T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALMAN BASKI RESİM SANATI VE TOPLUMSAL– GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA BİR SANATÇI: KÄTHE KOLLWITZ

Rabiha ARSLAN

Doç. Dr. Ali Osman ALAKUŞ

DİYARBAKIR
2011

T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALMAN BASKI RESİM SANATI VE TOPLUMSAL– GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA BİR SANATÇI: KÄTHE KOLLWITZ

Rabiha ARSLAN

Doç. Dr. Ali Osman ALAKUŞ

DİYARBAKIR
2011

ÖZET

I. ve II. Dünya Savaşları tüm dünya devletlerine derin acılar yaşatmış, yıkımlara neden olmuş, birçok insanın tarih sahnesinden rolleri bitmeden çekilmelerine neden olmuştur. Artı ürünün ortaya çıkmasıyla birlikte oluşan "ekonomi" kavramı, iktidar olma isteğini beraberinde getirmiştir. Yaşanan ekonomik krizler açlığa, işsizliğe ve ülkelerin gelişmişliklerinin eksi yönde hareketlenmelerine sebebiyet vermiştir. Savaş ve ekonomik kriz ortamında sanat, insanlığın yok ettiği değerleri yeşertmek adına üretilen nüveler iken, tüm dünya savaşın karşı konulmaz cazibesine teslim olarak tarihe önemli "izm"ler bırakmışlardır. Bu "izm"ler çerçevesinde gelişen sanat ortamında ise, evrensel değerde eserler veren önemli sanatçılar yetişmiştir. Araştırmada ele alınan "Käthe Kollwitz", bu önemli sanatçılardan biridir.

Bu araştırmada, tarih öncesi dönemden başlayan baskı resim sanatının, tarihsel gelişiminin serüveni ve baskı resim alanında eserler üretmiş olan sanatçıların çalışmalarına yer verilmiştir. Ayrıca bu sanatçıların, baskı resim sanatının çağdaşlaşmasına sundukları katkılar dile getirilmiştir. Baskı resim sanatının tarihsel kökenlerine inildiği zaman, paleolitik dönemden günümüze kadar olan gelişim serüveni, dünyanın farklı ülkelerinde değişik evrimlerden geçtiği görülmektedir.

Tezin üçüncü bölümünde, XX. yy. Alman baskı resim sanatı ile toplumsal gerçekçi sanat anlayışına yer verilmiştir. I. ve II. Dünya savaşları öncesi ve sonrasındaki Almanya'da yaşanan toplumsal çöküş, sanatçıları etkilemiş natüralist ve empresyonist sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkan ekspresyonizm sanat akımı; dışa değil içe dönük ruh halinin temsilcisi olmuştur. Almanya'da, XX. yy.'da ekspresyonistlerin bir araya gelerek oluşturdukları grupların, üslup birliği olmadığı için ömürleri kısa olmuştur. Dağılan bu grupların üyeleri, Nazilerin iktidara gelmesiyle "Yoz Sanat" anlayışına maruz kalmış ve sanatlarını icra etmekten men edilmişlerdir. Bununla kalmayıp "Soysuz Sanatçı" olarak lanse edilmişlerdir. Almanya'da bunlar yaşanırken dünyada, savaş karşıtı çığlıklar yükselmeye başlamıştır. Edebiyatta ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik, sanatçıların onlardan esinlenmesiyle çalışmalarında toplumsal gerçekçi bir ekolün hâkim olmasına neden olmuştur. Savaşın çirkin yüzü tuvallere yansımış, işsizlik, yoksulluk, ölüm ana tema konumuna gelmiştir. Sanatçılar eserleriyle

savaş karşıtlığını dile getirmişler, eserleriyle birlikte sanat tarihindeki yerlerini almışlardır.

Tezin dördüncü bölümü olan, Toplumsal Gerçekçilik bağlamında ele alınan sanatçı Käthe Kollwitz'in hayatı, sanat anlayışı ve toplumsal gerçekçi anlayışla üretmiş olduğu baskı resim çalışmalarından on iki tanesi seçilerek, sanat eleştirisi basamaklarına göre değerlendirilmiştir. Sanatçı savaşın yıkıcılığından nasibini almış ve toplumsal eleştirel gerçekçi sanat anlayışı ile çalışmalar yapmıştır. I. Dünya savaşı başlamadan önce Kollwitz de, birçok Alman sanatçı gibi savaşın gerekli olduğuna inanan ve savaşla dünyayı daha yaşanılabilir bir hale getirilebileceği düşüncesindeyken, savaşa gönüllü olarak katılan küçük oğlunu savaşta yitirmesi üzerine savaşın gerçek yüzüyle karşı karşıya kalmıştır. Oğlunun ölümüyle sarsılan, savaşın acı ve çirkin yüzünü gören sanatçının sanat anlayışı değişmiş, sanat hayatının geri kalan kısmını savaş karşıtı bir sanatçı olarak devam ettirmiştir. Dönemin şartlarından, kocasının muayenehanesine gelen işçilerin dramatik yaşamlarından, en çok da oğlunun ölümünden etkilenmiş olan sanatçı eserlerinde; acı çeken, ezilen, yoksul, savaş mağduru, sıradan insanların gerçek dünyalarını konu almış ve eserlerinde eleştirel bir tarzla yansıtmıştır. Bunun yanında anne çocuk temasını da eserlerinde başarıyla işlemiştir. Çalışmalarını çoğunlukla çeşitli baskı resim tekniklerini kullanarak üretmiş, yanı sıra birçok heykelde yapmıştır.

Bu araştırmayı yaparken kullanılan araştırma yöntemi tarama modelidir. Bu amaçla; Bilkent Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Milli Kütüphane, Anadolu Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi kütüphaneleri, YÖK Ulusal Tez Merkezi, internet kaynakları ve araştırmacının kendi kitaplığı incelenmiştir. Araştırma süresince elde edilen kaynaklar ve veriler, tezin amacı doğrultusunda değerlendirilerek araştırma sonuçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Baskı resim, Ekspresyonizm, Toplumsal Gerçekçilik, Alman Sanatı, Käthe Kollwitz.

ABSTRACT

The 1st and 2nd World Wars led all the states suffer deeply, caused destructions and made people quit the history stage before they finished their roles. The notion "economy" which occurred within the creation of surplus value, came with the desire of power. The economic crisis caused famine, unemployment and negative development of the countries. While the art was the produced soul to enliven the values destroyed by human being in the world of the war and crisis, everybody taking an inevitable fancy to the war left important "ism's" in the history. The art developing in the frame of these "ism"s, educated important artists who created globally valued works. Käthe Kollwitz, who is studied in this research is one of these important artists.

This study deals with the historical development of printmaking art that emerged before history and the works of the artists that created in the field of printmaking art. Furthermore, the contributions of these artists to the modernization of printmaking art are discussed. Retracing printmaking art's steps, it is seen that its development from the Paleolithic era to modern-day shows different processes of evolutions in different countries.

The third part of the dissertation deals with the German printmaking art in XX. Century and Social Realism artistic movement. The societal destruction in Germany before and after 1st and 2nd World Wars affected the artists, so the Expressionistic movement which emerged as a reaction against naturalism and impressionism, became the representative of introverted mood, not extroverted. The groups of expressionists in XX century in Germany lasted very short as they didn't have a unity of style. The members of these split groups were exposed to "Degenerate Art" after the Nazis came to power and precluded to render. Furthermore they were introduced as "degenerated artists". While these were happening in Germany, the anti-war cries were raising in the world. The Social Realism in literature inspired the artists and led them using the social realist cult dominantly in their works. The ugly face of war reflected on canvas; unemployment, poverty and death became the main theme. The artists gave their anti-war voices through their works and took their places in the history within their works.

The life of Käthe Kollwitz discussed in the context of Social Realism, which is the fourth part of the dissertation, is handled in terms of art criticism steps selecting 12 printmaking art works which she created with her sense of art and social realism. The artist witnessed the destruction of war and created her works with the sense of social-critical art. Before the 1st World War, like so many other German artists Kollwitz believed that the war was necessary and could make a better world, but within the death of her little son who joined the army voluntarily she saw the real face of the war. Upon the death of her son and seeing the harsh and ugly face of war, she rendered her art as an anti-war artist and created such works in the rest of her life. The artist, who was influenced with the conditions of that time, the dramatic lives of the workers who came to the clinic of her husband and mostly with the death of her son, worked on the the real world of suffering, the oppressed, the poor, ordinary people and people affected by war and she showed this in her work in a criticizing manner. Furthermore she worked on the subject of mother-child in her works successfully. She created her works mostly using various printmaking art techniques. Furthermore, she made so many sculpts.

The method used to do this research is scanning method. In order to do this, the libraries of Bilkent University, Hacettepe University, Faculty of Fine Arts of Marmara University, National Center Thesis of YÖK (High Education Board), web sources and researcher's own library were investigated. The resources and the data that are acquired in the process of the research are dealt in line with the objective of dissertation and concluded accordingly.

Key Words: Printmaking, Expressionism, Social Realism, German Art, Käthe Kollwitz.

"Hayatım boyunca eksikliklerini hissettiğim
Sevgili Baba'ma ve Abi'me…"

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

"Alman Baskı Resim Sanatı ve Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Bir Sanatçı: Käthe Kollwitz" adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Ali Osman ALAKUŞ ……

Üye : Doç. Dr. Nimet KESER ……

Üye : Yrd. Doç. Dr. Ahmet TARCAN ……

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sabri EYİGÜN

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

"Sonsuzluk ve Bir Gün" kadar dedi insanoğlu. Varlığını kalıcılaştırmak adına zalimce katliamlar yaptı. Yapılanlarsa sonsuzluk kadar uzun ve bir gün kadar kısa hayatımızın yansımasıydı tuvallere… Savaşlar, yıkımlar, ölümler, insanlığın erk uğruna mücadeleleri en büyük lekeleri miydi yoksa? Kim bilir, Kollwitz'in dediği 'ideal' doğmak üzeredir. Doğanın insana dur dediği bu günlerde, geçmişe bir yolculuk izi taşımaktadır bu çalışma… Geçmişin, gelecek nesillere taşınması, hatırlama ve yüzleşmedir.

Bu araştırmayı gerçekleştirirken, bilgi ve birikimiyle yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Ali Osman ALAKUŞ'a, literatür taramasında yanımda olan Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği bölümü öğretim görevlisi A. Samet Aydın'a, deneyimlerinden yararlandığım sevgili dostum Özden Eylem Yıldız'a, tezi hazırlama sürecinde yanımda olan, maddi-manevi desteklerini esirgemeyen sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Rabiha ARSLAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET ……...…….....ii
ABSTRACT …….....iv
TUTANAK . ..…….…...vii
ÖNSÖZ ……...……..…….....viii
İÇİNDEKİLER …….…….....ix
RESİMLER LİSTESİ ……...xiii

BÖLÜM I
GİRİŞ

1. 1. Problem Durumu 1
1. 2. Araştırmanın Amacı …….2
1. 3. Araştırmanın Önemi 3
1. 4. Sınırlılıklar 3
1. 5. Araştırma Modeli 4
1. 6. Evren ve Örneklem ..…….4
1. 7. Verilerin Toplanması ve Analizi 4
1. 8. Eserlerin Analizi…….....5
1. 8. 1. Betimleme …….7
1. 8. 2. Çözümleme …….....8
1. 8. 3. Yorumlama …….....8
1. 8. 4. Yargılama …….9
1. 8. 5. Sanat Kuramları …….....9
1.9. Tanımlar 10

BÖLÜM II
BASKI RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

2. 1. BASKI RESİM NEDİR? ……13
2. 1. 1. Baskı Resmin Tanımı ……13
2. 1. 2. Baskı Resim Teknikleri ……13
2. 1. 3. Üretim Ölçütleri ……14

2. 2. BASKI RESMİN TARİHSEL GELİŞİMİ ……15
2. 2. 1. İlk Örnekler ……..….15
2. 2. 2. VII. yy.'dan XX. yy.'a Baskı Resim Sanatı ……..17
2. 2. 2. 1. Uzakdoğu'da Baskı Resim Sanatı ……17
2. 2. 2. 2. Avrupa'da Baskı Resim Sanatı …….…….23

BÖLÜM III
XX. YY.' DA ALMANYA' DA ÇAĞDAŞ BASKI RESİM SANATI VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

3. 1. XX. YY.'DA ALMANYA'DA ÇAĞDAŞ BASKI RESİM SANATI ..…..…...38
3. 1. 1. XX. yy. Alman Baskı Resim Sanatı …….....38
3. 1. 2. Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk) ……..….43
3. 1. 3. Die Brücke (Köprü) ……..……48
3. 1. 3. 1. Die Brücke Sanatçıları …….…….……51
3. 1. 4. Der Blau Reiter (Mavi Süvari) ……..……...53
3. 1. 4. 1. Der Blau Reiter Sanatçıları …….....55
3. 1. 5. Diğer Dışavurumcu sanatçılar …….……58

3. 2. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK …….…….…….61
3. 2. 1. Gerçekçilik Terimlerinin Açıklamaları ……....61
3. 2. 1. 1. Gerçekçilik (Realizm) ……..…61
3. 2. 1. 2. Eleştirel Gerçekçilik ……....65
3. 2. 1. 3. Toplumsal Gerçekçilik ……....66

3. 2. 2. Toplumsal Gerçekçi Sanatın Kökeni ……..……67

3. 2. 2. 1. Birinci Dünya Savaşı Öncesi Toplumsal Gerçekçi Sanat …….….67

3. 2. 2. 2. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Toplumsal Gerçekçi Sanat ….……73

BÖLÜM IV

KÄTHE KOLLWITZ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ BASKIRESİMLERİ

4. 1. Käthe Kollwitz'in Hayatına Genel Bir Bakış ……....93

4. 2. Käthe Kollwitz'in Sanat Anlayışı ……114

4. 3. Käthe Kollwitz'in Toplumsal-Gerçekçi Baskı Resimlerinin Analizi……123

4. 3. 1. "Yoksulluk" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……123

4. 3. 2. "Ölüm" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……126

4. 3. 3. "Son" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……129

4. 3. 4. "Ölü Çocuğu ile Anne" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……132

4. 3. 5. "İşsizlik" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……135

4. 3. 6. "Sabancılar" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……137

4. 3. 7. "İsyan" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……140

4. 3. 8. "Gönüllüler" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……143

4. 3. 9. "Halk" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……146

4. 3. 10. "Ekmek!" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……149

4. 3. 11. “Ölümü Karşılayan Kadın” Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi …….152
4. 3. 12. “Çocukları Yakalayan Ölüm” Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi ……..155
4. 4. Käthe Kollwitz ile İlgili Araştırmalar…….....158

BÖLÜM V

SONUÇ ……..…….....160
KAYNAKÇA …….....164

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Sümer Silindir Mühürleri…..……..15
Resim 2. The Diamond Sutra, 868 ….……...16
Resim 3. Hiroshige, "Tokyo'da Dört Mevsim: Kış", Ağaç Baskı, 1850, ..……...19
Resim 4. Katsushika Hokusai, "Tokaido yolu üzeri Kanaya'dan Fuji Dağı", Ağaç baskı, 1830 …….…....20
Resim 5. Hiroshige, "Şeftali Bahçesi", Ağaç Baskı, Van Gogh Kopyası ……....21
Resim 6. Kiyochika Kobayashi, **"**Kameido", Ağaç Baskı, 1884 ……..……....21
Resim 7. Antonio Pollaiuolo, "On Çıplak'ın Savaşı", Gravür, 1470 24
Resim 8. Martin Schongauer, "İsa'nın Doğuşu", Gravür, 1475 ….....25
Resim 9. Albrecht Dürer, "Âdem ve Havva", 1504 ……..26
Resim 10. Albrecht Altdorfer, "The Beautiful Virgin of Ratis Bon", Renkli Ağaç Baskı, 1519 ……..…..…….27
Resim 11. Hans Holbein, "Ölüm ve Şövalye", Ağaç Baskı, 1538 ..…….....28
Resim 12. Rembrandt Harmensz Van Rijn, "Üç Haç", Asit Oyma, 1660 ..…….....29
Resim 13. Giovanni Battista Piranesi, "Hayali Hapishaneler (Carceri)" Serisinden, Gravür, 1745 **...**…….…….....30
Resim 14. Francisco de Goya**,** "Savaşın Felaketleri", Gravür, 1810 ……31
Resim 15. Johann Alois Senefelder (1771–1834), Litografi ..…….…….....31
Resim 16. Henri de Toulouse-Lautrec, "L'estampe" Litografi, 1893 ..…….....32
Resim 17. Honore de Daumier, "Gargantua", Litografi, 1831 ……..…..……...33
Resim 18. Picasso, "Tecavüz V", Soğuk kazı, 1933 …...…….....36
Resim 19. Stanley William Hayter "Savaş", Renkli Aquatent ve Asit Oyma, 1953 …...……37
Resim 20. Ernst Ludwig Kirchner, "Çağrı", Ağaç Gravür, 1906 …….....49
Resim 21. Wassily Kandinsky: Der Blaue Reiter Dergisi İçin Kapak, 1911 ..…….53
Resim 22. Gustave Courbet, "Taş Kıran İşçiler", T. Ü. Y. B, 1849-50 …..…….....80
Resim 23. Fernand Léger, "Şehir", T.Ü.Y.B, 1919 …….……..……83
Resim 24. Pablo Picasso, "Guernica", 1937 ..……84
Resim 25. Otto Dix, "Sokak", 1927 …...……...…….87
Resim 26. Van Gogh, "Patates Yiyenler", T.Ü.Y.B, 1885 ……...88

Resim 27. Käthe Kollwitz "Otoportre", Kömür Kalem Çizim, 1925 ...……..…...93
Resim 28. Edward Munch, "Fabrika Dönüşü", T.Ü.Y.B, 1913-15 ……..…100
Resim 29. Käthe Kollwitz, "Mavi Şallı Kadın", Litografi, 1903 ……101
Resim 30. Käthe Kollwitz, "Karl Liebknecht'in Anısına", Ağaçbaskı, 1919-20 …....107
Resim 31. Käthe Kollwitz, "Rusya'ya Yardım Edin!", Litografi, 1921 …….....108
Resim 32. Käthe Kollwitz, "Yas Tutan Anne-Baba", Granit, 1932 ...…….110
Resim 33. Käthe Kollwitz, "Ölümün Çağrısı", Litografi, 1934-35 …….112
Resim 34. Käthe Kollwitz, "Filizlenecek Tohumlar Gömülmemelidir!",
Litografi, 1942 ...…….119
Resim 35. Käthe Kollwitz, "Yoksulluk", Litografi, 1893-97 ……..123
Resim 36. Käthe Kollwitz, "Ölüm", Litografi, 1893-97 …..……....126
Resim 37. Käthe Kollwitz, "Son", Gravür, 1893-97 ……129
Resim 38. Käthe Kollwitz, "Ölü Çocuğu ile Anne", Gravür, 1903 ...……..132
Resim 39. Käthe Kollwitz, "İşsizlik", Gravür, 1909 ……...……...……135
Resim 40. Käthe Kollwitz, "Sabancılar", Gravür, 1902-08 ...……..137
Resim 41. Käthe Kollwitz, "İsyan", Gravür, Litografi, 1902-08 …….140
Resim 42. Käthe Kollwitz, "Gönüllüler", Ağaçbaskı, 1921-23 ……...143
Resim 43. Käthe Kollwitz, "Halk", Ağaçbaskı, 1921-23 ...…….146
Resim 44. Käthe Kollwitz, "Ekmek!", Litografi, 1924 ……...149
Resim 45. Käthe Kollwitz, "Ölümü Karşılayan Kadın", Litografi, 1934 ……....152
Resim 46. Käthe Kollwitz, "Çocukları Yakalayan Ölüm", Litografi, 1934 ……....155

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde problem durumu, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, sınırlılıklar, araştırmanın modeli, evren, örneklem, verilerin toplanması ve analizi, eser analizi, tanımlar yer almaktadır.

1. 1. Problem Durumu

Tarihin her döneminde yaşanan toplumsal adaletsizlikler, sınıf ayrımcılığı, toplumsal sömürü, insanları bunlara karşı ayakta durabilmek için sürekli bir mücadeleye itmiştir. XIX. yüzyılda Avrupa'da, sanayileşmenin hızla büyümesi ile üretim artmış ve kentler de buna paralel olarak büyümeye başlamıştır. Üretimde makineleşmeye geçilmesi sonucu artık insan gücüne ihtiyaç kalmamış ve köyden kentlere iş için göçler başlamış, yoksul ve ezilen işçi sınıfını beraberinde getiren kapitalizm doğmuştur. Kapitalist düzende sınıflaşmanın başlamasıyla burjuva ve işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Zenginler sınıfı sanayileşmenin de etkisiyle daha da zenginleşmiş, işçiler ise daha da fakirleşmiştir. Fabrikalarda çalışan işçi sınıfı yaşamını sürdürebilmek ve daha fazla para kazanabilmek için eve iş götürerek, zamanının çoğunu çalışmakla geçirmektedir. İşçi, bu adaletsizliğe bir son vermenin yollarını bulmak için bu sömürüye başkaldırmaya başladığında, başta bilinçsizce hareket etmiştir. Fakat zamanla bilinçlenmiş, örgütlenmeye ve sonunda sendikalaşmaya gitmiştir.

Bu toplumsal sorun sanat üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Bu sömürü ortamında yaşanan toplumsal olaylara duyarsız kalamayan sanatçılar, eserlerine konu edinerek tüm dünyaya duyurmayı amaçlamışlardır. Tarihte yaşanmış ve yaşanmakta olan, olumlu ve olumsuz bütün toplumsal olaylar sanatın ilgi alanına girmektedir. Sanatçıların toplumsal olaylara gerçekçi yaklaşımı; toplumsal gerçekçiliği ortaya çıkarmıştır. Gerçekçiliğin tarihsel gelişimi ve kilometre taşları olarak özellikle; XVIII. yüzyılda Sanayi Devrimi ile kapital Avrupa'nın oluşumu, aristokrasinin elinde tuttuğu değerleri Fransız Devrimi ile burjuvazinin ele geçirmesi gösterilebilir. Burjuva kesiminin bir eleştirisi olarak toplumsal gerçekçilik, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, artan işçi sınıfının hak ve özgürlüğünü haykırdığı devrimler ile gerek sanat, gerekse

siyaset alanında varlığını göstermiştir. 1848 devrimi ve Komünist manifestonun yazılması, sanat ve siyaset etkileşimini oluşturarak sanatçılara bu başkaldırıda aktif rol oynama şansını vermiştir (Yılancıoğlu, 2008).

Savaşın, şiddetin, toplumsal adaletsizliğin ve siyasi olayların çok yoğun yaşandığı XX. yy. Almanya'sında Baskı resim ve Heykel sanatçısı Kathe Kollwitz; eserleriyle bu dönemde bu sorunları fazlasıyla irdelemiş ve bir kadın olarak gerçek bir devrimci olduğunu ortaya koymuştur. Natüralist gelenekten gelen ve Alman Dışavurumcusu olarak değerlendirilen sanatçı, özellikle baskı resim alanında çok önemli eserler ortaya koymuştur. Yanı sıra birçok desen, afiş, bronz heykel çalışmaları da yapmıştır. Bu çalışmalarında ele aldığı başlıca konular arasında; işçi sınıfının mücadelesi, dokumacıların isyanı, köylülerin savaşı, otoportre, kadın portreleri, nü, anne ve çocuk, kadın, çocuklar, sevgi, savaş, barış, oğlunun ölümü, kasım ihtilali, açlık, yoksulluk ve ölüm temaları gelmektedir.

Bu araştırmada; XX. yy. Alman baskı resim sanatının çağdaş gelişimi ile sanatçıyı toplumsal bir varlık ve eserini ise; toplumsal bir yaratı olarak gören toplumsal gerçekçilik sanat anlayışı ele alınmıştır. Yaşadığı dönemin toplumsal sorumluluğuna sahip, heykeltıraş ve baskı resim sanatçısı Käthe Kollwitz; toplumsal adaletsizlikleri, savaşı, şiddeti, yoksulluğu, ölümü, acıyı ve sömürüyü birebir yaşamıştır. Kollwitz, duyarlı bir anne ve mücadeleci bir kadın olarak eserlerinde, yaşadıklarını ve şahit olduğu yaşamları, olayları, toplumsal ve eleştirel gerçekçi bir dille topluma sunmuştur. Kollwitz'in, toplumsal gerçekçi bağlamda yapmış olduğu, litografi ve gravür çalışmalarının eser eleştirisi basamaklarına göre analiz edilerek, değerlendirilmesi gerekli görülmüştür.

