T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM SANAT DALI

20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA YAS OLGUSU

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Çiğdem KAVRAYAN

KOCAELİ 2020

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM SANAT DALI

20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA YAS OLGUSU

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Çiğdem KAVRAYAN

Doç. Dr. Ekin DEVECİ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No:
01.07.2020 / 15

KOCAELİ 2020

TEŞEKKÜR

Danışmanım Sayın Doç. Dr. Ekin DEVECİ'ye tez sürecimdeki desteği için teşekkür ederim. Hayatım boyunca yol göstericim, sanat sever aileme minnettarım. Her konuda her zaman desteğim olan canım annem ve babama, hayatıma verdikleri destek kadar tez yazım sürecim boyunca kendilerinden çok şey öğrendiğim, beni onurlandıran ablam Doç. Dr. Sinem YILDIRIMALP'e, ellerinden gelen bütün yardımı bana sunan eniştem Atilla YILDIRIMALP ve yeğenim Onur YILDIRIMALP'e, her an yanı başımda desteğim canım eşim Murat KAVRAYAN'a, uzaklardan da olsa sevgilerini yollayan kardeşlerime, manevi destekleri ile hep yanımda olan değerli dostlarım ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Çiğdem SAÇ KAVRAYAN

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR……i
İÇİNDEKİLER……...ii
ÖZET……..iii
ABSTRACT……....iv
GÖRSEL LİSTESİ……v
GİRİŞ...……1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAS OLGUSU VE SANATTA TEMSİLİ……4
1.1. YAS OLGUSU...……...4
1.2. YAS OLGUSUNUN SANATTA TEMSİLİ...……6
1.2.1. Antik Mısır ve Eski Yunan'da Yas: Ölüm Sonrası Hayat...……6
1.2.2. Orta Çağ ve Rönesans'ta Yas: Kilisenin Gücü, Salgın Hastalıklar, Savaşlar…….....11
1.2.3. 18. ve 19. Yüzyıl Resminde Yas: Aydınlanma ve Devrimler...……..31

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YÜZYIL MODERN AVRUPA RESİM SANATINDA YAS VE EKSPRESYONİZM……...37
2.1. 20. YÜZYIL MODERNİZMİ VE MODERN RESİM SANATINDA YAS.38
2.2. MODERN BİR AKIM OLARAK EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)……49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. EKSPRESYONİST SANATÇILARIN ESERLERİNDE YAS……62
3.1. GEORGES ROUAULT (1871 - 1958) ...……..65
3.2. GUSTAV KLIMT (1862 - 1918) ...…….…...……...68
3.3. KÄTHE KOLLWITZ (1867 - 1945) …….……..72
3.4. ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880 - 1938) ...……..……..…77
3.5. MAX BECKMANN (1884 - 1950) ….....……..……..……81
3.6. OSCAR KOKOSCHKA (1886 – 1980) ……..86
3.7. EGON SCHIELE (1890 – 1918) ...……...……90
3.8. OTTO DIX (1891 – 1969) ...……...……...95
SONUÇ..……..101
KAYNAKÇA ...……...104
ÖZGEÇMİŞ ……...112

ÖZET

Bir kayıp, acı yaşamaya karşı duyulan derin üzüntüyü ifade eden yas, bireysel olarak yaşanan bir duygu olmakla birlikte kollektif olarak da yaşanabilecek bir duygudur. Ölüm ve ayrılık yasın başlıca nedenleri olmakla birlikte toplumlar açısından değerlendirildiğinde pek çok siyasi, sosyal ve ekonomik sorunun da yasa neden olduğu görülmektedir. Sanat tarihi incelendiğinde her yüzyılda yasa neden olan konuların resim sanatı içinde ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmada da ilkçağlardan itibaren yasa neden olan savaşlar, salgın hastalıklar ve toplumsal olaylar bağlamında üretilen eserler incelenmektedir. Tezin amacı doğrultusunda ise özellikle 20. yüzyılın en hareketli akımı olan Ekspresyonizm akımının öncü sanatçılarının yası yansıtışları, dönemin sosyal sorunlarını işledikleri eserler üzerinden çözümlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yas, Ölüm, Modernizm, Ekspresyonizm

ABSTRACT

Expressing grief and deep sorrow for experiencing pain is a feeling that can be experienced collectively as well as an individual feeling. Although death and separation are the main causes of mourning, it is seen that many political, social and economic problems are also caused by the mourning. When the history of art is examined, it is seen that the issues that cause mourning in every century are handled within the art of painting. In this study, the artworks produced in the context of wars, epidemics and social events that caused the mourning since ancient times are examined. In line with the aim of the thesis, the mourning of the leading artists of the Expressionism movement, which is the most active movement of the 20th century, is analyzed through the artworks they process.

Keywords: Mourning, Death, Modernism, Expressionism

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Ani Papirüsü, M.Ö. 13. yy……7
Görsel 2: Ani Papirüsü, M.Ö. 13. yy……8
Görsel 3: Sarpedon'un Ölümü, M.Ö. 5. yy……..……..10
Görsel 4: Prothesis Sahnesi, M.Ö 520-510……..11
Görsel 5: Memento Mori, Johann Elias Ridinger 1698-1767……..…...13
Görsel 6: Ölü İsa'ya Ağıt, Giotto di Bondone, 1304-1306……14
Görsel 7: Kara Ölüm'ün Almanca Toggenburg İncilinde resmedilişi, 1441……17
Görsel 8: Ars Moriendi, 1460……...……...19
Görsel 9: Ortaçağ Minyatürü, Decameron öyküsü,1349……..……..20
Görsel 10: Ölümün Zaferi, Buonamico Buffalmacco, 1334-1342…….……..20
Görsel 11: Ölümün Zaferi, Pieter Brueghel 1562……...……21
Görsel 12: İsa'ya Ağlayanlar, Andrea Mantegna, 1470……...23
Görsel 13: Meryem'in Ölümü, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1605-1606.....27
Görsel 14: Küçük Dilenci, Bartolomé Esteban Murillo,1645-1650……29
Görsel 15: Vanitas, Pieter Claesz, 1625……...30
Görsel 16: Burial of Atala, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, 1808……....33
Görsel 17: Üç Mayıs Katliamı, Francisco de Goya, 1814……34
Görsel 18: Veba, Böcklin Arnold, 1898…..……35
Görsel 19: Hayal Kırıklığına Uğrayanlar, Ferdinand Hodler 1892……..…...45
Görsel 20: Gece, Ferdinand Hodler, 1889-1890……...……...……...…….45
Görsel 21: Uykuda Ölüm, Ferdinand Hodler, 1914…….……...……46
Görsel 22: Kafatası, Haç ve Tespih, Georges Braque, 1938……...…….48
Görsel 23: Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz? Paul Gauguin, 1897-98…50
Görsel 24: Çığlık, Edvard Munch, 1893……...……..52
Görsel 25: Ölü Anne ve Çocuk, Edvard Munch, 1897-99……54
Görsel 26: Ölüm Yatağı, Edvard Munch, 1900……...…….55
Görsel 27: Miserere, Georges Rouault, 1922-27……...……..66
Görsel 28: Miserere Georges Rouault, XLVII……66
Görsel 29: Miserere, Georges Rouault,1948……67
Görsel 30: Banliyöde İsa, Georges Rouault, 1920-24……...…...……68
Görsel 31: Kadının Üç Çağı, Gustav Klimt, 1905…….……...……70
Görsel 32: Yaşam ve Ölüm, Gustav Klimt, 1911…….……71

Görsel 33: Kadın ve Ölü Çocuk, Käthe Kollwitz, 1903……...……74
Görsel 34: Halk, Käthe Kollwitz, 1923……...……...……..75
Görsel 35: Dokumacılar Göçü, Käthe Kollwitz, 1893-1898……...…...…..77
Görsel 36: Asker Olarak Kendi Portresi, Ernst-Ludwig Kirchner, 1915…….79
Görsel 37: Topçu Erkekler, Ernst-Ludwig Kirchner, 1915…….80
Görsel 38: Gece, Max Beckmann, 1918-19……..……82
Görsel 39: Çaprazdan İniş, Max Beckmann, 1943……..……...……..85
Görsel 40: Küçük Ölüm Sahnesi, Max Beckmann, 1906……85
Görsel 41: Büyük Ölüm Sahnesi, Max Beckmann, 1906……85
Görsel 42: Portre, Oskar Kokoschka, 1914……..…….……...87
Görsel 43: Katil, Kadınların Umudu, Oskar Kokoschka, 1911-12……..……88
Görsel 44: Isonzo'nun Önü, Oskar Kokoschka, 1916……..……88
Görsel 45: Yanağını Çekiştiren Kendi Portresi, Egon Schiele, 1910……...…92
Görsel 46: Ölü Anne, Egon Schiele, 1910……..…….93
Görsel 47: Ölüm ve Genç Kız, Egon Schiele, 1915……...……..94
Görsel 48: Savaş Triptiği, Otto Dix, 1929 – 1932……98
Görsel 49: Metropol, Otto Dix, 1928……...99

GİRİŞ

Yas, insanın bir kayıp, acı yaşamaya karşı duyduğu derin üzüntünün doğal ve psikolojik bir karşılığıdır. Ölüm, yasın başlıca nedenleri arasında yer almakla birlikte savaşlar, yoksulluk, ayrılık, ayrımcılık ve baskılar gibi olumsuz durumlar da yasa neden olmaktadır. Tarih boyunca yaşanan siyasal ve sosyo-ekonomik değişimler incelendiğinde, dünya savaşları, yıkımlar, ekonomik ve siyasi krizlerin yaşandığı ve bu krizlerin gerek bireysel gerekse toplumsal düzeyde yas, matem olarak yansıyan derin üzüntüler, kederler bıraktığı görülmektedir. Bu yaşananların sanat alanını da etkilemesi kaçınılmazdır. Sanatçılar kimi zaman toplumsal yası, matemi konu edinirken kimi zaman da öznel yaşamlarından, içsel eğilimlerinden kaynaklanan yası eserlerine aktarmışlardır. Resim sanatında ölüm ve yas temalarının kullanımı ağırlıklı olarak dini, mitolojik ve tarihsel konulara dayanmaktadır. Savaşların, salgınların ve yıkımların sebep olduğu ölümler ise başlıca yas temasını oluşturmaktadır. Tarihsel süreçte bakıldığında ilk çağdan itibaren ölüm ve yas temasına yer verilmiştir. 14. yüzyıla kadar ölümsüzlüğe ulaşma, ölüm sonrasında yaşamda huzuru bulma, kutsallaşma ile ele alınan ölümün yasa yansıyışı ölen insanın dünyadaki yaşamında iyi / kötü olması ile ilişkilendirilmiştir. Orta Çağ'dan itibaren ölümün yıkıcılığı, ruhun sonsuzluğu vurgulanmıştır. Bu çağda İsa'nın ölümü, çarmıha gerilişi, çarmıhtan indirilişi gibi dini sahnelerin sıklıkla işlendiği izlenmektedir. Veba salgını gibi kitlesel ölümlere neden olan olaylarla ölümün kavranışı ve anlatımı şekil değiştirirken, doğrudan bir anlatım benimsenmiştir. İnsanlara ölümlü olduklarını unutturmamayı esas alan Memento Mori, Ars Moriendi gibi sanat tasvirleriyle ölümün akılda kalıcılığı, unutulmaması vurgulanmıştır. Rönesans, Aydınlanma ve Fransız devrimi, Sanayi devrimi gibi birikimsel bir sürecin ardından gelen 20. yüzyıl ise yine dünya savaşlarının, ekonomik krizlerin, yoksulluğun olduğu bir dünya sergilemiştir. Sanatçılar ise bu dönemde modernizmin eleştirisine soyunmuşlardır. Modernizm vaad edilen mutluluğu, refahı ve huzuru getirememiş, savaşlar, işçi sınıfının sefaleti, kadınların ikincil konumu, ahlaki çöküş, modern insanın duyarsızlaşması gibi olumsuzluklar sanatçıları derinden etkilemiştir. Sanayileşme ve bireycilik anlayışı

üzerine kurulu modern toplum ve modern bireyin ölüme bakış açısı ise geçmişten tamamen farklılaşmıştır. Ölümü ve yası reddeden, dışlayan, yok sayan modern birey, ölmek üzere olanları yataklarında, mezarlıkları ise şehirden uzak alanlarda bırakmıştır. Sanatçılar modernizmin eleştirisine yönelik eserlerinde, savaş gibi ölüm getiren olayların, yoksulluk, eşitsizlik, hak mücadelesi ve ahlaki dejenerasyon gibi durumların birey ve toplum üzerindeki ruhsal izlerini resmederken, bir yandan da modern bireyi ölüm, keder ve yas gerçeği ile yüzleştirme işlevini üstlenmişlerdir.

20. yüzyıl pek çok farklı sanat akımının doğduğu bir çağdır. Bu sanat akımları içinde Ekspresyonizm en etkili sanat akımı olarak dikkat çekmektedir. Ekspresyonizm gerek toplumun ve bireyin yaşadığı ruhsal sıkıntıları anlatmada gerekse yasa, mateme neden olan ölüm gibi gerçeklerle yüzleştirmede etkili bir anlatım aracı olmuştur.

Tezin amacı, insanın içine yönelmiş bir hayat ve dünya görüşü olan Ekspresyonizm akımı eserlerinde yas olgusunu incelemektir. Bu amaç doğrultusunda, Ekspresyonist sanatçıların ölüm, keder, yoksulluk getiren toplumsal olayları konu alan eserleri üzerinden bireysel ve toplumsal yası yansıtmaları çözümlenmeye çalışılacaktır.

Tezin birinci bölümünde genel olarak yas olgusu ve yasın resim sanatında temsili ile ilgili bilgi verilecektir. 20. yüzyıl öncesinin ele alındığı birinci bölümde, Antik Mısır ve Eski Yunan'dan başlamak üzere 19. yüzyıla kadar yaşanan süreçte resim sanatında ölümün kavranışı döneme damgasını vuran temel tarihsel olaylar ve başlıca eserler üzerinden incelenmektedir. İkinci bölümde ise 20. yüzyıl modern Avrupası'nda doğan modern sanat anlayışı, modern sanatta yas anlatımını şekillendiren dinamikler ve bir modern sanat akımı olan Ekspresyonizm sanat akımı ele alınmaktadır.

Tezin son bölümü olan üçüncü bölümde ise Ekspresyonist akımı temsil eden sanatçıların bireysel ve toplumu etkileyen sosyal sorunlar üzerinden işledikleri temel eserleri ele alınarak yas anlatımları çözümlenmektedir. Ekspresyonist akım içinde incelenecek pek çok sanatçı ve eser bulunmakla birlikte tezin amacı bağlamında ekspresyonist sanatçılardan bireysel yaşamlarında sevdiklerini, yakınlarını kaybetmiş, ölüm ve ayrılık acısını yaşamış, 1. Dünya Savaşı'nı deneyimlemiş, toplumdaki ve modern bireydeki değişimi, çözülmeyi gözlemlemiş, sosyal sorunlara karşı duyarlı,

eserleri yoz/dejenere sanat sayılarak yasaklanıp, yakılmış ressamlar seçilerek, sınırlandırılmaya gidilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAS OLGUSU VE SANATTA TEMSİLİ

İlkçağlardan bu yana sanat ve temsil ilişkisi sanatın ana sorunlarından birisi olarak görülmektedir. Sanatın tarihi, temsilin de tarihi olarak işaret edilmekte ve tarihsel süreçte gerçeklik algısındaki değişimlere paralel şekilde sanatsal temsilin de değişime uğrayarak geliştiği vurgulanmaktadır. Özellikle resim sanatı alanında temsilin tarihsel süreçte "gerçeklik" ve "anlatım" arasında kurulan bir ilişki, bağlantı olarak süregeldiği, gerçekliğin nesneye (dış gerçekliğe) ve anlatımın ise imgeye işaret ettiği (Alp, 2013: s. 40-43) ifade edilmektedir. Öte yandan sanatsal gelişimi ve temel kavramların sanat üzerindeki temsilini anlama ve yansıtmada resim sanatının diğer sanat dalları arasında öncü bir yeri bulunmaktadır. Tarihsel süreçte pek çok sanat akımı, resim sanatı üzerinden gelişerek dünyaya yayılmaktadır. Buradan hareketle yas olgusunun temsili de resim sanatı üzerinden incelenecektir.

Tarih boyunca resim sanatı insanları ve toplumları derinden etkileyen duyguları ve olayları kendine konu edinmiştir. Mutluluk, aşk gibi derin duyguların anlatımı gibi keder, melankoli, yas gibi duyguların da sanatçılar tarafından resmedildiği görülmektedir. Bu bölümde insanların ve toplumların yaşadıkları acı olaylara karşı verdikleri bir tepki olan yas olgusu ve yasın sanat eserlerine yansıtılışı ele alınacaktır. İlk olarak yas kavramı açıklanacak, daha sonra da ilkçağlardan 19. yüzyıla kadar yasa neden olan savaşlar, salgın hastalıklar gibi temalarla üretilen eserlere yer verilecektir.

1.1. YAS OLGUSU

Herhangi bir yitim ya da değişikliğe karşı gösterilen psikolojik yanıt olarak tanımlanan yas, bireyin iç dünyası ile gerçek dünya arasında uyum sağlayabilmeye yönelik uzlaşma (Karabulut, 2006: s. 10) şeklinde ifade edilmektedir. Bir kayıp yaşama sonrasında ortaya çıkan normal, doğal bir tepki olarak ele alınan yas, özellikle sevilen, önemsenen, değer verilen bir kişinin ölümü ile ortaya çıkan fiziksel, duygusal, bilişsel ve davranışsal tepkiler şeklinde açıklanmaktadır (Gizir, 2006: s. 196).

İnsanlar yaşamları boyunca baş edilmesi zor olan çok sayıda olay ve sorunlarla karşılaşmaktadır. Bu olay ve sorunlar içinde birey için en ağırı ölüm olmakla birlikte temel ihtiyaçların karşılanmasını zorlaştıran ekonomik darlıklar (yoksulluk), yakın bir ilişkinin bitişi (ayrılık), vatan, bağımsızlık kaybı (savaşlar), toplumsal sistemlerden yabancılaşma (anomi) gibi durumlar da yer almaktadır. Dolayısıyla bir sona eriş, geri döndürülemezliği içeren ve acının somut hali olan kaybı ifade eden ölüm, yasın başlıca nedenleri arasında yer almakla birlikte savaşlar, terör, kaza gibi şiddet içeren unsurlar ve yoksulluk, hastalık, ayrılık gibi olumsuz durumlar da yasa neden olmaktadır. Bu durumda yas, dışarıdaki bir kayba ilişkin bireyin iç dünyasında oluşan bir adaptasyon ve olgunlaşma olarak görülmektedir (Çelik, 2016: s. 105).

Bireyin sevilen ya da yakın bulduğu birinin kaybına, ölümüne dair vereceği tepkiler evrensel özellikler göstermektedir. Bu noktada literatürde bu evrensel ve doğal tepkiler kayıp yaşama, matem ve yas olmak üzere farklı düzeyleri yansıtan kavramlarla izah edilmektedir. Kayıp yaşama, kişinin içinde bulunduğu durumun nesnel ifadesi olarak karşımıza çıkmakta ve sürecin toplumsal bileşenini yansıtmaktadır. Kayıp yaşayan birey için çok boyutlu ve zor bir dönemi ifade eden yas süreci bireyler tarafından farklı deneyimlenmektedir. Bir başka ifadeyle kayıpla karşılaşan bireyler, birbirinden farklılık gösteren yas tepkileri vermektedir. Ancak yas ağırlıklı olarak bireyi derinden etkileyen olumsuzluğa karşı verilen duygusal tepkilerden oluşmaktadır. Duygusal açıdan yas tepkileri kendini genel olarak, şaşkınlık, şok, derin üzüntü, öfke, çaresizlik, yalnızlık, sosyal içe çekilme ve umutsuzluk şeklinde göstermektedir (Gizir, 2006: s. 197-198; Bildik, 2013: s. 224).

Yas konusunun bilimsel temellerde ilk defa Freud (1915) tarafından ele alındığı ve tanımlandığı görülmektedir. 1960'larda başlayan bilimsel çalışma ve araştırmalar ise yasa ilişkin dikkati toplumların ölüm olgusuna ilişkin tavırlarına ve ölümün zorunluluğuna doğru yönlendirmektedir (Özçetin, 2000: s. 13). Sonuç olarak, yas birey açısından olduğu kadar toplumlar açısından da etkileri olan bir süreci ifade etmekte ve ağırlıklı olarak ölüm üzerine odaklanmaktadır.

Yasın temel nedeni olan ölüm olgusu, resim sanatının her döneminde eserlerde sıklıkla ele alınan bir tema olarak karşımıza çıkar. Ancak bireylerin ve toplumların ölümle sonuçlanan savaş, salgın hastalıklar dışında yoksulluğa, sefalete, eşitsizliğe

sebep olan olaylara karşı da umutsuzluk, çaresizlik duygularına kapıldıkları, bunun sonucunda da yas ve matem gibi tepkiler verdikleri görülmektedir.

1.2. YAS OLGUSUNUN SANATTA TEMSİLİ

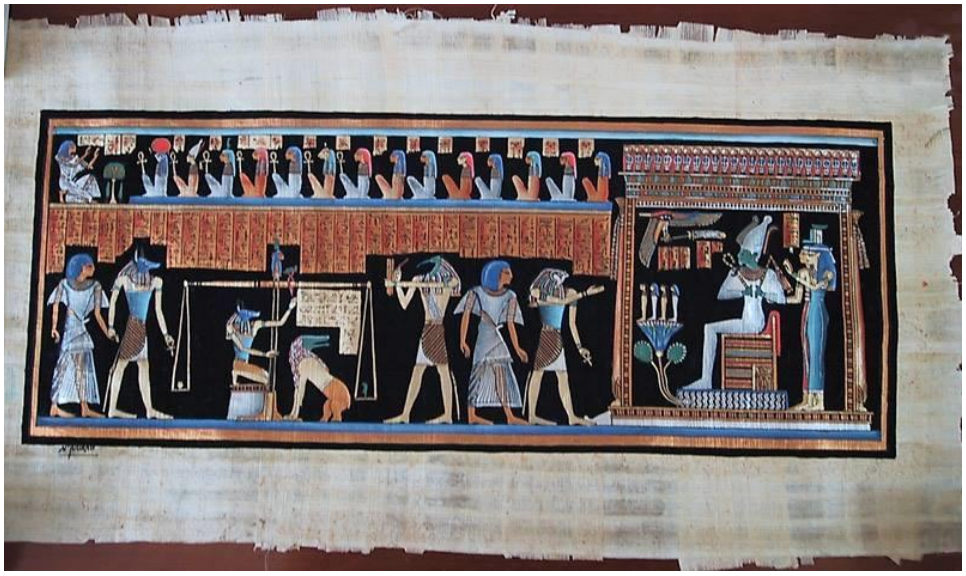
İlk çağlardan günümüze kadar her dönemde ressamların yas olgusunu ağırlıklı olarak canlının yaşamsal faaliyetlerini kaybetmesini ifade eden ölüm teması üzerinden işledikleri görülmektedir. Sanatçılar gerek kendi iç dünyalarındaki yaşamı ve kayıpları anlamlandırışta gerekse içinde yaşadıkları dünyanın, toplumun yasa, mateme neden olan kayıplarını anlatmada ölüm temasına vurguda bulunmaktadırlar. Bir başka ifadeyle sanatçıların toplumsal nedenlerle ölümü işledikleri eserlerinin yanı sıra kendi yaşamlarında tanıklık ettikleri kayıpların yasını da ölüm teması ile eserlerine yansıttıkları görülmektedir. Bu vurgu her dönemde farklı ifade biçimleri ele alınmakla birlikte ölümün bilinmezliğinin verdiği kaygının, korkunun, karamsarlığın ve ölüm acısının verdiği üzüntünün, yalnızlığın, çaresizliğin eserlere işlendiği izlenmektedir. Ölüm ve sanatçının yaratıcılığı arasında oluşan bu bağ, her dönemin kendine özgü toplumsal, felsefi ve dinsel yapısı ve her sanatçının kendi yaşam dinamikleri içinde anlam kazanmaktadır. Ancak özellikle ilkçağ dönemlerinde sanat alanında yasın ölüm teması ile ele alındığı ölümün ise çoğunlukla din ve inanışlarla birlikte anlamlandırıldığı görülmektedir. Zira din ile yakın bir ilişki içinde olan ölüm ve ölüm sonrası hayata dair kavramlar, sanatsal kavrayışı da etkilemektedir.

1.2.1. Antik Mısır ve Eski Yunan'da Yas: Ölüm Sonrası Hayat

İlkçağ sanatı içinde mitolojik öğeleri ve inanışları ile Mısır ve Yunan medeniyetlerinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu dönem eserlerinde sanatçının kendi özgün düşüncesinden ziyade mitoloji ve inanca dayalı algılayışın etkisinin olduğu görülür. Ölüme ve ölüm sonrası yaşama dair inanca önemli bir yer ayrılan eserlerde iki uygarlık arasında temel farkların da olduğu izlenmektedir. Buna göre Antik Mısır ölüm sonrası hayatı endişe, korku ve kaygı ile değil özlem ve arzu duyulan bir algılayışla ele alırken, Yunan eserlerinde korku, karamsarlık duygusu oluşturan kavramlar ile ölümün betimlendiği görülmektedir (Topçu, 2019: s. 9). Buradan hareketle Antik Mısır'da yası temsil eden ölümün anlatılışında yeniden dirilişe ve ölüm sonrası hayata olan inancın verdiği duygu gözlemlenmektedir. Antik Mısır

mitolojisi içinde ölüme bakış ve öte dünya inancının, ölüm düşüncesiyle ve ölümün oluşturduğu olumsuz duygularla baş etmede etkili olduğunu söylemek mümkündür. Ölenlerin aslında ölümsüzleştiği inancı ve ölüm sonrası için varlığına inanılan bir gelecek tasavvuru, eserlerde bu dünyadan ayrılan ruhların göç ettikleri yeni dünyayı yani geleceği tasvir etmeye yöneliş olduğunu göstermektedir.

Zira Antik Mısır'a ilişkin hemen tüm kaynaklarda referans gösterilen Mısırolog Richard Lepsius tarafından kitap haline getirilen "Mısır Ölüler Kitabı", Antik Mısırın inanç ve mitoloji sistemi içinde ölüm ve öte dünyaya ilişkin bakış açısı ayrıntılı şekilde sunulmaktadır. Ölümü bir yok olma, geri dönememe olarak görmeyen Mısırlılar için nasıl ki güneş her sabah yeniden ve yeniden doğuyorsa, ölmüş olanlar da dirilecekler ve toprağın diğer yüzü olan öte dünyada, ayrılmış oldukları dünyaya benzeyen bir yerde varlık bulacaklardır. Dolayısıyla insan için ölümün yasını tutmayı gerektirmeyen bir sonsuz yaşama sahip olma arzu ve özlemi duyulmaktadır. Mısırlıların inanışları içinde ölü ruhların yer altına indiği, dünyadaki yaşamları sebebiyle yargılanan ruhların tekrar bedenlerine döneceğine yer verilmektedir. Bu inanış Mısır geleneğini oluşturan mumyalama ve görkemli mezarların yapılmasına neden olmuştur Mısırlılara göre Tanrı Anubis ve Tanrı Osiris gibi ölüleri ve ruhları koruyan tanrılar bulunmaktadır (Russell, 1994: s. 105-108; Champdor, 2006) ve bu tanrılara eserlerinde de yer vermektedirler.



Görsel 1: Ani Papirüsü, M.Ö. 13. yy, Britanya Müzesi, Londra, İngiltere, (http://www.britishmuseum.org Erişim Tarihi: 05.01.2020)

1888 yılından bu yana Britanya Müzesinde sergilenen 24 metre uzunluğundaki Ani Papirüsü (Görsel 1), Antik Mısır'ın ölüm, ölüm sonrası yaşam ve Tanrılarına örnek gösterilebilecek, ölüm sonrasındaki yargılamayı anlatan eserler arasında yer almaktadır. Antik Mısır Ölüler kitabında yer alan Ani Papirüsü, kitapta ölüm ve sonrasının anlatıldığı bir bölümdür.



Görsel 2: Ani Papirüsü, M.Ö. 13. yy, Britanya Müzesi, Londra, İngiltere, (http://www.britishmuseum.org Erişim Tarihi: 05.01.2020)

Papirüs'ün üzerindeki bir sahnede Tanrı Anubis ve karşısında da bir insan olan Ani yer almaktadır . M.Ö. 13. yüzyılda yaşayan bir katip olan Ani, ölümünden sonra kalbi hariç tüm organları çıkarılmak suretiyle bir rahip tarafından mumyalanmıştır. Geniş bir kantar önünde resmedilen Ani, çakal başlı Tanrı Anubis'in kalbini saf devekuşu tüyüne karşı tartmasını izlemektedir. Ani'nin ölümsüzlüğe ulaşması için önemli bir aşamayı ifade eden bu tartma sahnesi sebebiyle eser "Kalbin Tartılması" ismiyle de anılmaktadır (Görsel 2). Ölen kişinin kalbi tüye karşı hafif gelirse, bu o kişinin iyi biri olduğuna işaret eder ve ölen kişinin ruhu yeniden doğmak üzere gökyüzüne gönderilir. Tüyün, ölünün kalbinden hafif olması ise bir sorgulamayı gerekli kılmaktadır. Bu durumda ölen kişinin ruhu, hayatın ve ölümün tanrısı olan Osiris tarafından yer altı ülkesine sorgulanmaya gönderilir. Nitekim Papirüs üzerindeki bir sonraki sahnede Ani, Osiris'in Krallığına girmektedir (Champdor, 2006; Zeyrek, 2018: s. 26).

Homeros'un destanları ile bilinen Tanrılar etrafında şekillenen Eski Yunan sanatında, insanlar ve Tanrıları birbirinden ayıran temel nokta, sahip olunan sonsuz mutluluk ve ölümsüzlük inancıdır. Eski Yunan düşüncesinde insanların yaşadığı

dünya karamsar bir yer olduğu için, ölümlü insan sonsuz mutluluk sahibi tanrılardan mutluluk alabilmek arzusuyla tanrılar dünyasını kurmuştur (Demiralp, 2011: s. 84-86). Ölümün korkulası bir gerçek olmadığı ve dünyadan ayrılan ruhların hak ettikleri hayatı yaşayacaklarına inanılmaktadır. Erdem sahibi ve kahramanlıkları ile tanınanların güzel bahçelerde tanrılarla birlikte yaşam sürdükleri düşüncesi egemendir. Bu düşünce içerisinde ölümün adını, ölüler dünyasının Tanrısını ve ölüler diyarı olarak bahsedilen yer altı dünyasını temsil eden Hades önemli bir yer tutmaktadır. Yunan mitolojisi içinde "ölüm, güçten ve bellekten yoksun soluk gölgelerin doldurduğu Hades'in yer altı karanlıklarının, kısıtlı ve küçük düşürücü bir hayat sonrası varoluştur" (Eliade, 2016: s. 316-320). Ölüler ve yaşayanlar arasında sınırın geçirgenliğine inanarak, Hades'e giden ruhların dünyaya intikam almak için gelebileceğine inanan Yunanlılar, çeşitli ritüelleri ile ölenlerin rahat etmesini ve geri dönmelerini önlemeyi amaçlamaktadırlar. Pek çok toplumda korku uyandıran bir durum olan ölüm ve ölü, Eski Yunanda da kontrol altında tutulması gereken bir durum olarak görülmüş, önlemler almayı gerekli kılmıştır. Öte yandan Eski Yunan'da ölümün, yavaş ve zor bir dönüşümü içeren başka bir yaşama geçiş olduğu yönünde yaygın bir kabul bulunmaktadır. Ölünün sergilenişi, ölünün geç gömülüşü, gömülüşten sonra belirli zamanlarda ölünün topraktan çıkarılışı, dokuzuncu gün adetleri ve yasın son günü gibi ritüellerin bu dönüşüm için yapıldığı, bu durumun ölünün geride kalanlarının yas tutması amacını da taşıdığı izlenmektedir. Homeros, İlyada ve Odysseia destanlarında ölüm ve ölüme dair ritüellere ilişkin bilgi ve betimlemelere yer vermektedir (Kızıl, 2017: s. 33-35). Özellikle Troya savaşının konu edildiği İlyada destanı, Eski Yunan'ın ölüm ve ölüye dair betimlemeleri açısından önemlidir ve sıklıkla örnek gösterilmektedir. Homeros'un İlyada'sında sürekli bahsedilen kahramanlardan biri olan Sarpedon, Zeus'un dünyadaki erkek çocukları arasında yer alan ve Troyalılara yardım için gelen Likyalı bir prenstir (Erhat, 2010: s. 266-267).



Görsel 3: Sarpedon'un Ölümü, M.Ö. 5. yy, (Daravanoğlu, 2009)

Kahramanlığı ile de vurgulanan Sarpedon, destanın sonuna doğru ölmektedir (Görsel 3). Arkadaşı Achilles tarafından intikamı alınırken, Zeus oğlunun cesedinin parçalanmasını ve onurunun zedelenmesini önlemek için Apollun'a Sarpedon'un ölüsünü kaçırması isteğinde bulunur. Mistik bir şekilde Likya'ya getirilen Sarpedon'un ölü bedeni, geleneklere uygun olarak babasının topraklarında gömülür ve ismine tapınak yaptırılır (Daravanoğlu, 2009). Yine İlyada destanında Hektor'un ölümü sonrasında kadınlar yas sürecinde ağıtlar yakarak, ölünün yakılması için dokuz gün şehre odun taşımışlardır.

Ölüm sonrasında insanların yeraltı dünyasının tanrısı Hades'in karanlık diyarına göç ettiğine inanılan Eski Yunan'da ölüleri gömme gelenekleri, cenaze ritüelleri oldukça önemli ve ölüme olan yaklaşımı sergileyen bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır (Hürmüzlü, 2008). Mezar yerinin hazırlanması, ölünün yıkanması, yağlarla ovulup parfümlenmesi gibi işlemlerden oluşan cenazenin, ölünün hazırlanması, Prothesis denilen ölümden bir gün sonra ölünün evinde ölünün bedeninin sergilenmesi aşamaları Eski Yunan sanatında levhalara, vazolara işlenerek günümüze kadar gelmiştir (Şahin, 1996: s. 145-146). Bu süreçlerde ve eserlerde kadın ve erkeklerin yas tuttukları ve tuttukları yasın görünür olduğu izlenmektedir. Birtakım yasaklar getiren Solon öncesindeki döneme bakıldığında, ölü yakınlarının prothesis süreci boyunca tuttukları yasın kendilerine zarar vermeye dayalı olduğu görülür. Kadın ve erkeklerin saçlarını yolmak, yüzlerini tırmalamak, yerlerde yuvarlanmak, saçlarına ve elbiselerine küller atmak şeklinde hareketlerle acılarını yaşadıkları anlaşılmaktadır.

Cenaze töreni sonrasında hemen ölünün evine dönen yas tutanlar, ölüm ritüellerine ve yas süreçlerine devam etmektedirler. Başka bir evden getirilen içi su dolu bir kapla kendilerini arındıran ölü yakınları, temizlik sonrasında büyük bir sessizlik ve matem içinde cenaze ziyafeti vermektedirler. Ölüm ritüelleri içinde önemli bir gün olan dokuzuncu gün, ölen kişinin ruhunun ilk dokuz gün dönmesinden korkulduğu için, yas tutanlar için korkulardan arınma günü olarak görülmektedir. Dokuzuncu gün mezar başında bir kere daha yemek yenmekte ve tüm yas süreci sona erince mezara ölüler ve çevredeki açlar için yemekler bırakılırdı (Kızıl, 2017: 35-42).



Görsel 4: Prothesis Sahnesi, M.Ö 520-510, Pişmiş Toprak Mezar Plak, 26 x 36,2 x 0,9 cm., New York, (https://www.metmuseum.org, Erişim Tarihi: 05.01.2020)

Cenaze işlemlerini ve ölünün sergilenişini (Prothesis) gösteren bu çizimlerde ölünün etrafında yas tutan insanlar görülmektedir (Görsel 4). M.Ö. 520-510 yıllarına ait levhadaki Prothesis sahnesi Eski Yunan'da ölüm ve ölü yakınlarını göstermesi açısından dikkat çekici eserler arasında yer almaktadır.

1.2.2. Orta Çağ ve Rönesans'ta Yas: Kilisenin Gücü, Salgın Hastalıklar, Savaşlar

Tarihsel olarak 5. ve 16. yüzyıllar arasında yaşanan, ekonomik, siyasi ve sosyal alanda olduğu gibi Avrupa sanat alanında da kilisenin, dini öğretilerin etkin ve baskın olduğu, sanat üretiminin çoğunlukla kilise tarafından sipariş edildiği Orta çağ, dünya

gerçeklerinin tek tanrı inancına dayandırıldığı bir dönemi ifade etmektedir. Tek tanrılı dinlerin ölüme bakışı Orta Çağ'da yasın resim sanatına yansıyışını belirlemektedir. Buna göre her ne kadar Orta Çağ Avrupa'sında baskın olan Hristiyan dini olsa da tek tanrılı dinlerin yasın nedeni olan ölüm ve ölüm sonrası yaşama dair bakış açıları için şunları söylemek mümkündür; Yahudi dininin karmaşık konuları arasında yer alan ölüm kaçınılmaz, korku duyulan, kaygı uyandıran bir gerçeklik olarak görülmektedir. Ancak Yahudi inancında ölümün yaşamın diğer yüzü olduğu yönünde bir inanç benimsenerek, ölüm yaşamın sonu olarak değerlendirilmemektedir. Yahudilikte ölüm sonrası yaşam tartışmalı konular arasında yer almaktadır. Esas olarak Tanrı tarafından her an gözetlendikleri düşüncesi ve ölüm bilinciyle yaşamaktadırlar. Bu doğrultuda Tanrı emirlerine uygun yaşamaları gerektiğine inanmaktadırlar. Hristiyan dininde ise ölüm yaşamın anlamıdır ve ölüm sonrası yaşama, yeniden dirilmeye dair inanca yer verilmektedir. İslam dini ölüme yeni bir hayatın başlangıcı olarak bakmakta ve ölüm haktır, ölümden sonra diriliş mutlaka olacaktır düşüncesini benimsemektedir (Aksoy, 2018:119-120). Kadim dinlerin, ölüm ve ölüm sonrası yaşama dair bu inanç biçimlerinin, sanat eserlerinde ölüm ve yas kavrayışına da yansıdığı görülmektedir.

