

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NIN EKSPRESYONİZM RESİM
SANATINA METAFORİK YANSIMALARI**

MAHMUT ÖZDEMİR

YÜKSEK LİSANA TEZİ

Danışman
DOÇ. DR. SEMİH BÜYÜKKOL

ANTALYA - 2022



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

.../.../2022

Mahmut Özdemir



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ



Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Mahmut Özdemir tarafından hazırlanan “Birinci Dünya Savaşının Ekspresyonizm Resim Sanatına Metaforik Yansımaları” başlıklı bu çalışma 2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Danışman

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Çalışmanın konusu “Birinci Dünya Savaşı’nın Ekspresyonizm Resim Sanatına Metaforik Yansımaları” olarak belirlenmiştir. Gerçekleştirilen çalışmada Birinci Dünya Savaşı’nın yaşandığı ve onu takip eden yıllarda yaşanan gelişmelerin Ekspresyonizm sanat akımına yansımaları belirli sanatçıların eserleri üzerinden metaforik olarak incelenmiştir.

Çalışmanın hazırlanma sürecinde her türlü desteği, sahip olduğu kaynaklarını ve bilgisini paylaşan saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL’a ve çalışmayı hazırlamamda bana destek olan ve yardım eden herkese teşekkürlerimi sunarım.





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Mahmut ÖZDEMİR
	Numarası	20185302004
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Dr. Semih Büyükkol
Tezin Adı		Birinci Dünya Savaşı'nın Ekspresyonizm Resim Sanatına Metaforik Yansımaları.

ÖZ

Gerçekleştirilen çalışma kapsamında Birinci Dünya Savaşı'nın sanata etkileri incelenmiş olup, özellikle Ekspresyonizm resim sanatına nasıl yansıdığı üzerinde durulmuştur. Birinci Dünya Şavaşı'nın yaşandığı yılların öncesi ve sonrası ele alınarak seçilen sanatçılar üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır. Sanatçıların Birinci Dünya Savaşı'na bakış açılarıyla beraber çalışmalarına yansımaları metaforik olarak irdelenmiştir. Seçilen sanatçılar o dönem yaşanan gelişmelerden çok fazla etkilenmiş olup savaşa katılan ve yaşadıklarını işlerinde ciddi olarak ele alan sanatçılardan oluşturulmuştur. Gerçekleştirilen çalışmanın kapsam olarak geniş olmasından kaynaklı olarak çerçeve daraltılmıştır. Bu çalışma konusu ile ilişkili olarak George Grosz, Otto Dix, Kathe Kollwitz, Max Beckmann ve Ernst Ludwig Kirchner'ın eserleri üzerinden çözümlemelere gidilmiştir. Araştırmaya konu olmuş sanatçılar Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda savaşın dehşetini birebir yaşamış olan kişiler olarak çıkarlar karşımıza. Bunlardan biri olan Alman sanatçı Otto Dix savaşa katılmış olup uzun süre cephede yer almıştır. Savaş sırasında ciddi yaralanmaları olmuştur. Yaralanmanın ötesinde psikolojik olarak da zor zamanlardan geçmiştir. Sonuç olarak yaşadığı bu zorlu yıllar sanatına

önemli ölçüde yön vermiştir. Bir diğer sanatçı olan Kathe Kollwitz ise savaştan önceki çalışmaları ile savaşın yaşattıklarından kaynaklı eserlerindeki yorum değişmiştir. Özellikle savaşta kayıplar vermesinden kaynaklı savaş karşıtı birçok eser üretmiştir. Savaşa gönüllü olarak katılan sanatçılardan olan George Grosz, savaşa katıldıktan kısa bir süre sonra yaşadığı ruhsal sıkıntılardan dolayı görevine son verilmiştir. Ancak George Grosz' un savaş hikâyesi burada sonlanmamıştır. Sanatçı bir asker olarak kendi deneyimlerini belgelemiş ve savaşla ilgili idealist inançlarının çöküşünü açıkça göstermiştir.

Seçilen sanatçılar işlerinde Birinci Dünya Savaşı'nın yaşatmış olduğu maddi ve manevi sıkıntılar imgeleştirilmiştir. Her ne kadar işler savaşın acımasızlığını gözler önüne sermiş olsa da aslında yaşananlara karşı ciddi eleştiriler, sembolik anlatımlar ve metaforik yorumlar yer almaktadır.

Anahtar kelimeler: Ekspresyonizm Savaş, Metafor



T.C.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student's	Name Surname	Mahmut ÖZDEMİR
	Number	20185302004
	Department	Painting
	Advisor	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
Thesis Name		Metaphoric Reflections Of The First World War On Expressionism

ABSTRACT

Within the scope of the study, the effects of World War I on art were examined, and especially how Expressionism reflected on the art of painting was emphasized. Evaluations were made on the selected artists by considering the years before and after World War I. Along with the perspectives of the artists on World War I, their reflections on their Works were analyzed metaphorically. The selected artists were greatly influenced by the developments that took place at that time, and they were composed of artists who participated in the war and seriously discussed their experiences in their works. The framework has been narrowed due to the wide scope of the work carried out. In relation to the subject of this study, analyzes were made on the works of George Grosz, Otto Dix, Kathe Kollwitz, Max Beckmann and Ernst Ludwig Kirchner. The artists who have been the subject of the research appear before us as people who have experienced the horrors of the war during the years of World War I. One of them, the German artist Otto Dix, participated in the war and took part in the front for a long time. He suffered serious injuries during the war. Beyond the injury, he also went through difficult times psychologically. As a result, these difficult years he lived had an important direction to his art. Another artist, Kathe Kollwitz, changed his interpretation of his works before the war due to his war experiences. He produced many anti-war works, especially due to

losses in the war. George Grosz, one of the artists who voluntarily participated in the war, was dismissed from his duty shortly after joining the war due to the mental problems he experienced. However, George Grosz's war story did not end here. The artist documented his own experiences as a soldier and clearly demonstrated the collapse of his idealistic beliefs about war.

Selected artists have visualized the material and moral difficulties caused by World War I in their works. Although the works have revealed the brutality of the war, there are serious criticisms, symbolic expressions, and metaphorical interpretations against what actually happened.



Anahtar kelimeler: Expressionism, War, Metaphor

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	x
1.GİRİŞ	1
2.BÖLÜM: SEMBOL, İMGE, SİMGE, ALEGORİ VE METAFOR KAVRAMLARI.....	4
2.1. SEMBOL, İMGE, SİMGE, ALEGORİ VE METAFOR KAVRAMLARI.....	4
3.BÖLÜM: BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI ve EKSPRESYONİZM.....	10
3.1. Birinci Dünya Savaşı Yılları.....	10
3.2.Birinci Dünya Savaşı'nın Sanata Etkileri.....	13
3.3. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm).....	17
3.3.1.Die Brücke (Köprü) Grubu.....	21
3.3.2. Mavi Atlı (Der Blaue Reiter)Grubu.....	22
4.BÖLÜM: BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NIN EKSPRESYONİZM RESİM SANATINA METAFORİK YANSIMALARI.....	24
4.1. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NIN EKSPRESYONİZM RESİM SANATINA METAFORİK YANSIMALARI.....	24
4.1.1.George Grozs.....	24
4.1.2.Otto Dix.....	38
4.1.3.Kathe Kollwitz.....	53
4.1.4.Mac Beckmann.....	64

4.1.5.Ernst Ludwig Kirchner.....	75
5.BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ	91
SONUÇ.....	105
KAYNAKÇA.....	108
GÖRSEL KAYNAKÇA.....	117
ÖZGEÇMİŞ	



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Alfred Leete, <i>Ülkenin Sana İhtiyacı Var</i> , Asker toplama afiş tasarımı, Kraliyet Savaş Müzesi, Londra, 1914.....	15
Görsel 2: James Montgomery Flagg, <i>Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum</i> , Afiş, 101x71 cm, Kraliyet Savaş Müzesi, Londra, 1917.....	16
Görsel 3: Ernst Ludwig Kirchner, <i>Sigara İçen Erna</i> , Tuval üzerine yağlı boya, 70x58 cm, Münih Devlet Modern Sanat Galerisi, 1915.....	20
Görsel 4: Karl Schmidt Rottluff, <i>Şapkalı Otoportre</i> , Tuval üzerine yağlı boya, 73,3 cm x 65 cm, 1919.....	22
Görsel 5: George Grosz (kendi portre fotoğrafı).....	24
Görsel 6: George Grosz, <i>Explosion</i> , 1917, Tuval üzeri yağlıboya, 47,8x 68,2cm, New York, Museum of Modern Art, 1917.....	26
Görsel 7: George Grosz, <i>Big City</i> , Tuval üzeri yağlıboya, 100x 102 cm, Spain, Bornemisza Museum, 1916-17.....	28
Görsel 8: George Grosz, <i>Grey Day</i> , 115x80 cm, Tuval üzeri yağlıboya, Berlin, National Galeria, 1921.....	30
Görsel 9: George Grosz, <i>Eclipse of the Sun</i> , Tuval üzeri yağlıboya / 81 x 71cm, New York, The Heckscher Museum of Art, 1926.....	32
Görsel 10: George Grosz, <i>Pillars of Society</i> , 1926, Tuval üzeri yağlıboya, 200 x 108cm, Berlin, National Galeria, 1926.....	34
Görsel 11: Otto Dix (kendi portre fotoğrafı).....	38
Görsel 12: Otto Dix, <i>Metropolis</i> , Ahşap Üzeri Karışık Teknik, 181 × 404 cm, 1927-1928, Kunst Müzesi, Almanya, 1927-1928.....	40
Görsel 13: OttoDix, <i>Der Krieg (Savaş)</i> , 204 x 204 cm orta pano, 204 x 102 cm yan panoları, 60 x 204 cm alt pano, NeueMeister Galerisi, Dresde.....	43
Görsel 14: Otto Dix, <i>Kart Oynayan Savaş Sakatları</i> , 110x87 cm, Berlin, Almanya, 1920.....	48
Görsel 15: Otto Dix, <i>Prager Street</i> , Tuval üzeri yağlıboya, 101x 81cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1920.....	51
Görsel 16 : Kathe Kollwitz (kendi portre fotoğrafı).....	53
Görsel 17: Kathe Kollwitz, <i>Ölmüş Çocukla Kadın</i> , Gravür Baskı, 39x48 cm.....	57
Görsel 18: Kathe Kollwitz, <i>Dul ve Yetimler</i> , litografi, 1919.....	59
Görsel 19: Kathe Kollwitz, <i>Eylemde Öldürüldü</i> , gravür, 1921.....	60

Görsel 20: Kathe Kollwitz, <i>Halk</i> , “Savaş” serisi 7. Yaprak, Ağaç Baskı, 35.7x30 cm, 1922.....	61
Görsel 21: Max Bacmann (kendi portre fotoğrafı).....	64
Görsel 22: Max Beckmann, <i>Night (Gece)</i> , 133x154 cm, Nordrhein Sanat Galerisi, Düsseldorf, 1918-1919.....	68
Görsel 23: Max Beckmann, <i>Aile Resmi</i> , 65,1 x 100,9 cm, Tuval üzeri yağlı boya, Museum of Modern Art New York, 1920.....	70
Görsel 24: Max Beckmann, <i>Departure (Ayrılış)</i> , Tuval üzeri yağlıboya, Merkez Panel: 215,3x 115,2cm, Sağ ve Sol Panel: 215,3 x 99,7 cm, New York, Museum of Modern Art, 1932-33.....	72
Görsel 25: Max Beckmann, <i>Birds’ Hell (Kuşlar Cehennemi)</i> , Tuval üzeri yağlıboya, 119,7 x 160,4 cm, 1937-38.....	74
Görsel 26: Ernst Ludwig Kirchner (kendi portre fotoğrafı).....	76
Görsel 27: Ernest Ludwig Kirchner, <i>Head of a Sick Man (Hasta bir adamın başı)</i> , Gravür baskı, 1918.....	83
Görsel 28: Ernst Ludwig Kirchner, <i>Bir Asker Olarak Otopotre</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 69 x 61 cm Allen Memorial Sanat Müzesi, 1915.....	84
Görsel 29: Ernst Ludwig Kirchner, <i>Berlin Sokak Sahnesi</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 121x95 cm. 1913.....	87
Görsel 30: Ernst Ludwig Kirchner, <i>Potsdam Alanı</i> , 200x150cm. Tuval üzerine yağlı boya, Staatliche Museen, Berlin, 1914.....	88
Görsel 31: Mahmut Özdemir, İsimli, Tuval üzerine karışık teknik, 140x150 cm, 2019.....	92
Görsel 32: Mahmut Özdemir, İsimli, Tuval üzerine karışık teknik, 105x118 cm, 2019.....	94
Görsel 33: Mahmut Özdemir, İsimli, Tuval üzerine karışık teknik, 133x148 cm, 2019.....	95
Görsel 34: Mahmut Özdemir, İsimli, Tuval üzerine karışık teknik, 80x100 cm, 2019.....	96
Görsel 35: Mahmut Özdemir, İsimli, Tuval üzerine karışık teknik, 100x120 cm, 2019.....	98
Görsel 36: Mahmut Özdemir, İsimli, Tuval üzerine karışık teknik, 120x170 cm, 2019.....	99

Görsel 37: Mahmut Özdemir, Nietzsche'nin Umudu, Tuval üzerine karışık teknik, 120x150 cm, 2018.....	100
Görsel 38: Mahmut Özdemir, Karanlık bekleyiş, Tuval üzerine karışık teknik, 2018...101	
Görsel 39: Mahmut Özdemir, İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 120x140cm, 2019.....	102
Görsel 40: Mahmut Özdemir, İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 60x60 cm, 2019.....	104



1.GİRİŞ

1900’lü yıllar dünyada hızlı gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Binci Dünya Savaşı’nın, Franz Ferdinand’a 1914 senesinde yapılan suikast ile başladığı kabul edilmiş olsa bile asıl sebep Fransız Devrimi ve bunu izleyen savaşlarda, ülkelerin özgürlükçü hareketlerinden kaynaklanmaktadır. Bunun yanında büyüyen bazı devletler sanayi alanında gelişmek istemiş ve sömürge arayışına girmişlerdir. Tüm bunlar Birinci Dünya Savaşı’nın asıl çıkış sebepleri arasında gösterilebilir.

Kendi içinde ortaya çıkmış rekabet Avrupa’da, büyük güçler tarafından halka yavaş yavaş dayatılmaya başlanmıştı. Savaşlarda kullanılan teknolojinin giderek gelişme göstermesi ve bir yandan da devletlerin hızlı bir şekilde silahlanmalarının yanı sıra halkında bu doğrultuda manevi desteği oldukça önemli bir yere sahiptir. Çünkü milyonlarca asker, ülkeleri için çetin bir mücadele vermekte ve bu mücadelenin sonunda kazanıp ülkelerine geri döneceklerine inandıkları bu savaşa büyük bir maneviyatla katılmışlardır.

Savaş olgusu tarihi perspektiften bakıldığında günümüze kadar uzanan varlığını görmek mümkündür. Birinci Dünya Savaşı’nı diğer savaşlardan ayıran en önemli özelliği, bu savaşa katılım gösterenler açısından kitlesel bir boyutta olmasıdır. Başkalarının sahip olduğu zenginlik kaynaklarına el koyma isteği, savaşın başlamasına sebep olan büyük etkenlerin başında gelmektedir. Ne sebeple olursa olsun savaş, insanlar üzerinde birçok olumsuzluğa yol açabileceği bilinmektedir. Bu olumsuzluklar insanda çeşitli bedensel etkilerin yanında psikolojik etkilere de sebebiyet vermektedir. Ayrıca toplum genelini de etkileyen savaşlar ekonomik anlamda birçok sıkıntının da kapılarını aralamaktadır. Birinci Dünya Savaşı’nda patlak vermesinde diğer savaşlarda olduğu gibi benzer nedenler etkili olmuştur. Devletlerin kendi aralarında yaptıkları gizli ve ya açık antlaşmalar, bitip tükenmeyen emperyalist düşünceler, ekonomik çıkarlar savaşların başlatan başka nedenler arasındadır. Bunların dışında ki nedenlere baktığımızda ise; militarist yapıya sahip devletler, savaşın olumlu bakan devlet çalışanları, gelişen teknolojik imkânların sunduğu gelişmiş silahların savaş ortamında deneme arzusu da önemli nedenler arasında yer alır. Sonucunda baktığımızda savaşta sekiz buçuk milyon

insanın ölümü ve iki milyon insanında sakatlanmasına sebep olmuştur. Genel olarak baktığımızda bu savaşta yaklaşık on milyon insan kurban verilmiştir.

Geçen yüzyılın en önemli olayları arasında yer alan Birinci Dünya Savaşı insanlar üzerinde birçok yönden önemli etkilere yol açmıştır. Avrupa ülkelerinde savaş coşku ile karşılanan bir boyuta ulaşmıştı. Savaşa katılan ülkeler kısa bir sürede biteceğini düşünmüşlerdi.

Ama düşündüklerinin aksine savaş uzadı ve yıkıcı birçok şeye sebebiyet verdi. Bazı devletlerin savaşı coşku ile karşılamasında ki en önemli neden politikacılar tarafından yürütülen propagandalardı. Ama savaş uzadıkça inancını yitiren toplum git gide daha kötü bir durumun içine giriyordu. 20. yüzyılda savaşın etkileri her alanda hissedildiği gibi sanatta da kendini göstermiştir. Birçok sanatçı savaşa katılmış katılmayanlar ise bu durumun yarattığı zorluklarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Savaşa katılan sanatçılar üzerinde ciddi ruhsal problemler meydana getirmiştir. Bu sanatçılardan biri olan George Grosz savaşa kendi isteği ile katılmasına rağmen, kısa bir süre sonra ruhsal sıkıntılar yaşamamasından dolayı ayrılmak zorunda kalmıştır. Belli bir dönem tedavi gören Grosz sonraki dönemde savaş karşıtı işler üretmiştir.

Savaş ortamında ve sonrasında Ekspresyonist sanatçıların işlerinde meydana gelen değişiklikler, savaşın etkilerini bütün gerçekliğiyle işleyen sanatçıların eserleri üzerinde durulan bu çalışmada, yaşanılanların topluma ve sanata yansımaları incelenmiştir. Bu denli güçlü insanlığı ve sanatı etkileyen Birinci Dünya Savaşı karşısında sanatçıların böyle bir ortamda üretimlerini sürdürürken, savaşa karşı yaklaşımları, savaşın kendileri ve eserleri üzerinde ki etkilerini yansıtmışlardır. Savaşın etkileri sanatçıların işleri incelendiğinde net bir şekilde görülmektedir. Çünkü bu sanatçılar arasında savaşa kendi iradeleriyle katılmış olanlar ve savaşı destekleyenler olduğu gibi savaşa karşı olan ve eserlerinde protesto amaçlı üretim sergileyen sanatçılarda bulunmaktadır.

Avrupa’da 1900’lerden itibaren ortaya çıkmış akımlara dâhil olmuş birçok sanatçı Birinci Dünya Savaşı’nın yaratmış olduğu tahrip edici atmosfere seyirci kalmayıp savaş

konulu eserler üretmişlerdir. Bazı akımlar ise varoluş felsefelerini doğrudan Birinci Dünya Savaşı ile ilişkilendirmişlerdir. Bu araştırmada savaştan etkilenecek eserler üreten sanatçıların yer aldığı Ekspresyonizm sanat akımı incelenerek bu akıma mensup sanatçılardan George Grosz, Otto Dix, Kathe Kolwitz, Max Backmann ve Ernst Ludwig, Kirchner eserleri üzerinde durulmuştur.

Yapılan çalışmanın ikinci bölümünde Birinci Dünya Savaşı'nın gerçekleştiği yıllar ve sonrasındaki etkileri üzerinde durulmuştur. Ayrıca bu savaşın sanat ortamına olan etkileri incelenerek Ekspresyonizm sanat akımına yansımaları araştırılmıştır.

Üçüncü bölümde metefor kavramının tanımı kökeni ve türleri üzerinde durulmuştur. Görsel sanatlarda metaforun nasıl kullanıldığıyla ilgili açıklamalara ve örneklere yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde ise çalışmanın ana konusu üzerinde durulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın Ekspresyonist sanatçılar ve eserlerindeki metaforik yorumlamalar üzerinde durularak detaylı bir inceleme yapılmıştır. Yukarıda ismi geçen beş sanatçı incelenmiş olup eserlerinde yer alan metaforlar araştırılmıştır. Bu sanatçıların yaşamları araştırılarak Birinci Dünya Savaşı'nın onlar üzerinde nasıl bir etki bıraktığı araştırılarak, eserleri üzerinden analiz yapılmıştır.

Beşinci bölümde ise savaş temasının resim sanatında kullanılması bağlamında uygulamalı çalışmalara yer verilerek analizleri gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında konuyla ilişkili olarak nitel araştırma tekniklerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma;

“basit bir anlatımla araştırmacıyı, araştırma sürecinin ilk aşamasından son aşamasına götüren bir eylem planıdır. İlk aşama, araştırmanın başında sorulan ve yanıtı aranacak soruları; son aşama başlangıçta sorulan sorulara ilişkin bulunan yanıtları ifade eder” olarak tanımlanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 193).

Nitel araştırmada gözlem görüşme ve doküman analizi gibi nitel bilgi toplama yöntemlerinden yararlanılır. Olgı ve olaylar ve bu olayların kendi ortamlarında doğal olacak biçimde, gerçeğe uygun olarak bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin takip edildiğı bir araştırma şeklinde görmemiz mümkündür. Gerçekleştirilmiş olan çalışmada nitel bilgi toplama yöntemlerinden literatür tarama tekniğinin kullanılması ve sanat eseri incelemelerinin yapılması planlanmıştır. Araştırma süresince konu ile ilgili olduğı düşünölen ana kaynaklardan kitap, tez, makale, dergi, broşür, katalog, fotoğraf ve internet kaynakları kullanılmıştır.

2.BÖLÜM: SEMBOL, İMGE, SİMGE, ALEGORİ VE METAFOR KAVRAMLARI

2.1. SEMBOL, İMGE, SİMGE, ALEGORİ VE METAFOR KAVRAMLARI

Sembol kelime olarak Batı dillerinden Türkçeye yerleşmiş olan bir sözcüktür. Latince de ise symbolum kelimesinden gelen bu sözcük Türkçede ki timsal veya remiz kelimeleri yerine kullanılmaktadır (Çoruhlu, 2014, s.17).

Sözlük anlamıyla sembol: “Devam edegelen veya bir başka şeyi gösteren bir şey”, “Özellikle soyut bir şeyi temsil eden bir nesne, amblem”, “Bir yazılı veya basılı işaret (marka, damga vb), harf, remiz”, “Matematik ve Kimya’da olduğı gibi bir nesnenin niteliğini (sınıfını, özelliğini), niceliğini gösteren şey (işaret)”, “Psiko-analiz esnasında, bilinç altında tutulan bir arzuyu, isteğı, özlemi ortaya çıkarmak için, hastaya ya da deneğe gösterilen nesne veya anlatılan olay”, “Teolojide bir dinî faaliyetin özünü oluşturan ve iman ikrarını sağlayıcı temel ve özet ifade veya soyut herhangi bir şey” gibi çeşitli şekillerde açıklanmaktadır (Çoruhlu, 2014, s.17).

Sembol, iki yarım parçanın, gösterilen ve işaret edilenin her zaman bir araya gelmesini gerekli kılmaktadır. Bu durumda sembol, başka bir şeyin yerini alan ve o şeyi temsil eden olarak da tanımlanabilir. Bu sebeple sembol, bir duygunun yerine geçebilme özelliğine sahip olduğı gibi bir düşüncenin de yerine geçebilme özelliğine sahiptir.

Resim içerisinde sonsuz anlatım olanaklarına sahip olan semboller, aslında sınırlı anlamlar taşımaktadırlar. Semboller imgelem dünyasının merkezinde yer alırlar. Semboller kontrol edilemeyen, ressamın dürtülerini çıkarmaya ya da bastırmaya gibi arzularının ifadesi olarak da ortaya çıkabilirler.

Sembol içerisinde çoklu anlamlar barındırabilirler. Henüz tanımının yapılmadığı sezilip, hissedilen duyguları kendinde taşıdığı için gizemlidir. Çünkü sembol olarak var olan şey kendisi resmin üzerinde somut olarak varlık gösterirken, simgelemiş olduğu şey soyut bir şekilde ressamın zihninde yer alır. Bu sebeple resim hep konuşmak ister, ifade edilen şeyleri duyumsatıcı ya da sezinletici özellikleri ile anlatımına özdeşlik kurmaya meyilli izleyicisini bulmayı arzular. Sembolik olarak karşımıza çıkan resimler değişkenlikleri ile her vakit üzerine yorum yapılmaya ve tekrardan okumalara açıktırlar (Kılıç, 2008, s. 4).

Kendisinden farklı bir gerçekliğe vurgu yapan sembol, bir şeyin yerini alan veya o şeyi tasvir eden nesne, eylem veya insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işarettir. İnsanın düşünce dünyasında görünemeyen bazı şeyler vardır. Bu görünemeyen ama düşünceyle ilişkisi nispetinde görülebilir şekilde betimleyen şeylere sembol denir. Duygularımız aracılığıyla algılanması zor olan şeyleri, algılanabilir bir şekle getiren somut şeylere ya da belirtilere sembol denir (Ataşağın, 1997, s.369).

Bir başka kavram olan imge insanlık tarihinin ilk başlangıcından itibaren var olagelen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan çevresinde ilk kez karşılaştığı, görerek deneyimlediği bir şeyi ikinci kez tecrübe ederek hatırlaması durumu, imgesel çağrışımlar sonucu ortaya çıkan bir durumdur (Bayav, 2009, s.105).

Resim sanatının uzun ve köklü macerasında, geçmiş ile günümüz arasında kurulan köprü imgedir. İmge, Latince ‘görünür kılmak’, ‘aynada yansımak’ anlamına gelen image veya imago dan dilimize geçmiştir. Türk Dil Kurumu’na göre ise “duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” olarak açıklanır (Kurtman, 2019, s.5).

Ayrıca imge Türk Dil Kurumu sözlüğünde insanın zihin yapısında tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya anlamlarında da karşımıza çıkmaktadır.

Bilincin ürünü olma özelliğine sahip olan imgeler, kültür, tarih ve toplum ile şekillenmeleri sebebiyle belli sosyo-kültürel ortamı işaret ederler. Resimsel olarak oluşturulmuş imgeler sözcüklerde olduğu gibi sadece zihne hitap etmemektedirler. Aynı zamanda bedene ve duyguya da yöneliktirler. İmgeler bu boyutuyla daha etkili hale gelmektedirler (Bayav, 2009, s.108).

Simge kavramı ise imgelerin algıladıklarımızın bir sonucu olarak oluşturulduğu göstergelere simge denilmektedir. Simgeler; imgelerin düşünce süreci sonucunda anlam kazanarak düzenlenen ve sadeleştirilen, sembol-imgelerdir (Kurtman, 2019, s.5).

Simge kavramının Türk Dil Kurumu tarafından yapılan tanımına baktığımızda simgeyi, duyular ile ifade edilemeyen bir belirtmek için kullanılan somut nesne veya işaret olarak tanımlamaktadır. Ayrıca alem, remiz, rumuz, timsal, sembol olarak da tanımlanmaktadır.

Simge dediğimiz kavram anlısal çağrışımın bir sonucudur. İnsanların iletişim kurmak için konuştukları dil simgeye iyi bir örnektir. Alışkanlık sonucu göstergeler ile nesneleri arasındaki ilişki çağrışımlar ile ortaya çıkmaktadır. Uzlaşımdan kaynaklı olarak sözcükler nesnenin yerini alır ve onun yerine kullanılırlar. Simge sebepsiz ve iyi niyetlidir. Simgelerde biçim ile içerik arasında oluşturulan ilişki bir sebebe bağlı olmayıp, uyuşmaya bağlıdır. Simgelerin üretilip kullanılmaları iletişim sağlamak niyetiyledir. Dilde kullanılan bütün sözcükler simge grubuna girmektedirler. Bunların anlaşılabilmesi için toplum tarafından simgelere yüklenmiş anlamların bilinmiş olması gerekmektedir. Bundan kaynaklı olarak simgelerin anlaşılması ve okunabilmesi için gerekli olan şey bir yorumcunun da varlığının olmasıdır.

Simgeler nesnelere ancak bir yorumcu vasıtasıyla bağlanırlar. Burada vazgeçilmez olan yorumcudur. Eğer ortadan yorumcunun varlığını kaldırırsak simge kendisini gösterge kılan niteliğini kaybeder. Simgeler bize nesneyi göstermek için kullanılmazlar, onu imgelememizde canlandırmamıza aracılık ederler (Uluyağcı, 2007, s.219).

Soyut ya da somut bir kavramı bir imgeye yüklemiş olduğumuz manayı aktarmak için kullandığımız yöntemlerden olan simge, imge, sembol, metafor ve alegori kavramları yazınsal dilde ve resimsel anlatım biçimi olarak kullanılmışlardır.

Alegori, tüm bu kavramları kapsayan ve eserin geneline yayılmış, yalıtılmış imgelerin bütünüdür. Sözlük anlamı olarak “allos” (öteki) ve “agoreuein” (anlatıcı) sözcüklerinin birleşiminden oluşup kelime kökeni Yunanca olan alegori kavramı, Türk Dil Kurumu tarafından da “bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine, bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu” olarak açıklanmıştır Bu kavram, mecazi anlam içeren bir takım şifrelemelerle, dolaylı söylem ve anlatımla, kavramlar arasında ilişki kurarak anlatma şeklidir (Karayel ve Kurtman, 2020, s.209).

Edebiyat alanından sıkça kullanıldığı gibi resim alanında da sıkça kullanılmaktadır. Alegori sembolik anlatımdan farklıdır. Alegori bir temsile ulaşmak için bir fikirden hareketle yola çıkarken sembol ise kendi başına bir temsil olarak kullanılır. Sembolizm yoluyla kültürlerin birikimlerini, atalarımızdan bize kalan öyküleri, inançları ve düşünceleri alegorik anlatım içinde barındırır. Sembol ve alegori sıklıkla birbirine karıştırılan kavramlardır. Birbirlerine çok yakın anlamlar barındırmalarına rağmen birbirlerinden farklı anlamlara gelirler. Toplumun şekillendirdiği sosyokültürel anlamları içinde barındıran alegoridir. Sembol ise daha çok sanatçının kendi sosyokültürel yaşamının, duygu ve düşüncelerinin anlamsal bir ürünü olarak kullanılmaktadır (Karayel ve Kurtman, 2020, s209).

“Metafor kelimesi Grekçe bir kelimedir ve “meta: öte” ve “pherin: taşımak” kelimelerinden meydana gelerek “bir şeyi başka bir şey ile anlatmak” manasında kullanılır.” (Parın, 2017,s.149).

Metafor, eğretileme manasına gelmektedir. Bir mefhumu farklı bir şekilde ifade etmeye yarar. Bir şeyi başka şey ile anlatmak, benzetmek ve karşılaştırmak için kullanılan mecazlardır.

En genel tanımıyla metafor, bir şeyin kimi özelliklerinin başka bir şeye taşınması anlamına gelir. Metafor hem çok kullanışlı ve güçlü bir anlatım aracıdır. 1970’lerden itibaren metafor üzerine yapılan psikolojik araştırmalar hızla artmıştır. Dil bilim

alanlarının bu araştırmalara önemli derecede katkılar sağlandığı gibi bellek psikolojisi alanlarının da katkısı olmuştur.

Gelişim psikolojisinde, metaforların bilişsel olgunlaşmanın bir işlevi olarak kullanımı üzerine son derece yetkin araştırmalar yürütölmüştür. Bazı açılardan "imgelem" teorileri metaforlarla ilgili teorilere bağlanır. Aynı durum, düşünme, akıl yürütme ve yaratıcılıkta sözel olmayan süreçlerin oynadığı rolle ilgili araştırmalar için de geçerlidir. Eğitim psikolojisinde, metaforların didaktik bir araç olarak sahip oldukları değerlerle ilgili deneysel araştırmalar yapılmıştır. Beklenmedik sayılabilecek bir yaklaşım da nöropsikoloji alanından gelmiştir: Bütün psikolojik süreçlerde olduğu gibi, metaforların üretim ve yorumlarının da temeli beyin süreçlerine dayanır. Son on beş yıl içinde bu alanda yapılan nöropsikolojik araştırmalardan ilginç sonuçlar elde edilmiştir (Draaisama, 2007, s.34).

Metaforlar ilginç bir niteliğe sahiptirler. Çünkü aralarında zıtlık birliği oluşturan bir durum söz konusudur. Somut ile soyu olanı birleştirdiğı gibi görsel ile sözel, çizgisel ile kavramsal olanı birleştirme özelliğine sahiptirler (Draaisama, 2007,s.34).

Metafor özü itibariyle somut bir imgenin kullanılması aracılığıyla, soyut ilişkileri anlamak ya da formöle etmek üzere kullanılmaktadırlar. Metaforlar, sözcük ve görüntüden oluşan, somut bir nesneye göndermede bulundukları için görsel araç olarak işlev görürler. Kültürlerin sanatsal deneyimlerini belirleme, saf biçimler, motifler, imgeler, hikayeler ve alegorilerin temel ilkelerinin ortaya çıkışı metaforun benzetme teorisiyle özdeş, kavramsal bir boyut kazanmaktadır (Berkli ve Gültepe, 2016,s.45).

Metaforların insan zihnindeki düşünsel süreçleri araştırmacılar tarafından dikkat çekmiştir. Metafor kavramını ilk tanımlayan Aristoteles'tir. Aristo'ya göre metafor bir kelimenin farklı bir kelime yerine kullanılmasıdır. Metafor, bir mefhumun farklı bir kavrama dayanarak anlaşılması olarak tanımlanır. Metaforun temelinin kelimeler değil kavramlar oluşturmaktadır. Ayrıca metaforun soyut düşünmede önemli bir rolü vardır.

Edebiyat alanında metaforlar aracılığı ile dil yeniden kurgulanırken, güzel sanatlarda da fikirler görsel metaforlarla izleyiciye aktarılmaktadır. Metaforlar resimsel şekilde ifade edildiğinde geleneksel olanı değil algısal olanı yansıtır. Sanatçılar metaforik anlatım yoluyla farklı imgeler arasında bağlantılar kurmuşlardır. Bu şekilde

düşüncelerini direkt anlatmaktan ziyade dolaylı yoldan izleyiciye yansıtmayı tercih etmişlerdir (Bulut Kılıç ve Altıntaş, 2013,s.190).

Görsel sanatlarda metafora ilişkin farklı çıkarımlar mevcuttur. Bunlardan bazılarına göre sanat eserlerinin tümü metafor olarak değerlendirilebilmektedirler. Bu düşünceden farklı olarak bazıları ise metaforların mimetik olmaktan uzakta olduklarını belirtmektedirler. Bazılarına göre ise mimetik çalışmalarda da metaforik anlatımların bulunduğu belirtilmektedir.