1. 2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada amaç, Alman baskı resim sanatının çağdaş gelişiminde döneminin, mücadeleci kadın sanatçısı olarak önemli bir rolü olan ve toplumsal-gerçekçilik sanat anlayışıyla değerli eserler üretmiş olan, Alman heykeltıraş ve baskı resim sanatçısı Kathe Kollwitz'in sanatını ve dünya görüşünü anlamaktır. Bu durum, Sanatçının toplumsal gerçekçilik bağlamında ürettiği, 12 adet litografi ve gravür baskı

resim eserini analiz etmeyi zorunlu kılmıştır. Bu amaçla da bu çalışmada aşağıda yer alan sorulara cevap aranmıştır;

1. Ekspresyonizm, Alman baskı resim sanatının çağdaş gelişiminde nasıl bir etki yaratmıştır?

2. I. ve II. Dünya savaşlarının Alman ekspresyonizmi üzerindeki etkileri nelerdir?

3. Toplumsal-gerçekçilik sanat anlayışı, sanat dünyasında nasıl bir etki yaratmıştır?

4. Kadın sanatçı ve anne Kathe Kollwitz'in sanat anlayışının oluşumundaki etkiler nelerdir?

5. XX. yy. Alman baskı resim sanatının çağdaş gelişimine ve baskı resim sanatına evrensel bir boyut kazandıran, toplumsal-gerçekçi sanatçı Kathe Kollwitz'in rolü nedir?

6. Kathe Kollwitz'in sanatsal üslubunun oluşumunda baskı resimin rolü nedir?

1. 3. Araştırmanın önemi

Geçmişten günümüze baskı resim sanatının çağdaşlaşması sürecinde, toplumsal gerçekçi sanat anlayışı ile hareket eden Käthe Kollwitz'in katkılarını ortaya koyabileceğinden ötürü bu çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca sanatçının, ekspresyonizm sanat akımının etkisiyle evrensel değerler çerçevesinde yaratmış olduğu eserlerinin çağdaş sanat anlayışı ile analiz edilmesi de bu çalışmanın önemini göstermektedir.

1. 4. Sınırlılıklar

1. Baskı resim sanatının tarihsel gelişimi, dünyanın her yerinde farklı zamanlarda olmuştur. Baskı resim sanatı, ilk çağlardan başlayarak, önemli gelişme gösterdiği Uzakdoğu ve Avrupa'da ki gelişim süreci ile sınırlandırılmıştır.

2. Alman Baskı resim sanatının çok eski tarihlere dayanmasından dolayı, Alman baskı resim sanatının XX. yy.'da ki çağdaş gelişim süreci ile sınırlandırılmıştır.

3. Toplumsal gerçekçiliğin baskı resim sanatı üzerindeki etkisi ile sınırlandırılmıştır.

4. Alman baskı resim sanatının gelişiminde önemli katkısı olan kadın sanatçı Kathe Kollwitz ve onun Toplumsal Gerçekçilik bağlamında ortaya koyduğu gravür ve litografi baskı resimlerinden 12 eseri ile sınırlandırılmıştır.

1. 5. Araştırma modeli

Bu araştırmada yöntem olarak tarama modeli kullanılmıştır. Gerekli bilgiler için elde edilen kaynak ve veriler taranmış ve XX. yy. baskı resim sanatı, toplumsal-gerçekçilik akımı ve sanatçının bu bağlamda ürettiği baskı resimlerinden yararlanılmıştır.

1. 6. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini; XX. yy. Alman baskı resim sanatı, Toplumsal-Gerçekçilik akımı ve Kathe Kollwitz'in sanat anlayışı ve baskı resimleri ile bu bilgilerin yer aldığı kitaplar, tezler, makaleler ve internet kaynakları oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini; çeşitli kaynaklardan elde edilen bilgiler ve Kathe Kollwitz'in toplumsal – gerçekçilik bağlamda ürettiği litografi ve gravürlerinden oluşan 12 baskı resim çalışması oluşturmaktadır.

1. 7. Verilerin Toplanması ve Analizi

Alman baskı resim sanatı, toplumsal gerçekçilik ve Kathe Kollwitz hakkındaki gerekli bilgileri edinmek için yurtiçindeki üniversitelerin kütüphanelerine gidilmiş ve araştırma için kütüphanelerde yer alan yerli ve yabancı kitaplar, dergiler, makaleler, tezler, kataloglar, fotoğraflar, süreli yayınlar incelenmiştir. Araştırma için Ankara'da Bilkent Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi, Milli Kütüphane kaynakları incelenmiştir. Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi, YÖK Ulusal Tez Merkezi, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü kütüphanesi ve bölümün öğretim elemanlarının kütüphaneleri ve internet kaynakları incelenmiştir.

Araştırmanın verileri; Türkçe, İngilizce ve Almanca kaynakların taranması ile toplanmıştır. Elde edilen tüm veriler titizlikle incelenmiş ve Alman baskı resminin XX. yy.'daki çağdaş gelişimi sürecinde, dışavurumcu bir sanat anlayışıyla eserler üretmiş olan kadın sanatçı Kathe Kollwitz'in, toplumsal gerçekçiliği yansıtan 12 baskı resim çalışması, sanat eseri eleştiri basamakları baz alınarak analiz edilmiştir.

1. 8. Eserlerin Analizi

Geçmişten günümüze her dönem, sanat hakkında farklı tanımlamalar ve yorumlamalar yapılmaktadır. Sanatın ne olduğu konusunda sanatçılar, eleştirmenler, sanat tarihçileri, sanat felsefecileri, ortak bir karara varamamışlardır. Bu durum, sanatla ilgili yapılmış olan farklı tanımlama ve yorumlamalardan anlaşılabilir. Sanat için yapılan bazı tanımlama ve yorumlamalara bakıldığında;

Sanat için Kant, "kendi dışında, hiçbir amacı yoktur. Onun tek amacı kendisidir. Güzel sanatı ancak deha yaratabilir." tanımlamasını yapmıştır. Hegel ise, "sanattaki güzellik doğadaki güzellikten üstündür. Sanat, insan aklının ürünüdür. Kendisine doğanın taklidinden başka amaç bulmalıdır." şeklinde sanatı tanımlamıştır. Marks, "yaratıcı eylem, insanın ve doğanın karşılıklı etkileşiminin bir aşamasıdır. Bu, toplumsal bir karakter taşır. Sanat, yaşamı insanileştiren bir olgudur. Araştırıcı, yaratıcı, çok yönlü tümel insana ulaşma çabası içinde sanatlar gelişebilir." ifadesini kullanarak sanatın, insan yaşamına katkı sağlayan bir olgu olduğunu vurgulamıştır. Sanat için B. Croce, "güzelliğin yerine anlatımı öne çıkarır. Sanat, sezginin ve anlatımın birliğidir. Bireysel ve teorik bir etkinliktir. Doğa, sanatçının yorumu ile güzel olabilir." nitelemelerine vurgu yaparak, sanatın bireyselliği, birliği ve anlatımı ön plana koyduğunu ifade etmektedir. (http://www.toplumdusmani.net/modules/wfsection/article .php?articleid=2076). Sanat için Erinç (2004: 23), "Sanat, her şeyden önce bir olgudur, bir gerçekliktir. Sanatın gerçeklik kazanması ise bir ürüne dönüşmesi ve duyu organlarımız aracılığı ile belleğimizde yer etmesi demektir." tanımlamasını yapmıştır.

Bu tanımlama ve yorumlamalara göre genel anlamda sanat; bir olgu, anlatım birliği ve amacı olan bir gerçekliktir diyebiliriz. İnsanoğlunun her dönem içerisinde olduğu var olma çabası, doğayı taklit etme, kendini ifade etme yani duygu ve düşüncelerini sanatın araçlarıyla yansıtmaktır. Bu araçlar aracılığıyla sanatçı tarafından

ortaya koyulan sanat eserlerini algılayabilmek ve eser hakkında bilgi sahibi olmak için eleştirmenler, sanat tarihçileri, tarafından eser eleştirisi yapılmaktadır.

Eleştiri; bize eser hakkında bilgi verir. Bir eseri eleştirmek onu kötülemek ya da aşağılamak demek değildir. Aksine eseri iyi ya da kötü yanlarıyla ele alıp, estetik kaygılar içerisinde olumlu ya da olumsuz değerlendirmektir. Eleştirmenler sanat eseri hakkında yeterli bilgiye sahip olmak için eleştiri basamaklarını kullanmaktadırlar. İzleyici, bu eleştiri basamaklarından yapılan analizde, eserin ne anlatmak istediğini algılamakta ve eser hakkında bilgi sahibi olmaktadır.

Var olan her şeyin bir amacı olduğu gibi eleştirinin de bir amacı vardır. Eleştirinin amacı, sanat eserinden elde edilecek beğeniyi, anlamayı arttırmak ve sanatın toplum içindeki rolünü belirlemektir, sanat eserinin hatalarını bulmak ve yermek değildir (Alakuş ve Mercin, 2009). Boydaş'a (2007: 29) göre ise, "anlamak ve zevk almaktır." Eserlerini izleyiciye sunan sanatçı, eseri hakkında yapılacak olumlu ya da olumsuz bütün eleştiri ve yorumlara da açık olmalıdır. Yani eserin eleştirisi olumlu olduğu kadar olumsuzda olabilir. Bu eserin sanat eseri olmadığını göstermez. Aksine çağının gereklerini taşıyorsa, dönemini iyi yansıtıyorsa ve her dönem geçerliliğini koruyorsa, olumsuz eleştiriler yapılsa da sanat eseri olması engellenemez.

Sanat eleştirisi yapılırken sanat eseri bir bütün olarak ele alınmaktadır. Sanat eleştirisinin amacı; sanat eserini kötülemek ya da aşağılamak değildir aksine sanat eserini anlama, eseri değerli kılma, evrensel kılma, vs. gibi bir amaçla yapılır. Alakuş ve Mercin'e (2009) göre, "Sanat eleştirisi bir sanat eserini eleştirmek ve o esere karşı duyarlı bir tepki verme süreci olarak tanımlanabilir." Sanat eleştirisi için Tuna (2007), "sanat eserine değer biçme ve onun neden değerli olduğunu sorgulama süreci olarak da kabul edilmektedir. Dahası, sanat eleştirisini bir analiz süreci olarak da tanımlayabiliriz. Sanat eserinin iyi bir eser olup olmadığı, ne kadar başarılı olduğu ve değeri gibi kavramlar analiz edilmekte" olduğunu ifade etmiştir. "Sanat eleştirisi stratejileri, sanat yapıtlarına ilişkin soru sorma, karşılaştırma ve estetik değerlendirme üzerine temellenen sözlü ve yazılı etkinlikleri içerir. Sanat eleştirisi uygulamaları eleştirel ve yoruma dayalı düşünme becerilerinin geliştirilmesinde etkin bir rol oynadığından, toplumun rasyonelleşmesi, akılcı ve bilimsel nitelikler kazanması sürecinde büyük önem kazanmaktadır" (İşler, 2005).

Sanat eserleri hakkında bilgi sahibi olmak için dört basamaktan oluşan, eser eleştirisi basamakları kullanılmaktadır. Eleştirmenler ve sanat tarihçileri bir sanat eserinin eleştirisini yaparken, bu eser eleştirisi basamaklarından faydalanmaktadırlar. Eleştirmenler bu eleştiri basamaklarını kullanırken, herhangi bir sıralamaya bağlı kalmadan da eser eleştirisi yapabilirler.

Sanat eseri eleştirisi yapılırken dört evreden faydalanılır. Bunlar; 1- Betimleme (Description) 2- Çözümleme (Analysis) 3- Yorumlama (Interpretation) 4- Yargı (Aesthetic Judgment) Eleştirmenler bu basamakları kullanarak sanat eserleri hakkında bilgi sahibi olurlar. Sanat eserinden elde edilen bilgiler mektup, kitap, makale, gazete ve diğer kaynaklardan edinilen bilgilerden farklıdır. Eleştiri basamakları aşama aşama ele alınır. İlk olarak Betimleme basamağında elde edilen verilerin bir kısmı reel, bir kısmı görseldir. İkinci yani Analiz basamağında elde edilen veriler görseldir. Yorumlama basamağında elde edilenler ise anlatıma, ifadeyle dışavurumla ilgilidir (Boydaş, 2007).

Sanat eserlerini anlamak için bu aşamalar dikkatle ele alınmalıdır. Böylece sanat eserinde anlatılmak istenen tam anlamıyla anlaşılır. Bir sanat eseri ele alınıp eleştiri basamakları kullanılarak analiz edildiğinde, sanat eserinde arananın ne olduğunu, esere nasıl bakıldığını öğreniriz.

1. 8. 1 Betimleme

Eleştiri basamağının ilk basamağı olan "Betimleme" aşamasında, eserdeki ön yapı elemanları ve maddi şeyler denilen "bilgi objeleri" tanımlanır yani betimlenir" (Alakuş ve Mercin, 2009) ve Kırışoğlu'na (2005) göre, "Betimlemede ilk koşul, yapıta uzun süre ve dikkatli bakmaktır. Yapıt daha önce görülmüş olsa bile bu bakış ilk kez görüyormuşçasına dikkatli olmalıdır." Boydaş'a (2007) göre ise, "eserde görülen, görsel, duyusal nesnelerin tam bir listesinin yapılmasıdır." Daha sonra yapıt hakkında genel bir izlenim edinilir. Yapıtta ilk göze çarpanlar soyut ve somut biçimlerdir. Sanat eserinin tasarım elemanları betimlenirken burada sanatın kendine özgü üslubuna bakılır. Çizgi, doku, renk, form, gibi tasarım elemanlarının resimdeki dağılımları, yoğunluk dereceleri ve özellikleri bu üslupla açıklanır (Kırışoğlu, 2005).

Başka bir ifadeyle sanat eserinde ne görülüyorsa öncelikle bir listesi çıkarılmalıdır. Listesi yapılan kelimelerin tam ve tarafsız yani subjektif olmalıdır. Bunun yanı sıra tasarım elemanlarına (renk, leke, çizgi, doku, biçim-form, mekân) ve artistik tekniğe dikkat çekilerek sanat eserinin anlamı ve sanatsal değeri konusunda hiçbir ifade yer almaz. Bu aşamada sadece bilgi temeli oluşturulmaya çalışılmaktadır (Gökay, 1992). Betimleme basamağında sorulabilecek örnek sorular:

"Orada ne var ne görüyoruz? Bu ne tür bir sanat yapıtıdır ? Ana tema nedir? Hangi şekiller sanat yapıtında etkin görünüyor? (Geometrik, organik) Hangi çizgiler sanat yapıtında etkin görünüyor? (Düz, eğri vs.) Bulduğumuz ana örüntü (çizgisel vb.) ve dokuları (kaba, yumuşak vb.) adlandıralım" (Alakuş ve Mercin, 2009).

1. 8. 2. Çözümleme

Çözümleme aşamasında, bir sanat eserinin oluşum şeklinin sanatın ilkeleriyle ilişkilendirerek detaylı bir çözümleme yapılır. Bu aşamada bir sanat eserinin nasıl oluştuğu ortaya çıkar. Bunun içinde sanatçıların çizgi, renk ve örüntülerle yaptıkları tekrarlar ve bunların arasında kurdukları ilişkilerle oluşturdukları kompozisyonları incelemek gerekir (Alakuş ve Mercin, 2009). Böyle bir inceleme için,

"Renkler nasıl düzenlenmiştir? Uzam nasıl düzenlenmiştir? Işık ve renk değerleri nasıl oluşturulmuştur? Eserde hafif mi yoksa ağır bir hava mı egemendir? Eser hangi teknikle yapılmıştır? Hangi gereçler kullanılmış? Fırça darbeleri nasıldır? (Alakuş ve Mercin, 2009) gibi sorular sorularak eserin çözümlemesi yapılır.

1. 8. 3. Yorumlama

Yorumlama aşamasında sanat eseri hakkında yapılacak yorumlar, betimleme ve çözümleme aşamasında elde edilen verilerin sonucunda yapılacak yorumlar değişkenlik gösterebilir. Çünkü bu aşamada eser hakkında yapılan yorumlar kişisel olduğu için farklılık gösterir.

Yorumlama aşamasında Alakuş ve Mercin'e (2009) göre, "Bir sanat eserinden anlam çıkarma ve onu başlı başına anlamaya yönelik bir süreç, özellikle duyusal bağlantılar, semboller, çağdaş ve tarihsel anlam olarak yorumlamayı tanımlamak

mümkündür. Burada çıkış noktası, betimleme ve çözümleme basamağındaki bulguların esas alınması ve kişisel yorumlarla desteklenmesidir.” Her insanın bir sanat eserine baktığında hissettiğini bir başkası hissedemez. Sanat eseri herkeste farklı duygular yaratır. Bu da farklı yorumları ortaya çıkarır.

Kırışoğlu’na (2005) göre, “Yorumlar derinlikli, ilginç, bilgilendirici, mantıklı ve elbette yerinde olmalıdır. Sanatçının anlatmak istedikleri, iletisi yorum içinde yer alır. Buna yapıtın içeriği de denir. Yapıtın içeriğinin algılanması ussal, duyusal bir çaba gerektirir.”

Yorumlama aşamasında aşağıdaki sorular sorulabilir. Sanat yapıtı bize ne söylüyor? Sanat yapıtında ima edilen anlam nedir? Sanatçının vermek istediği ileti nedir? Bu yapıtta ne anlatılmak isteniyor? ... gibi (Kırışoğlu, 2005).

1. 8. 4. Yargılama

Yargı sanat eleştirisinin en son basamağıdır. Bu aşamada diğer basamaklarda elde edilen bütün veriler kullanılır (Boydaş, 2007) ve bu aşamada sanat eserinin genel anlamda değerlendirmesi yapılır. Bu değerlendirmede asıl önemli olan “hoşlanmanın” ya da “hoşlanmamanın” ötesindeki yargıların yer almasıdır. Bu aşamada eleştiri, eserlerin yer aldığı kimi kategorilere göre yapılır. Burada kimi yansıtmacı, kimi biçimci, kimi dışavurumcu ve kimi de duygusal boyuttaki sanat eserlerine özel ölçütlerle yaklaşmak gerekir (Kırışoğlu, 2005). Sonuç olarak; “bilinçli tercih yani yargı; tedrici, aşamalı ve basamak basamak olup, dikkat gerektirir” (Alakuş ve Mercin, 2009).

1. 8. 5. Sanat Kuramları

“Bu sanat mıdır? Sanat kuramları, sadece bütün sanat yapıtlarınca paylaşılan özellikleri belirleyen önerilerden oluşur. Bir sanat kuramında, nesnelerin ya da olayların neden sanat olarak kabul edildiği açıklama çabası vardır” (Alakuş ve Mercin, 2009).

Yansıtmacı Sanat Kuramı; bu kuramda sanatın en önemli özelliği; doğayı, insanı, hayatı kısaca gerçekliği yansıtmasıdır.

Biçimci Sanat Kuramı; bu kuramda anlatılmak istenen sanatın temelinin sanat ürününün kendinde aranması gerektiğidir.

Dışavurumcu Sanat Kuramı; ruh durumları ile duyuların sembolik ve simgesel anlatımı vardır.

İşlevsellik Kuramı; dinsel, eğitsel ya da bir ideali yayma açısından yararlı bulduğu durumları açıklar (Alakuş ve Mercin, 2009).

1. 9. Tanımlar

Özgün Baskı resim: Sanatçının kendine özgü çalışmalarını, çoğaltma tekniklerinden yararlanarak bir baskı kalıbı hazırladıktan sonra, hazırladığı bu kalıptan istediği sayıda baskı yoluyla çoğalttığı ve numaralandırdığı baskıya denir.

Linol Baskı: Yüzeyi düzgün ve yumuşak olan, yumuşak Linol muşambasıyla yapılan yüksek baskı çeşididir. Bu baskı yönteminde boya alacak yerler oyulmaz boya almayacak yerler oyulur. Merdane yardımıyla boya verildiğinde yüksek olan yani oyulmayan yerler boya alır, oyulmayan yerler boya almaz. Kâğıda baskı alındıktan sonra tek kalıpla yapılan renkli baskılarda her renk için oyma işlemi tekrar yapılır. Çok kalıp kullanılarak da renkli baskı yapılır.

Ağaç Baskı: Yüksek baskı yöntemlerinden biridir. Ağacın dokusundan yararlanılarak boya almayacak yerler oyularak ve boya alacak yerler bırakılarak, merdane yardımıyla boya yüzeye verildikten sonra kâğıda basılan baskı çeşididir. Bu baskı yöntemine tümsek baskı da denir.

Litografi (Taşbaskı): Düz baskı çeşididir. Bu baskı tekniğinde, kireç taşının yüzeyine yağlı kalem veya mürekkeple resim yapılır. Asit, arap zamkına belirlenmiş miktarlarda damlatılır ve taşın yüzeyine düşük miktardan yükseğine sırayla fırça yardımıyla sürülür ve belli bir süre bekletilir. Taşın yüzeyine çizilen resmin olduğu yerlerde bir yağ tabakası oluşur. Taş tinerle temizlenir ve sürekli olarak süngerle ıslatılır. Daha sonra deri merdane ile yağlı baskı boyası taşa verilir. Taşın yüzeyinde sadece resmin olduğu yerler boya alır. Boya verilen yüzeye nemli kâğıt serilerek kalıp presten geçirilir ve resim kâğıda basılır. Baskı esnasında taş sürekli ıslatılmalıdır. Aksi takdirde resim kararır ve verimli bir sonuç elde edilemez.

Serigrafi: İpek kalıp kullanılarak yapılan düz baskı çeşididir. Boya kâğıda gözeneklerden geçtiği için elek baskı da denir. Desen asetata çizilir ve pozlama

esnasında ışık görecek yerler açık bırakılır, ışık görmeyecek yerler ise mürekkeple kapatılır. Asetata çizilen desen ipek kalıba pozlama yöntemiyle geçirilir. Baskı sırasında eleğin içine baskı boyası koyulur ve rakle yardımıyla boya sıyrılarak açık yerlerden boya kâğıda aktarılır.

Monotip (monotype): Metal levha, mermer veya camın yüzeyine merdane yardımıyla boya verildikten sonra bu levha üzerine yatırılan kâğıdın arkasına kalem ile çizim yapılarak baskı elde edilir. Resim çizilirken baskı oluşur. Sadece bir baskı elde edilebildiği için bu baskı tekniğine monotip baskı denmiştir. Ayrıca boya verilmiş levha üzerinde silme, kazıma, boyama yapılarak elde edilen tasarım bir kâğıda basılarak da baskı resim elde edilebilir.

Şablon Baskı: Baskısı yapılacak desen; ilk olarak kağıt, plastik, deri ya da karton üzerine çizilir. Desen çizildikten sonra, boya alacak alanlar kesilerek veya oyularak desenin şablonu çıkarılır. Daha sonra merdane, fırça veya sünger gibi malzemeler kullanılarak şablonların üzerinden boya verilir. Kesilen ya da oyulan yerler boya alır, kesilmeyen yerler ise boya almaz. Bu baskı yöntemine Şablon Baskı denir.

Gravür: Metal levha veya çinko plakaya çelik uçla resim çizilir. Plakanın çukurlaştırılmış yerlerine baskı mürekkebi verilir; yüksekte kalan kısımlar gazete, kâğıt vb. malzeme ile dikkatlice temizlenir. Daha önceden suda bekletilen nemli kâğıt plaka üzerine yerleştirilir ve press makinesi yardımıyla kâğıda aktarılır. Bu baskı tekniğine Kazıma Baskı da denir.

Gravür Baskı Teknikleri:

Ağaç Gravür: Sert ve sık dokulu yüzeye sahip ağaç kalıp kullanılır. Bu baskıda ağaç dokusu daha az hissedilir. Baskıdan sonra siyah zemin üzerinde desen beyaz olarak çıkar. Pek çok baskıda ağaç oyma ve ağaç gravür teknikleri beraber kullanılır. Renkli baskı için ya her renk için ayrı ahşap kalıp kullanılır veya baskı yapıldıktan sonra elle renklendirilir.

Aside Yedirme: Metal plaka aside dayanıklı bir vernikle kaplanır. Plakanın üzerine desen çizilir. Daha sonra plaka aside atılır. Desen olarak sıyrılmış yerlerdeki metalin üzerine etki eden asit ile reaksiyona girerek çukurlar oluşturur.

Aquatent: Metalin yüzeyine toz vernik serpilir, metal ocakta ısıtılarak toz verniğin eriyip yapışması sağlanır. Daha sonra aside atıldığında toz verniğin serpildiği sırada verniği almayan yerler ile asit arasında reaksiyon gerçekleşir. Böylece noktalardan oluşan bir doku elde edilir.

Mezotent: Metal plakanın yüzeyi, ince dişlerden oluşan bir aletle taranır ve metal plakanın yüzeyi minik noktacık şeklinde çukurlarla kaplanır. Bu işlemden sonra baskı yapıldığında tüm yüzey siyah çıkar. Bu minik noktacık şeklindeki çukurlar ezilerek ve kazınarak yok edilmesiyle ise beyaz kısımlar elde edilir. Metalin ilk kazılmamış haline inildiği zaman tam beyaz elde edilir. Tonlar ise daha az kazıma ile elde edilir.

Soğuk Kazı: Metal plakaya çivi, büren, sivri çelik uçlar yardımıyla desen çizilir. Plakaya mürekkep verilir. Mürekkep verildiğinde çizgiler mürekkebi alır.

