

**20.YÜZYIL ALMAN DIŞAVURUMCU
RESİM SANATINDA BİRİNCİ DÜNYA
SAVAŞININ ETKİLERİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Gülru DÜZCE

Kütahya – 2010

T.C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Resim Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**20.YÜZYIL ALMAN DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA
BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞININ ETKİLERİ**

Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Selda MANT

Hazırlayan:
Gülru DÜZCE

Kütahya – 2010

Kabul ve Onay

Gülru DÜZCE'nin hazırladığı "20.Yüzyıl Alman Dışavurumunda Birinci Dünya Savaşının Etkileri" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

...../...../2010

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Yrd. Doç. Dr. Selda MANT (Danışman)		
Doç. Dr. Lale ALTINKURT		
Yrd. Doç. Dr. Selma ŞAHİN		

Prof. Dr. Ahmet KARAASLAN

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “20.Yüzyıl Alman Dışavurumcu Resim Sanatında Birinci Dünya Savaşının Etkileri” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2010

Gülru DÜZCE

Özgeçmiş

Gülru DÜZCE, 1984 tarihinde İzmir’de doğdu. 2008’de Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun oldu. 2009 yılında Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Tezli Yüksek Lisans öğrenimine hak kazandı. 2008-2009 yılları arasında özel bir sektörde tasarım sorumlusu olarak çalıştı.

ÖZET

20.YÜZYIL ALMAN DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞININ ETKİLERİ

DÜZCE, Gülru

**Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Sanat Dalı
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Selda MANT
Aralık, 2010, 94 sayfa**

Dışavurumculuk, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel varoluşların birbirlerini etkilemesi sonucu, politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında mevcut düzene bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde 20. yüzyıl Alman Dışavurumcu Sanatının ortaya çıkmasına etken olan toplumsal koşullar ile dönemin sanatsal yaklaşımları değerlendirilerek Dışavurumcu sanatının tarihçesine kısaca yer verilmiştir.

İkinci bölümde Dışavurumcu akımını oluşturan gruplar ve bu gruplar arasındaki farklılıklar ile grupların çalışmaları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde savaşın Dışavurumcu hareketine yansımaları araştırılmıştır. Dışavurum sanatçılarının çalışmalarındaki biçim bozmalar, renk kullanımları ele alınmıştır.

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Çalışma, 20. yüzyıl Alman Dışavurumcu resim sanatında Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri ile sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dışavurum, Savaş, Tepki, Şiddet, Akımlar.

ABSTRACT**EFFECTS OF THE WORLD WAR I
TO THE 20th CENTURY GERMAN EXPRESSIONISM****DÜZCE, Gülru****M.A. Thesis, Department of Arts
Supervisor: Asst. Prof. Selda MANT
December, 2010, 94 pages**

Expressionism arose in political instability and economical depression times as a reaction to the existing system due to social, economical and cultural existences affect each other.

In the first section of the study, it is given a short history of German Expressionism movement and it is investigated that the social environments and periodical artistic approaches of the leading to arise of the 20th century German Expressionism.

In the second section, groups which constitute the Expressionism movement and differences among these groups are investigated.

In the third part of the study, it is scrutinized that the reflections of the war phenomenon to the Expressionism movement. It is investigated that the realities about deformations, color using of the works of expressionist artist.

The research was designed in document scanning method. The research was restricted to the effects of the World War I to the 20th century German Expressionism.

Keywords: Expressionism, War, Reaction, Violence, Movements.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNA TARİHSEL BAKIŞ

1.1. RESİMDE DIŞAVURUMCU ETKİLER.....	5
1.1.1. Dışavurumculuk ve Tarihçesi	7
1.1.2. Dışavurumcu Resim ve Konusu.....	9
1.1.3. Alman Dışavurumcu Resim Sanatı ve Tarihçesi	12
1.2. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDA ALMANYA'DA TOPLUM VE SANAT	14
1.2.1. Birinci Dünya Savaşı'nda Teknolojik Gelişmelerin Etkilerinin Yaşam ve Sanata Yansıması	16
1.3. DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA ÜSLUP	17
1.4. DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA GÖRME	19

İKİNCİ BÖLÜM

DIŞAVURUMCU SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARI

2.1. DIŞAVURUMCU SANATÇILAR.....	22
2.1.1. Egon Schiele (1890 - 1918)	22
2.1.2. Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938).....	23
2.1.3. Otto Dix (1891 – 1969).....	24
2.1.4. Oskar Kokoschka (1886 - 1980)	25
2.1.5. Max Beckmann (1884 - 1950)	27
2.1.6. Kathe Kollwitz (1867 – 1945).....	29
2.1.7. Ludwig Meidner (1884 – 1966).....	31
2.1.8. Edvard Munch (1863 – 1944)	33

2.1.9. Emile Nolde (1867 – 1956).....	35
2.1.10. Francis Bacon (1909 - 1992).....	36
2.1.11. George Grosz (1893 – 1959).....	38
2.1.12. Ernst Barlach (1870 - 1938).....	39
2.1.13. Lovis Corinth (1858 – 1925).....	41
2.1.14. Wassily Kandinsky (1866 - 1944)	43
2.1.15. Franz Marc (1880 - 1916)	44
2.1.16. Christian Schad (1894-1980)	46
2.2. ALMAN DIŞAVURUMUNDA ÜÇ ÖNCÜ GRUP	47
2.2.1. Die Brücke Grubu	48
2.2.2. Der Blaue Reiter.....	51
2.2.3. Yeni Nesnellik (The Neue Sachilchkeit).....	54
2.2.4. Die Brücke / Der Blaue Reiter	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALMAN DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA SAVAŞ

3.1. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDA ALMANYA'DA SAVAŞ.....	59
3.2. EKSPRESYONİST RESİM SANATINDA SAVAŞ VE ŞİDDET	60
3.2.1. Otto Dix (1891 – 1969).....	62
3.2.2. Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938).....	65
3.2.3. Max Beckmann (1884 – 1950).....	67
3.2.4. Ludwig Meidner (1884 – 1966)	68
3.2.5. Ernst Barlach (1870 - 1938).....	69
3.2.6. Kathe Kollwitz (1867 – 1945).....	71
3.2.7. Egon Schiele (1890 - 1918)	72
3.2.8. Oskar Kokoschka (1886 - 1980)	73
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	75
KAYNAKÇA	78
DİZİN	82

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 2.1: Egon Schiele, İki Kadın, 1915, T.Ü.Y, 89,5x59,4 cm.....	23
Resim 2.2: Ernst Ludwig Kirchner, Caddedeki Beş Kadın, T.Ü.Y, 120x90 cm.....	24
Resim 2.3: Otto Dix, Sanatçının Ailesi, T.Ü.Y, 118x130,5 cm.....	25
Resim 2.4: Oskar Kokoschka, Rüzgarın Gelini, T.Ü.Y, 181x220 cm.....	27
Resim 2.5: Max Beckmann, Messna Depremi, T.Ü.Y, 253,5x262 cm.....	28
Resim 2.6: Kathe Kollwitz, Esirler, 1908, Gravür, 48x33,9 cm.....	30
Resim 2.7: Kathe Kollwitz, Otoportre, 1910. Gravür, 15,4x13,9 cm.....	31
Resim 2.8: Ludwig Meidner, Ayakkabılı Petersen, 1919, Gravür. 20x17,7 cm.....	32
Resim 2.9: Ludwig Meidner, Oto portre, 1918, Gravür.....	33
Resim 2.10: Edvard Munch, Çılgılık, 1893, T.Ü.Y, 91x74 cm.....	34
Resim 2.11: Emil Nolde, Mısırlı Ermiş Maria Söylencesi, Üçleme, T.Ü.Y. Orta Tablo, 105x120 cm, Her İki Kanat 86x100 cm.....	36
Resim 2.12: Francis Bacon, Oto portre, 1972.....	37
Resim 2.13: George Grosz, Aşk Hastası, 1916, T.Ü.Y, 99,7x76,5 cm.....	39
Resim 2.14: Ernst Barlach, Sığınmacı, Meşe Yontu, 54x57x20,5 cm.....	41
Resim 2.15: Lovis Corinth, Kızıl Mesih, Ahşap Üzerine Yağlıboya 129x108 cm.....	42
Resim 2.16: Wassily Kandinsky, Kompozisyon 4, T.Ü.Y, 159,5x250,5cm.....	44
Resim 2.17: Franz Marc, Küçük Sarı Atlar, T.Ü.Y, 66x104 cm.....	46
Resim 2.18: Cristian Schad, Doktor Haustein'in Portresi, T.Ü.Y, 80x55 cm.....	47
Resim 2.19: Vassily Kandinsky, Der Baue Reiter Yıllığı İçin Kapak, Renkli Ahşap Baskı, 27,9x21,1 cm.....	54
Resim 3.1: Otto Dix, Asker Olarak Otoportre, Kağıt Üzerine Yağlı boya, 68x53,5 cm.....	64

Resim 3.2:	Otto Dix, Savaş Tanrısı Mars, 1915.....	64
Resim 3.3:	Ernst Kudwig Kirchner, Kolu Kesik Asker Portresi T.Ü.Y, 69,22x60,96 cm.....	66
Resim 3.4:	Ernst Kudwig Kirchner, Berlin’de Bir Sokak Sahnesi, T.Ü.Y, 121.6 x 91.1 cm.....	66
Resim 3.5:	Max Beckmann, Morg, T.Ü.Y.....	68
Resim 3.6:	Ludwig Meidner, Kıyamet Kenti, T.Ü.Y, 79x119 cm.....	69
Resim 3.7:	Ernst Barlach, İntikamcı, Bronz, 1914.....	70
Resim 3.8:	Ernst Barlach, Vahşi Savaşçı, Bronz, 1910.....	70
Resim 3.9:	Kaethe Kollwitz, Yaslı Anne Baba, Belçika, Flandre.....	72
Resim 3.10:	Egon Schiele, Dövüşçü, 1913, T.Ü.Y, 73,7x114,4 cm.....	73
Resim 3.11:	Oskar Kokoschka, İnsanın Trajedisi, 122,7x78,6 cm.....	74

TEZ METNİ

GİRİŞ

Sanatçının yeni arayışlar içerisinde bulunması, belirli bir süreç içerisinde çevresindeki yaşamlara ve olaylara karşı gösterdiği sorgulamalardan kaynaklanmaktadır. Çevresini ve olup biteni sorgulayan, yeni açılımlar yaratmak amacındaki sanatçı, doğayı özgün yaratımıyla yeniden biçimlendirerek, görünen gerçeği taklit eden resim anlayışına, toplumsal, siyasi ve kültürel değişimlerin sonucu olarak yeni bir boyut kazandırmıştır. Kişisel duyarlılığından yola çıkarak, her sanatçı insan yaşamının, doğal olarak da en çok kendi çağının, bir görünümünü yansıtır. Bir sanat eserinin değeri, betimlemesindeki güzellikte değil, önüne çıktığı insanlarda uyandırdığı doğru etkisindedir. Aslında yaşamın gerçeği, sanatsal gerçekliğe sığdırılamayacak kadar derin, yüksek, geniş ve ayrıntılıdır. Bütün ayrıntıları, anlayışları akımları kışkırtan başlangıç da budur (Erbay, 2009: 59).

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) 20. yy. başlarında ortaya çıkan ve kişinin ruhsal dışavurumunun önem kazandığı bir sanat akımıdır. Dışavurumculukta temel alınan, içsel yaşantıların dışavurumunu yansıtmaktır. Almanya’da ortaya çıkan ve “ifadecilik, dışavurumculuk, anlatımcılık” anlamlarına gelen ekspresyonizm, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel varoluşların birbirlerini etkileyerek mevcut düzene bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Birinci Dünya Savaşı’nın Almanya’da patlak vermesi ile savaşın karanlık yüzünün büyük payını Almanya üstlenmiştir. Yeni bir dünya için gerekli olduğu düşünülen savaş ilk başlarda adeta kutsal sayılmıştır. Fakat savaşın uzamasıyla baş gösteren ekonomik etkenler, hastalıklar, yaralıların çoğalması ve birçoğunun ölümle sonuçlanması neticesinde savaş lanetlenmiştir. Dışavurumcu resim sanatında sanatçılar savaşın gerçek yüzünü, insanların çektiği acıları, bir hiç uğruna yok olan hayatları yani aslında savaşı tüm acımasızlığı ve anlamsızlığıyla gözler önüne sererken, diğer yandan savaş sonrası dönem insanoğlunun yaşadığı bir başka savaş olarak ortaya çıkmaktadır. Hem cephede savaşanlar, hem de savaşanların geride bıraktıkları insanlar için en az diğeri kadar acımasız bir başka tür savaş söz konusudur. Açlığın ve yokluğun yönlendirdiği bu savaşın adı “yaşam savaşı”dır. Bu savaşta insanlar ölür, insanların hiçbir değeri kalmaz, onuru ayaklar altına alınır. Karaborsacılık, hırsızlık, dolandırıcılık, güvensizlik, insanlar arasında yabancılaşma savaş sonrası dönemin somut gerçekleri

olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu yönleriyle savaşı ele alan Dışavurumculuk umutsuz bir geleceği ifade etmektedir.

Döneme damgasını vuran Birinci Dünya Savaşı'nda cephenin gerisinde kalan insanlar birbir kurşunlara, bombalara, hain saldırılara maruz kalmasalar da aslında savaş tüm insanlığın yaşamlarını, yaşam haklarını ellerinden almıştır. Savaş karşısında verilen yaşam mücadelesi her kesim için farklı fakat ortak payda altında toplanmış, bu gerçek ise döneme damgasını vuran Dışavurumcu sanat dili ile sanatsal anlatımına kavuşmuştur.

Değişen dünya düzenine bağlı olarak, yaşanan teknolojik gelişmeler, yabancılaşma kaygıları ve savaşın yıkıcı sonucu olarak sanatçıların sanatsal değerleri tamamıyla değişmiş, bu değişim eserlerde biçimin bozulmasını gerektirecek tepkisel eserler üretmelerine neden olmuştur. Dışavurumcu sanatçıların çalışmaları arasında yer alan savaş olgusu ise hemen hemen dönemin tüm sanatçıları tarafından ele alınmış fakat her sanatçı kendi payına düşen kadarını bireysel bir üslupla ele almıştır. Bu çalışmanın amacı savaşa tepki olarak üretilen eserlerin incelenmesi ve çözümlenmesidir. Dışavurumculuk sanatına ait çalışmalarda çağın sorunları, bu sorunlar karşısında cevap arayan insanın çaresizliği, öznel anlatım içerisinde belli bir tarihsel dönemin tepkisi ele alınmıştır. Özellikle 1905-1925 döneminde yaşanan savaş gerçeğinin görsel sanatlarla tekrar tekrar gözler önüne serilmesi ise toplum ve toplumun bir parçası olan sanatçıların savaş karşısındaki duruşunu simgelemektedir. Yaşanan savaş gerçeğine karşın eserlerin incelenmesi 1905-1925 dönemine ait gerçeklerin daha iyi anlaşılabilmesi açısından incelenmesi öngörülmüştür.

Bu çalışmanın amacı Birinci Dünya Savaşı'na tepki olarak ortaya çıkan Dışavurumculuk akımında savaşa tepki olarak yapılan eserlerde yer alan savaş ve bu savaşa karşı olarak yer alan tepki olgusunun resim alanındaki görsellerini araştırmaktır. Dışavurumcu sanatçılar, belirli bir döneme damgasını vuran savaş gerçeğini resimlerinde, savaşın hem doğada hem de insanlar üzerinde bıraktığı görsel ve ruhsal tahribatın boyutlarını göstermekle kalmayıp, daha sonrası için de kolay kolay silinmeyecek izler bıraktığını kanıtlamaya çalışmışlardır. Dışavurumcu sanatçılar, savaşın içerdiği yoğun şiddeti eserlerine taşıyarak, savaşa karşı tepki oluşturmayı

amaçlamışlardır. Bu çalışmada tepki olarak oluşturulan eserler incelenmiş, tepki kelimesinin resim alanındaki karşılığı araştırılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma Almanya’da doğan sosyal ve siyasi yapının bir sonucu olarak gelişen dışavurumculuk sanatında yer alan sanatçılar ile dönemin eserlerine yansıyan savaş gerçeğinin araştırılması bakımından önem taşımaktadır. Dışavurumcu resim sanatı, aslında savaşın kazanan ya da kaybedenin olmadığı her iki tarafın da ağır bedeller ödediğinin görsel kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dışavurumcu resim sanatında çalışmaları, estetik kaygılardan ziyade kullanılmış olan biçim bozmalar, çamurlaşmış renkler ve yarattığı olumsuzluklar ile altında yatan mesajlarda saklıdır. Çalışmada bu mesajların doğru algılanması, geleceğe dair dersler çıkarılması açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışma 20.yy. sanatının en etkin akımı olan Dışavurumculuk ve dışavurumculuk sanatının doğuş yeri olan Almanya ve Almanya’da yapılan çalışmalar ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca Dışavurumcu ifade tarzının çıkmasına neden olan dönemsel olaylarla birlikte savaşa tepki olarak yapılan eserler ile sınırlandırılmıştır. Alman dışavurumcu sanatçılarının eserlerinde savaşın etkileri eser analizi olarak incelenmiştir.

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 1994: 77).

BİRİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNA TARİHSEL BAKIŞ

1.1. RESİMDE DIŞAVURUMCU ETKİLER

Resim sanatında dışavurum gerçeğinin ilk olarak nerede ve nasıl başladığına dair sorulara verebileceğimiz cevaplar bizi ilginç noktalara götürecektir. İlk barınak olan mağaraların duvarlarına insanların çekindiği, korktuğu, ya da mağlup ettiği varlıkların resmini yaptığını hatırlarsak dışavurum gerçeğinin ilk cevaplarına ulaşmış oluruz. Çünkü insanlık tarihinde ilk defa burada başlamıştır; insanların kendini anlatma, ifade etme çabası. Daha sonraki yüzyıllara bakılacak olursa; resim sanatının temelinde hep bir dışavurum ifade tarzı vardır. Fakat söz konusu dışavurumun nedenleri ve çıktığı ortamlar farklıdır. Kimi zaman çağının psikolojik, politik, kültürel ve dinsel sorunlarına tepki göstermek, sesini duyurmak için, kimi zaman ise insanı ve insanın yaşam dramını göstermek amacıyla dışavurum süreci başlamıştır (Eroğlu, 1995: 21).

20. yy. Alman Dışavurumculuğunun en büyük sıkıntılarında biri; insanoğlunun gelecekte ne olacağı sorusudur. Gelecek kaygısı dışavurumcu sanatçıların öznel tutumları, ifade biçimleri, konuyu ele alış biçimleri ile tuvalin iki boyutlu yüzeyinde adeta yansımıştır (Eroğlu, 1995: 21).

Alman Dışavurumcu resim sanatında bir dünya görüşü tarihe damgasını vurmuştur. Bu görüş, bireylere göre farklı şekillerde ortaya çıksa da ortak bir payda altında buluşmuştur. Bütün çalışmalarda çağın sorunları, bu sorunlar karşısında cevap arayan insanın çaresizliği öznel anlatım içerisinde belli bir tarihsel dönemin tepkisi olarak ele alınmıştır. Daha doğrusu 1905-1925 Almanya'sının bir parçası olmuştur. Alman Dışavurumcuları, hızlı kentleşmeye, sanayileşmeye ve bunların sonucunda toplumda oluşan sınıfsal farklılıklara karşı çıkmışlardır. Endüstrileşmenin, kırsal kesimlerden kentlere göçün, sermayenin ve rekabetin getirdiği yeni başlangıçların toplumun bir parçası olan ve farklı sosyal sınıflardan oluşan bireylerdeki farklı halleri ifade etmektedir (Eroğlu, 1995: 22).

Aslında tüm sanat akımlarında dışavurum (ekspresyon) yani ifade vardır. Fakat 20. yy. Alman Dışavurumcu resim sanatı söz konusu olduğunda artık Dışavurum akım olma özelliği göstermektedir. Diğer sanat akımlarında söz konusu akımın özellikleri olarak ortaya çıkan kurallar kadar belirgin bir takım özellikler taşımasa da Dışavurumculuk; toplumsal ve politik olaylar karşısında duran, dönemin olaylarını yansıtan insanlığın, teknolojinin gelmiş olduğu noktadan ziyade acılarıyla yüzleşmesini

hedef alan bir sanat akımı olmaktadır. Bireysel olarak değil, toplumsal olarak ele alınan olaylar bireysel anlatım tarzı içinde aktarılmıştır (Torun, 2003: 27).

Dışavurumcu sanatçı varoluşunu, toplumsal değişimleri ve bu değişimlerin sonucunu sorgular. İzleyiciye istediği etkiyi vermek ve varoluşunu gerçekleştirmek için yaşadığı içe dönüş, çalışmalarında görünenin arkasında yatan gerçek yüzü gösterme amacı taşır. Dışavurumcu sanatçılar duyarlılıklarını, gelmiş geçmiş tüm kuralların önünde tutmuşlardır.

Dışavurumcu sanatçı anlık izlenimler yerine, bu anlık izlenimlerin ardına bakmak istiyordu.

“Modernleşmenin arka yüzündeki yabancılaşma, yalnızlaşma ve bireysellikten kitleliliğe geçiş, hele de büyük metropollerde artık göz ardı edilemez hale gelmişti. Yalnız günlük hayatında değil, sanatçı kimliğiyle de yeni değerler arayışındaki bu genç kuşağın parçalanmışlığı, kendini sadece ürettikleri karamsar kıyamet senaryolarının yanında, daha güzel bir dünyaya ilişkin ütopyalarla da ortaya koydu. Sanatçılar, var olan düzeni alaşağı etmek isteyen tutkulu devrimci kimlikleriyle “yeni insana uygun yeni sanat” arayışına çıktılar. Duygu yüklü resimleriyle insanları yüreklerinin ta en derin yerinden yakalamaktaki amaçları. Van Gogh’tan ve Gauguin’den esinlenen ve duyguyla, düşünceye yaslanan bir üslupla, insanların medeniyet kisvesi altında yok edilmeye çalışılan gerçek ihtiyaçlarını yeniden canlandırmak ve böylece daha iyi bir geleceğin yolunu açmak istiyorlardı ” (Gümüştay, 2008: 77).

Dışavurumcu ifade tarzı ile oluşturulan çalışmalarda bireyin hayatı, hayatı yaşayış biçimi, yaşamın bireye sunduğu değişimler ifade edilmeye çalışılmış, bu durumda hem birey, hem de birey tarafından oluşturulan esere bakan izleyici ortak yaşamı paylaşmış durumdadır.

“Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerinin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı Post Empresyonizm yani Ekspresyonizm idi. Ancak bu içe kapanış uzun sürmedi ve toplum ile bireyin sahip olduğu ruhsal birikimler kimi yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırladı. Bu içe kapanış sonucu olan psikolojik patlama ya da psikolojik boşalma, sanatçının kendi içinde bulacağını umduğu kişisel iç dünyasındaki sığınanın, sığınılması, tutunulması olası olmayan sonsuz bir boşluk, huzur bulunmayan bir mikro evren bir girdap, bir başka tehlikeli uçurum olduğunu anlaması ile ilişkili idi” (Turani, 1998: 66-67).

Adnan Turani bir makalesinde dışavurumcu sanatçının gerçeklikle ilgili bağınu şu şekilde dile getirmiştir:

“Ekspresyonizm bir hayat anlayışı, bir dünya görüşüdür. Fakat bu görüş insanın içine yönelmiştir. Ekspresyonistler, kendilerini doğanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, optik hayale tercih ediliyordu. Her şey, tekrar sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Ölü doğa (natürmort) olsun, manzara resmi (peyzaj) olsun ya da figür olsun, ne anlatılmışsa, resimlenen şey, her şeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir görüşü idi. Bunun içindir ki, sanatçı sayısı kadar ekspresyonist anlatım vardır. Ekspresyonist sanatçı kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk eder ve kendi ruhunun uyumuna bırakır. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser ortaya koyar.(...) Ekspresyonist çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakin, neşeli fakat çoğunlukla gazaplı, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış, koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur” (Turani, 1999: 72).

1.1.1. Dışavurumculuk ve Tarihçesi

19.yy. sonu ve 20.yy. başlarında Avrupa; ekonomik, siyasi, kültürel, bilimsel ve teknolojik gelişiminin sonuçlarını almaya başladığı bir dönemdeydi. Teknoloji ve bilimdeki ilerlemeler sanatın ilerlemeci yanını etkileyen, ona yön veren en önemli etkenler olarak gösterilmektedir. Geliştirilen her teknoloji bir dönemi geride bırakarak sanatın kendine yeni çıkış yolları aramasına neden olmaktadır. Bu dönem büyük şehirlerde yaşanmakta, kendini yüksek binalarla, sinemalarla, pahalı ürünlerin bulunduğu şık mağazalarda, arabalar ve tramvaylarda kendini gösteriyordu. Bu gelişimin yaratmış olduğu olumlu ve olumsuz sonuçları ise her kesim paylaşmıştır (Ustaoglu, 2008: 52).

Şehirle iç içe giren yeni toplumsal yapılar, yeni sınıflar oluşturmuştur. Endüstri devrimi ve sanayileşme sonucu, yoksulluk içindeki işçi mahalleleri ile kaldırımlardaki, mağazalardaki şık kadınlar ve fakir insanların karşı karşıya geldiği aykırı manzaralar yaşanıyordu. Bir tarafta şatafatlı, gösterişli lüks hayatlar diğer tarafta ise gücün altında ezilen insanlar söz konusudur (Ustaoglu, 2008: 52).

Bu farklı yaşamların öyküsü sanat alanında özellikle resimde kendini yeniden tanımlamak, kendine yeni yollar aramak durumundadır. Artık sanat çağın özelliklerini toplumsal, kültürel, felsefe, teknik, politik vb. yansıttığı gibi özünde hem etkilenir, hem

etkiler. Özet olarak dışavurumculuk, programlı bir hareket değil, bir dizi patlamadır. Paul Fechter'in dediği gibi "görevlerin ve tasarımların açık seçik ve bilinçli bir biçimde ortaya konmamış olması da, yeni sanatın anlamı konusundaki belirsizlik de, onun içsel gerekliliğine işaret etmekteydi" (Batur, 1997: 242).

Edschmidt bu değişimin özünü nükteli bir üslupla sunmuştu okurlarına:

"Dışavurumcu sanatçı evreni kurgular. Görmez, tasarlar. Aktarmaz, yaşar. Yeniden üretmez, baştan yapar. Almaz, arar. Olgular zinciri yoktur artık: Fabrikalar, evler, hastalıklar, orospular, kargaşa ve açlık yoktur. Hepsinin yalnız hayali vardır" (Batur, 1997: 242).

Yirminci yüzyılda sanat, çağın değişimlerini yansıtan, bu değişimlerin sonucunda toplumda yaşanan olumsuzlukları, kötü gidişatı haykıran bir ses olmuştur. Yüzyıl başında toplumsal yaşamı değiştiren olayların etkisiyle Dışavurumculuk akımı, resim sanatı dışında sinema, tiyatro, edebiyat gibi pek çok sanat dalında egemen olmuş, bu sayede çeşitli anlayışlara göndermeler yapan, yapabilen bir akım olmuştur.

Dışavurumculuk akımı, dönemin toplumsal koşullarıyla birlikte değerlendirildiğinde ancak doğru anlaşılabilir. Dönemin özelliklerine değinecek olursak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük gelişme gösteren endüstri, büyük sanayi kentlerinin doğmasına neden olmuş, el emeğine dayalı iş gücünde ciddi azalmalar söz konusu olmuştur (Tanyeli, 2006: 2).

Bu yeni değişim toplumu ikiye bölmüştür. Bir tarafta tarıma ve el emeğine dayalı iş gücü yapan insanlar ile teknolojinin rahatlığını, imkânlarını kullanabilen burjuva sınıfını meydana getirmiştir. Toplumsal yapıdaki bu değişim insanların kalabalıklar içerisinde yalnızlaşmasına, içe dönük bir yaşam sürmesine neden olmuştur (Tanyeli, 2006: 2).

Sanatsal açıdan bakıldığında ise toplumsal yapıdaki bu değişimi haykıran Dışavurum akımında yerini bulur. Hasan Bülent Kahraman Dışavurumculuk akımının oluştuğu dönem koşullarını şu şekilde ifade eder;

"20. yy başı burjuva toplumuna ait değer yargılarının tartışmaya açıldığı, burjuva kültürünün ve bilinçaltının çözümlendiği, sanayide ve bilimde meydana gelen değişimlerle nesnel gerçeğin dahi sınındığı bir dönemi oluşturuyor. Dışavurumculuğun hemen başlangıç yıllarının insan bilincini geniş ölçüde sarsan ve etkileri günümüzde dahi yoğun olarak süren

ve Einstein'in madde, Freud'un bilinç üstünde geliştirdiği iki büyük sınamanın ertesinde oluşması rastlantı diye açıklanamaz" (Kahraman, 2002: 137).

Ernst Fischner'a göre sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi, güzel olanı yansıtmak değil, toplumun yapısına yön verecek haykırışı ifade etmek için oluşturulmalıdır (Tanyeli, 2006: 3). 20. yy toplum koşulları içinde yaşayan sanatçı sanatsal ifade için kullandığı araçları değiştirmiş, çalışmalarını daha eleştirel bir ifadeyle oluşturmaya başlamıştır. Yıldızoğlu'na göre, sanat alanındaki bu değişim, sanatçının toplumsal harmoniyi değil, kaosu, değişimi, kapitalizmin meydana getirdiği olumsuzlukları, eşitsizliği, yoksulluğu konu edinmeye başlamasıyla ilgilidir. Bu süreçte işçi hareketleriyle meydana gelen sınıfsal mücadeleler, toplumun genel özellikleri, karmaşasını, kirliliğini bağırarak ve bu durumu birebir yansıtan sanat anlayışıyla gelişme kazanmıştır (Tanyeli, 2006: 3).

"Dışavurumcular, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve suni yapıları ortaya çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış "yüzeyler" sundukları, kendilerini besleyen toplumun şeytanlığını gizledikleri için reddediyorlardı" (Batur, 1998: 241).

Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarını incelediğimizde modern dünyadan uzaklaşıp, saflığı bozulmamış ilkel yaşamı gözler önüne seren kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Dışavurumcuların ilkel sanata ilgi duyma nedenini sanatçıların yaşadıkları toplumsal koşulların getirdiği tedirginlik olduğunu vurgulayan Bernard Myers "o toplum yapısına bağlı bir zihinsel üretimin sonucu olan sanat yapıtını yetersiz görmelerinin çok önemli bir kanıtı" belirtir (Tanyeli, 2006: 5).

1.1.2. Dışavurumcu Resim ve Konusu

Dışavurumculuk bir sanat akımı olmakla birlikte özellikle Almanya'da baş gösteren toplumsal değişim, oluşturulmaya çalışılan yeni düzene karşı ortaya çıkmış yaşam biçimidir. Dışavurumcu sanat yapıtları, bir kuşağın genel duygularının ve inançlarının dile getirilmesidir (Elgün, 1993: 14).

Dışavurumcular; "yaşadıklarımız ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz, hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında kararlar veremiyoruz. Tükendik,

ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı, doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız, bir büyük ıstırap çılgılığı. Sanat da bunun dışında; o da bir yardım umarak ruha sesleniyor. İşte ekspresyonizm bu” diyerek insanlığın genel durumunu açıklamıştır (Bahr, 2000: 14).

20. yüzyıl insanı artık tek başınadır, kendine bile açıklayamadığı sorunların ortasında yalnızdır. Artık, hayattan atıl durumda, umutsuz var oluş korkusuna kapılmıştır. Dışavurumcu sanatçılar dış dünyaya karşı ruhsal güçlerini, evrensellik ve bağımsızlığı elde etmek için yoğunlaştırmışlardır. Dışavurumcular sanatın hem kendileri hem de toplum için var olan bütün sorunların çözümü olarak görmüşlerdir. Var olan gerçekleri gözler önüne sermiş, olayları keşfetmeye çalışmış, bu insanlık dramına dur demeye çalışmışlardır.

Dışavurumcu sanatçılar yaşanan moderniteye karşı insan emeğinin haklı kazancı uğruna mücadeleye destek vermişlerdir. Dışavurumcu sanatçıların resimleri, resimlerdeki konular aynı olmasına karşın yapıtlardaki farklılıklar, konuları ele alış biçimleri aslında ortak kaygıları dile getirir niteliktedir. Resimleri dikkatle incelediğimizde bütün resimlerin temelinde dönemin hoşnutsuzlukları, yaşananları sorgulama ve bu sorgulama karşısında güçsüzlük, hiçsizlik, insanın varlık olarak artık bir değerinin kalmaması, artık insanlığın varoluş mücadelesi, yaşam savaşı vermesi eserlerdeki ortak noktalardır. İnsanın yaşam mücadelesini anlatırken yaşamdaki çelişkiler de gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Bir yandan modernitenin sonuçlarından biri olarak kenara itilen, yaşam mücadelesi veren hayatlar, diğer yanda ise kent yaşamının hiç bitmeyen telaşı, lüks mağazalarla dolu şık caddeler, caddelerde salınan şapkallı hoş kadınlar, sinemalar ve lüks otomobiller yaşamın diğer gerçek yüzü, sanat eserlerinde ise yeni kahramanlardır (Ayan, 2008: 52).

İyi ve gerçek yaşamın oluşması için uğraşan dışavurumcu sanatçıların sanatları da çelişkilerle dolu idi. Bir yandan bireysel bir anlatımı ele alan dışavurumcu sanatçıların umutsuzca ele aldıkları kötü gidişat, diğer tarafta ise ışıltılı, pembe dünyalar. Birbirinden aykırı bu iki konunun temelinde yatan ise içten gelen duyguları güzel ya da çirkin olmaksızın bütün çıplaklığıyla ortaya koymaktı. Bu nokta da

dışavurumculuk sanatı Werner Hofmann'ın “duyguların ve içgüdülerin temel ifadeleri” diye tanımladığı sonucuna varır (Wolf, 2005: 9).

Dışavurumculuk sanatında temel alınan nokta da izlenimcilere özgü doğa betimlemelerini aşmak, tüm özgünlüğü ve özgürlüğü ile parlak renkleri kendi ifade biçimleri ile kullanmaktır. Acımasız olan gerçeği öznel bir anlatımla haykırmaktır. Perspektif kuralları, insan anatomisi, proporsiyon, doğal görünüm ya da güzellik hiçbir anlam ifade etmez. Neyin nasıl anlatıldığı ise dışavurumcuların kilit noktasıydı.

Aşırı coşkulu anlatım, duyguların ifadesi dışavurumcu sanat anlayışının temel kuralıdır. Bu bağlamda Nolde'nin yapıtlarındaki huzursuz figürler, Schmidt-Rottluff'un, Heckel'in ve özellikle de Meidner'in kıyameti tasvir eden manzaraları, deformasyona uğramış, acı çeken yüzler dışavurum resim tarzında benimsenen resimsel öğelerdir (Wolf, 2005: 10).

Alman Dışavurumcuları “Sanat kimin içindir?” tartışmalarına karşılık çalışmalarını, geniş halk kitlelerine ulaştırabilecekleri, pazarlama olanağı veren basılı materyallere çevirdi. Böylece sanatın sadece elit tabakaya ait bir üstünlük değil, toplumu oluşturan her kesimin de ilgilenebileceği bir alan olmasını istediler. Bu nedenle coşkulu dışavurum ifade tarzına dönemin baskı resimlerinde de sıkça rastlanmaktadır. Baskı resimlerde ruhsal gerginliği yansıtan açılı, köşeli ve keskin hatlarda karşımıza çıkmaktadır. Aslında bu anlatım biçimi dışavurumcu sanat tarzının olmazsındandır. Bu tarz çirkinliğin ve şiddetin ortaya çıktığı bir alan olmuştur. Bu noktada artık resim sanatının güzel olarak değerlendirilip, dekorasyon öğesi olarak nitelendirilen anlayışa karşı yeni bir düşünce biçimi gelişmişti. Bu estetik anlayış yalın olan gerçeği, abartılı bir biçimde görmemizi, algılamamızı sağlar (Köse, 1992: 78).

Dışavurumcu sanat anlayışında oto portreleri baskın olarak görülür. Dışavurumcu sanatçıların kendilerini tasvir ettikleri ve yaşadıkları dünyaya baktıkları bir pencere olarak görülebileceği oto portre sanatı bu anlatım biçiminde ön plana çıkmaktadır. Egon Schiele, Max Beckmann, Otto Dix, Ludwig Meidner, Kathe Kollwitz, Oskar Kokoschka, Francis Bacon, Max Liberman gibi isimleri bu alanda sıralayabiliriz. Bu isimlerin yanı sıra dönemin diğer sanatçıları da yaşanan hoşnutsuzlukları nasıl hissettiklerini yüzlerindeki jest ve mimiklerle aktarmaya çalışmışlardır (Ayan, 2008: 55).

1.1.3. Alman Dışavurumcu Resim Sanatı ve Tarihçesi

Sanat yazarlarının birçoğu “Dışavurumculuk” teriminin Almanya’da “Abstraction and Emphaty” (Soyutlama ve Etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından 1911’de ilk kez kullanıldığını ileri sürmektedir. Buna karşılık bir yandan da bu onuru Paul Cassierer’e vermektedir. Cassierer 1910’da Penchstein’in bir resmi önünde, bu resmin hala bir Empresyonizm’in örneği olup olmadığı sorusunu, bunun Ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlamıştır. Bu alaylı şaka sonucunda ortaya çıkan Ekspresyonizm teriminin, dergilerin haber sütunlarına geçmeden önce sanat çevrelerinde moda olduğu söylenmektedir (Richard, 1991: 7).

Endüstri’de, kültürel anlamda ve sosyal anlamda yaşanan değişimler ve bu değişimlerin sonucunda insanların yaşamlarında meydana gelen değişimler, insanları kendi iç dünyalarına çekilmelerine sebep olmuştur. Bu tepki ise XX. yüzyılın başında etkilerini göstermiştir. Bu tepkinin aslında amacı insanlığın içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyandır ve bu da sanat yapıtlarında bir çılgılık, bir kâbus gibi gerçeği gözler önüne sermeyi hedeflemiştir. Aslında bu insanlığın iç hesaplaşmasıdır, bütün kahrediciliğiyle insanı yalnızlığa iten bu hayatın, insanı ezen, onu yok sayan yapısına vurgu yapmaktadır. Yaşamın kıyısında adeta çürümeye terk edilen, tek başlılığını, damarlarına kadar duyan insan için artık hayat “boş”, algılaması olmayan bir şeydir (Elgün;2006: 42).

Dışavurumculuk ile insan benliğinde yaratılan bu yıkıma dikkat çekilmektedir. Savaşa gidenlerin tekrar geri dönme şansını bulamamasına karşılık geride bıraktıklarının yaşam savaşı insan ile hayat arasındaki bağı zedeleyen bir boşluk olarak yerini almaktadır. Artık yaşam daha zordur. Bir yandan hayatta kalma mücadelesi, diğer yandan ise kaybettiklerinin derin sızısı. Belirli bir kesimi değil, tüm insanlığın ortak kaderi olan bu acıların yarattığı boşluk hissini sanat ile gidermeye çalışmaktadırlar. Birinci Dünya Savaşı’nı yaşayan Almanya’da sanatsal değerler tamamıyla değişmiştir. Gerçeğin peşinde giden empresyonist resim tarzı yerini coşkulu anlatımlara, gerçekler dünyasındaki acımasızlık ile yerini karamsarlığa, umutsuzluğa bırakmıştır.

Gerçekle bütünleşmeyi sağlayan insanın, ancak bu sayede yalnızlığı aşabileceğine işaret eder. Böylelikle, yetkin olanla, güzel olanla, estetik ve yararlı olanla

buluşmayı sağlayan insan, içinde bulunduğu açmazdan uzaklaşarak yaşamı anlamlı kılmanın yollarını bulabilir. Hayat ilmek ilmek örülmüş kederler bütünüdür ve elbette bunun sonunda yalnızlık kaçınılmazdır. Yaşanılanları bu haliyle göğüsleyebilmenin tek yolu ise nesnel-bilimsel bilgiyle, sanatta buluşmak ve onu hayatın vazgeçilmezi yapmaktır (Elgün, 2006: 42).

Modern çağ ve onun ekonomik altyapısı olan kapitalizm, 19. yüzyılla birlikte insanı toplumsal varlık olarak hayattan her geçen gün biraz daha koparmıştır. İngiltere, Almanya, Fransa ve İtalya gibi ülkelerin başını çektiği bu kanlı pazarlık üzerine kurulan yenedünyaya ve onun değerlerine uyum sağlayamayan sanatçılar, ona sırt çevirenler ağır bedeller ödemek zorunda kalmıştır. Bu değerler içinde yalnızlık, korku, karamsarlık, umarsızlık, bir kenara itilmişlik, dışlanma ve pek çok sanatçı için sonu ölümle biten karanlık bir yeni hayatın başlangıcı olmuştur (Elgün, 2006: 44).

Dışavurumculuk etkileri ilk önce Almanya'nın kuzeyinde kendini gösterir. Burada yaşanan sosyal krizler, düşünsel gelişmeler, kişisel bunalımlar bu akımın geçerlilik kazanmasına neden olmuştur. Dışavurumculuk bu ülkede tüm insanlığın ortak dünya görüşü olarak hayat bulmuştur.

Almanya'nın içinde bulunduğu politik çalkantılar ve ekonomik güvensizlik, iki savaşın arasında yaşanan gerilim ve şiddet şüphesiz ki burada yaşayan insanların ve sanatçıların itici gücüydü. Güvensiz ve kaos ortamında bulunan Alman aydınları ve sanatçıları bu durumlar sonucu klasik resim anlayışını reddeder ve çağının olaylarını, savaşlarını, yaşanan insanlık dramını gözler önüne sermek amacıyla dışavurum anlayışının ilk adımlarını burada atar. Alman Sanat Tarihi ve özellikle de Sanat Felsefesi anlayışını da göz ardı etmemek gerekir. Bu konuda Wilhelm Worringer'in araştırmaları, arayışları, düşünceleri dışavurum sanatçılara destek olmuştur.

Dışavurumcu anlayışın Almanya'da kimlik kazanması ve birleşik anılması ise "Der Sturm" dergisinin yöneticileri bu akımın yaygınlaşmasında büyük katkılar sağlamıştır. Herwart Walden Dışavurumculuğu inceleyen yazılar yazmış, araştırmalar yapmıştır. Artık yalnız gerçeği tanımlamak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler, izlenimci estetiğe karşı çıkanlar Dışavurumcu sayılmıştır. Bu nedenle Avusturyalı yazar Hermann Bahr'a göre; 1914'te yazdığı bir kitap da Dışavurumculuk akımını yaratanlar içinde Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler, Fovlar "Die Brücke"

grubu ve “Der Blaue Reiter” grubu Viyanalı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele’dir (Richard, 1991: 9).

A. Turani’ye göre; Dışavurumculuk “Die Brücke” grubunca ortaya atılmış, “Der Blaue Reiter “ grubu tarafından geliştirilmiş, Kuzey Melankoliği, Slav coşkunuğu, Flemenk sağlamlığı ve Yahudi endişesi ile kaynarak bütün dünyaya egemen olmuştur (Dastarlı,; 14). Bu anlayış Dresden Teknik Üniversitesi’ne mühendislik öğrenimi görmeye giden E. L. Kirchner, Erich Heckel ve Karl Schmidt Rottluff tarafından kurulmuştur. Kirchner dışında hepsi Saksonya’lı idiler. Bu yüzden Dışavurumculuk Kuzey Almanyalı bir kimlikten doğmuştur denilebilir.

1.2. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI’NDA ALMANYA’DA TOPLUM VE SANAT

19.yüzyıl Batı dünyasının her alanda üstünlük kazandığı dönem Sanayi Devrimi’dir. Bilim, teknoloji ve sanatta yaşanan değişimler, dünya tarihini değiştirecek ölçüde etkilemiştir. Üretimden tüketime kadar her şey hızlı bir şekilde değişmiştir. Teknoloji alanındaki yenilikler sosyal yapının değişmesine neden olmuş bu durum karşısında hem olumlu hem olumsuz olaylar yaşanmasına neden olmuştur. İnsanların yaşamaya başladığı bunalımlar, giderek artan sorunlar, suçlar, cinayet oranlarındaki artış bu sürecin olumsuz sonuçlarındandır (Kozlu, 2004: 3).

Sanayileşmenin getirdiği teknolojik özellikler insanları ikiye ayırmış, çalışan, emek veren kesim için tutucu, zor dönemler başlamıştır. Makineleşme en üst seviyede ilerlerken aynı oranda tüketimde hızlanmıştır.

Sanayi Devrimi’ne bağlı Modernleşme süreci akıllı ve bilgiyi ön plana alır. Bu akıl ve bilgi çağı teknolojinin gelişmesini etkiler. Ve bu gelişme belirli gruplar himayesinde gelişir. Bu tek taraflı gelişme, sömürü sisteminin doğmasına neden olur. Bu teknoloji yüzünden insanlar gruplara bölünmüş, teknolojiyi kullananlar ile teknolojiyi kullananlar tarafından kullanılanlar olarak ikiye bölünmektedir (Kozlu, 2004: 3).

Aydınlanma çağında özne insan düşüncesidir. İnsana özgü duygular saf dışı bırakılarak her şey mantık çerçevesinde oluşturulur. Aydınlanma döneminin çağa getirdiği etkiler, bilim, siyaset ve sanattaki etkilerinin sonucu ekonomiyi etkilemektedir.

