

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**OTTO DIX ÖRNEĞİNDE DIŞAVURUMCU TAVIR VE PORTRÉ
RESİMLERİNDEKİ ÜSLUP ÖZELLİKLERİ**

Hazırlayan

Gökçen Bilge KIRMAN

Danışman

Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir / 2020

YEMİN METNİ

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*Otto Dix Örneğinde Dışavurumcu Tavır ve Portre resimlerindeki Üslup Özellikleri*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / ...

Gökçen Bilge Kırman

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Gökçen Bilge Kırman'ın, "Otto Dix Örneğinde Dışavurumcu Tavır ve Portre resimlerindeki Üslup Özellikleri" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin.....olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Farklı sanat disiplinlerinden çıkan eserlerle 20. yüzyıla damgasını vurmuş Dışavurumcu sanat akımının oluşumunda; savaş, politik değerler, kendini ifadenin önem kazanması gibi birçok etmen mevcuttur. Dışavurumculuk akımı Almanya’da altın çağını yaşamıştır. Savaşın yıkıcı etkilerinin en iyi şekilde hissedildiği Almanya’da, Büyük Almanya hayali ile yetiştirilmiş Almanların hayal kırıklığı, ülkenin savaşa katılmış sanatçılarından biri olan Otto Dix’i de derinden sarsmıştır.

Cephede birçok travmatik sahneye tanık olan ressam Otto Dix’in savaş dönemi öncesi ve savaş dönemi ile sonrası eserlerinde sanatsal üslup açısından farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu üslup farklılıkları Dix’in sanatsal yaşamının büyük bir kısmını kapsayan portre resimlerinde de görülmektedir. Özellikle Dix’in savaş deneyimini yaşamadan önceki otoportre çalışmaları ile savaş deneyimleri esnasında ve sonraki ilk üç yıl içerisinde çalıştığı otoportrelerinde, yüzde ve bedende biçim bozmalar göze çarpar. Bununla birlikte portrelerin genelinde renk kullanımı, fırça kullanımı, parçalanma ve bütünden ayrılma veya görüneni bütün gerçekçiliğiyle iğneleyici bir kompozisyon içerisinde betimleme gibi tavırlar görülmektedir. Otto Dix, dışavurumcu bir düşüncenin ürünü olan ‘Yeni Nesnellik’ akımının da kurucularındandır. Yeni nesnellik akımının iğneleyici ve eleştirel dilini asker portrelerinde kullanan Dix’in, çocuk ve kadın portreleri gibi kimi portre çalışmalarında daha romantik üslupla çalıştığı gözlemlenmektedir. Bu gibi farklı sanatsal üslup çeşitliliği, sanatçının dışavurumcu tavrını da vurgulamaktadır.

Bu çalışmada Otto Dix’in çocukluğundan ölümüne kadar yapmış olduğu portreler tespit edilerek, sınıflandırılmış ve her sınıflandırma için 5’er portre analiz edilmiştir. Bu analizler sonucu Otto Dix’in savaş deneyimleri, farklı akımlara olan merakı, alışılmışın dışına çıkma isteği ve gerçeği tüm çıplaklığıyla ifade etmesi, resimlerindeki farklı sanatsal üslup özellikleri göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Otto Dix, Portre Resmi, Dışavurumculuk, Yeni Nesnellik, Resim Analizi

ABSTRACT

Many elements such as war, political values, self-expression becoming prominent played a role in the development of the Expressionist art movement, which left a significant impact on the 20th century with many works produced in different art disciplines. Expressionism movement lived its golden age in Germany. In Germany where the devastating effects of the war were felt the most, the disappointment of the German people who had been brought up with the dream of the Great Germany deeply affected Otto Dix, who personally fought in the war.

Differences in terms of artistic style in the pre-war and post-war works of the painter Otto Dix, who witnessed plenty of traumatic scenes at the front, draw attention. These stylistic differences can also be observed in Dix's portrait works, which occupied most of his artistic life. Particularly in the self-portrait works that Dix produced before he experienced the war, and in the self-portraits he worked on during the war and in the three years after the war, distorted forms on the face and body stand out. In addition, use of colors, use of brush, attitudes such as disintegration and separation from the whole or depiction of the visible in a sarcastic composition with all its reality are seen in the portraits in general. Otto Dix is also one of the founders of the "New Objectivity", which is a product of the expressionist thinking. It is seen that Dix, who used the satiric and critical style of the new objectivity movement in the portraits of soldiers, worked with a more romantic style in some portrait works such as the portraits of children and women. Such artistic style variety of the artist emphasizes his expressionist attitude as well.

In this study, the portraits of Otto Dix which he produced starting from his childhood until his demise were determined, categorized and 5 portraits from each category were analyzed. As a result of these analyses, it was determined that Otto Dix's war experiences, his interest in different movements, his desire to move away from the usual, and his expression of the reality with all its starkness show different artistic style characteristics in his paintings.

Keywords: Otto Dix, Portrait Art, Expressionism, New Objectivity, Painting Analysis, War Trauma

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı, 20. yüzyıl Batı resim sanatı içerisinde gelişen dışavurumculuk akımı kapsamında, yağlıboya, karışık teknik, litografi, gravür baskı tekniklerinde eserler vermiş Otto Dix'in sanatsal üslubunun oluşumunu, değişimini ve gelişimini etkileyen etkenlerin, Dix'in sanatsal üslup özelliklerine katkılarını araştırmaktır.

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan tez danışmanım Doç. Dr. A. Feyzi KORUR başta olmak üzere, fikirleriyle bana katkı sağlayan annem Doç. Dr. Ümral DEVECİ'ye, kaynak araştırmalarımda yardımını esirgemeyen doktora öğrencisi Ahmet AKGÖL'e, çeviri yapma konusunda destek çıkan Arş. Gör. Gülden YÜKSEL'e, bu zorlu tez sürecinde benden desteğini bir an için bile esirgemeyen ve çalışkanlığıyla bana ilham kaynağı olan Can SAĞIR'a ve tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen her zaman yanımda olan değerli aileme teşekkür ederim.

Gökçen Bilge KIRMAN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER DİZİNİ	ix
KISALTMALAR	xviii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
1.1. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ve Resim Sanatında Dışavurumculuk	4
1.1.1. Resim Sanatında Alman Dışavurumculuğu.....	8
1.2. Portre Resmi.....	12
1.2.1. Portre Resimlerinde Üsluplar	20
1.2.2. Portre Resminde Dışavurumcu Tavrılar	24
1.2.2.1. Egon Schiele (1890-1918).....	25
1.2.2.2. Amedeo Modigliani (1884-1920).....	27
1.2.2.3. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)	28
1.2.2.4. Edvard Munch (1863-1944)	29
1.2.2.5. Emil Nolde (1867-1956)	31
1.2.2.6. Oskar Kokoschka (1886- 1980).....	32
1.2.2.7. Lucian Freud (1922-2011)	33

1.3. Otto Dix'in Hayatı.....	35
1.3.1. Yaşadığı Dönemin Siyasal ve Tarihi Panoraması.....	43
1.3.2. Sanat Anlayışlarının Dönemsel Panoraması.....	47
1.3.3. Yaşadığı Dönemin Otto Dix'in Sanat Yaşamı Üzerindeki Etkileri	53
İKİNCİ BÖLÜM.....	57
2.1. Otto Dix'in Resimlerindeki Dışavurumcu Tavrın İncelenmesi	57
2.1.1. Yeni Nesnellik'in (Die Neue Sachlichkeit) Kurucusu Otto Dix.....	58
2.1.2. Otto Dix'in Portreleri	62
2.2. Otto Dix'in Otoportrelerindeki Dışavurumcu Tavrı ve Üslubu	71
2.2.1. Savaş Öncesi Otoportreleri.....	71
2.2.2. Savaş Dönemi ve Savaş Dönemi Sonrası Otoportreleri	77
2.3. Otto Dix'in Portrelerinde Dışavurumcu Tavrı ve Üslubu	85
2.3.1. Kadın Portreleri.....	85
2.3.2. Erkek Portreleri	92
2.3.3. Çocuk Portreleri	98
2.3.4. Aile Portreleri	104
2.3.5. Asker Portreleri.....	110
SONUÇ.....	118
KAYNAKÇA.....	123
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Üzerine Genç Portresi Yerleştirilmiş Mumya, 1-2. yy. 38,1 x 18 cm, Ahşap Pano Üzerine Mumboya, Metropolitan Müzesi.....13

KORKMAZ EKİCİ, F . (2013). FAYYUM PORTRERLERİ. Sanat Dergisi , 0 (22) ,s.62

Resim 2. Mücevherli Kadın Portresi, 2. yüzyıl, 43,7 x 34 cm, Ahşap Pano Üzerine Mumboya, İskoç Kraliyet Müzesi, Edinburgh.....14

<https://manuelmedrano.files.wordpress.com/2014/07/encaustica-12.jpg>

Resim 3. Jan van Eyck- Hubert van Eyck, “Gent Altar Panosu” (Ghent Altarpiece), 1432, 3,5 x 4,6 m, Tahta üzerine tempera, Saint Bavo Katedrali, Ghent, Belçika.....15

<https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%84%D9%81:Eyck.hubert.lamb.750pix.jpg>

Resim 4. Édouard Manet, “Palet ile Otoportre” (Self-Portrait with Palette), 1879, 83 × 67 cm, t.ü.y., özel mülk.....22

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Edouard_Manet_060.jpg

Resim 5. Paul Cézanne, “Siyah Şapkalı Otoportre”(Self- Portrait with Black Felt Hat), 1879, 61.5 × 50.5 cm, t.ü.y., Bern Güzel Sanatlar Müzesi, İsviçre.....23

<https://fadmagazine.com/2017/07/07/cezanne-le-chant-de-la-terre/>

Resim 6. Egon Schiele, “Eğik Başlı Otoportre”(Self-Portrait with Lowered Head), 1912, 42.2 x 33.7 cm, t.ü.y., Leopold Müzesi, Viyana.....26

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Egon_Schiele_078.jpg

Resim 7. Amedeo Modigliani, “Bayan Pompadour”(Madame Pompadour), 1915, 61 x 52 cm, t.ü.y., Chicago Sanat Enstitüsü, ABD.....27

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/ModiglianiPompadour.jpg>

Resim 8. Ernst Ludwig Kirchner, “Asker Olarak Otoportre” (Selbstbildnis als Soldat), 1915, 69 x 61 cm, t.ü.y., Allen Memorial Sanat Müzesi, ABD.....29

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner#/media/Dosya:Kirchner_-
_Selbstbildnis_als_Soldat.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner#/media/Dosya:Kirchner_-_Selbstbildnis_als_Soldat.jpg)

Resim 9. Edvard Munch, “Çılgılık” (The Scream), 1893, 84 x 66 cm, t.ü.y., Ulusal Galeri ve Munch Müzesi, Norveç.....30

https://tr.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch#/media/Dosya:The_Scream.jpg

Resim 10. Emil Nolde, “Otoportre” (Self Portrait), 1917, 84x65 cm, kontrplak üzerine yağlıboya, Louisiana Modern Sanat Müzesi, Danimarka.....31

<https://www.pinterest.jp/pin/345792077633441520/>

Resim 11. Oskar Kokoschka, “Bir Dejenere Sanatçının Otoportresi” (Self-portrait of a 'Degenerate Artist'), 1937, 110 x 85 cm, t.ü.y., Scottish Modern Sanat Ulusal Galerisi, İngiltere.....33

[https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYNFC&titlepainting=Self-
portrait%20of%20a%20%27Degenerate%20Artist%27&artistname=Oskar%20Kokosch
ka](https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYNFC&titlepainting=Self-portrait%20of%20a%20%27Degenerate%20Artist%27&artistname=Oskar%20Kokoschka)

Resim 12. Lucian Freud, “Yansıma (Otoportre)” (Reflection (Self-Portrait)), 1985, 55.9 x 53.3 cm, t.ü.y., özel koleksiyon.....34

<https://i.pinimg.com/originals/79/17/bd/7917bd70738a8de7f4ef9f43c8eebab9.jpg>

Resim 13. August Sander, “Ressam Otto Dix ve Eşi Martha’nın Portresi”, 1925, fotoğraf.....38

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-painter-otto-dix-and-his-wife-martha>

Resim 14. Otto Dix, “Kart Oynayan Savaş Sakatları” (Kartenspielende Kriegskr ppel), 1920, 110 x 87 cm, t. .y ve kolaj  alışması, Berlin Devlet Müzesi, Almanya.....59

<https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/new-objectivity/otto-dix/skat-players/>

Resim 15. Otto Dix, “İki Nişancı”, (Zwei Kanoniere), 1917, 39,5 x 41 cm, kağıt üzerine pastel boya, Stuttgart Kent Galerisi, Almanya.....60

MAKELA, Maria(2002). “A Clear and Simple Style”: Tradition and Typology in New Objectivty, Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 28, No. 1, Negotiating History:German Art and the Past (2002), pp. 40.

Resim 16. Otto Dix, Savaş serisinden “Nakledilen” (“Transplantation” aus dem Krieg), 1924, plaka: 19.9 x 14.7 cm/ kağıt: 47 x 34.6 cm, Akuatinta-Gravür, Los Angeles Sanat Müzesi, ABD.....61

MAKELA, Maria(2002). “A Clear and Simple Style”: Tradition and Typology in New Objectivty, Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 28, No. 1, Negotiating History:German Art and the Past (2002), pp. 40.

Resim 17. Otto Dix, “Ebeveynlerin  ift Portresi” (Doppelbildnis der Eltern), yak. 1903, 11 x 17,8 cm, karakalem, Gera Sanat Koleksiyonu, Almanya.....62

http://www.otto-dix.de/werk/a_jugendwerk/c_zeichnung/JZ1gr_jpg/images_view

Resim 18. Otto Dix, “Kafa  alışması (Otopotre)” (Studienkopf (Selbstbildnis)), yak. 1906, 32.8 x 25.5 cm, karışık teknik,  zel mülkiyet.....63

http://www.otto-dix.de/werk/a_jugendwerk/c_zeichnung/JZ2gr_jpg/images_view

Resim 19. Otto Dix, “Pencerede Kardeşim Toni” (Schwester Toni am Fenster), 1908, 50 x 38 cm, karton  zerine yağlıboya,  zel mülkiyet.....64

http://www.otto-dix.de/werk/a_jugendwerk/a_gemaelde/JGe2gr_jpg/images_view

Resim 20. Otto Dix, “Max John’un Portresi” (Porträt von Max John) ,1920, 63 x43 cm, t.ü.y. ,Freiburg Modern Sanat Müzesi, Almanya.....65

<https://www.flickr.com/photos/magika2000/15734495973>

Resim 21. Otto Dix, “JB Neumann”, 1922, plaka: 29.5 x 24.2 cm/ kağıt: 45.1 x 37.8 cm, drypoint ve gravür, Karl Nierendorf, Berlin.....66

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-61307.html

Resim 22. Otto Dix, Savaş serisinden “Ölen Asker”(“Sterbender Soldat” aus dem Krieg), 1924, plaka: 19.3 x 14.3 cm/kağıt: 47.2 x 34.5 cm, Avusturalya Ulusal Galerisi, Avusturalya.....67

<https://www.moma.org/collection/works/87743>

Resim 23. Otto Dix, “Sanat Satıcısı Johanna Ey” (Der Kunsthändler Johanna Ey) , 1924, 138 x 89 cm, t.ü.y., özel mülkiyet.....68

<https://tr.pinterest.com/pin/279926933063335402/?lp=true>

Resim 24. Otto Dix, “Kırmızı Perde Önünde Palet ile Otoportre”(Selbstbildnis mit Palette vor rotem Vorhang) ,1942, 100 x 80 cm, ahşap üzerine karışık teknik, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.....69

<https://www.wikiart.org/en/otto-dix/self-portrait-1>

Resim 25. Otto Dix, “Kedi ile Kız 1” (Mädchen mit Katze 1), 1956, renkli litograf temsili: 54,7 x 39,0 cm, özel mülk.....70

http://www.otto-dix.de/werk/g_spaetwerk/c_lithographie/SL2gr_jpg/images_view

Resim 26. Otto Dix, “Yürüyüş Şapkası ile Otoportre” (Selbstbildnis mit Wanderhut) , 1912, 49.7 x 48.3 cm, karton üzerine yağlıboya, Gunzenhauser Müzesi, Almanya.....72

https://www.artdates.de/wanderlust-von-caspar-david-friedrich-bis-auguste-renoir/15_dix_selbstbildnis_mit_wanderhut_web/

Resim 27. Otto Dix, “Otoportre”(Selbstporträt mit Nelke) , 1912, 49.5 x 73.6 cm, kağıtlı panel üzerine yağlıboya, Detroit Sanat Enstitüsü, ABD.....73

<https://curiator.com/art/otto-dix/self-portrait-with-carnation>

Resim 28. Otto Dix, “Otoportre” (Selbstbildnis), 1912, 55 x27.7 cm, kabartmalı karton üzerine yağlıboya, özel mülkiyet.....74

<https://alongtimealone.tumblr.com/post/109285280674/fuckjagermanexpressionism-otto-dix-self>

Resim 29. Otto Dix, “Otoportre” (Selbstbildnis), 1913, 68 x 53.5 cm, t.ü.y., Stuttgart Devlet Galerisi, Almanya.....75

<https://www.ottodix.org/catalog-paintings/>

Resim 30. Otto Dix, “Sigara İçerken Otoportre” (Selbstbildnis als Raucher), yak.1913, 70.5 x 56 cm, karton kağıt üzerine yağlıboya, Gera Sanat Koleksiyonu, Gera Evi, Almanya.....76

<https://kovandun.nl/art-update/selbstbildnis-als-raucher/>

Resim 31. Otto Dix, “Asker Olarak Otoportre” (Selbstbildnis als Soldat), 1914, 68 x 53.5 cm, kağıt üzerine yağlıboya, Stuttgart Belediye Galerisi, Almanya.....78

<https://curiator.com/art/otto-dix/selbstbildnis-als-soldat-self-portrait-as-a-soldier>

Resim 32. Otto Dix, “Topçunun Kaskı ile Otoportre”(Selbstbildnis mit Artillerie-Helm), 1914, 68 x 53.5 cm, kağıt üzerine yağlıboya, Stuttgart Belediye Galerisi, Almanya.....80

<https://tr.pinterest.com/pin/460070918155635108/?lp=true>

Resim 33. Otto Dix, “Mars Gibi Otoportre”(Selbstporträt als Mars), 1915, 81 x 66 cm, t.ü.y. Stuttgart Belediye Galerisi, Almanya.....81

<https://uploads0.wikiart.org/images/otto-dix/self-portrait-as-mars.jpg>

Resim 34. Otto Dix, “Şövale Önünde Kendi Portresi” (Selbstporträt mit Staffelei), 1926, 80 x 55 cm, ahşap üzerine tempera, Leopold Hoesch Müzesi, Almanya.....83

<https://i.pinimg.com/originals/4c/96/bb/4c96bbb56046e18095430dc9a1227854.jpg>

Resim 35. Otto Dix, “Mahkûm Olarak Otoportre” (Selbstbildnis als Kriegsgefangener), 1947, 60 x 54 cm, ahşap üzerine yağlıboya, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.....84

<https://lenferdesarts.com/2016/07/05/otto-dix-en-el-museo-marco-monterrey/>

Resim 36. Otto Dix, “Kırmızı Şapkalı Kadın”(Frau Mit Roten Hat) , 1921, 44 × 41 cm, t.ü.y., özel mülkiyet.....86

<https://www.flickr.com/photos/9739200@N08/7353772936>

Resim 37. Otto Dix, “Doktor Hans Koch’un Karısı” (Frau Doctor Hans Koch), 1921, yak. 101 x 81 cm, teknik bilgiye ulaşılamadı, Ludwig Müzesi, Almanya.....87

<https://i.pinimg.com/originals/a3/8f/80/a38f804819a6ef7ec24c466ca99de946.jpg>

Resim 38. Otto Dix, “Dansçı Anita Berber’in Portresi” (Porträt der Tänzerin Anita Berber), 1925, 120.4 x 64.9 cm, ahşap üzerine karışık teknik, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.....88

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYNLQ&titlepainting=The%20Dancer%20Anita%20Berber&artistname=Otto%20Dix>

Resim 39. Otto Dix, “Yarı Çıplak” (Halbnackt), 1926, yak. 73 x 55 cm, ahşap üzerine tempera, özel mülkiyet.....90

<https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8XYNL6&titlepainting=Half-Nude&artistname=Otto%20Dix>

Resim 40. Otto Dix, “Gazeteci Sylvia von Harden’in Portresi” (Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden), 1926, 121 x 89 cm, ahşap üzerine karışık teknik, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Fransa.....91

<https://www.sanatabasla.com/2018/12/gazeteci-sylvia-von-hardenin-portresi-the-portrait-of-journalist-sylvia-von-harden-dix/>

Resim 41. Otto Dix, “Dr. Hans Koch’un Portresi”(Porträt von Dr. Hans Koch), 1921, 100.5 x 90 cm, t.ü.y., Ludwig Müzesi, Almanya.....93

<http://weimarart.blogspot.com/2010/05/otto-dix-brothers-in-law.html>

Resim 42. Otto Dix, “Ressam Adolf Uzarski’nin Portresi”(Porträt des Malers Adolf Uzarski), 1923, yak. 35 x 51 cm,t.ü.y., Düsseldorf Sanat Galerisi, Almanya.....94

https://arthive.com/artists/1657~Otto_Dix/works/198349~Portrait_of_the_artist_Adolf_Huzarski

Resim 43. Otto Dix, “Sanat Satıcısı Alfred Flechtheim”(Der Kunsthändler Alfred Flechtheim), 1926, 120 x 80 cm, ahşap üzerine yağlıboya, Berlin Devlet Müzesi, Almanya.....95

<https://twitter.com/statuses/1069942949163819008>

Resim 44. Otto Dix, “Ressam Franz Radziwill’in Portresi” (Porträt des Malers Franz Radziwill), 1928, 80 x 60 cm, kontrplak üzerine yağlıboya, Kunstpalast Müzesi, Almanya.....96

<https://tr.pinterest.com/pin/357825132869205705/?lp=true>

Resim 45. Otto Dix, “Bir Mahkûmun Portresi” (Porträt eines Gefangenen), 1945, 64 x 48 cm, karton üzerine yağlıboya, Unterlinden Müzesi, Fransa.....97

https://arthive.com/artists/1657~Otto_Dix/works/542055~Portrait_of_a_prisoner_of_war

Resim 46. Otto Dix, “İşçi Sınıfı Çocuk” (Arbeiterjunge), 1920, 86 x 40 cm, t.ü.y., Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.....99

<https://tr.pinterest.com/pin/204069426835809230/?lp=true>

Resim 47. Otto Dix, “Çiçekler Arasında Nelly” (Nelly unter Blume), 1924, 81 x 55.5 cm, t.ü.y., Folkwang Müzesi, Almanya.....100

<https://artsandculture.google.com/asset/nelly-among-flowers-otto-dix/UQGzkmdA18Xi3w>

Resim 48. Otto Dix, “Nelly Oyunda” (Nelly im Spiel), 1925, 54 x 39.5 cm, ahşap üzerine tempera, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.....101

<https://www.flickr.com/photos/9739200@N08/7353767106>

Resim 49. Otto Dix, “Ellerde Yeni Doğan Bebek”(Neugeborenes Kind auf Händen), 1927, 50 x 43.5 cm, ahşap üzerine karışık teknik, Stuttgart Şehir Galerisi, Almanya..102

<https://uploads0.wikiart.org/images/otto-dix/newborn-baby-on-hands.jpg>

Resim 50. Otto Dix, “Topacıyla Ursus” (Ursus mit Spintop), 1928, 79.9 x 60 cm, t.ü.y., Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.....103

<https://www.wikiart.org/en/otto-dix/ursus-with-spintop>

Resim 51. Otto Dix, “Ebeveynlerin Portresi I ” (Die Eltern des Künstlers I), 1921, 101 x 115 cm, t.ü.y., Basel Güzel Sanatlar Müzesi, İsviçre.....105

<https://artdone.wordpress.com/2015/05/18/new-objectivity/otto-dix-the-parents-i-1921-kunstmuseum-basel/>

Resim 52. Otto Dix, “Ressam Albert Trillhaase’in Ailesi” (Die Familie des Malers Adalbert Trillhaase) , 1923, 119 x 95 cm, t.ü.y., Berlin Ulusal Galeri, Almanya.....106

<https://www.pinterest.ch/pin/523684262900166083/>

Resim 53. Otto Dix, “Ebeveynlerin Portresi II” (Die Eltern des Künstlers II) , 1924, 118 x 130,5 cm, t.ü.y., Lower Saxony State Müzesi, Almanya.....107

https://www.reddit.com/r/ArtPorn/comments/2zrqbm/parents_of_the_artist_die_eltern_des_k%C3%BCnstlers_ii/

Resim 54. Otto Dix, “Glaser Ailesi” (Der Anwalt Dr. Fritz Glaser Familienporträt), 1925, 100 x 79 cm, kontrplak üzerine yağlıboya, Neue Meister Galerisi, Almanya...108

<https://iamachild.files.wordpress.com/2011/03/family-portrait-family-glaser.jpg>

Resim 55. Otto Dix, “Ressamın Ailesi” (Die Familie des Künstlers), 1927, 80 x 50 cm, Panel üzerine yağlıboya, Städel Müzesi, Almanya.....109

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-artists-family>

Resim 56. Otto Dix, “Prag Caddesi”(Prager Straße), 1920, 101 x 81 cm, tuval üzerine karışık teknik, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.....111

<https://tr.pinterest.com/pin/572309065142317624/?lp=true>

Resim 57. Otto Dix, “Savaş Sakatları” (Die Kriegskrüppel), 1920, 150 x 200 cm, t.ü.y., kayıp (önceden Dresden Kent Müzesi’nde).....113

<https://degenerart.wordpress.com/2015/06/19/war-cripples-by-otto-dix/>

Resim 58. Otto Dix, “Kibrit Satıcısı”(Der Match Seller), 1920, 141.5 x 166 cm, t.ü.y. ve kolaj çalışması, Stuttgart Kent Galerisi, Almanya.....114

https://www.reddit.com/r/museum/comments/tlm4t/otto_dix_the_match_seller_1921/

Resim 59. Otto Dix, “Hamburg’a Veda”(Abschied von Hamburg), 1921, 85 x 59 cm, t.ü.y., özel koleksiyon.....115

<https://tr.pinterest.com/pin/533676624588456042/?lp=true>

Resim 60. Otto Dix, Savaş serisinden “Yaralı Asker”(“Verwundeter Soldat” aus dem Krieg) , 1921, Tabaka: 19.7 x 29 cm, Kağıt: 47,5 x 35.3 cm, Akwantinta-Gravür, Bild-Sanat, Almanya.....116

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-18839_role-2_sov_page-89.html

KISALTMALAR

ev.	Çeviren
der.	Derleyen
DEÜ	Dokuz Eylöl Üniversitesi
DOÇ.	Doçent
Dr.	Doktor
ed.	Editör
GSF	Güzel Sanatlar Faköltesi
haz.	Hazırlayan
Ss	Sayfa aralığı
yy.	Yüzyıl
t.ü.y	Tuval üzerine yağlıboya
bkz.	Bakınız
TDK	Türk Dil Kurumu

GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca resim sanatı görüneni taklit etme, temsilini oluşturma üzerinden şekillenmiştir. Resmetme eylemi, değişen ve gelişen dünya düzeni içinde bölgelerin inanç, gelenek gibi kültürel kodlarından da etkilenerek bugünkü halini almıştır. Resim sanatı içinde taklit etme ve temsilini oluşturma eylemi, aynı zamanda taklit edenin zihin dünyasında oluşan görüntülerle ve yaşamsal deneyimlerinin oluşturduğu psikolojik etmenlerle de birleşerek -yüzeyler üzerinde görüne benzemekle birlikte- tamamen yeni bir biçim kazanır. Aynı zamanda taklit edenin özgün bir şekilde, taklit ettiğini dönüştürerek yeniden ifade etmesi o kişinin sanatsal üslubunu oluşturur.

Erken dönem Rönesans resimlerinden 18. yüzyıl resimlerine dek insan bedeninin veya resmedilen nesnenin görüne en yakın biçimde tasvir edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Ancak 19. yüzyıldan sonra Avrupa’da değişen ve gelişen siyasal ve sosyal düzen neticesinde sanatçılar da bundan etkilenirler. Sanatçılar bu dış etkilerin yanı sıra kendi bilişsel ve tinsel dünyalarının izlerini de eserlerinde yansıtırlar. Bu da onların sanatsal tavrını ve üslubunu şekillendirir.

Bir sanatçının sanatsal kimlik ve üslubunun oluşmasında, yaşamsal deneyimlerinin, bakış açısının sanatçının eser üretiminde ne denli etkili olduğu her zaman merak konusu olmuştur. Ruhsal durum bir eserin oluşumunu gerçekten etkiler mi? Yaşanılan travmatik durumlar, eseri yaratan asıl şey midir? Ayrıca eserlerde ve resimlerdeki biçim bozma, renk paleti, kurgu, kompozisyon, teknik kullanımı gibi sanatsal üslup özelliklerini göz önünde bulundurup analiz ederek eserden sanatçının travmatik ve ruhsal durumu hakkında çıkarım yapılabilir mi?

Bu çalışmada, bu soruların tümüne cevap vermek mümkün olmasa da, Yeni Nesnellik akımının öncülerinden olan Otto Dix’in savaş öncesi (Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı) ve sonrası ruhsal durumunun, portre resimleri üzerindeki etkisi

ile dışavurumcu tavrı ve üslubu çeşitli dönemlere ait portre resimlerinin analizine dayandırılarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Bu bağlamda araştırmanın ilk bölümünde, 20. Yy. sanat akımı olan dışavurumculuk ve Alman dışavurumculuğu tartışılacaktır. Ardından iki dünya savaşı deneyimlemiş, savaşa bizzat katılmış ve eserlerinin bir kısmı Hitler hükümetinin kararıyla imha edilmiş olan Alman ressam Otto Dix'in yaşadıklarının, dışavurumcu tavrına ve sanatsal üslubuna katkısı araştırılacaktır.

Ancak Otto Dix'in dışavurumcu tavrının ve sanatsal üslubunun incelenmesinden önce, portre resminin oluşumu, ilk örnekleri ve günümüze kadar olan yolculuğunun kısa bir tarihi araştırılacak ardından "Üslup" ve "Dışavurumcu Tavrı" kavramlarına açıklık getirilecektir. Bu bağlamda aynı ve farklı dönemlerde sanat eserleri vermiş, rastgele seçilmiş dışavurumcu ressamın üslup özellikleri ve dışavurumcu tavırları portre çalışmaları üzerinden karşılaştırılacaktır.

Öncelikle, portre resimlerindeki üslup farklılıklarını değerlendirmeye aynı dönemde yaşamış ve aynı kültürü deneyimlemiş Fransız iki ressamın otoportreleri biçimsel anlamda incelenerek başlanmıştır. Bu iki ressamın otoportrelerindeki renk paleti ve fırça kullanımına dikkat çekilerek sanatçıların farklı üslup özelliklerine sahip olduğu vurgulanmak istenmiştir. Ardından bu farklı üslup özellikleri de göz önünde bulundurularak, başka bir alt başlıkta portre resimlerinde sanatçıların dışavurumcu tavrı incelenmiştir. Bu incelemede, dışavurumculuk akımında değerlendirilen, yedi sanatçının, çalışmış olduğu yedi farklı eseri analiz edilmiştir. Yapılan bu analizlerde form kullanımı, renk kullanımı, fırça kullanımı, kurgu düzeni ve proporsiyon değerleri ve figüre verilen ifade dikkate alınan ölçütlerdir.

Ressam Otto Dix'in dışavurumcu tavrını ve sanatsal üslubunu değerlendirmek için hayatı, yaşadığı dönem ve yerler, siyasal ve sosyal gelişmelerin sanatçının eserlerine katkıları göz önünde bulundurularak sanatçının çalışmaları üzerinden inceleme yapılmıştır. Bu bağlamda Otto Dix'in yaşadığı dönemin siyasi, toplumsal ve kültürel özellikleri hakkında makaleler, kitaplar incelenmiş, konu ile ilgili belgeseller

izlenerek notlar tutulmuştur. Otto Dix'in sanatı kapsamında literatür taraması yapılmış, İngilizce, Almanca, Fransızca ve İspanyolca makaleler ve bilimsel dergiler gözden geçirilmiş ve incelenmiştir. Sanatçının dışavurumcu tavrı konusunda kaynak taraması yapılmıştır. Dix'in öncülük etmiş olduğu yeni nesnellik akımının detaylarına değinilmiş ve bu akımın izlerini gördüğümüz eserlerinde üslup farklılıkları araştırılmıştır.

İkinci bölümde Otto Dix'in resimlerinde, otoportrelerinde ve portrelerindeki dışavurumcu tavır ve üslup ele alınmıştır. Sanatçının - 12 yaşından ömrünün sonuna kadar yapmış olduğu çalışmalardan (resim tekniği farkı gözetilmeksizin) rastgele seçilmiş 47 portre çalışması kronolojik sıra gözetilerek incelenmiştir. Otto Dix'in analiz edilen 47 resminin 12'sinin 3'ü yeni nesnellik bölümünde, 9'u Otto Dix'in portreleri bölümünde, geri kalan 35 portrenin 10 tanesi "Otto Dix'in Savaş Dönemi Öncesi Otoportreleri", "Otto Dix'in Savaş Dönemi ve Savaş Dönemi Sonrası Otoportreleri" bölümlerinde, 25 tanesi ise Otto Dix'in Portrelerinde Dışavurumcu Tavrı ve Üslubu bölümünde 7 alt başlık halindeki -"Kadın Portreleri", "Erkek Portreleri", "Çocuk Portreleri", "Aile Portreleri" ve "Asker Portreleri- kısmında analiz edilip değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GENEL HATLARIYLA DIŞAVURUMCULUK, RESİMDE DIŞAVURUMCULUK, PORTRE RESMİ VE OTTO DIX'İN HAYATI

1.1. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ve Resim Sanatında Dışavurumculuk

Dışavurum kavramıyla ilgili olarak pek çok tanım mevcuttur. Özkan Eroğlu *Ekspresyonizm* adlı kitabında “ekspresyon(İng. Expression)” sözcüğünün “dışa vurmak, ifade etmek ve anlatmak” anlamlarına geldiğini aktarır (2018: 9). Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*'nde ekspresyonizmin (Fr. Expressionisme), expression (ifade) kavramından türetilmiş bir sözcük olduğundan ve ‘ifadecilik’ anlamına geldiğinden söz eder (2014: 38). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*'nde ‘Dışavurumcu/ Ekspresyonist anlayış’ “Sanatçıya ait zihinsel nitelikteki gerçekliklerin bir sanat yapıtında somutlaştırılması işlemi” olarak tanımlanmaktadır (Sözen, Tanyeli, 2010: 86).

Yirminci yüzyıl boyunca üç farklı yaklaşımla ortaya çıkmış olan dışavurumcu akım sırasıyla “Dışavurumculuk”, “Soyut Dışavurumculuk” ve “Yeni Dışavurumculuk” olarak sınıflandırılabilir. Konu itibari ile tezde yer verilecek olan akım, Yirminci yüzyıl başlarındaki “dışavurumculuk” akımıdır. 20.yy'ın başlarında, özellikle Almanya'da altın çağını yaşamış olan dışavurumculuk anlayışının ana özelliği, sanatçıların, ruhsal durumlarına, dünya görüşlerine, politik anlayışlarına göre değerlendirdikleri betileri deformasyona uğratmalarına olanak vermiş olmasıdır. Ekspresyonizmin diğer bir özeliği de ‘renk düzeninin keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde’ ele alınmış olmasıdır (2010: 98). Dışavurumculuk anlayışında doğa ikinci planda kalmıştır. Doğanın renkleri ve biçimlerinin detaylandırılması yerine insanın ruhsal durumunun dışa yansıtılması önem kazanmıştır (Turani, 2014: 38). Dışavurumculuğun ana özelliklerinden bir diğeri ise okul ve üslup tanımayan, belli bir kalıba girmeyen, kabul görmüş geleneklere başkaldıran yapısıyla sadece bir duygu, düşünce ve hissi dışa vurmayı temel almış

olmasıdır. Dışavurumcu sanatçılar otoriteye ve burjuvazi düzenine karşı çıktıkları gibi halkın ve ezilenlerin yanında yer almışlardır. Dışavurumculuk akımı aynı zamanda modern dünya insanının içsel buhranını, korku ve endişeleri de sanata taşımıştır. Araştırmacılara göre dışavurumculuk terimini 1911’de Almanya’da ilk kez kullanan ve literatüre sokan kişi Abstraction and Emphaty (Soyutlama ve Özdeşleyim)’in yazarı Wilhelm Worringer’dir. Ancak bu terimi ilk kez kullanan Paul Cassirer’dir. 1910’da Pechstein’in bir resmi için Cassirer’e bu resmin bir empresyonizm (izlenimcilik) örneği mi olduğu sorulduğunda alaycı bir şekilde bunun ancak bir ekspresyonizm (dışavurumculuk) örneği olabileceğini söyleyerek ekspresyonizm (dışavurumculuk) terimini ilk kez kullandığı aktarılmaktadır. Buna bağlı olarak bu terimin dergi sütunlarına geçmeden önce sanat çevrelerinde kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir. Doğruyu bulmak kaygısıyla bu sözcüğü etimoloji açısından inceleyen araştırmacılardan biri olan Armin Amold, 1850 Temmuz’unda Tait’s Edinburgh Magazine adlı İngiliz dergisinin, -yazarı bilinmeyen-bir makalesinde modern sanatın ekspresyonist okulundan söz edildiğini saptamış, 1880’de de Manchester’da, Charles Howley’in modern ressamları konu eden bir konuşmasında, modern ressamların çoğunluğunun ekspresyonistlerden oluştuğunu ve ekspresyonizm teriminin, duygu ve tutkularını dışa vurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını açıklamıştır. Başka bir araştırmasında ise Arnold, 1878’de Birleşik Amerika’da Charles de Kay’ın, The Bohemian (Bohemler) adlı romanında, kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adının geçtiğini tespit etmiştir. Ancak bu kullanım biçiminin belirli bir üslubu ya da sanatsal eğilimi ifade etmekten uzak olduğu düşünülmektedir. Örneğin çok tanınmayan Fransalı ressam Jules-Auguste Herve, 1901 yılında çalışmalarının sekizini Bağımsızlar Salonu’nda (Salon des Independants) “Expressionismes” başlığı altında sergilemiştir. Ancak sanatçının bunu empresyonizme yönelik bir karşı çıkış için yapmadığı ifade edilmektedir. Fransız Resim Tarihinde önemli bir iz bırakmadığı için Herve’nin “Expressionismes” kelimesini çoğul olarak kullanmasının sebebinin yeni bir estetik akıma ad vermek ya da literatüre yeni bir sanat terimi katmak olmadığı düşünülmektedir (Richard,1999:7).

Almanya’da çok kullanılan Ekspresyonizm terimi, Fransa’da günlük konuşma dilinde ve sanat eleştirilerinde daha az kullanılmıştır. Bundan dolayı ünlü sanat eleştirmeni Daniel Henry Kahnweiler, 1919’da Das Kunstblatt (Sanat Sayfası) adlı sanat dergisindeki yazısında, Almanya’da o dönem çok yaygınlaşmış olan ekspresyonizm teriminin asıl kökeninin Fransa olduğu kanısına şiddetle karşı çıkmış, bu kavramın Fransa’da kullanılmadığını dahası güzel sanatlara da oldukça uzak olduğunu ısrarla savunmuştur. Paris sanat dünyasının içinden gelen Kahnweiler, kavramın anlamının estetik yargıları çarpıtan karışıklığından kaygı duymuştur. Kahnweiler, Theodor Daubler’ın, Matisse’i ekspresyonizmin önderi olarak göstermesiyle Daubler’ın çok ileri gittiğini düşünmüştür. Aslında Daubler’ın bu terimi eleştirmen Louis Vauxcelles’in ifade etmiş olduğu Fovizm ile karıştırması ve Vauxcelles’i, Matisse’i bu yeni tanımın bulucuları olarak göstermesi yanlış değildir. Çünkü Daubler, Alman resminin bir süredir ilerlediği bu farklı yönü tanımlamak ve belki de adlandırmak için, Neo-Expressionizm’den (Yeni İzlenimcilik) kopmuş olan Matisse’in öncüsü olduğu çeşitli yönelimleri Alman resminde gördüğünü ileri sürmüştür. Bu yönelimleri açıklamak gerekirse, yapıtı doğayı kopyalamamalı, zorlamaları yok saymalıdır ve fizikçilerin katı savlarına karşı gelerek, yapıtı oluşturanın doğasından meydana gelmelidir. Yapıtı, renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilerek saldırgan bir kimlikle bütünleşip, kendini biçimlendirmelidir. 1908’de Grande Revue’de çıkmış ve 1909’da Kunst und Künstler (Sanat ve Sanatçı) dergisinde yayımlanmış olan ‘Ressamın Notları’ adlı yazısında Matisse, kendisinin bireysel ve öznel olduğunu ileri sürerek “Her şeyin üstünde kendime dışavurum (ekspression) için bir yol arıyorum.” demiştir (s.8).

