir “sorgulama şeklinin ve deney ruhunun yuvası” olmuştu (Storer, 2015, s.196) diye ifade etmiştir.

Dönemin siyasi çalkantıları, bireysel ve toplumsal şiddet, ekonomik sıkıntılar, yeni sosyal özgürlükler ve sanatsal hareketler, karmaşık Weimar döneminin karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Akşin’ inde ifade ettiği gibi; “Bu özgürlük döneminde ilk Alman Meclisi, büyük kentlerden uzak zamanında büyük yazar Gothe’nin de bir dönem yaşadığı küçük bir evde ilk toplantısını yapmıştır” (Akşin, 2014, s.141).

Alman meclisinin bu toplantılarda, ülkenin parçalanmasına, yıkılmasına karşı alabilecekleri önlemler değerlendirilirken, özellikle de kendi özgürlüklerine karşı yapılan diktelerin rahatsızlığı tartışılmaktaydı.

Almanların, kendilerine dikte ettirildiğini düşünmeleri nedeniyle Diktat adını verdikleri bu anlaşma sonucu Almanya’da büyük toprak kayıpları yaşanmış, silahlanmaya sınır getirilmiş ve ülkeye ağır bir tazminat borcu yüklenmiştir. Diğer bir ifade ile Almanya bu savaştan; ekonomisi çökmüş, dış pazarı daralmış ve prestiji sarsılmış şekilde çıkmıştır (Örs, 2010, s. 504).

Tüm bunlara rağmen, beklenen barış antlaşması sağlanmış ancak umulan yaşam biçimi beklentileri yok etmiştir.

“ Barış antlaşmasının imzalanması sonucunda cephelerden dönen askerler, yaşadıkları hayal kırıklıklarını Weimar Cumhuriyetine, komünistlere ve Yahudilere yöneltmiştir. Kendilerini ihanete uğramış hisseden bu askerler, “sevgili vatan, cephe gerisince sırtından hançerlenmiştir” düşüncesini dillendirmişlerdir. Ülke içinde canlanan milliyetçi hareket, bu söylemi etkin bir silah olarak kullanmıştır (Babaoğlu, 1998, s. 58). ”

Bu milliyetçi hareket, ülke içerisinde değişimlere olanak sağlasa da, anlaşılmaktadır ki, siyasal bir çalkantı varlığını sürdürmektedir.

“ Ülke içindeki siyasal ortamı kaosa sürükleyen ikinci faktör ise; Weimar Anayasası’nda kabul edilen nisbi temsil sisteminin, herhangi bir partinin mecliste güçlü bir çoğunluk elde etmesinin önüne geçmesi ve bunun sonucunda istikrarsız koalisyon hükümetlerinin Weimar Cumhuriyeti’ne hakim olmasıdır (Davidson, 1997, s. 218). ”

Bu dönemde, savaştan çıkılması nedeniyle, psikolojik ve sosyo-ekonomik pek çok sıkıntı ile yüz yüze gelen toplum üzerinde oluşan baskılar nedeniyle kadınların ayrı bir problemle karşılaşması da iş hayatında erkeklerin yerlerini almaları konusunda baskılara sebep olmuştur.

Yaşanan tüm bu sıkıntılara ek olarak 1929 yılında patlak veren Büyük Buhran, Weimar Cumhuriyeti’nin, halkın gözündeki ‘kredisinin’ bitmesine neden olmuştur. Demokrasiye yönelik inancını tamamıyla kaybeden Alman seçmenleri, Almanya’nın Avrupa’da üstün güç konumunda olduğu yıllara özlem duymaya başladıkça ve içlerinde bulundukları dezavantajlı konum arttıkça, radikal hareketlerin de siyaset sahnesine girişi kolaylaşmıştır (Stackelberg ve Winkle, 2002, s. 46).

Bu radikal hareketlerin amaçladığı toplumsal düzen ve huzur henüz kendini gösterememektedir,

Bu esnada Alman sokaklarını, hem cepheden partiler halinde dönmeye devam eden yaralı ve sakat askerler, hem de savaş sonrası uygulanan ekonomik yaptırımlar neticesinde ortaya çıkan hiperenflasyon sebebiyle yoksullaşan halk dolduruyordu. On dört yıl sürecek olan Weimar Cumhuriyeti, bir taraftan ekonomik ve toplumsal çalkantılarla baş etmeye çalışırken diğer taraftan da savaşın geriye bıraktığı travmanın etkisinde yeni ifade biçimleri, yeni bir eleştirel dil oluşturmaya çalışıyordu. (Kuru, 2017)

“ Savaş öncesi Alman sanatında oldukça etkili olmuş olan Dışavurumculuğun bireysel ve apolitik tavrı, savaş sonrası Almanya’nın ihtiyacı olan yeni toplumsal örgütlenmeler ve yeniden inşanın gerektirdiği duygusal motivasyonu oluşturmak için yetersiz kalıyordu (Kuru, 2017, s.402). ”

Toplumsal kalkınmanın ve örgütlenmenin gerekliliği gözardı edilmiştir. İhtiyaç duyulan birliğin ve beraberliğin sağlanamamış olmasının sonucunda hedeflenen refah ne yazık ki gerçekleştirilememiştir.

Bu dönemde, bir sanat tanımı yaparken toplumsal durumları göz ardı edemeyiz. Nitekim sanat tarihine baktığımızda karşımıza çıkan hemen hemen her akım bir şekilde toplumsal bir tepki ya da yönelim barındırmaktadır. Dolayısıyla Baynes’ e göre; “sanat toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkiler ve toplum sanatın olası içeriğini ve işlevini belirler” (Baynes, 2016, s.28).

Baynes’ in değindiği sava, sanatçılar açısından da yaklaşılabılır. Yani toplumun içinde bulunduğu durum, sanatçıları ve sanatı da biçimlendirir. Sanatçıların toplumsal olaylara, olgulara ve çalkantılara karşı kayıtsız kalması beklenemez. Ama toplumdaki politik yapı karşısında da görüş birliği olmayabilir. Bununla birlikte Yeni Nesnelci sanatçılar bir manifesto, politik bir söylem birliği ya da yerel eğilimlerle birbirlerine bağlı değillerdi. Sanatçılar temelde, savaş sonrası Alman toplumundaki yeniden yapılanmaya, hızlı kentleşmenin çarpıklıklarına ve ahlaki çöküşe yönelttikleri eleştirel ve şüpheci bakış ile birbirlerine bağlanıyorlardı (Kuru, 2017 s.402).

Weimar dönemi, tamamen olumsuzlukların yaşandığı bir dönem değildir. Büyük şehirler taşralardan iş bulmak ümidiyle şehre gelen taşralılarla dolmuş, bu durum canlı bir kent yaşamına zemin hazırlamıştır. Büyük kent merkezleri Avrupa’nın sosyal ve kültürel açıdan en hareketli konumları haline gelmiştir. Bu sebeplerden dolayı hızla büyüyen ve muhafazakar kesiminin hoşnutsuzluğuna maruz kalan bir gece hayatı oluşmuştur. Cinsel özgürlükler meselesi yine bu yıllarda bir fenomen haline gelmiş, eşcinsellik hakları başta olmak üzere birçok konu gündem oluşturmuştur. Kadın hakları ve kadın hareketleri dönemin bir diğer dikkat çeken pozitif konuları arasındadır.

Bu dönem, hem halk için hem de dönemin gazetecileri, sanatçıları ve siyasetçileri için kısa süreli de olsa bir özgürlük alanı oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Tüm bu gelişmeler, kültürel ve sanatsal açıdan önemli ve uzun soluklu sonuçlar doğurmuştur. Franz Kafka, Virginia Woolf gibi ünlü yazarlar bu dönemde önemli eserler ortaya koymuş, Otto Dix, Kathe Kollwitz, Max Beckmann gibi önemli sanatçılar yine bu dönemde sanat eserlerini üretme ve halka bu yolla ulaşma imkanı bulmuşlardır. 1919 yılında Weimar’da kurulmuş olan, sanat tarihinin önemli okullarından biri sayılan Bauhaus yine cumhuriyet döneminde faaliyet göstermiş hem mimari anlamında hem de tasarım konusunda önemli yapıtların oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Aralarında ünlü fizikçi Albert Einstein’ın da bulunduğu bilim insanları, Weimar Cumhuriyeti süresince çalışmalarını özgürce sürdürebilmiş ve bilim dünyasına önemli katkılar sağlamışlardır.

1.1. Weimar Döneminde Almanya’da Feminizm

Weimar Döneminin kültürel, siyasal ve ekonomik şartları göz önüne alındığında feminizmin yükselişe geçmesi ve destekçilerinin artması kaçınılmazdır. Savaş döneminde ekonomik olarak özgürlük kazanmış kadınlar savaş sonrasında eski hayatlarına dönmeyi reddetip sahip oldukları hakların devamlılığı için mücadeleye girişmişlerdir. “ Feminizm, 18. yüzyılda İngiltere’de doğan, cinsler arası eşitliği, kadın haklarını genişletilmesiyle sağlamaya çalışan bir toplumsal hareket (Marshall, 1999, s. 240) ”

Feminizmin savunduğu eşitlik ilkesi kapsamında kadınların yeni sahip olduğu özgürlüklerin ve hakların genişletilmesiyle birlikte aynı zamanda kalıcılığının sağlanması gerekmektedir.

“ Feminizm algısı, ilk olarak 18. yüzyıl’ da İngiltere’de ortaya çıkmış ve 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın “A Vindication of the Rights of Women” adlı eseriyle de ilk akademik alan içerisine girmiştir. (Sevim, 2005, s. 7-8) ”

Feminizm, genel olarak ele alındığında eşitlik ilkesi etrafında şekillenen bir kavramdır. Feminizm savunucularının da merkezlerine aldıkları en önemli konu eşitlik olmuştur. Ekonomik bağlamda erkeklerle eşit ücret ve sosyal hayatta ikinci sınıf muamele görmemek başlıca konuları olmuştur.

“ Bir diğer feminizm tanımlamasında ise; feminizm, kadınların cinsiyetleri yüzünden maruz kaldıkları kısıtlamalar, zorluklar ve baskılara karşı, bu baskıları ve

haksızlıkları telafi edecek reformlar ve talepler çerçevesinde mücadele ve direnme güdüsünü ifade etmekte ve bu direnme toplumun düşünce ve maddi unsurları kapsayan geniş bir ölçeğe sahiptir. (Berktaş, 2014, s. 3) ”

Toplum içerisinde ikinci sınıf muamele gören kadınların hem ekonomik hem de sosyal alanlarda erkeklerle eşit haklara sahip olması gerekliliğini savunan hareket feminizm olarak adlandırılabilir.

Hooks, feminizmi “cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket” olarak tanımlar. (Hooks, 2002, s. 1)

Cinsiyet ayrımı ve cinsiyet üstünlüğü kavramları bağlamında feminizm hareketini incelediğimizde kadının hayatta her anlamda ikinci planda kaldığı, ötelendiği ve bazende yoksayıldığı gerçeği karşımıza çıkmaktadır.

“ Üstün erillik, kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı etkileşimlerini kadının eksik, edilgen kabulüne dayandırarak egemenlik ilişkilerini kadınların üzerinden kavramsallaştırır. (Ramazanoğlu, 1998, s.110) ”

Cinsiyet ayrımının toplumun hemen hemen her kesiminde kabul gördüğü yadsınamaz bir gerçektir.

“ Feminizm, kadınların kendilerini baskı altına alan düzenin algılanması, politik olarak adlandırması ve ona karşı mücadele yöntemlerinin geliştirilmesi olarak da tanımlanabilir. (MacKinnon, 2003, s. 183) ”

Feminizmle beraber kadınlar sadece aile ortamındaki konumları için aynı zamanda kanunlar nezdinde de eşitlik için mücadele etmektedir.

“ Feminizm, cinslerin eşitliği kuramına dayanan, kadınlara eşit haklar isteyen, temelde kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeye amaçlayan bir siyasal akımdır. (Arat, 2010, s. 29) ”

Bu anlamda erkeklere doğal bir hak olarak tanınmış tüm özgürlükler için kadınlar büyük direnişler göstermiş ve mücadele etmişlerdir. Özellikle Almanya’ da bu mücadelelerin direnişlere dönüştüğünü görmekteyiz. Bunun başlıca sebebi bir anlamda savaş olmuştur. Savaşa giden erkek nüfusun yerine geçen kadınlar erkek egemen toplumda kadın kimlikleriyle önemli mevkilerde var olabileceklerini farketmiştir.

Erkeklerin sahip oldukları hakların kadınlara da verilmesini ve kadınların siyasi (oy hakkı gibi), hukukî (boşanma ve mülk edinme hakkı gibi), sosyal ve iktisadi (erkeklerle eşit ücret alma –eşit işe eşit ücret– gibi) haklara sahip olmasını savunan, onların bu

alanlardaki eşitsizliklerini hedef alan hareket olarak da tanımlanmaktadır (Bolay, 2009, s.193).

Kadın hakları savunucularının büyük çoğunluğu savaşın feminizm hareketi için eşsiz bir fırsat olduğunu ileri sürmüşlerdir. Sonunda kadınların kendilerini gösterme fırsatı vardı ve bu fırsatla neler yapılabileceğini anlamış oldular. Biyolojik bir bakış açısı temelinde kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin toplumsal ilişkilerde bir çatışmaya neden olduğu su götürmez bir gerçektir ve bu gerçek bireyleri olduğu kadar toplumu da derinden etkilemektedir.

“ Güç kavramını erkeğe yükleyen ataerkil toplum, kadını zarif, güzel ve fedakar olarak tanımlamıştır. (Ödekan, 1999, s. 26) ”

Feminizmle birlikte kadın kimliğine atfedilmiş naziklik, kırılganlık, fedakarlık gibi kavramların aslında kadını tanımlamadığı anlaşılmıştır. Kadın sadece anne, eş, kız çocuğu ve kız kardeş olmanın ötesinde kendi ayakları üzerinde durabilen, ekonomik özgürlüğe sahip, sosyal hayatta söz sahibi bir birey olarak tanımlanmaya başlamıştır. Bu birey kavramı etrafında şekillenen yeni kadın tanımı cinsiyet temelli eski kadın tanımından tamamen farklıdır. Biyolojik açıdan farklı olmanın birey tanımlamasında önemi yitirilmiştir denebilir.

“ Bu çatışma biyolojik temelli bir çatışmadan çok, toplumsal alanın her çevresinde sabit olmayan ve dinamik hareketliği beraberinde getiren, bir değişimi tetikleyen, insanlık tarihinin akışını etkileyen bir güç olarak nitelendirilmektedir. (Mitchel, 1984, s. 11) ”

Kadınların eşitlik mücadelelerindeki azimli tutumu tarihin genel akışında önemli bir ilerleme kaydedilmesine neden olmuştur. Toplumların gelişmesinde kadınların gücü ve önemi göz ardı edilemeyecek bir noktaya ulaşmıştır. Sosyal ve ekonomik hayattaki kadının gücü bireysel çıkarlarının ötesinde toplumun refahı için vazgeçilmezdir.

“ Evrensel gelişmelerin yaşandığı bu dönemde; kadınlar, benimsenen eşitlik ve özgürlük ideallerinin kendi yaşamlarına uygulanmadığını görmüşlerdir. Ayrıca bu durumun biyolojik cinsiyetlerinin değil, cinsiyetçi toplumsal örgütlenmelerin sonucu olduğunu fark ederek, eşitlik mücadelesine girişmişlerdir. (Kolay, 2015, s. 6) ”

Ataerkil düzenin kadını ikinci planda tutmasındaki asıl sebebin sadece biyolojik farklılıktan kaynaklanmadığı, aslında kendi konumlarını korumak olduğu feministler tarafından farkedilmiş ve bu konunun üzerine gidilmiştir.

Mitchel'e göre feminizm, "...kadınların kendi aralarında bir dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış olduğu mücadele" (Mitchel, 1995, s. 7)

Doğal haklar düşüncesini benimsemiş feminist kuramcılar temel haklar ve özgürlükler bağlamında kadınla erkek arasında herhangi bir farkın olmaması gerektiğini savunmuşlardır.

" Kadınların ev işlerinin dışında hareket etme özgürlüğünün olması gerektiğini savunmuşlar ve ev hayatının eleştirisini yapmışlardır. (Donovan, 2014, s. 21) "

Karşıt terimlerden birinin mutlaka diğerine baskın olduğunu ve tüm diyalektik yapıların, özelliğin biçimlenişi ile cinsel ayrım üstünde bir baskı kurduğunu düşünen Cixous'a göre, kadın-erkek karşıtlığı açısından bu durum "ataerkil bir toplumda" kadının, "kimliğinin oluşumu ve farkedilişi bakımından hemen hep Başkası olarak temsil" edilmesi "ama bu kimliğe sürekli bir gözdağı verilmesi", dolayısıyla baskı altında tutulmasıdır (Sarup, 1997, s.162).

Kadının sistematik olarak baskılandığı, ötelendiği bir toplumda feminizm düşüncesi kolaylıkla kabul gören bir kavram olmanın çok ötesindedir. Kadınlar arasında dahi bu yaşam biçimine karşı çıkan gruplar olmuştur.

Bu nedenlerden hangilerinin "kadınların ikincil konumlarında" daha belirleyici ve etkili olduğu konusu tarihsel süreçte feminist tartışmaların ana ekseninde yer almakla birlikte, her türlü nedenin yarattığı ikincil konumu meşrulaştırmada oynadığı belirleyici rol nedeniyle, hangi feminist literatürde olursa olsun, temsiliyetin sorunsallaştırılması kaçınılmaz olmakta ve kadının dilde, siyasette, özel ve kamusal alanda, iş hayatında, kültürde ve sanatta kendisini nasıl temsil edeceği ya da etmesi gerektiği konusu mücadelenin ana zemininde yer almaktadır (Demir, 1997, s. 9-10).

Kadın hareketini tek bir kavram etrafında şekillendirmek olanaksızdır. Mücadele verilmesi gereken temel kavramlar her savunucu grup için farklılık göstermektedir. Yaşamın farklı alanlarında eşitlik isteyen görüşlerin çeşitli olması sanat alanında da kendini farklı anlatım biçimleriyle göstermiştir.

Her ne kadar genel anlamda "cinsler arasında politik, ekonomik ve toplumsal eşitliği öngören bir sistem" olarak tanımlansa da, feminizm tarihsel süreçte kadın hareketlerinin gelişimine, değişen talep, amaç ve hedeflere göre farklı anlamlar içermiş, her defasında kadınlar, toplumsal, siyasal alanda kendi kimliklerini bulmak, özgürleşebilmek ve öteki olma durumundan çıkabilmek için sürdürdükleri mücadeleyi benzer biçimde sanat alanına da taşımışlardır (Millet, 1987, s. 125).

Sanatçıların feminizmi ele alış biçimlerine bakıldığında kendi hayatlarında karşılaştıkları durumları ifade edişlerinde farklılıklar olduğu görülmüştür. Kadın

kimliğini ön planda tutan eserler üretirken yine de erkek egemen ortamda yer edinme çabasında olduğu görülmektedir. Erkek gibi davranmanın yetenek sayıldığı sanat ortamında kadın kimliği yine ikinci planda kalmıştır.

...genellikle erkek gibi konuşup yazmanın yetenekli olmanın, anlamın denetiminde olmanın, doğruluk iddiasında bulunmanın, nesnellik ve bilgi gibi konuların göstergesi olduğu söylenir; oysa kadın gibi konuşmak yeteneğin geri çevrilmesine, anlamın anlaşılmasız ya da değişken olmasına davetiye çıkarmak, anlamın denetimden çıkmasına, doğruluk ile bilginin elden kaçmasına eşdeğer görülür. (Sarup, 1997, s. 178).

Nochlin'e göre de büyük kadın sanatçıların olmamasının nedeni, sanıldığı gibi onların erkekler kadar yetenekli olmamasından değil, belli bir toplumsal çevrede gelişen sanat yapma koşullarına ve toplumsal kurumların oynadığı role bağlıdır (Nochlin, 2008, s. 119-136).

Nitekim tarih boyunca bakıldığında kadın sanatçıların erkekler gibi, erkeklerin yöntemiyle, erkeklerin sanatçı duruşlarıyla örtüşen eserler ürettiği sürece var olabildikleri görünür bir gerçektir. Kendi kimlikleri ve duruşlarıyla sanat ortamında kabul görmeleri oldukça zordur. Avrupa'daki kadın sanatçıların yüksek sanata dahil edilmediği, genellikle kadın salonlarında açtıkları küçük sergilerle yetinmek zorunda kaldığı bu dönemde erkeklerin yanında ikincil konumda kalmışlardır.

“ Bunda şüphesiz modernizmin tüm yasal düzenlemelere karşın “kadınların geleneksel ilişkiler dünyasındaki ikincilikten kurtarılması ve kadın erkek arasında eşitliğin sağlanması” yönündeki en önemli vaatlerinden birini gerçekleştirilememesinin önemli payı vardır (Demir, 1997, s. 26-27). ”

Çoğu durumda sadece söylemde kaldığı görülen eşitlik arayışının toplum tarafından tamamen kabul görmediği anlaşılmıştır. Her ne kadar feminist temelli girişimlerin ve oluşumların yaşandığı bir dönem olsa da bu hareketler gerekli etkiyi halk üzerinde yaratamamıştır.

“ Kadın olmak esasında belirli bir kimlik kategorisinde bulunmak değil, somut hayatın içinde çeşitlilik ve farklılık gösterebilmektir. Çeşitlilik/çoğulluk ve farklılık söylemlerinin giderek daha yoğun dile getirilmesi, feminist hareketin zamanla “postmodernizm söylemine katılması” anlamına gelir (Wright, 2002, s. 5). ”

Sanat ve politika birbirinden ayrı kavramlar olsa da, aynı dili ve dini paylaşan topluluk olarak bir milleti düşündüğümüzde önemli ortak noktaları olduğu dikkatimizi

çekmektedir. Her iki kavram da toplumsal yönleri ile ele alındığında kitleleri oldukça etkilediği ve iletişim içinde bulunulduğu önem arz etmektedir.

Sanat kavramı, sürekli bir değişim içerisinde kendisini yenilemekte olan bir dinamik olmaya devam etmektedir. Sanatın bu dinamik etkisi, içinde bulunduğu zaman, toplumun sosyo-kültürel yapısı, sanatın üretildiği toplumun değişimleri ile bağlantılı olmayı gerektirmektedir. Toplumun bir üyesi olan sanatçı tüm bu değişimleri takip eden ve topluma rehber olan, sanatını oluştururken de aynı zamanda toplumsal yapıya duyarlı kalabilen kişiliktir.

“ Weimar Dönemi’nde gelişen kadın hareketlerinin kökeninde cephe gerisinde iş gücü olarak çalıştırılan kadınların örgütlenmesi önemli bir rol oynuyordu. (Kuru, 2017, s. 412) ”

Savaşa giden erkeklerin yerini alacak olan kadınlar, erkeklerin işlerinde çalıştırılacaklardı. Kadınlar örgütlenerek toplumda önemli roller oynamaya başladılar. Bu doğrultuda feminist hareketler gelişerek, kadının toplumsal rolü sorgulanmaktaydı. Almanya’da cinsel devrim diye adlandırılan kadın hareketlerinin temelleri, savaş dönemine kadar gitmektedir. Savaş sırasında erkeklerin boşalttığı sanayi kuruluşlarında ve hizmet sektöründe kadınlar hızla yerlerini almışlardır. Orta sınıf kadınlar yardım faaliyetlerinde boy gösterirken işçi sınıfından gelen kadınlar da ordu için mühimmat üretmek başta olmak üzere birçok farklı sanayi kolunda görev almışlardır. Savaşın beklenenden uzun sürmesi kadınların egemen olduğu dört yıllık bir süreçte düşüncelerinin ve yaşam tarzlarının değişmesinden giyim kuşamlarına kadar birçok konuda farklılığın yaşanmasına neden olmuştur. Sosyal hayatlarında ve iş yaşamlarında özgüveni artan kadınların toplumda söz sahibi olmaları orta sınıftan geniş bir kitlenin rahatsızlık duymasına neden olmuştur. (Kuru, 2017, s.

“ Bunların hepsinin Alman nüfusu üzerinde radikalleştirici bir etkisi oldu; kadınlar da erkekler de daha bağımsız; itaat etmeyen; toplumsal kurallara meydan okumaya ve dolu dolu yaşamaya kararlı hale geldi. (Storer, 2015, s.45) ”

Toplumda karşıtları ne kadar fazla olursa olsun özgürlük ve eşitlik hareketinin savunucuları davalarından vazgeçmemiş aksine savundukları yaşam biçimine sıkı sıkıya bağlanmışlardır. Bu tutum toplumun genel düşünce yapısının değişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Savaş sonrasında kadın işçi sayısındaki artış bazı rollerin değişimi anlamına gelmekteydi. Bu anlamda kadınların özgüvenlerindeki gelişme ise son derece dikkat

çekici bir durumda gelişmiştir. Gabler; “Almanya’da ilk kadın hareketleri 1860’lı yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır” ifadesini kullanmıştır. (Gabler,1983, s. 53-82).

“ Bu döneme özgü olarak Bertha von Suttner’in (1843-1914) liderliğini yaptığı bir barış hareketinin varlığından da bahsedilebilir. (Baştürk, 2013, s. 86) ”

“ Sözü edilen dönemdeki kadın hareketi homojen bir yapı arz etmekten ziyade burjuva kadın hareketi ya da sosyalist kadın hareketi gibi ayrışmalara sahne olmuştur (Tekeli, 1984, s. 427-8). ”

Genel bir kadın hareketinin şekillenmemesinin belki de en büyük nedeni bu hareketin savunucuların ilk başta belli bir kesimle sınırlı kalmış olmasıdır.