Ekonomi ise toplumsal yapılar ve sosyal değişimleri etkilemektedir. Sosyal yapıda oluşan toplumsal farklılıklar toplumda farklı kesimlerin oluşmasına neden olmaktadır (Kozlu, 2004: 3).

Endüstride yaşanan gelişmelere bağlı olarak toplum yapısındaki farklılıklar, insanları ikiye ayırmaktadır. Orta halli insanların yaşadığı kent merkezleri yerini işçi sınıfının oluşturduğu iskân bölgeleri oluşturmuştur. Çağın gelişmelerine bağlı olarak çimento ve çeliğin üretimde kullanılması ile çok katlı yapılar meydana getirilmiş, bu yapılarda ise sanayi devrimi sonucu oluşan zengin kesiminin yeni yaşam alanları olmuştur (Turani, 1980: 37).

Yüzyılın başında yaşanan bu değişimler karşısında tüm dünya elde ettiği imkân ya da imkânsızlıklarla yeni sistemde yerini almaya çalışmıştır. Yeni düzende yerini almaya çalışan toplum bireyelerine karşılık, sanatçılar da kaçınılacak ya da sığınılacak doğru adresin iç dünyası olduğuna inanmıştır (Turani, 1980: 37).

Sanayi devrimi sonucu yerini alan makineler, ilk başlarda insanın emeğine ortak olacak, daha az çalıştıracak, insanların işe yönelik yükünü hafifletecek böylece insanlar daha mutlu olacaktır. Fakat yüzyıl ilerledikçe bu ideal yaşam planı kuran insanlar emir veren değil, emir alan, makinenin kölesi olan aciz bir varlık olarak yaşamın kıyısında yerini almıştır (Turani, 1980: 37).

Toplumla aynı yaşamı paylaşan sanatçı kendini ve dünyayı bu yaşama hapseden maddeci dünyadan gördüğü her nesneyi resminden çıkararak duygularını dışa vurmaya hedeflemiştir. Artık sanatçılar sanatlarını kendilerini beğendirmek yerine kendilerini dış dünyada savunmak adına, sanatını silah olarak kullanmıştır. Sanatını, kendini rahatsız eden, dış dünyaya karşı bir tavır olarak sergilemiştir (Turani, 1980: 37).

Yirminci yüzyıl ve sonrasında yaşanan bu değişimler, insan ile çevresi arasında giderek büyüyen kopmalara neden olan bu zıtlığın sanatçılar tarafından ele alınması yorumlanması, sanatçıların çalışmalarının ana konusu olmuştur.

1.2.1. Birinci Dünya Savaşı'nda Teknolojik Gelişmelerin Etkilerinin Yaşam ve Sanata Yansıması

Yaşanan süreç içerisinde sanatta kendine ait yeni bir dönem başlamış ve bu çerçevede kendine yeni yollar bulmuştur. Varoluşunu, yaşanan sıkıntıları sanat ile ifade eden sanatçılar, endüstriyel gelişmelerin bir kenara attığı insanları konu edinmiş, bu duruma karşı yeni çözüm yolları bulmak, değerler oluşturmak zorunda kalmıştır (Kozlu, 2004: 5).

20.yüzyıla kadar gelişen betimleyici sanat anlayışı tamamıyla değişir. Artık sanatçı görünen gerçeği kendi öznel ifadesiyle oluşturmaktadır. Bu dönemdeki sanatçıların kendilerini ortaya koyabilmek adına yaptıkları sanat eserleri yaşadıkları çağın ve toplumun sesi olarak ortaya çıkmaktadır. Dilek Tunalı bir makalesinde şöyle der:

“Günümüzde sanatın anlamı, ilk ortaya çıktığı günkü kadar belirsiz, iç içe ve neredeyse tüm sanat biçimlerinin birbirleriyle karıştığı bir görünüme bürünürken; teknolojik ilerleme olarak adlandırılan bir çağın tanımsız modellerine dönüşerek büyük olasılıkla ilk ortaya çıktığı dönemde henüz sanat olarak adlandırılmayan yanılmalı, büyümlü ve doğaüstü bir biçimlemenin “sanat” kavramlarını aşan görünümleri olarak gelişme göstermiştir” (Kozlu, 2004: 6).

Yaşanan değişimlere bağlı olarak gelişen sanat kavramı bir kaosun içine düşürdüğü, bazı düşünür ve sanat tarihçileri tarafından sanatın yok olduğunu ifade ederken; diğer yandan teknolojik gelişmelerle edebiyat, sanat tarihi, psikanaliz yeni kültürlerin yeni bir ifade tarzı oluşmasına neden olmaktadır. Hasan Bülent Kahraman makalesinde şunlara değinir:

“Sanatın amacı ve incelediği, anlamaya çalıştığı nesne sınıfına yaklaşırken onlara yönelik kavramlar sonsuza yaklaşmakta, sonunda elde kuramdan öte bir şey kalmadığı gibi, sanat da buharlaşmakta, kendisine yönelik katıksız bir düşünceden öteye gitmemektedir. Sanat, olsa olsa kuramsal bilincinin nesnesine dönüşmektedir. Sanat bundan böyle, tarihsellik sonrası bu dönemde de üretilecektir; fakat bu, sanatın tarihsel bir anlamı ve önemi olacak demek değildir” (Kahraman, 1999: 147).

Sanatın tarihsel dönemi yaşanmış ve bitmiştir. Sanatın ne olduğu bilinir ve ne anlama geldiği tanımlanabilirken yaşanan bu tarihsellik şimdi aşılmakta, sanatın ne olduğu sorusu her geçen gün bir kez daha, yeniden yanıtlamaktadır. Dolayısıyla,

felsefenin sanata yönelik işlevi de her geçen gün biraz daha büyümektedir. Felsefe sanatın, felsefeci de sanatçının yerini almıştır” (Kahraman, 2000: 103).

Yeni Dünyada Sanat var olduğu dönemin yaratıcısı olduğu gibi aynı zamanda döneme yön veren bir olgudur. Görsel sanatların temelinde yatan ortak nokta aslında var olan düzeni değiştirmektir. Birbirlerinden farklı materyallerle oluşturulan sanat yapıtı aslında var olan düzeni değiştirerek yeni bir dünya kurmayı hedefler. Bu sistemde ise eskiye tepki olarak sunulan yeni düzen bir başkaldırı, şiddet ögesi olarak yer almaktadır.

Sanat aynı zamanda gerçeği başka bir gözle görmemizi sağlar. “İmgelem ile gerçek arasındaki ahlaki yargı, toplumda hoş görülemeyecek korkunçlukları, tecavüzleri, cinayetleri sanatta hoş görmek durumunda kalabiliriz. Çünkü sanat bize öteden gelen ve doğada olup bitenleri anlatan mesajdır” (Ötgün, 2006: 92). Bir sanat yapıtında kullanılan şiddetin eleştirisi, o yapıtın sanatsal niteliğinde aranmalıdır.

1.3. DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA ÜSLUP

Üslup (Fr. Style; Ing. Style; Alm. Stil; Arap; üslup): Bir devrin ya da bir sanatçının kişiliği. Yani teknik, renk, kompozisyon, biçim ve anlatım bakımından özellikleri ifade etmektedir (Turani, 2003: 143).

Üslup birçok düşünüre göre kişinin vakıf olduğu sırdır. Kişinin bilerek ya da bilmeyerek geliştirdiği tarzıdır. Sanatçı özgür olduğu oranda sanatı da, çalışmaları da özgürleşir. Algıladığını, olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi yansıtmasını bilmiştir.

Sanatçının üslubu, doğayı algılayış şekli, dünya görüşü, kişisel bilgisi, resim bilgisi, görüşleri ile şekillenir. Resim bilgisi ise; genel kültürü, psikolojik durumu, kişiliği, toplumsal yapı gibi elemanlar üslubun belirlenmesinde oluşan temel etkenlerdir. Sanatçı yaşadığı, şahit olduğu olaylar karşısında birikimlerini artırır.

Üslup kişisel anlamda sanatçının sanatçı kişiliğidir. Teknik açıdan ise sanatçının konuyu ele alış biçimi, fırça tutuş şekli, kullandığı renkler, kompozisyon, boya yoğunluğu, boyayı karıştırma şekli ile kendisini anlatan özgün yapısıdır. Resmi farklı göstermesi, farklı sergileme tarzıdır. Bu anlamda diğerlerinden ayrıldığı, kendine özgülüğü, farklı yapısı kısacası sanatçının imzasıdır.

Üslup, kişinin kendi iç sesine yaptığı bir yolculuktur. Bu yolculukta sanatsal arayış ve aranan vardır. Belli çizgi ve yer değil, dönem vardır. İçinde bulunulan, değişen ortamın yansımaları söz konusudur.

Sanatsal anlamda ise diğer soru yaratıcılık nedir?

Yaratıcılık; kişinin sınırlarının ötesine geçmesi, herkesten farklı yanlarını bulup, sorgulayıp, çıkarması ve işlemesidir. Bütün inançların, yargıların, kuralların, bilgilerin alt üst olduğu bütün kavramların tek tek sorgulandığı, olayları farklı bakış açılarıyla değerlendirebilme durumudur. Kendini, olup bitenleri yeniden sorgulama her seferinde bir adım daha önde olma kaygısıdır. Bu anlamda yaratıcılık kimi zaman deliliğin sınırlarında koşmak, kimi zaman ise bir bilge edasıyla uslu uslu çalışmaktır.

Sanatın değerlendirilmesiyle, sanatçı, sanat yapıtı ve sanat alımlayıcısı üçgenindeki her bağın tek başına bir anlam ifade etmediği, ancak yapboz gibi, parçaları oluşturan bütün üzerinden değerlendirmenin doğru olacağı bilinmektedir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde görülen, yaşanan değişimler, sanatın ifade biçimini, gücünü kendi devrinde ve sonrasında artırır. Sanat nesnesinin anlamı genişler, ifade olarak kendini aşmaya başlar, kavramlara, değişik etkinliklere, hareketlere dönüşüverir.

1900–1925 arası dönemde dünyada yaşanan hızlı değişimler ve bu değişimlerin etken olduğu koşullar, sanatçı tarafından modernist görüşün hâkim olmaya başladığı dönemdir. Sanatçının güçlenmesini sağlayacak olanakları elde etmesine değişen algı biçimine paralel olarak sanat eserlerinin değişimine, özgürlüğünü elde eden sanatçının apayrı bir mantıkla ürettiği biçimlerin çeşitlenmesine neden olur.

Goethe “Resim insanın görebileceği ve görmesi gereken, ama çoğunlukla görmediği şeyi karşımıza getirir” demiştir. Huzurlu ve mükemmel dünya imgesi dışavurumcular için bir masal niteliğindedir. Yaşam izlenimcilerin yansıttığı gibi tozpembe değildir. Aksine tozpembe resimlerin altında yatan karanlık renkleri açığa çıkarmak için uğraşmıştır dışavurumcu sanatçılar (Bahr, 2000: 15).

Bu karanlık renkler arasında, dönemin gerçekleri, güvensizlik, yoksulluk, savaşlar, ölümler, sanatçının ve sanatın gördükleri arasında kayda alınmıştır. Dışavurumcuların asıl amacı; sanatçının duygularını, iç dünyalarını, hüznlerini, sevinçlerini, sanatını oluşturan renk, çizgi, biçim gibi temel öğelerle öznel ifadeyle

oluşturmasıdır. Sanatçılar bu öznel duygularını ifade, alışageldik sistemi altüst etmişler, geleneksel kavramlardan uzaklaşmışlardır. Saf olan gerçeği öznel bir ifadeyle anlatmak istemişlerdir. Dışavurumcular için esas olan resim yüzeyinde yer alan görüntünün ötesindedir (Lionel, 1984: 9).

Dışavurumculuğun yaygınlaşmasında etkili olan Herwarth Walden bu kavramı şöyle tanımlar: “Ressamın yaptığı resim en içsel duygularıyla algıladığıdır, varlığın anlatımıdır, dışavurumdur, geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır, dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümünü iletir” (Lionel, 1984: 9).

1.4. DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA GÖRME

Her insanın belli bir görme biçimi olduğu gibi, her çağın, her dönemin de görme biçimi vardır. Her felsefe görüşünün, sanatta her üslubun belli bir görmesi, dünya karşısında belli bir duruşu vardır. Bu yüzden her bilgi, her felsefi yaklaşım ve her “izm” dünyayı, varlığı yeni bir şekilde görmeyi işaret eder. Yeni bir bilgi objesini ifade eder (Gümüşay, 2008: 1).

Sosyal hayatın görünümü, sanatçının eserinin itici gücü, ilham kaynağı niteliğindedir. Ortaya çıkan sanat ürünü yorumlanmış bir gerçekliğin görüntüsüdür. Dışavurumculuk sanatında da yaşanan gerçekler görüldüğü gibi fakat öznel yorumlarla ortaya çıkmıştır.

Görme yöntemi ise insanın dünya ile kurduğu bağa göre değişir. İnsan dünyayı ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görür. İnsanın görme edimi hem pasif, hem aktiftir. Resim onu yapanın daha pasif ya da aktif, daha itaatkâr ya da dik başlı olmasına göre, daha büyük bir saflıkla almak mı yoksa daha büyük bir güçle tepki vermek mi istediğine göre değişir (Batur, 1997: 225).

Görme, biri dışta, diğeri içte olmak üzere iki etkinlikten oluşur. Bunlardan biri insana olan bir şeydir, diğeri ise insanın sonradan ona tepki olarak yaptığı bir şeydir. Görebilmek için, önce dışımızda bir şey olmalıdır: Bu şey bize çarpmalı, ondan bize bir etki ulaşmalıdır. Bu etki bize ulaşır ulaşmaz, gözün bir edimiyle ona hemen tepki

veririz. Gözümüz bu etkiye boyun eğmekle, onu almakla olmasına izin vermekle kalmaz, onun üzerine hemen bir edimde bulunur, onu alır, bize bildirir (Bahr, 2000: 12).

Görmek her zaman tanımaktır. Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Bir ağacı düşünme gücümüzle görürüz: bu güç olmasaydı o yalnızca bir renk duyumu olurdu. Düşüncemi ona yöneltmeden önce ağaç, gözün kendisinin bile üretmiş olabileceği yeşil bir lekeden ibarettir. Bu yeşil rengi dışarıdan gelen bir etkinin ürettiğinden emin olabilmek için düşünmem gerekir. İnsanın nedene ilişkin “orijinal fikir”ini ona yöneltmem, onu sınıflandırmam, ona geçmiş deneyimlerimi eklemem gerekir: Ancak o zaman o yeşil lekenin ne olduğunu bilirim, bu bilgi sayesinde de yalnızca yeşil bir leke görmekle kalmayıp, uzun deneyimlerim sonucunda onu bir ağaç olarak hatta genelden özele indirgeyebiliriz (Bahr, 2000: 12).

“(…) Kişi görmesinin her zaman bir iç bir de dış etkinin sonucu olduğunu fark eder etmez, dış dünyaya mı yoksa kendisine mi daha çok güveneceği sorunuyla karşı karşıya gelir. Bütün insan ilişkileri sonunda buna bağlıdır. İnsan bir kez kendisiyle dünyanın geri kalanı arasında ayırım yapabileceği aşamaya ulaştığında, “ben” ve “sen” diyebildiğinde, dışı içten ayırabildiğinde, dünyadan kendisine ya da kendisinden dünyaya göçmekten başka seçeneği kalmaz” (Bahr, 2000: 12).

İKİNCİ BÖLÜM

DIŞAVURUMCU SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARI

2.1. DIŞAVURUMCU SANATÇILAR

2.1.1. Egon Schiele (1890 - 1918)

Egon Schiele'nin sanatına hâkim olan konular çoğunlukla çıplaklar ve portrelerdir. Dietmar Elger'in değerlendirmesiyle "başka dışavurumculardan ayrı olarak yalnızca modellerinin yüzünden okumakla yetinmiyor. Kokoschka da ellerin duruşu kendi başına betimlenen kişinin yüzünden bile daha açıklayıcı bir tanıktı. Schiele ise şimdi bütün gövdeyi, giderek her bir kolu ve bacağı, sanatsal dışavurumun eşit taşıyıcıları durumuna getiriyor" (Wolf, 2005: 88).

Schiele çoğu zaman resimlerinde başka bir obje ya da fon kullanmadan, yalnızca insanı, insan vücudunun olağanüstü duyarlı özelliklerine yoğunlaşarak resimler yapmıştır. 25 Ağustos 1913 tarihli bir mektubunda Schiele "Bugünlerde genellikle dağların, suların, ağaçların ve çiçeklerin fiziksel devinimini gözlemliyorum. Nereye baksam insan vücudundaki benzer devinimler, tıpkı bitkilerdekine benzeyen zevk ve acı duyguları aklıma geliyor" diyor (Wolf, 2005: 88). Bu doğrultuda portrelerinde ve oto portrelerinde çoğunlukla bu gözlemin ters yüz edildiği, insan figürünün bitki benzeri bir kimliğe büründüğü görülür.

Schiele'nin resimlerindeki figürler, abartılı sayılabilecek kadar zayıf, kemikli, hastalıklı çoğu zaman ise yoksul ve kederlidir. Her şeye karşı bu anlatım biçiminde ne bir fazla, ne bir çizgi eksiktir. İnsan görüntüsünün "yaratıksal" yönü yaşanan bütün sıkıntılarla birlikte aktarılmaya başlanılmıştır (Ayan, 2008: 54).

Büyük bir başarıyla çizdiği insan figürlerinde acıyı ve korkuyu son derece etkili biçimde yansıtmıştır. Tüm açıklığıyla işlediği erotik tablolarında suluboya ve çizim tekniklerini kullanmıştır. Şiddet unsuru bu resimlerde cinsellikle bütünleşmiş olarak sergilenmiştir. Bu tür resimlerin en ilginç örneklerinden biri 1915'te yaptığı "İki Kadın" (Resim 2.1) adlı tablosudur (Eczacıbaşı, 1997: 3/1621).

Resim 2.1: Egon Schiele, İki Kadın, 1915, T.Ü.Y, 89,5x59,4 cm.



Kaynak: http://www.artchive.com/artchive/S/schiele/schiele_2women.jpg.html/
(13.07.2010).

Egon Schiele'nin "İki Kadın" adlı çalışmasında boğuşur gibi iki kadın görülmektedir. Aykırı eğilimleri olan bu kadınların, beden hatları son derece keskin çizgilerle belirlenmiş, sert fırça vuruşları şiddeti vurgularcasına kullanılmıştır. Kadınların yüzlerindeki soğuk, durgun ifadeye yumuşak tonlardaki renk kullanımına rağmen şiddet ön planda kendini göstermektedir. Buradaki saldırı, toplumun değer yargılarına ve geleneksel ahlakın kendisine yöneltilmiş bir saldırıdır (Elgün, 1998: 40).

2.1.2. Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938)

1905'te Dresden'de kurulan ilk dışavurumcu grup, Brücke'nin kurucularından olan Kirchner 1911'de Berlin'e taşındı. Şehrin atmosferi ve enerjisi özellikle burjuva kesiminin yarattığı boğucu ortam, akademik resmin baskılayıcı kuralları, Kirchner'de asi bir damarın kabarmasına neden olur ve bu asi ruh hali beraberinde keskin perspektifleri, sivri çizgileri, yoğun açısız formları, karmaşık ve uyumsuz renkleri getirir (Turanlı, 2008: 63).

Kirchner'in şu sözleri resmin çözümlemesinde yardımcı olacaktır:
"Deneyimime, yaşantıma, gözlerimi kapayarak görebildiğim tek bir biçim sunan hayal

gücü kesinlikle bilinç dışı bir güçtür. Ben ileri derece de gelgitli anlarımda bilincine varmadan resim yaptım ve bu durumdan çıktığım sırada çevremi saran şeylerden son derece şaşkınlık duymuştum” (Batur, 2000: 268).

Akademik anlayıştaki resimlerin yaşamın gerçeklerini yansıtmada yeterli olmadığını düşünen Ernst Ludwig Kirchner şüphesiz diğer dışavurum sanatçıları gibi çağında yaşanan karmaşayı resimlerine aktarmıştır. Modern hayatın karmaşasını, kötülüğünü ve çirkinliğini yansıtan çalışmalarının yanı sıra çalışmalarında süslü şapkalarıyla caddelerde boy gösteren kadın figürler Kirchner’ın çalışmalarının vazgeçilmezlerindedir (Turanlı, 2008: 62).

Resim 2.2: Ernst Ludwig Kirchner, Caddedeki Beş Kadın, T.Ü.Y, 120x90 cm



Kaynak: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.museenkoeln.de/_medien/mlk/Kirchner_ErnstLudwig2.jpg / (17.07.2010).

2.1.3. Otto Dix (1891 – 1969)

1914 yılına kadar Die Brücke, Der Blaue Reiter topluluklarından, fütürizmden ve Van Gogh’tan etkilenmiştir. Rönesans resmini çalışarak geçirdiği yıllardan sonra Birinci Dünya Savaşı’na gönüllü olarak katılır ve ön saflarda mücadele etmiştir. Alman dışavurumcu ressam ve grafiker Otto Dix çalışmalarında, üstlendiği toplumsal rollerle

figürler arasındaki gerilimi anlatır ve bu gerilimi karşısındaki izleyiciye de geçirmeyi başarır (Crepaldi, 2004: 110).

1921 yılında resmettiği *Sanatçının Ailesi* (Resim 2.3) adlı çalışmasında emektar elleri, yorgun yüzleri, sade gösterişsiz giyimleriyle resmettiği anne ve babasının görünüşleri, gelişimin ve büyük şehrin yükünü sırtlayan sınıfa ait olduklarını vurgulayan çalışmasıdır (Ustaoğlu, 2008: 57).

Resim 2.3: Otto Dix, *Sanatçının Ailesi*, T.Ü.Y, 118x130,5 cm



Kaynak: Ustaoğlu, 2008: 56

2.1.4. Oskar Kokoschka (1886 - 1980)

Oskar Kokoschka bütün dışavurumcu sanatçılardan çok daha farklı ve seçici bir sanatçıdır. Gençlik yıllarında hümanist felsefeyi savunan ve bu doğrultuda oyunlar yazan Kokoschka'nın üzerinde durduğu, incelediği konu erkek egemen toplumun değer yargılarıdır. Her türlü baskıya karşı çıkan, şiddeti yok sayan bir insan olmasına karşın, yaşadığı dönemlerdeki insanlık dışı olaylar şüphesiz ki eserlerine de yansımıştır. Saldırganlık ve şiddet resimlerinde hem konu hem de teknik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resimlerinde şiddeti ortaya çıkaran teknik özellikler, renklerin çamurlaştırılarak kullanılması ve boyaların parmakla aktarıldığı hissini veren kalınlığında (ki bu kalınlıklar neredeyse alçak kabartma hissi oluşturmuştur) gizlidir (Wolf, 2005: 62).