BÖLÜM II

BASKI RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

2. 1. BASKI RESİM NEDİR?

2. 1. 1. Baskı Resmin Tanımı

Baskı resim, Fransa'da "estampe", İtalya'da "stampa" Almanya'da, "druckgraphik", İngiltere'de "printmaking" sözcükleri ile tanımlanmıştır. Baskı resim; sanatçının kendine özgü çalışmalarını, çeşitli araç ve malzemeler kullanarak yani taş kalıp, linolyum, ipek kalıp, metal levha, ahşap gibi malzemeleri kullanarak oluşturduğu kalıpların üzerine işleyip, kâğıt veya benzeri malzeme üzerine istediği sayıda basmasına denir.

2. 1. 2. Baskı Resim Teknikleri

Baskı resim teknikleri kullanılan malzemelerinin özeliklerine göre 4 ana gruba ayrılmıştır.

1- Yüksek Baskı Tekniği (Bu baskı tekniğinde yaygın olarak kullanılan malzeme ağaç ve linolyumdur).

2- Çukur Baskı Tekniği (Gravür olarak bilinen bu baskı tekniğinde, kalıp olarak ağaç, bakır, çinko veya çelik levhalar kullanılır. Kalıbın çukur kısımlarındaki boyanın baskı kâğıdı üzerine aktarıldığı baskı çeşididir).

3- Düz Baskı Tekniği (Genelde litografi olarak bilinen taşbaskı kireç taşından yapılmış taş kalıplar kullanılarak yapılmaktadır. İnce oldukları için yüzeyleri grenlenerek çinko ve alüminyum kalıplar da kullanılmaktadır).

4- Elek Baskı Tekniği (İpek kalıp kullanılarak yapılan serigrafi, ipek baskı olarak da bilinir).

Sanatçı, bu baskı tekniklerini kullanarak baskı resim çalışmalarını yapmaktadır. Baskının sayısını sanatçı kendisi belirlemektedir. Baskıyı yaptıktan sonra sanatçı baskılarını, baskı sırasına göre numaralandırıp ve imzalamaktadır. Baskı işlemi bittikten sonra sanatçı baskı kalıbını bir daha basılmamak üzere imha etmektedir.

2. 1. 3. Üretim ölçütleri

Baskı resim sanatı, resim sanatının yardımcı tekniklerinden biri olarak görülmesine rağmen ilk başlarda kabul görmemiştir. Bunun nedeni ise resim sanatının sanat eserini tek/biricik yani "ünik" olarak görmesidir. Fakat baskı resimde, bir eser üretiminde baskı teknikleri kullanılarak, tek kalıp ile birden fazla aynı eser üretilebilmekteydi. Yani sanat eserini biricik kabul eden bu görüşün aksine baskı resim, bir eseri birden fazla üretilmiş olarak izleyicilere sunuyordu. Bunun yanı sıra baskı resim teknikleri ile basılan baskılar numaralandırılmış ve imzalanmış olsa dahi, aynı kalıptan tekrar baskı alınabilmesinden dolayı, etik olmayan durumlara yol açmış ve ciddi tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmaların son bulması için baskı yapılırken uyulması gereken bazı üretim ölçütlerinin belirlenmesini gerekli kılmıştır. Bu üretim ölçütleri 1960 yılında Viyana'da yapılan "III. Sanatçılar Kongresi"nde beş temel ölçüt olarak belirlenmiş ve kabul görmüştür. Bu üretim ölçütleri şunlardır:

1. Eserlerin sanatçısı tarafından, baskı tekniği seçildikten sonra ve yine sanatçısı tarafından baskı malzemesi üzerine uygulanarak kurşun kalemle numaralandıktan sonra imzalanması ve baskı kalıbının imha edilmesi; aksi durumda yapılan baskının röprodüksiyon olarak kabul edilecekti.
2. Deneme baskılar; sayısı on adetten fazla olmamak koşuyla sanatçısı tarafından, Sanatçı Baskısı E.A. (Epreuve d'Artiste), deneme baskısı D.B. (E.E.-Epreuve d'Etat) veya aktarma baskısı C.E. (Contre-Epreuve), işaretleri ile baskının sağ alt kısmına yazılarak imzalandığında bu baskılarda değer kazanacaktı.
3. Kesin basım aşamasında ise tüm baskılar teker teker elden geçirilerek baskı sırasına göre ilk baskıya ilk seri numarası verilecek. Yapılan baskı, hangi baskı tekniğiyle basılmış ise, o teknik ile birlikte baskı sayısı sol alt kısma yazılacaktı.
4. Numara verme işleminde ise giderek büyüyen kesirli sayılar (4/65) kullanılacak ve sanatçı imzası sağ alt kısımda yer alacaktı.
5. Baskılarda kalite farkının (renk tonunda değişiklik, üst üste basılma aşamasında kalıbın bir önceki baskı ile çakışmayarak kayması, vb.) olmaması gerekliliği de önemliydi.

Bu temel üretim ölçütleri dünyadaki bütün sanatçı örgütleri tarafından kabul görmüş ve onaylanmıştır. Bunun yanı sıra baskı üretim ölçütüne yönelik tartışmaların diğer bir sonucu da, Universal Limited Art Edition'ın belirlediği ölçüt olan, gün

doğumundan gün batımına kadar bir günde basılacak baskı sayısının kabul edilmesiydi. Fakat bu üretim ölçütlerine rağmen baskı sayısının belirlenmesinde sanatçı özgür bırakılmıştır (Araz, 2006: 6).

Bu üretim ölçütlerinin sonucu olarak; baskı resim için yapılan olumsuz değerlendirmelerde de zamanla azalma olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde sanatsal anlamda değer kazanmıştır. Geçmişten günümüze kadar resim sanatında önemli bir yer edinen baskı resim sanatı; başlangıçta aldığı olumsuz eleştirilere rağmen, sanatçıların zaman içerisinde tercih ettiği, bir sanat eseri üretim yöntemi özelliğine sahiptir. Baskı resim sanatının tekniklerinin kullanım olanaklarının rahat olmasından dolayı, sanatçının duygularını yansıtmasında önemli bir araç olduğu söylenebilir. Böylece çağdaş anlamda eserlerin üretiminde günümüzde de tercih edilen bir sanat eseri üretme yöntemi olarak değerlendirilmektedir.

2. 2. BASKI RESMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

2. 2. 1. İlk Örnekler

Baskı resimin sanat tarihindeki tarihsel kökenleri, Asur ve Sümer rulolarında görülmektedir. Sümerler'in; kireç taşına kazıyarak oluşturdukları silindir mühürleri, yumuşak bir kil tablet üzerinde yuvarlayarak basma tekniğini kullanmışlardır. Bu silindir mühürlerin kil üzerine baskısı yapıldığı zaman, mühürlerin üzerindeki işaret izleri birbirini tekrarladığı için, bu baskı yöntemi ve baskılar; ilk baskı yöntemi ve ilk baskı örnekleri olarak kabul edilmektedir (Resim 1).



Resim 1. Sümer Silindir Mühürleri

Tarihte bilinen en eski rulo kitap ve ilk baskı örneği olarak da kabul edilen, M.S. 868 yıllarına tarihlenen "The Diamond Sutra" adlı resim ve yazıların bir arada kullanıldığı yaklaşık 5m uzunluğunda olan Budist rulosudur (Esmer, 2005). Bu rulo kitap, 1907 yılında Sir Aurel Stein tarafından Türkistan'da bir mağarada bulunmuştur (Resim 2).



Resim 2. "The Diamond Sutra", (868), Londra British Müzesi

Mısır, Mezopotamya'nın baskı yöntemlerini ve Hiyeroglif resimli yazı sistemini geliştirmiştir. Mısır'daki rahipler, imgenin büyüsel bir gücünün olduğu düşüncesini geliştirmişlerdir. Kabartma ve oymada, boyama yöntemlerinde, hacimli formlar yaratmada önemli adımlar atan Mısır, mimarlık, resim ve heykel alanında da büyüleyici eserler üretmişlerdir. Mısır'da ağaç kalıp kullanılarak kumaş üzerine baskılar yapıldığı bilinmektedir (Esmer, 2005: 2). İ.S. IV. yy.'da kumaş keten üzerine ağaç kalıp kullanılarak basılmış en eski baskı örneği Mısır Ahmin-Panapolis'te bulunan çocuk entarisidir (Aslıer, 1987).

Antik Yunan Uygarlığı, taş ve metal işçiliğini papirüsü Mısır'dan öğrenmiş ve geliştirmiştir. Bu uygarlık sanat, felsefe ve toplumsal alandaki gelişmeleriyle günümüz sanatını etkilemiştir. Ayrıca sanat tarihçileri günümüz sanatının kökenlerini çoğu kez antik Yunan sanatına dayandırmaktadır.

2. 2. 2. VII. yy.' dan XX. yy.'a Baskı Resim Sanatı

2. 2. 2. 1. Uzakdoğu'da Baskı Resim Sanatı

İnsanoğlu ilk çağlardan beri yaşamını kolaylaştırmak için her türlü malzemeyi kullanmıştır. Kullandıkları malzemelerle psikolojilerini, ruhsal durumlarını, işlevsel arayışlarını yansıtmışlardır. Kâğıt bulunmadan önce insanoğlu farklı malzemelerle kendini ifade etmiştir. Bu ifade şekillerinden biri de, baskı resim tekniği olmuştur. Fakat kâğıdın bulunması baskı için önemli bir buluş olmuştur. Çünkü kâğıt gerek malzemesi açısından, gerekse taşınması, saklanması, kullanımı, dağıtımı ve istendiği sayıda baskı alınabilmesi bakımından birden fazla olanak yaratmıştır. Çinliler ilk etapta ipek, ağaç ve farklı malzemeler kullanarak mühürler basmış fakat kâğıdın bulunmasıyla kâğıda yönelmişlerdir. Kâğıdın bulunması baskı resim için büyük bir devrim olmuştur.

Çin sanatının klasik dönemi olan T'ang hanedanı döneminde (M.S. 618 – 906), ağaç baskı kullanılmıştır. Esmer'e göre (2005), kâğıdın bulunmasından sonra bu hanedan döneminde yazı ve resmin birlikte kullanıldığı rulolar halinde kitaplar basılmıştır. Bu rulo kitapların bilinen en eski ve ilk baskı örneği olarak da kabul edilip M.S. 868 yıllarına tarihlenen "The Diamond Sutra" adlı resim ve yazıların bir arada kullanıldığı yaklaşık 5m uzunluğunda olan Budist ibadet tasvirini gösteren eser, Budist rulosudur. Bu rulo kitap, 1907 yılında Sir Aurel Stein tarafından Türkistan'da bir mağarada bulunmuştur.

Taoist keşişleri mühürlerini tahtaya oyarak, kötü ruhları kovmak amacıyla kâğıda basmışlardır. VII. ve VIII. yy.'lar da bu tür baskılar sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Çin'deki "845 Fermanı" ile başlayan toplumsal olaylar ve katliamlardan kurtulup kaçan ve Japonya'ya sığınan keşişler, beraberlerinde baskı sanatı uygulamasını da götürerek bu alanda büyük gelişmelere neden olmuşlardır. Çinliler'in baskı sanatına eskiden beri hayranlık duyan Japonya, katliamdan kaçan keşişlere kucak açar. Bu olaydan sonra Japonya'ya sığınmış olan keşişler, ağaç baskı tekniğini Japonya'nın merkezi olan Nara'da daha da geliştirmiş ve ilerletmişler.

Dini konular içeren ve sade bir çizgi tarzıyla ağaç baskılar, ipek ya da deri üzerine uygulanmaktaydı. Gökaydın'ın (1987: 46) ifade ettiği gibi, " … bu dönemde

görülen ipek ve deri üzerine; kuş, kelebek, bitki ve çiçeklerden oluşan baskılar zamanımıza kadar uzanmaktadır". Ağacın kalıp olarak kullanılışı ne zaman olduğu kesin olarak bilinmemekle beraber, bu baskı yönteminin ilk olarak Budist rahiplerin kâğıt üzerine baskı yapmada kullandıkları ileri sürülmektedir. "Rahipler büyü ve sihir için hazırladıkları muskalara ağaçtan yapılmış olan mühür şeklindeki yüzüklerini basarlardı. Basım işini de bezir yağı ve isle hazırladıkları boyaları kalıbın üzerine fırça ile sürerek gerçekleştirirlerdi. Bu yüzdendir ki, bilhassa Japon ağaç baskılarına estamp adı verilmiştir. Bu alanda tarihi bilinen en eski örneğin Japon İmparatoriçesi Shotou'nun emriyle M.S. 762–769 yıllarında yapılmış olan iki Budist muska olduğunu söyleyebiliriz" (İçmeli, 1987: 55).

Ağaç baskı yöntemi, Çin ve Japonya'da yüzyıllar boyunca bir gelenek olarak süregelmiş ve baskı sanatında kullanılmıştır. Japon baskı resimlerinde en çok işlenen konu Budizm dini olmuş ve bu durum Budizm'in yayılmasına katkı sağlamıştır. Kültürel ve ekonomik anlamda batılı ülkelerden daha ileri olmalarından dolayı, Batılı misyonerlerin, tüccarların ticaret amaçlı Japonya'ya gitmeleriyle oluşan ticari etkileşimler, misyonerlerin buradan aldıklarını ülkelerine götürmeleri batı sanatını etkilenmiştir. Bu karşılıklı etkileşimle batılılardan alınan gravür baskı yöntemi Japon sanatçılarını oldukça etkilemiştir. Böylece artık dini konulardan çok günlük yaşamdan oluşan, dünyevi konular baskı resimlerine konu olur.

Japon baskı sanatı, XVII. yy. ortalarına doğru kendine has bir baskı resim tarzı ortaya koymuş ve baskı sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Japonlar, artık din konularını bırakıp, yaşamın her alanından konuları baskılarında işlemeye, toplumcu gerçekçi ve realist baskı resimler yapmaya başlarlar. Baskılarında; güzel manzaralar, güzel kadınlar, erotik sahneler, sumo güreşleri, kabuki tiyatrosu, mitoloji, tarih, ağaç, kuş, çiçek, bitki motifleri gibi işledikleri bu konulardan oluşan renkli ve canlı bir ortam daha çok görünür. Bu tarz baskı "durağan olmayan/değişken/hareketli dünyanın resmi" ya da "ukiyo-e" olarak bilinmektedir. İpek, kâğıt ve deri üzerine yapılan bu ağaç baskılar günümüze kadar gelmiştir. Yaşamın her an değişken, sürekliliği ve kalıcılığı olmayan, gelip geçiciliğine vurgu yapan karakteristik yapısı ukiyo-e baskı sanatının asıl amacı olmuştur. Ukiyo-e ekolü, Japon baskı sanatının karakteristiğini oluşturduğu söylenebilir. Moronobu, Kiyamasu, Sharaku ve Masanobu gibi Japon baskı sanatçıları

ağaç baskı sanatının gelişmesinde önemli ilerlemeler kaydetmişlerdir (Akalan, 2000: 5, 6).

XVII. yy.'ın sonlarına doğru, Japon baskı sanatında renkli ağaç baskılar yapılmış ve Turanî'nin (1992: 312) de belirttiği gibi, "…. hiç bir ülke Japonların bu alandaki başarılarına yaklaşamamıştır. XVII. yy.'ın sonunda ağaç baskı sanatı büyük bir ekol haline gelir ve halk arasına yayılır. Ağaç baskı sanatının XX. yy. Avrupa grafik ve resim sanatı üzerine büyük etkisi olmuştur. Japon ressamları tahta üzerine fırça ile yaptıkları çizimleri, son derece basit aletlerle oyuyorlar ve oyulan yüzeyi mürekkepleyerek, pirinç kepeği hamurundan bir kâğıt üzerine basıyorlardı. Baskı resim, Batı'da gördüğümüz biçimde, hazırlanan ağaç kalıp üzerine oyulmuş resmi presleme yoluyla değil, bir bambu ağacı yardımı ile kalıp üzerine konulmuş bir kâğıt ovuşturularak elde ediliyordu. Ancak bu alandaki bilgileri, onları Batı'nın vasat çalışmalarından çok daha yetkin sonuçlara götürüyordu. Japonlar ağaç baskıları yalnız siyah-beyaz değil, renkli olarak da uygulamışlardı".

XVIII. yy.'ın sonlarında Japon baskı sanatı, Korsuyai, Kiyonaga, Kitagawa Utamaro, Torii Kıyonaga, Harunobu, Ando Hiroshige ve Hokusai Japon baskı sanatçılarının da çalışmalarıyla altın çağını yaşamıştır.



Resim 3. Hiroshige, "Tokyo'da Dört Mevsim: Kış", Ağaç Baskı, 1850.

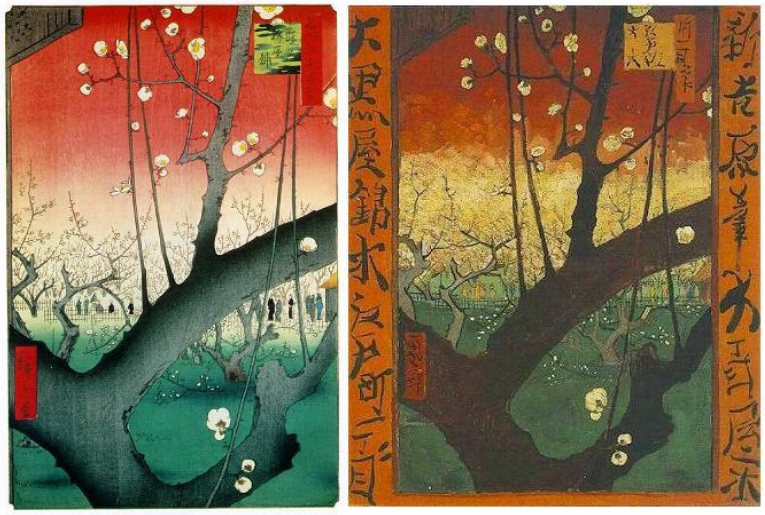
Japon baskı sanatçısı, Hiroshige figür ve peyzajı bir arada çalışmaktadır. Baskılarını renkli çalışan sanatçı, "Tokyo'da Dört Mevsim: Kış" (Resim 3) adlı baskı

resim çalışmasını ağaç baskı yöntemi ile basmış ve sonradan renklendirmiştir (Dağlı, 2009). XIX. yy.'da Japon baskı sanatında, Hiroshige ve Hokusai'nin baskılarında artık figür yerine peyzaj çalışmalarına yönelmeleriyle büyük bir değişiklik olmuştur. Empresyonistlerde olduğu gibi, gün ışığının doğada yarattığı değişiklikleri ve aynı konuyu bıkmadan resmeden Hokusai, Fuji-Yama dağının 36 faklı görüntüsünü, estamp baskı yöntemiyle basmıştır (Resim 4).



Resim 4. Katsushika Hokusai, "Tokaido yolu üzeri Kanaya' dan Fuji Dağı", Ağaç baskı,1830.

Hiroshige ise, çizgiselliği, renklerin karşıtlıklarını, ara değerlerin zenginliğini kullanarak, biçimleri stilize ederek baskı resimler yapmıştır. Bu sanatçıların Japon sanatında yarattıkları bu gelişmeler empresyonistler üzerinde etkili olmuştur (Resim 5). Van Gogh, Monet, Manet, Renoir, Toulouse-Lautrech, Gauguin ve Degas Japon baskı sanatından etkilenmişlerdir (Esmer, 2005: 16-17). Bu sanatçıların renkli baskı resimleri Japon sanatının gelişiminde büyük rolü vardır.



Resim 5. Hiroshige, "Şeftali Bahçesi", Ağaç Baskı, Van Gogh Kopyası

XIX. yy.'ın sonlarında Japon baskı sanatının modern sanat anlayışının "ilk örneklerini veren ve dikkat çeken sanatçılardan Kiyochika Kobayashi (1847–1915) eserlerindeki perspektif yorumu ve ışık gölge yaklaşımı (Resim 6); Kanae Yamamoto' nun (1882–1946) ekspresif anlayıştaki" (Kıran, 2010: 15) baskı resimleri batı sanatının izlerini taşımaktadır. Bu sanatçıların yanı sıra Hasui Kawase (1883–1957), Shinsui İto (1898–1972), Yoshida Hiroshi (1876–1950) de batı sanatından etkilenmiş ve yararlanmışlardır.



Resim 6. Kiyochika Kobayashi (1870–1917), "Kameido", Ağaç Baskı,1884.

XX. yy.'ın başlarına gelindiğinde, geleneksel Japon baskı sanatındaki modernleşme, çağdaş baskı gruplarının oluşmasını da beraberinde getirmiştir. Bu gruplar; kararlı tavrıyla "Hosun Grubu", ani çıkışlarıyla "Sosaku Hanga" ve "Shin Hanga"dır. Bu yüzyılda Japon baskı sanatında öne çıkan ve baskı sanatında önemli adımlar atan, Shiko Munakata (1903–1976) ve Saito Kiyoshi (1907–1997), Batı sanatının ekspresyonist sanat anlayışından etkilenmişlerdir (Kıran, 2010: 15).

Günümüzün Japon baskı resim sanatında değişiklikler olmasına rağmen, geleneksel Japon baskı resim sanatı hala karakteristik geçerliliğini korumaktadır. Japon baskı resim sanatındaki yenilik arayışlarının artması, ağaç baskı sanatının başka disiplinlerle birlikte kullanılarak farklı yönelimlere girmesine yol açmıştır. "Fumiaki Fukita, Hiroshi Tomihari, Teruo İsomi, Tetsuya Noda, Akira Kurosaki, Keita Takasawa, Keisuke Kinoshita, Kyoko Kobayashi, Shu Ueno, Hideo Higiwara, Seiko Kawachi, Osami Morozumi, Akira Matsumoto, Satoru Matsushita, Motomi Tsunoda, Tsutomu Hasuo, Hodaka Yoshida, Seiko Kawachi" gibi sanatçılar günümüzün önemli Japon baskı sanatçıları olarak anmakta yarar vardır (Kıran, 2010: 21).

2. 2. 2. 2. Avrupa'da Baskı Resim Sanatı

Avrupa'da XIV. yy.'da süsleme yapmak amacıyla kumaş üzerine ağaç kalıplarla baskılar yapılmıştır. "Kumaş basımında Avrupa'da ilk bulunan kalıp 1350 tarihlidir" (İçmeli, 1987: 56). Fakat Esmer'in (2005) belirttiğine göre ise, 1380 tarihli olarak bilinen bir diğer, en eski ağaç baskı kalıp ise "Bois Protat" olarak adlandırılan 'Protat' ağacına oyulmuş ve kumaş üzerine basılmış ve Avrupa' nın ilk baskı resim örneği olarak kabul edilmektedir.

XII. yy.'da İtalya'da kâğıt imali yapılmaktaydı. XIII. yy.'da Pece da Fabriano'nun kâğıt yapma formülünü öğrenmesiyle İtalya'nın Fabriano kasabasında ilk kâğıt atölyesini açmıştır. XIV. yy.'da Venedik'te bu alanda büyük gelişmeler yaşanmış ve aynı yüzyılda benzer kâğıt atölyeleri Fransa'da açılmıştır (İçmeli, 1987: 56–57).

Baskı sanatı tarihi birçok batı kaynağına göre, Çin'de kâğıdın keşfedilmesinden sonra Araplar aracılığıyla XII. yy.'da; İspanya üzerinden İtalya, Fransa ve 1390 yılında Almanya'da ilk kâğıt fabrikalarının Ravensburg ve Nürunberg'te kurulması ile

Avrupa'ya yayılması ile başlatılmaktadır. Kâğıdın Avrupa'ya gelmesiyle baskı kumaş üzerine değil artık kâğıt üzerine yapılmaya başlanmıştır.

XIV. yy.'da kâğıdın Avrupa'da yaygınlaşması ve kâğıt yapımının maliyetinin düşmesi sonucu, çok sayıda oyun kartları basılmıştır. Böylece oyun kartlarının büyük halk kitlelerine ulaşmasında kolaylık sağlanmıştır. Zamanla oyun kartlarının basımı burjuva sınıfından alt tabaka insanlarına geçmiş ve yaygınlaşmıştır. Fakat daha sonra yasaklanmıştır, yasaklanmasına rağmen, Alman askerleri aracılığıyla diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır.