Orta Çağ Avrupası kilisenin egemen olduğu yapısıyla, resim sanatını da dinin yayılması için önemli bir araç olarak görmüştür. Gerek kilisenin hakim düşünce yapısı gerekse Ortaçağ Avrupa'sına damgasını vuran salgın hastalıklar, doğal afetler, savaş, kıtlık gibi olaylar çerçevesinde "Ölümlü olduğunu hatırla" anlamına gelen "Memento Mori" anlayışı egemendir. Zamanla diğer kültürlere de yerleşen bu anlayış ile ölümün kaçınılmazlığı, ertelenemezliği, ölmenin ve faniliğin hatırda tutulması gerçeğini vurguyan bir sanat anlayışı ve düşünce felsefesi içinde hayatın anlamlı şekilde yaşanması gerektiği işaret edilmektedir. Antik Çağda da uyarı niteliğinde kullanılan bu Latince deyiş, daha çok Orta Çağ'da Hristiyan anlayışın dünyayı, yaşamı anlamlandırma biçimini temsil etmektedir. Dünyanın ve dünyada yaşanan her şeyin anlamsızlığı ve geçiciliği vurgulanayak, önemli olanın ölüm sonrası ebedi dünyaya erdemli bir ruhla geçmek olduğu anlatılmaktadır. Dolayısıyla ölümün insanı, iyi ve erdemli bir ruh geliştirmeye, iyi bir yaşam sürmeye yönlendirmesini tavsiye eden bir öğretidir. Özellikle Orta Çağ'da yaşanan veba ve cüzzam gibi salgın hastalıklar ve kitlesel ölümler, Memento Mori'nin bir öğreti olarak kalıcılığını sağlamıştır . Bu öğretinin ve ölümün, mezarlıklar gibi dini yapılarda ve sanat eserlerinde kuru kafalar, mumlar, freskler, kum saatleri, kitap, şarap, çiçek gibi birtakım objeler aracılığıyla

metaforik bir ifade biçiminin benimsendiği görülmektedir (Görsel 5), (Antakyalıoğlu, 2011).



Görsel 5: Memento Mori, Johann Elias Ridinger, 1698-1767, Gravür, 57,5 x 46 cm., Musée des arts décoratifs, Paris, Fransa, (https://commons.wikimedia.org, Erişim Tarihi: 05.01.2020)

İncil'in esas alındığı resim sanatında iki boyutlu mekan anlayışı içinde tek merkezli, tek odak noktalı dünya algılayışı, dini ağırlık merkezinde tutmakta ve toplumu ve bireyleri din odağında sınıflandırmaktadır. Buna göre doğmalar ve dinsel bilgiler görsel olarak ifade edilmekte ve bu şekilde okuma yazma bilmeyenlere de tanrı, ölüm ve din korkusunun yerleştirilmesi amacı güdülmektedir. Resmedilen mekanlar incelendiğinde figürlerin kutsal yasalara göre yer aldığı sahnelere, bu dünya gerçeklerinden ölüm sonrası yaşam inancı çerçevesinde ele alınan konulara yer verilmektedir. Örneğin Roma dönemi katedrallerinin iyiler, kötüler, yanacaklar, seçilmişler, yargılanacaklar şeklinde sınıflandırılarak resmedildiği görülmektedir. Bu sınıflandırmalar ile resimlerde parçalanmış mekan anlayışına yer verilmektedir (Yenişehirlioğlu, 1993: s. 200-203). Ölümün ve ölüm sonrası yaşamın, İsa, Meryem, Havari ve Azizlerin yer aldığı dinsel örüntüler etrafında resmedildiği görülmektedir. Eserlerdeki cennet ve cehennem betimlemeleri ile sonsuz, bitmek bilmeyen bir zaman kavrayışı ve ikinci bir yaşam şansı, sonsuz hayat fırsatı sunulmaktadır. Ölümün,

Tanrıya ulaşmak için bir yol ve öbür dünyanın kurtuluş olduğu betimlenmektedir (Coşkun, 2006: s. 56).

14. ve 17. yüzyıllar arasında, dini amaçlı yapılmış resimlerde ölüm ve yas sıklıkla çarmıha gerilmiş İsa ile temsil edilmektedir. Çarmıhtaki İsa, dünyevi açıdan bir evladın trajik ölümüne ilişkin yas için güçlü bir tema sunmakta, Hristiyan inancı açısından ise Tanrı'nın oğlunun öldürülmesini temsil etmektedir. Tüm bu yapıtlarda renklerle (kül rengi bir yüz gibi ten rengi, giysilerin rengi gibi), jest ve mimiklerle (boş gözlerle bakma, elleri ovuşturma, gözlerini kaçırma gibi), mekanın kullanımıyla, taşan kumaşlar, peştamal, çarmıh gibi nesnelerle, figürlerle yas, keder ve dramatik anlar betimlenmektedir (Rideal, 2015: s. 132-133; Farthing, 2014: s. 146).



Görsel 6: Ölü İsa'ya Ağıt, Giotto di Bondone, 1304-1306, Fresk, 185 x 200 cm., Cappali degli Scrovegni, Padova, İtalya, (Farthing,2014: s.120)

Sanat tarihinde önemli bir kırılma yaşatan ve Orta Çağ'ın baş eserleri arasında yer alan "Ölü İsa'ya Ağıt" (Görsel 6) adlı yapıt, daha 14. yüzyılın başlarındaki tarzı ile Rönesans'a kapıyı açan, müjdeci şeklinde anılan ve Orta Çağ'ın Gotik üslubu ile en iyi ifadesini veren ressamı olarak görülen Giotto di Bondone'nin (Gombrich, 2009: s. 212) İncil'den aldığı sahneleri, insanın ölüm karşısındaki yası ile betimleyerek ortaya koyduğu dinsel konulu bir eserdir. Hz. İsa'nın ölümü karşısında Hz. Meryem ve ölü İsa'nın etrafındaki ağıt ve yas tutan insanların duygularının net biçimde ifade

edildiği eserde, resmin ana figürleri olarak kutsal kimliklerinden ziyade anne-oğlu şeklindeki günlük yaşamdaki rolleriyle ele alınan İsa ve Meryem'in ön planda olduğu görülmektedir (Topcuoğlu, 2018: s. 393).

Orta çağ resimlerinin tek düzeyde mekan işleyişinden farklı bir mekan, perspektif anlayışıyla hareket eden Giotto bu yapıtında, derinlik duygusunu en önde oturmakta olanlar ve arkada resmedilmiş kayanın yanındakiler ile vermekte, yaşanan yası ise önde oturanların arkaları dönük, yüzleri görünmüyor olmasına rağmen hissettirmektedir. Çarmıhtan indirilmiş İsa etrafında toplanan insanların ve gökyüzüne resmedilmiş meleklerin ağıtını ve yasını anlatan eserde, yeryüzündeki yası İsa için ağlayan yerdeki kadın ve erkek figürlerle, gökyüzünde yaşanan yası ise farklı yüz ifadesi ve hareketlere sahip meleklerle betimlemektedir. Resimde figürlerin kederi yüzlerinde canlı ve doğalken üst tarafta bulunan meleklerin kederi kaotiktir. Ağlayan meleklerin endişeli hareketleri çaresizliklerini göstermektedir. Figürler üzüntü içinde kaskatı olarak İsa'ya bakmakta ve kollektif bir acıyı paylaşmaktadırlar. Böylelikle Giotto'nun yas duygusunu dünya yaşamında ve semavi yaşamda birbirinden ayırarak yansıttığı görülmektedir (Yılmazok, 2013). Bakire Meryem, Havariler, Mecdelli Meryem ve beraberlerindeki diğer kutsal kadınların gömülmeden önce İsa'nın başında yas tutmalarını gösteren basitleştirilmiş yas sahnesi, resme bakanların bu ana odaklanmalarını sağlamaktadır. Resimde, İsa dört kadın tarafından tutulmaktadır. Yapıtta İsa'nın bedenine olan yakınlıkları ve yüz ifadeleri ile ölüme yas tutan kadınlara belirgin şekilde öncelik verildiği görülmektedir. Buna göre anne Meryem, İsa'nın başını tutarak, Mecdelli Meryem ise ayaklarını tutarak ağlamakta, yas tutmaktadır. Kolları yana açık, haykıran İncilci Yahya'nın yanında da Klopas'ın eşi olan teyzesi Meryem'in ağlayışı yer almaktadır. İsa'nın ayağını tutan Mecdelli Meryem, gövdesine sarılan Meryem ve baş, ellerini tutan iki kadın figürleriyle İsa'nın insancıllığını vurgulamaktadır (Öztokat ve Arsal, 2014: s. 115-116). Çarmıha gerilme yapıtlarında klasik bir figür olarak yer alan İncilci Yahya'nın kolları açık duruşu, ciddi bir hüzün, yas jesti olarak ifade edilmektedir. Arka planın kayalık olması, figürleri ön plana çıkararak duygusallığı arttırarak izleyiciyi de içine almakta, resimde bulunan "iyi ve kötü bilge ağacı" sembolize eden kurumuş ağaç, İsa'nın karşısına yukarıya doğru yerleştirilerek yeniden dirilişe ve sonsuz yaşama olan özlemi belirtmektedir. Ön orta ve sol tarafa yerleştirilen, oturan figürler dünyeviliği vurgulamakta ve gerçekleşecek olan göğe yükselişin dramatize edilişini ifade etmektedir (Farthing, 2014: s. 121).

Eserdeki yas duygusunun gerçekçi aktarımına ilişkin Cömert (2007) "İsa'nın ölümünü dinsel bir simgenin kutsal ölümü olarak verirken, onu insan boyutları içinde sunup saydamlaştırıyor ve ölüm, umarsız bir anne suskunluğu, ağıt dolu bir dost çığlığı oluyor." yorumu ile vurgu yapmaktadır. Gombrich (2009) ise bu durumu "O bize, iç burkucu sahnenin her figüre yansıyan acısını öylesine inandırıcı bir biçimde göstermektedir ki, yüzlerini göremediğimiz bağdaş kurmuş figürlerde bile bu acıyı duyarız." şeklinde ifade etmektedir.

İlkçağ'ın akılcı ve insan merkezli düşünce sisteminin yerini kilise hakimiyetindeki bir yapıya bıraktığı Orta Çağ Avrupası'nda, öteki dünya inancı her alanda hissedilmekte ve insanı merkez alan özgür düşünmenin hayatın tüm alanlarına yayılması engellenmektedir. Orta Çağ'ın insanı ruh ve beden şeklinde ikiye ayıran anlayışının, Rönesans'a kadar devam ettiği görülmektedir (Boydaş, 2018: 468-469).

Dini etkinin yanı sıra Orta Çağ döneminde yaşanan veba ve cüzzam gibi büyük kayıplara sebep olan salgınlar da sanat eserlerinde yas temasını da öne çıkmasında birincil neden olmuştur. Orta Çağ Avrupa'sında insanların o zamana kadar görülmemiş şekilde bulaşıcı, salgın hastalıklarla mücadele ettiği bilinmektedir. Salgınlar, büyük keder ve üzüntüye sebep olmuş, bu durum sanatçıların toplumun ve insanların ölüm tecrübesini sanatsal ifade etmeleri sonucunu doğurmuştur. Orta Çağ geneline bakıldığında veba ve cüzzam gibi salgın hastalıklar sebebiyle ölüm fikrinin Orta çağ sonlarına doğru yaygınlaştığı ve ölümün geçmiş zamanlara göre daha ürkütücü ve korkunç bir hale geldiği görülmektedir. Orta çağın hakim kurumu olan kilisenin salgın hastalıklara olan yaklaşımı da incelemeye değerdir. Zira kilise, salgın hastalıkların bozulan ahlaktan kaynaklandığı düşüncesi ile Tanrı'nın cezası olarak görmüştür. Dönemin aristokratları ise salgın hastalığın nedenini itaatkar davranmayan köylülere bağlamışlardır. Hastalığın yayılma nedenleri arasında Yahudilerin de suçlandığı görülmektedir (İstek, 2017: s. 182-194). Suçlu olarak görülen Yahudileri yakmak, öldürmek, toplumdan dışlamak gibi düşmanca davranışlar sergilenmiştir. Bu düşmanca tavırların zamanla daha da ileriye gittiği Yahudilerin ekonomik, sosyal ve siyasal bütünün dışında tutularak, dışlanmanın tüm biçimlerine uğradıkları görülmektedir. Özellikle 13. yüzyıl itibariyle artış gösteren bu dışlama ve düşmanlığın, Yahudilerin domuz ya da iffetsiz kadın olarak resmedilmek suretiyle resim ve mimari eserlere de yansıtıldığı görülmektedir (Gümüş, 2011; Serdar, 2018; Akın, 2018).

Veba, “Kara Ölüm” şeklinde isimlendirilerek, sanatta realizmin pekişmesinde etkili olmuştur (Görsel 7) . Veba salgınını konu alan eserlerde, yas olgusunu etkileyici şekilde görmek mümkündür. Özellikle ölüm yatağının sahnelendiği eserlerde insanların yaşama karşı duydukları bağlılığın ve kaybetme duygusunun verdiği acının gerçekçi olarak yansıtıldığı görülmektedir. Salgın sonrası resimlerde hasta insanların ölüm huzurunda yalnız bırakıldığı, ölümün bir melek veya çürüyen bir iskelet olarak resmedildiği izlenmektedir. Cüzzam salgınında pek çok sanatçının ölmesi, bu dönemde sanat dünyasını oldukça etkilemiş, salgın sonrasında ölüm ve panik içeren resimlerin sayısının hızla artışına neden olmuştur. Bu durum cüzzamın yaşandığı devrin, salgın hastalıklar ve ölüm çağı olduğu fikrini güçlendirmiştir (Şanko, 2015: s. 28-29).



Görsel 7: Kara Ölüm’ün Almanca Toggenburg İncilinde Resmedilişi, 1441, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin, Almanya, (https://tr.wikipedia.org, Erişim Tarihi: 07. 01.2020)

Başta salgın hastalıkların getirdiği ölüm ve yıkım olmak üzere Orta çağ Avrupa’sında üst üste yaşanan savaşlar, İngiltere ve Fransa arasında 1337 yılından 1453’e kadar süren Yüz Yıl savaşlarının korkunç maliyeti gibi olumsuzluklar, Avrupa’nın sosyal ve siyasi yapısını önemli ölçüde değiştirirken ölümden kaçınılamayacağı inancını da daimi olarak canlı kılmış, hayatın kısa ve geçici olduğu konusunda yaygın bir kanaat oluşturmuş, bu kanaat sanat eserlerine de aktarılarak, ölüm sanatsal bir odak haline getirilmiştir (Farthing, 2014: s. 129). Ölüm yatağı ve yas ritüelleri, cenaze törenleri, Memento Mori, iyi ölme yollarını gösteren Ars Moriendi, ölüm dansı ve ölüme dair tasvirler Orta çağ Avrupası’ndaki anlayışı göstermektedir.

İnsanların kendi yaşamlarının derdine düştüğü, nasıl öleceği fikrine odaklandığı bu ortamda ortaya çıkan, Latince'de ölüm sanatı anlamına gelen Ars Moriendi yazıları, yaşamın son zamanlarını anlatan, ölüm döşeğindeki insana ve sevdiklerini kaybetmek üzere olanlara iyi bir Hristiyan olarak ölmek için yapılması gerekenleri içeren dini öğütlerden oluşmaktadır. Orta Çağ'ın en popüler eseri olan Ars Moriendi, 1450'lilerde ağaç kalıba oyularak basılan kısa ve resimli versiyonları ile Avrupa'da baskı resim geleneğinin de ilk örneklerini oluşturmaktadır (Görsel 8) . 15. yüzyıl boyunca yaşanan ve 18. yüzyıla kadar belirli aralarla varlık gösteren veba salgını, bulaşıcı bir hastalık olması sebebiyle hastalara ve bu hastalıktan ölmüş olanlara yaklaşma konusunda da olumsuz bir tutumun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hastalığın bulaşması ve ölüm korkusundan dolayı insanlar yakınlarını terk ederken, doktorların, rahiplerin vebanın olmadığı yerlere kaçtıkları görülmektedir. Rahip sayısının azalması, ölüm döşeğindeki hastanın günah çıkartacak, cenaze törenlerini gerçekleştirecek kimsenin olmaması anlamına gelmiş ve bu durum hayatta kalanların, hastaların cenaze ve defin işlerini gerçekleştirmekte zorlanmaları sonucunu doğurmuştur. Ars Moriendi yazıları bir çeşit kılavuz rolü üstlenerek, rahibin bulunmadığı durumlarda ölmekte olan kişi için yapılacakları anlatmaktadır. Ölmekte olan kişilere "iyi bir ölümü" anlatan, onları ölüm korkusuyla yüzleştiren Ars Moriendi aynı zamanda hayatta kalanlara da ölüme ve ölüm korkusuna dair rehberlik etmektedir (Balamber, 2018: s. 121-124). Nitekim Ars Moriendi'nin önsözünde biri ölmek üzere olan insanları kendi ölümlerine hazırlamak ikincisi ise ölmekte olanlara bakanlara yol göstermek olmak üzere iki temel amaçtan bahsedilmektedir. Ölüm anının ve sonrasında yakınını kaybetmenin acısının insanda derin bir ruhsal krize, yasa yol açacağı gerçeğinden hareketle ızdırap, acı ve panik içindeyken nasıl davranılması gerektiğine ilişkin de rehberlik söz konusudur (Dursun, 2003: s. 15-20). Ars Moriendi'de yer alan resimlerde yatağında yatan ve etrafı dostları, akrabalarıyla çevrili ölmekte olan kişiye ve bu insanların acı, yas, derin üzüntü gibi ölüm sürecindeki hallerine yer verilmektedir.



Görsel 8: Ars Moriendi, Tahta Blok Baskılar, 1460, Gravür, Ashmolean Müzesi, Oxford, İngiltere, (https://sanatsozlugum.blogspot.com, Erişim Tarihi: 07.01.2020)

Ars Moriendi'de iyi bir insan olarak yaşayanlar için ölümün de iyi ve güzel olduğu düşüncesi yerleştirilerek, geride kalanların ölüme karşı duydukları korkunun ve ölene karşı duydukları matemin, yasın hafifletilmesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Zira saplantılı bir ölüm düşüncesinin hakim olduğu yüzyılda hastaların, içinde şefkat ve teselli bulunmayan, bencil bir çehreye sahip ölümlerine tanık olan insanların, sevdiklerini kaybetmiş olmanın üzüntüsünden, yasından ziyade kendi yaşamlarına dair bir ölüm kaygısı hissettikleri ifade edilmektedir. Bu durum ölümün, acıları sona erdiren bir teselli, arzu edilen ebedi dinlenmeyle buluşma olarak görülememesine sebep olmaktadır (Huizinga, 1997: s. 217-218).

Salgın hastalıkların yarattığı bu psikolojik durumu, İtalyan G. Boccacio'nun 1348-1351 yıllarında kaleme aldığı Avrupa'yı etkisi altına alan salgın veba döneminde geçen "Decameron Hikayeleri" isimli eserde de görmek mümkündür (Görsel 9). Veba salgını dönemini yaşayan ve bu süreçte babasını, arkadaşlarını kaybeden Boccaccio'nun vebadan kaynaklı ölümlerden çok etkilendiği ve kendi yas süreci içinde eserini ortaya koyduğu görülmektedir. Floransa'da yaşanan veba salgını ve kitlesel ölümlere yönelik insanların verdikleri tepkiler, sarsılan değer yargıları ve inançların anlatıldığı eserin amaçları arasında acıları hafifletme de yer almaktadır (Berksoy, 2018: s. 48-49). Veba salgını temel oluşturmak üzere yaşanan olumsuzlukların insanların kiliseye, değer yargılarına ve inançlara olan güvenini

sarsması, Hümanist düşüncenin doğuşu ve Rönesans hareketinin temellerini oluşturan düşüncelerin ortaya çıkışında önemli görülmektedir.



Görsel 9: Decameron Öyküsü, 1349, (https://insanveevren.wordpress.com, Erişim Tarihi: 16.01.2020)

14. yüzyıl ruhunu yansıtan ve çoğunlukla "ölümün zaferi" şeklinde isimlendirilen tasvirlerle yıkıcı bir güce sahip olan vebayı anlatan eserlerde, içinde bulunulan yüzyılın ruhsal durumunu görmek mümkündür. Veba konulu resimlere zafer adının verilişi, zaferin "Kara Ölüm"e ait olduğunu vurgulamak için kullanılmaktadır. Bu eserler arasında Buonamico Buffalmacco (1290-1341) tarafından yapıldığı kabul edilen "Ölümün Zaferi" (Görsel 10) freski ve Rönesans hümanistlerinden Pieter Bruegel'in (1525-1569) 1562 tarihinde resmettiği "Ölümün Zaferi" (Görsel 11) adlı eseri dikkat çekmektedir.



Görsel 10: Ölümün Zaferi, Buonamico Buffalmacco 1334-1342, Fresk, 1604 x 600 cm., Campo Santo, Pisa, (https://omniamutantur.online, Erişim Tarihi: 13.02.2020)

Toplumun içinde bulunduğu sosyal, ekonomik, siyasi ve psikolojik durumları konu alan ressamlar, Orta Çağ gibi yasın toplumsallaştığı, ölümün sıradanlaştığı ve değer yargılarının sarsıldığı bir ortamda yok oluşlara da yer vermektedirler. Ölüm temasına eserlerinde yer veren Pieter Bruegel (1525-1569), "Ölümün Zaferi" eserinde tüm Orta Çağı yasa sürükleyen ölümü çarpıcı ve gerçekçi bir şekilde işlemektedir. Kuzeyli bir sanatçı olan Flaman ressam Brueghel, İtalyan sanatçılar gibi dinsel temalı resim siparişleri alamadığı için, gerçek hayatı anlatan günlük yaşam resimlerine yönelmiş ancak çoğu eserinde dinsel konu ve din dışı toplumsal eleştirilere de yer vermiştir (Leppert, 2012: s. 79).



Görsel 11: Ölümün Zaferi, Pieter Brueghel, 1562, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 117 x 162 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya, (https://www.wga.hu/html, Erişim Tarihi: 14.01.2020)

Brueghel, Ölümün Zaferi adlı çalışmasında veba salgınının ve savaşların getirdiği vahşeti, korkuyu, harap edilişi, insanların yasını ifade eden acı, keder ve hüzün ifadelerini gözler önüne sermektedir. Salgından, savaşlardan ve her türlü nedenden kaynaklanan ölüme yer verilen eserde Brueghel, ölümden kaçışın olmadığını ve ölüm karşısında insanın ne kadar çaresiz, umutsuz olduğunu kullandığı renkler, manzara, iskeletler, yanan gemiler gibi imgelerle anlatmaktadır. Eserde ölümün zaferinin, tüm insanlığı yok eden büyük bir iskelet ordusu ile sembolize edildiği görülmektedir. Korkuyla kaçan ve haykıran insanlara rağmen, ölüm yaşamı yenerek, zafere ulaşacaktır. Bu zaferin bir başka sembolü tepelerdeki kuru ağaçlar ve yeşillik barındırmayan çoraklaşmış topraktan oluşmaktadır. Her baharda yerden, kuru dallarından yeşeren meyve ve çiçekler ile yeniden doğuşun, canlanmanın, yaşamanın

simgesi olan ağaçlar ve toprak, eserdeki kuru halleri ile ölümü temsil etmektedir. Sağ alt köşede yer verilen yemek masasına ayrıntılı bakıldığında ölüme yemek masasında yakalanan insanların tasvir edildiği ve dolayısıyla ölümün yeri, zamanı olmadığına göndermede bulunulduğu izlenmektedir (Çay, 2017: s. 50-56).

Eserin genel manzarası kaotik, puslu ve yası çağrıştıran kederle doludur. Ürkütücü sahnelerle anlatılan ölümün, daha önce bahsi geçtiği gibi bir yeniden doğuş, içinde sonsuz yaşamı barındıran bir kavuşma, ebedi bir istirahat gibi değil, karanlık, korkutucu ve ıssız bir algılanışı söz konusudur. Eserin her yerine yerleştirilen haç imgesi, kiliseye ve inanışlara olan güvenin sarsıldığına da işaret etmektedir. Zira her yer Tanrıya sığınmayı ifade eden haçla bezenmiş olsa da ölümün acımasızlığı insanı çaresiz kılarak, boyun eğdirmekte ve zafere ulaşmaktadır.

15. yüzyılla birlikte Orta çağ ile yakın çağ arasında bir köprü olarak görülen Rönesans, insan güzelliği ve dini konuları, derin bir perspektif duygusu ile ele alan, sanatçıların sanatın daha klasik biçimini benimsedikleri bir dönemi oluşturmaktadır. İnsanın keşfedildiği, dünyanın merkezine yerleştirildiği Rönesans döneminin resim sanatına yenilikler getirdiği ve sanatçıların gerçek dünyayı tüm gerçekliğiyle yansıtma çabasına girdikleri bilinmektedir (Gombrich, 2009: 223-245). Yası içeren ölüm temasının Rönesans sanatı içinde de ağırlıklı olarak dini konularla birlikte ele alındığı görülmektedir. Ancak ülkelerin yaşadığı savaş, kaos, doğal felaket gibi olgular içinde de ölüm işlenmektedir. Avrupa resim sanatı, çarmıha geriliş, çarmıhtan indirilişi konu alan çok sayıda esere sahiptir. Ancak Orta çağ sonu itibariyle – Rönesans ile- birkaç asır, ölümlü beden algısından ziyade ruhun ölümsüzlüğü amaçlı eserler dikkat çekmektedir (Leppert, 2012: 85). Zira Rönesans ile resim sanatının bu dünyaya döndüğü, dünyevi yetkinliğe, bu dünyadaki kurtuluşa, dünya nimetlerine önem veren bir anlayışın ortaya çıktığı görülmektedir. Orta çağ geleneği, kavrayışı Rönesans ile yerini dünyevi güzellik, bilgi, kişisel başarıya bırakmakta ve ölüm kavramı da gerçek, fiziksel dünyanın ölçüleriyle yorumlanmaktadır. Sonsuz mekân ve zaman anlayışı terk edilmekte, gerçek mekan ve sonlu zaman anlayışı öne çıkmaktadır (Coşkun, 2006: s. 56).



Görsel 12: İsa'ya Ağlayanlar, Andrea Mantegna, 1470, Tuval Üzerine Reçine Tempera, 66 x 81 cm., Brera Sanat Galerisi "Pinacoteca di Brera", Milano, Italya, (https://www.sanatabasla.com, Erişim Tarihi: 15.01.2020)

Rönesans döneminde yas temasını en iyi işleyen ressam olarak bilinen Andrea Mantegna için gerçeklik, uyumlu bir güzellikten önemli görülmüştür. Mantegna'nın "İsa'ya Ağlayanlar" adlı eseri İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra mezara konulması arasındaki sürede yaşanan bir sahneyi işlemektedir (Görsel 12). Eserde, İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra çevresine toplanan yakınlarının ağıtı ve acı ölüme dair duydukları yas konu edinilmiştir. Eserin sol tarafında sınırlı olarak gösterilen yas tutanlar, küçük bir alana sıkıştırılmış ve İsa'ya doğrudan temas etmeden sadece ona bakmakta, ağlamaktadırlar. Oysa genelde çarmıhtan indirilme ve ağıt temalı resimlerde, İsa'ya dokunmak suretiyle doğrudan temasa yer verilmektedir. Çarmıhtan indirilişi ve ölü beden çevresindeki yası ele alan eserlerde kullanılan figürlerden olan Meryem ve Yahya bu eserde de görülmekte ve kırışıklıklarla dolu gerçekçi, doğal yüz hatlarıyla idealize edilmiş görünüşten uzak şekilde resmedilmiştir (Yılmazok, 2014a).

Mantegna'nın eserinde derine ulaşan bir perspektif hareketi olarak İsa'nın tablonun derinliğine doğru sırtüstü yatırıldığı görülmektedir. Bu durum esere hacim kazandırırken, İsa'nın kısalan vücudunun da insan bedenindeki perspektifi yansıttığı söylenebilmektedir. Vücudu bele kadar örten kumaşın eski üsluba oranla daha yumuşak bir anlatım sergilediği izlenmektedir. İsa'nın ve ağlayanların yüzleri, dışavurumcu bir acı, ağıt ve yası yansıtmaktadır. Eser incelendiğinde, anatomik ayrıntılar, hacimlenmiş biçimleriyle adaleler ve yuvarlaklaşan formlar dikkat

çekmektedir (Turani, 2003: s. 366). Ayrıca figürün keskin bir perspektif algısında heykelmiş gibi duran bedeni acının katı yapısı vurgular nitelikte keskin ışık ve gölge etkileri ile boyanmıştır.

Ölü İsa'nın vücudunun yerleştirildiği mermer bir bloğun kapladığı resimde, elleri, ayakları ve göğüs altındaki stigmataları ile başı yastığa konmuş, kolları yana uzatılmış İsa başat bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Eserde İsa'nın bedeninin klasik eserlerden farklı sunuluşu dikkat çekmektedir. Sıra dışı bir perspektife sahip olan eser, ölüm ve yasa dair trajik ve gerçekçi bir sahne ortaya koymaktadır (Yılmazok, 2014a).

Sanat tarihinde Rönesans ve Maniyerist dönemi izleyen 1580-1750 yılları arasındaki dönem, "Barok sanat dönemi" olarak adlandırılmaktadır. Avrupa'da Barok sanatın oluşmasında siyasi yaşamda gerçekleşen değişimlerin büyük oranda etkisi bulunmaktadır. Büyük krallıkların ortaya çıkışı, burjuva kesimine değer kaybettirirken, asillerin kralın temsilciliğini kazanarak, politik mevkiler elde ettikleri görülmektedir. Özellikle Fransa'da kralın politik ve dini gücü temsil ederek, Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisinin kendisi olduğunu belirtmektedir (Turani, 2003: s. 443).

Barok, Katolik ruhunun yeniden ortaya çıkması için, Protestanlara Karşı-Reform olarak harekete geçmiş ve reform hareketinin öncü ismi Alman rahip Martin Luther kutsal kitaplarda yazılı olanları halk diline çevirerek, bu çevirilerin inançlılara ulaşmasını sağlayarak Hıristiyan İsa ve Tanrı ile aracısız ilişki kurma imkanı sunmuştur. Katolik inancının sanat yoluyla insanları aldattığını belirten Luther'in düşünceleri ile Protestan kiliselerinde İsa'nın, Meryem'in, azizlerin resim ve heykelleri gibi imgeler yasaklanmıştır. Protestanlar, İncil'lerin halka dağıtılması, yerel dillere çevrilmesiyle imgelere ihtiyaç kalmadığını düşünerek, imgeleri yok etme eylemine geçmiştir. Katolik kilisesi ise Protestanlarla mücadele ederek ve zamanla güç kazanarak sanatı desteklemiş ve inancı kuvvetlendirmek, duyguları harekete geçirerek geniş halk kitlelerine ulaşabilmek için sanatı kullanmış, dinin sanata yol gösterici olması yönünde bir hareket tarzı benimsemiştir (Öndin, 2018: s. 12-16). Barok akımın oluşmasında İtalyan Katolik ve Protestan kiliselerinin reformları kadar Otuz Yıl Savaşları da etkili olmuştur. Özellikle Roma gibi şehirlerde yaşanan kaos da dönemin sanatçılarını etkilemiştir. Siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşamdaki kaos, hırsızlıkların, saldırıların artışı ve mahkumların idamları insanların günlük yaşantılarında şiddet ve ölüm korkusu ile iç içe yaşamalarına sebep olmuştur. Bu

dönem, ressamların mahkum idamlarını yakından izleyerek gözlem yapmalarına da imkan vermiştir (Öndin, 2018: s. 47).

Barok dönemde sanat, insanların bir arada bütünlük içinde kalmasını sağlama görevini yerine getirebilmek için izleyicinin duygusallığını öne çıkararak abartılı yüz ifadelerine başvurmuştur. Bu sayede izleyicinin dini duygularına dokunmak mümkün hale gelmiştir. Barok dönem, sanatını sürekli değişen dünyanın ve yaşamın değişik yönlerini yakalayarak, sanatçının öznel gözlemlerine dayanarak icra etmiştir. Zaman, Barok sanatı için kısa anların ve sonsuzluğun ifadesi olarak görülürken ruhsal ve psikolojik durumları anlatabilmek için formlar abartılmış, hareketli formları oluşturabilmek için ise ışık kullanılmıştır (Öndin, 2018: s. 18-19). Barok figür, durağanlığını hareketliliğe, sessizliği gürültüye bırakarak birçok kuralı ve prensibi reddetmiştir. Anlık olana önem verilmiş, insanı şaşkınlığa uğratan etkiler kullanmıştır. Avrupa Baroğunda sanatçıların içsel eğilimleri temel alınmıştır (Turani, 2003: s. 442).

İtalyan Barok sanatının yaratıcısı, ilk temsilcisi ve kendinden sonra da birçok Barok sanatçısına ilham veren Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610) da bu içsel eğilimleri görmek mümkündür. 6 yaşında veba sebebiyle aile üyelerini kaybeden Caravaggio, özel hayatıyla gündem olan ve tartıştığı bir kişiyi öldürene kadar asiller sınıfındaki yerini muhafaza eden ancak bu olay sonrasında ölüm cezası alınca kaçan bir ressamdır. Kaçışı sonrasında da yine bir kavgaya karışarak yüzünün parçalanmasına ve kesik kafasına ödül konmasına sebep olmuş ve bu durum onu zaten ilgisini çeken kesik baş konularını işlemeye daha da istekli hale getirmiştir (Tuncer, 2016).

Caravaggio içsel eğilimlerini, kendi yaşamındaki kara deliklerden ve şahit olduğu infaz sahnelerinden etkilenerek kesik baş ve ölüm gibi konularla eserlerine sıklıkla yansıtarak işlemiştir. Caravaggio, dünyayı gerçeğe uygun, aslına sadık olarak resmetmeye çalışmıştır. Kutsal konuları temsilinde dünyevi imgelere yer verirken, figürlerin tasarlanmasında gerçekçiliğe izin vermiş ve çirkini de zaman zaman resimlerinde uygulamıştır. Resimlerinde dini olayları, Roma kentlerinin günlük yaşamı ile işleyerek izleyiciye sunmuştur. Caravaggio'nun önemli yapıtı Trastevere'deki Santa Maria Della Scala Kilisesi için hazırladığı "Meryem'in Ölümü" (1605-1606) adlı eserinde yas temasını görmek mümkündür (Görsel 13). Hristiyan

inancında önemli bir hikâyeye dayandığı için ayrı bir öneme sahip olan eserde (Yıldız, 2019), arka plan oldukça karanlık görünmektedir.

Eser, karanlık figürleri içine çekmek ister gibidir. Meryem'in ölümünün işlendiği resimlerde, Meryem cennete meleklerle yükselmek üzere görünürken, "Meryem'in Ölümü" adlı eserde Meryem'in herhangi birinin ölümü gibi resmedildiği görülmektedir. Meryem'in ışıklar içinde gökyüzüne yükselişi, etrafında mutlu melekler ve kutsal anın tanıkları olan havarilerin mutlu yüz ifadeleri gibi klasik ifadeler bulunmamaktadır. Sanki aramızda ve günlük hayatın içinde gibidirler. İzleyici için Rönesans döneminde görmeye alışılan zarafet duygusunu "Meryem'in Ölümü" adlı eserde görmek mümkün değildir. Meryem Ana, Romalı herhangi birisi gibidir ve sadece başında belli belirsiz bir hale vardır. Saçları dağınık, elbisesi kırmızı, elbisesinin ön kısmı düzensiz, elbisenin altındaki bedeni şişmiş, teni yeşilimsi, ayakları çıplak ve kirlidir. Caravaggio'nun amacı acı, hüzün ve yas duygusunu yaratmaktır. Meryem'in yanında resmin ön planında öne eğilerek ağlayarak yas tutan genç kadın Maria Magdalena'dır. Meryem'in etrafındaki havariler ölümün acısını taşımaktadır. Caravaggio, ışık kullanımı ile yas tutan havarilerin en sıradan yanlarını vurgulamaktadır. Günlük hayatın içinden herhangi birilerini yansıtmış gibidir. Meryem diogonel olarak satıhta yatmaktadır. Kolları güçsüzdür, sağ elindeki parmakları yüzük parmağı orta parmağının altında kalmış yaşayan bir insanın eline benzememekte, sol kolu bize uzanırken çapraz bir duruş oluşturmaktadır. Sol kolu uzanmış ve aşağıya doğru düşmüştür, sağ eli de göğsünün üstüne yerleştirilmiştir ve böylece bu figürün ölmüş bir insan vücudu olduğu hissettirilmektedir. Ruhani bir yeniden doğuşa, günahlardan arınmaya veya aydınlanmaya vurgu yapılmamaktadır. Altın sarısı giysilerinin içindeki havari, el hareketleri ile Meryem'i kutsamaktadır. Onun hemen altındaki figür ise başını ellerinin arasına almış vaziyette üzüntü ve yas içindedir. Altın sarısı giysili figürün hemen yanındaki havari ağlamakta ve gözlerini silmektedir. Onun yanındaki havari ise elini yüzüne götürmüş bir durumda resmedilmiştir. Havarilerin duruşlarından, yas içinde oldukları anlaşılmaktadır. Caravaggio, kullandığı karanlık-aydınlık ve ışık-gölge düzenlemesiyle, resmi gören herkesi olayın içine almak ve herkese yas duygularını hissettirmek istemiştir (Öndin, 2018: s. 60).



Görsel 13: Meryem'in Ölümü, Caravaggio, 1605-1606, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 369 x 245 cm., Musee du Louvre, Paris, Fransa, (https://www.wannart.com, Erişim Tarihi: 23.02.2020)

Öte yandan Güney Avrupa'daki hareketli halkın duygularını daha rahat ortaya koyduklarını, İsa'nın çarmıha geriliş resimlerinde insanların ölüm karşısında haykırarak ağlamalar yoluyla yaslarını ve kendilerini ifade ettikleri görülmektedir. Protestanlarda ise ahlaki değerlerin ön planda olduğu gözlemlenmiştir. Rembrandt, İsa'yı perişan bir halde fakat ruhani iç zenginliği ile göstermektedir. Örneğin Peter Paul Rubens (1577-1640), Çarmıhtan İndirme sahnesinde İsa'nın yüzünde kahramanca yaptığı fedakarlığı ortaya koymaktadır. Adrian Brouwer (1605/06-1638) ise resimlerinde o günlerin yoksul halkını, köylülerin sefil yaşantılarını, meyhanelerini, eğlencelerini, dövüşlerini, yıkanmalarını, yani dönemin günlük hayatını içtenlikle tasvire dökerek, toplumsal kaosun yarattığı üzüntüyü ve yası işlemektedir (Turani, 2003: s. 445-470).

17. yüzyıl ortalarında ticarette gösterdiği başarıyı sanatta da gösteren Hollanda, 1568' de başlayan ve seksen yıl süren savaşın sonunda Münter Anlaşması (1648) ile bağımsızlığını ilan etmiştir. Hollanda'nın Altınçağı olan 17. yüzyıl, sosyo- ekonomik ve kültürel yönleriyle önemli değişimler yaşanan bir yüzyıldır (Erdoğdu, 2018: s. 143). Sanatta yerel yönetimlerin ve burjuva sınıfının söz sahibi olması ile bu sınıfın

beğenisine uygun resimlerin yapıldığı izlenmektedir. Bu doğrultuda manzara, natürmort ve janr resimleri önemsenmiş ve yaygınlık kazanmıştır (Öndin, 2018: s. 171).