Metaforlar sanat eserinin kalıcılığını güçlendirmektedir. Çünkü, farklı hatta zıt kavramları birleştirerek sanat yapıtının anlatımını zenginleştirir. Bu anlam zenginliğinin sebepleri arasında metaforun imge ile gerçeği, gündelik ikon ile resmi, günümüzle geleceği birleştirmesi de vardır (Boynukalın, 2017, s.1322).

Modern sanatı düşündüğümüz zaman bir çok isim bırakmış sanatçı karşımıza çıkmaktadır. Sembolizm ‘de sanatçılar tarafından kullanılan imgelerin neleri sembolü olduğu herkes tarafından bilinmektedir. Buradaki dolaylı anlatım sanatçının felsefi çabasını öngörmeyen, alışılmış sembollerden meydana geliyordu. Sanatın, ele, göze ve fikre dayanan gücünü fark eden sanatçılar bunu eserlerine yansıtmaya yoluna gittiler. Günümüz sanatında nesnel gerçekliğin kurgulanmasında kullanılan bilinen yöntemlerin yerini sanatçıların kullandığı özel biçimsel metaforlar almıştır. Yani bilinen temsili sembol ve simgeleri kullanmak yerine sanatçılar kendine özel bir anlatım dili oluşturarak eserlerini metaforlaştırma yoluna gitmişlerdir (Göksay, 2014,s.1).

Metafor kelimesi sadece benzetme olarak tanımlanırsa içeriğini anlama konusunda güçlük çekeriz. Lakof ve Johsen’un birlikte yazdıkları kitapta metaforun özellikle bir düşünce ve anlam sorunu olduğunu vurgulamaktadırlar.

Gerçeği dile getirmek için metaforlardan yararlanılmaktadır. Pek çok metafor anlatım biçimi vardır ki bizler bunların metaforik ifadeler olduğunun farkına varmazsak da, dilde kalıcıdırılar.

Sanatçılar eserlerinde metaforlara başvurarak düşüncelerine düşünsel anlam kazandırır. Ve bu sayede izleyicinin eser ile iletişim kurmasını sağlarlar. Geçmişten günümüze kadar olan süreci değerlendirdiğimizde çoğu sanatçının eserlerinde metaforu kullandığına rastlanılmaktadır (Çay ve Katıracı, 2020, s.278).

Sanat açısından incelendiğinde dönem ve sanatçılar tarafından metaforun kullanımı değişkenlik gösterebilmektedir. Modern ve çağdaş sanatçıların metaforları birbirinden farklıdır. Çağdaş sanatçılar için estetik kaygılardan daha önce daha farklı kaygılar ile eserlerini şekillendirir. Modern sanatçılardan Picasso hazır nesneyi plastik bazında bir düşünceyi aktarmak amacıyla kullanmıştır. Ancak çağdaş sanatçılar için önemli olan iletmek istedikleri mesaj olduğundan estetik algı ön planda değildir (Çay ve Katıracı, 2020,s.279).

3.BÖLÜM: BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI ve EKSPRESYONİZM

3.1. Birinci Dünya Savaşı Yılları

Savaş olgusu insanlık tarihi kadar köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Tarihin her safhasında farklı amaç ve araçlarla insanları veya toplumları etkilemeyi başarmıştır. İnsanlar bu etkileşim sonucunda hem savaşın kötülüğünden şikâyet etmiş hem de gerek duydukları takdirde yine ona başvurmaktan çekinmemişlerdir. Savaş, siyasal, ekonomik, tarihsel bir olgudur ve kendini doğuran siyasal sistemlerden ayrılması mümkün değildir. İnsanın ilk savaşı birbirlerine karşı olmamıştır. Hep beraber doğaya karşı bir savaşın içindelerken, mal edinme olgusunun deneyimlenmesiyle birbirleri arasında mücadeleye dönüşmüştür. Bu mücadelenin sömürgeci ülkeler tarafından yayılmacı bir politika izlemeleri sonucunda zirvelere ulaşmıştır (Demirtaş. 2020, s.235).

Sebeup ve sonuçlara bakıldığı zaman Birinci Dünya Savaşı, Fransız devrimi ve yirmi beş yıl devam eden ihtilal savaşları, ardı sıra belirli yüzyılın içinde ortaya çıkan gelişmelerin sürekli ve doğal bir sonucu olarak görülebilir (Armaoğlu, 2016, s.101).

Başlangıcı 28 Temmuz 1914'te ve sona eriş tarihinin 11 Kasım 1918 olan Birinci Dünya Savaşı Avrupa'da ortaya çıkmasına karşın zaman geçtikçe diğer kıtalara da yayılma gösteren büyük bir savaş durumuna gelmiştir (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s.184).

Savaş yıllarına daha gelmeden dönemim büyük güçleri arasında bloklaşma başlamış ve küresel savaş için şartların olgunlaşmasını bekliyorlardı. Cephede savaşan milyonlarca askerin kayıplarına sebep olan bu savaş bu güne kadar yapılmış olanlardan farklı olarak savaş teknolojisinin gelişmesiyle, kimyasal gazların kullanıldığı bir savaş olmuştur.

20. yy dan önceki savaşlarda, savaşan tarafların insan güçlerinin tamamını seferber etmeleri istisna iken, 20. yy. da modern savaş, çatışmaya taraf olan devletlerin yurttaşlarını kapsamış ve çoğunun seferber edilmesine, korkunç bir yıkıma ve kıyıma sebep olmuş, savaşa katılan ülkelerin toplumlarının hayatlarına hükmetmiş ve bu hayatları dönüştürmüş; muazzam miktarlarda askeri donatımla yürütülmüş, bu noktada tüm ekonomiyi bunları üretecek şekilde yönlendirmeyi gerektirmiştir (Hobsbawm, 1996, s.57).

Büyük bu savaş sonrasında dünya üzerinde varlık gösteren imparatorluklar parçalanmıştır. Ve dünya haritası yeniden oluşturulmuştur. Savaş milyonlarca insanın ölümüne, sakat kalmasına sebep olduğu gibi çocukları da ailesiz bırakmıştır. Yaşanan bu büyük savaş ile birlikte insanlar göç etmek zorunda kalmış, ciddi psikolojik travmalar yaşamışlardır. Bu etkiler savaşın bitimini izleyen yıllardan sonrada devam etmiş olup, savaşa katılan ülkeler toplumsal, ekonomik ve siyasi değişimler yaşamışlardır.

Topyekûn savaş anlayışı, I. Dünya Savaşı'nın çıkışına kaynaklık eden diplomatik krizlerin ardındaki ideolojik manivelayı neredeyse ikinci plana itmiş, ideolojisiz ve önceden belirlenmiş stratejik bütünlüğe dâhil hedefler, yerini topyekûn bir imhaya ve sınırsız bir şiddete bırakmıştı. Avrupa'yı saran bu akıldışı savaş halesi daha önceki deneyimlerden farklı olarak toplumun her kesiminden insanın cepheye gönderilmesine, siper savaşlarına girmesine; geride kalanların da yeni silah gücünün yıkıcı etkilerini ilk elden tecrübe etmesi dolayısıyla, muazzam acılara ve travmalara neden olmuştu (Kuru. 2017, s.397).

Dönemin sanatçıları, yazarları, entelektüelleri için savaş uzak bir geçmişte kalmış tarihsel bir bilgi, hatta pek çoğu için bir dipnottu. Bununla beraber savaş o tarihe kadar

daima ideolojik hedefler gözeten ve en azından ahlaki düzeyde belirli bir hukuku olan siyasi manevralardı. Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı’nın henüz tam anlamıyla başlamadığı dönemlerde herkesin yanlış bir düşünceye sahip olmasının sebebi, savaşın insanların zihninde eski düşünme kodlarıyla ele alınmasından kaynaklanıyordu. Savaş sanatçılara ve entelektüellere göre Avrupa düşüncesindeki uyuşukluğun silkinip atılmasına neden olacak ve bir arınmaya yeniden canlanmaya yol açacaktı. O yıllarda yaşayan aydınların kendi aralarında mektuplaşmalarından ve kişisel notlarının yayımlanmasından sonra savaşın sadece siyasi olarak değil felsefi olarak da bir gereklilik olduğu yönündeki düşünceleri anlaşılmaktadır. Ama düşündüklerinin aksine savaş başladıktan bir yıl sonra büyük bir hayal kırıklığına uğramışlardır. Ve bu düşüncelerinin yerini vicdan azabına bırakmışlardı. Savaşa kendi istekleri ile katılan sanatçılardan bazıları savaş esnasında hayatlarını kaybederken sağ olarak dönenler ise yaşadıkları büyük şokun üzerlerinde bıraktığı etkiden uzun süre kurtulamamışlardır. Ve sanatsal olarak odaklarını savaş kavramı etrafında konumlandırmışlardır (Kuru, 2017, s.397).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında devletlerin özellikle Avrupa’daki güçlü devletlerin bir enstrümanı kullandığı gibi kültür ve sanatı da bir propaganda aracı haline getirdikleri açıkça ortada olduğu görülmektedir. Ellerindeki teknolojik imkânların yardımıyla ve maddi servetleri sayesinde yetişmiş sanatçılar devler adamları tarafından destek almışlardır. Batı toplumlarında eğitim ya da dini kurumlar vasıtasıyla yürütülen sanatsal faaliyetler belirgin bir şekilde devletleri destekleme aracı haline gelmiştir. Böyle bir durumun sonucunda savaşta galip gelen devletlerin sanat alanında maddi güçlerinin belirgin bir biçimde savaşı kaybeden devletlerden önde olduğunu tahmin etmek zor değildir.

Savaşın henüz yeni başladığı zamanlarda Avrupa’da bir grup savaşa karşı sevinçle yaklaşıp da genel itibariyle toplumda bu dönemde son derece kaotik bir hava mevcuttur. Bu dönemde bazı Avrupa devletleri kendi vatandaşlarını savaşa dahil etmek için farklı propaganda yöntemlerine başvurdukları görülmektedir. Sanatsal ve kültürel faaliyetler bu propagandaların en iyi aracı olarak görülmüştür. Kullanılan bu yöntemler sonucunda kin ve nefretin Avrupa’da daha da yukarılara tırmanmasına sebep olmuştur.

29 Mayıs 1913'te Paris'te ilk defa sergilenen ‘‘Bahar Ayini’’ isimli bale oyunu en dikkat çeken örneklerden biridir. Bu oyunda kitle imha silahları ve özgürlük arasında bağlantı kurulmuştur. Bu gösteri alışılmış kalıplara uymamakla birlikte savaş ile ilgili özendirici mesajlar vermektedir. Ve bu yüzden bazı sanat çevreleri tarafından şiddetli bir şekilde eleştirilmiştir (Ersay Yüksel, 2021, s.443).

3.2. Birinci Dünya Savaşı’nın Sanata Etkileri

Savaşların yarattığı yıkım ve çöküş yapıtlarda, yaşandıkları dönemi tüm açıklığı ve dehşeti ile ortaya koyan karanlık öykülerin görsel belgelerine dönüşmüştür (Tekdemir Dökeroğlu, 2019a, s.66).

Yirminci yüzyılda meydana gelen Birinci Dünya Savaşı önemli etkilere sahiptir insanlar üzerinde. Bu savaş çoğu ülkede coşku ile karşılanmıştır. Çünkü bir savaşın dünyanın sorunlarına çözüm getireceğine inanılıyordu. Ülkeler, vatandaşlarını savaşa seferber etmek için propagandalar yapmışlardır. Sanatı da bu propagandalar için yönlendirmişlerdir. Örneğin 1913 yılında Paris'te düzenlenen ‘‘Bahar Ayini’’ isimli bale gösterisinde ‘‘ölmek veya olmak’’ çağrısı ile savaş propagandası yapılmıştır. Görsel sanatlar alanında da propaganda posterleri üretilmiştir. Kimi posterlerde karşı saflarda yer alan ülkelere karşı düşmanlık içeren eserler üretilmiştir. Posterlerde genellikle cesaret, birliktelik, vatanseverlik duyguları vurgulanmıştır (Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s.185).

Birinci Dünya Savaşı öncesinde sanatta iyimserlik hâkimdi; yeni yüzyılın ve geleceğin aydınlık olacağı umuduyla sanatçılar idealist düşler kuruyorlardı. Dışavurumculuk ve Kübizm sanata yeni bir dil kazandırmıştı.

Savaş devam ettiği süre içerisinde yapılan propaganda halkın normal olmayan savaş koşullarına uyum sağlaması ve etik kriterleri ile önceliklerinin savaşın gerekliliğine inandırılması amacı taşımaktadır.

Propagandacılar bu amaca ulaşmak için savaşı popüler kültürün halihazırda yerleştirdiği geleneksel görsel şifreleri kullanarak tasvir etmişlerdir. Bu yüzden askere

toplama afişleri sıklıkla reklamlara veya film afişlerine benzer şekilde tasarlanmış ve propaganda filmlerinde western ve suç filmlerinin formülleri kullanılmıştır. Sinema oyuncular, şarkıcılar, sporcu kişilikler ve çizgi film kahramanları sayesinde savaş girişiminin resmi mesajlarının yayılmasını sağlamaya çalışmışlardır. Böylece, savaş, hem tanıdık hale getirilmiş hem de kitlesel eğlencelerin fantezi ve tutku alışkanlıklarının suiistimal edilmesiyle olumlu ve merak uyandırıcı bir olgu olarak sunulmuştur. Bu süreçte alternatif sunumlar genellikle sert şekilde sansür edilmiştir (Clark, 2004, s.137).

Geleneksel sanat türleri olan resim, heykel ve tiyatronun rolleri genellikle kendini marjinal olarak göstermiştir. Sanatın savaştaki propaganda görevi çoğunlukla ulus törelerini ve kültürel mirasını sembolize etmektir. Bununla birlikte ulus kimliğinin genel bir simgesi olmaktır.

Ülke yönetiminde olan hükümetler tarafından genel basın yoluyla, çocuk kitaplarında ve ticari sanattaki dili ve resimleme biçimlerini kullanan yeni teknikleri hızlı bir şekilde geliştirerek propaganda yapmayı amaçlamıştır. Geliştirilen bu teknikler ile hem kendi hem de düşman halkına aynı şekilde propaganda yapmayı hedeflemiştir. Film sektöründe hala sessiz sinema dönemi devam etmesine rağmen, savaş döneminde bu anlamda en önemli alan haline gelmiştir. Savaşın başlamasıyla haber filmleri düzenli olarak sinema programlarının bir parçası haline gelmişlerdi. Savaşa katılmış olan ulus devletler, dünyada meydana gelen sorunları özellikle kendi yurtsever bakış açıları ekleyerek anlattıkları filmlerin üretimini hızla artırmışlardır.

“Ülkenin Sana İhtiyacı Var” adlı afiş Alfred Leete tarafından yapılmış olup, asker toplamak için tasarlanmıştır. Tasarımında savaş bakanı Lord Kitchener'i İngiliz kamuoyunun ünlü bir ikonuna dönüştürmüştür.



Görsel 1: Alfred Leete, *Ülkenin Sana İhtiyacı Var, Asker Toplama Afiş Tasarımı*, 1914, Kraliyet Savaş Müzesi, Londra, ("Sanal 1", 2021).

Günümüzde sıklıkla tekrar edilen ve parodisi yapılan bu afiş tasarımı bugün çok fazla tanındığı için yapıldığı dönem ne anlama geldiği ve etkisinin ne olduğunu algılamak zordur. Fakat bu afişin ilk olarak ortaya çıktığı yıllara bakacak olursak, askere yazılma ve milliyetçilik duyguları ile ilgi bakış açılarında önemli değişikliği yansıtmıştır. İngilizler bu afişten öncede başka askere toplama afişleriyle karşılaşmışlardır. Fakat orduya katılma isteğini savaş başlayana kadar sadece küçük bir grup toplayacak şekilde etkili olmuştur. O denemde çoğu kişi için devlet işleri kendilerine bilgi verilmeyen ve danışılmayan, uzak ve apayrı bir yerde durmaktadır. Devlet günlük yaşamı düzenlerken küçük roller üstlenmekte. Bunun yanında da insanlardan fazla bir talepte bulunmamaktadır. Bu bağlamda bakıldığında "Ülkenin sana ihtiyacı var" sloganı halkın çoğu için oldukça çarpıcı ve alışılmışın dışında bir düşünce sergilemektedir. Afiş için kurgulanmış kompozisyonda yer alan Lord Kitchener'in kaçınılması zor olan gözleriyle görünmeyen bir yüze doğrudan seslenmesi üzerine tasarlanan, izleyiciye doğrudan işaret eden parmağı devlet ve izleyici arasında hızlıca güç kazanan bağın oluşmasa işaret etmektedir.

Birçok ÷lkede bu afiş formatı bir politikacı ya da bir askerden ziyade sembolik bir kişiye yer verilerek kullanılmıştır. ABD ordusu için James Montgomery Flagg tarafından 1917 de hazırlanan afiş versiyonun da devlet ve ulus birliğı kadar Amerika prototipini de simgeleyen Sam Amca figürüne yer verilmiştir. Bu figür vahşi bir görün÷me sahip olup, yüzünde otoriter bir ifade vardır. Afişin bu şekilde tasarlanmasıının altında yatan sebep Amerikan vatandaşi olmanın zorlu yüküml÷l÷kler getirdiğı konusunda izleyici üzerinde şüphe bırakmamayı amaçlamıştır.



Görsel 2: James Montgomery Flagg, *Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum*, Afiş, 101x71 cm, Kraliyet Savaş Müzesi, Londra, 1917, (“Sanal 2”, 2021).

3.3. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)

Çağdaş resim dünyasında önemli bir yeri olan Ekspresyonizm akımı öteden beri Kuzey Avrupa'da geçerli olan, şiddetli ve abartmalı biçim çarpıtmalarıyla aşırı heyecanları amaçlayan eğilimleri yeniden benimsemiş oluyordu (Tansuğ, 1999, s.242).

Modern bir sanat akımı özelliğine sahip olan Ekspresyonizm 1890'larda Norveçli sanatçı Edvard Munch, Avusturyalı Gustav Klimt, Belçikalı James Ensor gibi sanatçıların resimleriyle başlamıştır. Daha sonra bir grup Alman sanatçı, Munch'tan Van Gogh'a ve Fovist akımdan etkilenerek Ekspresyonizmi daha ileri seviyelere taşınmasını sağlamışlardır.

Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekûn soyutlamalara ulaşır (Batur, 2015, s.325).

Oluşan biçimler artık heyecan uyandırmaya başlamışlardır. Bu tutum ve teknik asırlar boyunca varlık göstermiş olup bir uzlaşma ile karşıtlaşır. Bahsedilen uzlaşmaya göre nesnenin bilindik gösterimiyle sanatsal üretim arasında sapma yoktur. Aksine dışavurumcularda bu sapmanın boyutu daha büyüktür ve bütün düzeylerde rol oynar.

Dışavurumculuk, genç sanatçıların gelenekten kopma isteğiyle Almanya'da doğmuştur. Yeni bir tarz benimseyen sanatçılar, geleneksel olana, akademiye ve izlenimcilere karşı çıktılar. Dışavurumculuk terimi ilk kez Alman yazarlar tarafından dile getirilmiştir (Erdem, 2016, s.143).

20. yüzyılın başlarında Van Gogh, Guguin ve Cezanne'in ilk halka açık sergilerine tanık olduk. Bu sanatçılar; yapıtları ile 19. Yüzyılın yeni çizgilerinden etkilenen Paris'in genç ressamlarına yepyeni bir ufuk açtılar. O zamana dek, hiç kimse; güçlü renkler ve cesur

çarpıtmalar içeren yeni geleneksel ekspresyonist stili geliştirerek modelleri de aşan bir anlatıma ulaşmamıştı. Bu akımın ilk sergilenişi 1905 yılına rastlar (Petrov, 1979, s.378).

Fransa'da 1900'lerin başlarında "Fovizm", Almanya'da "Die Brücke" (Köprü) ve "Der Blaue Reiter" (Mavi Süvari) adındaki sanatçı gruplarının ortak noktası, dış dünyanın izlenimlerinden ziyade sanatçıların iç dünyalarının dışavurumuna yönelmeleridir (Antmen, 2018, s.33).

Almanya'da Die Brücke ve Der Blaue Reiter, Fransa'da Fovizm gibi sanatçıların oluşturduğu toplulukların ortak noktasıdır. Berlin'de dönemin öncü sanatını destekleyen Herwarth Walden tarafından “dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumu” ifadeleri ile Ekspresyonizmin hassasiyeti tanımlanmıştır. Ekspresyonizm içinde bireyler bir doğa ve varlık anlayışı barındırarak sanatçının var oluş ve öznel ifade sürecinde her türlü estetik ve geleneksel yöntemin üstünde tutmuşlardır. Bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Ekspresyonizm, Fovist Maurice de Vlaminck tarafından “Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma” çabası olarak nitelendirilmiştir (Zeybek, 2017, s.51).

Tüm Modern sanat akımları gibi Ekspresyonizm de akademik gerçeklik ve ışık-gölge biçimlemesine son vermiştir. Ekspresyonizm, bir hayat anlayışı bir dünya görüşüdür. Fakat bu görüş, insanın içine yönelmiştir. Kübistler ve Fütüristler daha önce gözlerini doğadan ayırmışlardır. Ancak ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapadılar ve tüm olarak akıldan boyadılar. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, optik hayale tercih ediliyordu (Turani, 2010, s.577).

20. yüzyılın başlarında bazı ve Kuzey Avrupa ülkeleri olan İsveç, Norveç, sanatçıları tarafından geliştirilen sanat hareketi olan Ekspresyonizm, Empresyonizme tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Amaçları empresyonizme (izlenimciliğe) ve Post- Empresyonizme karşı, bütün atılımcı sanat hareketlerini birleştirip uzlaştırarak geleceğin sanat hareketini kurmaktır. Ekspresyonizm, yani ifadecilik her sanatta ve sanat hareketinde bulunur. Ancak, bir sanat ekolü olarak doğan Ekspresyonizmde, sanatçının aşırı bir duyarlılığı ve dizginlenemez bir dinamizmi vardır. Bu ekole bağlı sanatçılar, 20. yy. başlarının psikolojik, politik, kültürel ve dinî sorunlarını, insanların yaşadığı dramı; hiçbir teknik ya da estetik kuralı fazla dikkate almadan dile getirme çabasında olmuşlardır (Şahin, 2001, s.163).

Ekspresyonizm farklı sanat alanlarından resim, heykel, sinema, tiyatro, müzik ve edebiyatta bir dünya görüşünü ve hayatın getirdiği acıları yansıtmaktadır. Sanatçının rolü toplum içerisinde var olan aşk, ölüm, korku ve bunalım içinde yer alan bireyin acılarını dile getirmeyi amaçlamıştır. Bu durum açısından güçlü bir örnek teşkil eden ve akımın önemli temsilcilerinden olan Edward Munch'un Çılgılık isimli yapıtında bu durumu çarpıcı bir şekilde görülmektedir. Ekspresyonizm önemli bir özelliği de renk düzeninin keskin zıtlıkları vurgulayacak biçimde olmasıdır. Bundan dolayı yapılan işlerde güçlü ve kalın çizgiler, canlı renkler ön plana çıkmaktadır.

Dışavurumcu sanatçılar için asıl olan şey biçimdir. Onlar için form, biçim ya da kompozisyon gibi gelenekselleşmiş tabuların yıkılması gerektiği fikri ön plana çıkmıştır. Toplumda meydana gelen çöküşün, akademikleşen stil anlayışının ve gelenekselleşmiş sanat otoritelerinin baskılarının olmayacağı, figür ve renk konusunda şahsi tercihleri doğrultusunda uygulayabileceklerdi. Sonuç olarak savaşın hala devam ettiği zamanlarda o korkulu günleri enselerinde hisseden dışavurumcular belki de kendilerini savaşın getirdiği bu acımasızlıktan uzaklaştırmaya çalışmak için kendi iç dünyalarına dönmeyi kurtuluş olarak görmüşlerdir. (Selçuk, 2021, s.247).

Ekspresyonizm akımının resim ile başlayan etkileri diğer sanat alanlarına da nüfuz etmiştir. Edebiyatta dışavurumcu anlayış, yazarın iç dünyasını ve benliğini öne çıkarır. Mimarlıkta dışavurumculuk etkisi Almanya'da başlamıştır. Bu anlayışla üretilen eserler genelde daha kişisel biçimlerle ortaya konmuştur. Akımın mimarideki önemli başlangıç ürünleri Berlin'de AEG fabrika türbinleri için Peter Behrens'in oluşturduğu yapılardır. Erich Mendelsohn'un Potsdam'daki yapıtı Einstein gözlem evi kulesi akımın yetkin örneklerindendir (Şişman, 2006, s.175).

Müzikte dışavurumculuk anlayışı yoğun kromatizm ile kendisini gösterir. Viyana okulundan Arnold Schönberg , Alban Berg, Anton von Weber gibi besteciler akımın önemli temsilcileridir. Dışavurumculuk akımının sinema üzerindeki etki Birinci Dünya Savaşı sonunda hissedilmeye başlamıştır. Bireylerin iç dünyaları biçimsel simgecilik ile gösterilmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda psikoloji biliminde, rengin, ışık ve gölgenin, insan üzerindeki etkiler incelenmiştir. Bu gelişmeler sanatçıları etkilemiştir. Bunun yanında Dostoyevski, Nietzsche, Freud gibi düşünürler ekspresyonizmi etkilemişlerdir. O dönemde müzikteki gelişmeler Wagner Mahler gibi besteciler de dışavurumculuğu etkilemişlerdir. Kirchner'ın "Sigara İçen Erna" isimli resminde portre keskin hatlarla işlenmiş, belirgin fırça darbeleriyle, yeşil, siyah, sarı gibi çarpıcı renkler kullanılmıştır (Lynton, 2015, s.43).



Görsel 3: Ernst Ludwig Kirchner, *Sigara İçen Erna*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x58 cm, Münih Devlet Modern Sanat Galerisi, 1915, ("Sanal 3", 2021).

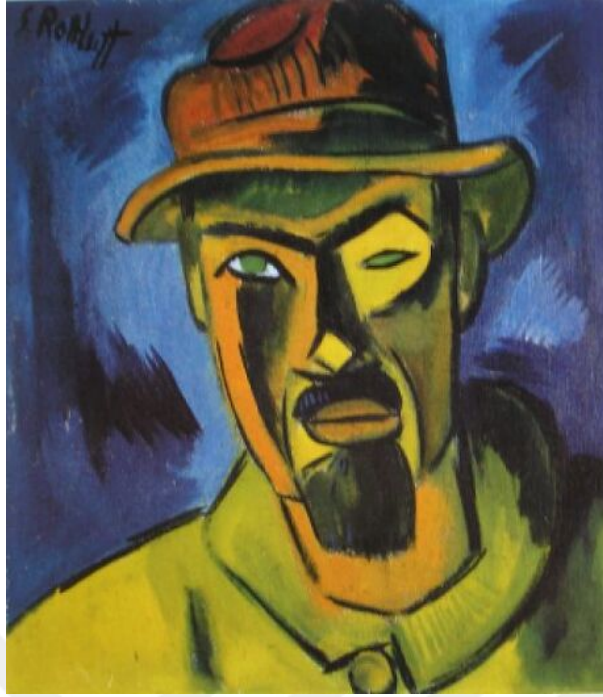
Dışavurumculara göre sanat, hayatı güzelleştiren değil, hayatın içinden üretilen olmalıdır. Sanat, insana yakışan bir eylem olarak hayatın işlevini yerine getirmelidir. Ekspresyonistlerin içinde yaşadıkları ve tanık oldukları koşullar insanlık dışı ve vahşidir. Bu durum sanatlarına yansımıştır ve ekspresyonist sanatta saldırgan eserler ortaya çıkmıştır. Sanatçılar eserlerinde abartılı biçimler, dekoratif etkiler, abartılı derinlik anlayışı, yoğun dokulu boya kullanımı ve duygusal etkiler ile üretim yapmışlardır (Gençler, 2015, s.21).

Ekspresyonizm bireysel bir dışavuruma dayanması sebebiyle öznel bir ifade biçimidir. Dışavurumculukta sanatçının içsel özgürlüğü önemlidir. Ekspresyonistlerin renk kullanımı doğalcı anlayıştan sıyrılmıştır. Boyayı yoğun, dokusal ve canlı uygulamışlardır. Abartılı form ve perspektif anlayışları vardır. Onlar için ifade, konudan daha önemlidir. Dışavurumcular bu renk ve biçim anlayışlarıyla izleyiciyle etkileşime girerler.

Ekspresyonistler, Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grupları olarak ikiye ayrılır. Die Brücke grubu, 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde kurulmuştur. Başlıca sanatçıları: Ernst Ludwig Kirchner ,Fritz Bleyl ,Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff'dur. Mavi Süvari grubu 1912'de Almanya'nın Münih kentinde kurulmuştur. Grubun öncü sanatçıları: Wassily Kandinsky ,Franz Marc, Paul Klee, August Macke ve Gabriele Münter'den oluşur.

3.3.1.Die Brücke (Köprü) Grubu

Die Brücke grubu 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde kurulmuştur. Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schimidt Rottluff, Erich Heckel ve Fritz Bley grubun kurucu üyeleridir. Daha sonraları Emile Nolde, Max Pechtein ve Otto Müller de gruba katılmıştır. Köprü ismi ilk başta sanatın farklı alanlarında çalışan sanatçılar arasındaki bağın simgesiydi. Daha sonraları ise, grubun gelecek sanatıyla olan bağına işaret etmişti. Köprü grubunun hedefi, avangart sanatçıların akademiye karşı çıkması, modern sanatçılar arasında bir köprü kurmaktır. Köprü grubunun plastik anlayışı, ekspresyonizmin özelliklerini içerir. Eserlerinde biçimleri bozulmuş figürler, derinliksiz mekânları, fırça vuruşları, abartılı renkler hâkimdir. Fovistler ile benzerlikleri bulunur.



Görsel 4:Karl Schmidt Rottluff, *Şapkalı Otoportre*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73,3 cm x 65 cm, 1919, (“Sanal 4”, 2021).

Karl Schmidt Rottluff’un çalışmaları Birinci Dünya Savaşı’nın yaşanmasıyla birlikte bazı değişiklikler içermektedir. Derin melankoli içeren çalışmalar yapmaya başlamıştır. Bunlardan biri olan kendi otoportresinde ekspresyonizmin izleri net bir şekilde kendini göstermektedirler. Sanatçı kendi otoportresini yaparken hiçbir rahatsızlık duymadan kendi yüz hatlarını deforme ederek eserini oluşturmuştur. Portrede biçimsel olarak özellikle gözler üzerinde değişikliklere gitmiştir. Sağ gözü büyük yaparken sol gözü küçük, biri açık diğer gözü ise sanki körmüş şeklinde betimleme yoluna gitmiştir. Sert kontrast, uyumsuz renkler ile oluşturduğu çarpık yüz izleyiciyi rahatsız edici bir armoniye sahiptir. Sanatçının bu otoportrede aslında kendini değil, yaşadığı yüzyılın ilk büyük felaketini yaşayan sıradan bir adamı göstermek istemiştir.

3.3.2. Mavi Atlı (Der Blaue Reiter)

1909 yılında “Münih Yeni Sanatçılar Derneği” kurulmuştur. Derneğin kurucuları Vassily Kandinsky, Alexeivon Javlensky, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh ve Gabriele Münter’dir. Dernek uluslararası sergilere katılmış ve sergiler düzenlemiştir.

Dernekteki sanatçılar, doğadaki izlenimleriyle birlikte iç dünyalarını da resmetmişlerdir. Dernekteki kimi üyelerin soyut resme sıcak bakmaması sebebiyle grupta

fikir ayrılıkları ve bölünmeler meydana gelmiştir. 1911 yılında gruptan ayrılan Kandinsky, Marc ve Münter, Mavi Atlı grubunu kurmuştur. Grubun adının ilk kelimesi üyelerden Marc ve Kandinsky'nin mavi renge olan sevgisinden gelir. İkinci kelime olan atlı kelimesi ise; 1909 yılında, Kandinsky'nin “ Doğaçlama III / Mavi Atlı ” isimli eserinden gelir. Sanatçılar Mavi Atlı grubu için bir almanak hazırladılar. Bu almanak, 20. yüzyılın en önemli sanat yazısı olarak anılmaktadır. Bu almanak, sanatı, varoluşu deneyim çerçevesinde kuramsalla tırır (Ta kesen, 2018, s.13-14).



4. BÖLÜM: BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NIN EKSPRESYONİZM RESİM SANATINA METAFORİK YANSIMALARI

4.1. GEORGE GROSZ



Görsel 5: George Grosz (kendi portre fotoğrafı), (“Sanal 5”, 2021).

George Grosz Berlin’de 1893 yılında dünyaya gelmiştir. Grosz’un gerçek adı Georg Ehrenfried Grop olmasına rağmen Grosz 1916 yılında ismini değiştirerek George Grosz adını kullanmaya başlamıştır. George Grosz eğitime ilk olarak Dresden Sanat Akademisi’nde başlamıştır. Buradaki eğitimini tamamladıktan sonra “Berlin Sanat ve Tasarım Okulu’na” devam etmiştir. Grosz öğrencilik yıllarındaki eserlerinde toplum eleştirisinin yanı sıra siyaseti, politik kişileri ve din adamlarına yönelik eleştiriler içeren eserler vermemiştir. Grosz siyasi, politik kişileri ve din adamlarına yönelik eleştiri içeren eserlerini savaşa katıldıktan sonra vermeye başlamıştır. Grosz Birinci Dünya Savaşına gönüllü olarak katılan sanatçılardan biridir. Grosz savaşa katıldıktan kısa bir süre sonra yaşadığı ağır ruhsal problemlerden dolayı askeri görevine son verilmiştir. Buna rağmen Grosz savaş hikâyesini burada sonlandırmamıştır (Yazıcı, 2001, s.68).

Grosz 1908 öğretmeninden aldığı cezaya itiraz ettiği için okuldan atılmıştır. Okuldan atılmasına karşılık çizim ustası onun yeteneklerinin farkındaydı bu nedenle onun “Dresden Sanat Akademisi’nde yerleşmesi için ona yardımcı oldu. Grosz 1911 yılında

Akademiden mezun olduktan sonra tekrar Berlin'e yerleşti. Burada sanatını geliştirmek için ilk defa yaşamdan ilham alan çalışmalar yapmaya başlamıştır. Kafe kültüründen ve gece hayatından esinlenerek şehrin zevklerini eserlerine yansıtmaya başlamıştır. Grosz ürkütücü ve gerçeküstü olan yaşama olan ilgisinden dolayı sirk sanatçıları ve hayat kadınlarına da eserlerinde yer vermeye başlamıştır. Grosz Berlin' de bulunan Kunstgewerbeschule'ye devam ettiği sırada çizdiği eskizlerde işçi sınıfının mücadelesini betimlemiştir ve bu mücadeleyi bir nevi kayıt altına almıştır. Grosz, DIE Brucke ve Der Blaue Reiter gibi avangart grupların etkisinden uzak kalarak kendi sanat anlayışıyla eserler vermiştir. Onun eserlerinde yer alan çizimler politik yorumlar ve eleştiriler barındırmaktan ziyade gerçekliği olduğu gibi yansıtan gözlemlerinden oluşmaktadır (The Art Story Contributors, 2012, s.2).