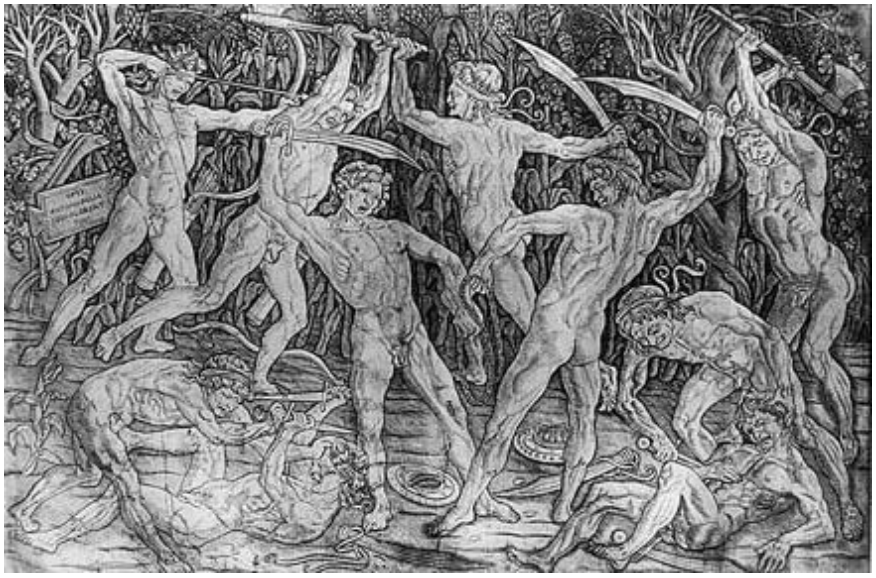
Baskı sanatçıları çalışmalarını kalıp üzerine oymada ve basmada, oymacılık alanında yetişmiş olan zanaatçılara yaptırmaktaydılar. Bu baskıları ilk zamanlar sanatçılar, kişinin ön plana çıkmasının dinsel ruha aykırı olduğu düşüncesinden dolayı imzalamamışlardır. Kilisenin himayesinde çalıştıkları için, baskılarını tamamen kilise için yapmış ve kiliseye adamışlardır. O dönemde kitap resimlemesinde kullanılan yazılar ve resimler aynı kalıba oyulmaktaydı.

Daha önce Kore'de keşfedilen hareketli harfler, Eichenberg'in belirttiği gibi, XIV. yy.'ın sonlarında yine Kore'de geliştirilmiştir. Bu harf sistemi geliştirilerek Gutenberg'in bundan farklı sağlam bir harf sitemi bulana kadar çok sayıda kitaplar basılmıştır. Ağaç baskıyla basılmış olan kitaplar, Gutenberg'in döküm harfleri (tipografi) bulmasıyla son bulmuş ve bu harf sistemi çok sayıda baskı yapma olanağı sağlamıştır. Gutenberg'n, harf sistemini bularak ilk matbaayı kurmasıyla baskı alanında büyük bir gelişme yaşanmıştır (Akt. Esmer, 2005: 25).

XV. yy.'da Avrupa'da baskı yapmak için dokulu ağaç kalıplar, metal ve bakır plakalar kullanılmıştır. Baskı yöntemleri ilk zamanlar kilise himayesinde çalışan zanaatçılar ve kuyumcular tarafından kullanılmıştır. Bu ustalar bakır plakaları büren kazıma aracıyla kazıyarak kuru kazıma tekniğini, kılıç ve zırh süslemesinde ise aside yedirme tekniğini geliştirmişlerdir. Ayrıca bu dönemde Almanya ve İtalya'da kalburlama (crible) yöntemi kullanılmıştır. Madeni bir levha üzerinde çekiçle vurularak sayısız noktacıklar oluşturduktan sonra boya verilen levhanın üzerine kâğıdın bastırılmasıyla yapılan baskıda, çekiçle vurulan çukurluklar beyaz, yüksekte kalan yerler ise siyah çıkmaktadır. Aynı levhaya tam tersi işlemde yani çukurluklara boya

verilip, yüzeyi temizlendikten sonra basıldığında ise, bu defa çukur olan yerler siyah, diğer yerler beyaz çıkmaktadır. Bu yöntem, çukur baskı (intaglio) nın temelini atmıştır. Çok uğraştırıcı bir baskı yöntemi olduğundan dolayı, sanatçılar tarafından pek tercih edilmemiştir. Fakat bu yöntem zanaatçılar tarafından geliştirilmiş bir yöntem olduğu söylenebilir.

Baskı sanatının ilk büyük sanatçılarından İtalyan ressam, heykeltıraş, kuyumcu ve metal ustası, Antonio Pollaiuolo (1429-1498) "On Çıplak'ın Savaşı" adlı gravür çalışmasında, Gölönü (1979: 72,73)'nün ifade ettiği gibi; "Niello atölyelerinde çalışmış olduğundan çelik kalem "burin"i büyük bir ustalıkla kullanmıştır. İtalyan okulunun kazı resim sanatçısı olan, Andrea Mantegna (1431-1506) ve Pollaiuolo, gölge ışığa aldırmadan yoğunluk verme çabasını gütmüşlerdir." Resimdeki çıplak adam figürleri, plakanın yüzeyine sert kontur çizgisi ile çizildikten sonra, eğik tarama çizgilerle ışık gölge verilmeye çalışılmıştır. Fakat bu tarama figürlere heykel izlenimi vermiştir (Resim 7).



Resim 7. Antonio Pollaiuolo, "On Çıplak' ın Savaşı", Gravür, 1470.

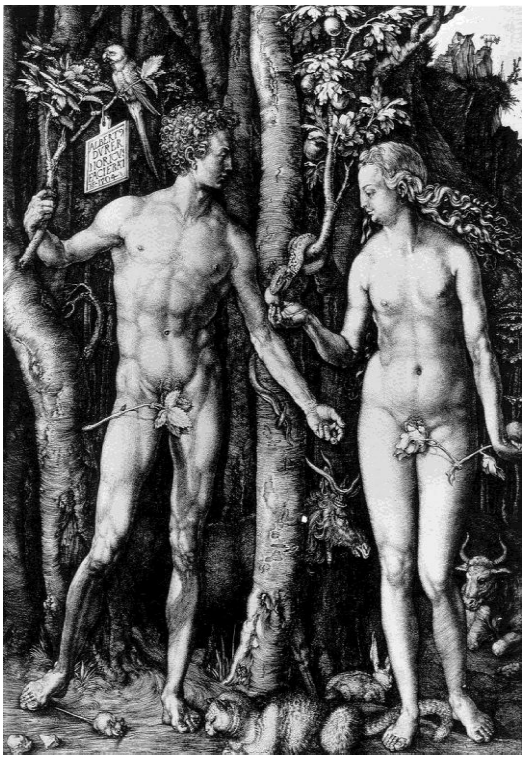
Bu dönemin, bir diğer ilk büyük baskı sanatçısı olduğu ileri sürülen, Almanya'nın ünlü gravür sanatçısı Martin Schongauer'dir. Gravürlerinde ele aldığı nesneleri, detaycı yaklaşımla bu nesneleri ince tığ kalem kullanarak yaptığı ince çapraz çizgi taramaları ile oluşturduğu gravür çalışmalarını, çizgisel anlamda çok zengin

baskılar ortaya koymuştur. Schongauer, bu çalışmalarıyla gravür baskının ilk önemli ustalarından biri olmuştur (Esmer, 2005: 35). "İsa'nın Doğuşu" adlı gravür çalışmasında, duvarları yıkılmış bir yapı içerisinde İsa'nın doğumunu betimlemiştir. Schongauer, resmin genelinde çok ayrıntılı ve tamamen çizgisel bir yaklaşım sergilemiştir (Resim 8).



Resim 8. Martin Schongauer, "İsa' nın Doğuşu", Gravür, 1475.

Rönesans döneminde siyah beyaz ağaç baskıları ile hayranlık uyandıran ve kuzey Avrupa sanatçılarını etkisi altına alan, ağaç baskının ustası Albrecht Dürer, diğer sanatçılardan farklı olarak ağaç baskı ve gravür yöntemlerini resim kopyalamada değil doğrudan kendi çalışmalarını basmada kullanmıştır. Dürer, gravür yaparken kuru kazıma ve kuru uç gravür yöntemlerini bir arada kullanmıştır. "Âdem ve Havva" adlı gravür çalışmasında, çizgisel yönden zengin, nesneler ve figürlerde kullandığı çizgisel ayrıntı, güçlü ışık değerlerini, kuru kazıma yöntemi ile yapmıştır (Resim 9). Dürer'in yapmış olduğu ağaç baskı ve gravür baskıları çoğu Avrupa sanatçısını etkilemiştir. Ağaç baskı, Dürer zamanında çok popüler olmuştur.



Resim 9. Albrecht Dürer, "Âdem ve Havva", Gravür, 1504.

Avrupa'da ilk zamanlarda ağaç baskı kitap resimlemede kullanılmıştır. Sanatçılar Kilise himayesinde çalıştıkları için, İncil resimlerinin basılmasında ağaç baskıyı kullanılmıştır. Rönesans'tan önce yapılmış olan bu kitap resimleme baskı yöntemi, Rönesans döneminde kitapların baskısı dışında da kullanılmıştır. Dürer tarafından yapılan din konulu özgün baskı resimler tek yaprak ya da seri resimler halinde pazarlarda satılmıştır (Aslıer, 1987: 1). Dürer'in bu baskılarının pazarlarda satılması, onun tanınmasını ve beğenilmesini sağlamıştır. Dürer baskı resim çalışmalarında, güçlü doğa gözlemi ile bu gözlemlerini ustaca resmettiği görülmektedir. Döneminin sanatçılarını etkilemiş olan Dürer, İtalya'da baskı resimin tanınmasını sağlamıştır. Dürer, uzun yıllar saray ressamlığı yapmıştır. Lucas Cranach, Hans Sprinkle, Hans Sebald Beham, Hans Haldung Grien, Urs Graf ve Hans Holbein gibi sanatçıları yetiştirmiştir.

Sinema ve fotoğrafta Rembrandt ışıklandırması olarak da adlandırılan, ışık gölge anlamına gelen chiaroscuro farklı resim tekniklerinde kullanılan bir biçimlendirme anlayışıdır. Barok dönemde de çok etkili bir şekilde kullanılmıştır. Caravaggio,

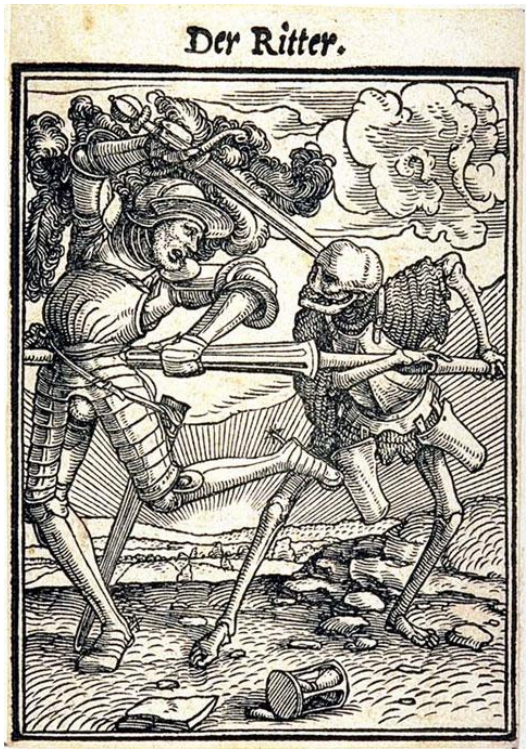
Gertileschi, Rembrandt bu yöntemi kullanan en önemli sanatçılardır. Bu yöntem yaklaşık 1518'den beri, İtalya'da Ugo de Carpi chiaroscuro yöntemini baskıda keşfetmiş ve bu yöntemle baskılar üretmiştir (Köse, 1992: 10). Alman ağaç baskı sanatçısı Hans Burgkmair de bu yöntemle baskılar yapmıştır. Yine Ağaç baskı çalışmalarında ışık ve gölge yöntemini kullanarak chiaroscuro yöntemini geliştiren Lucas Cranach, etkili çalışmalar ortaya koymuştur. Chiaroscuro yönteminde, ilk önce basılmış olan baskının üzerine açık ton için hazırlanmış olan kalıpla daha açık değerde ikinci bir baskı yapılmaktaydı. Bu yöntemle baskıda ışık gölge daha etkili hale gelmekteydi. Albrecht Altdorfer, Cranach'ın chiaroscuro yöntemiyle yapılmış ağaç baskılarını geliştirmiştir. Altdorfer'in, "The Beautiful Virgin of Ratis Bon" (Resim 10) adlı baskısını birden fazla kalıp kullanarak, chiaroscuro yöntemiyle basmış olduğu renkli baskılarından biridir (Araz, 2006: 13).



Resim 10. Albrecht Altdorfer, "The Beautiful Virgin of Ratis Bon", Renkli Ağaç Baskı, 1519.

XVI. yy.'da, Dürer'den sonra Hans Holbein kitap tasvirleri yapmıştır. Bu kitap tasvirlerinde resim ve yazıyı bir arada kullanmıştır. Bunun yanı sıra konularını genellikle Kutsal Kitap'tan aldığı gravür baskılar da yapmıştır. Holbein baskı resim

çalışmalarında; Dürer gibi tahta gravür yöntemini kullanarak siyah beyaz çizgilerden oluşan tasarımlar yapmıştır. Siyah çizgi oluşturmak için tasarım pozitif, beyaz çizgide tasarım negatiftir. Sanatçı "Ölüm ve Şövalye" adlı baskısında; uzun, kısa, oval, yatay çizgiler kullanarak çizgisel bir tonlama yapmıştır. Koyuluklar elde etmek için sık çizgiler, açıklıklar elde etmek için ise seyrek çizgiler kullanmıştır (Resim 11).



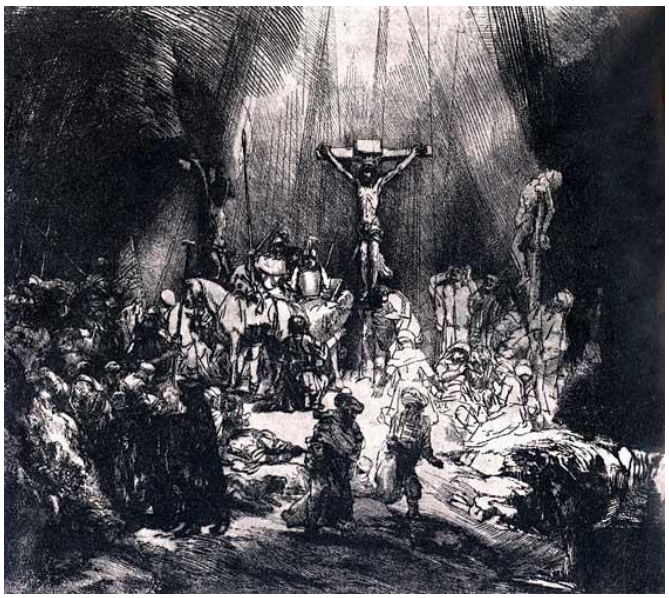
Resim. 11. Hans Holbein, "Ölüm ve Şövalye", Ağaç Baskı, 1538.

Maniyerist ressamlardan El Greco'nun çalışmalarında, abartılı bir deformasyonun yanında renkler genelde soğuk ve mattır. Figürler abartılı bir şekilde uzatıldığı için havada uçuşur gibidirler (Esmer, 2005: 25). Francesco Parmigianino, gravürlerinde ton zenginliğinden ziyade çizgisel bir tarzla çalışmıştır. Biçim ve oranlarda bozukluklar ve çarpıtmalarla maniyerist sanat anlayışıyla eserler veren Hendrick Gotzius, Haarlem'de açılmış olan ve sanatçıların resimlerini çoğaltmayı öğreten, maniyerist gravür okulunun önemli sanatçılarındandır.

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda gravür (kazı resim) sanatı, resim çoğaltma amacından uzaklaşmıştır. Sanatsal anlamda baskı resimler üreten, baskı sanatını

geliştirerek, farklılıklar ve yenilikler yaratan sanatçılar yetişmiştir. Bu sanatçıların baskı resimleri ve baskı sanatı için geliştirmiş oldukları yöntemler günümüz sanatçıları üzerinde etkisini göstermektedir (Gölönü, 1979: 78).

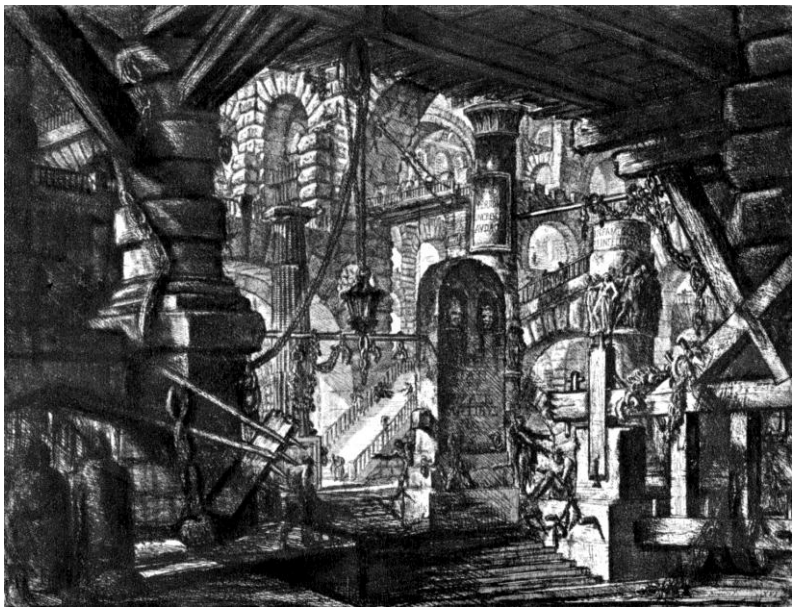
XVII. yy.'da, Barok dönemin gravür ustası Rembrandt Van Rijn; bütün dönemlerin en yetkin ustası ve resimsel nitelikleriyle tanınmaktadır. Rembrandt, asitle yedirme ve kuru kazıma tekniklerini kullanarak, sanatsal anlamda çok güçlü eserler yaratmıştır. Yağlıboyalarında olduğu gibi baskılarında da ışık sorunu üzerinde durmuştur. Gravürlerinde, kullandığı zengin ton farklılarını, "Üç Haç" adlı gravür çalışmasında asit oyma yöntemini kullanarak yapmıştır. Resmin üst planından aşağı ve öne doğru güçlü bir ışık yayılmaktadır. Resimdeki figürleri, karanlığın içerisine öyle bir ustalıkla yerleştirmiştir ki, karanlıkta bile seçilebilen gizemli ve derinlikli bir atmosfer yaratmıştır (Resim 12).



Resim 12. Rembrandt Harmensz Van Rijn, "Üç Haç", Asit Oyma, 38,7x45 cm,1660.

Giovanni Battista Piranesi, XVIII. yy.'da babasından aldığı mimarlık eğitimi ve eskiçağa olan tutkusundan dolayı, gravür çalışmalarında eskiçağ harabelerinden esinlenerek, Yunan ve Roma mimarisini baz almış, 2000'den fazla gravür çalışmıştır. Piranesi, mimar kökenli olmasından dolayı gravür baskılarında, açık-koyu renk dengesini sağlamak için gerektiğinde hayali ışık-gölge dengesini kurgulamıştır.

Piranesi, seri olarak yapmış olduğu “Hayali Hapishaneler” adlı bu gravür çalışmasında; hapishanenin duvar taşlarını, tahtalarını, sütunlarını, merdivenlerini, mahkûmlarını ayrıntılı bir şekilde çizerek, açık-koyu tonlamalarla resme derinlik kazandırmıştır (Resim 13). XVIII. yy.’da gravür baskı yapan başlıca sanatçılar; William Hogart, Giovanni Battista Tiepelo, Antonio Canale ve Giovanni Battista Piranesi’dir.



Resim 13. Giovanni Battista Piranesi, “Hayali Hapishaneler (Carceri)” Serisinden, Gravür, Roma, 1745.

Francisco de Goya, açık koyu ve lekesel değerlerin ön planda olduğu, İspanyol toplumunun yaşamını, boğa güreşlerini, savaşın vahşetlerini, haydutları konu edinmiştir. Ayrıca, saray sanatçısı olmasına rağmen, kral ve kraliçeyi sert ve eleştirel bir yaklaşımla yerdiği gravür çalışmaları yapmıştır. Bu çalışmalardan biri olan “Savaşın Felaketleri” adlı gravür çalışmasında Goya; askerlerin keyfi bir şekilde yaptıkları katliamı, eleştirel bir dille gözler önüne sermektedir (Resim 14).



Resim 14. Francisco de Goya, "Savaşın Felaketleri", Gravür, 1810.

XIX. yy.'ın başlarında, Alois Senefelder (Resim 15) tarafından, bir rastlantı sonucu, litografi (taşbaskı) (1796) baskı yöntemi keşfedilmiştir. Senefelder bu baskı yöntemini, tiyatro eserlerini çoğaltmak ve daha ucuza mal etmek için arayışlar içerisinde iken, bir tesadüf sonucu keşfetmiştir. Taşın üzerinde yağın suyu itmesini fark etmiş ve (litho) kireç taşının yüzeyine çalışmalarını aktarıp basmıştır. Senefelder, bu yöntemi geliştirerek, baskı resim sanatına yeni bir baskı yöntemi eklemiştir.



Resim 15. Johann Alois Senefelder (1771–1834)

Baskı resim sanatına Senefelder'in katmış olduğu taşbaskı yönteminin gelişimi ise Atar'ın (1995: 72) da ifade ettiği gibi, baskı preslerinin gelişmesine bağlı olduğu gibi bu gelişim farklı dönemlere ayrılmaktadır. Baskı preslerinin ilk olanı merdaneli prestir. Titterer'in bulmuş olduğu merdaneli baskı presinde, ilk deneme baskılarını yapmak için kullanan Senefelder'dir. İlk başlarda ticari alanda kullanılan taşbaskı yöntemi; 1810 yılı itibariyle sanatçıların çalışmalarını, kopyalamak için kullanılmıştır. Taşbaskı yöntemi çok pahalıya mal olmadığı için, kısa sürede sanatçılar tarafından tercih edilen bir baskı yöntemi olmuştur.

XIX. yy. ortalarında taş baskı, Fransa'da yaygın olarak kullanılmıştır. Francisco de Goya, Theodore Gericault, Eugene Delacroix ve bu baskı yöntemiyle, çok sayıda baskı resimler üretmiş olan Honore de Daumier, taş baskıyla baskı resim çalışmalarını yapan ilk sanatçılardır. Bu sanatçıların yanı sıra XIX. yy.'ın ikinci yarısında; Redon, Degas ve Manet de taşbaskıyla eserler üretmişlerdir. Henri de Thoulouse Lautrec, renkli taşbaskı yöntemini kullanarak afiş baskılar yapmıştır (Resim 16). Paul Gauguin, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard da, taş baskı yöntemini kullanmışlardır. Meksikalı ressamlardan; Orozco Diego Riviera ve Rufino Tamoya, Fransız ressamlardan; Rockwell Kent, Ben Shahn, Jean Charlot, Robert Rauscen, Henri Matisse, Raunault gibi, İspanyol sanatçı Pablo Picasso ile Henry Moore, Graham Sutherland ve David Hockney gibi İngiliz sanatçılar da taş baskıyla değerli eserler üretmişlerdir.



Resim 16. Henri de Toulouse-Lautrec, "L'estampe", Litografi, Grafik Sanatlar Koleksiyonu, 1893.

XIX. yy.'da taşbaskı; sanatsal anlamda eserler üretmede kullanılmaya başladıktan sonra, birçok sanatçı bu yöntemle çok değerli eserler vermişlerdir. Bu sanatçılardan biri olan Honore de Daumier, taşbaskının yayılmasında etkili olmuştur. Daumier iktidar ve toplumsal olayları, eleştirel bir dille karikatürize ederek, taşbaskı yöntemiyle bastığı baskıları, gazete ve dergilerde yayınlatmıştır. Daumier, sanat ile gülmece arasındaki duyarlı noktayı kavramış ve karikatürize çalışmalarıyla kendine özgü bir üslup yaratmıştır (Özsezgin, 1979). "Gargantua" adlı litografi çalışmasında; dönemin iktidarını eleştirel bir dille karikatürize ederek, yönetimi sert ve komik bir dille yermiştir (Resim 17).



Resim 17. Honore de Daumier, "Gargantua", Litografi (Taşbaskı), Fransa Milli Kütüphanesi, Fransa, 1831.

Taşbaskı keşfedildiği ilk zamanlarda sanatsal anlamda pek kullanılmamıştır. Daha çok kitap, gazete, dergi çoğaltmak için kullanılmıştır. Fakat sanatçıların farklı teknik arayışları, taşbaskının az maliyetli olması, zamanla tercih edilen bir baskı tekniği olmasını sağlamıştır. Günümüz sanat ortamında taşbaskı, sanatsal amaçlar çerçevesinde kullanılmaktadır. Taşbaskıda elde edilen etkiler alüminyum ve çinko plakalar kullanılarak da yapılmaktadır.

XIX. yy.'ın sonlarında Japon baskıları, dönemin batı sanat ve sanatçıları üzerinde çok büyük bir etki yaratmıştır. Japon baskı sanatından etkilenen, Paul Gauguin (1848-1903), ağaç baskılarıyla modern ağaç baskı resimin öncüsü olmuştur. Munch'ın baskı yöntemi baskı resim sanatına yeni bir anlatım dili kazandırmıştır. Emile Nolde de bu dönemde baskı resim alanında Munch'ın anlatım biçimine katılmıştır. Alman sanatçı Barlach, iç dünyasında yaşadıklarını, duygularını dışavurumda ağaç baskı yöntemini kullanmıştır.