“ Yine de kadınlar çok daha iyi organize oldular. Alman Feminist Örgütler Birliği (BDF) *Bund Deutscher Frauenvereine*’e kayıtlı orta sınıf kadınlar, 1894’te kurulan grup, 1907’den Nazi rejiminin örgütü dağıttığı 1933’e kadar 137 ayrı kadın hakları grubunu içerecek şekilde büyüdü . (Guido, 2010, s. 3) ”

Kadın hareketlerindeki bu ayrımlar, kadının toplum içindeki yerinin belirlenmesinde karşılaşılan görüş ayrılıklarından kaynaklanmaktadır denebilir.

“ BDF, 1860’lardan beri çoğalan kadın örgütlerine ulusal yön verdi. Başlangıçtan beri BDF bir burjuva örgütüydü, üyeleri eğitim, finansal fırsatlar ve siyasi yaşam gibi alanlarda erkeklerle eşitlik için çalışıyorlardı. İşçi sınıfından kadınlar hoş karşılanmadı; Sosyalistler tarafından örgütlendiler . (Mazon, 2003, s.53) ”

Kadın hareketinin şekillenmesinde öncülük eden grubun burjuva kadınlarından oluşması işçi sınıfından olan kadınların başta harekete dahil olamamasına neden olmuştur. Bu sınıf farklılığı sebebiyle farklı söylemleri ve öncelikleri olan farklı gruplar oluşmuştur.

Bu dönemin önde gelen feministleri arasında Helene Lange (Hamburg Senatosu’nda görev yapan kurucu BDF yönetim kurulu üyesi ve kadınların oy hakkı aktivisti), hayat arkadaşı Gertrud Bäumer (1919’dan 1932’ye kadar yazar ve Reichstag temsilcisi), Helene Stöcker (barışsever , cinsiyet aktivisti, yazar) ve feminist dergi editörü Clara Zetkin (Marksist teorisyen , kadın hakları aktivisti ve 1920’den 1933’e kadar KPD Reichstag temsilcisi) vardı. (Evans,1976, s.43)

“ İlmîliler (Moderates) olarak tanımlanan burjuva kadın hareketini sosyalist kanattan ayıran en temel unsur; ılımlıların mutlak bir eşitliği savunmalarından ziyade, kadınların ve erkeklerin birbirlerinden farklı doğalara sahip olduklarını kabul etmeleri,

farklılıklarına rağmen eşit muamele talep etmeleri ve ağırlıklı olarak toplumsal ve ekonomik alanda sahip oldukları hakların peşine düşmeleri, siyasal ve ekonomik alanda erkeklerle mutlak bir eşitlik çağrısında bulunmamalarıdır (Kolinsky, 1989, s. 7). ”

Tüm bu ayrılıklara rağmen kadınlar, erkekler karşısında, önceki dönemlere göre, daha fazla hak kazanmaya başlamakta, kadın olarak değil, insan olarak toplumda yerlerini belirlemektedirler.

Feminist örgütlerin şemsiye grubu *Bund Deutscher Frauenvereine* (BDF; Alman Kadın Dernekleri Federasyonu), savaş arası dönemde Alman feminizmindeki baskın güç olarak kaldı. I.Dünya Savaşı'nın başında yaklaşık 300.000 üyesi vardı ve 1920'lerde 900.000'den fazla üyeye ulaştı; Bununla birlikte, orta sınıf üyeliğinin radikal olmaktan uzak olduğu ve ana " klişeleri " ve "burjuva sorumluluklarını" teşvik ettiği kaydedildi . (Carell, 1996, s. 177)

“ Kadın Hareketi içinde yer alan Kollwitz, ‘ ahlaki koşulları yükseltmek amacıyla kadınların hayatlarında devlet müdahalesinin artmasına karşılık cinsiyet mağduru olan kadınların yanında durabilmek için Kollwitz, politik eylemlerle sesini duyurmaya çalışmıştır. (Uyar, 2016, s. 40-41) ”

Käthe Kollwitz gibi bir sanatçının böyle bir ortamda iş üretebilmesi de tüm yaşananları eserlerine aktarmak ve onları izleyicileriyle paylaşmak olacaktır. Savaşın bu denli uzun olması kimsenin beklediği bir durum değildi. Savaş sırasında erkeklerin iş gücünü kadınların tamamlamaya çalıştığı bu uzun süreç cinsiyet rollerin de ki değişimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tüm ortaya serilen sosyo-kültürel ortamın da sanatçının eserlerine yansması doğal bir süreç olmaktadır.

“ 1918 yılında kadınların seçme ve seçilme haklarının yasayla garantilenmesinin yanı sıra, Weimar Anayasası’nın 109. maddesinde; cinsiyet eşitliğinin teslim edildiği ve kadınlar ile erkeklerin aynı vatandaşlık hak ve yükümlülüklerine sahip oldukları ilke olarak kabul edilmiştir (Husemann, 1983, s. 85). ”

Toplum içinde cinsiyet eşitliğinin sağlanması kadınlara ayrı sorumluluklar ve görevler de yüklemiştir. Savaş sonrası ülke ekonomisinin ve refahının sağlanabilmesi için sanayide de hızlı bir ilerlemenin gerçekleşmesi gerekmektedir ve bu konuda da kadınlara sorumluluklar düşmekteydi.

Frewert’ e göre; Birinci Dünya Savaşı nedeniyle sanayi alanında daha fazla yer almaya başlayan kadınların, savaş sonrası dönemde istihdam oranı daha da artmıştır (Frevert, 1989, s.162-8). Ancak, kadınların iş yaşamında çeşitli sorumluluk ve

görevlerinin artması, onlara kendilerine güven konusunda bir kazanım sağlasa da, toplum içinde, yalnızca kadın oldukları için zorluklar yaşamalarına da yol açmıştır. Bu da, feminist bir hareketin doğmasına neden olmuştur.

“Feminizm, kökeninde Latince’ de kadın manasına gelen “femine” kelimesin- den türemiştir. Feminizm yaklaşımı, kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vs. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir (Taş, 2016). ”

Her ne kadar kadın erkek eşitliği kağıt üzerinde sağlanmış olsa da, gerçek yaşamda bir çok engeller, engellemeler devam etmekteydi. İşte feminist hareket bu anlamda gerekmekteydi ve kağıt üzerindeki eşitlik, günlük yaşamda da sağlanmalıydı.

“ Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla, erkeklerin savaşa katılmaları nedeniyle, kadınlar evlerinden çıkarılıp fabrikalarda çalıştırılmaya başlanmıştır. Ancak kadınlara ödenen ücretler aynı iş için erkeklere ödenenden daha azdı. Sürdürülen mücadeleler sonrasında feministler,1918’de Versailles Antlaşması ve Milletler Cemiyeti’ne “eşit işe eşit ücret” ilkesini koydurmayı başarmışlardır (<http://www.anarkismo.net/article/4070>). ”

Yukarıda değinilen, eşit işe düşük maaş ayrılığı toplumsal yaşamda kadınların karşılaştığı eşitsizliğe yalnızca bir örnektir. Ayrıca, Kolay’ın da değindiği üzere; “ancak savaş sonrası erkeklerin işlerine dönmesiyle kadınlar işten çıkarıldılar. Kadınlardan evlerine dönmeleri, istihdam olanaklarını erkeklere bırakmaları istendi. Ev kadınlığı ve annelik yüceltilerek kadınlar kamusal alandan dışlanmaya çalışıldı” (Kolay, 2015 s. 6).

Kadının kamusal alandan dışlanması, dışlanmaya çalışılması tek sorun değildi. Onun seçme ve seçilme hakkı olsa da, ülke yönetiminde söz sahibi değildi. Bu soruna en etkin yaklaşım Louise Otto tarafından gelmektedir.

“ İlk kez Louise Otto (Louise otto-Peters) adındaki bayan, kadın hakları sorununu 1843'te Alman kamuoyuna duyurur, kadının devlet meseleleri ile ilgilenmesinin salt bir hak değil aynı zamanda bir görev olduğunu belirtir. Başını Louise Otto'nun çektiği ve kadının ekonomik, siyasal, hukuksal ve ahlaki bakımlardan dışlanmasına karşı verilen bir savaş anlamını taşıyan bu hareket ile burjuva kadın hakları mücadelesi başlamış olur (Salihoğlu, 1988 s. 36). ”

Kadının seçme-seçilme hakkı, iş yaşamında eşitlik gibi konulardaki mücadelesi sürmesine rağmen, eğitim konusunda da sorunları bulunmaktaydı. Bu sorunun gündeme alınması Leipzig’ de gerçekleşti.

Leipzig’de toplanan ilk Alman kadınlar konferansında çalışmanın (işin) "kadın cinsinin görev ve onuru" olduğu ilan edilerek onun "önyargı boyunduruğundan" kurtarılması istenir. Kadının eğitilip yetiştirilmesini sağlayacak okullarla "Kadın Yüksek Okulları" üzerine görüşmeler yapılır, istekler dile getirilir. Bu tartışmalarda ve isteklerde John Stuart Mill’in almanca 1869’da çevrilen eseri "On the Subjection of women"nın önemli rolü olduğuna mutlak gözü ile bakılabilir (Salihoğlu, 1988 s. 39).

Dönemin Almanya’sında, birçok alanda görülen kadın haklarının yetersizliği, sanat alanında da varlığını sürdürmekteydi ve feminist hareket sanat alanında da, sorunun giderilmesi için öncülük etmiştir. Bu öncülük, sanata feminist yaklaşıma neden olmuş, erkeğin hegemonyasındaki kadına atfedilen anlam tartışılmaya başlanmıştır.

“ Elbette tartışmalar farklı eksenlerde yer almış ve modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde gerek kadın konusuna gerekse sanata dair yeni yaklaşımların, eleştiri yöntemlerinin, yeni düşünce ve söylem biçimlerinin etkisiyle feminist sanatçılar, uyguladıkları yöntemler, ele aldıkları konular ve sorunlar açısından görsel sanatlarda feminist bir başkaldırıyı gerçekleştirirken aynı zamanda alternatif bir oluşuma da kapı aralamışlardır (Kedik, 2000 s. 27). ”

Buraya değin, Birinci Dünya Savaşı süresince ve sonrasında, Almanya’da, kadının sosyo-politik durumuna ve sorunlarına yaklaşmamızın nedeni, dönemin sorunlarıyla bire bir karşı karşıya gelmiş Käthe Kollwitz’in sanatçı kimliğini ve eserlerini daha doğru ve net anlayabilmemize yardımcı olacağı düşüncesindendir.

1.2. Käthe Kollwitz’ in Sanatçı Kimliğinin Oluşumu

Dönemin Almanya’sındaki sanat yaşamının içinde Käthe Kollwitz’in yerini anlayabilmek için öncelikle bu dönemde diğer sanatçıların ve sanatçı gruplarının özellikle savaşa yaklaşımları ve savaşın etkileriyle üretmiş oldukları eserleri incelemek gerekir. Sanatta bireyselliğin ön plana çıktığı bu dönemde Kollwitz’i diğerlerinden ayıran belki de en önemli özelliği halktan kopmadan bireysel düşüncelerini eserlerine aktarabilmesidir. Kadın ve anne kimliğini başarılı bir şekilde kullanan Kollwitz eserlerinde diğer kadın ve annelerin de yaşamlarına yer verebilmiştir.

“ Yirminci yüzyılın başından itibaren Almanya’da sanat adına önemli gelişmeler olmuştur. Bu dönemde Almanya’da ortaya çıkan akımlar çağdaş sanatçılar için önemli referanslar sağlarken, sanatın bireyselleşmesi adına oluşturulan değişiklikler sanat tarihindeki önemli bir sayfayı oluşturmaktadır. (Tuna, 2008, s. 1) ”

Dönemin sanat ortamına bakıldığında sanatçıların bireyselliklerine yöneldiği ve bu doğrultuda eserler üreterek sanat tarihine yön verdikleri görülmüştür.

Almanya’nın yaşamış olduğu savaşların etkileri toplumsal yapının şekillenmesine yansırken toplumsal alanda yaşanan ekonomik, kültürel ve siyasi sıkıntılar toplumu oluşturan insanları bir yön ve kimlik bulma arayışına yöneltmiştir. Bu dönemde yaşanan anarşizm ve yükselen sosyalist hareketler, bilimsel ve sanatsal çalışmaları da etkilemiştir. Bu şekilde kültürel yapıdaki oluşumlar toplum yaşamında köklü değişimlere yol açarken, sanatsal değişimlere ve farklı anlatım biçimlerine de zemin oluşturmuştur. (Mamur Yılmaz, 2018, s. 74)

Başkaldırı ve direnişin ön planda olduğu sosyal yaşamda sanatın da bu yönde evrilmeye başlaması kaçınılmazdır. Toplumun bireyleri olan sanatçıların gördükleri ve deneyimledikleri olaylar halkın geri kalanından farklı değildir.

Görme, biri dışta diğeri içte olmak üzere iki etkiden oluşur. Bunlardan biri insana olan bir şeydir. Görebilmek için önce dışımızda bir şey olmalıdır; bu şey bize çarpmalı, ondan bize bir etki ulaşmalıdır. Bu etki bize ulaşır ulaşmaz, gözün bir edimiyle ona hemen tepki veririz(...) Etki duyum haline gelir, duyum da bilinçli hale gelerek düşüncemize girer(...) Etkinin bilincine vardığımızda gözümüz onu çoktan dönüştürmüştür; o artık bizim damgamızı taşımaktadır, yarı yarıya bize aittir. (Bahr, 2000, s.225).

Sanatçıların eser üretirken etkilendikleri olaylar ortak ve yoruma kapalı bir gerçeklikle yaşanmış olmasına rağmen her birinde farklı bir izlenim bırakmış ve bunun sonucunda ortaya çıkan sanat eserlerinin birbirinden farklı anlamlar taşıdığı görülmüştür.

“ Sanatçının yaptığı resim kendi içsel duyularıyla algıladığıdır, kendi varlığının anlatımı ve dışavurumudur; geçici olan her şey onun için simgesel bir görüntüden ibarettir, kendisi için en önemli düşünce kendi hayatıdır, dışarının kendinde bıraktığı etkileri içselleştirerek dışarı vurur. Sanatçı, gördüklerini ve içselleştirdiği kendi doğasını iletir ve bir durumda onlar tarafından da iletilir. (Walden, 1913, s.7) ”

“ Ekspresyonizm tanımının sanat ortamında ilk kez ortaya çıkıp kullanılması, Alman Empresyonist 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) ”

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)

Ekspresyonizmle birlikte sanat eserinin sadece göze hitap eden estetik bir tavırdan ziyade ifadenin gücünü kullanarak toplumda daha kalıcı bir etkiye sebep olduğu söylenebilir.

“ 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. (Ziss, 2016, s. 97) ”

I. Dünya Savaşı sonrasında sanatçıların yöneldikleri dışavurumculuğun tek bir akım olarak ele alınması olanaksızdır. Bir çok sanatçı kendi dışavurumlarını resmedebildikleri farklı akımlar içinde yer almıştır. Bunlardan biri de Yeni Nesnelliktir.

“ Yeni nesnelci çalışmalar belirli şehir ve bölgelerde uygulama ve yaklaşım açısından farklılıklara sahip olabiliyordu. Örneğin Rhenland Bölgesinde bir grup sanatçı Hoerle ve Seiwert öncülüğünde figür temelli yapısalcı bir yaklaşım içindeyken, Karlsruhe’de Karl Hubbuch ve çevresi daha çok çizim ve baskı resim disiplini içinde çalışıyorlardı. (Gökova, 2015, s.61). ”

“ Yirminci yüzyılın başında Almanya sadece bir savaş meydanı değil, sanat merkezi olarak anılmayı da hak etmektedir. Bu dönemde Almanya’ da görülen modern sanat hareketleri, bu ülkeyi Avrupa’nın öncü sanatı ve sanatçılarını toplayan bir merkez haline gelmesini sağlamıştır. (Tuna, 2008, s.20). ”

“ Dışavurumculuk; İzlenimcilik, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ya da Sürrealizm gibi yalnız bir sanat akımına ve sanatçılar grubuna verilmiş bir ad değildir. Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, özellikle German ülkelerin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. (Turani, 2010, s. 576) ”

“ Dışavurumcu sanatçılar dönemin siyasi ve ahlaki sorunlarına eğilmişler, adeta toplumun sesi olmuşlardır (Wolf, 2005, s. 7). ”

Bir iletişim dili olarak incelendiğinde dışavurumcu sanatçıların kendilerini bu akım içinde ifade ediş biçimleri, dönemin sosyal ve kültürel yapısını anlamamızı, aynı zamanda yaşanan sıkıntıların toplum üzerinde bıraktığı etkiyi okuyabilmemizi kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda dışavurumcu sanatçıların bir çoğu daimi olmasa da baskı tekniği ile eserler üretmiştir.

Baskiresim ise Dışavurumculuk akımının üretimleri içerisinde bilinçli ve önemli bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Baskiresmin, toplumsal yaklaşma amacı güden Dışavurumcu sanatçılar için sağladığı avantajların yanında (kolay üretilmesi, çoğaltım olanağı vs.) akıma sağladığı katkı bununla sınırlı değildir. Özellikle ağaç baskının oluşturulmak istenen plastik dile önemli katkılar sunacağını farkeden sanatçıların bu tekniği yeniden canlandırarak ürettiği işler baskiresim tarihi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. (Uğuz, 2019, s. 125)

Kathe Kollwitz’in eserlerini üretirken baskı tekniğini seçmiş olması bir tesadüf değildir. Tekniğin sağladığı faydalardan sonuna kadar yararlanan sanatçının kendi kimliğini oluşturmada baskının etkisi azımsanamayacak kadar çoktur.

Bu akımın en önemli sanatçıları arasında yer alan Kathe Kollwitz (1867-1945), hem üretimleriyle hem de politik kişiliğiyle Dışavurumcu akım içerisinde haklı bir üne sahiptir. Üretimlerinin çok büyük bir bölümünü baskiresim tekniği ile üreten Kollwitz, politik kişiliğini üretimlerine yansıtarak kendini var etmiştir. Kollwitz, sosyal ve politik konuları, feminist hareketleri, işçi sınıfının zorlu yaşamını, savaşı, anti-militarizmi ve barışı resimlerinde konu olarak işlemiştir. (Uğuz, 2019, s.126)

Kollwitz’in dışavurumculuk akımı içinde diğer sanatçılardan ayrışmasının sebebi işlediği konularla halkı bilinçlendirmeyi hedeflemesidir. Yaşamı boyunca ürettiği eserlerin geneline bakıldığında bu tutumu sergilediği görülmektedir.

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).

Sanatçıların değişen dünyayla birlikte bakış açılarının da değiştiği görülmektedir. Bu değişim hem yapısal anlamda hem de içerik anlamında farklılığa gidildiğinin göstergesi olmuştur.

“ 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. (Kıyak Şahin, 2020, s.15) ”

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)

Kollwitz’in eserlerine bakıldığında izleyiciyi sadece işlediği konuyla değil aynı zamanda kullandığı baskı tekniğinin biçimsel efektleriyle de etkilediği aşıkardır.

“ 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. (Kıyak Şahin, 2020, s. 29). ”

Kollwitz, birey olarak toplumdaki yerini ve amacını eserlerinde açıkça belli etmiştir. Acılar ve haksızlıklar karşısında kayıtsız kalamayan sanatçı diğer insanların da bu konularda bilinçlenmesini hedefleyen eserler üretmiştir.

“ 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) ”

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)

Dışavurumculuğun önemli isimlerinden sayılan Kollwitz’in baskılarında işlediği konular ve bu konuları ele alış biçimine bakıldığında biçim bozma tutumunun estetik bir kaygıdan ötürü olduğunu söylemek yanlıştır.

“ 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. (Kıyak Şahin, 2020, s.34) ”

Dışavurumculuğun Almanya’daki iki önemli temsil grubunda farklı taraflara yöneldiği görülmüştür. Birinde biçim ön plandayken diğerinde daha soyut bir anlayış benimsenmiştir. Bu farklılık Dışavurumculuk akımı için zengin bir yelpaze oluşturmuştur.

“ 1905 yılında Dresden’de kurulan Die Brücke (Köprü), Dışavurumcu akımının 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 Mueller, Max Pechstein ve Emil Nolde olmuştur. (Kıyak Şahin, 2020, s.34) ”

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 SchmidtRottluff ve Fritz Belyl (1880-1966). (Farthing 2017, s. 379)



Görsel 1. Erich Heckel, *Beim Vorlesen*, 1914, Ağaç Baskı, 30 x 20 cm , British Museum, London

Figüratif temelli bu ağaç baskıda keskin ve net çizgilerin hakim olduğu görülmektedir. Resmin dinamizmi kullanılan çizgilerin yoğunluklarına ve yönlerine göre kompozisyona yerleştirilmiştir. Siyah rengin hakimiyeti beyaz alanların dağılımına göre dikkat çekmektedir.

“ Heckel' in edebiyata olan ilgisi, Berlin'e taşındığında daha da güçlendi. Özellikle sesli okuma konusu, bu aktiviteden hoşlandığı için çalışmasında önemliydi. Bu eserdeki okuyucu arkadaşı Walter Kaesbach, dinleyici ise Heckel'in müstakbel eşi Siddi'dir. (<https://www.printed-editions.com/artist/erich-heckel/beim-vorlesen-reading-aloud-simon-theobald-ltd/>) ”



Görsel 2. Fritz Bleyl, *der Raub*, 1920, 62.5 x 42.5 cm Museum Zwickau

Die Brücke hareketinin ilk üyesi olan Fritz Bleyl, 1901'de mimarlık okumak için Dresden Teknik Üniversitesi'ne kaydoldu. Die Brücke üyesi ve öncüsü Ernst Ludwig Kirchner gibi ailesinin isteklerini kabul ederek. İkisi yakın arkadaş oldular ve birlikte sanat okudular; aynı ilerici fikirleri paylaşıyorlardı. 1905'te Bleyl, okuldan mezun olmakla birlikte, Die Brücke Hareketi'ni oluşturmak için Kirchner, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff'a katıldı. Bleyl, Die Brücke sergileri için birçok afiş ve bilet hazırladı. Ertesi yıl, Saksonya, Freiburg'daki Bauschule'de ("inşa okulu") öğretmenliğe başladı. Die Brücke'deki rolü kısa sürdü, gruptan ayrıldı ve 1907'de evlendi. Mali nedenlerle öğretmenlik ve mimarlık yapmayı seçti. Hayatının geri kalanını spot ışıklarından uzakta, mimari ve grafik çalışmalarını sürdürerek geçirdi. (<https://www.invaluable.com/artist/bleyl-fritz-ogh46ldmcn/>)

Figüratif bir baskı örneği olan Bleyl'in bu çalışmasında iki figür bulunmaktadır. Birbirinin kontrastı renklerde resmedilmiş farklı cinsiyetlerdeki bu figürlerin vücut duruşları birbirini tamamlar niteliktedir. Kalın tek bir çizgi halinde form verilmiş kadın figürü resimde ilk göze çarpan imgedir.