Ortaya atılan bunca teoriye rağmen, bu terimin ortaya çıkmasına sebep olan şey ne Jules-Auguste Herve’nin ne Matisse’in yaklaşımları ne de İngilizce dili konuşan ülkelerden ödünç alınmış olmasıdır. Aslında bu konu üzerinde çalışanlar arasında bu terimin doğumunun bir sergi sayesinde olduğu kabul görmektedir; Berlin Sezession’unun (Berlin Sanatçılar Birliği) Lovis Corinth yönetiminde gerçekleştirdiği ekspresyonist geleneğin sürdürüldüğü 1911 Nisan-Eylül Sergisi’ne alışılmışın aksine yeni Fransız ressamlarından bir grup çağrılmıştır. Çağrılan Braque, Derain, van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Picasso ve Vlaminck gibi sanatçıların

yapıtları bir salonda toplanmış ve serginin katalogunda bu yapıtlar “Ekspresyonist” başlığı altında sunulmuştur. Kurt Hiller 1945’den sonra kaleme aldığı anılarında, bu terimin empresyonizm karşıtı genç Fransız ressamı tarafından bulunduğuna inandığını belirtmiştir. 1911 Nisan-Eylül Sergisi’nden sonra dönemin sanat eleştirmenleri Berlin Sezession’unun gerçekleştirdiği bu sergi konusunda kaleme aldıkları yazılarda da bu fikri savunmuşlardır. Almanya’da Walter Hegmann da aynı teoriyi, Der Sturm (Fırtına) dergisinin 1911 Temmuz sayısında, ‘ekspressionizm’ kelimesini ilk kez kullandığı yazısında, “Bir grup Fransız-Belçika kökenli sanatçı kendilerine Ekspressionist demeye karar vermişlerdir.” diyerek savunmuştur (s. 8).

Dışavurumculuğun Almanya’daki ekonomik çöküntü ve Birinci Dünya Savaşı’nın politik sıkıntılarının olduğu dönemde, revaçta olan izlenimcilığe (Empresyonizm) ve natüralizme bir tepki olarak doğduğu düşünülmektedir (Sözen, Tanyeli, 2010: 97-98). Dışavurumculuk başlarda belirsiz bir terim olarak görülürken, iki ayrı akım olan Gelenekçilik ve Yeniciliğin (Modernizm) çekişmesiyle daha net bir anlam kazanmıştır. Gelenekçi grubun sözcüsü Cari Vinnen, Alman resim galerilerinde yer alan yabancı resamlara karşı çıktığında, Wilhelm Worringer da Der Sturm (Fırtına) dergisinin 1911 Ağustos sayısındaki yazısında ona yanıt vermiştir. Berlin Sezession’unda sergi açan Fransız ressamı ‘Ekspressionistler’ diye tanımlayan Worringer, onların bu akıma bir hiçten başlamadıklarını, Cezanne, Vincent van Gogh ve Matisse’den teknikler aldıklarını ve bu şekilde hepsinin empresyonizmin etkilerinden yavaş yavaş uzaklaşmış sanatçılar olduklarını savunmuştur. Belirleyici olan bu son ayırım sayesinde, yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamlar artık ayırım gözetmeksizin birbirlerine bağlanmışlardır. Empresyonist estetiğe karşı duranlar ekspresyonist olarak tanımlanmaya başlanmış, yalnızca gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyen bir grup ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Avusturyalı yazar Hermann Bahr 1914’te yazmış olduğu bir kitabında ekspresyonist akımın yaratıcıları olarak Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovlar, Die Brücke (Köprü Grubu) ve Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar Grubu) gibi Alman grupların üyeleriyle birlikte Viyanalı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele’yi işaret etmiştir (Richard, 1999: 9).

Kendilerine 1900’de Die Brücke adını veren Alman Ressamlar grubu, daha 19.yy’daki çalışmalarında biçim bozduğu ve resimlerinde duygularına yer verdiği için dışavurumcu sayılabilen Vincent van Gogh’tan ve “Çılgılık” adlı eseriyle Alman ressamlar tarafından dışavurumculuğun öncüsü kabul edilmiş Edvard Munch’tan oldukça etkilenecek dışavurumculuğu daha ileri seviyelere taşımışlardır. Dışavurumculuğun, etkili olduğu dönem içerisinde plastik sanatlar, sinema, edebiyat ve hatta müzik gibi birçok sanat alanını da etkilediği bilinmektedir (s. 32, 33, 190).

1.1.1 Resim Sanatında Alman Dışavurumculuğu

Almanya’daki dışavurumculuk hareketi, dışavurumculuğu önceleyen sanatçıların bir önceki sanatçı kuşağına karşı yeni bir dünya kurma çabasından doğmuştur (Fırıncı,2006:111). Dışavurumculuk, Almanya’daki tarihsel duruma uygun bir anlam kazanmadan önce oradaki sanatsal ortamın bir parçası olmuştur. Bunun kuşku duyulacak bir yaklaşım olduğu göz önünde bulundurularak, dışavurumculuk, sadece biçimsel açıdan incelendiğinde, Almanya dışındaki diğer ülkelerde de benzer nitelikteki estetik arayış ve yeniliklere başka isimler verildiği görülmüştür. Bu bağlamda Alman olan veya Almanya ile ilişkisi olan Hans Arp, Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Eric Heckel gibi ressamların aynı resimleri, başka ülkelerde Ekspresyonist, Kübist, Kübist-Ekspresyonist veya Dadaist ve hatta Sürrealist olarak bile tanımladıkları görülmüştür. Rusya’da dahi Fütürist olarak gösterilen sanatçılar farklı ülkelerde Ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. Bu bilgilerden yola çıkılarak denilebilir ki, o dönem içerisinde ekspresyonizm terimi tam olarak tanımlanamamış ve bu karışıklıktan dolayı sınıflandırmada büyük sıkıntı çekilmiştir. Bu yüzden de modern eğilim ve arayışları olan ve bunları eserlerinde yansıtan tüm sanatçılar için ayırım gözetilmeden ekspresyonist sanata mensup denilmiştir. Örneğin; Norveçli Munch, Vincent van Gogh, Belçikalı Ensor gibi sanatçıların ve ‘Fovistler’in üslubunu ifade edebilen bir terim henüz bulunamadığı için ekspresyonizm terimi bu sanatçıların resimlerini eleştirirken de kullanılmıştır (Richard,1999: 12,15)

Hırçın, sert yapısıyla bilinen Alman Ekspresyonizmine karşın, daha ılımlı, sakin ve yumuşak kalmış olan Fransız Fovizmi, Alman Ekspresyonizmi ile hemen

hemen aynı tarihlerde doğmuştur. Yakın tarihlerde doğmuş olmaları, yenilikçi olmaları, teknik benzerlikleri, gözle görüldüğü gibi doğayı ele almayışları ve doğanın ruhta bıraktığı izleri yansıtmaları açısından birbirinden etkilenmişler ve Fransız Fovizmi ekspresyonizmin içine nüfuz etmiştir denilebilir. Ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan biri mağlup, biri galip çıkmış olan Almanya ve Fransa'da, sanatçıların ekspresyonist tavırları arasında aslında oldukça büyük farklar vardır. Bu farklara rağmen ileride ortaya çıkacak olan sanat oluşumlarına kaynaklık edecek gücü de içlerinde barındırmaktadırlar. Fransız Fovizminin amacı resimde boşluk-doluluk ilişkisini inşacı bir tavırla resmetmek iken, Alman Dışavurumcuların amacı bu boşluk-doluluk ilişkisinin ruhsal tarafını, başka bir deyişle içerik kısmını ön plana çıkaran bir tutum sergilemektir (Eroğlu, 2018: 10-11). Fransız Fovistlerin yapıtlarında renk ve biçim kullanımı yalın, lirik ve belli bir uyumu bir arada barındırırken; Alman Dışavurumcularında ise şiddet, renklere ve biçimlere büründürülerek, psikolojik anlamlar yüklenerek var olan düzene karşı çıkmayı temsil etmiştir. Böylelikle de Alman Dışavurumcuları, hızlı kentleşmeyi, sanayileşmeyi, toplumdaki statü farkının oluşumunu, savaşları ve bunların zemin hazırladığı yıkımları ve bütün bunlara karşı çıkışlarını eserlerinde konu etmişlerdir (Fırıncı, 2006:110,111).

Bilindiği üzere ekspresyonist sanat algısında çeşitli biçim bozmalar göze çarpar. Bu bozulmuş biçim gerçekliğinin tarihsel dayanaklarını merak eden Alman ekspresyonizmi araştırmacıları, bu bağlamda en başa Avusturya'nın eski taş çağına ait en ünlü kalıntısı sayılan Willendorf Venüs'ü işaret etmektedirler, ayrıca Sümerlerin ekspresif yapıtlarında, Bizans resim sanatındaki bazı eserlerde olduğu gibi Alman Rönesans ressamı Grünewald'ın Isenheim resminden, okyanus halklarının figür ve masklarına, kara Afrika'nın heykelleri ve güney Amerika yerli sanatına kadar pek çok sanat eserinde ekspresyonizmin izlerini görmenin mümkün olduğunu da ileri sürmektedirler. Bu bakış açısından yola çıkılarak 1905'te inşa olmaya başlayan Alman Ekspresyonizmi ve Fransız Fovizmine kadar ekspresyonizmin izlediği yol budur denilebilir. Alman Ekspresyonizmi ve Fransız Fovizmi 20. Yy'da oldukça etkili olmuş iki akımdır ve bunların kendilerinden sonra gelecek akımların ataları olduğunu söylemek mümkündür (Eroğlu,2018: 19).

1905'te felsefî güçlerini Nietzsche ve Bergson'dan alan bir grup Alman mimarlık öğrencisi, Dresden'de Alman Ekspresyonizmi çerçevesinde “Die Brücke” (Köprü) grubunu kurmuşlardır. Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff tarafından kurulan bu grup yüzyılının ilk manifestolu grubudur. Daha sonra bu gruba Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Muller'de katılmıştır. Sanatçılar, Nietzsche'nin “üst insan” ve “sonsuz döngü” tanımlarından etkilenmekle kalmayıp, “Deccal” ve “Ecce Homo” gibi yapıtlarından da faydalanmışlar, Bergson'un ise “intuition” kavramından etkilenmişlerdir. Grup, üyelerinin birlikte aldıkları karar doğrultusunda 1912'de dağılmıştır (s. 20).

Almanya'da Die Brücke'nin kurulduğu tarihlerde Fransa'da bir grup sanatçı - Drain, Marquet, Friesz, Manguin, Puy, van Dongen, Camoin, Rouault ve Vlaminck-Matisse ile birlikte bir sergi düzenleyerek Fovizmi başlatmışlardır. Bu aslında bir rastlantı değil de, aksine Alman tavrına karşı Fransız tavrının bir cevabı niteliğindeydi. Renkleri tüpten çıktığı gibi saf ve yalın kullanan Fovizm sanatçıları, Fransız sanat izleyicisini oldukça şaşırtmıştı. Fovizm bir bakıma Fransız Ekspresyonizmi gibi de kabul görmüştür ancak Alman Ekspresyonizmi gibi bir ideoloji oluşturamamış, sadece bir karşı çıkış olarak kalmıştır. Bu bakış açısıyla eser veren sanatçılarından bazıları da zamanla farklı akımlara yönelmişlerdir. Sadece Matisse ve Rouault fovist yaklaşımlarından vazgeçmemişlerdir. 1909'da Münih'te Wassily Kandinsky, Alexei von Javlensky, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh ve Gabriele Münter tarafından kurulmuş olan ve uluslararası olmayı amaçlamış ikinci grup ise “Neue Künstlervereinigung München” (NKVM) (Münih Yeni Sanatçılar Topluluğu) kendi içerisinde soyut çalışmaları tanımadıkları gerekçesiyle dağılmaya başlamıştır. Gruptan ayrılan Kandinsky, Marc ve Münter 20. Yy'ın en çok yankı uyandıracak olaylarından biri olarak nitelendirilen “Der Blaue Reiter”ı (Mavi Süvari'yi) kurmuşlardır. Gruba daha sonra Macke, Campendonk, Jawlensky, Klee gibi isimlerin yanı sıra Avusturya'dan Gerstl, Kokoschka, Schiele'de katılmıştır. Bu grup temelinde “hochwelt” (yüksek âlem) olarak ifade edilen ve Kandinsky'nin de benimsemiş olduğu düşünceyi barındırmaktadır. Sanatta tinselliği önceleyen ve araştıran Kandinsky'in bu eğilimi grubun felsefesini de etkilemiştir (s. 20). Der Blaue Reiter, yerleşmiş olayları

tanımlayan bir yayın olmakla birlikte, çağdaş resmin geçerli olan akımlarından etkiler taşıyan ve belli tek bir üsluba bağlı kalmamış, ancak dışavurumculuğu ileriye götüren bir harekete öncülük etmiştir (Richard, 1999: 33-34; Tansuğ, 1992: 247). 1898’de tamamen yeni bir sanat akımının başlangıcında olduğunu belirten August Endell, bu durumu “Bu yeni sanatın hiçbir şeyi imlemeyen, tanımlamayan, bize hiçbir şeyi anımsatmayan biçimleri ve ruhu, ancak bir müziğin notalarının etkileyebileceği derin ve güçlü etkileri vardır.” demiştir. Kandinsky’nin ise renkte müziğe denk bir uyum yaratmak istemesi 1912’den sonra çözüme kavuşmuştur. Sanatçı için bozulmamış renk biçimleri bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu olmaktan çıkarak, ruhunun içinde algılanan ve nesnelerin kendi içindeki uyumundan kaynaklanan duyguları yansıtan, izleyiciye de düşünmeksizin yapılmış izlenimi veren göstergelerdir. Klee için ise bu bir "ruhsal doğaçtan yaratma"dır. Artık resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin adeta orkestrasyonu olmuştur. Ancak Birinci Dünya Savaşı bu gelişime son vermiş olup, Kandinsky’nin Rusya’ya dönmesini, Jawlensky ise İsviçre’ye sığınmasına neden olmuştur. Macke ve Marc ise Fransa’da ölmüşlerdir (Richard, 1999: 33-34).

Alman Dışavurumculuğunun mihenk taşı olan bu iki gruptaki sanatçıların ruhsal ve fiziksel anlamda değişimler yaşamalarında ve dolayısıyla ortaya koydukları eserlerde, Hermann Bahr’ın 1916’da yayımlamış olduğu “Dışavurumculuk İlkeleri¹” (Expressionismus)nin etkisi vardır. Bu ilkelerin sanatçıların hayatlarını da etkilediği görülmektedir, bu etki aynı zamanda çok sesliliği de beraberinde getirmiştir. Sanatçıların çoğunlukla huzursuzluktan beslendikleri görülür ve dolayısıyla olumsuzluklara başkaldıran sanatçı profili dışavurumculuğun içinde doğmuştur denilebilir. Bu ilkeler göz önünde bulundurulduğunda adeta sanatçılar, kurtuluşu insanın içsel yenilenmesinde bulmuşlardır (Eroğlu,2018: 21).

Dışavurumculuğun sosyalist algı ve toplumsal faydacılıkla örtüşmesi, her ikisinin birbirini beslemesi dışavurumculuğun özünü oluşturmuştur. Her ne kadar sosyalist algı ve dışavurumculuğun ideolojisi birbirini tamamlıyor olsa da Herwarth

¹ Bkz. Dışavurumculuk ilkeleri için (Eroğlu 2018: 13-16)

Walden gibi entelektüeller, sanatla siyasetin birbirini beslemesini, aynı yolda yürümelerini doğru bulmamışlardır. Bunun sebebi ise siyasette oluşan dalgalanmaların, karmaşaların dışavurumculuğun sonunu getirecek olduğunu düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. Aslında korkularında bir bakıma haklılardı da denilebilir çünkü Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle ekonominin bitişi, sanatçı ve halk arasındaki ilişkiye darbe indirmiştir. Toplumsallıktan beslenen dışavurumculuk içinse bu bir bağlamda sonun başlangıcı olmuştur. Tam bu noktada, düzensizlikten düzene dönüş olarak yorumlanan ve yine dışavurumculuk kapsamındaki Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) akımı doğmuştur. Aslında doğru olmadığı düşünülen bu “düzensizlikten düzene dönüş” Alman Modern Sanatı açısından mecburiyetten doğan bir sonuç olmuştur. Artık manevi bir ihtiyaç olarak da görünen, hayatın doğal halinin yanında bunun ötesini de görebilen bireylere ve bu bireylerin oluşturduğu bir toplum yapısına ihtiyaç duyulmuştur. Entelektüel bir hareket olan Alman Dışavurumculuğu bir akım olgunluğu içindedir denilebilir. Dışavurumculuk hareketinin en önemli iki yayın organından biri olan Herwarth Walden'ın kuruculuğundaki ve ilk sayısını 1910'da yayınladığı “Der Sturm” (Fırtına) ve ilk sayısı 1911'de yayımlanan Franz Pfemfert tarafından kurulan ikinci yayın organı “Die Aktion” (Eylem) süreli yayınları, Alman Dışavurumculuğu'nun ilkelerine bağlı olarak, dışavurumculuğun ruhunu en iyi yansıtan ve bir akım olarak kabul görmesinde büyük katkı sağlayan iki yayın organı olmuşlardır (s. 21-22).

1.2. Portre Resmi

Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*nde portreyi “belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup, o kimsenin karakterini ve ifadesini veren resimlere denir” diye açıklamaktadır. Ayrıca portre sadece baş, göğüs, dize kadar değil kimi zamanda boy ve aile portreleri olarak da çeşitli ölçülerde yapılabilmektedir(2014:117). Eski Mısır ve Antik Roma İmparatorluğu gibi medeniyetlerde portre, büst, maske gibi insan yüzünü betimleyen yapıların, ölen önemli kişilerin varlığını kalıcı kılma, anısını yaşatma ve ölümden sonraki hayatta var olabilmeleri için

yapıldığı düşünülmektedir. Basitçe tasvir edilen bu yapılarda mimik ya da yüze ifade veren herhangi bir kas hareketi gibi kişisel özellikler bulunmamaktadır. Önemli olan ölen kişilerin dünyaya kendilerinden sonra gelenler için somutlaştırılması ve betimlenebilecek bir simgeye sahip olmalarıdır (Le Breton, 2018: 32).

Portre sanatına ilişkin ilk örneklerin Antik Roma’da görüldüğü bilinmektedir. Ancak günümüze ulaşmayı başarmış Roma resmi ile benzerlik gösteren, Kahire’nin güneyinde “Mısır’ın Bahçesi” olarak adlandırılan Fayyum bölgesinde bulunmuş “Eski Mısır Fayyum Portreleri”ne de bilinen ilk portre örnekleridir denilebilir. Fayyum portreleri, yeraltı mezarlıklarında bulunmuş ve Mısır’ın Roma İmparatorluğu egemenliği altında olduğu dönem olan M.S.1-3. yüzyıllar arasında yapılmıştır. Mısır’daki gömme törenlerinde eski geleneklerden gelen üç boyutlu maskların yerini alan ve ahşap panoya resmedilen bu portreler mumyaların yüz bölgesini kapatacak şekilde konumlandırılmıştır (Resim 1).



Resim 1: Üzerine Genç Portresi Yerleştirilmiş Mumya, 1-2. yy., 38,1 x 18 cm, Ahşap Pano Üzerine Mum Boya, Metropolitan Müzesi.

Orta sınıf ve halktan insanlara ait olan Fayyum Portrelerinde renk skalası dardır. Portrelerin ten, yüz ve saç kısımlarında beyaz renk ağırlıkta olmakla birlikte koyu sarılar, kırmızılar kullanılmıştır. Resimlerde aksesuar, mücevher ve giysi kısımlarında ise yaldızlı renkler görülmektedir (Resim 2).



Resim 2: Mücevherli Kadın Portresi, 2. yüzyıl, 43,7 x 34 cm, Ahşap Pano Üzerine Mum Boya, İskoç Kraliyet Müzesi, Edinburgh.

Portrelerin yapıldığı dönemde insanlar en fazla otuz beş yaşına kadar yaşayabildikleri için portrelerdeki figürler genç resmedilmiştir. Fayyum Portrelerinin yapılış amacı Batı Portre sanatından oldukça farklıdır. Ölenlerin öteki dünyada kimliklerini koruyabilmek amacıyla yapılmış olan Fayyum portreleri, ölümlerle birlikte gömülmüştür (Bayer, 2007: 1).

Portreye yüklenen anlam, Hristiyanlık geleneği ile değişmiştir. Hristiyan geleneğinde yargı gününde bedenin tekrar dirileceği inancı ile portre, büst, ölüm maskesi gibi yapılara ihtiyaç duyulmamıştır. Asıl amacını kaybeden portre geleneği, kral ve papaların ayrıcalığı olmuştur. Artık portre, ölçülü yüz betimlemeleri ile otoriteyi simgeleyen bir ayrıcalık aracıdır. Yüksek orta çağda, kilisenin önde gelenleri ve

tema zayıflamış, hatta arka planda kalmıştır. Girard d'Orléans, 1380 dolaylarında sadece İyi Jean'ın portresini şövalde yan profilden resmederek dini temanın kaldırılmasına ilk adımı atmıştır denilebilir.

Rönesans döneminde bireysel portre geleneği iyiden iyiye oluşmaya başlamıştır. Yüz, artık kişiliğin bir şifresidir ve kişinin yüzü onun dünyanın önünde kutsanmasını sağlayan bir araç, bir nesnedir adeta (s. 34). Rönesans'ın ilk yarısından sonra Uccello, Francesca ve Castagno gibi tanınmış Floransalı ressamalar da portreler yapmışlardır. Artık portrelerde yalınlaştırmak yerine benzerlik kaygısı güdülmektedir. Botticelli, Lippi, Ghirlandaio gibi ressamalar kilise ve şapellerin duvarlarındaki freskleri dönemin önemli figürlerinin yüzleriyle donatmıştır. Portre resmi, bu yüzyılın ikinci yarısından sonra modelin bireyselliğine önem veren şövalde resminde daha çok görülmeye başlanmıştır. Botticelli ve Leonardo Da Vinci'den sonra modelin resminin yapımı psikolojik bir doğruluk kaygısına dönüşmüştür. Her türlü dinsel göndermeden arınmış portre sanatı Floransa ve Venedik'ten sonra birçok Avrupa ülkesine de yayılmıştır. Böylece kişinin yüzünün kutsanması anlamına gelen portre sanatı, zamanla ressamın hünerlerini sergilediği, modelin baş kısmını betimleyen bir tabloya dönüşmüştür (s. 38).

Ayrıcalıklı sınıflara bağlı 16. yüzyıl ressamaları sıklıkla karakalem tekniğine başvurmuşlardır. O dönem de yüzeylerin üzerine çalışılan hafif bir portre eskizi, bildiri ve sağlık raporu değeri taşımaktadır. Hatta karakalemle yapılmış eskiz derlemeleriyle kralın yakınlarının yüzleri, sarayın en uzak bölgelerine bile tanıtılmıştır. Bu anlamda karakalem portre, bir nevi haberleşme ve magazin aracı niteliği de taşımıştır. Ayrıca karakalem portre, ressamaların, tabloları için yüzün çizgilerinin ve şeklinin belirlenmesinde veya uzun süre poz veremeyecek modellerin taslağının oluşturulmasında kolaylık sağlamıştır. 16. yüzyılın sonundan itibaren kendini ve statüsünü kalıcı kılma güdüsüyle yüze verilen önem bağlamında 'yüz kaygısı'nın biçimlenmeye devam etmesiyle yağlıboya ve pastel tekniği karakalemin yerini almıştır. Bu şekilde yüz çizgileri, karakteristik özellikler, yüzün biçimi olabilecek en yüksek gerçekçilikle yansıtılmaya çalışılmıştır (s. 39-40).

Ortaçağ'daki portre siparişi, burjuvaların, ayrıcalıklı toplumsal sınıftan kişilerin ve soyluların sonraki nesillere ve aile üyelerine anılarını miras bırakabilmelerinin yolunu açtığı gibi kendi benliklerini var etme çabalarına da katkı sağlamıştır. O dönemde sanatçının birkaç gününü alan dolayısıyla da pahalı olan portre resmine sahip olmak portresini yaptıran için hem soyluluğun hem de toplumsal ve ekonomik başarının bir göstergesiydi. Aristokratlar, yapılan bu portrelerle saygın bir soyağacını ortaya koyan atalar galerisi oluşturdular. Aristokrasi çevresinde gözde olan portre siparişleri, ressamı kiralayan aristokrat tarafından ailesi ve çevresi için çekici bir poz oluşturularak tasarlanırdı. Zamanla portrelerini yaptırmak kent soylular tarafından da benimsenince 'yüz kaygısı' daha da arttı (s. 42).

Portrenin ilk başyapıtlarının üretildiği dönemde şüphesiz ki aynanın yeri oldukça büyük olmuştur. Le Breton'ın deyişiyle "Ayna ressamın büyük ustasıdır". Otoportre çiziminde kullanılan ayna, yüzü resmeden sanatçının gerçeğe olan bağlılığını korumasını da sağlamıştır (s. 43). Resim, edebiyat ve fotoğraf gibi sanat dallarında portre için sanatçının "yüz" deki gerçeği arama şeklidir de denilebilir. Uysal'ın ifadesiyle otoportrede ise narsistik tutku çerçevesinde kendini anlamlandırma çabası söz konusudur (2009: 111). Sanatçı yüzünü ayna sayesinde keşfe çıkar. Yapıtlarını üretirken aynadaki aksı, duygularının mimiklerinde oluşturduğu şekillerle karışarak sanatçının marifetli elleriyle bir yapıta dönüşür. İzleyici ise bu yapıtla iletişime geçerek sanatçıyı, sanatçının duygularını ve dönemini anlamaya çalışır. Bununla ilgili olarak Bülbül, bir makalesinde "Portresini yaptıran kişi kendi görüntüsünü merak etmektedir. Öz-portre ise sanatçının kendi görüntüsünü irdelemesinden kaynaklanır. Sanatçı seyirciyi ve kendisini resmine dâhil ederek olaylara tanık gösterir" demektedir. Örneğin 17. yüzyılda ışığın ressamı olarak da bilinen Rembrandt, otoportresini defalarca çalışmıştır. Psikolojik otoportre yöntemini keşfeden sanatçı, kendi kişiliği üzerinde de oldukça durmuştur. Tarihsel olayları resmin içinde birebir anlatmaktan ziyade, portre üzerinde bunun hissini izleyiciye yansıtmayı hedeflemiştir. Işık kullanımı kendine özgüdür ve bu özgünlük eserlerinde imza niteliği taşımaktadır (Bülbül,2017:102). Bu bağlamda barok dönemi portre sanatçıların, eserlerinde psikolojik gerçeği yansıtmaya çalıştıkları söylenebilir.

Aydınlanma Çağı'ndan sonra Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi gibi değişimi getiren tarihi olaylar sayesinde sanata, edebiyata ve bilime olan bakış açısı da değişmiştir. Değer yargılarının değişimiyle her bireyin duygu ve düşünceleri önem kazanmıştır. Sanatçılar bireysel kimliklerini kazanmalarıyla beraber özgürleşmişlerdir. Özellikle 18. yy. ikinci yarısından sonra eserlerde duygu kavramı ön plana çıkmıştır. İngiliz, Alman ve Fransız sanatına yansıyan Romantizm akımı, sanatçıların duygularından ödün vermemesiyle şekillenmiştir. 18. yüzyıldan önce kral, kraliçe, aristokrat ve soylu sınıfını yüceltmek için kullanılan portre resmi, artık sanatçının duygularını katarak şekillendirdiği eleştirel portrelere dönüşmüştür. Öyle ki, portrelerde sanatçıların duygularının ve iç sesinin baskın olduğu hatta aynı zamanda portrelerin izleyicinin aynası olma işlevini de gördüğü söylenebilir. Eser yaratımında özgür olan sanatçılar, kimi zaman da eserlerine isim verirken eleştirel dili, mizah ile karıştırarak kullanmışlardır (s. 102).

Ruhsal gerçekleri resmetmeyi amaçlayan Delacroix, Courbet ve Ingres gibi 19. yüzyıl Fransız portre ressamaları, önemli eserler üretmişlerdir. Yine İzlenimcilik (Empresyonizm) akımına mensup sanatçılar manzara resimlerinde kullandıkları ışık-gölge oyunlarını portre resmine uyarlamayı deneyerek, portre resmini manzara resmine yaklaştırmışlardır. Daha sade bir anlatımla yüzü betimleyen Degas ve Cezanne gibi sanatçıların yanı sıra Van Gogh da sıcak tonlarla nesnelerin portrelerini yapmıştır (Uysal,2009: 110). Van Gogh diğer sanatçılardan farklı olarak, nesneye kişilik katarak onu insanlaştırmıştır, aynı zamanda Van Gogh'un figürleri kendisi gibi içe dönük, yalnız ve kaygılıdır. Mekân ise onun için, figürün iç dünyasını yansıtan birer araç görevi görür. Çizdiği tüm kişi ve nesnelerde kendi yalnızlığı, kendi karamsarlığı ve umutsuzluğu vardır, aslında tüm resimlerinde kendisini anlatır. Yaptığı "Sarı Yatak Odası"adlı çalışması da onun öz-portresidir" (Bülbül, 2017: 103). Bu açıdan bakıldığında Van Gogh'un resmettiği her şeyi kendisi ile ilgili olarak portreleştirmesi aslında onu döneminin en büyük otoportre sanatçılarından biri yapmıştır da denilebilir.

Bedenini sanat nesnesi olarak kullanan Avusturyalı dışavurumcu sanatçı Egon Schiele'nin ise içsel yolculuğundan edindiği bilgileri yüzeye yansıtırken, kendi "ben"ine ulaşma çabasını farklı biçimlerde ifade ettiği görülmektedir. Kendi bilincini

ve bilinçaltındaki itkileri imgeleştirerek resimlerinde sıkça kullanan Schiele'in benliğini sorgulayan ve narsist olarak nitelendirilen otoportrelerinde, içsel savaşını ve duygularını dışa vurduğu görülmektedir (Uysal, 2009: 113).

Kübistler ise yüze başka bir çerçeveden bakmış ve yüzü parçalara bölerek tekrar birleştirmişlerdir. Bu, aslında onların incelemeyi seven araştırmacı yönlerini basit bir yalınlıkla ifade ediş biçimleri olmuştur. Bülbül, makalesinde, kübist sanatçı Picasso'nun "Ağlayan Kadın" adlı eseri ile ilgili olarak "Picasso'nun 1937'de yaptığı "Ağlayan Kadın" portresi kendine özgü estetik bir kompozisyonudur. Sanatçı iki görüntüyü; ön ve profil duruşları bir karede birleştiren bir üslup kullanmıştır. Ağlayan Kadın portresi evrensel acı duygusunun sembolü olmuştur" demektedir (2017: 103).

Popüler kültürün patlak vermesiyle bilinen 20. yüzyılda, edebiyatta, sanatta hatta müzikte köklü bir değişim meydana gelmiştir. Duchamp gibi sanatçılar, sıradan atfedilen ve günlük yaşamda kullanılan nesneleri, sanat nesnesi haline getirip sınırları oldukça zorlamışlardır.

Pisuar'ı müzenin çerçevesinde sergileyerek Duchamp sadece onu sanat yapanın ne olduğunu değil, aynı zamanda dünyanın kesin kanıtını sorguladır. Bu kanıtın radikal biçimde yadsınışı günümüz sanatının tüm yörüngesini belirler ve şimdi tüm aşkınlık, hakikat ve anlamdan yoksun bir dünyaya ilişkin algımızı ve hayal gücümüzü etkiler(Korur, 2020: 42).

Büyük tepkilere rağmen sanatın yönünü değiştirmeyi başaran ve kendini kabul ettiren bu avangart sanat akımı, günümüz sanat anlayışının da içinde yaşamaya devam etmektedir.

20. yüzyılda, "sanat" ve "popüler" kavramlarının harmanlanmasıyla "Popart" kavramı türemiştir. Popüler Sanat anlamına gelen bu sanat türünde, insanların kolay anlayacağı ve kolay ulaşabileceği, popüler ve tanınan imgelerden meydana gelen sanat yapıtları ortaya konmuştur. Bu bağlamda Andy Warhol'un "Marilyn" portresi popüler toplumun portresi niteliği taşımaktadır (s. 104).

Batı'da yüzyıllardır farklı amaç ve gayelerle de olsa oluşmuş ve varlığını sürdürmüş portre sanatı, Yahudi ve Müslüman topluluklarda inanç odaklı geleneğe bağlı olarak -portrelerin gerçeklikten hareket edilen betimlemeler olduğu ve "Tanrı gibi yaratma" eylemi olarak kabul gördükleri için- yasaklanmıştır (Le Breton, 2018: 32).

Ancak aynı dönemlerde Yahudiliğin ve Müslümanlığın hâkim olduğu bölgelerde az da olsa portre resimlerine rastlamak mümkündür. Uzakdoğu’da ve Asya’da da portre ile ilgili önemli eserler verilmiştir ayrıca Türk ve İran minyatürleri de bu anlamda değerlendirilebilir. Ancak konumuz itibariyle portre tarihi ve geleneği Avrupa Portre resimleri ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu coğrafyalardaki portre resimleri ve minyatürler üzerinde ayrıca çalışma yapılabilir.

1.2.1. Portre Resimlerinde Üsluplar

Sözen ve Tanyeli’ye göre “üslup” kavramının iki ayrı anlamı vardır; bunlardan ilki, bir toplumun ya da çağın tüm sanat yapıtlarındaki ortak biçim ve tasarım anlayışlarının tamamı, diğeri ise bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışıdır. Diğeri bir deyişle üsluba bireysel özellikler içeren, sanat ürünü yaratma tutumu da denilmektedir (2010: 314).

Sanatçılar dünyaya aynı perspektiften bakmamaktadırlar. Eğer aynı perspektiften bakmış olsalardı, farklı kişilerden seri üretim gibi benzer eserlerin çıktığı görüldü. İşte bu bağlamda bu farklılıkları yaratan kavram, üsluptur. Üslup zamana, ülkeye, ulus ve sanat okullarına göre farklılık gösterebilir. Örneğin farklı yüzyıllarda genç bir kız portresi yapan iki farklı ressam Tiziano (Kadın ile Ayna/ 16. Yy)² ve Frans Hals’ın (Çingene Kız/ 17.yy)³ konu bakımından benzerlik gösteren eserlerinin üslup ve görüş tarzında birbirinden oldukça farklı olduğu bilinmektedir. Tiziano’nun portre çalışmasında biçimlerin başladığı ve bittiği sınırlar belli iken, Frans Hals’ın portre çalışmasındaki biçimler Barok döneminde sıkça görülen ışık-gölge lekeleriyle yumuşayarak kaybolmaktadır. Yine Tiziano’nun portre çalışmasındaki figürün yüz biçimi, gözleri, burun ve ağız belirli bir çizgi şeması içindeyken, Hals’ın eserinde bu çizgi şeması gözlenmez, yüz bir bütün halinde resmedilmiştir. Bu tür üslup farklılıklarının sanatçıların yanı sıra üretildikleri dönemden kaynaklandıkları da söylenebilir (Eyüboğlu, İpşiroğlu, 2013: 17).

² Bkz: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/woman-mirror>

³ Bkz: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gypsy_Girl#/media/File:Frans_Hals_008.jpg

Diğer yandan Leonardo da Vinci ve Albrecht Dürer aynı dönem eser üretmiş, biri İtalyan diğeri Alman, Rönesans Dönemi usta sanatçılarıdır. Ancak iki ressam da Rönesans'ı yaşamış, görmüş ve dünyaya Rönesans gözüyle bakmıştır. Aynı yüzyıl içerisinde bu iki sanatçı da yaşlı adam portresi çalışmışlardır. Leonardo da Vinci'nin çalıştığı otoportresinin deseni (Kırmızı Tebeşir Otoportresi / 16.yy) ⁴ ile Dürer'in portre desenini (Yaşlı Adamın Portresi / 16.yy) ⁵ karşılaştırmak gerekirse, iki desen arasındaki farklar oldukça belirgindir. Ressamların desenleri, arayışları ve öne çıkarmak istedikleri unsurlar birbirinden ayrılmaktadır. Da Vinci, kendi portresinde, yaşlı bir insanın genel özelliklerini ön planda tutarak ve karakteristik bir özellik göstermeden ideal yaşlı adamı çizerken, Dürer portre çiziminde karakteristik özellikleri ön planda tutmakla birlikte hayatının izlerini de portre çizimine taşımıştır. Bu örneğe dayanarak, Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun deyiimiyle, “Burada güzellik duygusuna dayanan bir İtalyan biçimciliğine karşılık, gerçeklik, doğruluk kaygısına dayanan bir Alman anlatımcılığından söz edilebilir” (s. 19-20). Bu da ulusal üslup farkına bir örnek olarak gösterilebilir.

Ulusal üslup özellikleri de kendi içinde bölünebilir. Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun “Yöresel Üslup” olarak adlandırdığı bu üslup türüne, aynı ulus içerisinde, farklı bölgeler veya okulların çizgi, biçim ve renk gibi değerlerle birbirinden ayrılması olarak bakabiliriz. Örnek olarak ise İtalyan sanatçıların Floransa Okulu, Venedik Okulu ve Roma Okulu gibi, çeşitli sanat çevrelerine göre gruplandırılmasını verebiliriz (s. 21).

Dönemsel üslup ve ulusal üslubun, sanatçının yaşadığı yüzyıla, ülkelere, okullara hatta sanat çevresine göre değişiklikler gösterdiği ve bu şekilde sanatçıya bir görüş biçimi oluşturduğu yadsınamaz bir gerçektir. Ancak sanatçı, sadece bunlara dayanarak eser üretmez. Sanatçılar aynı yüzyılda, aynı okulda, hatta aynı sanat çevresinde bile yetişmiş olsalar, eserlerinde farklılıklar gözlenir. Bu farklılıklar, bireysellikten, kişilik ve karakter farklılıklarından meydana gelen bireysel üslup farklılıklarıdır (s. 21).

⁴ Bkz: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_in_Red_Chalk#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_presumed_self-portrait_-_WGA12798.jpg

⁵ Bkz: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Albrecht_D%C3%BCr%C3%A9r_-_Head_of_an_Old_Man%2C_1521_-_Google_Art_Project.jpg

Eserlerini aynı yıl tamamladığı düşünölen 19. yüzyıl'ın empresyonist Fransız ressamı, Manet ve Cézanne'ın otoportreleri bireysel üslup farklılıklarına örnek teşkil edebilir. Manet'nin otoportresi “Palet ile Otoportre” / 1879” (Resim 4) ile Cézanne'ın otoportresinde “Siyah Şapkalı Otoportre” / 1879 civarı” (Resim 5) ilk göze çarpan üslup farklılığı şüphesiz ki renk ve tonaj kullanımlarıdır.



Resim 4: Édouard Manet, “Palet ile Otoportre”, 1879, 83 × 67 cm, T.ü.y., özel mülk.

Manet'nin birçok eserinde olduğu gibi bu otoportre çalışmasında da pastel tonlar kullanılmışken, Cézanne'ın eserlerindeki genel coşkulu, cesur ama bir o kadar uyumlu renk kullanımı, otoportresinde de göze çarpar.



Resim 5: Paul Cézanne, “Siyah Şapkalı Otoportre”, 1879, 61.5 × 50.5 cm, T.ü.y., Bern Güzel Sanatlar Müzesi, İsviçre.

Cézanne, tamamlayıcı renk kontrastını kullanmanın yanında figürü kontur çizgisi ile arka plandan ayırırken, Manet figürün dış çizgisini arka planla kaynaştırarak yumuşatmış, bunun yanında figürün portresini detaylandırırken, elini eskiz şeklinde bırakmıştır.

Örnek olarak sayıca çoğaltılabilecek bu değerlendirmelerin ışığında, sanat eserindeki biçim, renk, kompozisyon ve kurgu, ışık-gölge kullanımı gibi etmenler sanatçının inisiyatifindedir ve onun hayal gücü ile biriciklik kazanır, kendine özgü olur. Eyüboğlu ve İpşiroğlu’nun ifadesiyle;

Sanatçının kişiliğinden doğan bu özellikleri, bütünde olduğu gibi, parçada da arayabiliriz. Bir kumaşın işlenişinden onu Terborch’un mu yoksa Metsu’nun mu yaptığını, bir ağaç dalının çizilişinden, Hobbema’nın mı yoksa Ruisdael’in mi elinden çıktığını anlamak pek güç değildir. Kompozisyon düzeni, ışık-gölgenin serpilmesi ve çizginin akışı sanatçının kişiliğini ortaya koyar (2013: 22).

Yani dönemsel üslup yalnızca sanat çevresi, ülkeler ve okullar gibi etmenlere bağlı değildir. Sanatçının kişiliği burada önemli rol oynar ve dönemsel üslup sanatçıya göre özellik kazanır. Bu bağlamda “Sanat bir dönemin anlatımıdır” çıkarımı tamamıyla doğru değildir. Eser, sanatçının yaşadığı dönemle olan karşılıklı ilişkisiyle meydana gelir (Eyüboğlu, İpşiroğlu, 2013: 22).

1.2.2. Portre Resminde Dışavurumcu Tavrılar

Bu çalışmada “tavır” sözcüğünü “kişiden beklenen davranış biçimi: Sanatçı duruşu” olarak ele alabiliriz.⁶ Tavır, aslında sanatçının sanatsal özgünlüğünü de ifade eder. Bu bağlamda “dışavurumcu tavır” için sanatçıların 20. yüzyıldan sonra eser üretirken dışavurumcu akımın etkisi ile kendilerine özgü tavır geliştirerek bunları eserlerinde yansıtmalarıdır diyebiliriz.