Birinci Dünya Savaşı yılları Grosz açısından bakıldığında onun hayatında travmatik etkilere sahiptir. Bu travmalar ile birlikte kısa süre sonra Grosz psikolojik olarak bir çöküntünün içinde bulmuştur kendini. Bu durum Grosz'un kişiliğinde karamsar ve anarşist yönleri ortaya çıkarmıştır. Bu durum sayesinde eserlerinin sanatsal yapısı şekillenmiş oldu. Sanatçı var olan bütün bu şiddeti eserlerinde yorumlarken, aynı zamanda buna karşı ikircikli bir tavra sahip olduğu görülmektedir (Llosa, 2007, s.3).

Grosz çocukluğundan kalma anılarının Birinci Dünya Savaşı sırasında yeniden ortaya çıkmasından etkilenerek 1914 yılında gönüllü olarak orduya katıldı. Fakat 6 ay gibi kısa bir süre sonra sinüzite yakalanmasından dolayı ordudan terhis edilmiştir. 1916 yılında "The Faith Healers" gibi alayı çizimlerin yer aldığı çalışmalarında bir asker olarak kendi tecrübelerine yer vermiştir. Bu eserler sayesinde savaşlara dair idealist inançların nasıl çöktüğünü gözler önüne sermiştir. Bu savaş yıllarında Grosz hem Alman köklerinden kurtulmak hem de Amerikan kültürüne duyduğu yakınlığı dile getirmek adına 1916 yılında resmi olarak George Grob olan adını George Grosz olarak değiştirmiştir. 1917 yılında tekrar orduda göreve çağırıldı. Kısa bir süre sonra yaşadığı psikolojik sorunlardan ötürü kalıcı olarak ordudan uzaklaştırıldı. Ordu içerisindeyken insanların şiddete olan eğilimlerini yakından gözlemleme fırsatı elde etmiştir. Bu gözlemlerinden dolayı yaşadığı hayal kırıklığını, savaşa karşı olan tiksintisini sonraki çizimlerinde daha belirgin bir şekilde yansımmıştır (The Art Story Contributors, 2012, s.2).

1917 yılında tekrardan savaşa dahil olan Grosz kısa bir süre sonra ruhsal problemler yaşamaya başladığı için bir akıl hastanesine sevk edilmiştir. Bu nedenle savaşın ruhsal çöküntüsünü yıllarca üzerinden atamayan sanatçı eserlerinde sürekli olarak savaşı ve savaş suçlularını eleştirmiştir. Özellikle 1917 yılında resmettiği “ Explosion” (Patlama) adlı eseri savaşın dehşetin ve korkunçluğunu yansıttığı önemli bir çalışmasıdır (Yazıcı, 2021, s.68).

Naziler Grosz’un Metropolis adlı eserini ve birkaç modernist çizimlerine el koydular. Grosz o dönemim mevcut hükümetleri tarafından para cezasına çarptırılmıştır. Daha sonraki süreçte Kahverengi Gömlekliler tarafından tehdit edilince artık ülkeyi terk etmek zorunda kalarak Amerika’ya gitme kararı almıştır (Barnett, 2018, s.4).



Görsel 6: George Grosz, *Explosion*, 1917, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 47,8x 68,2cm, New York, Museum of Modern Art, 1917, (‘‘Sanal 6’’, 2021).

Bu eser incelendiğinde, Grosz’un şehir görüntüsü içerisinde büyük bir patlamayı betimlediği görülmektedir. Eserin hemen ortasında meydana gelen patlama etrafındaki bütün binaları içine doğru çekmektedir. Bu durum da patlamanın şiddetini ve yıkıcılığını gözler önüne sermektedir. Grosz’un kullanmış olduğu keskin çizgiler ve keskin geçişler aynı zamanda kullanmış olduğu yoğun kırmızı renk tonu, yansıtmak istediği tehlike ve gerginlik hissini çok açık bir şekilde yansıtmaktadır. Bu eserde dikkat çeken ikinci bir unsur ise çarpık perspektifli binalar ve belli belirsiz çizilen parçalar halindeki insan

bedenleridir. Bu durum da bize Grosz'un Dışavurumculuk ve Fütürizmin etkisi altında kaldığını göstermektedir (Yazıcı, 2021, s.68).

Grosz savaş sonrasında ortaya çıkan çirkinlikleri, Alman toplumunun yaşadığı travmaları ve çirkinlikleri ve insanların çirkinliklerin karşı duyduğu tiksintiyi resimleri aracılığıyla dile getirmiştir. Grosz Birinci Dünya Savaşı sırasında askeri görevi piyadeliktir. Kendisi insancıl bir çevrede büyüdüğünden savaşa karşı tavrı hep soğuk olmuştur. Grosz savaşın kendisi için anlamsız bir şey olduğunu fakat korkuttuğunu, insanları yaralayan ve hislerini zedeleyen bir durum olduğunu dile getirmiştir.

Grosz'un bu eserinde gecenin karanlığını atılan bir bomba aydınlatmıştır. Etrafta yer alan yüksek binalar alev almıştır. Patlama sonrası etrafı dumanlar kaplarken bir yandan da insanlar sağa sola kaçışmaktadır. Eserde bir hareket ve karmaşa söz konusudur. Sanatçı bu eserinde karmaşaya ve hareketliliği nesnelerin geometrize edilmesiyle sağlamıştır. Grosz Fütürist bir bakış ile patlama sonrası meydana gelen ürkütücü durumu görselleştirmek istemiştir (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s.204).

Grosz'un yapmış olduğu Patlama adlı bu eserde, patlamadan sonraki durumu bir savaş kaydı niteliğinde ele almaktan ziyade ortaya çıkmış tahribatın alegorisi olarak tasvir etmiştir. Sanatçının üretmiş olduğu bu resimde patlamaya sebep olan bombanın atıldığı yer ve etrafı, karanlık olan gece de aydınlanmış, yüksek binaların içi adeta ateş ile dolmuştur. Dumanların yükseldiği resimde bir yandan da insanların kaçışmaları görülmektedir. Eserde hareket halinde ve karmakarışık biçimler görülmektedir (Umay, 2017, s.62).

Sanatçı kurgulamış olduğu resimde biçimler devinim halinde ve karmaşıktır. Bu karmaşıklık ve aşırı devinim halini sanatçı nesneleri geometrize ederek sağlamıştır.

Grosz yaşamı boyunca hem savaşlardan hem de savaşı destekleyen milliyetçilerden nefret etmiştir. Bunun nedeni Grosz'un bizzat savaş ortamını tecrübe etmesinden kaynaklanmaktadır. Savaşı bizzat yaşayan biri olarak savaşların savunulacak hiçbir haklı tarafının olmadığını savunmuştur. Grosz'a göre savaş; "diğer pek çok kişiye göre özgürleştirici bir güç değildir. Kahramanlık, idealizm ve fedakârlık elbette aramızda

hissediliyordu, ancak bunlar tam tersi bir vahşetle yıkıldı. Savaşın bana geriye kalan tek şey tiksintiydi” ifadelerini kullanmıştır.

Savaşın sonra yabancılaşmanın en yoğun şekilde hissedildiği mekanlar hiç kuşkusuz metropollerdir. Metropollerde yaşanan bu yabancılaşma durumu Grosz’a göre çivisi çıkmış dünya ile aynı şeyi ifade etmektedir. Grosz’un Metropollerde meydana gelen bu yabancılaşma ve metropoller konulu ilk eseri “Big City” adlı eseridir. Hatta belki de en önemli eseridir. Bu eserde Grosz metropol hayatının kalabalık ve sıkışık atmosferini vurgulamak ve gözler önüne sermek adına hangi yöne gittiği açıkça belli olmayan ve birbirinin üstüne çıkmış figürler kullanmıştır. Bu eserde Grosz yozlaşmış insanları da betimlemek için parçalı ve stilizasyonlu insan figürleri kullanmıştır (Yazıcı, 2021, s.70).



Görsel 7: George Grosz, *Big City*, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 100x 102 cm, Spain, Bornemisza Museum, 1916-17, (“Sanal 7”, 2021).

Resmin sahnelendiği yer olarak Almanya’nın başkenti olan Berlin’deki Atlantik oteli seçilmiştir. Bu eserde George Grosz insanlığını kaybetmiş, cehennemi bir yaşam tarzına esir olmuş kalabalığı tasvir etmektedir. Bu durumu ifade edebilmek için binanın iki yanında iki köşegen oluşturan çok güçlü çizgilerle ve yakıcı bir güneşten yayılan gerçek dışı kırmızı ile abartılmıştır. Resmi değerlendirdiğimizde ölüm her köşesinde mevcuttur. Ürkütücü bir arabanın bir iskelet tarafından sürülüyor olmasının yanında canlıları bir kefen ile örten figür görülmektedir. Fakat resim umutsuz olarak görülmez.

Kayan bir yıldız otelin ön cephesine yerleştirilerek biraz sihir biraz umut vermektedir. Eserin sol üst köşesine konumlandırılmış Amerikan bayrağı ise kaçıışı sembolleştirir (Vitek. 2021, s.5).

Grosz hem bireyin hem de toplumun uğradığı deformasyon yıkılmışlık halini, aynı zamanda içinden çıkılamayan sıkışıklığı ve ortama hâkim olan depresif atmosferi eserinde doğrudan hissettirmektedir. Diğer eserlerinde kullandığı gibi bu eserinde de yoğun bir kırmızı renk kullanmıştır. Bu yoğun kırmızı renk aracılığıyla insanlarda hem tehlike duygusunu hissettirmek hem de insan ruhundaki saldırganlığı vurgulamıştır.

Bu düşüncelerden yola çıktığımızda metropollerde yaşayan insanları insani özelliklerini, insani değerlerini kaybetmesi, insanların birbirlerine ve kendilerine yabancılaşma ve yalnızlaşması kaçınılmaz bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Simmel'in ortaya koyduğu düşünceden yola çıkarak Grosz'un "Metropol" adlı eserini yorumlarsak, Grosz'un metropol hayatının insanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkileri kullandığı figürlerin ifadesizliği ve umursamazlığı ile ifade ettiğini söylemek mümkündür.

Bilindiği üzere Birinci Dünya Savaşı'nın son zamanlarında Almanya'da muazzam bir iç çatışma yaşanmaya başlamıştır. O dönem imparatorluk ile yönetilen Almanya'da çok ciddi ekonomik sıkıntılar ve ciddi savaş kayıpları yaşanmıştır. Buna rağmen İmparatorluk yöneticileri savaşa devam etme kararı almıştır. Alınan bu karar yaşanan iç çatışmayı daha da alevlendirmiş ve çatışmalar zirveye tırmanmıştır. Bu dönemlerde Rusya'da yaşanan "Ekim Devriminden sonra Almanya'da da bir devrim atmosferi oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde işçiler kitleler halinde grevler yapmaya başlamıştır. Yine bu dönemde askerler arasında da isyan etmeler başlamıştır. Bu iki durumun varlığı Almanya'da devrimin başlamasına zemin hazırlamıştır. Bu olaylara karşı duyarsız kalamayan Grosz da 1918 yılında devrimci hareketlerin öncüsü olan Alman Komünist Partisine dahil olarak toplumsal devrime hizmet etmek adına sanatını kullanmıştır. Bu dönemde sanatçı ortaya koyduğu eserlerinde çoğunlukla burjuva sınıfını iğneleyici eleştirilere yer verirken aynı zamanda devrimci işçileri de eserlerinde kullanmayı ihmal etmemiştir.



Görsel 8: George Grosz, *Grey Day*, 115x80 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Berlin, National Galeria, 1921, (“Sanal 8”, 2021).

Grosz’un 1921 yılında ortaya koyduğu “Grey Day” yani “Gri Gün” adlı eserinde kasvetli sanayi atmosferini, bu ortamda çalışan sanayi işçilerini, savaşta gazi olan askerleri ve zengin burjuva kesimini betimlenmiştir. Bu eserde ön plana çıkartılan takım elbiseli dik yaka gömlek giyinmiş kişi zengin burjuva sınıfını temsil etmektedir

Grosz’un 1921 yılında ürettiği Gri Gün eserinde güçlü olarak resmedilen bir iş adamının bitkin halde duran askerin ve arkasındaki işçinin durumunu görmezden gelen imajı, savaş kazanıldıktan sonra gazilere sırt çevirenlere karşı çarpıcı bir suçlamadır (Philpott, 2018, s.6).

Sanatçı bu zengin burjuvalıyı arka kısmında yer alan gazilerden ve işçilerden ayırmak adına aralarına tamamlanmamış bir duvar resmetmiştir. Bu tamamlanmamış duvar işçi asker ve burjuva sınıfı arasında oluşan ve ilerde daha da belirginleşecek olan ayrımı sembolize etmektedir. Sanatçı bu eserinde burjuva sınıfına yönelik bir eleştiri daha koymuştur. Bu eleştirisini de burjuva sınırını temsil eden kişinin gözlerini şaşı olarak resmederek ortaya koymuştur. Bu kişinin gözlerinin şaşı olması burjuva sınıfının bakış açısının ne kadar sınırlı olduğunu betimlemektedir. Burjuva sınıfını temsil eden kişinin hemen arkasında oldukça yorgun ve yaralı olarak resmedilen asker ise savaşın ağırlığını ve askerlerin ödediği bedelleri sembolize etmektedir. Eserde yer alan askerin kopmuş kolu ve sırtındaki kambur savaşın ne kadar yıkıcı olduğunu yansıtmaktadır. Sanatçı bu tablosunda savaş sonrasında toplumsal sınıflar arasında yaşanan eşitsizliği de eleştirmektedir. Savaşta ön safta yer alıp ağır bedeller ödeyen asker ve işçi sınıfı olmasına rağmen savaştan sonra asıl refahı burjuva sınıfının yaşadığını ve askerlerin yeterince değer görmemesini eleştirmektedir. Kısacası Grosz bu eserinde toplumsal eşitsizliği gözler önüne serpererek eleştirmektedir.

Grosz Komünist Partiye üye olduktan sonra siyaset ile daha yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. Siyasetin içerisinde aktif bir şekilde yer aldıktan sonra siyasi figürleri ve siyasetin ülkeyi nasıl bir felakete sürüklediği yakından görme fırsatı yakalamıştır. Bu nedenle eserlerinde ülkeyi bu duruma sokan yönetici kesimi eleştirmekten geri durmamıştır.



Görsel 9: George Grosz, *Eclipse of the Sun (Güneş Tutulması)*, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 81 x 71cm, New York, The Heckscher Museum of Art, 1926, (‘‘Sanal 9’’, 2021).

Grosz’un ortaya koyduğu önemli eserlerden “Eclips of the Sun” yani “Güneş Tutulması” ve “The Pillars of Society” yani “Toplumun Temel Direkleri” adlı eserleri çarpık siyasi ilişkileri konu alan çok önemli eserlerindendir. “Eclips of the Sun” yani “Güneş Tutulması” adlı yapıtında sanatçı o dönemin politik figürlerini eleştirmiştir (Yazıcı, 2021, s.77).

Almanya’nın ordusunun, politikacısının ve sanayicilerinin aç gözlülüğünü ve şiddetini eleştiren bu eser yaşam sembolü olan güneşin dolar işareti tarafından karartıldığı şeklinde tasvir edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nın ve onu izleyen dönemin istikrarsızlığına vurgu yapmak için eğik bir perspektif, uyumsuz renkler ve belirsiz alan duygusu verilmek istenmiştir.

Grosz'un bu eseri savaş döneminde Almanya'da yaygın siyasi ve sosyal yolsuzluğın ifade etme de başarılı görülen eserlerden biridir. Fonda alevler içinde resmedilen şehrin merkezinde yer alan figür Almanya'nın yaklaşık seksen yaşındaki başkanı olan bıyığıyla kolayca tanınan Paul von Hindenburg'dur. Madalyalarla kuşanmış şekilde resmedilmiştir. Kel başının üzerinde yerleştirilmiş bir defne yaprağı tacı ve ona eşlik eden askeri üniformasını gururla giyerek oturmaktadır. Hindenburg'un vücut yapısındaki irilik ile masanın etrafında resmi kıyafetleriyle oturan zayıf ve başları olmayan finansörler grubuyla keskin bir zıtlık oluşturur (The Heckscher Museum of Art, 2021, s.7).

Bu eserde kullanılan en önemli sembollerden biri eğik bir masadır. Sanatçı bu eserinde eğik bir masa etrafında toplanmış yöneticileri ve bu masanın arka kısmında karanlık, kasvetli ve boğucu bir şehir görüntüsü betimlemiştir. Bu eserde sanatçı toplumu önemsemeyen, onların içinde bulunduğu kaosu göz ardı eden yöneticilerin masa başında toplumun kaderi hakkında kararlar almasını oldukça çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermiştir. Bu yapıtın en dikkat çeken unsurlarından biri de daire içerisinde resmedilen dolar işaretidir. Masada yer alan kişiler toplumu göz ardı etmelerine rağmen onların motivasyon kaynağının dolar olduğu ifade edilmiştir. Bu eserde yine çok dikkat çeken unsurlardan biri de diplomalı kesimi simgeleyen ve kafasız bir şekilde resmedilen kişilerdir. Bu kişiler sözde okumuş bireyler olmasına teğmen toplunun geleceği hakkında fikir beyan etmekten aciz kişiler olarak çizilmişlerdir. Buna karşın asıl kaos ortamını yaratan ve bu durumdan çıkar elde eden sanayi patronu ise fizyolojik olarak eksiksiz bir şekilde resmedilmiştir. Bu eserde yine dikkat çeken bir diğer unsur ise masada ordu temsilcisi olan kişinin kulağına sanayi patronu tarafından bir şeyler fısıldanmasıdır. Bu tablo da yine yöneticilere ve Sanayi patronlarına yönelik eleştiriler içermektedir



Görsel 10: George Grosz, *Pillars of Society*, 1926, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 200 x 108cm, Berlin, National Galeria, 1926, (“Sanal 10”, 2021).

Grosz’un bu eseri savaşın asıl sorumlusunu gözler önüne sermektedir. Ayrıca Grosz bu eserinde savaşa sebep olanlar ve bunlara ayak uyduran akılsız diplomatları da eleştirmektedir. Bu eleştirisini de diplomatları kafasız bir şekilde çizerek göstermektedir. Masanın üzerinde yine dikkat çeken unsurlardan biri de at gözlüklü eşek figürüdür. Bu eşek yöneticiler tarafından istenildiği gibi kullanılan Alman toplumunu temsil etmektedir. Bu eşek kendi önüne konan kağıt parçalarını yemek ile meşguldür. Grosz burada da yine toplumu eleştirmektedir. Toplumun kendisine sunulan her şeyi sorgulamadan kabul etme durumunu eleştirmektedir. Grosz’un “The Pillars of Society” adlı eserin de ise en önde resmedilen ve boynundaki kravatta Nazi gaması bulunan kişi Hitler’i temsil etmektedir. Bu kişi bir elinde bira bardağı tutarken diğer eliyle de kılıç tutmaktadır. Bu durum ise

yeni bir savaş çıkacağını habercisidir. Grosz bu eserleriyle yöneticilerin nasıl pervasızca savaşlara karar verdiğini de gözler önüne sermektedir. Yöneticiler bir yandan keyif alırken diğer yandan toplumu, insanlığı düşünmeden savaş kararı verebildiklerini eleştirmiştir. Bu tabloda Grosz sisteme ayak uyduran gazetecilere yönelik de eleştirilerine yer vermiştir. Gazetecinin asıl amacı topluma her durumda doğru bilgileri aktarmak olmasına rağmen burada resmedilen gazeteci elinde kuş tüyü tutarak yaşanan kaosu görmezden gelmektedir ve sisteme ayak uydurmuştur. Bu eserinde sanatçı milliyetçi karakterlere de yer vermiştir (Yazıcı, 2021, s.78-79).

Bu eserde dört ana karakter görülebilir. İlk olarak bira içen bir aristokrat yer almaktadır. Ve yanağında düello yara izi vardır. Ön planda resmedilmiştir. Kravatında gamalı ha işareti yer almaktadır. Kafasının içi görünür şekilde resmedilmiştir. İkinci olarak solda bir gazeteci görölmektedir. Bu figür ile medyanın aptal olduğu vurgusu yapılmıştır. Üçüncü olarak sağ tarafta dönemin Alman Cumhurbaşkanı elinde bayrak tutuyor biçimde karikatüre edilmiştir. Almanya’ da sosyalizm çalışmalı diyen bir broşür görüyoruz. Kafatası açıktır ve içinde dışkı yer almaktadır. Son olarak Nazi yanlısı bir din adamı yer almaktadır. Cinayeti, vahşeti ve ordu tarafından arka planda yürütölen nefreti görmezden gelerek vaaz veriyordur. Ayrıca arka planda şehir alevler içindedir ve kaos hakimdir (Montano, 2020, s.8).

Grosz bu eserinde toplumsal sorunlara karşı duyarsız kalan ve yöneticilere, politikacılara, burjuva sınıfına karşı mücadele edemeyen din adamlarını da eleştirmiştir. Grosz’un Toplumun Temel Direkleri ismini taşıyan eserinde eleştirisini siyasi karakterlere ve toplumu buhrana sürökleyenleredir. Bu eserdeki eleştiri toplum manipölasyonu ve gerçekliğe ilişkin sorgulamaları irdelemek için yapılmıştır. Sanatçıya göre buhran ve yabancılaşmanın temeli siyasidir.

Resimde en arkaya yerleştirilmiş olan figür bir elinde kılıç diğer elinde tabancası ile resmedilerek dönemin siyasi anlayışını yansıtmaktadır. Bu eserde resmedilen figürlerin hepsinin de kafaları kocaman, kırmızı yanaklı ve besili olarak ifade edilmesi toplumda meydana getirilen adaletsizliğe gönderme niteliğindedir (avuşoğlu, 2017,s.9).

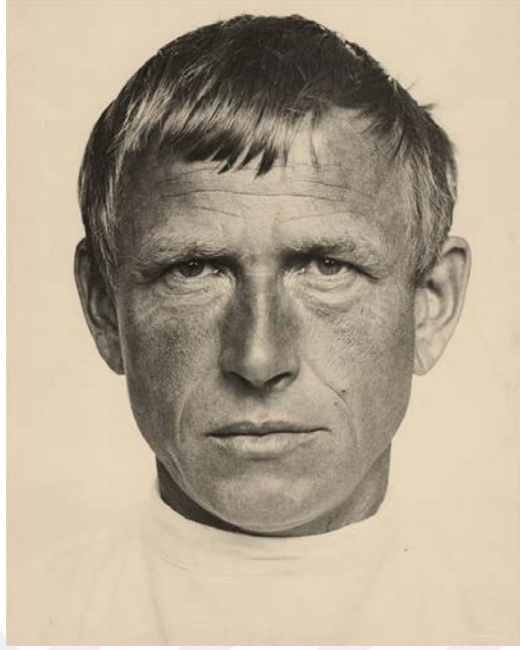
Ayriyeten bir figürün yarılmış kafasının içi dışkı ile dolu bir biçimde resmedilmiştir. Ve bu dışkının üzerinden hala dumanlar yükselmektedir. Bu da onun yeni olduğunu izleyiciye hissettirir. Burada Grosz yeni üretilen fikirlerin işe yaramayacağını ve tiksiniç olduğunu ifade etmiş olabilir. Arka plana yerleştirilmiş olan Alman askerleri bir saldırı anında gösterilmiştir. Bir papaz alevlerin sarmış olduğu şehre yönelerek ellerini insanlara uzatarak barış konusunda vaaz vermektedir. İlahi dinlerde savaştan, şiddetten arındırılmış bir toplum ideası olmasına karşın buradaki papaz bu anlamdaki toplumsal rolü yerine getirmemektedir (Bilgili, 2012, s.70).

Bilindiği üzere Nazi yönetimiyle birlikte çok fazla ön plana çıkan totaliter rejimler, propagandacılar aracılığı ile halkın hem dini hem de milliyetçi duygularını ustalıkla sömürmüştür. Bu eserde yer alan din adamı da Nazi rejiminin dini propagandasını temsil etmektedir. Grosz bu eserin en arka kısmında ise yanan bir şehir ve bu şehirde yaşayan insanları resmetmiştir. Halkı korumakla görevli asker ise bu olanlara sırtını dönmüş bir şekilde resmedilmiştir. Sanatçı bu ve benzeri eserlerinde yöneticilere, politik güçlere karşı duyduğu tiksintiye ve anti militarist duygusunu güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Grosz bir çok eserinde olduğu gibi bu eserinde de gerçekliği alaycı bir şekilde gözler önüne sermeyi ihmal etmemiştir.

Almanya’da Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra imzalanan Versay Antlaşması sonrasında çok ciddi bir ekonomik kriz yaşanmıştır. Bu duruma bağlı olarak ortaya çıkan işçi ayaklanmaları, komünist ve milliyetçi söylemler günden güne artış göstermiştir. Çünkü Alman halkı ciddi bir yoksullukla mücadele ederken yöneticiler bu duruma kayıtsız kalmıştır. Bu durum da toplumun inançlarını ve yöneticilere olan güvenlerini yerle bir etmiştir. Alman toplumunun o dönemde yaşadığı durum da tam olarak buydu. İşte bu nedenle o dönem Almanlar Adolf Hitler’i bir kurtarıcı olarak görmüşlerdir. Ancak bu durum topluma empoze edilen faşist propagandaların yansımasından öte bir durum değildir. Grosz da bu durumu eserlerinde ciddi bir şekilde eleştirmiştir. Sadece yöneticileri eleştirmek kalmamış aynı zamanda politik ideolojilere kendini kaptıran Alman toplumunu da eleştirmiştir ve bu durumdan tiksinti duyduğunu eserlerine açıkça yansıtmıştır.

Sanatçı eserlerinde betimlediği tipler genel olarak Alman toplumunda ya da savaştan sonra “yeni düzen” olarak adlandırılan ortamda karşılaştığı insanlardan oluşmaktadır. Grosz eserleri ile 20.yy’da modernleşme ile birlikte hayatımıza giren sınıfsal yarınlar dikkat çekmiştir. Grosz eserlerinde yer alan kapalı alegoriler üzerinden sağlamaktadır. Dada eserlerinin tamamında genel karşıtlık prensibini kullanmasına rağmen Grosz ise bu karşıtlığı genel olarak sınıfsal eleştiri temelinde kullanmıştır. Grosz sanat eserlerini ortaya koyarken çok bilindik malzemeleri yani kullanmıştır. Mürekkep, suluboya gibi malzemeleri kullandığından dolayı resim sanatına herhangi bir teknik yenilik kazandıramamıştır. Ancak buna rağmen eserlerinde kullandığı anlatım dili onu önemli ve farklı bir konuma çıkarmıştır. Sanatçı, Dada sanat akımının önde gelenleri içinde çalışmalarında karikatürize çizimleri ve anlatımı kullananlar arasında en çok öne çıkmış kişilerdendir. Modernleşme sonrası Almanya’da yaşanan toplumdaki çarpıklıkları betimlemiştir. Bunu yaparken de karikatür tekniğinin kendine özgü abartılı dilini kullanmıştır. Grosz, Avrupa’da ki başka ülkeler ile karşılaştırıldığında onlara nazaran mizahı ve karikatürü kullanmayan Almanya sanatına mizahi unsurları yerleştirmeyi başarmıştır. Ürettiği eserlerde hiciv tarafı ağırlıklı olan ve toplumsal eleştiriye içinde barındıran işler yapmıştır. Hayatının son dönemlerine gelindiği zaman ise portre karikatürler üretmiş ve manzara çalışmaları yapmıştır.(Uçan, 2018, s.31).

4.2. OTTO DIX



Görsel 11: Otto Dix (kendi portre fotoğrafı), (“Sanal 11”, 2021).

Ressam Otto Dix, Untermhaus'ta 1891'de dünyaya gelmiştir. Sanatçı resme çocukluk yıllarında ilgi duymaya başlamıştır, bu dönemde ressam kuzeni Fritz Amann'ın atölyesinde geçirdiği zamanlar ressamlığa ilgisinin artmasına olanak sağlamıştır. Otto Dix'i resim konusunda destekleyen kişilerden biri de ilkokul öğretmenidir. Otto Dix, 15 yaşındayken Carl Senff'in yanında 1906-1910 yılları arasında çıraklık yapmıştır. Carl Senff'in atölyesinde çıraklık yaptığı dönemde manzara resimleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Otto Dix eğitim hayatına 1910'da Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlamıştır. Sanatçı 1919'lı yıllarda ürettiği eserlerinde Ekspresyonizm etkisinde kalmıştır. Bu dönemki eserlerinde Ekspresyonizm simgeleyen öğelerine yer vermeye başlamıştır. Otto Dix'in George Grosz ile tanışması 1920 yılında olmuştur. Aynı yıl Dix'in eserleri Darmstadt'taki Alman Ekspresyonistleri sergisinde gösterime açılmıştır. O. Dix 1924 yılından itibaren eserlerinde farklı bir teknik kullanmaya başlamıştır, uygulamaya başladığı bu tetikte zamklı boyayla yapılmış eserleri üzerine ince bir cila geçmesi söz konusudur. Otto Dix'in kullandığı bu teknik aslında çok yeni bir teknik değildir. Dix bu tekniğe eski sanatçıların eserlerinden esinlenerek kullanmaya başlamıştır. 1923'te çizdiği 'Siper' adlı eserinde savaş esnasında organları dışarı çıkmış askerleri tasvir etmiştir. Bu eseri Wallraf-Richartz Müzesi'nde bir perdenin arkasında

gösterime çıkmıştır. “1925 yılında Köln belediye başkanı Konrad Adenauer bu eseri müzenin koleksiyonundan kaldırtmıştır. 1925’te Dix Mannheim’de Yeni Nesnellik sergisine katılmıştır ve bu sergide Alman toplumunu eleştiren eserlerine yer vermiştir (Yılmaz, 2019, s.66-67).

20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa ülkelerinde meydana gelen ekonomik ve politik kaosu anlamak açısından Otto Dix’n ürettiği eserleri incelemek önemlidir. Çünkü sanatçının hayatı dünyada yaşanan iki büyük savaşın arasında geçmiştir (Esmer, 2002, s.10).

Otto Dix ve George Grosz’un grotesk figürleri, dehşetin dönüştürdüğü savaş sonrası toplumun çürümüşlüğü, ahlaki yozlaşmışlığı ironik bir dille yorumluyordu. Her iki sanatçı da resimlerinde savaşın insanlık üzerindeki, yıkıcı etkilerini betimleyen resimler yapıyorlardı. Biçimi bozulmuş figürler, kötü şeyler yapmış ya da yaşamış insanların canavarlaşmış bedenlerinin grotesk betimlemeleri içeriyordu. Bu resimlerde, toplumdaki her türlü yozlaşmış dönüşümü, ironinin sivri uçlu sopasıyla dürterek cesurca ortaya koyan, yıkıcı bir anlayış hâkimdi (Tekdemir Dökeroğlu, 2021, s.552).

Otto Dix, bildiklerini eserlerine yansıttı. Otto Dix ön planda olmanın insanda nasıl bir his uyandırdığının bilincindeydi. Oldukça fazla ülkeyi kapsayan ilk savaş olarak, herkes vatani için vatan sevgisini göstermek ve toprakları için savaşmak istemiştir. Almanya’da dünyaya gelen Otto Dix ‘de bu düşünceye sahip insanlardan biridir. Otto Dix Somme Muharebesi’nde makineli tüfekçi olarak katılmıştır. Fakat kısa süre geçtikten sonra hayal kırıklığına uğramıştır. Ön saflarda savaşmak ve vahşeti ilk elden görmek sanatçıyı kötü etkilemiştir. Yalnız sanatçıyı değil diğer askerler de kötü etkilenmiştir. Bir süre sonra bu askerler, yaşadıklarıyla başa çıkmak ve dünyanın geri kalanına savaşın gerçekte nasıl olduğunu göstermek için sanatı aracı kıldılar.

Dix yaşamış olduğu dönemden kaynaklı olarak içinde yaşanılmış olan süreci en derinden hisseden sanatçılardan biridir. Savaş ve şiddet olaylarını birebir deneyimleyen birisi olduğundan, koşullar onu politik bir sanatçı olmaya zorlamış ve bu yaşananların sonuçlarını hayatının sonuna kadar yaşamıştır (Aslan, 2019, s.94).



Görsel 12:, Otto Dix, *Metropolis*, Ahşap Üzeri Karışık Teknik, 181 × 404 cm, 1927-1928, Kunst Müzesi, Almanya, 1927-1928, (“Sanal 12”, 2021).

Sanatçının eserlerinin konuları genellikle eğlence hayatı ve vahşet üzerinedir. Bilinen eserlerinin içinde en ünlüsü *Metropolis* isimli eseridir. Eser parlak ve saydam bir dokuya sahiptir. Dix bunu elde etmek için tempera (yumurta sarısı ve pigmentin karışımı) denilen teknikten faydalanmıştır. Dix bu eserinde Weimar toplumunu eleştirdiği görülmektedir. Eser meydana gelirken üç ayrı parçanın birleşiminden oluşturulmuştur. Ayrı ayrı duran bu parçalar aslında bir birleri ile etkileşim içerisinde. Bir yanda eğlence düşkünü zengin gençler bir yanda fakir ve toplumdan dışlanmış insanları aynı resimde bir araya getirerek, insanların hayat koşulları arasındaki zıtlıkları gözler önüne sermiştir. Dix eserlerinde sık sık savaşın acısını gözler önüne seren, uzuvlarını yitirmiş yaralı askerleri, iç organları dışarıya çıkmış, askerlerin yaşadığı acı dolu vahşeti izleyiciye gerçek anlamda sunmuştur (Yılmaz, 2019, s.67-68).

Metropolis eseri, Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşamı konu alarak oluşturulan bir yapıttır. Resim üç bölümden meydana gelmektedir. Ortada, kükreyen 20'ler ile ilgili düşündüğünüz her şey birlikte yer almaktadır. Herkes harika vakit geçiriyor. Fakat eserin yanları farklı bir hikayeye yer veriyor. Solda, bugün hala etkileri devam eden bir görüntü, gidecek başka yerleri olmayan, sokaklarda bayılmış sakat askerler var. Sağda ise, ortadaki sahnede bulunan zengin insanlara hizmet etmek için bekleyen kalabalık bir fahişe koridoru yer alıyor.