Görsel 3. Karl Schmidt- Rottluff, *Christus unter den Frauen*, Gravür, 1919, 39,5 x 50 cm , The Museum of Modern Art, New York

1 Aralık 1884'te Almanya'nın Chemnitz kentinde doğan Karl Schmidt, 1905 Dresden Politeknik Üniversitesi'ne kaydoldu ve burada mimarlık öğrencileri Erich Heckel , Fritz Bleyl ve Ernst Ludwig Kirchner ile tanıştı. Meslektaşlarıyla birlikte resim, heykel ve baskı resim için kolektif bir atölye olan Die Brücke'yi kurdu. Sanatçı aynı yıl memleketi Rottluff'un adını da ekledi. 1906 yılında mimari çalışmalarını yarıda bırakarak kendini sadece resim çalışmalarına adanmıştı. Sonraki on yıllar boyunca, 1913'te Die Brücke'nin dağılmasından sonra, sanatçı yazlarını Baltık kıyılarında resim yaparak ve Berlin'deki Prusya Akademisi'nde ders vererek geçirdi. 1936'da Nazi rejimi tarafından çalışmalarını sergilemesi resmen yasaklandı. 1947'ye kadar sürgünde, hayatının geri kalanını yaşadığı Berlin'e döndü ve 10 Ağustos 1976'da 92 yaşında öldü. (<http://www.artnet.com/artists/karl-schmidt-rottloff/>)

Tek renk olarak basılmış bu çalışmada ortadaki ana figürün etrafında toplanmış kalabalık grup görülmektedir. Çizgilerle formları belirlenmiş olan bu figürler ana figürle diyalog halinde görülmektedir. Görünümündeki farklılık nedeniyle grubun geri kalanından üst bir pozisyonda olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 4. *Otto Mueller, Mädchen auf dem Kanapee, Litografi, 29,5 x 39,4 cm , Moma New York*

Mueller Liebau (şimdiki Lubawka, Kamienna Góra County), Landshut, Silezya' da doğdu. 1890-1892 yılları arasında Görlitz ve Breslau'da litografi eğitimi aldı. Eğitimine 1894-1896 yıllarında Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve 1896-1898 yıllarında Münih'te devam etti. Franz von Stuck'ın kendisini yeteneksiz olarak nitelendirmesinden sonra Münih' teki akademiye bıraktı. Erken dönem çalışmalarında empresyonizm, Jugendstil ve sembolizmden etkilendi. 1908 yılında yerleştiği Berlin'de tarzı daha dışavurumcu hale gelmeye başladı. Bu dönemde Wilhelm Lehmbruck, Rainer Maria Rilke ve Erich Heckel ile sık sık bir araya geldi. 1910 yılında, Dresden merkezli bir dışavurumcu sanatçı grubu olan 'Die Brücke' grubuna katıldı. Sanatsal farklılıkları nedeniyle dışlandığı 1913 yılına kadar grubun üyesi olarak yer aldı. Otto Mueller'in aynı dönemde 'Der Blaue Reiter ' grubu ile de teması vardı. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Otto_Mueller)



Görsel 5. Max Pechstein, *Rabbin Duası, Ağaç Baskı, 1921, 39 x 29,7 cm, Moma, New York*

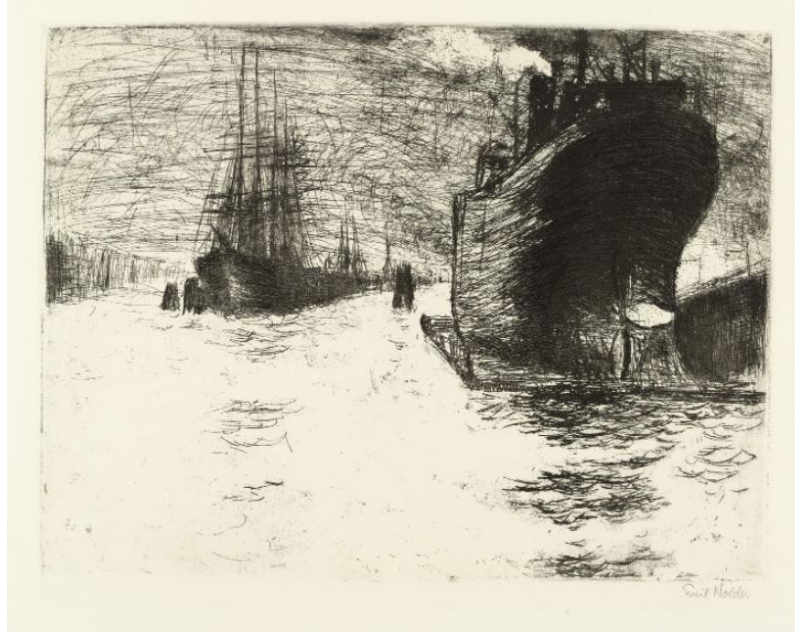
Bağışlama ve kötülükten kurtuluş vaat eden Rabbin Duası, savaş suçu ve tazminatlarla boğuşan, açlıkla kuşatılmış ve sivil huzursuzluk ve siyasi şiddetle harap olan savaş sonrası Alman toplumunda güçlü bir şekilde yankılandı. Pechstein, bireysel duanın gücünü vurgulayan Martin Luther'in Küçük İlmihali' nin Almanca çevirisini takiben, bu portföyün on iki yaprağının her birinde Rab'bin Duası'nın tek bir ayetini resmetti. Pechstein'in gravürleri, Tanrı'nın ihtişamını ve her şeye kadirliğini, mütevazı takipçilerinin mütevazı yaşamlarıyla karşılaştırır. Pechstein, portföyü yoğun bir kişisel ve sosyal kargaşa döneminde yarattı. Sadece iki yıl önce, Almanya'nın yeni kurulan demokrasisinde sosyal reform için ajite eden devrimci sanatçı örgütlerinde araçsal bir figürdü. Ancak diğerleri gibi, hızla hayal kırıklığına uğradı ve görünüşe göre, politika yoluyla değil, ilahi müdahale yoluyla

değişim

aramaya

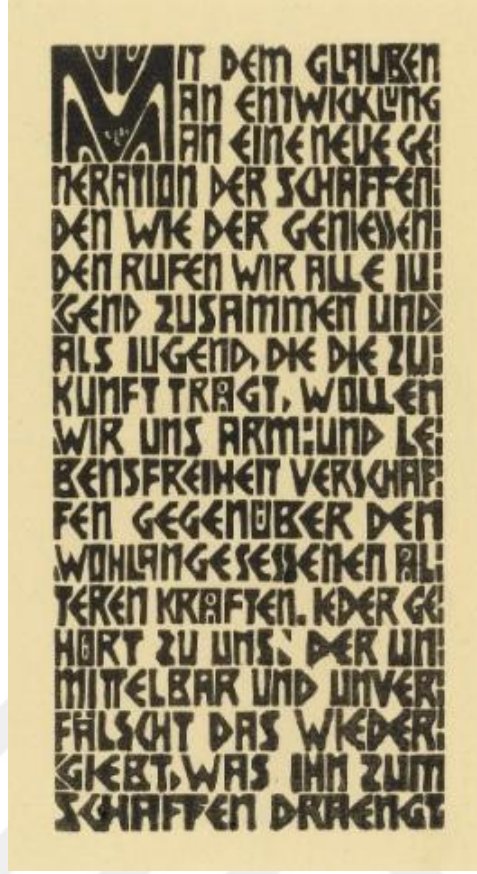
başladı.

(https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-109159.html)



Görsel 6. *Emil Nolde, Hamburg, 1910, Gravür, 31,2 x 41,2 cm , Nolde Museum, Seebüll*

Kariyeri boyunca, Nolde kısa süreli faaliyetler sırasında tutarlı deneysel bir şekilde yaklaşık beş yüz baskı yaptı. Kısa bir süre katıldığı bir grup olan Brücke' nin (Köprü) genç sanatçılarından gravür tekniğini öğrendi ve kompozisyonları oymadan önce tahta bloklar üzerine fırçalayarak kesinlikle ressam bir tarzda çalıştı. Görüntülerinin basitleştirilmesi ve doğrudan etkisi, kabile sanatı üzerine çalışmasına borçludur. On dokuzuncu yüzyılın sonlarının pitoresk geleneklerini kıran gravürde Nolde, baskı plakalarına olağandışı asit uygulamaları yoluyla düzensiz ton geçişleri yarattı ve çeşitli aletlerle kazıyarak karışık çizgiler ve dokulardan oluşan kalın kütleler oluşturdu. Hamburg Limanı serisinde, gravür işleminin gizemli etkileri aracılığıyla, bir sanayi merkezini insanın doğa üzerindeki etkisi için zamansız bir metafora dönüştürdü. Litografide genç bir çift hakkındaki yorumları ne soyut ne de tam olarak ifade edilmiştir. Organik olarak şekillendirilmiş figürleri belirsiz bir manzarayla birleşirken, Nolde'nin akışkan ve sezgisel tekniği kadar cinsiyetler arasındaki psikolojik gerilimleri de bünyesinde barındırıyor. Nolde'nin baskı resimdeki tüm yenilikleri sanatçı tarafından, 1944'te Berlin'deki stüdyosu bombalandığında trajik bir şekilde yok edilen bir arşivde dikkatle belgelendi. Bu olay, Nazi tasfiyesi sırasında Alman müzelerinden binden fazla eserine el konulmasını takip etti. (Wye, 2014, s.60)



Görsel 7. Ernst Ludwig Kirchner, *Die Brücke sanatçılar grubu Manifestosu*, 1906, Ahşap baskı, 28.8 x 22.2 cm, Museum of Modern Art, New York

“ 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) ”

Bu söylemden açıkça anlaşılacağı gibi mevcut şartlardan memnun olmayan sanatçıların daha iyi bir gelecek için çabaladığı görülmektedir.

“ 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) ”



Görsel 8. *Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter Almanağı'nın Kapağı, 1912, Kağıt üzerine ahşap baskı, 27.9 x 21.1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.*

Der Blaue Reiter- Mavi Süvari Grubu Münih'te dışavurumcu anlayışla kurulmuş diğer sanatçı grubudur. Öncülüğünü Rus sanatçı Wassily Kandinsky (1866-1944) ve Alman sanatçı Franz Marc (1880-1916) üstlenmiştir. Münih merkezli Der Blaue Reiter- Mavi Süvari grubunun isim babaları da yine Marc ve Kandinsky'dir. (Çuhadar, 2020, s.23) Kandinsky kuruluş hikâyesini şöyle anlatır. "Franz Marc'la ben bu ismi bir gün Sindelsdorf'un gölgeli terasında kahve içerken bulduk. İkimiz de maviyi seviyorduk, Marc atları seviyordu, ben binicileri seviyordum. Böylece isim kendiliğinden çıktı." (Dempsey, 2007 s.94)



Görsel 9. Wassily Kandinsky, *Orange*, 1923, Litografi, 40,5 x 38,4 cm ,Moma New York

Rusya doğumlu ressam Wassily Kandinsky'nin matbaacılıkla ilişkisi, yaşamı boyunca yaptığı iki yüzden fazla baskının ötesine, bir organizatör, öğretmen ve sanat teorisyeni olarak yaptığı çalışmalara kadar uzanıyor. 1901'de Münih'te sergilere sponsor olan ve baskı resim için bir forum sağlayan bir sanat okulu olan Phalanx Society' yi kurdu. On yıl sonra, denemeler ve orijinal baskılarla önemli bir almanak yayınlayan *Blaue Reiter* (*Blue Rider*) grubunu kurdu. Kendi yazıları arasında , renk psikolojisi ve şekil ve kompozisyonların "içsel gerekliliği" konusundaki sanatsal felsefesini detaylandığı *Sanatta Maneviyata İlişkin ve Noktadan ve Çizgiden Düzlem'* e yer almaktadır. Çeşitli basılı ortamların resmi ve sosyolojik özelliklerinin bir tanımını içerir. (Wye, 2014, s.84)



Görsel 10. *Franz Marc, Tigers, 1912, Gravür, 20 x 24 cm, Moma New York*

Franz Marc, 1910 yılında ressam August Macke ile önemli bir arkadaşlık geliştirdi. 1911'de sanatçı Ağustos Macke'yle önemli bir arkadaşlığı geliştirdi. 1911'de August Macke, Wassily Kandinsky ve Münih Yeni Ressamlar Birliği'nden gelen diğer ressamlarla birlikte Mavi Atlılar (Der Blaue Reiter) grubunu kurdu. Aralık 1911 ile Ocak 1912 arasında ilk Mavi Atlılar sergisini Münih'teki Thannhauser Galerisi'nde düzenledi. Bu sergi, Alman dışavurumculuğunun doruk noktası oldu ve yapıtlar, Münih'in ardından Berlin, Köln, Hagen ve Frankfurt'ta da sergilendi. 1912 yılında, kendisini fütürizm ve renk kullanımı yönünden etkileyecek olan Fransız ressam Robert Delaunay ile tanıştı. Bu tanışıklığın ardından Marc, fütürizm ve kübizmden etkilenmeye başladı. Bu etkilenmeyle birlikte, sanatı gittikçe yalın ve soyut bir doğayı yansıtır oldu. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Franz_Marc)

“ Kandinsky, Blaue Reiter- Mavi Süvari'nin ilk sergisinin kataloğunda yer alan önsözde amaçlarını açıkça belirterek: “Bizim amacımız, temsil edilen formların çeşitliliği içerisinde, sanatçıların içsel arzusunun kendini çok çeşitli kalıplarla nasıl gerçekleştirdiğini göstermektir. (Dempsey, 2007 s.94) ”

“ 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, savaşla deneyimlediği bütün sahneleri tuvaline aktarmaya çalışmıştır. (Kıyak Şahin, 2020, s. 47) ”



Görsel 11. *Otto Dix, Ölüm Dansı, Savaş Serisinden, Aquatint, 34,8 x 46,6 , Moma New York*

“ Otto Dix hem Die Brücke hem de Der Blaue Reiter gruplarının özelliklerini taşıyan çalışmalar yapmıştır. Sanatçının savaş temalı pek çok çalışması olmuştur. (Kıyak Şahin, 2020, s. 48) ”

Savaşı deneyimlediği haliyle aktaran Dix' in eserlerinde kaosu görmek mümkündür. Çünkü savaş dingin bir biçimde gerçekleşmez ve Dix bunu eserlerinde başarılı bir şekilde göstermiştir.

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 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). ”

Savaşa hevesli ve gönüllü olan sanatçıların yanında birde savaş karşıtı tutum sergileyen sanatçılar vardı. Bu savaş karşıtı tutumu, savaş öncesi, savaş sırası ve savaş sonrası olarak üç farklı başlıkta incelemek mümkündür. Savaşa gönüllü olarak katılan ve savaşın yıkımını yaşayan sanatçıların daha sonrasında saf değiştirerek savaş karşıtı eserler ürettikleri görülmektedir. Savaşı ilk başta ülke için bir gereklilik olarak gören sanatçılardan biri de Käthe Kollwitz’ dir. Fakat daha sonrasında hem kendi kaybı yüzünden-oğlu ve torunu- hem de halkın yaşadığı kayıplara şahit olan sanatçı tamamen savaş karşıtı bir tutum sergilemiş ve bu doğrultuda eserlerini üretmiştir.

“ 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. (Kıyak Şahin, 2020, s.66) ”

Kollwitz’ in dışavurumculukta önemli bir yere sahip olması kadın ve anne kimliği etrafında şekillenmiştir. Savaştan hem bir kadın olarak hem de bir anne olarak etkilenmiş ve bu etkiyi resimlerine yansıtmıştır.

“ Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler. (Berger, 2013, s.8). ”

Bu söylem Kollwitz için yaşadıkları ve hissettikleri sanata bakışını belirler olarak okunabilir. Kollwitz sanatı bir araç olarak kullanmış ve özünde bu araç sayesinde kendine bir dil oluşturmuştur.

“ Bireysel olarak değil, toplumsal olarak ele alınan olaylar bireysel anlatım tarzı içinde aktarılmıştır (Torun, 2003, s.27). ”

Birinci Dünya Savaşı ve sonrası Almanya’ında, eleştirel bir gerçekçilikle eserlerini oluşturan Käthe Kollwitz, değinilen dönemde Almanya’da varolma çabası içindeki insanları, özellikle kadınları ve sorunlarını sanatının merkezine almıştır.

“ Eleştirel Gerçekçilik; toplumsal çelişkileri ve olumsuzluklardan gerçeğe uygun bir biçimde yansıtarak izleyicide, bunları değiştirme isteğini uyandırmayı amaçlar (Berksoy, 1998, s.10). ”

Kollwitz, eserlerinde izleyiciyi etkileme ve değişimin parçası olma isteğini uyandırmaktadır. Bu değişim bireyin kendi yararı için olmakla beraber ayrıca toplumun yararı içinde gereklidir.

“ Sanatçı da, yukarıda değinilen amaçla içinde bulunduğu topluma eserleriyle seslenmiştir. İşte bu noktada, politik çalkantıların yoğun olduğu dönemi yaşamış biri olan Käthe Kollwitz de eserleriyle bu sıkıntıları fazlasıyla dile getirmiş ve gerçek bir devrimci olduğunu ortaya koymuştur (Ayan, 2010, s..23). ”

Eserlerinin genelinde hakim olan sosyalist tavır, seçtiği konular ve işleyiş biçimi düşünüldüğünde toplumun her bir bireyine ulaşmanın önemini açıkça belli etmiştir.

“ Käthe Kollwitz 19. Yüzyıl Almanya’ında oldukça güç şartlarda eğitim almıştır. Avrupa’nın büyük kısmında henüz cinsiyet eşitliğinin sağlanmadığı o yıllarda, sadece kadınların gidebildiği okullarda eğitim almıştır. Yaşananların farkında olan ama çaresiz hissedip, pes etmeyi asla düşünmeyen sanatçı Prusya’dan ayrılarak Berlin’e gider. (Şahinbaş, Türker, Ağçiçek, 2019, s.163). ”

Hayatının farklı dönemlerinde, farklı yerlerde ve konumda olmasına rağmen üzerinde durduğu konular hiç değişmemiştir. Sanatçı kişiliğinin en önemli parçası olan hak ve adalet arayışını karşılaştığı hiç bir zorlukta bırakmamıştır.

“ Sanat eğitimi almak üzere Berlin’e yerleşen Kollwitz, Akademinin hocalarından İsviçreli portre ressamı ve grafik sanatçısı Karl Stauffer-Bern’e oldukça değer vermektedir. Ancak Stauffer, genç sanatçı adayının gelişimine büyük katkı sağlayacağını düşünerek onu meslektaşı ve yakın dostu Max Klinger’e yöneltmiştir. (Ayan, 2010, s.14) ”

Sanat hayatının ilk yıllarında yeteneğini ve farkını belli etmeye başlayan sanatçının en büyük destekçileri şüphesiz hocaları olmuştur.

“ Dönemin en iyi heykeltıraş, ressam ve gravür sanatçıları arasında yer alan Klingerin yaptığı uygulamalar, tekniğe yeni boyutlar kazandırarak grafik sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. ‘Bir Hayat’ adlı gravür serisi gibi daha bir çok çalışması ile

bu alandakilere yön veren Klinger, Kathe Kollwitz'in sanat hayatında da önemli ölçüde esin kaynağı olmuştur. (Seeler, 2016, s.23) ”

19 yy.'ın akademik natüralist resim geleneğinden gelen Kollwitz, resim üslubunu oluştururken dışavurumculuk, kübizm, soyut sanat gibi akımların etkisinde kalmamış, toplumsal eleştirel gerçekçi tarzı benimsemiş bir sanatçıdır. Bismark Almanyası'nın baskı rejimine karşı gelişen sosyalist hareketin en yoğun olduğu dönemde sanatının oluşum evresini yaşayan ressamın grafik eserlerini, zamanının sosyopolitik olaylarını dikkate almadan incelemek olanaksızdır. Çünkü onun çizimleri fakirlik, açlık, işsizlik, enflasyon ve toplumsal eşitsizlik gibi sorunların altında ezilen halkın yaşamından sahneler içermektedir (Berksoy, 1998, s. 55).

Sosyo-politik bir aktivist olan Kätthe Kollwitz, cephe gerisinde, sanatı ile bir savaş vermektedir. Vermekte olduğu bu savaş, savaş karşıtı düşüncenin eserlerine yansımaları şeklindedir.

Kätthe Kollwitz 1922 Kasım'ında güncesine yazdığı notlarda sanatı nasıl anladığını ve sanatsal yaşamında görevinin ne olduğunu anlatır: ' Sanatımın amaçları olduğunu kabul ediyorum. Ben insanların böylesine çaresiz ve yardıma muhtaç olduğu bir zamanda etkin olmak istiyorum. Yardım etme ve etkin olma isteğinin sorumluluğunu hissedenler çok, fakat benim yolum açık ve aydınlıkken, başkaları anlaşılabilir bir yol izliyorlar'. (Kohlhagen, 1993, s.168)

“ Topyekûn savaş, büyük bir makina gibi çalışıyordu ve cephe gerisinde de cepheye olduğu kadar mücadele ve fedakârlık gerektiriyordu. Kadınlar ve cepheye gidemeyecek durumda olan erkekler ya sivil savunma birimlerinde görevlendiriliyor ya da lojistik destek sağlayacak işçi gücü olarak kullanılıyordu. Cephe gerisinde devam eden savaş da en az cephedeki kadar acımasızdı (Kuru, 2017, s. 412). ”

Savaşa gönüllü olarak katılan oğlunun, kısa bir süre sonra cepheye ölmesi, Kätthe Kollwitz'in savaş karşıtı olmasında büyük bir etken olmuştur. Savaşın başından beri pasif bir tavır sergileyen sanatçı, oğlunu yitirdikten sonra, sanatının merkezine aldığı savaşın olumsuz etkilerini büyük bir dinamizm ile sürdürür. Ancak savaş, sanatsal malzemelerin ulaşılabilmesini de engellemekteydi.

“ Baskı resim, savaş sonrası Almanya'da sanat malzemelerine erişmekte güçlük çeken sanatçıların başvurduğu yollardan biriydi. Fakat Kätthe Kollwitz bu sanatçıların arasında istisnai olarak bu dönemin ardından da kendi anlatısını biçimsel olarak destekleyen keskin kontrastlara imkan veren ve dramatik bir görsel etkiye sahip tahta baskıya devam etmişti. (Kuru, 2017, s. 411) ”

İKİNCİ BÖLÜM

KÄTHE KOLLWITZ VE BARIŞSEVER HAREKET

Çocukluğundan itibaren ailesi tarafından duyarlı bir genç olarak yetiştirilen Kollwitz, tüm hayatı boyunca bu tutumunu korumuştur. Hem savaş öncesi hem de savaş sonrası eserlerine bakıldığında daima dikkat çektiği nokta haksızlığa uğramış halk olmuştur. Tartışmasız bu durumun temelinde ailesinden aldığı eğitimin önemi büyüktür.

Babası Carl ve annesi Katharina Schmidt' in 5 çocuğundan biri olan Käthe' nin büyükbabası Julius Rupp, dini yaşam alanının düşünürü olarak, tıpkı Karl Marx' ın sosyal ve politik alanda sahip olduğu öneme eşdeğer tutulmaktadır. Hristiyanlık inancına göre getirdiği yeni fikirlerle serbest din cemaatinin kuruculuğunu yapan Julius Rupp, İmparator IV. Friedrich Wilhelm (1840- 1861) döneminde yapılan dini ve sosyal baskıları anlatarak, halkı aydınlatmaya çalışmıştır. Käthe Kollwitz bu sayede dedesinin ileri fikirleri ışığında gelişerek diğer insanların talihsizliklerine duyarlı olmayı öğrenmiştir. (Ayan, 2010, s. 11)

Yaşamının ilk yıllarından itibaren ailesinden aldığı eğitim sayesinde hayata bakış açısını geliştiren ve toplum için faydalı işler yapmayı hedefleyen Kollwitz bu vizyondan vazgeçmemiştir. Toplumun sorunlarıyla iç içe büyümüş olması bunları gözardı etmemesinin temel sebebi sayılabilir.

“ Yaşamının son yıllarına kadar Berlin' in Kuzey Doğu tarafında, işçi sınıfının yoğun olduğu bir bölgede yaşayan sanatçı, burada Alman tarihinin politik ve siyasi sürecini de yakından takip etmiştir. Her yönüyle tutku haline dönüşen Berlin şehri sanatçının yaşamına ve eserlerine damgasını vurmasına karşılık, bir o kadar da Käthe Kollwitz kentin tarihinde izler bırakmıştır. (Ayan, 2010, s.13) ”

Berlin'de hem siyasi hem sosyal hayatın içinde aktif rol alan sanatçının farklı dönemlerde yaptığı eserlerine bakıldığında şehrin kültürel yapısını işleyiş şeklini de görmek mümkündür. Savaşa bakışı, toplumun geri kalanında olduğu gibi Käthe içinde ilk başta bir memleket meselesidir.

“ Birinci Dünya Savaşı öncesi, idealist ruhla dolu olan, onur ve ülkeleri için savaşmaya can atan genç insanlar gibi Käthe Kollwitz de yapılan mücadeleleri ve gösterilen fedakarlığı, bir kuvvet simgesi olarak düşünmekteydi. Bu nedenle, endişelerine

rağmen, oğullarının askere çağrılmalarını vatan için gerekli bir fedakarlık olarak görüyordu. Ancak milliyetçi duyguların ağır bastığı bu körü körüne inancı, oğlu Peter'in ölümüyle sona ermiş, yerini barışsever hareketler almıştır. (Ayan, 2010, s.43) ”

Savaş hakkındaki düşünceleri şekil değiştirdikçe toplumdaki yeri ve vizyonu da bu duruma paralel olarak değişime uğramıştır. Savaşa karşı duruşunu ve söylemlerini barışsever çerçeve içerisinde şekillendirmesi sebebiyle Barışsever Hareket'in öncülerinden sayılmaktadır.

Alman kadınları, eşlerinin ve/veya çocuklarının savaşa gitmesinden onur duyan bir tavır sergiliyorlardı. Ancak süre geçtikçe savaş şiddetlenmiş, kayıplar artmıştı. Kadınların, savaşın başındaki ulusçu duygu ve hareketleri değiştirmeye başlamış, savaş karşıtı, barışsever bir tutuma dönüşmüştü. Tüm bu olumsuz koşullar altında, belki de sanatçı olmanın sorumluluğu bilinciyle Käthe Kollwitz, baskiresim çalışmalarını sürdürmekteydi.

“ 1914'den 1916'ya kadar Käthe çok az üretir. Yine de çalışmaları tanınmaya devam eder. 1916'da, grup sekreteri seçildikten üç yıl sonra, Berlin merkezli New Secession sanatçılarının grubunun jüri üyesi olarak seçilen ilk kadın olur. 1917'de Berlin'deki Cassirer Gallery çalışmalarını coşkuyla kabul eder. Savaşın bitmesinden sonra, 1919'da, Prusya Sanat Akademisi'ne üye ve profesör olarak seçilir. 1928'den 1933'de iktidara yükselmesi üzerine Adolf Hitler tarafından Akademi'den istifaya zorlanana kadar grafik sanatlar bölümüne başkanlık eder.(Benson, 2000, s.6). ”

Muhalef söylemleri ve yönetimi rahatsız eden sanatsal etkinlikleri yüzünden başta kadın kimliği olmak üzere bir çok farklı özelliği sebebiyle hem sanat camiasından hem de sosyal hayattan dışlanmış bir sanatçı olduğu söylenebilir.

“ Käthe Kollwitz' in sanatına yön veren, yaşamını oluşturan tüm parçalarla birlikte duygulanımları ve yaşadığı dönemin sanatsal tavırlarıdır. (Araz Ay, 2016, s.26) ”

Haksızlığa karşı tepkisini göstermekten kaçınmayan Kollwitz'in sanatının temel yapı taşı adalet ve eşitlik arayışı olmuştur. Dönemin sosyal ve sanatsal ortamında hakim olan özgürlük mücadelesinde Kollwitz'in katkıları önemli kazanımlar elde edilmesine neden olmuştur. Özellikle kadınların mücadelesindeki feminist duruşunun etkileri büyüktür.

“ Weimar Almanya' sındaki kadınların toplumdaki erkek hakimiyetini kabul etmeyip, özel alanları manipüle ederek toplum hayatında yeni yollar açma yolundaki

mücadelelerine destek veren Käthe Kollwitz, savaşın dehşetine ve siyasi baskı altında yaşayan insanların ayakta kalma ve yeniden hayat kurma çabalarına tanıklık eden bir Alman sanatçıdır. (Katz, Lankford, Plan, 1995, s.12) ”

Kadın sanatçı olmanın verdiği sorumluluk bilinciyle sanatını icra etmek kimi sanatsal ortamlarda da dışlanmasına sebep olmuştur. Henüz sosyal hayatta kadınların erkeklere eşit sayılmadığı bir dönemde yaşadığı düşünüldüğünde bu dışlanma ve ikinci plana itilme şaşırtıcı bir durum değildir. Sanat otoritelerinin sadece erkeklerden oluştuğu da göz önüne alındığında Kollwitz’in sanatsal başarısı diğer kadın sanatçılar için de motive edici olmuştur.