20. yüzyıl sanatçılarının dışavurumcu eserlerinin çoğunda ‘gelenekten kopma ve içe dönme’nin etkilerinin görüldüğü herkesçe bilinmektedir. Önceden de bahsetmiş olduğumuz gibi elbette gelenekten kopma ve içe dönme isteği aniden ortaya çıkmış bir şey değildir. Bunu hazırlayan etmenler başta savaşlar olmak üzere, politik problemler, teknolojinin ve sanayinin hayata geçmesi gibi o döneme ait olayların toplamının bir sonucudur. Bu bağlamda dönemin sanatçılarının bu değişimlerden etkilenecek yeni ve farklı olanı yaratma istekleri de kaçınılmaz olmuştur. O zamana kadar öğrenilenin dışında farklı bir bakış açısıyla duyguları ifade etmenin daha çok önem kazandığı dışavurumcu resimde, simge artışı ve nesnenin sanatçının gözünden yansımalarının ön plana çıktığı görülmektedir.

Bu bağlamda sanatçının, simgeler ve nesneler üzerinden anlatmaya çalıştığı kurgu daha belirgindir de diyebiliriz. Ancak kompozisyon ve kurgu ile yapılmış resimlerden ziyade, portre resminde devreye “yüz” ve “mimikler”in girdiği görülür. Yani sanatçının simgeleştirdiği ve kendi nesnesi haline getirdiği figürler azalmış ve yerini yüzdeki bakışlar, ifadeler, mimikler - eğer bu bir boy portre ise jestler- almıştır. Artık sanatçının kendini ifade biçimi, portresi yapılan kişiye (modele) giydirilen duygularla simgeleşerek yeni bir yapıta dönüşür. Buna en büyük katkıyı elbette ki

⁶ <https://sozluk.gov.tr/>

sanatçının özgün tavrı, paleti ve boyayı kullanım biçimi sağlar. Modelin yüzü, yüzünün kullanılış biçimi, mimikleri, ifadesi, yüz hatları – boy portre yapılması durumunda vücuda verilen duruş biçimi- ressamın boyayı kullanım biçimiyle birleşerek yeni bir anlatım oluşturur. Bu artık görüneni resmetmekten ziyade, hissedileni resmetmektir diyebiliriz.

Ressam, etrafında algıladığı (nesneyi, insanı, varlıkları) her şeyi ve yaşadığı dönemde gördüklerini, hissettiklerini, öğrendiklerini kendi bilişsel süzgecinden geçirerek duygu dünyası ile birleştirip dışarıya yansıtır. Kimi zaman da figür olarak kendini kullanan ressam, aynadaki yansımaları, paletini duygu dünyası ile ilişkilendirerek dışavurumcu bir portre ortaya çıkarır. Yani bir nevi kendisini kendi gözünden ve zihninden resmeder. Aynı durum modelden çalışılan portre resimleri için de geçerlidir.

Denilebilir ki dışavurumcu portre resimlerini, diğer akımlardaki portre resimlerinden ayıran şey -belki de- sanatçıların duygularını, renk paletlerini, fırça vuruşlarını ve oluşturdukları anatomik biçimleri bireysel algılarını özgürce ortaya koyarak kendilerine özgü detaylandırmalarıdır.

Tüm dönemlerin portre resimlerinde olduğu gibi dışavurumcu portre resminde de ana figürü oluşturan yüzde, anlatılmak isteneni genellikle odak noktası olarak kullanılan bakışlar ve gözler vermektedir. Ancak dışavurumcu portre resminde bu odak noktası daha belirgin bir hal almıştır. Örneklerde de görüleceği üzere her sanatçının gözü detaylandırış şekli, figürleri biçimlendiriliş biribirinden farklıdır. Sanatçıların çizim ve boyayış üsluplarının kendilerine özgüllüğü bu anlamda dikkat çekmektedir. Çalışmanın bu noktasında vurgulamak istediğimiz bu özellikleri, dışavurumculuk akımının etkili olduğu farklı yıllarda çalışılmış yedi farklı sanatçının eserleri ile örneklendirebiliriz.

1.2.2.1. Egon Schiele (1890-1918)

Avusturyalı ressam Egon Schiele, resimlerinde genel olarak acı çeken, hastalıklı, bükülmüş bedenlerle, yüzlerinde huzursuzluk, acı ve tehlikeyi barındıran insan figürlerini betimlemiştir. Schiele'nin resimlerinde özellikle portre resmi başı

çekmektedir (Richard, 1999: 101). Aynı zamanda yüzden fazla otoportresi de bulunan Schiele'nin, Uysal'ın da bahsetmiş olduğu gibi çalışmalarında narsist duygularının öne çıktığının izleri görülmektedir (2009: 113). Kendi yüzünün yüzlerce farklı tasvirini yapan sanatçının narsist eğiliminin en çok gözler önüne serildiği otoportreleri, başının hafif havaya kaldırarak izleyiciye yukarıdan baktığı ya da Resim 6'da görüldüğü üzere başını öne eğip kaşlarının altından izleyiciye savurduğu tehditkâr bakışlı otoportreleridir.



Resim 6: Egon Schiele, “Eğik Başlı Ototopre”, 1912, 42.2 x 33.7 cm, T.ü.y., Leopold Müzesi, Viyana.

Görüldüğü üzere resmin odak noktası bakışlardır. Otoportresinde izleyiciye attığı bakışlarında hâkimiyetin ve üstünlüğün onda olduğunu kanıtlar nitelikte poz vermiş olması ve öz güvenli bir şekilde eliyle makas hareketi yapması da resmin anlattıkları konusunda bize ipuçları vermektedir. Özgüvenini kanıtlayan diğer bir ipucu da boya kullanımındaki rahat ve kendinden emin tavrıdır. Resimde koyu-açık renk dengesinin kurulmuş olduğu görülmektedir. Biçimi bozuk el ve yüz anatomisi, detaylandırılmamış kulak gibi ayrıntılar, sanatçının kendi görüntüsündeki deformasyonlar onun duygularının bir nevi dışavurumudur denilebilir.

1.2.2.2. Amedeo Modigliani (1884-1920)

Gençliğinde birçok hastalık ve kötü alışkanlıklarla boğuşmuş olan Yahudi kökenli İtalyan ressam Modigliani, resim sanatıyla ilgilendiği gibi heykel sanatıyla da ilgilenmiştir. Başta kendine özgü portreler yapmış olan sanatçının daha sonraları nü kadın resimleri çalıştığı görülmektedir (Richard, 1999: 88).



Resim 7: Amedeo Modigliani, “Bayan Pompadour”, 1915, 61 x 52 cm, T.ü.y., Chicago Sanat Enstitüsü, Amerika.

Sanatçının özgün portre çalışmalarında, figürlerin yüzü genellikle maskları andırmaktadır. Resim 7 örneğinde de görüldüğü gibi ince uzun deforme yüzler, koyu göz çukurları, gözbebekleri belirsiz siyah gözler ve primitif çizgiler kullanılarak detaylandırılmış yüz bölümleri, sanatçının üslubunu yansıtan en belirgin detaylardır. Modigliani’nin figür ve formları basite indirgeyerek betimlemesi, figürün hacim algısında bir değişikliğe neden olmamıştır.

İlkel Afrika sanatını Modern Avrupa sanatıyla harmanlamayı büyük bir ustalıkla başarmış olan Modigliani, bu yöndeki deformasyon eğilimini geliştirerek kendine has üslubunu oluşturabilmiştir. İlk olarak heykellerinde yakalamış olduğu bu

üslubu daha sonra portre çalışmalarında oldukça etkili bir biçimde kullanmıştır (Karabaş, Umay, 2016: 90).

1.2.2.3. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)

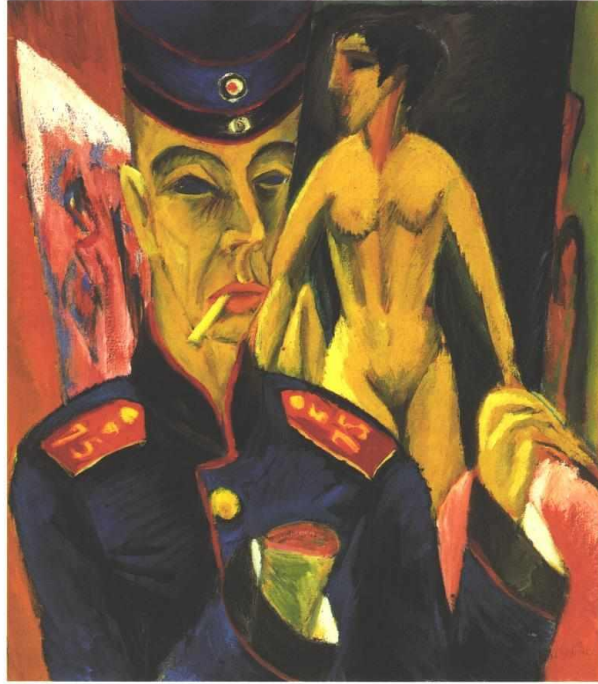
Die Brücke grubunun kurucularından biri olan Alman ressam ve grafiker Kirchner, aslında mimarlık mezunu olmasına rağmen resim çalışmalarına ağırlık vererek adeta kendini resim sanatına adanmıştır. Yenilikçi bir bakış açısına sahip sanatçı geçmişle geleceğin, sanatını bir köprü gibi birbirine bağlayacağını savunmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nda savaşmak için cepheye gönderilmesine karşın askeri disipline uyamamış bir süre sonra da sağlık sorunları nedeniyle sanatoryuma gönderilmiştir. Naziler tarafından 'yoz sanat' diyerek nitelendirilen sanat eserlerinin içerisinde onun çalışmaları da vardır (Demir, 2004: 16).

Resim 8, sanatçının henüz orduya katılmadan önce kendini asker olarak resmettiği otoportresidir.⁷ Bu otoportresinde, Kirchner'in yüz ifadesi umutsuz ve korkulu olduğu izlenimini vermektedir, dolayısıyla izleyici sanatçının endişesini hissedebilmektedir. Sanatçının bu endişeli ruh durumunu yansıtan bir diğer gösterge ise sanatçının muhtemel olarak resim yaptığı sağ elini kopmuş olarak resmetmesidir. Palette kullanılan renkler de sanatçının umutsuz ve korkulu ruh durumunu ve içinde bulunduğu atmosferi en iyi yansıtacak şekilde seçilmiştir⁸; resminde kırmızı ve tonlarını oldukça fazla kullanmasıyla sanatçı, sanki izleyiciye bu tehlike durumu hissettirmeyi amaçlamıştır⁹.

⁷ GODDARD, Donald(2003). "Ernst Ludwig Kirchner: 1880 – 1938" , New York art World : <http://www.newyorkartworld.com/reviews/kirchner.html> (Erişim Tarihi: 20.04.20)

⁸ "Yakın renk uyumu genellikle sakin, sıradan ve doğal izlenimler verirken karşıt renk uyum, hareketli, ilgi çekici ve gerçeküstü bir izlenim verebilmektedir. Renklerin bu etkilerinden yararlanan sanatçı, kendi tercihi doğrultusunda resmin armonsini belirler." (Şentürk, 2000: 24)

⁹ "Birçok kültürde kırmızı hem ölüm hem yaşam demektir-güzel ve korkunç bir paradoks. Modern benzetme dilinde kırmızı öfke demek, ateş demek, kalbin fırtınalı duyguları, aşk, savaş tanrısı ve iktidar anlamına geliyor. Bunlar kadim renk kodlayıcılarının çok iyi bildiği kavramlar." (Finlay 2007:139).

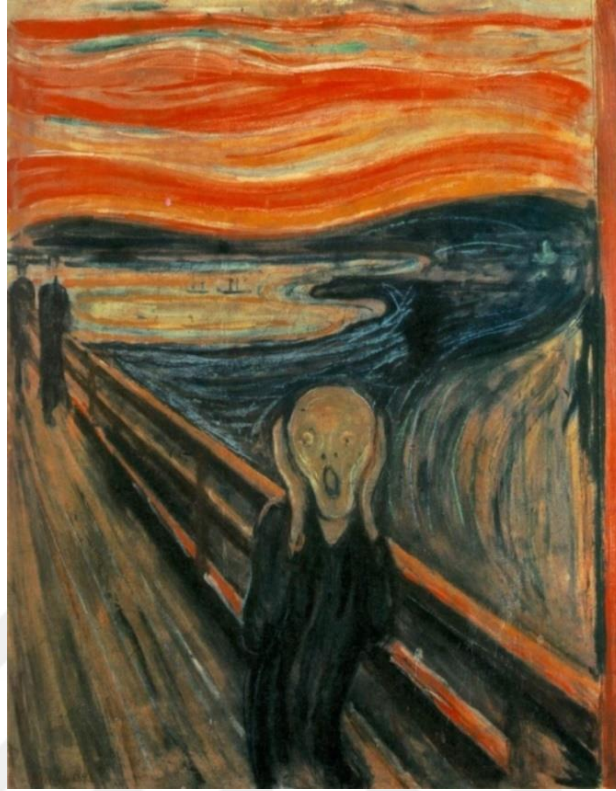


Resim 8: Ernst Ludwig Kirchner, “Asker Olarak Otoportre”, 1915, 69 x 61 cm, T.ü.y. Allen Memorial Sanat Müzesi, Ohio.

Sanatçının bu resminin arka fonunda, bir nevi sembol imza gibi diğer çalışmalarında da sıkça resmettiği nü kadın bedenini görürüz. Bu kadın bedeniyle sanki üremenin çoğalmanın doğurganlığın, yaşamın karşısına giyinik bir kolu kopmuş asker portresiyle savaş, yıkım, yaralanma ve ölüm yerleştirilmiştir.

1.2.2.4. Edvard Munch (1863-1944)

Alman Dışavurumculuğun en önemli sanatçılarından Norveçli Munch’ın en bilindik portresi elbette ki izlenimcilikten dışavurumculuğa geçişin göstergesi de sayılan, dünyaca ünlü “Çılgılık” portresidir (Resim 9). Munch, çalışmalarında yaşadığı dönemle ilgili izlenimlerini duygusal süzgecinden geçirip, Avrupa’nın ikiyüzlülük ve melankolisi ile beslenmiş bir dışavurumcu bakış açısına dönüştürmüştür. Sanatçının adeta acıyla ve şaşkınlıkla yoğrulmuş içten gelen çılgılığı, baskı altındaki ruhunun dışavurumudur (Richard, 1999: 29).



Resim 9: Edvard Munch, “Çılgılık”, 1893, 84 x 66 cm, T.ü.y., Ulusal Galerî ve Munch Müzesi, Norveç.

Bu nedenle oldukça hareketli fırça vuruşlarıyla, dramatik, kontrast renk seçimiyle Çılgılık portresi için sanatçının duygu durumunu en iyi yansıtan dışavurumcu portresidir diyebiliriz. Resmin odak noktasındaki çılgılık atan insan figürünün sanatçının kendisi olduğu ve yaşadığı dönemin karmaşasını, dehşet vericiliğini, korku ve kaygı duyusunu bu resimle göstermiş olduğu düşünülmektedir. Örnekte de görüldüğü gibi dışavurumculuk eğilimiyle birlikte temel akademik resim döneminin, o tutarlı ölçülerdeki figürleri, yumuşak ışıklı ve huzur veren dinginliği, izlenimciliğin coşkunu ve hareketli neşeli atmosferinden eser kalmamıştır. Dehşet ile başını sıkıştıran figür ve biçimsiz vücudu, yaşananlar karşısında hayret içindedir ve gelecek içinde kaygı duymaktadır. Arka plandaki kırmızı rengin ve tonlarının baskın hâkimiyeti araya giren soğuk renklerin karşıtlığıyla tehlike ve kaygıyı izleyiciye daha belirgin hissettirmektedir.

1.2.2.5. Emil Nolde (1867-1956)

Alman dışavurumculuğunun önemli örneklerinden biri olan Alman Emil Nolde, resim ve baskı sanatları üzerinde çalışmalar yapmıştır. Die Brücke grubunun üyelerinden biri olan sanatçı aynı zamanda Nasyonel Sosyalist Alman İşçi Partisini desteklemiş ancak bu Naziler tarafından eserlerinin “yoz sanat” olarak görülmesini engelleyememiştir. Bir dönem izlenimci eserler veren Nolde, 1906’da Alman dışavurumculuğuyla tanışmasının ardından asıl üslubunu belirleyecek sürece girmiştir. Portre çalışmalarını gerçekliğin başlangıç noktası olarak gören sanatçı, izlenimci yönelimin artık onu tatmin etmediğini ifade ederek, çalışmalarında duyguyu ön plana çıkaran parlak renkler ve serbest fırça vuruşları kullanmaya başlamıştır (Altuner, 2013: 158,160).

1920’lerden sonra, Nolde’un renk anlayışını, giderek büyüyen bir dışavurum saflığı ile dramatik mesajın renklerle verilmesi boyutuna getirmiştir. Sanatçı ‘renk’i bağımsız bir dışa vurma gücü olarak kullanmaktadır. Form, renk için, bir zemin ve süslenmiş bir iskelettir. Nolde renk ve ışılının, belirsiz bulanık fikirlerinden ortaya çıktığını söylemektedir (s. 160).



Resim 10: Emil Nolde, “Otoportre”,1917, 84x65 cm, Kontrplak üzerine yağlıboya, Louisiana Modern Sanat Müzesi, Danimarka..

Altuner'in işaret ettiği gibi sanatçının renk ve ışık bir çeşit duyguları ifade ediş biçimi olarak kullanıldığı görülmektedir. Örneklendirmek gerekirse Resim 10'daki sanatçının portresinde, doğru biçim ve oran-orantıdan çok renk ve boya eksenli bir ifade yoluna gidilmiştir. Odak noktasına doğru bakarken resmedilen figürün iri mavi gözleri adeta izleyiciyle iletişime geçmekte, cesurca izleyiciye bakmaktadır. Serbest fırça vuruşları da bu cesareti destekler niteliktedir. Sanatçı kendine özgü renk paletiyle ve boyayı kullanım biçimiyle otoportresine ikinci bir imza atmıştır diyebiliriz.

1.2.2.6. Oskar Kokoschka (1886- 1980)

Naziler tarafından eserleri dejenere sanat damgası yemiş bir diğer sanatçı Avusturyalı Oskar Kokoschka¹⁰, dışavurumcu ve modernist bir ressam olmanın yanında, şairlik ve oyun yazarlığı gibi meziyetleri ile de tanınmış çok yönlü biridir. Dışavurumculuğu kişisel ve özgün bir biçimde yorumladığı gibi sanatçı, portrelerini yaptığı kişilerin – kendi otoportresi de buna dahil edilebilir- güçlü psikolojik gelgitlerini bazen alegorik, bazen trajik ve bazen de alaycı bir tavırla ifade etmiştir (Demir, 2004: 90).

Kokoschka, Viyana Atölyesi ve Sanat Okulunu bıraktığında yaşamına bir portre ressamı olarak devam etmeyi amaçlamıştır. Sanatçının duygularını dışa vurarak hissettiği acı ve eziyetleri portrelerini yaptığı kimselerin çizimlerine yansıtması ve bu şekilde portrelere “çarpık” bakışlar vermesi onun başarısını engellemiştir (Richard, 1999: 70-72). Bununla birlikte 1914'te gönüllü olarak katıldığı Birinci Dünya Savaşı'ndan bir yıl sonra ağır yaralanması ve iyileşmesinin iki yıl sürmesiyle resimlerdeki tavır tamamen değişmiştir. Savaş sonrası resim ve portrelerinde kullandığı hızlı ve gergin fırça darbeleri ve buna karşın yumuşatılmış soft renkler, sanatçının ruhsal ve bedensel olarak nasıl bir savaş içerisinde olduğunu açıklar niteliktedir (s. 73).

¹⁰ <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/oskar-kokoschka>



Resim 11: Oskar Kokoschka, “Dejenere Sanatçının Otoportresi”, 1937, 110 x 85 cm, T.ü.y., Scottish Ulusal Modern Sanat Galerisi, İngiltere.

Resim 11’de görüldüğü gibi sanatçı, renk paletini çok geniş tutmasına rağmen gerek otoportresindeki figürün yüz ifadesi gerekse fırça vuruşlarındaki şiddet, sanatçının resmederken ki gerginliğini ve Richard’ın dediği gibi iç savaşını net bir şekilde yansıtmaktadır. Fırça darbeleri ne kadar rastgele gibi görünse de formun üç boyutluluğu dikkat çekmektedir. Bu portrede verilmek istenen asıl duygu, savaşın kaosunun ve yıpratıcılığının savaşı yaşayan kişideki yansıması olmalıdır. Kokoschka, otoportresinde izleyiciye gergin ve birazda korkmuş bir şekilde bakmaktadır, bunun da etkisiyle resme yansıyan duygu ve savaşın korkunç yüzü resmi dikkatli bir şekilde inceleyen izleyici tarafından hissedilmektedir.

1.2.2.7. Lucian Freud (1922-2011)

Sigmund Freud’un torunu olan Almanya doğumlu İngiliz sanatçı Lucian Freud, Nazi baskısından kaçarak ve ailesiyle İngiltere’ye yerleşerek sanat eğitimini orada tamamlamıştır. Yakından tanıdığı ve bir anlamda duygusal bağ kurduğu kişileri resmeden Freud’un, erken dönem resimlerinde sürrealist etkiler ve dışavurumcu izler görülmektedir. İleri dönem resimlerinde ise sanatçı, erken dönem resimlerindeki

dışavurumcu resimlerine gerçekçi bir üslubu da ilave ederek, kendine özgü yeni bir tavır elde etmiştir (Temel, 2016: 12, 16). Temel, yaşadığı dönemin ve savaşın sanatçının üzerindeki baskısını şöyle açıklamaktadır:

Dünya Savaşı gibi bir savaşın sonuçlarıyla yüzleşmiş ve bir diğer savaşı da yaşamış bir sanatçı olarak (II. Dünya Savaşı) bedeni zaman ve şiddet ilişkisinden koparmamış, belki de koparamamış ve ona karşı direniş içinde kurgulamıştır. Modern sanatçıların aksine beden acıyı yüklenirken gösterilmemiş, sonuçları ile yüzleşmiş ve sürecin bütün yaralarını üstünde not almıştır (s. 19).



Resim 12: Lucian Freud, “Yansıma” 1985, 55.9 x 53.3 cm, T.ü.y.,özel koleksiyon.

Bu çerçeveden baktığımızda Freud, savaşın yıpratıcı gücü karşısında daha çözümleyici bir yol izlemiştir diyebiliriz. Renk paletinde daha pastel tonları tercih etmiştir ve insan bedenini, tenini resminin odak noktası haline getirmiştir.

12. resme bakıldığında sanatçı otoportresinde, fırçasını diğer ileri dönem resimlerinde olduğu gibi kontrollü kullanmıştır denilebilir. Figürü arka plandan ayıran çizgiler nettir, bu yüzden hem teknik anlamda hem de belki duygusal anlamda daha kontrol sahibi olduğu söylenebilir. Sanatçının, duygu aktarımı, örnek verilen diğer ressamlardan farklı olarak renk ve fırça vuruşlarıyla değil, portresindeki yüz ifadesiyle

belirginleşir. Figür, doğrudan izleyiciye değil, odak noktasından biraz aşağıya doğru, sanki bir şey söyleyecekmiş gibi doğal bir duruşla konumlandırılmıştır. Yüzdeki hemen hemen her ışık-gölge, mimik ve kas kütlesini kendi renk paletiyle detaylandırmış olması Freud'un dışavurumcu üslubuyla gerçekçi üslubunu girift bir biçimde yansıtmaktadır.

1.3. Otto Dix'in Hayatı

Çalışmamıza konu olan ressam Wilhelm Heinrich Otto Dix, 2 Aralık 1891'de Almanya-Gera (Thüringen) yakınlarındaki Untermhaus'da, Franz ve Louise Dix çiftinin büyük oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Franz Dix demir işçisi, annesi Louise Dix ise şiir yazan bir terzidir. Yoksulluk içinde ve sıkıntılı koşullarda mütevazı hayat süren beş kişilik bir ailede büyümüştür.

Yedi yaşına geldiğinde Untermhaus'daki ilkokulda sekiz yıllık bir eğitim gören sanatçının çizim yeteneğini ilk keşfeden çizim sanatçısı Ernst Schunke'dir. Dix, dört yıl boyunca önce 1906'da Gera'da Carl Senff'e dekoratif resim alanında çıraklık yaptıktan sonra, 1910 yazında Pössneck'te (Thüringen) kalfa olarak çalışmıştır. İlk manzara resimlerini de bu dönemde yapmıştır.¹¹

1910'da Dresden'deki Tatbiki Sanatlar Okulunda dört yıl eğitim almıştır. Bu dönemde ressam ve heykeltıraş Richard Guhr'un atölyesinde figüratif ve dekoratif resim eğitimi alan Dix, Richard Hebert ve Paul Naumann'ın atölyelerinde de dört yıl kadar daha öğrenim görmüştür (Dietmar,1991: 215). Bu arada Otto Baumgärtel, Marga Kummer, Kurt Lohse ve Otto Griebel gibi öğrencilerle dostça ilişkiler kurmuştur.

1912 yılında Dresden'deki Van Gogh sergisini gezen Dix, bir yıl sonra iki otoportre yapar. Bunlar portreler Van Gogh'un eserlerini kavrayıp özümseyen ve ondan etkilenen Otto Dix'in yorumunu yansıtmaktadır. 1912'de İtalya ve Avusturya'da çalışma gezilerine katılması sonucunda edindiği izlenimlerle eserlerinde fütürist etkiler görülmeye başlanır. Takip eden iki yılda resim galerindeki eski usta sanatçıların

¹¹ Otto Dix'in resmi sitesi: <http://www.otto-dix.de/leben/1891-1910>

Otto Dix Vakfı işbirliği ile Rainer Beck, Dr. Ulrike Lorenz, Prof. Dr. Olaf Peters, Rainer Pfefferkorn uzmanlığında, Mütevelli Heyeti Başkan Rainer Pfefferkorn ile denetçiler Olga Bock ve Dr. Martin Batliner, Otto Dix Arşivi, Berlin'deki Akademie der Künste tarafından yönetilmektedir.

çalışmalarını gözlemleyen ve ilk sanatsal deneyimlerini bu dönemde gerçekleştirmiş olan Dix, Friedrich Nietzsche'nin felsefesine de ilgi duymaya başlar.¹²

1914'te Birinci Dünya Savaşına gideceklerin arasına yedek olarak yazılan Dix, Bautzen'de ağır makineli tüfek eğitimi de almış, bir yıl sonra gönüllü olarak cepheye gitmiştir. Dix, Birinci Dünya Savaşı cephelerinin ön safhalarında bulunmuş ve neredeyse savaşı hissetmiş olan, ancak bunu doğal bir olguymuş gibi deneyimleyen az sayıda Alman sanatçılarından biridir. Savaş sırasında yaralanan Dix, daha sonra da terfi ettirilmiştir. Bu dönemde tebeşir, mürekkep ve guaş teknikleriyle gerçekçi, dışavurumcu, cubo-futurist ve soyut çalışmalar üretmiştir¹³.

1919'da Dresden'e dönen ve "Dresden Secession - Grup 1919" un kurucu ortağı olan Dix, sanatının düzenli gelişim ve yükseliş göstermesinin sebebinin Eyalet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmek olduğunu düşünmesi üzerine, akademide üç yıl boyunca Max Feldbauer ve Otto Gussmann'ın yanında yüksek lisans (master) için çalışmıştır (Karcher,1988: 21). 1919'da resimlerinde dışavurumculuk akımının etkileri görülmeye başlanmıştır. 1920'de Berlin'deki Burchard Galerisi tarafından düzenlenen 1. Uluslararası Dada Fuarı'na, dada akımından esinlenerek oluşturduğu çalışmalarıyla katılır.¹⁴ Aynı yıl dostluk kurduğu Conrad Felixmüller, Dix'i gravür tekniğini sanat camiasına tanıtır. Sonraki yıllarda Dix'in portresini yaptığı Felixmüller, Dix ile sürekli ilgilenmiş ve onu desteklemiştir (s. 65). Dix, Berlin Dadaistleri George Grosz ve John Heartfield ile bağ kurmuştur. Düsseldorf avangard grubu "Junges Rheinland" (Genç Rheinland) ile ilk görüşmelerini yapar.¹⁵ Aynı yıl Darmstadt'taki Alman Dışavurumcuları sergisine de katılmıştır (s. 251). 1919-1920 yılları arasında, toplumsal-kritik güçle, yeni ve politik olarak abartılı bir gerçekçiliği ön plana çıkaran yeni bir akımın doğuşuyla Dix, "Verismo"¹⁶ adı verilen bu tarzın, ünlü ama kötü

¹² Otto Dix'in resmi sitesi: <http://www.otto-dix.de/leben/1910-1914>

¹³ Otto Dix'in resmi sitesi: <http://www.otto-dix.de/leben/1914-1918>

¹⁴ Otto Dix'in resmi sitesi: <http://www.otto-dix.de/leben/1919-1923>

¹⁵ <http://www.otto-dix.de/leben/1919-1923>

¹⁶ Bkz: <https://www.britannica.com/art/verismo-Italian-literature>

şöhretli kahramanı olarak başarıya ulaşır.¹⁷ Tüm yaşamı boyunca üreteceği dışavurumcu portrelere ve otoportrelere bu dönemde yeni birçok örnek katar (s. 65).

1920’de George Grosz ile tanışan Dix, Berlin’de Galeri Burchard’da açılan I. Uluslararası Dada Sergisine Grosz, Schlichter ve Heartfield’le katılmıştır. Dix’in bu dönemde çalışmış olduğu kolajlarında ve ilk realist resimlerinde Berlin Dadaistlerinin ve onların en önemli temsilcisi George Grosz’un izleri açıkça görülmektedir. Aynı yıllarda Düsseldorf gazetesi olan “das Ey” de Dix’i Dadaist olarak nitelemiştir (s. 65).

Dix, 1921’de Düsseldorf’a seyahatinin ardından orada ilk başarısının yolunu açan galerici Johanna Ey aracılığıyla Doktor Hans Koch ve eşi Martha Koch ile tanışır. 1922’de sanat akademisinde yüksek lisans yapan Dix, 1925 yılına kadar yaşayacağı Düsseldorf’a taşınır ve akademide Heinrich Nauen ve Wilhelm Herberholz’un yüksek lisans (master) öğrencisi olur. 1922-23 yılları arasında Dix’in "Mädchen vor dem Spiegel (Aynanın Önündeki Kız)" (1921) tablosuna el konulmuş ve Berlin Devlet Mahkemesi tarafından ahlaksızlıkla suçlanmıştır ancak daha sonra beraat etmiştir. Aynı zamanda bu yıllar suluboya çalışmalarının en verimli olduğu dönemlerdir. Bir yıl sonra “Der Krieg” (Savaş) gravür baskı serisinin üzerinde çalışmaya başlar. Dönemin en büyük sanat skandallarından birine neden olan "Der Schützengraben (Siperler)" resmini tamamlar. Galeride ilk kişisel sergisini bu dönemde açmıştır.¹⁸ Dresden’de ağaç baskı ve gravürlerini yayınlamıştır. Savaş yıllarının korkunç ve travmatik anıları, “Savaş ve Sonrası” olarak gravür çalışmalarının baş konusu olmuştur. Savaş ve Ölüm temalı “Cephe 1919-1923” gravürleri savaş anılarından travmatik sahneler içerdiği gerekçesiyle Naziler tarafından yok edilmiştir. Fakat bu saldırılara karşı Dix’in sanatı, sanat çevresinde başarı ve ün kazanmıştır. Aynı yıl Magdeburg’da Kugel olarak tanıtılan serginin bir bölümü Dix’e ayrılırken, Berlin’de Nierdendorf Galerisi ise sanatçının tanıtımını üstlenmiştir (s. 109). Giray’ın ifadesiyle;

14 Nisan tarihli mektubunda Karl Nierdendorf Dix’e; yapıtlarının hepsini uygun şartlarda fiyatlandırmak, koleksiyonerlere göndermek ve satılmalarını sağlamak, en

¹⁷ Otto Dix’in resmi sitesi: <http://www.otto-dix.de/leben/1919-1923>

¹⁸ Otto Dix’in resmi sitesi: http://www.otto-dix.de/leben/1919-1923_3

önemlisi de yapıtlar hakkında sanat yayınlarında yayınlanmak üzere makaleler yazdırmak taahhüdünde bulunur (2005: 78).

Dix'in bu önerileri kabul etmesinin ardından, Nierdendorf sanatçının bütün suluboya, gravür ve çizimlerini satmaya başlamıştır. Nierdendorf 1923 yılında sanatçının ünlü “Cephe (Trench)” resmini Köln'deki Wallraf-Richartz Müzesi'ne satmıştır ancak bu resim İkinci dünya savaşı sırasında kaybolmuştur. Dix, Düsseldorf'da yaptığı bütün litografyalarını ve 1924'de ise savaş gravürlerini 10 kâğıtlık beş portfolyo olarak yayınladı (Karcher, 1988: 109).

Dix, 1923 yılında Hans Koch'un eski karısı Martha Koch ile evlenmiş (Resim 13) ve Nelly adında bir kızı olmuştur.¹⁹



Resim 13: August Sander, “Ressam Otto Dix ve Eşi Martha'nın Portresi”, 1925.

Dix, 1923/24 kışlarını İtalya'da geçirir. Ünlü resimleri olan “Eşit olmayanlar”, “Sevgili” ve “Naked Modellle” otoportresini bu dönemde yapmıştır. Dix, bu dönemde bir sanatçı olarak ulusal ve uluslararası pek çok sergide yer almıştır. Birinci Bütün Alman Sanatı Sergisine katılmıştır. Yine bu dönemde yağlıboya tekniğini geliştirirken,

¹⁹Otto Dix'in resmi sitesi: http://www.otto-dix.de/leben/1919-1923_2

tempera kullanmaya da başlamıştır. “Stüdyoda Ölü Doğa” ve “Johanna Ey” portrelerini bu yıllarda boyamıştır (Giray, 2005: 78).

1924'te "Junges Rheinland" sanatçı grubuna üye olmuş ve geçici olarak bir stüdyoyu paylaştığı Gert Wollheim, Arthur Kaufmann ve Otto Pankok ile yakınlık kurmuştur. 1924'te tanınmış bir çağdaş sanatçı olarak son atılımını yapmıştır. Berlin sanat tüccarı Karl Nierendorf, “Kriegszyklus'ı (Savaş Döngüsü)” yayınlamış ve daha sonra Dix'i temsil etme görevini üstlenmiştir. Willi Wolfradt'ın tanıtımıyla ilk resimli monografi, Klinkhardt & Biermann tarafından yayınlanan “Junge Kunst (Güncel Sanat)” dizisinde yer almıştır. Aynı dönemde Dix, Moskova, Saratov ve Leningrad'daki İlk Alman Sanat Sergisi'ne 13 eser ile katılmıştır. 1924' ün sonlarında, Berlin Kronprinzenpalais'te suluboya ve çizimlerinden oluşan başarılı bir sergi gerçekleştirmiştir²⁰. Bu yıllar için de resimlerindeki temalar yüzünden sorgulanır ve beraat eder, ancak “Salon II” adlı eserine el konulur (s. 78).

1925'te Berlin'e tekrar taşınan Dix, burada entelektüel bir sanat çevresi oluşturur ve 1925/26 dolaylarında Mannheim'daki “Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik)” temalı sergisine ve Dresden'deki 1926 Uluslararası Sanat Fuarına katılır.²¹

Paris'e yaptığı gezinin ardından Berlin, Mannheim ve Munich'te açılan karma sergilerde yer alır. Sanat tüccarı olan Alfred Flechteim ile tanışır ve 1926'da portresini yapar. Bu dönemde dansçı Anita Berber'in portresini de kapsayan bir seri karakteristik büyük portre serisi yapmıştır. 1926'da ilk büyük bireysel sergisini Berlin Neumann-Nierendorf ve Münih'te Thannhauser galerilerinde açmış olan Dix, aynı yıl Dresden, Berlin ve Zwickau'da açılan toplu sergilere de katılmıştır (s. 78).

Dix, 1927 yılında Dresden Sanat Akademisine profesör olarak atanması sonucu Dresden'e tekrar geri dönmüştür. 1933 yılına kadar akademide çalışan Dix, Brühlterrace'daki stüdyosunda resim çalışmalarına devam eder. 1927 yılında ilk oğlu Ursus ve 1928 yılında ikinci oğlu Jan'ın doğumuyla birlikte Dix, önemli eserlere imza

²⁰ Otto Dix'in resmi sitesi: <http://www.otto-dix.de/leben/1924-1933>

²¹ Otto Dix'in resmi sitesi: <http://www.otto-dix.de/leben/1924-1933>

atar; Ellerde Yeni Doğmuş Bebek, Omuzunda Taşıdığı Jan ve elinde fırçasıyla Selfpotresi... 1929 yılında ise kızı Nelly ve oğullarının resimlerini kapsayan “çocuklar” serisini gerçekleştirir (s. 78).

1927/28 yıllarında Dix, sanatında önemli bir yer tutan “Büyükşehir Triptiği”ni (Großstad) yapmıştır. Bu üçlemede gizemle harmanlayarak yalın bir şekilde savaşın acımasızlığını anlatır; resimlerde abartılı giyim ve danslarıyla balo salonlarında eğlenen insanlar, onların coşkuları ve dejenere yaşamlarından kesitleri betimler (s. 78). Ressamın bu çalışması, savaş zamanında finansal zorluklar yaşanmasına rağmen, durmak bilmeyen bir cümbüş içinde olmakla suçladığı Alman Weimar Cumhuriyeti’ndeki ahlaksızları aşağılayarak gözler önüne seren bir çalışmadır (Biro, 2014: 114).

Ardından bu eserini karşıt anlamıyla tamamlayan “Savaş Üçlemesi” adlı triptiği yapmıştır. 1929-33 yılları arasında çalıştığı bu eserinde Dix, gerçekçi bir biçimde cepheleri, cephelerin yok ediciliğini, dramı soğuk renklerle ifade etmiştir. Savaş Triptikleri 1932’de Prusya Akademisi’nde sergilenmiştir. Aynı yıl resimleri New York Modern Sanatlar Müzesi, Alman Resim ve Heykel Sanatı Bölümü’ne alınmıştır. Kariyeri bu dönemde oldukça yüksek bir noktaya ulaşmıştır (Giray,2005: 78).

Dix, 1933’te tekrar politik baskılar altında kalır ve sorgulanır. Bunun üzerine aynı yıl Dresden Sanat Akademisi’ndeki görevine son verilir ancak öğrencileri bu duruma karşı çıkmış ve hatta bu olayı kınamışlardır. Prusya Güzel Sanatlar Akademisi’nden de ihraç edilmesine rağmen bu baskılar, Dix’in Dresden ve Stuttgart’ta sergilediği “Çürümenin Yansımaları” adlı deformasyon çalışmalarına engel olamamıştır. Aynı yıl Yedi Kardinal Günahları Serisi’ni de yapmıştır. 1933 yazında üç yıl kalacağı Singen yakınlarındaki Scholoss Randegg’e taşınır ve 1945’e kadar Dresden’deki evini bir kere ziyaret etmesine izin verilir. Bu dönemde Zürih’te Yeni Alman Ressamları’na katılmıştır. Siperlerde Ölüm resmini yapmaya devam ederken, manzara resimleri de yapar. Arada portre yapmaya da devam eden Dix, şair Theo Richter ve eşi Gisela’nın da resmini yapmıştır (s. 79).

Dix'in Dresden Sağlık Müzesinin fresklerini yapmasından kısa bir süre sonra, 1934'te bu freskler Naziler tarafından oyularak tahrip edilmiştir. Aynı dönem Dix, "Aktör Heinrich George" ve "Ateşhattı Siperleri" gibi önemli resimlerini yapmıştır. Aktör Heinrich George resminde sanatçı, aktör olan arkadaşını filmdeki denizci kimliği içerisinde denizci kostümü ile resmetmiştir (s. 79). 1934'te Naziler Dix'in çalışmalarını ve sergilerini "dejenere" diye niteleyerek yasaklamışlardır. Adolf Hitler'in en yakın arkadaşlarından biri olan Joseph Goebbels, -Hitler'in dejenere sanat diye nitelendirdiği modern sanat eserlerini toplama ile görevlendirilmiş olan- Nazi ressam Adolf Ziegler'den, el koymuş olduğu Dix'in 260 eserini istemiştir. Dix'in, Münih'te Dejenere Sanatlar Sergisi'nde sergilenmiş olan "Savaş Sakatları" adlı resminin, savunma ruhunu sabote etmekle suçlanması sonucu Hitler, "Böyle insanları bir yere kapatamamak çok kötü." yorumuyla Dix'e ve sanatına karşı olan olumsuz bakışını ifade etmiştir (Palmier'den aktaran Giray, 2005: 79).

1935'te İsviçre ve Venedik'e giden Dix, savaşın bitiminden önce son sergisini Berlin- Nierdendorf'ta açmıştır. Aynı yıl Dix, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde, "Sanatta Modern Çalışmalar Sergisi"ne ve Pittsburgh'da uluslararası resim sergisine katılmıştır. Karla örtülmüş Randegg resimlerini bu dönemde yapmıştır (s. 79).