Metropolis üç ayrı bölümden oluşmuş bir triptik eserdir. Bu triptik eseri günümüzde kullanılan broşürlere benzetebiliriz. Kendi içine katlanabilen bir özelliğe sahiptir. Bu özellikte eserin rahat taşınır olmasını sağlamaktadır. Triptiğin özelliklerinden biride her parçanın kendi içinde ayrı ayrı çerçevelenir olmasıdır. Bu özellik ile her sahne bir birinden ayrılır özelliği kazandırır. Ancak bu ayrıntı aynı zamanda onları daha çok ön plana çıkarıyor. Böylece her sahneye, oldukları gibi ayrılmamış olsalar bile olduklarından çok daha fazla dikkat çekici hale gelirler. Triptik formatı, Dix'in o esnada toplumun durumu için bir metafor yaratmasına olanak tanıdı. Resmin çerçeveli olma özelliği, farklı toplum gruplarını bir arada tutan engeller olarak düşünülebilir. Zengin insanlar müzik ve eğlence dolu bir hayat sürerken, gaziler ve de fahişeler, genel olarak toplumun en alt seviyesinde yaşayarak diğer kesim tarafından görmezden geliniyor ve kullanılıyor.

Bütün sanat eserler portre, peyzaj veya natürmort da olsalar kendi döneminin hassasiyetleri hakkında günümüze bilgiler taşırlar. Fakat bazı eserleri bize belli bir zaman aralığında belli bir bölgedeki yaşam hakkında genel eğilimin çok ötesinde bilgiler verir. Bu eserlerden bir tanesi de Otto Dix tarafından yapılmış olan Metropolis adındaki tablodur. Kanatları ile birlikte 3 metre boyuna sahip olan eser, 1.80 cm yüksekliği ile büyük bir triptik eser özelliğine sahiptir. Metropolis kendisinden 500 yıl önce yapılmış triptik eserlere benzememektedir. O dönemlerde yapılan eserler dini içerikler barındırırken Otto Dix'in Metropolis eseri Birinci Dünya Savaşı yıllarını konu alır ve yıkıntılar içerisinde hayatlarını idame ettirmeye çalışan insanları konu alır.

Resim o dönemde Berlin hayatına egemen birçok temayı içeriyor. Triptiğin sol tarafına yerleştirilmiş olan asker Birinci Dünya Savaşı'nda bacaklarını kaybetmiş biri olarak görülmektedir. Ancak sanatçı burada yer verdiği askeri vatani uğruna fedakârlıkta bulunan saygın bir gazi olarak görmekten ziyade, acınacak duruma düşmüş yetersiz bir insan olarak tasvir etmeyi tercih etmektedir. Askerin durumu çok kötüdür ve izleyicinin yüzüne bile bakamayacak durumda resmedilmiştir. Koltuk değneklerine mahkûm bir şekilde yaşamak zorunda olan bu asker bir yanda arzu bir yandan da tiksinti ile fahişelere bakmakta ve onlara doğru yürümektedir. Yürürken önünde duran başka bir zavallıyı çiğnemek üzereyken resmedilen bu asker, ya önündekini fark etmemiştir ya da artık hiç bir şeyi umursamayacak kadar hayattan vazgeçmiştir. Resimde Dix'in yer verdiği sokak köpeği ise savaşta vatani uğruna bacaklarını kaybeden askerin ne kadar önemsiz olduğunu tekrar vurgulamak için kullanılmıştır.

Bu savaşın acı tarafını bedenleri ile ödeyen başka bir grup ise fahişeler olmuştur. Kendilerini sokak ortasında sergilemek zorunda kalan bu kadınlar acınacak haldedirler. Tıpkı askerler gibi fahişelerinde saldırgan durumu onlarla duygudaşlık yapmamızı zorlaştırmaktadır. Bir dönem Berlin hayatının simgesi haline gelen bu kadınlar, belirgin dişleri, kuş pençesini andıran uçları sivri parmakları ve kemiksi vücutları ile yırtıcı bir hayvana benzetilmişleridir. Sol panel de kullanılan betimlemeler de şekli bozuk bedenler, ateş kırmızısı renkler ve klostrofobik bir perspektif ile bu alanı korku tüneline gibi algılanmasını sağlamıştır. Dix'in tasvir ettiği sokak görünümünde herkesin hayatta kalmak için verdiği mücadele, kimsenin başkasına zarar vermekten bir an bile kaçınmayacağı, sadece hayvani ihtiyaçlara indirgendiği post-apokaliptik dünya görünümü resmedilmiştir.

Sağ panelde yine savaşta vücudunun bir kısmını kaybetmiş bir asker görüyoruz, bu asker savaşta yüzünü kaybederek çıkmış bir askerdir. Artık insana bile benzemeyecek kadar zavallı bir durumda olan bu asker bir kenarda oturmuş önünde geçen fahişeler ve oldukça süslü zengin kadınlara selam duruyor. Gittikçe daralan perspektif ile birlikte üst üste çıkan binalar sanki yerde oturan askerin üzerine çökecekmiş gibi duruyor. Kapının kemerinin üzerinde yer alan ağzı açık aslan figürü sadece dekoratif bir element olarak değil de sol panelde yer alan köpek gibi bu cehennem gibi olan dünyanın gerçek bir tehdit unsurudur (Zaimoğlu, 2011, s.11).

Otti Dix'in bu eseri üç parça yani üç panel şeklinde vücuda getirilmiştir. Sağ ve sol kısımda yer alan paneller halkın, yönetilenlerin yani sokağın içinde bulunduğu yoksulluğu ifade ederken, orta kısımda yer alan panelde ise bu yoksulluğun tam tersi bir durum gözler önüne serilmiştir. Bir müzikholde eğlenen avantajlı, seçkin grup, o dönem Amerika'dan alınmış ve eğlence kaynağı olan Jazz müzik eşliğinde dans ediyorlar. Çılgınca eğlenen bu grup bir taraftan da içkilerini yudumlamayı ihmal etmiyorlar. O dönemde Amerikan kültürü bütün Avrupa ülkelerini etkilediği gibi Berlin'i de etkilemeyi başarmıştır. Bu Amerikan etkisiyle birlikte Berlin'e siyahi müzisyenler gelmeye başlamıştır. Böylece savaştan önce operaların etkili olduğu gece yaşamında bu dönemde artık Charleston da etkili olmaya başlamıştır. Amerika etkisiyle birlikte kadınlar savaştan önceki döneme göre daha fazla özgürlük elde etmişlerdir. Bu dönemde kadınların geçmişe göre tenlerini daha fazla açıkta bırakan ve belden oturarak vücut hatlarını daha

da belirginleştiren kıyafetler ile bu özgürlüklerini ortaya koymuşlardır. Bu dönemde kadınlar gerek kıyafetleriyle gerek Bob stil saçları ile erkekler karşısında güçlenmeleri ve erkeksi bir tarz edinme süreçlerinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserin Orta panelinde ellerindeki içki kadehleri, hareketli dansları, çağdaş kıyafetleri ve göz alıcı takıları ile oldukça gösterişli bir hayatı gözler önüne sermiş olmasına rağmen yine de bu eserde insanları rahatsız eden bir takım unsurları da barındırmaktadır. Eserde yer alan karakterlerin mutsuz yüz ifadeleri, resmin geneline hâkim olan göz alıcı kan kırmızı renk ayrıca sağ ve sol panolardaki askerlerin yüz ifadeleri bu eserdeki rahatsız edici unsurlar arasında sayılabilir.

Triptik daha çok dini içerikli resimler için kullanılan bir anlatım biçimidir, Triptik eserlerde genel olarak sağ ve sol panellerdeki karakter ve olaylar merkezde yer alan panodaki ana hikâyeyi destekleyecek biçimde oluşturulurdu. Otto Dix de bu eserinde ortaya koyduğu kompozisyon ile orta panoda yaşanan tatlı, lüks ve şatafatlı hayatın bedelinin nasıl ödendiğini kanatlarda ortaya koyduğu sefalet ile anlatmaya çalışmıştır. Otto Dix bu eseri ile bize Berlin’de yaşanan hayatın her iki yüzünü ve hikâyeyi açık bir şekilde anlatıyor. Resmin böyle triptik formatında yapılmış olması eserde bulunan dini referanslardan yalnızca biridir. Eserde bulunan diğer bir dini referanslardan biri de orta panelde yer alan bir kadının tüylerden yapılmış yelpazesini havaya kaldıran kadının gövdesinin her iki tarafında kırık kanatlar gibi duran kumaş parçaları ile yere düşmüş bir melek izlenimi vermektedir. (Zaimoğlu, 2011, s.11).



Görsel 13: OttoDix, *Der Krieg (Savaş)*, 204 x 204 cm orta pano, 204 x 102 cm yan panoları, 60 x 204 cm alt pano, NeueMeister Galerisi, Dresde, (“Sanal 13”, 2021).

Savaşa gönüllü olarak katılan Alman sanatçısı Otto Dix, birçok savaş temalı eser vermiştir. Sanatçı savaşa karşı duyduğu eleştirel düşüncüyü doğal olarak eserlerine de göstermiştir. Otto Dix “I. Dünya Savaşı’nın sebep olduğu ruhsal bunalım” ortamını bizzat yaşayan bir sanatçıdır. Bütün bu etkenlere maruz kalmış sanatçı aynı zamanda kendi üslup değerlerini de yansıtmaktadır. Kuzey Alman resim sanatının geleneğini devam ettiren ressam, her sanatçıda olduğu gibi, memleket ve ırk üsluplarına kişisel üslubunu da katarak duygularını ifade etmiştir. Bu şartları yaşamış ve bu etkenlerin altında kalmış olan Otto Dix, “Der Krieg” orijinal adıyla bilinen “Savaş” adlı eserini 1929 ile 1932 yılları arasında üretmiştir. Poliptik formunda üretilen bu eser dört panodan meydana gelmektedir. Poliptiğin geleneğinde var olan ahşap üstünde tempera tekniği kullanılmıştır. Poliptik, diptik, triptik ve poliptik formunda üretilen eserler Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde kilise tarafından dini amaçlı olarak kullanılmaktadır. Bu formlar kutsal ilahi bir boyut taşımalarıyla bilinmektedirler. Dix mistik bir anlam taşıyan bu formlardan faydalanarak, bu formların üzerine savaş temasını işleyerek yorumlamıştır.

Sanatçı Otto Dix bu eseri yaparken Mathias Grünewald’ın “Issenheim Altarpiece” isimli yapıtından esinlenmiştir. Kendi eserini de bu formdan faydalanarak üretmiştir. Dix eserinde İsa’nın çektiği acı ve ıstırapı savaşta yaşanan acılar ile özdeşleşmiştir (Özbay, 2017, s.110).

Grünewald ve Altar panosu şiddet duygusuyla özdeşleşen özelliği ile ekspresyonist sanatçılar açısından doğal ilham kaynağı olmuştur. Sanatçının eserinde yer verdiği konu, kronolojik sol panodan başlayarak orta panoya ve buradan da sağ panoya doğru bir yol izler. Alt panoya geldiğinde ise sonuçlanır. Panolar görünürdeki formuyla birbirlerine tam olarak bağlı olarak görülseler de aslında her biri içerik olarak ayrı bir anlatım sunmaktadır. Resmin üst bölümünü oluşturan formlar triptik özelliği gösterirler. Resmin ana konusunun oluşturulduğu bölüm orta paneldir. Yan panolarda işlenmiş konu ve kompozisyon benzerlik gösterir. Günün bitişiyle savaşta verilen mücadelenin de sona erdiği, dinlendirici bir an olarak resmedilen alt pano ölüm ile bitirilmiştir. Sol panoya yerleştirilmiş resim günün başlangıcını canlandırmaktadır. Bu tıpkı bir tiyatro sahnesine benzer şekilde iki figürün sırtı izleyiciye dönük bir şekilde yerleştirilmiştir. Burada yer alan figürlerle bir genelleme yapılmıştır. Çünkü Dix figürlerin kimliğini saklamıştır. Asker figürleri oldukları üzerlerindeki kıyafetlerden, sırtlarında taşıdıkları çantadan, kaslı

ve silahlı oluşlarından anlaşılmaktadır. Esere bakıldığında uzakta kızıl ve dumanlı bir gökyüzü görülmektedir ve çalkantılı bir süreci hatırlatmaktadır. Bu haliyle eserde betimlenen gökyüzü, daha sonra gelişecek olan sahneden haber vermektedir.

Sağ tarafta ilerleyen asker kalabalığı seyircinin bakışlarını sol panodan orta panoya yönlendirmeyi sağlamaktadır. Ana temanın işlendiği orta panoda ise savaşın bütün acı gerçekliği gözler önüne serilmiştir. Otto Dix savaş sırasında gelişen olaylar yerine savaştan sonraki anı nakletmektedir. Çevre ve doğa, büyük bir tahribata uğramış, her tarafa yıkım ve ölüm hâkimdir. Kıyamet kopmuş gibidir, yıkımlar yaşandıktan sonra her şey durulmuştur. Savaş, felaket, acı, ölüm ve yıkımlardan sonra geriye sadece derin bir sessizlik kalmıştır. Ana panodaki kompozisyon üç planda kurulmuştur. Dix ön plana insanlık dışı yaşanan olayların bittikten sonra geriye kalan kalıntıları betimlemiştir. İkinci planda canlı olarak tek bir asker maskeli olarak gösterilmiştir. Bu asker figürü hareketsiz ve dönmüş bir şekilde resimde yer almaktadır. Figürün bu şekilde gösterilmesinin sebebi yıkımların korkunç yüzünü ortaya koymaktır. Figürün maske takıyor olması da bulunduğu ortamda yaşamak için uygun şartların ortadan kalktığını vurgulamaktadır. Yıkıntılar arasından uzanmış olarak resmedilen bir elin varlığının kompozisyonda yer alması da zaten dramatik olan konuyu daha da dramatik hale getirmiştir. Dix'in bu eseri güçlü bir şekilde savaşa kurban edilen askerleri göstermektedir. Bu askerlerden biri kurşuna dizilerek delik deşik edilmiş, ters bir şekilde çarmıha gerilmiş gibi olan cesedi bu durumu kanıtlar niteliktedir. Ortadaki yapının üst tarafına yatay gelecek şekilde yerleştirilmiş olan iskelet, bir tasarım ögesi olarak işaret parmağıyla seyircinin gözünü sağ panoya yönlendirerek son sahneye davet etmektedir. Resmedilen peyzaj görünümünün ıssız olması, yaşam barındırmayan bir mekâna vurgu yapmak içindir.

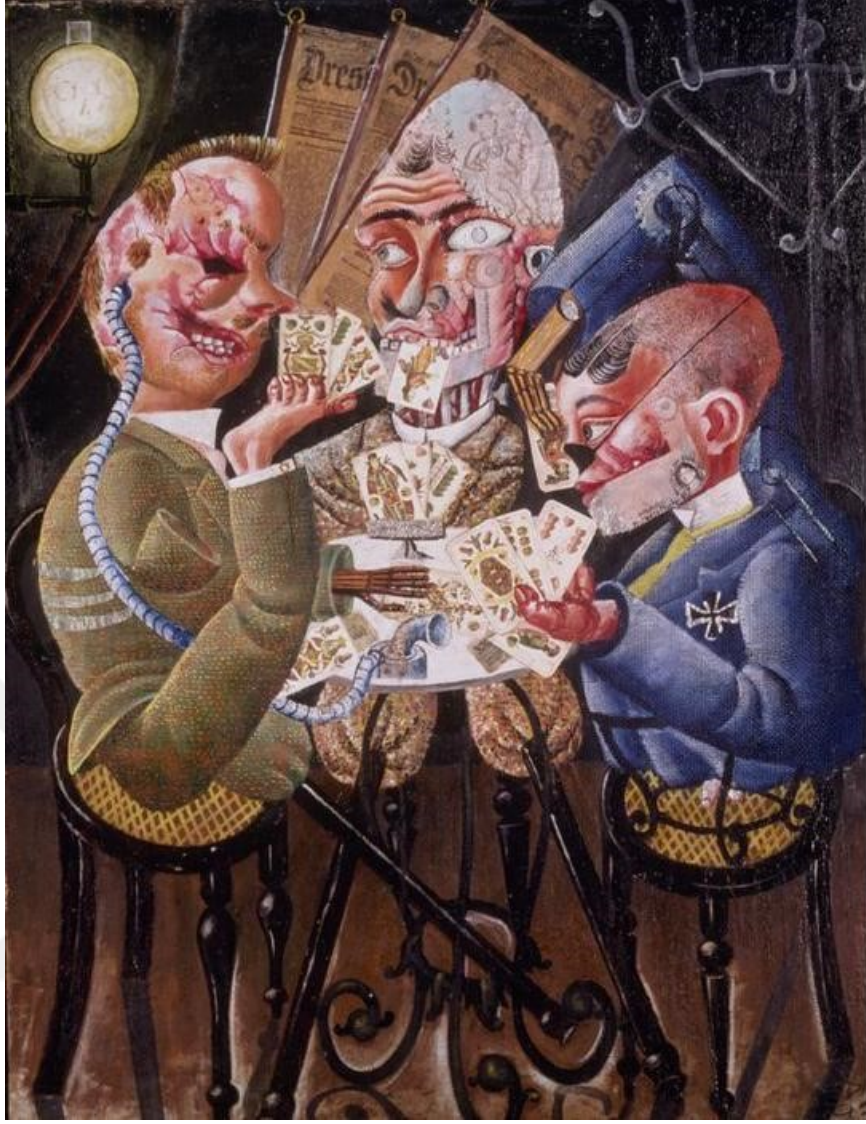
Sanatçı İsa'nın triptiklerde çarmıha gerilmesine gönderme yapmak için kompozisyonun üst kısmına ölümü çağrıştıran bir ağaç dalına asılmış cesedi yerleştirmiştir. Sağ da yer alan panoda akşam vaktine ait bir sahne canlandırılmıştır. Eserin bu panosunda savaşın yarattığı korkunç durumdan dolayı yardım edilen yine gözükmeyen bir asker vardır. Eserdeki onca figür içinde seyirciye yüzünü gösteren tek bir figür vardır. Kasksız, silahsız, maskesiz, asker kıyafetleri taşımayan ve bu yaralı askere yardım eden figür sanatçının kendi oto portresidir. Burada Otto Dix kendisini savaşı gözlemleyen bir kurtarıcı olarak göstermektedir.

Eserde perspektif derinlik sağlanmasına karşın kaçış noktalarını tarif eden hiçbir çizgi kullanılmamıştır. Ufuk çizgisiyle yıkımlarla görünür kılınmıştır. Yatay olarak kullanılan bir çizgi ile ufuk sol panodan orta panoya geçiş yapmıştır. Sağ pano ise karanlıkla devam etmektedir. Dix bunu yaparak üç panoyu birbiri ile ilişkilendirmeyi amaçlamıştır.

Otto Dix, kendisi gibi ressam olan Holbein'in "The Body of the Dead Christ'in the Tomb" adlı eserine gönderme yaparak dinlenmeyi konu edinen bir sahne oluşturmuştur. Yerde uzanmış insan figürü bir hiç uğruna, sebepsizce kurban edilmiş insanlığı sembolize etmektedir. Alt panodaki sadelik üst panolarındaki kaos ve karmaşa ile birlikte ciddi bir kontrast oluşturmaktadır. Otto Dix bu ifade etmek istediği bu durumu dinlenme anı ile tamamlanmaktadır. Bu eserinde Dix konuya dairesel bir dizin ile ortaya koymuştur. Bu eserinde giriş kısmı sol panodan başlamaktadır. Orta pano da ise konunun gelişme kısmını resmetmiştir. Sağ tarafta yer alan panoda ise akşamı vakti resmedilmiştir. En alt kısımda yer alan panoda ise dinlenme sahnesine yer almaktadır. Eserde tekrarlanan olaylarla bir döngü oluşturulmuştur. Eserin kurgusu tekrar eden döngülerle devam etmektedir. Bu eserde kullanılan kırmızı ve kahverengi renk tonları ile meydana getirilen kasvetli, karamsar renk skalası ile savaşın yıkıcılığı, kasvetli ve acımasızlığı vurgulanmıştır. Eserde kullanılan kırmızı renk tonları ile patlama, yangın ve kanı çağrıştırmak amacıyla kullanılmıştır. Kullanılan bu kırmızı tonlar her panoda farklı bir yerde kullanılmıştır. Kırmızı tonlar sol ve orta panoda gökyüzünde kullanılmışken, orta panoda ise daha ön planda kullanılmıştır. Sağ kısımda yer alan panoda ise kurtulmuş figürlerin arka kısmında kullanılmıştır. Eserde kullanılan kahverengi renk tonları ise toprak ve ölümü hatırlatan trajik bir anlatım oluşturmuştur. Otto Dix kullandığı sıcak soğuk renk kontrastı, resmin ifade ettiği şiddeti daha güçlü bir şekilde yansıtmasına olanak sağlamıştır. Eserde kullanılan soğuk renk skalası; cansızlığı, tükenmişliği, degradasyonu ifade ederken aynı zamanda cephede kullanılan da gazı da hissettirmektedir. Çoğunlukla gökyüzünde sıcak renk tonlarının kullanımı ile oluşturulan, zıtlık ise devinimli, kasvetli ve gergin savaş ortamını oluşturmaktadır.

Otto Dix, bu eserinde açık-koyu renk tonları ile oluşturduğu kontrastı kullanarak ışığında yardımı ile hem resmin kuruşunu oluşturduğu gibi aynı zamanda üç

panoyu da birbiriyle ilişkilendirmektedir. Orta panonun sol üst köşesinden gelen tek ışık huzmesi diğer bütün panoları da aydınlanmaktadır. Kullanılan ışığın her panodaki işlevi farklıdır; sol panodaki ışık askerlerin yolunu aydınlatırken, orta panodaki ışık ise uzaktakilerin daha net gözükmesini sağlamadığı gibi bu ışık oradan seyircinin gözüne yönlendirilerek sağ panoda yer alan sivil kişinin üzerine düşmektedir. Kullanılan Açık-koyu renk kontrastı, iskeleti belirginleştiriyor gibi görünse de asıl işlevi kurtarıcıyı aydınlatacak ön plana çıkartmak ve yardımlaşmanın, insan hayatın devamlılığının izleyiciler tarafından idrak edilmesidir. Otto Dix'in bu eseri renk kontrastlar üzerine oluşturulmuştur. Bu zıtlıkları ile oluşturulan görseller izleyicileri derinden etkilemektedir. Otto Dix'i bu eseri insanda dehşet uyandırıcı cansız sahnelerden meydana gelmiştir. Otto Dix dışavurumcu akımının temsilcilerinden biri olduğu için savaş gerçekliğini daha etkili bir şekilde betimleyebilmek adına üslubundan da yaralanmıştır. O dönem Almanya'da savaştan kaynaklı ortaya çıkan bütün acıları ve felaketleri resimde yansıtmıştır (Özbay, 2017, s.113).



Görsel 14: Otto Dix, *Kart Oynayan Savaş Sakatları*, 110x87 cm, Berlin, Almanya, 1920, (‘‘Sanal 14’’, 2021).

Otto Dix Kâğıt Oynayan Savaş Özürlüleri adlı resminde insanoğlunun her şeyi imha etme potansiyeline tanık olmuş; savaş sonrası yıllarının sefaletini tüm ayrıntılarıyla betimlemiştir. Savaşın etkisinde yaşayan Dix önündeki parçalanmış dünyanın kırıklarını toplayarak bir üslup geliştirmek için Dadaizm'den çok faydalanmıştır. Yalnız savaş meydanı değil büyük kentlerdeki fahişelerin dünyası da ona farklı yaşantı tipleri sunmuştur (Yalvarıcı, 2010, s.51).

‘‘Skat Skatspieler’’ eseri Otto Dix’in askerler tarafından yürütülen bir kart oyununun sahnelendiği en ünlü tablolarından biridir. Bu oyun beceriden çok hile oyunudur. Resmin yarattığı ilk izlenim grotesktir. Üç oyuncu şekil olarak dehşet verici bir biçimde bozuk vücut formlarına sahiptirler. Bu Dix’ in sıklıkla kullandığı gerçeküstü bir tarzdır. Esere daha yakından bakıldığında bunun sadece bir tablo değil kolajlardan da

oluşturulduğu fark edilmektedir. Eserde oyuncuların ellerine tutuşturulan kartlar gerçektir ve tuvale yapıştırılmıştır. Ayrıca başlarının üzerinde yer alan gazeteler ve oyunculardan birinin giydiği mavi cekette gerçek kumaştır.

Bu eserde savaş gazilerinin, bürokratların, madalyalarını hâlâ gururla takmış olmaları dikkat çekicidir. Gaziler ve bürokratlar savaş mağdurları olarak yine bir aradadırlar. Otto Dix bu eserinde bu kişilerin yine kendileri gibi olan insanlarla birlikte rahat edebileceklerini hissettirme çalışmıştır. Sanatçı, eserde resmettiği kişileri kefenin merkezinin görüş alanının dışında "arka bir odada" oynarken resmetmiştir. Buna rağmen yine de Dix' eserinde bu kişileri tam olarak göz ardı etmemiştir. Dix eserinde güncel gazetelerden bir kolaj göstererek oyuncuların okuma odasına çekilmelerini resmetmiştir. Arka planda yer alan masa, sandalyeler ve portmanto, kolaj parçaları kullanılarak bir araya getirilen erkeklerden çok daha fazla bacak ve kola sahiptir.

Prager Strasse başlığını taşıyan yağlı boya ve kolajlardan oluşan çalışma aslında, Dresden' in en zengin caddesidir. Dix'in kurgusuyla sahne bir hayal kırıklığı bulvarına dönüşür. “ Çağdaşlarıma ithaf edilmiştir” yazısının yer aldığı tuval de garip bir şekilde yabancılaşmış savaş gazileri yer almaktadır.

Otto Dix'in savaş gazileri üzerinden toplumdaki eşitsizliği gözler önüne serdiği 1920 tarihli “Prag Sokağı” isimli resmi Dresten'in gaziler için porotezler satan dükkanların bulunduğu bir sokakta dilenmek zorunda olan bir gazi ile zengin görünümlü elinde “Yahudiler Dışarı!” manşeti taşıyan bir gazeteyi tutan başka bir gazinin karşılaşmasını konu edinir (Karayel Gökova, 2020, s.1312).

Savaşta yer alan subaylar, yaşanan bu savaşın başlangıcında her ne kadar militarist bir bakış açısına sahip olurlarsa olsunlar, bu savaşın sonunda kendi vatanseverliklerinin kurbanı olmuşlardır. Bu eser izleyicilere, biraz daha şanslı olabilselerdi nelerin değişebileceğinin farkında olduğunu hissettirmektedir eserde Dix, resmettiği karakterlerin hafıza parçaları olduğu kart oyuncularını da tekrardan birleştirir gibi bir araya getirmiştir. Bu aslında yapılması neredeyse imkansız bir durumdur. Resmettiği karakterlerin biri olan Demir Haç'lı kişi, kendisine takılan protez kolunu son derece ustalıkla kullanmaktadır. Bunun eserdeki göstergelerinden bir saçlarını oldukça düzgün ve özenle ayırmış olmasıdır. Eserdeki ikinci bir karakter ise tek bacaklı memurdur. Bu

memur elleri olmamasına rağmen kartlarını ayağında çok iyi bir şekilde tutabilmektedir ayrıca kör ve sağır olmasına rağmen kart oynayabilmektedir. Bu kişinin sağır olduğunu ise kulak trompetiyle duymaya çalışmasından anlamaktayız. Savaş acıları ile dolu olan bu tablo aracılığıyla Dix insanlara yüzlerindeki dehşet verici yaraların, eksik uzuvların ayrıca makineli tüfeklerle parçalandıktan sonra, toplanarak patlatıldıktan sonra hayatta kalan insanların varlığını gözler önüne sermiştir.

Bu dizinin tarihi olan 1920, Dix'in savaşın bitiminden sadece iki yıl sonra çalıştığını göstermesi bakımından önemlidir. Dix'in bu eseri saf bir tablo değildir. Aynı zamanda üzerine kumaş parçaları, gazete parçaları, cam gibi birçok malzemenin yerleştirildiği bir tablodur. Dix bu tabloyu nasıl başka başka malzemeler kullanarak oluşturduysa eserinde resmettiği kişileri de aynı şekilde farklı malzemeleri kullanarak yeniden inşa etmeye çalışmıştır.

Ekspresyonist sanatçılar için sakatlık ve hastalık konuları 1910-1915 yıllarında çok gözde konulardı. Ancak bu konular savaş öncesi yıllarda daha toplum durumu için metafor olarak kullanılırdı. Savaşın sonraki yıllarına gelindiğinde sanatçılar bu konuları yine metafor şeklinde kullanmaya devam ettiler. Ancak bu sefer bağlam oldukça değişmişti. Çünkü sokak başların da halkın gözünün önünde her yerde savaşta yara almış insanlarla dolu bir durum oluşmuştu. Ve bu yaralarda oldukça gerçekçiydiler (Willette, 2019, s.12).



Görsel 15: Otto Dix, *Prager Street*, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 101x 81cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1920, (“Sanal 15”, 2021).

Yağlı boya ile kolajın bir araya getirildiği bu resme adını veren cadde olan Prag Caddesi, Almanya’nın Dresden kentinin en seçkin caddesidir. Fakat resme bakıldığında görkemden uzak, aksine bir düş kırıklıkları caddesine dönüştüğü görülmektedir. Bu resimde yalnızca elleri, bastonları görülebilen zenginlerin, resme egemen olan sakat figürün yardım çağrılarına duyarsız kalmaları savaşta acımasızlık durumuna benzer biçimde caddelere taşındığının kanıtıdır. Ayrıca sakat figürü ve arkasındaki vitrin mankenleriyle birlikte giyim sektörüne ait imgeler büyük bir tezatlık içerisinde resmedilmiştir (Coşkun, 2009, s.42).

Toplumdan dışlanmışlıkları eserlerine çoğunlukla yansıtan Dix, sirklerin, genelevlerin egzotik dünyası, fahişeler, maskeli aletleriyle doktorlar, gazeteciler, barlar, zenci cazcıları, film sahneleri gibi kurgulanmış seks cinayetleri ya da yaşlı insanların

cinselliği gibi konuları işlemiştir. Bunları işlerken de olağanüstü hicvedişleriyle mizah ve çarpıcı bir gerçeklik ortaya koyarak, hafızalardan silinmeyecek eserler üretmiştir (Ertürk, 2019, s.13).

Dix, savaşı konu alan bir seri iş üretmiştir. Bu savaş serisi işler onun savaşa karşı geldiği gerekçesiyle çok defa eleştirilmiştir. Birçok uzman Dix'i barışsever olarak nitelendirmiştir. Savaş üzerine yaptığı işlerde savaşın acımasızlığını iğrençliğini çok gerçekçi ve itici derecede gözler önüne sermekteki amacının aslında, insanlara bir uyarıda bulunmak istemesinden gelmektedir. İnsanlar savaşın gerçekliğini ve ne gibi etkilere yol açacağı hakkında bilgi vermek istemiştir. Bu sayede insanların savaş hakkındaki tutumlarını etkilemek olduğu düşünülmektedir. Dix asla politik bir duruş sergilememiştir. Bu büyük savaşın etkilerini en yalın haliyle kendisinin ve savaşa katılan milyonlarca insanın nasıl tecrübe ettiğini bütün gerçekliğiyle aktarmak istemiştir.

Çalışmalarında cehennemi, savaşlarda yaşananları sadece belgelemekle kalmamış, aynı zamanda kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere çevirmeyi de başarmıştır. Dix savaş hakkında bildiklerini değil birebir yaşadığı deneyimleri betimlemiştir.

4.3. KATHE KOLWITZ



Görsel 16 : Kathe Kollwitz (kendi portre fotoğrafı), (“Sanal 16”, 2021).

Kathe Kollwitz, Königsberg’te 1867 yılında dünyaya gelmiştir. Yedi nüfuslu bir aile olan Karl ve Katherine Schmidt’in yedi çocuğundan biridir. Kollwitz’ in büyük babası Evangelist cemaatini kuran ve burada ilk vaizliği yapan kişi olmasından dolayı, Kollwitz’in babası hukuk eğitimi almasına rağmen, bu cemaatin mensubu olması gerekçesiyle, hukukçu olarak çalışamamıştır. Kollwitz’in babası geçici bir süre inşaatlarda duvar ustası olarak çalışmaya başlamıştır. İlerleyen zamanlarda kendi kurduğu inşaat firmasını işletmeye başlamıştır. Kollwitz’in babası kızının resim yeteneğini fark etmiş ve sanat eğitimi alması için onu yönlendirmiştir. Kathe Kollwitz, babasının desteğiyle Gustav Naujok’tan ilk resim dersini almaya başlamıştır. İlerleyen yıllarda Doktor Karl Kolwitz ile hayatlarını birleştirmişlerdir. Münih’te bulunan kız resim okulunda 1888-1890 yılları arasında Ludwig Herteric’ten dersler almıştır. Berlin de yılda bir düzenlenen Büyük Berlin sergisinde “Dokumacılar İsyanı” isimindeki eseri 1898 yılında ödüle layık görülmüştür. 1898-1903 yılları arasında Kolwitz, Berlin Kız Resim Okulu’nda öğretmen olarak çalışmaya başlamıştır. 1945 yılında Kathe Kollwitz Moritzburg’da hayata veda etmiştir (Demirel, 2016, s.143).

Kathe Kollwitz'in Almanya da yaşadığı dönem çok zorlu şartların hâkim olduğu yıllardı. Özellikle 19. yy Almanya'sında bu zor şartlar daha belirgin hale gelmiştir. Kollwitz tamda bu yıllarda eğitim hayatını bu zorlu yıllar içinde almıştır. Eğitim hayatını sadece kadınların gidebildiği okullara devam ederek bitirmiştir. O dönem Avrupa'nın büyük bir bölümünde henüz cinsiyet eşitliği sağlanmamıştır. Bu zorlukların farkında olan sanatçı, yaşadığı bu zorluklardan dolayı çaresizliğe kapılmadan, pes etmeyi aklına getirmemiştir. Sonraki yıllarda Prusya'dan ayrılıp Berlin'e gider ve oraya yerleşir. İyi bir sanat eğitimi almak ve yeteneğini keşfetmek için burada yaşamayı tercih eder. Berlin'e yerleştikten sonra Kollwitz Akademisinin önemli hocalarından olan İsviçreli portre ressamı ve gravür sanatçısı Karl Stauffer Bern'den aldığı eğitim sayesinde çok şey öğrenmiştir. Akademi hocası Stauffer, Kollwitz'in yeteneğini fark eder ve eserlerinin daha iyi değerlendirilmesi ve gelişimine katkı sağlaması için onu meslektaşı ve yakın dostu olan Max Klinger'e yönlendirir.

İlk yıllarda üretmiş olduğu sanatsal çalışmalarda, konu olarak yaşadığı şehrin insanları, toplumdan edindiği izlenimler, okuduğu kitap ve izlemiş olduğu tiyatro oyunlarından etkilendiğini söylenmektedir.