Tuttuğu boya kalemine ve yaşamının anlamı olan sanatı ifade etmek için ellerini orantısız ve abartılı olarak çizmiştir. Kokoschka'nın portrelerinde açık olarak ifade ettiği tedirginlik, korku ve öfke duyguları resimlerinde ön planda yer almıştır.

Kişisel ve özgün olarak yorumladığı dışavurum resimlerde özellikle portre çalışmalarında, figürlerin gözlerinde hem sinirli hem de korkulu, telaşlı ifadeler bulunmaktadır. Dış çizgilerdeki sinirli bulanma, boya yüzeylerindeki sanki modelin bilinçaltını okurmuşçasına şiddetle kazınmış izler, kimileri Kokoschka'nın "gözlerinde röntgen ışınları" olduğunu ve ruh çözümleyici sezgileri bulunduğunu söylüyorlardı. Tasvir ettiği kişilerin yüzündeki hastalıklı ruh haliyle birleşince eserlerle ve eserlerindeki figürler ile çözümlemeci bir sanat karşımıza çıkıyor. Kokoschka'nın, çözümleyici gözü çoğunlukla nevroitik, giderek patolojik özellikler üzerinde odaklanır (Wolf, 2005: 60).

Oskar Kokoschka, tedirginliği ve başkaldırıcıyı simgeleyen ekspresyonist anlatım tarzında kendini bulur. Kalın boya katmanlarıyla oluşturduğu resimlerinde sıcak renkler ön plandadır. Portrelerinde herhangi bir hazırlık oluşturmadan jest ve mimiklerine dayalı resimler oluşturmaktadır. Kendisinin daha sonra ifade ettiği gibi bu portrelerdeki kişilerin 'görünüştaki güvenliklerinin gideremediği korkularını, acılarını, çarpık bakışlar vererek resmeder. Figüratif resimlerinde renk duygusal bir dışavurum aracı olarak kullanılır (Yılmaz, 2009: 2).

Oskar Kokoschka'nın Rüzgarın Gelini (Resim 2.4) adlı çalışması şiirsel ve duygusal yükü birlikte simgesel ve alegorik anlamların kullanılmasıyla sanatçının başyapıtı sayılmıştır (Crepaldi, 2002: 92). Sevecenlikle birbirine sarılmış iki aşık, belli belirsiz çizilmiş bir sandalın içindedir. Gözleri yarı kapalı kadının yüzü, erkeğin omzunda tam bir kendini bırakma hareketi içinde, dinlenmiş görünür. Gri ve mavi tonlu, soğuk ve koyu renkli fırça vuruşları kasırgası yaratmıştır (Crepaldi, 2002: 92).

Resim 2.4: Oskar Kokoschka, Rüzgarın Gelini, T.Ü.Y, 181x220 cm



Kaynak: <http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.bonzasheila.com/art/archives/mar10/images/> (28.08.2010).

2.1.5. Max Beckmann (1884 - 1950)

Max Beckmann'ın sanatı 20. yy. Alman sanatına ışık tutmuştur. 1903'te Weimar'daki resim eğitimini tamamladıktan sonra gittiği Paris'te Eugene Delacroix (1798-1863) ve Paul Cezanne'den etkilenmiştir. 1907'den sonraki Berlin Sezession sergilerinde onun yapıtları gündem konusu olmuştur. Bu yapıtlar arasında Çarmıha Geriliş- Diriliş, hatta Titanik'in Batışı bile vardı (Wolf, 2005: 28).

Sanatına malzeme oluşturacağı düşüncesiyle gittiği Birinci Dünya Savaşı deneyimi sonucunda Beckmann ruhsal çöküntünün eşiğine gelir. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı zor şartlar sanatçının resimlerinde temel konu olmuştur. Beckmann özellikle eserlerinde kullandığı figürlerin yüzlerindeki ifade, gerilim hissi uyandırmaktadır. Yapıtlarında insan ruhunun karmaşası üzerine yapılan gözlemler ile hayata karşı duruşunu yansıtır (Wolf, 2005: 28).

Beckmann, Mesina Depremi'nden, Sahne'ye, Güney İtalya'nın Mesina Kenti'nde yaşayan 120000 kişiden yaklaşık 80000 kişinin ölümüne neden olan depremle ilgili gazete haberini okuduktan sonra, 31 Aralık 1908'de günlüğüne şunları yazmıştır:

“Gazetelerde, Mesina’daki korkunç felaket haberlerini cezaevlerinden yarı çıplak dışarı fırlayan mahkûmların korku ve şaşkınlık içindeki insanlara nasıl saldırdıklarını okudukça... Zihnimde yeni bir resmin düşüncesi doğdu” (Wolf, 2005: 28).

Beckmann’ın “Mesina Depremi” adlı yapıtı (Resim 2.5) küçük kümelerde toplanmış figürlerin yüzlerindeki ifade ayrı ayrı işlenmiş ve resmin geneline göz atıldığında resim yüzeyindeki toprak rengin hâkimiyeti resme karanlık bir hava katmıştır. Yarı çıplak halde yere çökmüş yaralı figür, resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Yaralı halde duran figürün acı içindeki kıvranışı her halinden belli oluyor. Hayatta kalabilmek için gücünün sınırlarını zorlamış durumda, artık dayanacak takati kalmamış. Onun yanında çıplak halde duran kadın ise, yaşamdaki tüm olumsuzluklara meydan okumakta, ayağa kalkıp, doğrulmaya çalışmaktadır. Kadının gerisindeki, figür ise son bir gayretle toparlanmaya, ayağa kalkmaya çalışmaktadır. Bu üçlü figüre karşıt, köşegen gibi yükselen bir çizgi üzerinde, bu kez solda bir ırza geçme sahnesiyle başlayan ölümüne dövüşen, ikili figürler yer alıyor. Resmin arka planında yer alan figürler ise yaşam savaşının içinde, aşılması güç zorluklarının karşısında çaresizlik içinde yer alıyor (Wolf, 2005: 28). Max Beckmann insanoğlunun hem can alıcı, hem de kurban olduğu mesajını vermek istemektedir.

Resim 2.5: Max Beckmann, Messna Depremi, T.Ü.Y, 253,5x262 cm



Kaynak: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://lh3.ggpht.com/_T1-sfygTuk/Sd5sEDeM6II/AAAAAAAAABYU/0xkc0WS090g/0a8_thumb%255B6%255D.jpg/ (20.08.2010).

2.1.6. Kathe Kollwitz (1867 – 1945)

Kasimir Edsomid “Dışavurumcu bakmaz görür” demiştir. Bunun anlamı ise dışavurumcu sanatçıların sanatını hem kendileri, hem de toplum için yeniden yorumlamış olmalarıdır. Dışavurumcu sanatçılar dönemin siyasi ve ahlaki sorunlarına eğilmişler, adeta toplumun sesi olmuşlardır (Wolf, 2005: 7).

“İnsanların zihinleri karışık olduğu ve yardıma ihtiyaç duydukları bu dönemde yardımcı olmak istiyorum” (Ayan, 2003: 34).

Kathe Kollwitz’in bir kadın olarak verdiği mücadeleler aslında, içinde bulunduğu sosyal patlamaların bir uzantısıdır. Yaşamı boyunca savaşın en korkunç yıllarını birebir yaşamış, mağdur olmuştur. Weimar Cumhuriyeti, 1918’de Monarşinin yıkılıp, 1919 yılında Alman Ulusal Meclisi seçimlerinde imparatorluğun yerine getirilmiş bir cumhuriyet dönemidir. Fakat Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan sosyo-ekonomik bunalımlar, ülkenin merkez ve komünistlerini birbirine düşürerek, kısa bir süre sonra, var olan düzenin değişmesine, ırkçılığın ve faşizmin belirginleştiği Nazi Almanya’sına dönüşmüştür (Ayan, 2003: 34).

Kathe Kollwitz, Birinci Dünya Savaşı öncesi idealist ruhla dolu olan, onurları ve ülkeleri için gönüllü savaşa giden insanlar gibi, tüm mücadeleler ve ülke için yapılan fedakârlıklar kuvvetin simgesiydi. Bu isimler arasında Kollwitz’in oğlu Hans ve Peter da bulunmaktadır. Milliyetçi duyguların el vermediği bu karanlık inanç Peter’in ölümüyle son bulmuştur. Oğlunun ve oğlu gibi bir hiç uğruna yok olup gidenlerin anısına yapılan “Savaş” serisi çalışmaları da barışsever hareketin ilk izlenimleridir (Ayan, 2003: 42).

Kollwitz çağının sorunlarını eserlerine yansıtan figüratif bir sanatçıdır. Sanat hayatına baskı resimlerle başlamıştır. Geniş toplum kesimlerine ulaşabilmeyi hedefleyen Kollwitz teknik olarak baskı resmi seçmiştir. Baskı resimlerinin yanı sıra litografi, oto portre ve portrelere yer vermiştir. Kollwitz toplumcu fikirlerini, savaşın anlamsızlığını, işçi sınıfının yaşam mücadelesini, ölümleri, dizeler halinde yaptığı baskı resimlerle geniş kitlelere duyurmayı hedeflemiştir (Fırıncı, 2006: 146). Oğlu Peter’in Birinci Dünya Savaşı sırasında ölmesi onu derinden etkilemiş, barışsever sanatçı olarak savaşın karanlık yüzünü eserlerinde göstermiştir. Savaş; kadınları ve çocukları

çaresizliğe iterken, erkekleri duygusuz birer silah haline getirmekteydi (Ayan, 2003: 42).

İnsan emeğinin kazancı uğruna verdiği yaşam mücadelesini sonuna kadar sanatıyla desteklemiştir. Bu yüzden Kollwitz 'in çalışmalarında “el” sıkça görülen bir sembol niteliğindedir (Ayan, 2008: 52).

19. yy.da Avrupa’da yaşanan gelişmeler sonucunda toplum içinde olumsuz koşullar altında çalışan işçi sınıfı oluşmuştur. Kollwitz eserlerinde dizeler halinde bu konuyu işlemiş, toplumda oluşan bu yeni sınıfın yaşam mücadelesine destek olmak amacıyla “el” figürüne önem vermiştir (Fırıncı, 2006: 146).

Sanat hayatı boyunca çalışmaları ile toplumun sözcüsü olan Kollwitz, 1902-1908 yılları arasında acı, savaş, yoksullar, ölü gibi konularıyla Köylü Savaşı serisini oluşturmuştur. Kathe Kollwitz, “Esirler” (Resim 2.6) adlı çalışmasında Almanya’da dönemin gelişmelerine bağlı olarak işçi ve köylü sınıfına uygulanan baskının ardından gerçekleşen direniş ve sonucunda yaşanan eziyeti anlatan yedi resimlik bir seridir. Bu açıdan Kollwitz’in çalışmaları adeta Alman halkının tarihine ışık tutar niteliktedir (Fırıncı, 2006: 146).

Resim 2.6: Kathe Kollwitz, Esirler, 1908, Gravür, 48x33,9 cm.



Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://echostains.files.wordpress.com/2010/07/kathe-kollwitz-weavers-uprising.jpg/> (20.08.2010).

Kollwitz'in ağırlıklı olarak çalıştığı konular arasında kendi iç dünyasıyla yüzleştiği Oto portreleri sanat hayatında önemli bir yer tutar. Kathe Kollwitz, "Otoportre" (Resim 2.7) adlı çalışması en ünlü yapıtlarından sayılır. Dirseğe dayalı kolu, yüzünün büyük bir bölümünü kaplayacak kadar abartılı ve kemikli eli ile sanatçı kendi çağının olayları karşısında düşünceli, olayları sorgulayan bir ruh halinde ifade etmiştir. Zamanla kırışmış alnı, soldurulmuş beyaz saçları, düşünmekten yorgun düşen yüzündeki sabit bakışlar, burun ve dudak yapısındaki keskin ve sert hatlar, sanatçıya ayrı bir bilgelik kazandırmıştır (Ayan, 2008: 52).

Resim 2.7: Kathe Kollwitz, Otoportre, 1910. Gravür, 15,4x13,9 cm.



Kaynak: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.linesandcolors.com/images/200606/kollwitz_350.jpg (20.08.2010).

2.1.7. Ludwig Meidner (1884 – 1966)

Meidner dışavurumcu sanatçılar arasında sanatı ile dışavurumcuların dışavurumcusu olarak nitelendirilmiştir. Değişik teknikler ve malzemelerle yaptığı portre çalışmalarında modellerinin sadece portrelerini değil, kendi deyimiyle "bilinçli

bir şeytansılığın” ürünü olan kendi çözümleyici portrelerinden de yapmıştır. Berlin de Max Beckmann’ında yüreklendirmesiyle Meidner yapıtlarında kent görüntülerine yer vermiştir (Wolf, 2005: 72).

Yönetimde söz sahibi devlet büyüklerinin de portrelerini yapmış olan Meidner’in en büyük özelliği, bu resimlerin içine kendi portresini de ilave etmesidir. Meidner’in oto portre çalışmaları ile işçi sınıfının portreleri arasında teknik olarak benzerlik net bir şekilde işlenmiştir. Bu teknik benzerliğin altında yatan neden ise çağında yaşanan sorunların büyük payını üstlenen işçi sınıfının çektiği sıkıntıları, zorlukları kendi yüzünde de görmek istemiştir. “Ayakkabılı Petersen” (Resim 2.8) adlı portre çalışması ile “Ludwig Meidner III” (Resim 2.9) adlı oto portre çalışması kompozisyon ve ifade yönünden benzerliğe iyi birer örnektir (Ayan, 2008: 56).

Resim 2.8: Ludwig Meidner, Ayakkabılı Petersen, 1919, Gravür. 20x17,7 cm.



Kaynak:<http://web.grinnell.edu/art/gexp/catalogue/cat57.jpg/> (21.08.2010).

Resim 2.9: Ludwig Meidner, Oto portre, 1918, Gravür.



Kaynak:<http://web.grinnell.edu/art/gexp/catalogue/cat56.jpg/> (21.08.2010).

2.1.8. Edvard Munch (1863 – 1944)

Çocuk yaşta yaşadığı acı tecrübeler Edvard Munch'ın sanatını birleştirici unsurlar olmuştur. Munch'un resimlerinin birçoğunun konusu, yaşamındaki acı tecrübelerdir.

Oslo'da resim eğitimi aldıktan sonra İtalya, Fransa ile Almanya'ya uzun yolculuklar yapar. Bu uzun yolculuklar Munch'a birçok sanatçıyla tanışma fırsatı sağlar. Yapmış olduğu bu seyahatler sayesinde kendi özgür dilini yakalayan sanatçı kendisini dışavurum sanatının ilahı olarak adlandıracak kadar ilerlemesini sağlar (Crepaldi, 2002: 20).

En ünlü yapıtı “Çılgılık” (Resim 2.10) 20. yy. resim sanatının çıkış noktalarından biri olarak kabul edilir. Sanatçı bu çalışmasında doğa, deniz, uzaktaki tepelik son derece yalın bir şekilde işlenmiştir. Resim yüzeyini diyagonal olarak bölen köprünün ardından deniz ve kızıl gökyüzü dalgalanarak bütünleşmiş, mekân boğucu bir atmosferin tüm etkilerini yansıtacak biçimde resmedilmiştir. Köprünün üzerinde deforme edilmiş ve başını iki elinin arasına almış, böylece baş döndürücü bir etki

yaratmıştır. Çılgılığı atan figürün cinsiyeti belli değildir, ancak çukura kaçmış gözleri, kemikli çıkık çenesi, çökük yanakları adeta figürü bu dünyaya ait olmayan bir varlık haline getiriyor (Gombrich, 1992: 446).

Munch bu resmiyle ilgili olarak duygularını şöyle anlatıyor: “ Bir akşam dolaşmaya çıktım, yorgun ve hastaydım. Deniz kıyısında bir yerde durdum. Fiyorda bir baktım, güneş yeni batıyordu. Bulutlar kan kırmızısıydı. Birden doğadan gelen bir çılgılığı duydum ve bu resmi yaptım”. Munch’un Çılgılık adlı çalışması Oslo Milli Galerisi’nde bulunmaktadır (Şenyapılı, 2004: 44).

Munch’un sanatında çeşitli ruh durumlarıyla karşılaştığımız eserler görürüz. Buna ilişkin günlüğüne şunları yazmıştır: “Okuyan erkeklerle, yün ören kadınların bulunduğu iç mekânlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların, soluk alan, hisseden, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız” (Eczacıbaşı, 1997: 1308). Dolayısıyla Munch’un yapıtlarında hastalık, ölüm, bunalım gibi tamamen insana özgü konuları görmemiz mümkündür.

Resim 2.10: Edvard Munch, Çılgılık, 1893, T.Ü.Y, 91x74 cm



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_Scream.jpg (22.08.2010).

2.1.9. Emile Nolde (1867 – 1956)

Günlük hayatta kendisini bunaltan görüntülerden, renk paletindeki zenginlik sayesinde kurtulmuştur. Nolde'nin paleti sanatsal olarak Die Brücke grubuna yakınlaşır ve 1906-1907 yıllarındaki Die Brücke sergilerine katılır, genç sanatçılara tahta oymacılığı, gravür tekniği ve gravür baskı yöntemlerini öğretti.

Nolde 1907'de Die Brücke grubundan ayrıldı, fakat 1910'da Berlin'de Yeni Sezession grubuyla yolları yeniden birleşti. Die Brücke grubu sanatçılarından George Grosz ile yakın arkadaşlıklar kurdu. George Grosz'un anlattığına göre “Artık fırçayla resim yapmayı bırakmıştı. Daha sonra anlattığı kadarıyla, esin geldi mi fırçalarını bir yana fırlatır, boya silmek için kullandığı paçavraları boyaya daldırır, büyük bir coşku ve sevinç içinde tuvalin üzerinde gezdirmeye başladılar”. Nolde'nin resimleri birbirine karışmış sıvı boyalarla yapılmış gibidir, kontur çizgilerle belirlenmemiştir. Bu yüzden çizimlerde hata olduğu yanlışına düşülür (Wolf, 2005:80).

Nolde, rengi bir halı gibi yüzeyin üzerine yayar. Doğaya ruh ve akıl ekleyerek yeni bir değer ölçüsü vermek amacıyla yalınlığa ve yoğunluğa ulaşmaya çalışmıştır. 1909'da başladığı dinsel konulu çalışmaları Nolde'nin modern sanata yaptığı en büyük katkı sayılır.

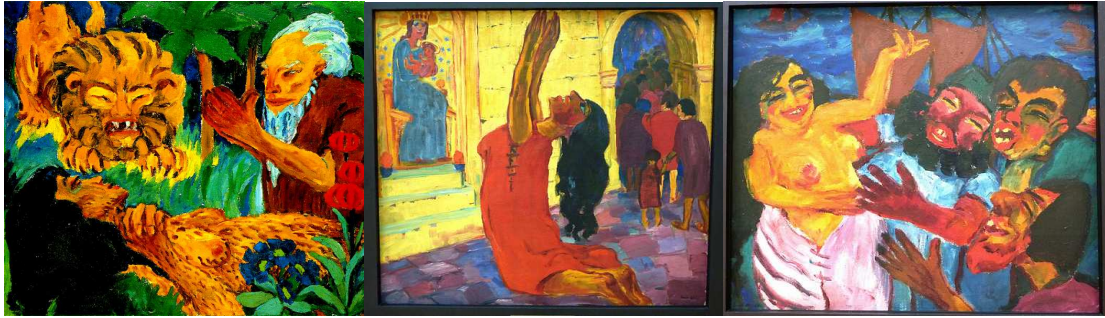
Dinsel konulu çalışmalarında ana duyguya yoğunlaşmak için rengi geniş alanlar halinde kullanmıştır. Düzenlemelerde doğrudan doğruya betimlenen olayın ruhsal içeriğine odaklanmış, dış görünüşten olabildiğince uzaklaşmıştır (Wolf, 2005: 80).

Dinsel konulu çalışmalar için Nolde “sanata hizmet etmeyi amaçlayan sanatsal esinlemeler” olduklarını belirtmiştir. Dışavurum sanatçısı olarak Nolde çağdaşları gibi Birinci Dünya Savaşı'nı resimlerinde hiç konu olarak kullanmamıştır. Sanatında hâkim olan konular, Kuzey Almanya'nın düzlüklerinde görüntüler, tropik manzaralar, çiçekler ve bahçeler olmuştur.

Çağında yaşanan toplumsal olayları ise dinsel konularda, iyimser bir mistisizm içinde işlemiştir. Bu mistik eğilim Nolde'nin 1933'te büyük bir hataya düşmesine sebep oldu. Yaptığı dışavurumcu resimlerin “Alman Ruh'unun” gerçek dışavurumu olduğunu açıkladı. Buna karşılık Naziler onu bu düşünceden kabaca uyandıracak, tabloları büyük aşığılamalarla karşı karşıya kalacaktır (Wolf, 2005: 82).

“Mısırlı Ermiş Maria Söylencesi” (Resim 2.11) adlı çalışmasında Nolde, kırmızı bir harmani içindeki Ermiş Maria, kollarını göğe kaldırmış, dua ediyor. Çoşkulu dualarını dosdoğru Tanrı’ya yöneliyor. Üçlemenin diğer kanadında ise Maria’nın geçmişteki günahlarına işaret ediyor. Üçlemenin son kısmı ise bağışlanmış günahkâr artık ölüm döşeğindedir ve bir din adamı dua etmektedir. Nolde bunların hepsinin “sanata hizmet etmeyi amaçlayan sanatsal esinlenmeler” olduklarını söylemiştir (Wolf, 2005: 80).

Resim 2.11: Emil Nolde, Mısırlı Ermiş Maria Söylencesi, Üçleme, T.Ü.Y. Orta Tablo, 105x120 cm, Her İki Kanat 86x100 cm



Kaynak: Wolf, 2005: 81.

2.1.10. Francis Bacon (1909 - 1992)

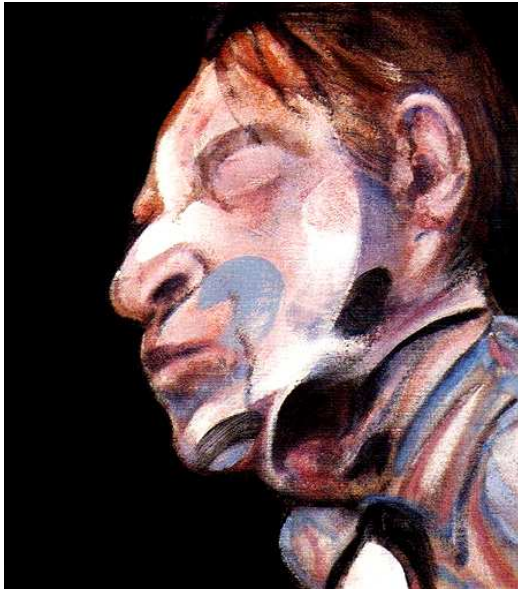
İkinci Dünya Savaşı sırasında sivil savunmada gönüllü olarak yer almıştır. Fakat küçük yaşlarda nükseden kronik astım rahatsızlığı ordudan ayrılmasına neden olur. Ordudan istem dışı ayrılan Bacon savaşın bıraktığı etkileri yansıtan görüntüler üzerine çalışmalar yapmıştır.