“ Dünya olaylarıyla harekete geçen birçok kadın sanatçı yüzyılın ilk onyılarında yeteneklerini siyasal amaçlara adadı. Özellikle Almanya ve Rusya’ da kadınların önemsiz denilen sanatları icra etme şekli sanatsal hiyerarşileri değişikliğe uğrattı. Örneğin Käthe Kollwitz, herhangi birinin matbu araçlarla olanaklı gördüğünden daha evrensel ve daha güçlü ıstırap, yoksulluk, ölüm ve ayaklanma tasvirleri üretti. (Thebaud, 1992, s.318) ”

Yaşanan tüm sıkıntılara rağmen sanatını icra etmekten vazgeçmeyen sanatçının deneyimlediği kişisel ızdırapları yine sanatını kullanarak atlatmaya çalıştığı görülmektedir. Oğlunu kaybetmenin verdiği acı Kollwitz’i savaşa karşı duruşu konusunda daha mücadeleci bir hale getirmiştir.

“ Bütün sıkıntılara rağmen sanatsal çalışmalarını ihmal etmeyen Käthe Kollwitz, taş baskıresim sergisi sonrası aldığı bir haberle o güne kadarki tüm değerleri alt üst olmuştur. Haber şöyledir: ‘30 Ekim 1914 Cuma günü oğlunuz şehit düşmüştür. ‘Oğluna olan bağlılığı herkes tarafından bilinen Kollwitz’in zihninden çıkaramadığı ‘savaşta ölmenin ne kadar anlamsız olduğu düşüncesi, bu haberdan sonra gittikçe savaş karşıtı bir mücadeleye dönüşmüştür (Ayan, 2010, s. 33). ”

Savaş öncesindeki eserlerinde görülen ayaklanma ve mücadele konuları yaşadığı kayıplar sebebiyle acı ve ızdırap konularına evrilmiştir.

“ Savaş öncesi resimlerinde ayaklanma ve mücadele konularını işler. Savaş sonrası dönemde ise savaştaki yaralara ve kayıplara yönelir. Savaştan kalan acıları yoğun bir şekilde görselleştirir (G. Kuhn, 2009, s.68). ”

Oğlunu kaybettikten sonraki hemen hemen tüm söylemlerinde yaşadığı acıdan ve bu acıyı yaşamamayı dilediğinden bahsetmiştir.

“Eğer bir seçenek verilseydi bana Peter’in hatta Hans’ın yerine de ben ölebilirdim. Peter, henüz toprağa ekilecek bir tohumdu gömülecek değil. (Kollwitz, 1988, s.64). ”

Kendi yaşadığı acıların ve ızdırapların başkaları tarafından da yaşanmaması için hayatı boyunca bir barış ve birlik mücadelesi vermiştir. Sanatın kitleleri etkileyebilecek güce sahip olduğunu bildiğinden sanatı bir barış dili olarak kullanmıştır.

“ Kollwitz, sanatın insanların düşüncelerini ve eylemlerini etkileyebileceği bir araç olduğu inancını hiç yitirmemiştir. (Whitford, 1981, s.13) ”

Çoğu zaman kendi deneyimlerinden ve duygularından hareketle eserler üreten Kollwitz, Alman Dışavurumculuğu’ nun önemli isimlerinden sayılmaktadır. Dışavurumculuğun yapısal özelliklerini duygularını resmetmek için ustalıkla kullanmıştır.

“ Kollwitz genel olarak duygusal yansımaları sanatın dili ile dışa vurmaktaydı. Dışavurumcu yaklaşımın monokrom çalışma örnekleri diyebileceğimiz psikolojik yansımaların estetik görünüşleri Kollwitz’ in sanat gücünün de kaynağıdır. (Araz Ay, 2016, s.20) ”

Yaşadığı tüm zorluklara sanatın gücünü kullanarak göğüs germiş olan Kathe Kollwitz, yaşamının sonuna kadar pes etmeyen mücadelecisi tarafını korumayı başarmıştır.

1919 yılında Prusya Akademisi’ ne seçilen ilk kadın oldu. 1928’de akademide Grafik Sanatlar Ustalık Sınıfı Başkanlığına getirildi. 1932’de Flandre’ deki askeri mezarlıkta, şehit ailelerine adadığı anne ve baba figürlerinden oluşan heykeller yaptı. 1933’ te Hitler’in iktidara gelmesiyle Kollwitz, akademideki görevinden ayrılmak zorunda kaldı. Nazi rejimi tarafından yoz olarak nitelendirilen eserlerini sergilemesi yasaklandı. 1940 yılında kocası, II. Dünya Savaşı’nda da torunu öldü. 1943 yılında Naziler tarafından Nordhausen’ e sürülen sanatçı, Saksonya Prensi Ernst Heinrich’in davetiyle Dresden yakınındaki Moritzburg’ a taşındı. Kathe Kollwitz savaşın sona ermesinden kısa bir süre önce 22 Nisan 1945 ‘te 78 yaşında öldü. (Sezer, 2012, s.11)

Savaşın bittiğini görememiş olsa da sanat ve insanlık için yaptıkları tarihteki önemini kanıtlamıştır.

2.1. Käthe Kollwitz' in Baskılarındaki Semboller ve Anlamları

Käthe Kollwitz'in eserlerine bakıldığında bir takım formları, özellikle baskı tekniğini kullanarak ürettiği eserlerinde, tekrar tekrar kullandığı görülmektedir. Bu formları kendi sembolleri haline getirmiştir. Sanatçının eserlerini çözümlerken bu formları da göz önünde bulundurmak önemlidir.

“ 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.(Kıyak Şahin, 2020, s. 66) ”

Günlük hayattan karelerle oluşturduğu baskılarında kişilerin giyimlerinden ve duruşlarından halkın emekçi kesimini resmettiği anlaşılmaktadır.

“ İnsan emeğinin kazancı uğruna verdiği yaşam mücadelesini sonuna kadar sanatıyla desteklemiştir. Bu yüzden Kollwitz 'in çalışmalarında 'el' sıkça görülen bir sembol niteliğindedir (Ayan, 2010, s.52). ”

Emeğin evrensel sembolü de sayılan el imgesi Kollwitz'in sıkça kullanmayı tercih ettiği bir formdur. Baskı serilerinde işlemiş olduğu halkın mücadelesi ve yaşam savaşı konularının işlenmesinde el formu önemli bir yere sahiptir.

“ Kollwitz eserlerinde dizeler halinde bu konuyu işlemiş, toplumda oluşan bu yeni sınıfın yaşam mücadelesine destek olmak amacıyla “el” figürüne önem vermiştir (Fırıncı, 2006, s. 146). ”

Kollwitz, sanatını toplumsal bir görev olarak görmüş, konularını seçerken çoğunlukla yoksulluk, unutulmuşluk, fakirlik, ezilmiş insanlar ve acı temaları üzerinde çalışmıştır. Kollwitz için sanat toplumsal bir görevdir. Sanatçının eserlerine bakıldığında haksızlıkla ve savaşla mücadele ettiği açıkça görülmektedir.

“ Kollwitz eserlerinde, insanlık dışı olaylar, adaletsizlik ve insanlığın kendini yok edişi ile ilgili evrensel semboller aradı (Fichner-Rathus, 1995, s. 173). ”

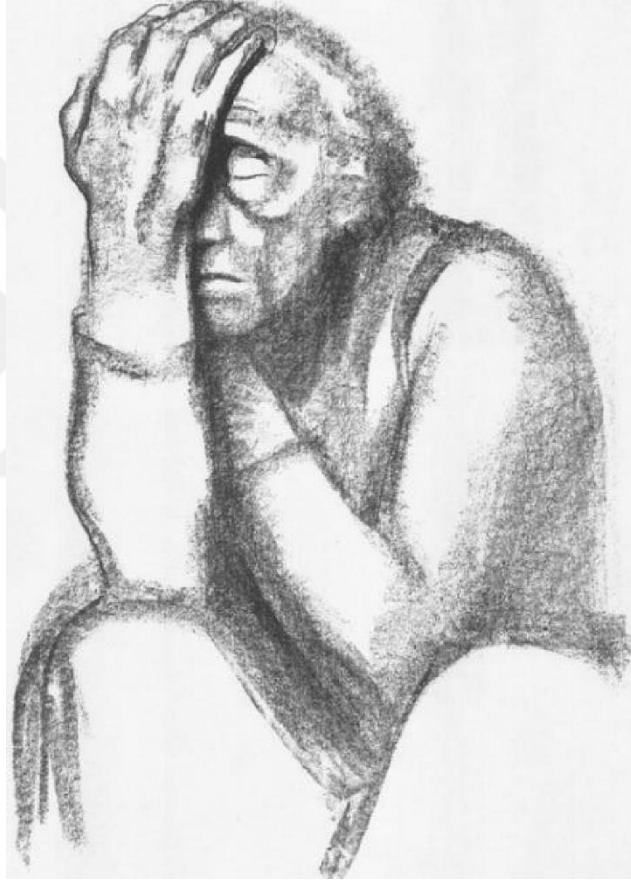
Sanatçının resimlerinde gördüğümüz figürlerin psişik durumları hep bu arayışın yansımasıdır.

“ Kollwitz, ilgisini 20.yy.'ın büyük savaşlarına ve politik karışıklıklarına yönelterek duygusal ve kişisel dertlerini toplum ve genelde insanlık adına sanata kanalize edebilmiştir. (Ulusoy, 1999, s. 58). ”

Toplumsal acı ve ızdırapları işlemekteki ustalığını seçtiği konuları destekleyen semboller kullanmasıyla göstermiştir.

Kollwitz, gravürleri, taş baskıları ve ağaç baskılarında kullandığı güçlü imgeler ile sanat tarihinde yerini almıştır. Lynton' a göre; Kollwitz yapıtlarında, ezilmişlere karşı duyduğu yakınlığı, hüznü dile getirmiştir (Lynton, 1982, s.142).

“ Kollwitz yaşamı boyunca yoksulluğun, acımasızlığın ve haksızlığın karşısında devrimci duruşunu resimlerine yansıtmıştır. Kollwitz' in kadın figürlerinin ifade ettiği imge çoğu zaman otobiyografik izler taşımaktadır. (Zaimoğlu, 2018, s.56). ”



Görsel 12. Käthe Kollwitz. *Dalgın Kadın*, 1920, Litografi, Özel Koleksiyon

Kollwitz'in savaşın şiddetini göstermek adına kullandığı imgelerden birisi de donukluğu ve ruhsal acı halini gösteren yalın kadın figürleridir. Yukarıda “Dalgın Kadın” isimli eserinde, pek çok çalışmasında olduğu gibi baş ve eller çaresizliğin belirgin bir ifadesi olarak betimlenmiştir. Neredeyse portre kadar büyük olan eller, kadınların çalışma alanında yaşadığı güçlükleri, hayat mücadelesindeki gücünü simgelemektedir. Figür, kapalı gözleri, yorgunluğu ve çaresizliği ile izleyicisine açık fon içinde açık renk değerleriyle sunulmaktadır.

“ Savaşta kaybettiği oğlu için onyediyen sene tamamladığı anıt heykelin çalışmaları sırasında Kollwitz, günlüğüne kendisi için önemli olan duyguları anlatmak için resmedilmeye değer yegane iki unsurun eller ve yüz olduğunu, vücudun geri kalanının, giysilerin ve mekanın kendisi için bir önem taşımadığını yazmıştır. (Baransel, 2009, s.17) ”



Görsel 13. Käthe Kollwitz. *Anneler*, 1919 49.9 x 67.4 cm., Litografi, Art Gallery of Ontario

Sanatçının “Anneler” isimli çalışmasında da görülebileceği gibi bütün bu yoksulluk, sefalet ve kaosu arasında çocuklarını sarıp sarmalayan, kollayan, kucaklayan anneler resimlerinin önemli figürleridir. Bu litografiyi ölen oğlu için yaptığı düşünülmektedir. Tüm resimlerinde ön plana çıkan eller, devasa büyüklükleri ile dikkat çekmekte iken aynı zamanda çocuklarına var gücüyle sarılarak sahip çıkmaya çalışan anneleri tüm ihtişamı ile betimlemektedir. Çocukların gözlerindeki korku, annelerinin gözlerindeki endişe ile bütünleşmektedir.

“ 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. (Kıyak Şahin, 2020, s.66) ”

Kollwitz, arkadaşı Erna Kruger’e dönemde bulunduğu ruh halini şöyle anlatır: “Biliyorum, uzun yıllar süren bir çalışma nihayet sona eriyor, bu dönem, 1914-1918

yıllarında yaşadığım hayat parçasının analizini de içeriyor: Bu dört yılı, kavramak çok zordu” (<https://spartacus-educational.com/ARTkollwitz.htm#section10>).

Sanatçı, savaş ve savaştan sonra yaşadığı süreci arkadaşı Kruger ile paylaşarak içinde olduğu sürecin artık sona erdiğini ve “ nihayet sona eriyor” ifadesi ile bıkmışlığını, yorgunluğunu ifade ettiği açıkça hissedilebilmektedir. Prelinger Kollwitz’i; “Käthe Kollwitz. Bu isim annelerin güçlü imajını çağrıştırıyor. Çocukları, insanlar arasındaki sosyal dayanışmayı, sosyal adaletsizliğe karşı protestoyu ve acıyı” (Prelinger, 1992, s.13) diye ifade etmektedir.



Görsel 14. Käthe Kollwitz. Otoportre, 1910 29 x 28.3 cm., Litografi, Käthe Kollwitz Museum, Köln

Otoportlerinde farklı form ve pozisyonlarda sıkça rastladığımız el imgesi Kollwitz’in eserlerinin önemli bir ögesidir. Resmettiği figürlerin duygusal durumları hakkında önemli bilgiler verirken aynı zamanda çalışmanın, işçinin ve üretimin sembolü olarak da karşımıza çıkmaktadır.

“ Kollwitz’ in portresindeki bakış ve göz izleyeni esere ve anlama hapsedip kendiyi yüzleştiren bir ayna yansımasıdır. Anlatımdaki içsel samimi yaklaşım biçimlemesi, desen sağlamlığı ile birleştiğinde Käthe Schmidt Kollwitz’ in dışavurumcu eserlerini oluşturmaktadır. (Araz Ay, 2016, s.60) ”

Eserlerinde istediği etkiyi verebilmek için bazen bir çok farklı formu bir arada kullanmıştır. Görsel 14’ te el ve bakışların birbirini tamamlar nitelikteki yerleşimi başarılı sentezlemesine iyi bir örnektir.

“ İnsan emeğinin haklı mücadelesi uğruna gösterilen tüm çabaya sanatıyla destek veren Kollwitz, figüratif çalışmalarında olduğu gibi oto-portrelerinde de sembolist anlatım tarzını kullanmıştır. Bunlardan bir tanesi de "el"dir. Çeşitli açılarda ve şekillerde çalıştığı el hem kendi yaşamının dışavurumunda, hem de toplumun üretim ve dayanışmasının vurgulanmasında önemli bir anlatım aracı olmuştur (Ayan, 2010 s.78). ”

2.2. Käthe Kollwitz’in Kullandığı Baskı Teknikleri

Dönemin ekonomik şartları göz önüne alındığında bir çok sanatçının eser üretmek için baskı tekniğini tercih ettiği bilinmektedir. Bu tercihi sadece ekonomik sebeplere bağlamak mümkün değildir fakat önemli etkenlerden biridir. Daha fazla insana ulaşabilme kapasitesi bir diğer önemli tercih sebebidir. Özellikle birlik olmaya çağrı, halkı bilgilendirme ve mücadeleye destekçi sağlamak amacıyla çoğaltılabilir eserler üretilmesi önemlidir. Baskı tekniği sağladığı avantajlar ve talebi karşılayabilme yetisi yüzünden Kollwitz’ de dahil olmak üzere sanatçıların öncelikli tercihi olmuştur.

“ ...sanatçıların birçoğu eserlerinde mücadelelerini gösterebilmek için renkli ağaç baskı ya da taşbaskı kullanmışlardır. Siyah rengi sadece kontur kalıbı olarak kullanmışlardır. Oysa Käthe Kollwitz, figürlerin dayanışmasını, mücadelesini ve hüznünü en yalın haliyle gösterebilmek için tek parça kalıp üzerinde çalışmıştır. (Ayan, 2010, s.17) ”

Kollwitz, kullandığı baskıresim teknikleriyle sanat ve politika ilişkisine dair elde ettiği sonuçları, sanat-toplum ve devlet arasında ki ilişkiyi ele alarak betimleyerek imgeler yaratmaktadır. Sanatının işlevselliği açısından, sanatçı kendisini toplumsal amaçlara uygun bir biçimde konumlandırmaktadır. Sanatçının ortaya koyduğu eserden duyulan haz topluma çok farklı dünyalar ifade etmesi ile ilişkilendirilebilmektedir.

“ 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 (Wye, 2004, s. 93). ”

Anlatımlarını en iyi ve çarpıcı biçimde ifade edebilmek için de çoğunlukla farklı teknikler uygulamıştır. Mesela işçi sınıfı lideri olan Karl Liebknecht' in zalim bir şekilde öldürülüşünü daha iyi anlatabilmek için ağaç baskı tekniğini kullanmıştır. Afişlerinde ise yazı kullanması nedeniyle taşbaskıyı tercih etmiştir. Daha detaya yönelik İllüstratif çalışmalarda ise (özellikle Gerhart Hauptmann' in 'Dokumacılar' adlı oyunu, Emile Zola'nın ' Germinal ' eseri ve 'Madenciler' konusunda yazdığı romanları resimlemede) gravür tekniğini uygulamıştır. (Ayan, 2010, s. 24)

Kollwitz'in eserlerine bakıldığında farklı baskı tekniklerini ustalıkla kullandığı görülmektedir. Eserin yapım amacına ve verilmek istenen mesaja göre tercih ettiği baskı tekniği farklılık göstermektedir. Ağaç baskının sert formlarını, litografinin homojen ton geçişlerini, gravürün detaylı çalışma olanağı sağlamasını sanatını oluştururken özenle seçmiştir.

Gravürün siyah- beyaz çerçevesi içinde o derece ustalık göstermiştir ki, Goya'dan bu yana o seviyeye ulaşmış ondan başkası olmamıştır denilebilir. Ağaç oymaların siyah zemini içindeki beyazlar son derece yerli yerindedir, hiçbir kalem izi tesadüfe bırakılmamıştır; her beyaz leke karşıtı olan siyahın tamamlayıcısıdır. Litografi ve bakır oymalarında çok çeşitli ve karışık teknikler kullanmıştır. Bakırlarındaki geniş satırlarda aquatint tatbik etmek suretiyle, siyahı çeşitli derinliklerini elde etmiş, derin çizgilerle esas konuyu ön plana çıkarmıştır. Son derece anatomi bilgisi ve çelik kaleme hakimiyeti ile bakırın küçük satırlarında büyük hacim tesiri yaparak, kalabalık figürlü kompozisyonlar meydana getirmiştir. (Acemi, 1964, s.30-31)

Baskılarında özellikle siyah rengi tercih etmesi beyazla olan kontrastlılığı etkili bir biçimde verebilmesindendir. Bu tercihi çarpıcı görseller üretmesini sağlamıştır. İzleyicinin odağı böylece resmedilen konuda kalmaktadır.

“ Sanatçının, bir baskı serisi olan ve “Der Krieg” olarak isimlendirilen dosyada, kullandığı ağaç baskı tekniği izleyiciye sunulmuş ve ağaç baskı tekniği ile oluşturduğu figürler katı formlar şeklinde betimlenerek serinin izleyicide oluşturduğu etki daha çarpıcı bir hale gelmiştir. Sanatçının ereği haz verici eserler yaratmak değil, somut gerçekleri yansıtan eserler ortaya koymaktır. (Erden, 2016. s.21) ”

Ağaç baskının yapısal olarak diğer tekniklere göre daha katı figürlere olanak vermesinden dolayı mücadeleyi, savaşı ve başkaldırıyı resmederken dinamik etkiyi verebilmek için bu tekniği tercih etmiştir. “ Der Krieg dosyası 1924'de üç edisyon olarak yayımlandı. Kollwitz, arkadaşı Roman Rolland'a yazdığı mektupta aslında seriye bakır

gravür ile başladığını, daha sonra litografiyi denediğini fakat istediği etkiyi elde edemediğini yazıyordu (Kuru, 2017, s.411). ”

Bu doğrultuda, sanatçının yaptığı ilk üç eser, seri içerisinde yer almamıştır. Bu yüzden, seri ile verilmek istenen mesaj en etkili biçimde ağaç baskı tekniği kullanılarak verilmiştir. Bu durumu da Prelinger; “Tekrar tekrar ‘Savaş’a form vermeye çalıştım fakat asla yakalayamadım. Nihayet şimdi tahta baskı olarak tamamladım ve diyebilirim ki kısmen söylemek istediklerimi söyledim. Seride yedi baskı var, bunlar bütün dünyayı dolaşmalı ve insanlara kapsamlı biçimde neler yaşandığını anlatmalı” diye ifade etmektedir (Prelinger, 1992, s. 59).

Sanatçının sıkça tercih ettiği bir diğer teknik ise litografidir. Özellikle afişlerinde yazı kullanması sebebiyle bu tekniği tercih etmiştir. Figürlerdeki yumuşak ton geçişlerini verebilmek için de bu teknik tercih sebebi sayılmaktadır. Almanya’da o dönemde taşbaskı kullanımının yaygın olması tekniğe hakim olmak adına ve teknik konusunda yeni bilgiler öğrenebilmek için avantajlıdır.

“ Kollwitz’ in tercihindeki bir diğer neden ise Almanya litografi/ taş baskının uygulanmasında merkez konumda olması bu neden ile de öğrenme ve uygulama avantajıdır. (Araz Ay, 2016, s.56) ”

Tahmin edilebileceği gibi dönemin ekonomik durumundan kaynaklı sanatsal malzemeye ulaşım oldukça zordur. Kollwitz’ in baskı tekniğini kendine yöntem edinmesindeki en önemli sebeplerden biri de diğer malzemelere göre kağıda ulaşımın kolay ve ucuz olmasıdır.

“ Tüm bunların ötesinde bir başka gerçeklik ise, maalesef savaş sırasında Hitler tarafından yakılan evinden kurtarabildiği, kağıt oldukları için taşınması ve saklaması nispeten kolay olan baskiresimleri olabildiği. (Araz Ay, 2016, s.57) ”

Sanat tarihinde baskı konusunda önemli eserler bırakmış olan sanatçının sadece kişisel tercihten dolayı baskıyı seçtiği söylenemez. Hükümet tarafından eserleri sadece yasaklanmamış aynı zamanda yok edilmiştir. Bu tahribattan ve kayıplardan kurtarabildiği eserler muhafazası kısmen kolay olan baskıları olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AFİŞLER, OTOPORTRELER VE BASKI SERİLERİ

3.1. Afişler ve Otoportreler

Afişlerin propaganda aracı olarak sıkça tercih edildiği bir dönemde Kollwitz'in de afişlerinde savaşa yaklaşımını ve kendi düşüncelerini halka ulaştırmaya çalıştığı görülmektedir.

“ Savaş esnasında sık kullanılan propaganda ürünlerinden bir tanesi de propaganda posterleridir. Görsel sanatlar içinde ele alınabilecek olan bu posterlerden, savaşa katılan hemen hemen tüm ülkeler üretmişlerdir. Bu posterlerin temel amaçları orduya asker çağırmak, halkın cesaretini artırmak, yardım toplanılması, kadınların savaş için gönüllü olmaları, çocukların mücadeleye manevi destek vermesi, ihtiyaçlar için bağış toplanması, düşman askerlerinin moralini bozmak şeklinde sıralanabilmektedir. (Erol, 2016, s. 185) ”

Ekonomik olarak zor zamanların yaşandığı savaş dönemlerinde halktan maddi destek talep etmek amacıyla da posterler kullanılmıştır.. Halkın duygularına hitap ederek manevi desteğin yanı sıra maddi olarak ta destekte bulunmaları hedeflenmiştir.

“ Başta Almanya olmak üzere, ABD ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu savaş giderlerinin yarısından fazlasını borçlanarak karşıladılar. İşte propaganda posterleri bu borçlanmada önemli bir işlev gördü. Devletler, posterler yoluyla büyük kuruluşlardan ve halktan borç para aldılar. Birinci Dünya Savaşı'nda yapılan propaganda posterlerinin çoğu bu amaç için yapılmıştır (Paret, 1992, s.68). ”

Savaş yanlılarının olduğu kadar savaş karşıtı olanlar da afişleri kendi düşüncelerini halka ulaştırmak için kullanmışlardır. Savaşın kötü yanlarını göstermeyi tercih etmişler ve barışın önemini vurgulamışlardır.

“ Bunun yanında barış dernekleri ve savaş karşıtları da poster yapma yoluna giderek barışın önemini savaşların kötü yüzünü kamuoyuna göstermeye çalıştılar. (Mahaney, 2002, s.42) ”

Birliğin ve beraberliğin öneminin aşikar olduğu bu dönemde afişlere konu edilen imgeler vatanseverlik, aile ve asker etrafında şekillenmiştir. Birincil amacı duygulara

hitap etmek olan bu afişlerin halkın desteğini kazanmak için önemli olduğu bilinmektedir.