Kollwitz yaşamı boyunca ürettiği işlerde, yaşadığı toplumun ve kendinin de içinde bulunduğu zorluklardan edindiği izlenimlerinin ve hislerinin dışavurumu niteliğindedir. Eserleri genellikle resim, heykel, ağaç baskı, litografi, ve gravür teknikleri ile üretmiştir. Eserlerinde konu olarak; yoksulluk, çaresizlik, işçi sınıfının yaşadıkları, hastalık, savaş ve ölüm gibi yaşamın sıkıntılı ve karanlık taraflarını ele almıştır. Belirgin bir şekilde anlaşılacağı gibi geçirdiği zorluk dolu yaşantıların etkisiyle oluşan be eserler, Kollwitz' in yaşamının ve bu doğrultuda biçimlenen karakterinin birer yansıması niteliğindedir. Gerçekçi bir bakış açısıyla oluşturduğu eserlerinde, karamsar dünyasından izler, çoğunlukla dışavurumcu bir tarzda kendini gösterir (Tekdemir Dökeroğlu, 2019b, s.169).

Kollwitz işlerinde genellikle renk kullanımından kaçınmıştır. Bu yüzden çalışmalarında çoğunlukla monokrom bir anlayışın etkileri sıklıkla kendini gösterir. Eserleri, biçim ve içeriğin siyah-beyaz olarak ilişki kurduğu, sade ve etkili kompozisyonlardan meydana gelir. Kollwitz insana ait duygu ve düşüncelerini hümanist bir bakış açısıyla ele almaktadır. İzleyiciyi ile aynı duyguları yaşıyormuşçasına betimler.

Modernizm'in ve Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin derinden hissedildiği bu resimler, Kolwitz'in içinde yaşadığı çağa tanıklık ettiğinin birer göstergesi niteliğindedir.

Tarih boyunca zaman zaman tanıklık ettiğimiz sosyal adaleti sağlama uğruna yapılan olumlu ya da olumsuz tüm siyasi tavırlar doğal olarak sanatı da ilgilendirmektedir. Kathe Kolwitz politik çalkantıların kendini yoğun bir şekilde hissettirdiği dönemde yaşamış, eserleri aracılığı ile bu sıkıntıları dile getiren ve gerçek bir devrimci olduğunu hissettiren bir sanatçıdır. Alman dışavurumcu sanatçı olarak değerlendirilen Kolwitz özellikle baskı resimde birçok eser ortaya koymuştur. Doktor olan eşinin muayenesine gidip gelirken, hastaları gördükçe işçi sınıfının çektiği zorluklara şahit olmuştur. Bundan sonraki süreçte sanat sanat içindir anlayışı misyonuna karşı gelerek toplumsal içerikli resimler yapmaya başlamıştır.

Kolwitz oğlu Peter'i Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından hemen sonra kaybetmiştir. Bu yaşanan acı hadiseyle birlikte annelik gerçeği ve güçlü aktif kadın modeline çalışmalarında yer vererek sosyal bir duruş sergilemeye başlamıştır.

Kathe Kollwitz savaşı eleştirerek barışseverliğin en güçlü savunucularından olmuştur. Bu durumun en önemli sebebi oğlu Peter'i savaşta kaybetmesidir. Kolwitz bu durumdan derinden etkilenmiş ve bir barışsever sanatçı olarak hayatı boyunca direnmiştir. Alman hükümeti barışsever hareketlerinden rahatsız olmaya başlamış ve bu yöndeki bütün girişimlerin önünü kesmek için ciddi sansürler ve soruşturmalar açmıştır. Almanya da bu kadar sıkı önlemler uygulanmasına rağmen, hükümet Kolwitz'i kadın olmasından dolayı pek ciddiye almıyordu. Çünkü o dönem kadınların bir siyasi görüşü olsa bile etkili olmayacakları düşünülüyordu.

Barışseverler hareketinin etkilerini Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında yaşanan olayların etkisiyle artmaya başlamıştır. Weimar Alman kadınları savaş öncesinde erkeklerini savaşa gönderme konusunda gururlanıyorlardı. Hatta onları ölüm pahasına gönderebilecek kadar güçlü bir duruş sergilemekteydiler. Fakat bu dönemde savaş etkisini daha fazla hissettirmeye başlamıştır. Uzayan savaş ve artan ölümler nedeniyle milliyetçilik duygularının yerini artık barışsever hareket almaya başlamıştı. Kadınlar

öncesinde etkili olan yurtsever düşüncelere karşı gelerek yakınlarının feda edilmesini istemiyorlardı. Savaş belli bir süreden sonra erkekleri bir silah haline getirirken kadınları ve çocukları ise derin bir çaresizliğe itmekteydi.

Kathe Kollwitz, yaşadıkları bu çetin dönem şartlarında ortaya konan mücadelenin ve gösterilen fedakârlığın kuvvet simgesi olduğunu düşünüyordu. Birinci Dünya Savaşı'na katılan oğlu Peter'in ölümüyle birlikte bu duyguları ifade eden “savaş” serisi çalışmaları, savaş aleyhtarı barışsever hareketinin de gelişmesine öncülük etmiştir. Bu hareketin etkilerinin giderek büyümesi Kolwitz'in Almanya'ya karşı yeni hisler beslemesine sebep olmuştur.

Kathe Kollwitz sürekli olarak günlükler tutan biriydi. Günlüğüne savaşın ihanetiyle ilgili şu satırlara yer vermiştir. “Hepimiz ihanete uğradık. Milyonlarca genç ve Peter'de ihanete uğradı. Bu nedenle sakın olamam. İçim karmakarışık ve fırtınalı ”. Bu ihanet duygusu ve yaşamış olduğu kayıplar onu o kadar etkilemiştir ki tüm savaşlara karşı durmasına neden olmuştur. Öylesine ki, yaşamı boyunca sadık kaldığı sosyalist düşüncenin devrimlerine karşı gelerek barışçıl tutumu tercih etmiştir (Ayan, 2008, s.42).

İnsan yaşadığı acıları bazen bir şiir, bir şarkı, bir resim ile ifade ederek verdiği bu mücadeleyi cisimleştirir. Ve hafızalardan çıkmayacak bir anıta dönüştürür. Kolwitz'in resimleri de bu niteliklere sahiptir. Sanatçı desen, afiş ve heykel tekniklerinde işleri üretmenin yanında daha geniş kitlelere ulaşabilme olanakları sunan gravür (baskı resim) teknikleriyle de yoğun bir şekilde çalışmalar yapmıştır. Kolwitz sanatı toplumsal bir sorumluluk olarak görmüştür. Ve bundan dolayı eserlerinde, yoksulluğu, açlığı, savaş, mücadele ve direnişi konu olan işler yapmıştır. Eserlerinde yalın bir dille savaşın etkilerini tüm gerçekçiliğiyle yansıtmıştır.

Kathe Kollwitz'in hayatındaki en etkili olaylardan biri, 1914'te Belçika'da Birinci Dünya Savaşı protestoları sırasında küçük oğlu Peter'in öldürülmesiydi ve bu, Kathe Kollwitz'in bir anne olarak üzerinde derin bir psikolojik etki yaratmıştır. Bu olay Kathe Kollwitz'in savaş karşıtı dünya görüşünü yoğunlaştırdı ve giderek daha çok savaş karşıtı ideallere yönlendirdi. Ve bu nedenle sonraki çalışmaları bu görüşün etkisi altında tamamen savaş karşıtı bir görünüm kazanmıştır. Bundan böyle eserlerinin içeriğinde

ölüm ve yas konular yaygınlaşmıştır. Kathe Kollwitz'in bu kişisel sorunu, çocuğunun ölümünü, savaş sırasında benzer sorunlar yaşayan diğer annelerin yasını genelleştirerek daha da derinleştirir ve eserlerinde sıklıkla kullanmaya başlar.



Görsel 17: Kathe Kollwitz, *Ölmüş Çocukla Kadın*, Gravür Baskı, 39x48 cm, ("Sanal 17", 2021).

Anne ve çocuk figürlerinin yer aldığı çalışmada, Avrupa sanat tarihinde tanık olduğumuz "pieta" heykelini andırmaktadır. Pietà kucağında ölü İsa'nın cansız bedenini tutan Meryem figürünün kullanıldığı kompozisyonları ifade etmektedir. Erken Rönesans ve Yüksek İtalyan Rönesans'ın da hümanist felsefe hakim olduğundan dolayı, Gotik eserlerde aşkın bir bakış açısı, giderek daha fazla insan ve dünyevi figürü örneklemektedir. Ancak bu yirminci yüzyılda Kathe Kollwitz'in resim üslubunda çok kişisel ve benzersiz bir şekilde kendini ifade ettiği görülmektedir. Bu eserde dini bir tema üzerine kurgulanmamıştır. Ancak resmin anıtsal bir havasının olmasından dolayı, yapısal olarak bize bilinçsizce Pietà resmini hatırlatmaktadır. Çocuk kompozisyonun dışında kalacak şekilde kadın figürünün güçlü bacakları arasına yerleştirilmiştir. Kadın figürünün portresinin resimde gömülü bir şekilde ifade edilmesi yaşanan durumun vahametinin boyutunu artırmaktadır. Güçlü bir acı ve şefkat, iç içe geçmiş anne-çocuk figürünün

duruşundan hissedilmektedir. Eserde kadın ile çocuğun bu şekilde birleşmiş olması izleyiciye, anne karnında oluşan bebeğini annenin nasıl güvenle taşıdığını anımsatır. Anne konumundaki figür kucağında ölü halde bulunan çocuğunu tekrar en güvenli bulunduğu yere, içine sokmak istercesine sıkı bir şekilde kendine çekmektedir. Kadın figürünün acı çekiyor olmasına rağmen bu güçlü duruşu ve vücudunun kemikli, iri yapısı kimliğinin okunması açısından izleyiciye yardımcı olmaktadır. Acı duygusu tanımlanamayacak bir anlatımın içine itilmiştir. Eserin yoğun ve sert çizgileriyle sınırları ve formları izleyebilirken aynı zamanda eserde artan griliklerle silikleştiği düşünülebilir. Gri alanların içerisinde yarı artan yarı azalan tonların kullanımıyla yakalanan uyum, eserdeki anlatımı gizleyen bir duruma taşımıştır.

Yaşanan acıyı anlatmak için figürlerin duruşu ve anne ile çocuk arasındaki ilişki kullanılmıştır. Resimde renk olarak grinin belirsizliği ve artan ışık kullanımıyla resmin anlaşılması izleyici açısından zorlaştıracı bir durum haline gelmesi, eseri yeniden incelemeye çağırır niteliktedir. Bundan dolayı eserde yer alan olay dizisi daha yoğun bir hale gelmektedir. Çocuğun portresinin yerleştirildiği yer olarak ışığın en çok düştüğü yer seçilmiştir. Masumiyet imgesi olarak çocuk figürü düşünülürse, çocuğun ölmüş biçimde resmedilmesi eserin anne, çocuk ilişkisinden çok daha öte toplumsal problemler üzerinden değerlendirilebileceğini göstermektedir (Zaimoğlu, 2018, s.54-55).

Yukarıda ki eserde ölümün sebebinin ne olduğu hakkında bir ipucu bulunmamaktadır. Ancak Kollwitz'in eseri yaptığı yıllara bakacak olursak, ikinci dünya savaşının yaşanacak olduğu ve problemlerin gittikçe arttığı bir dönem olduğu yorumu getirilebilir. Sanatçının yapmış olduğu bu baskı resimde yaşanan acı ve kayıp ölümün ötesine geçen bir problem haline bürünmüştür. Bu durum yaşanan savaşın, sefaletin, acımasızlığın sonucu olarak gelen ölümün ve onu izleyen kaybın izleyici ürerinde etkili bir anlatımdır.

Kollwitz oğlu öldükten beş yıl sonra litografi tekniği ile kendini rahat ifade edemediğini düşününce, ifadeselliğini daha güçlü bir şekilde aktarabileceği bir baskı tekniği bulmaya ve bu sayede görüntülerini güçlendirip birleştirmeyi umarak gravür tekniğini denemeye başlamıştır. Kollwitz, yaşanan savaşın insan ruhunda yol açtığı tahribatın evrensel dilini oluşturmak için simgeler ararken, gravür tekniğinin olanaklarını

ağaç baskıda kullanır. Savaşın insan ruhunda açtığı çürümeyi ifade etmek için gravür tekniğini uygun bulur ve çalışmalarını yapmaya başlar. Kollwitz üretmiş olduğu işlerdeki görüntülerde duygusal etkiyi çoğaltmak için gravür tekniğinin doğasında var olan özelliklerden faydalanır. Bu özelliklerden biride kâğıdın keskin ve pürüzsüz yüzeyidir. Savaşın Kollwitz’de yarattığı derin etkiler, savaş konusu üzerine çalışmaya yönlendirir. Toplumun yaşadığı acı ve sefalet, savaşın geride bıraktığı insanlardaki çaresizlik “War” (savaş) adında yedi baskı resimden oluşan eserleri toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla üretir. Bu serinin konusunu, eşini savaşta kaybetmiş kadınlar, babasız kalmış çocuklar, açlık ve çaresiz bırakılmış insanlar oluşturur. Savaş serisi resimleri siyah beyaz olarak çalışır. Serinin her bir çalışması için dokuz çizimlik ön hazırlık yapar. Kollwitz bu sayede çizimlerinin sade ve güçlü bir anlatıma sahip olduğu konusunda emin olur.



Görsel 18: Kathe Kollwitz, *Dul ve Yetimler*, litografi, 1919, (“Sanal 18”, 2021).

İki çocuğuna sarılmış bir annenin betimlendiği bu resmi Kollwitz savaş dönemlerinde kaybettiği oğlunun anısına yapar. Resmi de Peter’ın doğum gününde yapar. Sanatçı ön planda iki çocuğa sarılmış güçlü kollara sahip olan kadının portresini kendi olarak çizer. Sol arka plana gelecek şekilde tasarlanmış başka bir kadın figürü yüzünü

kapatmış olarak görülmektedir. Kadın figürün halinden anlaşılacağı üzere savaşta kaybettiği oğlunun ardından acı ve çaresizlik içindedir. Resmin geri kalan diğer kısımlarını dolduran anne figürleri çocuklarını belli olacak şekilde ve güçlü tasvir edilmiş elleriyle sarılmış olarak betimlenmiştir. Kadınların bakışlarından umutsuz ve endişeli oldukları görülmektedir. Bir belirsiz durumun içinde bekleyen bu anneler hala sahip oldukları en değerli varlıkları olan çocuklarını, koruma içgüdüsüyle sıkı bir biçimde sarılmaktadırlar.

Merhamet, acı, annelik, sosyal adalet gibi konular sanatçının eserlerinin özeti şeklindedir. Kollwitz'in işleri yaşanan savaşın tinsel birer aynası şekline dönüşmüştür. Bu eserler fotoğraflardaki şiddet ve dehşetin ötesinde duygusallığı, yoğun bir hüznü dile getirir. Duygusu güçlü olan bu işler teknik olarak da iyi nitelikte olup, acının görsel bir şiire dönüştürüldüğü dışavurumcu işlerdir.



Görsel 19: Käthe Kollwitz, *Eylemde Öldürüldü*, gravür, 1921. (“Sanal 19”, 2021).

Oğlu Peter'in ölümünden sonra Kollwitz yaşadığı derin üzüntü ve acı dolu yaşamının etkisiyle 1921' de "Killed In Action" (Eylemde Öldürüldü) resmini yapmıştır. Eskiz havasında yapılmış bu resimde anne ortada konumlandırılmıştır. Annenin etrafında korku dolu gözleriyle koşuşan çocuklar vardır. Anne kötü bir haber almışçasına trajik bir halde betimlenmiştir.

Bu haliyle Kathe Kollwitz'in resmi, zaman ve mekândan bağımsız, evrensel bir duygu durumunu görsel hale getirir. Savaş sonrası yıllarda bir pasifist olan Kollwitz, "gençlerin fedakârlığının savaş için bir idealizme değil, daha iyi bir yaşam ve toplum inşa etmeye doğru yönlendirilmesi" gerektiğini söyler (Tekdemir Dökeroğlu, 2019b, s.174).

Kollwitz 1915'te kurulmuş olan Uluslararası Kadınlar Barış ve Özgürlük Birliği'nin aktif bir üyesi olur. Savaş sonrasında yürütülen silahsızlanma uluslararası işbirliği ile ilgili kampanyada öndelik eder. Kendisi bu birlik için savaşta mağdur olmuş, acı çeken ebeveynlerin ve çocukların litografi baskılarını yapar.



Görsel 20: Kathe Kollwitz, *Halk*, "Savaş" serisi 7. Yaprak, Ağaç Baskı, 35.7x30 cm, 1922, ("Sanal 20", 2021).

Savaş serisinin son baskıresmi olan ‘‘Halk’’ adlı çalışma da Alman halkına yaşatılan çaresizliği, aldatılma duygusunu ve verilen bu mücadelenin daha iyi ekspresif olarak ifade edebilmek için ağaç baskı tekniği kullanılmıştır. Üretilen bu seri işler aslında cephenin arka dünyasını yansıtır. Ve adeta bitmiş bir yaşamın yıkıntısıdır.

Bu seri cephede yaşananların arka dünyasıdır, bitmiş bir savaşın yıkıntısıdır. Dul kadınlar, kayıp giden çocuklar savaşın yaratmış olduğu koyu karanlığın içinden fırlayarak donuk ve çaresiz ifadeleriyle izleyiciye bakarlar. Koyu/siyah kullanımı aydınlığın/açıklığın karşıtıdır. Bu yüzden Kollwitz’in kontrastı abartarak kullanması bilinçli bir yaklaşımdır. Savaş karşıtı tavrı ve insan psikolojisinin tahlilleri baskıresimlerinin temel noktası olmuştur (Zaimoğlu, 2018, s.60)

Eserin merkezine hakim olan anne ve çocuk figürüdür. Sanatçı genelde güçlü kadın olarak anne figürüne yer verirken, güvende tutmaya çalıştığı çocuk da yine onun resimlerinin ana konusunu oluşturmaktadır. Bu resimde Kollwitz halkı tanımlamaktadır. Resmin odak noktasında anne ve çocuk yerleştirilmiştir. Fakat arka kısımda kalan topluluktan oluşan ve çoğunun erkek olarak resmedildiği figürler kadına bir yakarış halinde betimlenmiştir. Arkada yer alan figürlerde telaş ve umutsuzluk duyguları hakimken, önde yer alan kadın figür kendinden emin bir şekilde durmaktadır. Bu resimde en önemli olarak görülen çocuğun milletin geleceği olarak görülmesi ve onu güvende tutma çabasıdır. Kadın bu konuda kararlı bir duruş sergilemektedir. Ön planda yer alan el çocuk figürünün yüzünün önünde çizilmiştir. El yapısı ve duruşu itibarıyla güçlüdür. Masum olarak çizilmiş çocuk figürünü korumak için yemin içmiş bir el görünümüne sahiptir. Kollwitz’in bu resmi de savaşın insanlara ne kadar büyük bir acı ve sefalet yaşattığına yeniden tanıklık eder niteliktedir.

Kollwitz 20. yüzyılın başında sanata olan tutkusu nedeniyle, o dönem kadınların sanatçı olmasının zor olduğu, önünün kapalı olduğu dönemlerde kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. Kendisinin de içinde olduğu ve yaşananlara tanıklık ettiği dönemlerde küçük çocukların çetin şartlarda fabrikalarda acımasızca çalıştırıldığı, işçilerin verdiği yaşam mücadelesi sonrasında gelen Birinci Dünya Savaşı, genç insanların savaşta hayatlarını anlamsızca yitirmesi, kendi oğlunu da bu savaşta kaybetmesi onun çalışmalarına yansımada önemli etkenlerdir. Bu yaşananların getirdiği kötülüklerden dolayı acısını, savaşa karşı beslediği öfkeyi desenleri ve gravürleri vasıtasıyla gün yüzüne çıkarmıştır.

Kollwitz savaşın yaşandığı dönemde savaşa kocalarını ve çocuklarını göndermek istemeyen kadınların sesi olmuştur. Eserlerinde acımasız bu savaşın ardında bıraktığı yoksulluğu, açlığı, türlü hastalıkları, sakat kalmış bedenleri, sömürü altındaki işçilerin hayatlarını görünür hale getirmiştir. Kişiliğinde var olan mücadelecı yönü ile yaşadığı acı desen ve gravürlerinin özünü meydana getirir. Fakat bir anne sıcaklığıyla çocuğunu kucaklayan desenleri, ölüme karşı hayatı yüceltmesinin kanıtıdır sanki. Ölüme karşı hayatı yüceltmesi, anne sıcaklığı ile çocuğunu kucaklayan desenlerinde fark edilebilir.

Sanatta annelik teması üzerine düşünöldüğünde Kathe Kollwitz akla gelen önemli sanatçılardan biridir. Savaşta verdiği kayıplardan kaynaklanan acıyı ve özlemi eserlerine aktarmıştır. Bunu hem kendini iyileştirme adına hem de toplumun iyileşmesi için yapmıştır. Çalışmalarında anne kavramına çok sık yer verdiği baskı resimleri üretmiştir. Özellikle savaş sonrasında bu konuda ürettiği eserlerde annelik teması üzerinde çok durmuş ve savaşın anneler ve çocukları üzerindeki etkilerini anlatan birçok baskı resmi hazırlamıştır.

Käthe Kollwitz, yapıtlarında annenin koruyuculuğunu vurgularken sanki fiziksel parçasıymışçasına deneyimlediği bir parça olarak duyduğu eksikliği yansıtır. Kollwitz için annelik geleneksel bakış açısının aksine kadını kamusal alandan ayıran sosyal bir görev ya da duygusal taraf değil, tersine kadını daha güçlü kılan bir deneyim ve duyarlılıktır (Menteşeoğlu, 2021, s.72).

4.4. MAX BACMANN



Görsel 21: Max Bacmann (kendi portre fotoğrafı), (“Sanal 21”, 2022).

Beckmann, orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak Leipzig’de dünyaya gelmiştir. Gençliğinden itibaren kendisini yaşlı dehalarla karşılaştırmaya başlamış, onların çalışmalarını ve disiplinlerini örnek almıştır. I. Dünya Savaşı sırasında yaşadığı travmatik deneyimler, insanlığa olan bakış açısını değiştirmiştir. Bu değişim, o güne kadar akademik olarak doğru betimlemelerden oluşan kendi sanatsal anlayışını, hem figürün hem de boşluğun çarpıtılması ile oluşan yeni bir tarza dönüştürmüştür. Beckmann, resimlerinde insan vücudunu deforme etmiş ve insan psikolojisini yapıtlarında konu edinmiştir. Bu yönüyle sanat tarihinde önemli bir yeri vardır.

Beckmann, 1896 yılında bir sergide yer alan resmi ile Floransa’da bir dönemlik bir burs kazanmıştır. Sanatçı bir dönem portreler ve manzaralar çalışmıştır. 1913 yılında bilinir bir sanatçı hâline gelmiştir. Ancak kendisine göre yaptığı resimler ruhsal anlamda henüz yeterli değildir. 1914 senesinde Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle savaşın yıkıcılığına tanık olan Beckmann sanatta kendini bulmuştur. Kullandığı biçimler değişmiş, renkler farklılaşmıştı. Sanatçı, artık yaşadığı dünyayı neşesiz bir sahne olarak algılıyordu (Lionel, 1984, s.39).

Beckmann, 1920’li yıllardaki Weimar Cumhuriyeti döneminde sanatında önemli ilerlemeler katetmiş, çeşitli ödüller kazanmıştır. 1927 yılında, Alman Sanatı’na katkıları sayesinde İmparatorluk Onur Ödülü’nü almıştır. Beckmann kullandığı renkler ve deseni etkili ve güçlüdür. Eserleri ideolojik, ekspresyonist ve alegori yüklüdür. Beckmann’ın eserleri yaşadığı dönemin toplumunu yansıtır. Sanatçı, eserlerinde 20. yüzyıl Avrupa’sında yaşayan insanlığın acılarını yansıtır.

Beckmann, Birinci Dünya Savaşı’nın meydana geldiği dehşet ortamını ve 1920 ile 1930’lu yıllardaki Almanya’daki insani değerlerin çöküşünü gözlemlemiştir. 1937’de Nazilerce “dejenere” olarak görülmüştür. Bunun sebeple Amsterdam’a gitmek zorunda kalmıştır. 1947 senesinde ABD’de yaşamaya başlamış ve çalışmalarını orada sürdürmüştür.

Max Beckmann, protestonun yoğun yansımalarıyla dolu eserleriyle dikkati çekmiştir. Beckmann, özellikle Die Neue Sachlichken (Yeni Objektifler 3) hareketi olarak bilinen bir tarzla da ilintili olarak tanınan bir sanatçıdır. Max Beckmann edebiyat, mistisizm ve teozofi ile ilgilenmiş, eserlerini yaratırken bu alanlardan etkilenmiştir.

Sanatçı ruh durumunu resimlerine yansıttığı gibi mektuplarına yansıtmıştır. Beckmann’ın yaşamını, hislerini ifadeci bir şekilde yapıtlarına yansıtması onun dışavurumcu tavrını gösterir. Hayatındaki dönüm noktalarını onun eserlerinden okuyabiliriz.

Ekspresyonizmin en somut örnekleri Max Beckmann tarafından verilmiştir. Hayatında yaşanmış olan çalkantılı dönemleri eserlerinde yer verdiği figürlerde görmemiz mümkündür. 1918 yılında “Gece” isimli eseri Birinci Dünya Savaşı’nın korkuları, yenilginin getirdiği açlık ve yokluk, sanatçı üzerinde her şeyden fazla etki yapmış olaylar olarak görülür. Ekspresyonist sanatçıların savaşta tanık oldukları, onları kötümserliğe sürüklemiştir. Kendi dönemlerindeki tüm bu zor koşulları yapıtlarına yansıtmışlardır (Dede, 2018, s.1323).

Beckmann dışavurumculuk akımında resmini kendine özgü bir anlayış çerçevesinde geliştirmiştir. Alman ressam 1900 yılında Weimar Akademisi’nde resim eğitimine başlamış, 1902 yılında buradaki eğitimini bitirmiştir. 1903’te yılında Paris’e

gitmiştir. Burada Primitifleri sanatçılardan çeşitli kopyalar yaparak çalışmıştır. 1905 yılında Berlin'e dönerek empresyonist ve post-empresyonist eserlerini müzelere alınmasını savunan Sezession hareketine katılmıştır. 1914 yılında orduya katılmış ve burada sağlık hizmetlerinde görev almıştır. Görevi süresince, savaşın yıkıcılığına tanık olmuştur. 1915 yılında ordudan terhis olduktan sonra Frankfurt'da iki sene tedavi görmüştür. 1937 senesinde Nazi baskısı sebebiyle Berlin'e, oradan Amsterdam'a ve New York'a kaçmak durumunda kalmış, New York'ta hayata gözlerini yummuştur.

Beckmann Weimar'daki resim eğitiminin etkisinde olduğu gibi abartılı Rönesans figürlerine resimlerinde yer veren Hans von Maraes'den de etkilenmiştir. Ayrıca etkilendiği sanatçılar arasında Piero della Francesca ve yalın biçimler oluşturan Luca Signorelli de bulunur. 1906-1914 yılları arasında L. Corinth ekspresyonizmden etkilenip dinsel ve yazınsal konuları işlemiştir.

Ancak Birinci Dünya Savaşı boyunca gözlemleri ve geçirdiği kötü tecrübeler Beckmann'ın üslubunda değişime neden olmuştur. Resimlerinde kullandığı renkler önceki tarzına göre daha parlak, biçimleri ise daha sert şekilde işlemiştir. Kompozisyonlarında mekânlar içerisinde sıkışan figürler ile gergin bir atmosfer yaratmıştır. Savaşın etkisiyle ortaya çıkardığı Gece, Aile Resmi, Düş gibi eserlerinde acı çeken umutsuz insanlara ve işkencecilere yer vermiştir

Beckmann'ın otoportrelerini yaptığı 1923-1933 arasındaki dönemde geçmişe kıyasla daha yumuşak bir yaklaşımı olduğu görülür. Fakat 1930'ların başında tarzı yeniden dönüşüm geçirir, yalınlaşır. 1933 yılında ürettiği "Ayrılış" isimli eserinin ardından yinelediği üçlü resimlerde bu dönüşüm daha çok fark edilir. Sanatçının kullandığı renkler uyum dışı bir hâl almış, kullandığı biçimler ise yapısal bir boyut kazanmıştır. Beckmann Kral, Körebe, Aktörler ve Akrobatlar gibi eserlerinde, kişisel ve sembolik bir evren yaratmıştır. Sanatçı, modern toplumun kötülüğüne karşı düşünsel ve duygusal tepki göstermekten çekinmemiştir. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 1983).

Beckmann, kendi döneminin sanatsal kaygılarını sorgulayan bir tavra sahipti. Kendi dönemindeki biçim anlayışından sakınıp bu yaklaşım yerine, geleneği bilinçli bir

şekilde devam ettiren doğanın temeline varmayı amaçlayan bir anlayışı benimsiyordu (Lionel, 1984, s.39).

Toplumda meydana gelen dönüşümlerin sanatçıları etkilemesi kaçınılmazdır. Max Beckmann da içinde bulunduğu toplumun iki dünya savaşı arasında kaldığı dönemi acı bir şekilde tecrübe etmiştir. Sanatçı, savaşa dair gözlemlerini ve Alman toplumunun kaotik yapısını alegorik bir üslupla yapıtlarına yansıtmıştır.

Beckmann'ın Birinci Dünya Savaşı'na katılma kararındaki etkenlerden biri de resimleri için deneyim edinmektir. Sanatçı bu kararını şu şekilde ifadelendirmiştir : "Resim yapabilmek için yolum dünyanın bütün lağımlarından, tüm alçaklıklardan ve kutsallığın çiğnendiği yerlerden geçmeliydi. Bunu yapmak zorundaydım" (Yazıcı, 2021, s.93).

Beckmann'ın yapıtlarını yaşadığı toplum içindeki nihilizm de oldukça etkilemiştir. Dünyanın değişmesi, makineleşmenin artması da toplumu ve o dönemin sanatını etkilemiştir. Tüm bu toplumsal etkenlerle Beckmann, resimlerinde değişime gitmiştir. Yarattığı biçimler daha sert, renkler daha soğuk hâle gelmiştir (Yazıcı, 2021, s.94).



Görsel 22: Max Beckmann, *Night (Gece)*, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 133x154 cm, Nordrhein Sanat Galerisi, Düsseldorf, 1918-1919, (‘‘Sanal 22’’, 2022).

Max Beckmann'nın, ‘‘Night’’ (Gece) isimli yapıtını 1918-1919 seneleri arasında yapmıştır. Gece adındaki bu eser 1918 Kasım Devrimi ve 1919 Mart grevinin yaşandığı zamanın toplum üzerinde yarattığı işkenceler, meydana gelen toplu katliamlar ve insanların yaşadığı acıları yansıtmaları bakımından önemli bir eserdir.

Beckmann dar bir alanda kurduğu çok figürlü kompozisyonla klostrofobik bir etki ortaya çıkarmıştır. Kullanılan figürler şeklen bozulmaya uğramış, keskin zemin çizgileri, kaotik ve şiddetli anı desteklemektedir. Resimdeki soğuk renkler, savaşın soğukluğunu yansıtır. Sanatçının kullanmış olduğu soğuk renkler savaşın ve dönemin soğukluğunu yansıtmaktadır.

Beckmann'ın "Gece" isimli yapıtında kullandığı mekân, derinliği olmayan, belirsiz ve basık bir alandır. Bu kasvetli mekan içerisinde ürkütücü bir sahne yer almaktadır: Resimde yer alan işkenceciler bir adamla iki kadına saldırırken betimlenmiştir. Eserdeki işkence odası gerçek bir işkence odası değil, mecaz bir anlatım içerir. Çünkü resimde gramafon, kedi ve mum gibi küçük burjuva sembolleri yer alır. Ayrıca işkencecilerin düzgün kıyafetleri de bu fikri destekler (Coşkun, 2009, s.40).

Bu resimde sanatçı Birinci dünya savaşının insanlık üzerine uyandırdığı çaresizlik ve acziyet hissini betimlemiştir.

Sanatçı, resimde kullandığı bu gelenekselleşmiş sembollerle metafor yaratmıştır. Resmin ön tarafında yer alan mum, Ortaçağ sanatında dini bir semboldür. Sanatçı, sönmüş mum imgesi ile aydınlatılmak istenen meselenin karmaşa içinde engellendiğini vurgulamayı amaçlamış olabilir. Sanatçı metaforik bir dil kullanarak eseri karanlığın söylemi anlamında "Gece" olarak isimlendirmiştir. Yapıtta bir aile, işkenceciler tarafından evlerine kapatılmıştır. Aile üyelerinden biri boğularak diğeri kolu kırılarak çıplak figür tecavüzle işkenceye uğramış olabilirler. Resmin arka kısmında bulunan kadın figür, burjuva kesmi yansıtmaktadır (Yazıcı, 2021, s.89).

Kompozisyon içerisindeki figür ve nesneler mecazi olarak ele alınacak olursa; ortada görünen yelek, kravat, pipo ve başında bir sargı gibi ne olduğu net anlaşılmayan örtü ile betimlenmiş, burjuva sınıfının temsilcisi gibi görünen figür, yaptığı işten zevk alan ve içindeki tüm sadist duyguları dışı vuran bir izlenim vermektedir. Belki de başındaki sargı bize sağlıksız bir zihniyeti ifade etmektedir. Sağ köşede, olaya direkt karışmış, başında o dönemin işçi sınıfının sembolü olan kasket giymiş, ancak üzerinde ceket, kravat, yelek gibi burjuvazi kesime ait izler taşıyan bir figür yer almaktadır. Kendini saklarmışçasına ve olayla ilişkisi yokmuş gibi suratını başka yöne çevirmiş, bir eliyle acı ve korku içindeki çocuğu olaya bakmaya zorlarken, diğeri eliyle de pencerenin üstündeki perdeyi kapatmaya çalışarak ortaya konulan şiddet görüntülerini saklamaya çalışmaktadır. Bu figür kıyafeti itibariyle iki farklı toplumsal sınıfa gönderme yapmaktadır. Belki de ait olduğu kesimi olaya karıştırmak yerine, işçi sınıfının olaya karıştırılması amacına hizmet etmektedir (Uysal, 2007, s.706).

Beckmann, bu eserinde bir yazar gibi sahneye koymuş olduğu olayın görünmeyen gerçekliğini ortaya çıkarmak istemektedir. Bundan kaynaklı olarak çoğunlukla kendine özgü ve resimde gelenekselleşmiş simgelerden yararlanır.