Olumsuz hayat şartlarının söz konusu olduğu 17. yüzyıl eserleri toplumun yaşadığı umutsuzluk, yoksulluk ve sefaleti işleyen, toplumun zorluklara, umudu kaybetmeye yönelik yasına işaret eder niteliktedir. Fransa'da Santa-Germen-des-Pres'e yerleşen Le Nain Kardeşler olarak bilinen Antoine, Lois ve Mathieu, kırsal kesimin janr resimlerini yaparak bölge insanının olumsuz hayat şartları altındaki durumunu eserlerine aktarmışlardır. Kırsal kesimin janr resimlerine "Kulübe Kapısında Köylüler" (1640), "Köylü Yemeği" (1642) ve "Büyükanneyi Ziyaret" (1645-1648) adlı yapıtlar örnek verilebilir. Bu yapıtlarda semboller yoktur ve her şey açık, görüldüğü gibi gerçekçidir. Resimlerdeki köylülerin giysilerinden, maddi durumlarının sıkıntıda olduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyon hareketsiz ve sakindir, hüzünlü ve melankolik bir ortam resmedilmiştir. "Köylü Yemeği" yapıtında yoksulluğu, eski bir masanın üzerinde sadece ekmeğin bulunmasından anlamak mümkündür. Ayakta duran ve masada oturan figürler mutsuz ve umutsuz görünmektedir. Arka planın karanlık şekilde resmedilmesi ile hüzün, kasvet ve umutsuzluk duyguları daha da yoğun verilmiştir. "Büyükanneyi Ziyaret" adlı yapıtta da aynı hüzün yaşanmakta ve kasvetli bir atmosfer dikkati çekmektedir. Figürlerin kıyafetlerinin yırtıklığından yoksulluğu, yoksulluk sebebiyle de figürlerin yüzlerindeki hüzün ve mutsuzluk gözler önüne serilmiştir (Öndin, 2018: s. 340). Bu durum yasın, ölüm dışındaki olumsuzluklarla ortaya çıkan halini gösterir nitelik taşımaktadır.

17. yüzyıl İspanya'sının yoksul kesiminin durumunu gösteren yapıtlar ortaya koyan Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), yoksulluğu işlediği resimlerinde yaşamın zorluklarıyla mücadele eden dilenci çocuklara sıklıkla yer vermektedir. 17. yüzyılda İtalya ve İspanya'daki Felemenk ressamlar alt tabaka insanlarının yaşayışlarını sıklıkla ele almışlardır. Yaygın olan yoksulluğun ve yüksek orandaki salgın hastalıkların sebep olduğu ölümler sonucu çocukların öksüz kaldığı İspanya sokaklarında, tek başına kalmış sokak çocuklarını ve toplumun içinde bulunduğu yas ortamını bu resimlerde görmek mümkündür. Murillo'nun "Küçük Dilenci" (1645) (Görsel 14) adlı yapıtında, harap bir binanın içinde kenara sığınmış, eskiyip yırtılmış

giysileri ve yerde bulunan yiyecekler ile yoksulluğu açıkça görülen, çıplak ayakları kirli olan bir çocuğun, yüzünü eğmiş olarak bir şeyle ilgilendiği izlenmektedir. Dikkatli bakıldığında çocuğun kendi üzerinden bit ayıkladığı görülmektedir. Genel sanat anlayışında annelerin çocuklarının başından bit ayırmaları temizliğin, günahlardan arınmanın sembolü olarak yansıtılırken, bu yapıtta çocuğun kendi üzerinden bit ayırması masumiyetin bir simgesi olarak gösterilmiştir. Karanlık odaya soldan gelen ışık ile yerde duran sepet, testi ve çocuğun bedeni aydınlatılmıştır. Murillo, yerdeki sepet, testi ve elmalar ile Vanitas nesnelerini oldukça gerçekçi bir şekilde yapıtında işlemiştir (Yılmazok, 2015).



Görsel 14: Küçük Dilenci Bartolomé Esteban Murillo, 1645-1650, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 134 x 100 cm., Louvre Müzesi, Paris, Fransa, (https://www.sanatabasla.com, Erişim Tarihi: 20.02.2020)

17. yüzyıla gelindiğinde ölüme duyulan ilgide azalış olmasa da hümanizmin gelişiminin ölümden sonrasını ihmal eden bir anlayış doğurduğu, sanatçıların bu dünyaya yoğunlaştıkları izlenmektedir. Bu durum, boş, beyhude, geçici anlamına gelen ve Memento Mori anlayışının bir başka ifadesi olan Vanitas resim stili ile sanatta yeni ve farklı bir resim türünü ortaya çıkarmıştır. 17. yüzyıl Avrupa'sı incelendiğinde, Hollanda sanatı içinde natürmort eserlerle "Memento Mori"nin üne kavuştuğu görülür (Erdoğdu, 2018: s. 145). Vanitaslar dönemin ölüme bakış açısını yansıtması bakımından önemlidir. 17. yüzyıl Vanitaslarında ölüme ilişkin iskeletlerin dans ederek

ölüme çağırması, iskelete dönüşmüş ruhlar gibi ürkütücü anlatımlar kullanılmamış, ölüme naif ve ahlaksal bir çağrı yapan anlayış işlenmiştir (Soydan Pınar, 2019: 55). Ölümü her an karşılaşabileceğimiz değişmez, ertelenmez ve unutulmaması gereken bir gerçeklik olarak simgeleyen Vanitas natürmortlarda kafatası, kum saati, çiçek, kadeh, müzik aletleri, ziynet eşyaları, sönmüş ya da yanmakta olan mum, harita gibi dünyevi nesnelerle birlikte resmedilmektedir. Bu nesnelerin anlamlarına bakıldığında, sönmüş mum hayatın kısalığını, yanmakta olan mum Hz. İsa'nın karanlığı dağıttığını, kuru kafa ölümü, kum saati hayatın hızla geçip gittiği ve ölümün yaklaştığını simgelemektedir (Çelebi, 2016). Yaşam, ölüm ve yeniden doğuş fikrinin anlatıldığı Vanitaslar, insana dünyanın gelip geçiciliğini, öteki dünya ile bu dünya arasındaki ilişkiyi anlatmada dinsel sembol ve tasvirlerden ziyade dünyevi nesneleri kullanmaktadır (Coşkun, 2006: s. 59).



Görsel 15: Vanitas, Pieter Claesz, 1625, Panel üzerine Yağlı boya, 29,5 × 34,4 cm., Frans Hals Museum, Hollanda, (https://elifcelebiartworks.blogspot.com, Erişim Tarihi: 05.01.2020)

Pieter Claesz, "Vanitas" adlı yapıtında yaşamın geçiciliğini güçlü bir şekilde vurgulamaktadır (Görsel 15). Tanrı'nın sonsuz bilgeliği, kullanılan kitaptan anlaşılmaktadır. Kompozisyonda kullanılan koyu tonların yanındaki ters dönmüş bardak, sönmüş mum, kurukafa ve cep saati, yaşamın kısalığını ve geçiciliğini simgelemektedir. Resimdeki en önemli nesne kurukafadır. Kurukafa, Tanrı'nın huzurunda her insanın eşit olduğu, ölüm yoluyla insanlar arasındaki farkın ortadan kalktığının simgesidir. Kullanılan nesnelerin amacı haz vermek değil, izleyiciyi ölüm ve yaşam üzerine düşünmeye itmektir (Öndin, 2018: s. 194).

1.2.3. 18. ve 19. Yüzyıl Resminde Yas : Aydınlanma ve Devrimler

Genel olarak dünyanın ve özelde Avrupa'nın siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel açılardan köklü değişikliklere uğradığı 18. yüzyıl, Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi ve bilimsel bilginin gelişimiyle yaşanan Aydınlanma dönemini barındıran bir yüzyıldır. Savaşların, yoksulluğun ve sefaletin de görüldüğü bu yüzyıl aynı zamanda yeni ideolojik ve sanatsal akımların da doğuşuna ev sahipliği yapmıştır.

Rokoko, Yeni Klasikçilik gibi sanat akımlarının görüldüğü 18. yüzyıl Avrupa resim sanatında eserlere sanatçıların politik inançlarının ve eleştirel tavırlarının yansıdığı izlenmektedir. Hauser, Gombrich gibi birçok sanat tarihçisi bu dönemin sanatsal anlayışını modern sanatın başlangıcı olarak kabul gören Romantizm olarak ifade etmektedirler. Özlem, ölüm, acı, şiddet ve yas gibi önemli temalara yer veren Romantizmde sanatçının duygularını, sezgilerini, heyecanlarını yapıtlarına aktardıkları görülmektedir (Ötgün, 2008: s. 92). Özellikle Fransız Devrimi ve Sanayi devrimini içeren dönemde Romantizm akımının "ölüm fikrinden tat alma" özelliği, ölüme romantik bir bakış açısı kazandırmıştır. Doğal güzelliğe hayranlık duyan romantik sanatçıların yaşam kaynağı kendi iç dünyaları, duyguları ve kendi güçlerinden gelmiştir (Şenyapılı, 2004: s. 4). Nitekim romantizmin özü de bireyin ruhsal hallerinin özgür ifadesinin yaşamın içinde kendine bir hayat bulmasına dayanmaktadır (Gök, 2017: s. 46).

Tüm Avrupa'da etkisini gösteren Fransız devrimi, Romantizmin ortaya çıkışında önemli bir paya sahiptir. Romantizm akımında metafizik unsurlara, öte dünyaya, hazza ve coşkuya yöneliş görülmektedir. Romantikler için gerçek mutsuzluk, bireysel yaşama bağlanmak olarak ifade edilmiş, tutarlı ve yararlı davranış olaraksa ölüm, intihar, başkaldırı ve merhamet gösterilmiştir (Claudon, 1999: s. 23). Avrupa feodal sisteminin çözüldüğü ve sanayi devriminin etkisiyle kapitalist sistemin biçimlendiği İngiltere, Almanya ve Fransa'da başlayan Romantizm akımı en çok sanat çevresini etkilemiştir. Amacı ise kendilerinden önceki yaşam biçiminin düşünce yapısına karşı yeni bir yaşam şeklini hayata geçirmek olmuştur. Özellikle 1790-1850 yılları arasında esas etkisini gösteren Romantizm akımında İngiltere'de William Blake, William Turner, Fransa'da Eugene Delacroix ve Almanya'da Caspar David Friedrich gibi sanatçıların eserleri öne çıkmaktadır (Gök, 2017: s. 42-45).

18. yüzyılın sonlarına doğru toplumu oluşturan en önemli sosyal yapı olan aile ilişkilerinde güçlü bir bağlılık yaşandığı ve bu durumun ölüm temalı eserlerde önceki dönemlere göre farklılık oluşturduğu görülür. Buna göre 18. yüzyıla kadar ölüm, ölmekte olan kişinin başkanlığında ve yalnızca ölmekte olan kişiyi ilgilendiren bir konu olarak ele alınmıştır. Bu dönem itibariyle artık ölmekte olan kişinin yanında bulunanlar eskide olduğu gibi edilgen resmedilmemiştir. İnsanlar artık ölmekte olan kişinin başında ya da ölüm kaybına karşı yalnızca alt üst olmamakta, ölüm düşüncesi onları duygulandırmaktadır. Ölüm ritüellerini ve ayinleri gerçekleştirme, dua etme, tutku verici bir keder olarak yansıtılmıştır. 19. yüzyılda ise abartılmış bir yas ve matem söz konusudur. Bu durum, yakınını kaybedenlerin ölümü, eskiye oranla daha güç kabullendiklerinin göstergesi niteliğindedir. İnsanlar için kendi ölümü değil, başkasının ölümü korkutucu, üzüntü verici ve yasa neden olan bir durumdur. Ölümün kabulüne yönelik bu zorlanma, kaybedilen yakının mezarına ve ondan kalanlara önem verilmesini doğurmuştur (Dursun, 2003: s. 69-70). 19. yüzyıl eserlerindeki sahneler incelendiğinde ölüm acısının artık İsa'nın acısı değil, herkesin yaşayıp hissettiği zor bir durum olduğu dikkat çekmektedir (Zaimoğlu, 2018: s. 4). Öte yandan yine 19. yüzyılda ölümün hastalıkla özdeşleştirildiği ve bu durumun hastalıklara karşı bir savaşın başlatılmasına da neden olduğu görülmektedir (Şanko, 2015: s. 47).

Batı'da teknolojinin ilerlediği, endüstrileşmenin etkisiyle kentleşme ve hızlı bir göç sürecinin yaşandığı, sosyo-ekonomik sorunların artarak devam ettiği 19. yüzyılın ortalarına kadar Romantizmin etkisini sürdürdüğü görülmektedir. Romantizm akımı sanatçıları gerek içinde bulundukları dönemin ölüm getiren savaş, başkaldırı, yoksulluk gibi olaylarını gerekse yaşam kaynakları olan kendi iç dünyalarını eserlerine işleyerek yas duygusunu izleyiciye aktarmışlardır. Toplumun yaşadığı sorunlara tepki duyan sanatçılar, daha kişisel acı ve kedere, emekçilerin ölümlerine, yoksulluğa, açlığa odaklanmışlardır.



Görsel 16: Burial of Atala, Anne-Louis Girodet de Russy-Trioson, 1808, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54,6 × 62,2 cm., Louvre Müzesi, Paris, Fransa, (http://www.getty.edu, Erişim Tarihi: 22.02.2020)

Anne-Louis Girodet (1767-1824), "Burial of Atala" adlı eseri ile romantik akımın en önemli örneklerinden birini sunmaktadır (Görsel 16). Fransız ressam Jacques- Louis David'in öğrencisi olan, teknik ve üslup açısından onu takip eden Girodet, "Burial of Atala" ile izleyiciye kendi iç dünyasına ait ölüm, yas yankısını ve sanatsal anlamda ölüme bakışını sunmaktadır (Göktepe, 2020: s. 56-57).

Konusunu Fransız yazar Chateaubriand'ın "Atala" hikayesinden alan eser, bir Amerikan yerlisi olan Chactas ile yarı yerli İspanyol Hristiyan Atala'nın trajik aşkını işlemektedir. Tabloda Girodet, zehir içerek intihar eden Atala'nın cenazesini betimlemiştir. Gömülmeden önce sevdiği kadına son kez sarılma arzusu taşıdığı hissedilen aşık Chactas'ın Atala'nın bacaklarına sarılmış içten ve tutkulu görünümü, eserde yoğun bir duygusal atmosfer oluşturmaktadır. Eserin hikayesindeki trajedi, kavuşamayan aşıkların kederi ve yası, Chastas'ın yüzü ve beden dili ile işlenerek, Romantizmin insanın duygularına, kendi iç dünyasına ve doğasına dönüşünü esas alan yaklaşımı yansıtmaktadır (Yılmazok, 2017).

Fransız devrimi döneminde İspanyol ressam Francisco de Goya (1746-1828) tarafından resmedilen "Üç Mayıs Katliamı" (Görsel 17) isimli eser de içinde bulunduğu çağı temsil eden önemli eserlerden birini oluşturmaktadır. Geleneksel ve modern arasındaki sancılı geçiş döneminde yaşamış bir sanatçı olan Goya, romantizmin etkisiyle ölümü doğanın kaçınılmaz döngüsü olarak görmüştür. Goya,

hayatı boyunca görsel ve toplumsal olaylara ilgi duymuş, iktidarın suistimalini, savaşın, şiddetin vahşetini kınamış ve eserlerinde yaşadığı dönemde şahit olduğu işçi ve köylü istismarının korkunçluğunu ele almıştır (Şanko, 2015: s. 46).



Görsel 17: Üç Mayıs Katliamı, Francisco de Goya, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814, 268 × 347 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya, (Farthing,2014: s. 270)

Goya, İspanya'yı işgal eden Napolyon askerlerinin, işgale karşı hareketlenen halkı kurşuna dizmek suretiyle öldürmesini tasvir eden "Üç Mayıs Katliamı" eserinde, ölüm korkusunu ve ölümün karşıtı olan yaşamı işleyen duygusu yoğun ve tarihsel açıdan gerçek bir eser ortaya koymuştur. Eserde yer alan ölenler, ölmek üzere olanlar, öldürülmek üzere sıra bekleyenler ve öldürenlerin oluşturduğu kompozisyon, kurgulanmış bir tiyatro sahnesi gibidir (Ötgün, 2008: s. 92-93). İspanya'nın çektiği acıların simgesi haline gelen eser, sanatçının tüm kalbiyle katillere ve zorbalığa tepkisini çarpıcı ve etkili bir şekilde sergilemektedir (Aksoy, 2018: s. 122). Goya'nın yaşadığı ortamdan hissettiği bireysel duygularını aktardığı eser, gerçekçilik ve dışavurumculuktan izler taşımakla birlikte coşkulu duygu anlatımıyla Romantizme yakınlık taşımaktadır (Ötgen, 2008: s. 93-94).

Goya, W. Blake, W. Turner, G. Dove, C.D. Friedrich gibi romantik sanatçıların eserlerinde sembolist eğilimler de dikkat çekmekte ve bu isimler sembolist resmin öncülüğünü yapanlar arasında sayılmaktadır. Bu sanatçıların romantik anlayışlarının içine sembolik eğilimleri de katarak dinsel ve manevi bir sembolizm yakaladıkları izlenmektedir. 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve temelde 20. yüzyıl Avrupa ve

Amerikan sanatını önemli şekilde etkileyen tinsellik ve melankoli özellikleri baskın olan Sembolizm de ölüm temasını ele almakta, bireyin duygusal yaşamını simgelerle yüklü örtük bir dil ile işlemektedir. Kafatası, iskelet, ölümle ilgili çiçekler, ölümcül melekler gibi öğelerin eserlere yerleştirildiği sembolist resimlerde, ölümün hüzünlü ve ruhani boyutuna odaklanılarak yasa yer verildiği görülmektedir (Topçu, 2019: s. 29-34).



Görsel 18: Veba, Böcklin Arnold, 1898, Tahta Üzerine Yağlı Boya, 104 x 150 cm., Kunst Museum, Basel, İsviçre, (https://serkanhizli.wordpress.com, Erişim Tarihi: 21.02.2020)

Evlilik planları yaparken ölümüne şahit olduğu nişanlısını kaybetmesi, dünyaya gelen on bir çocuğunu bebeklik döneminde kolera hastalığından kaybetmesi gibi sebeplerle ölümü takıntı haline getirerek ölüm konulu birçok resim yapan ve 19. yüzyılın ölümü hastalıkla özdeşleştiren bakış açısını eserlerinde yansıtan Sembolik ressam Arnold Böcklin için ölüm teması ayrı bir öneme sahiptir. Ölüm konusuna karşı içsel, duyarlı ve hassas yaklaşımının (Topçu, 2019: s. 55) yanında öteki dünyaya ve gizli olana karşı ilgi duyduğu görülmektedir. Bu düşünce ve duygu halinin etkisiyle resmettiği "Veba" (Görsel 18) adlı eserinde, ölümün getirdiği soğukluğu hissetmek mümkündür. Korkunç bir yaratık olarak betimlediği Kara Veba kanatlarını açarak şehrin üzerine ölüm dehşetini saçmaktadır. Resminde işlediği iskelet, kuru kafa, arka planın belirsizliği ölüme dair ürpertici bir atmosfer yaratırken, ölen kişinin üstüne

kapaklanmış siyah saçlı kadın figürünün yas içinde olduğu hissedilmektedir (Şanko, 2015: s. 48).

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YÜZYIL MODERN AVRUPA RESİM SANATINDA YAS VE EKSPRESYONİZM

Modern sanat anlayışı ile anılan 20. yüzyıl dünya tarihi açısından köklü değişimlerin yaşandığı bir yüzyıl olarak dikkat çekmektedir. 19. yüzyılın farklı alanlarda yarattığı bilgi birikiminin hızla toplumun tüm kesimlerine yayıldığı 20. yüzyılda sanatçıların da özgürleşebildiği, hür düşünceye imkan veren bir ortamın oluştuğu görülmektedir. Gelenekseli reddeden ve yeni olana, modern olana ulaşma amacı taşıyan sanatçının, Rönesans ve Aydınlanmanın mirasıyla ölüm sonrası dünyadan kopan fırçası, sanattan dinsel temaları uzaklaştırmıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinden 1960'lı yıllara kadar yaşanan dönem "Modernizm" olarak isimlendirilirken, 1960'lardan sonrası "Postmodernizm" olarak anılmaktadır. Bu ayrıma rağmen 20. yüzyılın genelinde sanatın, toplumsal bir yaratım ve etkileşim sürecine girdiği, dünya ve toplum gerçeklerini ifade ettiği izlenmektedir.

20. yüzyılın sosyo-ekonomik ve siyasi olayları içinde sanat alanında Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi çağdaş akımların varlığı görülmektedir. Ünlü sanatçıların çevresinde oluşan grupların kimi zaman kısa sürdükleri görülmektedir. Örneğin Fovların 1905'te ortaya çıktığı ve sadece altı yıl varlık sürdürebildikleri, 1910'da oluşan Fütüristlerin ise 1914'te çözüldüğü izlenmektedir. Ancak bu akımlar içinde Ekspresyonizm etkin bir sanat hareketi olarak dikkat çekmektedir. Ekspresyonizm, iç dünyaya ve düşüncelere yönelerek, bireyin dış dünyadan nasıl etkilendiğinden ziyade içerdekini dışarıya yansıtmayı ve modern bireyi kaçındığı, reddettiği olgularla yüzleştirmeyi tercih etmektedir. Bu durum gerek bireyin içinde yaşadığı topluma ait duygu, düşüncelerini gerekse kendi iç dünyasının dışa vurumuna imkan vermektedir. Bu bölümde öncelikle 20. yüzyılın modernizm olarak adlandırılan döneminde Avrupa modern sanatı ve modern sanat içinde yas olgusu ele alınacak, ardından yine 20. yüzyıl modern Avrupa resim sanatı içinde etkin bir sanat akımı olan Ekspresyonizm incelenecektir.

2.1. 20. YÜZYIL MODERNİZMİ VE MODERN RESİM SANATINDA YAS

Günümüzde sık kullanılan "modern" kelimesi, Latince'de "tam şimdi" anlamında kullanılan "modo" ve bu kelimeden türeyen "modernus" sözcüğünden gelmektedir. 5. yüzyılda Hristiyan dininin devlet dini şeklinde kabul edilmesiyle, yeni başlayan dönemi Roma ve Pagan gibi eski dönemlerden ayırmak için kullanılan modern sözü kendini eski olandan yeniye geçmiş olarak görenleri ifade etmektedir. 5. yüzyılda dinsel bir kimlikle ortaya çıksa da modernliğin 17. yüzyılda bu kimlikten sıyrılır hale geldiği görülmektedir. Felsefi bilgi ile dini bilginin birbirinden ayrılması ile dinin sorgulandığı ve hatta kamusal alandan giderek uzaklaştığı bir değişim söz konusudur. Bu durum sanata da yansımış ve sanatta dini konular yerini giderek dünyevi konulara bırakmaya başlamıştır. Bu bağlamda 17. yüzyılın bir dönüm noktası olarak dikkat çektiğini ve modernler lehine bir süreç yaşanmaya başladığını söylemek mümkündür (Yılmaz, 2013: s. 15-16).

Modern düşüncenin buluğ çağı olarak nitelendirilen 18. yüzyılın ikinci yarısında ise ikilemlerin yaşandığı, aklın bir yandan yüceltilirken bir yandan eleştiriye tabi tutulduğu görülmektedir. 18. yüzyıl felsefesinde aydınlanma filozofları arasında öne çıkan I. Kant'ın her alanın kendi sınırlarını çizmesi ve kendini tanımlaması gerektiği yönünde önerileri bulunmaktadır. Kant'ın bu düşüncesi modernizm ve modern sanat için, sanatı bütünüyle özerk bir alan olarak görme ve sanatçıyı da bir deha gibi kutsaması açısından önem taşımaktadır. Kendi başına varlık gösterme hakkına sahip olan sanat alanında, sanatçının da önceden belirlenmiş normlar içinde değil kendi kuralları ile var olma hakkı bulunmaktaydı. Modern düşüncenin değişiminde 1789 Fransız devrimi ve İngiltere'de gerçekleşen Sanayi devrimi gibi gelişmelerin büyük etkisi söz konusudur. Fransız devrimi özgürlük, kardeşlik ve eşitlik gibi yüce duyguların ölüm sonrası dünyada değil, bu dünyada kurulmasını savunmaktadır. Bu şekilde modernlik bilincinin dünyevi ve kavramsal çerçevesini Fransız devrimi kurarken, maddi biçimini Sanayi devrimi sağlamıştır. Fransız devriminin ruhu Napolyon'un orduları ile Avrupa'ya yayılırken, İngiliz ve Fransız gemi filoları da Sanayi devrimini hızla tüm dünyaya ulaştırmıştır. Bu hızlı gelişmeler ışığında modern zamanda ayakta kalmanın yolu sanayileşmekten geçmekteydi. Modern sanat da endüstrileşmiş toplumun ve bu toplumun yeni biçimi modernizmin ortak bir ürünü olarak serpilmiştir (Yılmaz, 2013: s. 17-19).

Modernizm, "modernite düşüncesinin 19. yüzyıla doğmuş çocuğu" olarak tanımlanmaktadır. Özellikle 19.yüzyılın son çeyreği itibariyle başlayan Modernizm, 1960'lara kadar kendini göstermiş ve bu dönem içinde geleneksel hale gelen normlara, kalıplara bir başkaldırış olarak modern resim ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayan Modernizmin zemininde, ilerleyişi ve değişimi hedef almış, geleneksel kurallardan ve geleneksel zihniyetten bağımsızlaşmaya dayalı düşünce yapısı önemli rol oynamaktadır. Öte yandan 19. yüzyıl boyunca yaşanan bir dizi icat, özellikle sanayi devrimiyle yaşamımıza giren lokomotif, otomobil gibi ulaşım araçları, telgraf, telefon gibi iletişim araçları, fotoğraf makinesi, sinema filmi, röntgen makinesi gibi görüntü aletleri günlük hayatı, alışkanlıkları, dünyaya ve sanata bakışı değiştirmiştir. Modernizm sürecinin altında yatan aydınlanma düşüncesi, bilimsellik ve icatlara dayalı birikim, hayatın her alanını olduğu gibi sanatı da önemli ölçüde etkilemiştir. Dolayısıyla genel kabul gören görüşe göre Modernizm, içerisinde kültür ve sanatı da barındıran, belli tür sanat ve estetik anlayışını ifade eden bir kavramdır (Tekkoç, 2016: s. 7).

19. yüzyıl ortalarına kadar "toplum için topluma sunulan" sanat anlayışı içinde sanatçılar, modernleşmenin estetik temsilcileri görevini üstlenmiştir. Ancak modernizmin, modern dünyanın eleştirel temsiline soyunması, sanatçıların da bakış açısını değiştirmiş ve yeni üslubu, görme biçimleriyle modern (çağdaş) sanatı oluşturan bir düşünce sistemi ortaya çıkmıştır (Özensoy, 2017: s. 37-39).

Modernlik ve modernleşme hareketine sanatçıların bir kısmının doğrudan bir kısmının da dolaylı olarak eleştirip, karşı çıktığı bir tutum sözkonusudur. Sanatçılar gündelik hayatlarında modernizmin nimetlerinden yararlanmış ancak sanatsal süreçlerinde bilimsel aklı, nesnelliği, sanayileşmeyi önemsememişlerdir. Sanatçıların daha ziyade idealist ve öznel eğilimlere yönelişleri dikkat çekmektedir. Bahsettiğimiz süreçte yükselen burjuva sınıfının kilise ve soylularla mücadelesi ile siparişleri kesilen sanatçılar maddi ve manevi bir süreç yaşamışlardır. Siparişlerin kesilmesi ile maddi olarak alt ve orta sınıfın yaşadığı açlık, sefalet ve ruhsal sıkıntılarla yüz yüze kalan sanatçılar, manevi olaraksa siparişi alınan bir konuyu değil, içlerinde gelen konuları resmetme sürecine girmişlerdir (Yılmaz, 2013: s. 20-21).

Modernleşme ile gelen yıkımdan sıyrılarak, sanata sığınmayı temel ilke alan Modernizm, aynı zamanda özgürleşen, kendi doğrusunu ve yaşam biçimini kurma

cesaretini gösteren sanatçıyı da doğurmuştur (Özensoy, 2017: s. 35-36). Bu durum otoriteyi, sınıflar arası eşitsizlikleri, kadının ikinci konumunu, savaşları sorgulayan, eleştiren ve modernleşme sürecinde değişen, duyarsızlaşan, makineleşen bireyi gerçekle yüzleştirme misyonunu yüklenen sanatçı tipini ortaya çıkarmıştır.

Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi çağdaş resim akımlarının ortaya çıktığı modern dönem, 20. yüzyılın kaotik sosyo-ekonomik ve siyasi sancıları içinde şekillenmiştir. Ancak modern resim sanatı Van Gogh, Gauguin ve Cezanne ile başlamaktadır. Modern sanat ile sanatçılar, eserlerinde güzeli işlemenin ya da güzel resmetmenin değil kendileri ile özdeş kıldıkları resmin kendisinin peşine düşmektedirler (Acar, 2007: s. 49-51). Bir başka ifadeyle modern sanatta amaç, eserin modern sanatçının kendi ruh hali ve dünyasıyla beraber içinde yaşadığı çağın bunalımlarını da ne derecede yansıtabildiğidir (Kalfa, 2016: s. 21).

Öte yandan modern sanat düşüncesi içinde sanatçı, eserinde izleyici olarak da yer almaktadır. Sanatçı, sanatçı kişiliğini yansıtarak yapıtını öznelleştirmektedir. Bununla birlikte yapıtına dışarıdan bakan izleyici olarak da var olmaktadır. Bu durum geleneksel sanat anlayışındaki izleyici, seyredici konumunun sınırlılığını değiştirmiştir. Geleneksel sanat anlayışındaki sınırlamaya göre seyirci, seyretme eylemi ile etken bir konumdayken, sanat eseri sadece seyredilmek için üretilen, edilgen ve öznel bilincin dışında kalmış bir nesne konumundadır. Modern sanat ile bu anlayışın değiştiği, sanat eserinin de izleyicisi ve onu üreten gibi etken bir konuma geldiği görülür (Özensoy, 2017: s. 11).

1900'lerde başlayan bir dizi değişimin tetiklediği kültürel ve düşünsel dönüşüm gerek toplumsal yaşamda gerekse sanat alanında "gerçeklik" algısına yönelik yeni ve köklü bir arayışa neden olmuştur. Gerçekliğe yönelik bu arayışın ve sanatsal tavırdaki değişimin nedenleri arasında fotoğrafın gelişmesi önemli bir rol oynamaktadır. Fotoğraf, sanatta gerçeklik tartışmalarının yanısıra farklı kültürleri, inanç sistemlerini ve değerleri tanıma imkanı da sunmuştur (Tekkoç, 2016: s. 10). Gerçekliğe yönelik tartışmalar, sanatsal imgelerin kusurlu ve eksik olduğu, gerçekliği karşılayacak yeni bir imge bulmanın mümkün olmadığı üzerinden yapılırken, resim düzleminde gerçekliğin simgesel olarak gösterilebileceği düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Sanatsal arayışlara yanıt olarak ise "gösterilemeyenin gösterilmesi" işaret edilmiştir (Balcı,

2019: s. 32). Bu durum, modern sanatın temelini oluşturan yeni görme meselesini de doğurmuştur.

Modern sanat düşüncesinin temelinde, sanatın tek bir gerçek üzerinde kurulamayacağı yer almaktadır. Buna göre, gerçeklik her an değişebilmektedir ve sanatçı hür biçimde bu değişkenliği yeniden inşa edebilmektedir. Bu bakış açısında sanatçı çocuksu, rasyonel ve perspektif kurallara dayalı bir dünya görüşünden ziyade bu duruma karşıt bir dünya görüşüne sahiptir (Tunalı, 2008: s. 63).

Tunalı (2008: s. 64), modern sanatın sorunsallığının bu karşıtlıkta temellendiğini ifade etmektedir. Buna göre, yeni sanat anlayışı (modern sanat), eski sanattan farklı olarak yüksek bir soyutlama yeteneği gerektirmektedir. Zira modern sanat dünyası, indirgemelere dayanarak gelişen soyutlamalarla elde edilen bir dünya oluşturmaktadır. Böylece modern sanat ile yüzyıllarca alışılmış sanat geleneği arasında derin bir anlaşmazlık ve farklılık doğmaktadır. Modern sanat ile eski sanat, prensipleri, ölçüleri ve belirleyicileri açısından farklılaşmaktadır. Yeni anlamlar yaratabilme ve her defasında kendini aşabilme özgürlüğüne sahip olma özelliği ile modern sanat kendini özgün kılmaktadır. Modern sanatla, sanat artık var olan gerçeği olduğu gibi göstermekle görevli bir araç olmaktan sıyrılmaktadır (Özensoy, 2017: s. 10).

Gerçeği temsile yönelik değişime örnek olarak, 20. yüzyıl sanatçılarından Picasso tarafından çizilmiş balık resmine verilen izleyici tepkisi gösterilmektedir. Picasso'nun çizdiği balık resmini ilk defa gören izleyici, resimdeki çizimi gerçek bir balığa benzetemeyerek, resmi başarısız bulmuştur. Picasso, izleyicinin bu yorumunu "Elbette bu bir balık değil, resim" şeklinde yanıtlamıştır (And, 1993'ten akt.Özensoy, 2017: s. 11).

Dünya tarihi açısından önemli siyasi, ekonomik ve sosyal krizlerin, ideolojik farklılaşmaların, toplumsal yaşamda ve çalışma yaşamında köklü değişimlerin yaşandığı 20. yüzyılda, ard arda yaşanan iki dünya savaşı ile milyonlarca insanın ölmesi, katledilmesi sanatın, sanatçının ve sıradan bireyin yaşama ve ölüme bakışını değiştirmiş, büyük bir bunalım ve boşluk hissi doğurmuştur. Savaş, tarih boyunca sanatçılar için ölümü ve dolayısıyla yası anlatmada etkili ve önemli bir konu olmuştur. Ancak modern dönem savaş dışında yas, keder, melankoliye sebep olacak farklı sosyo-ekonomik ve kültürel değişimleri de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla yaşanan iki büyük savaşın yanı sıra sınıflar arası çatışmaların, eşitsizliklerin, ekonomik krizlerin,

kentsel yaşamdaki değişimlerin, ahlaki çöküşün, kadınların ikincil konumunun ve siyasi baskıların varlığı modernizmin arzu edilen hayatı sunmadığı gerçeğini ortaya koymuştur. Zira bu savaşlar, yoksulluk, sefalet ve ahlaki çöküş Tanrıdan ya da doğal felaketlerden değil, bizzat insan eliyle doğmuş yıkımlardır. Modernizmi eleştirmeye başlayan sanatçılar eskiyi ve gelenekseli temelden değiştirmek isterken bir yandan da özellikle 1. Dünya Savaşı'nın ruhlarında oluşturduğu derin keder ve yıkım ile yeni bir çıkış yolu arayışına yönelmişlerdir (Şanko, 2015: s. 30). Ölümlü bir savaşın ortasında yalnızlıklarıyla baş başa kalmış sanatçıların bu yönelişleri ölüm ve yas olgusuna yaklaşımlarını şekillendiren önemli bir etken olmuştur.

Yine bu çağda kapitalizmin dünyaya egemenliği ve küreselleşme olgusu yabancılaşmayı, bireyci yaşam politikalarını artırmıştır. 20. yüzyılın değişen birey, aile, toplum yapısı içinde hiç kimsenin duygusal olma hakkı bulunmadığı, bireyci bir anlayışın egemen olduğu görülür (Dağaş, 2019: s. 374-378). 20. yüzyılda toplumda görülen bu bireycilik, yabancılaşma, anomi, parçalanma, bölünme gibi olguların ölümden kopuşla da ortaya çıktığı izlenir.

Ölüme ve yasa ilişkin tutumun 19. yüzyıldan farklılaştığı, ölüm ve yasa tavırda zamansal ve mekânsal değişim yaşandığı görülür. Mezarlıklar kentlerin dışına itilirken, ölü yatağından sağlık kurumlarına, hastanelere geçiş söz konusudur. Ölüme yakın hastanın, toplumdan soyutlanması anlayışı dikkat çeker. Orta Çağ'ın ölüme hazırlıksız yakalanma korkusunun yerini en iyi ölüm uykuda gelen ölümdür anlayışı alır. Yas tutma, matem gibi ölüm tepkilerinin ayıp, rahatsız edici görülmeye başlanması ile yasın önceki dönemlerdeki işlenişi uygulamadan kalkar (Dursun, 2003: s. 71-74).

Öte yandan dönemin iktidarları, otoritesi tarafından da toplumlara ölüm korkusu verme suretiyle, modern birey üzerinde bir denetim sağlama amacı güdüldüğü ifade edilmektedir. Bireylerin modern sanayileşmiş toplumla uyumlu hale getirilmesi için bedenin kontrol edilmesi, yaşam ve ölüm ile ilgili konularda mezarlıkların şehirlerin en uzak yerlerine yapılması gibi farklı yaklaşımlar sergilenmiştir. M. Foucault tarafından kullanılan bio-iktidar kavramı, modern devletin insan üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümü ifade etmektedir. Bu anlayışta, itaatkar bireyi bir makine olarak görmek ve ondan mümkün olan en fazla verimi elde etmek sözkonusudur. Bireyi korku

ve bağımlılık duygularını yöneterek, itaatkar kılma düşüncesi hakimdir (Foucault, 2005: s. 24-26).

Ölüm ve ilkel toplumlardan modern dönemlere ölüm anlayışı hakkında düşüncelere sahip Baudrillard da modern toplumlarda ölü ve ölüm kavramlarının önceki dönemlere göre dışlanışından, ölülerin gündelik yaşam ve gözden uzak yerlere taşınışından bahsederek, ölümün gerçek ve güncel yaşamdan silinmeye çalışıldığını ifade etmektedir. Baudrillard da ölüme yönelik bu tavrın toplumsal denetim amacı taşıdığını düşünmektedir.

Baudrillard (2011) Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm adlı eserinin önsözünde şu ifadelere yer vermektedir;

> *"Ölüler ve canlılar arasındaki birliğin parçalandığı, ölüm ve yaşam arasındaki değiş tokuşun yok edildiği, yaşamda bir yeri ve anlamı olan ölümün bu konumuna bir son verildiği, ölüm ve ölülere yasak konulduğu gün ilk toplumsal denetim biçimi de ortaya çıkmıştır"*

Modern toplumun ve modern bireyin ölüme yönelik yaklaşımındaki değişim, yas ve matem tepkileri açısından önem arz etmektedir. Modern toplumlarda ölüme karşı reddetme ve duyarsızlaşma yönünde genel bir tavır söz konusudur. Önceki dönemlerdeki ölümün varlığını ve her an yaşanabileceğini düşünerek gündelik hayatı şekillendiren anlayışın terk edildiği görülmektedir. Modern toplum yapısı içinde ölümle ilgili yas, tören gibi sosyal eylem kalıplarının da kaybolmaya başladığı, ölüm hakkında rahat konuşulamadığı izlenir. Ölmek üzere olanlara ve yas sürecindeki yakınlara geçmiş zamanlardaki gibi geleneksel kurallara, kalıplara uygun olarak davranılmamakta, yas tutanların acılarını inkar eder bir davranış sergilenmektedir (Akalın, 2006: s. 126-127).