“ Posterlerin genelinde cesaret, birliktelik, vatanseverlik duyguları içeren yazılar kullanıldığı gibi aile, çocuk, kadın ve asker simgeleriyle bu duyguları güçlendirmeye yönelik çizimlere de yer verilmiştir. (Aktaş, 2012, s. 283) ”

Almanya özelinde afişler incelendiğinde milliyetçi duyguların ağır bastığı ve sol görüşün sorunların temel kaynağı olduğu gösterilmiştir. Vatanseverlik etrafında şekillenen genel milliyetçilik tutumunun toplumun refaha ulaşması için önemli olduğu üzerinde durulmuştur.

“ Almanya ise propaganda posterlerinde hedefe Komünizmi yerleştirmiştir. Komünizm simgesi sık sık ölümle ve kanla tasvir edilmiştir. Alman propaganda posterlerinde gamalı haç ve kartal simgesi sıklıkla kullanılmıştır (Paret, 1992, s. 130). ”

Halkın savaşa katılımını ve desteğini artırmak için sloganların özenle seçildiği görülmektedir. Özellikle gençlerin askere gitmesi ve bunu vatanlarının birlik beraberliği için yapmaları sağlanılmaya çalışılmıştır.

“ Posterlerde gençleri askere katılmaya teşvik etmek için psikolojik baskı oluşturacak sloganlara ve sorulara da yer verilmiştir (Ginzburg, 2001, s.3) ”

Savaş yanlısı ve karşıtı sanatçıların halka ulaşmak ve onların fikirlerini şekillendirmek için sıkça afiş üretmeyi seçtikleri görülmektedir. Afişlerin çoğaltılabilir olması ve ülke genelinde farklı noktalarda birçok insana ulaşması düşünüldüğünde sanatçıların bu tercihinin yerinde olduğu görülmektedir.

“ Poster yapan sanatçılar; renklerle, kelimelerle, sembollerle insanların fikirlerini şekillendirmeye çalışmışlardır (Carty, 2008, s. 9) ”

Henüz iletişimin hızlı ve kapsayıcı olmadığı bu dönemde afişler büyük kitlelere ulaşmak için önemli bir iletişim aracı olmuştur.

“ Televizyon, radyo gibi medya araçlarının yaygın olmadığı dönemde poster en önemli propaganda aracıydı. (Aulich ve Hewitt, 2007, s. 9) ”

Savaşta olan tüm ülkelerin bu verimli iletişim aracından faydalandıkları görülmektedir. Halkın desteğinin büyük bir kısmı bu araç sayesinde sağlanmıştır.

“ Birinci Dünya Savaşı, kullanılan posterlerle o kadar özdeşleşmiştir ki, Birinci Dünya Savaşı “Poster Savaşı” olarak da adlandırılmıştır (Shover, 1974, s. 469). ”

Posterlerin savaşa destek sağlama konusunda başarısı hafife alınamaz. Fakat savaş karşıtı düşünceler için de aynı güçten yararlanılmıştır. Manevi olarak

duyguları harekete geçirmenin çok önemli olduğu karşıt her iki grubunda kabul ettiği bir gerçektir.

“Posterler ayrıca asker toplamak, para kazanmak, iş gücünün verimini arttırmak, yiyecek tasarrufu yapmak, manevi duyguları harekete geçirmek amacı taşıyorlardı (Rider, 1983, s. 32). ”

Barışsever hareketin önemli temsilcisi sayılan Käthe Kollwitz afişin gücünü bilen ve bu gücü barış için kullanan bir sanatçıdır. Baskı resimlerinin yanı sıra aynı zamanda afişlerde oluşturmuştur. Afişlerinde de tıpkı baskı resimlerinin olduğu gibi savaş karşıtı düşüncelerini yansıtmıştır. Kadın ve çocuk imgelerinin ağırlıklı kullanımının yanı sıra savaşın vurucu etkileri afişlerinde ve otoportrelerinde göze çarpmaktadır. Sanatçının aynı zamanda politik duruşu hakkında önemli göstergelerin olduğu bu çalışmaları sanat tarihinin önemli belgeleri sayılmaktadır.

Aynı zamanda matbaacı olan Kollwitz, sosyalist ve savaş karşıtı afişlerde kullandığı resimlerin anlamını başlık ve sloganlarla netleştirmişti. Bu yöntem, eserlerinin, galerilerden sol eğilimli gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştı. Kollwitz’in kullandığı tarz, grafik tasarımın doğrudan düşünce iletmeye yeteneğini, öznelerini tipik kurban olmaktan çıkaran psikolojik bir yoğunlukla bir araya getirmişti (Clark, 1997, s. 28).



Görsel 15. Käthe Kollwitz. “Büyük Berlin İçin” Afiş Çalışması, 1912 Litografi, Käthe Kollwitz Museum, Köln

Sanatçının 1912 yılında litografi baskı tekniği ile çalışmış olduğu “Büyük Berlin İçin” isimli afişinde; “Altıyüzbin Büyük Berlin’ li odalarının her birini beş ve daha fazla kişinin işgal ettiği konutlarda oturmaktadır. Yüzbinlerce çocuk oyun yerinden yoksun bulunmaktadır” şeklinde ifade etmiştir. Litografi tekniği ile yapılmış bu afiş çalışmasında iki küçük çocuk figürü bulunmaktadır. Çocukların yüz ifadeleri bir çocukta görmeye

alışık olmadığımız biçimde donuk ve yorgundur. Oyun oynama çağında ülkenin sıkıntılarını tecrübe etmek zorunda kalan çocukların bir nevi çaresizliğinin göstergesi şeklindedir.



Görsel 16. Käthe Kollwitz. ‘Esirlerimizi Serbest Bırakın’ Afiş Çalışması, 1919, 68,2 x 93 cm., Litografi/ Füzün, mürekkep, Özel koleksiyon

Kollwitz’ in, “Esirlerimizi Serbest Bırakın” isimli çalışması Litografi ve füzün tekniği kullanılarak yapılmıştır ve bu çalışmada parmaklıklar ardındaki bir mahkum görülmektedir. Mahkumun duruşundan umutsuz ve muhtaç olduğu okunmaktadır. Savaş sadece cephede değil toplumun içinde de birçok kaybın yaşanmasına sebep olmuştur. Halktan erkekler savaşa mahkum edilmiş ve canlarını ülkeleri için feda etmeleri beklenmiştir. Hiçbir insan bu mahkumiyeti yaşamamalıdır düşüncesiyle sanatçı bu afişi tasarlamıştır.



Görsel 17. Käthe Kollwitz. 'Hasta Kadın ve Çocukları' Afiş Çalışması, 1920, 37.5 x 29.5 cm., Litografi/
Füzen, mürekkep, Özel koleksiyon

Litografi tekniği ile çalışılmış olan “Hasta Kadın ve Çocukları” adlı afiş çalışmasında yazılı bir toplumsal mesaj veren sanatçı, topluma şu bilgileri iletmektedir; “Bu kadın kötü beslenme yüzünden yatağa düştü. İyi bakılırsa iyileşebilir. İhtiyacı olan şey ülkede mevcut ama o, fahiş fiyatları ödeyecek durumda değil. Çocukları ne olacak. Karaborsa her gün sayısız insanı perişan ediyor ve onları erkenden mezara yolluyor. Onun için karaborsa yok olsun. Vatanını ve milletini seviyorsan her bir karaborsacıyı acımaksızın bildir. Bütün savcılıklar ve polis müdürlükleri şikayetleri kabul ediyor. Polis Genel Müdürlüğü- Halk Beslenmesi İçin Devlet Komiserliği” Litografi tekniği ile yapılmış bu afişte yatakta yatan güçsüz ve hasta bir kadının başında bekleyen çocukları görülmektedir. Kadın yaşam savaşı verirken çocukların korkarak birbirlerine sokulmuş olması ve üzüntüyle kadına bakmalarında çaresizlik ve umutsuzluk okunuyor. Zaten zor şartlarda yaşam mücadelesi veren ailelerin bir de açlık ve hastalıktan bir başlarına kalmaları ve ölmeleri savaşın en acı sonuçlarından biridir.



Görsel 18. Käthe Kollwitz. 'Almanya'nın Çocukları Açlık Çekiyor' Afiş Çalışması, 1923, 42,5 x 29,5 cm.,
Litografi/ Füzen, Käthe Kollwitz Museum, Köln

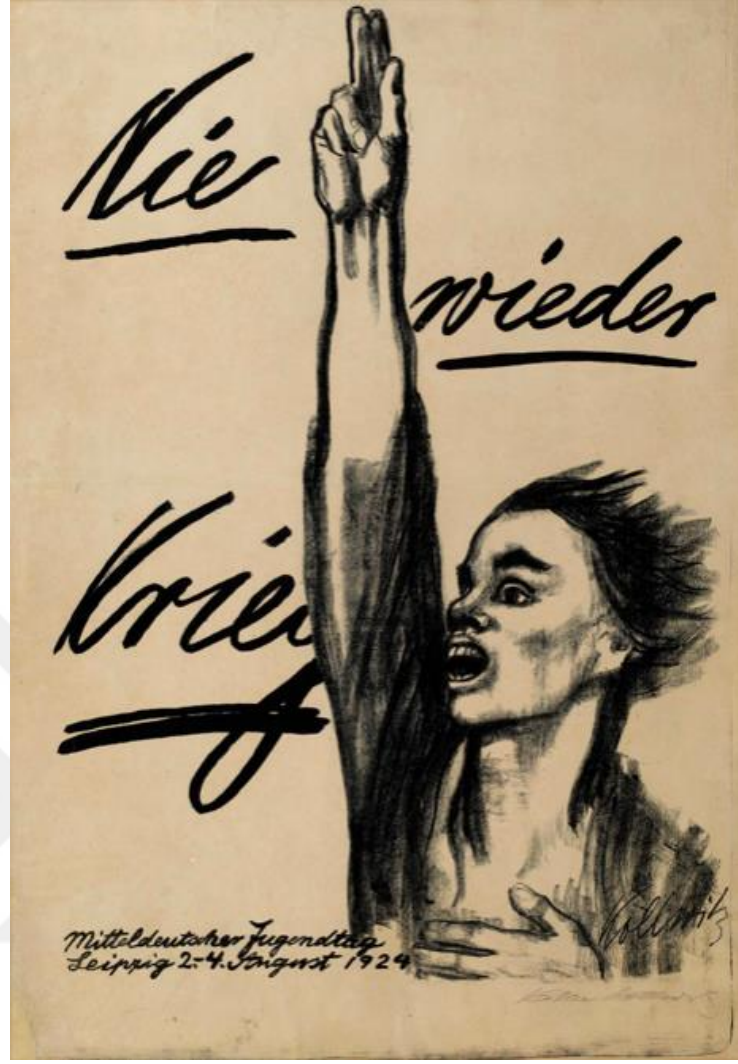
Yine litografi tekniği kullanılarak hazırlanmış “Almanya’nın Çocukları Açlık Çekiyor” isimli afişte küçük çocukların ellerinde boş yemek kaplarıyla karınlarını doyuracak yemek talep ettikleri görülmektedir. Halkın karnını doyuracak imkanının kalmadığı, yapılan bağışlarla anca hayatta kalacak kadar yiyeceğe ulaşabildikleri ve halkın bir çok kesimin bu yardımlardan yoksun kaldıkları dönemin şartlarına ve koşullarına bakıldığında tahmin edilmesi zor bir durum değildir. Almanya’nın masum çocuklarının buna mahkum edilmesi insanlık suçudur. Sanatçı bu afişinde ki mesajını; “Uluslararası İşçi Yardımı Berlin bağışları kabul ediyor” şeklinde ifade etmektedir.



Görsel 19. Käthe Kollwitz. 'Hayatta Kalanlar / Savaşa Karşı Savaş' Afiş Çalışması, 1923, 67,2 x 83,6 cm., Litografi/ Füzün, Käthe Kollwitz Museum, Köln

“Hayatta Kalanlar/Savaşa Karşı Savaş” isimli afiş çalışmasında; merkezinde kadın figürü, ön sırada çocuklar, arka sırada gözleri bağlı ve başları önlerine eğik insanlar görülmektedir. Çocukların yüzlerindeki korku ve güvendikleri anne figürüne sıkı sıkıya sarılmış olmaları dönemin şartlarının insanlar üzerinde bıraktığı hasarı çarpıcı bir biçimde göstermektedir. Arka sırada bulunan gözleri bağlı iki figürün yüzlerinin küçük bir kısmı görünmesine rağmen çaresizlik net biçimde görülmektedir. Baş eğik duran figürün ve yüzü karanlıkta kalan figürün ise yaşça diğerlerinden büyük olduğu ve çaresizliği daha derin bir biçimde deneyimledikleri görülmektedir. Ortama genel olarak karanlığın hakim olması halkın içinde bulunduğu kaosu göstergesidir.

“ Kadın, genellikle annelik özelliğiyle ön plandadır, çocuklarını büyütme için aç kalandır, hasta olandır, tecavüze uğrayan, çalışan, savaşta ölen oğlunu arayandır. (Baransel, 2009, s.38) ”



Görsel 20. Käthe Kollwitz. 'Bir Daha Asla Savaş' Afiş Çalışması, 1924, 95 x 72 cm., Litografi/Füzen, Käthe Kollwitz Museum, Köln

Sanatçının; “Bir Daha Asla Savaş” isimli füzen ile çalışılmış litografisinde açık renk fon dikkat çekmektedir. Değinilen afişte genç bir erkeğin başkaldırışı ve artık savaş istemeyişi vücut dilinden, ellerinden ve yüz ifadesinden okunmaktadır. Savaşın birçok insanın hayatını mahvettiği, aileleri birbirinden ayırdığı, açlık ve sefaletle mahkum ettiği bir gerçektir. Savaşın başında destekçi olan insanlar dahi savaşın getirdiği yıkımı gördüklerinde savaş yanlılığından vazgeçmiş ve sadece yaşamanın bile zor olduğu ortamda daha fazla ölümün ve yıkımın yaşanmaması için mücadele etmeye başlamıştır. Yine diğerlerin de olduğu gibi bu afişte de eller dikkat çekmektedir.

Otoportre bir çok sanatçının sanat hayatında en az bir kez kullandığı bir temsil aracıdır. Käthe Kollwitz bu yöntemi başarılı kullanmasıyla bilinir. Kendi düşüncelerinden ve duygularından hareketle halka ulaşmayı hedefleyen sanatçının en güçlü olduğu tekniklerden biri otoportredir.



Görsel 21. Käthe Kollwitz. Otoportre 1888 / 89, 30,6 x 21,7 cm., Tarama ucu ile çini mürekkebi, Käthe Kollwitz Museum, Berlin

Sanatçının yapmış olduğu otoportreleri arasında bu çalışmasında kendini gülerken resmetmiş olması oldukça dikkat çekicidir. Sanatçının bu eserini ortaya koyduğu tarihe bakılırsa henüz savaş başlamamış ve yıkım gerçekleşmemiştir. Erken dönem eserlerine bakıldığında daha çok sanat sanat içindir düşüncesiyle hareket ettiği ve bu dönemde üretmiş olduğu eserlerin savaş sonrası dönemde yaptığı eserlere kıyasla daha iç açıcı eserler olduğunu söyleyebiliriz. Savaşın hayatına kötü deneyimlerle girmiş olması tabi ki bu durumun başlıca sebebidir.



Görsel 22. Käthe Kollwitz. Otoportre 1923, 14,8 x 15,5 cm., Ağaç Baskı, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection

Görsel 22. de yer alan ve ağaç baskı tekniği ile yapılmış bu otoportrede siyahın hakim olduğu ve malzemenin dokusundan kaynaklı sert çizgiler göze çarpmaktadır. Konunun teknikle anlatımı açısından ve çizgilerin birbirini kesen kompozisyon oluşturması eserde verilmek istenen duruluk ve duygunun önemli göstergesidir. Sanatçının ifadesinde ve gözlerinde boşluk ve melankoli hissi uyandıran bir duygu hakimdir. Koyu değerlerin ağırlık taşıdığı bu eserde portrenin de koyu değerler ile verilmesi, buna tezat olarak portrede kullanılan keskin ışık değerleri, kompozisyonda ki melankoli hissini güçlendirmektedir.



Görsel 23. *Käthe Kollwitz. Otoportre 1924, 30 x 22,2 cm., Litografi, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection*

Yukarıda yer alan ve 1924 yılında, litografi tekniği kullanılarak basılmış bu otoportrede tekniğin yumuşak çizgilere ve formlara olanak vermesi ve figürün açık renk bir fon üzerinde keskin çizgiler olmadan oluşturulmuş olması ortamda bir sisli görünüm etkisi yaratmaktadır. Yine yüz ifadesinden de okunabileceği üzere melankolik bir havası vardır. Sanatçının otoportrelerinde hakim olan bu duygunun ustalıkla verildiği görülmektedir. Bunun başlıca sebebi yaşadığı hayatta gördüklerinden nasıl etkileniyorsa onu aynen kağıda aktarma becerisinden kaynaklanmaktadır. Dönemin şartları göz önüne alındığında duygusal olarak bitik ve yorgun hissetmesi öncelikle insan olarak sonrasında sanatçı duruşundan kaynaklı bir sonuçtur.



Görsel 24. *Käthe Kollwitz. Otoportre 1924, 38 x 47,2 cm., Ağaç Baskı, Käthe Kollwitz Museum, Köln*

Sanatçının 1924 tarihli ağaç baskı tekniği kullanılarak bastığı Görsel 13. ile ifade ettiğimiz eserde yine eller ön planda ve büyük çalışılmıştır. Birçok eserde olduğu gibi bu çalışmasında da el imgesine önem vermiştir. El onun için savunmanın, sarılmanın ve korumaya almanın bir göstergesidir. Yüzün büyük kısmının karanlıkta kalması bakışlarındaki donuk ifadeyi gizleyememiştir. Vücudun genel olarak çökmüş hali yorulduğunun ve mücadelenin zorluğunun bir simgesidir. Tekniğin özelliği olan sert ve kalın çizgileri resimde verilmek istenen duyguyu destekler niteliktedir.



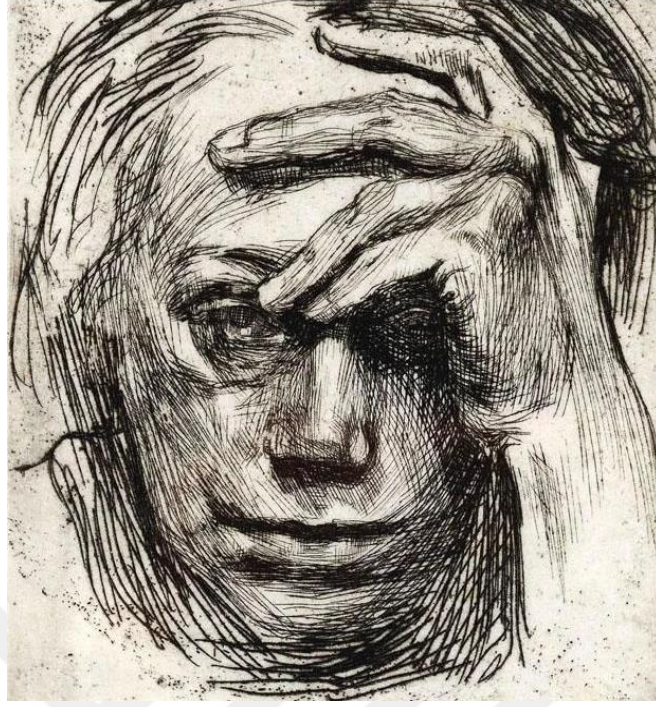
Görsel 25. Käthe Kollwitz. Otoportre 1934, 20,7 x 18,6 cm., Litografi, Käthe Kollwitz Museum, Köln

Sanatçının en ünlü eserlerinden biri olan 1934 tarihli otoportresinde, yılların getirdiği yorgunluk ve çaresizlikle beraber yılgınlık göze çarpmaktadır. Gerçekçi çizgilerle resmettiği bu eserinde sol üst köşede elinin bir kısmı görülmektedir. İfadenin soğukluğu, elin pozisyonu vücudun geri kalanı hakkında önemli bilgiler içermektedir. Bu pozisyonda bir figürün vücut dilinden anlaşılacağı üzere olduğu yerde yığılma, yaşadığı zorlukların vücuduna ve zihnine vermiş olduğu tahribatın bir göstergesidir. Bu çalışmanın diğer çalışmalarından farklı olan bazı unsurlar; özellikle ellerin tamamının kadrāja girmemesi ve hem fonda hem de portre üzerindeki açık ton hakimiyeti dikkat çekicidir.



Görsel 26. *Käthe Kollwitz. Otoportre 1938, 47 x 29 cm., Litografi, Käthe Kollwitz Museum, Köln*

Sanatçının, 1938 yılında, savaşın içinde olduğu sırada yaptığı bu otoportresinde diğerlerinden farklı olarak figürün yan durduğu görülmektedir. Bu yüzden vücudunun artık yaşadığı ıstıraplar yüzünden ne kadar çökmüş olduğu görülmektedir. Omuzların çökmesi halkın çektiği ıstırapların kendi bedeninde nasıl bir yük haline geldiğini göstermektedir. Sırtın dik olmaktan öte eğik hali yaşanan sıkıntılar karşısında bedeninin ne kadar güçsüz ve savunmasız kaldığını göstermektedir.



Görsel 27. *Käthe Kollwitz. Otoportre 1910, 15,7x 13,8 cm., Gravür, Özel koleksiyon*

“ Dirseğe dayalı kolu, yüzünün büyük bir bölümünü kaplayacak kadar abartılı ve kemikli eli ile sanatçı kendi çağının olayları karşısında düşünceli, olayları sorgulayan bir ruh halinde ifade etmiştir. Zamanla kırışmış alnı, soldurulmuş beyaz saçları, düşünmekten yorgun düşen yüzündeki sabit bakışlar, burun ve dudak yapısındaki keskin ve sert hatlar, sanatçıya ayrı bir bilgelik kazandırmıştır (Ayan, 2008, s. 52) ”

Kollwitz’in 1910 yılında yaptığı, gravür tekniğinin başarılı bir örneği sayılan bu baskısında yine el imgesinin ön planda olduğu görülmektedir. Yüzün büyük kısmını kapatan elin bir kısmının saçların arasında olması ve başının eline yaslanmış olması bezginlik ifadesi olarak yorumlanabilir. Bakışların uzakta bir noktaya odaklanmış olması ve elin pozisyonundan dolayı düşünceli bir hal içinde olduğu görülmektedir. Çizgilerin rahat, düzensiz ve sert olması figürün yüzündeki ifadenin de karmaşık görünmesine neden olmuştur. Düşüncelerindeki karmaşanın yüzüne yansıdığı açıkça görülmektedir.

“ Käthe Kollwitz’ in sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olan ve hayatı boyunca vazgeçmediği kendi portreleri, kendiyle yüzleşme ihtiyacının farklı tekniklerle de biçimlendirdiği ve konu zenginliği olarak özellikle de bu yıllarda yoğunlaştığı eserlerdir. (Araz Ay, 2016, s.17) ”

3.2. Baskı Serileri

Käthe Kollwitz sanat yaşamı boyunca bir çok farklı teknik kullanarak eser üretmiş bir sanatçıdır. Bu teknikler arasında en bilinen eserlerinin yer aldığı baskı tekniğı sanatçı için önemli bir yere sahiptir. Baskı tekniğini başarılı bir şekilde kullanarak üretmiş olduğu dört farklı serisi bulunmaktadır. Bu seriler; Bir Dokumacılar Ayaklanması (1893-1897), Köylüler Savaşı (1902-1908), Savaş (1921-1922) ve Ölüm (1934-1937)’dür.

Bir Dokumacılar Ayaklanmasında, izlediğı bir tiyatro oyunundan etkilenen sanatçı litografi ve gravür tekniğı ile altı eserden oluşan bir seri yapmıştır. Köylüler Savaşı’nda, 16. yüzyılda Almanya’da yaşanmış olan halk ayaklanmasını yedi gravür eserden oluşan bir seri ile resmetmiştir. Bir Dokumacılar Ayaklanması gibi bu olay da Almanya tarihinde önemli bir yere sahiptir. Halkın gücünü ve ayaklanmayı resmettiğı bu çalışmalarında, yaşadığı dönemdeki halkı ayaklanmaya çağırmamıştır. Aksine yaşanan çatışmaların tarih boyunca iyi bir sonuca varmadığını ve acı kayıpların yaşandığını göstermiştir.

“ Kollwitz, asıl ününü sağlayan iki temel serisinde, Dokumacıların İsyanı ve Köylü Savaşlarında aynı temayı işledi: Baskı ve başkaldırı. ancak bu temaları işlerken hiçbirinde insanları ayaklanmaya çağırmıyordu. Tersine bu iki seride de ayaklanmanın yararsızlığını kağıtlarda kanlı bir son canlandırarak gösteriyordu. (Özçiftçi, 1989,s. 74) ”

Baskı serilerinde acı, çaresizlik, fakirlik temalarının yanı sıra başkaldırı ve toplumsal baskılar da işlemiştir. Ancak eserlerinin bu temaları içeriyor olması halkı ayaklanmaya çağırmıyor tam tersine ayaklanmaların ve şiddetin bir çözüm olmadığını ve bunların ne kadar yararsız eylemler olduklarını göstermiştir. Bu temaların üzerine yoğunlaşmasının asıl sebebi halkın karşı karşıya olduğu tehlikeleri göstererek savaşın anlamsız ve tüm insanlık için kötü sonuçları olduğunu göstermek istemesidir.

Savaşın halk üzerindeki etkisini ve sonuçlarını gösterebilmek adına 1921-1922 yılları arasında yedi ağaçbaskıdan oluşan Savaş serisini yapmıştır. Bu seride insanların çektiğı acı ve ızdırabı göstermektedir. 1934 yılına kadar çeşitli baskılar yapmış olsada 1934 yılına kadar baskı serisi üretmemiştir. Aradan geçen uzun zamandan sonra 1934-1937 yılları arasında Ölüm serisini sekiz litografi eserle oluşturmuştur. Bu seride ölümle çatışmayı bırakıp ona teslim olduğu ve ölümü kabullendiğı görülmektedir.