1936'da yaşamının sonuna kadar yaşayacağı ev olan Radolfzell yakınlarındaki göl manzaralı Hemmenhofen'e taşınmıştır. Ancak bu tarihten yaklaşık iki yıl sonra araba kazası geçirir ve İsviçre'deki bir sanatoryumda tedavi altına alınmasının ardından bir yıl sonra da Hitler'e suikast suçundan tutuklanarak yeniden Dresden'e gönderilir. 20 Mart 1939'da Dix'in "Cephe" ve "Savaş Sakatları" adlı eserlerinin de içerisinde bulunduğu 1000'e yakın 'Dejenere Sanat' olarak nitelendirilen eseri yakılır. Ardından da Nasyonal Sosyalistler tarafından haczedilen "Lot ve Kızları" çalışmasının da içinde bulunduğu pek çok eseri Zürih ve Lüsern'de açık arttırmaya çıkarılır (s. 79).

1942 yılında Sudeten ve Bohemya dağlarına seyahat eden Dix'den aynı dönem Reich'in (İmparatorluğun) dışişleri bakanı J. Von Ribentrop'un portresini yapması istenir ancak Dix bir süre sonra yapılan anlaşmayı fes eder ve elinde paletiyle kırmızı perde üzerine kendi portresini resmeder. Üç yıl sonra, 54 yaşına geldiğinde

Volsstrum'da askere çağrılmıştır. Colmar'da Fransızlar tarafından esir alınan Dix, esir kampının triptiğini yapmıştır. Bu yıl, aynı zaman da sonbahar ağaçları ve manzara resimleri de yapmaya başlamıştır (s. 79).

Dix, 1946 yılında Hemmenhofen'a geri dönmüştür ve artık dinsel temaların ön planda olduğu, "Job" ve "Çarmıha Gerili İsa" gibi resimler yapmaya başlamıştır. Yaklaşık bir yıl kadar sonra kendisi gibi Hemmenhofen'de yaşayıp, Dresden'i her yıl ziyaret eden arkadaşı ressam Eric Heckel'in portresini yapar. Aynı yıl otoportresini bir savaş suçlusuymuş gibi resmeder.

1948'de Litografi çalışmalarını sergilemiş olan Dix, sadece New York Güzel Sanatlar Müzesindeki resim ve heykel sergisine katılmakla kalmamış Düsseldorf, Flensburg, Hamburg, Gera ve Köln'de de birçok sergiye de katılmıştır. "İsa'nın Yeniden Doğuşu II" adlı eseri buralarda sergilenmiştir. 1950 yılında Dix'in eserleri, Pittsburgh Carnegie Üniversitesi'nde Uluslararası Resim sergisinde sergilenecek, sanatçının 'savaş çılgınlıklarını sanata dönüştüren yönü' izleyiciye tanıtmıştır. Aynı yıl Batı Berlin'deki Alman Sanat Akademisi'ne üye olmuştur (s. 79).

60'lı yıllarda Almanya'nın her iki bölgesinde de çok sayıda sergiler açıp ödüller kazanan sanatçı, 1964 tarihinde İtalya-Floransa'nın Resim Sanatları Akademisi'in (Accademia Delle Arti del Disegno) onursal üyesi olarak kabul görmüştür. 1966'da 75. doğum gününde Hamburg'da Alfred Lichtwark Ödülünü ve Dresden'deki Martin Andersen-Nex Ödülünü almıştır. Aynı zamanda doğduğu yer olan Gera'nın fahri vatandaşı olmuştur. 1968'de de Salzburg Goethe Vakfı'nın Rembrandt Ödülü'nü almıştır.²²

25 Temmuz 1969 tarihinde Almanya'nın Singen kentinde yaşamını yitiren Dix, bu döneme kadar sanatsal etkinliklerin içinde sanat değeri anlaşılmış bir ressam olarak yer almıştır ve birçok akademinin onursal üyesi olmuştur (Giray, 2005: 79).

²² Otto Dix'in resmi sitesi: http://www.otto-dix.de/leben/1946-1969_2

1.3.1.Yaşadığı Dönemin Siyasal ve Tarihi Panoraması

Otto Dix'in gençlik yılları, Almanya'nın siyasal ve politik anlamda karışık olduğu döneme denk gelmiştir. Kişiliğinin oturmaya başladığı yaşlar ve sanatçının sanatsal üslubunun da şekillenmeye başladığı yıllar Almanya'nın izlediği politik yollarla kesişir. Dix'in kendi isteğiyle orduya girmesi ve ardından katıldığı I. Dünya Savaşı, Nazi Almanyası'nın baskısı, II. Dünya Savaşı gibi dünyayı da etkileyen tarihsel süreçler onun çalışmalarını da derinden etkileyecektir.

Avusturya-Macaristan Veliahtı'nın, bir Sırp milliyetçisi tarafından suikaste uğrayarak öldürülmesiyle patlak veren Birinci Dünya Savaşı'nda, Avusturya-Macaristan ile aynı safta yer almış olan Almanya'nın sınırlarını genişletmek ve Avrupa'yı Alman ırkının yönetmesi gerektiği inancı ile Belçika ve Fransa'ya saldırıda bulunmuş olduğu bilinmektedir. Rusya'nın da Almanya'ya olan karşı saldırısı ve daha sonra İtilaf Devletleri'ne katılarak savaşın seyrinin değişmesine yardımcı olan Amerika Birleşik Devletleri'nin yanında yer alması, Almanya'nın kendi içindeki devrimci ayaklanmaları ile baş edememesi sonucu Ateşkes Günü olarak tarihe geçmiş olan 11 Kasım 1918'de Almanya'ya silah bıraktırmıştır. İtilaf Devletleri'nin Almanya'ya imzalattığı ağır şartlar ve maddeler içeren Versey Antlaşması ile savaş, müttefiklerin zaferiyle son bulmuştur. Almanya'nın imzalamak zorunda kaldığı Versey Antlaşması, başta Alman Milliyetçileri olmak üzere, halk tarafından büyük tepki toplamış ve hatta “ihamet” olarak nitelendirilmiştir. Daha sonra Almanya'da 1920'de meydana gelmiş olan ekonomik kriz ve siyasi iktidarsızlık var olan hükümete karşı güveni azaltmış, dönemin iş adamları ve burjuvazinin sol ve komünist korkusu, 1933 yılında iktidara geçecek Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin önünü açmıştır. Cumhuriyet yönetiminden tek parti rejimine dayalı bu yönetim sistemine geçiş, halkın savaş ve izlenen yanlış politikalarla kötü ve küçük düşmüş Almanya için bir kurtuluş ve yeniden doğuş olarak nitelendirilmiştir. Nazi Partisi Lideri Adolf Hitler, Alman Mareşal Paul von Hindenburg'un kendisini şansölye olarak atamasıyla Almanya'nın üçüncü Reich'ı olmuştur. “Führer” unvanıyla Almanya'yı tek parti yönetimine dönüştüren Hitler'in ilk yaptırımları, ekonomik açıdan

zarar görmüş olan Almanya'nın kalkınmasını sağlamak ve Versey Antlaşmasının ağır şartlarından kurtulmak için çalışmalar yapmak olmuştur. Bu süreçte halkın sempatisini kazanan Hitler, Alman ekonomisini iyileşmesini sağlayarak güçlü bir ülke olmanın yolunu açmıştır. Ekonomi alanında izlenen doğru politika ile üretim artmış, çok yüksek olan işsizlik oranı dört yıl içerisinde ciddi bir düşüş yaşamıştır. Ancak, Alman ırkının yüceliği fikrinde oldukça katı olan Hitler, özellikle Yahudi ırkından olanların 1933 yılında haklarını azaltmaya başlamış olup, İkinci Dünya Savaşı döneminde toplama kampları, gaz odaları, kölelik gibi faşist bir politika izleyerek milyonlarca kişinin infazında başrolü oynamıştır. Birçok savaş ve işgalle Alman topraklarını büyüttmüş olan Nazi hükümeti, Alman topraklarına kattığı birçok bölgede Yahudi, Slav, Roman, engelli ve eşcinsel bireyler gibi aykırı ve Saf Alman Irkı dışında atfedilen çoğu insanın da infazını sağlamıştır. Nasyonal Sosyalizmi savunmalarına rağmen, sanata ve düşüncelere koydukları engelleyici, kısıtlayıcı ve baskıcı tavırla sanat kırımını da gerçekleştirmişlerdir.²³

Hitler'in bitmek bilmeyen hırs ve sürekli yükselme arzusu ikinci bir savaşı daha tetiklemiştir. 1939 yılında başlayan ve 1945 yılında sona eren İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan yoğun bombardıman sonucunda, yıkım ve zayıf, Birinci Dünya Savaşından oldukça fazladır. Almanya yenilmiştir ve Rus ordusu Berlin'e, Amerikan ve Britanya orduları ise Batı Almanya'ya girmiştir. Almanya'nın teslim olmasıyla başta Adolf Hitler olmak üzere belli başlı Naziler intihar etmiştir, bazıları ise Martin Bormann gibi sırta kadem basmıştır. Almanya işgal edilmiştir ve bu seferki antlaşmanın şartları Birinci Dünya Savaşı'ndaki antlaşmanın şartlarıyla benzerlik göstermemektedir. Ancak bu savaş belli bir süre sonra Almanya'nın ikiye bölünmesine, iki ayrı Almanya olmasına sebep olmuştur ve bu durum 45 yıl kadar sürmüştür (Belge, 2012: 260).

19. yüzyılın başlarında Avrupa ve hatta Almanya'da sanat arayışlarına yeni başlayan sanatçılar, savaşın ateşli ve kanlı yüzüne tanıklık etmişlerdir. Çocukluktan itibaren Büyük Almanya idealiyle yetiştirilen nesle, savaşın olağan bir olgu olduğu hatta gerektiğinde onurla katılınması gereken doğal bir eylem olarak benimsetilmiştir. Bu bağlamda kahramanlık, güç, onur ve üstünlük kazanmak savaş eylemini vazgeçilmez

²³ Bu bölüm belgesel serisinden özetlenmiştir. Bkz. The Great War in Numbers (6 Episode) <https://www.imdb.com/title/tt9025470/>

yapmaktadır. Alman gençlerinin hemen hemen hepsi, Alman ırkının üstünlüğüne ve bu üstün ırkın toplumun üst kademesinin korunmasıyla sağlanacağına inandırılarak yetiştirilmişlerdir. Hatta üstün Alman ırkının Avrupa'ya egemen olmasının gerektiği küçük yaştan itibaren dayatılmıştır da denilebilir. Bu öğretilerin ışığında Alman gençleri gibi sanatçı olarak yetişen gruplarda da, savaşın başlangıcının coşkusu ve hayal edilen onuru en baştan kabul görmüştür (Giray, 2005: 74).

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birçok genç Alman sanatçı, askeri birliklere gönüllü olarak katılmış azınlık bir kısım ise bu süreyi Almanya dışında geçirmişlerdir. Savaşa katılan sanatçıların birçoğu, bir süre sonra savaş sırasında yaşadıkları travma nedeniyle ruhsal dengelerinde bozukluklar meydana geldiği gerekçesiyle ordudan atılmışlardır. 1914'de gönüllü olarak sıhhiye müfrezesine katılan Beckmann, bir yıl içerisinde ruhsal bozuklukları sebebiyle geri gönderilirken, aynı yıl yine gönüllü olarak asker olan Krichner, 1918'de sanatoryuma kaldırılması nedeniyle askerlikten atılmıştır. Ancak bu aşamadan sonra da ruhsal bozukluklarla baş ederek yaşamak zorunda kalmıştır. Campendonk 1914-1916 yılları arasında asker iken, George Grosz 1914'te savaşa katılmasının ardından üç yıl sonra atılarak aynı yıl Askeri Hastanede göreve alınmıştır. Heckel gönüllü olarak 1914'te sıhhiye müfrezesinde yer almıştır. Otto Müller de 1916 ve 1918 yılları arasında orduda yer almıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan bir yıl sonra, bir yıl süreyle Max Pechstein orduya alınmıştır. Schmidt-Rottluff ise 1915-1918 yılları arasında Litvanya ve Rusya Cephelerinde savaşmıştır (Elger,1991: 248-255).

Ancak savaşa katılmış birçok genç gibi sanatçıların birçoğu da cephelerde ve savaş esnasında yaşamlarını yitirmişlerdir. Örneğin 1914'te büyük bir coşku ve istekle orduya gönüllü olarak katılmış olan Franz Marc, çoğu sanatçı gibi savaşı, toplumu yenileştirmek için toplumsal bir cesaret ve en doğru yol olarak görmüştür. Kandinsky'e yazdığı bir mektubunda, sadece basit insanların savaştan mutluluk duymayacağını ileri sürmüştür. Fakat Marc, 4 Mart 1916'da Verdun'da vurularak yaşamını yitirmiştir (s. 163). Aynı şekilde, savaşın başladığı dönemde sanatına artan ilgiyle öne çıkan August Macke'nin askere çağırılmasının ardından cepheden arkadaşına yazdığı mektupta, savaşta herkesin eşit olduğunu fakat toplumdaki yerlerinin doldurulması olası olmayan

kimselerin tek bir kurşunla ölmesinin çok kötü olduğunu vurgulamıştır. Bu ölümler yüzünden herkesin “iyiyi ve doğruyu gören gözlerinin kapatılmasıyla milli kültürün bu şekilde yok edilmesinin amaçlandığının” bilinmesi gerektiğini yazmış ve Alman resim sanatının tehlike de olduğunu da eklemiştir. Savaşla yok edilen sanatçılar yüzünden resim sanatının harmonisinin yok olacağı ve bu yolla Alman resminin anlamsız kalacağını belirten Macke, savaşa katılır katılmaz bu bilince sahip olmuş olsa bile savaşa katılımından birkaç hafta sonra 26 Eylül 1914 tarihinde yaşamını yitirmiştir (s. 195).

Macke’ın mektubunda yazdıklarına bakıldığında, savaşın yüceltici ideallerine inandırılarak yetiştirilmiş nesillerin, madalyonun diğer yüzünü görmeleriyle birlikte değer kargaşası yaşanmış oldukları söylenebilir. İhtişamlı, onurlu, üstün ırk, büyük ve varsıl Almanya hedefi; yıkıntılar, dağılan aileler, kaybolan yakınlar, yokluk, sefalet, kargaşa, sevgisizlik ve güvensizlik ortamı çerçevesinde kaybolmuştur. Savaşa inandırılmış genç Alman nesli bu sefer kendilerini savaş karşıtı olarak bulunmuşlardır (Giray, 2005: 76).

Bu yaşananların ışığında duygusal etkilerin dışavurumu, tüm sanat türlerinde kendini göstermeye başlamıştır:

Ekspresyonizmin çılgık atan tuvalleri, toplumun kokuşan yapısına açılan bir pencerelerdir bu evrede. Yok edilen doğa kesitleri Nolde’nin görünümüne, politik çıkarlar uğruna feda edilen insancıl değerler Grosz’un kompozisyonlarına, Kentsoyluların çıkar toplantılarında yaşanan yabancılaşmalar sahte dostluklar Richner’in tuvallerine, yanan şehirler Meidner’in resimlerine yakalanırlar (s. 76).

Dışavurumculuğu ve sanatçıların savaş karşıtı yapıtlarını tanımayan Nazi otoriteleri, bu sanatçıları ve eserlerini “Dejenere Sanat” olarak tanımlayarak onlarla münakaşa içerisine girmekle kalmayıp, birçok esere el koymuş, sergileri yasaklamış ve hatta birçok eseri tahrip edip, yakmışlardır. Sanatçıların görevlerine bile engel olan Nazi otoriteleri, sanatın toplumları düşünmeye yöneltten ve uyarıcılık görevi gören yanını yok etmeye çalışması artık olağan gelişmeler olarak görülmeye başlamıştır.

Nasyonal Sosyalizmi savunduğunu iddia eden Nazi hükümetinin, sanata koyduğu engelleyici, kısıtlayıcı ve baskıcı tavırla sanat kırımını gerçekleştirmesinden; ilk

sergisini gönüllü bir şekilde inanarak katıldığı savaş siperlerinde ürettiği resimlerle açmış olan Otto Dix'te payını almıştır (s. 76).

1.3.2. Sanat Anlayışlarının Dönemsel Panoraması

20. yüzyılın başlarında, ilerleyen teknolojik ve toplumsal gelişmelerin ışığında, sanatta da köklü değişimler meydana gelmeye başlamıştır. Dönemin sanatçıları ve sanat yorumcuları Rönesans'tan beri geçerli olan gelenekçi tavrın artık sıradanlaştığı ve tükendiği kanaatinde bulunmuşlardır.

1890-1914 arası, yani I. Dünya Savaşı'na kadar olan dönem, izafiyet kuramı, kuantum kuramı, psikanaliz, sembolik mantık, radyo, X ışınları ve hatta uçağın icadı gibi bilim alanında birçok yeniliğin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Aynı tarihler, sanat alanında da benzerine rastlanmayacak sayıda özgün sanat kuramlarının oluşturulduğu meydana dönemdir. Elbette ki bu yenilik arayışlarına karşın, geleneklere bağlı bir grup da yenilikçilerin yanında yerlerini korumuşlardır (Tansuğ,1992: 241).

19. yüzyılın ortasında başlamış olan bu yenilikçi yaklaşımlar ve hareketler, sosyal ve politik olaylardan da etkilenerek daha belirgin hale gelmeye başlamışlardır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında yerleşmiş değerleri inkâr eden sürrealist hareket ve soyut ekspresyonizm (soyut dışavurumculuk) gibi sanat hareketleri buna en iyi örneklerdir. Bu akımlara bağlı kalan sanatçıların yanında belli bir "izm'e" bağlı olmayan sanatçılar da vardır ve elbette ki bu özgürlüğün en çok arandığı o yıllarda, gerçekten takdir edilmesi gereken bir duruş olmuştur (s. 240, 241). 20. yüzyılın başlarından itibaren bu yenileşme sürecinde gelişen modern resim akımlarının bazı ortak sanatçıları olmuştur ve bu vesileyle bu akımların birbirini izlemesi, birbirinin içinden çıkması, birbirini doğurması, yeni grup ve akımları meydana getirmesi ile sanat anlayışları çağın hızlı değişimine hem ayak uydurmuş, hem de gereksinimlerini karşılamıştır.

Resim akımında ilk olarak Fovizmle başlayan bu yenileşme süreci genç Fransız sanatçıların 1905'te, Paris'te Salon d'Automne'da açmış oldukları sergi ile

doğmuştur. Bu akımın sanatçıları hırçın ve çarpıcı çalışmalarından dolayı izleyicileri tarafından vahşiler anlamındaki *fovlar* adıyla anılmaya başlanmışlardır. Fovizm akımı genel anlamda yeni izlenimcilik (neo-empresyonizm) izlenimcilik sonrası (post-empresyonizm) renk şiddetini, coşkusu ve çarpıtmasını içeren bir akım olarak gelişmiştir. Bu akımın önde gelen isimleri olarak Henri Matisse (1869-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), André Derain (1880-1954) ve George Braque gibi ressamlar sayılabilir (s. 242).

Yüzyılın belki de en önemli resim hareketlerinden biri olan Kübizm; İtalya, Almanya, Rusya ve İngiltere gibi ülkelerin sanatçılarının da katılımıyla ciddi bir gelişim göstermiştir. Kübizmin başlamasını sağlayan Picasso'nun 1907'de tamamladığı, başlarda "Filozofik Genel Ev" adını taşımış olan ancak daha sonra "Avignonlu Kızlar" adını almış olan resmidir. Picasso'nun o yıllarda tanınmış olmasına rağmen bu çalışması yakın çevresi tarafından oldukça yadırganmıştır. Bu resim o güne kadar alışa gelmiş resim anlayışının dışında pek çok etkiler taşıyan sert bir üslup değişikliğini işaret etmiştir (s. 244). Dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle birlikte bu akımın ortaya çıkışını Einstein'ın "Görecelik Kuramı" ile ilişkilendirenlere karşı Picasso şöyle söylemiştir:

Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem neye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar. Hadi saçmalık demeyeyim ama edebiyattır bunların hepsi, sonuçları da kötü olmuştur çünkü insanları kuramlara boğmuştur. Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır (Antmen, 2017: 46).

Rönesans'ta Avrupa resminin, hacim ve mekân anlayışının merkezi perspektif ve açık-koyu ton farklılıklarına bağlı olmasının aksine kübist sanat akımını benimseyen sanatçılar, eserlerinde yer verecekleri nesnelerin her açısını çözümleyerek tuvale yansıtmışlardır. Bu açıdan bakıldığında kübizm bir nesnenin parçalarını yeniden kuran bir konstrüksiyon (inşa) sanatı olmuştur. Zenci maskelerinin yanı sıra, doğadaki nesneleri küp silindir küre gibi geometrik ana öğeler olarak görme eğilimindeki

Cézanne, Picasso ve Braque'ı oldukça etkilemiştir. Bu bağlamda bakıldığında akımların birbirini doğurup beslemesi savı, post empresyonizmi kübizme bağlamasıyla kanıt niteliği taşımaktadır (Tansuğ,1992: 244).

1910-12 yılları arasında, nesneleri binlerce saydam parçaya ayrıştırarak çözümlemiş olan Braque ve Picasso kübizmi geliştirmiştir (s. 244). Paul Virillio'ya göre kübizm, sanat tarihinde yer edindiği gibi yalnızca formalist bir deneyim ve hatta genel kanının aksine perspektifin bozulmaya uğramış bir hali değildir. Ona göre Birinci Dünya Savaşı'nın, gerçekliği parçalara ayırmış olması gibi ve bir bombanın infilak etmesinin ardından insan uzuvlarının toplanması gibi Braque'un da resimde parçaları bir araya getirdiğini savunmuştur. Aynı zamanda Virilio, Kübistlerin Birinci Dünya Savaşı'nın zemin hazırladığı yapı bozumunun kurbanı olduklarını da belirtmiştir (Lotringer, Virilio, 2016: 17). Bu bağlamda Birinci Dünya Savaşı'yla Kübizmin uluslararası bir akım olarak tarihe geçmesi ve ilgiyi üzerine çekmesi kaçınılmaz olmuştur.

1909 yılında İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti, çağdaş makinanın biçimini ve ritmini yücelten bir manifesto yayımlamasıyla Fütürist (Gelecekçilik) akım başlamıştır (Tansuğ,1992: 246). Marinetti'ye göre fütürizm “gelecek”tir. Fütürizm, İtalya'nın geleceğidir. İtalya, geçmişiyle olan bağlarını bir koparabilse, ileriye doğru büyük bir hamle yapabilecektir. Marinetti'nin manifestosu bir çağrıdır ve İtalya'nın geçmişin kangren yapısından kurtulmasına öncülük ederek genç İtalyan sanatçıları iş birliğine çağırmıştır (Antmen, 2017: 65). Bu bağlamda İtalyan akımı olarak fütürizm, hareket ifadesine yönelerek vatanseverlik ve çağdaşlık gibi konuları ele alıp, çeşitli politik eğilimlere yer vermiştir. Fütürizmin köklerinin bir kısmı çözümleyici kübizme dayanmaktadır ve Giacomo Balla'nın (1871-1958) çok kuyruklu köpek eseri, fütürizmin hareket anlayışını en iyi betimleyen çalışmadır. Gino Severini (1883-1966), Umberto Boccioni (1882-1916) gibi ressamlar akımın en öne çıkan ressamı olduğu gibi Marcel Duchamp (1887-1968), Francis Picabia 1879-1953) ve Fernand Léger gibi sanatçılar da fütürizm ve kübizm akımını birleştirmişlerdir (Tansuğ,1992: 246).

Bu çalışmamıza da konu olan çağdaş resim dünyasının en önemli akımlarından sayılan dışavurumculuk akımına ve bu akım çerçevesinde bir grup ressam tarafından kurulmuş olan Die Brücke (Köprü) grubuna önceki bölümlerde değinilmiştir. Aynı şekilde, belirli bir grup üslubuna bağlı olmamış, farklı üslupları benimsemiş ressamların bir arada bulunduğu, sanat düşüncesiyle birbirlerine bağlamış olan ve ekspresyonizmi de ileriye taşımış Der Blaue Reiter sanatçı grubuna da önceki bölümlerde yer verilmiştir.

19. yüzyıl sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişmiş olan soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünya gerçekliğinden aşamalar halinde kopuşunu getirmiş olan 20. yüzyıl modernizminin ifade biçimi olmuştur. 20. yüzyıl başına tarihlenmiş akımların temsilcileri soyutlamayı içine alarak “sanat için sanat” yaklaşımını benimsemişlerdir. Yani denilebilir ki, soyutlama Fovizm, Kübizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı birçok akımın genel ilkesi olmuştur. Ancak soyut sanat, soyutlamaya dönük farklı eğilimleri kendi içerisinde barındırmış olsa da, esas olarak soyutlamanın da ötesinde bir ifade arayışının sonucu niteliğindedir (Antmen, 2017: 79-80). Rus ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) temsili gerçeklikten koparak, özellikle renk öğesine ve şekillere odaklanmış, bu bağlamda soyut bir resimsel ifadenin yolunu açmıştır. Kandinsky, gün boyu çizim yaptıktan sonra atölyesine geri döndüğü bir gün, herhangi bir kasıt gütmenden soyut sanatı keşfettiğini belirterek “Aniden, tarif edilemeyecek bir güzellikle içsel bir parıltıyla dolu bir tuval gördüm.” ifadesini kullanmıştır. Sadece biçim ve renklerine odaklanmış olduğu bu resim karşısında “Nesnenin resmime zarar verdiğini kesin olarak biliyordum.” açıklamasını getirerek, gerçekliğin sadık tasvirinin aslında sanatın en büyük engeli olduğunu keşfettiğini ifade etmiştir. Baudelaire’in ifadesiyle Kandinsky, gerçekliğin mistik duygusuna itaat etmiş ve kalbini adeta soyarak Mondrian ve Maleviç’le birlikte üç büyük modernist ressamdan biri olmuştur. Bu bağlamda Kandinsky’nin mistisizmi, alınan mesleki eğitime karşı kişisel dürtülerinin zaferi olmuştur. Renkler ve sesler arasında bağ kurmayı başaran sanatçı, “renk titreşimleri”nin ruhsal bir bağ yarattığını düşünerek yapmış olduğu suluboya resmini, - ki suluboya tekniği ile yaptığı ilk çalışmasının 1912 yılında yapmış olduğu sanılsa da- 1910 olarak tarihlendirilmiştir (Antmen, 2017: 81; Gay, 2017: 157-158). Kübizm ve

Kandinsky'nin etkisi ile figürsüz geometrik biçimleri bünyesinde barındırmış olan geometrik biçimlerden oluşmuş ve o biçimlerin kendi güzelliklerini renk düzenleri halindeki değerleriyle bütünü oluşturan bu üslup, bütün dünyada ün kazanmış ve bu eğilim "Geometrik Abstre" (soyut geometrik) olarak adlandırılmıştır. Farklı ülke ve kültürlerde yaşayan ressamlar tarafından farklı isimlendirilen bu akımın (Rus Maleviç (1878-1935) "Süprematizm", Rus Tatlin "Konstrüktivizm", Hollandalı Mondrian (1872- 1944) ve Vantongerloo (1886-1965) "De Stijl" gibi), Bauhaus okuluna bağlı Albers (1888-1976), Moholy-Nagy (1895-1946), Herbin (1882-1960 ve Helion (1904-1982) en ünlü ressamları olmuşlardır (Tansuğ, 1992: 248).

1925'lerde Ozenfant (1886-1966) ve Le Corbusier, Pürizm'i (saf üslupçuluk) kübizmin şematik bir türü olmasına rağmen aslında karşı bir tepki olarak ortaya atmışlardır. Ayrıca desen açık seçikliğiyle neo-klasik bir iddia da taşımakta olan Pürizm akımı, iki dünya savaşı arasında kalmış olan çağdaş sanatçılar tarafından sınıfsal çatışmalar, işçi ve köylülerin üretim çalışmaları gibi konularla resimlerine yansıtılmıştır. Dışavurumcu ve kübist akımların bu tür konuların biçimlenmesinde katkı sağlaması sonucu meydana gelen akım Sosyal Realizm (toplumcu gerçekçilik) olarak adlandırılmıştır. En önemli etki alanı Meksika olan Sosyal Realizm'in sanatçıları, galerilerde sergilenmek üzere oluşturulmuş tablolar yerine heybetli duvar resimleri ve freskler yaparak Meksika'nın eski kültür geleneklerinden izlerle halkın toplumsal dramlarını ve kahramanlıklarını ifade etmişlerdir (s. 248-249).

Yaklaşık olarak 1920'lerde Dada'nın küllerinden ortaya çıkmış olan Sürrealizm akımının sanatçıları, resmin ne anlattığına önem vermişlerdir. Asıl amaçlananın, resmin bir düş gibi imgesel örüntülerle anlatılması ve izleyicide şaşkınlığa sebep olup onu sarsması diye ifade edilmiştir. Sürrealist sanatçılar, eserlerine düşsel fantezileri sokmuş olan Hieronymus Bosch, Guiseppe Arcimboldi gibi geçmişteki bazı ressamlardan esinlenip bu ressamları kendilerine öncü olarak kabul etmişlerdir. Sürrealizm akımının doğmasında Freud'un bilinçaltını ve düşleri açıklayan araştırmaları önayak olmuştur. Aynı zamanda bilinçaltını yansıtan fantezinin yalnız sanat alanının tekeline olmaması gerektiğini ve insan hayatının bütününe fantastik bir açıdan

görülmesi gerektiğini savunan sürrealist akımı, iki dünya savaşı arasındaki dönemde birçok kişiyi etkisi altına almıştır (s. 250). Sürrealizm, dada akımı gibi sanatın geleneksel yapısına ve burjuva değer yargılarına karşı olması sebebiyle politik de olmuştur. Aynı zamanda Sürrealistlere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine başkaldıran bit tür romantik devrimcidir (Antmen, 2017: 135). Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya ve İsviçre'de doğan dada hareketine katılmış olan Ernst, Arp ve Duchamp gibi sanatçıların yanı sıra şair Tristan Tsara'nın içinde bulunduğu bu hareket, bir sanat hareketi olmaktan çok toplumsal düzendeki yozlaşmışlığı ortaya koymaya çalışan entelektüel bir isyan ve umutsuzluk hareketi olmuştur. Bu düşüncenin en bilinen örneği elbette ki gelenekçi sanat anlayışını alaya almış olan Duchamp'ın bıyıklı Mona Lisa tablosu olmuştur. Sürrealizm, resimde olduğu gibi edebiyat ve sinemada da etkileri oldukça belirgin bir akımdır (Tansuğ, 1992: 250) .

İkinci Dünya Savaşı yıllarında sanat ortamında, sanat merkezinin Fransa'dan New York'a kayması önemli bir gelişmedir. 1940'lardan itibaren Paris artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkezin kaymasının altında yatan temel sebepler arasında, 1930'lu yıllarda Almanya, İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın yok edilmeye çalışılması ve İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla ABD'ye göç eden sanatçılar vardır (Antmen,2017: 143). Bu bağlamda Soyut Ekspresyonizm, 1945'lerden beri New York şehrini merkez alan önemli resim akımlarından biri olmuştur diyebiliriz. İki savaş arasında Paris'te gelişmiş olan sürrealizm akımından etkilenilerek ortaya çıkmış olan soyut ekspresyonizm kimi sanat araştırmacıları ve yazarları tarafından “Soyut Sürrealizm” olarak adlandırılmıştır. Akımın önemli Amerikalı temsilcileri olarak; Gorky (1904-1948), Rothko (1903-1974), Pollock (1912-1956) ve Guston (1913-1980) gibi sanatçılar verilebilir. Soyut ekspresyonizm akımının temsilcilerinde aynı Der Blaue Reiter grubunun temsilcilerinde de olduğu gibi kendi içlerinde üslup özellikleri bakımından benzerlik oldukça az görülmektedir. Bu bağlamda, paylaştıkları bir kuramsal anlayıştan da söz edilememekle birlikte bu sanatçıların tek ortak ilkesi resim yapmanın yaratıcı yönünü güçlendirerek, resmin nasıl şekil alacağını ve ne anlatacağını baştan planlamayı reddetmek olmuştur. Bu akımda ressamın güzel resim yapma olgusundan sıyrılarak resmediş olgusuna

özgürce bağlanması gerekmektedir. Ayrıca resim yapılan yüzeyin büyüklüğü sanatçının rahat çalışabileceği, serbest hareketlerine imkân veren büyük ölçülerde olmalıdır (Tansuğ, 1992: 251-252).

1.3.3. Yaşadığı Dönemin Otto Dix'in Sanat Yaşamı Üzerindeki Etkileri

Yirminci yüzyılın başlamasıyla yenileşmeye girmiş olan dünya düzeninin bir getirisi olan savaş, toplumu etkilediği gibi toplumun bir parçası olan sanatçıları da etkilemiştir. Savaş sonrası travmanın buradaki rolünün oldukça büyük olduğunu söyleyebiliriz. Buna en iyi örneklerden biri elbette ki Otto Dix'tir.

Otto Dix örneğine bakıldığında savaşın, sanatçının resimleri üzerindeki psikolojik olarak yıkıcı ancak teknik olarak yapıcı yönü göz ardı edilmemelidir. Örnek olarak sanatçının erken dönem eserleriyle, savaş sonrası eserleri arasında oldukça büyük farklılıklar görülmektedir. Sanatçının savaş öncesi ve savaş sonrası eserlerindeki üslup ve teknik farklılıklara ikinci bölümde, otoportreler üzerinden değinilecektir.

Daha önce değindiğimiz üzere Otto Dix, birçok yaşıtı gibi Birinci Dünya Savaşı'nda savaşmak için gönüllü olarak cephelerde yer almış, kendisini savaş romantizminin kucağına bırakarak ön saflarda mücadele vermiştir. Dix'in savaş gönüllüsü olarak büyük bir istekle cepheye gitmesinin temel nedeni bütün bu zorlukları yaşamak zorunda olduğunu düşünmesidir. Çünkü bu zorluklar ve deneyimler hayatın bir parçasıdır ve gerçektir. Otto Dix, savaşın onu nasıl etkilediğini ve üzerinde oluşturduğu etkiyi şu şekilde ifade etmiştir:

Savaşın beni ne kadar derinden etkilediğini gençken fark etmemiştim. Yıllar boyu, en azından 10 yıl boyunca, hep aynı rüyaları gördüm. Harabeye dönüşmüş evlerin arasından sürünerek geçiyorum, ancak geçebileceğim kadar dar pasajlarda zorlanarak yürüyorum. Hep yıkıntılar görüyorum rüyalarımda. Resim yapmak da benim için bir kaçış yolu olamadı... -Otto Dix (Ustaoglu, 2008: 54).

1924 Almanya'sında, savaşın başlangıcının 10. yılı olması nedeniyle Almanya'daki kültürel ve sanatsal faaliyetlerin başlıca teması "savaş" olmuştur. Bu dönemdeki kültürel ortam oldukça siyasidir ve dönemin sol düşünce yapısına sahip kesimi savaşı eleştirel bir bakış açısıyla yorumlarken, sağ bakış açısına sahip kesimi,

kahramanlığı ön planda tutan militarist bir yaklaşımı benimsemiştir. Otto Dix ise belli bir siyasi görüşü körü körüne savunmamış, hiçbir zaman net bir siyasi tavrı öne sürmemekle birlikte aslında anti-militarist kesimin içinde yer almıştır. Bu durum sanatçının savaşa gönüllü olarak katılmasının temel nedeninin, kendisinin de vurgulamış olduğu gibi, herhangi bir siyasi görüşten çok kişisel deneyim elde etme ve kendini geliştirme isteği ile kahraman olarak toplumda saygı görme kaygısı olduğunu göstermektedir. Ancak dönemin savaş malullerinin bir kısmı, solcu ve pasifistler sanatçının “der Krieg” (Savaş) serisini savaşın lanetlenmesi ve Weimar Cumhuriyeti’nin gittikçe artan militarist tutumuna bir eleştiri olarak yorumlarken, milliyetçi sağ görüşlü kesim ve savaşta yer almaktan gurur duymuş olan eski askerler sanatçının resimlerini ulusa ve orduya hakaret olarak görmüşlerdir. Oysaki Dix, hayatı boyunca sanatı üzerinden kendine yakıştırılan siyasi görüşleri tamamen reddederek, kendisini sadece sanatçı olduğunu vurgulamıştır (Erden,2005: 126).

Dix’in eserlerinde vurgulamak istedikleri, siyasi bir söylem ve eleştiri değil, sadece gerçeği yansıtmak olmuştur. Henüz 23 yaşında deneyim kazanmak ve kahraman olmak isteğiyle büyük bir heyecan içinde katıldığı savaşın, psikolojik açıdan yıpratıcı tarafı eserlerine konu olmuş olsa da, sanata dönüştürdüğü bu yıpratıcı deneyim, kendisinin de belirtmiş olduğu gibi ona bir kaçış yolu sunmamıştır. Bir zamanlar büyük bir beklentiyle yaptığı savaşma eylemi onun için bir hezeyan olmuştur. Sanatında ortaya koymaya çalıştığı şey, gerçeği bütün çıplaklığıyla resmetme arzusu savaş hezeyanını ifade etme ve savaşın ne kadar korkunç sonuçları olduğunu gösterme niteliğindedir. Sanatçı not defterinde savaşı şu şekilde betimlemiştir:

Bitler, fareler, dikenli teller karmaşası, pireler, kediler, gazlar mermiler, pislik, makineli tüfek, alev, çelik... Savaş işte bu! Şeytanın işinden başka bir şey değil... -Otto Dix (Ustaoglu, 2008: 54).

Dix’in gerçeği ifade etme arzusu o kadar kuvvetlidir ki, çalışmalarında kullanmak amaçlı hastanelerin patoloji bölümlerinden getirilen iç organlar ve kopmuş vücut parçalarını incelemiş ve üzerlerinde çalışmıştır. Bu bağlamda sanatçı gerçekçiliğe ulaşmak için hayatın tüm derinliklerine inilmesi gerektiğine inanmıştır. Öte yandan diğer düşüncesi ise; geçmişin yok edilmesi ve yeni bir dünya düzeni kurulması için

savaşın şart oluşudur. Bu çelişkinin sonucu; Ustaoglu'nun da yazısında belirttiği gibi Dix için savaş, kan ile yıkanılarak ulaşılan bir katarsis olmuştur (s. 57).

Savaş döneminde cepheye giden Dix, orada da resim yapmaya devam etmiştir. Daima gördüklerini resmeden sanatçı, ölen asker cesetlerinin yüzlerini çizdiği gibi bazen de modernist bir biçimde askeri yaşamın manzaralarını çalışmıştır. Çatışmalar esnasında çokça eskiz çizen Dix'in gözlemsel yönünün niteliğini, yakın arkadaşı Helene Jakob'a 1915-1918 yılları arasında göndermiş olduğu elli üç kartpostal koleksiyonu ile somutlaştırmıştır. Doğrudan kâğıda aktarılmış bu siyah-beyaz eskiz çalışmalarında, saha hastanesi, yakalanmış bir sivil, birliklerin mahalleleri, bir makineli tüfek standı gibi askeri yaşam manzaralarının yanı sıra parçalanmış doğa ve bombalanmış mimari manzaraları da görülmektedir. Aynı zamanda savaş esnasında ürettiği yağlıboya, guaj boya ve suluboya resimlerinin daha yaratıcı sahneler içerdiği bilinmektedir. Dix'in resimlerinde sadece formlar değil aynı zamanda tarihsel ve bağlamsal anlam taşıyan motifleri ve stilleri birleştiren farklı dışavurumcu, kübist ve fütürist etkiler barındırdığı da görülmektedir (Biro, 2014: 112).

Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve ölümler, sanatçının uygarlığa olan bağlılık içgüdüsünü bir tarafa bırakmasına ve dışavurumcu kimliğinin eleştirel bir üsluba dönüşmesine sebep olmuştur (Ustaoglu, 2008: 57). Örneğin, 1920'de Dix, Askeri Fedakârlık ve Anma Uygulamalarını sorgulamak amaçlı, protezlerle süslenmiş sakat asker figürünü kullanarak bir dizi büyük tuval resmetmiştir. Bu çalışmalarda, savaş travması sanatçının tuvallerinde gerçekçiliğin karikatürize edilmesi ve biçim bozmaya dayalı, yapay formalara dönüşmesiyle tuvale yansımıştır. Bu şekilde Dix, farklı stilleri ve yöntemleri kullanarak alegoriyi gerçekçilikle tutarlı bir şekilde karıştırmıştır (Biro, 2014: 113-114).

Otto Dix için I. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllar yaşamış olduğu acılara ve travmalara rağmen sanatında en verimli dönem olmuştur ve "Der Krieg" (Savaş) gibi en önemli eserlerini bu dönemde vermiştir. Der Krieg serisi savaşın bütün çirkinliğini gözler önüne seren bir dizi gravürden oluşmaktadır. Gravürlerde, savaş sahneleri birebir betimlenmiş, keskince detaylandırılmış ayrıntılar savaşın psikolojik etkisini gözler önüne sermiştir. Bu sahneler aslında Dix'in anılarının yansımasıdır. Gravürlerde

kullandığı yaralı bedenler, korkunç şekilde parçalanmış halde olan insan uzuvlarının yanı sıra genel olarak çalışmalarında ellere ve yüze çok önem vermiştir. Savaş öncesi çalışmalarında elleri ve yüz detaylarını o bedenin kişiliğinin aynası olarak resmeden Dix, savaş sonrası resimlerinde eller ve yüz detaylarını bireyselliğin kayboluşunun bir göstergesi olarak son derece trajik ve dramatik bir anlatımla ortaya koymuştur (Ustaoglu, 2008: 57).