Geçmiş zamanlara göre daha az görünür hale getirilmeye çalışılan ölüme ilişkin, modern dönemlerde ölümün inkârı tezi yaklaşımının tartışıldığı görülmektedir. Modern anlayışta yas tutma ritüellerinin zayıfladığı, mezar yapımı, gömülüş, yas törenleri gibi gibi ölüm ritüllerinde değişim sözkonusudur. Ölüm, yaşamın tüm alanlarının dışına itilerek, bir tabu haline gelmiştir. Dolayısıyla ölümün inkarı tezinin temel noktasını, modernleşmeyle birlikte ölümün reddedilen, sosyal yaşam dışında bırakılan ve istenilmeyen bir durum olduğu düşüncesi oluşturmaktadır (Burcu ve Akalın, 2008: s. 45-48).

Batı'da 19. yüzyıl ortalarına kadar ölüm anını ve yası tasvir eden resimlerde, kalabalıkların oluşu dikkat çekmektedir. Ölüm anına yaklaşan kişi, bu resimlerde yalnız başına ya da birkaç yakınıyla değil, parçası olduğu toplumun ortak inançları ile desteklendiği, bir başka dünyaya göç edecekmiş gibi hazırlandığı vurgulanarak resmedilmektedir. Dolayısıyla bu resimlerde ölümün toplumsal bir olay olduğu izlenmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru bu durumun değiştiği görülmektedir. Modernizmle birlikte ölüm anının, toplumsal bir algılayıştan çıktığı, aile ve yakınların birarada olduğu bir sergilenişten çıktığı görülmektedir. Modern dönemde insanın, ölümü hayatına aktarmakta zorlanma yaşadığı, ölüm, yas ve acı gibi olguların sağlık ve mutluluk adına reddedildiği anlaşılmaktadır (Durmuşoğlu ve Ataman, 2018: s. 130-146).

Modern bireyin ölüm karşısında takındığı karşı koyma, reddetme, duyarsızlaşma, keder, korku, öfke, umutsuzluk gibi tavırlarına karşın bu dönem sanatçılarının modern toplumu ölümle yüzleştirmek işlevini yüklendikleri görülmektedir. Ekspresyonist akımın öncülerinden Edvard Munch, İsviçreli ressam Ferdinand Hodler gibi geçiş dönemi sanatçılarının eserlerine bakıldığında sanatsal değerin ötesinde, ölümü unutmaya çalışan, reddeden, duyarsızlaşan modern toplumu ölümle yüzleştirme çabasının işlendiği ilk dışavurumcu eserleri görmek mümkündür. Öte yandan her ikisi de hayal kırıklıkları ve yalnızlık ile dolu bir dünyayı yansıtan eserleriyle de tanınmışlardır (Beksaç, 2000: s. 112).

Eserlerinde ajitasyon ve duyarsızlaşmadan ziyade yaşanan ölümün ardından geride kalanların yaşadıkları gerçekçi yas, hayal kırıklığı ve yalnızlık durumu işlenmektedir. Resimlerde ölüme müdahale etmenin mümkün olmadığını gören bireyin yaşadığı psikolojik değişim gösterilmektedir. Böylece ölümü kabullenmeyen modern bireyin kendi ölümü ve gerçek ile yüzleşerek, yaşamdaki rolü hatırlatılmaktadır (Zengin, 2015: s. 55).



Görsel 19: "Hayal Kırıklığına Uğrayanlar" (The Disappointed Souls), Ferdinand Hodler 1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya 120 x 299 cm., Bern Sanat Müzesi, Bern, İsviçre, (https://the-daily-dose-of-art.tumblr.com, Erişim Tarihi: 17.03.2020)

19. yüzyılın sonlarında eserleriyle dışavurumcu sanatçıları çarpıcı şekilde etkileyen Hodler, küçük yaşlarda anne, baba ve kardeşini veremden kaybederek, ölüm acısını yaşamış bir ressamdır. Erken yaşta ölümle tanışmanın Hodler de güçlü bir ölüm bilinci oluşturduğu eserlerinden izlenmektedir. 1892 tarihli "Hayal Kırıklığına Uğrayanlar" (Görsel 19), "Hayatın Yorgunluğu", 1889-1890 yılında yaptığı "Gece" (Görsel 20) gibi eserlerindeki dışavurumcu ve simgesel anlatımı, üslubu ile Avrupa'da ünlenmiş ve dikkat çekmiştir. 1904 yılında Paris, Viyana ve Almanya'da hayranlık kazanan Hodler, eserlerinde dolaysız anlatıma önem vererek, büyük ve gösterişsiz konuları işlemiştir (Lynton, 2015: s. 24).



Görsel 20: Gece, Ferdinand Hodler 1889-1890, Tuval üzerine yağlı boya, 116,5 x 299 cm., Kunstmuseum Bern, İsviçre, (https://fineartamerica.com, Erişim Tarihi: 17.03.2020)

Siyah tonlar gibi kasvetli ve karamsar renklerin kullanıldığı "Gece" adlı eserde, uyku hali ile gece anlatılmaktadır. Yedi figürün derin uyku halinde olduğu, ortadaki

figürünse uyandığında üzerinde bulunan siyah kumaşla sarılı bir figür bularak, bununla bir mücadele yaşadığı görülmektedir. Resimde uyku halinde olan figürlerin de çıplak ve siyah bir kumaş ile örtülü oldukları izlenmektedir. Eserin merkezinde, Hodler bulunmaktadır. Zira uykudan uyanmış mücadele halinde olan figür sanatçının kendisidir. Siyah kumaşa bürünmüş figür, Hodler'in küçük yaşlarında tanıştığı ölümü temsil etmektedir. Eserde Hodler'in, ölümü üzerinde görünce verdiği mücadele anlatılmakta ve yüz hatlarından ölümle yüzleşme anında yaşadığı korku okunmaktadır. "Hayal Kırıklığına Uğrayanlar" eserinde olduğu gibi, insan ve anlatım şeklinde düzen uyumu bulunmaktadır. Uyuyanların simetrik yerleşimi ile eserde bir düzen, ahenk oluşturulmuştur. "Gece" eserinin arkasına düşülmüş "Birçok insan gece dinlenmek üzere uykuya dalar ancak sabah uyanamaz" notu (Lynton, 2015: s. 24; Yılmazok,2016) sanatçının ailesini kaybetmenin yasını taşıdığı ve ölümün yüzleşilmesi gereken bir gerçek olduğu yönündeki duygularını ifade etmektedir. Hodler'in, "Uykuda Ölüm" (Görsel 21) çalışması da modern bireyin, en iyi ölüm uykuda gelen ölümdür anlayışını işleyen bir çalışmadır.



Görsel 21: Uykuda Ölüm, Ferdinand Hodler, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63 x 86 cm., Kunstmuseum Solothurn, İsviçre, (https://commons.wikimedia.org, Erişim Tarihi: 17.03.2020)

Modern dönemin ve modern bireyin ölüm ve yas ritüellerine yaklaşımı için örnek gösterilebilecek Uykuda Ölüm eserinde ölüme yakın kişi, hasta yatağında yalnız başına ölümü beklemektedir. Bu durum modern toplumdaki ölüme yakın kişinin yalnız

bırakılışı, toplumdan soyutlanması, hasta yatağının çevresindeki kalabalıkların artık olmadığını göstermektedir.

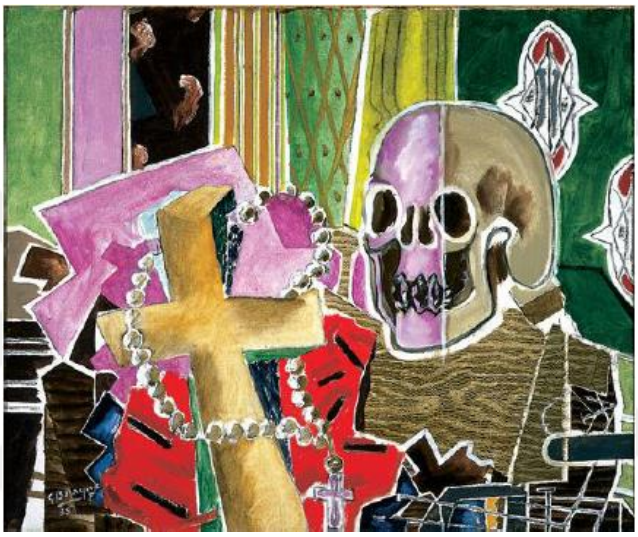
Modern dönemde genel olarak sanat alanında özelde ise yasa sebep olan konuların işlenişinde de çok yönlü gelişmelerin etkisi görülmektedir. Toplumdaki çözülmenin ve bireysel tavrın da bu gelişmelerde etkisi bulunmaktadır. Özgünlük, öznellik ve benzersizlik gibi kavramlar önceki dönemlere göre daha önemli hale gelir. Bu durum sanatçının kendine özgü esin kaynaklarından faydalanma arzusunu doğurur. Böylece sanatta kendi iç dünyasına ait duygularla hareket eden, kitle isteklerinden ziyade bireysel duyguları ve düşünceleri esas alan bir anlayış yerleşir (Kalfa, 2016: s. 18-19).

Özellikle 20. yüzyılın başlarında yaşanan 1. Dünya Savaşı'na içlerinde sanatçıların da olduğu çok sayıda gönüllü insanın katıldığı, savaşa katılmayan sanatçıların ise savaş karşıtı, savaş sebebiyle yaşanan sefaleti konu alan eserler işlediği görülür (Zaimoğlu, 2018: s. 51-52). Savaşa bizzat katılmış sanatçıların yapıtlarında savaşın korkunçluğunu ve büyük tahribatını işlemeleri, vatan için savaşmak ve ölmek gibi söylemler üzerine sunulan eleştirileri nitelemektedir.

Özellikle 1. Dünya Savaşı sanata çarpıcı izini bırakırken, toplumsal yaşamdaki köklü değişimler, yoksulluk, işçi sınıfının sefaleti, kadın hakları sorunsalı gibi sorun alanları da dönemin sanatçılarının keder, yas temalarını barındıran etkileyici eserler işlemelerine sebep olmuştur. Romantizm ve Realizm gibi akımlarda modern sanat algısıyla ölüm ve yas temalı eserlerde görünüm ve içerik önemli farklılık sergilemiştir. Ekspresyonizm, savaş ve toplumsal sorunlar ekseninde ölüm ve yasın derin yıkıcılığını çarpıcı şekilde dışa vurmuştur.

Öte yandan 17. yüzyılda yaşam ve ölüm döngüsünü naif ve ahlaksal bir çağrı ile güncel nesnelere indirgeyerek, toplumsal ahlaki bir metafor oluşturma çabasının izlendiği Vanitas eserlere modern dönemde de rastlanmaktadır. Ekspresyonizm, Kübizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi modern dönemde ortaya çıkan akımlardaki sanatçılar arasında vanitas türüne eğilim gösterenler olduğu görülmektedir. Vanitasların bu dönemde Ekspresyonizmin duygusallığı, Kübizmin biçimselliği, Dadaizm'in alaycı anlatısı ve Sürrealizmin bilinçaltı yansımalarıyla bütünleşip farklı bakış açılarıyla resmedildiği izlenmektedir. Modern dönem vanitaslarında ölüm, önceki dönemlerdeki anlatımından farklı olarak, çaresizlik, alaylı bir hal ve imgede

değişen boyutlarla ele alınmakta ve resimsel bir gerçeklik oluşturma yoluna gidilmektedir. Ruhsal, duygusal aşırılıkların görüldüğü modern vanitaslarda önemli olan görsellikten ziyade tinsel değerlerin ve sanatsal öğelerin sunulmasıdır. Vanitas felsefesinden tamamen kopmamakla birlikte, modern vanitaslarda modern bireyin ve modern toplumun olgularıyla, otoriteyle, savaş gibi ölüm, yas getiren durumlarla dalga geçmek gibi düşüncelerle de sentezlendiği dikkat çekmektedir. Modern vanitaslarda koyulaşan renklere, karışık, yüzeysel ve yoğun bir atmosfere yer verilmektedir (Soydan Pınar, 2019: s. 103-104).



Görsel 22: Kafatası, Haç ve Tespih, Georges Braque, 1938, 54,3 x 64,4 cm., Kreeger Müzesi, Washington, ABD, (Soydan Pınar, 2019: s. 106)

Modern sanatçılar arasında yer alan ve Kübizm akımı ile anılan Georges Braque, modern dönem vanitaslarına örnek verilebilecek bir sanatçıdır. Birinci Dünya Savaşına katılmış ve savaşın, ölümün ruhsal ve toplumsal etkilerini derinden yaşamış olan Braque, "Kafatası, Haç ve Tespih" adlı vanitas eserleriyle ölümün gerçekliğini yansıtmıştır (Görsel 22). Ölümün kabulünün ahlaki bir zorunluluk olduğu düşüncesiyle, varoluşun temel nedenlerini sorgulatan eser, asıl gerçeğin modern toplumun sunduğu para, iktidar, şöhret gibi olgularda olmadığına işaret etmektedir. Braque, bu vanitas eseriyle bireyi, ölümün herkes için soğuk ve ürkütücü tek gerçek olduğu ile yüzleştirmektedir. Savaşın neden olduğu ölümleri işlerken, ölümü simgeleyen objelere ve ruhi sıkıntıdaki insanlara yer vermiştir. "Kafatası, Haç ve Tespih" eserinde, kafatası ölümün gerçek yüzünü, tespih ve haç ise alışılmadık vanitas nesneleri olarak inancı simgelemektedir. Hristiyanlık için kutsal olan renkler

kullanılarak, savaşın olumsuzluğu, uygunsuzluğu aktarılmaya çalışılmıştır (Soydan Pınar, 2019: s. 107).

Dolayısıyla modern dönemde oluşan başta Ekspresyonizm olmak üzere Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm akımlarında sanatçıların ölüm ve yas konusuna eğilim gösterdikleri görülmektedir. Her dönemde sanatçılar tarafından işlenen yasa sebep olan ölüm, modern sanatta savaşlar, korku, çaresizlik, reddetmeyle yüzleşme olarak eserlere konu olmuştur. Savaş ve silah seslerinin içinde ölümle karşı karşıya kalan ekspresyonist ressamlar gibi modern sanatçılar, keder ve yas taşıyan toplumsal dönüşüme, modern bireyin ölümü reddeden anlayışına da şahit olmuşlardır. Modern sanatçılar, bu dünya ve öte dünya arasında kalmış şekilde gerçeği aramanın ve gerçekle yüzleşmenin çabasını sürdürmüşlerdir.

2.2. MODERN BİR AKIM OLARAK EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)

20. yüzyılın başlarında Kuzey Avrupa sanatçılarıyla bazı Alman sanatçıların oluşturup geliştirdiği Ekspresyonizm, sıkıntı ve sancılar içindeki Almanya'da, natüralizme, empresyonizme ve pozivitist akımlara tepki olarak doğan etkin bir sanat hareketidir (Taşkesen, 2018: 7 ; Kınay, 1993: s. 274). 20. yüzyıl başlarında ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımının Almanya'da etkisi her alana yansımıştır.

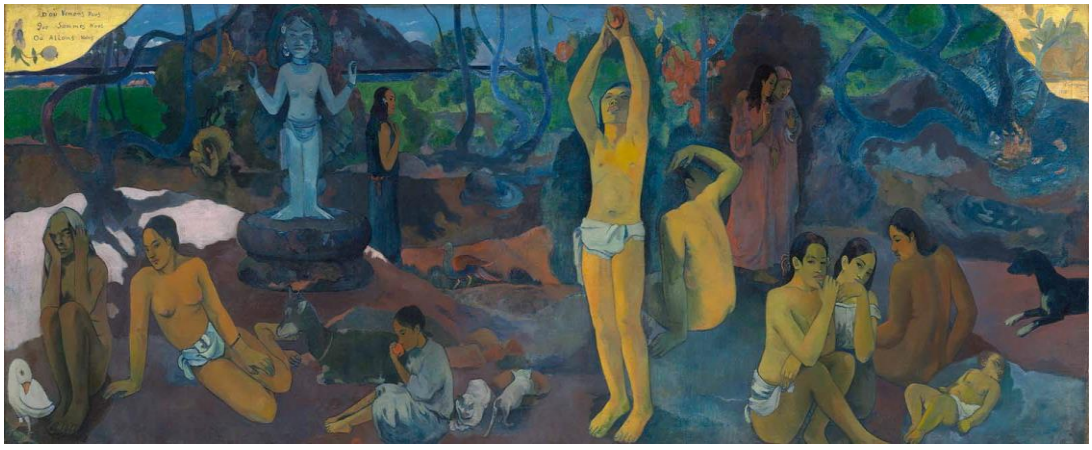
Gerçekçi görüşün yerine sanatçının öznelliğini ön plana çıkaran bir akım olan Ekspresyonizm, Romantizmin bir değişik şekli olarak ifade edilmektedir. Anlam'a görünüşten çok yer veren bir sanat anlayışı özlemini ortaya koyan Sembolizmin, kendi grafik imkanlarına ve dengeli düzenlemelerine göre ayarlanmış araçlarının yetersiz kalmasıyla oluşan boşluğu doldurmak için Ekspresyonizm ortaya çıkmıştır. Ortaçağ tahta oymacılığı, ilkel sanatın şekil anlayışı, Paul Gauguin'in ve Edvard Munch gibi en yakın öncülerin katkıları gibi karmaşık unsurlardan hareket ederek oluşmuştur. Birbirinden çok farklı bu unsurların ortak yönü ise şekillerin anlatımcı bileşimi veya renklerin telkin gücü üzerinde durulmasıdır (Eroğlu, 2015: s. 154-155).

Ekspresyonistler, bir hayat anlayışı ve dünya görüşü olarak insanın içine yönelmiş ve doğa karşısında gözlerini kapayarak, duyduklarını akıldan boyamışlardır. Psikolojik hayal içerisinde her şey sanatçının mizacı ve iradesine göre canlandırılmıştır. Bu durumda resmedilen her şey öncelikle sanatçının tam bir kişisel

görüşünü yansıtmaktadır. Bu nedenle sanatçı sayısı kadar ekspresyonist anlatım olduğu ifade edilmekte ancak sanatçıların eserlerini birbirine benzetenin bilinçaltı yasası olduğu vurgulanmaktadır (Turani, 2003: s. 572).

Ekspresyonizmin gelişim sürecinde üç stil aşaması bulunmaktadır. Buna göre ilk aşama 1885-1900 yılları arasında söz konusudur. Fransa'da V. Van Gogh, P. Gauguin ve G. H. Rouault tarafından ortaya konan eserler ekspresyonist anlatıma sahip yapıtlardır (Kınay, 1993: s. 276). Ekspresyonizmin önde gelen ressamları olarak Edward Munch, Oscar Kokoschka, Kirchner ve James Ensor sayılmakla birlikte, kaynaklar Van Gogh, Gauguin ve Rouault'un Ekspresyonistlerin resim anlayışlarının yerleşmesinde etkilerinin önemli olduğunu vurgulamaktadır (Taşkesen, 2018: s. 9).

Paul Gauguin'in (1848-1903) eserlerinde, 20. yüzyılda kendisinden sonra etkilediği sanatçıların dışavurumcu ölüm, yas anlatımına esin oluşturacak vurguları görmek mümkündür. Kızının ölümü üzerine büyük bir yıkım ve yas yaşayan Gauguin, manevi ızdırabını ve tuttuğu yası 1897 tarihli dört metreden oluşan, turuncu, mavi ve yeşil renkler kullanarak işlediği "Nerden Geldik, Neyiz, Nereye Gidiyoruz" isimli, baş yapıtı sayılan eserinde ortaya koymaktadır (Görsel 23). Gauguin'in, bu eseri oluşturduğu duygu ve ruha ilişkin olarak 1901'de kaleme aldığı bir mektubunda "Ölmek istiyordum, bu umutsuzluk içinde elime geçen bir çuval parçasına bu konuyu bir çırpıda aktarı verdim. Resmi imzalamaya elim varmadı. Arsenik içtim ama yine de ölemedim. Sadece ızdırabım arttı…" ifadelerine yer vermiştir (Altuna, 2013: s. 276-279).



Görsel 23: Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz? Paul Gauguin, 1897-98, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 139.1 x 374.6 cm., Museum of Fine Arts, Boston, ABD, (https://www.mfa.org/, Erişim Tarihi: 10.03.2020)

Gauguin'in bu çalışması ilkel dünyayı resmettiği eserlerinden biri olmakla birlikte, insanın varoluşuna ilişkin iddiaları ve modern yaşamı eleştiren yanları ile diğer eserlerinden farklılaşmaktadır. Eserde kullanılan figürlerin her birinin sahip olduğu anlam bir bütün içinde ayrıca değerlendirildiğinde ve yerde yatan bebekten başlayıp sola doğru sırayla diziliş gözönüne alınınca Gauguin'in modern bireye, uygar yaşama dair eleştirel mesajını görmek mümkündür. Resmin merkezine yerleştirilmiş ve neredeyse resmi ikiye bölmüş, daldan meyve koparan figür, akla yasak meyvenin koparılışını getirmektedir. Adem ve Havva ile ilişkilendirilen bu sahne, günahın, dünyaya indirilişin ve dünyada çekilen acıların ve bunlardan doğan yasın başlangıcını temsil etmektedir. Sonrasında ise bireyin doğumdan ölüme gidiş süreci betimlenmektedir. Yeni doğmuş bebek, insanın varoluşunu anlatırken sırayla sola gidildikçe meyve yiyen kız çocuğu, genç bir kadın ve hayatın sonuna gelmiş bir yaşlı izlenmektedir. Eserde yaşam ve ölüm vurgusu ile örtüşen figürler olarak heykel, tavus kuşu gösterilmektedir. Buna göre tavus kuşu tüy dökme mevsimi sonrasında tüylerinin tekrar çıkışı ile dirilişi, heykel ise ölümden sonraki ruhsal yolculuğu temsil etmektedir. Eser bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bireyin varoluşu, yaşamdaki yeri, gerçeği ve bunlar arasındaki çelişkiler betimlenmektedir (Aldoğan, 2019: 33-35). Gauguin'in bu betimlemesiyle, modern yaşamın bireyi özünden uzaklaştırdığı yönündeki mesajını dışavurarak bir yüzleştirme çabası sergilediğini söylemek mümkündür.

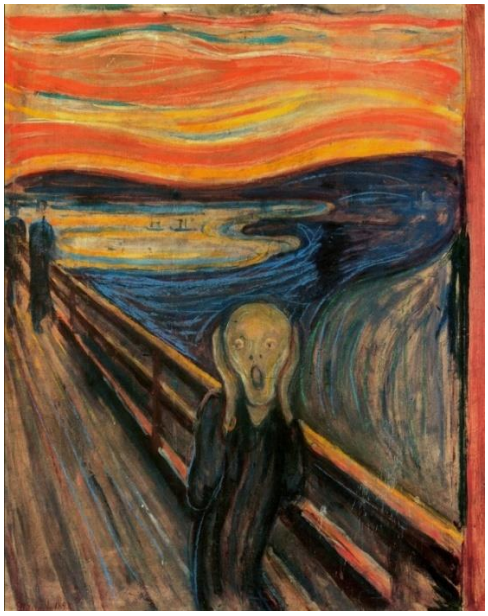
Edvard Munch ve James Ensor ise ekspresyonizmin gerçek öncüleri olarak dikkat çekmektedir. Bu sanatçıların farklı nitelikte eserleri bulunmakla birlikte hepsinin eserlerinde aynı dramatik ifade, aşırı ölçüde renk ve çizgi serbestliği gibi ortak bir uygulama anlayışı bulunmaktadır.

Eserlerinde zaman zaman simgeci denebilecek anlatımlardan yararlanan (Topçu, 2019: s. 44) ancak Ekspresyonizmin gerçek öncülerinden olan Norveçli ressam Edvard Munch (1863-1944) 20. yüzyılın ilk dönemlerinde Alman ekspresyonizmini büyük ölçüde etkilemiştir. Sanatçının eserlerinde ölüm ve yas konusunun tekrar edilerek kullanıldığı görülmektedir. Annesini ve kız kardeşini tüberküloz hastalığından kaybeden Munch'un ölümle ilişkisinin hayatı boyunca sürdüğü ve bu deneyimlerini eserlerine yansıttığı izlenmektedir. Munch'un yaşadığı dönemdeki savaş gibi siyasi olaylar, mücadele ettiği hastalıkları ve psikolojik sorunları tüm yaşamını ve sanatını etkilerken, bazı kaynaklarda psikolojik sorunlarının sanatçının yaşadığı uzun süreli

yastan kaynaklandığı belirtilmektedir. Munch'un eserlerinde ölümü anlamlandırmaya çalışan keder ve yas içinde, sarsıntı yaşayan insanın ruhsal çıkmazları, yitirilen kişi ardından değişen, başkalaşan insan halleri anlatılmaktadır. Ölüm ve yas konulu resimlerinde ölen kişi ve geride kalan ilişkisini de ele alan Munch, eserlerinde yas olgusunun sosyal yanına da vurgu yapmaktadır. Munch'un eserlerindeki yaslı, kederli insan betimlemeleri kaybedilen kişiyle kurulan ilişkinin dışavurumunu yansıtmaktadır (Zengin, 2015: 51-54).

1. Dünya Savaşı'nın yaşandığı dönemlere tanıklık eden sanatçı, asker olarak savaşta yer almamışsa da savaşın döneme etkisini ve ölümleri deneyimlemiştir. 1937'de ise Nazi yönetimi tarafından Alman müzelerindeki çalışmaları "yoz/dejenere sanat" olarak nitelendirilmiştir. 1940 yılındaki Alman istilası Norveçli ressamın yaşamının son dönemindeki acı tecrübeleri arasına eklenmiştir (Büyükgenç, 2007: s. 242). Ancak ekspresyonizmin bu öncü isminin savaş yılları öncesi eserleri ölüm ve yası dışavurumu açısından önem arz etmektedir.

Yaşam ve ölüm arasında ilişkiyi anlatan renkleri, kendini ölümün ve yasın içinde resmettiği portreleri, ölümle ilgili anılarını ve yasını görselleştirdiği eserleri ile Munch, bir gerçek olan ölümün acısını ve yasını seyirciye çarpıcı biçimde yansıtmaktadır. Munch'un eserleriyle yeryüzündeki cehennemi görselleştirdiği ifade edilmektedir (Şanko, 2015: s. 53).



Görsel 24: Çığlık, Edvard Munch, 1893, Karton Üzerine Yağlı Boya, Pastel, Guvaş ve Tutkal, 91 x 73.5 cm, Ulusal Gakeri, Oslo, Norway, (Yılmazok, 2012a, Erişim Tarihi: 12.03.2020)

Munch'un "Çığlık" adlı eserine bakıldığında, abartılı renkler, düzensiz çizgiler ve şekiller sanatçının iç dünyasını ifade ettiği gibi ekspresyonist akımın tüm ustalığını da sergilemektedir (Görsel 24). Tuvalin odak noktasında, biraz deforme, başını elleri arasına almış bir insan şekli bulunmaktadır. Bu figürün açık duran ağzından taşan çığlık, dalgalar halinde tüm doğaya, fiyorda ve alevli göğe yayılmaktadır. İlk bakışta ön plandaki tedirgin, elleri kulaklarındaki karakter seyirciyi rahatsız etmektedir. İnsan figürünün çığlığın korkusuyla gözlerini sonuna kadar açmış olması ve acı sese tanıklık etmemek için iki eli ile kulağını kapatması, korku ve yalnızlığı ifade ederken kötü bir şeylere karşı içinde bastırdığı duyguların, yasının dışarı çıktığını da hissettirmektedir. Arka planda ise ilgisiz görünen iki kişi uzaklaşmaktadır (Richard, 1999: s. 188). Figürün sıradışı bakışı, duruşu ve kıvrımlı vücut şekli hemen arkada yola devam etmekte olan düz figürler ile ciddi bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu şekilde de ön plandaki çığlık atan figürün diğer ikisinden farklı bir ruh hali içinde olduğu anlaşılır (Yılmazok, 2012a). Bu uzaklaşan insanlar, modern insanın giderek acılara, hastalara ve ölüme karşı duyarsızlığını temsil ettiği düşünülebilir.

Çığlık eserinde, dalgalı ve belirgin fırça darbeleri, kontrast renklerin birlikte kullanımı, formların çarpıtılması dikkat çekmektedir. Bu kullanım ile fiziksel gerçeklikten ziyade insan doğası ve duygularının dışavurumu sergilenmektedir. Sessiz bir başkaldırı niteliği taşıyan bir eser olarak ifade edilen çalışma, Munch'un duygusal durumu ve modernleşen bireye bakışı hakkında da önemli bilgiler vermektedir (Beksaç, 2000: s. 112). Anlatılmak istenen Munch'un içinde saklı kalmış, bastırılmış duygularının, yasının bir çığlığı gibidir.

"Çığlık" resmi, 20. yüzyılın başında genel olarak insanın hızla daha karmaşık ve içinden çıkılmaz hale gelen gerçek ve modernleşen dünya karşısında kapıldığı acizlik duygusunun ve değişiminin, sanatta ve edebiyatta simgesi haline gelmiştir. İnsanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve bunun doğurduğu, modern insan tarafından bastırılmaya çalışılan yası derinden hisseden ekspresyonistler sanatta uyum ve güzelliği reddetmektedirler. Munch'un Çığlık adlı eseri değerlendirildiğinde bu düşünceyi görmek mümkündür olacaktır. Bir acıyı, yası anlatan çığlığın güzel olamayacağı, ölümü reddederek yaşamın sadece hazlara odaklanılacak, ölüm gibi olumsuz durumlara duyarsızlaşılacak bir süreç olamayacağı bir gerçektir. Bu gerçeği

reddetmek ise ekspresyonistler açısından bir ikiyüzlülük olacaktır (Gombrich, 2009: s. 564).

Dışavurumculuk akımını derinden etkileyen "Çığlık" isimli eseri ile sanat tarihinde önemli bir yer edinen Munch'un "Ölü Anne ve Çocuk" (Görsel 25), "Ölüm Yatağı" (Görsel 26) , "Hasta Odasında Ölüm" gibi eserleri ölüm ve yas konusunu işlediği temel yapıtları arasında yer almaktadır. Munch, bu eserlerinde özellikle yakınını kaybedenlerin ölüm sonrasında yaşadıkları yas tepkilerini konu almaktadır. Modernizm anlayışının ölüme bakışı değiştirdiği bir döneme denk gelen sanatçı, eserlerinde ölümü reddetmeye başlamış olan modern bireyin, ölüm gerçeği ile yüzleşmesi misyonunu da üstlenmiştir.

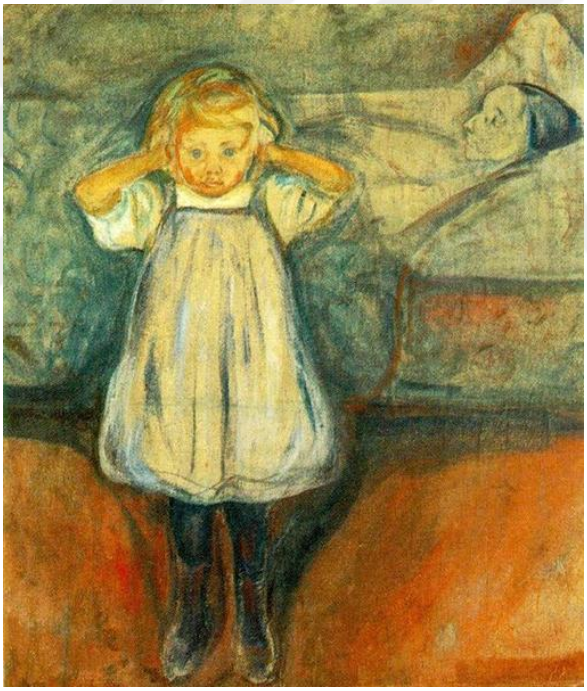


Görsel 25: Ölü Anne ve Çocuk, Edvard Munch, 1897-99, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 104.5 x 179.5 cm., Munch Museum, Oslo, Norway, (https://www.wannart.com/, Erişim Tarihi: 27.02.2020)

Ölüm ve yasa ilişkin insan hallerini anlatan eserleri incelendiğinde Munch'un daha ziyade iç mekana yer verdiği izlenmektedir. Ölümün kasvetinin anlatıldığı, neredeyse boş olarak resmedilen odalarda sabit eşyanın ölü yatağı olduğu dikkat çekmektedir. Duvarların koyu, soğuk, zeminin ise sarı, kızıl ve turuncu gibi renklerle resmedildiği görülürken, zemindeki sıcak renklerin geride kalanların gerilimini, melankolisini yansıttığı düşünülmektedir. Bu renk kullanımının da izlenebildiği "Ölü Anne ve Çocuk" isimli eser, Munch'un ölüm ve yas konulu çalışmaları arasında en dikkat çekici çalışma olarak nitelendirilir. Ölü yatağında uzanan kadın anneyi, resmin ön planında yer verilen kulaklarını kapamış, ölü bedene arkasını dönmüş çocuk ise annenin çocuğunu simgelemektedir. Ölümle yüzleşmekten kaçınan ve korku içinde

resmedilmiş çocuğun yanı sıra resimde ölmüş annenin yas tepkileri veren diğer yakınları da bulunmaktadır. Bu yakınlar, ölüme karşı ilk tepki olarak nitelendirilen şok ve inkara uygun şekilde resmedilmiştir (Zengin, 2015: s. 51-53).

Erken kariyerinin temel teması olan hastalık ve ölüm resimlerinde ölümü anlamlandırmaya çalışan insanın ruhsal çıkmazlarını ve yasını anlatan Munch'un çalışmalarında detay kullanmaktan kaçındığı ancak keder ve yası seyirciye geçecek, modern insanı sarsacak kadar gerçeklikle yansıtmıştır. Ölüm konulu eserlerinde ölü bedene arkasını dönen figürleri ile ölümü reddeden, ölümle yüzleşmek istemeyen modern insanı betimlemektedir. Kulaklarını kapatan figürlerin ölüme karşı duyarsız olduklarını, tüm eserlerde gözlerin korkulu şekilde açık olmasını ise insanın varoluşsal gerçeği olan ölüm korkusuyla yüzleşmesi şeklinde nitelendirmek mümkündür.



Görsel 26: Ölüm Yatağı, Edvard Munch, 1900, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 99 x 90 cm., Kunsthalle Bremen, Almanya, (https://www.wikiart.org/, Erişim Tarihi: 27.02.2020)

Munch'un "Kadının Üç Duruşu" (1894) ve "Madonna" (1895) gibi eserlerinde de doğum ve ölüm temalarını ele aldığı görülmektedir.

Ekspresyonizmin gelişiminde ikinci aşama 1905'te Dresden şehrinde Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Rottluff (l884), Erich Heckel (1883-1970) tarafından kurulan die Brücke (Köprü) grubunda yer alan Alman sanatçılardan oluşmaktadır. Kurucuları arasına Emil Nolde (1867- 1956) ve Otto Müller (1874-

l930)'nde sonradan katıldığı (Kınay, 1993: s. 276) die Brücke grubu Almanya'daki kültürel yaşamın değişimine dönüm noktası oluşturan sanatsal bir grup olarak kabul edilmektedir. Die Brücke, 20. yüzyılın ilk manifestolu akımı olarak kabul edilmektedir (Antmen, 2014: s. 37). Zira Kirchner, bir bildiri eşliğinde Köprü'yü kurmuştur (Erden, 2016:144).

Nietzche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüşt" eserindeki "Hedef değil köprü olmak gerek" sözünden aldığı esinle Köprü adını almış ve eski ile yeni sanat anlayışı arasında köprü olabilmeyi hedeflemiştir (Taşkesen, 2018: s. 10). Bu kapsamda grubun amacı, Avant-Garde Alman sanatçılar ile öteki sanatçıların akademik resim anlayışına ve heykeltıraşlığa karşı direniş göstermesini sağlayarak, aktif, atılımcı ve yenilikçi sanatçılar arasında bağ oluşturarak, Alman sanatında heyecan ve forma dayanan bir estetik kurmaktır (Kınay, 1993: s. 276).

Köprü grubu sanatçılarının eserlerinde perspektif kurallarının uygulanmadığı mekan, deforme edilmiş beden, serbest ve büyük fırça vuruşları, natüralizme karşı çıkışı yansıtan canlı, çarpıcı, abartılı renkler izlenir (Taşkesen, 2018: s. 11). 1908'den itibaren ortak bir üslup ortaya koyan Köprü'de basitleştirilmiş biçimler, genellikle palette karıştırılmamış canlı renklerle yapılan tuval resimlerinin yanında siyah beyaz ahşap baskıları da bulunmaktadır. Figürlerin yer aldığı kent manzaraları veya iç mekanlarda poz vermiş figürler konuları arasında yer almaktadır (Erden, 2016: s. 144).

20. yüzyılın başında Fransa'da ortaya çıkan Fovizm, Köprü grubu ile benzerlikler göstermekte ve dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumuna yönelerek, eserlerinde anti-natüralist bir şekilde son derece parlak ve zıt renkler kullandıkları izlenir. Fovizm, 20. yüzyılda adı konmuş ilk dışavurumcu akım olarak ifade edilmekle birlikte çeşitli kaynaklarda bir akım olmaktan ziyade 1903-1908 yılları arasında benzer eğilimleri taşıyan birkaç sanatçının bir araya geldiği birkaç sergi buluşmasından ibaret olduğu belirtilmektedir (Antmen, 2014: s. 36).

Köprü grubu, Alman dışavurumculuğunu harekete geçirmiştir. Geçmişle bir bağlantı kurmak istemeyen Ekspresyonistlerin birbiriyle mücadele etseler de hepsinin Empresyonizme yüz çevirdikleri görülmektedir (Eroğlu, 2015: s. 155). 1911 yılında Dresden'i terk edip sanat ortamı açısından daha hareketli olan Berlin'e yerleşmeye karar veren Köprü grubu birlikte sergilere katıldılarsa da zamanla birbirlerinden kopmuşlardır (Erden, 2016: s. 145). Öte yandan halkın Köprü sanatçılarıyla

yakınlaşabilmesi de zaman almış, Berlin'e yerleşmeleriyle uzman bir sanatsever kitle tarafından desteklenmişlerdir. 1. Dünya Savaşı'nın yerleşik düzene olan güveni sarsması ile yaygın üne kavuşmuşlar ancak 1930'lu yılların siyasi baskı düzeni tarafından Ekspresyonist eserler komünizmden esinlenmekle suçlanmışlardır (Lynton, 2015: s. 40-41).