“ Kollwitz, Goya ve Dix’in serilerinden devam eden bir eksenle savaşın kayıt altına alınmayan fakat kolektif bellekte derin izler bırakan etkilerini göstermiştir. (Kuru, 2017, s.418) . ”

3.2.1. Bir Dokumacılar Ayaklanması (1893 – 1897)

“Bir Dokumacılar Ayaklanması” isimli seri, sanatçının 1893-1897 yılları arasında yapmış olduğu litografi ve gravürlerden oluşan altı farklı baskıresimin yer aldığı eserleri içeren bir seridir.

Bir tiyatro oyunundan esinlenerek ürettiği bu baskı serisinde geçmişte yaşanmış bir olayı konu edinmiştir. Kendi yaşadığı dönemde benzerlikler olması sebebiyle bu isyanı resmetmeyi tercih etmiştir.

“Kollwitz’ in 1893-1897 yılları arasında litografi ve bakır levha üzerine asit oyma tekniği ile çalıştığı altı adet ‘Bir Dokumacılar Ayaklanması’ serisi, Silezyalı dokumacıların 1844 yılındaki isyanlarının gaddarca bastırılması teması ile toplumun ezilen kesimi olan işçi sınıfının yaşadığı mücadeleyi dramatik bir şekilde ifade etmektedir. (Mamur Yılmaz, 2018, s.78) ”

Käthe’nin ilk önemli işi olan Dokumacılar Serisi, gerçek bir isyanın hikâyesine dayanan bir tiyatro oyunundan esinlenir. Bu oyunda, 1844 yılında Prusya’nın Silezya kentinde ekonomik sorunlar nedeniyle yaşanan krizle ortaya çıkan, dokuma işçilerinin isyanı konu edinilir. Prusya ordusunun müdahalesi sonucu on bir kişinin öldürülmesiyle sonuçlanan bu olay, Hauptmann’ ın oyunundan sonra Kollwitz’ in önemli eserlerinden olacak bir baskı serisine kaynaklık eder. İlk büyük baskı serisinin olan “Dokumacıların Yürüyüşü veya Dokumacıların İsyanı” olarak adlandırdığı üç gravür ve üç litografi sonraki beş yıl boyunca Käthe’in ilgi alanı olur (Benson, 2000,s.5)

Özellikle kadın ve çocuk figürlerinin ön planda olduğu bu seride yaşanan zorlukların halkın bu kesimi için daha da ağır sonuçları olduğunu göstermektedir.

“Kathe Kollwitz’ in ise ‘Dokumacıların İsyanı’ baskıresim serisinde, özellikle mücadele sahnelerinde kadın ve çocuk figürler ön plana almış böylece de kadının toplumsal mücadelede oynadığı önemli rolü vurgulamak istemiştir. (Araz Ay, 2016, s.16) ”

Siyah beyaz ve kalabalık figür ağırlıklı bu serinin kitlesel hareketin önemini gösterdiği anlaşılmaktadır.

“Siyah beyaz olarak üretilen bu baskı serisinde, Kathe’nin resimlerinin genel karakterini yansıtan ifadesellik ve figür temelli bir kompozisyon anlayışı hakimdir. Kalabalık figürleri hareket halinde ve toplumsal gerçekçi bir sertlikte ifade ettiği bu seri, olay akışını takip eder şekilde tasarlanmış ve ölümle son bulmuştur. (Tekdemir Dökeroğlu, 2019, s.167) ”

Bir Dokumcılar Ayaklanması serisi farklı sanat disiplinlerinin birbirini beslediğine dair iyi bir örnektir.

“ 1893’te “Freie Böhne”de sergilenen G. Hauptmann’ın Dokumacılar (Die Weber) isimli tiyatro oyununun ilk gösterisini izledikten sonra oyunun etkisi Kollwitz’de devam etmiş ve sonra bu seriye başlamıştır (Şahinbaş, Umut, Türker, İbrahim Halil, Ağçiçek, Murat, 2019, s.165). ”

Serinin başarısı önemli bir ödülle taçlandırılmış olsa da kadın kimliği yüzünden bu ödül Käthe Kollwitz’ e verilmemiştir. Çünkü o dönemde böyle önemli bir ödülü ancak bir erkek taşıyabilirdi.

Käthe Kollwitz daha yüzyıl dönümünde Alman sanat hayatının dikkati çeken bir kişiydi, Adolf von Menzel gibi büyük bir sanatçı 1898 yılında ‘ Bir Dokumacılar Ayaklanması’ adlı dizisi için altın madalyanın ona verilmesini önermiştir. (Thiem, 1987, s.96) Alman İmparatoru Kaiser Wilhelm bu ödülün Käthe Kollwitz’ e verilmesini uygun görmeyerek engellemiştir. Çünkü böyle bir madalyanın kadına verilmesinin doğru olmayıp, ancak erkeklerin göğsünde anlam taşıyabileceğini düşünüyordu. (Prelinger, Comini, Bachert, 1992, s. 96)



Görsel 28. Käthe Kollwitz. Yoksulluğun çaresizliği 1893/ 97, ‘Bir Dokumacılar Ayaklanması’ serisinin 1. yaprağı 15,4 x 15,3 cm., Litografi/ füzen ve kazıma ucu ile detaylandırılmış çalışma, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

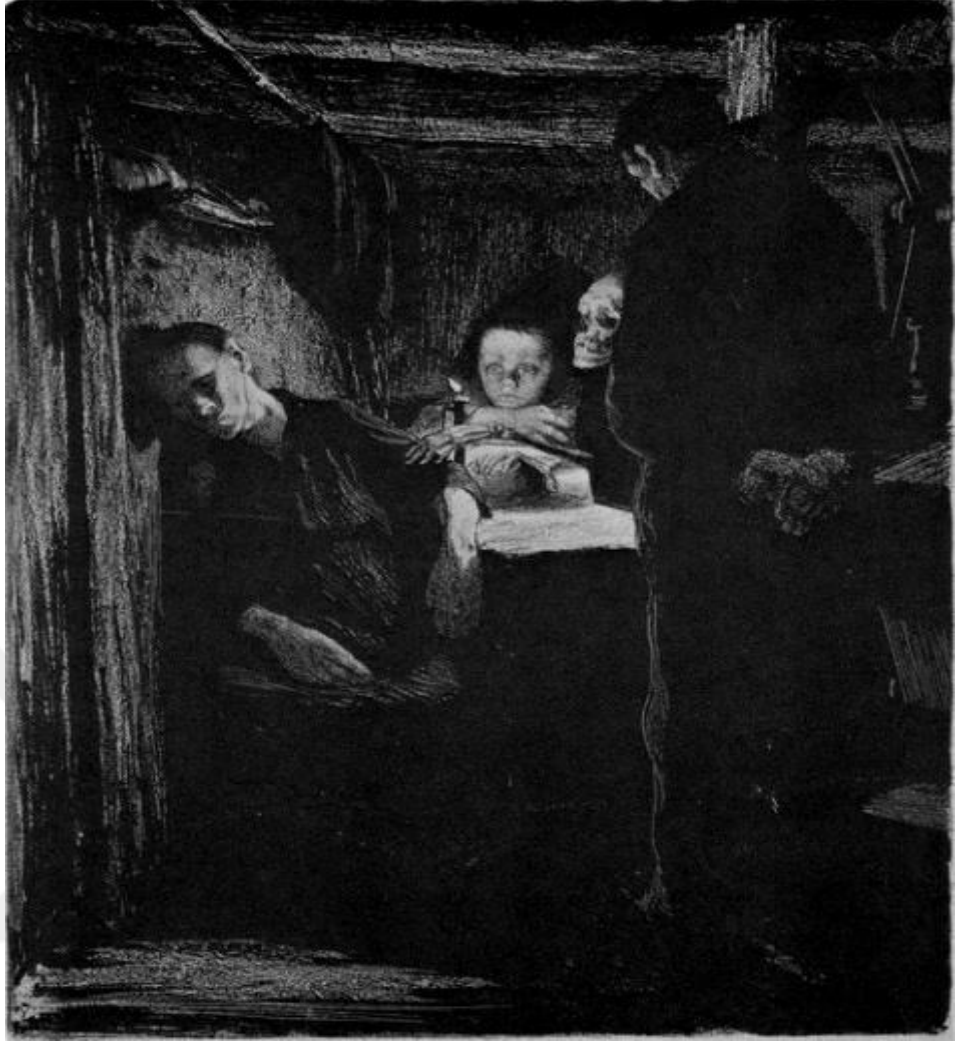
Görsel 28.' de yer alan, “Yoksulluğun Çaresizliği” isimli serinin birinci yaprağını oluşturan eserinde sanatçı, toplumda oluşan yokluğun ve acının betimlenmesini izleyicinin gözleri önüne etkileyici bir şekilde sunmuştur. Bir litografi örneği olan eserinde 4 figür kullanıldığı ve figürlerde ki korku, karanlık ve soğuk bir sefalet izleri eserin ortaya koyulma şeklinden de anlaşılabileceği gibi yoksulluğun çaresizliğini yansıtmaktadır. Gombrich’ e göre; “...onun işsizlik ve toplumsal isyanın hüküm sürdüğü bir dönemde Silezya’daki dokuma işçilerinin sefaletini işleyen bir oyundan esinlenerek 1890’larda yaptığı bir dizi resimlemeden biridir. Aslında oyunda olmayan ölen çocuk sahnesi kompozisyonu daha da dokunaklı hale getirmiştir” (Gombrich, 2015, s.567).

“ Sanatçının “Yoksulluk” adlı yapıtı, içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine duyarsız kalmadığını gösterir. Sosyal adaleti sağlama adına atılan adımlar, siyasi tavırlar doğal olarak sanatı da etkilemektedir ki doğal olarak kadın sanatçı Kollwitz, toplumun ekonomik koşullarından, sınıf çatışmalarından ve olaylarından etkilenmiştir. (Kaynar Tanır, 2019, s.14) ”

Bu baskıda sefalet içindeki insanların ölüm karşısındaki çaresizliği resmedilmiştir. Sokakta koşup oynaması gereken çocukların ölüm döşeginde yatıyor olması sanatçıyı derinden etkilemiştir.

“ Kollwitz burada eserdeki etkiyi arttırmak ve ölümün çocuklara hiç yakışmadığını vurgulamak için tüm sanatsal gücünü annelik duygusuyla harmanlamıştır. Yoksul ve çağın yıpratmış halkın acılarını paylaşıyor, onların haklarını savunmak ve onları savruldukları hayatın dışından çekip almak istiyordu. Bu eserde, çağın karanlık yüzü çocuğun masumiyetindeki beyazlığı yok edememiştir. (Şahinbaş, Türker, Ağçıçek, 2019, s.165) ”

Sanatçı, ölümün etkileyici tarafını henüz savaştan yeni çıkmış olan toplumun gözleri önüne sererek betimlemesini güçlü hale getirmiş, bu tasviri kullanırken, yoksulluğun izlerini de yansıtmayı ihmal etmemiştir. Ölmüş olan çocuğun başında çaresizce beklemekte olan kadın figürü ise çalışmanın merkezinde yer alarak odak noktası olmayı başarmıştır.



Görsel 29. Käthe Kollwitz. Ölüm 1893/97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 2. yaprağı 22,4 x 18,5 cm., Litografi/ füzen ve kazıma ucu ile detaylandırılmış çalışma, Özel koleksiyon

Serinin ikinci resmi olan “Ölüm” isimli çalışmada bir iskeletin sağlıklı bir çocuğa sıkı sıkı sarılarak içine çekercesine resmedilmesi ve diğer iki figürden birisinin çaresizce bu durumu izlerken, diğerinin ise ölü mü yoksa uykuda mı olduğu izlenimi dikkat çekmektedir. Litografi çalışmasında ışığın portrelere yönelmesi ise konunun önemini vurgulamaktadır.



Görsel 30. Käthe Kollwitz. Müzakere 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 3. yaprağı
24,4 x 16,9 cm., Litografi/ füzen ve kazıma ucu ile detaylandırılmış çalışma, Käthe Kollwitz-Museum,
Berlin.

Serinin üçüncü resmi olan “Müzakere” de ışık ve ortamdan anlaşılacağı üzere köhne bir masada bir tartışmada oldukları anlaşılan dört erkek figürü bulunmaktadır. Bu figürlerden ikisinin yüzü belli belirsiz iken resmin sol tarafında bulunan iki figürün yüzleri ışıkla aydınlatılmıştır. Ortamdaki bu iki figürün baskın karakterler olduğu düşünülmektedir. Tartışılan konunun ise dönemin sıkıntıları olduğu kasvetli havadan anlaşılmaktadır.



Görsel 31. Käthe Kollwitz. *Dokumacıların Göçü* 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 4. yaprağı 21,5 x 29,7 cm., Gravür/ Asit yedirme, Kuru kazıma, Käthe Kollwitz-Museum, Berlin.

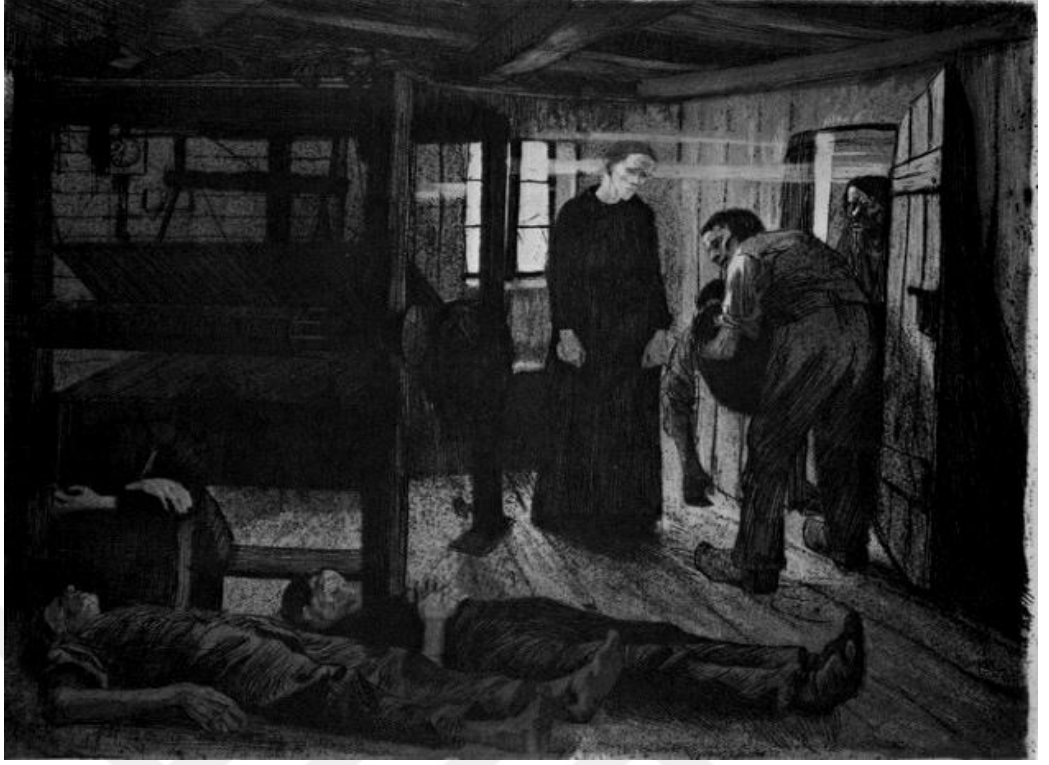
Serinin dördüncü eseri olan “Dokumacıların Göçü” isimli çalışmasında Kollwitz, işçi sınıfından halkın öfkeli ve çaresiz olduğunu gözler önüne sermektedir. Erkekler ellerinde aletleriyle, bir kadın çocuğuyla resmedilmiştir. Kadının yaşadığı çaresizlik yere bakışlarından ve vücudun pozisyonundan anlaşılmaktadır. Çocuğun yarı baygın halde annesinin sırtında yatışı geleceğinin ellerinden alındığını ve buna boyun eğmek zorunda olduklarını gösterir niteliktedir. Figürlerin tamamının aynı yöne doğru ilerliyor olması, sahip oldukları değerli şeyleri yanlarına almış olmaları işçilerin göçü olarak yorumlanmaktadır.

“Öfkeyle bağırarak suratların yanında donuk ifadeleriyle kalmış figürlerin umutsuz bakışlarının arasında bir annenin sırtında uyuya kalmış bir çocuk fark edilecektir. Bu çocuk figürü küçük de olsa umudun bir filizidir. (Zaimoğlu, 2018, s.53) ”



Görsel 32. Käthe Kollwitz. Saldırı 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 5. yaprağı 23,4 x 29,6 cm., Gravür/ Asit yedirme, Kuru kazıma, National Gallery of Art, Washington

Dokuma işçilerinin dramını anlatan serinin 5. Yaprağı olan “Saldırı” bu serinin en başarılı örneği olarak kabul edilmektedir. Görkemli ve işlemeli bir kapıdan ve önünde öfkeyle birikmiş köylülerden anlaşılacağı üzere bu eserde bir başkaldırı söz konusudur. Kaldırım taşlarını söken bir grup insan artık haksızlığa karşı durmanın hayatları için bir tercih değil gereklilik olduğunu anlamışlardır. Her ne kadar şiddet karşıtı olmanın insani bir gereklilik olduğu bilinse de dönemin getirdiği şartlar göz önüne alındığında halkın öfkelenmesi ve öfkeyle tepki vermesi normaldir. Sadece öfkeli erkek kalabalığının değil aynı zamanda çocuklu kadınların da görüldüğü resimde topyekün bir haksızlıkla mücadele olduğu anlaşılmaktadır. Açlık ve sefalet tüm insanlığın ortak sorunu haline gelmiş ve kadınlar, çocuklar, erkekler, yaşlılar kalan son güçleriyle bu durumla mücadele etmeye çalışmaktadır.



Görsel 33. Käthe Kollwitz. Son 1893/ 97 'Bir Dokumacılar Ayaklanması' serisinin 6. yaprağı 24,5 x 30,7 cm., Gravür/ Asit yedirme, Aquatint , National Gallery of Art, Washington

“Bir Dokumacılar Ayaklanması” isimli serinin son baskısı olan bu eserde dar bir odada ölü bedenler, bu bedenlerin başında yas tutan bir figür ve ölüleri içerideki boş alanlara getirmeye çalışan insanlar görülmektedir. Resmin merkezinde yer alan ayakta duran kadın figürü ise her halinden belli olan bir çaresizlik içindedir. Elinden bir şey gelmeden kaybettiği yakınları ve sevdikleri için yas tuttuğu görülmektedir. Odada bulunan dokuma tezgahı bu insanların birer dokuma işçisi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Duygusal olarak çok etkili mesajlar veren bu resimde insanların yüzlerine ve bedenlerine yansıyan “son” karşısındaki çaresizlik en çok göze çarpan imgedir.

3.2.2. Köylüler Savaşı (1902 – 1908)

16. yüzyılda yaşanmış olan bir isyanı resmettiği bu seride Kollwitz, toplumun tarihin farklı zamanlarında aynı sorunlarla mücadele ettiğini göstermektedir.

“Academé Julian’da heykel okur, ardından birkaç ay boyunca 1907’de İtalya’da Floransa’da Max Klinger’in kurduğu Villa Romana okulu ödülünü kazanarak burada çalışmaya hak kazanır. İkinci büyük baskı serisi olan Köylüler Savaşı’nın 1902 ve 1908 yılları arasında tamamlar. (Benson, 2000, s. 5) ”

“1902-1908 yılları arasında, Almanya’da 16.yy başlarında yaşanmış, zulüm ve baskıdan bunalan köylülerin ayaklanmasını konu edindiği, yedi adet kuru kazıma gravür eserden oluşan ‘Köylü Savaşı’ serisini yapmıştır. Käthe Kollwitz, bu tür tarihsel konuları ele alarak toplumu etkilemeyi toplumcu gerçekçi sanat yaklaşımıyla amaçlamıştır. (Araz Ay, 2016, s.18) ”

Karmaşanın ve çatışmaların yoğun olduğu dönemlerde en ağır sonuçları halkın alt tabakasındaki insanlar yaşamak zorunda kalmıştır.

“Dışavurumcu bir dil ile tasvir edilen bu toplumsal olay, 1525 senesindeki Alman Köylü Savaşı’dır. Bu önemli savaş Avrupa’nın en çalkantılı dönemlerinden biri olan reform hareketleri zamanına denk gelir. (Demirel, 2016, s.147) ”

Tarihte önemli bir yeri olan bu ayaklanmanın Alman toplumunun gelişmesi açısından önemi büyüktür.

“Bu halk hareketi ekseninde Marksist tarihçiler de, Alman Köylü Savaşı’nı Almanya’nın politik-sosyal gelişimi açısından en önemli ve radikal olayı olarak görürler (Nipperdey, 1975, s. 85,86). ”

Yaşanması ve resmedilmesi arasında uzun yıllar olmasına rağmen olayın etkisi her iki dönem için de aynıdır.

“Haksızlığa karşı bir isyan niteliği taşıyan bu olay çoğu zaman sanatçıların da ilgisini çekmiştir. Bu sanatçılardan birisi de Käthe Kollwitz’dır. Bu olay (Alman Köylü Savaşı) yaklaşık dört yüzyıl sonra, taze bir imge olarak tekrar canlandırılmıştır. Kendi dönemindeki insanlara sunulmuş bir mesaj gibidir. (Demirel, 2016, s.149). ”

Yaşadığı dönemin sorunlarına dikkat çekmek isteyen sanatçının geçmişten bir olayı seçmesi tesadüfi değildir. Benzer sorunların benzer kesimler arasında yaşandığı düşünülürse sonuçlarının da benzer olacağını göstermiştir.

“ Alman Köylü Savaşı, her ne kadar tarihi olsa da, imaj olarak yaşadığı dönemin sorunlarını anlatmak için kullanılmıştır. Kollwitz’in sosyal yaşamdaki tutumuna ve sanat anlayışına uyan bir çalışmadır. (Demirel, 2016, s.149) ”

Max Klinger tarafından Villa Romana ödülüne layık görülen “Köylüler Savaşı” serisi 7 parçadan oluşmaktadır. Yapı ve konu olarak “Bir Dokumacılar Ayaklanması” serisi ile benzerlikler göstermektedir. Bu serinin göze çarpan temaları zorbalık, haksızlık ve isyandır. Kadın figürünün yine önemli olduğu bu seride kadının toplumsal yapılanmadaki görevi daha ön plandadır.



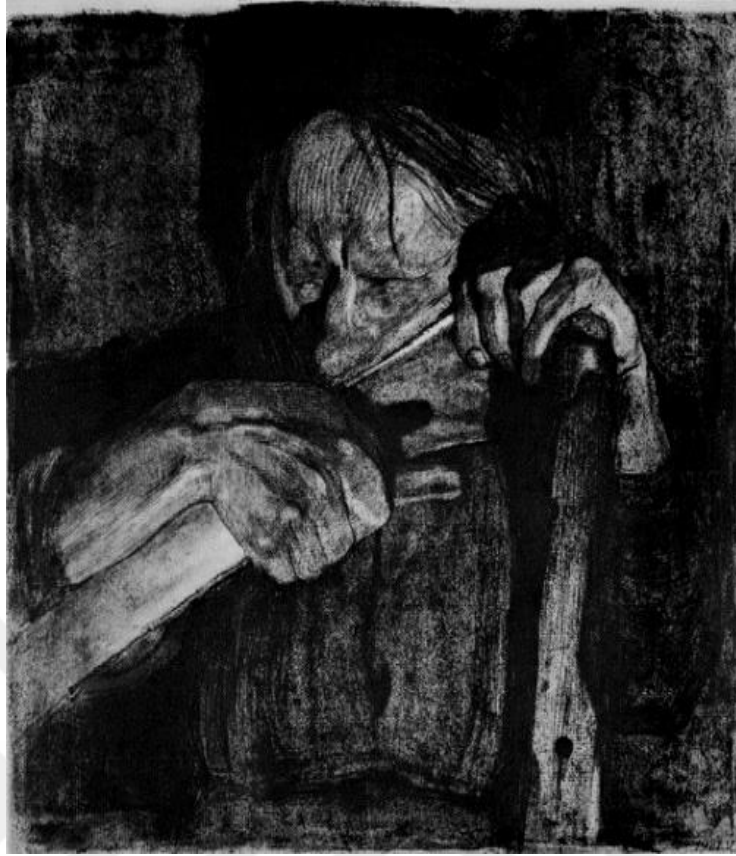
Görsel 34. Käthe Kollwitz. Sabancılar 1906/ 07 ‘Köylüler Savaşı’ serisinin 1. yaprağı 31 x 45,7 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Indianapolis Museum of Art, Indiana

Serinin ilk gravürü olan “Sabancılar/ Köylüler Savaşı” serisinin birinci yaprağında çift süren bir baba ve oğlu görülmektedir. Onların bulunduğu bu pozisyonda aslında hayvanlar çalıştırılmaktadır. Sanatçı burada ironi yapmış ve emekçi işçilerin köy ağaları ve yönetimdekiler için hayatlarını feda ettiklerini ve emek sömürsünü resmetmemiştir. Figürlerin yere paralel duruşundan tüm güçleriyle toprağı sürmeye çalıştıkları görülmektedir. Tekniğin çizgisel özelliğinden, lekelerden, açık-koyu zıtlığından bu resmin ifadesindeki güçlü dil göze çarpmaktadır.