Kullanılan malzemesinden dolayı diğer adı, elek baskı, ipek baskı, şablon baskı olarak da adlandırılan serigrafi baskı yönteminin, tam olarak ne zaman nasıl ortaya çıktığı bilinmemektedir. Elek niteliğinde olduğu için serigrafinin temelini oluşturan şablon baskı yöntemi ise çok eski tarihlere dayanmaktadır. Pekmezci'nin (1992: 9) bu konuda Tim Mara'nın "Screen Printing" adlı kitabından aktardığına göre; "bin yıl kadar önce bazı kültürlerde Eski Mısırlılar, Romalılar, Çinliler ve Japonlarda duvar, yer, tavan süslemeleri ile çömlekçilikte ve dokuma bezemelerinde şablon tekniğinin kullanıldığını gösteren kanıtların varlığından" bahsedilmektedir.

Baskı yöntemleri; bir resmin, desenin, motifin, tekrar tekrar basılabilmesi ve çoğaltılabilir özelliği dolayısıyla; başlangıçta ticari üretim alanlarında yaygın olarak kullanılmıştır. Bu üretimlerde daha çok şablon baskı kullanılmıştır. Şablon baskı ile çok ayrıntılı olmayan baskılarda iyi sonuçlar alınabilirken, ayrıntısı fazla olan çalışmalarda, kesim esnasında bırakılan bağlantı yerlerinin kopma ihtimalinden dolayı, istenilen nitelikte sonuç alınamamaktadır. Bu sorun Japonlar tarafından çözümlenmiştir. Tim Mara'ya göre, "Japonlar tasarımlarını birbirlerinin tam eşi olan iki kağıt şablon halinde kestiler. İnsan saçı tellerini birinci şablonun bütün yüzeyini ve şablon parçalarını kapsayacak ve onun üzerine de ikinci parçayı tam yüz yüze gelecek şekilde yapıştırdılar." Bu şekilde hazırlanan baskı şablonunun arasında kalan saç telleri şablonu bir arada tutmayı başarmışlardır (Akt. Pekmezci, 1992: 11).

Şablon baskı yönteminin yerini, zamanla saf ipek kullanılarak hazırlanan baskı kalıpları almıştır. Teknik açıdan kolaylık sağlaması ve gelişme göstermesi serigrafi baskı yöntemini dünyada yaygınlaştırmıştır. Serigrafi; XIX. yy.'ın ikinci yarısından itibaren, Japon kültürüne ilgi gösteren Avrupa'da tanınmaya ve kullanılmaya başlanmıştır. Yanı sıra XIX. yy.'da; Uzakdoğulu göçmenlerin, serigrafi baskı yöntemini

Amerika'ya taşıması ile ülkede yaygınlaşmıştır. Serigrafinin, Amerika ve Avrupa ülkelerinde ticari alanda kullanılması, 1930'lardan sonra görülmüştür. İlk başlarda ticari amaçla kullanılan serigrafi diğer baskı yöntemleri gibi; yapılan çalışmaların her kesime ulaşılabilmesi açısından, kolaylık sağlamasından dolayı sanatçıların ilgisini çekmiştir. Sanatçılar, eserlerini serigrafi yöntemiyle üretmeye başlamaları ile farklı sonuçlar elde edebilmek için baskı tekniğini geliştirmişlerdir. Serigrafi; sanatsal anlamda Alman grafik ve baskı resim sanatı alanında diğer Avrupa ülkelerine oranla daha çok gelişmiştir (Pekmezci, 1992).

XIX. yy.'da, fotoğrafın bulunmasıyla yaşanan teknolojik gelişmeler, insanların yağlıboya reprodüksiyonlarını daha çok tercih etmelerinden dolayı, gravür baskıda bir durgunluk olmuştur. Bu baskı yöntemi ekspresyonizm ve modernizmin, Avrupa'da ortaya çıkmasıyla tekrar canlanmaya başlamıştır. Bilimsel gelişmeler ve insanların yaşamları üzerindeki etkilerinden dolayı toplumsal değişiklikler meydana gelmiştir (Akalan, 2000: 65). Toplumsal alanda meydana gelen sosyal değişikliklerden etkilenen sanatçılar, XX. yy.'ın başlarında baskı resimin canlanması için farklı yöntem arayışlarına girmişlerdir. Modern baskının babası sayılan Jacques Villon, Fovizm ve Kübizm'den etkilenmiş ve "1910'da çizgi ağları ile kübist bir espas yaratarak kazı ressamlarının hala kullandıkları çok modern ve değişik bir espas anlayışını kazı resme uygulamıştır" (Gölönü, 1979: 86).

Baskı resimin, bütün yöntemlerini kullanarak baskı resim eserler üretmiş olan, İspanyol sanatçı Picasso, çok sayıda baskı resim yapmıştır. Kübizm'in öncüsü Picasso, dönemin sanat simsarlarından Ambroise Vollard için yapmış olduğu 100 gravürden oluşan "Suite Vollard" serisini gravür yöntemiyle yapmıştır. Bu seride Heykeltıraşın Atölyesi, Pygmalion'dan ve Balzac'ın 'Bilinmeyen Başyapıt'ı için illüstrasyonlar, Minotor ve tecavüz (Resim 18) temalarından oluşmaktadır (Picasso – Suite Vollard, 2010).



Resim 18. Picasso, "Tecavüz V", Soğuk kazı, Fundacion Mapfre Koleksiyonu, İspanya, 1933.

İngiliz asıllı Stanley William Hayter, gravür baskı yöntemini geliştirmek, yeni ve farklı yöntemler bulmak ve sanatçıların baskı sanatının bütün imkânlarından yararlanarak, yeni anlatım olanaklarını kullanmaları için, 1927 yılında Paris'te "Atölye17" adlı gravür atölyesini açmıştır. Bu atölye gravür baskı yapmak isteyen herkese açıktı. Ayrıca atölyede baskı yapmak dışında baskı dersleri de verilmekteydi. İkinci dünya savaşı sırasında atölye New York'a taşınmıştır. Savaş ortamının yarattığı travma sonucu sanatçı, 1953 yılında renkli aquatent ve asit oyma yöntemiyle, soyut ve renkli "Savaş" isimli (Resim 19) bir gravür baskı yapmıştır (Araz, 2006: 58).



Resim 19. Stanley William Hayter, "Savaş", Renkli Aquatent ve Asit Oyma, 297x202mm, 1953

XX. yy.'da ünlü sanatçıların hemen hemen hepsi baskı yöntemlerini kullanarak, baskı resim alanında sanatsal anlamda özgün eserler üretmeye başlamışlardır. Avrupa'nın birçok yerinde ortaya çıkan Art Nouveau sanat akımı, baskı yapılırken çok emek verildiğini göstermesiyle, sanatçıların baskı resim sanatına olduğundan daha fazla eğilimli olmalarını sağlamıştır.

BÖLÜM III

XX. YY.'DA ALMANYA'DA ÇAĞDAŞ BASKI RESİM SANATI VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

3. 1. XX. YY.'DA ALMANYA'DA ÇAĞDAŞ BASKI RESİM SANATI

3. 1. 1. XX. yy. Alman Baskı Resim Sanatı

XIX. yy.'ın ikinci yarısından sonra endüstrileşme, büyük bir gelişme hızı göstermeye ve dünya toplumlarını, her alanda etkilemeye başlamıştır. Endüstrinin bu etki egemenliği, hızlı bir şekilde bütün değerleri altüst eden ve bütün değerlerin göreliliklerini ortaya koymaya ve bütün her şeyi olduğu gibi kendisine göre biçimlendirmeye başlamıştır. Bundan dolayı XIX. yy.'ın ikinci yarısından sonraki dönem, Endüstri Çağı olarak adlandırılmaya başlanmıştır. XIX. yy'ın son çeyreğinde oluşmaya başlayan endüstri kentleri, toplumsal bunalımların ve ilk endüstri hastalıklarının oluşmasının nedeni olmuşlardır (Turanî, 2003: 51).

Toplumsal ve kitlesel psikoloji üzerinde olumsuz bir şekilde etkili olan endüstrileşme, bireylerde ruhsal bozuklukların oluşmasına neden olmuştur. Hızlı bir gelişme gösteren endüstri, üretimde makineleşmeyi ve insan gücüne olan ihtiyacın kalmamasını da beraberinde getirmiştir. Böylece üretimde, her şeyi makineler yapmaktadır. Tarımsal üretimde insan gücüne ihtiyaç kalmaması işsizliği doğurmuştur. Kentlerde kurulan fabrikalarda çalışmanın tarımdan daha fazla kazandırması, köylerden endüstriyel anlamda gelişmiş olan kentlere büyük göçlerin olmasına neden olmuştur. Bu göçlerin olması sonucu ise kentlerde hızlı bir büyüme başlamıştır.

Endüstri çağının getirdiği ruhsal bunalımlar bireyi; artık ruhsal dünyasının kendisinin değil, başkasının yönettiği bir robotlaşmaya doğru itmiştir. Turanî (2003: 61) nin de belirttiği gibi, "XIX. yy'ın son çeyreğinden bu yana süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ve ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Aklın eseri olan endüstriden bir kaçış yeri olarak değerlendirilebilecek olan bu bilinçaltı, bireyin yeni sığınağıdır. İnsan, yine kendi bulduğu psikanaliz yoluyla,

bilinçaltı denilen yeni bir evreni araştırmaktadır. İşte sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendine ait olduğunu sandığı bu yeni keşfettiği iç dünyasında arayacaktı."

XIX. yy.'da başlayan üretimde makineleşme, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeleri, değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu gelişmeler ve değişimler, XX. yy.'da hız kazanmış, bilim ve teknolojinin hızla geliştiği bir çağ olmuştur. XX. yy.'da bilim ve teknolojinin hızla gelişmesinin yanında, hızlı kentleşme, sanayileşme ve bunun sonucunda ortaya çıkan toplumsal adaletsizlikler, savaşlar ve savaşların büyük yıkımlarını da beraberinde getirmiştir. Bu gelişmelerin yaşandığı endüstri çağında meydana gelen endüstri bunalımları, tabi ki güzel sanatlar alanına da yansımıştır. Ekspresyonizm sanat akımı bu bunalımlarla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır.

Kuzey Avrupa ve bazı Alman sanatçıları; empresyonizm karşı bir tepki olarak, ekspresyonizm sanat akımını ortaya atmışlardır. I. ve II. Dünya Savaşları öncesi ve sonrasında, savaşların yıkıcı ve yok edici ortamından, psikolojik olarak derinden etkilenmişlerdir. Bu yaşadıkları psikolojik bunalımlar, savaş sonrası ortaya çıkan toplumsal olaylar, dönemin sanatçılarının sanat eserlerine yansımıştır. Dönemin toplumsal olayları, savaşlar, yıkımlar, toplumsal düzensizlik, sınıf ayrılıkları, endüstriyel bunalımlar, sanat ortamını etkilemiş ve sanatçılar eserlerinde içerik ve konu olarak bunları ele almışlardır. Bu konuları ise geleneksel bir biçim diliyle anlatmışlardır (Kalb, 2004).

Ekspresyonist sanatçılar; görsel betimlemelerdeki duygusal anlatımların, kendi subjektif realitelerine ulaştırdığına inanmaktadırlar. Objektif realite biçim ve form itibariyle kısaltılıp değiştirilmektedir. Ancak bu duygusal olarak yoğunlaşmış olan içeriğin tek aracı konumundadır. Dışsal fenomenin temsili, bütünüyle içten gelen duygunun görsel ifadesine bağlı kalmaktadır. Biçimin (formun) serbest bırakılması ve kompozisyonun geleneksel emirlerine direnişi, ekspresyonistlerin estetik karakterini oluşturmaktadır. Rengin gücünü ihtiraslı olarak nitelendirecek derecede etkin bir şekilde kullanmaktadırlar; neşeli, kederli, şeytani, saldırgan ya da lirik bir şekilde gizemli olup olmadığına bakmaksızın kendi deneyimlerini, duygularını yansıtmak için stilistik doğaçlamalar yapmaktadırlar. Amaç; bütün atılımcı sanat hareketlerini empresyonizme karşı birleştirip, uzaklaştırarak geleceğin sanatını hazırlamaktır. Fransa'daki modern

sanatçılar yapısal düşünceye bağlanırken, Alman etkisiyle olgunlaşan ekspresyonizm, sosyal protestodan kaynaklanan ruhaniliğe kadar bütün duygusal dalgalanmaları başıboş bırakmaktadır (Salur, 1995).

Ekspresyonizm, sanatçıların resimlerinde ele aldıkları konular, kişiselliği ön plana çıkarmaktadır. Lynton (2004: 38) bu konuda "ekspresyonist sanat kişisel açıklamalara değer verir, bu türden açıklamaları neredeyse zorunlu sayardı: Ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili olarak bunları hissettim. Ben sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum, çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya ve onu duyarlı biçimde algılamaya adıyorum. Ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte, tekim benzersizim, boş saatlerinizin değilse bile vaktinizin öğreniminizin, çalışmanızın çoğu bir yaşantıyı algılamanızı dizginleyecek, duyarlılığınızı köreltecek biçimde ayarlanmıştır. Size nasıl sesleneyim? Aşırı kullanımla aşınmış Avrupa sanatının kalıplarıyla olamaz bu; bunların artık hatla hiçbir bağları yok ve benim hayatı kişisel kavrayışımı dile getirmeme izin vermiyor. Çarpıcı renkler figürleri resmederken asıllarına bağlı kalacak yerde, etkili betimlemelerden yararlanmam ve özellikle onu çarpıtmam dikkatinizi çekebilir, ama fazla saldırgan oldukları içinde tepkinizi köreltebilir. Ben her gün bu renklerle haşır neşir olduğum için beni ürkütmüyorlar; sizin beceriksizce çizilmiş gibi gördüğünüz desen ben öyle istediğim için öyle. Ama siz onu okumayı, ona karşılık vermeyi öğrenebilir misiniz, hele benim davranışlarımı sürekli olarak içinde bulunduğum durumda ve kendimdeki değişimlere uyarlamam gerektiğine göre? Ben sizin sanatımı kullanmanızı, onunla şehir hayatının öldürücü baskısına karşı koymanızı istiyorum. Aslında, benim kendimi odak noktası alan sanata direnmem, bu sanat ancak sizin gerçek kimliğinizi bulmanıza yardım ediyorsa anlamlıdır. Ama benim kendimi açıklayabilmem için, aramızdaki bağı sağlayan o ortak görsel dilden vazgeçmem gerekiyordu." ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler aslında, Alman Ekspresyonizmi'nde resim ve özgün baskı sanatını, birbirinden ayırmanın ne kadar zor olduğunu gözler önüne sermektedir.

Alay'ın (1992: 10) belirttiği gibi, ekspresyonizm teknik anlamdaki temel ayrılığının yanısıra aynı zamanda, bir akım olarak resim sanatının anlatımcılığıyla bütünleşerek ortak bir üslup olmuştur. Ekspresyonistler, XX. yy. başlarında özgün

baskıyı bir sanat dalı haline getirmişlerdir. Bir anlamda çağdaş grafik sanatının da oluşumları olan bu özgün baskı çalışmaları, akım içerisinde tartışmasız sanatsal bir eylem olmuştur. Üstelik özgünlüğün daha belirgin yansıdığı, yaratıcılığın daha içten bir şekilde ortaya çıktığı bir sanat dalı olmuştur.

Ekspresyonizm, Fransa da ortaya çıkmasına rağmen, Almanya'da daha çok tutulmuştur. Alman sanatçılar, dünya savaşlarının öncesinde ve sonrasında yaşanan toplumsal bunalımlar ve ruhsal bozukluklar karşısında duyarsız kalamamışlardır. Yaşanmışlıkları, dışavurumcu bir sanat anlayışıyla aktarmaya çalışmışlardır. Dürer'le altın çağını yaşamış, resim sanatında çok etkili olmuş, daha sonra popülerliğini yitirmiş olan ve uzun süre tercih edilmemiş, bir baskı resim tekniği olan ağaç baskı tekniği, ekspresyonistler için en iyi ifade aracı olmuştur. Ekspresyonistler, etkili çalışmalar üretmede baskı tekniklerinin hepsini kullanmışlardır. Fakat ağaç baskıyı daha çok tercih etmişlerdir. Ekspresyonistlerin bu baskı resim tekniğini seçmelerindeki amaç; yansıtmak istedikleri konuları aktarmada bu tekniğin sağladığı olanaklar ve yaratacağı etkinin daha vurgulayıcı olacağını düşünmeleridir. Bunun yanı sıra Alman sanatçılar, baskı resimin çoğaltılabilir özelliğe sahip olmasından dolayı, kitlelere ulaşmada daha fazla olanak sağlayacağına inandıkları için eserlerini üretmede baskı resim tekniklerini kullanmışlardır (Kuhn, 1957).

XIX. yy.'a yaklaştıkça sanatseverler ve müze yöneticileri artan bir sayıyla Fransız ressamlarının çalışmalarını ithal etmeye başlamışlardır. 1891'de Almanya'nın Berlin şehrinde, ilk Fransız empresyonist sergisi düzenlendikten beş yıl sonra, Cézanne'ın tabloları da Berlin'de sergilenmiştir. Fakat empresyonizm gibi Cézanne'ın sanatı da, Almanlar için çok uzak düşmüştür. 1899'da Berlin Seccession'da, empresyonist tabloların sergilenmesi konusunda birçok galeri artık gönülsüz davranmaya başlamıştır. Courbet'den gelen karanlık, puslu, natüralizmin oluşturduğu akademik üslup, Bismarck dönemi boyunca birçok sanatçının memnuniyetsizliğini yansıtmıştır. Berlin'in yanı sıra Münih ve Viyana'da sanatçılar arasında önemli başka ayrılıkçılar olmuştur.

Kitap resimlerinde, süsleme sanatında ve mimarlıkta Belçika ve İngiltere'de, yeni bir sanat tarzı gelişmiştir. Bu yeni sanat tarzı olan "Nouveau Sanatı"; XIX. yy'ın sonlarına doğru Almanlar tarafından büyük bir iştahla kabul edilen, yabancı sanat tarzı

olmuştur. Nouveau sanatı; bitki şekillerine, karmaşık kaligrafik örneklere ve ince çizgileri eğip, çarpıtmaya dayanan süslemeci bir sanat tarzıdır. Sanatçı kariyerine ressam olarak başlayan, Belçikalı mimar ve dekoratör Van de Velda, Almanya'da Nouveau sanatının en önemli temsilcilerinden birisidir. XX. yy.'ın ilk yarısındaki sanat bir dizi karışık stillerin belirtilerinden, bildirilerinden ve faaliyet hareketlerinden oluşmaktadır. Sanatçı grupları, bazı yabancı organizmaların hücresel gelişimi gibi ortaya çıkmış, gelişmiş ve kaybolmuşlardır. Bu gruplar bölünmüş ve kendi aralarında yeniden bölünmüşlerdir (Wolf, Grosenick, 2005).

XX. yy.'da Almanya'nın sanat ortamında, bir ifade biçimi haline gelen baskı resim, özellikle ekspresyonist sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Ekspresyonistler, sanatsal üretimlerinde, yöntem arayışına girmeleri sonucunda; farklı etkiler yaratma, çoğaltılabilirliği ve insanlara rahat ulaşılabilmesi, özelliklerinden dolayı; baskı tekniklerini sanatsal anlamda eserler üretmede kullanmışlardır. Böylece baskıyı sanatsal bir anlatım aracı yaparak, resim sanatına yeni bir anlayış kazandırmışlardır. Baskı resim sanatı bu dönemde, altın çağını yaşamıştır. Aslında baskı teknikleri, çok eski zamanlarda oyun kartları, kitap resimlemelerinde kullanılan bir teknik olmuştur. Baskı resim tekniklerinin, sanatsal anlamda kullanımı Dürer'le başlamış ve Dürer zamanında altın çağını yaşamıştır. Daha sonraları ise pek tercih edilmemiştir. Alman ekspresyonist sanatçılarının, farklı teknik arayışları baskı resim sanatının yeniden canlanmasını ve resim sanatında farklı sanatsal bir anlatım dilinin gelişmesini sağlamışlardır.

Sanatçılar arasındaki dostane ilişkiler sonucu ortaya çıkan fovlar (vahşiler) grubu, doğayı birebir yansıtmak ve izleyiciyi yanıltmak amacından çıkıp, artık kişisel duyguları yorumlayarak, hayal gücünün sınırlarını aşıp, güzel manzaralar resmetmek ve güzel bir dünya yaratmak yerine, kendi kurdukları dünyayı gerçek olarak kabul etmekteydiler. Fovlar'ın çalışmalarından etkilenmiş olduğu; Gauguin, Seurat ve Van Gogh, ekspresyonistleri de etkilemişlerdir. Gauguin'in ilkelci (primitif), iki boyutlu, tabakalar halinde renk kullanımı, kalın çizgilerle sınırlamaları; Seurat'nın renk kuramları, rengi nesneden ayrı tutan ve renklerle yaptığı ışık çözümlemeleri; Van Gogh'un ruh halini yansıtan güçlü renk ve fırça kullanımı, ekspresyonistleri etkilemiş ve bu etkiler baskı resimlerine yansımıştır.

Ayrıca baskı tekniklerini geliştirerek eserler üreten sanatçılar, çağdaş grafik sanatlarının da gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Baskı resim teknikleri ile grafik sanatları alanında birçok çalışma yapılmıştır. Afiş, dergi, poster, vb. gibi çalışmalar baskı teknikleri ile yapılmıştır.

3. 1. 2. Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk)

"Ey yalnızlık! Yurdum, yuvam yalnızlık! Vahşi gurbette o kadar uzun ve vahşice yaşadım ki sana gözyaşlarımla dönmemek mümkün değil! Şimdi beni bir ana gibi parmaklarınla korkut! Bir ana gibi bana gülümse ve de ki 'Bir zamanlar bir kasırga gibi benden uzaklaşan kimdi?'…" 1890'larda Friedrich Nietzsche, "Böyle Buyurdu Zerdüşt!" adlı kitabında bu sözleri vurgularken dışavurumcu sanatçıların kendisinden etkileneceğinden bihaberdir. Aradan geçen yirmi yıllık zaman zarfında, dışavurumcu sanatçılar bu büyük düşünürün sözlerine adapte olarak; akademik kuralların, kentsoylu zevkin ve 'geçmişi diriltme' sanatının gölgesini geride bırakacak bir adım atmışlardır. (Wolf, Grosenick, 2005).

İlk zamanlar belirsiz bir terim olan ve zamanla gerçek anlamını bulan ekspresyonizm'in, ilk olarak kim ya da kimler tarafından ortaya atıldığı konusunda kesin bir bilgi olmadığı gibi, bu terimin ilk olarak kim tarafından kullanıldığı konusunda da sanat tarihçileri farklı yorumlar getirmişlerdir. Bazı sanat tarihçileri, ekspresyonizm teriminin ilk olarak, Wilhelm Worringer tarafından kullanıldığını ve bazı sanat tarihçileri ise Paul Casirer'in, Pechstein'in yapmış olduğu bir resmini empresyonist anlayışta yapıp yapmadığı tartışmasında, ekspresyonizm terimini kullandığını öne sürmektedirler. Dışavurumculuk; sanat tarihçilerinin antik çağdan beri, sanatlarda tekrar yaşam bulmak için başvurdukları bir terim olmuştur.

Tüm sanatların amacı elbette ki iletişim kurmak, düşünceleri ifade etmek ve izleyicinin aklına gelen fikirlere yanıt olabilmektir. Ayrıca İngilizlerin XIX. yy.'da, Fransızların XX. yy.'ın başlarında ekspresyonizm terimini kullandıkları bilinmektedir (Elgün, 1997). Fakat bu terim sanatsal anlamda, Güvemli'nin (2009: 108) de belirttiği gibi, bu terim önce Almanya'daki sanatçılar tarafından (expressionismus) yaygın olarak kullanılmıştır. Yanı sıra bu terim, XX. yy. başlarında konusuz ya da soyut sanat tanımlarında, duygular yoluyla simgeleştirilerek sanata uygulanmıştır. Alman

dergilerinden Der Sturm'un kurucusu olan Herwart Walden, yüz yılın dönüşümünden sonra, yeni devrimci eğilimler ve izlenimcilik arasındaki farkı çizmiştir. Favues grubu dışındaki dışavurumcu sanatçılar, içe dönerek ruhsal dünyalarını anlatmışlardır. Dış dünyanın sunduğu görselliği, red ederek kendi hislerini görünebilir bir hale getirecek dili keşfetmişlerdir (Kuhn, 1957).