Eserleri varoluşçuluk düşünce sisteminin izlerini taşır. Var olmanın getirdiği mutsuzluk, ümitsizlik ve şeytani duyguları ifade etmeye çalışan Bacon’u figürleri, genelde kapatılmış ve kafese girmiş bir şekildedir (Ayan, 2008: 53).

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Avrupa’daki kaos ortamı Bacon’u sanatının ana konusu olur. Bir oda içinde yalnız olan, çarpıtılmış ve belirli duruşlar içindeki insan figürlerinde var olmanın getirdiği acı, korku, trajedi, umutsuzluk, ruhun şeytansı yanlarıdır.

Bacon sanat hayatı boyunca yaptığı oto portrelerde yaşadığı olaylara karşılık gösterdiği sabrı ile hayatı kendi iç dünyasına çekmiş ve iç dünyasında yaşattığı dünyayı ifade etmeye, görselleştirmeye çalışmıştır (Ayan, 2008: 54). Bacon'u portrelerinde ruha ait bir şeffaflaştırma söz konusudur. Deformasyonlarını ise ruhu silmek için kullanmıştır. Bacon'un sanatsal tutumu konunun özüne ulaşmak için görünüşü bozmaktır. Bacon'u bu portrelerinde genel olarak sessizlik hâkimdir. Bu sessizlik ölüme ait bir sessizliktir. Ruhsal çözümleme olanağı veren Portre sanatı Bacon'u eserlerinde tamamen silinir. İfadeye neden olabilecek tüm detaylardan arındırılmıştır. Yaşam ya da ölüm söz konusu değildir. Burada konu ruha ait bir hikâye değil, insan bedeninin yani somut olarak insan etine ait dönüşümü sunmaktadır. Yüzdeki parçalar yer değiştirmeye, bir diğerinin yerini almaya çalışır gibidir. Bağımsız kendi devinimi, içersinde var olma çalışmasına devam eder. Bu varoluşun bir noktada sonuçlanacağını düşünmek ise yanlıştır. Çünkü devinim karakteristik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bacon'u "Oto portresi" (Resim 2.12) bu şeffaflaştırmaya örnektir. Bacon'u portrelerindeki sessizlik oto portresine de yansımıştır. İnsan tenini derisi soyulmuş, kasap penceresinde asılı hayvan eti olarak değerlendirmektedir (Ümer, 2010: 40).

Resim 2.12: Francis Bacon, Oto portre, 1972.



Kaynak:<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.geex.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/08/francis-bacon-self-portrait-1972-b.jpg>, (22.08. 2010).

2.1.11. George Grosz (1893 – 1959)

Berlin ve Dada Topluluğu kurucularından biri olan ressam ve grafiker George Grosz, yüzyılımızın en önemli politik ressamlarından sayılmaktadır. Sanat yelpazesi oldukça geniş olan George Grosz son derece karmaşık ve çok yönlü ve bir o kadar da çelişkiyi içinde barındırabilen bir sanat anlayışına hâkimdir. Grosz Dresden ve Berlin de gördüğü sanat eğitimi çeşitli dergi resimleri ve afişleri ile kendine özgü bir ifadeyle sanatını pekiştirmiştir (Crepaldi, 2002: 104).

İlk dönem çalışmalarında büyük kente duyduğu hayranlığı yansıtmının yanı sıra, döneminde yaşanan ve yaşanmakta olan işçi varoşlarındaki dünyayı da gözler önüne sermekten vazgeçememiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda topçu sınıfı olarak orduda yerini aldı. Fakat sağlık sorunları nedeniyle 1915 yılında ordudan ayrılmak zorunda kalmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve sağlık sorunlarından dolayı çürüğe ayrılması, Grosz için büyük bir karamsarlığa düşmesine neden olur. Bu karamsarlık Grosz'un resimlerinde de alaycı bir üslupla ortaya çıkar (Altınel, 2008: 1).

Küçük kentsoylu sınıfa karşı şiddetli bir küçümseme duygusunun doğmasına, o sınıfın zayıflıklarını alaycı bir biçimde sunduğu karikatürlerle görmekteyiz. Toplum yapısındaki adaletsizliği, ahlaki çöküşü ve savaşın acımasızlığını, saçmalığını ifade tarzı olarak benimsediği karikatürlerle gösterdi (Crepaldi, 2002: 104).

1920'li yıllarda ise siyasal ve toplumsal olayları konu edindiği çalışmalar yüzünden kendini sıkça mahkeme salonlarında bulmuştur. Sanatı Nazilerce Yoz Sanat olarak değerlendirilmiştir (Crepaldi, 2002: 104).

“Aşk Hastası” (Resim 2.13) adlı çalışması Grosz'un en önemli politik nitelikteki çalışmalarından sayılmaktadır. Grosz bu çalışmasında toplumsal eleştirisini gözler önüne sermek istemiştir. Ahlaki değerini yitiren kentsoylu insanının aşağılık duygularının sonucunda tüm insanı özelliklerinden arındırılmış artık içi boş bir kuklaya dönüştüğünü ifade etmek istemiştir. Bu çalışmasında da toplumun ahlaki çöküşünü bize garip ve çirkin bir maske gibi görünen yüzünün çizgilerini deforme ederek gözler önüne sermek istemiştir (Crepaldi, 2002: 106).

1925 yılında ise kaleme aldığı Sanat Tehlikede başlıklı yazısında şöyle ifade eder:

“Deneyimlerimin ana fikrini şöyle özetleyebiliriz: Erkekler domuzdur. Yaşamlarını gıda ve kadın açlıklarını gidermekten başka bir anlamı yoktur” diyerek sanatsal çalışmalarının arkasında yer alan düşünceleri algılayabiliriz (Crepaldi, 2002: 106).

Resim 2.13: George Grosz, Aşk Hastası, 1916, T.Ü.Y, 99,7x76,5 cm.



Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://manduh.jasonspadaro.com/wordpress/wpcontent/uploads/2009/08/george-grosz-the-lovesick-man-1916.gif>, (22.08.2010).

2.1.12. Ernst Barlach (1870 - 1938)

Ernst Barlach 1870 – 1938 yıllarında yaşamıştır. Ernst Barlach resim, seramik, tiyatro, gravür çalışmaları ile alanında çeşitlilik gösterse de 20. yüzyılın en önemli heykeltıraşlarından biri olarak kabul edilir. Ernst Barlach sentezci yapısıyla dünden çok, bugüne aittir. Sanatsal anlamdaki ilk başarısı 1933 yılında Berlin’de Paul Cassier galerisinde düzenlenen ilk kişisel sergisidir (Başarır, 2006: 31).

1937 yılında tekrar Paul Cassier galerisinde düzenlenen ikinci sergi ile başarısını pekiştirirken, Nazilerce “Yoz Sanatçılar” listesine alınır. Yapıtlarının çoğuna el konular, Kiel’e ve Gustrow’a dikilmiş olan anıtlarda, ortadan kaldırılır. Ama yapıtları bu süreci atlatır ve Ernst Barlach bugün bütün dünyada 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak görülür (Crepalde, 2002: 126).

20. yüzyıl başlarında Avrupa’ya egemen olan kaos ortamı, sanatçıları da etkisi altına almış, sanatçı artık birey olmanın ötesinde çağında yaşananları tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren, tepkisini net bir şekilde ortaya koyabilen adeta halkın sözcüsü konumuna gelmiştir. Ernst Barlach’ın sanatında insanın yaşadığı ruhsal acılar söz konusudur. İnsan ruhunun hallerini heykellerinde yorumlaması Ernst Barlach’ın sanatını ölümsüz kılmıştır (Başarır, 2006: 31).

Sanatsal çalışmalarında her zaman ağaç prototipini oluşturduktan sonra bronz dökümünü çıkaran Barlach (Resim 2.14) yalın çizgilere, ölçülü ama yine de yoğun ve anlamlı hareketlerle oluşturduğu heykelleri ile dikkat çeker. İnsana ait duyguları, zaaflarını, acılarını, tutkularını, intikam hislerini, rastlantılarını, ruhsal bunalım ve buhranlarını evrensel olarak ele aldığı için Barlach’ın heykellerinde giysiler birer kabuk gibidir. Dış dünyanın kötülüklerine karşı birer kalkan niteliği taşımaktadır (Başarır, 2006, 32).

Yeni dünyanın materyalizmine karşı Barlach yapıtlarına modern çağın ikonası olarak tanımladığı dilenci figürünü uygun bulmuştur. Barlach eserlerinde tek temel inancı dile getiriyordu. İnsanın gerçek varoluşu, toplumsal kurallar, maddi başarılar değil; yani sahip olmak değil, var olmak demektir. Yaşamının büyük bir kısmını yalnızlık içinde geçiren Barlach metropol bohemi olmamış, dünyanın modernleşmesini derin bir kuşkuyla izlemiştir (Crepaldi, 2002: 126).

Resim 2.14: Ernst Barlach, Sığınmacı, Meşe Yontu, 54x57x20,5 cm



Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.linz09.at/fm/4972/thumbnails/PolitischeSkulptur.jpg.384563.jpg>, (23.08.2010).

2.1.13. Lovis Corinth (1858 – 1925)

Lovis Corinth'in paleti avangarde sanat dışında bütün sanat akımlarını barındırmıştır. “Çarmıha Gerilme” (Resim 2.15) adlı tablosu ise en çok ses getiren çalışmasıdır. Tablo adını yapıtın neredeyse tamamına hâkim olan ve kanı andıran kırmızı renkten alır (Wolf, 2005: 34).

1922'de tamamlanan bu çalışma sergilenir sergilenmez bir skandala neden oldu. Bir eleştirmen resim için şöyle demiştir;

“Ama bu İsa değil ki; kara sakalı, dışarı fırlamış şekilsiz ağzı, yassı burnu, kuyu benzeri göz çukurları, kaymış kara gözleriyle sanki bir maymun adam bu. Yara bere içinde, işkence görmüş bir beden ve kan; göztünü nereye çevirsen orada kan var. Öyle ki güneş bile bir kan gölü ışığı da kanlı. Resim kan tutkunlarının sapkın şöleninden başka bir şey değildir” (Wolf, 2005: 34).

Corinth'in çalışmaları arasında sıklıkla kullandığı kutsal sahnelerin derlemesi niteliğinde olan resimde ayrıntılar yabancılaştırılmış, soyutlanmış, çarpıtılmış, renk artık nesneyi betimleme görevinden uzaklaştırılmıştır. Bunun sonucunda adeta canlanmış, resim alanı adeta kan damlalarıyla kaplanmışır. Kutsal gökyüzü, öndeki yüzleri neredeyse yok olmuş askerlerin acımasızlığı ve gerideki Meryem ile Vaftizci Yahya'nın çaresizliği üzerine parlak renklerle vurgular yağdırıyor. Boya yüzeyi ateşli fırça vuruşları ve spatulanın sıyırılmasıyla sanki toprak gibi yarılmış kurumuş görünmektedir.

Ölümcül canavarlığın elinde acılar içinde kıvranan, kurbanlık bir yaratığa indirgenmiş İsa, sanki insan onurunun ayaklar altına alınmasını gösterir niteliktedir (Wolf, 2005: 34).

Resme yaklaşımını “görüntüler kendi kimlikleri içinde yakalandığı sürece, kötü çizim göz ardı edilebilir” diyerek ifade eden Corinth, son dönem sanatı dışavurumcu etkilerin arttığı bir dönem olarak algılanmıştır. Naziler tarafından Yoz Sanat olarak nitelendirilen Corinth'in eserleri Nazilerce Müzelerden kaldırılmıştır (Wolf, 2005: 34).

Resim 2.15: Lovis Corinth, Kızıl Mesih, Ahşap Üzerine Yağlıboya 129x108 cm



Kaynak: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.artchive.com/web_gallery/reproductions/137501-138000/137975/size1.jpg/ (23.08.2010).

2.1.14. Wassily Kandinsky (1866 - 1944)

Rusya'da Moskova'da doğan sanatçı; eserleri, görüşleri, Bauhaus'daki hocalığı ve sanat dünyasına armağan ettiği ilk soyut resim ile yüzyılımızın en önemli sanatçıları arasında yer alır.

Kandinsky'nin, yaşamı boyunca şahit olduğu, toplumsal olaylar, şüphesiz ki sanatını etkileyen, sanatına yön veren etkenler olarak yer almıştır. Her iki dünya savaşını yaşamış olan sanatçı, geçtiğimiz yüzyılın sosyal ve politik iki önemli olayına da tanık olmuştur. Sosyalizm / Komünizm ve faşizmin yükselişi Kandinsky'nin dünya görüşünün yeniden şekillenmesine neden olur. Kandinsky'nin çalışmalarında savaş sonrası toplumsal, sosyolojik ve kültürel alanda yaşanan değişimler, soyut resim gücüyle aktarılmıştır (Crepaldi, 2002: 48).

Sanatçının resimlerinde kullandığı katışıksız renkler ve onların taşıdığı ruhsal etkiler, müzik dili gibi; soyut, figürsüz ve nesnel olmayan özellikler içindedir ve bu özler, renksel uyuşumları belirlemektedir. Sanatçının, eserlerinde kullandığı renkler; bir duyguyu, bir başka duygu ile harmanlayan duyum ikiliği olan; sinestezi gibi bir nitelik kazanmaktadır (Genç Sanat Dergisi, 2000: 67).

Birinci Dünya Savaşı başladığında, Rusya'ya dönen ve burada sanatsal üslubunda değişimler geçiren sanatçı, Almanya'ya tekrar gittiğinde, artık Bauhaus'ta kürsü sahibidir. Naziler Bauhaus'u kapattığında Kandinsky Fransa'ya gitmeyi tercih etmiş, kendine özgü stilini geliştirmek için çalışmalarına hız vermiştir.

Sıcak, hareketli, organik desenlerin yer aldığı ilk çalışmaları daha sonraları geometrik, düzenli, objektivist stile dönüşmektedir. Çağında yaşananlar doğrultusunda şekillenen sanatı, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Dışavurumculuğun, öznel ifadesinden uzaklaşmış, soyut dışavurumculuğa geçiş dönemi başlamıştır. Artık geometriksel ve objektif formların ön planda olduğu yeni tarzın ilk etkilerini görmekteyiz. Ancak Matisse'nin de dediği gibi Kandinsky'nin gerçek istikameti, hiçbir zaman değişmemiş, sadece oraya varmak için, kullandığı yol, kişisel ve çevresel faktörlere bağlı olarak farklılık göstermiştir.

Resmi toplumsal ve ruhsal bir yeniden doğuş gücü olarak tanımlayan sembolist düşünce, onu çok etkilemiştir. Kandinsky, sanat tarihinin en önemli belgelerinden biri olan "Üben Die Form- frage" yi 1912'de yazmış, bu yazı Der Blaue Reiter grubunun

“Mavi Atlı” İsimli yayın grubunda basılmıştır. Bu yazısında Kandinsky soyutlamanın tek ve vazgeçilmez bir doğru değil, daha çok bir alternatif olduğunu; diğer alternatifin ise; Henri Rousseau’nunki gibi, ifadeciliğin yetkin bir gerçeklik olduğunu belirtmiştir. Kandinsky yazısında; formun resim içindeki işlevini tanımlamıştır. Buna göre form; daima zamana görecelidir. Zira form;

“Sanatçının belirli bir zaman içinde, kendine ait dışavurumunda; gerekli olduğunu hissettiğidir... Form özden gelen içeriğin dışavurumudur. Öyleyse insan, belirli bir formu ilah olarak görmemelidir ve insan belirli bir formun içten gelen sesi en iyi şekilde ifade edeceğine inandığı sürece o form için savaş vermelidir. Form, kişiliğin izlerini taşır”.

Savaş sonrası ürettiği eserleri için “Biraz soğuk bir sükûnet ya da katılık değil ama soğukluk... Hatta bazen olumlu bir donmuşluk hissi... Buz dolu bir kaba doldurulmuş sıcak bir şey gibi...” diyerek resminin tanımlamasını yapmıştır (Salur, 1995: 107).

Resim 2.16: Wassily Kandinsky, Kompozisyon 4, T.Ü.Y, 159,5x250,5cm.



Kaynak:http://www.google.com/imgres?imgurl=http://ast-elementary-art.wikispaces.com/file/view/01330_wassily_kandinsky.jpg/ (24.08.2010).

2.1.15. Franz Marc (1880 - 1916)

Der Blaue Reiter ressamaları içinde, Franz Marc geleneksel Alman romantizmini ve lirik natüralizme en yakın ruhtur. Paris’te Van Gogh’un resimlerindeki kişisel çözümü kendi ruh acısı ve derin kuşkunun köklerini arar. Aynı zamanda kendisi

ve dünya arasındaki iç uyumu aramıştır. Bunu resimlerinde ifade etmeye çalışmıştır. Bu harmoniyi hayvanların formunda bulmuştur. Özellikle atlar ve geyik. Erken resimlerindeki dalgalanma çok görülür. Bu Art Nouveau için de hala önemli bir şeydi (Amason, 1968: 174).

Kandinsky'nin dediği gibi

“Doğadaki her şey onu çekerdi, en çok da hayvanlar...”

Oysa hiçbir zaman ayrıntıların içinde kendini kaybetmezdi, onun için hayvan; bütünün içindeki öğelerden biriydi... Onun için çekim kaynağı olan şey organik bütündü, başka bir deyişle, bütün olarak doğa” demiştir (Wolf, 2005: 68).

Franz Marc kendi sanatı hakkında şöyle açıklama yapmıştır: Sanat metafizik bir olgudur, öyle de olacaktır... Resim kendini insani amaçlardan, insani isteklerden arındıracaktır. Bundan böyle ormanları, atları, işimize geldiği gibi ya da gözümüze görüldüğü gibi değil, gerçekte nasılsalar öyle betimleyeceğiz, orman ya da at kendini nasıl hissediyorsa öyle, mutlak varlığıyla” (Wolf, 2005: 68).

Franz Marc, hayvan betimlemeyi sever ve bunu yalınlaştırarak çalışmıştır. Marc, bu çalışmalarda doğayla iç içe, sade bir yaşam idealinin tam olarak gerçekleştiğini görür (Crepaldi, 2004: 62). Küçük Sarı Atlar (Resim 2.17) adlı çalışmasında Marc, üç güçlü atın gövdelerini kozmik bir manzaranın ortasına yerleştirmiştir. Atların gövdelerindeki yuvarlak hatlar onlara ait gücün simgesidir. Parlak ve aydınlık renklerin hakim olduğu çalışmalarında renk alanlarından her biri sembolik bir anlam ifade etmektedir. Mavi renk, ‘ağırbaşlılığı, akılcı erkek ilkeyi’, sarı renk ‘canayakın, eğlenceli, duyusal dişiliği’, kırmızı ‘kaba ve ağır’ maddeyi ifade etmektedir (Wolf, 2005: 68).

1910 yılında August Macke ile tanışma fırsatı bulan Franz Marc, 1911’de de Wassily Kandisky ile karşılaşmış ve daha sonra Paul Klee’nin de katılacağı “Der Blaue Reiter” grubunu kurmuşlardır.

Resim 2.17: Franz Marc, Küçük Sarı Atlar, T.Ü.Y, 66x104 cm



Kaynak:http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.penwith.co.uk/artofeurope/marc_yellowhorses.jpg/ (24.08.2010).

2.1.16. Christian Schad (1894-1980)

Liberal bir Alman aileden gelen ressam Christian Schad gönüllü olarak askere giden resamlara karşın, askerden kaçmış, kendini güvende hissedeceği İsviçre'ye gitmiştir. Savaşın bütün karamsarlığının yanı sıra, şehrin ışıltılı ortamının figürlerini de resimlerine yansıtmıştır. Fahişeler, avukatlar, doktorlar, tüccarlar, iş adamlarını betimleyen çalışmaları bu durumun resimleridir (Altınel, 2008: 2).

Christian Schad'ın resimlerinde görülen ayrıntı aslında sanatına ilişkin küçük küçük ipuçlarıdır diyebiliriz. Yüzde oluşturulan kesikler, bakımsız tırnaklar, masanın üstünde duran objeler, arka fondaki kent manzarası, yataktaki çarşafın duruşu bile bize bir takım mesajlar, olaylara ait küçük hikâyeler sunmaktadır (Crepaldi, 2004: 116). Schad Doktor Haustein'in Portresi (Resim 2.18) adlı çalışmasında zührevi hastalıklar uzmanı bir cilt doktoru olan Hans Hastein'dir. Mesleğine ait ipuçlarını sol kolundan çıkan kateter ile simgelenmiştir. Yüz ifadesindeki sakin ve düşünceli durumu, gergin ve sıkılmış ellerin betimiyle çelişir (Crepaldi, 2004: 118).

Resim 2.18: Cristian Schad, Doktor Hausteine'in Portresi, T.Ü.Y, 80x55 cm.



Kaynak: Crepaldi,2002:118.

2.2. ALMAN DIŞAVURUMUNDA ÜÇ ÖNCÜ GRUP

Almanya'da doğan ve gelişen Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başlarında doğan dört önemli gelişiminin olduğuna vurgu yapmaya çalışırsak; Die Brücke (Köprü) Grubu, 1905'te Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rottluff ve Erich Heckel tarafından kurulmuştur.

Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik) Grubu ise bir tür gerçeklik olup, tamamen figürlü resmi amaçlamaktadır. Gücünü politik ilgiyle beslemiştir. George Grosz, Otto Dix, Christian Shad Henrick Campendok başlıca temsilcileridir. Diğer bir grup ise Der Blaue Reiter, Münih'te 1912'de başlamıştır. Üyeleri arasında Franz Macke, Wassily Kandinsky sayılabilir. Ve 1910'da ilk sayısı çıkan, Die Aktion(Eylem) dergisi söz konusu olacaktır. Bu dört önemli hareket, Alman Dışavurumcu resim sanatının bir akım olmasını ve bir temele bağlanmasını da sağlamıştır (Eroğlu, 1995. 23).

Der Sturm Dışavurumcu ifade tarzında yer alan olumsuzluklar, kararsızlıklar, hatta insanı rahatsız eden belirli bir yıkıcılığa sahip yapısı olduğunu belirten Rudolf Kurtz, Der Sturm (Fırtına) dergisinin ilk sayısı için kaleme aldığı önsözde, hiç çekinmeden derginin toplumu sarsma çabasında olduğunu şu şekilde belirtmiştir.

“Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz. Çünkü bu ciddiyeti varoluşsal bir atalet, kaba insanlara özgü bir uyuşukluk olarak görüyoruz. Dışavurumcu sanatçıların burjuva toplumundan duydukları rahatsızlık, temelinde kapitalizme bir tepki, bireysel özelliklerin kaybolarak, iradelerin yok olduğu gerçeğine bir başkaldırıdır” (Scheppard, 1998: 27).

Der Sturm’un editörü Herwart Walden, son derece kültürlü bir adamdır. Die Aktion ilk zamanlar dış etkinliklerini okuma ve konuşma akşamlarıyla, resmi olmayan edebi kabarelerle sınırlamıştır. Ekim 1916’da Pfempert, dört Aktion dizisinin ilk kitaplarını bastı. Bunlar Pfempert’e göre içinde adları belleklerden silinmeyecek eserlerin yer aldığı Aktionbücher der Acternisten (Eylem Ölümsüzler Serisi), en önemli cildi 1914-1916 başlıklı savaş şiirleri antolojisi olan Aktions Bücher, Politische Aktions Bibliothek (Eylem Politik Kitaplığı)dır (Scheppard, 1998: 28).

Görsel sanatlar, edebiyat ve müzik başlıca ilgi alanlarıydı. Der Sturm 3 Mart 1910 tarihli ilk sayısında grafik sanatlara eğilmesine rağmen, sonradan Walden’in August Stramm’ın şiirlerini keşfetmesi üzerine edebiyata ve edebiyat kuramlarına ağırlık veren bir dergi olmuştur (Scheppard, 1998: 28).

2.2.1. Die Brücke Grubu

Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl’den oluşan Brücke sanat topluluğu 1905’te Dresden’de yirminci yüzyılın en önemli sanat gruplarından biri olarak kurulmuştur. Grubun ilk kurucuları Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl’dir. Dresden Teknik Yüksek Okulu Mimarlık Bölümü öğrencisi bu iki arkadaş Brücke Grubunun temelini oluşturur. Büyük yankı uyandıran bu gruba 1906 yılında farklı sosyal tabakadan ve farklı ülkelerden çok sayıda sanatçı katılarak grup sesini her yerde duyurmuştur. Gruba daha sonra katılan sanatçılar arasında Müller, Nolde ve Penchstein de bulunmaktadır.

Grup başlangıçta kendilerini sadece çizim ve resme veren sanatçılar, grubun kurulmasıyla birlikte yoğun bir biçimde yeni anlatım tarzları bulmaya, yeni biçimler yaratmaya girişmişlerdir. Dışavurumculuk akımının Alman Güzel Sanatları’nda ortaya çıkışı, Brücke Sanat Grubunun ortaya çıkması ile başlamaktadır.

Başlangıçta Brücke grubu sanatçılarının her şeyleri ortaktır. İşleri, yaşamları, evleri, modelleri fakat belirli bir programları yoktur. Grubun amacı yaşama özgürlüklerini söylemek, sağlamak ve çalışmalarında yansıtmak istemişlerdir. Bir “misyon” gerçekleştirdiklerine inanıyorlardı ve kendileri gibi düşünenleri davet ediyorlardı (Batur, 1997: 230).

Die Brücke grubu, gelişme ve ilerlemenin gençliğin yoğun düşleri, sınır tanımaz yaratıcılığı ve hayal gücüyle yeniden oluşturulabileceğine inanmışlardır. Yaratıcılığını, genel geçer resim kurallarının geleneklerinin ötesinde, çarpıtmadan ortaya koyabilen herkesi kendilerinden kabul etmişlerdir. Çağdaşlarından ve yaşlılarından olan Franz Kafka Die Brücke grubu için “Bizim yolumuzu belirleyen bir hedefdir” demektedir.

Enst Ludwig Kirchner, Rottluff ve Erich Heckel gibi sanatçılardan oluşan Die Brücke Grubu sanatçılarının amacı: Avant Garde. Alman sanatçılarıyla, öteki sanatçıları akademik resme karşı direnmeye çağırmak, atılımcı ve yeni sanatçılar arasında bağ kurmak, Alman sanatında heyecan ve forma bağlı bir estetik kurmaya çalışmaktır. Yeni sanat geleceğe yönelik olmalıdır.

“Duyarlı ve yaratıcı bir kuşağa inancımızdan, tüm gençleri birlik olmaya çağırıyoruz” diyen manifesto tahta kalıplar üzerine, grubun öncüsü kabul edilen Kirchner tarafından yazılmıştır. Grubun adı Nietzsche’nin “Böyle Buyurdu Zerdüş” adlı kitabındaki, insan- üst insan ikilemini ve üst insana ulaşma felsefesini açıklayan şu pasajdan alınmıştır.

“İnsan erek olarak hiçbir büyüklüğü yoktur. Çünkü o ancak, köprü olarak değerlidir: Üst insana götüren köprü: Üst insan yalnız insan değil. Bütün yer yuvarlığının anlamıdır. Yeryüzünde var olan her şey üst insanın yaratılmasına katıldığı ölçüde haklı çıkabilir varlığını. Üst insandan yoksun insan kargaşadan, yıldız doğurmamış bir karanlıktan başka bir şey değildir. Zaman gelmiştir. İnsan bir an önce kargaşasını, kendine anlam veren bir düzene çevirmezse, yıldız doğurtmazsa karanlığında yok olacaktır”

Brücke grubunun çok sık kullandığı motif (imge) “çıplak insan”dır. Temalarının çoğunu, üzgün kadınlar, ölümler, hastalar, ölü doğa, tuhaf yiyecekler, dünyaya artistik bakış, insanların trajik görüntüleri, ağır mutsuzluklar oluşturur.

Die Brücke grubunun çalışmak için seçtiği ilk yerler Dresden Friedrishstadt’ta bulunan yük istasyonu yakınlarındaki gelişigüzel düzenlenmiş atölyeler ile yaz

aylarında, Moritzburg gölleri kıyısıdır. Doğanın bu sadeliği, boğucu kent yaşamından uzaklaşarak, sadece insan ile bozulmamış doğa arasındaki bu uyumu şöyle ifade eder: “uygarlığın zorlamalarından kurtulmuş bir yaşam düşü içinde yaşıyorlardı; başka bir deyişle kapılarının dibindeki Gauguin ‘in Tahitisi’ydi burası” (Wolf, 2004: 17).

Özlemine duydukları bozulmamış özgür doğayı açık havada çalışan Dışavurumcular, izlenimcilerden farklı olarak; doğada oluşturdukları eskizleri atölye ortamında kullanmayı tercih etmişlerdir.

Grup çalışmalarını Dresden’deki bir lamba fabrikasında sergi açarak sanatseverlerle buluşturmuştur. Genel bir ilgisizliğin hâkim olduğu ortamda Die Brücke grubunun sergisi olumlu tepkiler almıştır. Bu sergiden bir yıl sonra kendilerini daha iyi tanımlayan ve tanıtan Die Brücke grubu çalışmalarını Kichter galerisinde sergilemek üzere onay almış ve isimleri Alman öncü sanatının başında yer almıştır. Resimlerinde “bireyin ruhen parçalandığı bir dünyadaki modern ruhsal yaşamı”(Krausse 2005: 82) yansıtmayı amaçlayan Munch “Çılgılık” adlı çalışması ile “yeni bir anlam kazanan” tahta oymacılığının gelişimine ön ayak olmuştur.

Atölye çalışmaları sırasında sıklıkla yer değiştirerek çalışan Brücke grubu sanatçıları, bu çalışmalar sonucunda hızlı biçim oluşturma kaygısı gütmüşlerdir. Bu rastlantısal çalışma sonucu, resimlerde kaba, her türlü detaydan uzak bir anlayışın varlığı egemen olmuştur. Figürler deforme edilerek yansıtılmıştır.

Die Brücke sanatçıları, burjuvaziye, askeri kasta, modern yaşamın sahte kibarlığına karşın doğallığın gerektiğini düşünmüşlerdir. Yaşam en yoğun nerede ve hangi insanlarda akıyorsa onu resmetmişlerdir. Sokak resimleri, günlük yaşamın sıradanlığı, doğa görünümleri, kahve sahneleri, sirkler Die Brücke için vazgeçilmez konulardır (Richard, 1991: 32).

Die Brücke ressamı Max Pechstein, sanatını şu şekilde dile getirmiştir:

“Çalışmak! Kafayı bulmak! Kafa patlatmak! Çiğnemek, yemek, tıkmak, kökünden söküp çıkarmak! Kendinden geçiren doğum sancıları... Fırçayla dürtmek, daha iyisi tuvali dosdoğru delip, geçmek... Boya tüpleri üzerinde tepinmek... Sarsma, kışkırtma, at gözlüklü düzene başkaldırma!” (Wolf, 2005: 6).

2.2.2. Der Blaue Reiter

Kandinsky, 1911 yılında, Gabriele Münter ve onlarla aynı zamanda “Yeni Sanatçılar Birliği”nden ayrılan Franz Marc ve Alexey Von Jawlensky, August Macke ve Paul Klee gibi sanatçılarla “Der Blaue Reiter” topluluğunu kurmuştur.

18 Aralık 1911 tarihinde Münih’te Galeri Thannhauser’de mistik bir isimle sergi açılmıştır. Serginin ressamlarından ve grubun kurucularından Wassily Kandinsky ve Franz Marc, “Biz bu küçük sergiyle belli bir ekolü ya da biçimi arayıp propagandasını yapmıyoruz, aksine çeşitliliği amaçlayan biçimleri ve sanatçının iç dünyasının arzularını göstermek istiyoruz” demiştir ve bu sözler kataloglarının önsözlerinde yer almıştır. Sergide yer alan sanatçılar arasında Henri Rousseau, Albert Bloch, Henrich Campendok, Robert Delaunay, Kandinsky, August Macke, Gabriele Münter, Franz Marc gibi sanatçıların 43 yapıtı bulunmaktadır. 3 Ocak 1912’ye kadar Münih’te sergilenmiştir. Der Blaue Reiter grubu kurucularından olan Kandinsky sanattaki hedefi; “hiçbir zaman bir resim karşısız olmaz” diyerek belirtmiştir.

Grup üyeleri sanatsal amaçlarını 1912 yılında bir sayı yayımlanabilen bir yıllık aracılığıyla duyurmuşlardır. Der Blaue Reiter Sanatçıları, yeni bir nesil ortaya çıkarmak istemişler ve bu sesin dönemin sorunlarını tüm çıplaklığıyla haykırmak gerektiğine inanmışlardır. Savaşı önlemenin yolu, kutsal gösterilen savaşın altında yatan kötülükleri gözler önüne sermek, tekrarlanmaması için yaşanan acıları sıcak tutmak gerektiğine inanmışlardır. Der Blaue Reiter yıllığı (Resim 2.19) “Rönesans Sonrası Batı Sanatı” dışında, her ülke ve çağdan resim, müzik, tiyatro alanlarını kapsayan ve sanat yapıtlarının illüstrasyonlarını sunan bir “topyekün sanat yapıtı” (Gesamtwerk, idi (Lloyd, 2000: 108).

“İkimizde maviyi seviyorduk Marc atları, ben de binicileri”. Adı da böyle ortaya çıktı diyerek Der Blaue Reiter’in açılışını yapmıştır (Tanyeli, 2006: 19).

Alman Dışavurumculuğu başlığı altında toplansalar da Die Brücke ve Der Blaue Reiter arasında belirgin farklılıklar söz konusudur. Der Blaue Reiter ekspresyonist topluluklar içerisinde romantik eğilimleriyle söz sahibi olmuşlardır.

“Büyük bir çağ başlıyor, başladı bile: Düşünsel “uyanış”, kaybolmuş dengenin yeniden kazanılması yönündeki eğilim, düşünsel filizlenmelerin kaçınılmaz zorunluluğu, ilk çiçeklerin açılış çağı insanların şimdikiye kadar görüp geçirdiği en büyük çağlardan

birinin, Büyük Düşünsel Çağ'ın kapısında durmaktayız. Düşünsel ortamın içindeki düşün tohumunun boy vermesi için gereken besini sağlayacak ve hatta şimdiden sağlamakta olan “yeni” unsurları sözümlerine ona en yoğun gelişmenin, maddi alandaki “büyük zaferin” yaşandığı ve yakın yıllarda kapatmış olduğumuz 19. yy'da belli belirsiz oluşmaya başlamıştı. Sanat, edebiyat ve hatta “pozitif” bilimler bu “yeniçağ”a yönelişin çeşitli aşamalarında bulunuyorlar. Ama hepsi onun egemenliği altındalar (Batur, 1997: 234).

Gerek bu yönelişle doğrudan ilintisi olan sanat olaylarını, gerekse düşünsel yaşamın başka alanlarında yer alan ve bu olayları aydınlatma da gerekli olan olguları yansıtmak en büyük amacımızdır” der Kandinsky (Batur, 1997: 234).

Münih, Der Blaue Reiter grubunun sanatsal gelişmelerini sağlayan merkez konumundadır. Sanat ile sanatçı arasındaki düşüncelerin merkezinde “yeni sanat biçimleri bulma, yeniden anlamlandırma, dile getirme, derindeki düşünceyi sertçe vurgulama gibi kavramlar söz konusu edilmektedir. Bu düşünceler müzik için de geçerlidir. Kandinsky manzaralarının dışında özellikle 1907 tarihli resimlerinde eski çağları, fantastik kurguları, Rokoko ya da Biedermeier dönemi genel özellikleriyle ele alınmıştır. 1901'de Münih'li sanat grubu “Phalanx” ın üyesi 1902 yılında ise temsilcisi konumundadır. Phalanx grubu bir okul açmış, Kandinsky de 1903'e kadar öğretmenlik yapmıştır. Fransız filozof Charles Fourier 'nin (1772–1837), yarattığı ütopyik toplumu için kullandığı bir kavram olan Phalanx kelimesi, 1901 yılında Kandinsky ve arkadaşları tarafından, sanatçıların sergi açabilme olanaklarını genişletmeyi amaçlayan sanatçı grubuna verilmiş bir isim olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Oluşum, 1904 senesine kadar Münih sanat ortamında aktif olarak rol oynamıştır.

Bozulmamış renk biçimleri, artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur, bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme, “ruhsal doğaçtan yaratma” demiştir. Bundan böyle resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur (Richard, 1997: 34).

1908 yılında Murnau'ya gider ve resimlerinde artık soyutlamalar sezilmektedir. Murnau'da bir yaz ve sonbahar “Rusevinde” kalmış ve burada Alexei Von Jawlensky ile tanışma fırsatı bulmuştur. Daha sonra Gabrielle Münter'in de gelmesiyle dörtlü oluşturmuşlar, topluluk kaldığı evde Rusevi adını takmıştır. Alexei Von Jawlensky'nin 1907 ile 1909 arasındaki zaman diliminde Murnau'ya gelmesiyle birlikte Kandinsky ve Münter ile tanışma fırsatı bulur. Rusya'da çeşitli sanat akademilerinde öğrenim gören,

savaşta yaralanan ve devrime imza atan Jawlensky'nin sanatı Ekspresyonist sanata doğru yönelmiştir. Bu yöneliş Jawlensky'yi Der Blaue Reiter grubuna yaklaştırmış, zaman içerisinde ise grubun en önemli isimleri arasında anılmasına neden olmuştur (Salur, 1995: 106).

“Sanatsal senteze ulaşmak için çabalamak bizim için terstir, saçmadır.” İlkesi ekspresyonistlerin temel ilkesi olmuştur. İkinci sergilerinin kataloglarının önsözünde Kandisky şöyle der;

“Belirsiz bir zamanda, belirsiz bir kaynaktan ancak, hiçbir şeyden çekinmeden bu iş (sanat) dünyaya gelmiştir. Soğuk hesaplaşmalar, plansız oraya buraya yapılanmalar, matematiksel keskin konstrüksiyonlar, suskun ya da haykıran çizimler, özenli, titiz çalışmalar, büyük sakin geniş yüzeyler. Bunlar mı form? Bunlar mı materyal? Üzgün, arayış içinde, işkence altındaki vicdan derin yarıklarla ruhun materyallerle çatışması biçiminde belirir. Bulgular: Yaşayanların ve ölülerin yaşamı=Doğa. Dünyanın içinin ve dışının görüntüleri. Dosttan şüphelenmek. Çağrı. Gizlerle gizemden konuşmak. Bunlar içerik değil mi? Bunlar yaratıcılığın bilinen ve bilinmeyen amaçları değil mi? Yazık kimin sanat hakkında söz söyleyecek gücü varsa bunu söyleyemiyor. Yazık ki kimse vicdanında duyduğunu sanat dilinde söyleyemiyor. İnsanlar, insanlara insanüstülükten söz ediyor. Konuşma sanattır” (Klee, 1983: 3).

Bu sözler Kandisky ve Der Blaue Reiter grubu üyeleri ve ekspresyonistlerin ortak düşünceleri sayılmaktadır. Toplum yapısındaki değişiklik, yaşam temelindeki birlik, dünyaya görsel yaklaşım başlıca özellikler olmuştur.

Resim 2.19: Vassily Kandinsky, Der Baue Reiter Yıllığı İçin Kapak, Renkli Ahşap Baskı, 27,9x21,1 cm



Kaynak: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://adierre.files.wordpress.com/2009/08/reiter_plakat.jpg/ (24.08.2010).

2.2.3. Yeni Nesnellik (The Neue Sachlichkeit)

Almanya’da yeni bir dönem başlıyordu: “Düzene Dönüş” Yeni Nesnellik Hareketi yeni düzenin görsel sanatlardaki yeni adı olmuştur. Savaş sonrasında ünlü gazetecisi Felix Berteaux bu sisteme “Katı Düzen” adını vermiştir. George Grosz, ile Otto Dix tarafından kurulmuş ve 1930-1940’lara kadar etkinliğini sürdüren Yeni Nesnellik Grubunun amacı sosyal eleştirilerdir.

Otto Dix kurucusu olduğu Yeni Nesnellik akımı için; herhangi bir muhtemel sanat oluşumunu kesin olarak tanımlamak yerine, dışavurumculuğun duygusallığına karşı ona sadece bakarak ve yalın gözlerle çıplak olarak görerek mümkün olabileceğini savunmuştur. Bir çeşit gerçekçilik olup, tamamen figürlü resmi amaçlamaktadır. Deseni son derece keskin daha gerçekçi ve vahşi olan bu grubun adı “Neue Sachlichkeit” yani Yeni Nesnellik grubudur (Turani, 1980: 102).

Birinci Dünya Savaşı’nın acımasızlığına ve bunalımlarına teslim olmuş, kötümser bir yaklaşımı sergiler. Weimar Cumhuriyeti’nin düşmesi ve Nazilerin

yükselişi ile 1933 yılında devrini tamamlar. Kathe Kollwitz, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Christian Schad bu akımın başlıca temsilcileridir.

Yeni Nesnelcilik ressamlarının ortak kaygıları, bireyin içsel durumunu sergilemek isteyen Der Blaue Reiter grubu sanatçıların çalışmalarının öznelciliğine tepki olarak realizmi savunmaktadırlar (Crepaldi, 2002: 107).

Nesneler dünyasının sessiz, her türlü detayı ince ince işleyen yeni bir tasvir şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni Nesnellik akımında gerçekleşen durağanlık, günlük hayatta çok iyi tanıdığımız objelere bile bizi yabancı kılmaktadır. Die Brücke grubunun rengi hedef alarak oluşturdukları resim anlayışına karşın Yeni Nesnellik grubunda çizgi ön planda yer alır. Detayların son derece büyük bir özenle oluşturulduğu, yalın, soğuk, devinimsiz hareketler ile şiddetli toplumsal betimlemelerin ortaya konduğu Yeni Nesnellik grubunun portre çalışmalarında ise duygusuzluk hâkimdir (Altınel, 2008: 1).

Yeni Nesnellik grubu dönemin diğer ekspresyonist grupları gibi toplumun ortak sıkıntılarını, eserlerine konu edinmişlerdir. Yaşanılan bu karanlığı yansıtmak için hiçbir iz, ben, yara gizlenmez. Var olan gerçek bütün çıplaklığıyla hatta vurgulanarak işlenmiştir. Olağan dışı iri kafalar, deforme edilmiş bedenler, kamburlar, dönemin olaylarını figürler üzerinde karikatürize ederek görmemizi sağlar (Altınel, 2008: 1).

“Yeni nesnelcilik (Alm. Neue Sachlichkeit, İng. New Objectivity.) duygulara yoğunlaşan Dışavurumculuk ile Kübist ve Konstrüktivist soyutlamalara karşı bir duruş geliştirmek istemiştir. Bu akımın resimleri artık öznel bir duygunun ya da sanatsal biçimlerle oynamanın sonucu olarak karşımıza çıkmazlar; nesnelere dünyasının sessiz, ayrıntılı tasvirleri olma iddiasındadırlar. Ama öylesine durağanlardır ki, çok iyi tanıdığımız objeler gözümüze yabancı görünür. Bu akımın içinde Almanya’daki Weimar Cumhuriyeti’nin büyük kentlerindeki eleştirel gözle yansıtan eserlerin sanatsal karakteri “Verizm” adıyla tanımlanmıştır (Lat. "veritas", “gerçek”) (Krausse, 2005: 100).

Zamanın eleştirmenlerinden birinin yazdığı gibi “Verizm” toplumcu sanatçıların Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’daki devrimci kriz havasına verdiği yanıt’tı. George Grosz, Otto Dix gibi sanatçılar keskin çizgileriyle ve dolaysız, süslemesiz anlatımıyla savaş gazilerini, savaş zenginliklerini ve toplumun sefaletini betimlemişlerdir” (Krausse, 2005: 100-101).

2.2.4. Die Brücke / Der Blaue Reiter

Resim bir ifade alanı olarak görülmüştür. Özgün üslubuyla, taraf tutan acımasız olan gerçeği haykıran bir yaşam biçimidir. Çalışmalar, yaşama karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Önemli olan eserlerde güzellik değil, bir tepki olarak oluşturulan çalışmaların verdiği mesajlardır. Bireysel bir üslupla ele alınan ortak kaygılar söz konusudur. Kendinden emin, devrimci üslubu olan bir değerler sistemi oluşmuştur. Çizgi ve renk görünen gerçeği yansıtmak için değil, görünenin altında yatan gerçekleri açığa çıkarmak için özgürce kullanılmıştır.

Die Brücke Ressamları renkleri en ilkel halleriyle kullanmışlardır. Ağaç baskıyı ön planda tutmuşlardır. Modern çağ insanının yaşamını, yalnızlığını, kenara itilmişliğini haykıran resimler yapmışlardır. Der Blaue Reiter grubu ise; sanatın biçimsel sorunlarıyla ilgilendiler. Brücke ressamı “Figüratif Dışavurumcular”, Blue Reiter ressamı, “Soyut Dışavurumcu” olarak adlandırılmıştır. Brücke sanatçıları dönemin yapısına paralel olarak geliştirdikleri sanatsal çalışmalarını “vahşi” niteliği taşımaktadır (Salur, 1995: 50).