Görsel 35. Käthe Kollwitz. *Irzına Geçilmiş* 1906 'Köylüler Savaşı' serisinin 2. yaprağı 30,6 x 52,9 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Özel koleksiyon

Serinin ikinci resmi olan 'Irzına Geçilmiş' isimli eserde kompozisyonun tamamında kaosun hakim olduğu görülmektedir. Köylü bir kadın tarlada yatar pozisyonda resmedilmiştir. Toplumsal baskılar yüzünden kadınlar kendi hayatları üzerinde söz sahibi değildir. Üzerine basılmış bitkiler kadının bu hakimiyetsizliğinin sembolüdür.



Görsel 36. Käthe Kollwitz. *Tırpanı Bilerken* 1906/ 07 'Köylüler Savaşı' serisinin 3. yaprağı 29.7 x 29,4 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Sprengel Museum, Hannover

Serinin üçüncü baskısı olan “Tırpanı Bilerken” isimli çalışmasında Kollwitz’in karşı gelme ve isyan duyguları üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Resimdeki kadın figürü elindeki tırpanı bilerken görülmekte ve bu hareketinden savaş hazırlığı yaptığı anlaşılmaktadır. Kadının toplumda cinsel bir obje kabul edildiği dönemde bu resimdeki kadının erkeksi gözüktüğü bir diğer önemli ayrıntıdır. Ellerinin erkek eli gibi kaba ve nasırlı oluşu bir erkek kadar savaşta rol aldığını göstermektedir. Savaşın kadın, erkek, çocuk ayrımı yapmaksızın her insanı olumsuz etkilediği bu eserde açıkça gösterilmektedir.



Görsel 37. Käthe Kollwitz. “Kemer Altında Silahlanma” 1906/ 07 “Köylüler Savaşı” serisinin 4. yaprağı 49,7 x 32,6 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. National Gallery of Art, Washington

Serinin dördüncü eseri olan “Kemer Altında Silahlanma” isimli çalışmada çiftçilerin isyan için hazırlık yapmaya başladığı ve silahlandığı gösterilmiştir. Yoksulluk ve sefaletten bıkmış olan halkın yaşam mücadelesinde mevcut kaynaklarının tamamını kullandıkları ve ölüm kalım savaşı içinde oldukları anlaşılmaktadır. Koyu renk hakimiyetindeki resimde ileriye gittikçe açılan bir renk tonu ve sonsuzluğa gidercesine bir ışık etkisi verilmektedir. Figürlerin üzerlerinde yoğunlaşan ışık etkisi ile ayrıntılar net bir şekilde işlenmiştir.



Görsel 38. Käthe Kollwitz. *Hücum Kalkış* 1906/ 07 'Köylüler Savaşı' serisinin 5. yaprağı 51,2 x 59,8 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Özel koleksiyon

“ Bu eserdeki kadın figürü, köylüleri savaşıma yönlendirdiği söylenen Siyah Anna'nın tarihsel figürünü yeniden canlandırmaktadır. (Hartley, 1981, s.31) ”

Kollwitz' in gravür tekniği ile yaptığı serinin beşinci eseri olan “Hücum Kalkış” isimli bu baskısında köylülerin ellerinde silahlarıyla ileriye doğru hareket halinde olmaları isyanın başladığını ve haklarını almak uğruna ölümü göze aldıklarını ve tüm benliklerini feda ettikleri göstermektedir. Resimde önde duran arkası dönük kadın figürünün bu isyanda önemli bir rol aldığı ve bir bakıma isyanı yönettiği görülmektedir. Kadının rolleri arasında annelik ve cinsellik dışında görevi olmadığı bilindiği bu dönemde, bu güçlü kadın figürü toplumun ona biçtiği rollerden tamamen sıyrılmış ve mücadelenin baş kahramanı haline geldiği görülmektedir.

“ Ayrıntıdan yoksun çizgisel ve kaotik bir düzende ilerleyen figür topluluğu, leke etkisi sayesinde ön plandaki kadın figüründen belirgin şekilde ayrılır. Ellerini yukarıya kaldırmış, tüm bedeni ile bir hareket halinde olan kadın figürü resmin ön planında etkin bir görsellik oluşturur. Bu figürün içinde bulunduğu acıyla karışık isyan hali, resmin dramatik alt yapısını oluşturur. (Tekdemir Dökeroğlu, 2019, s. 168) ”

“ Kollwitz bilinçli bir şekilde figürleri iç içe yerleştirirken kargaşa atmosferini arttırmayı hedeflemiştir. Bu sayede savaştan köylüler, bir amaç etrafında toplanmış olacaktır. (Zaimoğlu, 2018, s.56) ”



Görsel 39. Käthe Kollwitz. “Savaş Meydanı” 1906/ 07 “Köylüler Savaşı” serisinin 6. yaprağı 41,5 x 53,1 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Özel koleksiyon

Serinin altıncı resmi olan “Savaş Meydanı”, gravür çalışmasında karanlığın ve ölümün hakim olduğu savaş meydanında oğlunu elinde gaz lambasıyla bulmaya çalışan bir kadın figürü görülmektedir. Işığın sadece ölü bedeni ve kadının elini aydınlatmış olması ve bunun resmin merkezinde yer alması en önemli bir ayrıntıdır. Anne-çocuk-el imgelerinin bir arada bulunduğu bu eserde ölümün soğuk yüzü hissedilmektedir. Normal şartlarda bu sahnenin gerçekleşmesi psikolojik olarak yıkıma yol açacağı bariz olan bir sahneyken dönemin şartları ve ölümlerin çok olması bu sahneyi sıradan bir arayış haline getirmiş ve ölümün insanların üzerindeki etkisi çarpıcı bir biçimde gösterilmiştir.



Görsel 40. Käthe Kollwitz. *Esirler* 1906/ 07 'Köylüler Savaşı' serisinin 7. yaprağı 32,6 x 42,5 cm., Gravür/ Asit yedirme, Şekerleme yöntemi, Yumuşak vernik, Kuru kazıma, Durchdruck. Özel koleksiyon

“ Kollwitz, Köylü Savaşı serisini 1901-1908 yıllarında tamamlamıştır. Tutuklular adlı eser bu serinin son çalışmalarından olup 1908 yılında yapılmıştır (Kuhn,1921, s.13). ”

Serinin son resmi olan “Esirler” isimli çalışmada, tutuklanmış bir grup köylü görülmektedir. Vücutları, elleri, ayakları bağlanmış olarak tasvir edilen bu insanların idamı bekledikleri anlaşılmaktadır. İnsanların yaşarken insanca muamele görmediği ve ölürken de yine kötü şartlara maruz bırakıldıkları anlatılmıştır. Aralarında küçük bir çocuğun olması kişiler arasında ayrım gözetmeksizin her bireyin vahşice katledildiğini kanıtlamaktadır. Savaşın ortasında yer alan figürlerin çaresizlik ve tükenmişlikleri ince tarama detayları ve keskin ışık etkisiyle verilmektedir.

“ Avrupa’nın değişik yerlerinde, özellikle Almanların yaşadığı topraklarda, köylüler o dönemin feodal beylerine karşı ayaklanmışlardır. (Holenstein, 2016, s.22, Stolze, 1907, s.14,15). ”

“ Ayaklanmanın sonunda 12 maddelik bir anlaşma yapılmıştır. Bu maddelerle bir ölçüde özgürleşmiş ve bir takım haklar elde edebilmişlerdi (Hasselbeck, 2012, s.34). ”

3.2.3. Savaş (1921 – 1922)

Toplumsal gerçekçi bakış açısıyla yaptığı bu serisinde savaşın yıkıcı etkisini birinci elden yaşamış bir sanatçı olarak göstermektedir.

Dünya Savaşının yıkıcı etkisi Käthe'yi derinden etkiler. 1919'da, Käthe Kollwitz, savaş üzerinde çalışmaya başlar. Trajedilere 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)

“ ‘Savaş’ başlıklı gravür serisini toplumsal gerçekçi bir anlayışla yapar. Acı, keder, dullar, yetimler, çocuklar, açlık gibi konuları ele alan Kollwitz’in gravürleri işlediği konular itibarıyla daha da vurucu hale getirmiştir. Çünkü gravürlerinde derin bir siyah vurgusu öne çıkmaktadır. (Kıyak Şahin, 2020, s.65) ”

Serinin odağında kadınlar, anneler, çocuklar ve açlık vardır. Seçtiği bu konular sebebiyle savaşın etkisi çarpıcı bir biçimde gösterilmektedir.

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

Käthe Kollwitz, savaş karşıtı 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 derdini anlatabildiğimi düşünüyorum. Bu baskılar dünyanın her yerine ulaşsın ve herkese anlatsın istiyorum ki: Buyurun, o anlatması imkansız yıllar boyunca yaşadıklarımız, maruz kaldıklarımız!” (Murray, 2020, s.36)

Savaşın Almanya’da sebep olduğu yıkımı konu alan bu seride 7 parçadan oluşan ağaç baskılar yer almaktadır. Duyguların yoğun ve ön planda olduğu bu dönemde sanatçının resmettiği figürler çaresizlik içindeki kurbanlar, dul kadınlar, yetim çocuklar, anneler ve babalardır. Figürlerin ve konuların daha çarpıcı olması adına ağaç baskı tekniği kullanılmış ve bu tekniğin özelliği olan sert ve kalın çizgilerle savaşın bıraktığı tahribat resmedilmiştir.

“ Bu anlamda Kollwitz’in “yapıtları, günlüğü ve mektupları, yalnızca bir annenin kederini dışa vurmakla kalmaz, savaşa bir kurban vermenin anlamı konusunda bir iç kargaşayı, kuşku ve belirsizlikleri de ifade eder (Daşçı, 2008, s.195). ”

Sanatçının çalıştığı bu seride, kendisinin sosyalist ve barışsever bir yaşam felsefesine sahip olması nedeniyle, savaşın toplum üzerindeki olumsuz etkileri yansıtılmaktadır. Bununla da kalmayıp, yine savaşın etkilerinden olan emek sömürüsü, endüstriyel çöküş gibi, Marksizm’in kriterlerini politik bir içerikle eleştirmektedir. Sanatçının politik bir tavır gösterdiği bu çalışmasında, kendi dünya görüşü ve savaşın acı gerçeklerini gösteren etkileri, serinin dikkat çeken konuları olarak belirlemektedir. Savaş sürecinde ele alınan tüm gerçeklikler sanatçının eleştirel ve toplumsal gerçekleri yansıtmada konusunda ki nesnelliğini yansıtmaktadır.

“ 1922-1923 yılları arasında, özellikle sert ağacı tercih ettiği, yedi ağaç baskı eserden oluşan Savaş serisi, bir kadın ve annenin savaşa tepkisini anlatmaktadır. Bu seride çocukları savaştan uzak tutmak isteyen korumacı anneyi öne çıkarmıştır. (Araz Ay, 2016, s.22) ”

Ayrıca; Ida Katherina Rigby “Savaş Deneyimi” başlıklı makalesinde Kollwitz’in serisi için: “Feda etmenin vatansever coşkusundan, gerçeklerin görülmesi, umutsuzluk, hayal kırıklığı ve sonunda iyileşme ve yenilenmeye doğru takip eden bir deneyim...” diye yazmaktadır (Rigby, 1993, s.164).



Görsel 41. Käthe Kollwitz. *Feda* 1921/ 22 'Savaş' serisinin 1. yaprağı 37,1 x 40,1 cm., Ağaç baskı.
National Gallery of Art, Washington.

Sanatçının 1921-1922 tarihleri arasında çalışmış olduğu “Feda” isimli eserinde feda kavramının yansımalarını, savaşın başlangıcından itibaren sabredilen bir süreç içerisinde hareketle oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Kollwitz’ in savaş serisi, bir takım toplumsal sorumlulukları da içeren politik ve ideolojik kavramları da içinde barındırmaktadır. Sanatçı, çocuğu ve annesini gözleri kapalı bir şekilde ve karanlık içinde ifade etmektedir.

“ Kollwitz’ in erken dönem çalışmalarında Pieta motifi üzerinden izlenebilecek olan kendini ve sevdiklerini bir erkek uğruna feda eden kadın/anne figürü Der Krieg serisinde kapalı ve koruyan bir anne motifi ile değişmiştir (Moorjani, 1986, s.1124). ”

Sanatçının yazdıklarından ve resimlerinden yola çıkarak, ‘feda’ kavramının kendisi için nasıl bir anlam taşıdığını irdeleyebiliriz; Kollwitz’in politik itici gücün kendisine verdiği acı bir olayı unutmama, hafifletmeye çalışma gayreti ile oğlunun ölümüne karşı duyduğu acıya karşı bir direnç.



Görsel 42. Käthe Kollwitz. *Gönüllüler* 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 2. yaprağı 35 x 49,6 cm., Ağaç baskı. Özel koleksiyon

“Gönüllüler” isimli savaş serisinin ikinci yaprağı olan çalışma, Kollwitz’in savaşa gönüllü olarak giden ve hayatını kaybeden oğlunun içinde olduğu bir diğer feda resmidir. Bu resimde ele alınan figürlerin rüzgarda savrulurcasına ölümün eline teslim edilmesi dikkat çekici bir unsurdur. Çalışmanın sol üst tarafında yer alan ve izleyicisine ölümü çağrıştıran portrenin diğer figürleri çekip aldığı, resmin dışına çıkardığı bir noktada ölümün soğuk yüzünü koyu değerler içinde sert ışık etkisiyle betimlemektedir.

“ Bununla beraber Kollwitz’in resmindeki ölüm doğal bir ölüm değildir. Bu bağlamda Gönüllüler, ölümün karşısındaki eşitlikten çok, ölümü üreten siyasal ve ideolojik düzenin, insanı bütün öznel varoluşundan yalıtarak, sadece beden olarak, kendi bekası için yok etme konusunda gösterdiği kararlılığı açığa çıkarır. (Kuru, 2017, s.414) ”



Görsel 43. Käthe Kollwitz. Ebeveyn 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 3. yaprağı 35 x 42,2 cm., Ağaç baskı. transparan kağıda basılmıştır. National Gallery of Art, Washington

Ağaç baskı tekniği ile çalışılmış “Ebeveyn” isimli çalışmada, çocuğunu kaybetmenin acısı içerisinde birbirine sarılan anne ve baba figürlerinin çaresizlikleri, Kollwitz’ in çizgileri ile etkili bir görsele dönüşmektedir. Sanatçının ustaca yansıtmış olduğu ve ön plana çıkan önemli unsur, çalışma ve üretmenin sembolü olan, büyük olarak resmedilmiş babanın elleridir. Ellerin büyüklüğü, izleyiciye değinilen unsurları vurgulamak adına betimlenmektedir. Açık fon üzerinde koyu değerler ile betimlenen çalışmada üçgen kompozisyon dikkat çekmekte ve izleyicinin dikkatini ellere doğru odaklamaktadır.

“ Savaşın yıkım ve acımasızlığını, sonuçlarının kazanım olmadığını göstermeye çabalayan sanatçının eserlerinin konuları da artık anne-çocuk-ölüm üçgeninde oluşmaya başlamıştır. (Araz Ay, 2016, s.20) ”



Görsel 44. Käthe Kollwitz. *Dul I* 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 4. yaprağı 37 x 23 cm., Ağaç baskı. National Gallery of Art, Washington

Sanatçı, savaş serisinin dördüncü yaprağını oluşturan “Dul I” isimli çalışmasını ağaç baskı olarak resmetmiş, açık renk fon üzerinde tamamen koyu değerler içeren kadın vücudunun üzerinde yer alan ve yine üretmeyi simgeleyen elleri büyük olarak vurgulamaktadır. Dul bir kadının çaresizliği, boşluk içerisinde başını yana eğmiş bir şekilde betimlenmiştir. Bu durum izleyicisine yalnızlığı da vurgulamaktadır.

“ 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). ”



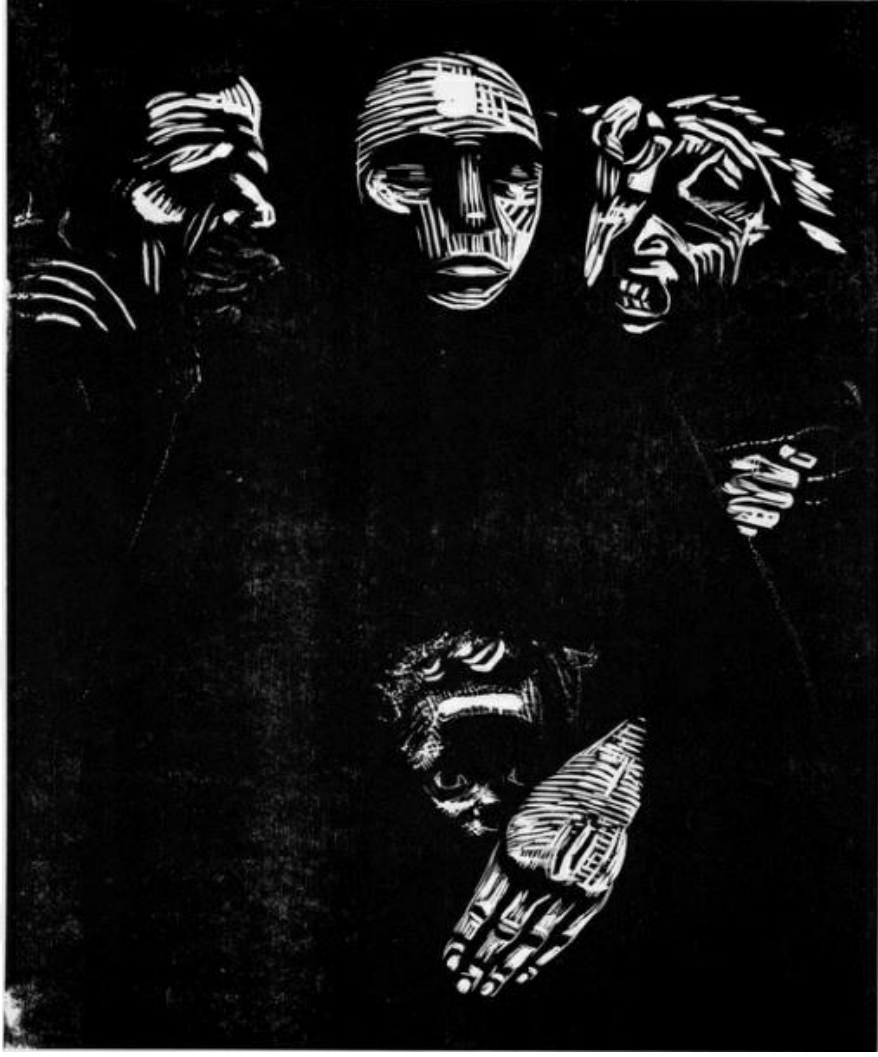
Görsel 45. *Käthe Kollwitz. Dul II 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 5. yaprağı 31 x 53 cm., Ağaç baskı. Davis Museum at Wellesley College, Massachusetts*

Sanatçının savaş serisinin, “Dul II”, isimli eserinin beşinci yaprağını oluşturan eserinde ise yerde uzanmış ve elinde çocuğunu tutan bir kadın resmedilmektedir. Büyük bir ihtimalle kadın ve çocuğun yerde yatış şekilleri ve çizgilerin vermiş olduğu etki ile yaşamadıkları anlaşılmaktadır. Ölümün insan üzerinde çağrıştırdığı soğuk etki, resmin büyük bir bölümünün siyah ile verilmesi sonucunu göstermektedir. Anne ve çocuğunun bu trajik durumu koyu değerler içindeki vücutların, zıtlık oluşturmak amacıyla zeminde bulunan açık değerler ile tezatlık oluşturması eserin açık-koyu zıtlığı ile betimlenmektedir.



Görsel 46. Käthe Kollwitz. *Anneler* 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 6. yaprağı 34,2 x 39,8 cm., Ağaç baskı.
Özel koleksiyon

“Anneler” isimli eserde, birbirine sımsıkı sarılan ve bu sıkı bağ ile tek vücut olan kadınların betimlendiği görülmektedir. Birbirine kenetlenen kadınların sağda yer alan üç tanesinin bakışları sağ tarafa, solda yer alan iki kadının bakışlarının ise sol tarafa doğru aynı yöne bakmaları dikkat çekicidir. Yas tutarcasına siyah elbiselere bürünmüş olan kadınların ellerinin arasında yer alan çocukların elbiselerinin beyaz renkte olması manidar bir şekilde onları ölümden kurtarmak istercesine betimlendiği gözlemlenmektedir. Yine diğer resimlerde olduğu gibi ellerin büyüklüğü bu resimde de ön plana çıkmakta, bu kez büyük eller çocuklarını korumak adına onları sarmalamak için betimlenmektedir. Bu kez figürlerin gözlerinin açık olması ve aynı yöne bakıyor olmaları dikkat çekmektedir.



Görsel 47. Käthe Kollwitz. *Halk* 1921/ 22 ‘Savaş’ serisinin 7. yaprağı 35,7 x 30 cm., Ağaç baskı.
National Gallery of Art, Washington

Serinin 7. baskısı, “ *Halk* ise, dayanışmanın ortaya çıkardığı yeni anne figürünün, etrafındaki acı ve umutsuzluk karşısındaki kararlılığını vurgular. Bir eliyle çocuğunu kendine bastırarak koruma altına alan annenin bakışları, hemen arkasında dişlerini sıkarak figürün ürkütücülüğünü ya da daha geri planda belli belirsiz sezilen portrelerdeki bezginlik ve teslimiyet halini savuşturan bir kararlılık sergiler. (Kuru, 2017, s.417). ”

Siyah rengin hakim olduğu bu çalışmada portreler ve ellerde ki sert ışık konunun önemini vurgulamaktadır.

3.2.4. Ölüm (1934 – 1937)

Ölümün, insanların hayatında ne anlama geldiği ve insanlar üzerinde bıraktığı etkiler birçok sanatçının eserlerinde kullandığı gibi Käthe Kollwitz' in de çalışmalarında önemli bir konu olmuştur. Sanatçının acılarını dile getirirken güçlü bir imge olarak resmettiği ölüm resimlerinde ağırlıklı olarak el sembolü ile gösterilmiştir. Ölümün soğukluğu ve insanlara olan yakınlığı el sembolü ile birleştğinde bir arkadaş gibi elini uzatmış, davetkar bir imge haline gelmiştir. Sekiz baskıdan oluşan bu seride ölüm ana teması üzerinden çalışmalar yapmıştır.

“ Birinci Dünya Savaşına gönüllü asker olarak katılan küçük oğlu Peter’ in ölümü sanatçıyı şok etmiş ve ruhunda derin yaralar açmıştır. Özellikle bu tarihten itibaren sanatında zaten var olan ölüm temasını saplantılı bir şekilde çalışmıştır. (Araz Ay, 2016, s.19) ”

Ölümün hayatındaki yerini farklı eserlerinde tekrar tekrar konu ederek izleyiciye verdiği izlenimi güçlendirmiştir.

“ Yaşamış, izlemiş olduğu ölümün gerçekliği ve sonrasında yaşanan acı, tüm bu duygulara yaptığı analiz baskiresimlerine yansır. (Zaimoğlu, 2018, s.52) ”



Görsel 48. Käthe Kollwitz. "Kadın Kendini Ölüme Emanet Ediyor", 1934/ 37 'Ölüm' serisinin 1. yaprağı 45,7 x 39,8 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln

Bu serinin ilk baskısı olan, litografi tekniği ile yapılmış “Kadın Kendini Ölümüne Emanet Ediyor” isimli eserde kadın figürünün bir eliyle çocuklarını himayesinde tutarken diğer eliyle de ölümle tokalaştığı görülmektedir. Tokalaşma eylemi kelime anlamıyla karşılıklı ortak karara varma olarak düşünüldüğünde, kadının bu hareketi kendini ve çocuklarını artık ölümüne gönül rahatlığı ile teslim ettiğini göstermektedir. Kadının yüzündeki dingin ifadeye karşın çocukların korkarak annelerine sığınmış olması ve bakışlarındaki dehşet ölümün ne kadar dost canlısı gibi gözükse de korkutucu bir tarafı olduğunu göstermektedir.



Görsel 49. Käthe Kollwitz. “Ölüm Kızı Kucağında Tutuyor” 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 2. yaprağı 43,1 x 37,6 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln

Serinin ikinci baskısında ölüm bir insan olarak tasvir edilmiştir. Ölümün kucağında cansız bedeniyle yatan genç bir kız görülmektedir. Kızın cenin pozisyonunda olması ve ölümün onu adeta bir anne gibi kucaklaması göze çarpmaktadır. Yaşamında büyük ızdırap olduğu yüzündeki ifadeden okunan kızın, huzuru ölümden bulduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 50. Käthe Kollwitz. “Çocukları Yakalayan Ölüm”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 3. yaprağı 50,2 x 41,5 cm., Litografi, Füzen, Mürekkep. Käthe Kollwitz Museum, Köln

Serinin üçüncü baskısı olan “Çocukları Yakalayan Ölüm” isimli litografi çalışmasında, ölüm bir beden olarak tasvir edilmiştir. Yüzünü görmediğimiz ölümün korkutuculuğu çocukların dehşet içindeki halinden anlaşılmaktadır. Ölümün arkasındaki çocuğun koşarak uzaklaştığı, buna karşın diğer çocukların oldukları yere çökerek ölümden ne denli korktukları yüzlerinden okunmaktadır. Ölümün çocukların üzerine çullanmış hali çocukların ondan kaçışları olmadığını göstermektedir.



Görsel 51. *Käthe Kollwitz. Ölüm Kadını Yakalıyor, 1934/ 37 'Ölüm' serisinin 4. yaprağı 50,7 x 36,5 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln*

Serinin dördüncü eseri olan “Ölüm Kadını Yakalıyor” isimli çalışmada ölüm kadını tamamen sarmalamış ve soğuk nefesini kadına hissettirmek istercesine kafasını ona yaklaştırmıştır. Kadının yüz ifadesinden anlaşılabacağı gibi bu kadın için beklenmedik bir andır ve bu anın dehşetiyle ölümün kollarından kurtulmaya çalıştığı görülmektedir. Elin ön planda olduğu bu litografi çalışmasında ölüm kadının tek vücut gibi görüldüğü ve birbirlerinden ayrılmaz birer parça oldukları göze çarpmaktadır.