Modern bir sanat akımı olarak ekspresyonizm, Tansuğ'a (1992: 242) göre; 1890'lı yıllarda Edward Munch, Gustav Klimt, James Ensor gibi sanatçıların resimleriyle başlamıştır. Bunun yanı sıra sanat tarihçileri ekspresyonizm sanat akımını yaratanlar olarak; Van Gogh, Gauguin, Cezanne, Oskar Kokoschka, Braque, Picasso, Matisse, Nabiler, Fovlar, Fütüristler, Egon Schiele, Die Brücke ve Der Blaue Reiter Alman grup üyelerini almışlardır. Ekspresyonizm, Richard'ın (1991) belirttiğine göre ise, farklı anlamlarla XIX. yy.'ın başlarında tiyatro, güzel sanatlar ve yazın sanatında kullanılmış olan bir terimdir. Başlangıçta belirsiz bir terim olan ekspresyonizm, gelenekçilik ve yenicilik (modernizm) birbirinden ayrı olan bu iki akımın, birbiriyle çekişmesinden dolayı daha kesin bir tanım kazanmıştır. Empresyonist estetiği reddeden Ekspresyonistler; Gauguin, Cezanne, Van Gogh, Munch ve Matisse' ten etkilenmişlerdir. Empresyonist estetiği reddedip, doğayı taklit etmeyen, sadece var olan gerçekliği olduğu gibi ele alan sanatçılar ekspresyonist olarak tanımlanmışlardır.

1911 yıllarında, "dışavurumcu" ve "dışavurumculuk" sözcükleri sanat söyleminde ilk defa kullanılmıştır. Bu zamanlarda birçok kişi bu sözcükleri değişik zaman ve mekânlarda, farklı kişiler için kullanmayı uygun bulmuşlardır. Örneğin, Berlinli galerici Paul Cassier, Norveçli sanatçı Edward Munch'un resim ve baskılarını izlenimci yapıtlardan ayrı tutmak amacıyla kullandığı söylenmiştir. Yine bu sözcükleri sanat tarihçisi Wilhelm Worringer; Sturm dergisinin, Ağustos 1911 sayısında Paul Cézanne, Van Gogh ve Henry Matisse'in eserlerini tanımlamak amacıyla kullandığı da bilinmektedir. 1911 yılında "Berlin Seccession Sergisi" kataloğunda; kübistler ve Fovlar, yani Pablo Picasso'dan genç Fransız avan-gard'cılara değin herkes aynı sanat teriminin altında toplanmışlardır. Bugün ise birçok sanat tarihçisi dışavurumculuğu bir akım olarak değil de, daha çok "yönelim" ya da "eğilim" olarak nitelemektedir. Bu sanat tarzı, kentin verdiği iç sıkıntısının yansıması olduğu gibi geçmişteki Altın Çağ'a, o saflık cennetine özlemi de içinde taşımaktadır. Dışavurumcular, modern sanatın

dünyasında kendine özgü bir dil yaratmak için biçimleri sürekli araştırmışlar, eski ve bilinen formülleri de aynı düzeyde ele almışlardır. Bunları güncelleştirip, geliştirmişlerdir hatta uç noktalara taşımışlardır. Ancak Nietzsche'nin söylediği "Gölgemin ne önemi var? Bırak arkamdan gelsin! Nasılsa ben onun önünde olacağım…" ifadesindeki kendine güveni gösteren sözleri dışavurumcu sanatçıların kaçamadığı bir 'gölge' konumundadır artık. Ki bakıldığı zaman bu kuşak sanatçılarının üzerinde Nietzsche'nin kendisi bir gölge gibi hep dolaşmıştır. Şair Gottfried Benn, sonraki yıllarda bu durumu, Nietzsche "…benim kuşağım için çağın depremiydi" diye dile getirmiştir. Ne var ki bu felsefenin getirdiği burnu havalarda "üst ben", Nietzsche'nin hevesli çömezlerinin karşısına sayısız sorunlar çıkarmıştır (Wolf, Grosenick, 2005).

Birinci Dünya Savaşı öncesinde dışavurumculuk, Almanya'nın o dönem resim ve edebiyat alanının, uluslararası gelişmeye yaptığı katkıyla özdeşleşmiştir. Alman resminin; dışardan geniş ölçekli ve apaçık etkilere karşın dışavurumcu sanatı, Alman 'ulusal' sanatıymış gibi sınırlama eğilimi iyice yerleşmiştir. Alman resim çevrelerinden birçok kişi böylesi dış etkilenmeleri yadsısa da, kimi kozmopolit sanatçılar, sözgelimi Rus ressam El Lissitzky ve Alsanslı Hans Arp bunları açıkça görmüştür. Alman sanatçıların "bu etkileri yarım sindirebildiklerini" söyleyerek dalga geçmişler ve 1905 dolaylarına gelindiğinde Alman sanatçıların modern sanata devrimci bir coşkuyla getirdiği düşünülen ve o zamanlar -tıpkı Faust'un yaptığı gibi- Şeytan'dan alınmış gibi görülen yetenekler, sonunda Fransız Avant-garde'ına karşılık verebilmiştir. Üstelik bu ulusal ruhun fışkırması olarak görüldüğünden, dışavurumculuğun açıklaması şöyle de tanımlanmıştır. "Aslında Almanlar şeytansı adamlardır… Alman ulusu oluşan ama hiçbir zaman olmayan bir şeytanlığın şamarı altında itelenir- başkalarına işte böyle görünür." 1925'te yayımlanan, "Alman Kutsal İmparatorluğu" adlı yapıtında, ülkücü düşünür Leopold Ziegler, durumu böyle tanımlamıştır.

1920'lere dönersek, böylesine bir zihinsel "şamar"la ortaya çıkan yaratma dürtüsünü, bir zamanlar Brücke ressamı olan Max Penchestein şöyle dile getirmiştir. "Çalışmak! Kafayı bulmak! Kafa patlatmak! Çiğnemek, yemek, tıkınmak, kökünden söküp çıkarmak! Kendinden geçiren doğum sancıları! Fırçayla dürtmek, daha iyisi dosdoğru delip geçmek. Boya tüpleri üzerinde tepinmek… Sarsma, kışkırtma, at

gözlüklü düzene başkaldırma." Pechstein gibi pek çok kişi, dışavurumculuğun arkasındaki itici gücün bunlar olduğuna inanmıştır. Ateşli bir yerinde duramamazlık, içine kapanık, dingin bir biçimin yaratılması yerine resim yapma sürecinin vurgulanması; gizemciliğe eğilim – "Alman Ruhu"nun bu öğeleri dışavurumculuğun yazgısını önceden belirlemiş görünmektedir. "Dışavurumcu bakmaz, görür" demiştir, Kasimir Edscmid. Bunun anlamı, dışavurumcu sanatçıların öykünmeci değil yapıcı bir zihne sahip oldukları, dünya görüşlerinin kendi istençlerinin çerçevesinde biçimlendiği, böylece gerçekliği kendi görüşlerinin gücü aracılığıyla yeniden "yaratıyor" olmalarıdır. Böyle örneklere bakıldığında, dışavurumcu söylem, geleneksel düzeni ayaklar altına almakla kalmamış, açık ve belirgin bir mesaj taşımıştır. Oysa bu izlenim yanıltıcı olmuştur. İşin doğrusu, sözcüklerin metafizik anlamlarını abartılmış, gelişigüzel bir söz dizimi getirilmiş, yüklendiği simgelerle bilinçli olarak belirsiz, karanlık kalmayı, yalnızca bu işin içinde olanlar için anlaşılır olmayı yeğlemişlerdir. Dışavurumcu anlatımın coşkulu, yırtıcı kimliği gerçekte, bu akıma kapılmış olanlar için bir yaşam iksiri olmuştur. Ancak aynı zamanda eleştirileri çeken bir özellik konumunda olmuştur. August Macke'nin kendisi gibi dışavurumcu ressamlar için daha o zamanlar söylemiş olduğu gibi, benimsedikleri anlatım biçimleri belki de "söylemek istedikleri şey için fazla büyüktü" (Wolf, Grosenick, 2005).

Batı dünyasındaki sanatçılardan bazıları, sanatta çıkmaza düştüklerinde bir arayış içine girmişlerdir. Bu arayışları esnasında; Afrika, Avustralya, Okyanusya Adaları'nda yaşamakta olan primitif halkların yaptıkları ilkel ama anıtsal biçimleri keşfetmişlerdir. Bu keşifle beraber sanatçıların atölyelerinde, Afrika maskları yerini almaya başlamıştır. Bu sanatçıların ekspresyonist anlatımlı, ilkel biçimleri keşfetmeleriyle eserlerinde ekspresyonist bir yaklaşım oluşmuş ve biçimleri bozmalar, bol boya ve aşırı renk kullanımları, psikolojik ve ruhsal dışavurumlar görülmeye başlanmıştır. Böylece ekspresyonizm sanat akımı; Kuzey Avrupa'da, şiddetli renk kullanımı ve abartılı biçim bozmalarını amaçlayan eğilimleri, yeniden benimsemiş ve Çağdaş resim dünyasında önemli bir yere gelmiştir.

Ekspresyonizm sanat hareketi sanatçıların; toplumsal, siyasal, teknolojik ve ekonomik şartların yarattığı ruhsal bozukluklar ve duygu durumlarını dışavurumlarında önemli bir araç olmuştur. Bu sanat hareketinin sanatçıları için "nasıl ifade edecekleri

değil, neyi ifade edecekleri" önemli olmuştur. Eserlerini üretirken, geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçimlerde çarpıtma, çirkinleştirme, gereğinden fazla abartma, üslupsal fırça darbeleri ve aşırı boya kullanımı ile kendilerine özgü ifade biçimi yaratmışlardır. Eroğlu'nun (2002: 255) da ifade ettiği gibi, "Alman dışavurumcuları, resimlerindeki insanları çirkinleştirmenin en önemli nedeni olarak, yeryüzünün savaşlarla kirlenmesini göstermiş ve Birinci Dünya Savaşı'na karşı durmuşlardı."

Paris'te ortaya çıkmış olmasına rağmen Alman sanatçıları arasında daha çok tutulmuş ve Almanya'da büyük bir gelişme göstermiş olan ekspresyonizm, sanatçıların ideolojik duruşunu temsil etmektedir. Sanatçıların eserlerinde ortak çıkış noktası ve üslup yakınlığı belirgin bir şekilde görülmekte olan bu sanat akımı, kişisel duyguları yansıtmaktadır (Dempsey, 2007: 70). Bu akımın yaratıcılarından Paul Gauguin; sembolik ifadeler, ilkel, yoğun renk, resimlerinde üç boyutluluk kaygısından uzak kalmıştır. Van Gogh; iç dünyasında yaşadığı ruhsal bunalımları, fırtınaları, kullandığı renkler ve fırça darbeleriyle melankolik bir etkiyle sunmuştur. Edward Munch ise hüznü, melankoliyi, hastalık ve ölümü, insanların sefaletini, donuk renkler kullanarak ruhsal bunalımlarını yansıtmaya çalışmıştır (Erbudak, 2007:2). Empresyonistlerin gelenek haline gelmiş olan ve Lovis Corinth'in düzenlediği, Berlin Seccession'u (Berlin Sanatçılar Birliği) 1911 Nisan-Eylül Sergisine; Braque, Derain, van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Picasso ve Vlaminck'in eserleri bir salonda sergilenmiş ve sergi kataloğun da ekspresyonist olarak nitelendirilmişlerdir.

I. Dünya savaşı, ekspresyonist sanatçılar üzerinde büyük ve derin etkiler bırakmıştır. Savaşın etkilediği bu dönemin sanatçıları; Nietzsche, Freud, Dostoyevski, Zola gibi düşünürlerin eserlerinden etkilenmişlerdir. Alman ekspresyonistler kitabını okudukları ve etkilendikleri, dönemin önde gelen önemli düşünürlerinden, Frederich Nietzsche'nin "Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir" sözünden etkilenmişler ve buradan yola çıkarak dışavurumcu bir ifadeyle resimler yapmaya başlamışlardır. Alman dışavurumculuğuna bu yönden bakıldığı zaman, bir akım olarak değil de biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu hali, bir eğilim olmuştur (Antmen, 2008: 34). Bir eğilim olan ekspresyonizm Epikman'ın (1972: 2) belirttiği gibi, "sürekli bir sanat eğiliminin simgesi olarak,

genişliğine ve derinliğine bir üslup olmaktan çok, değiştirme yolu ile duyguların anlatımına öncelik tanıyan, içten kavranan bir dünya görüşünü ve hayat anlayışını telkin eden realist ve objektif anlatım dışında sanata öznelliği (subjectivite) getirmiştir".

Paul Gauguin'in Alman ekspresyonizmine katkısı, şekil olduğu kadar teknik ve ikonografiktir. Gauguin'in sanatının oluşumunda, güney denizi adalarının çevreleri derin bir etkiye sahip olmuştur. Gauguin, Munch, Van Gogh, XX. yy.'ın genç Alman ressamlarının çalışmaları üzerinde kalıcı bir etkileri olmuştur.

Huzursuzluğun ve gerçeği arayışın sanatı olan (Little, 2006: 104) ekspresyonizm sanat akımı, Almanya'da bu sanat akımının önde gelen sanatçılarını; Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grupları altında toplamıştır.

3. 1. 3. Die Brücke (Köprü), 1905–1913

Ernst – Ludwig Kirchner'in öncülüğünde, 1905'te Almanya'nın Dresden şehrinde bir araya gelen, Karl Schmidt-Rotluff, Fritz Bleyl ve Erich Heckel, dört mimarlık öğrencisi Dışavurumcu bir ifadeyle, Nietzsche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüşt" kitabından etkilenmişlerdir. Nietzsche'nin "İnsan'da yüce olan, onun bir amaç değil bir köprü oluşudur; İnsan'da sevgiye değer olan, onun hem üstünden aşırtan hem de altından geçirten bir geçit olmasıdır…" sözünden etkilenmiş ve buradan yola çıkarak "Köprü" grubunu kurmuşlardır. Antmen'in (2008: 37) de belirttiği gibi, "eski sanat ile yeni sanat arasında 'Köprü' olmak" amacıyla hareket etmişlerdir. Dışavurumcu bir ifadeyle yola çıkan bu sanatçılar, geleneksel sanat anlayışının öngördüğü nesnel gerçekliği yansıtmaya karşı çıkmışlar ve kendi iç dünyalarında yaşadıklarını yansıtan eserler ortaya koymuşlardır. Fırıncı'nın (2006: 111) da ifade ettiği gibi; bu dışavurumcu sanatçılar, yeni bir dünya kurma çabasıyla, genç kuşak olarak eski kuşağa karşı bir savaş olarak algılanmışlardır. Fovist sanatçıların eserlerinde, belli bir tasarım uyumuna bağlılık ve renk kullanımında lirik ve bezemesel bir nitelik vardır. Fakat Alman dışavurumcuların eserlerinde, şiddet unsurları irdelenmiş, renk ve biçime psikolojik anlamlar yüklenmiştir.

Zamanın toplumsal olaylarıyla yakından ilgilenen genç sanatçıların amacı daha iyi bir gelecek yaratılmasına katkıda bulunabilmektir. Grubun isim babası Rottluff'tur.

Brücke kelimesi önceleri aralarındaki bağı simgelemiştir. Ama daha sonraları grubun ismi bu simgeyi aşarak "giderek daha derin anlamları" olan bir grup haline gelmiştir (Alay, 1992: 12).

Köprü grubunun en yaşlı üyesi olan Kirchner, grup için 1906'da bir manifesto hazırlayıp, ağaç baskı tekniğini kullanarak, basmış ve yayınlamıştır (Resim 20). Köprü ilk manifesto yayınlayan gruptur. Köprü grubu bu manifestoyu yayınlayarak sanatçıları aynı sanatsal çerçevede toplanmaya çağırmaktaydı. Wolf (2005)'un belirttiği gibi, grup 1906'da yayınladığı manifestoda, sanat alanında çalışmalar yapan bütün ileri görüşlüleri, güçlerini birleştirmeye ve oluşacak bu güçten devrimci bir sanatsal varlık ortaya koymaya çağırmaktaydı. Bu manifesto, sadece Almanya sınırlarında yaşayan sanatçılar için değil, Almanya sınırları dışındaki sanatçılara da bir çağrı olarak yayınlanmıştır. Grup dışavurumculuğun yaygınlaşıp, gelişmesine en büyük katkıyı sağlamıştır.



Resim 20. Ernst Ludwig Kirchner, "Çağrı", Ağaç Gravür, 1906.

Max Pechstein, Otto Mueller ve Emile Nolde, gruba sonradan katılmışlardır. Ancak Nolde, gruba katıldıktan kısa bir süre sonra gruptan ayrılmıştır. İsviçreli Cuno Amiet, Finlandiyalı Axel Gallen-Kallela, grubun manifestosuna duyarsız kalmamış ve gruba katılmışlardır. Hollandalı fovist Kees van Dongen kısa bir süreliğine grupta onur

üyesi olarak bulunmuştur. Köprü grubuna her zaman için destek verecek olan ve gruba çok katkıda bulunan Edward Munch sonradan katılmış ve grup için 17 sergi düzenlemiştir. Munch'un dışavurumcu bir ifadeyle yapmış olduğu çalışmalarından "Çığlık" baskı resmi, kendinden sonraki ekspresyonistlerin de en büyük ilham kaynağı olmuştur. Bu sanatçıların yanı sıra bu akımla ilişkilendirilen; Ernst Barlach, Kathe Kollwitz ve Wilhelm Lehmbruck'de vardır. Berksoy'un (2006: 33) ifade ettiği gibi; bu sanatçıların duyguları dışavurmaya önem vermeleri ve dönemlerinin toplumsal olaylarını dışavurumcu bir ifadeyle yansıtmaları, çalışmalarında birbirinden farklı özgün üsluplar geliştirmelerinden dolayı, bu akıma dâhil edilmektedirler.

Baskı resimlerinde sirkleri, dans salonlarını, doğayı farklı görünümlerde, resmetmişlerdir. Doğayı saflaştırma ve biçimleri açığa vurmada kullandıkları, ağaç baskı tekniği önemli bir yer tutmuştur. Köprü sanatçıları yazları Dresden dışındaki Moritzburg göller bölgesinde, doğayı resmederek geçirmekteydiler. Ayrıca bir atölyede bir araya gelip kullandıkları modeli, farklı açılardan ve sürekli yer değiştirerek resmetmekteydiler. Böylece çalışmalarında yalın bir biçim oluşturmuş ve kendi üsluplarını yakalamışlardır.

Grup için Dürer çok önemliydi. Kirchner, Dürer hakkında "En büyük Alman ressam Albrecht Dürer'dir. Ortaçağ Alman ressamlarının tümünde onun kişiliğine rastlarız. Yeni doğmakta olan Alman sanatı da köklerini onun kişiliğinde bulmaktadır." İfadelerinde de görüldüğü gibi çalışmalarında eskiyi de unutmamışlar tam aksine yeniden keşfederek geliştirmişlerdir. Alman genç gotik dönem ağaç baskılarından, Gauguin'den ve özellikle Norveçli Edward Munch'un özgün baskılarından derinlemesine etkilenmişlerdir. Grup ağaç baskı gibi bir grafik aracı yeniden keşfetmiştir. Başta ayırt edilemeyecek kadar birbirine benzeyen yapıtlar üreten grup üyeleri zamanla farklı yönde gelişmeler göstermişler 1909-1910 yıllarına doğru grup üyeleri kendi üsluplarını bulmuşlardır. Üsluplarındaki sertlik, özgün deformasyon ve kişiselleştirmelerden kopmamışlar ve kişilikleri o kadar belirginleşince bir arada tutan sebepler de ortadan kalkmıştır (Alay, 1992).

1911 yılında Berlin'e yerleşen Köprü grubu sanatçıları, sanatın diğer dallarında da etkili olmuşlardır. Grubun Sanatçıları, büyük şehrin kalabalığı ve yaşam standartlarına karşı bireysel tepkiler göstererek, kırsal yaşam tarzını tercih etmişler ve

kırsal alanlara yerleşmişlerdir. Her sanatçı bağımsız çalışmaya başlamıştır. Grup 1913 yılında tamamen dağılmıştır (Richard, 1991:33).

3. 1. 3. 1. Die Brücke Sanatçıları:

Erich Heckel (1883–1970): Heckel, Schmidt- Rotluff ile tanıştıktan sonra şiiri bırakıp, resim sanatına yönelmiştir. Dresden'de mimarlık okuduğu dönemde, Kirchner ve Bleyl ile tanışmış ve birlikte Köprü Grubunu kurmuşlardır. Karma sergilerin düzenlenmesinde önemli rol oynayan sanatçı, Avrupa'da sayısız inceleme gezisi yapmıştır. Antik sanatı incelemiş ve öncülerle, özellikle fovlarla ve kübistlerle ilişki kurmuştur. 1918'den itibaren Berlin'e yerleşen Heckel, Sanat Çalışanları Merkezi üyesi olarak siyasi yükümlülükler almıştır. Nazilerin kıyımına uğrayan ressam "yoz sanat" yapmakla suçlanmıştır. 1937'de 729 tuvaline el konulmuştur. 1941 yılından 1943 yılına kadar Carinzia'ya sığınan sanatçı, 1949'dan ölümüne kadar Karlsruhe Güzel Sanatlar Akademisinde öğretmenlik yapmış ve Kontans Gölü kıyısındaki Hemmenhofel'de uzun yıllar geçirmiştir (Art Book, 2004: 139).

Ernst-Ludwig Kirchner (1880–1938): Dresden'de mimarlık okumuştur. Ancak resimle uğraşmayı tercih etmiştir. 1905 yılında Heckel, Bleyl ve Schmidt- Rotluff ile Köprü'yü kuran öncülerden olmuştur. 1911 yılında Berlin'e giden sanatçı, Mavi Atlı grubuyla yakınlaşmıştır. Savaş sırasında sağlık nedeniyle askerlikten muaf tutulmuştur. İsviçre'ye sığınmış ve orada Kırmızı- Mavi adında yeni bir grup kurmuştur. 1931 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine atanmış, 1933 yılında Essen Folkwang Museum'un dekorasyonuyla görevlendirilmiştir. Ancak birkaç ay sonra Nazilerce "yoz sanat" yapmakla suçlanmış ve bütün görevleri iptal edilmiştir. Bunun üzerine bunalıma girmiş ve intihar ederek yaşamına son vermiştir (Art Book, 2004: 140).

Emil Nolde (1867–1956): Asıl adı Emil Hansen olan sanatçı, 1867 tarihinde Schleswig'in, Nolde köyünde dünyaya gelmiştir. Gençlik çalışmalarından sonra doğduğu köyün adını alan sanatçı, Seccession grubu çevrelerine devam etmiş ve Die Brücke grubunun daveti üzerine gruba dâhil olmuştur. Bir yıl sonra gruptan ayrılmış ve kendi özgün dilini yaratarak dinsel içerikli dışavurumcu çalışmalar yapmaya başlamıştır. Ekspresyonistlerin en büyük temsilcilerinden biri olarak kabul edilen

sanatçı, 1913 yılında yerel kültürle ilişki kuracağı Yeni Gine'ye bir yolculuk yapmıştır. "Yoz Sanatçılar" listesine alınıncaya kadar Almanya'da çalışmaya devam etmiştir. Ancak Nazi Almanya'sında yasaklanan ressamlar arasında olduğu için 1936 yılına kadar resim yapmasına izin verilmemiştir. Savaştan sonra çalışmalarına dönüş yapmıştır (Art Book, 2004: 142).

Karl Schmidt – Rotluff (1884–1976): Mimarlık okuyan sanatçı ressamlığın yanı sıra özgün baskı ustasıdır aynı zamanda. Die Brücke grubunun isim babası olan sanatçı Rottluff'ta üç yıl kadar savaşa tanık olmuştur. Grup üyeleriyle 1911 yılında Berlin'e taşınmışlar, ancak grup 1913 yılında dağılsa da sanatçı yaşamının sonuna kadar Berlin'de yaşamaya devam etmiştir. 1933 yılında "Yoz Sanat" yaptığı gerekçesiyle soysuz sanatçı ilan edilmiştir. 1941'de mesleğinden ihraç edilmiş, 1943'te atölyesi bombalanmıştır. 1947 yılında Berlin Akademisinde kendisine görev verilmiş, 20 yıl sonra ise Berlin – Dahrem'de "Brücke" müzesinin açılmasına yardımcı olmuştur. Grup üyeleri içerisinde biçemciliğe en düşkün olan sanatçı resim ve heykel çalışmalarının yanı sıra kuyumculuk çalışmalarında görülen dış çizgilerin adeta barbarca ilkelliği, yetersizliği giderilmek için çalışılmış, Afrikalı sanat okulu "İlkelliğin Sanatı" ve dışavurumcu "başkaldırı ruhu"nun izlerini taşımaktadır (Alay, 1992: 18, Salur, 1995:82)

Max Penchstein (1881–1955): 1881 yılında Saksonya'da doğan sanatçı, 1902 yılından itibaren Dresden Akademisi'nde, Otto Gussmann'dan dersler almıştır. 1905 yılında ilk ağaç baskısını yapmıştır. 1906 yılında Die Brücke grubuna katılan sanatçı, 1907'de üç aylığına İtalya'da ve dokuz ay kadar da Paris'te yaşamıştır. 1908'de Berlin'e taşınan Penchstein, 1910 yılında öteki reddedilenlerle birlikte "Neu Seccession" u kurmuştur. 1921 yılında Leba'ya taşınan sanatçı, 1937 yılında Prusya Akademisinden atılmıştır. "Die Brücke" grubu üyeleri arasında tam bir akademik öğrenim gören ve devlet ödülleri alan tek sanatçıdır. 1955 yılında Berlin'de yaşama veda etmiştir (Art Book, 2004: 34, Salur, 1995: 84).