Nesnelerin çarpıklığı üzerinde durmuşlardır. Der Blaue Reiter sanatçıları, hayallerini genişletmek, sanat dillerini kuvvetlendirmek için nesnel gerçekliği bir kenara itip, görünenin ötesindeki ele almışlardır. Brücke ressamı, sosyal adaletsizliği konu edinirken, Der Blaue Reiter ressamı sosyal adaletsizliğe uğrayan dönemin insanının ruhsal durumunu yansıtmak istemişlerdir (Salur, 1995: 50).

Die Brücke ve Der Blaue Reiter ressamı da figüratif ve soyut resim sanatının iki farklı yönünde de çalışma sergilemişlerdir. Figüratif temalı resimlerde, yaşamın acımasız gerçeklerinin yarattığı durum anlatılmış; soyut resim alanında ise; varlığın ve yaşamın sorgulanması adına eserler üretilmiştir.

Doğa ile iletişim içine girmişlerdir. Resim gerçeği temsil etmemeli, gerçekliği gözler önüne seren, psikolojik durumu açığa çıkarmak isteyen bir durum sergilemektedir. Doğa görünümüleri, sokaklar, atölyeler, modellerinden görüntüler gibi günlük yaşamdan kesitler sanatlarını oluşturmaktaydı. Belirtilen evrenselliği ve nesnelliği betimleyebilmek için renk, nesneyi tanımlama işlevinden tamamen kurtarılarak, bağımsız kılındı. Alman Dışavurumcu Sanatçıları malzemenin olanaklarından yararlandılar. Örneğin; ağacın doğal dokusundan yararlandılar, büyük

siyah lekeler ile dışavurumcu (ekspresif) ifade gücünü yansıtmak istediler (Köse, 1992: 72).

Alman Dışavurumcular için kişinin iç dünyasında olu bitenleri, ruhun derinliklerinde yatan gerçekleri tahta baskıyla ifade etmek, sanatlarının yeni şekli olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALMAN DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA SAVAŞ

3.1. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDA ALMANYA'DA SAVAŞ

Her biri dörder yıl süren iki büyük savaş Dünya Savaşı yaşandı. 20. yüzyılda bütün dünyayı etkisi altına aldı. 20.yüzyıl Avrupa'sı yüzyılın başından itibaren gerilim içindedir. Dolayısıyla hemen hemen bütün ülkelerin silahlı kuvvetleri hazırlandı. Hemen hemen bütün ülkelerde askeri planlar yapılır. Bu planlar bir yandan savaşa hazırlanmak, bir yandan da gerginlik yaşanan ülkelere gözdağı vermek içindir. Gözdağı verme eylemi, askeri planları, adımları dosta düşmana duyuran afişlerle gösterilir.

Birinci Dünya Savaşı'nın patlaması da bir askeri manevra ile ilgilidir. Gavrillo Princip adlı bir sırp milliyetçi, askeri manevraları da denetlemek için Bosna'ya gelmiş olan Avusturya veliahtı Prens Franz Ferdinand ile eşini 28 Haziran 1914 günü öldürür ve bu cinayet Avusturya'nın çoktan beri beklediği fırsatı yaratıp, Sırbistan'a savaş ilan etmesine yol açar. Devamı çorap söküğü gibi gelir (Şenyapılı, 2008: 36-39).

Avusturya'nın Sırbistan'a açtığı savaş çok kısa sürede "Dünya Savaşı'na" dönüşür. Avusturya Macaristan, Almanya ile ittifak olur. Sırbistan'a savaş açarken Almanya'ya güvenir. Bu iki devlet, Avusturya Macaristan ve Almanya tarihe ittifak devletleri diye yazılır. İttifak Devletleri'ne 29 Ekim 1914'te Osmanlı Devleti, 14 Ekim 1915'te Bulgaristan katılır. Elbette bu iki devletin savaşa katıldıkları anlamı da çıkarılmalıdır. Rusya'nın Türkiye'nin doğu illerine saldırıya geçmesi de bu nedenledir. Çünkü Rusya karşı yandadır. Karşı yanda Rusya ile birlikte Fransa, İngiltere İtalya Japonya ve Amerika Birleşik Devletleri bulunmakta bu birliktelik tarihe itilaf devletleri olarak geçer.

Avusturya'nın Sırbistan'a savaş ilan etmesinden hemen sonra Almanya Lüksemburg'a girer ve bu kadarla da yetinmez, 3 Ağustos 1914 günü Fransa'ya savaş açar ve ardından Belçika'yı işgal eder. Belçika'nın işgali üzerine İngiltere Almanya'ya savaş açar. Böylece dört yıl sürecek ve her iki yandan toplam dokuz milyon insanın ölümüyle sonuçlanacak bir uluslar arası delilik dönemine girilmiş olur (Şenyapılı, 2008: 36).

Bunca insanın seferber edilmesi, doğal olarak çok büyük harcamalara yol açmıştır. Belgelere göre Birinci Dünya Savaşı borçlarla birlikte itilaf devletlerine 145,4 milyar ittifak devletlerine 63 milyar olmak üzere toplam 208,4 milyar Amerikan dolarına mal olmuştur. Toplam maliyet bu kadarla da sınırlı değildir. Savaşan ülkelerde

30 milyon Amerika doları tutarında taşınır ve taşınmaz mal zarar görmüş, 6,8 milyon Amerikan doları tutarında gemi ve yük batmış, batırılmış; 45 milyon Amerikan doları değerinde üretim yitimine uğranmıştır. Savaşa girmeyen, tarafsız kalan ülkelerde bile toplam 1,8 milyon Amerikan doları zarar saptanmıştır. Savaşın böylesi yüksek giderlere ve zarar ziyana yol açmış oluşu karşısında, yine başta ABD olmak üzere birçok ülke savaş tahvil ve bonoları çıkararak halka borçlanma yoluna gitmiştir (Şenyapılı, 2008: 36).

Borçlanmayla elde edilen gelir, savaş giderlerinin önemli tutarlarını karşılamaya silâh altındaki karnını doyurmaya, gerekli silah ve öteki savaş araç ve gereçlerini sağlamaya yetecek bir kaynak oluşturur ama karşılanması gereken başka gereksinimler doyurulması gerekli sivil boğazlar olduğu da unutulmamalıdır. Cephedekiler, cephedekilerin geride bıraktıkları da asker nüfusta yaşamını sürdürebilmek zorundadır. Bu zorunluluk ilgili önlemlerinde ülke yönetimlerince alınması gerekmektedir.

3.2. EKSPRESYONİST RESİM SANATINDA SAVAŞ VE ŞİDDET

Dışavurumcu sanatçılar, sanatın hem kendileri hem de toplum için bir dönüm noktası olduğuna inanmışlardır. Yaşanılan gerçekleri bir bir sorgulayıp, keşfetmeyi amaç edinmişlerdir. Dışavurumcu ifade ve düşünce sayesinde çağında yaşanan korkuları, geleceğin belirsizliği ve benlik arayışına cevaplar aranacak, gerçekler tüm çıplaklığıyla herkese gösterilmeye çalışılmıştır (Ayan, 2208: 52). Dışavurumcu ifade tarzında yer alan başkaldırı, umutsuzluk, karamsarlık, iç dünyaya kaçış gibi ifadelerin temelinde yatan toplumsal koşulları asla ayrı tutamayız. Enis Batur bir makalesinde ekspresyonizme şöyle açıklık getirmiştir:

“Biçim açısından her ne kadar başka akımlarla yankılar kurulabilirse de dışavurumculuk hareketindeki özgünlüğün, kendisini yaratan kuşaktan, bu kuşağın sıkıntısından, daha önceki bütün sanat biçimlerine karşı köktenci başkaldırısından kaynaklandığı kesindir. Dışavurumcu duyarlık, her ne kadar hareketin ortaya çıkışından önce var olmuşsa da, buluş zenginliğinin, biçimlerdeki çokluğun ve bu harekete denk düşen patlamanın benzerine daha önce rastlanmamıştır” (Batur, 1999: 254).

Dışavurumun düşünsel ayırt edici noktası burada yatar. Var olan gerçeği ele alırken, neyi nasıl anlattığı sorgulanır. Dışavurumun anlamlarından biri de “duygulu

anlatım"dır. 1899'da dışavurumu "expression of self" yani "ben'in anlatımı olarak kullanmıştır. Ama ekspresyonizm "bir objenin bizdeki yansımaları, yaşattıkları olarak da algılanabilir. Ekspresyonizm yani ekspresyon ifadedir. Bu ifadelerin temelinde ise toplumsal değişim karşısında, tanımlayamadığı fakat kendi içinde hissettiği yeni duyguları yansıtmaya isteği, hedefi belirsiz isyankâr bir tutum, bir çırpını, kurtulma çabası olarak algılayabiliriz (Giderer, 1999: 56). Birinci Dünya Savaşı öncesinde sanatçılar, savaşı muazzam bir olgu ve yenilik olarak nitelendirmişler ve şu cümleleri sarf etmişlerdir: "Savaşın bize yücelik, güç ve onur kazandırmış olması gerekiyordu: Savaş bize erkekçe bir iş; kana bulanmış, çiçekli kırlarda yapılan eğlenceli bir düello gibi görünüyordu. Yeryüzünde savaşta ölmekten daha güzel bir ölüm yoktur" (Wolf, 2005: 11).

Savaşın insanoğlu için bir arınma, bir kurtuluş olduğunu savunan görüşlerin varlığı hafife alınmayacak kadar çoktur. Hatta bu görüşü desteklemek için gönüllü olarak askere, cepheye gitmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'nın yaşadığı yıkım sırasında dışavurumcularda baş gösteren karamsarlık, dönemin kendine özgü yapısını oluşturmaktadır. Savaş, Avrupa'da büyük bir korku, uzun, sancılı bekleyişler, bu bekleyişlerin ardındaki çaresizlikler, karanlık bir dönemin tanığıdır. Halkın özellikle dönemin politikacılarının çıkış yolu bulması, çareler üretmesinin zaman alması, Almanlar da hayata küskünlük ve hayal kırıklığı olarak baş göstermektedir. İlk başlarda savaşın bir çare, bir kurtuluş olduğuna inanıyorlardı. İnsanlığın temizlenmesi, gerçek barışın sağlanması, askerliğin kutsallığıyla tanrıya erişme, vatanseverlik, özgürlük, yenedünya, düşünce çağının başlaması, yeni bir Avrupa, anarşinin yok olması, Almanya'nın haklılığı gibi nedenler savaşı cazip göstermişti. Fakat insanların askere gitmesi, askerlik dönemindeki zor koşullar, birçoğunun ölümüyle sonuçlanan askerlik günleri beraberinde iş gücünü, ekonomik dengeyi etkilemeye başlamıştır. Toplum hayatında baş gösteren bu acı değişimler, toplumun bir parçası olan sanatı da etkilemiştir. Birçok sanatçı ve sanat grubu dağılmış, sanatçılardan bazıları gönüllü asker olarak cepheye savaşmış, birçok sanatçı da savaşın etkisiyle büyük bir karamsarlığa, boşluğa düşmüştür. İlk başlarda savaşı kurtuluş gibi görmelerine karşın, savaşın korkunçluğunu yaşamaya başladıkça, yaralılarla dolup taşan hastanelerin dehşet verici görüntülerine tanık olan sanatçılar için artık savaş bir kurtuluş değil, aksine zihin

sarsıntısına neden olan bunalımlı bir sürecin başlangıcıydı. Savaşa gönüllü olarak katılan sanatçılar arasında geriye dönme şansı bulamayan ressamlarla dolmuştur.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde resimlerini kendi zihinsel duyularını yansıtmak için öznel olarak ifade eden Dışavurumcular, savaşın uzaması, bir hiç uğruna ölenlerin soğuk kanları, yokluk, anarşinin ortaya çıkması, sanatı ve sanatçıları etkilemiş, hatta kötümser bir havaya neden olmuştur. Savaş gerçeğinden sonra sanatlarını öznel ifadeden toplumsal sorunlara eğilmişler, adaletsizlikleri, siyasi baskıları ve savaşın olumsuzluklarını anlatmak için ifade aracı olarak kullanmışlardır.

3.2.1. Otto Dix (1891 – 1969)

Otto Dix, 1914 yılına kadar Die Brücke, Der Blaue Reiter topluluklarından, fütürizmden ve Van Gogh'tan etkilenmiştir. Yenileyici bir deneyim yaşayacağı inancıyla gönüllü asker olur. Korkunç savaşın bütün detaylarına tanık olur. İleride bu günlere ilişkin olarak şunları yazacaktı: “Savaş çok korkunç bir şey” hemen ekliyordu: “Ama görkemli bir yanı da yok değil. Bunu ne pahasına olursa olsun kaçırmamalıydım. İnsanlara ilişkin bir şeyler öğrenmek istiyorsan, onları eziyet altında görmeyi gerekir”. Yaşamın en berbat yüzünü kendi gözlerimle görmeliydim. İşte bu yüzden savaşa gittim, bu yüzden gönüllü oldum (Wolf, 2005: 36).

Savaş sonrasında dışavurumcu (ekspresyonist) özellikler sanatında yer almaya başlamıştır. Otto Dix savaşta yaşanan korkunç gerçekleri tablolarında korkunç bir gerçekçilik olarak aktarır. Savaş sonrasında ürettiği eserlerinde; portre, peyzaj canlı renklerin kullanımı ve dini motifler ağırlıklı olarak görülür. Kendi düzenleri içinde parçalara bölünmüş gibi görünen bu biçimler ve çizgilerdeki saldırgan ritm, sanatsal sorunların çözümünden çok, dünyayı değiştiren bu büyük ve sarsıcı olayın zaman geçmeden betimlenmesinin tek olanağıydı (Richard, 1991: 52). Kendini Savaş Tanrısı Mars (Resim 3.2) olarak nitelemiş, savaş sonrasında daha güzel bir dünyanın kurulabileceği inancıyla savaşı sanki yücelterek çalışmıştır. Savaş sonunda yaşadığı büyük hayal kırıklığı toplumsal gerçekliğe ve aynı zamanda dinsel konulu çalışmalara dönmesinin temel nedenidir.

“Asker Olarak Otoportre”si (Resim 3.1) Otto Dix’in en önemli çalışmalarındandır. Dix kendini “yakın çekimde” betimlemiş, kendi görünümünü

resmin küçük boyutlarından taşan, çerçeveyi patlatıp, çıkacakmış izlenimi veren bir yakınlıkla sunar. Savaştan çok şeyler bekleyen Otto Dix'in bu beklentisi, izleyiciye kışkırtıcı bir bakış olarak gözlerine yansımıştır. Şiddet eğilimi, gölgeli ve karanlık yüzünde, kemikli suratu, dazlak kafası, kalın boynu ve kanı andıran kırmızı kalın dudaklarında kendini göstermektedir. Mavi kırmızı, sarımsı turuncu renklerde güçlü fırça vuruşları, yüzün çevresindeki alanı, yol yol yararak askerin içinde bulunduğu zihinsel eziyeti tanımlarken, bir yanda da onu bekleyen "görkemli" olaylara duyduğu merakı güncelleştiriyor. Savaşın insanlar üzerinde bıraktığı maddi manevi bütün etkileri, betimleyen Otto Dix, resimlerinde keskin, alaycı ve eleştirel bir üslup kullanmıştır. Çalışmalarının çoğunda yaralı bedenleri, korkunç şekilde parçalanmış bir şekilde gösteren sanatçının genellikle ellere ve yüze özel bir önem verdiği görülmektedir. Otto Dix'in resimlerinde eller ve yüz detayları dramatik ve trajik bir anlatımla ön plana çıkmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında ürettiği, savaşı bütün çıplaklığıyla gözler önüne sermek isteyen sanatçı eleştirilmiş ve halkın inancını yıktığı gerekçesi ile 1937'de Yoz Sanat sergisinde gösterilmiştir. 1939'da ise Hitler rejimi tarafından yakılarak eserleri imha edildi. Bu baskı sonucu Dix, figürsüz, panoramik manzaralar çalışmıştır.

Resim 3.1: Otto Dix, Asker Olarak Otoportre, Kağıt Üzerine Yağlı boya, 68x53,5 cm



Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://histoforum.digischool.nl/images/dix.jpg/> (27.08.2010).

Resim 3.2: Otto Dix, Savaş Tanrısı Mars, 1915.



Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://failoften.files.wordpress.com/2010/06/otto-dix-self-portrait-as-mars.jpg/> (27.08.2010).

3.2.2. Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938)

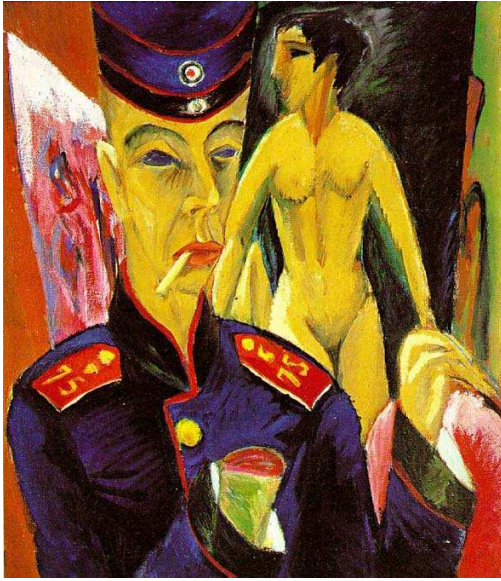
Keskin perspektifleri, sivri çizgileri, yoğun açısız formları, karmaşık ve uyumsuz renkleri ile diğer dışavurum sanatçıları gibi çağında yaşanan karmaşayı resimlerine aktaran Kirchner'ın “Kolu Kesik Asker Portresi” (Resim 3.3) siyasi kimliğini gösteren ve yoğun duygular içeren başlıca yapıtıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ortamdaki duyduğu korkuları ve duygularındaki tahribatı anlamak için kendini kolu kesik bir asker olarak betimleyen sanatçı çağının olumsuzluklarını ortadan kalkması için uğraş veren sanatçılardan biri olmuştur (Ayan, 2008: 53).

1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Alman Ordusu'na katılan sanatçı, bu ortama daha fazla dayanamayıp 1916'da ciddi bir sinir krizi geçirir. Özellikle askere gittikten sonra, ruhsal durumu bozulan bir sanatçı olarak; gece hayatını yansıtan ve askerlikle ilgili resimler yapmıştır (Eroğlu, 1995; 23).

Kirchner, o günlerde savaşı “kanlı bir karnaval” olarak görmeye başlamış, şöyle yazmıştı: “Artık insanlar tıpkı eskiden resimlerini yaptığım yosmalar gibi. Bulanıklaşmışlar ve bir saniye de yok oluyorlar” (Wolf, 2005: 56).

Nazilerin 1937'deki Entartete Kunst (Yoz Sanat) sergisinde Kirchner'in otuz iki yapıtın asılıydı. Kendini “Sapına kadar Alman” sanatçı olarak gördüğü için bütünüyle yanlış anlaşıldığı hissine kapılarak, depresyona girdi. 15 Haziran 1938'de intihar ederek yaşamına son verdi.

Resim 3.3: Ernst Kudwig Kirchner, Kolu Kesik Asker Portresi T.Ü.Y, 69,22x60,96 cm



Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://germanhistorydocs.ghidc.org/images/soldier.jpg> (27.08.2010).

Resim 3.4: Ernst Kudwig Kirchner, Berlin’de Bir Sokak Sahnesi, T.Ü.Y, 121.6 x 91.1 cm.



Kaynak: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?pos=2&intObjectID=4807488&sid/ (30.09.2010).

“Berlin’de Bir Sokak Sahnesi” (Resim 3.4) adlı çalışmasında Kirchner I. Dünya Savaşı arifesindeki Berlin’in derinliklerinde sessizce yatan, olası bir tehlikeyi ve yaklaşan çöküşü ifade etmek istemiştir (Turanlı, 2008: 63).

Büyük metropolün hareketli yaşamı karşısındaki şaşkınlığını ve hayranlığının yanı sıra kusurlarını ve eksikliklerini, sahteliklerini ortaya koymak istemiştir. Göz alıcı lüks giysiler içindeki hanımefendiler, aslında fahişelerdir; yüzlerindeki ağır makyaj yaşamlarının ahlaki sefaletini gizlemek istemiştir (Crepaldi, 2002: 19).

3.2.3. Max Beckmann (1884 – 1950)

Max Beckmann’ın sanatı 20. yy. Alman sanatına ışık tutmuştur. Sanatına malzeme oluşturacağı düşüncesiyle gittiği Birinci Dünya Savaşı deneyimi sonucunda Beckmann ruhsal çöküntünün eşiğine gelir. Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı zor şartlar sanatçının resimlerinde temel konu olmuştur. 1922 yılında yaptığı “Morg” adlı çalışmasında (Resim 3.5) sanatçı kan dökülen, can alan savaşın acı gerçeklerini kendi öznel duygularıyla yorumlamıştır. Kendi kuşağının diğer sanatçıları gibi yaşadığı yılların göze çarpan özelliğini yani savaşın getirdiği ölümü gösterir bu resimle Beckmann. Tabut taşıyıcıları sedyelerden ölüleri kaldırarak tabuta yerleştirirler. Bu işlem rutin halde yapılmaktadır. Artık gündelik yaşamın bir parçası olarak görülmeye başlanmıştır. Ölülerin en kötü yaraları sargıların altında gizlenmiş. Savaşın getirdiği durumdan dolayı işlerini çabuk yapmaları gerekiyor: duygusallığın ve acımanın zamanı değil. Sırada daha birçok vaka bulunmakta... Bej renk üzerinde figürlerin konturları siyahla belirginleştirildiği için ölümün dehşetini ve gerçekliğini vurgulayan sert bir görünüm, eğri biçimler ve keskin açılar oluşmuş (Yılmaz, 2006).

Resim 3.5: Max Beckmann, Morg, T.Ü.Y.



Kaynak: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=33§ionID=1&lang=TR&bhcep=1> (28.08.2010).

3.2.4. Ludwig Meidner (1884 – 1966)

Meidner dışavurumcu sanatçılar arasında sanatı ile dışavurumcuların dışavurumcusu olarak nitelendirilmiştir. Meidner yapıtlarında kent görüntülerine de yer vermiştir. Hareketli, gürültülü kaos ortamındaki şehir manzaralarının en önemlilerinden sayılabilecek olan “Kıyamet Manzaraları” (Resim 3.6) adlı seriyi gerçekleştirmiştir. Kuşbakışı perspektifle betimlenmiş, şehirde adeta savaşı yaşatırcasına çizilen kent manzaralarından ibarettir. Savaşı birebir yaşayan bu şehirde yaşam mücadelesi veren insanlar, adeta karıncalar gibi aciz ve ufacık gözükmekte sağa sola kaçışmaktadır. Kıyamet Manzaraları dizisinin Birinci Dünya Savaşına ilişkin bir önsezi olduğu varsayılır (Wolf, 2005: 72). Savaşı tüm korkunçluğuyla resimlerinde anlatan Meidner, 1913 yılında resimlerine ilişkin olarak şöyle der:

“Sonunda hepimizin anavatanı olan büyük şehrin resmini yapma zamanı geldi. Tuvallerimiz duvar resimleri kadar büyük olsun. Fırçalarımız şanlı ve fantastik olanla, dehşetli ve dramatik olanı hızla hızla çizsin. Caddeler, tren istasyonları ve kuleleri, ışıldayan pencere dizilerini, makinelerin göz alan pırıltılarını, reklam işaretlerini ve onları şekilsiz renklerinin bombardımanını çizelim” (Giderer, 1999: 56).