“Pieschenli Denizci (1919)”, “Kibrit Satıcısı (1920)”, “Fritz Muller”, “Şovalyeler İçin Mihrap”, “Kağıt Oynayanlar” ve “Prag Sokağı” gibi eserleri Avrupa uygarlığının tüm haksızlıklarını ve insanlık dışı davranışlarını gözler önüne sererken, diğer taraftan tüm acılara rağmen devam eden hayatı, kaldırımıdaki duyarsız hoş kadın ve erkek figürlerini ve onların ayaklarının altında savaşın sakat ve kör bıraktığı insan figürlerini etkileyici bir şekilde gözler önüne sermiştir. Dix, savaşın bıraktığı izleri ve psikolojik toplumsal yaraları eserlerinde betimlerken bunları alaycı ve eleştirel bir dille aktarmayı seçer. Ancak I. Dünya Savaş’ı çalışmaları ve ardından yaptığı Siperler adlı çalışması 1924’te sergilenmesinin ardından “halkın direncini kırdığı” gerekçesi ile 1937 yılında Hitler rejimi tarafından Yoz Sanat Sergisi’nde yeniden sergilenerek bundan yaklaşık iki yıl sonra da Hitler rejimi tarafından imha edilmiştir. Politik sebeplerden dolayı sanatında baskı hisseden Dix, bu dönemden sonra figürsüz çalışmalar, peyzaj çalışmaları, dini temalı çalışmaların yanında toplumdan dışlanmışlıklar, sirkler, genelevler, fahişeler, muayene ekipleri ile doktorlar, siyahî cazcılar, gazeteciler, barlar, seks cinayetleri, sadomazoşizm ve yaşlı insanların cinselliğini konu almış olan birçok tabu konuyu eserlerine taşımıştır (s. 57).

İKİNCİ BÖLÜM

OTTO DİX'İN RESİMLERİNDE VE PORTRİ RESİMLERİNDE DİŞAVURUMCU TAVİR VE ÜSLUP

2.1. Otto Dix'in Resimlerindeki Dışavurumcu Tavrın İncelenmesi

Bu bölümde Otto Dix'in hayatını etkileyen olaylardan da yola çıkarak, resim sanatındaki adım adım gelişimi, sanatçının dışavurumcu tavrının oluşma aşamaları ve deneyimleri incelenecektir. Otto Dix'in resimlerindeki dışavurumcu tavrının gelişimini kronolojik olarak ele aldığımızda, akademik eğitimle birlikte savaş öncesi çalışmaları ve savaş sonrası psikolojik ve travmatik bozukluklar sonucu oluşan yeni sanatsal tavrını da görürüz. Buna aynı zamanda “sanatsal şiddetin tasviri” de diyebiliriz (Hernandez, 2015).

Yaşamı boyunca gerçekliği resmetmeye çalışan Dix, yaşamın bu nesnel gerçekliğini kendi yaşamında edindiği deneyimlerle birleştirerek, güç dengesinin insanlığa yaşattığı dramlar üzerine çalışmıştır. Bu yaratım süreçleri içinde sanatsal yorumu güçlenirken, dönemin akımları içerisinde yeteneği biçimlenmiş ve kendi yolunu bulmuştur. Bu bağlamda sanatçının Birinci Dünya Savaşı'nda edindiği deneyimler ve izlenimler ifadeci bir anlatıma dönüşmüştür. Savaşı çağdaş bir bakış açısıyla ele alan sanatçı, resimlerinde cephede yaşanan trajedilerin kent sokaklarına kadar taşınmasına, evlerin içine kadar girmesine yer vermiş, bireylerin ve özellikle kadınların yaşamını etkileyen bu toplumsal kirlenmeyi de gözler önüne sermiştir. Yaşadığı günlerin politik sorunlarını insancıl bir ifadeyle resmeden Dix'in sanatı, bireysel çaresizliğin ve ümitsizliğin kurbanlarını ifade eder (Giray, 2005: 77).

Önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi Dix, sanat yaşamı boyunca tek bir akıma bağlı kalmayı reddetmiş, her türlü sanat akımından beslenmiş ve o akımda eserler

üretmek resim kariyerinde çok yönlü bir duruş da sergilemiştir. Ancak gerek sanatsal arayışlar ve kendini bulma isteği, gerekse savaşın ve dönemin şartlarının getirileriyle şekillenmiş olan dışavurumculuğun içinde yer alan Yeni Nesnellik akımının göz ardı edilemeyen bir üyesi olmuştur.

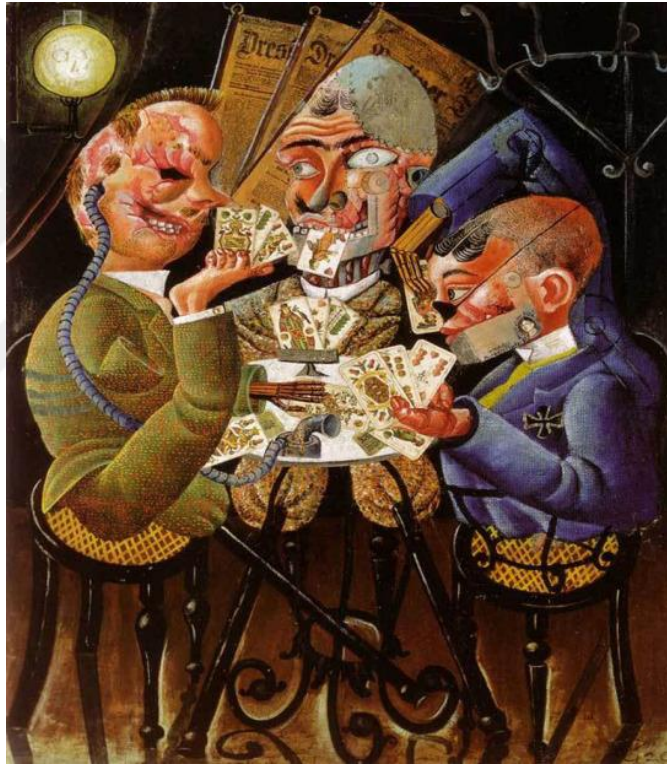
2.1.1. Yeni Nesnellik'in (Die Neue Sachlichkeit) Kurucusu Otto Dix

Yeni Nesnellik Akımı, Otto Dix ve George Grosz tarafından başlatılmış ve Nazi Almanyası dönemine kadar sürmüş olan gerçekçi bir tarzda ve iğneleyici sosyal eleştiri niteliği taşıyan felsefi ve dışavurumcu bir düşüncenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. (Ustaoglu, 2008: 54). Birinci Dünya Savaşı'nın acımasızlığına ve bunalımına teslim olmuş ve bu bağlamda kötümser bir yaklaşım sergileyen yeni nesnellik akımı, elbette ki Nasyonal Sosyalistlerin hoşuna gitmemiştir ancak Nazilerin yükselişiyle Adolf Hitler'in yönetime geldiği döneme kadar sergilenebilmiştir. Bu akım, oldukça gerçekçi bir şekilde çalışmayı, soyutlama ve dışavurumculuğun yaygın türlerinin aksine, detayların müthiş ve cesur bir biçimde gözler önüne serildiği, soğuk ve yalın bir şekilde toplumsal başkaldırının özümsemiği bir duygusuzluk olgusunu içermektedir (Altınar, 2008: 1).

Yeni nesnellik akımının çalışmaları bir bakıma dışavurumculuğun romantikliğine karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Bunun temel sebebi ise dışavurumculuk akımındaki "kişisel dışavurum"un yerini burada nesnel bir bakış açısının almasıdır. Dönemin sanatçıları kişisel yargı, his ve değerlendirmelerden ziyade, sosyal gerçekliği tüm detaylarıyla vurgulamayı amaçlamışlardır. Demirel'e göre Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki sosyal problemler gibi bazı diğer temaları da objektif olarak yansıtamayan dışavurumcu sanattaki öznel tutum, yeni nesnellik sanatçılarına göre bencilce kabul edilmiş ve ardından akımın sanatçıları çalışmalarında sosyal yaşamın tüm gerçeklerini nesnel bir şekilde ifade yoluna gitmişlerdir (2017: 36).

"Bu benim keşfimdir" ifadesiyle yeni nesnellik akımını sahiplenen Otto Dix, bu sanat oluşumunu kesin olarak tanımlamamış ancak dışavurumculuğun duygusallığı karşısında, bu akımın sadece bakarak ve yalın bir şekilde çıplak gözlerle inceleyerek

tanımlanabileceğini belirtmiştir. Dix'in işaret ettiği bu prensibi, resimlerinde ve elbette ki portre resimlerinde fark edilir nitelikte görmek mümkündür. Bu bağlamda Dix, yapıtlarında izleyiciyi nesnel bir biçimde oluşturulmuş yalın bir sosyal gerçekçiliğe ulaştırmayı başarmıştır denilebilir (Ustaoglu, 2008: 54). Bu sosyal gerçeklik olgusunu en iyi yansıtan eserlerden biri belki de Dix'in “Kart Oynayan Savaş Sakatları” (Kartenspielernde Kriegskr ppel) adlı eseridir (Resim 14). Dix, bu çalışmasında askerlerin kahramanlığını övmek bir yana dursun, acizliğini ve zavallılığını ön plana çıkararak, savaşı yermiştir.



Resim 14: Otto Dix, “Kart Oynayan Savaş Sakatları”, 1920, 110 x 87 cm, t. . karışık teknik, Berlin Kent Müzesi, Almanya.

Kart oynayan, savaşta uzuvlarını kaybetmiş sakat askerler birer kahraman gibi değil birer zavallı gibi resmedilmiştir. Ayrıca askerlerin ciddi bir şekilde değil de kart oynarken resmedilmiş olmaları her ne kadar o dönemin sosyal yaşamına yapılmış bir eleştirisi de olsa, muhafazak r kesim tarafından hoş karşılanmamış ve Hitler döneminde toplatılan resimler arasında yer alarak imha edilmiştir (Demirel, 2017: 36- 37).

Daha iyi ifade edebilmek adına Dix'in iki farklı çalışmasından yola çıkarak da örneklendirme yapılabilir. Bilindiği üzere Birinci Dünya Savaşı ortaya çıktığında askeri görevde istekli bir şekilde gönüllü olan Otto Dix, 1917 yılında savaşta beraber çatıştığı askerlerin resimlerini küçük boyalı kalemle resmetmiştir. İnce uçlu mürekkepli kalemle çizmiş olduğu “İki Nişancı” (Two Gunners) çalışması Dix'in savaştaki katılımcı ve gözlemci kimliğini yansıtan bir eserdir (Resim 15).



Resim 15: Otto Dix, “İki Nişancı”, 1917, 39,5 x 41 cm, kağıt üzerine pastel boya, Stuttgart Kent Galerisi, Almanya.

Bu eser duygusal olarak savaşın ağırlığını ve yoğunluğunu ifade etmektedir. Dix, ön safta savaşan ve düşman ateşine karşı ölmüş askerlerin ceset yığınlarını bir kalkan (siper) olarak kullanan askerleri, özel imgelerle çalışmıştır. Dix, bu resmi çizdikten yedi yıl sonra yeniden savaş konularını çalışmıştır fakat bu eserlerinde farklı bir stil ve ifade ediş kullanmıştır. Bunlardan biri olan Transplant eseri, Dix'in seferberliğinin onuncu yılını kutlamak için yaptığı “Savaş” (Der Krieg) serisindendir (Resim 16). Bu eserde grotesk²⁴ bir yüz ifade edilir. Yaralanmış bir gazi figürünün yüzündeki karmaşık şekil bozukluğu, hastane yatağının süslenmemiş metal başlığındaki sadelik ile ilişkilendirildiğinde resimde keskin bir rahatlama yaratmıştır. Belki de gerçek

²⁴ Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu. (<https://sozluk.gov.tr/>)

ve tereddütsüz olarak tartışılmayacak olan şey, Dix'in resimlerinde çalıştığı yaralanmış askerlerin gerçekçi çizimleriyle, dönemin artan tıbbi yayınlarına ve Birinci Dünya Savaşı'nın zayıatlarıyla uğraşan ve çalışan cerrahlara yardımcı amaçlaması ve bu resimlerin bir çeşit belge niteliği taşımasıdır (Makela,2002: 40).



Resim 16: Otto Dix, Savaş serisinden “Nakledilen”, 1924, plaka: 19.9 x 14.7 cm/ kağıt: 47 x 34.6 cm, Akuatinta-Gravür, Los Angeles Sanat Müzesi, ABD.

Bu iki resim, savaş alanındaki toprak setlerinin üzerinden düşmanı gözleyen çeneleri yırtılmış, burunları kopmuş, kafatası parçalanmış askerlerin modern savaşın dehşetini sanki kıyamet günüymüşçesine açığa vurulmasını ifade etmektedir. Fakat Dix'in erken dönem çalışmalarında, dışavurumculuk içeren daha soyut ve kişisel duygu durumu ön planda iken, savaşın bitiminden sonra farklı bir bakış açısıyla çalıştığı yeni nesnelci çalışmaları daha ciddi, durgun, dengeli, gösterişsiz, anlam bakımından gerçekçi ve temsili olarak somut öğeler içermektedir (s. 40).

Toparlamak gerekirse, Dix'in gözlemleriyle oluşturduğu, çoğunlukla kendi savaş deneyimlerinde edindiği ve duygusal bir boşalım olarak çalışmalarına yansıyan dışavurumcu tavrı, araya giren zamanın da etkisiyle dehşet verici savaş görüntülerini ve gözlemlerini kişisel yargı, his ve değerlendirmelerden uzaklaştırarak yalnızca sosyal

gerçekçiliğin ön plana çıktığı cesur bir akım olan yeni nesnellik akımına dönüştürmüştür. Yukarıda karşılaştırması yapılmış ve Dix tarafından on yıllık arayla resmedilmiş olan “İki Nişancı” ve “Nakledilen” adlı çalışmalarında ölmüş asker yığınlarını kendine siper edinmiş cesur askerlerden, yüzü paramparça aciz ve zavallı bir asker ifadesine dönüşmüş algının yansıması, Dix’in sanat anlayışındaki değişimin en açık göstergesi niteliğindedir.

2.1.2. Otto Dix’in Portreleri

Otto Dix’in hayatında ve sanat yaşamında portrenin yeri oldukça belirgindir. Resim çalışmalarının arasında portre oldukça fazla yer tutarken sanat hayatının bazı dönemlerinde büst çalışmaları yaptığı da görülür. Bu anlamda “yüz”e ve yüzdeki ifadelerle karşı duyduğu özel bir merak söz konusudur. Öyle ki henüz on iki yaşındayken ebeveynlerinin portrelerini yaptığı karakalem çalışması kayıtlara geçmiştir (Resim 17). Otto Dix tarafından henüz resim eğitimi almadan çalışılmış anne ve babasının bu portreleri sanatçının bilinen en erken portre denemelerinden biridir.



Resim 17: Otto Dix, “Ebeveynlerin Çift Portresi”, yak. 1903, 11 x 17,8 cm, Kağıt üzerine kurşun kalem, Gera Sanat Koleksiyonu, Almanya.

Bunun yanında resim eğitimine başladığı ressam Carl Senff’in öğrencisi olduğu dönemde bile portre ve otoportre denemelerinin olduğunu söyleyebiliriz. Çizim öğretmeni Ernst Schunke'nin yorumları ve öğretilerini üzerine yazdığı sanatçının on beş

yaşındaki otoportre denemesinde, yüzü ve yüzdeki proporsiyonu²⁵ çözümlemeye çalıştığı görülmektedir (Resim 18).



Resim 18: Otto Dix, “Kafa Çalışması”, yak. 1906, 32.8 x 25.5 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, özel mülkiyet.

Dix, kömür, kurşun kalem ve beyaz tebeşir gibi malzemelerle çalıştığı bu otoportre denemesinde proporsiyonun yanı sıra yüzün hacmini verme arayışına da girmiştir. Çocukluk yıllarında çalışmış olduğu bu iki otoportre/portre denemesi sanatçının sanat hayatı boyunca portre çalışmalarına ve yüze karşı olan ilgisinin çocukluğundan itibaren başladığını kanıtlar niteliktedir.

Dix’in yine erken dönem portrelerinden biri olan on yedi yaşında yapmış olduğu “Pencerede Kardeşim Toni” (Schwester Toni am Fenster) adlı eseri günümüze dek ulaşan sanat yaşamının ilk yağlıboya portre çalışmalarından biri olmuştur (Resim 19).

²⁵ (fr., İng, proportion): Nispet, oran. Parçaların birbirine olan oranları.(Turani, 2014: 119).

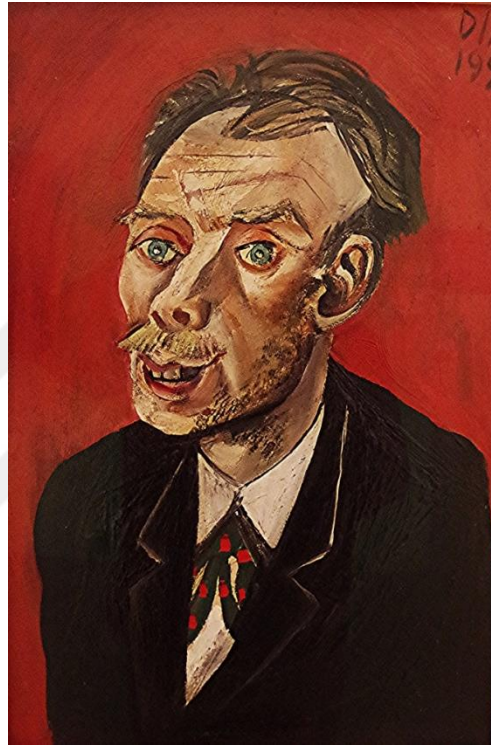


Resim 19: Otto Dix, “Pencerede Kardeşim Toni”, 1908, 50 x 38 cm, karton üzerine yağlıboya, özel mülkiyet.

Sanatçının bu çalışması, portre ve eli çözümlemeye yönelik doğru formu yakalamak amaçlı arayışlarını yansıtmaktadır. Resimdeki serbest fırça darbeleri ise Dix’in oluşmaya başlayan üslubunun bir göstergesi olmuştur denilebilir. Bu hareketli fırça darbeleriyle sanatçı, kız kardeşini, makas kullanırken bir eylem içerisinde olduğunu gösterircesine boyamıştır. Dix’in bu pastel renklerden oluşan renk ve palet seçimi boyayı ve renk kullanımını yeni tanımaya başladığı düşüncesini de uyandırmaktadır. Bu boyama her ne kadar amatörlük barındırsa da sanatçının içgüdüsel ve -belki de- bilinçsizce karşıt renk kullanarak resimde uyum ve bütünlük sağladığını da göstermektedir.

Bilindiği üzere bir sanatçının kendi üslubunu bulması ve bireysel biçimlendirme tutumu bir süreç gerektirmektedir. Bu süreçte, öğretilerin ve gözlemlerin ışığında çeşitli arayışlar ve yollar denenmektedir. Elbette Dix’in de sanat yaşamı boyunca gerek akademinin öğretileri çizgisinde, gerek yaşadığı dönemin sanat anlayışı çerçevesinde, gerekse içinden geldiği şekilde fırça kullanımı, biçimlendirme ve tasarım anlayışı değişiklikleri göstermiştir. Söylemlerinde belli bir sanat akımı ve siyasi görüşe

bağlı olmadığını dile getiren sanatçı, çeşitli sanat akımlarından ve devlet politikalarının yarattığı olayların atmosferlerinden beslenmiştir. Dolayısıyla Dix'in, dışavurumcu üslubunun yanında başka akımlardan etkilendiği ve onlara özgü üslup özellikleri göstermiş olduğu göz ardı edilemez. Örneğin Dix'in 1920'de yapmış olduğu "Max John'un Portresi"nde bu durum rahatlıkla tespit edilebilir (Resim 20).

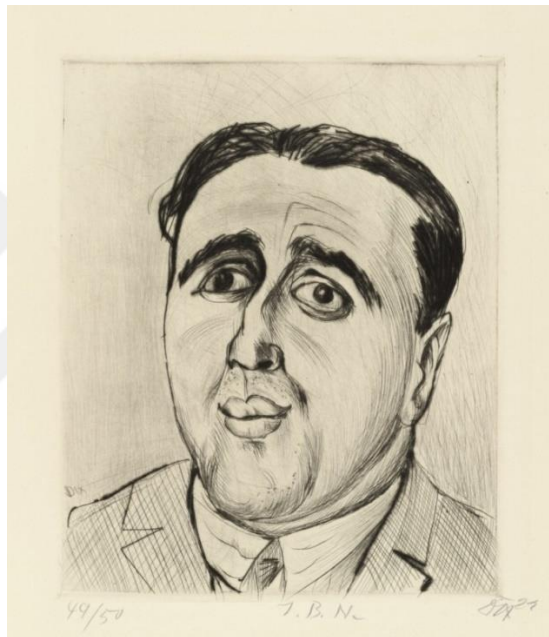


Resim 20: Otto Dix, "Max John'un Portresi", 1920, 63 x43 cm, T.ü.y., Freiburg Modern Sanat Müzesi, Almanya.

Bu portrede sanatçının fırça kullanımının daha kontrollü olmasının yanı sıra kübist etkiler göze çapmaktadır. Figürün başının sağ üst köşeden sol alt çapraza doğru uzatılarak biçiminin bozulduğunu görürüz. Aynı şekilde figürün gözleri ve burun biçimi geometrik şekillerle ifade edilmiştir. Diğer birçok portre resimlerinin aksine bu portrede form bilinçli bir şekilde iki boyutludur. Figüre bir bütün olarak bakıldığında hatları keskindir ve geometrik biçimlerle tanımlanmıştır. Bu portre bir anlamda kübist sanat akımından etkiler taşımaktadır. Dikkatli bakıldığında bu portrenin, kübist ressam Pablo

Picasso'nun 1907 tarihli otoportresi²⁶ ile biçimsel anlamdaki benzerliği fark edilmektedir.

Dix, portre çalışmalarını sadece karakalem, yağlıboya veya pastel gibi malzemeler kullanarak sınırlandırmamıştır. Sanat yaşamı boyunca yağlıboya resim çalışmaları kadar hayatında yer eden gravür ve litografi gibi baskı çalışmalarında da portreyi görürüz. 1922'de yapmış olduğu sanat simsarı ve küratör JB Neumann'ın gravür baskı portresi buna örnek olarak verilebilir (Resim 21).



Resim 21: Otto Dix, “JB Neumann”, 1922, plaka: 29.5 x 24.2 cm/ kağıt: 45.1 x 37.8 cm, Drypoint ve gravür, Karl Nierendorf, Berlin.

1920’li yıllarda Dix’le yolları kesişen ve birçok işinin sergilenmesine ve tanıtılmasına önayak olan JB Neumann’ın gravür portresinde karakteristik özelliklerle birlikte biçim bozma ve abartı göze çarpmaktadır. Düşük şehla gözler ve düşük kaşlarla onlar eşlik eden alın çizgileri bu karakteristik özelliklerin başında gelmektedir. Dix, JB Neumann’ın portrelerini farklı tekniklerde birden fazla kez çalışmıştır. Bu gravür baskı çalışmasında ise çizgisel dokunuşlarla figürünün formu verilmiştir. Figürün kıyafetinde

²⁶ Bkz: <https://2.bp.blogspot.com/-Gu7c-wzNgFU/W0VcMYHbFbI/AAAAAAAAACRU/0BBBoGAqTpwtu6lZa7hKmP0j9bQt85xrwCLcBGAs/s1600/self%2Bp%2B-1907.jpg>

göze çarpan taramalar ve çizgisel değerler, gravür baskının bir özelliği olmakla beraber Dix'in üslubunun da bir parçasıdır. Bu tarz taramalara Dix'in karakalem ve eskizlerinin yanında Savaş (Der Krieg) serisindeki baskı çalışmalarında da oldukça sık rastlanır:

Dix'in bu seride ustaca kullandığı akuatinta ve oyma teknikleri ifadeyi daha çarpıcı hale sokmuştur. Baskı serisinde yer alan figürler, ölümün her daim hissedildiği siperlerden genelevlere kadar deneyim kazanmış askerlerden, savaşın sivil kurbanlarına kadar çeşitlilik göstermiştir. Kompozisyonlarında bomba kraterleri, çürümüş ve zehirli gazlarla dolu şekilsiz çamurdan çukurlar, cesetler, yaralılar, sakatlar, siperlere, barınaklara ve karanlığa yer vermiştir. (Ercivan Zencirci, 2013: 35)

Dix'in Savaş serisinden Ölen Asker (Sterbender Soldat) isimli gravür baskısı, serinin en etkileyici ve iz bırakan portre baskılarından biridir diyebiliriz (Resim 22). Dix, bu gravür baskı çalışmasında çatışma sırasında ölen bir askerin parçalanmış bedenini betimlemiştir. Askerin yüzü savaş esnasında aldığı darbelerin etkisiyle deforme olmuş, yırtılmış hatta parçalanmış kafatasından beyin sıvıları akmıştır. Çenesi dağılmış, dişleri dökülmüş ve korkunç bir şekilde can vermiş askerin bu portresi Dix'in savaş travmasının büyüklüğünü de gözler önüne sermektedir.



Resim 22: Otto Dix, Savaş serisinden “Ölen Asker”, 1924, plaka: 19.3 x 14.3 cm/kağıt: 47.2 x 34.5 cm, Akuatinta-Gravür, Avusturya Ulusal Galerisi, Avusturya.

Dix'in, Savaş serisini oluştururken gravür baskı tekniğini kullanmasıyla oluşan siyah beyaz tezatlık portrelerde dramatik bir atmosfer oluşturarak anlatımı güçlendirir. Ayrıca sanatçının çizgisel değerleri kullanarak oluşturduğu üslup bu çalışmada da görülür. Çizgileri formları belirlemek üzere kullanmasının yanı sıra, çizgisel dokular oluşturarak bedendeki deforme yüzeyleri de betimlemiştir.

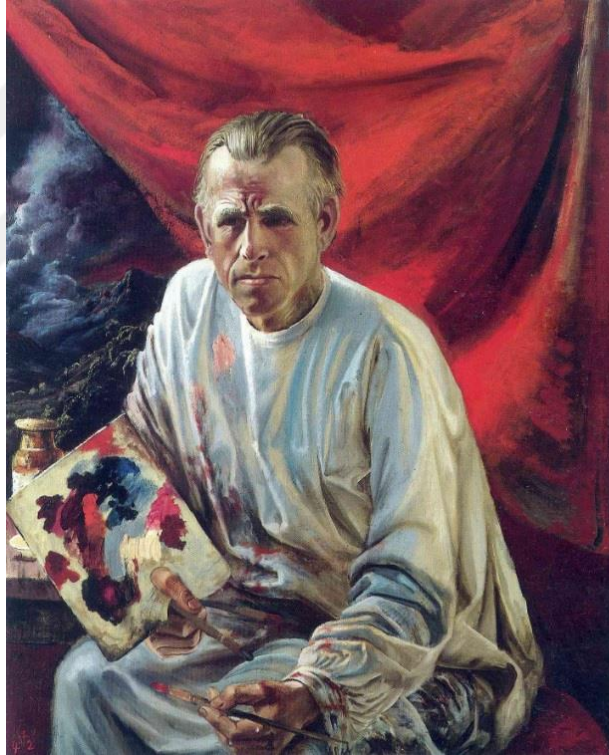
Aynı yıl Otto Dix'in yapmış olduğu savaş temasından tamamen farklı bir teknikte olan “Sanat Sımsarı Johanna Ey” resminde ise daha farklı bir üslup görülmektedir (Resim 23).



Resim 23: Otto Dix, “Sanat Sımsarı Johanna Ey”, 1924, 138 x 89 cm, T.ü.y., özel mülkiyet.

Modern sanata ve sanatçılara olan büyük desteğiyle, desteklediği sanatçılar tarafından sevgiyle “Anne Ey” (Mother Ey) olarak adlandırılan galeri sahibi ve sanat sımsarı Johanna Ey'in, çeşitli sanatçılar tarafından birçok kez portreleri yapılmış veya portre fotoğrafları çekilmiştir (Michalski, 2003: 127). Otto Dix'te 1924'te Ey'in boy portresini tamamlamıştır. Dix'in bu portre çalışmasında daha kontrollü ve lekesel

değerlerin ön planda olduğu görülmektedir. Figürün proporsiyonu, ışık-gölge değerleri ve kompozisyon içine yerleştirilmesi planlı ve düzgündür. Formlar çizgisel değerlerden ziyade lekesele değerler ve ışık gölge kullanımıyla verilmiştir. Sıcak- soğuk dengesinin korunduğu Johanna Ey portresinde, kullanılan parlak sıcak renklerle izleyicinin dikkati sağdan sola doğru resmin merkezindeki figüre çekilir. Figürün izleyiciye doğru direkt bakan yüzü tepkisizdir ve anlık bir bakışı temsil etmektedir. Dix'in bu portre çalışmasındaki daha sakin fırça kullanımı, akla sevilen ve saygı duyulan bir kişiye olan özeni ve detaycılığı getirmektedir denilebilir. Benzer özeni ve detaycılığı 1942'de yapmış olduğu kendi otoportre çalışmasında da görmekteyiz (Resim 24).



Resim 24: Otto Dix, “Kırmızı Perde Önünde Palet ile Otoportre”,1942, 100 x 80 cm, Ahşap üzerine karışık teknik, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.

Dix'in geç dönem işlerinden biri olan bu otoportresi, 1942'de hükümet tarafından Reich'ın, dışişleri bakanının portresini yapma anlaşmasını bozmasının ardından resmettiği çalışmasıdır (Giray, 2005: 79). Kendisini kırmızı bir perdenin önünde çalışırken resmeden Dix'in sağ tarafında tasvir edilen fırtınalı ve karamsar atmosfer geçmişinden gelen görüntüleri, savaş travmalarını yansıtmaktadır. Arka

fondaki kırmızı perde ise savaşın korkunç görüntülerinden ve belki hatıralarından sanatçıyı ayıran bir bölme niteliği taşır. Perdenin renginin parlak kırmızı olmasının nedeni hem tehlikeyi, kanı, şiddeti, aşırılığı vurgulamak hem de kontrastı güçlendirmek içindir. Dix, resmini portre kısmından, üzerindeki beyaz önlüğün drapelerine²⁷ kadar ustalıkla detaylandırmıştır. Figürün bakışları belli bir noktaya odaklanmış, çalışırken ki yoğunlaşma anını yansıtmaktadır. Figürün duruşu, poz vermekten uzak, olağan ve rahat olmakla beraber çalıştığı sıradan bir anı vurgular. Sanatçının fırça kullanımı ise savaş dönemi çalışmalarına göre daha kontrollü, sakin, dikkatli ve biçim bozmadan uzaktır.

Sanatçının başka bir geç dönem eserlerinden olan litografi baskı tekniğiyle yaptığı bu portre çalışmasına bakılırsa, tekniğin etkisiyle birlikte detaylandırmadan daha uzak, basit çizgilerle oluşturulmuş yalın bir üslup yaklaşımı görülür (Resim 25).



Resim 25: Otto Dix, “Kedi ile Kız 1”, 1956, renkli litograf temsili: 54,7 x 39,0 cm, özel mülk.

Dix’in birden fazla farklı tekniklerle çalıştığı kedi ile kız resmi vardır. Bunlardan ilki olan “Kedi ile Kız 1” (Mädchen mit Katze 1), renkli litografi baskı

²⁷ (İng. Drapery). Resim sanatında kumaş ya da giysi kıvrımlarının betimlenmesi(Sözen, Tanyeli, 2017: 91).

teknikleriyle yapılmıştır. Diğer baskı çeşitlerinin renk seçiminin özgürlüğünden farklı olarak, çizimde de özgürlük sağlayan litografi baskı tekniğinde basit çizim hareketleriyle figür betimlemesi sanatçının bir seçimidir. Basit hareketlerle figürleri oluşturan sanatçının amacı görünenden çok hissedileni vermek olmuştur. Renk seçimi de bunu destekler niteliktedir. Ortalama altı farklı renk kullanarak, küçük bir kız çocuğunun kedisiyle olan bağını, ifade eden bu portre çalışmasında kedi ve küçük kız izleyiciye bakmaktadır. Dix'in genellikle savaş temalı baskı çalışmalarına farklı bir yaklaşım katan bu sevgi temalı çalışma aynı zamanda alışılanın dışına çıkan bir örnek olmuştur.

Hayatının belli dönemlerinde farklı sanat akımlarından etkilenen Dix, portreyi daima çalışmalarının merkezinde tutmuştur. Farklı temaların, farklı tekniklerin ve farklı psikolojilerin üslubunu etkilediği yadsınamaz bir gerçektir.

2.2. Otto Dix'in Otoportrelerindeki Dışavurumcu Tavrı ve Üslubu

Bu bölümde Otto Dix'in dışavurumcu tavrının ve sanatsal üslubunun kronolojik olarak değişimi ilk olarak kendi otoportreleri üzerinde değerlendirilecektir. Bu bağlamda savaşa katılmış olan sanatçının savaş dönemi öncesi ve savaş dönemi sırasındaki otoportre çalışmalarında ciddi bir değişim görülmektedir. Sanatçının kendini tanımaya başladığı yaş dönemi içinde, gözlem ve öğrenme isteğinin yanı sıra savaş travmasının da etkisiyle kendine yabancılaşması otoportre çalışmalarında göze çarpan en belirgin şeydir denilebilir.

2.2.1 Savaş Öncesi Otoportreleri

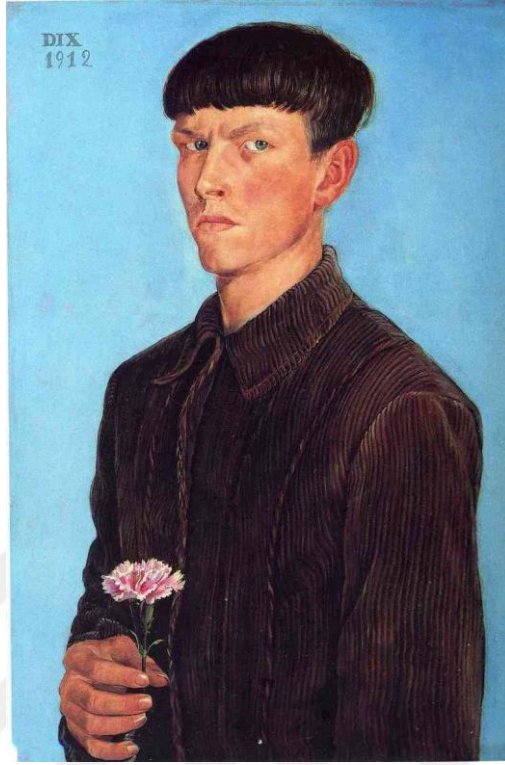
Dix'in Birinci Dünya Savaşı'na katılmadan önce yaptığı otoportre çalışmaları, 1914 tarihine kadar olan çalışmalarını oluşturmaktadır. 1910'da Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmeye başlayan sanatçının diğer resim çalışmaları gibi otoportrelerinde de akademik yaklaşımı görmek mümkündür. Akademide resim eğitimi alan her sanatçı gibi eğitim süreci boyunca resim alanında akademik bir çizgide

ilerleyen sanatçının, eğitim görmeye başladıktan iki yıl sonra resmettiği otoportresinde bu etkiler açıkça görülmektedir (Resim 26).



Resim 26: Otto Dix, “Yürüyüş Şapkası ile Otoportre”, 1912, 49.7 x 48.3 cm, Karton üzerine yağlıboya, Gunzenhauser Müzesi, Almanya.

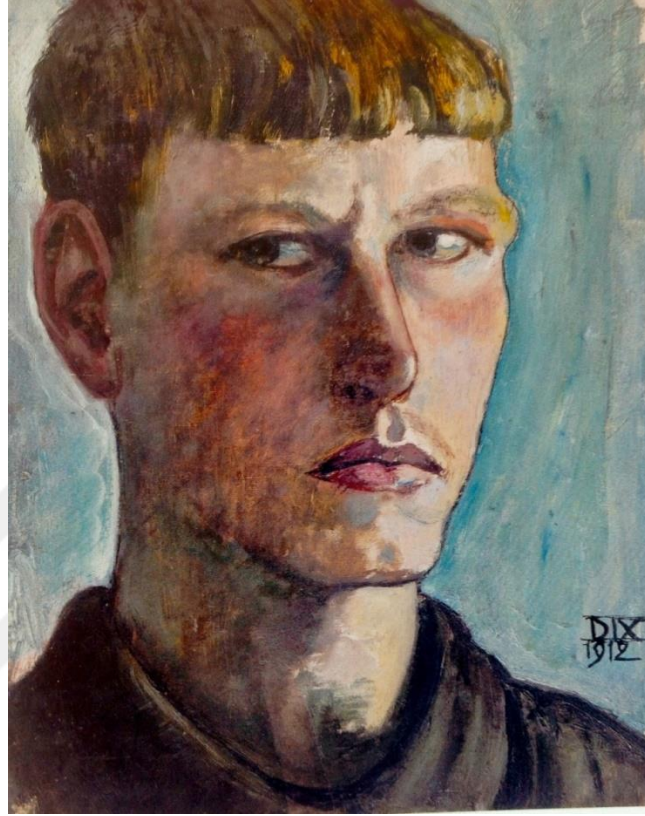
Henüz 21 yaşında olan Dix’in karton üzerine yağlıboya ile çalışmış olduğu bu figür soğuk renklerin ağırlıkta olduğu kontrollü çalışılmış bir otoportredir. Mavi tonlarda olan arka planda boya doygun kullanılmış, figürün kıyafetlerinde doku ve drape gibi detayları betimlemekten uzak durulmuştur. Fırça vuruşlarının kontrollü olduğu gibi proporsyona da dikkat edilmiştir. Figürün bakışları izleyiciyle kesişmektedir ve ifade konusunda izleyiciye bir ipucu vermemektedir. Aynı yıl çalıştığı başka otoportre çalışmasında da yine benzer bir renk paleti kullanımını tercih ettiği görülmektedir (Resim 27). Bu çalışmalarında Dix’in akademik öğretilere bağlı kalmaya çalıştığı yorumu yapılabilir.



Resim 27: Otto Dix, “Otoportre”, 1912, 49.5 x 73.6 cm, Kağıtlı panel üzerine yağlıboya, Detroit Sanat Enstitüsü, ABD.

Sanatçının, akademinin öğretileri ışığında proporsiyon, ışık gölge gibi resmin temel kurallarına olan bağlılığının yanında estetik kaygı da götüğü görülmektedir. Fırçasını kontrollü kullandığı bu otoportresinde dışavurumcu etkiler gözlenmez. Figürün duruşu dik, kendinden emin ve bakışları kararlıdır. Genç ve hayatın getirilerinden bir haber, elinde tuttuğu bir karanfil çiçeğiyle yaşama bağlılığını ifade eden figür, yalın bir anlatıma sahiptir. Sanatçının yeni yeni oluşan üslubunun ilk etkilerini görmek mümkündür. Dikkatli bakıldığında figürün yüzündeki renk geçişlerinde fırça darbeleri belirgindir. Renk ve ışık gölge kullanımında formu yakalama çabasının yanında ‘kendine özgü’lük arayışları göze çarpar. Bu, ileriye dönük olarak resim çalışmalarında fırça kullanımının serbestliğinin ve özgürleşmesinin ilk izlerini gösterir niteliktedir. Arka fonda kullandığı mavi ve figürün üzerinde kullandığı sıcak tonlarla karşıt renk uyumunu yakalamış olan Dix, en açık pembe tonunu sadece karanfil çiçeğinde ve portrede kullanarak resmin merkezini işaret etmekle kalmamış, izleyicinin gözünün resimde rahatça gezinebilmesine olanak sağlamıştır.

Aynı yıl yapmış olduğu bir başka otoportre çalışmasında Dix'in serbest fırça vuruşlarını denemeye başladığı daha net görölmektedir (Resim 28).

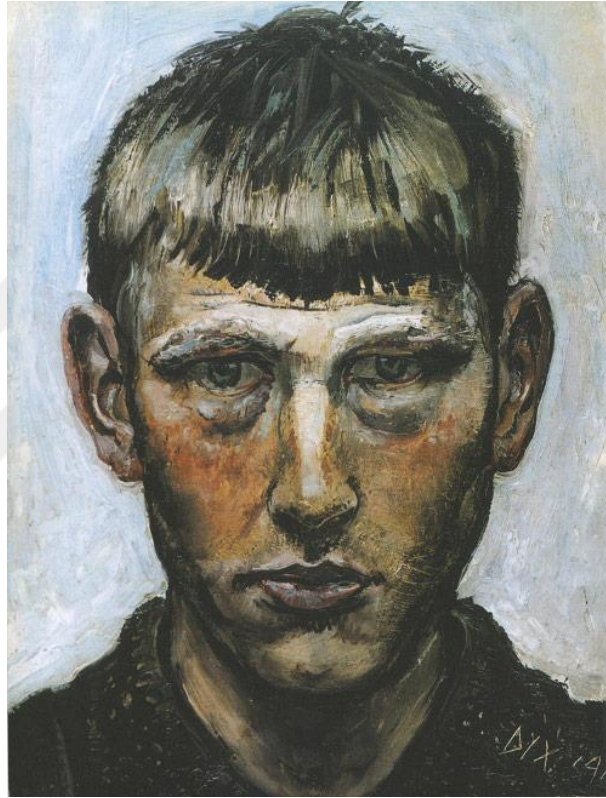


Resim 28: Otto Dix, “Otoportre”, 1912, 55 x 27.7 cm, Kabartmalı karton üzerine yağlıboya, özel mülkiyet.