Ekspresyonizmin üçüncü stilistik aşaması ise Almanya'da 1911-1914 yılları arasında etkili olan bir başka dışavurumcu grup olan ve çekirdek kadrosunda Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc'ın bulunduğu Mavi Süvari/Mavi Atlı olarak bilinen Der Blaue Reiter'dir (Antmen, 2014: s. 37). Sanat tarihçileri tarafından 20. yüzyılın en önemli olaylarından biri olarak ifade edilen Mavi Atlı grubu ismini, kurucularından Marc ve Kandinsky'nin mavi renge olan sevgisinden almaktadır (Taşdelen, 2018: s. 13). Mavi Süvari'nin fikir babası ve teorisyeni olan Kandinsky, sanatta formun önemli olmadığını, önceliğin duyguların ifadesini tanımlamaya verilmesi gerektiğini ve doğanın, insanı değerlendirmek için değiştirilebileceğini resim sanatı ilkeleri olarak belirlemiştir (Kınay, 1993: s. 279).

İç dünyalarını, bilinen ve görünen dünyanın ötesinde bir ifade biçimiyle anlatmayı amaçlayan Mavi Süvari grubuna göre, sanatçının görevi doğanın biçimlerini yansıtmak değil gerçeğin özüne inmektir (Taşdelen, 2018: s. 16). Mavi Süvari'nin farklı yönelimlere açık oluşu, çekirdek sanatçı kadrosunun figürden ziyade soyut dışavurumculuğa olan eğilimi onu Köprü grubundan ayıran başlıca özellikler arasında yer almaktadır (Antmen, 2014:38; Erden, 2016: s. 143).

Grubun soyut sanatın ilerlemesinde önemli bir payı bulunmaktadır. Mavi Süvari grubu, dışavurumcu eğilimlerini lirik soyutlama doğrultusunda kullanmışlardır. Nitekim grubun öncüsü Kandinsky, 1910'da suluboya bir eseri ile sanat tarihinin ilk soyut resim örneğini sunmuş ve ilerleyen yıllarda da ürettiği ekspresyonist ve fov stildeki yapıtlarında soyutlamalara önemli yer vermiştir (Kınay, 1993: s. 279). 1. Dünya Savaşı'ndan sonra Beckmann, Otto Dix, Grozs gibi sanatçıların gerçeğe daha yakın bir ekspresyonizmi geliştirdikleri dikkat çekmektedir (Eroğlu, 2015: s. 155).

Mavi Süvari'nin, Köprü grubu gibi bir üslup bütünlüğü geliştiremediği sadece duygularına biçim verme kaygısı ile hareket ettiği görülmektedir. Grubun bir kısmı kübizm, fütürizm gibi akımlardan da etkilenmiştir (Taşdelen, 2018: s. 14). Bu durum şaşırtıcı değildir. Zira sanattaki anlatım aşamaları incelendiğinde de Gauguin, Van

Gogh gibi ruhsal birikimler taşıyan ve ilk öncü Ekspresyonistler olarak kabul edilen sanatçıları izleyen Picasso, Nolde, Kirchner'e bakıldığında da zaman içinde doğa renklerinden, doğa biçimlerinden uzaklaştıkları görülmektedir (Turani, 2014: s. 99). Braque, kendini ifade etmek adına pek çok farklı üslubu bulunan Picasso (Butler, 2013: s. 20) da Mavi Süvari'nin 1910'da düzenlediği uluslararası sergide yer alan sanatçılar arasında yer almaktadır (Taşdelen, 2018: s. 13).

Daha önce de ifade edildiği gibi 20. yüzyıl modern anlayışı içinde Batı sanatında ilk defa kısa bir zaman dilimi içinde Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi birden fazla sanat oluşumunun ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak Alman Ekspresyonizmi, Fransız Fovizmi, Picasso ve Braque Kübizmi, İtalyan Fütürizmi hepsinin Ekspresyonist sınıfında toplandığı ifade etmek daha doğru olacaktır (Eroğlu, 2015: s. 155). Sanatçıların da bu yıllarda akımlar arasında gezdikleri veya aynı anda birkaç akıma birden bağlanarak çalıştıkları izlenmektedir. Bundan dolayı bu dönemdeki sanatçıları bir akım tarzıyla isimlendirmenin doğru olmadığı ifade edilmektedir. Nitekim bu duruma bir örnek olarak Picasso'yu göstermek mümkündür. Picasso'nun Ekspresyonist, Kübist, Sürrealist dönemlerde çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçının, sanat yaşamındaki bu geçişler, hareketler ve çağın değişimleriyle ortaya çıkan bunalımların etkisiyle birçok yönde yol aradığı belirtilmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: s. 26). Ekspresyonizm açısından değerlendirildiğinde Picasso'da Ekspresyonizmin saldırganlığı veya dramatik yankıları görülmektedir (Eroğlu, 2015: s. 155).

Batı sanatının genelindeki bu durumu, Ekspresyonizm özelinde görmek de mümkündür. 20. yüzyıl boyunca Ekspresyonizmin, Soyut Ekspresyonizm, Yeni Ekspresyonizm gibi isimler altında çeşitli gruplaşmalar yaşadığı görülmektedir. Ancak bu gruplaşmalar içinde yer alan sanatçıların birbirine benzemediği dikkati çeker. Bu benzemezlik Ekspresyonizmin doğasına uygun bir durum olarak ifade edilmektedir. Ekspresyonizmin bireysel bir dışavuruma dayanması sebebiyle kişisel ve öznel bir anlatımı söz konusudur. Bir başka ifadeyle, ekspresyonizmde esas olan sanatçının içsel duyguları, özgürlüğü ve sınır tanımayan dışavurumudur (Antmen, 2014: s. 34). Ve bu durumda doğal olarak sanatçıların birbirine benzememesini doğurmaktadır.

20. yüzyılın başlarında Almanya'da yaşanan kötümser, bunalımlı ve sıkıntılı bir ortamda ortaya çıkan Ekspresyonizmin 1914 yıllarında sanat alanında başarıya ulaştığı

görülmektedir. 1. Dünya Savaşı, Ekspresyonistler için sıkıntılarının, vizyonlarının somutlaşmasını sağlarken bir yandan da çok sayıda ekspresyonist sanatçı ve yazarın savaşta can vermesi sebebiyle akım için yıkıcı olmuştur (Akman, 2001: s. 32).

1910-1912 yıllarından sonra Fovlarla bağlantısı kopan Ekspresyonizmin, Kübist ve Fütürist etkileri de vizyonunu geliştirmek için yeni araçlar olarak kendi içinde erittiği izlenmektedir. Bir başka ifadeyle, savaş sonrasında Ekspresyonizmin coşkulu, idealist anlatımının geçerliliğini yitirdiği, Dada gibi radikal akımların, Yeni Nesnellik, Kübizm gibi başka üslupların öne çıkması söz konusu olmuştur. Ancak Ekspresyonizm tüm Almanya'ya yayılmış, öncü bir sanat olmakla sınırlı kalmamıştı. Artık Ekspresyonist sanatçıların akademilerde ders verdiği, tablolarının tüm Avrupa'da sergilendiği ve sanat pazarlarında arandığı görülmektedir (Akman, 2001: s. 33).

20. yüzyılı yönlendiren büyük hareketler olan Ekspresyonizm, Sembolizm ve Orta Avrupa bölünüşü içindeki sanatçıların önemli bir kısmının faaliyetlerini özellikle Almanya'da hızlandırdıkları dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda 20. yüzyılın dramlarını ifade etme isteğinin ilk olarak Köprü hareketi sanatçılarını etkilediği, Kandisky ve Marc'ın Münih'te sürekliliği sağlayanlar olduğu görülmektedir. Sonrasında akımın tüm Kuzey Avrupa ve Avusturya'ya yayılarak, sanatçıları etkilediği izlenir. Bu dönemin önemli sanat olaylarından biri olarak görülen Bauhaus sanat okulunun açılması ve Paul Klee, Oskar Schlemmer, Kandinsky, Moholy-Nagy gibi bu devrin sanatının en iyi temsilcisi olan sanatçılarının okulun hocaları arasında yer alması da Alman sanatı için önemli bir kazanım olarak değerlendirilmektedir (Başbuğ, 2012: s. 129-130).

Ekspresyonizm Almanya'da ortaya çıkmış bir akım olmakla birlikte Avusturya'da da etkileri, yansıması sözkonusudur. Avusturya Ekspresyonistleri arasında Oskar Kokoschka (1886-1980) ve Egon Schiele önde gelen sanatçılardır (Erden, 2016: s. 147).

Genel olarak değerlendirildiğinde Ekspresyonistlerin o zamana kadar denenmemiş bir şeyi denedikleri, izleyicinin görmek istediğini değil, kendi görmek istediklerini ortaya koydukları izlenmektedir (Eroğlu, 2015: s. 155). Yaşanan gerçeği gösterebilmek, onu bütün yoğunluğuyla anlatabilmek için, onu gözle göründüğü gibi göstermekten vazgeçmek gerekmektedir. Böylece artık resim sanatında hacim, ışık,

gölge, eşyanın ve bedenin alışılmış obje özelliklerinin değişimi sözkonusudur (İpşiroğlu ve Eyüpoğlu, 2013: s. 196). Ekspresyonizmde, ruh ve makinenin insanı ele geçirmek için verdikleri mücadele önemli olmuş, modern bireyin burjuva düzeni içinde vahşi, duyarsız bir yapıya bürünüşü Ekspresyonizmin kaba, saldırgan bir tavır sergilenmesine neden olmuştur (Eroğlu, 2015: s. 156).

Ekspresyonist yaklaşımda sanatın amacı, sanatçının iç dünyasını çizgi ve renkler aracılığıyla yansıtmaktır. Bu doğrultuda iç dünyayı ve duyguları güçlü bir biçimde anlatabilmek için deformasyona başvurdukları, renkleri ise doğal özelliklerinden koparttıkları bir kullanım izlenmektedir (Erden, 2016: s. 143).

Ekspresyonistler, geçmişteki sanat ve sanatçıları inceleyerek, yeni tekniklerle farklı bir anlatım dili ortaya koymaktadırlar. Uzak kültürlerin sanatı ve ilkelci yaklaşımın sanatçılar için önemli öğeler olduğu ve Afrika kültürünün ahşap yontularından, Pasifik adalarının sanat yapıtlarından, Okyanusya maskelerinden, eski Alman resim sanatından esinlendikleri, ilham aldıkları görülmektedir. Bu dönemde özgün baskı (litografi, gravür, tahta baskı) grafiksel bir dil olarak her alana yayılmış, baskı resim Alman ekspresyonistlerince ete kemiğe bürünerek sanatsal bir anlatım aracı haline gelmiştir. Tahta baskının yanı sıra litografi (taş baskı) de Almanya'dan tüm dünyaya yayılmıştır. Max Beckmann, Käthe Kollwitz ve Oscar Kokoschka gibi ünlü sanatçılar için de litografi, Ekspresyonizmde yeni bir grafiksel anlatım biçimi oluşturmuştur (Keskin, 2014: s. 56-60).

Ekspresyonist anlatımın temel özellikleri için şunları söyleyebiliriz; Ekspresyonizm gerçekçi anlatıma önem vermez, sanatçılar kendi iç dünyalarında gördüklerini yansıtarak, iç dünyayı ön plana çıkarırlar. Sınırsız üslubun denendiği Ekspresyonizmde güçlü ifadeye ve güçlü etkiye yoğunlaşılarak, izleyicinin duyguları hedef alınmaktadır. Ancak ekspresyonistler izleyiciyi değil sanatçının kendisini ön planda tutarlar. Ekspresyonizm, bozulmuş çizgiler, şekiller, abartılı renklerle sanatçının öznel duygusal dünyasını yansıtmaktadır. Yalnızlaşan, duyarsızlaşan bireye ve sorunlarına odaklanılır. Zira ekspresyonizmde resim, bireyin ruh hallerine odaklanan bir sanattır. Bu doğrultuda resimde mana, duygu aranmaktadır. Ruhların en gizli köşelerindeki acılara ulaşmaya çalışılır. Kurumların (ordu, okul, devlet gibi) yerleşik otoritesine karşı çıkarken, yoksullar, hastalar, sokak kadınları gibi toplumun dışladığı, duyarsız kaldığı kesimlerin yanında yer alırlar. Ekspresyonizmde, şiddet

dolu, kaygı verici estetik anlayışı ile izleyiciyi etkileyerek, düşündürerek hayal kırıklığına uğratma, yüzleştirme çabası söz konusudur (Ayaydın, 2016: s. 119-123). Edvard Munch'un 1893 tarihli Çığlık eseri, bu özellikleri ile Ekspresyonizmin öncü örnekleri arasında sayılmaktadır (Erden, 2016: s. 143).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. EKSPRESYONİST SANATÇILARIN ESERLERİNDE YAS

Batur (2015: s. 283), *"Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. 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 çığlığı. Sanat da bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte dışavurumculuk bu*." ifadeleriyle Ekspresyonist sanatçıların içinde bulunduğu durumu çarpıcı bir alıntı ile izah etmektedir.

İçinde doğduğu yüzyılın ve modernizmin etkisiyle bireyi merkeze alışıyla romantizmin mirasçısı olarak da değerlendirilen Ekspresyonizmin en belirgin özelliğini, sanatçıların benliklerini oluşturan unsurları tüm gerçekliğiyle sergilemeleri oluşturmaktadır. Ekspresyonist sanatçılar, kendilerini derinden etkileyen ıstıraplarını sanatlarına aktarmışlardır. İçinde yaşadıkları dönemde şahit oldukları sosyal adaletsizliklere, ayrımcılık ve baskıya, savaş gibi yıkımlara karşı tepkilerini yeni bir anlayışla, renk ve biçim tarzıyla eserlerine işlemişlerdir. Ekspresyonizmde her bir eserde, onu üreten sanatçının kendine has isyanının, kederinin ve yasının dışa yansımasını görmek mümkündür. Doğayı olduğu gibi anlatmaktan ziyade sanatçı, iç dünyası ve duygularını harmanlamaktadır. Toplumsal hayatın değişimi, ölüm gibi duyguların karamsarlığı ile bunalan insanın yasını, kederini, yazgısını ifade etmeye çalışan sanatçının kişisel yaşam ile sanatını özdeşleştirdiği görülür (Taşkesen, 2018: s. 7-8; Kınay, 1993: s. 274).

Ekspresyonizmde, bilinçaltındakilerin bilinç üstüne çıkarılması söz konusudur. Turani (2014: s.73)'ye göre sanatçı, kendi bilinçaltının derinlerini keşfetmekte, ruhsal dünyasına özgü bir dille bu keşfi dışarı vurmakta ve kendiyle konuşmayı ifade eden

“monologue interieur” yapmaktadır. Buradan yola çıkarak Ekspresyonizmin temel kaynağını bilinçaltı ve ruhsal bir ayaklanma oluşturmaktadır.

20. yüzyılın başlarında kendini Almanya’da gösteren Ekspresyonizm, endüstriyel hayatın yarattığı yaşam şekli sonucu bireyin iç dünyasına kapanması, yalnızlaşması gibi durumlara tepkinin başladığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Ekspresyonizm, hem bireyin yeni yaşam düzenine yönelik isyanını hem de duyarsızlaşan bireyin gerçeğiyle yüzleşmesini biçimlendiren bir sanat anlayışıdır. Bireyin yaşadığı bunalımlara, kendi içine gömülmesine, duyarsızlaşmasına yönelik bir isyanı gösteren bu anlayış, sanat eserlerine de yeni konu, renk ve biçimleme şeklinde yansıtılmıştır. Ekspresyonistler, 20. yüzyılın başında kullandıkları çiğ renklerle kendi iç dünyalarına ait çığlığı dile getirmişlerdir. Sanatın artık bir iç gömülüşü değil, insanın iç dünyasında yaşadıklarının patlamasının anlatımı olduğu ve duygularını dışa vurmak isteyen insanın çığlığını temsil ettiği görülmektedir. Almanya, Fransa, Avusturya, İngiltere gibi birçok ülkede sanatçıların eserlerinde irin renkleri, acı sarılar, yalın siyahlar, kahve renkler, ateş gibi yanan kırmızılardan oluşan batıcı ve iğneleyici renkleri kullandıkları dikkat çekmektedir (Turani, 2014: s. 82-83).

Turani (2014) ekspresyonizmdeki bu anlatım için;

> *“Tarihin hiçbir döneminde sanatçı, böylesine içten gelen bir çığlıkla yaşama olan nefretini belirtmemişti. Bu boya insanın içinden akmış bir irin, bir kan gibiydi ve tarihin hiçbir döneminde görülmemişti.”* ifadesine yer vermektedir.

Ekspresyonizmin doğduğu siyasal ve toplumsal ortamda savaş, iktidar baskısı, yoksulluk, işçi sınıfının sefaleti, giderek büyüyen kentler ve kent sorunları, kadına cinsellik ve haz odaklı bakış gibi sorunlar söz konusudur. Ekspresyonizmin kapitalizmin sebep olduğu kaygı ve yıkımlara karşı da bir duruşu bulunmaktadır. Burjuvazinin hayat tarzına karşı çıkan (Beksaç, 1994) Ekspresyonistler için var olduğu ortam sebebiyle iyiliği, güzelliği ve yaşanabilirliği imgeleyen bir dünya anlayışı tükenmiştir. Amacı, dünyanın görüntülerini arındırarak, lekesizleştirerek duygu yüklü bireyleri derinden yakalayacak eserlere ulaşmaktır. Bu bağlamda Ekspresyonizm yaşanan yüzyılın siyasi, ahlaki, psikolojik ve dini sorunlarını, insanların kaygılarını, yıkımlarını ve hayat dramlarını, herhangi bir tekniğe ve estetik kurala bağlı kalmadan

anlatabilme, dışa vurma çabası göstermiştir. Sanatçılar ise bu olgular içinde kendisi için önemli olan, anlam taşıyanı dile getirmeye yönelmiştir (Taşkesen, 2018: s. 8).

Nitekim Ekspresyonist ressamlardan Munch, Kollwitz, Kirchner gibi sanatçıların eserlerinde tüm bu anlatılanları görmek mümkündür. Sanatçılar, kabalık, haşinlik ve isyankârlık taşıyan bir ruhun çığlığı, asabi, hırçın ve her şeye başkaldıran bir fırtına gibi içlerini eserlerine, tuvallerine dökmüşlerdir (Turani, 2014: s. 83).

Ekspresyonist sanatçılar, bireyin yaşadığı acı, sefalet, vahşet, tutku ve yası derinden hissediyorlar ve sanatta uyumu, güzelliği işlemenin dürüstlüğü reddetmek olduğuna inanıyorlardı. Raffeollo, Coreggio gibi klasik ustaların sanatı, Ekspresyonistlere sahte ve ikiyüzlü gelmektedir. Bu sebeple ekspresyonist sanatçılar için uyum, güzellik ve inceliklerden sakınmak, ölüm, çıplaklık gibi varoluş gerçeğiyle yüzleşmek önemli görülmekteydi (Gombrich, 2009: s. 565-566).

Sanatçıların kendilerini rahatça ifade edebildiği bir dönem olmasına rağmen genel olarak tüm dünyada özelde ise Almanya'da - Weimar dönemi- toplumsal huzurun olmadığı, işçi sınıfının, kadınların ve yoksulların ezildiği bir dönemdir. Bu nedenle bu dönemde yas, keder ve melankoliye sebep olan savaş dışında pek çok sosyal sorunun varlığı dikkat çekmektedir.

Bu bölümde eserleri incelenen Ekspresyonist sanatçılar, bireysel yaşamlarında sevdiklerini kaybetmiş, ölüm ve ayrılık acısını yaşamış, 1. Dünya Savaşı'nı deneyimlemiş, toplumdaki ve modern bireydeki değişimi, çözülmeyi gözlemlemiş, sosyal sorunlara karşı duyarlı, eserleri yoz/dejenere[1] sanat sayılarak yasaklanıp, yakılmış sanatçılar arasından seçilmiştir. G.H. Rouault diğer ekpresyonistler için etkileyici olduğu için ilk sırada yer almış, incelenen diğer ekspresyonist sanatçılar ise

[1]Bu dönemde Hitler'in kültür ve sanat hakkındaki düşünceleri, sanatın devlet programı doğrultusunda ve tekelinde yürütülmesi odaklıdır. Buna göre sanat, devletin prensibi olan ahlaki fikre hizmet etmelidir. Gerçek ve milli Alman sanatının tanıtılması amacıyla Hitler ve kurmaylarınca sanatı destekleyici politika güdülmüştür. Bu kapsamda Hitler, 1937 yılında Alman Sergi Evinde bir sergi açmıştır. Bu serginin yanısıra modern sanatın tanınan sanatçılarının eserlerinin yer aldığı Dejenere Sanat sergisini de açmıştır. Ancak bu sergiler özellikle de Dejenere Sanat sergisi Bolşevikliğin ve Yahudiliğin yıkıcı faaliyetlerinin Kültür Belgeleri Sergisi şeklinde tanıtılmıştır. Dolayısıyla bu sergiler, özgür sanatçıları ve özgün eserleri değil sanatı yönlendirme güdüsüne ile hareket eden bir mantığı içermektedir. Bu dönemde sanat, Nasyonel Sosyalizmin politik ve kültürel propaganda aracı olarak görülmüştür (Kınay, 1993:308-309).

doğum tarihleri esas alınarak sıralanmıştır. Ancak bu sanatçıların hepsi birbirinden etkilenmiş ve aynı dönemlerde aynı temalar çerçevesinde eserler üretmişlerdir.

3.1. GEORGES ROUAULT (1871-1958)

Fransız ressam Georges Rouault yoksul bir çocukluk geçirmiş, sanatının ilk dönemlerinde dini temalı figüratif resimler yapmış, dışavurumcular arasında bilinen bir sanatçıdır. Öğrencisi olduğu Moreau'nın 1897'de ölmesi ile büyük bir yıkım ve ruhsal bunalım geçirmiş, yaşadığı ölüm acısının ve yasın etkisiyle intihar girişiminde bulunmuştur. Rouault, aynı yıl itibariyle üslubunda değişime giderek dini konulardan ayrılmış ve kırsal bölgede, mahalle arasında yaşayan insanları ele aldığı kasvetli ortamlar resmetmeye başlamıştır (Eczacıbaşı Vakfı, 2008a: s. 1338). Daha sonra Daumier, Goya, Degas ve Toulouse-Lautrec'ten etkilenmiş ve o sıralarda resimlerinde konu olarak toplum içinde insanın vicdanına dokunan genelevleri, sirk hayatını ve buralardaki sahneleri ele almıştır (Turani, 2003: s. 571).

Resimlerinde konu olarak insan sorunlarını ele almış ve varoluşçu acılara cevap olarak toplumu suçlamış, eleştirmiştir. Parlak, sert renkler ve kalın çizgilerle kaba şekilde yaptığı resimlerde modern toplumun kabalıklarını ve yozlaşmışlıklarını buruk ama net bir gerçeklikle yansıtmıştır. Toplum içinde çaresizlik, acı ve yas yaşayanları ise Hz. İsa'yı konu seçtiği resimlerinde yansıtmıştır. Hristiyanlığın sevecen, acıma duygusu içeren felsefesiyle, gerçeğin korkunç taraflarını ortaya çıkarmaya çalışmış ve bundan sadece inançla kurtulabileceğini göstermiştir. Rouault kendine göre oluşturduğu boya tarzıyla coşkularını bastırarak dini temalı resimler yapmıştır. 1903-1908 yılında konu olarak aldığı yoksul kız resimlerinde derin maviler, siyahlar dikkat çekmektedir ve bu resimler büyük bir dramatizm ve korku hissettirmektedir (Richard, 1999: 27-29). "Aynada" (1906) ve "Kesilmiş Başlar" (1907) adlı eserlerinde de bu üslubu görmek mümkündür.

1914-1927 yılları arasında dini ve küfür olarak iki bölüm halinde elli sekiz plakadan oluşan resimleri dikkat çekicidir. İlk bölüm İsa'nın acı çekme hikâyeleri ve insan hikâyelerini anlatırken, ikinci bölümde ise yaşanan savaşta trajik bir hal alan dünyanın sancıları betimlenmektedir. Resimlerinde oluşturduğu dünyevi sahnede bir çiftçiyi, palyaçoyu, fahişeyi veya üst sınıf bir kadını tapar gibi acıyla ve alaycı olarak yerleştirmektedir. Savaşın oluşturduğu korku ve endişeler, ölüm duygusu, ağırlaşan

insan yaşamı anlatılırken, bu koşullara, acılara, ölüme karşı duyarsızlaşan modern insan, burjuva sınıfı kınanmaktadır (Arte, 2015).



Görsel 27: Miserere, Georges Rouault, 1922-27, Gravür, 65.1 x 50.5 cm., (https://wsimag.com, Erişim Tarihi: 03.03.2020)



Görsel 28: Miserere, Georges Rouault, XLVII, Ayrıntı, Gravür, 58.42 x 43.18 cm., (https://wsimag.com, Erişim Tarihi: 03.03.2020)

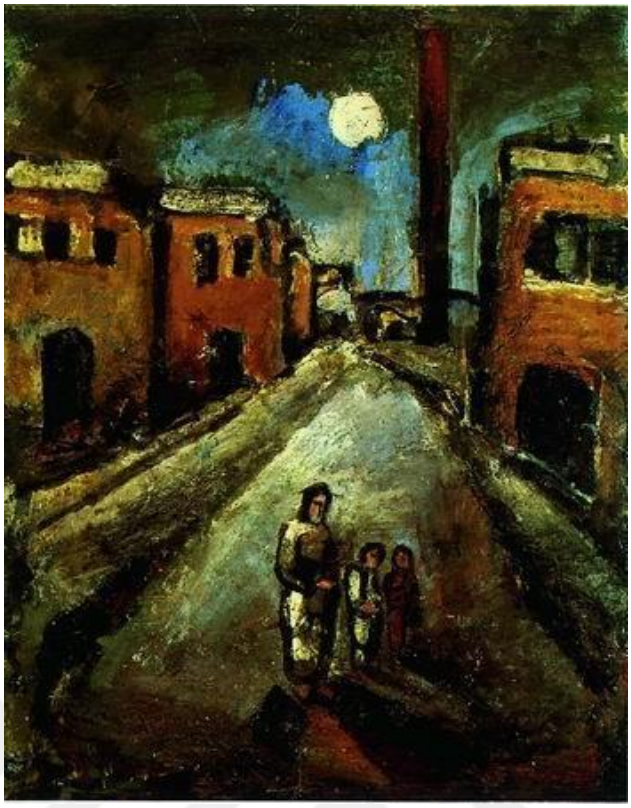
Rouault, 1. Dünya Savaşı'nın kendisindeki izlerini ve birlikte çalıştığı yakın arkadaşı Vollard'ı kaybetmenin acısını, yasını "Miserere et Guerre" (Görsel 27, 28, 29) taslaklarında göstermiştir. Koyu ton üzerine açık renkler sürerek modellerini duygulu bir şekilde ve yüzlerinde vahşet içinde bir ifade ile resmetmiştir. Kabaca siyah kontürlerle fondan ayırarak fiziksel çirkinliklerini de göstermiştir. Figürleri olan işçileri, köylüleri, insanları; kendi ortamlarında yalnız olarak ele almıştır. Figürleri resmin içinde büyük ve vahşi kontürlerle yerleştirerek arka planı da sert renklerle boyayarak geri plana çekmiştir. 1932 yılından sonra yaptığı çalışmalarında insanın

içindeki boşluğu figürlerinin yüzünün ortasına yerleştirdiği büyük gözlerle anlatmaya çalışmıştır. Rouault'un amacı resimlerinde acıyı, yası çizgi ve renkleriyle hissettirmek olmuştur (Turani, 2003: s. 571; İpşiroğlu ve Eyüpoğlu, 2013: s. 167-171).



Görsel 29: Georges Rouault, Miserere, 1948, Gravür, 65.1 x 50.5 cm.,
(https://wsimag.com, Erişim Tarihi: 03.03.2020)

Yoksul bir çocukluk geçirmiş olan Rouaut'un yoksulluğa karşı da ilgisi bulunmakta ve yoksulluk temalı eserler yapmaktadır. Yoksul kızlar dışında kasvetli renk ve biçimlerle yoksul mahalleleri de resmetmektedir. Yaşamın zorluklarını gözlemci olarak değil, yaşayarak tecrübe etmiş olan sanatçı, içinde sonsuz bir acı ve melankoli, yas taşıdığını ve Tanrı izin verdiği sürece bunu resimleri ile aktaracağını ifade etmektedir. Bu duygu durumu ve kendi yaşanmışlıkları onun yoksul ve dışlanmışlarla derin bir bağ kurmasına neden olmuştur. Yoksul insanların yaşam mücadeleleri içindeki acıyı, yası konu edinen Roualt, Paris'in fabrikaların yakınındaki fakir, kasvetli banliyöleri eserlerine taşımıştır. Rouault, bu kasvetli figürlerin acılarına bakıp İsa'yı gördüğünü ve bu yalnız görünen yoksulların aslında yalnız olmadığı düşüncesini eserlerine yansıtmıştır. İsa'nın yoksul, dışlanmış, acı ve yas içinde olanlarla birlikte olduğunu düşünmektedir. Rouault'un dini inancı onun modern toplumun olumsuzluklarına getirdiği eleştirisinde bir umut olmaktadır. "Banliyödeki İsa" (Görsel 30) adlı eseri İsa'nın yoksul bir mahalledekilerle birlikte yürüdüğünü bir başka ifadeyle yoksulların yanında olduğunu betimlemektedir (Dyrness, 2009).



Görsel 30: Banliyöde İsa, Georges Rouault, 1920-24, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.44 x 73.66 cm., Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya, (https://imagejournal.org, Erişim Tarihi: 03.03.2020)

3.2. GUSTAV KLIMT (1862-1918)

Avusturyalı sanatçı Klimt, oyma baskı sanatçısı bir babanın oğlu olarak erken yaşlardan itibaren sanatla tanışmış, Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda öğrenim görmüştür. Kardeşinin ölümü üzerine derin bir ölüm acısı yaşayan sanatçı, bu ölüm üzerine o zamana kadar tiyatro ve müzeler için yaptığı tarihi konulu ve süslemeli duvar resimleri, dekorasyon işini bırakarak altı yıl içinde kendi sanat üslubunu oluşturmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008b: s. 884). Yaşadığı dönemde toplumu sosyal ve ekonomik olarak derinden etkileyen Kara Cuma gibi şiddetli ekonomik krizlere, kadının toplumdaki ikinci sınıf konumunun sorgulandığı Avusturya feminizminin yeşermesine, 1. Dünya Savaşı'na tanık olmuş, 1. Dünya Savaşı'nın ikinci yılında, düşkün olduğu ve son zamanlarına kadar birlikte yaşadığı annesinin ölüm acısını yaşamıştır. Eserlerinin bir bölümü manzaralardan oluşan Klimt'in 1909 yılından sonra resmettiği eserler Ekspresyonist özellikler taşımaktadır ve aşırı süslü tarzından uzaklaşmıştır (Erden, 2016: s. 111-112).

Klimt'in eserlerinde kadın figürlerini yaldızlı, parlak renklerle ve dekoratif bir süslemeyle buluşturduğu dikkat çekmektedir. Altın varaklar ve zengin motifleri ile bir akımın öncüsü olan sanatçı, Ressamlar Kumpanyası'nın kurucusudur. İlk dönem eserlerinde neoklasisizm tarzıyla hayranlık toplamıştır. Modernizmin ve modern bireyin sancılarının farkında olan Klimt kendini avangart olarak tanımlamaya çalışmış, Avusturya'ya geç gelen Empresyonizme de ayak direyerek, sunduklarını reddetmiştir. Klimt, toplumun sanat ile değiştirilebileceği düşüncesi ile Sesezyonizm (Ayrılış-Kopuş) hareketinin oluşmasını sağlamıştır. Sezesyonistler tek bir üslubu takip etmeyen ama eserlerini otoriteden bağımsız bir biçimde özgürce sergileme ortak amacını paylaşmaktaydılar. Nitekim Klimt'in bu yeni üslubu karşısında otoritelerin dehşete düştüğü ifade edilmektedir. 1900-1903 yıllarında bitmiş çalışmaları, yeni üslubunu olağandışı şekilde yansıtmıştır. Klimt artık halk arasında otoritenin isteklerine karşı çıkan bir radikal olarak görülmeye başlamıştır (Farthing, 2014: s. 350-353).

Ağırlıklı olarak kadınları ve çıplaklığı eserlerine yansıtan Klimt'in, yaşadığı dönemde yeşeren kadın hareketlerinden ve toplumun kadına yüklediği ikinci sınıf konuma eleştirel yaklaşımından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Öte yandan kadın imgesinin gelişiminde ailesindeki kadınların etkisi olduğu da ifade edilmektedir. Sinirsel rahatsızlıkları olan ablasının da Klimt'in kadın konulu eserleri üzerinde etkisi bulunmaktadır. Klimt kendisinde de sinir hastalıkları belirmesi kaygısıyla yaşamını sürdürmüştür. İçinde bulunduğu şartlarda kadın erotizmini cesurca yorumlamış, kadın cinselliğinin bastırılması yönündeki toplum düşüncelerini eleştirmiştir. Klimt'in çalışmalarında her türlü tutuculuğa ve engele bir başkaldırı ve meydan okuma sergilemektedir. Sanatçı, cinselliğin erkeklerin arzularının tatmini için değil, kadının varoluşunun önemli bir parçası olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Çıplak kadın eserlerinde ayrıca kadın doğurganlığının yaşamı ve sonsuzluğu simgelediğini yansıtmaya çalışmıştır. Dış güzelliğin erotizme ulaşan estetik anlatımının yanında kadının üretkenliğini, üstünlüğünü ve gücünü de ortaya koymaya çalışmaktadır (Uz, 2012: s. 57-62). Buna rağmen ikinci sınıf, değersiz, cinsellik ve annel ile sınırlandırılmış kadınların yasını, matemini eserlerinde yansıtmaktadır.

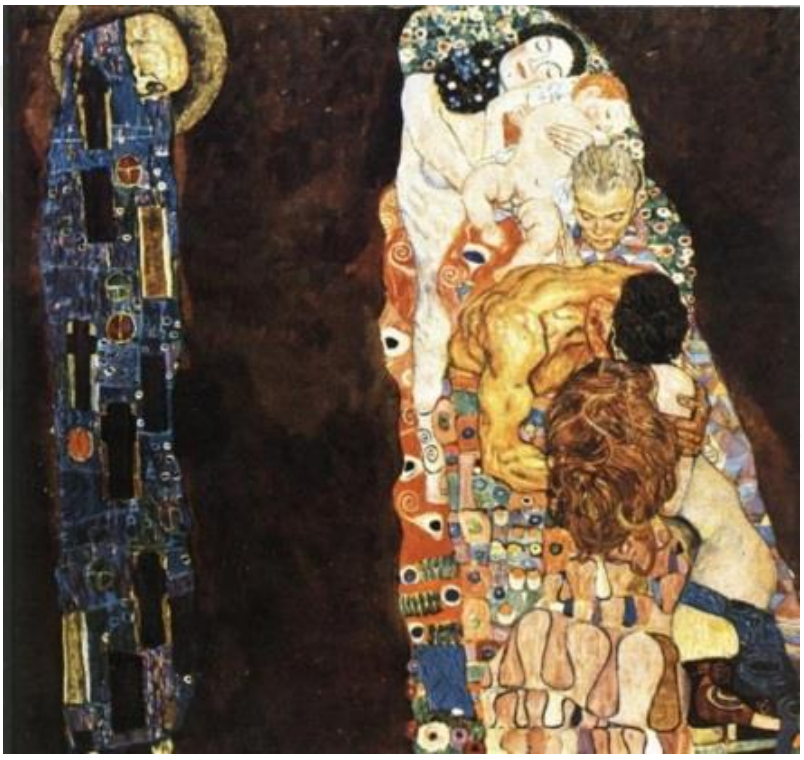
Yaşam döngüsünün kusursuzluk örneği olarak kadını gören Klimt, yaşamı ve ölümü gerçekçi bir şekilde ele almaktadır. Hamilelikten doğuma, yaşlanıp ölüme giden

varoluş sürecine ilişkin sanatçının duygularını yansıtmada kadın eşsiz bir örnektir. Kadınsı güzellikle ölümü de anlatmaya çalışan Klimt'in "Kadının Üç Çağı" (1905) adlı eseri üç farklı yaşam sürecindeki kadını anlatmaktadır (Görsel 31). Eserin adı kimi kaynaklarda "Yaşamın Üç Çağı" şeklinde de anılmaktadır. Çalışmada bebek, orta yaşlı bir kadın ve yaşlı bir kadın olmak üzere üç figür yer almaktadır. İlk iki çağ diri, pürüzsüz tenle, canlı bir bedeni anlatılırken, üçüncü çağ yaşlılığı ve ölümü anlatmaktadır. Orta yaşlardaki genç görünümlü kadının yüzünde huzurlu bir tebessüme yer verilirken, ölüme doğru giden süreçte çürüyen, kambur, buruşuk bedeniyle, utanan ve yüzünü gri saçları ile saklayan yaşlı bir kadın resmedilmektedir. Genç kadın ve bebeğin arka planına yaşamı simgelercesine çiçekler yerleştirilmiş, yaşlı kadının arka planı ise koyu bırakılmıştır. Figürler uzatılmış ve dalga dalga konturlar kullanılmıştır. Klimt'in bu eserinde duygusal ve gerçekçi bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. Bu eser aynı zamanda toplumun kadını aşka, anneliğe ve yaşlılığa indirgeyen, kadınları cinselliği ve anneliği ile sınırlayan bakış açısına da bir eleştiri getirir niteliktedir. Ortaçağ resimlerinde de yaygın olan yaşam döngüsünü esas alan Klimt'in bu eseri Munch'un "Woman in Three Stages" eseri ile benzerlik taşımaktadır (Kalfa, 2018: s. 49-50; Abulof ve Penne, 2019).



Görsel 31: "Kadının Üç Çağı", Gustav Klimt, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 178 x 198 cm., Galleria Nazionalle d'Arte Moderna, Rome, İtalya, (https://www.pivada.com, Erişim Tarihi: 24.05.2020)

Klimt'in toplumun tabularına rağmen resmettiği ve resimlerinin çoğu gibi bu resminde de toplumun ahlaki değerlerini eleştirdiği eseri Umut I (1903) ve Umut II (1907) etrafı ölüm ile çevrili hamile bir kadına yer verilmektedir. Kadının doğurganlık gücünün vurgulandığı eserde sanatçının hamile kadını kendi duygu dünyasının içine çektiği ve estetik bir boyut kazandırdığı izlenmektedir. Sanatçı bu eserlerinde ölümün bir son olarak kabul edilmesini, reddedilerek yokmuş gibi davranılmasını da eleştirerek, ölümün bir son olmadığını, bir yıkım sonrası yeniden yaşamı doğuran bir döngü oluşturduğunu belirtmektedir. Yaşayanlar ve ölüler alemini umutla sınırlandırdığı dikkat çekmektedir.



Görsel 32: Yaşam ve Ölüm, Gustav Klimt, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1.77 x 3.50 m., Museum Leopold, Vienna, Avusturya, (https://www.sapienism.com, Erişim Tarihi: 25.05.2020)

Sanatçı, 1908'de "Ölüm ve Yaşam" adlı eserine başlamış, 1911 yılında eseri bitirmiş ve 1915 yılında eserin üzerinde değişiklikler yaparak eseri tekrar üretmiştir (Görsel 32).