Otto Müller (1874–1930): 1874 yılında Silezya'da doğan sanatçı, meslek okulunda iken taşbaskı sanatını öğrenmiştir. Dresden akademisinde yüksek öğrenimini 1895–1898 yılları arasında tamamlamıştır. 1908'de Berlin'e taşınan Müller, 1910 yılında "Die Brücke" grubuna katılmıştır. Sanatçının, insan doğasıyla bütünleşerek bir olması felsefesinden etkilenmiştir. Bunun sonucu olarak yarattığı nü'lerine, kattığı

anıtsallığa karşın yapıtlarına samimi bir hava vermeyi başarmıştır. 1919 yılında Breslav Akademisi'nde profesör olmuştur. Onun da eserleri diğer sanatçılar gibi "Yoz Sanat" anlayışı içinde değerlendirilmiştir. 1930 yılında Breslav'da yaşama gözlerini yummuştur (Art Book, 2004: 22, Salur, 1995: 85).

3. 1. 4. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari), 1911–1914

I. Dünya savaşından önce 1911 yılında, Almanya'nın Münih şehrinde, Wassily Kandinsky ve Franz Marc'ın bir araya gelerek kurmuş oldukları bir sanatçı grubudur. Bu sanatçı grubu ismini, Rus sanatçı Kandinsky'nin, yapmış olduğu "Mavi Süvari" resminden almıştır (Resim 21). Wassily Kandinsky ve Franz Marc'ın atlara olan sevgileri ve mistik bir öneme sahip olarak gördükleri Mavi renk favori renkleri olmuştur. Bu sanatçı grubunun asıl amacı sanatın biçimsel anlamdaki sorunları ve görünenin de ötesinde olan tinsel gerçekliktir.



Resim 21. Wassily Kandinsky: Der Blaue Reiter dergisi için kapak, 1911.

I. Dünya Savaşı; Avrupa'da büyük bir korku, uzun bir bekleyiş ve karanlık bir dönemin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Halkın ve politikacıların çıkış yolu bulması

uzun zaman almıştır. Bu durum, Almanlar'da büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır. İnsanların askere gitmesi ve ölümler iş gücünü azaltmış, çözümsüzlük sanatı da etkilemiştir. Birçok sanatçı grubu dağılmış, her şeye büyük bir kargaşa egemen olmuştur. Sanatçılardan bazıları savaş için silâhaltına alınmıştır. Çünkü çoğu savaşın hemen başlarında savaşı; insanlığın temizlenmesi, gerçek barışın oluşması için gerekli bir olgu olarak algılamışlardır. Ancak savaşın uzaması; bir hiç uğruna ölen insanların sayısının artması, yokluk ve yoksulluk, anarşinin hortlaması, sanatçıların düşüncelerinin ters yönde gelişmesine neden olmuş, hatta kötümserliğin artmasına sebebiyet vermiştir. Bu safhada yeniden eski çağlara dönme düşüncesi filizlenmiş, özlemleri artmış ölü ve ölüm figürlerini işlemek bilinçaltına itilmiştir. Bir süre sonra da savaşa tepki olarak; savaşı yapıtlarında yansıtmama, tersine kadın, doğa, manzara vb. gibi ilgisiz konularda yapıtlar verilmeye başlanmıştır. Bu da "Der Blaue Reiter" grubu sanatçıları için savaşa bir yanıt niteliğindedir. Savaştan sonra grup sanatçıları yeni bir nesil yaratmak istemişler artık eski düzenin bir daha gelmeyeceğini kabul etmekle birlikte yenidünya düzenine uyum sağlamayı gerekli görmüşlerdir. Onlara göre savaşı önlemenin yolu, savaşın kötülüklerini sürekli sergilenmesi gerekmekte ve hafızalarda daima canlı tutmak gerekmekteydi (Salur, 1995).

Bu sanatçı grubu oluşmadan önce Münih'te Jawlensky, Kandinsky, Münter, Kanoldt ve Erbslöh, bir araya gelerek "Yeni Münih Sanatçılar Derneği"ni kurmuşlardır. Uluslarası bir dernek olmayı amaç edinen, Yeni Sanatçılar Derneği üyeleri sergiler açmışlardır (Richard, 1991: 33). Bu sanatçı grubunun üyelerinin Antmen'in (2008: 38) de belirttiği gibi, soyut resme sıcak bakmamalarından dolayı, Kandinsky ve Marc gruptan ayrılarak genç sanatçılara yeni sergi alanı yaratmak için Der Blaue Reiter grubunu kurmuşlardır. Fakat grup çok uzun ömürlü olamamıştır. Sadece iki sergi açabilmişlerdir. Bunun yanı sıra farklı sanat akımlarından, farklı sanat eğilimleri ve farklı ülkelerden birçok sanatçıyı bir araya getirmiştir. Bu sanatçılar Paul Klee, Pablo Picasso, Robert Delaunay, André Derain, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, David Burliuk, Elizabeth Ebstein, Georges Braque'dir.

Bu sanat hareketinin diğer sanatçıları August Macke, Gabriele Münter, Paul Klee, Alexei von Jawlensky, Egon Schiele, Oskar Kokoschka ve Heinrich

Campendonk. I. Dünya Savaşı'nın çıkması, grubun dağılmasına neden olmuştur. Franz Marc ve August Macke savaşta ölmüşlerdir.

Sonuç olarak ekspresyonizm sanat akımında, J. Becher, F. Wolf, B. Brecht ve Kathe Kollwitz gibi ileri görüşlü, aydın sanatçıların, toplumsal gerçekçi sanat anlayışıyla yer almaları ve bu anlayışta eserler vermeleri, ekspresyonizm sanat akımının daha sonraları hem kültürel hem de politik açıdan etkin olmasına katkı sağlamışlardır. Almanya ve tüm dünya ülkelerinde ilgi uyandıran yapıtlar ortaya koyan; H. Mann, F. Wedwkind, C. Sternheim, G. Grosz, E. Barlach ve K. Kollwitz gibi aydınlar ve sanatçılar, burjuva kültürü ve toplum düzenine karşı, eserlerinde sert bir üslup kullanarak eleştirmişlerdir (Evrensel Kültür, 1995: 64).

Ayrıca ekspresyonizm, resim alanında kullanılmasına rağmen diğer sanat dallarında da etkili olmuştur. Yazar, Alfred Mombert ve Georg Heym, şair Georg Trakl; roman alanında Hermann Broch, Jacob Wassermann ve 1929 yılında yazmış olduğu 'Berlin Alexanderplatz' ile ünlenmiş olan Alfred Döblin, Robert Musil, Franz Kafka, Hermann Hesse, Heinrich Mann; tiyatro alanında Gerhart Hauptmann ve Bertolt Brecht toplumsal sorunları yansıtan eserler vermişlerdir (ArtBook, 2004: 58).

3. 1. 4. 1. Der Blaue Reiter Sanatçıları

Aleksey Von Jawlensky (1864–1941): Aristokrat bir Rus toprak ağasının oğlu olan sanatçı, Moskova'da askeri okulda okumuş ve 1884 yılında Moskova İmparatorluk muhafız birliğinin subayı olmuştur. 1889'da Petersburg'da Güzel Sanatlar Akademisine yazılmıştır. 1896'da Münih'e gider ve orada sanat çalışmalarını izlemiştir. İlk kez 1902'de Berlin Sezession grubunun sergisinde, sonra 1903'de Münih Sezession grubunda ve 1905'te yeniden Berlin'de boy göstermiştir. 1903 ile 1906 yılları arasında Paris'e üç yolculuk yapmıştır. Gauguin ve Matisse sanatlarıyla tanışmıştır. 1907 ile 1909 arasında yaz aylarını Kandinsky, Klee ve Feininger'le birlikte 'Dört Mavi'yi kurmuş ve onlarla Almanya ve ABD'de sergiler açmıştır. 1927'de resim çalışmalarını yavaşlatan eklem yangısının ilk belirtileri ortaya koymuştur. 1938'de hastalık felce dönüşmüş ve resim yapamaz olmuştur (Art Book, 2004: 139).

Wassily Kandinsky (1866–1944): Rusya'da hukuk okuyan sanatçı, 30 yaşında gelecek vaat eden hukuk mesleğini bırakıp, Münih'e gitmiş ve orada Franz Von Stuck'un kurslarını izleyerek resim yapmayı öğrenmiştir. Üslubu Fovların parlak renk kullanımına ve Köprü temsilcilerinin Ekspresyonizmine yakındır. Daha sonra aşamalı olarak gerçekle olan bağdan kurtulmuş ve önce doğaçlamalar dizisi, sonra da soyut suluboyalar ile soyutçuluğa ulaşmıştır. 1911 yılında "Mavi Atlı" grubunun kurucuları arasında yer almış ve kuramsal araştırmalarını çeşitli yayınlarla dile getirmiştir. Bunların en önemlisi; 1912 yılında kaleme aldığı "Sanatta Tinsellik" adlı denemesidir. I. Dünya Savaşından sonra geometrik soyutçuluk üzerindeki çalışmalarını, önce Rus Konstrüktivistleriyle ilişki içinde, daha sonra Weimar'da ve Dessau Bauhaus'ta derinleştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde, Paris yakınlarındaki Naully-sur-Seine gitmiş ve orada, hayvan biçimli öğeler kattığı soyutçuluğunu geliştirmiştir (Art Book, 2004: 139, Salur, 1995: 106, 107).

Paul Klee (1879–1940): Gençliğinde anne babasına özenerek, kendini şiire ve müziğe vermiş ve iyi bir kemancı olmuştur. 1898'de resimle uğraşmaya karar vermiş ve Münih'te eğitim görmüştür. 1906'ta pek de başarılı olmayan bir oyma sergisiyle işe başlamıştır. 1910'da 56 yapıttan oluşan, ilk kişisel sergisini Bern Kunstmuseum'da açmıştır. Ertesi yıl "Mavi Atlı" temsilcileriyle, onun sanatsal olgunluğunu belirgin biçimde etkileyen Kandinsky, Marc ve Macke ile ilişki kurmuş ve 1912 yılında grubun Hans Goltz kitapevinde düzenlenen ikinci sergisine 17 çalışmayla katılmıştır. Kasım 1913 tarihinde "Münih Yeni Seccession" grubunun kurucuları arasında yer almıştır. I. Dünya Savaşından sonra Weimar ve Dessau Bauhaus'ta öğretmenlik yapmış ve Kandinsky ailesiyle aynı evi paylaşmıştır. 1930 yılında Bauhaus'u bırakmış ve ertesi yılın Nisan ayında Duesseldorf Akademisinde kürsü sahibi olmuştur. Ancak Nazilerin gelişiyle görevini kaybetmiş ve 1940'ta ölümüne kadar kalacağı İsviçre'ye kaçmak zorunda kalmıştır (Art Book, 2004: 140).

Franz Marc (1880–1916): Marc resim yapmayı, dinsel içerikli tablolar yapan babası Willhem'den öğrenmiştir. Dinsel eğilimine uyarak önce ilahiyat okumuş; daha sonra Münih üniversitesinde filoloji derslerini izlemiş; en sonunda resimle uğraşmaya karar vermiştir. 1899'dan 1903'e kadar Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim gördü. 1903–1907 yıllarında Paris'e iki yolculuk yapmış ve onun sanatsal oluşumunu etkileyen

Van Gogh ve Gauguin ile Fovların yapıtlarını tanımıştır. 1907 yılında Maria Schnürr ile evlenmiş ama ertesi yıl boşanmıştır. 1910 yılında, Bavyera Sindelsdorf'ta Macke'yi sonra Jawlensky, Kandinsky ve Münteri tanımış ve onlarla önce Yeni Münihli Sanatçılar Derneği'ni sonra da Mavi Atlı Grubunu kurmuştur. 1912 yılında yeni karısı Marias Franck ile Paris'e dönmüştür. Robert Delaunay aracılığıyla Kübizme yaklaşmış ve ondan kompozisyon için yeni esin motifleri almıştır. I. Dünya Savaşı sırasında gönüllü olarak askere yazılmış, ancak 1916 yılında ölmüştür (Art Book, 2004: 141).

August Macke (1887–1914): 1904–1906 yılları arasında Duesseldorf Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim görmüştür. Avrupa'da çeşitli yolculuklar yapmış, özellikle 1907 yılını Paris'te geçirmiş ve öncü resim hareketleriyle ilişki kurmuştur. Berlin'e dönünce 1907–1908 yılları arasında Ekspresyonizmin öncülerinden ve ustalarından biri sayılan Lovis Corinth'in derslerini izlemiştir. 1908 ve 1909 yıllarında iki kez Paris'e dönen sanatçı sanatsal oluşumunu tamamlamıştır. 1910 yılında Franz Marc ile yakın dost olmuş ve çoğu kez birbirlerini etkilemiş, birlikte resim yapmışlardır. Ertesi yıl hem resimleriyle hem de eleştiri yazılarıyla desteklediği "Mavi Atlı" grubunun öncüleri arasında yer almıştır. Grubun sergileri ile Almanya'da düzenlenen ve eleştirmelerin dikkatini çeken öteki önemli karma sergilere katılmıştır. 1912 yılında Paris'e dördüncü yolculuğunu, Marc ile birlikte yapar ve 1914 yılında Klee ile Tunus'u ziyaret etmiş ve aynı yıl askere çağrılmış, ne yazık ki cephede ölmüştür (Art Book, 2004: 141).

Heinrich Campendonk (1889–1957): 1889'da Krefeld'de doğan sanatçı, 1957 yılında Amsterdam'da ölmüştür. Krefeld Sanat Okulunda, 1905–1909 yılları arasında Hollandalı cam ressam Thorn Prikker'in öğrencisi olmuş ve sonradan resme başlamıştır. Önce Franz Marc ile tanışan sanatçı sonra diğer dışavurumcu ressamlarla tanışmış ve 1911 yılında Der Blau Reiter grubuna dahil olmuştur. Öykücü bir anlatımı olması dolayısıyla grubu derin bir biçimde etkilemiştir. 1926 yılından itibaren Duesseldorf Akademisi'nde öğretim üyeliği yapmıştır. Sayısız pencere, cam dizaynı yapan sanatçı, ölünceye kadar akademide profesörlük yapmıştır (Salur, 1995: 109).

Gabriele Munter (1877–1962): 1877 yılında Berlin'de doğan sanatçı, 1962'de Murnav'da ölmüştür. 1901 yılında Münih'e gelen sanatçı, o tarihlerde kadınların akademiye girmeleri yasak olduğu için kadın ressamlar için açılmış olan bir okula

gitmiştir. Sonraları Kandinsky'nin öğrencisi olmuş, Van Gogh ve Jawlensky'nin yapıtlarını kendisine örnek almıştır. 1909'da yeni sanatçılar derneğinin kurucuları arasında yer alan sanatçı, Der Blau Reiter'e katılmıştır. Grubun 1911 ve 1912 yıllarındaki bütün sergilerine katılmıştır. Fovistler gibi farklı grupların etkisinde de kalmıştır. Eserlerinde doğu etkisi görülmesine rağmen, 1916 yılından itibaren ressam olarak faaliyet göstermemiştir (Alay, 1992: 32).

3. 1. 5. Diğer Dışavurumcu Sanatçılar

Paula Modersohn-Becker (1876–1907): Dresden de doğan sanatçı, 1897 de Bremen yakınlarındaki "Worpswede Sanatçılar Birliği"ne üye olmuştur. Şair Riner Maria Rilke ile olan yakın ilişkisinin yanı sıra, Paris'e bir dizi ziyaretleri sonucunda edebiyat ve sanattaki tüm gelişmeleri yakından takip edebilmiştir. Bu dönemde Fransız Barbizon ressamlarını, izlenimcilerini ve arkasından, 1905–1906 yıllarında Van Gogh, Gauguin, Cezanne'ı birbiri ardına keşfetmiştir. Paris'e son gezisinden hemen sonra, renklere yeni ahenkler katarak, çizimlerini damıtan ve basitleştiren formlarla, yüksek bir verimlilik ve yenilikçi bir döneme girmiştir. Kendi kişisel arzusunu mektup ve günlüklerinde şu şekilde belirten sanatçı; "Kişisel hisler ana olaydır. Ben açık bir şekilde onu renk ve yapıda belirledikten sonra, resmimi doğal göstereceği öğeler ortaya çıkarmalıyım." Doğaya duyarlı olan sanatçı yapıtlarının dilini ve saflığını şiirsel bir dille işlemiştir. Hamile olduğu yıllarda otoporte çizimleri yapan sanatçı, çocuğunu doğurduktan sonra ölmüştür (Grosenick, Wolf, 2005: 74).

Ernst Barlach (1870- 1938): Hamburg Sanat ve Meslek Okulunda okuyan sanatçı Dresden Akademisi ve Paris Julian Akademisinde eğitim görmüştür. "Jugend" ve "Simplicissimus" dergilerinde desinatör olarak çalışmıştır. Oyunlar yazar ve kendisini başarılı olduğu ağaç oyma işine veren sanatçı, 1920'li yıllarda Güstrow'a yerleşmiş ve burada heykelciliğe, özellikle bronz ve ağaç heykelciliğine olan yeteneğini keşfetmiştir. Savaş döneminde Nazilerin baskısına maruz kaldığından ömrünün son yıllarını yalnızlık içinde geçirmiş, yapıtlarının büyük bölümü Nazi Almanya'sı tarafından yok edilmiştir (Art Book, 2004: 138).

Käthe Kollwitz (1867- 1945): 1867 yılında Prusya'da doğan sanatçı, 1945 yılında Moritzburg'da ölmüştür. Berlin ve Münih'te sanat eğitimi alan sanatçı, Ernst

Barlach'nın bir sergisine katıldıktan sonra Barlach'nın ağaç baskı ve heykel çalışmalarından etkilenmiş ve hatta kendisine örnek almıştır. Natüralist sanat geleneğinden gelen sanatçı ekspresyonist olarak nitelendirilmiştir. Nazi Almanya'sı tarafından "yoz sanat" listesine alınarak soysuz sanatçı olarak ilan edilmiş ve ömrünün sonuna kadar resim yapması, sergi açması yasaklanmıştır.

Max Beckmann (1884–1950): 1900'lerde Weimar akademisinde, Carl Smith'in öğrencisi olmuştur. 1904'te bir süre Paris'te kaldıktan sonra Berlin'e geçen sanatçı, Secession sergilerine katılmıştır. 1913'te Paul Casirer onun ilk kişisel sergisini düzenlemiştir. I. Dünya Savaşında gönüllü hastabakıcı olmuş, ancak büyük bir sinir yorgunluğuna düştüğü için terhis edilmiştir. 1933'e kadar Frankfurt Güzel Sanatlar Okulunda öğretmenlik yapmıştır. Nazilerin işine son vermesiyle Amsterdam'a göç etmiştir. 1947'deki ölümüne kadar ABD'de resim ve öğretmenlik yapmıştır (Art Book, 2004: 138).

Otto Dix (1891–1969): Gera ve Dresden'de eğitim görmüştür. 1914 yılında gönüllü asker olmuş ve I. Dünya savaşına katılmış, savaş sonrasında yaptığı birçok resmi 1916 yılında sergilemiştir. 1919 yılında Dresden Akademisi'nde öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Dresden Secession grubunun kuruluşuna ve 1920 yılında Berlin'de ilk Dada sergisine katılmıştır. 1923 yılında Duesseldorf Akademisine profesör olarak atanmış ve ertesi yıl Berlin Secession grubunun başoyuncuları arasında yer almıştır. 1925 yılında ise Yeni Nesnelciğin başlıca kurulcuları arasında olmuştur. 1933 yılında, Nazilerce akademiden kovulmuş ve resim yapması yasaklanmıştır. 1945'te askere çağrılmış ve Fransızlara tutsak olmuştur. Savaştan sonra Berlin akademi üyesi olan sanatçı, Konstans Gölü kıyılarına yerleşir (Art Book, 2004: 138).

Lyonel Feininger (1871–1956): ABD'ye göçmüş Alman olan anne ve babası, konser sanatçısıdır. Ona keman çalmayı öğretmişlerdir. 1887 yılında Hamburg'a giden sanatçı, orada Dekoratif Sanatlar okuluna yazılmıştır. Sonra sanat eğitimini; Liege, Paris ve Berlin'de tamamlamıştır. Mesleğine çeşitli Alman ve Amerikan dergilerinde; dekoratör, ressam ve karikatürist olarak başlamıştır. 1906 ile 1908 yılları arasında Weimar'da, Paris'te ve Berlin'de yaşamış ve öncü grupların temsilcileriyle sıkı ilişki içinde olmuştur. 1911'de Delaunay'la tanışmış ve Kübist sanata yakınlık duymuştur. Onu özümseyerek kişisel ve özgün biçimde yorumlamıştır. 1912 yılında Schmidt-

Rotluff ile tanışmış ve "Köprü" grubuna katılmıştır. 1913'ten sonra Mavi Atlı ve Kasım Grubu sergilerine katılmıştır. 1919 yılında Gropius'un çağrısı üzerine, Weimar ve Dessau Bauhaus'ta öğretmenlik yapmıştır. 1924'te Jawlensky, Kandinsky ve Klee ile birlikte "Dört Mavi"yi kuran sanatçı, 1933'te Nazilerin iktidara gelmesiyle "Yoz Sanat" yapmakla suçlanmıştır. Özgürce kendisi ifade edemediği için 1937'de ABD'ye gitmiştir. Orada ölümüne kadar resim ve öğretmenlik yapmıştır (Art Book, 2004: 138, Salur, 1995: 58).

George Grosz (1893–1959): 1893 yılında Berlin'de doğmuştur. 16 yaşında Dresden Akademisine devam etmiştir. Daha sonra Berlin Dekoratif Sanatlar Okulu'nda eğitimini tamamlamıştır. Desinatör olarak başladığı mesleğinde vahşi alaycılığı ile dikkat çeken Grosz, savaştan sonra Berlin Dada hareketine yaklaşmış ve Yeni Nesnelciliğin üyeleri arasında yer almıştır. Açık toplumsal bildiriler taşıyan yapıtlarının ve siyasi uğraşının Nazileri kızdırması üzerine "Yoz Sanatçılar" listesine sokulmuştur. 1933 yılında ABD'ye gitmiştir. New York Art Students League'de öğretmenlik yapmış ve 1952 yılında ise ABD uyruğuna geçmiştir (Art Book, 2004: 139).

Chiristian Rohlfs (1849–1938): 1849'da Holstein'de doğmuş, 1938 yılında Hagen'de ölmüştür. 1870'de Weimar akademisine girmiş, 1905 yılında Emil Nolde ile tanışmış, 1908'de ilk, 1926 yılında son ağaç baskısını yapmıştır. Kendisinden 38 yaş daha genç olan Dışavurumcu kuşakla birlikte, ağaç baskının sanatsal ifade gücünü keşfeden ve kullanan, en yaşlı sanatçıdır. Renkli kâğıtlara basılıp sonradan rötuşlanan eserlerinden her biri, birer tek basım niteliğindedir. Etkileyici dinsel temaları olan eserler vermiştir (Alay, 1992: 35, Salur, 1995: 59).

Oskar Kokoschka (1886–1980): 1886 yılında doğan sanatçı, 1980 yılında İsviçre'de ölmüştür. Viyana uygulamalı sanatlar okulunda çeşitli sanat teknikleri okumuş, ancak resim konusunda kendi kendisini yetiştirmiştir. Dışavurumcu çalışmalarına 1910'da geldiği Berlin'de başlamıştır. 1914–15 yılları askerlik yılları olan sanatçı için I. Dünya Savaşı, yaralanmasına neden olan yıllar olmuştur. Sanatçı Van Gogh'un eserlerinden çok etkilenmiş, Uzakdoğu sanatıyla ilgilenmiş, Gustav Klimt'i incelemiştir. 1907–1908 yıllarında grafik İllüstrasyonlarla ilk şiirleştirme çalışmalarını yapmıştır. 7 yıl süren gezileri sırasında büyük boyutlu manzaralar, kır görünümleri ve portreler çalışmıştır. İlk çalışmalarından olan taşbaskıları simgecilerin ve Die

Brücke'ün, etkisini taşımaktadır. Dinsel konuların olduğu çalışmaları da ara ara denemiş olan sanatçı suluboya afişleri ve taş baskıları da yapmıştır. Öğretim üyeliği görevinde bulunan sanatçı, 1933 yıllarında Nazilerin "Yoz Sanat" suçlamalarından birçok sanatçı gibi nasibini almıştır (Alay, 1992: 35, 36, Art Book, 2004: 141, Salur, 1995: 59, 60).