Sanatçının bu otoportre çalışmasında dışavurumcu etkiler açıkça görölmektedir. Biçim bozma yoluna gidilmemiştir ancak fırça vuruşları serbest ve kararlıdır. Portrede kullandığı sıcak renkleri karşılayan soğuk renkler arka fonda tercih edilmiştir. Her ne kadar proporsiyona bağılı kalınmış olursa da, sanatçının portrede kullanmış olduğu sarılar, kırmızılar, lacivertler hatta açık mavilerle, gölgelerde kullandığı kahverengi tonları sert fırça darbeleriyle akademik çizgiden kendi iç dünyasına dönmeye başladığını kanıtlar niteliktedir. Resmin merkezindeki figürün yüzü gergindir ancak kararlı bakışları izleyiciye bakmaz. Kabartmalı karton üzerine yapmış olduğu yağlıboya tekniğinin serbest kullanımı, -inceltilmiş yağlıboya arka fonda yarı saydam bir etki yaratır- Dix'in bu çalışmasını birçok yağlıboya çalışmasından ayırmaktadır. Resim 26'da yine karton üzerine uygulamış olduğu yağlıboya tekniğinin

doygun kullanılmış arka fon mavisi, bu resminde seyreltilmiş biçimde ve daha serbest kullanılmıştır.

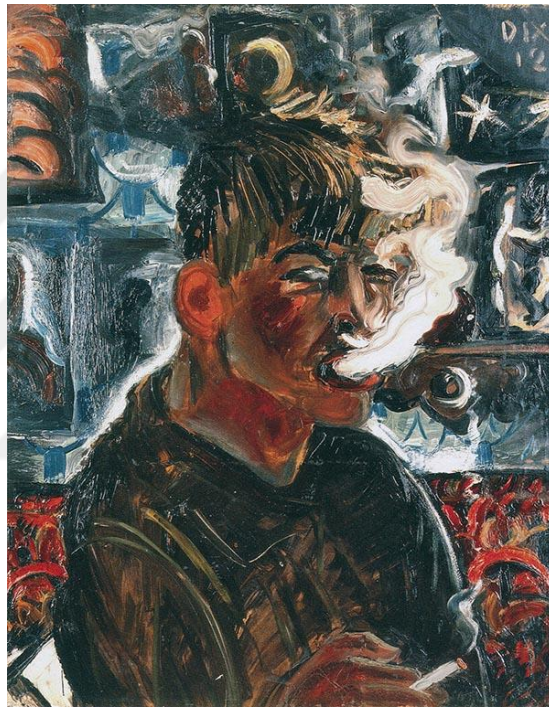
Dix'in bu çalışmalarından yaklaşık bir yıl sonra yapmış olduğu başka bir otoportresi, sanatçının dışavurumcu bir üsluba doğru eğilim göstermeye başladığını, fırça ve renk kullanımının bu anlamda serbestleştiğini göstermektedir (Resim 29).



Resim 29: Otto Dix, “Otoportre”, 1913, 68 x 53.5 cm, T.ü.y., Stuttgart Devlet Galerisi, Almanya.

Güçlü fırça vuruşları bu portre resminde belki de göze çarpan en önemli detaydır. Örnek verdiğimiz önceki portre çalışmalarına göre fırça darbeleri daha kontrolsüz olmasına karşın, sanatçı figürün bütünlüğünü korumuştur. Figürün formu ve üç boyutlu etkisi fırça sürülüş yönlerine göre belirlenmiştir. Bu bağlamda Dix, figürün proporsiyonlarını korumuş ve biçim bozmaya yönelmemiştir. Renk kullanımında koyu bir paleti tercih etmiş ve bu da resme karamsar ve melankolik bir hava katmıştır. Karşıt renk uyumunu kullanan Dix, bunu ışık-gölge kullanımına da taşımıştır. Tenin üzerinde sıcak renklerle oluşturduğu gölgeleri yine ten üzerinde boyadığı soğuk ışık parlamaları

karşılamaktadır. Bu anlamda yüzde kullanılan kırmızılar da portredeki ışık alan bölgeleri karşıt renk uyumu ile desteklemektedir. Arka planda rastgele fırça darbeleriyle kullanılan açık mavi, portreyi destekleyerek resim bütünlüğünü oluşturmaktadır. Renk seçimi ve fırça kullanımıyla sanatçının duygu durumu tahmin edilebilir, figürün gergin, endişeli ancak yine de cesurca izleyiciye bakan bakışları, orduya katılmayı isteyen Dix'in girdiği psikolojik durum konusunda izleyicisine ipucu verebilir. Bunu aynı dönemde yapmış olduğu başka bir portre çalışması da destekler niteliktedir (Resim30).



Resim 30: Otto Dix, “Sigara İçerken Otoportre”, yak.1913, 70.5 x56 cm, Karton kağıt üzerine yağlıboya, Gera Sanat Koleksiyonu, Gera Evi, Almanya.

Dix'in sonradan tarihlendirdiği düşünülen ve birçok sanat tarihçi tarafından 1913'te yapılmış olduğu iddia edilen bu otoportre çalışması, 1912'den bu yana değerlendirdiğimiz diğer otoportre çalışmalarına göre üslup anlamında en farklı olanıdır diyebiliriz. Sanatçının savaş döneminden önce bilinen bu son otoportresinde, önceki kişisel tasvirlerine göre, varoluşun sakin imgeleri ve romantik özgüvenleri yerine kendi tarzına daha fazla eğilerek, fırçanın şiddetli titreşimi görülmektedir. O dönemde almış olduğu çalışma fonunun güvencesinin resimlerinde özgür soyutlama yapmasına olanak

sağladığı düşünülmektedir. Dix kendini yükselen dumanın içinden geçen gergin ve tehditkâr bakışlar ile tasvir etmiştir (Schmidt, 1981: 25).

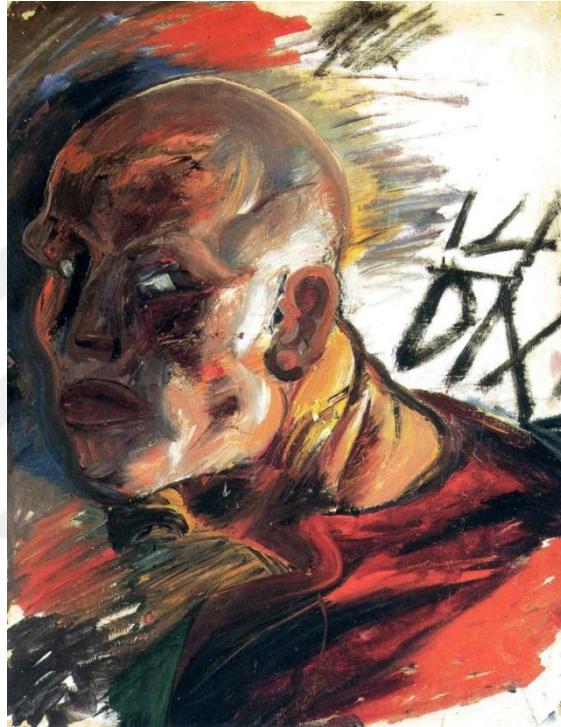
Sert, cesur ve yer yer kontrolsüz fırça vuruşlarıyla yavaşça biçim bozmaya eğilen sanatçının, yeni oluşmuş dışavurumcu üslubunu, savaş dönemi öncesi çalışmış olduğu bilinen son otoportresinde net bir şekilde görmekteyiz. Dix, proporsiyonları korumaya çalışmış olsa da biçim bozmanın ve fırça kullanımının vermiş olduğu etkiyle proporsiyon bozulmuştur. Arka fonun geometrik şekillerle parçalanması bize kübist etkilerin ve arayışların da olduğunu hissettiriyor. Renk kullanımında da yine sıcak-soğuk kontrastının uygulanmış olduğunu görürüz. Bazı renkler orijinal renk değerlerini ve pigmentlerini kaybetmeden, bazı renkler ise renk değerlerinin bilinçli bir şekilde bozularak nötrleştirilmesiyle yüzeye uygulanmıştır. Resme karamsar ve melankolik etkiyi veren bu renk geçişleri kadar Dix'in portresindeki ifade de izleyiciye rehberlik edebilir. Kısık gözleriyle izleyiciye gergin, umursamaz ve tehditkâr bakan figürün sigarayı tutuşu ve vücudun eğimli duruşu bu etkiyi daha da güçlendirmektedir diyebiliriz.

Sonuç olarak denilebilir ki sanatçının akademik eğitim almaya başladığı dönemden itibaren gerek farklı sanat akımlarına olan merakı ve deneyimleme isteği, gerekse her sanatçıda olduğu gibi kendi stilini bulabilme kaygısı üslup anlamında arayışlar içinde olduğunu göstermektedir. Savaş dönemi öncesi otoportre çalışmalarındaki bu arayış, bir anlamda kendi kimliğini ve kim olduğunu arayış olarak da yorumlanabilir. Bu arayışlar savaş dönemi otoportrelerinde de devam edecektir. Bu anlamda sanatçının üslup ve kimlik arayışının birbiriyle bağlantılı olduğu düşünülebilir.

2.2.2. Savaş Dönemi ve Savaş Dönemi Sonrası Otoportreleri

Dix'in Birinci Dünya Savaşı'nda asker olarak savaşı birebir yaşaması ve İkinci Dünya Savaşında cepheye tekrar çağırılmasıyla Fransa'ya esir düşmesi gibi travmatik olayların ardından, gördükleri ve deneyimledikleri sanatsal üslubunun gelişimini ve değişimini etkilemiştir. Zaten hâlihazırda savaş dönemi öncesi otoportrelerinde dışavurumcu etkilere eğilim görülürken, savaş dönemleri yaşadığı travmatik deneyim,

otoportrelerinde parçalanma, biçim bozma ve bütünden kopmayı getirmiştir. Ancak göze çarpan detaylardan en ilgi çekici olanı da, hem portre hem de resim çalışmalarında bu biçim bozmanın ve parçalanmanın en çok görüldüğü tarihlerin Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nda ve sonraki iki yıl içerisinde olmasıdır. Dix'in 1914 tarihli otoportre çalışması bu anlamda savaş sonrası otoportreleri arasında en dikkat çeken çalışmasıdır denilebilir (Resim 31).



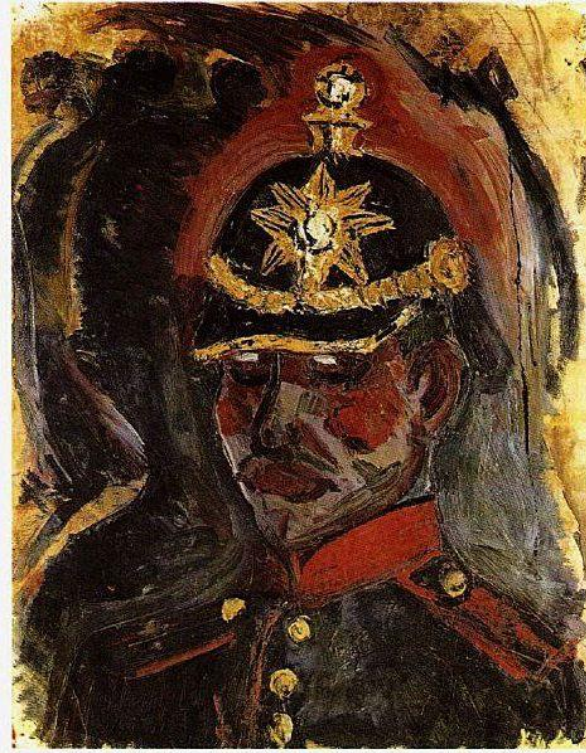
Resim 31: Otto Dix, “Asker Olarak Otoportre”, 1914, 68 x 53.5 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, Stuttgart Belediye Galerisi, Almanya.

Dix'in savaş dönemi içerisinde bir kâğıdın arkası ve önünü kullanarak çalıştığı otoportrelerinden biri olan bu çalışması, savaş anının şiddetinin ve dehşetinin kâğıt üzerindeki dışavurumu çok iyi yansıtmaktadır. Ülger, Dix'in 1913 tarihli savaş dönemi öncesi otoportresi (Resim 29) ve savaş dönemi otoportresi olan “Asker Olarak Otoportre” (Resim 31) arasındaki karşılaştırmayı bir makalesinde şu şekilde açıklar:

Boyanın meydana getirdiği etki, tenin yorgun ve kırılğan olmasını karşılar gibidir. (Resim 29) Bu kırılğanlığın bir yıl sonraki ikinci portrede (Resim 31) yerini bir başka şeye dönüşmeye bıraktığı görülür. Patlayan renkler, temsilin tamamen duygusal yönde çağrışımsal hale gelmesini sağlamaktadır. Güçlü kırmızı

içerisinden çıkan kafa ve geriye doğru bakışı, ilk portreye göre insan varlığından çıkmış bir başka hale işaret etmektedir. Munch'te görülen bir ifadecilik ile bu portre savaşın ilk yıllarında resmedilen benzerleri gibi savaşın oluşturduğu dönüşümü göstermektedir. Kırılgan bir varoluş değil, savaşın meydana getirdiği kaygı ve travma ile yaşamayı kabul etmiş birisi izleyicinin karşısındadır (2018: 29).

Savaşın sanatçada psikolojik anlamda yaratmış olduğu tahribat, Ülger'in de açıklaması doğrultusunda Dix'in sanatsal üslubuna yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Hızlı ritimlerle vurulmuş fırça darbeleri kontrolsüz ve serttir, hatta fırçanın yüzey üzerindeki bu şiddetli hareketi, savaşın şiddetini ve hızını ifade etmektedir de denilebilir. Serbest fırça kullanımı gibi serbest renk kullanımı da göze çarpmaktadır. Resmin bazı bölgelerinde olduğu gibi kullanılan renkler fovist etkiler yarattığı gibi, hızlı fırça sürüşleri fütüristlik etkileri de çağrıştırmaktadır. Kırmızının yoğun kullanımının tehdidi ve tehlikeyi ifade ettiğini varsayarsak resmi incelediğimizde sanatçının yansıttığı savaşın kişiliğinde yarattığı kaos daha net görülebilir. Sıcak renklerin ağırlığı oluşturduğu resimde, bunu karşılayan soğuk renklerin az kullanımı savaş atmosferinin kaos yargısını desteklemektedir. Dix'in bu resminde biçim bozma oldukça net görülür. Proporsiyona uyulmaz ve abartı söz konusudur. Saçlarını kazıtmış bir asker olan Dix, omzunun üstünden arkasına bakar. İzleyiciyle direkt iletişim halinde olan figür, kaygılı ve gergindir. Dix'in savaş psikolojisini gözler önüne seren bu otoportre çalışması, savaşın yıkımının ve travmasının sanatçının dışavurumcu üslubu üzerindeki değişimini ve gelişimini en iyi gösteren eserlerden biridir. Aynı kağıdın diğer yüzüne yapmış olduğu başka bir otoportresi de Resim 32'deki "Topçunun Kaskı ile Otoportre" (Selbstbildnis mit Artillerie-Helm) çalışmasıdır.



Resim 32: Otto Dix, “Topçunun Kaskı ile Otoportre”, 1914, 68 x 53.5 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, Stuttgart Belediye Galerisi, Almanya.

Psikolojik gerilimin yüksek olduğunu düşündüren bu otoportresinde, Dix’in fırça vuruşlarının büyük bir oranda kontrolsüz ve rastgele olduğunu görmekteyiz. Figürü betimleyen çizgilerin belirgin olmasına karşın arka fonda bir karmaşa ve gerilim hâkimdir. Fırçayla başlamış olan biçim bozumuna ve dengesiz proporsiyona, renkler de eşlik etmektedir. Bu anlamda figürün yüzündeki biçim bozukluğu parçalar halinde sürülmüş renklerle de desteklenir. Resmin genelini oluşturan soğuk-nötr renk harmanının yanında kullanılmış salt kırmızı, resimdeki psikolojik gerilimi artırır ve kasvetli bir kompozisyon oluşmasına sebep olur. Topçu şapkasının altın nişanları resimdeki kontrastı artırır. Kullanılan belli başlı ana renkler akıllara fovist bir üslubu getirirse de, sanatçının belki de bulunduğu durumu ve bu durumda olan kendi kimliğini sorgulayışı bunun dışavurumcu bir üslup olabilme ihtimali konusunda da açık bir kapı bırakmaktadır. Figürün yüz ifadesi, üzerinde taşıdığı üniformanın verdiği gurur ve heybetli duruşuna karşın gergindir ve sanki bir suçluluk duygusuyla gözlerini izleyiciden kaçırmaktadır. Ancak bedeninin duruşu nizami ve diktir. Bu da aslında, Dix’in

büyük bir gurur ve deneyimleme isteğiyle çıkmış olduğu bu yolda, savaş karşısında bu gururun ve diğer insani duyguların çatışmasını gözler önüne sermektedir diyebiliriz. Bu iki otoportre çalışmasından yaklaşık bir yıl sonra, Dix'in cephede geçirdiği zaman ve savaş deneyimlerinin ışığında çalışmış olduğu başka bir otoportresi, bizlere bu deneyimleme sürecinin üslup değişimine katkısının ne denli büyük olduğunu kanıtlar niteliktedir (Resim 33).



Resim 33: Otto Dix, “Mars Gibi Otoportre”, 1915, 81 x 66 cm, T.ü.y., Stuttgart Belediye Galerisi, Almanya.

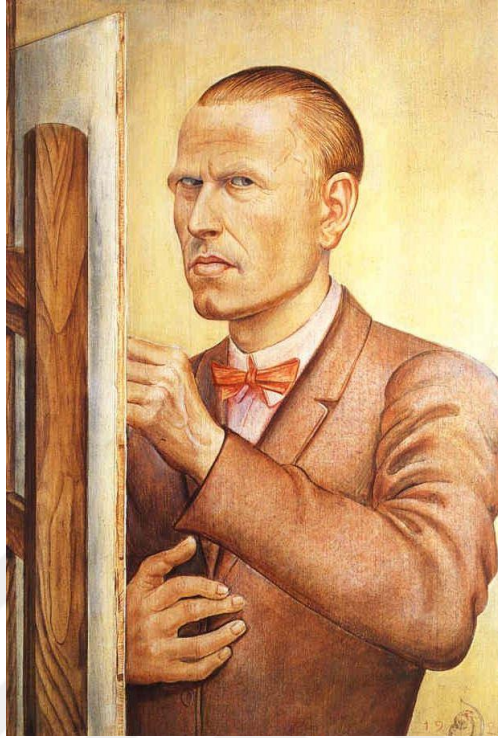
Dix, Birinci Dünya Savaşı'nın kaotik ortamının zirve yaptığı 1915 yılında, kendisini Roma mitolojisindeki savaş tanrısı olarak betimlediği “Mars Gibi Otoportre” çalışmasını resmetmiştir. Kübist ve Orfist²⁸ etkilerden oluşan bu resimde, önceki incelediğimiz otoportrelerden tamamen bağımsız, parça-bütün ve geometrik şekillere dayalı bir kurgu vardır. Bu parçalanmaların temel sebebinin savaşın kaotik ortamında, parçalanmış nesnelerin, insanların, canlıların, yıkılan binaların simgesel birer yansıması olduğu düşünülmektedir. *Sanat Kazası* adlı kitabında Sylvère Lotringer bu

²⁸ Kübizmden türemiş içinde fütüristik etkilerin de yer aldığı bir üslup çeşidi.

parçalanmalarla ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir: “Birinci Dünya Savaşı, gerçekliği parçalarına ayırdı ve Braque bu parçaları, tıpkı insanların insan bombasının infilak etmesinin ardından et parçalarını topladıkları gibi resimlerinde bir araya getirdi” (Lotringer, Virilio, 2016: 17). Dix’in bu eserine dikkatli bakıldığında bölünmüş parçalarda yıkılmış binalar, kaçan atlar ve ölümün bol olduğuna işaret edercesine akan kan olukları göze çarpmaktadır. Bunca ölümün ve yok oluşun ortasında hala hayatta olan Dix, kendini kutsanmış bir kişi ya da Romalı Mars Tanrısı gibi özel görmektedir.

Dix, renk paletini bu çalışmasında oldukça geniş tutmuş, sıcak ve soğuk renkleri homojen dağıtarak bütünlüğü yakalamıştır. Ancak kullanılan kırmızının parlaklığı ve resmin merkezine konumlandırılması savaş, kan, tehlike ve kaos olgularını destekler niteliktedir. Yine psikolojik gerilimin hat safhada olduğu bu resim çalışmasında, biçim tamamen bozulduğu gibi bedenin proporsiyonlarından söz edilemez. Fırça vuruşları resmin kendi geometrik sistemi içerisinde serbesttir. Figür sol omzunun üzerinden son derece gururlu ve Mesih kompleksine kapılmışçasına kırk beşlik bir açı ile dik bir şekilde durmaktadır.

Savaş dönemi ve savaş döneminden sonraki iki yıl içinde resmettiği otoportreleri, sanatçının savaş travmasının sanat üslubunu ne denli etkilediğini ve bu etkiyi bir süre daha muhafaza ettiğini göstermektedir. Ancak sanatçının sanatsal üslubunu etkileyen ve değiştiren bu travmaların araya uzun bir zaman dilimi girdiği takdirde törpülediği veya baskılandığı görülmektedir. Dix’in Birinci Dünya Savaşı’nın bitiminden sonra 1926’da çalıştığı otoportresi bu yorumu doğrulayabilecek niteliktedir (Resim 34).

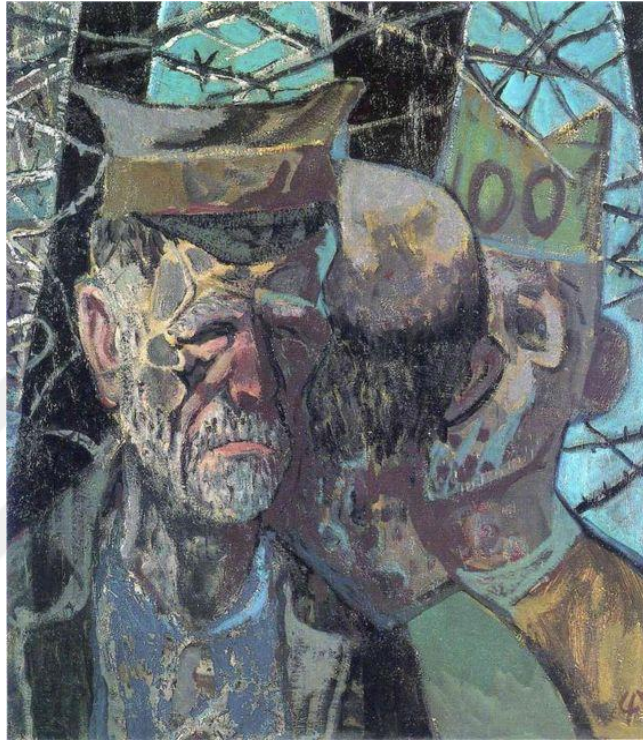


Resim 34: Otto Dix, “Şövale Önünde Kendi Portresi”, 1926, 80 x 55 cm, Ahşap üzerine tempera, Leopold Hoesch Müzesi, Almanya.

Dix 1926 tarihli bu otoportresinde, savaş dönemi otoportrelerindeki üslubundan tamamen farklı bir yol izlemiştir. Fırça vuruşları oldukça kontrollü ve formların yönüne doğru boyanmış, biçim bozmadan oldukça uzak bir yaklaşım içerisinde. Figürün yüz, el ve beden kısımlarında proporsiyona bağlı kalınmış, “göründüğü gibi resmetme” prensibi ile çalışılmış olduğu görünmektedir. Bu bize Dix’in öncülük ettiği Yeni Nesnellik akımından ipuçları vermektedir de denilebilir. Resmin ağırlığını sıcak renkler oluştursa da gölgelerde kullanılan eser miktardaki soğuk renk geçişleriyle denge sağlanmaya çalışıldığını görebiliriz. Kendini çalışırken resmeden Dix, savaş döneminde sorguladığı benliğini ve kimlik bunalımını bastırmış bir şekilde sadece nesnenin görüneni üzerine yoğunlaşmış gibidir. Portrede figürün öfke ve nefret dolu bakışları izleyiciye doğru yönelmiş görünse de, bu aslında aynada aksına nefretle bakan Otto Dix’in iç savaşının devam ettiğini akıllara getirmektedir.

Özellikle otoportrelerinde savaşın travmatik etkilerinden kaynaklandığı düşünülen biçim bozma ve kontrolsüz fırça kullanımıyla farklı bir üslup edinen Dix’in,

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden iki yıl sonra, Fransa'ya esir düştüğü dönemdeki halini yansıttığı “Mahkûm Olarak Otoportre” çalışması, savaş dönemlerinde edinmiş olduğu ve bastırmaya çalıştığı üslubu yeniden gün yüzüne çıkarmıştır diyebiliriz (Resim 35).



Resim 35: Otto Dix, “Mahkûm Olarak Otoportre”, 1947, 60 x 54 cm, Duralit üzerine yağlıboya, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.

Dix, bu otoportresinde kendini sefil halde olan bir mahkûm asker olarak çalışmıştır. Üstü, üniforması parçalanmış, sağlık durumu ise kötü gözükmetedir. Yüzünde umutsuz bir ifade olan Dix'in yanında başka mahkûmlar da olduğu görülmektedir. Arka planda mavi zemin üzerine boyanmış demir tel yığını resmin ifadesini güçlendirmektedir. Soğuk renkler resimde büyük bir yer kaplamaktadır, resmin ağırlığını, duygusal atmosferi güçlendiren mavi ve lacivertler oluşturmaktadır. Fırça vuruşlarının oldukça serbest olduğu göze çapar. 1914 dönemi otoportrelerindeki fırça vuruşları ile bu otoportredeki fırça vuruşları arasında benzerlikler görülmektedir. Biçim bozmaya gidilmiş ve proporsiyon ilişkisi fazla aranmamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın

ardından sanatçının önceki travmalarının gün yüzüne çıkmasıyla savaş dönemi resimlerindeki dışavurumcu üslup, bu otoportresinde tekrar ortaya çıkmıştır denilebilir.

Analiz edilen otoportreler ve yapılma tarihlerinden yola çıkarak, Dix'in sanatsal üslubunu etkileyen en önemli faktörlerden birinin yaşadıklarına bağlı olarak geçirdiği travmaların izleridir diyebiliriz. Şiddeti yaşadığı ve kaosa tanık olduğu dönemlerde yaptığı otoportrelerindeki benzer şiddeti, kendini resmederken ki fırça vuruşlarında renk seçimlerinde görmekteyiz. Bu bir kimlik arayışı, iç hesaplaşma veya öfke patlamalarının sanatsal şiddetle ifadesi olabilmektedir.

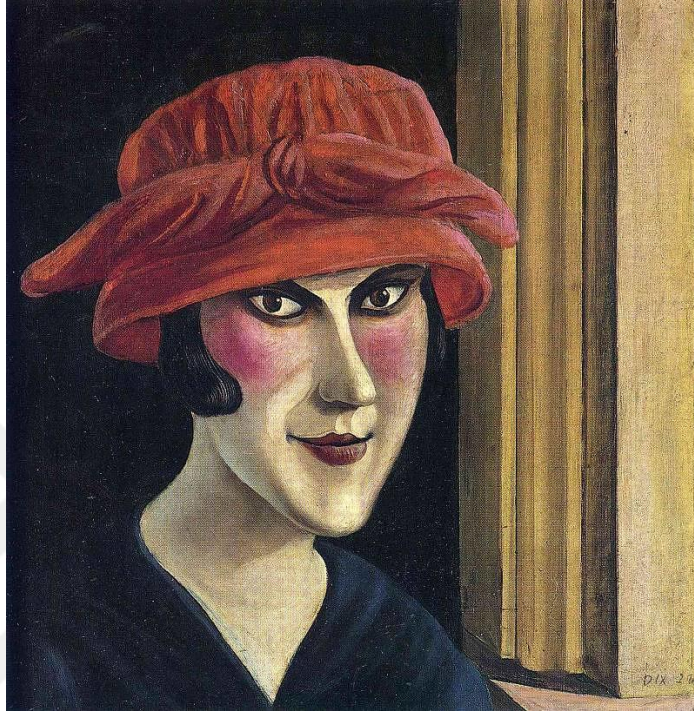
2.3. Otto Dix'in Portrelerinde Dışavurumcu Tavrı ve Üslubu

Bu bölümde Otto Dix'in hayatında oldukça etkili bir rolü olan portre resminin, hayatının belli dönemlerinde, portrelerini yaptığı kişilere yüklediği anlam çerçevesinde dışavurumcu tavrının nasıl ortaya çıktığı ve üslubunun nasıl etkilendiği incelenecektir. Önceki bölümde de değinildiği üzere savaşın, Dix'in sanatsal üslubunun değişmesi ve şekillenmesinde etkili olduğu görülmektedir. Bu üslup değişiminin en bariz olanı belki de kendi otoportrelerinde, kendine karşı olan savaşını betimliyor olmasıdır. Bu bağlamda merak edilen bir diğer konu ise sosyal çevresinin Dix'in sanatsal üslubuna bir katkısı olup olmadığıdır. Bu soru beş alt başlıkta, sırasıyla kadın portreleri, erkek portreleri, çocuk portreleri, aile portreleri, asker portreleri olarak sınıflandırarak beşer portre örneği üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

2.3.1. Kadın Portreleri

Otto Dix, portre çalışmalarında birçok kadını resimlerinin odak noktası olarak kullanmıştır. Buna örnek olarak erken dönem resimlerinden annesinin karakalem portresi ve bölüm 2.1'deki Resim 19'da değindiğimiz kız kardeşinin yağlı boya portresini verebiliriz. Dix'in sanat yaşamı boyunca, yaşadığı çevrede değişen ve gelişen dünya görüşleri gibi kadın imgesi ve kadın algısı da değişiklik göstermiştir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan yeni dünya düzeninde daha farklı bir kadın imajı göze çarpmaktadır. Dix bu farklı kadın imajlarına, çeşitli kadın portrelerinde yer

vermiştir. Resim 36’da kısa saçlarının aksine kırmızı şapkasıyla ve abartı makyajıyla feminenliği vurgulanmış bir kadın portresi görülmektedir.



Resim 36: Otto Dix, “Kırmızı Şapkalı Kadın”, 1921, 44 × 41 cm, T.ü.y., özel mülkiyet.

Dix’in bu portre çalışmasında fırça vuruşları kontrollü ve sakindir. Savaşın bitiminden yaklaşık üç yıl sonra resmetmiş olduğu bu kadın portresinde, savaşın şiddetinin aksine sakin ve durağan bir üslup göze çarpmaktadır. Bu, savaşın maskülen havası ve şiddetine karşı belki de bilinçsiz oluşturulmuş ritmik ve sert fırça darbelerinin aksine, feminen bir yüzün sanatçıda bıraktığı izlenimle, sakin ve kontrolü sürülmüş fırça hareketleri olarak düşünülebilir. Sıcak- soğuk renk uyumuyla dengeyi sağlayan Dix, savaş resimlerinin aksine bu portrede kırmızı rengi “maskülen tehdit”den çıkarmış, “feminen tehdit”e dönüştürmüştür. Artık tehlike, ölüm tehlikesi değil, şehvet tehlikesidir. Kırmızı renk, figürün şapkasında ve yanaklarında kullanılarak merkeze oturtulmuştur. Biçim bozularak karikatürize edilmiştir. Bu anlamda proporsiyonun doğruluğundan söz edilemez. Sanatçının yüzünde abartılı makyajla gülümseyerek çizdiği izleyiciye bakan figür, kadın imgesinin cezbedici, etkileyici ve baştan çıkarıcı

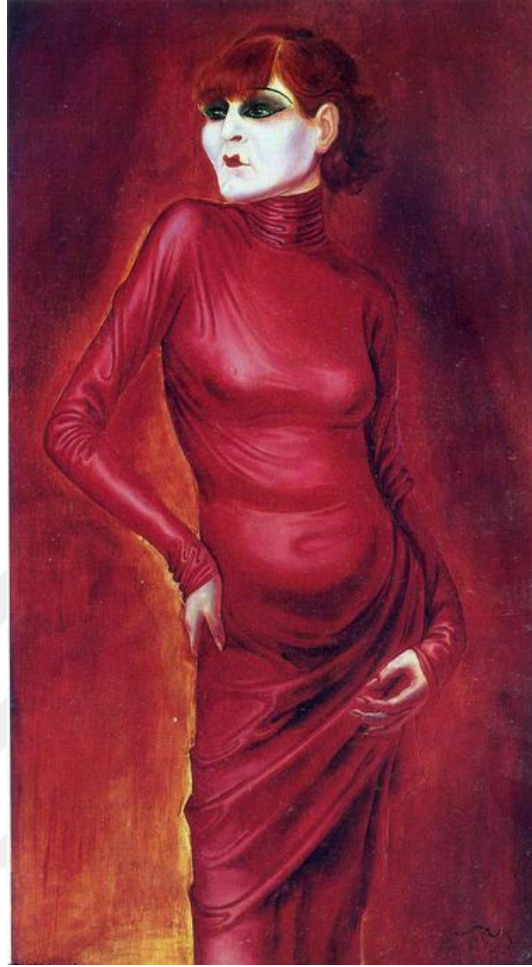
yönünü göstermektedir diyebiliriz. Aynı yıl çalıştığı başka bir portre ise sanatçının daha sonradan eşi olacak kadının resmidir (Resim 37).



Resim 37: Otto Dix, “Doktor Hans Koch’un Karısı”, 1921, yak. 101 x 81 cm, Teknik bilinmiyor, Ludwig Müzesi, Almanya.

Dix, 1921’de sevgilisi olan Martha’yı çalıştığı bu portrede, ağırlıklı olarak sıcak renkler kullanmıştır ve fırça vuruşları da kontrollü görünmektedir. Yalın fırça sürüşleri ile transparan kullanılan boya, resme romantik bir hava katmaktadır. Biçim bozma resmin belirli yerlerinde oldukça az görünmektedir. Yüz ve şapka daha detaylı çözümlenmişken, el fazla detaylandırılmamış görünmektedir. Figürün proporsiyonları da bu anlamda orantılıdır. Anlık bir duruşun betimlendiği portrede, Dix’in savaş dönemi portre çalışmalarıyla arasındaki üslup farkının ne denli belirgin olduğu açıktır.

1925’te ise Dix, Weimar Cumhuriyeti döneminin korkulan ve hoş karşılanmayan “Yeni Kadın” imgelerinden biri olarak gösterilen, aykırı dansçı Anita Berber’in portresini de çalışmıştır (Resim 38), (Ruoppo,2010).



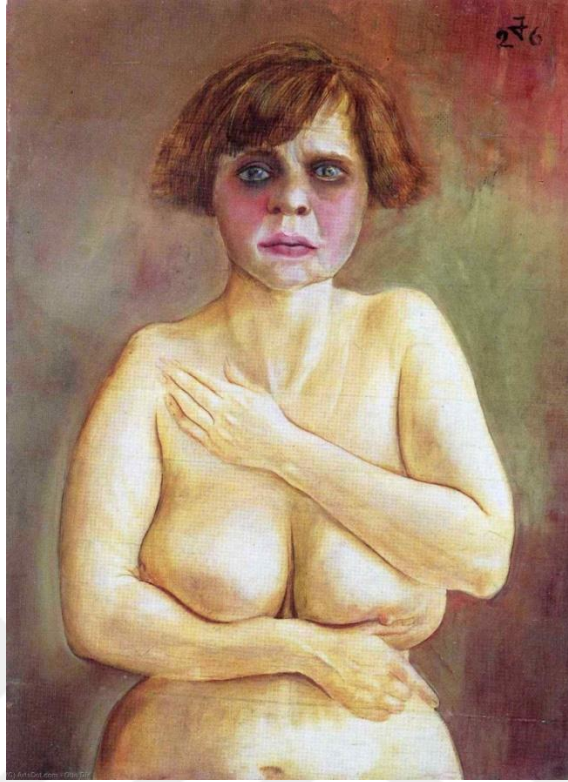
Resim 38: Otto Dix, “Dansçı Anita Berber’in Portresi”, 1925, 120.4 x 64.9 cm, Ahşap üzerine tempera ve yağlıboya, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.

Anita Berber, dışavurumcu danslar yapan, modern bir dansçıdır. 1919-1924 Weimar Cumhuriyeti Almanyası döneminde sessiz filmlerde çıplak danslar ve oyunculuklar yapmış olan dansçı eşcinsellik, genelev, tecavüz ve intihar sahneleri gibi tartışmalı tabuları canlandırmıştır. Ciddi anlamda madde bağımlısı ve alkolik olan Berber aynı zamanda eşcinselliğe duyduğu ilgi ile de kötü şöhretlidir. Otto Dix’in Berlin’deki bir kafede tanışmış olduğu Anita Berber’in dansçı kimliği, sanatçının hayranlık duyduğu filozof Nietzsche’nin “Dansa engel olan her gün, bir gün kaybedildi” yorumundan da etkilenerek dönemin diğer sanatçılarından farklı bir bakış açısıyla söz konusu portreyi yapmıştır (Ruoppo,2010).

Yine Ruoppo'nun makalesinde ifade ettiği üzere, Berber'in 1922 yılındaki bir dans programında "Morfin" performansındaki Ahlaksızlık, Korku ve Ecstasy danslarında giydiği bu yüksek yakalı giysi aslen siyahtır. Ancak Dix'in portre çalışmasında dış kısmın iç mekânın bir ifadesi olduğu için aynı olması gerektiği yargısından yola çıkarak, Berber'in skandal davranışlarına ve aykırı yaşam tarzına daha uygun olduğunu düşünmesi nedeniyle resmederken elbisesinin rengini değiştirmiştir. Ruoppo, Dix'in bu portresinde, dansçı figürün boşluğa doğru bakarak "civeli kibir ve alaycılığın geleneksel cephesinin arkasında yalnızlık ve çaresizlik ortaya koyduğu yorumunda bulunurken, resimde kullanılan kırmızının bedenın ötesine yayılarak kompozisyonu sardığını ve Berber'in femme (ölümcül) karakterini vurguladığını ifade eder (2010).

Dix'in neredeyse tamamının kırmızı renk ve tonlarından oluşmuş bu portre çalışmasında, odak noktada parlak kırmızıyla dansçı figür vardır. Dix, odağı güçlendirmek için figürün etrafındaki kırmızı zemine soğuk renkler eklemiştir. Fırça vuruşları figürden, figürün giysilerindeki drapelere kadar kontrollü ve forma uygun sürülmüştür ancak arka planda daha serbest fırça hareketleri görölmektedir. Boşlukta süzölerek duran dansçı figürün bedeninde biçim bozma görölmez ve proporsiyonlar bedenın kendi içinde doğru gözökmektedir. Dix'in bu portre çalışmasında takındığı sanatsal üslubu renk kullanımına dayalıdır. Genellikle görüneni gerçekçi bir şekilde resmetmeyle (yeni nesnellik) anılan Dix, dansçının aslında siyah olan dans elbisesini, Berber'in kişiliğini, yaşama biçimini, dönemin kadın profiline aykırı duruşunu göz önünde bulundurarak değiştirmiştir.

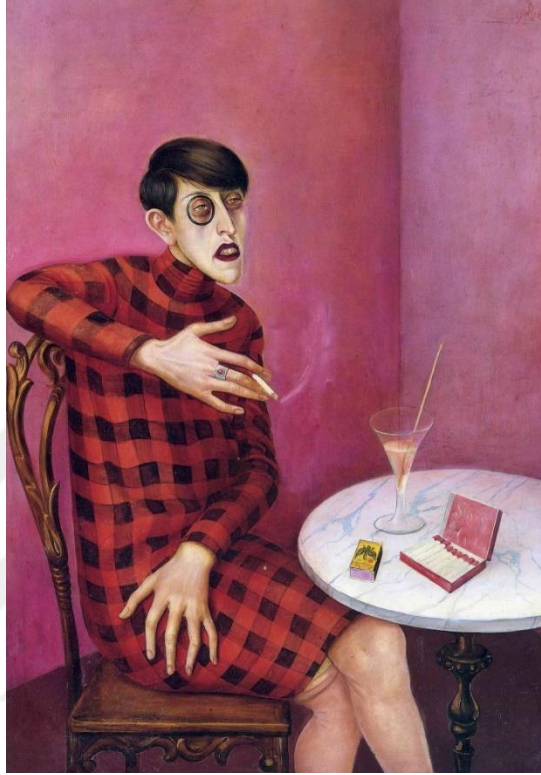
Dix'in yaklaşık bir yıl sonra resmettiği başka bir kadın portresi "Yarı Çıplak" (halb Nackt) olarak adlandırdığı resmidir (Resim 39).



Resim 39: Otto Dix, “Yarı Çıplak”, 1926, yak. 73 x 55 cm, Ahşap üzerine tempera, özel mülkiyet.

Dix’in Yarı Çıplak isimli bu portresinde, izleyicinin odak noktası çıplak bedenin aksine figürün yüz ifadesidir. Arka fona yakın renk kombinasyonları ile boyanmış olan figürün yüzü, izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Böylece koyu arka planda parlak sarılarla ışıklandırılarak ön plana çıkarılmış kadın bedeni, izleyicide adeta suçluluk duygusu uyandırarak –izleyiciyi- ona bakmaktan alıkoymaktadır. Utançla bedenini gizlemeye çalışan ancak başarılı olmayan figür, kaygılı ve korkmuş görünmektedir. Kederli bakan figürün bedeninde kullanılan renkler, yüzünde kullanılan soğuk kırmızılarla kontrast oluşturmaktadır. Sıcak- soğuk dengesinin doğru kurulmuş olduğu portrede, fırça vuruşları figürün üzerinde kontrollü ve formların yönüne göre sürülmüştür. Ancak arka planda fırça daha serbest kullanılarak kaygılı bir atmosfer yaratılmasına katkı sağlamıştır denilebilir. Figürde biçim bozmadan ziyade, proporsiyonlarda abartı göze çarpmaktadır ve bunun portrenin anlatımını güçlendiren bir araç olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Figürün yaş dolu gözlerle izleyiciyle iletişim kurması, Dix’in vermek istediği anlatımı güçlendiren bir diğer vurgudur.