“Beckmann sanat tarihinde ilk kez (tablonun önünde ve yerde sönmüş bir mum tarihinde uzun bir gelenek yaratan, sembollerle bağlantılı kişisel ve özel metaforlar kullanmıştır”. Bu simgeler çift anlamlı olarak da karşımıza çıkar. Örneğin; mumun hem umudun simgesi, hem de kendini yitiren yaşamın simgesi olması gibi. Yine mumun, nitelik olarak karanlık içinde aydınlık yaratması gibi bir ifadesinin olmasının yanı sıra, mecazi anlamda, yapılanların ortaya çıkmasında büyük rol oynadığı düşünülebilir (Uysal, 2007, s.707).

Sanatçı burada mumu belki de olayı aydınlatmak için kullanmış olabilir. Fakat sönük mumun bu sahnede görevini yerine getirmediği görülmektedir. Mum sembolü, orta

çağda kullanılan dini bir simgedir. Bu eser ile birlikte bakacak olursak; inançların da alt üst edildiğini hatta büyük bir kaosa sürüklenmiş olduğunu görürüz. Ayrıca resmin ön planında ve yerde bir bıçak görünmektedir. Ve bu bıçak şapkanın altında resmedilmiştir. Buradaki bıçak, gücü ve insanları istemedikleri durumlarda etkilemeyi temsil etmektedir. Sadakat ve cinsellikle ilişkili olan simgesel anlam ise şapkanın yanında konumlandırılmış köpek figürü ile verilmiştir. Buradan da anlaşılmaktadır ki bu oda bir yatak odasıdır. Ayrıca işkenceye maruz kalmış olan erkek figürünün ayağının altında bulunan terlik de yatak odasına ve bu mekanın kutsallığına yapılan bir gönderme niteliğindedir (Uysal, 2007, s.707-708).



Görsel 23: Max Beckmann, *Aile Resmi*, 65,1 x 100,9 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Museum of Modern Art New York, 1920, (‘‘Sanal 23’’, 2022).

Beckmann'ın önemli eserlerinden biri olan ‘‘Aile Tablosu’’ eseri ise ilk bakıldığı zaman bile göze çarpan bir dinginliğe sahiptir. Beckmann, bu eserinde bilinen tiplerin klasik düzenlenmesinden yola çıkarak bu tiplere çağdaş bir yorum getiren dingin ve sade bir eserdir. Fakat resme ayrıntılı bakıldığında zaman içerdiği gerilim ancak o zaman fark edilmektedir. Böylece Beckmann'ın nasıl bir anlatım tekniği kullandığını da görmüş oluruz. Bu eserde altı kişi yer almaktadır. Bu altı kişi çok da abartılmadan çarpıtılarak esere aktarılmıştır. Bu eserde asıl çarpıcılığını Beckmann sahneleniş tarzı ile sağlamıştır. Beckmann, tabloya yerleştirdiği; döşeme, kişiler, duvak, tavan ve diğer eşyalar ile ortamdaki sıkışıklığı ve rahatsızlığı ifade etmiştir. Tabloya yerleştirdi bütün unsurlar tehlike yaratacak şekilde yerinden çıkmıştır ve bir belirsizliği ifade etmektedirler.

Oyuncular bu duruma aldırıyorlarmış gibi görünmelerine rağmen yine de tehlike ile karşı karşıyadırlar. Fiziksel olarak henüz etkilenmemiş olsalar bile hepsi ruhsal olarak bu tehlikeden etkilenmişleridir. Karakterlerin hepsi birbirine karşı yabancılaşmıştır ve soluk soluğa bir vaziyettedirler (Ulay, 1984, s.14).

Bilindiği üzere savaşlar ve özellikle siyasi görüş ayrılıkları toplumun kolektif bilincini doğrudan etkilediği gibi insanların birbirine karşı yabancılaşmasına da neden olmaktadır. Beckmann da ortaya koyduğu bu eseri ile insanların birbirlerine karşı olan yabancılaşmalarını açık bir şekilde işlemiştir.

Bu eser ilk bakışta her ne kadar sakin ve dingin bir eser olarak görünse bile çok ustaca bir teknik kullanılarak tablonun içerisine olağanüstü bir gerilim yerleştirilmiştir. Tabloda kullanılan deformasyona uğratılmış figürler nasıl bir ortamın içerisinde olduklarının farkında olmalarına rağmen yine de aldırıışsız bir sessizlik içerisinde dirler. Sanatçı tablosunda kullandığı tavan resimleri ayrıca odada bulunan rastgele yerleştirilmiş objeler ile odada bulunan kişilerin hareketlerini kısıtlayacak ve onları rahatsız edecek bir şekilde dizayn edilmiştir. Beckmann odanın içerisine yerleştirdiği bütün nesneleri tehlike yaratacak bir şekilde konumlandırmıştır. Böylece bireyleri bekleyen fiziki tehlikeleri betimlemiştir. Ancak buna rağmen bireylerin duruma aldırıışsız kalmaları onların içerisinde bulunduğu ruhsal bozuklukları göz önüne sermektedir. Bu eserde birbirinden bağımsız olarak resmedilen aile bireyleri özelinde Beckmann toplumun birbirine karşı nasıl da yabancılaştığını vurgulamaktadır. Sanatçının bu şekilde bir kurgu oluşturmalarının nedeni muhtemelen Gotik Alman resminin kurguladığı biçimsiz formlarda kaynaklanmaktadır (Yazıcı, 2021, s.90).

Beckmann, figürlerin ve boşlukların çarpıtılması ile oluşturduğu kendine özgü bir resim dili yaratmıştır. Onun kendisine oluşturduğu bu tarza göre renkler daha kuvvetli ve parlakken figürler ya da nesneler ise daha geometrik bir şekilde eserlere yansıtılmıştır. O kullandığı figürlerin belirli kişileri temsil etmesinden ziyade kendi duygu ve düşüncelerini anlattığı araçlar olarak kullanmıştır. O resimlerinde gerilimli kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu gerilimli havayı ise rahatsız edici bir hava içerisinde dikey bir mekan içerisine sıkıştırdığı figürler aracılığı ile oluşturmayı başarmıştır. Beckmann, birçok eserinde kendi savaş tecrübesini ve kendi korkuları aracılığı ile savaşın dehşetin ve yıkıcılığını izleyiciye aktarmak istemiştir.

Beckmann'ın savaş dönemini anlatan en önemli eserlerinden olan “Gece”ve “Aile” isimli eserlerinde bütün insani değerlerin yok edildiği ayrıca savaşın neden olduğu nefreti, acıyı, ölümü betimleyerek izleyicilere sunmuştur. Ayrıca bu resimler vasıtasıyla aynı zamanda da Almanya’da günden güne artan milliyetçilik fikrine ve toplumun akış dışı hareketlerine ve içlerinde barındırdığı kötü düşüncelere karşı olan eleştirisini de izleyicilere aktarmıştır (Aslan ve Karaaslan, 2016, s.55-56).

Beckmann, eserlerinde kullandığı renkleri nesnelerin kendi öz renklerine uygun hale getirmiştir. Ayrıca eserlerinde kullandığı figürlerinde savaşa tanıklık etmiş üzgün yüz ifadeler kullanmıştır. Beckmann, hem bizzat yaşadığı hem de kendi kendine geliştirdiği korkularından ve içinde bulunduğu yalnızlıktan kurtulmak istemektedir. Bu durumu kendisi: “Sonsuzluktaki ölçsüz yalnızlık: Aşırı duyguları yaşamak biçim yaratmanın kendisidir. Biçim kurtuluştur” cümlesi ile ifade etmiştir (Allahverdi, 2019, s.37).



Görsel 24: Max Beckmann, *Departure (Ayrılış)*, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Merkez Panel: 215,3x 115,2cm, Sağ ve Sol Panel: 215,3 x 99,7 cm, New York, Museum of Modern Art, 1932-33, (“Sanal 24”, 2022).

“Ayrılış”, Beckmann’ın 1932-1935 yılları arasında ürettiği triptik bir eserdir. Resim tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış olan üç panodan oluşur. Soldaki panoda dört figür bulunmaktadır. Çizgili kıyafetli olan erken figür elinde silahla

betimlenmiştir. Resmin ortasındaki bu adam soldaki figüre silah doğrultmuş biçimde resmedilmiştir. Bu figür, elleri bağlı bir şekilde betimlenmiştir. Figürün hemen sağındaki figürün de elleri yukardan bağlı ve ağzı kapatılmıştır. Çıplak bir şekilde oturtulmuştur. Tablonun ön kısmında elleri ve vücudu bağlı, yüzükoyun yatırılmış bir kadın figür betimlenir. Tecavüze uğradığı düşünülebilir. Bu panoda dönemin işkenceleri betimlenmiştir.

Sağ panelde de yine şiddet ve işkenceye maruz kalanlar resmedilmiştir. Elleri ayaklarından bağlı bir figür ters dönmüş ve tablonun ortasındaki beyazlı figüre bağlanmıştır. Tablonun ortasındaki tek göğsü açık kadın figür elinde bir gaz lambası taşımaktadır. Birbirine bağlı iki figürün hemen arkasında bulunan erkek figür üniforma ile betimlenmiştir. Resmin ön planında bir davulcu profilden resmedilmiştir.

Orta panelde deniz üzerindeki bir mavnada betimlenen beş figür bulunmaktadır. Farklı bir zamandan geldiği tahmin edilen figürlerden biri taç takmış bir kral gibi betimlenmiştir. Elinde çocuklarıyla kraliçe olduğu tahmin edilen kadın figür resmedilmiştir. Ayrıca mavnanın üzerinde denizci ve savaşçı figürler bulunur. Savaşın şiddetinden kaçıp başka yerlere doğru yolculuk yaptıkları düşünülebilir. Eser mitsel öğeler taşımaktadır.

Beckmann'ın bu eseri Hitlerin nüfuz alanı oldukça hızlı bir yükselişe geçtiği dönemlerde tamamlanmıştır. Bu yükseliş de aynı oranda Beckmann'ın eserlerindeki karamsar derinliği de arttırmıştır. Beckmann, Hitler'in iktidara geldiği 1932-33 yılları arasında resmettiği “Departure” yani “Ayrılış” adlı eseri gerçekten yaşanmış bir hikayeden esinlenerek oluşturulmuştur. Bu eser aynı zamanda hikayenin yaşandığı dönemin acılarını ve umudunu da imgeleştirerek yansıtmıştır. Bu eseri önemli yapan unsurlardan başka biri de eserin gotik sanatın üslubunu taşıyan çağdaş bir sanat eseri olmasıdır. Bu eser üç parçadan oluşmaktadır. Eserin sağ ve sol panelleri acı ve şiddet sahnelerinden oluşurken orta panelde umudu ve kurtuluşu simgeleyen sahnelerden oluşmaktadır. Beckmann, eserini bu şekilde kurgulayarak acı ve umudu birleştirmiştir. Eserin merkez panelinde Kkharon'un kayıkları, Odysseus gibi bir çok mitolojik hikayeyi anımsatarak çizimler yer almaktadır. Bu eserde yer alan en önemli sembolik unsur “The Dream” eserinde de gördüğümüz balık figürüdür. Bu figür yani balık figürü Beckmann'ın eserlerinde “aşkın yaşam gücü”nü sembolize etmektedir.

Beckmann'ın ana panelde kullandığı renkler ve sahnede yer alan mekanın deniz üzerinde ve açık bir havada olması, sağ ve sol panelde yer alan sahneler ile ciddi bir tezatlık oluşturmaktadır. Orta panelde güzel bir atmosfer ve dingin bir manzara yer alırken sağ ve sol panelde ise acı, işkence ve karamsarlık hakimdir. Orta panelde yer alan açık renklerin aksine sol ve sağ panellerde yoğun olarak daha koyu renkler kullanılmıştır. Kullanılan bu koyu renkler ve kaotik ortam eserin meydana geldiği dönemin karmaşasını yansıtmaktadır. Sağ panelde bir işkence sahnesi resmedilmiştir. İşkence çektirilen kişinin vücuduna ters-düz şekilde bağlanmış çeşitli şekiller bulunmaktadır. Bu kişinin hemen arkasında yer alan üniformalı kişinin elinde bir balık figürü yer almaktadır. Bu balık figürü O dönem Alman toplumu tarafından kurtarıcı olarak görülen Hitler'i sembolize etmektedir. Sağ panelin en ön kısmında yer alan davul çalan kişi, Beckmann'ın o dönem yapılan propagandalara karşı yaptığı eleştirel düşüncesini ortaya koyan önemli bir figürdür. Bu eserin sağ ve sol panellerinde yer alan sahneler oldukça benzerdir. Her iki panelde de elleri ve yüzü bağlanarak işkence çektirilen kişiler resmedilmiştir. Sol panelin ön kısmında yer alan arkası dönük kadın figürü ise tecavüze uğrayan bir hayat kadını temsil eden bir figür olarak eserde yer almıştır.



Görsel 25: Max Beckmann, *Birds' Hell* (*Kuşlar Cehennemi*), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 119,7 x 160,4 cm, 1937-38, ("Sanal 25", 2022).

Beckmann'ın ‘‘Kuşlar cehennemi’’ isimli resmi çok figürlü bir kompozisyonudur. 1938 yılında yapılan bu resimde oldukça canlı, kontrast renkler kullanılmıştır. Resimde fantastik yaratıklar, insan-kuş hibritli figürler bulunmaktadır. Oldukça hareketli olan bu kompozisyonun ön planında bir masa, masa üzerinde mum, üzüm ve kitap tasvir edilmektedir. Resmin ön sağ tarafında çıplak bir figür zincire vurulmuş halde betimlenmiştir. Ve bu figürü kuş figürlerden biri bıçakla kesmektedir. Bir işkence tasviri olduğu düşünülebilir. Resmin orta kısmında tablonun merkezinde olan bir kadın figür yerleştirilmiştir. Birden fazla göğüslere sahip bu kadın figür adete bir tanrıça temsilidir. Mavi renkte teni, yeşil saçları ve Nazi selamıyla göze çarpar. Bir yumurtadan çıkarcasına resmedilmiştir. Birden fazla göğüsleri, doğurganlık sembolü ve Nazi politikasına gönderme niteliğinde kullanılmış olabilir. Kadın figürün yanında onlara önderlik ettiği düşünülen bir Alman kartalı resmedilmiştir. Resmin sol tarafında kırmızı zemin üzerindeki yeşil tonlarla işlenen figürler yer verilmektedir. Kadın figürün hemen arkasında dizilen beyaz figürler aryan ırkın temsili olduğu düşünülmektedir. Resmin ön tarafında natürmort, sağ altta yerde bir gazete tasvir edilmiştir

Beckmann'ın alegorik bir üslupla ele aldığı ‘‘Bird Hell’’(Kuşlar Cehennemi) adlı eseri Nazi Almanyası'nı konu edindiği bir eseridir. Bu eserde Beckmann, Nasyonel Sosyalist İşçi Partisine doğrudan eleştiriler yöneltmiştir. Bu eserde sanatçı işçi partisi mensuplarının yanı sıra Hitler ve Sanayi patronları da kuş şeklinde betimlemiştir. Sanatçı bu kişileri kuş olarak betimlemesinin nedeni üçüncü Reich'in hanedanının ambleminde ve yine Nasyonel Sosyalist İşçi Partisinin ambleminde kuş figürünün yer almasıdır. Sanatçı, Hitler'in konuşmaları sırasında sık sık başvurduğu beden dilini tasvir edebilmek adına eserin merkezine yumurtadan yeni çıkmış kuş figürünü yerleştirmiştir. Dönemin sanayi patronlarını ifade edebilmek için ise Beckmann, Hitlerin hemen solunda karga figürü yerleştirmiştir. Bu karga figürlerinin hemen önünden başlayan paralar Hitler'e kadar ulaşmıştır. Sanatçı burada tasvir ettiği sahneler ile Hitler'in yükselmesi için ona destek olan burjuva sınıfına gönderme yapmıştır. Eserde yine ön planda olan sahnelerden birinde politik bir kişinin başka birine işkence ederkenki görüntüsü resmedilmiştir. Sanatçı, yaşanan bütün bu karamsar ve acı görüntünün ön kısmına bir adet yanan mum yerleştirerek alegorik bir anlatım oluşturmuştur.

4.5.ERNST LUDWIG KIRCHNER



Görsel 26: Ernst Ludwig Kirchner (kendi portre fotoğrafı) , (“Sanal 26”, 2022).

Ernst Ludvig Kirchner, 1880 yılında Almanya’nın Bavyera eyaletinde doğmuştur. Ressam olmasının yanı sıra aynı zamanda bir grafikçi de olan sanatçı Ekspresyonizm ’in ortaya çıkmasında önemli bir etkiye sahiptir. Dresden Teknik Üniversitesi’nde mimarlık eğitimine 1901 yılında başlamıştır. 1903 yılında ise iki dönem süresince Münih’e gitmiştir. Ailesi erken yaşta Kirchner’in yeteneklerini fark etmiştir ve onun sanatsal faaliyetlerde bulunması için onu desteklenmiştir. Kirchner, Dresden Teknik Okulu’nda mimarlık okumaya başladığı dönemlerde ilk gravürlerini de oluşturmaya başlamıştır. Kirchner, Fritz Bleyl ile tanıştıktan sonra mimarlık okuma fikrinden vazgeçmiştir. Resim sanatına yöneldikten sonra Münih’te bulunan “Debschitz” adlı okulda eğitim almaya başlamıştır. Burada Debschnitz ile Obrist’in atölyelerinde öz ve uygulamalı sanatların kuram ve uygulaması ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Kirchner, burada Jugendstil ile benzerlik gösteren Hermann Obrist’in geçici izlenimlerden ziyade dışavurumu ortaya konması gerektiğini savunmasından ve sanatı bir yaşam biçimi olarak algılamasından oldukça etkilenmiştir. Kirchner Münih’te bulunduğu süre boyunca buradaki atölyelerde yer alan çalışmaların gerçeklikten son derece uzak olduğunu bizzat tecrübe etmiştir. Bu

nedenle Alman resim sanatını yeniden canlandırmak için yaşamı sanatla birleştirmek gerektiğine inanmışım ve bu amacı gerçekleştirmek için çalışmıştır (Gençler, 2015, s.29).

Kirchner, Dresden'e döndükten sonra burada Bleyl ve Heckel ile beraber doğada resim çalışmaları yapmaya başlamıştır. Daha sonra aralarına Rottluff'u da alarak Kirchner'in öncülüğünde DİE Brücke grubunu kurarlar. Bu grubu kurmalarındaki asıl amaç gelenekselleşen yapıları yıkmaktır. Ayrıca renkler ve biçimler aracılığı ile yaşam özgürlüğünü dışavurumun gerçekleştirmek istemişlerdir. Kirchner, kurulan bu topluluğun propagandacısı konumundaydı. 1911 yılında Berlin'e taşınan Kirchner'ı sanatında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Çünkü Berlin'de hiçbir yakın arkadaşı ve tanıdığı yoktur. Bu durum da onun resimlerinde kullanacağı kişileri rahat bir şekilde gözlemleme fırsatı sunmuştur (Şahin, 2020, s.67).

Kirchner'in yaşamında olduğu gibi sanat anlayışında da yoğun bir özgürlük tutkusu göze çarpmaktadır. Kirchner, Alman resim sanatının oluşmasında büyük rol oynamıştır. Çünkü Kirchner, atölyelerde üretilen eserlerin gerçek yaşamla uzaktan yakından bir ilgisinin olmadığını fark etmiştir ve bu çalışmalar yerine dışavurumculuğun ön planda olduğu eserler üretmeye başlamıştır. Böylece Alman resim sanatının oluşmasına öncülük etme fırsatı yakalamıştır. Kirchner'in Münih'e atölye çalışmalarında bulunduğu sıralarda Alman resim sanatı Fransız ve İtalyan resim sanatı etkisi altındaydı. Bu nedenle Kirchner, Alman resim sanatına bağımsız bir kimlik kazandırmak istemiştir. Kirchner, mimarlık fakültesinden mezun olduktan sonra mimarlık mesleğini yapmak yerine resim sanatına yönelir. Resim alanında kendisini geliştirebilmek adına o dönemin önemli sanatçıları olan Wilhelm Von Debschitz ve Hermann Obrist'in atölyelerinde çalışmalarına kaldığı yerden devam eder. Bu atölye çalışmaları sırasında "Art Nouveau" ortamına girme fırsatı yakalamıştır (Bükücü, 2012, s.42).

Kirchner'in resim sanatına yönelmesi de pek çok etken yer almaktadır. Çocukluğundan itibaren resim sanatına ilgi duyan sanatçının bu merakı büyük babasının antik eşyalara olan merakı ve eski Alman eserlerine duyduğu hayranlık çerçevesinde oluşmuştur. Kirchner'in resim sanatı ile ilgili en büyük isteklerinden biri yaşamı kendi döngüsü içerisinde yakalayarak sanat ile bütünleştirebilme arzusudur.

Kirchner, kendi sanat anlayışını oluştururken pek çok sanatçıdan etkilenmiştir. Etkilendiği sanatçılar arasında Rembrandt, Seurat, Gauguin, Van Gogh ve Munch gibi dönemim ünlü sanatçıları yer almaktadır. Kirchner, incelediği eserlerin kopyalarını çıkartarak gelecekteki sanat anlayışını inşa etmeye başlamıştır.

Resim sanatı, Kirchner'in yaşamında çok ciddi bir yer işgal etmekteydi. Bu nedenle 1905 yılına gelindiğinde Kirchner, Fritz Bleyl, Rotluff, Karl Schmith Eric Heckel, ile birlikte "Die Brücke" adlı yapıyı kurmuşlardır. Birlikte çalışma yapma fırsatı yakalayan bu sanatçılar Baltık denizi adalarından biri olan Fehmarn adasının doğasında etkilenerek kendi sanat anlayışlarını oluşturmayı başarmışlardır. Bu sayede kendi "hiyeroglif" eserlerini oluşturmayı başarmışlardır. Bu sanatçılar eserlerinde doğanın bünyesinde barındırdığı biçimleri ve bu biçimleri arkasında yatan nedenleri ön plana çıkarmak için en yalın ve sade çizimleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Özellikle Kirchner ortaya koyduğu hiyerogliflerinde coşkulu düşüncelerini dışavurumsal bir yaklaşımla ele almıştır.

Kirchner 1910 yılında "Die Brücke" üslubu olarak ön plana çıkan iki boyutlu resim düzenlemesi geliştirmiştir. Ortaya koyduğu bu üslup saf renkler ve belirgin dış çizgiler ile geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Kirchner, resim sanatını oluştururken doğadan oldukça yoğun bir şekilde etkilenmiştir. 1909 ve 1911 yılları arasında Moritzburg göllerinde Heckel ile birlikte ilkel öge resimleri yanı sıra çıplak kadın resimlerinden oluşan çalışmalar yapar. Kirchner bu resimler aracılığı ile insan ve doğa arasındaki arayışını ortaya koymak istemiştir. Kirchner'in çalışmaları sırasında pembe ve menekşe renkleri yoğun olmakla birlikte kendine özgü 28 farklı renklendirme yöntemi geliştirmeyi başarmıştır. Kirchner, doğa ve insanı yaradılışın bir parçası olarak görmektedir. Bu nedenle modern yaşamın bu anlayışına tezat oluşturduğunu düşünmektedir. Kirchner eserlerinde yeni insana duyulan özlemi, kent yaşamının getirdiği yalnızlık duygusunu, kentlerin karmaşık hareketliliğinin getirdiği yalnızlık duygusunu işlemiştir. Seçtiği bu konuları resimlerinde parçalanmış biçimlerde ortaya koyar.

1913 yılına gelindiğinde Kirchner, "Die Brücke" den ayrılarak tek başına çalışmalarına devam eder. Bir süre sonra başlayan 1.Dünya Savaşına gönüllü olarak katılma kararı alır. Bir sanatçı olarak askeri disipline alışması oldukça zor olur. Burada

yaşadığı sağlık sorunlarından dolayı bir süre Königtein senetoryumunda tedavi olur. Bu savaş tecrübesi Kirchner'i hem ruhen hem de bedenlen tüketmiştir. Savaşı bir temizlenme ve arınma olarak görmesine rağmen savaş sırasında şahit olduğu vahşet karşısında iç dünyasında büyük yıkımlar oluşmuştur (Bükücü, 2012, s.42).

Bilindiği gibi Ernst Ludwig Kirchner de Die Brücke grubunun üyelerinden biridir. Bu grubun bir üyesi olarak Kirchner birbirinden farklı stillerde ve farklı mekânlarda birçok kadın resmi yapmıştır. Yaptığı bu kadın resimleri genelde birbirinden farklı mekânlarda tasvir etmeyi tercih etmiştir. Resimlerinde kadınları caddelerde, tuvaletini yaparken ya da oda içerisinde tasvir etmiştir. Kirchner muhtemelen yaşadığı dönemin sanat ortamının etkisiyle resimlerinde birbirinden farklı stiller uygulamayı tercih etmiştir. Kirchner eserlerinde güçlü, kalın fov renkler ve kalın çizgiler kullanmayı tercih etmiştir. Buna rağmen "Ayna Karşısında Kadın" tuvalinde titiz bir kompozisyon oluşturmaya çalışmıştır. Bu konuda oldukça başarılı da olmuştur. Bu tablosunda Kübizm sanatının izleri ön plandadır. Çünkü kullandığı Tuvalet masası ve ayna geometrik formdadır. Ayrıca eserdeki üçüncü boyut efektleri de geometrik formlarla verilmiştir. Kadının vücut hatları inceliği anlamlandırarak bir şekilde belirgin olarak tuvale aktarılmıştır (Kınay, 1993, s.277).

Ernst Ludwig Kirchner'i "Kafe" adlı eseri, sanatçının daha sonra ortaya koyacağı eserlerin habercisi olma niteliğindedir. Bu eserinde kullandığı biçimleri sadeliği ve kalın siyah konturlar olgunluk döneminde ortaya koyduğu eserlerinde de yer alan unsurlardır. Kirchner, arkadaşları ile birlikte yakın çevrelerinden yani yaşadıkları çevreden konuları eserlerinde işlemişlerdir. Özellikle kent yaşamı, doğa manzaraları, sirk ve dans salonları ve çıplak kadın resimleri eserlerinde kullandıkları konular arasındadır.

1908 tarihli "Odada Yıkılan Kadınlar" isimli eser, sanatçının grup arkadaşları ile birlikte Dresden'de bohem bir yaşam sürdükleri döneme aittir. Kız arkadaşlarını model olarak kullanan sanatçı, bu eserde zıt renkleri birlikte kullanmış, deforme ettiği figürlerin hareketlerini de zorlamıştır. Matisse'in resmindeki estetiğe ve süslemeci özelliklere ilgi duyan Kirchner, saf dışavurumcu bir ifadeye yönelmemiştir. Bunun yerine, yüzeysel düzenlemenin stilize edilmesine, kullanılan görsel motiflerin akılcı yaklaşımla basitleştirilip belirginleştirilmesine uğraşmıştır. Bu olgu sanatçının "Gösteri Sanatçısı" adlı eserinde oldukça belirgindir (Gençler, 2015, s.36).

Kirchner, 1908 yılında gittiği Baltık adalarında bulunduğu süre içerisinde sonradan “hiyeroglif” olarak nitelendirdiği kendine has bir çizgi üslubu oluşturmuştur. Kullandığı figürler aracılığı ile duygularını ve düşüncelerini açıkça dışa vurmak isteyen Kirchner, bazen figürü yalınlaştırarak bazen de bükülmeler yaparak ifade edebileceği bir biçim dili ortaya koymuştur. Kirchner’ı 1910 yılından başlayarak eserlerinde kullandığı iki boyutlu yüzey düzenlemelerine yaklaşan tavrı Die Brücke grubundaki diğer arkadaşlarını da etkilemiştir. Böylece bu grupta yer alan diğer sanatçılar da bu üslubu kendi eserlerine yansıtmışlardır. Kirchner’in geliştirmiş olduğu bu üslup geniş bir yüzey üzerine uygulanan, saf renkler ve yalın belirgin dış çizgilerden oluşmaktadır.

Kirchner, 1911 yılında Berlin’e gider. Berlin’de aşına olduğu yaşamdan çok farklı bir yaşam ile karşılaşır. Burada gördüğü yaşam tarzı, onun hem özel yaşamını hem de sanat hayatını büyük oranda etkisi altına alır. Kirchner, Berlin sokaklarını konu edindiği bütün çalışmalarında olduğu gibi " Berlin'de Sokak Görüntüsü " isimli çalışmasında da büyük şehir yaşamı karşısında duyduğu şaşkınlık ve duyduğu hayranlığı eserine yansıtmıştır. Ayrıca Kirchner, bu yıllarda ortaya koyduğu eserlerinde şehir hayatının çıkmazlarını, sorunlarını, sahteliğini ve ikiyüzlülüğü eserlerine usta bir şekilde yansıtmıştır. Kirchner, 1914 yılında ortaya koyduğu sokak resimlerinde kötülük ve kabalığı betimlemiştir. Yaptığı bu betimlemeler ile kötülüğü ve kalabalığın olağan dışılığını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Kirchner, yaşadığı dönemin içinde bulunduğu karmaşanın içinde kendisine özgün bir resim dili yaratmayı başarmıştır. Bu nedenle Kirchner dünya sanatında benzersiz bir modern yaşam tanımına ulaşmıştır.

Kirchner, Die Brücke grubunun kurulmasında öncülük etmiş olmasına rağmen 1913 de grubun yillığına yazdığı yazı ile bu grubun dağıldığını o ilan ederek gruptan ayrılmıştır .Bu dönemden sonra tek başına sanatsal faaliyetlerine devam etmiştir. Belki de yalnız kalmanın verdiği gerilim ile bunalıma girmiş ve 1914 yılında gönüllü olarak askere yazılmıştır.

Kirchner’in “Anıtsal Potsdam Alanı” isimli tablosu, sanat tarihi açısından ve Alman metropol dışavurumculuğu doğrultusunda ele alındığında türevleri içerisinde en önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. 1914’te Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasından sonra Alman hükümeti tarafından yayınlanan bir bildiri ile Berlin’deki sokak kadınlarından dul kalmış asker eşi gibi giyinmeleri istenmiştir. Bu tabloda yer alan

kadınlardan birinin yüzünü yas peçesiyle örtmüş olması izleyiciler üzerinde yurtseverlik duygularını harekete geçirmektedir.

Kirchner 1917 senesinde İsviçre Davos'a kaçmıştır. Burada özellikle genç İsviçreli sanatçıları etkisi altına alan Kırmızı-Mavi adlı bir grup kurmuştur. Kirchner, 1925 yılına gelindiğinde ise İsviçre'de Picasso'nun özgün sanat eserleri ile tanışma fırsatı bulmuştur. Bu yapılarda yer alan kübist çok yüzlülük deneyleri, Kirchner'i de kısa bir süreliğine de olsa resimde akılcı düzenlemeler yapmaya yönelmesini sağlamıştır. 1931 yılına gelindiğinde Kirchner Berlin Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine atanmıştır. Bu gelişme onun kendi ülkesinde sanat faaliyetlerini sürdürebileceğini düşünmesine neden olmuştur. Fakat günden güne güç kazanan Nazilerin kendilerine hizmet etmeyen avangard sanatları yoz olarak değerlendirmeleri ve bu sanatçıların her türlü görevine son vermeleri sonrasında Kirchner, büyük bir ruhsal çöküntü yaşamıştır. Bu bunalım sonucunda ise 15 Haziran 1938'te intihar ederek hayatına son vermiştir (Gençler, 2015, s.42).

Die Brücke anlayışı, Ekspresyonizm ile iç içe geçmiş bir anlayışı temsil etmektedir. Bu anlayışa göre perspektif kurallarının uygulanmadığı mekânlar, formu bozulmuş insan bedenleri ve sadeliği ön planda olduğu eserlerde büyük fırça izlerinin olduğu, abartılı ve çarpıcı renkler bir arada kullanılmıştır. Bu anlayışta renkler kontur çizgilerle çerçevelenmiştir. Böylece saf ve yalın formlar oluşturulmuştur.

Die Brücke sanatçıları, ancak 1910 yılından sonra kendilerine özgü bir üslup ortaya koyabilmişlerdir. Eserlerinde siyah dış çizgiler, köşeli biçimler, maskemsi yüzler, canlı duruşlar kullanmışlardır. Bu sanatçılar, natüralist anlayışa karşı çıkarak canlı renkler kullanmayı tercih etmişleridir ve serbest fırça darbeleriyle resimlerini meydana getirmişlerdir.

Bu gruba mensup olan sanatçılar eserlerinin konularını günlük yaşamdan almayı tercih etmişlerdir. Bu grubun üyeleri tahta baskı tekniğini de hem dışavurumcu anlatımlarına uygun tarzlar oluşturmak hem de geleneksel olanın varlığını devam ettirmesi açısından kullanmayı tercih etmiştir. Böylece tahta baskı tekniğinin yeniden canlanmasını sağlamışlardır. Ayrıca çağdaş sanat anlayışında da bir ifade ediş biçimi olarak kullanılmasına zemin hazırlamışlardır.

Die Brücke üyeleri, 1913 yılına kadar birlikte eserlerini sergilemişlerdir. Bu grubun kurucusu olan Kirchner, esas olarak basit fiziki görünüşün yanı sıra ruhsal durumu yakalama ve iç gerçekliğe ulaşmayı amaçlanmıştır. Kirchner, kendisine ait üslubunu Fehmarn adasında kendisine ait olan hiyeroglif teknik ile oluşturmayı başarmıştır.

Bu teknikte, doğa biçimleri, izleyiciye bunların arkasında yatan anlamı belirtmek için en yalın ve yüzeysel biçimlere indirgenmiştir. Duygular, başlangıçta amaçsız gibi görünen çizgi denetiminden ayrılan ve hemen hemen geometrik biçimler alan hiyeroglifler yaratır. Kirchner, kimi zaman yalınlaşarak, gerektiğinde bükülmeler yaparak, dışavurum coşkusundan biçimlerin doğmasını sağlamış, böylece düşüncelerini var gücüyle ve açıkça iletme istemiştir.”(Richard,2005) Kirchner’in büyük bir enerjiyle yaptığı “Model ile Birlikte Kendi Portresi’nde zıt renkler en şiddetli hâllerıyla kullanılmıştır. Bu eser, biçimleri ortaya çıkarmak yerine yüzeyleri kabaca doldurmak amacıyla boyandığı izlenimi vermektedir. Resimde figürler belirgindir ancak beden renkleri ekspresif bir tavırla boyanmış olarak daha kırmızıya yakındır. Bu da ifadeciliğin kendi içindeki gizemini hissettirmektedir (Taşkesen, 2018, s.11).