Resim 3.6: Ludwig Meidner, Kıyamet Kenti, T.Ü.Y, 79x119 cm



Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.peatom.info/images/2008/10/08/paisaje-apocaliptico-ludwig-meidner.revista.jpg>, (26.08.2010).

3.2.5. Ernst Barlach (1870 - 1938)

Ernst Barlach 1870 – 1938 yıllarında yaşamıştır. Ernst Barlach resim, seramik, tiyatro, gravür çalışmaları ile alanında çeşitlilik gösterse de 20. yüzyılın en önemli heykeltıraşlarından biri olarak kabul edilir. Anıtsal, heyecanlı, doğacı olmayan kaba bir biçimlemede psikolojik duyguları yansıtan Barlach'ın 1910 -1914 yıllarında yaptığı “Vahşi Savaşçı” ve “İntikamcı” heykelleri Dünya Savaşı özelinde bütün savaşların ifadesidir. İntikamcı heykeli saldırı, Vahşi Savaşçı heykeli ise kendini savunur durumdadır. Bu iki zıt durum her an yer değiştirmeye hazır konumdadır. İntikamcı heykelinde, elindeki kılıçla vücudun ileriye doğru hareketi hamle yapar niteliktedir. İleriye doğru hareketi saldırıya hazır hale geldiğinin göstergesidir. Bedenin ileriye doğru hareketi figürün giysisinde büyük hareketlerle geriye uzanır. Bu yön karşıtlığı, hamle yapabilme fırsatı sunmaktadır. Aynı zamanda bu hareket tersi olan diğer hareketi de hissettirir durumdadır (Başarır, 2006: 33).

Barlach'ın 1910 yılında yaptığı Vahşi Savaşçı heykelinde bacaklarını yanlara doğru açılmış oturur durumda, bedeni geriye doğru kaymış, elindeki kılıçla savunmaya hazır halde betimlemiştir.

Resim 3.7: Ernst Barlach, İntikamcı, Bronz, 1914.



Kaynak: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.tate.org.uk/collection/T/T00/T00951_9.jpg, (26.08.2010).

Resim 3.8: Ernst Barlach, Vahşi Savaşçı, Bronz, 1910.



Kaynak: Başarır, 2006: 31.

3.2.6. Kathe Kollwitz (1867 – 1945)

Kathe Kollwitz'in bir kadın olarak verdiği mücadeleler aslında, içinde bulunduğu sosyal patlamaların bir uzantısıdır. Yaşamı boyunca savaşın en korkunç yıllarını birebir yaşamış, mağdur olmuştur. Kollwitz, çağının sorunlarını eserlerine yansıtan figüratif bir sanatçısıdır (Türker; 2010: 2).

“Savaş” serisi çalışmaları barışsever harekete atılan ilk adımlardır. Bu çalışmada (Resim 3.9) artık kutsal gösterilen, gurur duyulan savaşın yerine, vatani tarafından ihanete uğrayan insanın dramı gözlenmektedir. Kathe Kollwitz sürekli yazdığı günlüğünde savaşın ihaneti ile ilgili şu satırları düşmüştür:

“Hepimiz ihanete uğradık. Milyonlarca genç ve Peter’de ihanete uğradı. Bu nedenle sakin olamam. İçim karmakarışık ve fırtınalı” (Ayan, 2003: 42).

Kollwitz yaşadığı üzüntüyü kendi diliyle ifade edebilmek için Anıt proje fikri geliştirdi. Roggevel’de bulunan oğlunun mezarı başındaki ilk anıt, vatan için şehit oluşunu sergilerken, ikinci çalışmada onun cansız bedeni ailesinin üstünde, avuçları açılmış bir şekilde, hayatı pahasına yaptığı fedakârlığı anlatmaktadır.

Daha sonra bu tasarımı değiştirip, farklı duyguları temsil eden yeni bir anıt yapmaya karar vermiştir.

“Hiç uğruna ölen evlatları için yas tutan kederli aileleri” göstermenin daha anlamlı olacağını düşünüyordu. Bu düşünceyi anlatan son heykel tasarımında, bir anne ve baba, anıtın girişinde sağlı-sollu, karşılıklı olarak yer almakta ve ikisinin arasında yerde duran “Burada Almanya’nın En İyi Gençleri Yatıyor” yazısı bulunmaktadır (Ayan, 2003: 42).

Resim ve heykellerinin yanı sıra baskı teknik ile oluşturduğu çalışmaları, yine toplumsal sorunları dile getirir niteliktedir. “Asla Tekrar Savaş” adlı afiş, savaş protesto eden çalışmalarından biridir. Bu çalışmada; Ulusal Tiyatro oyunundan bir alıntı olarak, Almanya’nın sosyalist, genç sınıfının lideri Max Westphal’in sağ eli havada ve yemin ederek sloganını atarken ki coşkusu aktarılmıştır. Burada Westphal’in duruşuyla ve sloganıyla Birinci Dünya Savaşı’nı açık bir şekilde protesto etmektedir (Ayan, 2003: 45).

Resim 3.9: Kaethe Kollwitz, Yaslı Anne Baba, Belçika, Flandre (Meçhul Asker Mezarlığı Kapısında Bulunmaktadır).

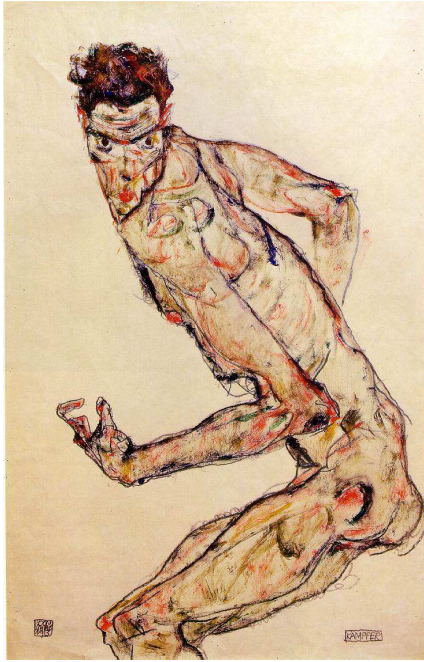


Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Het_treurende_ouderpaarK%C3%A4the_Kollwitz.JPG (28.08.2010).

3.2.7. Egon Schiele (1890 - 1918)

Egon Schiele'nin sanatına hâkim olan konular çoğunlukla çıplaklar ve portrelerdir. Egon Schiele, "Dövüşçü" adlı çalışmasında (Resim 3.10) son derece sert kaslı, atletik yapılı çıplak adam yüzündeki öfkeli ifade ile şiddeti, hırslı ve öfkeyi yansıtmaktadır. Figürün kaslı vücut yapısı duruş şekli itibariyle savunma mekanizmasına geçişini hissettirmektedir. Hatların keskin, siyah konturlarla belirtilmiş olması ve hırsla çizildiği izlenimini uyandıran vücut yapısı da şiddet ögesini içermektedir (Elgün,1998: 41).

Resim 3.10: Egon Schiele, Dövüşçü, 1913, T.Ü.Y, 73,7x114,4 cm.



Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.cs.cmu.edu/~msitti/img/schiele1.jpg/> (13.07.2010).

3.2.8. Oskar Kokoschka (1886 - 1980)

Yaşadığı dönemi bütün çirkinliğiyle yansıtan önemli çalışmalarından biri de 1908 yılında yaptığı “İnsanın Trajedisi” adlı afiştir. Oskar Kokoschka, “İnsanın Trajedisi” (Resim 3.11) adlı çalışmasında insanlığın içinde bulunduğu çözümsüzlüğü, insanlığın yaşadığı dramayı gözler önüne sermiştir. İki insanın acımasızca boğuştukları bu resimde iki figürün de yüzlerinde kin ve öfkeden çok acı ve mutsuzluk sezilmektedir (Elgün, 1998: 40).

İki figüründe birbirinden farklı renklerde resmedilmesi, birbirlerinden ne kadar farklı, aykırı olduklarının birbirlerine karşı yabancılaşmalarının ve düşmanlıklarının temsilidir. Keskin ve sert fırça vuruşları ile sıcak renklerin yansıttığı karamsar hava sanatçının ele aldığı dışavurum ifadenin temel özelliğidir.

Resim 3.11: Oskar Kokoschka, İnsanın Trajedisi, 122,7x78,6 cm



Kaynak: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://hilobrow.com/wp-content/uploads/2009/08/oskar_kokoschka_gallery_1.jpg (20.08.2010).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Tarihsel sürece baktığımızda, 20. yüzyıl bilimsel ve teknolojik gelişmelerin çok hızlı yaşandığı bir çağ olarak karşımıza çıkmaktadır. Dışavurumculuğun gündeme gelmesinde dönemin sosyolojik ve politik olayları kuşkusuz önem taşımıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı, dışavurumcuların üzerinde reddedilemez bir etki yaratmıştır.

Alman Dışavurumcuları; hızlı kentleşmeye, sanayileşmeye ve toplumda böylece oluşan statüleşmeye, savaflara ve bunların getirdiği yıkımlara karşı çıkmışlardır. Çağında yaşanan bu olumsuzluklar karşısında sessiz kalamayan sanatçılar, sanatlarını bir isyan çığlığı olarak kullanmışlardır. Oluşan yeni düzene karşı sanat, gerçeği tanımlamak yerine gerçeğe yön verme, toplumsal sorunları tanımlama ve çözümleme görevini üstlenmiştir. Dışavurumculukla kendine bir yol bulma amacına giren sanatçı, sanatını daha saldırgan, daha açık, daha içe dönük ve karamsar bir akıma sürüklemiş öznel ifadenin ön planda olmasını desteklemiştir. Biçim ve içeriğin önemli ölçüde değişimlerinin söz konusu olduğu ve sanatçı öznelliğinin ön plana çıktığı yeni bir dönem olmuştur. Sanatsal gerçeklik nesnel dünyasında değil de sanatçının kendi iç dünyasında aranmaya başlanmıştır (Fırıncı, 2006: 111).

Almanya'da Dışavurumcu sanat hareketi, bir varoluş sorunsalından kaynaklanmıştır. Savaşın yıkıcı sonucu olarak, değişen dünya değerleri gibi sanatsal değerler de değişmiştir. Coşkulu anlatımlar gerçekliğin acımasızlığı ile yerini karamsarlığa, umutsuzluğa bırakmıştır. Alman Dışavurumcuları şiddeti, şiddet uğruna irdemiş renk ve biçime, psikolojik anlamlar yüklemişlerdir. Böylece içinde buldukları düzene karşı koymayı amaçladıkları bilinmektedir. Savaşın karanlık yüzünün büyük payını üstlenen Almanya'da sanatçılar sanatlarını önce kutsal sayılan, yeni bir dünya için gerekli olan, fakat savaşın uzaması, ekonomik etkenler, yaralıların çoğalması, ölümlerin artması nedeniyle lanetlenen savaş üzerine odaklanmışlardır (Fırıncı, 2006: 111).

Yüz yüze yapılan savaşın dehşetini yaşayan ve bu cehennemden sağ kurtulan Otto Dix, eserlerinde birebir gözlemlediği insanları konu edinmiştir. Otto Dix'in dışavurumcu (ekspresyonist) kimlik içerisinde eleştirel bir üslupla ele almasındaki en büyük etken Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve ölümler olmuştur (Ustaoglu, 2008: 57).

Savaşa gönüllü olarak katılan Otto Dix'in en önemli özelliklerinden biri dışavurumcu tarzda oluşturduğu asker portreleridir. Savaşın insanlar üzerinde bıraktığı maddi manevi bütün etkileri, betimleyen Otto Dix, resimlerinde keskin, alaycı ve eleştirel bir üslup kullanmıştır. Çalışmalarının çoğunda yaralı bedenleri, korkunç şekilde parçalanmış bir şekilde gösteren sanatçının genellikle ellere ve yüze özel bir önem verdiği görülmektedir. Otto Dix'in resimlerinde eller ve yüz detayları dramatik ve trajik bir anlatımla ön plana çıkmıştır.

Kathe Kollwitz insanlık tarihinin en vahşi zaman aralığına tanıklık etmiştir. Kathe, insanlığa borcu olduğuna inanıyordu. Sanatın, başka bir hayatın mümkün olduğunu ilan etme gücüne dayanıyordu ürettiği çalışmalar.

Kollwitz'e göre sanat, yol gösterici olmalıydı. Siyasi bir sözü olmalıydı sanatçının ve korkusuzca paylaşabilmeliydi. Bu düşünceyle çalışmalarında toplumcu fikirlerini, savaşın anlamsızlığını, işçi sınıfının yaşam mücadelesini, ölümleri, dizeler halinde yaptığı baskı resimlerle geniş kitlelere duyurmayı hedeflemiştir. Savaşa tüm benliğiyle karşı olan Kollwitz, oğlunun ve oğlu gibi yüz binlerce gencin acısını yapıtlarında savaş ve ölüm temalarını işleyerek dile getirmiştir.

Max Beckmann, Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşadığı deneyimler kendisine ve insanlığa olan bakış açısını değiştirmiştir. Beckmann'ın çalışmalarında genellikle yirminci yüzyılın başında Avrupa'da yaşanan ızdırapları anlatmıştır. Korku, gözdağı ve şiddet unsurlarının yer aldığı çalışmalarında Max Beckmann'ın savaş olgusunu her yönüyle anlatmak istemiştir. Beckmann'ın çalışmalarında savaşın gerçek yüzünü, insanların çektiği acıları, bir hiç uğruna yok olan hayatları görmektedir. Savaşın bütün karamsarlığı, çirkinliği ile ezilen ruhlarından tuvallere yansımıştır.

Ludwig Meidner'in özgürce, sorgulamadan, kurallara bağlı kalmadan çalkantılı fırça, çizim ve üslup tekniklerini kullanarak oluşturduğu çalışmaları, adeta Birinci Dünya Savaşı'nın tuval üzerindeki iki boyutlu halidir. Meidner'in çalışmaları döneminin ümitsizlik ve korku taşıdığını vurgulamaya çalışmıştır.

Ernst Barlach, Avrupa'nın savaşlar nedeniyle derin acılar yaşadığı bir dönemin sanatçılarından. Savaşın getirdiği dehşete tanık olmasıyla barış yanlısı olduğunu, büyük boyutlu heykelleriyle savaşın çirkin yüzünü göstermiştir. Modern dünyanın

gelişimine tepki olarak beliren insanın varoluş sorunlarını gün ışığına çıkaran dışavurumcu anlatım tarzına sahiptir.

Genellikle portreler üzerinde çalışan Egon Schiele'nin figürleri, kırılğan, çoğu zaman hastalıklı ve hüznüldür. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Schiele, "Savaşın başlaması, sanatın bir burjuvazi lüksü olmadının anlaşılır hale getirdi" demiştir (İnsel, 2010: 1).

Oskar Kokoschka Heyecan, tutku, korku, ölüm gibi insana ait duyguların yani savaşın korkunçluğunu belgeleyen eserler çizmiştir. Tedirginliği ve başkaldırıcı simgeleyen çalışmaları dışavurumcu anlatım tarzında bütünleştirmiştir. Savaş sırasında insanlığın acılarını vurgulayan savaş karşıtı resimler yapmıştır.

Ernst Ludwig Kirchner ise doğa dışı modern büyükşehir temalarını ve yalnız yardımsız insanı, terk edilmişlik gibi konularının yanı sıra 1913- 1914 Berlin'in yaşantısı bu yaşantının içersinde yer alan şaşalı yaşamı da çalışmalarına aktarmıştır. I. Dünya Savaşı arifesindeki Berlin'in derinliklerinde sessizce yatan, olası bir tehlikeyi ve yaklaşan çöküşü ifade etmek istemiştir.

KAYNAKÇA

- ALTINEL, Cem, (2008), “**Yeni Nesnellik ve Christian Schad**”, Lebriz.com.
- AYAN, Müjde H, (2003), “Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwitz”,
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- AYAN, Müjde H., (2008), “Otoportreler ve Ekspresyonizm”, **Artist Dergisi**, Ocak, İstanbul.
- AYAN, Müjde H., (2008), “Otoportreler ve Ekspresyonizm”, **Artist Dergisi**, Şubat, İstanbul.
- BAHR, Hermann, (2000), “Dışavurumculuk”, Doğan Şahiner (Çev.) **Sanat Dünyamız Dergisi**.
- BAŞARIR, Gülgün, (2006), “Ernst Barlach”, **Artist Dergisi**, Mayıs, İstanbul.
- BATUR, Enis, (1998), **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAYL, F., (1994), **Modernizmin Serüveni Dergisi**, Mehmet Rıfat (Çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- CABANE, Pierre, (1998), **Die Brücke**, Mehmet Rıfat (Çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DASTARLI, Elif, (T.Y.), “Ekspresyonizmden Manzaralar”, **Genç Sanat Dergisi**.
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997), Yem Yayınları, Cilt:2-3, İstanbul.
- ELGER, D., (1991), **Expressionis**, Taschen Verlag GmbH, Köln.
- ELGÜN, T., (2006), “Yalnızlık Üzerine”, **Türkiye’de Sanat**, Mart/Nisan, İstanbul.
- ERBAY, Mutlu, (2009), “Sanatçı ve Eseri: Eser ve Sanatçısı”, **Artist Dergisi**, Mayıs, İstanbul.
- EROĞLU, Özkan, (1995), “Resim Sanatı Tarihi’nde, Almanya’da Bir Akım Olmayı Başarabilmiş ‘Dışavurumculuk’”, **Genç Sanat Dergisi**, İstanbul.
- ERZEN, J. N., (1991), “Modernizm Sonrası Sanat”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul.

- FIRINCI, Mehmet, (2006), “Toplumsal Mücadelede Sanatçı Duruşuyla Kathe Kollwitz ve “The End” Adlı Eserinin Analizi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İzmir.
- FISCHNER, Ernst, (1995), **Sanatın Gerekliliği**, Payel Yayınevi, 7. Baskı, İstanbul.
- FRITSCH, Martin, (2004), **Kathe Kollwitz**, Zeichnung Grafik Plastik E.A. Seemann, Germany.
- GABRIELE, Crepaldi, (2004), **Ekspresyonistler**, Dost Kitabevi, Ankara.
- GİDERER, Hakkı Engin, (1999), “Ekspresyonizm ve Şehir”, **Anadolu Sanat**, İstanbul.
- GOMBRICH, Ernst H., (1997), **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜMÜŞAY, Selda, (2008), “İnsanın Yaşam Olanaklarıyla Kurduğu İlişkinin Resmin Olanaklarıyla İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Adana.
- <http://www.facebook.com/group.php?gid=71150597274> (28.08.2010).
- <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazarYazisi&ArticleID=1002036&Date=26.08.2010&CategoryID=97>(26.08.2010).
- İNSEL, Ceylan, (2010), “**Egon Schiele ve 1900’lerin Başında Viyana**”, Lebriz.com.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2000), **Yeni Bir Gerçekçilik Olarak Resim**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul.
- KANDINSKY, Wassily, (2005), **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Gülin Ekinci (Çev.), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- KOZLU, Düriye, (2004), “Toplumsal – Teknolojik Gelişmelerin Bedenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımına Etkisi Üzerine Genel Bir Bakış”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Isparta.
- KÖSE, Oktay, (1992), “Ağaç Baskı Sanatı ve Alman Ekspresyonizmdeki Yorumu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Eskişehir.

- KRAUSSE, Anna, (2005), **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Litaratür Yayıncılık, İstanbul.
- LLOYD, Jilly, (2000), **Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk**, Celal Uster (Çev.).
- ÖTGÜN, Cebrail, (2006), **Sanatın Şiddeti ve Sınırları**, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- RICHARD, Lionel, (1991), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SALUR, Nilgün, (1995), “Ağaç Baskının Dünyü Bugünü Die Brücke ve Der Blaue Reiter Sanatçıları”, Yüksek Lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Eskişehir.
- SARTRE, Jean P., (1996), **Varoluşçuluk**, Asım Bezirci (Çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- SHEPPARD, Richard, (1998), “Alman Dışavurumculuğu”, Güzin Özkan (Çev.) Der: Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Önder, (2004), **Yirminci Yüzyıl**, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Önder, (2008), “Afişlerde Birinci Dünya Savaşı”, **Artist Dergisi**, Mayıs.
- TANYELİ, Yağmur Petek, (2006), “Willem de Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Adana.
- TORUN, İpek, (2003), “Alman Dışavurumculuğunun Tarihsel Gelişim İçerisinde Animasyona Etkisi ve Konu Üzerine Bir Deneme”, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Eskişehir.
- TURANLI, Pınar, (2008), “Kirchner Ve Berlin Sokakları”, **Artist Dergisi**, Kasım, İstanbul.
- TÜRKER, Yıldırım, (2010), “Kathe Kollwitz”, **Radikal Gazetesi** (12/06/2010).
- UMER, Engin, (2010), “Francis Bacon’un Portreleri”, **Artist Dergisi**, Mart, İstanbul.
- USTAOĞLU, Canan, (2008), “Otto Dix Şiddet ve Başkaldırı”, **Artist Dergisi**, Mayıs, İstanbul.
- WOLF, Norbert, (2005), **Dışavurumculuk**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

WOLFF, J., (2000), **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Özne Yayınları, İstanbul.

YILMAZ, Nalan, (2006), “**Bilbao Guggenheim Müzesi’nde Max Beckmann’ın Suluboya ve Pastel Resimleri**”, Lebriz.com.

YILMAZ, Nalan, (2009), “**Şaşkınlık Uyandıran Şiddet Resimleriyle Oskar Kokoschka**”, Lebriz.com.

DIZIN**C**

Christian Schad, 47

D

Der Blaue Reiter, 51

Die Brücke Grubu, 49

E

Egon Schiele, 22, 73

Emile Nolde, 35

Ernst Barlach, 40, 70

Ernst Ludwig Kirchner, 23

F

Francis Bacon, 37

Franz Marc, 45

G

George Grosz, 38

K

Kathe Kollwitz, 29, 72

L

Lovis Corinth, 42

Ludwig Meidner, 32

M

Max Beckmann, 27, 68

O

Oskar Kokoschka, 25

W

Wassily Kandinsky, 43

YYeni Nesnellik (The Neue
Sachilchkeit), 55