Resim ölüm ve yaşam olarak iki oluşum içindedir; sağ taraftaki yaşam kısmında birbirine sarılmış bir bütün şeklinde çocuk, genç kadınlar, yaşlı kadın, koyu tenli bir adam birbirlerine sokulmuş, ölüler topluluğu halinde bulunmaktadır. Gözleri kapalı, uyur bir halde resmedilen bu figürlerden henüz öğrenilmiş bilinç hali olmayan, içgüdüsel davranan bebek ve çılgınca gözlerle bakan en soldaki genç kadın gözleri

açık iki figür olarak resmedilmektedir. Sol kısımda ise ölüm, hayatı sonlandırmayı her an bekler halde gösterilmektedir. Ölüm, resimlerinde genel olarak elinde bir tırpan veya kum saati ile gösterilen, ölümün sembolü olan Azrail'in bu eserde farklı olarak elinde tehditkar bir sopa bulundurduğu görülmektedir. Üzerinde ölümü çağrıştıran bir hac, karanlık renkler, yeniden doğum simgeleri yer almaktadır. Ancak ölü gibi yumak halindeki insanların üzerindeki renkler canlı parlak ve yaşamı ve hayatı hatırlatmaktadır. Ölümün yanında, hayatı canlı, mutlu ve huzurlu bir görüntü oluşturan insan yığını, yaşam döngüsünü bebekten büyükanne ile herkesin temsilini yerleştirerek hiç bitmeyen bir döngü oluşturulmuştur. Eserde, ölümün ayrıcalıksız herkese eşit mesafede olduğuna ve ölüm, insanları hayattan çekip alabilen bir gerçek olduğuna vurgu yapılmaktadır. Yaşamsa hep ölümün sarılmasından kaçacaktır. Modern insanın ölüme karşı korkusunu anlamış ancak ölümün bir gerçek olduğu ve ona duyarsız kalınamayacağı ile yüzleştirme çabası göstermiştir. Nitekim 1. Dünya Savaşı'nın devam ettiği ve çok düşkün olduğu annesini kaybettiği 1915'te ölüm temalı bu resmini yeniden düzenlemiştir. Eserin arka planını yeniden boyamış, ölümün üzerindeki siyah haçların çevresini renkli çiçeklerle, insan figürleriyle resmetmiştir. Ölümü, yaşama karşı bir tehdit görmeyen, ölümlülüğün kabul edilmesi gereken bir gerçek olduğu vurgusunu yenilemiştir. "Ölüm ve Yaşam" eseri, ölümün her insanı bulabileceği düşüncesini barındıran ölüm dansını yansıtmaktadır. Azrail tarafından nesillerdir canı alınan insanların üst üste dizilimi, birbirini izleyerek zamanda ilerlemenin olduğu hissini vermiştir (Khanacademy, 2020; Abulof ve Penne, 2019).

3.3. KÄTHE KOLLWITZ (1867-1945)

Ekspresyonist sanatçılar arasında işçi sınıfına duyarlılığı, yoksulluk, acı çeken kadınlar, savaş, sosyal adaletsizlik ve zulme karşı duruşuyla tanınan ve Alman ekspresyonizminin ustası sayılan ressam Käthe Kollwitz dikkat çekmektedir. Sosyalist görüşlere sahip Hristiyan bir ailede yaşayan ve küçük yaşlarından itibaren sosyal düzen eleştirisi içinde yetişen Kollwitz, duyarlılık gösterdiği tüm sosyal sorunlara resimleriyle seslenmiştir. Bireysel yaşamında oğlunu kaybetmenin acısını ve yasını yaşayan sanatçı, yaşadığı dönemin siyasi ve ekonomik krizlerinin oluşturduğu acılara ve yaslara da duyarsız kalmamış, dışavurumcu tarzıyla eserlerine yansıtmıştır. İçerik ve üslubu ekspresyonist olan Kollwitz, sanatçı gruplarından ziyade kendi başına

çalışmayı tercih eden ve eşi doktor olduğu için bir işçi mahallesinde yaşayarak gerçekleri deneyimleyen sanatçılar arasında yer almaktadır (Yılmaz, 2013: s. 45).

Yaşadığı dönemde Avrupa'daki büyük değişimin farkında olan sanatçı, sosyal ve toplumsal olayları eserlerinin temel sorunsalı haline getirirken, ölüm, anne-çocuk, işçi sınıfı, kadın hakları, yoksulluk gibi konuları büyük bir ustalıkla izleyiciye aktarmıştır (Kuru, 2017: s. 412).

Kollwitz, sosyal değişim için sanatın gerekliliğine inanmaktadır. Hayatı sıkıntı ve zorluklarla geçen, depresyona eğilimli, içsel derinliğe sahip sanatçının eserlerinde sorgulama ve karamsar duygularının dışavurumcu işlenişi izlenir. Ruhsal ve duygusal acının, çaresizliğin ve yasın işlendiği çalışmalarında, derin bir kederin resmedildiği görülür. Özellikle savaş döneminde evlatlarını savaşa gönderen annelerin yaşadığı yas ve acıya eserlerinde yer vermektedir (Dökeroğlu, 2019: s. 163-168). Zira kendisi de 1914'te 1. Dünya Savaşı'na katılan oğlunu kaybetmiş bir annedir. Yaşamının ilerleyen yıllarında ise 2. Dünya Savaşı'nda torununun ölüm acısını yaşamıştır. Savaşta ölen kendi oğlu ve diğer asker, onlar ardından yas tutanlara olan duyarlılığı ile heykel yapımına yönelen sanatçının 1932'de savaşta ölenler adına yaptığı anıt Dixmuiden'e dikilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,2008b: s. 892).

Alman dışavurumculuğun duygusal aktarımı ile toplumsal konuların birleşimini grafik çalışmalarında göstermiştir. Kollwitz, toplumsal gerçekleri duygusal konularla aşılama yöntemi ile (Clark, 2000: s. 28) sanat dünyasında kendisini var etmeyi başaran, dünyadaki sayılı kadın sanatçılardan biri olmuştur.

Savaşta yitip giden çocuklar dışında ezilen kadınlar, işçilerin sefaleti, yoksulluk içinde yaşayanlar da Kollwitz'i derinden etkilemiştir. Kollwitz, işçi sınıfının haklı mücadelesine sanatıyla destek vermiştir. Figüratif çalışmaları ve oto portrelerinde insan emeğine ve işçi sefaletine ilişkin duyarlılığını aktarmıştır. Bu aktarımda "el"i önemli bir anlatım aracı olarak kullanan sanatçı, çeşitli açılarda ve şekillerde çalıştığı el figürleriyle emeğin değeri, üretim ve dayanışma vurgularında bulunmuştur (Ayan, 2008a; Zaimoğlu,2018: s. 50).

Kadın haklarının güçlü bir savunucusu olan Kollwitz, kadınların acılarına, yaslarına, kadının ikinci sınıf konumlandırılışına, kürtaj hakkı gibi temel haklara karşı duruşunu da eserlerine dışavurumcu tarzıyla yansıtmıştır. Eserlerinde sosyal adaletsizliğin göstergesi yoksulluk gibi, savaş, ölüm gibi zorluklarla mücadele eden,

yaşadıklarının yasını tutan kadın figürlerine yer vermiş ancak bu kadınları güçlü, iri, kemikli, kaslı şekilde resmederek kadının gücünü modern toplumun yüzüne vurmayı amaç edinmiştir.



Görsel 33: Kadın ve Ölü Çocuk, Käthe Kollwitz, 1903, Gravür, 39 x 48 cm., Özel Koleksiyon, (Dökeroğlu, 2019: s. 168)

"Kadın ve Ölü Çocuk" resmi çocuğunu kaybeden bir kadının yasını, acısını işlemektedir (Görsel 33). Elleri yaşlı, buruşuk ama kolları, bacakları kaslı, bedeni kemikli ve iri olarak betimlenen kadın, ölmüş evladına sarılarak ölü çocuğun bedenine kapanmıştır. Yüzü yukarıya doğru ve ışığa bakan çocuğun masumiyeti öne çıkarılırken, çocuğunu kaybeden yas ve keder içindeki kadının vahşi ve iri bir görünüşle betimlenerek acısı olsa da güçlü olduğuna dikkat çekilmektedir. Kadınların gücünü ve eşit haklara sahip oldukları inancını taşıyan Kollwitz (Ayan, 2008a: s. 39-40), bu eserinde de yas ve keder içinde olsa da bir kadının güçlü olabileceğini resmederek, bireysel olarak savunduğu temaları vurgulamaktadır.

"Kadın ve Ölü Çocuk" eserinde acı ve yas duygusunun çarpıcı bir anlatımla sunumu söz konusudur. Kadın figürünün gömülü duruşu, annenin ölmüş çocuğunu tekrar en güvenli yere sokmak istercesine sarılışı yoğun bir şefkat, acı ve yas barındırmaktadır. Eserde yoğun ve sert çizgilerle sınırlar, formlar görülmekle birlikte artan griliklerle resmin silikleştiği izlenmektedir. Grilikte ise artan ve azalan tonlarla kurulmuş bir uyum bulunmaktadır. Figürlerin duruşu, grinin belirsizliği, ışığın

kullanımı resmin konusunu gizemli ve yoğun bir hale getirmektedir (Zaimoğlu, 2018: s. 54-55). 1910 tarihli "Ölüm-Kadın ve Çocuk" adlı gravür çalışmasında da derin bir sevgiyle iç içe geçmiş, ölmüş bir anne ve çocuk figürüne yer verilerek, derin bir acı, yas hissettirilmekte ve ölümle yüzleşme görülmektedir.

Max Beckmann ile savaş sonrası sanatın en önemli isimlerinden biri olan Käthe Kollwitz 1921-23 yılları arasında Der Kreig (Savaş) adlı dokuz parçalık baskı serisini tamamlamıştır. Savaş sonrası Almanya'da sanat malzemelerine ulaşmanın zorluğu sebebiyle birçok sanatçı gibi baskı tekniğine başvurmuştur. Daha sonra kendini anlatabildiği, biçimsel olarak ve kontrastların oluşmasına imkan veren dramatik bir etki yaratan tahta baskı tekniğine devam etmiştir. Kollwitz bu çalışmalarına gravür baskı ile başlayarak sonra litografiyle devam ettiğini fakat istediği etkiyi veremediğini, defalarca 'savaş' formu vermeye çalıştığını ancak yakalayamadığını ve sonunda tahta baskı ile kısmen de olsa amacına ulaştığını, geriye kalan resimlerini de basarak bütün dünyaya yaymak ve insanlara neler yaşandığını anlatmak istediğini belirtmiştir (Kuru, 2017: s. 411).



Görsel 34: Halk, Käthe Kollwitz, 1923, Seri 7. Yaprak Tahta Baskı, 36 x 30 cm., MoMa, New York, (Kuru, 2017: s. 417)

Savaş sonrasında parçalanan, dağılan ailelerden geriye kalanların yaslarını paylaşan Kollwitz, eserlerinde savaşın ve ölümün, acının gerçek yüzünü göstermiştir. Cephede yaşananların arka dünyasını, bitmiş savaşın yıkıntılarının resmedildiği bu eserlerden biri olan "Halk" (1923) Savaş serisinin son baskısıdır (Görsel 34) . "Halk", dul kadınların, çocuklarını savaşta kaybetmiş annelerin, birliktelik ve dayanışma ile yeniden ayağa kalkabilmesi düşüncesiyle yapılan eserlerden biridir. Renk ve ışık kullanımındaki kontrastları abartarak kullanan Kollwitz, savaşın yarattığı koyu karanlığın içinden donuk, çaresiz bakan yaslı insanları çarpıcı şekilde betimlemektedir. Dayanışmanın ortaya çıkardığı yeni anne figürünün, etrafındaki keder ve umutsuzluk karşısındaki yaslı ama kararlı, güçlü dik duruşu dikkat çekmektedir. Resmin merkezinde bir eliyle masum çocuğunu kendi bedenine bastırarak güvende tutmaya çalışan, kararlı bir anne bulunmaktadır. Halk, savaşın topluma ne büyük bir sefalet, acı ve yas yaşattığına izleyici tanık ettiği eserlerden biridir (Kuru, 2017: s. 417; Zaimoğlu, 2018: s. 58-59).

Baskılarında savaşın sadece cephe gerisindeki oluşturduğu etkileri anlatmakla kalmayıp aynı anda sanayileşmenin, işçi sınıfı sefaletinin ve emeğin sömürüsünü de konu edinen Kollwitz, "Dokumacıların İsyanı" serisinde işçi sınıfının acılarını ele almaktadır (Görsel 35). Bu seride Slezya işçilerinin, sömürü düzenine, sosyal adaletsizliğe karşı isyanları, yasları ve nasıl direnç gösterdikleri, güçlü bir tavır sergiledikleri betimlenmektedir. Serinin bir eseri olan Dokumacılar Göçü çalışmasında yüzlerinde acı, çaresizlik ve yas okunan işçilerin topluca yürüyüşü izlenmektedir. Umutsuz ve yas dolu işçilerin öfkeyle kiminin bağırdığı görülmektedir. Bu acı tablonun içinde annesinin sırtında uyuyan çocuk figürün umudun filizi olduğunu düşünmek mümkündür (Zaimoğlu, 2018: s. 53). Eser, giderek duyarsızlaşan modern bireyi, sanayileşmenin çarkları arasında ezilenlerin yası ile yüzleştirme söz konusudur.



Görsel 35: Dokumacılar Göçü, Käthe Kollwitz, 1893/1898, Seri 4. Yaprak, Gravür / Asit Yedirme / Kuru Kazıma, 21.5 x 29.7 cm., Käthe Kollwitz Müzesi, Berlin, Almanya, (Dökeroğlu, 2019: s. 166)

Etkileyici baskı resimleri ve çizimleri ile fakir, ezilmiş ve acı içindeki insanların yaslarını paylaşarak, onların haklarını savunmaya çalışan (Gombrich, 2009: s. 566) Kollwitz'in sosyal adaletsizliği ele aldığı çok sayıda eseri bulunmaktadır. Eserleri daima hayatından birer parça olan sanatçı sanat dünyası tarafından kısa bir zamanda benimsenmiş, takdir bulmuş ve bu durum Kollwitz'i daha dirençli ve üretken yapmıştır (Şahinbaş vd., 2019: s. 164). Ancak dönemindeki birçok sanatçı gibi Kollwitz'in de 1936 yılında eserlerini sergileme yasağı getirilmiş ve müzelerden resimleri toplatılmıştır.

3.4. ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938)

1880 Almanya doğumlu E. L. Kirchner, kendisine kadar herhangi bir sanat akımına ve modern sanat hareketine katılmamış, İtalyan ve Fransız resim sanatından etkilenmiş Alman sanatına yeni bir yön vermede en etkili sanatçı olarak anılmaktadır. Kirchner, geleneksel ve akademik tarzdan ziyade, geçmiş ile gelecek arasında bir bağ kurabilmek için yeni sanatsal üsluplar oluşturan Köprü grubunun kurucularındandır (Turani, 2003: s. 574).

1906'da Dresden döneminde yaptığı resimlerde kendi tarzını değil Matisse, Munch, Japon baskıları ve Afrika ile Okyanusya heykelleri, Gotik baskı resim etkilerini yansıtmıştır. Fakat daha sonra bu etkilendiği akımları kendi içinde özümseyerek, kişisel tarzını oluşturmuştur. 1907-1911 yıllarında konularını hayatın

içinden; manzaralar, müzikhol, portre ve sirk görüntüleriyle çıplak kadınlardan seçen Kirchner, belirlediği alanlarda katışıksız renk, kalın ve sert çizgiler kullanarak sade, iki boyutluluğu oluşturduğu resimler yapmıştır. Modern toplumun ruh durumunu, çarpıtılmış biçimlerle anlatmıştır. 1911 yılında Berlin'e yerleşen sanatçı bu süreçte biçimlerine geometrik görünümler vererek, resimsel kurgusunu daha da belirginleştirerek ve renklerini donuklaştırarak kübizm etkisini göstermiştir. 1. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, Berlin sokaklarının ışıltılı, göz kamaştıran büyük kent karışıklığını, yapaylığını, toplumun hareketli ve düzensiz yaşam tarzını Alman Dışavurumculuk akımının yansımalarıyla göstermiştir (Eczacıbaşı Vakfı, 2008b: s. 865).

1. Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılıp katılmadığı üzerine kaynaklarda bir görüş birliği bulunmayan Kirchner, binlerce askerin öldüğü kanlı, mücadele dolu savaş alanına yakından şahit olmuş sanatçılardandır. Kirchner, savaşta yaralanmış, ölüm korkusu ve ruhsal bunalım yaşamıştır. Savaşın yaşattığı yıkım ve kayıplar, sanatçının fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklar yaşamasına neden olmuştur. Bu sebeple savaşa tekrar katılmamak için açlık grevi yapmış ve kısmi felç geçirmiştir. Rahatsızlıkları, melankolik hüznü ve dolayısıyla yası gün geçtikçe artmış ve savaşa alınmayacağı kararı kesinleşinceye kadar açlık grevini sürdürmüştür. 1914 yılında başlayan ve tüm Avrupa'da yaşanan savaş ile eserlerinde değişim baş göstermiştir. Yaşadığı ruhsal bunalımdan tam olarak kurtulamayan sanatçı, 1915 yılından sonra geçmişine dönük ve içine kapanık bir kişilik almıştır (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016: s. 183-188). Bu yıllarda yakın arkadaşı ve sevgilisini de kaybeden Kirchner'in özel hayatında da kayıplar yaşadığı, ölüm acısı ile derin bir yas yaşadığı izlenir. Bu kayıplar Kirchner'in ruhsal yapısını daha kötü hale getirerek sinir krizleri geçirmesine sebep olmuştur. Sanatçı, varoluşçu korkularına ve yaşadığı yıpratıcı olaylara rağmen dikkat çekici çalışmalar yapmıştır (GHK, 2019: s. 9).



Görsel 36: Asker Olarak Kendi Portresi, Ernst-Ludwig Kirchner, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 69.2 x 61 cm., Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, ABD, (https://www.arthipo.com, Erişim Tarihi: 28.04.2020)

Kirchner, bu sıkıntılar içinde savaşa ve ölüme, modern toplumun dejenerasyonuna, zedelenmiş kimliklerin duyarsızlaşmasına ve bireysel yaşamında yaşadığı kayıplara yönelik iç sesini, yasını gösterebilmek için biçimleri bozarak, rengi ön plana çıkararak, abartarak, çarpıcı bir görsel anlatım oluşturmuştur. Tüm bu duygu durumunu "Asker Olarak Otoportre" (1915) (Görsel 36) adlı eserinde kalın hızla uygulanmış fırça vuruşları, keskin yüz hatları, çarpıcı renkleri ve kırmızı kan ile yeşile dönmeye başlayan kesik elli gövdesini resmederek göstermektedir (Papila, 2007: s. 184-185). Ünlü eserlerinden biri olan bu çalışması ile modern hayatı yeren sanatçı, kendisini üniformalı olarak çizerek izleyiciye, sanatçının ressam mı asker mi olduğunu sorgulatmak istemiştir. Fiziksel olarak yaralanmasını ve ruhsal durumunu bir türlü kabullenememiş olan sanatçı, fırça tutan elini kesilmiş bileğini kanlı göstererek bir daha asla resim yapamama korkusunu anlatırken, arka plana yerleştirdiği nu modele de boşa zaman harcadığını göstermek istemiştir. Resimde mekân algısını bozmuş, bileğini keserek akıttığı kanda şiddetli bir renk olan kırmızı kullanarak yaşadığı yası, ruhsal ıstırabı anlatmaya çalışmıştır. İzleyicinin de bu duyguyu yaşamasını sağlamak istemiştir (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016: s. 183-188). Eserde tuvallerine sırtını

dönükfigür yorumu ile dudaklarında sigarası ve ifadesiyle bakışlarıyla modern toplumda kopan insan ilişkilerine dikkat çekmeye çalışmıştır (Yılmaz, 2013: s. 44).



Görsel 37: Topçu Erkekler, Ernst-Ludwig Kirchner, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140.3 x 151.8 cm., Özel Koleksiyon, Statens Museum, Kunst, Kopenhang, (Little,2008: s. 105)

Pek çok Ekspresyonist sanatçı gibi eserleri yozlaşmış / dejenere olarak görülen Kirschner'in "Askeri Muayene" (1915), "Topçu Erkekler" (1915) çalışmalarında da savaşın ölümün yanısıra gurur gibi insan duygularını yıpratıcılığına yönelik bir nefret, kızgınlık ve insanın yaşadığı bu duruma ilişkin yası duymak mümkündür (Görsel 37). Savaş sırasında bir subayın bakışları üzerlerindeyken duşa giren çıplak adamları gösterdiği "Topçu Erkekler" eserinde insana yönelik bu muameleye duyduğu incinmeyi yansıtmıştır. Vahşi fırça vuruşları, çiğ renkler ve çarpıtılmış vücut formları ile dışavurumcu resmin özelliklerini taşıyan eserde Kirchner'in kişisel nefreti, korkusu ve gerilimli duygularını gösteren bir izlenim oluşmuştur. Dramatik yoğunluğun hissedildiği, karşıt renklerin kullanıldığı resimde izleyiciye hüznü, kızgınlığı ve kırgınlığı da vermiştir (Little, 2008: s. 105).

Kirchner, Köprü ressamları arasında soyut biçime en çok yaklaşan sanatçıdır. Somut resimden ziyade işaretler ve hiyeroglifler ile görünür kılmaya çalıştığı, bireyin içini anlatan, yansıtan resimlere ilgi duymuştur (Turani, 2003: s. 575). Kirchner'ın büyük şehirlerdeki hayatın gerilimini, modern toplumun duyarsızlaştığı duygulara yönelik resmettiği birçok eseri bulunmaktadır. Berlin sokakları ile ilgili bir dizi resmi

bulunan sanatçının "Sokakta Beş Kadın" (1913), "Sokakta İki Kadın" (1914) gibi eserlerinde modern bireyin bağımsızlık ruhu, duygusallıktan uzak duyarsız tavırları ortaya konmaktadır. Kentin zengin haz düşkünlerini, orta sınıf çiftleri resmettiği eserlerinde çarpıcı, parlak ve dokunaklı renkleri, dışavurumcu çizim tarzı ve kısa, agresif, belirgin fırça darbeleri izlenir. Ekspresyonistlerin temel karakteristiği olan yeşil, sarı ve siyah tonlarıyla sınırlı renk paleti kullanımıyla beraber sokak resimlerinde kadınların ellerini, dudaklarını vurguladığı dikkat çekmektedir. Bu ayrıntılar ile sokaktaki gece hayatı, solgun benizli ve maskeye benzeyen yüzleriyle (Farthing, 2014: s. 387) resmettiği figürleri ise modern bireyin eleştirisini yapmaktadır.

3.5. MAX BECKMANN (1884-1950)

Alman sanatçılardan biri olan Max Beckmann'ın da 20. yüzyıl Avrupa'sının ruhi keder ve acılarını dışavurumcu bir dilde yansıttığı görülmektedir. Beckmann, annesini kaybetmesi ile ölüme karşı kendi yasını, kederini anlatan eserlere de sahiptir. Toplumsal değişime ve gönüllü tıbbi görevli olarak katıldığı 1. Dünya Savaşı'na tanık olan Beckmann eserlerinde kullandığı renk ve desenlerle kederli, kasvetli, ruhsal ve ideolojik eserler üretmiştir. Beckmann'ın savaşta şahit olduğu toplu ölümler ve savaşın karanlığı, sanat düşüncesini önemli ölçüde etkilemiştir (Şanko, 2015: s. 59). Max Beckmann, Otto Dix gibi sanatçılar, sanatın gerçeklikle olgunlaşması için uç deneyimler yaşama isteğiyle savaşa katılmışlardır. Ancak Beckmann savaşa katıldıktan bir yıl sonra ağır bir sinir krizi geçirerek, cephe gerisine gönderilmiştir. Makinalı silahlarla ağır yaralanmış, tanınmayacak derecede parçalanmış insan görüntülerine şahit olan sanatçının savaş sırasındaki çizimlerinin çoğu cesetler, kadavralar, insan parçalarından oluşan ölüm teması ile oluşturulmuştur. Savaş sonrası yıllarda Beckmann'ın eserlerinde bedensel bütünlük konusunun bu yüzden önemli olduğu görülmektedir (Kuru, 2017: s. 398-400).

Trajik ve acı olaylara tanıklık eden sanatçılarından olan Beckmann, yaşadığı dönemde "dejenere sanatçı" olarak isimlendirilmiştir. Beckmann, Almanya'da yaşanan siyasi olaylara politik değil, ruhsal ve duygusal bakabilen sanatçılar arasında yerini almıştır. Yaşadığı dönemde, yönetim tarafından sanatın tutucu bir ortama doğru itilmesine yönelik eleştirel bir tavır sergilemiştir.

1917-1923 yılları arasında resmettiği çalışmalarında ısrarlı şekilde "kendi korkusuna egemen olmak için" zamanın ıstıraplarını ele almış, yansıtmıştır. Huzursuzluk, kuşku ve yas içeriği 1920 yıllarında yaptığı eserlerin karakteristiğidir. Ekspresyonist gerilmeler, oran kısaltmaları, bir figür çevresinde düzenleme, çeşitli yönlerden perspektif kullanımı, aşağıdan ya da yukarıdan bakış, objeleri tek tek ve ayrı ayrı oylum içinde belirtme resimlerinin özellikleridir (Turani, 2003: s. 580).

Sanat tarihinde gerçekçi-dışavurumcu sanatçılar arasında önemli bir yere sahip olan Beckmann, eserlerindeki zengin renk çeşitlemeleri ve güçlü desenleriyle dışavurumcu, ruhsal ve ideolojik resimler ortaya koymuştur (Başbuğ, 2012: s. 132). Resimlerinin adları Gece, Rüya, Cehennem, Hareket gibi yasa, ıstıraba olan duygululuğunu ve psikolojik, ideolojik hayatın görünmesine yöneliktir. 1. Dünya Savaşı'nın korkularını, yenilginin sebep olduğu yası, açlığı, yokluğu ve toplumun durumunun anlatıldığı (Turani, 2003: s. 580) "Gece" (Görsel 38) adlı eser tarihsel bir belge olması ve sanat tarihi içindeki farklılığıyla Beckmann'ın en sıra dışı çalışması olarak dikkat çekmektedir (Uysal, 2017: s. 711).



Görsel 38: Gece, Max Beckmann, 1918-19, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 133 x 153 cm., Folkwang Müzesi, Essen, Almanya, (Uysal,2007: s. 704)

Beckmann'ın eserine "Gece" adını vermesi, dönemin siyasi, sosyal ve kültürel bir kaos içinde oluşu ile ilişkilendirilmektedir. Beckmann'ın eserindeki karanlık ve

karanlıkla ilişkilendiren imgeleri ile insanlığın sebep olduğu bir alacakaranlıktan, savaş, acı, dehşet, ölüm ve ahlaki değer yargılarının alt üst oluşundan bahsettiği ifade edilmektedir (Uysal, 2017: s. 708). Beckmann, bir ailenin içinde bulundukları döneme karşı hissettiği acı, şiddet ve ölüm korkusunu işlediği eserinde çaresizliği ve huzursuzluğu resmetmektedir. Toplumun en küçük birimi olan aile üzerinden toplumsal yapıdaki karmaşa ve savaşın toplum üzerinde yarattığı izler, değerlerin altüst oluşu anlatılmaktadır (Şanko, 2015: s. 59).

Mor ve buruk çehrelerin, sıradışı bir mekan algısında görüldüğü (Kınay, 1993:281) eserde kullanılan renkler, savaş ortamını anımsatan karamsar tonlardan oluşmaktadır. Kahverengi, sarı ve gri renklerin hakim olduğu, hareketlilik ve canlılık gelmesi için kırmızı, gecenin soğuk ve ürkütücülüğünü hissettirmesi için ara ara yeşil renklerin kullanıldığı izlenmektedir. Kullanılan bu renk ve tonlamalarla, havada barut, kan ve ölüm kokusunun olduğu algısının yaratıldığı hissedilmektedir. Kalın dış çizgilerin yer aldığı eserde, yerdeki çizgilerin gidiş yönü ile mekana derinlik verildiği, geri mekanda bir pencere ile mekanın genişletildiği ve böylece sınırlı iç mekanın, dış mekana taşındığı görülmektedir. Abartılmış formlar ve vücutların kesin konturlar ile oluşturulması, bozulmuş uzuvların uzatılması gibi vücut uzuvlarındaki deformasyonlar da dikkat çekmektedir (Uysal, 2017: s. 704-706).

1918 Kasım Devrimi ve 1919 Mart ayında Almanya'da yaşanan genel grevin toplumda yarattığı etkiyi yansıtan (Başbuğ, 2012: s. 135) resimde, burjuva sınıfına yönelik eleştiriyi, dönemin olaylarına, ölüm, şiddet ve acı gibi gözünün önünde yaşanan gerçeklere karşı kayıtsız kalan, endüstriyel hayat ve bireysel çatışmalar arasına sıkışmış tek boyutlu insana yönelik eleştiriyi görmek mümkündür (Uysal, 2017: s. 706-707).

Beckmann'ın "Gece" eserinde, ekspresyonist sanatçıların modern insanın duyarsızlaştığı, reddettiği ölüm, yoksulluk, acı çekme gibi yasa neden olan olgularla yüzleştirme işlevini gerçekleştirdiği görülmektedir. Sanatçı, bu resim için "kendi kaderini tayin eden insanlığa" hizmet etmek, gerçeği göstermeyi amaçladığını ifade etmektedir (Thompson, 2014: s. 153).

Beckmann, ekspresyonist sanatçıların birçoğunda olduğu gibi bir gece klubü sahnesi üzerinden kent yaşamının ahlaki çöküşüne yönelik eleştiride bulunmaktadır. Kötü tohum anlamında gelen "Malepartus" (1919) çalışmasında Frankfurt'ta bu

isimdeki bir gece klubüne ait bir sahne resmedilmektedir. Küratörler tarafından, gece klubünün mekânsal düzenlemesi ile geleneksel kiliseler arasında bir benzerlik olduğu, resmedilen müzisyenlerin kiliselerdeki konumlarına benzer yerleştirildiğine dikkat çekilmektedir. Duvara resmedilmiş lambalar haçı, insanların dans figürleri ise çarmıha gerilmeyi çağrıştırarak sanatçının yaşanan ahlaki çöküşe, modern bireyin ruh haline tuttuğu yas, isyan gibi duygular okunmaktadır. Geleneksel değerler ile modern gündelik yaşam eserde üst üste resmedilerek, gerilimli bir çöküşü sergilemektedir (Kuru, 2017: s. 409).

Beckmann'ın 1917 tarihli "İsa ve Zina Yapan Kadın", 1943 tarihli "Çaprazdan İniş" gibi eserlerinde de toplumun göz önünde yaşanan gerçeklere ve bozulan ahlaki değerlere yönelik duyarsız, olumsuz davranışlarına karşı eleştirisini ve modern bireyi gerçeklerle yüzleştirme çabasını görmek mümkündür (Görsel 39).

Çaprazdan İniş eseri ile İsa'nın çarmıhtan indirilişi gibi dini açıdan hassas bir konuyu yeniden yorumlayan sanatçı, konuyu dinsel bir olay olmaktan çıkararak sıradan gündelik olay haline getirmektedir. Sanatçının bu eserde İsa yerine elleri, ayakları çivilenmiş şekilde kendi portresini yerleştirerek (Başbuğ, 2012: s. 135), ölümün gündelik bir gerçek olduğunu ifade etmeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Yine sanatçının "İsa ve Zina yapan Kadın" eserinde de modern bireyin dışladığı, reddettiği, görmezden gelmek istediği bir duruma karşı yüzleştirmeye yönelik çaba görülmektedir. Eserde toplum tarafından dışlanan, günahkâr olarak görülen ve yardıma muhtaç hale getirilen bir kadının İsa tarafından sahiplenilişi, İsa'nın elini kaldırmak suretiyle modern bireyin duyarsızlığına tepki verir gibi resmedildiğini görmek mümkündür. Bu durumun modern bireyin reddettiği, görmezden geldiği olgulara sanatçının duyduğu hislerin dışavurumu olduğu söylenebilir.

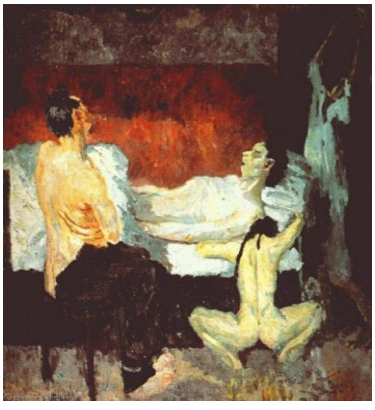


Görsel 39: Çaprazdan İniş, Max Beckmann, 1943, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151 x129 cm., The Museum of Modern Art, New York, ABD, (Bağbuğ, 2012: s. 148)

Daha önce de belirtildiği üzere Beckmann, annesinin ölmesi ile kendi yas psikolojisini anlatan resimler de işlemiştir. Kendi yasını ve kederini anlattığı 1906 tarihli "Küçük Ölüm Sahnesi" (Görsel 40) ve "Büyük Ölüm Sahnesi" (Görsel 41) eserlerinde Munch'un çalışmalarının ve dışavurumcu anlayışın etkisini görmek mümkündür (MMA, 2003).



Görsel 40: Küçük Ölüm Sahnesi, Max Beckmann, 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 70 cm., Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, (Thompson,2014: s. 152)



Görsel 41: Büyük Ölüm Sahnesi, Max Beckmann, 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131 x 141 cm., Bayerische Staats - gemaldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih, (Thompson, 2014: s. 152)

3.6. OSKAR KOKOSCHKA (1886-1980)

Avusturyalı bir Ekspresyonist olan Kokoscha, 1. Dünya Savaşı'na gönüllü olarak asker giden ve savaş esnasında ağır yaralanarak savaşın yıkımını, acısını yakından tanımış sanatçılar arasındadır. Yaralanması sonrasında nekahat dönemini Dresden'de geçiren sanatçı, Dresden'deki sanat akademisinde kürsü sahibi olmuştur. Almanya'da artan siyasi baskı sebebiyle Almanya'dan ayrılmıştır. Almanya'da eserleri "yozlaşmış/dejenere" sanat ürünleri olarak değerlendirilerek halka açık gösterimi yasaklanmış, sergi ve müzelerden kaldırılmıştır (Thompson, 2014: s. 138).

Kokoscha erken yaşta kardeşinin kaybı ile ölüm acısı ve yasla tanışmıştır. Psikolojik bir çıkmaza giren sanatçı için ölüm olayı onu daima meşgul eden ve heyecanlandıran bir olgu olmuştur. Egon Schile ve Ferdinand Hodler'den önemli izlenimler edinmiş ancak kendini yakın hissettiği sanatçı Munch olmuştur. Alman şair ve kültür eleştirmeni Theodor Daubler tarafından "en gerçek ekspresyonist" olarak tanımlanan Kokoscha, ruhsal anlatıma duyduğu kuvvetli arzu sebebiyle ruh dünyasının ressamı olarak nitelendirilmektedir. Kokoscha'nın ilk önceleri modern sanat resminin temel karakteristiği olan renk hususuna ilgisiz kalarak, sadece siyah beyaz değerleri ve çizgileri kullandığı dikkat çekmektedir (Turani, 2003: s. 577-578).

Ortadoğu, Avrupa ve Kuzey Afrika'yı gezen ve bu yerleri sanatına konu edinen Kokoscha da Ekspresyonistlerden Beckmann ve Kollwitz gibi litografiyi kulanmıştır. Oto portleriyle dikkat çeken sanatçının oto portrelerine bakıldığında Alman ekspresyonistlerinin imgesel derinliği, litorafik eserlerinde Köprü grubunun etkileri de görülmektedir. İnsan figürleri ve tanıdıklarının portrelerini litegrofiye dökerken ruhsal etkileşimin en yüksek düzeyine ulaşmaya çabalamaktadır. Bireyin iç dünyasını en iyi yansıtan Ekspresyonislerden biri olan Kokoscha, hayallerini ve deneylerini duygusal bir estetik anlatımıyla grafikleştiren sanatçılardandır (Alay, 1992: s. 34). Portreleri ile ilgili yazılarında, kendisine poz veren insanlar için "Ben bu insanları tedirginlikleri ve acılarıyla resmettim" demektedir (Lynton, 2015: s. 43). Bireyi merkeze alan ve bireyin duygularını önemseyen, özgürlükçü bir yaklaşım sergileyen sanatçı, kendi tecrübelerinden de yola çıkarak ölümün getirdiği yası, kederi eserlerine yansıtmıştır.

Resmettiği uzağa bakan gözlerde sinirli ve korkulu ifade bulunan Kokoscha'nın özelikle taşbaskı çalışmalarında çizgisel ve tektonik anlatım ile hissettiği şiddet

duygusunu yansıttığı izlenmektedir (Görsel 42). Sanatçı, ellerini orantısız ve abartılı olarak çizerek, tuttuğu boya kalemine ve hayatının anlamı olan sanata dikkat çekmektedir. Göğsüne bastırılmış sağ eline hafif şekilde dokundurduğu kalemi ile verdiği pozda Kokoscha'nın biraz kaygılı ve öfkeli olduğu görülmektedir. Öte yandan sanatçının portlerinde açıkça izlenen kaygı, korku, öfke gibi duygular resimlerinde portler kadar görünmemektedir (Ayan, 2008b: s. 53).