Kirchner, kendi sanat anlayışı için kompozisyon, çizgi ve renk unsurlarını olmazsa olmaz unsurlar olarak görmekteydi. Kirchner, sadece dışavurumcu sanat anlayışı doğrultusunda eserlerini oluşturmamıştır. O eserlerini meydana getirirken aynı zamanda kullandığı görsel motiflerin akılcı bir yaklaşım tarzıyla basit hale getirilmesi ve belirginleşmesi için de çaba sarf etmiştir. Kirchner, kendisi için son derece sentetik bir üslup geliştirmeyi başarmış bir sanatçıdır. Kirchner, eserlerini oluştururken zaman alan ayrıntılarla vakit kaybetmek yerine eserlerine hareket katabilecek, önemli yerleri ön plana çıkartacak unsurlar için çaba sarf etmiştir. Bunu yaparken de kimi zaman mat kimi zaman canlı renkler kullanmıştır. Eserlerine bu hareketliliği katmak için farklı unsurlardan yararlanmayı da ihmal etmemiştir.

Sanatçı, sanata dair fikirlerini, tecrübelerini ve coşkusunu vurgulayabilmek adına geniş biçimler, berrak ve aydınlık renkler kullanmayı tercih etmiştir. Eserlerini meydana getirirken mavi konturlarla yoğun, düz renkleri ve kaba formları sınırlamış olmasının yanı sıra, canlı kırmızı yansımaları ise pembe bir zemin ve yeşilimsi yapraklar üzerinde konumlandırmayı tercih etmiştir. Kirchner eserlerinde daha çok pembe renkli sokakları ve yeşil simalı kişileri kullanarak kompozisyonu oluşturmuştur. Kirchner çalışmalarında

asıl tema basit dış görünüşün dışında kişilerin ruhsal durumunu vurgulayarak kişilerin iç gerçeğine ulaşmaktır (Kahraman, 2011, s.45)



Görsel 27: Ernest Ludwig Kirchner, *Head of a Sick Man (Hasta bir adamın başı)*, Gravür baskı, 1918, (“Sanal 27”, 2022).

Kirchner'in yapmış olduğu bu otoportresinde yoğun bir teknik kullanımını görmekteyiz. Gravür tekniği ile yapılmış bir eserdir. Sanatçının kendi otoportresidir. Portre eserde ortada yer alacak şekilde konumlanmıştır. Eserin ön kısmında çarpıtılmış olarak yorumlanmış eller dikkat çekmektedir. Ayrıca bu otoportrede sanatçının ciddi bir şekilde zayıfladığı görülmektedir. Kirchner, Birinci Dünya Savaşı'na katıldıktan sonra hastalanmıştır. Hastalanmasının sonucu ilaç kullanmaya başlamıştır. Bu ilaçların kullanılması sonucunda ellerinde geçici olarak felç oluşmuştur. Bu otoportrede felç olmuş ellerinin sembolik tasviri söz konusudur. Yüzünü ve ellerini tanımlayan bu resim, Kirchner'in psikolojik gerilimini çarpıcı bir şekilde yapmış olduğu gravüre başarılı olarak aktarılmıştır.

Kirchner, Almanyada savaşın yaşandığı yıllarda portre çalışmaları yapmıştır. Yapmış olduğu portre çalışmalarında savaşın izlerine rastlamak mümkündür. Ayrıca yapmış olduğu çalışmalarda savaş halinin toplum üzerinde yarattığı kötü etkileri kesik ve karmaşık çizgilerde meydana gelen tekniği ile portreleri üzerinden yansıtımıştır.



Görsel 28: Ernst Ludwig Kirchner, *Bir Asker Olarak Otoportre*, Tuval zeri Yağlı Boya, 69 x 61 cm Allen Memorial Sanat Müzesi, 1915, (‘‘Sanal 28’’, 2022).

Alman Dışavurumculuğun önemli isimlerinden Ernst Ludvig Kirchner, ‘‘ Bir Askerin Otoportresi’’ adlı çalışmasını 1915 yılında tamamlamıştır. Bu eserde kullandığı figür, sanatçının kendi otoportresidir. Ancak bu eserin üstünde sanatçıya ait herhangi bir imza ya da tarih yer almamaktadır.

Bu eserinde sanatçı biri sağda diğeri de solda olacak şekilde iki figür kullanmıştır. Bu çalışmasında kırmızı, sarı, yeşil ve hardal gibi canlı ve göz alıcı renkler kullanmıştır. Ancak kullandığı bu renkleri bir tabaka oluşturacak şekilde değil de ince bir tabaka şeklinde kullanmıştır. Bu eserde mekân ve figrlar arasında bir derinlik söz konusudur. Bilindiği zere Ekspresyonist portrelerde genellikle mekân çok yüzeysel bir şekilde yer

alır. Ancak Kirchner, bu eserinde mekânı ince ayrıntılarıyla resmetmiştir. Bu eserde ön planda Kirchner 'in kendisi yer almaktadır. Arka kısmında ise nü bir kadın figürü vardır. Bu eserde Kirchner kendisini atölyesinde resim yaparken tasvir etmiştir (Yılmaz, 2019, s.75).

Tablonun en ön kısmında Kirchner'ın, üzerinde askeri bir üniformalı figürü yer almaktadır. Sanatçı, sol elinde bir palet tutmaktadır. Sol eli ise bilekten itibaren kopuk bir vaziyettedir. Bilindiği üzere sanatçı Birinci Dünya Savaşında görev almıştır. Bu görev sırasında da ciddi bir ruhsal bunalım yaşamıştır. İşte sanatçının bu eseri de onun savaş sırasında yaşadığı bunalımı ve sonrasında tekrardan askere alınabilmesi ihtimalinin yaşattığı korkuyu gözler önüne sermektedir. Sanatçı, bu eserinde bir atölye ortamı kullanmış olmasına rağmen üzerinde kendisini üniformalı bir asker olarak çizerek ciddi bir tezatlık oluşturmuştur. Ayrıca Kirchner, savaşın hem ruhunda hem de bedeninde oluşturduğu acıları da yansıtabilmek adına sol elini bilekten itibaren kesik bir vaziyette çizmiştir. Bu kendini resmettiği portrede kopan el Asker olarak bir edebi sakatlık değildir, bir metafor olarak kullanılmıştır.

Bu eserde kullanılan nü kadın figürü de yine sanatçının ruhundaki cinsel arzuların bir yansıması olarak tabloda yerini almaktadır. Kirchner bu eseri aracılığı ile yaşadığı ruhsal sıkıntıları Ekspresyonist unsurlar ile tuvaline yansıtmıştır (Yılmaz, 2019, s.76).

Kirchner'in kendisini asker üniforması ile resmettiği otoportresi psikolojik drama eserlerinin en başarılı örneği olarak kabul edilmektedir. Bu resimde Kirchner kendisini her ne kadar bir asker olarak resmetmiş olsa bile asıl durduğu yer bir savaş alanı değildir. Bu eserde Kirchner, bir stüdyoda kesik kanlı bir kol ve arkasında çıplak bir model ile birlikte kendisini resmetmiştir. Bu esere bakarak genç bir sanatçı olarak Kirchner'in olgunlaşma sürecini gözlemleme fırsatı yakalıyoruz.

Kirchner, kişilik olarak savaşa karşı biri olduğu için tehlikeli görevlerden uzak durmaya çalışmak adına orduda gönüllü olarak sürücü görevi üstlenmiştir. Ancak bir süre sonra Kirchner genel sağlık durumuyla ilgili yaşadığı sorunlardan dolayı askere uygun olmadığı görülmüştür. Bu nedenle iyileşmesi için askeriye'deki görevine son verilmiştir. İşte bu otoportre de Kirchner'in iyileşme sürecinde ortaya koyduğu bir çalışmasıdır.

İşte bu karmaşık koşullar altında ortaya çıkan bu eser, Otto Dix gibi savaşı ilk elden tecrübe eden sanatçıların eserlerinden oldukça farklı bir üslupla tasvir edilmiştir. Kirchner, hiçbir zaman bizzat savaşa katılmamış olmasına rağmen bu eserinde yansıttığı korkunç manzara aslında sanatçının kendi kişisel korkularının bir yansımasıdır.

Bu eserde yer alan kopmuş el, aslına bakılırsa gerçek bir yaralanmayı ifade etmekten ziyade bir metafor olarak tuvale yerleştirilen bir unsurdur. Kopmuş kolu bir metafor olarak kullanması onun bu eserini Dix'in siyasileri utandırmak için resmettiği ve artık ulus için faydalı olamayacak askerlerin kaderlerine terk edilmesini eleştirdiği eserlerinden ayrılmaktadır. Çünkü Kirchner'in tasvir ettiği bu yaralanma (uzvun kesilmesi) bireyin kendi kendisiyle alakalı olan bir eksilme, kopmadır (Roggenkamp, 2017, s.15).

Kirchner, Dışavurumcu sanat anlayışının öncülerinden biridir. Kirchner'in 1915 senesinde ortaya koyduğu kendi Otoportresi "Bir Asker Olarak Otoportre" Dışavurumcu sanat anlayışının önemli bir örneği olarak kabul edilmektedir. Kirchner'in bizzet kendisini resmettiği bu sanat eserinde 1.Dünya savaşının sorumlusu olarak gördüğü militarist düşünceyi eleştirmek için kendisini bir asker olarak resmetmeyi tercih etmiştir. Bu eserinde kullandığı deformasyonlar aracılığı ile kendi kişisel tepkisini dışarı vurmaya başarmıştır. Eserinde kullandığı renkler ve çizgiler bu tepkisini güçlü bir şekilde ifade etmesine olanak sağlamıştır (Baysal, 2021, s.171).

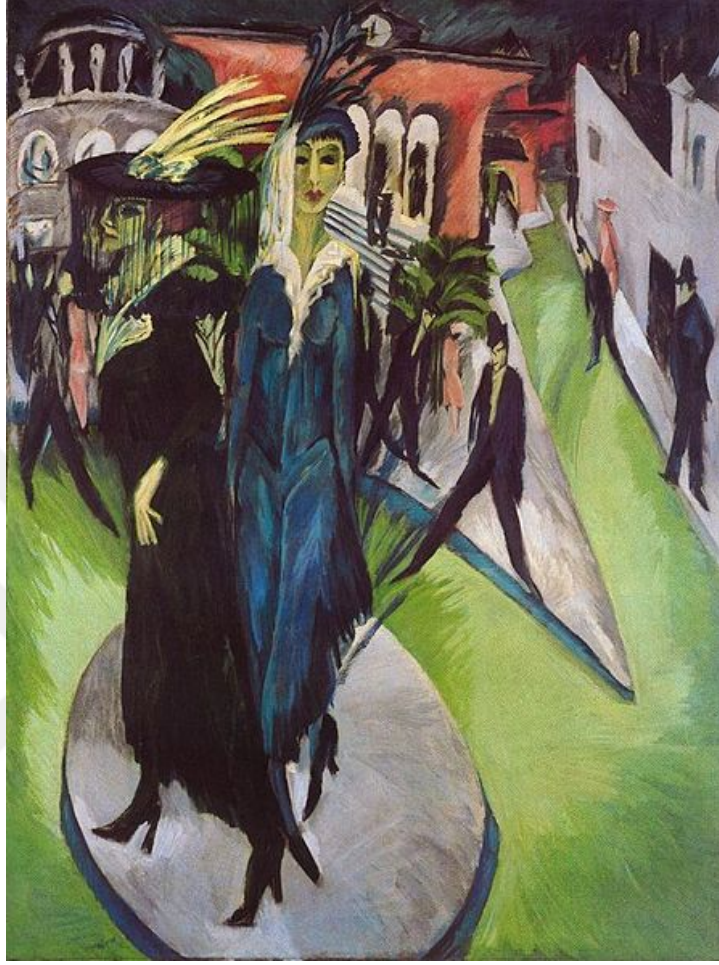


Görsel 29: Ernst Ludwig Kirchner, *Berlin Sokak Sahnesi*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121x95 cm. 1913, (“Sanal 29”, 2022).

Ernst Ludwig Kirchner, hiç kuşkusuz Brücke topluluğunun en ünlü ve en etkisi sanatçısıdır. Kirchner, Berlin'deki sokak Sahnesi'nde yaşadığı şehrin nabzını aykırı ve sert fırça darbeleriyle yakalamaya çalışmıştır. Bu eserinde herhangi bir özelliği olmayan bir sokakta insanlar üst üste çıkacak gibi yan yana yürümektedirler. Tuali aşır ortalığa saçılacakmış gibi görünen ve oldukça rahatsızlık verici bir yığılma vardır. Bu tapuda caddede yürüyen kokoşlar, züppeler, kendini beğenmiş ukala tiplerle ifade edilmiştir. Sanatçının bu eserde kullandığı soğuk mavi renk izleyicilerin eserdeki kişilerden uzaklaştıracak bir nitelikte kullanılmıştır.

Sanatçı bu eserinde; hızlı yaşamı, tempolu hayatı, haddinden fazla kalabalık olan kaldırımları, insanların birbirine karşı soğuk tavırlarını resim diliyle ifade etmiştir. Sanatçı bu eserinde karakterlere odaklanmak yerine figürlerin davranışlarına yoğunlaşmıştır. Bu yüzden de bütün karakterleri aynı yüz ifadesi ile resmetmiştir. Sanatçı bu eserinde teknik olarak da çok fazla detaylı çalışmamıştır. Bu durum da sanatçının bu

tavriyla döneminin sanat anlayışı içerisinde yapay bulduğu öğelere tepkisini ifade ediş tarzı olarak kabul edilmektedir (Bayındır, 2011, s.34).



Görsel 30: Ernst Ludwig Kirchner, *Potsdam Alanı*, 200x150cm. Tuval Üzeri Yağlı Boya, Staatliche Museen, Berlin, 1914, ("Sanal 30", 2022).

Kirchner'in "Anıtsal Potsdam Alanı adlı eseri" sanat tarihi açısından incelendiğinde Alman metropol dışavurumculuğu kapsamındaki en önemli sanat eserlerden biri olduğu görülecektir. Franz Servaes "Vossische Zeitung'un" 16 Şubat 1916 sayısında Kirchner'in "çarpık kolları ve bacaklarıyla gülünç sıçrayışlar yapan insan figürlerinin gerçek ucubeliği'ni sergilediğini yazmıştır. Dönemim Alman hükümeti 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle yayınladıkları resmi bir bildiri ile Berlin'de yaşayan Sokak kadınlarından dul kalmış asker eşi gibi giyinmeleri istenmiştir. Kirchner de bu durumu bir metafor olarak eserine yansıtmıştır. Eserdeki kadınlardan birinin yüzünü yas peçesiyle örtmüş olması yani Alman hükümlerinin yayınlamış olduğu

bildiriye uygun davranması resmedilmiştir. Bu durum da ilginç bir şekilde izleyicilere yurtseverlik duygusu uyandırmaktadır (Gençler, 2015, s.35).

Kirchner'in eserlerinde kullandığı fırça vuruşları oldukça kabadır. Eserlerinde köşeli çizgileri, şiddetli ve karşıt renkleri yan yana getirerek çarpıcı bir etki yaratmıştır. Bu durum onun resimlerinin önemli özelliklerinden sadece biridir. Sanatçı, insanların endüstrinin birer kölesi olmasına; kızgın, sinirli ve biçimlerin parçalandığı çizim üslubuyla kişisel tepkisini ortaya koymuştur. Kirchner'in üslubuna uyumlu ve güzel doğa anlatımı yer almaz. O eserleri aracılığı ile sezgisel yaratıcı gücü yüceltip geçmişle bağları koparmak istemiştir (Yavaş, 2010, s.39).

Kirchner sanat eserlerinde modern kent insanının yapay, ikiyüzla ve kasvetli hallerini ön plana çıkararak dikkati bu yönere çekmeye çalışır. Onun kesik kesik ve karmaşık çizgilerden oluşan tekniği aynı zamanda kendi ruhunun da parçalanmışlığının ve bölünmüşlüğünü de sembolize etmektedir. Sanatçı, büyük şehir karmaşasını ele aldığı "Potsdam Alanı" adlı çalışması büyük boyutları nedeniyle Alman büyük kent dışavurumculuğunun adeta ikonası konumundadır.

Bu eserinde, ön tarafta birbirinden farklı yaşlarda iki tane sokak kadını, bu kadınların hemen arkasında ise, kim oldukları bilinmeyen, yüzleri olmayan, siyah giyimli adamlar dolaşmaktadır. Bu adamlar uzun adımlarla üçgen bir kaldırımda yürütmektedirler. Adamların yürüdükleri bu kaldırım, aynı zamanda sahneyeymiş gibi kendilerini sundukları yuvarlak kaldırıma doğru uzanmaktadır. Kirchner'in çizdiği bu yuvarlak ve sivri biçimler aynı zamanda cinsel anlamları da içerisinde barındırmaktadır.

Bu resmin aldığı eleştiriler hiç de olumlu değildir, Vossische Zeitung dergisinin 1916 Şubat'ında yayımlanmış yazısında Franz Servaes, Kirchner'in "sarhoşluktan yıkılacakmış gibi sallanan bir ortamda, çarpık kolları ve bacaklarıyla gülünç sıçrayışlar yapan insan figürlerinin gerçek ucubeliğini" sergilediğini yazmıştır (Yavaş, 2010, s. 40).

Bu resimde yer alan kadınlardan birinin yüzünü yas peçesiyle örtmesinden dolayı söz konusu bu resmin Birinci Dünya Savaşının başlamasından sonra bitirildiğini göstermektedir. Zira savaş başladıktan sonra Berlin'de yaşayan sokak kadınlarına yapılan bir bildiri ile "dul kalmış asker eşi gibi" giyinmeleri istenmiştir.

Sanatçı, savaşı bizzat tanık olan biri olarak savaşı "kanlı bir karnaval" olarak düşünmüştür. Ayrıca savaş ortamında insanların ahlâki değerlere olan tavrını ise şu sözlerle ifade etmiştir: "Artık insanlar tıpkı eskiden resimlerini yaptığım yosmalar gibi. Bulanıklaşmışlar ve bir saniyede yok oluyorlar" demiştir (Yavaş, 2010, s.40).



5.BÖLÜM: UYGULAMALI ÇALIŞMALAR VE ANALİZİ

Doğayı tek başına, insandan bağımsız olarak ele almak, bir anlamda insan doğasının anlamı üzerine geliştirebileceğimiz düşünceleri sığlaştırır. Dolayısıyla doğa ve insan, birbirlerini etkileme strateji ve güçleriyle bir bütün olarak okunur. Tarih öncesi ve sonrasının dünyası, insanın doğayla ilişkisinin yalnızca barınma ve beslenme gibi ihtiyaçlar çerçevesinde biçimlendiği bir ekosistemden ibaret değerlendirilemez. Doğayı, sanatın ana nesnesi olarak değerlendiren antik çağ düşüncelerinden günümüze kadar doğanın her unsuru; fiziksel devinimi, kimyası, biyolojik yapısı, sanatın ve gündelik yaşamın kimi zaman olağan, kimi zamansa olağanüstü bir kurgusu olarak yer alır.

Özdemir'in resmindeki doğa, insanın beslediği ümit ve bekleyişle aynı dili konuşuyor. Buradaki dil, insan ve doğanın aynı surette buluşmasıdır. Beslenen ümit, bu ümidin zamanla aşınması, mevsimi olmayan, Adalet Ağaoğlu'nun deyişiyle bir ruh üşümesi yaratır insanda. Resimlerdeki bu üşüme havasını bir nebze yumuşatan motif geyik imgesidir. Geyik, değişimin, aydınlanmanın, reenkarne halinde olmanın ve tükenmekte olan doğanın umut veren canlı bir formu olarak çıkar karşımıza. Antik Yunan, Hitit, Kelt, Slav, Macar, Yahudi, kızılderili ve Hindu kültürlerinde olduğu gibi, arketipik imgede geyik kültü, tıpkı ağaç gibi hayatın merkezinde yer alır. Mahmut Özdemir, resimlerinde geyik imgesini kullanarak 'bekleyen'in umudunu taze tutmaya çalışır gibidir. Burada geyik imgesinin kullanılmış olması, onun sık sık boynuz değiştirmesi özelliğiyle reenkarnasyonu imlemektedir. Hayat, ressama göre, bütün olumsuzluklarıyla, ümitsizlikleriyle, yıkımlarıyla yeniden kendini var edecek bir gücü içinde saklamaktadır.

Yüksek lisans tezinin oluşturulmasında üretilmiş olan işler, günümüz dünyasında devam eden savaşların yarattığı kaotik durumu geçmiş örnekleriyle ele alarak bu güne yorumlamaktır. Geçmişte meydana gelmiş ve insanlığı büyük felaketlere sürüklemiş olan savaşların bugün de devam ettiği görülmektedir. Geçmişte de sanatçıların yaşananlara tepkilerini eserleriyle gösterdiği ve eserlerinde kullandıkları anlatım dili ile günümüz arasında benzerlikler kurulabilmektedir. Üretilmiş olan bu seri ile günümüzde meydana gelen savaşların metaforik olarak anlatımı içermektedirler. Bu metafor dilini oluştururken de gözlem ve deneyimlerden faydalanarak yaratılmış metaforlara yer verilmiştir.



Görsel 31: Mahmut Özdemir, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140x150 cm, 2019.

Yaşadığımız dünyaya günümüz itibariyle bakıldığında hızlı bir şekilde büyüyen kalabalıklar ve bu büyüme ile birlikte insanların da giderek yalnızlaştığı bir yer haline geldiği görülmektedir. Büyüyen ve son derece hızlı gelişen bu dünya tıpkı Birinci Dünya Savaşı öncesi döneme benzer durumdadır. O gün de gelişen teknolojik imkânlar ile üretilen silahlar savaş ortamlarında denenmekteydi. Güçsüz durumda olan ülkelerin kaynakları acımasızca sömürülmekteydi. Günümüzde de durum o zamankinden farklı değil hatta daha dramatik seviyelere tırmanmıştır.

Bu anlamda resme bakıldığında aslında resmin geçtiği coğrafyayı kestirmek zor değildir. Son dönemlerde Mezopotamya bölgesinde meydana gelen yıkıcı savaflara vurgu yaptığı anlaşılır. Bu bölgelerde uzun zamandır süren iç karışıklıklar ve bunlardan kaynaklı kaostun insanlara getirdiği acı ve dramatik ortam resimde yorumlanmıştır. Sadece o bölgeler için değil aslında savaşın bütün toplumlara zarar verdiği açıktır.

Üretilmiş iş incelendiğinde gri bir gökyüzü altında geçen bu resimde, arka planda yerleştirilmiş tanıdık olmadığımız bir yapı görünmektedir. İlginç bir şekilde, içinde dışarıya uzanan kurumuş dallara sahip ağaçlar yerleştirilmiştir. Yapının ön kısmı, eski bir duvar yapısıyla yukarılara doğru uzanmaktadır. Burada, Özdemir'in yapmak istediği şey aslında ölmüş ağaç formlarını diri sayabileceğimiz yapının içinden çıkararak ölüm ile yaşamın birbiriyle iç içe girdiği, umut ile karamsarlığın yan yana olduğu bir zamanı tasvir etmektedir. Bir yandan yaşam alanlarını kaybeden insanların diğer yandan da yeniden yaşama tutunmak için ellerinde ki kısıtlı imkânlarla yeni bir hayat tasarlama üzerinde yoğunlaştıklarını anlatmak ister. Bu bir anlamda, resimdeki hayatlar açısından dramatik bir anlayış yaratır. Önde bir arada yer alan geyik, kargalar, küçük bir sandala yerleştirilmiş kumaşla örtülü ne olduğu hakkında izleyiciye bilgi vermeyen yapı ve figür birbirine yakın olarak resmedilmiştir. Geyik imgesi, Özdemir'in işlerinde umudun simgesidir. Zemin dokusuyla dikkat çekicidir. Teknik olarak renkler gri tonlarda kullanılmıştır. Burada doku ile yapı arasında teknik olarak bağlantılar gözümüze ilişir. Bu bağlantı sadece teknik olarak kalmaz anlam olarak da resme yerleştirilmiştir. Doku, zeminlerde var olmuş yapıların çöktüğüne vurgu yaparken yapının da çökmesiyle dokuyla bir olacağı anlamı taşır.



Görsel 32: Mahmut Özdemir, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 105x118 cm, 2019

Yarı gerçeküstü bir bakış açısıyla oluşturulmuş resim, aynı zamanda teknik unsurlar bakımından gerçekçi unsurlar barındırır içinde. Bu resimde de bir önceki (görsel 31) resimde olduğu gibi bir yapı arka plana yerleştirilmiştir. Birbirine benzerlik gösterdiği ölçüde, anlamsal olarak da ilk resimle ilişkilidir. Yapı, aynı amaçla ve bakış açısıyla inşa edilmiştir. Farklı olarak, ağaçların yerleri değişmiştir. Burada ağaçlar, yapının içinden çıkmak yerine önüne ve arkasına gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Ağaçlar çıplaktır, bütün resimlerde olduğu gibi. Bu da resme dramatik bir hava katar. Aynı zamanda ağaçlara dikkatli olarak bakıldığında sadece teknik olarak boyanmış sayılmazlar. Tekniğin anlamla örtüşeceği şekliyle resimde yer alırlar ve kökleri beyaz olarak aktarılmıştır. Bu çoğumuzun normal hayatta kırsal bölgelerde gördüğümüz bir gelenektir. Bunu yapmaktaki amaç, ağaç köklerini güneş ışınlarından korumak ve çiçeklenmesini önlemektir. Erken çiçeklenen ağaçlar, ani bir soğukta zarar görürler ve o yıl meyve vermezler.

Buradaki kullanım amacı geçmişe bir göndermedir. Özdemir eskiden yaşam olanı olan bu yerleri izleyicinin de görmesini istemektedir.

Resmin ön planında, sağ tarafa ağırlıklı olarak yerleştirilen figür kurgusu içinde belli zıtlıklar barındırır. Bir tarafta oturan bir kadın çaresizliği, diğer yanda ayakta duran ise mücadelenin simgesidir. Başka zıtlık unsuru da akbabanın korku ve vahşeti, geyiğin de umut ve merhamet simgelemesidir. Doku teknik bir unsur olarak ressamın çoğu işine hâkimdir ve aynı anlamları içerir.



Görsel 33: Mahmut Özdemir, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 133x148 cm, 2019

Yukarıda yer alan çalışmada, doğanın kaosla beraber kendi görünümünü yeniden yarattığı ve sanatçıların da bunları görüp eserlerinde yorumlaması üzerine şekillenir. İşte bu noktadan bakıldığında da Özdemir'in bu çalışması diğer çalışmalara paralel bir biçimle şekillenir. Yaratılan kaos ve kargaşanın konu olarak seçildiği bu resimde, sanatçıyı harekete geçiren unsur, olanlara tanıklık edip, rıza göstermeyişidir. Üretilen bu seri işler de bu anlamda tuvalde yer bulmaktadırlar. Resmin arka planına yerleştirilmiş bir yapı vardır. Bu yapı normal hayatta karşılaştığımız türden bir binaya benzerlik açısından benzemez. Bu tamamen resmi yapanın dünyasından çıkan bir

imgelemdir. Resimdeki unsurlardan anlaşılacağı gibi resim bildiğimiz bir dünyada geçmez. Bu, üreticinin görüş alanının resme yansımalarıdır. Bina, önceki resimlerle aynı içeriği barındırır. Burada dikkat çeken unsurlar ön planda gösterilmiştir. Direkt izleyiciyle göz göze gelen kadın figürü, dikkati kendi bulunduğu ortama odaklar. Geyik ve kargadan farklı olarak bu resme bir de yılan imgesi girmiştir. Yılan imgesi, burada üzeri kumaşlarla kaplı olan, içinde ne olduğu izleyici tarafından bilinmeyen yapının daha da öne çıkması için örtünün altına konumlandırılmıştır. Örtünün altından çıkan yılan, zehri olduğundan dolayı kötülüğü simgelemektedir. Yılanın örtünün altından çıkıyor olması Özdemir'e göre birbiriyle ilişkilidir. İzleyiciye örtünün altındaki sır ile ilgili olarak ipuçları verir. Sanki örtü açıldığında içinde çıkacak şeyin yaşayanları zehirleyeceği hissi uyandırır. Ağaçlar her zamanki haliyle kurgunun içerisinde yer almaktadırlar. Yapraklarını dökmüş, üzerinde bir canlılık emaresi yoktur.



Görsel 34: Mahmut Özdemir, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019

Yukarıda yer alan resim, genel ağırlığıyla doku hâkimiyetlidir. Gökyüzünden binaya benzeyen yapıya, oradan kadın figürüne kadar doku ile bir aradadır. Buradan anlaşılacağı üzere teknik olarak önce doku oluşturulmuş olup daha sonra resmin öğeleri Özdemir'in belirlediği şekilde kompozisyonda konumlarını almışlardır.

Dünya bir tiyatro sahnesine benzer. Sanatçılar da eserlerinde bir sahne kurma eylemi gerçekleştirirler. Ürettiklerimiz içimizde yaşadıklarımızın belirginleşip ortaya çıktığı ve tuval üzerinde bir sahneye dönüşmesi gibidir.

Bu resim, genel itibariyle kahve tonlardan meydana gelmiştir. Bir çölü anımsatan bir tarafı vardır. Fakat burada diğer resimlerde sıklıkla görülen geyik figürü yer almamaktadır. Geyiğin üstlendiği misyon bu sefer resmin ön kısmında yer alan mavi lekeye verilmiş gibidir. Çölü anımsatan kahve tonlarının içinde mavi umudu simgeler gibidir. Ayrıca diğer işlerden farklı olarak üzeri kumaşla kaplı yapı yer almaz burada da. Arka kısımda, binaya benzeyen yapının sol kısmında bir çadır şeklinde yer alan başka bir imge vardır. Bu imgede aslında yerinden edilmiş göçe zorlanan insanların barınmak için kurdukları ev gibidir. Çadırların olduğu genel olarak afetler ve savaşlar vardır. Bura da yer alan çadır bunun imgelem halidir.



Görsel 35: Mahmut Özdemir, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120 cm, 2019

Yukarıda yer alan resim de dikkat çeken unsur arkaya yerleştirilmiştir. Bakıldığı zaman bu yapı ahşap bir evin bir kısmını andırır. Resmin zeminiyle ayrılan kendi zemini vardır. Ama dışardan içerisi net bir şekilde gözler önündedir. Duvarları resmin dokusuyla çok uyumlu olacak şekilde tasarlanmıştır. Burada Özdemir, içeri ve dışarının bir biri içine karıştığını ifade etmek ister. Yaşanılan kaos, kargaşadan nasibini almıştır bu binada. Savaş sadece insanları yerlerinden etmez sahip olduklarını da elinden alır. Ve büyük bir çaresizliğin içinde bırakır. Resimde yer alan figürler de çaresizdir. Zemindeki doku, resmin geneline hâkimdir. Hatta ayakta yer alan figür, dokunun içinde kaybolmuş gibidir. Yaşanmış olan her ne ise her şeyi yerle bir etmekte ve etmeye de devam etmektedir. Genel olarak resimlerde bir uzaklaşma, yabancılaşma söz konusudur. Bu uzaklaşma bireyin ya da belirli kişilerin kendi istekleriyle seçtikleri bir durum değildir. Zoraki gerçekleşen bir durumdur. Öyle olmasa resimde yer alan figürler ısrarla harap olmuş yaşam alanlarında hayatlarını devam ettirmeye kalkmazlardı.



Görsel 36: Mahmut Özdemir, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x170 cm, 2019

Yukarıda yer alan eser 120x170 cm ebatlarında tuval üzerine karışık teknik ile üretilmiştir. Sanatçı önüne çerçeve konulduğu zaman, düşüncelerini ifade etme yolunda en gizli görsel noktaları kullanır. Özdemir'in bu resminde, figürler birbiriyle ilişkisiz bir iletişimin içerisinde olup, kumaş yığınları ile kaplı olan yapının etrafında konumlandırılmışlardır. Hemen arkalarında, diğer resimlerde de alışıktığımız ağaç resmedilmiştir. Büyük bir ağaçtır fakat yine de yapraklarının dökülmesine engel olamamıştır. Resimde güneşin son nefeslerini soluduğu, aydınlığın sona ermek üzere olduğu bir an görselleştirilmiştir. Sıcak bir gökyüzü, hemen altına çökmüş karartıdan kaynaklı koyu alanlar mevcuttur. Bu koyuluğun içinde ön planda yer alan büyük ağacı destekleyen başka küçük ağaçlar yer almaktadır. Ağaçlar gücünü topraktan alır, köklerinde yüzlerce el ile toprağı sıkı sıkı tutmaktadırlar. Dramatik bir şekilde üretilmiş çalışmada öncesinde yaşamın olduğuna dair ipuçları yer almaktadır. Fakat hepsi zeminle bir olmuş biçimde yorumlanmıştır. Teknik olarak doku unsuru olarak resimde yer alan zemin asil itibariyle savaşın tahribatıyla her şeyin zarar gördüğü ve yeniden toprakta birleştiğini yani yeniden toprağa karıştığı betimlenmiştir.



Görsel 37: Mahmut Özdemir, Nietzsche'nin Umudu, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x150 cm, 2018.

Mahmut Özdemir'in bu çalışması da diğer resimlerle aynı unsurları barındırır içinde. Farklı olarak burada resmin ismini ön plana çıkarmıştır. “Nietzsche'nin Umudu” adındaki bu çalışmayı Özdemir, Nietzsche'nin umut anlayışı üzerine şekillendirir. Resmin genel atmosferinde olduğu gibi ve serinin diğer işlerinde ortak olan nokta umut ile simgeleşen geyik formu bu resimde de yer alır. Fakat burada bu umudun da zorlaştığı bir atmosfer yaratılmıştır. Çünkü Nietzsche'nin umut üzerine fikirleri üzerine kurgulanmış bir resimdir. Bu resimde aynı zamanda ressamın da umutlarında kırılmalar olduğunu düşünebiliriz. Nietzsche'nin umut anlayışı üzerine düşünceleri resme ilham olmuştur. Çünkü Nietzsche “umut en büyük kötülüktür, işkenceyi uzatır” demiştir en vakur haliyle. Buradan hareketle, umudun aslında gerçekleşmeyecek olan idealler üzerinden duyulması mücadelenin önünde büyük engel teşkil eder. Aynı zamanda da resimde yaratılmış dünya için düşüncecek olursak artık umutların dahi fayda sağlamayacağı bir konuma geçtiğini vurgulamak istemiştir. Yani umut ettikçe gerçekleşmeyecek refah, barış, özgürlük ortamına duyulan hislerin insana acı ve kötülük olarak döneceğini söylemek ister. Aynı zamanda, fazlasıyla insanın umuda sığınması gerçeğe olan bağlantısını koparma noktasında uyuşturucu bir etkiye sahiptir.

Eserlere bütün olarak bakıldığında anlatılmak istenen konu içinde, tüm figür ve doğanın yalnızlaşmayı, pekiştirerek renk ve kompozisyon öğeleriyle beraber zekice

yerleştirildiğini görebiliyor, kaybolan güzelliklere duyulan özlemi harap edilmiş mekânların vurgulanmasından anlayabiliyoruz. En çarpıcı bulduğum resim ise "Nietzsche'nin Umudu". Diğer işler içinde biraz daha öne çıkıyor ve fondaki gerçekçilik mekân derinliği ve verilen dokular kompozisyonu daha da güçlü kılıyor. Zamanın durduğu bir anda ait oldukları yere gidebilmiş, keşmekeşten kaçmış, soyutlanmış figürler mekândaki tüm tahribata rağmen gizli bir memnuniyetle huzuru bulmuşluğu simgeliyor. Güçlü bir anlatım ve usta bir teknikle izleyiciyle buluşuyor (Çetin, G.F. 2018, s.16).