Yine aynı yıl Wiemar Cumhuriyeti döneminin “Yeni Kadın” olgusu içinde yapılmış gazeteci Sylvia von Harden’in portresi, Dix’in en bilinen kadın portrelerinden biri olmuştur (Resim 40).



Resim 40: Otto Dix, “Gazeteci Sylvia von Harden’in Portresi”, 1926, 121 x 89 cm, Ahşap üzerine tempera ve yağlıboya, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Fransa.

Rideal’in kitabında ifade ettiği üzere Dix’in portresinde gazeteci Sylvia von Harden, “Entelektüel *café* topluluğunun damıtılmış bir örneği gibi kendi kendine yetmenin verdiği güvenle korkutucudur.” ve “Yeni Kadın’ın (Neu Frau) bir temsili olarak, özgürlüğünü kazanmış ve moderndir.” (2016: 72-74). Bu bağlamda Almanya’nın ‘Yeni Kadın’ını betimleyen bu portrede, pembe arka fona tezat oluşturan, kısacık saç ve sert vücut hatlarıyla maskülen iş kadını gazeteci von Harden’in sert mizaçlı olduğu algısı yaratılır. Kırmızı ruj, pembe arka plan, figürün tek bacağındaki düşük jartiyer ve kadınsı forma sahip masa detaylarının aksine figürün erkesi duruşu, kaba hatları ve kısacık kesilmiş saçıyla Dix, cinsiyet çatışmasına ve o dönem iyileştirilmiş kadın haklarına gönderme yapmaktadır denilebilir. Resimde sıcak renk kullanımı ağırlıktadır. Fırça vuruşlarının kontrollü olmasına rağmen biçim bozma

gözükmektedir. Neredeyse karikatürize edilmiş figürün proporsiyonları doğru değildir. Yüz, beden ve eller uzatılarak abartılmıştır. Ancak bu portrede amaçlanan gerçekçi bir görüntüye ulaşmaktan ziyade, dönemin yeni kadını betimleyen, neredeyse cinsiyetsiz sayılabilecek iş sahibi modern bir kadını stilize ederek imgeleştirmektir, denilebilir.

Toparlamak gerekirse Dix'in kadın portrelerinde dönemin siyasi durumunun izlerini yoğun bir şekilde görmekle birlikte, sanatçının üslubunun kadın portrelerinde ifade ve renk üzerinden şekillendiğini söyleyebiliriz. Figürlerin oturuşları, beden dilleri, yüz ifadeleriyle birlikte desteklenen renk kullanımları Dix'in savaş dönemi resimlerindeki şiddetli boya kümeleri ve parçalanmış, fazlaca deforme edilmiş formlara göre farklılık göstermektedir. Özellikle biçimsel açıdan "kadın" kimliğinin genelleştirilmiş yumuşaklığı, sakinliği ve ince ruhlu atmosferi, savaş dönemi resimlerinin hoyrat erilliğinin aksine Dix'in üslubuna daha kontrollü ve dışıl bir sanatsal yön katmıştır denilebilir.

2.3.2. Erkek Portreleri

Dix'in erkek portrelerinin büyük bir çoğunluğunda, mesleklerini icra eden, işinin başındaki erkek figürleri göze çarpmaktadır. Bu resimler, savaşlardan sonra kalkınma planı içinde tutulmuş Alman halkının çalışan erkeklerinin bir göstergesi olabilir. Dix'in cepheden dönmesinin üzerinden zaman geçtikten bir süre sonra çalışmış olduğu erkek portreleriyle, savaş döneminden hemen sonra çalıştığı erkek portreleri arasında da üslup farklılıkları göze çarpmaktadır. Bu bölümde Dix'in erkek portrelerini resmederken zamanın, deneyimlerin ve belki cinsiyet faktörünün sanatçının üslubunu etkileyip etkilemediği üzerinde durulacaktır.

Dix, yakın çevresinden biri olan, aynı zamanda eşi Martha Dix'in de eski eşi ve büyük bir sanat hayranı olan ürolog Doktor Hans Koch'un 1921'de muayenehanesinde çalışırken bir portresini yapmıştır (Resim 41).



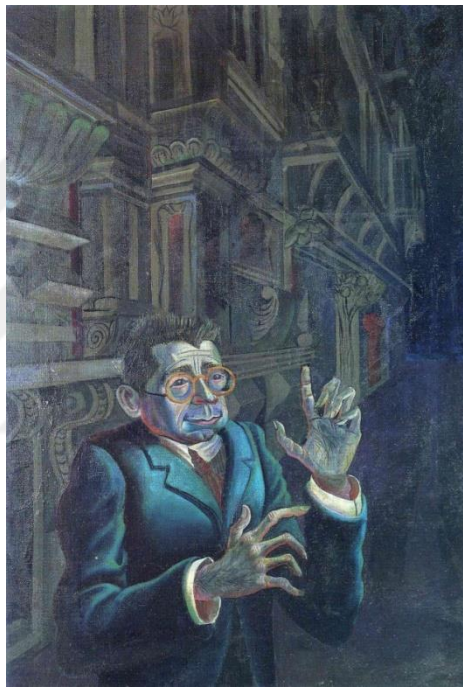
Resim 41: Otto Dix, “Dr. Hans Koch’un Portresi”, 1921, 100.5 x 90 cm, T.ü.y., Ludwig Müzesi, Almanya.

Moll’un bir makalesinde ifade ettiği üzere, bu portre çalışması Dr. Koch tarafından Dix’e sipariş edilmiştir ve Dix’in yeni nesnellik tarzındaki ilk portre çalışmasıdır. Moll’a göre Dix tarzı bir boyamaya sahip portre ‘gerçekte parlamadığı gibi’ parlayan gözleriyle modeli öne çıkarmaktadır. Elindeki enjektör, arkadaki aletler ve yüzündeki ifade gerçekliğin çirkinliğini yansıtırsa ve bazılarına tüyler ürpertici gelse de aslında mesleğinin özellikleriyle tasvir edilen Koch’un profesyonel bir profilidir (2014: 185- 186). Resim, sanat ortamının bir işkence sandalyesi olarak nitelendirdiği ancak ürolojik muayeneler için vazgeçilmez bir mobilya parçası olan muayene koltuğuyla üroloğu göstermektedir. Ayrıca Koch’un kırmızı bir kataterden yapılmış şırınga ve kırmızı turnike ile resmedilmesi, sanatçı arkadaşlarının çoğunu tedavi eden doktor için günlük bir sahnedir. Ancak sanatçı arkadaşları için “uyarıcı ilaç” enjekte edip etmediği şüphesi barındırmış olsa da bu hiçbir zaman kanıtlanamamıştır (s. 186-189).

Dix’in tıbbi malzemelerle, işinin başında resmettiği Dr. Hans Koch’un yüzündeki yara izleri ve boşluğa doğru ürpertici bir yüz ifadesi ile bakması izleyicide tekinsizlik hissi yaratır. Bu tekinsizliği arttıran bir diğer şey ise resimde kullanılan güçlü açık-koyu renk kontrastıdır. Resmin arka planında sıcak renkler kullanılmış olsa da,

merkezdeki figürün ve onu işaret eden muayene sandalyesinin neredeyse nötrleşmiş renkleri, soğuk bir atmosfer oluşturmaktadır. Fırça vuruşları yeni nesnellik hareketine de bağlı olarak kontrollü ve formlara uygun sürülmüştür. Dix, biçim bozmaya gitmemiş gerçekçilik kapsamında proporsiyonlara dikkat etmiştir. Bu anlamda Dix, bu portre çalışmasında sanatsal üslubunu renk ve ifade üzerinden şekillendirmiştir diyebiliriz.

Dix'in bu çalışmasından yaklaşık iki yıl sonra resmettiği ressam Adolf Uzarski'nin portresi ise tamamen farklı bir sanatsal üslupla tasvir edilmiştir (Resim 42).



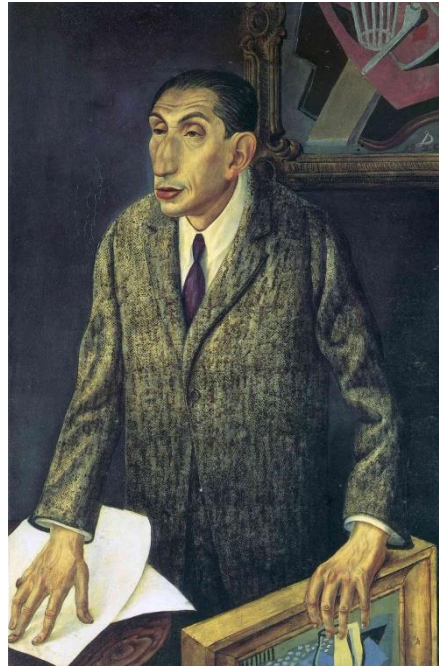
Resim 42: Otto Dix, “Ressam Adolf Uzarski’nin Portresi”, 1923, yak. 35 x 51 cm, T.ü.y., Düsseldorf Sanat Galerisi, Almanya.

Dix'in, Rheinland'dayken stilini “korkunç ve ayrıntı”lı imgelerle etkileyen sanatçılar olmuştur. Kısa süre içerisinde bu garip tarzı taklit etmeye başlayan Dix, bu dönemde çizdiği her portresini “korkunç bir benzerlik” kisvesi altında çalışmıştır ve insanları, kimsenin sempatik bir portresini üretmediğine inandırmıştır. Bu bağlamda Dix, şair ve ressam Adolf Uzarski'nin bu portresini karikatür noktasına itilen fizyoloji, yön ve fizik özelliklerine sahip bir dışavurumcu illüstatör olarak betimlemiştir. Mullen'e göre Dix, Uzarski'yi örümcek gibi eller, kambur omuzlar ve hastalığı düşündüren renklerle gerçeği çarpıtarak resmetmiştir. Muller'in makalesinde ifade

ettiğine göre, Willi Wolfradt, Dix'in bu portreleri için “Gerçekliği anlatan korkunç renklerin beklenmedik kombinasyonlarıyla yapılmış dışavurumcu portreler” demiştir. Bu ezici gerçekçiliği ve saçma bir şekilde doğru ayrıntı tasvirini Dix, sanat yaşamı boyunca kariyerinde hep taşımıştır (2015: 6-7).

Ressam Uzarski'nin portresinin tamamında Dix, soğuk renkler kullanmıştır ancak aralara serpiştirilmiş kırmızılarla denge oluşturulmaya çalışmıştır. Fırça vuruşları kontrollüdür, ifade edilmek istenen formun şekline uygun sürülmüştür. Fakat bu portre çalışmasında biçim bozmanın yanında, ciddi proporsiyon bozuklukları göze çarpar. Figürün başı küçük, elleri büyüktür. Arka planda gerçekçi betimlenmiş detaylar ve perspektifin aksine, figürün bedeni ve uzuvları abartılarak neredeyse karikatürize edilmiştir. Dix'in bu portrede ağırlıklı olarak renk üzerinden üslup değişikliğine gittiği görülmektedir.

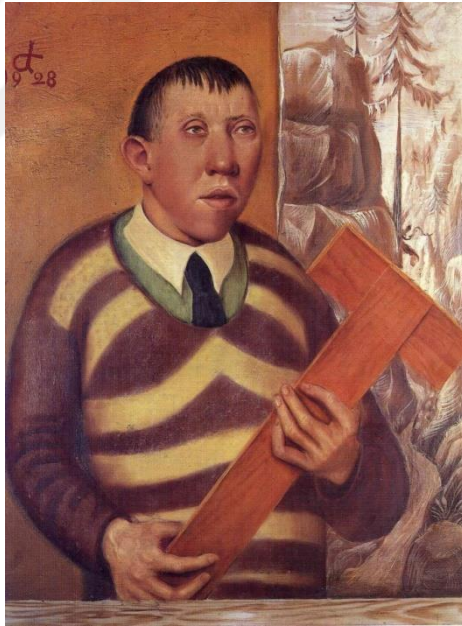
1926'da çalışmış olduğu “Sanat Simsarı Alfred Flechtheim” (Der Kunsthändler Alfred Flechtheim) adlı başka bir erkek portresi üslup açısından Resim 41 ile benzerlik göstermektedir (Resim 43).



Resim 43: Otto Dix, “Sanat Simsarı Alfred Flechtheim”, 1926, 120 x 80 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, Berlin Devlet Müzesi, Almanya.

Ağırlıklı olarak soğuk renkleri tercih ettiği bu portrede Dix, gerçekçi bir tavırla çalışmıştır. Fırça vuruşları kontrollüdür, figürün ve objelerin şekline göre sürülmüştür. Gerçekçi bir şekilde resmedilen bu portrede biçim bozma görülmez ve proporsiyonlar doğrudur. Ancak figürün karakteristik özellikleri vurgulanmıştır. Yüzündeki umursamaz ve küçümseyici bakışıyla bir noktaya doğru bakan figürün çökmüş bedeni, sevimsiz bir kişilik profili çizmektedir. Buradan hareketle bu portre çalışmasında gerçekçi bir üslubu tercih etmiş olan Dix'in sanat simsarı Flechtheim hakkında olumsuz bir tavrı olduğu yargısına kolaylıkla varılabilir. Resim 41 ile üslup anlamında benzerlik gösterdiğini ifade ettiğimiz bu portre, Dix'in tek bir sanatsal üsluba körü körüne bağlı kalmadığını kanıtlar.

Dix, 1928'de ise Resim 43'e benzer bir üslupla, başka bir ressamın portresini çalıştığı görülmektedir (Resim 44).

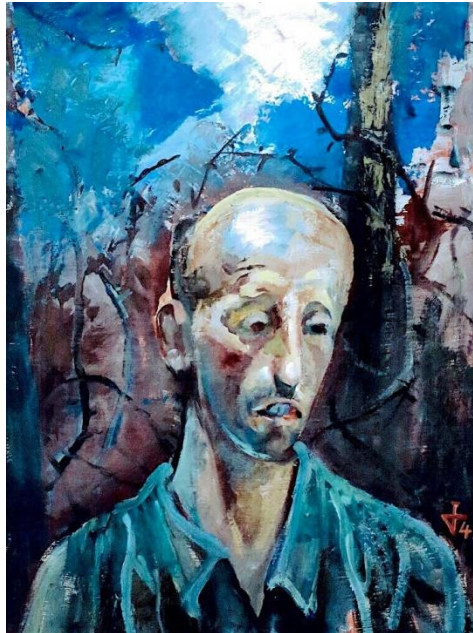


Resim 44: Otto Dix, "Ressam Franz Radziwill'in Portresi", 1928, 80 x 60 cm, Kontrplak üzerine yağlıboya, Kunstpalast Müzesi, Almanya.

1919 sonlarında İngiliz savaş esiri kampından kurtulmuş ve büyüdüğü kırsal kasaba yakınlarındaki Alman şehri Bremen'e yerleşmiş olan yirmi dört yaşındaki Franz Radziwill, bir sanat eğitimi almamış olmasına rağmen profesyonel bir sanatçı olmak istemiş ve birçok resim yapmıştır (van Dyke, 2005: 298). Alman Nazi Partisi üyesi

olmasına karşın resimlerinin bir kısmının “yoz resimler” sergisinde yer aldığı bilinmektedir. Yeni nesnellik akımında birçok eser vermiş olan Radziwill, Otto Dix gibi savaşa katılmış ve travmatik sahnelerle tanık olmuş bir Alman asker ressamdır (Schmidt, 2019: 36, van Dyke, 2010: 80,141).

Resimde elinde bir cetvel tutan ve bir noktaya doğru dikkatle bakan ressam Radziwill'in mesleğini yaptığı bir an resmedilmiştir. Dix, Radziwill'in peyzaj resimlerinden birini, ressamın portresinin yanına konumlandırarak Radziwill'in sanatçı kimliğini ön plana çıkarmıştır. Sıcak tonların ağırlıklı olduğu resimde, sadece figürün giysisinin belirli bir kısmında kullanılan soğuk renkler (yeşil ve lacivert) resmin odağını oluşturur. Fırça vuruşları kontrollü ve forma uygun olarak sürülmüş olan resimde, gerçekçi detaylar ve büyük oranda doğru proporsiyonlarla tam bir yeni nesnellik akımı örneği niteliğindedir. Bu bağlamda Resim 42'de de bir ressamın portresini çalışmış olan Dix'in bu iki resim arasındaki üslup ve betimleme farklılığı açıkça görülmektedir. Ancak, Dix'in İkinci Dünya Savaşı'na katılımından hemen sonra yapmış olduğu “Bir Mahkûmun Portresi” adlı resmi, bize Dix'in sanatsal üslubunun savaş travması üzerinden şekillenerek değiştiğini göstermektedir (Resim 45).



Resim 45: Otto Dix, “Bir Mahkûmun Portresi”, 1945, 64 x 48 cm, Karton üzerine yağlıboya, Unterlinden Müzesi, Fransa.

Bu portrede Dix'in önceki örneklendirdiğimiz portre çalışmalarına göre renk, fırça kullanımı ve biçimlendirme gibi üslup özellikleri farklılık göstermektedir. Renk kullanımı sıcak-soğuk renk kontrastı ile çalışılmış olmasına karşın, soğuk renkler resimde baskın konumdadır. Kontrolsüz, sert ve hırçın fırça darbeleriyle bu portrede, Dix'in biçim bozduğu söylenebilir. Biçim bozma yalnızca figürde değil, arka fonda da göze çarpmaktadır. Resmin odak noktası figürün yaralı bedeni, yüzü ve önüne düşürdüğü gözleridir. Renk ve biçim anlamında figürün arka planla olan ilişkisi bütünlük göstermektedir. Arka planında demir tellerden oluşan karmaşıklık Dix'in yansıtmaya çalıştığı travmatik durumu gözler önüne sermektedir.

Toparlamak gerekirse, Dix'in erkek portrelerindeki üslup özelliklerinin zamana, deneyimlerine, ruh durumuna ve bazen resmini yaptığı kişinin sanatçıda uyandırdığı izlenime göre farklılık gösterdiğini söyleyebiliriz. Genellikle erkek portrelerini yeni nesnellik akımı kapsamında çalışmış olan sanatçının resimlerinde, İkinci Dünya Savaşı travması ve başka sanatçıların stillerinden etkilenmesi gibi yaşamının getirileriyle birlikte özellikle renk ve ifade anlamında oluşan üslup değişiklikleri gözlenmiştir diyebiliriz.

2. 3. 3. Çocuk Portreleri

Bu bölümde Otto Dix'in farklı dönemlerde çalışmış olduğu çocuk portrelerinin, sanatçının sanatsal üslubu açısından değişikliğe uğrayıp uğramadığı sebepleri ile araştırılmaya çalışılacaktır. Dix, çalıştığı birçok çocuk portrelerinin yanı sıra ağırlıklı olarak kendi çocuklarının portrelerini de çalışmıştır. Ancak resimlerinde sosyal konulara da değinmiş olan Dix'in belki de en etkileyici portreleri, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerileyen Alman ekonomisinin etkisiyle fakirleşen halkın çalışan çocuklarını simgeleyen çocuk portreleridir. Bunlardan biri Dix'in 1920'de resmettiği "İşçi Sınıfı Çocuk" adlı portre çalışmasıdır (Resim 46).



Resim 46: Otto Dix, “İşçi Sınıfı Çocuk”, 1920, 86 x 40 cm, T.ü.y., Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.

Dix’in savaşın bitiminden yaklaşık iki yıl sonra yapmış olduğu bu portre, savaşın sona ermesinin ardından, ailesinin fakirleşmesiyle, işçi sınıfına dahil olmuş olan bir çocuğun boy portresidir. Dix’in bu portrede ağır şartlarda çalışan çocuğun bedenini ifade etmek adına bilinçli şekilde onu deforme ettiği düşünülebileceği gibi, bu durum sanatçının savaş dönemi sonrası resimlerinde genel anlamda görülen biçim bozma tavrıyla da ilişkilendirilebilir. Kontrollü fırça kullanımıyla birlikte, proporsiyonlardaki oransızlık, dramatik bir gerçeklik sağlamıştır. Neredeyse tamamı soğuk renklerden oluşan portrede, çocuksuluğun izleri görülmemektedir. Çatık kaşlarıyla, hayatın getirileri karşısında çocuk olmaktan çıkmış görünen figürü, resmin genelinde kullanılan gri ve lacivert renkler destekleyerek resmin anlatım gücünü arttırmıştır. Bu portre Dix’in, yeni nesnellik akımının özelliklerini en net taşıyan çocuk portresidir diyebiliriz.

Dix’in 1924’te çalışmış olduğu başka bir çocuk portresi, kendi kızını resmettiği “Çiçekler Arasında Nelly” adlı portredir (Resim 47).



Resim 47: “Çiçekler Arasında Nelly”, 1924, 81 x 55.5 cm, T.ü.y., Folkwang Müzesi, Almanya.

Nelly bir yaşındayken resmedilmiş bu portrede, doğa ile tanışan bebek figürünü görmekteyiz. Hareket halindeki bebek figürü resmin merkezindedir. Peyzaj içerisinde resmedilen figürün teninde ve ayakkabılarında kullanılmış sıcak renkler görülmektedir. Hareket anını işaret eden bir kompozisyona sahip resimde, Dix’in fırça kullanımı kontrollüdür ve biçim bozmaya gitmez. Figürü ve kullanılan objeleri formlarına uygun boyamıştır. Daha farklı bir üslupla resmettiği bu portre çalışması bir ‘an resmi²⁹’dir.

Dix’in yirmili yaşlarındaki dramatik ve travmatik hislerinin etkileri bu portrede gözlemlenmez. İnsanların ve niteliklerinin sıkı bir gözlemcisi olmuş olan sanatçının, kızı Nelly’e duyduğu sevgi ve hissettiği romantik duygu, yeni nesnellik akımındaki gerçekçi üslubun ötesine geçmiştir diyebiliriz. Bu çalışmasından yaklaşık bir yıl sonra Dix, kızı Nelly’yi oyuncaklarıyla tekrar resmetmiştir (Resim 48).

²⁹ (Şentürk, 2016: 25)



Resim 48: Otto Dix, “Nelly Oyunda”, 1925, 54 x 39.5 cm, Ahşap üzerine tempera, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.

Bu portrede Nelly izleyiciye veya babasına doğrudan bakmaktadır. Pozlama sırasında, küçük kızın dikkati dağılmış görünmektedir ve oyuncaklar masanın üzerinde öylesine durmaktadır. Nelly, iki yaşında olduğu düşünülen bu portre resminde sessizce masada oturmaktadır. Kim, kitabında Dix’in çocuklarını resmederken cinsiyete özgü görüşlerini onların bireysel resimleri üzerinden ifade ettiğini savunmuştur. Bu bağlamda Kim, Dix’in bu portresinde itaat, pasiflik ve sessizlik gibi imgelere yer verildiğini yorumlar (1994: 40).

Figürün meraklı bir ifade ile izleyiciye bakan büyük gözlerinin, resmin odak noktasını oluşturmasıyla birlikte uçuşan saç detayı resme hareket katmaktadır. Karşıt renk kontrastının oldukça dikkat çektiği bu portrede, figüre “küçük kız çocuğu” kimliğini yükleyen pembelerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu pembeleri karşılayan yeşil tonlarındaki arka plan, resimde renk bağlamında dengeyi oluşturmaktadır. Sanatçının fırça kullanımının kontrollü ve formlara uygun kullanılması bu çalışmada biçimsel anlamda gerçekçi bir üslup takındığını da göstermektedir. Bu portre

çalışmasında biçim bozmaya gitmemiş olan Dix'in, figür ve figürün etrafındaki objelerin proporsiyonları doğru ifade ettiği görülmektedir. Resim 46'ya göre savaş döneminden daha uzak bir tarihte Dix tarafından çalışılmış bu portrede biçim bozma ve parçalanma görülmemesi, travmatik etkilerin bastırılmasıyla birlikte romantik duyguların ön plana çıktığı farklı bir üslubu gözler önüne sermektedir.

Dix'in 1927'de çalışmış olduğu oğlu Ursus'un yeni doğan portresi, sanatçının biçimsel anlamdaki gerçekçi üslubunu ve gördüğünü iyi bir şekilde ifade edebilmesinin başarısını göstermektedir (Resim 49).



Resim 49: Otto Dix, “Ellerde Yani Doğan Bebek”, 1927, 50 x 43.5 cm, Ahşap üzerine karışık teknik, Stuttgart Şehir Galerisi, Almanya.

Karşıt renk kontrastının çok güçlü olduğu bu resimde figürün ve onu tutan ellerin proporsiyon değerleri doğru verilmiştir. Fırça kullanımının figür ve objelerin formlarının yönüne doğru boyanması ve renk geçişlerinde boyanın eritilerek dağıtılması, resimdeki gerçeklik algısını artırmaktadır. Ayrıca beyaz ve temiz bir kumaş parçası ile resmedilen bebek figürünün, saflığı ve temizliği ifade ettiği düşünülebileceği gibi, Meryem'in kucakladığı bebek İsa'ya bir gönderme olarak da nitelendirilebilir.

Yaklaşık bir yıl sonra oğlu Ursus’u mama sandalyesinde topacıyla oynarken de çalışmış olan Dix’in gerçekçi üslubunun devam ettiği görülmektedir (Resim 50).



Resim 50: Otto Dix, “Topacıyla Ursus”, 1928, 79.9 x 60 cm, Ahşap üzerine karışık teknik, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.

Dix, küçük oğlu Ursus’u Resim 47’deki Nelly’nin portresinin aksine hareket halinde resmetmiştir. Ursus, sadece oyunla ilgilenmiştir ve Dix’e bakmamıştır. Elleri ve ayaklarının sürekli hareket halinde olduğunu gördüğümüz Ursus, henüz bir yaşındadır. Bu, Dix’in erkek ve kıza yönelik “aktiflik-pasiflik” veya “güçlü-zayıf” karşıt terimleriyle özetlenebilen cinsiyete özgü fark yaratan tutumları yansıttığını ya da beklentilerini göstermektedir (Kim, 1994: 40).

Doğru vücut proporsiyonları ile betimlenmiş bebek figüründe, biçim bozma görülmemektedir. Kompozisyonda, perspektif kaymalarına rağmen resmin bütünlüğü korunmuştur. Fırça vuruşları kontrollü ve formların yönüne doğru sürülmüştür. Mavi ve tonları “erkek çocuk” figürünü destekleyen imgeler olarak kullanılmıştır. Arka planda

ve yer yer figürün üzerinde kullanılan mavi tonları, okre³⁰ renkler, topaç objesinin sıcak tonları ve bebek figürünün saç rengi ile kontrast oluşturur. Resmin odağını topaç ve onunla oynayan bebek figürü oluşturmaktadır. Dix'in bu çalışması, öncülük ettiği yeni nesnellik akımının etkisiyle üretmiş olduğu romantik çalışmalardan biridir.

Dix'in yeni nesnellik akımını benimsemiş olduğu 1920-1933 yılları arasında, yaşamın acımasızlıklarını ve getirilerini kendi bilişsel süzgecinden geçirerek tüm gerçekliğiyle ifade etmiş olmasının yanında, aynı dönemde çocuklarıyla kurduğu duygusal ilişkinin çatışması çok net bir şekilde görülmektedir. Bu bağlamda Resim 46'daki çocuk portresinin iğneleyici, sosyal eleştiri niteliği taşıyan biçim bozmaları, kullanılan renkler gibi tercihlerin aksine, Resim 50'de görüleni hislerle birleştiren romantik tavrı, sanatçının resimler arasındaki üslup farklılığını göstermektedir.

2. 3. 4. Aile Portreleri

Otto Dix'in çalışmış olduğu aile ve çift portrelerinin büyük bir çoğunluğu, kendi ebeveynlerini, çekirdek ailesini çalıştığı resimler veya anne ile bebeğini, oğluyla birlikte kendini çalıştığı resimlerdir. Bunun haricinde elbette ki yakın çevresinden de tanıdığı kişilerin aile portrelerini yapmıştır. Aile portre çalışmalarında da dönemlere bağlı biçimsel ve üslup olarak farklılıklar göze çarpmaktadır.

Alman sanat tarihçi Schubert'in bir makalesinde değindiği üzere portre resmi, empresyonist resim, kübizim ve soyut resimden dolayı unutulmak üzere olmasına karşın Max Beckmann ve özellikle Otto Dix gibi çağlarının insan imajlarıyla yaratıcı bir şekilde ilgilenmiş olan sanatçılar sayesinde canlılığını korumaya devam etmiştir (Schubert, 1973: 271-272). İtalyan ve Hollanda Rönesans döneminde tercih edilen çift portrelerine, 20. yüzyılın ressamlarından Beckmann'ın yanı sıra elbette ki çift portreleriyle Otto Dix'te dahil olmuştur (s. 272).

³⁰ Toprak sarısı.

Çift portelerinden ilki, Birinci Dünya Savaşı'ndan üç yıl sonra kendi ebeveynlerini çalıştığı iki ayrı resimden oluşan, serinin birincisi olan “Ebeveynlerin Portresi I” adlı resmidir (Resim 51).



Resim51: Otto Dix, “Ebeveynlerin Portresi I”,1921, 101 x 115 cm, T.ü.y., Basel Güzel Sanatlar Müzesi, İsviçre.

Schubert’e göre Dix’in aile portre serisinin iki tablosu da önemli farklılıklar içermektedir (Resim 51-53). Ailesini karanlık bir odada resmeden Dix, figürlerin baş ve kollarını parlak bir şekilde aydınlatılmış ve odanın karanlığından keskin bir şekilde ayrılmış olarak çalışmıştır. Kambur bir duruşla kolları kıvrılmış iş elbiseleriyle, dizlerinin üzerinde duran ağır elleriyle baba, resimden dışarı bakmaktadır. Solda kanepede oturan anne ise izleyiciye bakar. Kanepa resme açılı konumlandırılmıştır, böylece kenarları resmin alt köşelerinden taşarak açık kompozisyonu oluşturur (s. 271).

Nötr renk değerlerinin yanı sıra anne figürünün giysisi ile koltuğun renkleri birbirine karşıt renk uyumu oluşturmaktadır. Fırça vuruşlarının kontrollü olduğu görünen resimde biçim bozma görülmemektedir. Proporsiyon değerlerinin doğru olduğu bu ebeveyn portresinde gerçekçi üslubun tüm etkileri görülmektedir. Anne ve babasını iş kıyafetleri, kambur duruşları ve yorgun yüz ifadeleriyle resmeden Dix’in,

ebeveynlerinin çalışan ve emekçi yönünü vurgulamaya çalıştığı düşünüldüğünde, bunun bir sosyal eleştiri niteliği taşıdığı söylenebilir.

Yeni nesnellik bağlamında iyi bir örnek oluşturan bu portre çalışmasından sonra Schubert'in ifadesiyle 1923'te Trillhaase ailesinin tuhaf portresini (Resim 52) çalışmıştır (s. 273).

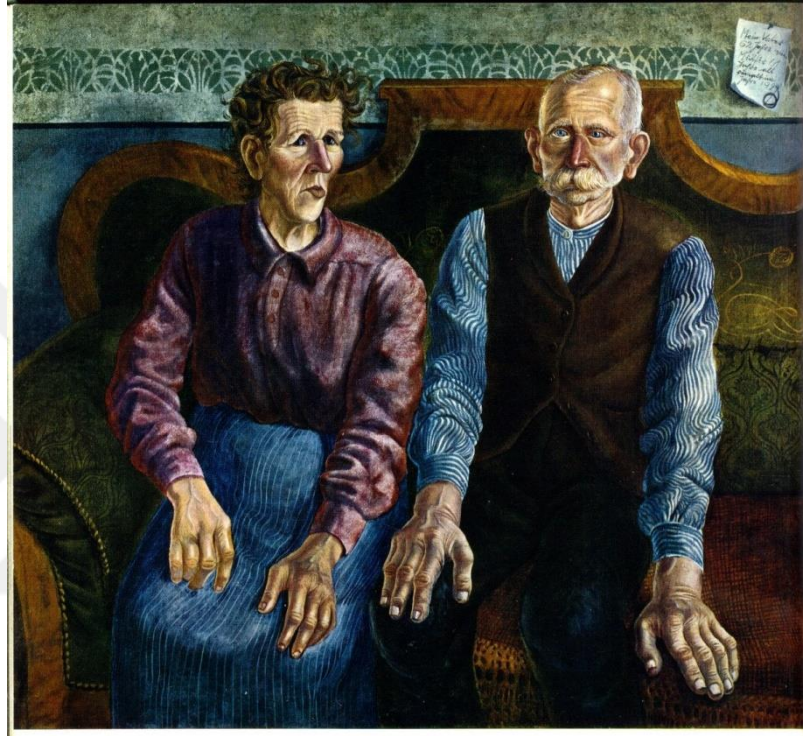


Resim 52: Otto Dix, “Ressam Albert Trillhaase’in Ailesi”, 1923, 119 x 95 cm, T.ü.y., Berlin Ulusal Galerisi, Almanya.

Mullen’e göre ise bu sadece 1923’te Dix’in, korkunç imgelerle resim yapan bir grup sanatçı arkadaşlarından etkilenmesinden kaynaklanmış bir üslup değişimidir (2015: 6). Arka fonda nötr ve soğuk renk değerlerinin kullanıldığı aile portresinde, figürler ürkütücü biçimde karikatürize edilmişlerdir. Fırça kullanımının kontrollü olmasına rağmen figürlerde bilinçli biçim bozma, proporsiyonlarda abartı ve perspektifte kaymalar göze çarpar. Figürlerin tuhaf görüntüleriyle izleyiciye doğru bakmaları, resmin gotik atmosferini artırır. Tüm bu farklılıkları göz önünde bulundurduğumuzda bu aile portresinin, Resim 51’deki gerçekçi üslupla benzerlik göstermediğini rahatlıkla ifade edebiliriz. Dix’in figürleri konumlandırırken üçgen

kurgu tercih etmesi, -kurgu açısından- akıllara Gotik İtalyan Rönesans resimlerindeki Meryem, Bebek İsa ve Azizlerle kurulan kurgu düzenini de getirmektedir.

Dix'in birincisini 1921'de yapmış olduğu Ebeveynlerin Portresi serisinin ikincisini, ilkinden yaklaşık olarak üç yıl sonra yapmıştır (Resim 53).



Resim 53: Otto Dix, "Ebeveynlerin Portresi II", 1924, 118 x 130,5 cm, T.ü.y., Lower Saxony State Müzesi, Almanya.

Schubert'in ifade ettiği üzere, Dix, 1924'teki ikinci ebeveyn resminde, ebeveynlerini duvarın önünde paralel duran kanepede yan yana otururken resmetmiştir. İki figürün tasviri, etkileyici olmanın uzağında, nispeten doğal bir şekilde, eşit olarak ışıklandırılmış bir odada dik bir şekildedir. Her iki figür de düşüncelere dalmış gözükmektedir. Büyükçe, uzun görünen kollar ve eller yan yana konumlandırılarak eşitlik yaratılmıştır. Serinin ilk resmine göre duvar ve kanepenin yüzeylerinin paralellikleri bu resme temel olarak farklı bir ifade vermiştir (1973: 271).

Dix'in sıcak-soğuk kontrastını dengeli kullanmış olduğu bu aile portresinde maviler yoğun kullanılmıştır. Sanatçının maviyi figürler arasında çapraz

konumlandırması ve duvar renginde kullanması, izleyicinin gözünün resimde dolaşmasını sağlamaktadır. Aynı şekilde kadın figürün kıyafetindeki sıcak bordo-pembe tonları kanepenin zeminiyle çapraz konumlandırıldığını görürüz. Dix'in fırça kullanımı kontrollüdür. Ancak figürlerin proporsiyonlarında uzama ve büyüme görülmektedir. Yine de Dix'in, resmin tamamındaki detaycılığı gözden kaçırmamaktadır. Örneğin, kadın ve erkek figürlerinin yüz ve ellerinden giysilerinin drapelerine kadar gözlemlediği tüm detayları ayrıntılı bir şekilde resmetmiştir. Dix, hayatın yüküyle oluşmuş anne ve babasının yüz ve vücutlarındaki kırışıklıkları, kusurlu sayılabilecek deforme vücut hatlarını iyice gözlemleyerek gerçekçi bir üslupla resmetmiştir diyebiliriz.

Sanatçının 1925'te resmettiği Glaser Aile Portresi, Dix'in kendi ebeveynlerini çalıştığı üsluba göre farklılık göstermektedir (Resim 54).



Resim 54: Otto Dix, “Glaser Ailesi”, 1925, 100 x79 cm, Kontrplak üzerine yağlıboya, Neue Meister Galerisi, Almanya.

Arka planını koyu tonların oluşturduğu aile portresinde genel anlamda ışığı azaltılmış pastel tonların kullanıldığı görülmektedir. Kontrast oluşturan renkler seçilerek, resmin içerisinde uyum sağlanmıştır. Fırça kullanımı kontrollüdür, figürler

kendi renklerindeki kontur çizgileriyle arka plandan ayrılır. Figürlerin tenleri, elbiselerinin drapeleri forma uygun boyanmıştır. Ancak beden proporsiyonlarında bozulma gözükür. Figürlerden üçü izleyiciye bakarken kadın figürü sola doğru bakmaktadır. Çocuk ve adam figürünün bir eli kadın figürünü desteklemektedir. Kadın figürünün diğerlerinden farklı bir yöne bakıyor olması da dikkat çekicidir. Ailenin her bireyinin portresinin karakteristik özelliklerine eğilmiş olan Dix, figürleri abartarak neredeyse stilize etmiştir. Bu bağlamda Dix'in ebeveynlerini çalıştığı aile portresi ile Glaser Ailesi'nin bu portresi üslup bakımından farklılıklar taşımaktadır.

Glaser Ailesi'nin portrelerinden yaklaşık iki yıl sonra kendi çekirdek ailesinin portresini çalışan Dix'in stilizasyonu artırdığı gözükmemektedir (Resim 55).



Resim 55: Otto Dix, “Ressamın Ailesi”, 1927, 80 x50 cm, Panel üzerine yağlıboya, Städel Müzesi, Almanya.

Schubert'in makalesinde “Dix'in kendini bu önemli yıllarda, yaklaşan felaketin görücüsü olarak sunduğunu” ifade ettiği bu aile portresinin tamamı kırmızı ve okre tonlarında boyanmıştır (1973: 285). Bu bağlamda resmin tamamında neredeyse hiç

soğuk kontrastlar görülmez. Yakın renk uyumunun³¹ görüldüğü portrede, fırça vuruşları da kontrollüdür. Arka planla figürlerin üzerinde kullanılan yakın renklere rağmen Dix, doğal bir konturla figürleri arka plandan ayırmıştır. Biçim bozmadan ziyade, karikatürleştirme ve stilize etme ön plana çıkmıştır. Uzamış, bozulmuş ve abartılmış proporsiyon değerleri bunu destekler niteliktedir. Kız çocuk figürü izleyiciye bakarken, diğer üç figür birbiriyle iletişim içindedir ancak çocuk figürü uzattığı karanfille diğer üç figürün iletişimine dahil olmuştur ve resmin kurgusu bir bütünlük oluşturmuştur. Elindeki karanfili ailesine doğru uzatırken resmettiği kızının bu portresi ile kendisini elinde karanfille resmettiği portre (Resim 27) bu anlamda benzerlik göstermektedir. Dix'in ebeveynlerini resmettiği ikili seri ile bu aile portresinin üslup özellikleri araya giren altı yıllık sürede farklılaşmıştır denilebilir.

Görüldüğü üzere Otto Dix'in 1921-27 tarihlerinde çalıştığı çoklu figürlere sahip aile portrelerinde, gerçekçiliğin yanı sıra, karikatürize etme, karakteristik özellikleri vurgulamak amaçlı proporsiyonları abartma ve uzatma gibi biçim bozmaya gittiği de görülmüştür. Bu biçimsel bozulmalara dahil olan renk kullanımları, alışılmışın ve kendinden beklenenin dışına çıkma isteği, Dix'in sanat yaşamı boyunca üslubunda çeşitlilik ve kendine özgü farklılıklara sebep olmuştur denebilir.

2. 3. 5. Asker Portreleri

Dix'in yaşam görüşüyle birlikte sanatsal üslubunu etkileyen etkenlerden en önemlisinin savaş deneyimleri olduğunu daha önce de ifade etmiştik. Savaşı deneyimleyen sanatçının gördüklerini eksiksiz bir şekilde sanatla ifade etme arzusu, onu 'Yeni Nesnellik' akımını başlatmış öncülerden biri haline getirmiştir. Daha öncede ifade ettiğimiz gibi Dix'in özellikle savaşta ve savaş sonrasındaki birkaç yıllık resim çalışmalarında, resimdeki formlarda biçimsel bozulmalar ve buna bağlı üslup değişimi görülmektedir. Örneğin Dix'in savaştan yaklaşık iki yıl sonra yapmış olduğu "Prag Caddesi" adlı resminde büyük oranda biçim bozulmalar göze çarpar (Resim 56).

³¹ Renk çemberinde yan yana bulunan ve ara tonlarında dahil olduğu, iki ya da daha fazla sayıda rengin ahengi (Şentürk, 2016: 24).