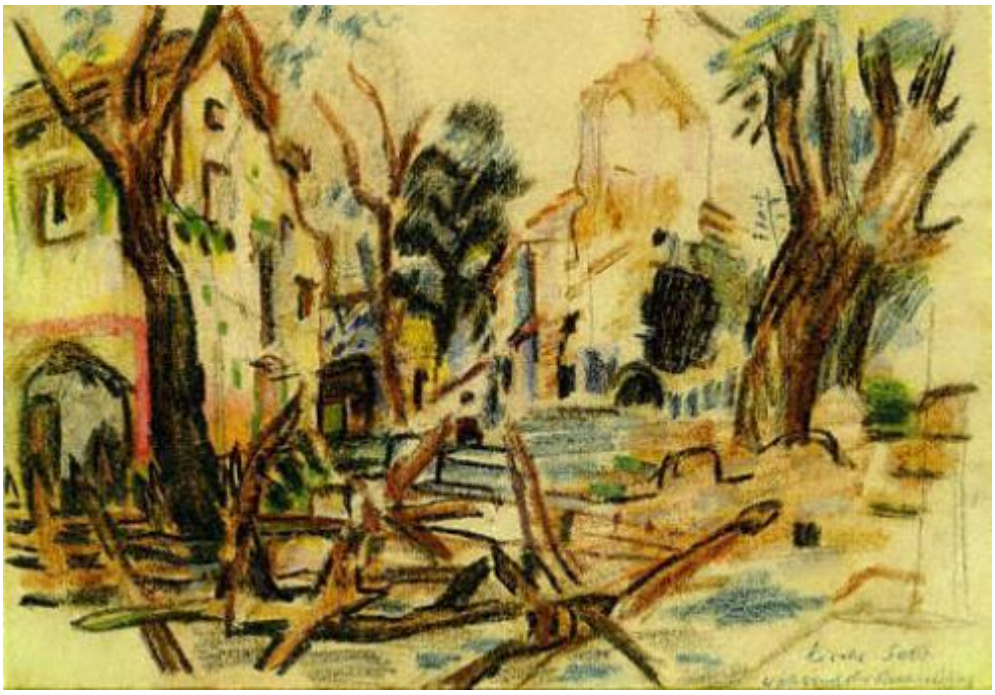
Görsel 42: Portre, Oskar Kokoschka, 1914, Litografi (Taş Baskı), 64,5 × 49,5 cm., (http://mujdeayan.com, Erişim Tarihi: 12.04.2020)

Edebiyatla da ilgilenen sanatçının Viyana Gösterisinde sahnelenen tek perdelik ekspresyonist oyunu "Katil, Kadınların Umudu", modern hayatın ahlaki krizini, yozlaşmayı, modern toplumun siyasi baskı ve haksızlıklarını eleştirirken, kadınların yaşamış oldukları acıları da konu edinmektedir. Afişteki akademik çizim kurallarıyla çelişen, sarsıcı ve dehşetli görüntülerin, oyunun içeriği ile aynı işleve sahip olduğu görülmektedir (Yılmaz, 2009). "Katil, Kadınların Umudu" için yaptığı desende çizgilerinin her birinin bir hançere veya yaraya benzediği ve izleyicide de bu duyguyu oluşturmayı amaçladığı görülmektedir (Görsel 43). Kokoschka'nın her çizgiye ifadeci bir işlev yüklediği ve böylece desendeki biçimsel anlatımın içerikle aynı mesajı verdiği izlenmektedir (Lynton, 2015: s. 43).



Görsel 43: Katil, Kadınların Umudu, Oskar Kokoschka, 1911-12, Kalem ve Mürekkepli Fırça, 26 x 18 cm., Stuttgart Devlet Galerisi, Almanya, (Cernuschi, 1999: s. 130)

1. Dünya Savaşı başladığında savaşa gönüllü olarak katılan, Rus cephesinde ağır yaralanan Kokoschka, 1916 yılında İtalya'nın Isonzo bölgesinde savaş ressamı olarak görev almıştır. Savaşın vahşeti, savaşla gelen ölümün şiddetine tanıklık eden ressam duygularını "Isonzo'nun Önü" (1916) eserine aktarmıştır (Görsel 44).



Görsel 44: Isonzo'nun Önü, Oskar Kokoschka, 1916, Kağıt Üzerine Pastel, 30.5 x 43 cm., Jenisch Müzesi, Vevey, İsviçre, (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016: s. 187)

İtalya ve Avusturya Macaristan askerlerinin çarpıştığı, zorlu arazi şartlarına sahip bir cephe olan Isonzo cephesinde 1915-1917 yılları arasında yüzelli binden fazla asker hayatını kaybetmiş ve savaşın yapıldığı bölge ağır tahribat yaşamıştır. Kokoschka, bu kanlı mücadelenin yaşandığı süreçte savaş ressamı olarak, savaşa yakından tanık olmuştur. Savaşın ruhi tahribatına maruz kalan sanatçı, savaş anını canlandırdığı çalışmasında taarruzun yaşandığı bölgeyi betimlemeye çalışmıştır. "Isonzo'nun Önü" eserinde yıkılan siperler, bombalanarak tahribe uğramış yerleşim bölgesinin ve arka planda bombalanarak zarar görmüş kilisenin resmedildiği görülmektedir. Savaşın ürperticiliğini yıkılmış siperlere, kırılmış ve yanmış ağaç dallarındaki çizgilere anlam yükleyerek, kendi üslubuna uygun ifade eden Kokoschka, savaşın çirkin yüzünü, kasvetini kullandığı renklerle de canlandırmaya çalışmıştır (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016: s. 187). Sanatçı, savaşla gelen ölümün yasını hayatı boyunca hem kendinde hem de eserlerinde taşımıştır.

Ekspresyonist tekniği ile duygusal olarak yoğun şekilde dramatize edilmiş eserler üreten Kokoscha'nın "Rüzgarın Gelini" (1913-14) eseri en ünlü çalışmaları arasında yer almaktadır. Kendi hayatından bir parça sunan eserde sanatçı ayrılık acısını ve yasını yansıtmaktadır. Eserde üst bedenleri çıplak resmedilen erkek Kokoscha'nın kendisi kadın ise ayrıldığı sevgilisidir. Donuk ve tekdüze renklerden oluşan kompozisyonda figürlerin bireysel ifadeleri, ruh hallerini yansıtmaktadır. Oskar'ın yüz ifadesinde kaygı ve acının yası ile sevdiği kadına olan bağımlılık izlenmektedir. Rahat duruşu ile güçlü ve bağımsız bir karakter sergileyen kadının teni pürüzsüz ve düzgün görünmektedir. Eserdeki kadının bu gösterimi, içinde yaşanan dönemde güçlenen kadın anlayışının, bedenin gösterimindeki özen ise kadının üretkenliğine, doğum gibi varoluşun önemli bir kaynağı oluşunun etkisi olarak da yorumlanabilir. Oskar ve kadının çevresini saran dalgaların vahşi ve hırçın şekilde geniş ve koyu renkli fırça darbeleriyle anlatımının yaşanan ilişkinin ve Kokoscha'nın duygu durumunu yansıttığı ifade edilmektedir. Eserinde kullandığı teknik ile duygularını ve içinde bulunduğu ayrılık yasını izleyiciye gerçek bir şekilde yansıtabildiğini, dışavurabildiğini söylemek mümkündür (Yılmazok, 2014b).

3.7. EGON SCHIELE (1890-1918)

Avusturya ekspresyonizminin önde gelen isimlerinden Egon Schiele, çocukluk döneminde kız kardeşi, erkek kardeşi ve akıl hastası, frengili babasının ölümü ile trajik bir biçimde ölümle tanışan, hayatı boyunca ölümün yasını duyumsamış sanatçılar arasında yer almaktadır. Henüz 28 yaşındayken salgın olan İspanyol gribinden vefat eden sanatçı, 1917'de askere alınmış ve Ordu Tüketim Dairesi'nde resim yapma görevi verilmiştir. Savaşın korkunç bir olay olduğunu görmüş ve esir alınan Rus askerlerinin resimlerini yapmıştır. Ordunun sanatsal faaliyetlerine izin vermesi ile bu dönemde Prag, Zürih ve Dresden şehirlerinde sergiler açmıştır (Penne, 2018).

Schiele, 1909 yılında kendine özgü Dışavurumcu üslubunu oluşturmuş ve Van Gogh ve Kokoschka'nın çalışmalarından etkilenmiştir. Sanatçının eserlerini manzara, portre ve insan figürleri şeklinde üç ana başlıkta toplamak mümkündür. Schiele, kariyerinin ilk zamanlarında soyutlamaya kayan manzara resimleri ve sıklıkla otoportreler resmetmiştir. Yağlıboya tablolarının hemen hemen yarısıyla suluboya ve karakalem eserlerinin çoğu manzaralardan oluşmaktadır. 1910 yılından sonra sanatçının otoportrelerinde gerilimin arttığı izlenmektedir (Eczacıbaşı Vakfı, 2008a: s. 1375).

Schiele'nin resmettiği otoportrelerde genellikle çıplak olduğu dikkat çekmektedir. Sanatçı için çıplaklığın, kaygı, korku gibi duygularıyla baş etmede iç dünyası ile hesaplaşmaya yönelik bir deney olduğu ifade edilmektedir. Öte yandan ruh eşi olarak nitelendirilecek derecede yakın arkadaş olan G. Klimt ve E. Schiele, insan bedeninin çıplaklığını hatta erotizmi hayatın kutsal parçası olarak görmüşlerdir. İnsan bedenini, sanat nesnesinin dışında yaşamın somut ve bozulmayı gösterebildiği bir ifade aracı olarak sunmuşlardır. Schiele suluboya ile çok sayıda çıplak kadın resmi yapmıştır. Bu resimlerde ahlaki değer ve toplum normlarının karşısına şehvet ve erotizmden ziyade vücudun hayvansılığını çıkartması dikkat çekmektedir (Erden, 2016: s. 148).

20. yüzyıl başlarında işçi genç kızları resimleyen Schiele, ahlaki dejenereasyona olan eleştirisine de yer vermektedir. Yaşadığı Viyana, Avrupa şehirleri içinde hayat kadını oranı en yüksek olan şehirdir ve soylu erkekler cinsel tatminleri için hayat kadınlarına yönelmektedirler. Schiele eserlerinde kadın figürleri bir deri bir kemik,

zayıf ve hüzünlü şekilde işleyerek, izleyicide acıma hissi uyandırmaktadır. Kadınların elleri aşırı büyük ve kemikli yapıda, kendi bedenlerinden tedirginlik duyar şekilde resmedilmişlerdir. Işık ve gölgenin hiç kullanılmadığı eserlerde zamansız ve mekansız bir algının yaratımı izlenmektedir (Kalfa, 2018: s. 66-70). Modern toplumda dışlanan, toplumun günahkar ve aşağı olarak nitelediği bu kadınların o dönem ahlaki dejenerasyonu ve modern bireyin ikiyüzlü, duyarsız tavrını anlatmada iyi bir örnek olacağını söylemek mümkündür. Zira gündüzleri dışlanan, yaşamları ahlaki bulunmayan hayat kadınlarını eleştirilenler geceleri kendi hazları için bu kadınları aramaktadırlar. Schiele'nin resmettiği kadınların yüzlerindeki hüzün, onların yaşamlarına karşı yaslarını temsil etmektedir.

Portre ve figür çalışmalarında biçimsel düzenlemelerden ziyade kişiliğin ve duyguların yansıtılmasına önem vermektedir (Eczacıbaşı Vakfı, 2008a: s. 1375). İçindeki gerçeğin peşinde olan ve duygu durumunu, çöküşlerini, ruh hallerini, yaslarını tablolarında gösteren sanatçının figürlerinin abartılı şekilde zayıf, kemikli, hastalıklı ve çoğunlukla yoksul ve kederli oldukları görülmektedir. Bu ifadelerin nedeni olarak sanatçının erken yaşta yaşadığı kayıpların (Ayan, 2008b: s. 52) ve savaşın sebep olduğu yası söylemek mümkündür. Resimlerini yaparken aynayı bir araç olarak kullanmış, aynadaki görüntüyü çarpıtmış ve aynadaki öteki ben'i yabancılaşmış bir varlık olarak resmetmiştir (Görsel 45) . Öte yandan çarpıtılmış figürlerindeki tuhaf yüz ifadelerinin, elektrik çarpmış gibi diken diken duran saçların, sanatçının aynaya yansıyan görüntüsünün çok ötesinde bir ekspresyonist anlatım olduğu ve bununla modern bireyin bölünmüş kişilik yapısına işaret edildiği ifade edilmektedir (Steiner, 1997'den akt. Dilmaç ve Akalan, 2018: s. 184).

Schiele, Klimt'ten oldukça etkilenmesine rağmen yeteneğiyle özellikle figür tekniğini ondan ileri götürerek, sanat tarihinde kendine has figürleriyle tanınmaktadır. Çizgileri güçlü ve enerji dolu olan sanatçı, figürlerini çizgiyle fondan ayırmaktadır. Schiele'nin eserlerinde, figürlerin kendilerinin dışında her şeyden izole edilmiş olduğu görünmektedir. Fonu boş bırakmak suretiyle figürlerini bir boşluğun içine yerleştirerek, bireyin yalnızlığını ve toplumdan soyutlanmasını betimlemeye çalışmaktadır (Dilmaç ve Akalan, 2018: s. 184).



Görsel 45: Egon Schiele, Yanağını Çekiştiren Kendi Portresi, 1910, Kağıt Üzerine Guaş, Suluboya, Tebeşir, 44.3 x 30.5 cm., Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana, (Ernur, 2012: s. 108)

Schiele'nin bilinç ve bilinçaltından beslediği yas ve güdülerle yüzden fazla otoportre çalıştığı görülmektedir. Saplantılı bir şekilde içe yönelmiş, bedenini sanatın nesnesine dönüştürmüş Schiele'nin kendi ben'ini sorgulayan çalışmaları narsist duygularını ortaya koymaktadır. Portrelerinde yaşadığı dram, iç huzursuzluk ve tekinsiz mekanın kurguları izlenmektedir (Uysal, 2009: s. 113-115).

Yapıtlarında, bireyin kendiyle hesaplaşmasını, toplumsal değerlerle olan çatışmasını ve kısa sürede olsa hapse girmesine neden olan, çokça eleştirilen cinsel içerikli temalarında toplumun cinsiyet karşısındaki ikiyüzlü, baskıcı tutumunu sergilemeyi amaçlamaktadır (Erden, 2016: s. 146; Eczacıbaşı Vakfı, 2008a: s. 1375).

Bireyin temel duyguları olan doğum, ölüm, özlem, korku ve yas duyguları gibi insan ruhunun engellerini, sancılarını ve izlerini sanatında konu edinmiştir. Yaşamı ve ölümü somutlaştırarak, bu kavramları bir zamansızlık, sonsuzluk hissi ile çizmiştir. Renk ve biçimlerde yaptığı deformasyonlarla, figürlerde oluşturduğu imgelerle, insan duygularını apaçık yansıtmaktadır. Bu duyguları, 1910 yılında "Ölüm" temalı ilk resmi olan "Ölü Anne" isimli tablosunda yansıtmış ve bu temalarını "Hamile Kadın ve Ölüm" (1911), "Can Çekişme" (1912) gibi eserleriyle bir seri olarak işlemeye devam etmiştir.



Görsel 46: Ölü Anne, Egon Schiele, 1910, Kalem ve Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 257 x 320 cm, Leopold Museum, Vienna, Avusturya, (https://artsandculture.google.com, Erişim Tarihi: 23.05.2020)

Diğer çalışmalarına göre en gizemli kalan eserler olarak nitelendirilen "Ölü Anne" serisinde sanatçının yaşadıklarına yönelik yasını ve ölüme ilişkin duygularını görmek mümkündür. Zira "Ölü Anne" (1910) ile başlayan seride tema ölüm ve ölüme karşı hissedilen duygularının dışavurumudur (Görsel 46) . Ölüme karşı merak ve hayranlık duyan Schiele'nin figüleri ölüyü andırmakta ve buz gibi bakışları ile izleyiciye ölümün gerçek olduğunu hissettirmektedir.

Viyana Ekspersyonizm'inde sık işlenen temalardan biri olan ölüm, Schiele'nin eserlerinde de yer almaktadır. Schiele'nin annesinin ölü doğumlar gerçekleştirmesi, Schiele doğmadan önce, annesinden bulaşan frengi sebebiyle ablasının ölmesi sanatçının ölüme olan aşırı ilgisini ve kendi bedeni ve ölüm ile kurduğu bağın temel sebebi olarak görülmektedir. Sanatçı, annesinden kendisine de hastalık bulaştığı endişesini ömür boyu taşımış ve ölüm korkusu yaşamış, bu psikolojik hal eser dizisine yansımıştır. Bebek, annesinin kemikli, kurumuş elleri arasında karanlık bir kumaşa sıkıca sarılarak sıkışmış gibidir, bebeğin bir huzursuzluk hali ve kaçışı söz konusu değildir. Bebeğin duruşu rahimde sıkışmış gibi görünse de aslında bebek rahmin dışındadır (Hızlı, 2017; Kalfa, 2018: s. 71-72). Ölüm ve yaşam bir arada ve her insanın varoluşsal gerçeği olarak izleyiciye gösterilmektedir. Ölüm vardır ve ölüm doğmaya engel değildir. Her doğumsa ölümle tanışacaktır.

"Bir Dahinin Doğuşu-Ölü Anne II" (1911), "Anne ve Çocuk" (1912) gibi serinin devamında da ölüm korkusu ile annesinden kurtulmaya çalışan çocuk ifadelerini görmek mümkündür. "Bir Dahinin Doğuşu-Ölü Anne II" (1911) resminde de anne ölüm halinde, kemikli ve kurumuş elleri ile çocuğu koyu bir alan olan kumaş içinde tutmaktadır. Bu alan çocuğun annesinden gelmesinden korktuğu ölümden kaçtığı alanı betimlemektedir. Çocuk gözlerini kocaman açarak bir korku halinde resmedilmektedir. Bir diğer çalışması 1912 tarihli "Anne ve Çocuk" adlı eserde de gözleri kocaman açılmış, korku içinde annesinden kurtulmaya çalışan bir çocuk bulunmaktadır (Hızlı, 2017).

Schiele, "Hamile Kadın ve Ölümü" (1911) eserinde kadının içinde tomurcuklanan hayata karşı sarılarak, ölümü kendinde görmesini betimlemiştir. Doğmamış olanın kırmızılığını, canlılığını gösterirken yanında da ölümü hatırlatmıştır. Ölümün karanlık bir kıyafeti ve ince kırılgan bir vücuttan çıkan kafatasını göstermesi "Memento mori"yi çağrıştırmamıştır. Azrail'i ciddi olarak, korkarak hatırlamaya gerek olmadığını, ölümün her zaman kalıcı olarak iyi hatırlanması gerektiğini belirtmiştir. Ölümün yüzü daha doğmamış olana, iç gözleme dayalı olarak daha içe yöneltmiştir. Ölüm; üzgün, sert ve kötü bir niyet olmadan, gözleri hüzünlü bir şekilde kapalıdır (egonschielelifeandwork, 2020).

Schiele, Ölüm Döşeğinde Gustav Klimt (1918) isimli çalışmasında ise yakın arkadaşı Klimt'in morgdaki ölü halini resmetmiş, ölmeden önce felç geçiren Klimt'in ölü yüzünün deforme olmuş ayrıntılarına yer vermiştir (Çelik, 2020).



Görsel 47: Ölüm ve Genç Kız, Egon Schiele, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Österreichhische Belvedere Galerisi, Viyana, (http://egonschielelifeandwork.blogspot.com, Erişim Tarihi: 24.04.2020)

Toplum tarafından kabul edilen bir evlilik yapmak için sevgili Wally'den ayırılışı ve Wally'nin ölümü sonrasında yaptığı "Ölüm ve Genç Kız" (1915) eserinde Schiele'nin ölümü kendisi gibi resmettiği görülmektedir (Görsel 47). Bu durum Wally'nin ölümünden Schiele'nin kendisini sorumlu tutması ile açıklanabilir. Rönesans öncesi Orta Avrupa'da kabul görmüş bir motif olan "Ölüm ve Genç Kız" sanat tarihinde birçok eserde konu edinilmiştir. Ancak bu eserde Schiele'nin klasik temadan uzaklaşarak, kendi yorumuyla yeni bir bakış açısı sunduğu görülmektedir (Yılmazok, 2012b). Buna göre ölüm korkunç bir halde değil, şefkatli ve sevgi içerikli betimlenmektedir. Genç kız ölüm tarafından zorla tutulmaktan ziyade ölüme sarılmaktadır. Eserde şiddet ve korku yerine, ayrılığın yası ve hüznü bulunmaktadır. Ekspresyonist eserlerde görüldüğü gibi aşağıdan ya da yukarıdan bakış, figür çevresinde düzenleme bu eserde de görülmektedir. Yukarıdan bir yerden birbirine sarılmış iki sevgilinin izlendiği görünümü veren eserin merkezinde kadın ve erkek figür yer almaktadır. Kimilerine göre kayalıkların kimine göreyse kurak, çorak toprak üstünde birbirlerine son olduğu belli bir sarılış içinde betimlenmiş iki figürün bir koza gibi çevreleyen beyaz bir kumaş ile bu kurak ortamdan korunduğu izlenir. Kasvetli, çorak, verimsiz zeminin ise toplumdaki gerilimi ve yaklaşan 1. Dünya Savaşı'nı betimlemek için kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Eserde kadının güçlü bir şekilde sarılmadığı hissi doğmaktadır.

Kadın, erkek figüre göre daha uzak bir sarılış ve normalden çok ince kollarla resmedilmiştir. Kadının kollarını bu şekilde çizilmesi, Wally'nin aralarındaki ilişkiye daha az sarıldığı ya da Wally'nin kırılgan olduğunu göstermeye yönelik bir anlatım olarak yorumlanmaktadır. Hüzünlü bir atmosferin ve yasın izleyiciye karamsar bir şekilde sunulduğu eserin duygusal yükünün figürlerin sarılışlarının yanında bozuk, çarpık bedenler ve karmaşık renk tonları ile yansıtıldığı dikkat çekmektedir (Yılmazok, 2012b; Blackshaw, 2018).

3.8. OTTO DIX (1891-1969)

Alman baskı ve resim sanatçısı Otto Dix, 1. Dünya Savaşı döneminin önemli Ekspresyonist sanatçılarındandır. Ferdinand Hodler tarzı bir uygulama ile başladığı resimlerine, Nolde'yi anımsatan Dışavurumcu biçimde devam ederek, Kübizm ve Dadaizm'e doğru uzanan bir üslup çeşitliliği göstermiştir. Yaşantısına yön veren savaş

onun sanatının gelişmesini de yakından etkilemiştir. Savaşın vahşi gerçeğinin içinde yaşamış, savaşın vahşetini ve ölümün tüm acımasızlığını eserlerine taşımıştır. Savaşa dair yaşadıklarını "kabus" olarak yorumlamıştır. Eserlerinin sergilenmesi yasaklanarak yoz/dejenere sanatçılar arasında sayılmıştır. Dix ilerleyen yaşlarında, etkilendiği ve birlikte çalıştığı Nolde ve Grosz'un ölümünden de oldukça etkilenerek, ölüm acısı ve yası kendi yaşamında da tecrübe etmiştir (Eczacıbaşı Vakfı, 2008c: s. 404).

Savaşın başladığı yıl yirmi üç yaşında olan ve gönüllü olarak savaşa katılan Otto Dix'in Alman entellektüeller arasında farklı bir yeri bulunmaktadır. Dix'in gönüllü olarak savaşa katılma isteği bir siyası yönelimden ziyade kişisel deneyim elde etme isteğine dayanmaktadır. Savaş esnasında altı yüzden fazla resim yapan sanatçının bu dönemdeki resimlerinde Dışavurumculuk söz konusudur. Savaştan sonra Dresden Akademisi'nde resim dersleri vermeye başlayan Dix'de dönemindeki birçok sanatçı gibi nasyonal sosyalistler tarafından yoz sanatçı olarak değerlendirilmiş, resim yapması yasaklanmıştır. 1939 yılında Hitler'e suikast tertibine katıldığı iddiasıyla hapse atılması, 1945 yılında elli dört yaşındayken tekrar cepheye yollanması ve Fransız Ordusu'na esir düşmesi, yaşamının trajik olaylarını oluşturmaktadır. Bu deneyimlerin onun sanatı için önemli olduğu ileri sürülmektedir. 1980'li yıllarda, Dix üzerine çalışan bazı sanat tarihçileri ressamın savaşla ilgili resimlerini psikolojik açıdan yorumlayarak, savaş tecrübesinin kendisinde yarattığı travmadan kurtulmak için savaş resimlerini yaptığı ifade etmişlerdir. Nitekim Dix de savaşta yaşadıklarının uzun yıllar rüyalarına girdiğini, içinde bir kaos olduğunu, resim yaparak bu kaosu düzeltmek istediğini belirtmiştir (Erden, 2016: s. 249-251).

Savaşın ardındaki dejenere kent yaşamının ve cephedeki zulümler, ölümler ve sefillikler konu olarak resimlerde yerini almıştır. Askerlerin ve kendisinin kahraman olacakları düşüncesi ile gittikleri savaşta aciz, acınacak hale düşüşlerini eserlerinde göstererek, savaşın ve sanatçının yaşadığı deneyimin, ruh halinin durumunu yansıtmıştır. Savaştan etkilenen toplumun ve delirmiş, ölmüş, yaralanmış, gazdan boğulmuş askerlerin halleri ile izleyiciye yaşanan kaybın büyüklüğünü hissettirerek yasın kederini anlatmak istemiştir (Richard, 1999: s. 50).

Yaşadıkları ve bakış açısı Francisco Goya ve Käthe Kollwitz gibi büyük sanatçılarla benzerlik taşıyan Dix deneyimleri üzerinden, çağdaşlarına bütün

gerçekçiliği ile savaşta yaşanan insanlık zulmünü, aşağılanmayı ve acıları bir dizi savaş eseri ile 1924 yılında "Savaş" isimli sergisiyle sunmuştur. Dix, eserlerinde savaş sonunda cehennemden çıkarak yaşama yeniden başlayan toplumun ve askerlerin ruh hallerini ve yaşadıklarına dair yası yansıtışlarına da yer vermektedir. Böylesi bir ölüm korkusu sonrasında sağlıklı davranışlar sergilenemeyeği gerçeğini anlatan Dix, eserlerindeki yüz ifadeleri ile bozulan psikolojinin izlerini göstermektedir. "Şehvet Katili" (1920), "Pilkem Yakınlarında Yemek Taşıyanlar" (1924), "Gazla Boğulmuş Askerler" (1924) gibi savaş serisi eserlerinde travmalar, vahşi davranışlara dönüşen, merhamet duygusunu yitiren, acılara karşı duyarsızlaşan haller betimlenmektedir (Zaimoğlu, 2018: s. 35-40).

Savaş sonrasında çeşitli sanat eleştirmenleri tarafından Dix'in çizimleri sanatsal güzelliğin yücelik arayışıyla örtüşmeyerek anti estetik olarak nitelendirilmiş olsa da eserlerindeki bozulmuş bedenler, kadavralar savaşta yaşanan dehşeti, ölümü objektif ve gerçekçi olarak iletmektedir (Kuru, 2017: s. 400).

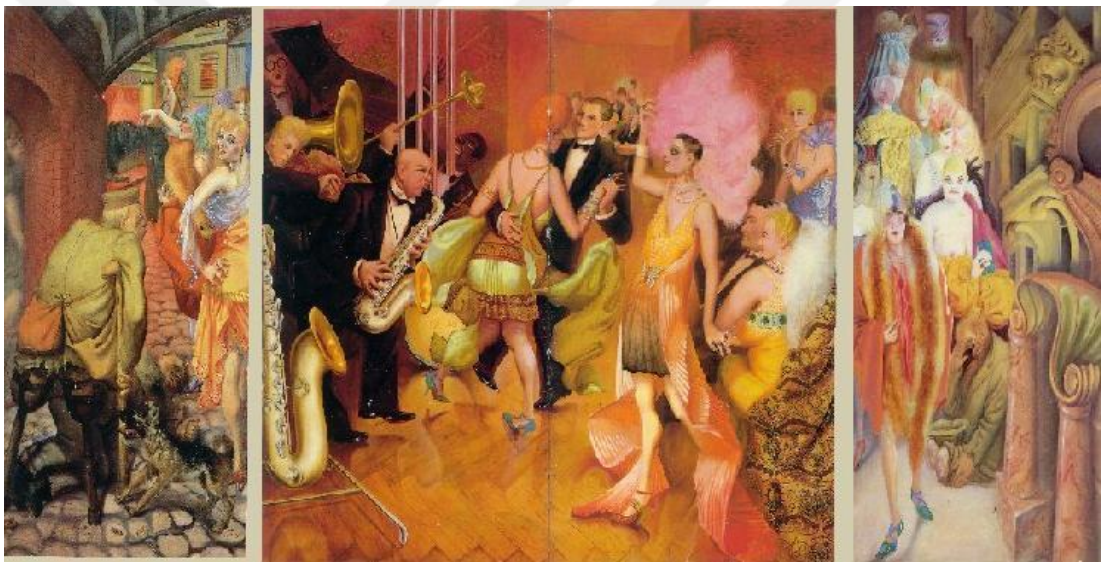
Savaş konulu çok sayıda eseri olmakla birlikte sanatçının savaşa karşı duyduğu eleştirel düşüncenin yansıdığı bu eserler arasında en fazla bilinen ve dikkat çekeni 1932 tarihli "Savaş Triptiği" eseridir (Görsel 48) . 1. Dünya Savaşı'nın vahşetini, yıkıcılığı gösterdiği bu eser, Orta çağ kiliselerinde bulunan Altar panosu gibi dört parçadan oluşmaktadır. Mistik bir anlam taşıyan bu form üzerine Dix, savaş temasına laik bir anlatım getirmiştir (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016: s. 202).



Görsel 48: Savaş Triptiği, Otto Dix, 1929- 1932, Ahşap Üzerine Tempera, 204 x 204 cm orta pano/204 x 102 cm yan panoları/60 x 204 cm alt pano, NeueMeister Galerisi, Dresden, Almanya, (Özbay,2017: s. 113)

Dix'in savaş acılarını, İsa'nın ıstırabı ile özdeşleştirdiği eserin konusu kronolojik olarak sol, orta, sağ panoya doğru devam ederek, alt panoda son bulmaktadır. Panolar tema olarak birbirine bağlı ancak her birinin ayrı bir anlatımı söz konusudur. Sol panoda günün başlangıcı canlandırılarak, izleyiciye sırtı dönük, savaşmaya hazır, önlerindeki figürleri takip eden asker kıyafetli iki figür yer almaktadır. Kızıl ve dumanlı tasvir edilen gökyüzü yaşanacakların ve bir sonraki sahnenin haberini vermektedir. Eserin ana konusunun işlendiği orta panoda savaşın acı gerçekliği sunulmaktadır. Bitmiş bir savaşın ardından kalanların yer aldığı orta panoda ölüme, çevre ve doğanın yıkımına yer verilmektedir. Orta panonun ön planında insanlık dışı olayların kalıntıları, yıkımlar içinde ölüler betimlenmektedir. Bu sahnede onca acının ardından sessiz ve derin bir yas duyumsanmaktadır. İkinci planda duyguları yok olmuşçasına, tek başına hareketsiz bir biçimde, yaşamak için uygun koşulların olmadığını vurgulayan maskesiyle canlı bir asker görülmektedir. Üst kısmı oluşturan üçüncü planda ise izleyiciyi sağ panoya yönlendiren işaret parmağıyla bir iskelet bulunmaktadır. Sağ pano, yardım alan, yüzü görünmeyen yaralı bir askerin resmedildiği bir akşam sahnesi izlenmektedir. Askere yardım eden ve resimde figürler arasında yüzünü seyrediciye gösteren Otto Dix'in kendi portresidir. Dix'in kendini

savaşı gözlemleyen bir kurtarıcı olarak betimleyerek, insanlık, yardımlaşma, kardeşlik gibi evrensel, ahlaki değerleri anlatmaktadır. Alt panoda ise tüm bu anlatılanlar, günün döngüsü yatan bir figürle sonuçlandırılmaktadır. Uzanmış figür kurban edilmiş insanlığı simgeler niteliktedir. Kırmızı ve kahverengi tonlardan oluşan karamsar, kasvetli renk skalası ile savaşın acımasızlığı, ölümün şiddetini vurgulamaktadır. Kırmızı ile patlama, yangın ve kan, kahverengi tonlarsa toprak ve ölümü hatırlatan trajik bir görüntü sunmaktadır. Eserde, sıcak soğuk renk kontrastı kullanılarak soğuk renklerle cansızlık, sıcak renklerle hareketli, karamsar, gergin ortam sağlanmaktadır. Dix, eserini renk, ışık, anlatım gibi pek çok kontrast üzerine kurarak seyirci üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Dix, savaşın sebep olduğu yıkımın, ölümün yasını izleyicinin de tutmasını ister gibidir (Özbay, 2017: s. 109-113).



Görsel 49: Metropol, Otto Dix, 1928, Ahşap Üzerine Tempera, 181 × 402 cm, Kunstmuseum Stuttgart, Almanya, (Farthing, 2014: s. 424)

Dix, savaş dışında eserlerinde sosyal sınıflar arasındaki farklılıkları da betimleyerek, modern topluma, modern bireye yönelik eleştirisini yansıtmaktadır. 1928 tarihli "Metropol" bu temada en fazla bilinen yapıttır (Görsel 49). Eser aynı zamanda 1. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşamlarını devam ettirmeye çalışan ölümlüleri de konu almaktadır. Weimar topluluğundaki eşitsizliği, ahlaki çöküşü, aşırıya varan sosyal sınıf ayrımını ele alan triptik bir eserdir. Belirli bir etkileşim içinde, birbirinden ayrı üç tablodan oluşan Metropol eserinin ortasında bir gece kulübünde eğlenmekte olan, mücevher ve kıyafetlerinden üst gelir grubunda olduğu anlaşılan insanlar bulunmaktadır. Dix, dönemin modası olan caz eşliğinde vakit geçiren, eğlence

düşkünü, zengin gençleriyle fakirlik, düşkünlük, dışlanma gibi zor koşullar içine sıkışmış insanlar arasındaki ayrımı, zıtlıkları sergilemektedir. Güçlü bir tiyatral etkinin gözlendiği yapıtta sağındaki gösterişli sahneyi seyreden solda dilenen gazi Dix'ten izler taşımaktadır (Erden, 2016: s. 249; Farthing, 2014: s. 424).

Dix, bu gaziyi vatanı uğruna fedakarlıkta bulunmuş saygın biri olarak değil, acınacak eksik bir insan olarak betimlemiş, sokak köpeğinin askere olan saldırgan tavrı ile gazinin ülkesi için değersizliğini vurgulamak için kullanmıştır. Yapıtta 1. Dünya Savaşı'nın acılarını yine bedeni ile ödeyen ve farklı sanatçıların da eserlerine konu olmuş hayat kadınlarına da yer verilmektedir. Belirgin dişleri, kuş pençesini andıran uçları sivri parmakları, kemikli vücutları ile yırtıcı bir hayvana benzeyen bu kadınların yüzlerinde hüznü görmek mümkündür. Sağ panelde ise savaşta yüzünü kaybeden ve artık insana benzemeyen bir asker zavallı bir adam olarak önünde ilerleyen hayat kadınları ve süslü, zengin kadınlara selam durmaktadır. Kadın haklarındaki yeşermenin etkisinin de yansıtıldığı yapıtta kadınların savaş öncesine göre daha özgürleştikleri resmedilmektedir. Bu özgürleşmenin kadınların vücudunu daha fazla açıkta bırakan, vücut hatlarına oturan erkeksileştirilen elbiselerle, bob stil saçlarla anlatıldığı dikkat çekmektedir (Akalın, 2013: s. 361-362).

Dix'in eserinde kontrastlara yer verdiği görülmektedir. Yapıtta Weimar toplumunun dekolte kıyafetleri ve kısacık saçlarıyla "yeni kadını" ile Berlin sokak yaşamının sembolü hayat kadınları bir arada yer almaktadır. Sanatçının kadın figürlerin ifadelerinde de zıtlıkları bir arada resmettiği görülmektedir. Kadın figürler aynı anda hem şehvet düşkünü ve dünyevi hem de masum ve çekingen olarak betimlenmektedir. Öte yandan sağ panelin ön planında ve orta panelde dans eden kadın figürlerin birbirine benzeyen, dikkat çeken ayakkabıları, bacakları olamayan gazi ile tezatlık oluşturmaktadır. Sağ ve sol panellerde sokağın sefaleti ile orta resimdeki parlak müzikholde bir zıtlık taşımaktadır (Akalın, 2013: s. 361; Farthing, 2014: s. 425).

Dix'in tüm bu eserlerinde başta savaşın getirdiği ölüm olmak üzere modern toplumun sancılarına yönelik eleştirisi ve modern bireyi yüzleştirmeye yönelik bakış açısı okunmaktadır.

SONUÇ

Sanat tarihi boyunca yas olgusunun ağırlıklı olarak ölüm temalı eserlerde işlendiği görülmektedir. Tarihin hemen her döneminde ölüm temasının yer aldığı eserler ise savaş üzerinden işlenmektedir. 20. yüzyıla kadar ölüm getiren yüz yıl savaşları, otuz yıl savaşları gibi savaşlar ve veba gibi salgın hastalıklar bu zaman aralığının ölüm konulu temel eserlerdir. Bu eserlerin işlenişinde, dönemi şekillendiren tarihsel olayların yanında mitler, dini inançlar da ölümün algılanışı, yasa olan tutumun belirleyicisi olmuştur. 18. ve 19. yüzyılın Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi tarihi olayları modernleşme yolunda önemli bir birikimsel süreç oluştururken, toplumsal yapıda ve bireyde de önemli bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Fransız devrimi özgürlük, kardeşlik ve eşitlik gibi yüce duyguların ölüm sonrası dünyada değil, bu dünyada kurulmasını, Sanayi devrimi ise modernleşmek için sanayileşmenin, cenneti hak edebilmek için bu dünyada çaba göstermenin, çalışmanın gerekliliğini savunmuştur. Toplumun ve bireyin giderek dünyevileştiği 20. yüzyıla doğru giden süreçte 18. ve 19. yüzyıl boyunca yapılan bilimsel icatların nimetleri birikirken bir yandan da sınıf ayrımlarının, sefaletin, sömürünün, hak mücadelelerinin ve ahlaki değişimin yaşandığı görülmektedir. Bu modernleşme sürecinde etkili olan aydınlanma düşüncesi, bilimsellik ve icatlara dayalı birikim, hayatın her alanını olduğu gibi sanatı da işlenen konular, kullanılan malzemeler, sanatçıların hayata bakışı gibi alanlarda çok boyutlu olarak etkilemiştir.

Modern bireyin ölüm karşısında duyarsızlaştığı, ölümü reddettiği, inkar ettiği bir değişimin de yaşandığı dikkat çekmektedir. Bu durum daha önceki yüzyılların eserlerine de yansıyan yas ritüllerinin, yas hallerinin gündelik yaşamdan da uzaklaştırılması sonucunu doğurmuştur. Ölümün, geçmiş zamanlara göre daha az görünür hale getirilmesi, modern dönemlerde ölümün inkarı tezini ortaya çıkarmıştır. Modern anlayışta yas tutma riüellerinin zayıfladığı, mezar yapımı, gömülüş, yas törenleri gibi ölüm ritüllerinde değişim sözkonusudur. Ölüm, yaşamın tüm alanlarının dışına itilerek, bir tabu halini almış, sağlık ve mutluluk adına reddedilir olmuştur. Bireydeki bu değişim ve sosyal sorunlara karşı duyarlılık ile sanatçıların modern toplumu ölümle yüzleştirme işlevine de soyundukları görülmektedir. Ekspresyonist

akımın öncülerinden E. Munch, İsviçreli ressam F. Hodler gibi sanatçıların eserlerine bakıldığında sanatsal değerin ötesinde, ölümü unutmaya çalışan, reddeden, duyarsızlaşan modern toplumu ölümle yüzleştirme çabasının işlendiği ilk dışavurumcu eserleri görmek mümkündür.