“ Kollwitz’in ölüm temalı resimlerinde ölüm genellikle tehdit edici unsurdur; çağıran, götüren, kaçırandır. (Baransel, 2009, s.92) ”



Görsel 52. Käthe Kollwitz. Sokakta Ölüm, 1934/ 37 'Ölüm' serisinin 5. yaprağı 40,9 x 29,2 cm.,
Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln

Litografi tekniğı ile basılmış serinin beşinci resmi olan bu baskıda sokakta cenin pozisyonunda olan bir kadın görülmektedir. Kadının hem fiziksel hem de duygusal durumunun iyi olmadığı vücudunun duruşundan ve eliyle yüzünü kapatmasından anlaşılmaktadır. Yeni ölmüş bir beden olarak yorumlanan bu figür çaresizliğin bir sembolüdür. Sokağın bir köşesinde ölmüş olmak dönemin yaşam standartlarında şaşılacak bir durum olmamakla beraber sanatçının canını sıkan ve tepki gösterme gerekliliğı hissettiğı bir durumdur.



Görsel 53. *Käthe Kollwitz. “Onun İçin Ölüm Artık Dost”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 6. yaprağı 31,4 x 32,6 cm., Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln*

Serinin altıncı baskısı olan “Onun İçin Ölüm Artık Dost” isimli çalışmada, ilk baskıda olduğu gibi ölüm bir dost olarak resmedilmiştir. Bu resimde ölümün hareketsiz durduğu ve diğer figürün ölümü kafasından tuttuğu görülmektedir. Elin yine ön planda olduğu eserde figürün yüzündeki ifadeden anlaşılabacağı üzere teslimiyet ve yakınlık söz konusudur.



Görsel 54. Käthe Kollwitz. “Suda Ölüm”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 7. yaprağı 49 x 37 cm., Litografi, Füzen, Käthe Kollwitz Museum, Köln

Serinin yedinci baskısı “Suda Ölüm”, bir sualtı fotoğrafında olduğu gibi, cansız bedenlerin batışını, bir ailenin yok oluşunu göstermektedir. Annenin kambur bedeni ile birlikte çocuğun aşağıya itildiği, babanın ise dik pozisyonda ağzı açık bir şekilde yere çöktüğü görülmektedir. Bu resimdeki ölüm acı ve ıstırap içinde değil kaygısız ve huzurlu bir ölüm olarak resmedilmiştir. Resimdeki figürler dünyevi sefaletten ve ıstıraptan kurtulmuş şekilde çalışılmıştır.



Görsel 55. Käthe Kollwitz. “Ölümün Çağrısı”, 1934/ 37 ‘Ölüm’ serisinin 8. yaprağı 37,8 x 39,7 cm.,
Litografi, Füzen. Käthe Kollwitz Museum, Köln

Serinin son eseri olan “Ölümün Çağrısı” isimli çalışma, bir otoportredir. Resmin sağından uzanan el ölümü sembolize ederken yüzün ele doğru dönük olması ölümü kabullenmenin göstergesidir. Sanatçı nihayet ölümü kabullenmenin verdiği huzurla kendini resmetmiştir. Sağ eliyle sol kolunu tutarken sol elini yüzünden uzağa koymuş olması da ölümü kabullenişinin bir göstergesidir.

“ 1934-38 yılları arasında sekiz adet taş baskıdan oluşan ‘Ölüm’ konulu son baskıresim serisini ve birçok küçük heykel üretmiştir. Bu eserleri bir bakıma yaklaşan savaşın yıkımını ve yeni acıları haber verir niteliktedir. (Araz Ay, 2016, s.24) ”

3.3 Ölümünden Günümüze Käthe Kollwitz

“ 1945 yılında ölümünden sonra Käthe Kollwitz’ in desen, gravür, ağaçbaskı ve heykelden oluşan çok sayıda eseri birçok yerde ve müzelerde sergilendi. Kollwitz’ in çalışmalarına adanmış bir müze, 1985 yılında Almanya'nın Köln kentinde açıldı ve bir yıl sonra Berlin’de ikinci bir müze açıldı. Käthe Kollwitz Günlüğü ve Mektupları 1988 yılında basıldı. (<https://www.britannica.com/biography/Kathe-Kollwitz>) ”

Yaşadığı dönemde etkili olduğu kadar günümüzde de Kollwitz’in eserleri önemli bir yere sahiptir. Tarihin yazılmamış belgeleri olarak ta okuyabileceğimiz bu eserler hem estetik anlamda hem de içerik anlamında önemlidir. Sanat tarihinde baskının önemli bir konumda bulunmasında Kollwitz’in katkısı büyüktür. Hakkında yazılmış ve derlenmiş farklı dillerdeki kitaplar sayesinde Almanya sınırları içinde kalmamış uluslararası bir üne sahip olmuştur. Eserlerine konu edindiği imgelerin ve olayların yerel olmaması da bu ününü desteklemektedir. Hangi milletten ya da ırktan olursa olsun insan insandır ve yaşanan acı aynı ızdırapların çekilmesine sebep olur.

“ Bugün Kollwitz’ in gravürlerini gözümüzde eskimemiş ve aşılmamış kılan en önemli şey, bu gravürlerin birer mesaj iletme işleviyle yükümlü olmalarından önce, tek tek tutarlı bir estetikle donanımlı olmalarından kaynaklanan vazgeçilmez tutarlılıklarıdır. (Özsezgin, 1990, s.52) ”

Adına açılan müzelerde öncelikli olmak üzere günümüzde hala sanatçı adına etkinlikler ve anma sergileri düzenlenmektedir. Bu sebeple yaşadığı dönemde halk üzerindeki etkileri ne kadar güçlüyse günümüz insanları içinde aynı güçlü etkiden söz edilebilmektedir.

SONUÇ

Tarihi süreç içerisinde baskıresmin politik yansımaları, araştırma sonucunda baskıresim ve politika ilişkisinin savaş sırasında ele alınarak işlenmesi toplumun kaygılarını yansıtmaya adına güçlü bir anlatım şekli olmuştur. Käthe Kollwitz' in içerisinde bulunduğu dönemi eserlerinde açıkça yansıtmaya ile baskıresim-politika ilişkisi örneklerle ortaya koyulmuş, sanatın bu gibi olaylarla ele alınması ile toplumun dışa vuramadığı birtakım olgulara rehber olduğu ve bu doğrultuda önemli bir rol üstlendiği tespit edilmiştir.

Alman Dışavurumculuğu olarak ortaya çıkan ve Kollwitz'in "Yeniden Dışavurumculuk" olarak ele aldığı süreçte sanatçının ortaya koymuş olduğu eserleri izleyicisine dönemin acıları, korkuları ve yokluklarını ifade eden, toplumsal olaylara duyarlılığı ön planda yer almaktadır. Sanatçının kadın ve anne duyarlılığı ile ele aldığı eserleri daha etkili bir şekilde, empati kurularak işlenmiştir.

Kollwitz' in toplumsal duyarlılığı sayesinde eserlerinde ortaya koyduğu duygu, düşünce ve fikirleriyle yarattığı toplumsal farkındalığı ve bilinci oluşturmuştur. Değinen dönemde yaşanabilecek çaresizlikleri, kendine has özellikleri ve üslubu ile izleyicisine sunmuştur. Ağaç baskı, gravür ve litografi tekniklerinin malzeme kaynaklı etkileri ile bu tekniklerin duysal anlamda bıraktığı etkiler birlikte göz önüne alındığında açıkça görülmektedir ki Kollwitz'in dikkat çekmek istediği duygular olan acı ve ıstırap, kullanılan baskı tekniği ile birlikte sanki vücut bulmuş birer imge haline gelmiştir.

Sanat ve toplum ilişkisinin baskıresim üzerinden okunabilirliği, tezin içinde sunulan örneklerle ve teze katkı sunan çalışmaların birikimleriyle birlikte ortaya koyulmuştur. Baskıresminde dikkat çeken teknik özelliklerin ve yeterliliklerin sanatçının yaşadığı dönemde özellikle göze çarpan ekonomik ve siyasi problemleri ele alış biçimiyle incelendiğinde, teknik ve konu arasındaki bağlantının ustalıklı ele alındığı görülmektedir. Özellikle çoğaltmayı mümkün kılan baskı tekniklerinin dönemin koşulları göz önüne alındığında toplumun birçok kesimine ulaşması açısından büyük fayda sağladığı gözlemlenmektedir. Bir teknikten diğerine geçerek, görsel dilini zaman içinde giderek daha fazla sadeleştirdiği ancak bu sadeleşmenin eserlerin okunurluğundan ödün vermediği açıkça görülmektedir. Özellikle 1890 sonrası dönemde ağırlıklı olarak baskı tekniğini kullanmış olması hem sanatsal hem de politik duruşu açısından önemli bilgiler

vermektedir. Sanatçının sanat ve toplum arasındaki bütünsel ilişkiyi ortaya koymayı hedefleyen çalışmalarındaki baskıresmin gerekliliği bu tezin bulguları arasındadır.



KAYNAKÇA

- Acemi, N. (1964). *Kaethe Kollwitz*, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul
- Akkan, A. (2014). *Şiddetin Plastik Yüzü*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Aktaş, Ö. (2012). *Propaganda Posterlerinde Savaş ve Barış Temasının İşleniş Üzerine Öğrenci Görüşleri*, GEFAD / GUJGEF 32 (2): 281-309
- Akşin, S. (2014). *Kısa 20.Yüzyıl Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul, Sel Yayıncılık
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Araz Ay, G. (2016). *Sanat- Göstergeler- Anlam Üzerine Käthe Schmidt Kollwitz*, Detay Yayıncılık, Ankara
- Armaoğlu, F. (2007), *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Aulich, J., & Hewitt, J. (2007). *Seduction or instruction? First World War Posters in Britain and Europe*, Manchester University Press: Manchester and New York.
- Ayan, M. H. (2010). *Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz*. İstanbul: Sone Yayınları.
- Babaoğlu, A. (1998). *Faşizm*. İstanbul: BDS Yayınları.
- Bahr, H. (2000) *Dışavurumculuk*, Çev: Doğan Şahiner, Haz. Enis Batur, YKY, İstanbul
- Baransel, Z. (2009). *Käthe Kollwitz ve Edvard Munch Baskı Resimleri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek*. İstanbul, Hayalperest Yayınları
- Baştürk, B. (2013). *İtalya ve Almanya Örnekleri Bağlamında Faşizmde Kadın İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

- Baykam, B. (1983). *Teorilerin iflası ve Dışavurumculuğun İkinci Baharı*. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, (18)
- Baynes, K. (2016). *Toplumda Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Benson, E. J. (2000). *The Art Of Käthe Kollwitz*. <https://artaspoliticalvoice.weebly.com/uploads/1/5/0/3/15031766/kollwitz.pdf>
- Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri*. İstanbul, Metis yayınları. Çev. Yurdanur Salman
- Berksoy, F. (1998). *20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaa
- Berktaş, F. (2014). *Feminist Teoride Açılımlar*. Ecevit, Y. – Kalkiner, N. (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. 4. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Bolay, S., H. (2009). *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü, “Kadın Hakları”* (10.Baskı). Ankara: Nobel Yayınları.
- Carell, P.(1996). *Almanya Makul Cumhuriyeti*. Manchester Üniversitesi Yayınları
- Carty, T. (2008). *World War I Posters*, National Council Council
- Caplan, J. (2017). *Hitler Almanyası 1933-1945*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Clark, T. (1997). *Art and Propaganda In The Twentieth Century*. New York: Harry N. Abrahams, Inc.
- Crockett D. (1999). *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Daşçı, S. (2008). *Avrupa Resminde Çocuk İmgesi*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Davidson, E. (1997). *The Making of Adolf Hitler: The Birth and Rise of Nazism*. Columbia: University of Missouri Press.
- Demir Z. (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul, İz Yayıncılık.

- Demirel, M. R. (2017). *Weimar Cumhuriyeti kültür politikaları ve altın yirmili yıllar*. Akademik Sanat, 2 (4), 30-42.
- Dempsey, A.(2007). *Modern Çağda Sanat-Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori*. Çev. A. Bora, M.A. Gevrek, F. Sayılan İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erden, O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul, Hayalperest Yayınları
- Erol, N. (2016). *I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri*, Akademik Bakış, 10 (19), 183-207
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul, Tekhne Yayınları
- Evans, Richard J. (1976)*Almanya'da Feminist Hareket, 1894–1933*, Londra. Sage Yayınları
- Farthing, S. (Ed.). (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çin, Hayalperest Yayınları. Çeviren: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu.
- Fırıncı, M. (2006). *Toplumsal mücadelede sanatçı duruşuyla Kathe Kollwitz ve "The End" (Son) adlı eserinin analizi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, (20), Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deubefd/issue/25440/268420>
- Fichner-Rathaus, L. (1995). *Understanding Art*. New Jersey: Fourth Edition. Prentice Hall, Inc.
- Frevert, U. (1989). *Women in German History: From Bourgeois Emancipation To Sexual Liberation*. (S. McKinnon-Evans, Çev.) Munich: Berg Publishers.
- Fulbrook, M. (1991). *A Concise History of Germany*, Cambridge University Press
- Gabler, G. B. (1983). *The Women's Movement in the German Empire- The Revolution Dismisses her Children*. I. Drewitz (Ed.) içinde, *The German Women's*

- Movement: The Social Role of Women in the 19th Century and the Emancipation Movement in Germany* (P. Crampton, Çev.) (s. 53-83). Bonn: Hohwacht.
- Ginzburg, C. (2001). 'Your Country Needs You' A case study in political iconography, *History Workshop Journal*, Oxford University Press
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökova, H. (2015). *Alman Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) Akımının Çşğdaş Resme Yansımaları ve Leipzig Okulu Sanatçıları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Guido, Diane J. (2010). *Alman Kadınların Kurtuluşunu Önleme Birliği: Almanya'da Feminizm Karşısı, 1912-1920* . Peter Lang.
- Hartley, K. (1981). *Käthe Kollwitz: The Need to Identify. Some Aspects of Her Artistic Development, The Graphic Work*, Scottish National Gallery of Modern Art , Cambridge
- Hasselbeck, J. (2012), *Die Folgen des Deutschen Bauernkriegs im Hochstift Bamberg*, Stadtarchiv Bamberg, University of Bamberg Press, Bamberg, Deutschland.
- Hawkesworth, Mary E. (2006). *Globalization and Feminist Activism*. Rowman & Littlefield.(s. 25-27).
- Holenstein, A. (2016) *Der Bauernkrieg von 1653 – Ursachen, Verlauf und Folgen einer gescheiterten Revolution*, Mit kommentierter Transkription des Bundesbriefes, http://www.bezg.ch/img/publikation/04_1/holenstein.pdf
- Hooks, B. (2002) *Feminizm Herkes İçindir*. Çev. E.Aydın, B.Kurt, Ş.Özgün, A.Yıldırım. İstanbul: Çitlembik Yayınları
- Husemann, R. F. (1983). *The Political Equality of Women in the Weimar Republic and Discrimination Against Them Under the Nazi Regime. I. Drewitz (Ed.) içinde, The German Women's Movement: The Social Role of Women in the 19th Century and the Emancipation Movement in Germany* (P. Crampton, Çev.) (s.85-104). Bonn: Hohwacht.

- James, H. (2009), *1770'den bugüne Alman Kimliği*, İstanbul:Kızılelma Yayınevi, (Çev.: İsmail Türkmen).
- Katz, E.L., Lankford, E.L., Plank, J.D. (1995). *Themes and Foundations of Art*. ABD: West Publishing Company
- Kaynar Tanır, A. (2019). *Käthe Kollwitz'in 'Yoksulluk ' Adlı Yapıtının Çözümlemesi*, International Journal of Art, Culture and Communication, 2(1)
- Kedik, A. S (2014). *Başkaldırı Olarak Feminist Sanat ve Temsiliyet Sorunu*. *Kadın/Woman 2000- Kadın Araştırmaları Dergisi*, 15(1), 25- 44.
- Kershaw, I. (2007). *Hitler, 1889-1936: Hubris*. (Z. Biliz, Çev.). (Birinci Cilt). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kınay, C. (1993). *Rönesans'tan Yüzyılımıza – Geleneksel'den Modern'e*. Ankara, Gaye Matbaacılık Aş
- Kıyak Şahin, M. (2020), *Birinci Dünya Savaşının Alman Dışavurumcu Resim Üzerindeki Etkileri*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kohlhagen, N. (1993). *Dünyayı Değiştiren Kadınlar*, Çev. Sezai Yalçınkaya, Cep Kitapları A.Ş. , İstanbul
- Kolay, H. (2015). *Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları*, EMO Kadın Bülteni Sayı: 3
- Kolb, E. (2008). *The Weimar Republic*. The Great Britain: Routledge.
- Kolinsky, E. (1989). *Women in West Germany: Life, Work and Politics*. Oxford: Berg Publishers.
- Kollwitz, H.(1988). *The Diary and Letters of Käthe Kollwitz*. Illinois: Northwestern University Press.
- Kuhn, A. (1921), *Graphiker der Gegenwart - Käthe Kollwitz*, Verlag neue Kunsthandlung Berlin, Deutschland.

- Kuhn, G. (2009), *Das steinerne Leid der Käthe Kollwitz*, Die Politische Meinung, Nr. 481, Deutschland.
- Kuru, A.Ş. (2017). *I. Dünya savaşı'nın sanat diline etkileri; Max Beckmann'ın Die Hölle (Cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) Baskı Dosyaları*. Sanat Tarihi Dergisi, 26 (2), 395-421. DOI: 10.29135/std.315192
- Lernstunde, (2012), 'Die Weimarer Republik' <http://www.lernstunde.de> (12.03.2022)
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları
- MacKinnon, C. A., (2003) , *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, Çev. Yöney, T., Yücesoy, S., Metis, İstanbul.
- Mahaney, D. C. (2002). *Propaganda posters*, OAH Magazine of History, 16(3), 41-46.
- Mamur Yılmaz, E. (2018). *Kadın Çalışmalarında Güncel Konular*, Eğitim Yayınevi, Konya
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. Kömürcü D., Akınhay O. Ankara:Bilim ve Sanat Yayınları
- Mazón Patricia M. (2003). *Cinsiyet ve Modern Araştırma Üniversitesi: Kadınların Alman Yüksek Öğretimine Kabulü, 1865-1914* . Stanford UP
- Mertens, M. (2010). Die Geschichte der SPD, <https://www.bpb.de/themen/parteien/parteien-in-deutschland/spd/42082/etappen-der-parteigeschichte-der-spd/>
- Michalski, S. (2003). *New Objectivity-Neue Sachlichkeit-Painting, Graphic Art and Photography in Waimar Germany 1919 /1933*. Italy/Roma: Taschen
- Mitchel, J., Oakley, A. (1984). *Kadın ve Eşitlik* (F. Berktaş, Çev.). Ankara: Kaynak Yayınları.
- Mitchel, A. (1995). *Feminizm* (Ş. Tekeli, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millet K. (1987). *Cinsel Politika*. (Çev: Seçkin Selvi). İstanbul: Payel Yayınları.

- Moorjani, A. (1986), *Käthe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics*. MLN
- 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>
- Nipperdey, T. (1975), *Reformation, Revolution, Utopie Studien zum 16. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
- Nochlin L. (2008). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? İçinde Antmen A. (Ed.), Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Ödekan, A. (1999). *Kadın Sanatçı Sorunu. Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul, Hayalperest Yayınevi
- Örs, B. (2010). *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* (4. bs.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özçiftçi, N. (1989). *Käthe Kollwitz*. Adam Sanat Dergisi, 46, Adam Yayınları, İstanbul
- Özsezgin, K. (1990). *Kollwitz Sergisinin Düşündürdüğü*, Milliyet Sanat Dergisi, 252(602), İstanbul
- Paret, P., Irwin B., & Paret, P. (1992). *Persuasive Images (Poster of war and Revolution)*, Princeton University Press: Princeton-New Jersey
- Patch Jr, W. L. (2006). *Heinrich Brüning and the Dissolution of the Weimar Republic*. The Great Britain: Cambridge University Press.
- Prelinger, E.,Comini, A.,Bachert, H. (1992). *Käthe Kollwitz*. New Haven: National Gallery of Art & Yale University Press.
- Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*, Pencere Yayınları, İstanbul

- Rider, M. M. (1983). *Images of propaganda: Worl War I and World War II Posters, Queen City Heritage, The Journal of The Cincinnati Historical Society*, 41(1), 31- 36.
- Rigby, K. (1993), *The War Experience, German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, NewYork: G.K. Hall & Co.
- Roskin, M. (2009). *Çağdaş Devlet Sistemleri*, İzmir: Adres Yayınları
- Salihoğlu, H. (1988). *Almanya'da Ondokuzuncu Yüzyıldaki Kadın Hakları Tartışmalarına Bir Bakış*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 5(2) , 0-0 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41160/497779>
- Sarup M. (1997). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev: A. Baki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Seeler, A. (2016) . *Käthe Kollwitz Die Plastik Werkverzeichnis*, Hirmer, Köln
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Sezer, S.(2012). *Kathe Kollwitz' in Söylenmemiş Masalları*, Evrensel Kültür Dergisi, 251
- Shover, M. J. (1975). *Roles and images in World War I propaganda. Politics & Society*, 5, 469-486.
- Stolze, W. (1907), *Deutsche Beuernkrieg*, Helle A. S. Verlag von Max Niemeyer, Harward College Library, Hohensollern Collection, Halle, Deutschland
- Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stackelberg, R. ve Winkle, A. S. (2002). *The Nazi Germany Sourcebook: An Anthology of Texts*. London: Routledge.

- Şahinbaş, U., Türker, İ. H. ve Ağçıçek, M. (2019). *Savaşlar ve Ölümler Çağında Bir Kadın Sanatçı: Käthe Kollwitz*. Akademik Sanat, 4(8), 160-171. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/51322/632862>
- Taş, G. (2016). *Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri*. Akademik Hassasiyetler, 3(5), 0-0Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/27268/287075>
- Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2019). *Acının Resmini Yapmak, Käthe Kollwitz Resimleri Üzerinden Bir Bakış*, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, sayı:7, Haziran-Temmuz
- Tekeli, Ş. (1984). *Faşizm ve kadınlar*. İktisat Fakültesi Mecmuası, 38(3/4), 405-429.
- Thebaud F. (1992). *Kadınların Tarihi Cilt V Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru* (Dizi editörleri: Georges Duby, Michelle Perrot, Cilt editörü: Françoise Thebaud) Çev. Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Thiem, G. (1987). *Türkiye’de ve Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 6, Ankara
- Torun, İ. (2003). *Alman Dışavurumculuğunun Tarihsel Gelişim İçerisinde Animasyona Etkisi ve Konu Üzerine Bir Deneme*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Tuna, M. E. (2008). *9 Kasım 1918 Alman İmparatorluğunun Çöküşünden, 9 Kasım 1938 Kristal Geceye Alman Sanatı*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Turani A. (2010), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Uğuz, Ö. (2019), *Modern Dönem Baskıresminde Politik Eğilimler*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Ulusoy, D. (1999). *Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 16(2)

- Uyar, S. (2016). *Kadın Ressamların Eserlerinde Acı Kavramının Analitik Bir Çözümlemesi*, Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Uzun, Ş. (2003), ‘*Federal Almanya Yönetim Sistemi*’ (Ed.) K. Nitas, *Yirmi Birinci Yüzyılda Yönetim*, Türk İdari Araştırmalar Vakfı, Ankara
- Walden H. (1913), *Erster Deutscher Herbstsalon*, Verlag Der Sturm, Berlin
- Whitford, F. (1981). *Kathe Kollwitz. The Graphic Work*, the Scottish National Gallery of Modern Art, the Institute of Contemporary Arts, Cambridge
- Wright E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (Çev: Ebru Kılıç). İstanbul: Everest Yayınları.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Wye, D. Montgomery, H. (2014). *Sanatçılar ve Baskılar: Modern Sanat Müzesi’nden Masterworks*, New York: Modern Sanat Müzesi. <https://spartacus-educational.com/ARTkollwitz.htm>
- Zaimoğlu, Ş. (2018). *Gravürde Acı ve Ölüm Teması*, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ
- Zencirci, Dizar E. (2012). *Otto Dix ve Der Krieg Gravür Serisi*, Sanat Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 22
- Ziss, A. (2016). *Estetik – Gerçekliğin Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. Çev. Yakup Şahan. İstanbul, Hayalperest Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: <http://www.anarkismo.net/article/4070> Erişim Tarihi: 25.12.2021

http-2: https://www.emo.org.tr/ekler/1bb5fa7cf6b4360_ek.pdf?dergi=990 Erişim Tarihi 17.12.2021

http-3: <https://www.printed-editions.com/artist/erich-heckel/beim-vorlesen-reading-aloud-simon-theobald-ltd/> Erişim Tarihi: 12.04.2022

http-4: <https://www.invaluable.com/artist/bleyl-fritz-ogh46ldmcn/> Erişim Tarihi: 12.04.2022

http-5: <http://www.artnet.com/artists/karl-schmidt-rottloff/> Erişim Tarihi: 13.04.2022

http-6: https://tr.wikipedia.org/wiki/Otto_Mueller Erişim Tarihi: 13.04.2022

http-7: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-109159.html Erişim Tarihi: 13.04.2022

http-8: <https://www.moma.org/collection/works/69413> Erişim Tarihi: 13.04.2022

http-9: <https://www.moma.org/collection/works/70099>) Erişim Tarihi: 13.04.2022

http-10: https://tr.wikipedia.org/wiki/Franz_Marc Erişim Tarihi: 13.04.2022

http-11: <https://www.britannica.com/biography/Kathe-Kollwitz> Erişim tarihi : 14.04.2022