Resim 56: Otto Dix, “Prag Caddesi”, 1920, 101 x 81 cm, Tuval üzerine karışık teknik, Stuttgart Sanat Müzesi, Almanya.

Oldukça hareketli bir kompozisyona sahip ve sembolik nesnelerin oldukça fazla kullanıldığı bu resimde, savaş gazisi iki asker figürü, resmin merkezi konumundadır. Dix, gazi figürlerden birinin dilenci olarak betimlemiş olduğu resimde, Büyük Almanya hayali için onurla savaşan askerlerin kahramanlığının aksine, sefilliğini gözler önüne sermiştir. Esmer makalesinde, Otto Dix’in bu resmi ile ilgili şunları ifade etmiştir:

Resimde kullanılan imgeler dönemin yaşamına ilişkin ipuçlarını yeterince göstermektedirler. Peruklar, protez kadın eli, süs eşyası, korse, zayıflama pedi gibi güzelleştirmeye yardım edecek eşyalar... Vitrinin önünde yer alan savaş sakatları ise, hayatlarını kolaylaştıracak olan bu eşyalarla hem birlikte hem de onlardan yararlanamamanın yarattığı paradoks içinde sunulur. Bu, kompozisyonun dramatik etkisini daha da artırır. Yine Dix, benzer bir şeyi resimde kullanmayı tercih ettiği gazete kâğıtları (bu gazete parçalarında prezervatif reklamları ve savaş sonrası doğum kontrolünü yasaklayan haberler ve tartışmalar yer almakta) aracılığıyla kullanır. Bunlar ile cinselliklerini tamamen kaybeden kahramanları aynı kompozisyonda buluşturarak güçlü bir etki yakalar.

Cinselliklerini bile yaşayamayan bu zavallı kurbanlar için prezervatif reklamı ya da doğum kontrolünü yasaklayan bir yasa neyi ifade eder? Bu birbirine karşıt ve çelişkili durumlar resimdeki düşünsel derinliği daha yoğun hissetmemize olanak sağlar. Bu yapının diğer önemli bir yönü sanatçının kalabalık bir sokağın kıyısında ölüme terk edilen bu insanlar ile burjuvaziye ait imgeleri (süs köpeği, yüksek topuk, vitrindeki süs eşyaları gibi) birlikte kurgulamasıdır. Böylece savaşın neden olduğu acımasız sonuç ile birlikte buna neden olan sorumluları da yapının içine çeker (2002: 9).

Esmer'in de vurgulamış olduğu kurban durumundaki sakat asker figürlerinin portrelerine odaklanıldığında, kederli ve acı çeken yüz ifadelerine katkı sağlayan sıcak renk tonları, ifade edilmek istenen etkiyi güçlendirerek figürleri resmin merkezine taşımıştır. Karşıt renk uyumunun göze çarptığı kompozisyonda, fırça vuruşları kontrollüdür ancak resmin neredeyse tamamında biçim bozma görülmektedir. Figürlerin ve resmin tamamında kullanılan nesnelerin proporsiyon değerleri doğru değildir. Önceki incelediğimiz çoğu portre örneğinin aksine bu asker portresinde, figürlerin yüzdeki organlarında abartı, uzama ve deforme dikkat çekmektedir. Bu, sanatçının istenilen etkiyi verebilmek adına bilinçli bir şekilde biçim bozmaya gitmiş olduğunu gösterebileceği gibi savaş döneminin sanatçının psikolojisinde yarattığı travmatik bozulmaları da gösteriyor olabilir. Görüneni ve olanı korkusuzca resimleştirmiş olan Dix'in bu çalışması, yeni nesnellik akımının sağlam örneklerinden biridir diyebiliriz.

Dix'in aynı yıl yapmış olduğu ancak 1937'deki Dejenere Sanat Sergisi'nde sergilenmesinin ardından imha edilmiş olduğu düşünülen "Savaş Sakatları" adlı resminde dört savaş gazisi resmedilmiştir (Resim 57).



Resim 57: Otto Dix, “Savaş Sakatları”, 1920, 150 x200 cm, T.ü.y., kayıp (önceden Dresden Kent Müzesi’nde).

İmha edildiği için renk paleti hakkında pek fazla bilgi bulunmayan bu resimde, fırça vuruşlarının kontrollü olduğu görülür. Ancak figürlerin hatlarını ifade etmede kullanılan geometrik şekiller resimde kübist etkiler olduğunu kanıtlar niteliktedir. Resmin genelinde biçim bozma, abartı ve karikatürize etme bulunmaktadır. Savaşın iki yıl sonra çalışılmış olan bu resimde parçalanma ve biçim bozma etkisinin görülmesi elbette ki olağandır. Yüzleri parçalanan hatta yüzlerindeki protezlerle çizilmiş gazi figürlerinin ruh durumları anlaşılamamaktadır ancak Dix’in Büyük Almanya uğruna ‘kahraman asker’ itici gücüyle savaşa gönderilmiş olan askerlerin eksik uzuvlarıyla, yaşamaya devam etmeleri, resimde dramatik bir etki yaratmaktadır. Resimde de görüldüğü üzere Dix’in pek çok asker figürlü resminde sembol anlatımları görmek mümkündür, özellikle askerlerin protezli çizilmesi savaşın karanlık yüzünü sembolize etmektedir. Sanatçının resimlerinde kullandığı bu sembolik ifadeler aynı zamanda duygularının imgeleri olarak yorumlanabilir. Korur, sanat yapıtında duyguların imgesi ile ilgili şöyle demiştir:

Langer ister mistik, ister pratik, isterse teorik olsun tüm insani meseleleri temel sembolleştirme etkinliğine dayandırır. Düşüncenin temel eylemi sembolleştirmedir ve işaret oluşturma ve kullanma zihinsel işlemin temel aracıdır. İnsanın dünyası duyumdan çok sembol ve anlamdan oluşur(2020: 83).

Bu resim için biçimlendirme bakımından kübist etkilerin ağırlıkta olduğu ancak ifade bakımından yeni nesnelci üslupla çalışılmış bir resimdir denilebilir.

Yine Dix'in 1920'de resmettiği başka bir gazi portresi olan "Kibrit Satıcısı" resmi, acımasız gerçeklerin sanatçının kattığı dramatik etkilerle birleşmesiyle hafızalara kazınır (Resim 58).

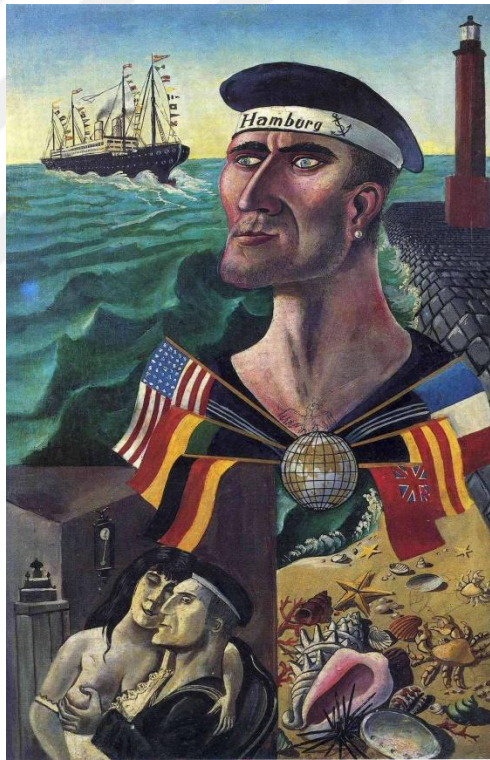


Resim 58: Otto Dix, "Kibrit Satıcısı", 1920, 141.5 x166 cm, Tuval üzerine karışık teknik, Stuttgart Kent Galerisi, Almanya.

Soğuk renklerin ağırlığı oluşturduğu resimde, soğuk tonları karşılayan sıcak tonlarla resimde karşıt renk uyumunun kullanıldığı bir denge oluşturulmuştur. Objelerin formuna uygun sürülmüş fırça darbelerine rağmen, figürlerdeki biçim bozma ve proporsiyonlardaki abartı çok net görülmektedir. Perspektifin üzerine konumlandırılan figürler mekândan kopuk gözükmemektedir. Resmin merkez konumundaki kör gazi figürünün deforme bedeni, eksik uzuvlarıyla yaşamak için sefil bir halde kibrit satması, gerçekleşmeyen Büyük Almanya hayalinin asıl gerçeğini yansıtır niteliktedir. Resimde bulunan iyi giyimli figür imgeleri, burjuvazi yaşam tarzının varlığıyla sınıf ayrımını ve üst kesimin umursamazlığını ifade etmektedir. Bununla birlikte idrarını ülkesinin

idealleri için savaşmış gazinin üzerine yapan köpek figürü, savaş gazilerinin içine düşürüldüğü durumu ve savaşın ideallerine duyulan inancın yitimini simgelemektedir. Ayrıca sağ alt köşede resmedilmiş, insana olduğu yerden hareket edebilme özgürlüğü sağlayan, birey ve toprak arasındaki bağlantıyı ifade eden ayak imgesinin kopmuş resmedilmesi, savaşma zorunluluğuyla hareket edememe tutsaklığının yanında, sosyal tutsaklığa mecbur edilmiş bireyleri temsil etmektedir (Gardin, vd, 2014: 76). Bu portreden de anlaşılacağı üzere Dix, hâlihazırdaki gerçekçi üslubunu imgelerle destekleyerek anlamı güçlendirme yoluna gitmiştir denilebilir.

Dix'in 1921'de yapmış olduğu ve bir denizciyi resmettiği "Hamburg'a Veda" portresi eleştiri niteliği taşıyan bir başka portredir diyebiliriz (Resim 59).



Resim 59: Otto Dix, "Hamburg'a Veda", 1921, 85 x 59 cm, T.ü.y., özel koleksiyon.

Söll'ün yazısında bahsettiği üzere Dix'in bu portresine konu olan kişi denizci Fritz Müller'dir. Dix, denizde ki deneyimleri ve uzak seyahat yerlerini kartpostal gibi resmederek, bir denizcinin savaş dönemi hayatını, bir dizi egzotik deneyim gibi resmetmiştir. Sanatçı, Mısır, Orta Doğu veya Afrika gibi egzotik varış menzilleriyle,

güzel fahişelerin yanı sıra özgürlük ve açık denizler gibi imkânları ellerinde bulunduran denizcilerle askerleri karşılaştırarak, denizcileri eleştirmiş ve onları keyif sürmekle suçlamıştır (2012: 49-50).

İçinde üç farklı kompozisyon bulunduran bu resim, aslında bir hikâye anlatmaktadır diyebiliriz. Soğuk ve sıcak renklerin dengeli kullanıldığı bu portre resminde, kontrollü fırça kullanımına rağmen, resmin merkezindeki ana figürün yüz proporsiyonlarında bozulmalar görünmektedir. Aynı zamanda resmin sol alt tarafında fahişe ve denizci figürleri de karikatürize edilmiş orantısız bedenlerle resmedilmiştir. Portrede deniz feneri, deniz canlıları, ülke bayrakları ve duvar saati gibi birçok imge yer almaktadır. Söll, resimde kullanılan bu imgelerin, denizcinin gücünü dolaylı olarak vurgulayan fallik deniz feneri ve vajina benzeri deniz salyangozu tarafından verilen cinsel sembolizm olduğunu ve kadın cinsel organlarıyla, dik penislerin şifrelenmemiş bir temsiline dönüşeceğini ifade etmektedir (s. 50-51). Dix, bu eleştiri niteliğindeki çalışmasını imgelerle desteklediği gerçekçi bir üslupla resmetmiştir.

Dix'in 1924'teki Savaş (Der Krieg) adlı gravür serisinden bir çalışma olan "Yaralı Asker" isimli baskısı, savaşı ve ölüm korkusunu en iyi ifade eden asker portrelerinden biridir (Resim 60).



Resim 60: Otto Dix, "Yaralı Asker", 1921, Tabaka: 19.7 x 29 cm, Kağıt: 47,5 x 35.3 cm, Akuantinta-Gravür, Bild-Sanat, Almanya.

Cephelerde savaştığı iki savaştan da sağ çıkmayı başarmış olan Dix'in peşini bırakmayan savaş görüntüleri ve ordudaki arkadaşlarının gözünün önünde öldürülmesi onun sanatını ve üslubunu etkileyen önemli unsurlardan biri olmuştur. Zencirci makalesinde Dix'in bu çalışması için şunları yazar:

Serinin *The Wounded Man* (Yaralı Adam) adlı çalışmasında, yere düşmüş yaralı bir asker, yaşadığı acı ve şoku izleyiciye aktarmak istercesine, yüzünü ekşitmiş bir halde betimlenmiştir. Tüm gece devam eden sürekli bombardımanın şoku ve içinde bulunduğu yıpratıcı korkunun etkisi ile omzunu kavramıştır. Burada Dix'in, askeri parçalayan çamurlu patlamanın etkisini anlatabilmek için zengin, lekesele aquatinta efektleri kullandığı görülmektedir (2013: 36).

Savaş temasının etkisini artıran lekesele aquatinta efektleri ve yoğun çizgisel değerler bir patlama anının hemen sonrasını betimliyor gibidir. Biçim bozma ve bütünden kopma etkileri hem baskı çalışmasının ifade biçimini hem de Dix'in savaş döneminde yapılan çalışmalarında en çok görülen parçalanma ve deforme üslubu destekler niteliktedir. Figür dehşet dolu bir yüz ifadesiyle izleyiciye doğrudan bakmaktadır. Bu, çalışmanın çizgisel ve lekesele değerlerle oluşturulmuş kaotik kompozisyonuna dramatik bir destek sağlamaktadır.

Görüldüğü üzere Dix'in asker portrelerindeki üslup özellikleriyle, önceden incelemiş olduğumuz çocuk ve kadın portrelerindeki üslup özellikleri farklılıklar göstermektedir. Savaş idealizmini geride bırakan ve sözde savaş kahramanı olarak nitelendirilen gazilere gereken değerin verilmediğini düşünen Dix'in, asker portrelerinin merkezine yerleştirdiği figürlerin büyük çoğunluğunu sakat askerlerin oluşturmasıyla birlikte resimlere eklediği simgesel objelerle, eleştirel bir resim dili oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda Dix'in sanatsal üslubunun, savaş dönemi kullandığı sert fırça vuruşlarından, kontrollü fırça kullanımına ve sembolik nesnelerle iğneleyici ifadeler barındıran realist bir üsluba dönüştüğü görülmektedir.

SONUÇ

2 Aralık 1891- 25 Temmuz 1969 tarihlerinde yaşamış ve dünya savaşlarından doğrudan etkilenmiş Alman Sanatçı Otto Dix, sanat yaşamı boyunca başta yağlıboya çalışmaları olmak üzere, karışık teknik- kolaj çalışmaları, guaj boya çalışmaları, gravür baskı çalışmaları ve litografi baskı çalışmaları gibi birçok esere imza atmıştır.

Resimlerinin analizlerinden yola çıkılarak ve literatürden edinilen bilgiler çerçevesinde, Dix'in portre resimleri; savaş dönemi öncesi, savaş dönemi ve savaş sonrası çalışmaları olarak sınıflandırılmış, incelenmiştir. Sanatçının portre resimlerinden yola çıkılarak da sanat yaşamı süresince geçirdiği üslup ve tavır değişiklikleri saptamaya çalışılmıştır.

Dix'in 1914'e kadar yapmış olduğu resim çalışmalarında figüre dayalı resimlerden çok, peyzaj resimleri ve natürmort çalışmaları ve az sayıda da otoportresi göze çarpmaktadır. Yirmi üç yaşında iken cepheye çağırılmış sanatçının, savaş dönemi ve savaş dönemi sonrası üslup değişimini inceleyebilmek için ilk etapta Dix'in savaş dönemi öncesi ve sonrası otoportreleri üzerinden analizler yapılmıştır.

Sanatçının savaş dönemi öncesi, sanat eğitimi almaya başladığı, aynı zamanda birçok sanat akımının birbirinden etkilendiği, birbirini beslediği ve hatta birbirini doğurduğu bir dönemdir. Dix'in akademik eğitimden yavaşça sıyrılarak, gerek farklı sanat akımlarına olan merakıyla gerekse her sanatçı gibi kendi stilini bulma çabası içinde farklı sanatsal arayışlara girdiği görülmüştür. Bu dönemde kendini resmeden Dix'in genel anlamda daha kontrollü fırça kullanımına sahip olduğunu, akademinin öğretilerindeki proporsiyon değerlerine bağlı hareket ettiğini, fakat kendi stilini bulmak amaçlı dışavurumcu tavırdaki arayışlarını da sürdürdüğü görülmüştür.

Yirmi üç yaşında cepheye giden ve yaklaşık dört yıllık bir süreyi cephede savaşarak geçiren Dix'in, gözlemleri, kazanımları ve kendi deyişiyle deneyimlerinin sanatsal üslubunu ne denli etkilediği, Dix'in Savaş Dönemi ve Savaş Dönemi Sonrası otoportrelerinde gayet net bir şekilde görülmektedir. Sanatçının “savaş dönemi öncesi

otoportreleri” ile “savaş dönemi ve savaş dönemi sonrası otoportreleri” arasındaki farklılıkları incelediğimizde, Dix’in savaşın kendisinde yarattığı travmayı en iyi şekilde otoportrelerine yansıttığını görmek mümkündür. Özellikle savaş dönemi otoportrelerinde formlarda bölünmeler, parçalanmalar ve biçim bozulmaları gözlemlenmektedir. Şiddete ve kaosa en derin şekilde tanık olan ve trajedinin en korkuncunu yanında savaşan asker arkadaşlarının gözlerinin önünde öldürülmesi ile deneyimleyen Dix’in, bunca ölümün ardından hala hayatta kalması dolayısıyla, kendini parçalanmış biçimlerle savaş tanrısı olarak resmetmesi bile aslında ekspresif, varoluşçu bir tavrın göstergesi olmuştur. Bu otoportrelerde, travmatik sanatsal üslubun bir diğer göstergesi olarak da, sanatçının kullandığı renk paleti ve sert fırça vuruşları dikkate değerdir. Sert, kontrolsüz, hızlı ve şiddetli sürülen fırçaların fütüristlik etkisi ve kimi zaman karıştırılmadan yüzeye sertçe sürülen renklerin fovist bir üsluba hizmet etmesi Dix’in sanatsal üslubunun çeşitliliğinin bir göstergesi olmuştur. Dix’in savaş öncesi otoportrelerinden, savaş ve savaş sonrası otoportrelerine kronolojik açıdan bakıldığında, sanatçının kimlik arayışı, iç hesaplaşma veya öfke patlamalarının ruh durumuna etkisi açık ve net olarak tespit edilebilmekte özellikle savaş ile ilgili travmalarını ‘sanatsal şiddet’le ifade ettiği görülmektedir.

İlk savaş döneminin bitişinin ardından geçen süre içinde, sanatçının savaş travmalarını bastırılmasıyla, otoportrelerinde sanatsal üslubunun tekrar değiştiği daha kontrollü, proporsiyonlara uygun çalışmalar yaptığı gözlenmektedir. Ancak sanatçının 1939’da başlamış olan İkinci Dünya Savaşı için cepheye tekrar çağırılmasıyla yaşadığı ikinci savaş deneyimi ve ardından Fransız Birlikleri tarafından esir alınmasıyla mahkûm hayatı sürmesi, Dix’teki savaş travmasını tekrar gün yüzüne çıkartmıştır. Savaşın bitiminden sonraki iki yıl içerisinde çalıştığı otoportre (Resim 35) ve erkek bir mahkûmun portresinde (Resim 45) takındığı sanatsal üslup bunun en net kanıtı niteliğindedir.

Birinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinin ardından yeni siyasi ve sosyal düzene geçen Weimar Cumhuriyeti’nin kadına seçme ve seçilme hakkının yanı sıra tanıdığı başka haklarla kazanılan serbestiyet Almanya’da oluşan yeni kadın imgesini

şekillendirmiş, bu da Dix'in özellikle kadın portrelerinde sanatsal üslubunu etkilemiştir. Weimar Cumhuriyeti'nde kadına tanınan haklarla birlikte farklı kadın tiplerinin gündeme gelmesi ve bazı kimseler tarafından kötü-iyi kadınlar diye sınıflandırılması, Dix'e kadın portrelerini resmederken yeni kompozisyon, kurgu, üslup ve bakış açısı sağlamıştır. Kadın portrelerinde, figürlerin oturuşlarından duruşlarına, beden dillerinden jest ve mimiklerine kadar kurgulanmış kompozisyonları desteklercesine seçilmiş renk paletleri ve fırça vuruşları, Dix'in savaş dönemi otoportrelerindeki boyanın daha yoğun ve kümesel kullanımı, detaylandırılmış, parçalanmış ve deforme haldeki figürlerin oluşturduğu kompozisyonlarla karşılaştırıldığında üslupsal farklılık belirgindir. Bir diğer ifade ile Dix'in kadın portrelerinde gözlemlenen şey, "kadın" imgesinin sakinliği, feminenliği ve ince ruhluluğundan yola çıkarak bunun fırça vuruşlarına, boya kullanımına, renk seçimine doğrudan yansımış olmasıdır. Benzer üslupsal yaklaşımı Dix'in kendi çocuklarının portrelerinde görmek de mümkündür.

Birinci Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkmış olan Almanya'nın çöken ekonomisi ile birlikte zor durumda kalan Alman halkının, özellikle erkeklerinin kalkınma amaçlı çalışması, Dix'in erkek portrelerinin neredeyse bir numaralı kompozisyonunu oluşturmuştur. Dix'in çalıştığı birçok erkek portresinde, resmini yaptığı figürler, çalıştığı yerlerde, mesleklerinin başında resmedilmişlerdir. Dix, erkek portrelerini resmederken gördüğünü yansıtmaya gibi yeni nesnellik akımı içinde değerlendirilebilecek eserler vermiş, İkinci Dünya Savaşı travması ve başka sanatçıların stillerinden etkilenmesi de kaçınılmaz olmuştur. Özellikle renk ve ifade anlamında üslup değişikliği gösteren Dix'in erkek portrelerinde, üslup özelliklerinin zamana, deneyimlerine, ruh durumuna ve bazen resmini yaptığı kişinin sanatçıda uyandırdığı izlenime göre değişim gösterdiği de saptanmıştır.

Genellikle kendi çocuklarını dış mekân veya iç mekân kompozisyonlarında romantik bir üslupla çalışmış olan Dix'in, çalıştığı başka kompozisyonlardaki çocuk portreleri ise, gerçekçi bir üslupla ifade edilmiş, savaşın yıkıcı sonuçlarının ardından, fakir ailelerin işçi çocuklarını betimleyen portreleridir. Dix'in 1920-33 yılları arasında yeni nesnellik akımı çerçevesinde, gördüğünü resmettiği, yaşamın acımasızlıklarını ve

yüklerini ifade etmeyi tercih ettiği çalışmalar yapmasının yanı sıra, aynı dönemlerde çocuklarıyla kurduğu duygusal bağın romantikliğinin resimlerine yansması bir üslup çatışması yaratmıştır.

Dix'in 1921-27 tarihleri arasında çalıştığı aile portreleri ve çoklu portrelerde en çok göze çarpan üslup özelliği, figürlerin karakteristik özelliklerini abartarak biçim bozmaya yönelmiş olmasıdır. Dix, belirli dönemlerde farklı boyama stillerini denemiş olmasına rağmen, yine de aile portrelerinin büyük bir çoğunluğunu gerçekliğin yanı sıra karikatürize edilmiş, proporsiyon değerleri bozuk ancak kendi sistemi içerisinde doğru görünüm veren kurgular içerisinde resmetmiştir. Dix'in figür biçimlerini deforme etmesiyle birlikte kullandığı renk paleti, aynı zamanda sanatçının sanatsal üslubundaki çeşitliliğin göstergesi de olmuştur.

Ancak bilindiği üzere biçim bozmanın en yoğun görüldüğü resimler, Dix'in savaş dönemi ve sonrası otoportreleriyle asker portreleridir. Savaş travması, sanatçının sanatsal üslubuna katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda, Dix'in çalışmış olduğu savaş temalı portre ve oto portreler ile savaş temasından uzak, kadın, çocuk aile portreleri gibi çalışmaların üslup özellikleri açısından farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir. Özellikle asker portrelerinde göze çarpmış olan bir diğer unsur ise, resimlerin kompozisyonlarına dahil edilmiş sembolik nesnelerdir. Bu sembolik nesneler irdelendiğinde altında yatan eleştirel dille, resmin bütününe katkıda bulunulduğu görülmüştür. Dix'in bir dönem çalıştığı özellikle savaş dönemi ve sonrası otoportrelerinde kullandığı sert fırça vuruşlarından, asker portrelerini çalışırken kullandığı kontrollü fırça vuruşu ve sembolik nesne kullanımı ile iğneleyici- eleştirel ifadeler içeren gerçekçi bir üsluba geçişi, sanatçının kendine karşı tavrının, iç hesaplaşmasının veya öfke patlamalarının izlerini yansıtmaktadır. Bu da, savaş temalı otoportre ve portre çalışmalarında sanatçının üslupsal yaklaşımının farkını gösterir niteliktedir.

Otto Dix'in bu tezde analizi yapılan kırk yedi farklı çalışmasından yola çıkılarak varılan genel yargı, sanatçının savaş deneyimlerinin ardından, farklı akımlara olan merakıyla ve alışılmışın dışına çıkma arzusuyla hareket etmesi sonucunda, resimlerinde farklı sanatsal üslup özellikleri göstermiş olmasıdır. Dix'in hayatını

doğrudan etkilemiş olan savaş deneyimleri, gözlemleri, hayatın çirkin, rahatsız edici yanları, absürt durumları onun sanatsal üslubunu doğrudan etkilemiş ve bütün bunları resmetmekten kaçınmayan bir sanatçı haline getirmiştir. Yer yer resimlerindeki formlarda biçim bozmaya, bütünden kopmaya, bütünü parçalanmaya giden Dix, bazen gözlemlemiş olduğu herhangi bir şeyi, form bütünlüğü içerisinde tutarak, en küçük ayrıntısına kadar gerçekçi bir üslupla da resmetmiştir. Bu, Dix'in sosyal ve psikolojik etmenler çerçevesinde olaylara, durumlara ve zamana bağlı olarak dışavurumcu tavrının farklı şekilde ifade edilişleri olarak değerlendirilmiştir.

Son olarak denilebilir ki Otto Dix, sanat hayatında savaşı ve yaşamış olduğu deneyimlerini renk, biçim ve kurgu ile harmanlayarak farklı akımlardan da etkilenerek bir yaratıma dönüştürmüş ve bu yaratımı güçlü ifade gücüyle izleyici ile arasında bir iletişim nesnesine dönüştürebilmiş bir sanatçıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ANTMEN, Ahu (2017). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

BELGE, Murat (2012). Militarist Modernleşme Almanya, Japonya ve Türkiye, İstanbul: İletişim Yayınları.

DEMİR, Fisun (Ed.) (2004). Artbook Ekspresyonistler, çev: Durdu Kundakçı, Ankara: Dost Kitabevi.

ELGER, Dietmar (1991). Expressionism, Köln: Taschen Verlag.

EROĞLU, Özkan (2018), Ekspresyonizm, İstanbul: Tekhne Yayınları.

EYÜBOĞLU Sabahattin, İPŞİROĞLU Mazhar Ş. (2013). Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

FINLAY, Victoria (2007). Renkler (Boya Kutusunda Yolculuklar), Ankara: Dost Yayınevi.

GARDIN, N.-OLORENSHAW, R.-GARDIN, J.-KLEIN, O. (2014). Larousse Semboller Sözlüğü(1. Baskı), çev. Beyza Akşit, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

GAY, Peter (2017). Modernizm (Sapkınlığın Cazibesi), İstanbul: Everest Yayınları.

KARCHER, Eva (1988). Otto Dix 1891-1969: His Life and Works, Köln: Benedikt Taschen.

KIM, Jung- Hee (1994). Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis, Hamburg: LitVerlag. Retrieved from: https://books.google.com.tr/books?id=e8LPAX61Ht0C&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

KORUR, A. Feyzi (2020). Sanat Teori Eleştiri, İstanbul: Mitos Boyut.

LE BRETON, David (2018). Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

LOTRINGER Sylvère, VIRILIO Paul (2016). Sanat Kazası, çev: Nesli Türk, İstanbul: Corpus Yayınları.

MICHALSKI, Sergiusz (2003). New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933, English translation by Michael Claridge, Köln: Taschen Publishing Company. Retrieved from: https://books.google.com.tr/books?id=i1fn6BDAu5YC&pg=PA126&lpg=PA126&dq=johanna+ey+kimdir&source=bl&ots=KFgKMb_tOF&sig=ACfU3U27A5nGCic2-arKa4fy5e90HK0h8Q&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiVm7OSpprpAhWWwsQBHcc0BP4Q6AEwAnoECA0QAQ#v=onepage&q=johanna%20ey%20kimdir&f=false

RICHARD, Lionel (1999), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev: Beral Madra, vd, İstanbul: Remzi Kitabevi.

RIDEAL, Liz (2016). Resimler Nasıl Okunur?, İstanbul: Yem Yayın.

SCHMIDT, Diether (1981). Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin: Henschelverlag.

SCHMIDT, Eberhard (2019). Wohin in dieser Welt? Der Maler Franz Radziwill. Biografie. Mitteldeutscher Verlag, Halle 2019.

SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur (2010). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü(17. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer (1992). Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan (2014). Sanat Terimleri Sözlüğü (15. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

V. ŞENTÜRK, Leyla (2016). Analitik Resim Çözümlemeleri (2. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Makale ve Dergiler:

ALTINER, Cem (2008). “Yeni Nesnellik ve Cristan Schad”, Lebriz Sanat Dergisi, ss. 1-2. İnternet Adresi: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=285&bhcp=1> Erişim: 28.04.2020

ALTUNER, Huriye (2013). “Emil Nolde’un ‘Çarmıhta İsa’ Tasvirinin İkonografik Açısından İncelenmesi”, The Journal of Academic Social Science Studies, Cilt 6, Sayı 1, Ocak 2013, ss. 155-178. İnternet Adresi: <https://docplayer.biz.tr/1502584-Emil-nolde-un-carmihta-isa-tasvirinin-ikonografik-acidan-incelenmesi.html> Erişim: 21.04.20

AVŞAR KARABAŞ Pelin, UMay Muzaffer Çağatay (2016). “Çağdaşları ve Özgün Üslubu ile Amedeo Modigliani”, Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi, Sayı 8, Yaz Dönemi 2016, ss. 90. İnternet Adresi: http://www.mtddergisi.com/dergiayrinti/cagdaslari-ve-ozgun-ustlubu-ile-amedeo-modigliani_116 Erişim: 3.03.2020

BIRO, Matthew (2014). “Otto Dix: War and Representation”, Getty Research Institute, 2014, ss. 108-117. Retrieved from: https://www.academia.edu/31700963/_Otto_Dix_War_and_Representation_in_Nothing_but_the_Clouds_Unchanged_Artists_in_World_War_One_Getty_Research_Institute_2014_108-117 Accessed: 21.04.20

BÜLBÜL, Müberra (2017). “Portre ve Öz-portrenin Görsel Sanat Tarihi Açısından Önemi”, Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, Mayıs 2017, ss. 95-111. İnternet Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ysbed/issue/29242/297093> Erişim: 9.02.2020

DEMİREL, M . (2017). “WEİMAR CUMHURİYETİ KÜLTÜR POLİTİKALARI VE ALTIN YİRMİLİ YILLAR”, Akademik Sanat , 2 (4) , 30-42 . İnternet Adresi: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/29958/310178> Erişim: 28.04.2020

ERCİVAN ZENCİRCİ, D . (2013). OTTO DİX VE “DER KRİEG” GRAVÜR SERİSİ. Sanat Dergisi , 0 (22) , 31-40 . İnternet Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33589> Erişim: 12.04.2020

ERDEN, Osman (2005). “Otto Dix’in Savaş Deneyimi”, Plato Dergisi, Sayı 2, Kasım-Aralık 2005, ss. 124-126.

ESMER, Hayri (2002). “Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse”, Anadolu Üniversitesi Dergileri/ Anadolu Sanat, Sayı 13, ss. 1-10. İnternet Adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1224> Erişim: 16.05.2020

FIRINCI, Mehmet (2006) “Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri”,Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, Yıl:2006, Sayı:19, ss. 110-115. İnternet Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deubefd/issue/25441/268440> Erişim: 16.02.2020

GİRAY, Kıymet (2005). “Otto Dix”, Artist Dergisi, Yıl 11, Sayı 62, Aralık 2005, ss. 74-79.

HERNÁNDEZ, José Ignacio López (2015). LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA DEL HORROR BÉLICO,DE GOYA A OTTO DIX, Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 15. Retrieved from: <https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n15/Lopez.pdf> Accessed: 14.12.2019

KORKMAZ EKİCİ, F . (2013). FAYYUM PORTRELERİ. Sanat Dergisi , 0 (22) , 59-68 . İnternet Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33591> Erişim:4.02.2020

MAKELA, Maria (2002). “A Clear and Simple Style”: Tradition and Typology in New Objectivty, Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 28, No. 1, Negotiating History:German Art and the Past (2002), pp. 38-51+108-109. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/4113050> Accessed: 28-04-2020 12:27 UTC

MOLL, Friedrich. (2014). (The painting of Dr. Koch by Otto Dix: Medicine and Modern Art) Das Gemälde des Dr. Koch von Otto Dix: Medizin und moderne Kunst. 10.1007/978-3-662-44698-0_10. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/270760646_The_painting_of_Dr_Koch_by_Otto_Dix_Medicine_and_Modern_Art_Das_Gemalde_des_Dr_Koch_von_Otto_Dix_Medizin_und_moderne_Kunst Accessed: 2.05.2020

MULLEN, Ashley (2015). “Otto Dix’s The Trench and Anti-War Art in Post-World War I Germany”, Bowdoin Journal of Art, pp. 1-23. Retrieved from: https://www.academia.edu/13174060/Otto_Dix_s_The_Trench_and_Anti-War_Art_in_Post-World_War_I_Germany Accessed: 20-04-2020

RUOPPO, Althea (2010). "Paradigmatic Portraits from Weimar Germany: Martha Dix, Sylvia von Harden, and Anita Berber According to Otto Dix" (2010). Art & Art History Student Papers. 4. Retrieved from: https://digitalcommons.providence.edu/art_students/4/ Accessed: 16-05-2020

SCHUBERT, Dietrich (1973). "Die Elternbildnisse von Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924", Städel-Jahrbuch Neue Folge 4 (1973), s. 271-298. Retrieved from: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2223/1/Schubert_Die_Elternbildnisse_von_Otto_Dix_aus_den_Jahren_1921_und_1924_1973.pdf Accessed: 19-05-2020

SÖLL, Änne (2012) "»Neue Männlichkeit«-Die Matrosenbilder von Otto Dix", [...erscheint anlässlich der Ausstellung "Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit", Kunstmuseum Stuttgart, 10. November 2012 bis 7. April 2013], Ostfildern 2012, s. 48-60. Retrieved from: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3686/1/Soell_Neue_Maennlichkeit_Die_Matrosenbilder_von_Otto_Dix_2012.pdf Accessed: 18.05.2020

TEMEL, Baybora (2016). "ET: LUCIAN FREUD", Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 18, Sayı 1, Haziran 2016, ss. 11-20. İnternet Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30208/326027> Erişim: 17.04.2020

USTAOĞLU, Canan (2008). "Otto Dix: Şiddet ve Başkaldırı", Artist Modern Dergisi, Yıl 5, Sayı 89, Mayıs 2008, ss. 52-57.

UYSAL, Arzu (2009). "Yüzün Ötesi-Portre Kurmak Üzerine...", Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 4, Aralık 2009, ss. 107-122. İnternet Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20663/220434> Erişim: 8.02.2020

ÜMER, Engin (2018). "Kaygının Sanatsal Temsilleri", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 8, Sayı 1, Haziran 2018, ss. 20-40. İnternet Adresi: https://www.researchgate.net/publication/330207625_Kayginin_Sanatsal_Temsilleri Erişim: 8.05.20

VAN DYKE, James A. (2005). "Franz Radziwill's Vision of Joyful German Work: Painting, Social Identity, and Politics in the Weimar Republic", Oxford Art Journal, Vol 28, No 3, pp. 297-319. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/249242341_Franz_Radziwill's_Vision_of_Joyful_German_Work_Painting_Social_Identity_and_Politics_in_the_Weimar_Republic Accessed: 12.03.2020

VAN DYKE, James A. (2010). Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919-45, University of Michigan Press, pp. 80, 141. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/265867891_Franz_Radziwill_and_the_Contradictions_of_German_Art_History_1919-45_by_James_A_van_Dyke_review Accessed: 12.03.2020

İnternet Kaynakları:

BAYER, Canan (2007). Antik Roma'dan XX. Yüzyıla Değın Portre I. 1,2,4 ve 6. Parg. İnternet Adresi: <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=137&bhcp=1> [03. Ağustos 2007] Erişim: 4.02.2020

Otto Dix'in resmi sitesi: http://www.otto-dix.de/leben__ Otto Dix Vakfı işbirliğı ile Rainer Beck, Dr. Ulrike Lorenz, Prof. Dr. Olaf Peters, Rainer Pfefferkorn uzmanlığında, Mütevellî Heyeti Başkan Rainer Pfefferkorn ile denetçiler Olga Bock ve Dr. Martin Batliner, Otto Dix Arşivi, Berlin'deki Akademie der Künste tarafından yönetilmektedir. Erişim:03.03.2020

Tiziano Vecellio (Titian)- “Kadın ile Ayna”: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/woman-mirror> Erişim: 06.03.2020

Frans Hals- “Çingene Kız”: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gypsy_Girl#/media/File:Frans_Hals_008.jpg Erişim: 06.03.2020

Leonardo Da Vinci- “Kırmızı Tebeşir Otoportresi”: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_in_Red_Chalk#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_presumed_self-portrait_-_WGA12798.jpg Erişim: 08.03.2020

Albert Dürer- “Yaşlı Adamın Portresi”: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Albrecht_D%C3%BCrer_-_Head_of_an_Old_Man%2C_1521_-_Google_Art_Project.jpg Erişim: 08.03.2020

Pablo Picasso- “Otoporte”: <https://2.bp.blogspot.com/-Gu7c-wzNgFU/W0VcMYHbFbI/AAAAAAAAACRU/0BBooGAqTpwtu6lZa7hKmp0j9bQt85xrwCLcBGAs/s1600/self%2Bp%2B-1907.jpg> Erişim: 20.03.2020

Belgeseller:

LEVISON Ian(Yönetmen). (2017). The Great War in Numbers, UK: Wag TV.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Gökçen Bilge Kırman

Doğum Yeri/ Yılı : Muğla/1994

Yabancı Dil : İngilizce, Almanca

Gökçen Bilge KIRMAN, 1994 Muğla doğumludur. Muğla Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümünü birincilikle bitirmiştir. 2013 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünü kazanmış olup, 2018 yılında onur öğrencisi olarak mezun olmuştur. Mezuniyetinin ardından aynı yıl, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda öğrenci olmaya hak kazanarak Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır.

Eskişehir Valiliği'nin 2016 yılında tüm sanatçılara açık olarak düzenlemiş olduğu “Yunus Gibi” resim yarışmasında eseri sergilenmeye değer görülmüştür. Eserleri, 3'ü Eskişehir Sanat Derneği'nde olmak üzere, 9 karma sergide yer almıştır. Eserlerinde genel olarak nesnelerin onda yarattığı izlenimi, eleştirel bir süzgeçten geçirerek resmetmeyi hedeflemektedir. Gerçek algısının her zihinde farklı görünümlemlerle yer aldığı düşüncesinden yola çıkarak kendi gerçek algısını ve renk skalasını tuvaline yansıtmayı amaçlamaktadır. Kolektif sanat anlayışı çerçevesinde betimlediği konuları içselleştirerek kendi çıkışını yaratmaya çalışmaktadır. Çalışmalarında farklı resim tekniklerini denemekle birlikte özellikle akrilik çalışmalara yönelmiştir. Orta seviye İngilizce ve temel seviye Almanca bilmektedir.

Katıldığı Sergiler:

*2015 Anadolu Üniversitesi Karma Sergisi

*2016 Anadolu Üniversitesi Resim Bölümü Grup Sergisi

*2016 “Yunus Gibi” Resim Yarışması Sergisi (Sergilenmeye Değer Görülmüş Eser)

*2017 Anadolu Üniversitesi Resim Bölümü Grup Sergisi

*2017 “Tolerans 2” Grup Sergisi

*2017 Şahin ÖZYÜKSEL Anma Sergisi

*2017 Dünya Sanat Günü Karma Sergisi

*2018 Anadolu Üniversitesi Mezuniyet Sergisi

*2019 “Müşterek Mekân/ Bir Zamanlar Bir Yerde” Grup Sergisi

Yarışmalar:

*2016 “Yunus Gibi” Resim Yarışması Sergisi (Sergiye Değer Görülmüş Eser)

Yayınları:

*“Ankara Halk Türkülerinde Pitoresk Öğeler” (Dr. Öğretim Üyesi Ümral Deveci ile birlikte),

5. *Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu* - 12-14 Ekim 2017-
Bildiri Kitabı I. Ankara/ Kahramankazan Belediyesi Yayınları, s.218-234.

*“Mehmet Başbuğ’un Resimlerinde Kadınlar” (Dr. Öğretim Üyesi Ümral Deveci ile birlikte), *Uluslararası İdil Sanat ve Dil Dergisi* – Mehmet Başbuğ Özel Sayısı- Sayı: 40, 2018 Kasım, s.3583-3600.