Görsel 38: Mahmut Özdemir, *Karanlık bekleyiş*, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2018.

Bu seride hemen hemen aynı teknik ile üretilmiş ve aynı temaya sahip on eserle karşı karşıyayız. Bu çalışmada salt bir kadınlık mevzusu basit bir şekilde ele alınmış hâlde görülebilir. Fakat burada kadınlık konusu ele alınmamıştır. Figürler aynı ailedenmiş gibi bir arada yer almaktadırlar. Ancak aralarındaki iletişim güçlü değildir. Solda yer alan figür, çıplak olarak resmedilmiştir. Fakat buradaki çıplaklık cinselliği çağrıştıracak cinsten değildir. Kırmızı elbise giymiş yarı oturur vaziyette resmedilmiş figür klasik zamanın resimlerinde yer alan figür görünümünü andırır. İzleyiciye hayranlık duygusuyla birlikte şaşkınlık duygularını hissettirir. İki kadın figürün arkasına konumlanmış figür direk, izleyiciye bakıyor şekliyle resmedilmiştir. Öndeki figür kurgusunun arkasında yer

alan yapraklarını dökmüş iki kuru ağaç figürlerin koruyuculuğunu üstlenmiş gibidir. Bu koruyuculuk zamansal bir gönderme içerir. Ağaçlar yapraklarını dökmüş olsalar bile kökleriyle hala aynı coğrafyaya bağlıdırlar. Koruyuculuğun köklere sarılma ile vurgulandığı bu resimde figürlerde ancak kendi köklerine bağlı kalarak kendi inanç değerlerini başkalarından koruyabilirler. Kısacası emperyalist sistemler, sömürdüğü toplumları önce kendilerine yabancılaştırılır. Sonrada çıkarları doğrultuda sömürürler. Bu sömürünün bir parçası da acılarla ve yoksullukla sonuçlanan savaşlardır. Bu resimde savaş sonrasının metaforlaştığı bir anı görselleştirir. Figürlerin yanında yer alan beyaz geyik ön plana yerleştirilmiş olan kumaş ile örtülmüş yapıyla uyum içerisinde. Adeta gizlenmiş gibidir. İlk bakışta görünmemektedir. Geyik, antik yunan mitolojisinde avcının sembolü olarak bilinmektedir. Rönesans'da ise beş ana duyudan biri olan işitme gücünü gösterir. Kadınların suskun bakışlarıyla birleşen ve önde üzeri kumaşla örtülü yapının izleyici tarafından görülmeyen ama resimde yer alan figürler tarafından bilinen bir duruma işaret eder. Sır olarak gizlenmiş olanın ifşa edilmesi için bütün figürler suskunluklarını korumaktadırlar. Metaforlaştırılmış kumaşla örtülü yapı resmin en önemli öğesidir. Tıpkı büyük umutların vadedildiği savaşlar gibi. Daha iyi bir gelecek propagandalarıyla sömürülen insan umutlarıdır.



Görsel 39: Mahmut Özdemir, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x140cm, 2019.

Eserde arka planda yer alan binayı andıran yapı dikkat çeker. Tam anlamıyla bir yapıya benzemeyen bu yapı izleyicide merak duygusu uyandırır. Meraktan öte, çözümlenmesi gereken bir unsurdur resimde. Dikkatli incelendiği zaman metruk bir bina olarak da düşünülen bu yapı birileri tarafından, belki de resimde yer alan figürlerin inşa ettiği bir şeydir. Resim savaş sonrası bir anı görselleştirdiğinden buradaki yapı da ona hizmet eder. Yaşanılan savaşın ardından meydana gelen tahribata dair ipuçları verir. İnsanların umutlarının metaforlaşmış ve vücut bulmuş hali gibidir. Savaş beraberinde büyük bir yıkımı, çaresizliği ve yokluğu geçirir. Ama buradaki yapı ile insanın içinde yaşattığı özlem duygusunun, umut mücadelesinin metaforudur. Bu kadar yaşanmışlığa rağmen savaşın mağdur insanları tarafından geriye kalan parçalardan inşa edilmiş bir ev olarak düşünülebilir. Bu yapı teknik olarak geriye itilmiştir. Mahmut Özdemir'in asıl vurgulamak istediği şey ön planda yer alır. Ön kısımda resmin ağırlıkta sol bölümüne düşen önceki resimde de mevcut olan üstü kumaş ile kapalı olan ne olduğu hakkında bir bilgi içermeyen yapıdır. Önceki resimden farklı olarak kumaş yapısının üzerinde uçan kargalar konumlandırılmıştır Yeşil örtünün arkasında biri çıplak iki figür yer alır. Aralarından yukarı doğru uzanan yapraklarını dökmüş iki ağaç yer alır. Ve bir kısmı çıplak figürün arkasında kalan direk izleyici ile göz teması kuran geyik yer almaktadır. Çalışmada bir öncekine benzer olarak konulan öğelerin yanında kompozisyona bu sefer karga figürleri de dahil olmuştur. Kargalar resmin en önemli öğesi üzerinde uçuşur şekilde konumlandırılmıştır. Bu sayede dikkat çekilmek istenen yer öne çıkarılmıştır. Örtülerin altında gizlenen sırrın izleyici tarafından fark edilmesi istenmektedir. Geyik sırrı duyurmak isterken kargalar onu göstermek için çaba sarf ederler. Örtünün altına gizlenmiş olan şey aslında geçeceğim ta kendisidir. Gerçeği gizlemek, bir anlamda herkesin kendince algıladığı gerçekliğe dönüşür. Resimde çıplaklığa vurgu yapılmıştır. Bu çıplaklık, sadece figür ile ilgili değildir. Resmin kurgulandığı alan da çıplak hâle gelmiştir. Ağaçları örten yaprakları yoktur. Yaprakların olmayışı, ağacı çıplak bırakan etkidir. Dikkatli bakıldığında ağaçların gövdeleri beyaz boya ile resmedilmiştir. Bunun anlamı resmin geçtiği yerin aslında daha önce bir yaşamın geçtiği, canlılığın olduğu, insanların yaşadığı mekanlardır. Bu coğrafyada, insanlar ağaçlarının köklerini boyarlar. Bunu bazı sebeplerden dolayı kireç ile yapmaktadırlar. Bu, ağacı haşerelerden korunmak için yapılan bir uygulamadır. Burada da yaşamın önceden var olduğunun kanıtıdır. Ağaçların, kadınların ve mekânın çıplaklığı, yokluğu ve çaresizliği metaforlaştıran bir kavram olarak çıkar karşımıza.



Görsel 40: Mahmut Özdemir, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x60 cm, 2019.

Serinin bir sonraki resmi daha sade bir şekilde üretilmiştir. Yine arka planda yer alan ne olduğunu bilmediğimiz bir yapı mevcuttur. Yapının önüne gelecek şekilde yerleştirilmiş bir ağaç vardır. Önceki resimler de olduğu gibi yapraksız yani çıplaktır. Bu yapı ve ağaç bizim yaşam biçimimiz ile örtülecek şekilde kompozisyonda yer alır. Kırsal yerlerde yaşayan insanlar evlerinin bahçelerine bu şekilde ağaçlar dikerler. Ama bu ağaç henüz bir fidandır ve ağaç olmadan yaprakları onu terk etmiştir. Bu hâliyle resme dramatik bir hava katar ve yok olmuş bir hayatın ipuçlarını verir. Yapısal olarak konut dışı bir binayı andıran yapı hem kullanışsız hem de pencere gibi deliklere sahip gizemli bir binaya benzer. Ağaç, kompozisyonda tam da olması gerektiği yerdedir. Bu sayede resmin dengesini güçlendirmektedir. Dengeyi güçlendiren başka bir öge de figürün bulunduğu yer ve duruşudur. Ağaçla uyumlu bir şekilde kompozisyonda dikey yerleştirilmiştir. Diğer resimlerden farklı olarak buradaki geyik figürü hareketlidir. Başını öne doğru uzatacak şekilde resmedilmiştir.

SONUÇ

Sanat uzun soluklu bir olgu olup, varsaydığımız başlangıcından günümüze gelirken, gelişerek ve dönüşerek yeniden karşımıza çıkar. Bu gelişim ve dönüşüm salt kendi dinamikleri içinde gerçekleşen kriterlere sahip değildir. Buna her şeyi dâhil edebilmek mümkündür. Çünkü sanat dediğimiz kavram, hayatın tam merkezinde yer alır ve hiçbir şeyden bağımsız düşünebileceğimiz bir kavram değildir. İlk varsaydığımız örneklerle mağara duvar resimlerinden başladığımız, günümüze gelinceye kadar birçok farklı üslup ile serüvenine devam etmektedir. Dışavurumculukta ortaya çıktığı dönemler itibariyle incelendiğinde ortaya çıkış nedenleri netlik kazanmış olur. Sanayinin gelişmesine paralel olarak kapitalist sistemler ortaya çıkmış ve her geçen gün güçlenerek, insani vasıfları yok ederek onun zihnini ve iradesini makineleştirerek köleleştiriyordu. Toplumsal gelişmelerin yaşanması, siyasi ve dinsel etkenlerin varlığı her dönemde sanatçıların tutumlarında değişiklikler meydana getirmiştir. Tüm bunların yanında kültürel etkenlerin de sanatı etkileme ve sanatçıyı harekete geçirme gibi bir dinamiği vardır. Bundan ötürü sanatçılar değerlendirilirken kendi yaşamış oldukları çağın tarihsel gelişimi içerisinde incelemek daha doğru olacaktır.

Yaşadığımız dönem itibariyle meydana gelen her şey sanatı da etkileme gücüne sahiptir. Bunların yanında sayabileceğimiz en önemli olaylardan biri de Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesidir. Birinci Dünya Savaşı yaşanmadan önce etkilerinin bu denli büyük ve sarsıcı olacağını kimse bilmiyordu. Herkesçe, savaşın kısa süreceği düşünülse de umulan gibi olmadı. Savaş topyekûn dünyanın içinde bulunduğu bir mücadeleye dönüştü. Savaş uzadıkça insanların umutları azaldı ve yerini büyük bir korkuya bıraktı. Böylesine büyük ve korkunç bir hadisenin yaşanması şüphesiz sanat alanında da kendini hissettirecekti. Nitekim de öyle oldu. Savaşa gönüllü olarak katılmış sanatçılar dahi bu korkunçluğun bitmesi için mücadele vermeye başladılar. Birinci Dünya Savaşı sanat hareketlerini etkilemede önemli bir yere sahiptir. O dönemi yakından yaşamış sanatçılar ürettikleri işlerde savaş karşıtı protestolarda bulunmuşlardır. Birçok sanatçı bu yıllarda toplumsal olarak gördüğü zararın yanında bireysel olarak da zarar görmüştür.

Araştırma tezine konu olmuş sanatçılar da bu anlamda yakından etkilenen sanatçılar olarak tarihe geçmişlerdir. Tabi yaşadıkları onca acı ile beraber. Bu sanatçılardan olan George Grosz, savaşa katılmış ve bir süre savaş meydanlarında

mücadele etmiştir. Fakat uzun süre dayanamayıp bazı psikolojik rahatsızlıklar yaşayarak görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Bir diğer isim Otto Dix'tir. O, George Grosz gibi savaş alanında sonuna kadar duramayan bir sanatçı değildir. Savaş sonuna kadar görevini yerine getirmiştir. Ancak Otto Dix, savaş bittikten sonra yaşamış olduğu deneyimlerden faydalanarak, savaş üzerine resimler yapmaya başlamıştır. Son olarak Kathe Kollwitz, savaşın acı dolu tarafını yaşayan önemli sanatçılardandır. Çok sevdiği oğlunu savaş protestoları sırasında kaybetmiştir. Bu olay ona derin bir acı vermiştir. Yaşamı boyunca bu acıyı hissetmiştir üzerinde.

Bu sanatçılar ve daha birçok isim bu tarzda sıkıntıların içerisinde kalmıştır. Ve bu yaşadıkları kendi sanat dilleri açısından farklılığa gitmelerine olanak sağlamıştır. Kollwitz, eserlerinde savaşın gerisinde kalan ruh halini katı bir gerçekçilikle ele aldığı işler üretmiştir. Bununla birlikte savaşa karşı eleştirel bir dil kullanarak değişim ve sosyal farkındalık çabasındadır. Kollwitz'in eserleri, Birinci Dünya Savaşı'na belli bir zaman ve mekân üzerinden şekillendirmek yerine daha bütüncül bir dünya görüşüyle bakarak oluşturmuştur. Yani Kollwitz, savaş deneyimi yaşayan bir sanatçı olarak kendi deneyimlerinden faydalanarak ele almıştır. Fakat savaşı daha aşkın bir dil kullanarak evrensel bir olgu olarak işlemiştir işlerinde. Diğer bir sanatçı olan Otto Dix de savaşa bizzat katılmış ve döndükten sonra yaşadıklarını kendi anlatım diliyle resimlemiştir. Savaşı eleştirel işlerle eserlerinde yer veren Otto Dix çoğunlukla bu durumun sorumlularını yansıtmaya çalışmıştır. Onun yanında toplumda savaşa karşı olan bakış açısına da ciddi eleştirilen getiren sanatçı, savaşta yaralanmış askerleri betimlerken acınası bir durumun içinde göstermiştir. Dix'in eserlerinde eleştirel olarak görselleşen karakterler ahlaki ve insanı değerlerini yitirmiş, yozlaşmış burjuva sınıfı ve toplum olmuştur. Grosz da yaşanan savaş deneyiminden sonra insanların inançlarının yok olduğunu söyleyerek, bu durumun sorumlusu olarak da sadece politikacıları görmüştür. Ve Amerika'ya gidene kadar ki süreç içinde devamlı politikacıları karikatürist ve hicivsel bir üslup kullanarak eleştirmiştir.

Sonuç olarak baktığımız zaman sanat yaşananlardan etkilenen ve değişen bir niteliğe sahiptir. Birinci Dünya Savaşından önce sanayileşmedeki gelişmeler sanat alanını etkileme gücüne sahip olarak Ekspresyonizm sanat akımını ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerin devamında kapitalizmin giderek daha da hissedilir hale gelmesi dengeleri değiştirmiştir. Sonrasında Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla daha

kaotik bir dünya görmemiz mümkün hale gelmiştir. Nasıl Ekspresyonizm sanat akımını ortaya çıkaran etkenler olduysa Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkmasıyla sanatta bazı değişimler meydana gelmiştir. Sanatçılar kendi duygu ve gözlemleri ile üretimlerini şekillendirdikleri için, bu içinde bulundukları döneme uzak kalamazlardı. Nitekim sanatçılar Birinci Dünya Savaşı'nın gerçek yüzünü çekinmeden eserlerinde belgeleme cesaretine sahip olmuşlardır. Bunu yaparken de kendi özgün anlatım dillerini de oluşturmayı başarmışlardır. Alışlagelmiş sembolik anlatım biçimlerinden ziyade kendi özgün ifade biçimlerine yer vermişlerdir. Bunu da sağlayabilmek için metafor kullanma yoluna gitmişlerdir. Bunları incelediğimizde karşımıza sanatçıların eserlerini ifade ederken daha güçlü bir dil kullanma gereksinimlerinden dolayı böyle bir yaklaşımı kullandıklarını söyleyebiliriz. İncelenen sanatçılar da eserlerini bu anlamda icra etmişlerdir.

KAYNAKÇA

Aslan, E. (2019). ‘‘Walter Benjamin’in Bakış Açısından Resimde Diyalektik İmge’’. *Sanat Yazıları*, (40): 85-108.

Aslan, E. ve Karaaslan, S. (2016). ‘‘Sanatta Gerçekçilik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak’’. *İdil*, 6(28): 45-63.

Allahverdi, Y. (2019). *Yüzyıldan Günümüze Batı Figür Resminde Kaygı*. Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin Üniversitesi, Mersin.

Ataşağın, G. (1997). ‘‘Sembol Ve Sembolizm’’. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 7(7): 369-387.

Antmen, A. (2018). *20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Armaoğlu, F. (2016). *20'inci Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914-1995*. Alkım Yayınevi, İstanbul.

Ayan,M. (2008). ‘‘Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwitz’’. *Sanat ve Tasarım Dergisi* , 1 (1): 33-63.

Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990*. Sel yayıncılık. İstanbul.

Bayav, D. (2009). ‘‘Resim Sanatında Ve Sanat Eğitiminde İmge’’. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2):105-122

Bayındır, Ö. (2011). *Resim Sanatında Bir Metafor Olarak Kent İmgesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Baysal, A.M. (2021). ‘‘Dışavurumcu Resim Anlayışında Portre’’. *Fine Arts*, 16(2):162-176

Berkli, Y. ve Gültepe, G. (2016). “Sanat Metafor ve Dönüşüm”. *Sanat Dergisi* , (30): 44-51.

Barnett, A. (2018). “George Grosz'un iç komiseri - Tate Britain'deki Aftermath'ın incelemesi” <http://warondrivel.com/george-grosz-internal-commissar-aftermath-tate-britain> Son erişim tarihi:23.12.2018, (19.45).

Bilgili, M. (2012). Dışavurumcu Resimde Modern İnsanın Yabancılaşması İnsan Doğası, Yabancılaşma ve Adalet Üzerine Prometheus İmgeleri (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi Veri Tabanından Erişildi (437861).

Bükücü, B. (2012). *Die Brücke Grubunun Dışavurumcu Sanattaki Yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Boynukalın, A.R. (2017). “Çağdaş Sanatta Doğanın Metaforik Dönüşümü”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* , 6 (32), 1319-1335.

Bulut Kılıç, İ ve Altıntaş, O. (2013). “Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce1”. *idil sanat ve dil dergisi*, 5(2): 185-202.

Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda Kültür Çağında Politik İmge*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Coşkun, Ö. (2009). 1870–1980 Sürecinde Resim Sanatında Kent İmgelerinin İncelenmesi (Sanatta Yeterlilik Tezi). YÖK Tez Merkezi Veri Tabanından Erişildi (253908).

Çavuşoğlu, S.İ. (2017). “Dünyanın En Ünlü Tabloları Bize Ne Anlatmak İstiyor”. <https://onedio.com/haber/dunyanin-en-unlu-tablolari-bize-ne-anlatmak-istiyor-751847> Son erişim tarihi: 22.12.2021 (20.35).

Çay, R ve Katırcı, M. (2020). “Sanatçı Engin Güney’in Resimlerinde Kullandığı Metaforlar ve Anlamları Üzerine Bir İncelenme”. (2020), *Sanat Dergisi*, (36): 275 – 298.

Çetin, G.F. (2018). “Modern yalnızlığın alegorisi ve Mahmut Özdemir”
<http://www.youmediaworks.com/nisan18/37/> Son erişim tarihi: 27.12.2012 (23.15).

Çoruhlu, Y. (2014). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I. Komen Yayınevi, İstanbul.

Dede, B. (2018). “Alman Ekspresyonist Sanat Eserlerinde Estetiksizleştirmenin Nedenleri”. *Ulakbilge*, 6 (29):1315-1327

Demirel, M.R.(2016). “Käthe Kollwitz’in “Tutuklular” Adlı Eserinin Analizi”. *Yıldız Journal Of Art And Desing*, 3(2): 139-152.

Demirtaş, S. (2020). “Savaş Olgusu Bağlamında Şekil Değiştirme Motifli Efsanelerin Oluşumu Üzerine”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (49): 233-244.

Draaisama, D. (2007). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*.(Çev. Koca, G.). Metis Yayınları, Ankara.

Esmer, H. (2002). “Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix Ve Prager Strasse”. <https://hayriesmer.com/makale/parcalanmis-bir-yasamin-tanigi-olarak-otto-dix-veprager-strasse/15?ln=tr> Son erişim tarihi: 15.12.2021, (22.45).

Erdem, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Ersay Yüksel, A. (2021) “I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı Devleti’nde Modern Sanatlar”.*Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (77): 441-462.

Ertürk, Y. (2019). “Ortez Ve Protezlerin Resme Girişi”
<https://hekimcebakis.org/makale/ortezve-protezlerin-resme-girisi/> Son erişim tarihi: 25.12.2021, (15.42).

Erol Şahin ve Kayalıoğlu S. (2016). “I.Dünya Savaşı’nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri ” *Gazi Akademik Bakış*, 10(19): 183-207.

Gençler, B. (2015). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Dışavurumcu Oto-Portre (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi Veri Tabanından Erişildi (28742882).

Göksay, (2014). “Metafor / Sanatçının Saplantısı”

<https://mindonart.com/2014/01/19/metafor-sanatcinin-saplantisi/>, Son erişim tarihi: 26.12.202, (23.10).

Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*.(Çev. Y. Alagon), Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Kahraman, R. (2011). *Die Brücke Ve Der Blaue Reiter Sanat Anlayışında Renk Ve Biçim İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Karayel Gökkaya, E. (2020). “Modernizmden Günümüze Yaratıcı Yıkıcılığın Tarihsel Mekanı Olan Kent Yaşamında Resim Sanatı”, *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 6(29):1308-1318

Karayel, E. ve Kurtman, C. (2020). “ Alegorik Anlatım ve Rönesanstan Modernizme Batı Resminde Yansıması”. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(49): 207-238.

Kurtman, C.E. (2019). Türk Resminde Alegori. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Kılıç, S. (2008). Resimde Sembolik İmgeler. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi Ronesans'tan Yüzyılımıza - Geleneksel 'den Modern'e. Gaye Filimcilik, Matbaacılık A.Ş. Ankara.

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.

Lionel, R. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Remzi Kitapevi, İstanbul.

Llosa, M.V. “Nefret ettiğiniz her şeyle kendinizi besliyorsunuz”

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/you-nourish-yourself-everythingyou-hate> Son erişim tarihi: 23.12.2021, (18.40).

Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: Çapan ve S. Öziş), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Menteşeoğlu, Ç, (2021). “Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması”. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 0 (5) : 60 – 80.

Montano, A. (2020). “Toplumun Sütunları”
<https://www.adrimontano.com/post/2020pillars-of-society> Son erişim tarihi: 24.12.2021, (15.30).

Özbay, D. (2017). “Otto Dix’in “Savaş” Adlı Poliptiği İle Mehmet Ruhi Arel’in “Çanakkale Savaşı” Adlı Triptiğinin Karşılaştırılması Ve Analizleri” *Humanitas*, 5(9): 107-119.

Parın, K. (2017). “Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil”. *Söylem Filolojisi Dergisi*, 2(1): 149-151.

Petrov, G. (1979). *Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve üstün Yapıtları*. (Çev. H.A. Aytuna). İnkılap ve Aka Basımevi, İstanbul.

Philpott, M. (2018). “George Grosz Sonrası: Birinci Dünya Savaşı'nın Ardından Sanat – Tate Britain” <https://maryamphilpottblog.wordpress.com/tag/george-grosz/> Son erişim tarihi: 24.12.2021, (22.15).

Roggenkamp, S. (2017). ‘‘Ernst Ludwig Kirchner, Bir Asker Olarak Otoportre’’.
<https://smarthistory.org/kirchner-self-portrait-as-a-soldier-2/> Son erişim tarihi:
28.03.2022, (14.20).

Selçuk, E. (2021). ‘‘ Marcel Duchamp Bir Günahkar Mı’’? *Erciyes Akademi*, 2021
35(1) : 245-260.

Şahin, T.E. (2001). *Lise Sanat Tarihi 1*. Serhat yayınları, İstanbul.

Şahin, A. N , Kayalıoğlu, S (2016), ‘‘I.Dünya Savaşı’nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri’’. *Gazi Akademik Bakış*, 10 (19) : 183 – 207

Şahin, M. (2020). *Birinci Dünya Savaşının Alman Dışavurumcu Resim Üzerindeki Etkileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şişman, A. (2006). *Sanata Ve Sanat Kavramlarına Giriş*, Yaz Yayınları. İstanbul.

Taşkesen, S. (2018). ‘‘Ekspresyonizm Akımının Köprü Ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması’’. *Sanat ve Edebiyat*, (31): 6-18.

Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2019a). ‘‘Resimin Karanlık Öyküleri’’. M, Yılmaz (Ed.) *Güzel Sanatlarda Güncel Akademik Çalışmalar*. Gece Kitaplığı, Ankara, 59-72

Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2021). Bir İfade Biçimi Olarak Grotesk Ve Sanat Yapıtlarındaki Görünürlüğü Üzerine. 4. *Muğla Sıtkı Koçman Üniveristesi, Felsefe ve Sanat Sempozyum’ unda sunulmuştur*. Muğla, Türkiye.

Tekdemir.Dökeroğlu, Ö.(2019b). “Acının resmini yapmak, Kathe Kolwitz resimleri üzerinden bir bakış”. International Journal of Interdisciplinary and Interculturel Art, 4(7):163-180

Taşkesen, S. (2018). “Ekspresyonizm Akımının Köprü Ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması”. Sanat ve Edebiyat, (31): 6-18.

Tansuğ, S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*. Remzi Kitapevi, İstanbul.

(The Art Story Contributors. (2012). George Grosz - Biyografi ve Miras https://www.theartstory.org/artist/grosz-george/life-and-legacy/#biography_header Son erişim tarihi: 11.11.2021, (23.20).

The Heckscher Museum of Art. (2021). “George Grosz'un “Güneş Tutulması” (1926)” <https://www.heckscher.org/exhibitions/george-groszs-eclipse-of-the-sun-1926/> Son erişim tarihi: 24.12.2021, (20.40).

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitapevi, İstanbul.

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, (1983). 14. cilt, Anadolu yayıncılık.

Uçan, B. (2018). “George Grosz Eserleri Üzerinden Dada Ve Mizah Bağlantısı” Yıldız Journal Of Art And Design, 5(1): 28-31

Ulay, F. (1984). “Max Beckmann (1884-1950)”. <http://sanatokuma.blogspot.com/p/beckman.html> Son erişim tarihi: 25.03.2022, (20.15).

Uluyağcı, C. (2007). “Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma”. Selçuk İletişim , 5 (1) , 217-224.

Umay, M.Ç. (2017). Dadaizm Akımı Kapsamında Öncü Sanatçılar ve Eserleri (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi Veri Tabanından Erişildi (485719).

Uysal, A. (2007). Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın “Gece” Adlı Eserinin Analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(4): 701-715.

Willette, J.(2019). “Otto Dix ve Skat Oyuncuları – Kart Oynayan Savaş Sakatları”. <https://arthistoryunstuffed.com/otto-dix-and-the-skat-players-card-playing-war-cripples/> Son erişim tarihi: 13.12.2021, (21.15).

Vitek, A. (2021). “George Grosz Tarafından Metropolis: Birinci Dünya Savaşı Sırasında Bir Berlin Vizyonu” <https://culturezvous.com/en/metropolis-george-grosz-berlin-firstworld-war/> Son erişim tarihi: 23.12.2021, (21.30).

Yalvarıcı, M. (2010). Modernizm Sorunsalı Bağlamında Resim Sanatında Birey Kavramı (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi Veri Tabanından Erişildi (273039).

Yavaş, G. (2010). “*Türk ve Avrupa Resmi*” İlişkileri Bağlamında Dışavurum Çözümlemesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yazıcı, S. (2021). “20. Yüzyıl Almanyası’nda Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında; Max Backmann”. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, (10): 87-98.

Yıldırım, A. Ve Şimşek, H. (2005). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, G.G. (2019). Ekspresyonist Sanat Akımında Portre Ve Otoportre’nin Yeri. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Zaimoğlu, M. (2011). “Dönemin Ruhü – Otto Dix Metropolis 1928” <https://guzelsanat.wordpress.com/2011/11/10/otto-donemin-ruhu-otto-dix-metropolis1928/> Son erişim tarihi:12.12.2021, (23.52).

Zaimoğlu, Ş. (2018). Gravürde Acı ve Ölüm Teması (yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkez Veri Tabanından Erişildi (508919).

Zeybek, H. (2017). Modern Sanatta İfade ve Yapıt. Doktora Tezi. Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.



GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Alfred Leete, Ülkenin Sana İhtiyacı Var, Asker toplama afiş tasarımı

[https://docplayer.biz.tr/63288240-1-ve-2-dunya-savaslari-sirasinda-basilan-](https://docplayer.biz.tr/63288240-1-ve-2-dunya-savaslari-sirasinda-basilan-savasafisleri.html)

[savasafisleri.html](https://docplayer.biz.tr/63288240-1-ve-2-dunya-savaslari-sirasinda-basilan-savasafisleri.html) Son Erişim Tarihi: 01.12.2021 (22.30).

Görsel 2: James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum

[https://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:I want you for U.S. Army 3b48465u ori-](https://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:I_want_you_for_U.S._Army_3b48465u_oringinal.jpg)

[ginal.jpg](https://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:I_want_you_for_U.S._Army_3b48465u_oringinal.jpg) Son Erişim Tarihi: 01.12.2021 (21.40).

Görsel 3: Karl Schmidt Rottluff, Şapkalı Otoportre

<https://blog.daum.net/tnsls/7358598> Son Erişim Tarihi: 03.18.2022 (20.40).

Görsel 4: Ernst Ludwig Kirchner, *Sigara İçen Erna*

<https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-sigara-ile-erna.html> Son Erişim

Tarihi: 02.15.2022 (20.15).

Görsel 5: George Grosz (kendi portre fotoğrafı)

<https://tr.pinterest.com/pin/298574650265904217/> Son Erişim Tarihi: 01.13.2021

(15.30).

Görsel 6: George Grosz, *Explosion*

<https://www.moma.org/collection/works/80347> Son Erişim Tarihi: 01.14.2021

(12.45).

Görsel 7: George Grosz, Big City

<https://www.wikiart.org/en/george-grosz/the-city-1917> Son Erişim Tarihi:

01.14.2021 (16.24).

Görsel 8: George Grosz, Grey Day

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/aftermath/exhibition-guide> Son

Erişim Tarihi: 01.15.2021 (21.50).

Görsel 9: George Grosz, Eclipse of the Sun

<https://www.heckscher.org/exhibitions/george-groszs-eclipse-of-the-sun-1926/> Son Erişim Tarihi: 01.15.2021 (20.10).

Görsel 10: George Grosz, Eclipse of the Sun

<https://www.heckscher.org/exhibitions/george-groszs-eclipse-of-the-sun-1926/> Son Erişim Tarihi: 01.15.2021 (14.50).

Görsel 11: Otto Dix (kendi portre fotoğrafı)

http://t2.gstatic.com/licensed-image?q=tbn:ANd9GcTdP8iFU23JLjU_2MTjjiMSNBFL2i8vmz67UbWU8mGKIaWg bNGl4TYHCoWJ0uje Son Erişim Tarihi: 01.17.2021 (19.10).

Görsel 12: Otto Dix, *Metropolis*

<https://www.facinghistory.org/resource-library/image/otto-dix-gross-stadtmetropolis1928>
Son Erişim Tarihi: 01.18.2021 (22.40).

Görsel 13: OttoDix, *Der Krieg (Savaş)*,

<http://masadergi.com/la-guerre-otto-dix/> Son Erişim Tarihi: 01.18.2021(21.05).

Görsel 14: Otto Dix, *Kart Oynayan Savaş Sakatları*

<https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-the-skat-players-cardplaying-war-invalids> Son Erişim Tarihi: 01.19.2021 (16.25).

Görsel 15: Otto Dix, *Prager Street*

<https://hekimcebakis.org/makale/ortez-ve-protezlerin-resmegirisi/> Son Erişim Tarihi: 01.19.2021 (18.50).

Görsel 16 : Kathe Kollwitz (kendi portre fotoğrafı)

<https://www.greelane.com/tr/be%5%9feri-bilimler/g%3%b6rsel-sanatlar/biographyof-kathe-kollwitz-4774977/> Son Erişim Tarihi: 01.20.2021 (23.20).

Görsel 17: Kathe Kollwitz, *Ölmüş Çocukla Kadın*

<https://www.evrensel.net/haber/75758/gercegin-tasvirini-yapan-bir-kadin-kathe-kollwitz> Son Erişim Tarihi: 01.20.2021 (20.30).

Görsel 18: Kathe Kollwitz, *Dul ve Yetimler*

<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/k%C3%A4the-kollwitz-ve-annelerinyas%C4%B1-ec7bb9bb04f7> Son Erişim Tarihi: 02.24.2021 (14.50).

Görsel 19: Kathe Kollwitz, *Eylemde Öldürüldü*

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/398147> Son Erişim Tarihi: 01.25.2021 (18.40).

Görsel 20: Kathe Kollwitz, *Halk*

<https://blog.gutfsozluk.com/bir-annen-in-cigli-ki-kathe-kollwitz/> Son Erişim Tarihi: 01.25.2021 (21.50).

Görsel 21: Max Bacmann (kendi portre fotoğrafı)

<https://mimirbook.com/tr/ffa66bdd364> Son Erişim Tarihi: 25.03.2022 (20.30).

Görsel 22: Max Beckmann, *Night (Gece)*

<https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918> Son Erişim Tarihi: 25.03.2022 (18.15).

Görsel 23: Max Beckmann, *Aile Resmi*

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/beckman-max/max-beckman-aile/>, Son Erişim Tarihi: 27.03.2021 (16.45).

Görsel 24: Max Beckmann, *Departure (Ayrılış)*

<https://www.moma.org/audio/playlist/296/3791> Son Erişim Tarihi: 25.03.2022 (20.30).

Görsel 25: Max Beckmann, *Birds' Hell (Kuşlar Cehennemi)*

<https://www.christies.com/features/Max-Beckmann-Holle-der-Vogel-8401-3.aspx> Son Erişim Tarihi: 25.03.2022 (20.10).

Görsel 26: Ernst Ludwig Kirchner (kendi portre fotoğrafı)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner, Son Erişim Tarihi: 28.03.2022 (21.50).

Görsel 27: Ernest Ludwig Kirchner, *Head of a Sick Man (Hasta bir adamın başı)*

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/head-of-a-sick-man> Son Erişim Tarihi: 28.03.2022 (15.55).

Görsel 28: Ernst Ludwig Kirchner, *Bir Asker Olarak Otoportre*

<https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-asker-olarak-otoportre.html>,
Son Erişim Tarihi: 28.03.2022 (22.10).

Görsel 29: Ernst Ludwig Kirchner, *Berlin Sokak Sahnesi*

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Kirchner_1913_Street,_Berlin.jpg,
Son Erişim Tarihi: 27.03.2022 (22.10).

Görsel 30: Ernst Ludwig Kirchner, *Potsdam Alanı*

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ernst_Ludwig_Kirchner_-_Potsdamer_Platz.jpg
Son Erişim Tarihi: 28.03.2022 (20.10).