Modernleşme ile gelen yıkımdan, sanata sığınmayı temel ilke alan Modernizm, özgürleşen, kendi doğrusunu ve yaşam biçimini kurma cesaretini gösteren sanatçıyı da doğurmuştur. Böylece bir yandan eserlerinde yaşanan sorunları işleyen bir yandan da otoriteyi, sınıflar arası eşitsizlikleri, kadının ikincil konumunu, savaşları sorgulayan, eleştiren ve modernleşme sürecinde değişen, duyarsızlaşan, makineleşen bireyi gerçekle yüzleştirme misyonunu yüklenen sanatçı tipi ortaya çıkmıştır.

20. yüzyıla damgasını vuran savaşlardan 1. Dünya Savaşı, toplumun ve sanatın değişiminde, ölümün ve dolayısıyla yasın anlatımında önemli eserlerin yapılmasına sebep olmuştur. Ancak ölüm, yıkım ve yasa neden olacak durumların bu dönemde savaşla sınırlı kalmadığı, sosyo-ekonomik yapıyı derinden etkileyen bir değişimin yaşandığı görülmektedir. Savaşın ölüm, yas getiren vahşetinin yanında cephe gerisinde eserlerde de yer verilen zıtlıklarla dolu yeni bir yaşam şekillenmektedir. Bir yandan sömürülen, sefalet ücretleri ile geçim savaşı ve hak mücadeleleri veren işçiler, diğer yandan kârını maksimize etmeye çalışan, giderek zenginleşen modern gece kulüplerinde eğlenen kent soyluları, bir yanda zengin kent yaşamları bir yanda yoksul banliyöler. Hayat kadınları ve savaşın ardından dul kalan kadınların çaresizliği anlatılırken Amerikan dansları, bob stili kesimli saçlarıyla "yeni kadın" figürü, modern yaşam zıtlıkları, travma yaratan ruh halleri ve toplumsal olayları ile dikkat çekmektedir. Böylece eserlerde sadece savaşın ve savaşa katılanların değil, toplumu etkileyen tüm sorunların ve toplumun başta kadınlar olmak üzere işçiler, yoksullar, dışlananlar gibi farklı kesimlerini ele alan eserler işlendiği izlenmektedir. Ve bu anlatımda sanatın geleneksel yöntemleri, dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için yeterli görülmeyince, Ekspresyonizm başta olmak üzere yeni sanat akımlarının ortaya çıkışı söz konusu olmuştur. Öznel duygulara, iç dünyaya yönelişi önemseyen Ekspresyonizm, dönemin psikolojik, politik, ahlaki ve dini sorunlarını, işçilerin, kadınların hak mücadelelerini net mesajlar vererek eserlerinde işlemişlerdir.

Ekspresyonist sanatçıların eserleri üzerinden yas olgusunu çözümlemeyi amaçlayan bu çalışmada G.Rouault, G. Klimt, K. Kollwitz, E.L.Kirschner, M.

Beckmann, O. Kokoscha, E. Schiele, O. Dix'in yas olgusunu barındıran çalışmaları ele alınmıştır. Çalışmada yer verilen ekspresyonist sanatçıların hepsi bireysel yaşamlarında bir kayıp yaşayarak ölüm acısını yaşamış, 1. Dünya Savaşı başta olmak üzere toplumu ve modern bireyi derinden etkileyen tarihsel olaylara şahitlik etmiş, dönemin otoritesi tarafından eserleri dejenere görülmüş ve Avrupa'daki büyük değişimin farkında olan sanatçılardır. İçinde yaşadıkları dönemde savaşın sebep olduğu ölüm ve yıkımın yanısıra işçi sınıfının yaşadığı zorluklara, yoksulluğa, kadınları değersiz gören anlayışa, ahlaki çöküşe ve modern bireyin ruh ile makine arasına sıkışmış, ölüm gibi varoluşsal gerçeklere karşı duyarsızlaşmasına, yabancılaşmasına tanıklık etmişlerdir. Yaşanan sosyal sorunlara duyarsız kalmayan sanatçılar, kendilerinin ve toplumun ruhsal bunalımlarını yansıtmakla birlikte modern bireyi gerçeklerle yüzleştirme misyonunu da üstlenmişlerdir.

Sanatçıların eserleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde, şiddetli, canlı, yoğun ve karşıt renkler kullanarak izleyicide duyguları harekete geçirdikleri, üç boyutlu perspektifin bilinçli olarak ihmal edilerek, şekil, figür ve biçimlerde deformasyona gittikleri izlenmektedir. Eserlerde görünen dünyanın ötesinde görünmeyen iç dünyayı, bir başka ifadeyle yas taşıyan duyguları ön plana çıkardıkları görülmektedir. Güçlü bir ifadeye ve güçlü bir etkiye sahip eserler izleyicide de güçlü duygular uyandırmakta, anlatılan duygu durumu hissettirilmektedir. Eserlerde yasın neden olduğu huzursuzluğu, çaresizliği, başkaldırıyı görselleştirme çabası bulunmaktadır. Yalnızlaşan, duyarsızlaşan bireyi ve sorunlarını ele alarak modernizmin vaad ettiği mutluluğu, refahı ve huzuru getirmediğini göstermektedirler. İnsanın ve toplumun ruh hallerini esas alan bir akım olan ekspresyonizmin, bu eserlerde başarısını görmek aynı zamanda sanatçının kişisel görüşünü anlamak mümkündür. Kurumların yerleşik otoritesine karşı çıkan ekspresyonistler, siyasi, sosyal ve ekonomik yapıdaki eşitsizliklere, adaletsizliklere eserlerinde yer vererek bu başkaldırıyı, karşı koymayı başarmışlar, bu sebeple de otorite tarafından eserleri dejenere olarak nitelendirilmiştir. Eserlerde doğum, ölüm, çıplaklık gibi varoluşsal gerçeklerle bireyi yüzleştirerek, reddedilen insanı duygulara karşı bir uyanış gerçekleştirmeyi başarmışlardır.

Sonuç olarak, incelenen sanatçıların hepsinin yasa, çaresizliğe, umutsuzluğa, sefalete sebep olan sosyal adaletsizliğin olmadığı, sosyal barışın sağlandığı bir dünya düzeni isteğini eserleriyle dile getirdiklerini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

Altuna, Sadun (2013). Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Antmen, Ahu (2014). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ayaydın, Abdullah (2016). Çeşitli Yönleriyle Çağdaş Sanatları Akımları. Anakara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Batur, Enis (2015). Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudrillard, Jean (2011). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm (Çev.Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Beksaç, Engin (1994). Avrupa Sanatı. İstanbul: Troya Yayıncılık.

Beksaç, Engin (2000). Avrupa Sanatına Giriş. İstanbul: Engin Yayıncılık.

Butler, Christopher (2013). Modernizm. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Champdor, Albert (2006). Mısır'ın Ölüler Kitabı (Çev. Suat Tahsuğ). İstanbul: Ruh ve Madde Yayıncılık.

Clark, Toby (2000). Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Claudon, Francis (1999). Romantizm Sanat Ansiklopedisi (Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cömert, Bedrettin (2007). Giotto'nun Sanatı. Ankara: De Ki Yayınları.

Eczacıbaşı Vakfı (2008a). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-3. İstanbul: Yem Yayın.

Eczacıbaşı Vakfi (2008b). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-2. İstanbul: Yem Yayın.

Eczacıbaşı Vakfı (2008c). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-1. İstanbul: Yem Yayın.

Erden, Osman (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Erhat Azra (2010). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eliade, Mircea (2016). Dinsel İnançlar ve Düşünceler, Gotama Budha'dan Hristiyanlığın Doğuşuna, Cilt:2 (Çev. Ali Berktay). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eroğlu, Özkan (2015). Modern Sanat. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Farthing, Stephen (2014). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Foucault, Michel (2005). Özne ve İktidar (Çev: Işık Ergüden-Osman Akınbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gombrich, Ernst H. (2009). Sanatın Öyküsü (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Yayınevi.

Huizinga, Johan (1997). Orta çağın Günbatımı (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Hürmüzlü, Bilge (2008). Eski Yunan'da Ölü Gömme Gelenekleri. İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.

İpşiroğlu, Nazan, Mazhar İpşiroğlu (2017). Sanatta Devrim, Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İpşiroğlu, Mazhar Ş., Sabahattin Eyüboğlu, (2013). Avrupa Resminde Gerçek Duygusu". İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kınay, Cahid (1993). Sanat Tarihi. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Leppert, Richard (2012). Sanatta Anlamın Görüntüsü (Çev.: İsmail Tür). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lıttle, Stephen (2008). …İzmler Sanatı Anlamak (Çev. Derya Nüket Özer). İstanbul: Yem Yayın.

Lynton, Norbert (2015). Modern Sanatın Öyküsü (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Öndin, Nilüfer (2018), Barok Resim ve Heykel Sanatı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Richard, Lionel (1999), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi.(Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Rideal, Liz (2015), Resimler Nasıl Okunur? Anlam ve Yöntem Okuma Rehberi (Çev. Ece Erbay Nahum). İstanbul: Yem Yayın.

Russell, Bertrand (1994), Batı Felsefesi Tarihi İlk Çağ, İstanbul: Say Yayınları.

Şenyapılı, Önder (2004), The Art Millennium: Romantizm, İstanbul: Boyut Yayın.

Thompson, Jon (2014), Modern Resim Nasıl Okunur, Modern Ustaları Anlamak. (Çev. Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tunalı, İsmail (2008), Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan (2014), Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan (2003), Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz, Mehmet (2013), Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zeyrek, Ahmet Murat (2018), Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Yediveren Yayınları.

2. Makale, Bildiriler ve Tezler

Acar, Barış (2007). "Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurum'un Ayrımlaştırılması". Artist Modern, 83, Kasım, ss: 48- 51

Akalın, Ayşe Emel (2006). Ölümün ve Ölmenin Sosyolojisi Üzerine Kuramsal Bir Çalışma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Akalın, Tolga (2013). "Dünyada Olan Üç Önemli Savaşın Etkisiyle Oluşan Resimler". Fine Arts, Cilt 8, Sayı 4: ss: 352-367

Akın, Haydar (2018). "Felaket Geliyorum Demişti: Orta çağ'da Yaşanan Büyük Veba Salgını ve Toplumsal Yaşamdaki Sonuçları Üzerine Bir Değerlendirme". Kebikeç, 46, ss:247-296

Aksoy, Mehmet (2018). "Rönesans Resim Sanatında Ölüm Teması". Journal Of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt:3, Sayı:6, Kasım-Aralık, ss: 118-135

Aldoğan, Altay (2019). "Gauguin'in Başyapıtı: Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?". İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Cilt: 5, Sayı: 2, ss: 31-36

Alp, Kafiye Özlem (2013). "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil". Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım-Aralık'13 Sayı:12, ss:40-61

Ayan, Müjde (2008a). "Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz". Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 1, Cilt 1, ss:33-63

Ayan, Handan Müjde (2008b). "Otoportreler ve Ekspresyonizm". Artist Dergisi, Şubat, Cilt 1, ss: 52-54

Balamber, Burçak (2018). "On Beşinci Yüzyılda İyi Ölme Sanatı: Ars Moriendi". Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı/Number 40,ss: 117-133

Balcı, Fatih (2019). "Modern Sanatta Gösterilemeyenin Gösterilmesi". Journal Of Awareness, Cilt:4, Sayı:1, ss:31-44

Başbuğ, Fatih (2012). "20. Yüzyıl Alman Resim Sanatında Bir Modernist: Max Beckmann". İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt:1, Sayı:1, ss: 123-144

Berksoy, İbrahim (2018). "Decameron: On Günün Hikayesi". ODTÜ'lüler Bülteni, ODTÜ Mezunları Derneği, Sayı: 282, Ankara, ss:48-49

Bildik, T. (2013). "Ölüm, Kayıp, Yas ve Patolojik Yas". Ege Tıp Dergisi, 52(4), ss:223-229

Boydaş, Okan (2018). "Ezoterik Sembollerin Ortaçağ, Rönesans, 19. Yüzyıl ve Günümüz Sanatındaki Yansımaları Üzerine Bir İnceleme". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:11, Sayı:59, ss:467-475

Burcu, Esra ve Akalın, Emel (2008). "Ölüm Olgusu Üzerine Sosyolojik Tartışmalar". Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları, Sayı:8, ss: 29-54

Büyükgenç, Bahar (2007). Peter Weıss'ın "Direnmenin Estetiği" Romanı Üzerine Bir Görsel Okuma Kılavuzu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Coşkun, Rıdvan (2006). "Resmin Değişen İfadesi ve Mekanla İlişkisi". Anadolu Sanat ve Kültür Dergisi, S.17, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Şubat, ss: 55-61

Çay Batur, Meral (2017). "Pieter Bruegel: Ölümün Zaferi". İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, ss: 50-57

Çelik, Seher Balcı (2016). "Yas Ölçeği: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması". Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi, Cilt III, Sayı: 25, ss:105-114

Dağaş, Tamer (2019). "Yaşayanlar Üçlemesinde Bireyciliğin Sonucunda Bireyin Ölümü". SineFilozofi Dergisi, Özel Sayı, ss: 374-395

Demiralp, Didem (2011). "Toplumsal Değerlerin Sanatsal Oluşumlar Üzerindeki Etkisine İlkçağ'dan Bir Örnek: Eski Yunan Tasvir Sanatı". Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: IV, Sayı: 1, Nisan, ss: 80-91

Dilmaç, Sehran ve Akalan, Güler (2018). "Dışavurumcu Bir İfade Aracı Olarak Otoportre". Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 71, ss:179-197

Dökeroğlu, Özlem Tekdemir (2019). "Acının Resmini Yapmak, Käthe Kollwitz Resimleri Üzerinden Bir Bakış". International Journey Of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt 4, Sayı 7, Haziran-Temmuz, ss: 163-178

Durmuşoğlu, Kadriye ve Ataman, Kemal (2018). "Kutsaldan Sekülere: Değişen Ölüm Algısı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme". Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 5 (1), ss: 123-149

Dursun, Olcay (2003). Orta çağdan Günümüze Resim Sanatında Ölüm Kavramı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Erdoğdu, Özgenç Neslihan (2018). "17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Vanitas İmgeleri". Ulakbilgi, Cilt:6, Sayı: 21, ss: 143-159

Gizir, Cem Ali (2006). "Bir Kayıp Sonrasında Zorluklar Yaşayan Üniversite Öğrencilerine Yönelik Bir Yas Danışmanlığı Modeli". Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, ss:195-213. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/160988#page=91 / Erişim Tarihi: 30.12.2019

Gök, Kemal (2017). "Romantizm ve Romantizm Akımının Fotoğraf Sanatına Etkisi". Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, ss:41-72

Göktepe, Mehmet (2020). "Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme". Journal Of Arts, Cilt 3, Sayı 1, ss: 45-66

Gümüş, Tolga (2011). "Avrupa'da Kara Ölüm ve Dönem Kronikleri". Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 1, ss: 139-164

İstek, E. (2017). "Avrupa'da Veba Salgını ve Salgında Din Faktörü (Viyana Örneği)". Tarih Araştırmaları Dergisi, 36 (62), ss: 173-204

Kalfa, Zafer (2016). "20. Yüzyıl Resim Sanatı ve New York". Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 6, Sayı 1, ss: 16-33

Kalfa, Aybegüm (2018). Toplum Baskısı Altındaki Kadının Ütopik Duruşu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi , Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Karabulut, E. (2010). Diyarbakır'daki Taziye Evlerinde Akut Dönem Yas Sürecinin Yaşanması ve Yasın Ağırlık Derecesine Etki Eden Faktörlerin Belirlenmesi, Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Uzmanlık Tezi, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

Kaya, M. (2013). "Platon'un Ruh Kuramı". Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: XV, Sayı 1, ss: 171-182

Keskin, İsmail (2014). "Baskıresimde Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk) Ve Litografi Sanatına Yansımaları". Sanat Dergisi, Sayı 25, ss:53-66

Kızıl, Abuzer (2017). "Antik Dönem Yunan Dünyası'nda Ölüm Kavramı ve Bununla İlgili Bazı Betimlemeler". Uluslararası Amisos Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 3, Aralık, ss: 32-65

Kuru, Ali Şahan (2017). "1. Dünya Savaşı'nın Sanat Diline Etkileri". Sanat Tarihi Dergisi, XXVI / 2, ss: 395-421

Ötgün, Cebrail (2008). "Sanatın Şiddeti ve Sınırları". Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, ss: 90-103

Özbay, Dalila (2017). "Otto Dix'in "Savaş'' Adlı Poliptiği İle Mehmet Ruhi Arel'in "Çanakkale Savaşı'' Adlı Triptiğinin Karşılaştırılması ve Analizleri". Humanitas, 5(9), ss:107-119

Özçetin, Adnan (2000). "Diyarbakır Bölgesinde Yas ve Din İlişkisi". Düşünen Adam Dergisi, 13(1), ss: 12-18

Özensoy, Ecem (2017). "Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztokat, Nedret ve Serap Yüzgüller Arsal (2014). "Giotto'nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması". Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı :23, ss: 109-133

Papila, Aytül (2007). "Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat". Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt 1, Sayı 1, ss:176-190

Serdar, Murat (2018). "Orta çağ Avrupa'sında Cüzzam". Tarih Okulu Dergisi (TOD), Yıl:11, Sayı: XXXIV, ss:109-127

Soydan Pınar, Fatma (2019). Alegorik Evrende Vanitas İzlemi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Şahin, Nuran (1996). "Beyaz Lekythoslar Işığında Klasik Devir'de Atina'da Ölüm İkonografisi ve Ölü Kültü". Arkeoloji Dergisi 4, ss:143-167

Şahin Erol, N. Ayşegül ve Kayalıoğlu Sevgi (2016). "I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri". Gazi Üniversitesi Akademik Bakış, Cilt 10, Sayı 19, ss:183-207

Şahinbaş Umut, Türker, İ. Halil ve Ağçiçek Murat (2019). "Savaşlar ve Ölümler Çağında Bir Kadın Sanatçı: Käthe Kollwitz". Akademik Sanat, Cilt 4, Sayı 8, ss:160-171

Şanko, Lucia (2015). Çağdaş Sanatta Ölüm Kavramı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Taşkesen, Semra (2018). "Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması". Sanat Dergisi, Sayı:31, ss: 6-18

Tekkoç, Ali Varol (2016). 1900'lerden Günümüze Toplumsal Olaylar ve Sanat, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Topçu, Ceyhun (2019). 19. Yüzyıl Avrupa Sanatında Ölüm Olgusuna Sembolist Bakış: Arnold Böcklin ve Ölüm, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Topcuoğlu, Ü. Ilgaz (2018). "Resim Sanatında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Geleneksel Rolleriyle Erkek İmgesi". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 58, Ağustos, ss: 392-398

Uz, Ayfer (2012). "Gustav Klimt'in Tuvale Yansıttığı Renkli Işıltılı Masalsı Bir Dünya ve Kadın İmgesi". Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, ss:55-64

Uysal, Arzu (2007). "Araştırıcı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın "Gece" Adlı Eserinin Analizi". Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, Güz, 5 (49), ss: 701-715

Uysal, Arzu (2009). "Yüzün Portresi- Portre Kurmak Üzerine". Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 4, ss: 107-122

Yenişehirlioğlu, Filiz (1993). Resimde Zaman ve Mekân Kavramı, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:1, ss: 197-205

Zaimoğlu, Şule (2018). Gravürde Acı ve Ölüm Teması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ.

Zengin, Meral (2015). "Edvard Munch'un Sanatında Yas Olgusu". Görünüm Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı 1, Aralık, ss:50-55

3. Elektronik Kaynaklar

Abulof, Uriel ve Penne Shirley (2019). "Love Life & Death : Klimt and Schiele".
https://www.sapienism.com/post/love-life-death-klimt-and-schiele
Erişim Tarihi: 24.05.2020

Antakyalıoğlu, Zekiye (2011). "Memento Mori (Öleceğini Hatırla)".
http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=12&articleID=919
Erişim Tarihi: 05.01.2020

Arte (2015). "Georges Rouault, Miserere".
https://wsimag.com/it/arte/13900-georges-rouault-miserere

Erişim Tarihi: 13. 04.2020

Blackshaw, Gemma (2018). “Egon Schiele Crazier Than I Look”. https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018/egon-schiele-crazier-than-i-look-gemma-blackshaw Erişim Tarihi: 27.05.2020

Çelebi, Elif (2016). “Vanitas Nedir?”. https://elifcelebiartworks.blogspot.com/2016/12/vanitas-nedir-onemli-vanitas.html, Erişim Tarihi: 05.01.2020

Çelik, Fatima (2020). “İspanyol Gribinin Sanattaki İzdüşümleri: Umutsuzluk, Hüsran ve Boşluk İçinde Yeni Bir Dünya Hayali”. https://medyascope.tv/2020/05/13/ispanyol-gribinin-sanattaki-izdusumleri-umutsuzluk-husran-ve-bosluk-icinde-yeni-bir-dunya-hayali/ Erişim Tarihi: 24.05.2020

Daravanoğlu, Dimitri (2009). “İlyada’nın Likyalı Prensi: Sarpedon”. https://2mi3.com/2009/05/11/ilyadanin-likyali-prensisarpedon-%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%80%CE%B7%CE%B4%CF%8E%CE%BD/ Erişim: 05.01.2020

Dyrness, William (2009). “Seeing Through The Darkness : Georges Rouault’s Vision of Christ”, Image Journal, Issue: 67. https://imagejournal.org/article/seeing-through-the-darkness/ Erişim Tarihi: 29.04.2020

Schiele, Egon (2020), “Mortality”. http://egonschielelifeandwork.blogspot.com/p/mortality.html, Erişim Tarihi: 28.05.2020

Galerıe Henze, Ketterer, Trıebol (GHK), (2019). “TEFAF Maastricht 2019 – Stand 444 Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel and Emil Nolde during WWI.”. http://www.henzeketterer.ch/fileadmin/bilder/kunstmessen/2019_TEFAF_Maastricht_-_Galerie_Henze_Ketterer_Triebold_Handout_WWI_E.pdf Erişim Tarihi: 28.04.2020

Hızlı, Serkan (2017). “Egon Schiele “Dead Mother” Serisi”, https://serkanhizli.wordpress.com/2017/01/02/egon-schiele-dead-mother-serisi-schielenin-en-gizemli-serisi/, Erişim Tarihi: 6 Mart 2020.

Khanacademy (2020). “Gustav Klimt’in Ölüm ve Yaşam İsimli Tablosu”. http://www.khanacademy.org.tr/sosyal-bilimler-ve-sanat/sanat-tarihi-/19.-yuzyil-avrupasi'nda-sanat/sembolizm-ve-art-nouveau/gustav-klimtin-olum-ve-hayat-%C4%B0simli-tablosu/8823 Erişim Tarihi: 22.05.2020

Museum Of Modern Art -MMA (2003). “Max Beckmann”. https://assets.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMDcvMjkvN3F2MHlmdzJkZF9iZWNrbWFubi5wZGYiXV0/beckmann.pdf?sha=93501407dcc6d622 Erişim Tarihi: 16.03.2020

Penne, Le Shirley (2018). “Love Life&Death: Klimt and Schiele”. https://www.sapienism.com/post/love-life-death-klimt-and-schiele Erişim Tarihi: 25. 05. 2020

Tuncer, Merve (2016). “İtalya’da Barok Sanat ve Yaratıcısı Caravaggio”. https://sanatkaravani.com/italyada-barok-sanat-ve-yaraticisi-caravaggio/ Erişim Tarihi: 21.02.2020

Yıldız, Seda (2019). “Caravaggio’dan Çarpıcı Bir Bakış: Meryem’in Ölümü”. https://www.wannart.com/caravaggiodan-carpici-bir-bakis-meryemin-olumu/ Erişim Tarihi: 23.02.2020

Yılmaz, Nalan (2009). “Şaşkınlık Uyandıran Şiddetli Resimleriyle Oskar Kokoschka”. Lebriz Sanat Dergisi, http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=709 Erişim Tarihi: 20.04.2020

Yılmazok, Özgün (2017). “Atala’nın Cenazesi – Girodet”. https://www.sanatabasla.com/2017/07/atalanin-cenazesi-the-funeral-of-atala-girodet/ Erişim Tarihi: 28.02.2020

Yılmazok, Özgün (2015). “Küçük Dilenci – Murillo”. https://www.sanatabasla.com/2015/11/kucuk-dilenci-the-young-beggar-murillo/ Erişim Tarihi: 20.02.2020

Yılmazok, Özgün (2014a). “Ölü İsa’ya Ağıt- Mantegna”. https://www.sanatabasla.com/2014/01/olu-isaya-agit-lamentation-over-the-dead-christ-mantegna/ Erişim Tarihi: 15.01.2020

Yılmazok, Özgün (2014b). “Rüzgarın Gelini- Kokoschka”. https://www.sanatabasla.com/2014/06/ruzgarin-gelini-the-bride-of-the-wind-kokoschka/ Erişim Tarihi: 13.04.2020

Yılmazok, Özgün (2013). “Ağıt “Lamentation” – Gıotto”. https://www.sanatabasla.com/2013/06/agit-lamentation-giotto/ Erişim Tarihi: 12.01.2020

Yılmazok, Özgün (2012a). “Çığlık-Munch”. https://www.sanatabasla.com/2012/08/ciglik-the-scream-munch/ Erişim Tarihi: 12.03.2020

Yılmazok, Özgün (2012b). “Ölüm ve Genç Kız-Schiele”. https://www.sanatabasla.com/2012/09/olum-ve-genc-kiz-death-and-the-maiden-schiele/ Erişim Tarihi: 22.05.2020

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Doğum Tarihi: 15 Temmuz 1982 Doğum Yeri: Karamürsel /Kocaeli

Email : cigdemsac@gmail.com

Eğitim

1987 – 1993 Karamürsel 4 Temmuz İlköğretim Okulu

1995 - 1996 İzmit Devlet Konservatuarı Resim Eğitimi

1993 – 1996 Karamürsel Hikmet Özbağcı Orta Okulu

1996 – 2001 İzmit Anadolu Meslek Lisesi – Grafik Tasarım Bölümü

2001 – 2005 Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi - Resim Bölümü

2005 – 2006 Bilimer Bilişim Akademisi / New Horizons Grafik Tasarım Mac Program eğitimi Sertifikası

2010 – 2011 Sakarya Üniversitesi Hendek Eğitim Fakültesi - Pedagojik Formasyon Programı Sertifikası

2015 - … Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans

Deneyimleri

1999 ART GRUP Tanıtım Hizmetleri LTD. ŞTİ., Stajer Grafiker, İstanbul

2000 CROWN BEVCAN Ambalaj San. ve Tic. A. Ş., Stajer Grafiker, İzmit

2005 Bahçelievler Yedinci Renk Tanıtım Hizmetleri LTD. Grafiker, İstanbul

2006 Graphn Design-Üzüm Tanıtım, Art Direktör, İstanbul

2006 Little Big-Çak Tekstil Grafiker, İstanbul – Freelance

2007 Tire Kutsan ÜLKER / Mondi Oluklu Mukavva Kutu Sanayi Grafik Tasarım ve Ambalaj Tasarım Sorumlusu İzmit

2009 2Y Tasarım Moda Tasarım , Grafiker, Bursa

2011 Marmara 2000 Koleji, Görsel Sanatlar,Teknoloji ve Tasarım Öğretmeni, İzmit

2012 Doğa Koleji Görsel Sanatlar, Sanat Eğitimi Öğretmeni-İzmit

2015 Özel Bilgili Kültür Okulları, Görsel Sanatlar, Teknoloji ve Tasarım Öğretmeni,- İzmit

2018 Özel Bilnet / Bilfen Okulları, Görsel Sanatlar, Teknoloji ve Tasarım Öğretmeni- İzmit

2018 Kendi Atölyesinde Özel Çocuk grubu Resim derslerine devam etmektedir.

Uluslararası Sergiler

2020 “Sanat Sınırları Sevmez” II. International online Exhibition, contemporary.p.art

2020 Word is at Home in World Art Day, International Online Exhibition, tamsanat Galeri

2018 EXHIPORT Kağıt İşler Sergisi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu, Fransa/Paris

2017 Bulagarıstan ve Türk Sanatçılar Uluslararası Çağdaş Resim Sergisi Varna / Bulgaristan

2017 Uluslararası POLYPHONY Group Exphibiyion, Made By Artıst, Thessaloniki / Greece

2015 - City Art Gallery, Bulgaria- Plovdıv, Turkısh Artısts’ Group Exhıbıtıon – Bulgaristan

2014 - Looking at the World Through the Eyes of a Woman, Turkish House, 303 E. Durham Rd. Suite F, Cary NC

Sergiler

2020 “Karantina ”Online Sergi, Binali Yıldırım Üniveristesi Eğitim Fakültesi, Erzincan

2020 “Serbest Bölge ” Resim Sergisi, EğreltiOtu Sanat Grup, Belediyes Sanat Galerisi, İzmit

2020 “…Ve Kadın-2 ” Resim Sergisi, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği, İzmit

2019 “Sapanca’da Buluşuyoruz” Karma Resim Sergisi Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Sapanca

2019 “40x40”, Eserler Resim Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

2019 “Bir Renk Bin Yorum 3” Plastik Sanatlar Sergisi, Kocaeli Milli Eğitim Müdürlüğü, Kocaeli Valiliği ve Tarihi Tren Garı Sergi Salonu İzmit

2019 “Cumhuriyet ve Biz-5 ” Resim Sergisi, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği, İzmit

2019 “100. Yıl ”Karma Sanat Sergisi, Dar Cephe Art Galery, İstanbul

2019 “100. Yılında 100 Sanatçı” İl Kültür Müdürlüğü, Tarihi Tren Garı Sergi Salonu, İzmit

2019 “Sanat Gecesi” Resim Sergisi, Milli Eğitim Müdürlüğü, Sabancı Kültür Merkezi, İzmit

2019 “ 30 x 30 Eserler” 15 Nisan Dünya Sanat Günü Tarihi Tren Garı Sergi Salonu, İzmit

2019 “8 Mart” Karma Sergi, İl Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tarihi Tren Garı Sergi Salonu, İzmit

2018 “Bir Renk Bin Yorum,2 ” Plastik Sanatlar Sergisi, Kocaeli Milli Eğitim Müdürlüğü, Kocaeli Valiliği ve Tarihi Tren Garı Sergi Salonu, İzmit

2018 “17. Ekim Geçidi” Devlet Güzel SanatlarGalerisi Sergi Salonu, Bursa

2018 “Cumhuriyet ” Karma Sergi İl Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tarihi Tren Garı Sergi Salonu, İzmit

2018 “ PONART 5. Görsel Sanatlar Öğretmenleri” Resim Sergisi, Caddebostan Kültür Merkezi, İstanbul

2018 “Dünya Sanat Günü” Resim Sergisi Kocaeli Belediyesi, Belediye Sergi Salonu, İzmit

2018 “MOR” Kadınlar günü sergisi, Ulucanlar Sanat Galerisi, Ankara

2018 “ Kadınlar günü” Sergisi Ofiste Sanat, Kandemir Sigorta, Kocaeli

2017 “Dünya Sanat Günü” Resim Sergisi Kocaeli Belediyesi, Belediye Sergi Salonu, İzmit

2017 “ PONART 4. Görsel Sanatlar Öğretmenleri” Resim Sergisi, Caddebostan Kültür Merkezi, İstanbul

2017 “Bir Renk Bin Yorum,1 ” Plastik Sanatlar Sergisi, Kocaeli Milli Eğitim Müdürlüğü, Kocaeli Valiliği ve Tarihi Tren Garı Sergi Salonu İzmit

2017 “Cumhuriyet ” Karma Sergi İl Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tarihi Tren Garı Sergi Salonu, İzmit

2017 “45x45”, Eserler Resim Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

2017 “30x30 Eserler” Resim Sergisi, Eren Eyüpoğlu Sergi Salonu, Osman Hamdi Bey Sergi Salonu, Ankara

2017 "Ekim Geçidi 16 ", Görsel Sanatlar Karma sergi, Mekan Çizgisi Sanat Atölyesi, Sakarya

2016 - Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Sergi, Kocaeli Üniversitesi Resim Kocaeli Belediyesi Sergi salonu, İzmit

2016 “21x21”, Eserler Resim Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

2016 "Düşlerin Hikayesi" Resim sergisi Cemal Süreya Sergi Salon, İstanbul

2016 “Dünya Sanat Günü” Resim Sergisi Kocaeli Belediyesi, Belediye Sergi Salonu, İzmit

2016 “ PONART 3. Görsel Sanatlar Öğretmenleri” Resim Sergisi, Caddebostan Kültür Merkezi, İstanbul

2015, “ PONART 2. Görsel Sanatlar Öğretmenleri” Resim Sergisi, Caddebostan Kültür Merkezi, İstanbul

2015 "Umudun Kanatları" Karma sergi LÖSEV-KOSEV, Tarihi Tren Garı Sergi Salonu, İzmit

2015 “Dünya Sanat Günü” Resim Sergisi Kocaeli Belediyesi, Belediye Sergi Salonu, İzmit

2015 “15x15” Eserler Resim Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

2015 Ekim Geçidi 14", Görsel Sanatlar Karma sergi, ArkaPlan Sanat Galerisi, Sakarya

2015 "KIŞ", GRİ Sanat Galerisi, Sakarya

2014 “Mayıs’a Bakış” Sanayi Odası Sergi Salonu, İzmit

2014 "Kadının Ayak İzleri " Kocaeli Mimarlar Odası, İzmit

2014 “Ekim Geçidi 13”, Karma sergi, Şefik Bursalı Sanat Galerisi, Bursa

2014 “İZ_LER_İMİZ” Çağdaş Sanat Sergisi, Ofiste Sanat,Donatım Ağız Diş Sağlığı Merkezi, Kocaeli

2014 “Dünya Sanat günü” Karma sergi Kocaeli Belediyesi, Belediye Sanat Galerisi, Kocaeli

2013 “Ekim Gerçidi 12” Görsel Sanatlar Karma sergi, Arka Plan sanat Galerisi, Sakarya

2013 “Ekim Gerçidi 12” Görsel Sanatlar Karma sergi, Ressam Şefik Bursalı sanat Galerisi, Bursa

2013 “Dünya Sanat Günü” Görsel Sanatlar Karma sergisi, Gölcük Belediyesi sanat Galerisi, Gölcük

2013 “Dünya Sanat Günü” Görsel Sanatlar Karma sergi, Kocaeli Barosu Sergi Salonu, İzmit

2013 "Dünya Sanat günü" Karma sergi, Kocaeli Belediyesi, Belediye Sanat Galerisi, İzmit

2013 Kadınlar günü Karma sergi, KOSEV, Belediye Sergi Salonu, İzmit

2013 “Kadın Şart ” Karma sergi, Arka Plan Sanat Galeri, Sakarya

2013 Öğretmenler günü etkinliği Karma Sergi, Kocaeli Milli Eğitim Müdürlüğü, İzmit

2012 “Ekim Geçidi 11”, Karma sergi, Şefik Bursalı Sanat Galerisi, Bursa

2012 “Ekim Gerçidi 11”Görsel Sanatlar Karma sergi Arka Plan sanat Galerisi, Sakarya

2012 “Unforgettable 80’s Years” Görsel Sanatlar Karma sergisi, Arka Plan Sanat Galerisi, Sakarya

2012 Kocaeli Milli Eğitim Öğretmenler günü etkinliği Karma sergi, Dolphin Alış-Veriş Merkezi, İzmit

2011 Kocaeli Milli Eğitim Müdürlüğü Öğretmenler günü etkinliği Karma sergi İzmit

2006 SAÜ. Güzel Sanatlar Karma, AKM Sanat Merkezi Sergi, Sakarya

2005 T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı Sergi Salonu Resim Sergisi, Sakarya

2005 SAÜ. Karma Sergi, AFA Kültür Merkezi, Sakarya

2004 TC.Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü Resim Sergisi, Sakarya

2004 Sakarya Üniversitesi Resim Sergisi, Sakarya

2004 Sakarya Üniveristesi Serigrafi Baskı Uygulaması & Sergisi, Sakarya

2003 Sakarya Üniversitesi Serigrafi, Gravür, Linol Baskı ve Vitray Sergisi, Sakarya

2003 Sakarya Üniversitesi Resim Sergisi, Sakarya

2003 “Bahar Şenlikleri” Karma Sergi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya

2002 “Bahar Şenlikleri” Karma Sergi Sakarya Üniversitesi, Sakarya

2000 - 2001 Kocaeli Sanat Galerisi Anadolu Meslek Lisesi Grafik Tasarım Sergisi, İzmit

2000 - 2001 Kocaeli Fuar Alanı Anadolu Meslek Lisesi Grafik Tasarım Sergisi, İzmit

2000 - 1999 “Bahar Şenlikleri” Karma Sergi, Anadolu Meslek Lisesi, İzmit

1998 - 1999 Anadolu Meslek Lisesi Grafik Tasarım Sergisi, İzmit

2000 - 2001 Kocaeli Milli Eğitim Bakanlığı Tasarım Yarışması Okul Birinciliği ve Kocaeli İkinciliği

1998 – 1999 MİLLİ EĞİTİM BAKANLIĞI Tasarım Yarışması Okul Birinciliği ve Kocaeli İkinciliği

1987 “Ulusal Egemenlik Haftası” Resim Yarışması ilçe çapında anasınıflarında Birincilik

1987 “Öğretmenler Günü” Resim Yarışması ilçe çapında anasınıflarında İkincilik

Projeler :

Kocaeli Korunmaya MuhtaçÇocuklar Derneği sanat Projesi

Kocaeli Korunmaya Muhtaç Çocuklar Derneği,Orda Bir Köy Var Uzakta (Sosyal Sorumluluk) Projesi

Kocaeli Korunmaya MuhtaçÇocuklar Derneği,“Esirgenmeyen Resimler“ (Sosyal Sorumluluk) Projesi

LÖSEV Projesi, Umudun Kanatları

Kocaeli Belediyesi,Dünya Sanat Günü Etkinlik Projeleri

Donatım Dis Hastanesi,Hastane de Sanat Projesi

Doğa Okulları Orda bir Köy Var Uzakta Projesi

Doğa Okulları, Ortaya Karısık , Matisse Gibi Hissetmek, Monet’in Bahçesi Ve Doğa (Sanat) Projesi

Doğa Okulları,Sepet Sepet Yumurta (Sosyal Sorumluluk) Projesi

Özel Bilgili Kültür Okulları, Hayat veren Resimler (Sosyal Sorumluluk) Projesi

Özel Bilgili Kültü Okulları, Sanatımız - Sanatçımız (Sanat) Projesi

Özel Hastaneler, Canlılarımız (Doğadaki Canlılarımız) Projesi

Milli Eğitim Müdürlüğü, Sağlıklı Yaşam (Bağımlılığa karşı ve sağlıklı beslenmek) Projesi

Sakarya Belediyesi, Görsel Kirliliği Önleme Projesi

M.E.B. Bilinçli Nesiller Elele Projesi

Ülker-Tire Kutsan ortaklıgında Baskı kalitesi,Ürünlerde renk analizleri Projesi

Oluklu Mukavva Kutu Üzerinde Baskı İnceleme Projesi

Ülker -Tire Kutsan ortaklığında Ürün Geliştirme İyileştirme Projesi

Makale :

İNSAN & İNSAN, "Çağdaş Sanat ve Kimlik: Grayson Perry Eserleri Üzerinden Bir İnceleme" (Kasım 2018)