3. 2. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

3. 2. 1. Gerçekçilik Terimlerinin Açıklamaları

3. 2. 1. 1. Gerçekçilik (Realizm)

Gerçekçilik; insanlığın var oluşundan bu yana sanatın; tabiatın bir yansıması ya da bir düşünsellik olduğu konusunda; sanatçılar, felsefeciler, estetikçiler, kuramcılar tarafından her dönem tartışıla gelmiştir. Yeryüzünde yaşamış ve yaşamakta olan insanlık, sanatsal anlamdaki çalışmalarında, sanatın bir doğa taklidi olduğu konusunda, farklı yorumlarda bulunmuşlardır. Bu yorumlar her dönem sanatın gerçekliği konusunda yeni tartışmalara yol açmış ve bu durum sanat için önemli bir sorun kaynağı olmaya başlamıştır.

"Gerçek" kelimesi; somut ve nesnel anlamının yanı sıra farklı anlamlar taşımaktadır. Felsefi anlamıyla gerçekçilik; varlıkları olması gerektiği gibi değil, olduğu gibi aktarmak ve olduğu gibi anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Sanatsal anlamıyla gerçekçilik; var olan gerçekliklerin, sanatçının yeniden ele alıp gerçekçi bir ifade ile üretmesi gerektiğini dile getirmektedir. Bilimsel anlamıyla gerçekçilik ise; varlığın, insan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak var olduğunu ileri sürmektedir.

Felsefi açıdan gerçekçilik irdelendiğinde; nesnelerin yapısına ve nesnelere ilişkin olduğu söylenebilir. Nesnelerin yapısından kastedilen, düşünceden özgür olarak varlığının özü, nesnelerden kasıt ise yine düşünceden bağımsız, somut soyutlaştığında bile temel özellikleri deneysel yöntemlerle ispat edilen varlıksal halidir. Realizmin bilgi kuramı açısından değeri ise nesneyi işi yapana bağımlı kılan yani bilineni bilene bağımlı kılan idealizmin bir öğesidir. Geçmişten günümüze kadar gerçekçiliği genel olarak ele

alırsak; ilkçağlardan itibaren gerçekçilik doğalında var olagelmiştir. Karaca'nın (2010) da ifade ettiği gibi; kendiliğinden gerçekçiler, "tımarhaneden ya da idealist düşünürlerin okulundan çıkmamış her insan, çevresinde bilinçten bağımsız bir dünya bulunduğunu bilir" cümlesini savunmaktaydılar. İnsan yeryüzünün doğalında bulunan varlıkları yaratmamıştır. Bu varlıklar, dünyanın var oluşundan bu yana hep var olmuş ve asırlardır varlıklarını sürdürmektedirler. Bu durum gerçekçilik anlayışının; maddeci felsefenin, bilginin ve bilimin temellerini oluşturmasına vesile olmuştur.

Antikçağ Yunanlıların başlatmış olduğu, Ortaçağ Gerçekçiliği; nesnel gerçeği gerçek olarak saymamaktadır. Karaca'nın (2010) da belirttiği gibi, Elea öğretisi Platon ve Aristoteles bu anlamda realizmin öncüleridir. Bu anlayışların ortaya attığı gerçek, bireysel olan değil, tümel olandır. Tümel gerçek ancak bireysel olanda var olabilir. Tek başlarına bir varlıkları olduğu söylenemez. Gerçek 'bağımlı var oluşu değil, bağımsız varlığı olandır'. Dünyada var olan tüm bireysellikler, varlıklarını başka bir varlığa borçludurlar, bundan dolayı gerçek değildirler. Tümeller ise bağımsız varlıklardır, bu nedenle gerçektirler. Nihayetinde var olan bireysellikler gerçek değil, tamamen görüntüdürler, var olmayan tümeller ise gerçektirler.

Sanatın tabiatın bir taklidi olduğu ya da bununda ötesinde başka bir anlama sahip olduğu konusu asırlardır tartışılmıştır. Doğadaki her varlığın idealar dünyasında bir karşılığı olduğunu ve bu varlıkların idealar dünyasının bir yanılsaması bir taklidi tanımlamasında bulunan Platon, var olan gerçekliğin taklidini tekrar taklit eden sanatı mimesis diye tanımlamıştır. Platon'un felsefi düşüncesi olan mimesis kavramı ile ilgili olarak Soykan (1992), "mimesis orijinalin kopyası, taklididir. Bu orijinal şey bir nesne, bir varlık olabildiği gibi bir eylem, bir durum vb. de olabilir. Sanat gerçeğin bir taklidi ve sanat gerçeğe aldatıcı bir tarzda ulaşmanın bir aracı olur. Sanatın kendi başına, kendisi için bir ereği yoktur, onun ereği izleyicisinde vb. de taklit ettiği şeyin aslına ulaşma isteği uyandırma ve ona gitmeyi sağlamaktır. En yetkin sanat yapıtı, taklit ettiği örneği en yetkin biçimde taklit eden sanat yapıtıdır." şeklinde ifade etmiştir. Gerçeğin taklidi sanatta gerçeği aramak Lenoir'in (2004: 37) de ifade ettiği gibi, "öncelikle kendimizi dönüştürmek, şeyleri bizim için ifade ettikleri şey açısından yargılamayı bir yana bırakıp, onlara kendi özlerinde oldukları halleriyle bakmak demektir."

Antikçağ felsefesinin önemli bir düşünürü Aristoteles için de sanat bir mimesistir. Sadece resim değil, şiir, müzik, dans, tragedya da mimesistir. Aristoteles için taklit; bir ortaya koyma, bir gerçekleştirme şeklidir. Daha önce ortaya koyulmuş bir varlığın, bir taklidi olabildiği gibi, daha önce ortaya koyulmamış bir varlığın da bir ortaya koyulma ve bir gerçekleştirilmesi olabilir. İnsanlığın doğasında taklit becerisinin var olması, şiir sanatını ortaya çıkaran ve insanı diğer canlılardan ayıran özelliklerdir. Mimesis, insanın kendisini var etmesinin, yetkinleştirmesinin bir aracı olduğu anlaşılmaktadır (Soykan, 1992).

Aristoteles'e göre sanat; insanlara olanları değil olabilmesi ihtimal olanları vermelidir. Tabiatta, bitmemiş olanı bitirmeye yönelik yapılan bir eylemdir. Sanatın özgünlüğü, tabiatın yapısını bozmak, başka bir niteliğe oturtma demektir. Ona göre, sanatçı gerçek dünyanın herhangi bir görünümünün, mimetik bir modelini yansıtırken gerçekliği tamamen yeniden yansıtıyorsa belgesel bir niteliğe sahip olacaktır. Mimesis, Aristoteles için; sanatçının kendine göreliğini ve bireyselliğini, içinde barındıran bir kavram ve her türlü sanat etkinliğini barındıran bir nesnedir. Böylece tüm sanat çalışmalarının esin kaynağı Mimesis olsa da realizmin sanata yansımasının basit bir taklitten öte bir anlamı vardır (Şaşmazer, 2006).

Realizm Turanî'ye (2007: 121) göre, konu ve üslup bakımından yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtma, biçimleme anlayışıdır. Realist sanatçıların ilkesi: "Gerçek, işte güzel olan şey" idi. Plastik sanatlarda realizm anlayışı içinde, doğadaki oranlar, plastisite, renk ve ışık değerleri aynen yansıtılmaya çalışılır. Realizm'i, resimde ilk ortaya atan Gustave Courbet, fikirlerini uygulayamamış ve onun resmi, geleneksel Avrupa resminin natüralizmi içinde kalmıştır.

Geçmişten günümüze kadar gelen, sanat ve edebiyat yapıtlarına baktığımızda her zaman insan yaşamı ve doğa ele alınmış ve gerçeklik bu şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu eserlerde sanatçılar gerçekliği yansıtırken gerçeğe hiç koşulsuz bağlı kalmamışlardır. Yani sanatı gerçekliği yansıtmada kullanırken sadece görülen gerçekliği yansıtma ya da sanat eserini gerçekliğin tamamen bir benzeri olarak düşünmemişlerdir. Sanatta yaratma sadece doğa ve doğadaki nesneleri, olduğu gibi özümseyerek ya da gözlemlendiği gibi değil; sanatçı eserini yaratırken ele aldığı doğayı ve nesneleri kendi iç dünyasında harmanlayıp bir süzgeçten geçirir gibi süzerek, kendi düşüncelerinden

yorumlarda katarak ortaya koyar. Yani sanat doğadaki gerçekliği olduğu gibi değil de, var olan doğayı ikinci bir kez ele alarak kendi duygu ve düşüncelerinin süzgecinden geçirerek yorumlayıp, gerçekliği bize yansıtır. Bir diğer ifade ile Sanat, Suçkov'un (1976: 10) da ifade ettiği gibi, "insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini, çevresindeki dünyaya olan tavrını yansıtır".

Sanatta gerçekçilik ilk olarak mağara dönemindeki ilkel insanların günlük yaşamlarını konu edinerek başlamıştır. Daha sonra XVI. yy. ve XVII. yy.'da ortaya çıkan ayaklanmalar, köylü isyanları, toplumsal adaletsizlikler, kanlı savaşlar, ortaya çıkan burjuva ve işçi sınıfı ve bu sınıflar arasındaki uyuşmazlıklar, din ve kilise karşısında halkın aydınlanması, bunların sonucunda meydana gelen Fransız İhtilali ve endüstriyel alanda meydana gelen gelişmelerin sonucunda oluşan Sanayi Devrimi, sanat ve edebiyat alanında gerçekçiliğin ortaya çıkmasında ve büyük bir yer tutmasında önemli rol oynamıştır. Sanatta gerçekçilik, 1839 yılında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Zamanla diğer sanat alanlarını ve sanatçıları etkilemiştir. Suçkov'a (1976: 13) göre; "Gerçekçilik, yaratıcı yöntem olarak, insanın zihinsel gelişmesinin belli bir evresinde, insanların doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya zorladıklarını duymaya başladıkları bir zamanda, insanların önce belli belirsiz, sonra daha açık biçimde, insan eylemlerinin ve duygularının vahşi tutkulardan ya da tasarlanmış bir Tanrıdan gelmediğini, bunların gerçek ya da daha doğrusu, maddi nedenlerle belirlendiğini kavramaya başladıkları zamanda ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin, toplumsal ilişkilerin işleyişini belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır". Batı' da toplum yaşamını bütün gerçekliğiyle yansıtan sanat akımları eski bir geleneğe dayanır. Sanatta "gerçekçilik" XIX. yy. yazarlarında, Balzac, Zola, Dostoyevski' de doruğuna varmıştır. (İpşiroğlu, 1993: 9)

Sanatta gerçekçilik; gerçekliğin yaratıcı ve sanatsal bir yöntem ile estetik açıdan ele alınarak, doğa ve toplumdaki gelişmeler ile birlikte evrensel değerler ortaya koymuştur. Aksoy'un (1992: 29) da ifade ettiği gibi gerçekçilik; "doğanın ve toplumsal bağların evrensellik içinde özümlenmesine yol açar". Gerçekçi sanat; insan yaşamında meydana gelen olumsuzluklara, haksızlıklara, yanlışlara, çarpık ilişkilere bir açıklık

getirmek için çabalar. Brecht (1980: 241, 242); gerçekçi sanat ve sanatçı üzerine altı maddelik bir tanımlama yapmıştır:

> 1. Gerçekçi sanat, savaşçı sanattır. O, insanlığın gerçek yararları ile çelişkili olan, gerçekçiliğe ve itkilere ilişkin yanlış görüşlerle savaşır. Doğru görüşlerin geliştirilmesini olanaklı kılar ve yaratıcı itkileri güçlendirir.
> 2. Gerçekçi sanatçılar, duyuya ve düşünceye uygun olanı, «yeryüzünün gerçeğini», geniş anlamda örneksel (tarihsel açıdan önemli) olanı vurgularlar.
> 3. Gerçekçi sanatçılar, oluş ve sona erişin simgesini vurgularlar. Onlar bütün yapıtlarında tarihî bakış açısıyla düşünürler.
>
> 4. Gerçekçi sanatçılar, insanların içinde ve aralarındaki ilişkilerde var olan çelişkileri betimlerler ve bu çelişkilerin hangi koşullar altında geliştiğini gösterirler.
> 5. Gerçekçi sanatçılar, gerek insanların, gerekse ilişkilerin uğradığı değişmelerle ilgilenirler.
> 6. Gerçekçi sanatçılar, düşüncelerin gücünü ve maddî temellerini betimlerler.

Gerçekliğin özünü yansıtma sorunu özellikle XX. yüzyılda karşımıza çıkar. Her zaman gerçekliğin peşinde olan sanatçı, bu tarihten sonra artık yansıtmacı yani mimetik değil, dolaysız olarak verebileceği bir gerçekliğe yönelmiştir. Daha özgür, bireysel, aracısız ve daha doğrudan bir anlatıma sahip olan sanatçı benzetmeci anlatımdan kurtulduktan sonra görünen-görünmeyen tüm gerçekliği figüratif ya da nonfigüratif bir biçimde, dilediğince vermekte artık özgürdür (Şaşmazer, 2006: 11).

3. 2. 1. 2. Eleştirel Gerçekçilik

Toplum içerisinde var olan yaşanmış ve yaşanmakta olan olumsuzlukları, toplumsal gerçeklikleri, eleştirel bir anlayışla ele alarak; izleyiciye yansıtan ve bunları izleyiciye yansıtırken izleyicide bu olumsuzlukları değiştirme arzusu uyandıran bir sanat anlayışıdır. Kaynağını ve ilkelerini gerçekçilik akımından alan eleştirel gerçekçilik, zaman içerisinde toplumsal olaylar karşısında gerçekçiliğe yeni bir soluk ve anlam kazandırmıştır. Eleştirel gerçekçi sanatçılar; insanlara nitelikli bir ortam yaratmak için, insanların ahlaki değer ve yargılarını oluşturan toplumsal çevresini değiştirme düşüncesini savunmaktadırlar.

İzleyicide yaşanan olayları değiştirme duygusu uyandırmayı amaçlayan eleştirel gerçekçilik, Berksoy'un (1998: 10) ifade ettiği gibi, yönetici sınıfın daha çok 'çirkinliğin estetiği' gibi sözlerle eleştirdiği bu sanat anlayışı gerçekçiliğin bir basamağı olarak ele alınabilir. Ortaçağdan bu yana gerçekçi eğilimler, toplumsal çelişkilerin etkili olduğu dönemlerde eleştirel bir anlam kazanmıştır. Toplumsal çelişkileri ve bu çelişkiler sonucu oluşan değişimleri yansıtan eleştirel gerçekçilik, Lukacs'ın (1979: 125) da belirttiği gibi, "yeni toplumda sosyalist olmayanların tepkilerini betimleyebilmesi, bu toplumun değişim gücünü ve bu değişimin doğal bir sonucu olan karmaşıklığı yansıtabilmesi bakımından önemlidir." Bu sanat anlayışının güzel sanatlar alanında en önemli temsilcileri; Goya, Repin, Daumier, Hogarth, Steinlen, Meunier, Kollwitz, Diego Rivera, Siqueiros, Guttuso ve Orozco'dur.

Gerçekliği bir bütün olarak ele alan bir sanat eğilimi olan Eleştirel Gerçekçilik; Liberalizme yönelen kentsoylu toplumdaki paradoksların toplumsal kalitesini belirtmek için uğraşmaktadır. Özetlemek gerekirse bu sanat eğilimi başka bir alternatif meydana getirmeden, kentsoylu dünya görüşüne ve ahlakına bir karşı çıkış olmuştur

3. 2. 1. 3. Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal gerçekçilik; sıradan insanların günlük hayatlarında karşılaştıkları haksızlıkları, sıkıntıları, eleştirel bir üslup ve estetik bir yaklaşımla ele alarak, toplumsal olayların çözümlenmesi ve bu çözümlemede yol gösteren bir anlayışla ortaya çıkmıştır. XIX. yüzyıl Fransa'sında, sanat ortamına egemen olan Gerçekçilik akımının içinden, toplumsal veya politik içeriğin ağırlıklı olduğu sanat eserlerinin üretilmesi ile farklılığını ortaya koyan bir sanat anlayışıdır. Toplumsal olaylara karşı, gerçekçi ve eleştirel bir üslup ile yaklaşarak, izleyicisine bir mesaj verme kaygısı içerisinde olan Toplumsal Gerçekçi sanatçı, Berksoy'un (1998: 12) da belirttiği gibi, "sanatçı güncel yaşamdan seçtiği konuları bir sorunsala yükselttiği ve bunları yapıtının odak noktasına yerleştirdiği oranda toplumsal gerçekçi sayılabilir. Bu yolla toplum ve bireyi, toplumsal ve gerçek yönleriyle sergilemeyi amaçlar."

XIX. ve XX. yüzyılda Toplumsal gerçekçi anlayışta eserler veren sanatçıların eserlerinde, toplumsallık ön planda olmuştur. Fakat eserlerinde üslup birliği olmadığı gibi, Ekspresyonist, Konstrüktivist, Kübist tarzda da eserler veren toplumsal gerçekçi

sanatçılar olmuştur. Bu sanat anlayışının en önemli temsilcileri XIX. yüzyılda Gustave Courbet ve XX. yüzyılda Renato Guttuso'dur (Berksoy, 1998: 12).

1930'lar da Amerika'da ki The Eight Grubu sanatçıları, günlük hayatı konu alan çalışmalar yapmışlardır. Böylece Amerikan toplumsal gerçekçi sanat anlayışının biçimlenmesine katkı sağlamışlardır (Doğan, 2003: 7).

3. 2. 2. Toplumsal Gerçekçi Sanatın Kökeni

3. 2. 2. 1. Birinci Dünya Savaşı Öncesi Toplumsal Gerçekçi Sanat

XVI. yy. ve XVII. yy.'da oluşmaya başlayan siyasal, bilimsel, dini ve felsefi düşüncelerdeki gelişmeler, Sanayi Devrimi'nin ve Fransız Devrimi'nin meydana gelmesinde rol oynayan önemli etkenlerdir. Bu gelişmeler ve sonuçları, XIX. yy. ve XX. yy. Avrupa toplumunun, toplumsal yapısını ve Sosyo-politik yapısını belirlediğinden dolayı önem taşımaktadır. XVI. yy.'da başlayan endüstriyel alandaki gelişmeler ile birlikte, üretimde makineleşme ve köyden kentlere göçlerin artması ile kentlerdeki hızla artan nüfus, yaşam standartlarının yükselmesi ile birlikte üretimin artması; hammadde kaynakları ve yeni pazar arayışlarına gidilmesine neden olmuştur. Avrupa ülkelerinin daha da zenginleşmesini sağlayan, kolonilerin oluşturulması ve bu kolonilerden elde edilen ürünlerin, endüstriyel alanda işlendikten sonra tekrar sömürgelere satarak, sömürgeciliğin sermaye birikiminin artmasına; emeğin sömürülmesi ile sermaye emek üzerinde egemenlik kurarak kapitalizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

XVIII. yy.'a gelindiğinde sosyal ve ekonomik anlamda meydana gelen değişmeler, tarım üretiminde makineleşme, fabrikaların kurulması, işçi sınıfının ve burjuva sınıfının ortaya çıkması, Avrupa'da yaşanan büyük değişimlerdir. Ayrıca halkın bilinçlenmesi, çocuklarını üniversitelere göndermeleri, kitlesel aydınlanmaya yol açan gazetelerin, dergilerin, kitapların yaygınlaşması, aydınlanmacıların siyasal alanda halkın egemenliğinin olması ve herkes için bütün alanlarda özgürlüğün olması düşüncesini savunmaları ile toplumsal değişim giderek olgunlaşan taleplerde bulunmaktaydı. XVIII. yüzyılda Fransa'da yetişmiş olan aydınlar, Fransız Devrimi'nin fikir yapısını hazırlamışlardır. Montesquieu, Voltaire, Dalambert, Diderot ve Jean-Jacques Rousseau,

yazdıkları eserlerde Fransa'nın rejimini eleştirmişler ve bunun için çözüm yolları ileri sürmüşlerdir. Bu gelişmeler ve değişimler, XVIII. yy. da ortaya çıkan Fransız Devrimi'ni önemli, sonuçlarını ise evrensel kılmıştır.

Fransız Devrimi 1789-1799 yıllarında, Fransa'da hâkim olan mutlak monarşinin devrilip, yerine cumhuriyetin kurulması ile Avrupa ve Batı dünyası tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Bunun yanı sıra tüm dünya tarihi için de bir dönüm noktası olmuştur. Kentlerde yaşayan Burjuva sınıfı olarak tanımlanan zengin sınıflar, Fransa'da ki ticaretin gelişmesi ile daha da zenginleşmiş ve bu zenginliğinden dolayı siyasal anlamda güç sahibi olmak niyetindeydi. Fakat burjuva sınıfı her ülkede siyasal iktidar sahibi iken, Fransa'da ki burjuva sınıfı, siyasal iktidarın dışında tutulmaktaydı. İşçi sınıfı ve köylülerin birçok sosyal ve siyasal haklardan yoksun olması haklarını alabilmek için ayaklanmalarına Fransız ihtilali sürecinin başlamasına neden olmuştur.

Soylular, din adamları ve halktan seçilen üç kamaradan oluşan ve 1614 yılından beri toplanmamış olan parlamento, 1789 yılında XVI. Louis'in soyluları bir araya toplayıp toprak mülkiyeti üzerinden vergi alınmasını istemesi ile toplanmıştır. Fransa da ticaretin gelişmesiyle zenginleşen burjuva sınıfının, feodal yapının ve monarşinin sonucu olan Sosyo-ekonomik sınırlamaların kaldırılmasını talep etmesi ve bunun yanı sıra siyasi alanda hak sahibi olma talebinde bulunması ile XVI. Louis'in bu talepleri kabul etmemesi, 14 Temmuz 1789 yılında halk ayaklanmasını başlatmıştır.

Halk ayaklanmasından sonra 1791 yılında kurucu meclis toplanarak; monarşinin yetkilerini sınırlayan, ulusal egemenliğin ön planda olduğu bir yasa hazırlar. İhtilalden sonra kurulan hükümet, her anlamda eşit doğan insanların, eşit haklarla yaşamaları, mutlak egemenliğin milletin iradesinde olması gerektiğini ifade etmiştir. Fransız Devrimi ile Avrupa ve diğer ülkelerin de değişimine vesile olacak haklar elde edilmiştir. Bunların en önemlisi insan hakları, eşitlik ve özgürlük düşüncesinin benimsenmesi ve Avrupa başta olmak üzere tüm dünyaya yayılmasıdır. Ayrıca Milliyetçilik duygusunun güçlenmesini de beraberinde getirmiştir. Tabi bu mevcut monarşik yönetimlerin geleceğini tehlike altına sokmuştur.

Fransız Devrimi, aydınlanmanın, ulusal bilinçlenmenin, toplumsal başkaldırının ve halkın yönetime karşı göstermiş olduğu direnişin, büyük bir başarının göstergesidir.

Fransız Devrimi; niteliği ve başarısı ile kendinden sonra meydana gelen devrimlerin de esin kaynağı olmuştur. Fransız Devrimi, sonuçları bakımından evrensel nitelikte olduğundan dolayı, Yeni Çağ'ın bitişi ve Yakın Çağ'ın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Elbette ki sadece bununla kalmamış, devrimin sonucunda bütün dünya halkları, milliyetçilik kavramının önemini kavramış ve siyasi bir nitelik kazanan milliyetçilik çok uluslu devletlerin dağılmasında etkili olmuştur. Fransız Devrimi'nden sonra, Fransız Ulusal Meclisi tarafından, Fransa İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi kabul edilmiştir. Ayrıca devrimden sonra ortaya çıkan Ulus devlet modeli dünyayı yeni bir yapılanmaya götürmüştür. İhtilalin getirdiği sonuçlar, yaydığı düşünceler ihtilal savaşlarını başlatmış, bu savaşlar XX. yy.'a kadar sürmüştür.

Savaşların XX. yy.'a kadar sürmesi, dünya dengesini değiştirmiştir. Saral'ın (2007: 7) Kissinger'den aktardığına göre; 1866'da Avusturya-Prusya Savaşı ve 1870'deki Fransa-Prusya Savaşı ile Avrupa'da, "kısıtlanmamış yeni bir güç dengesi"nin doğmasına neden olmuştur. Büyük Britanya, Avusturya, Rusya ve Prusya'nın, Avrupa'da var olan durumu korumak için ortaya koydukları, Avusturya Başbakanı Metternich önderliğindeki sistemde, statükonun silah gücüyle korunması gerektiğini savunmuşlardır. Metternich'e göre ulusçuluk hareketlerinin acımasızca bastırılması ve ulus-devletlerin dağıtılması gerekmekteydi. 1815'te Viyana'da kurulan Metternich sistemi, Avusturya ve Rusya'nın Balkanlar'daki işbirliğine, Prusya'nın, Fransa ve Rusya'yı dengelemesine ve Kıta Avrupası'na bir ülkenin tek başına egemen olmamasına dayanmaktaydı. Metternich sistemine ilk tepkiler, 1830-1848 ihtilallerinde gerçekleşmiştir. 1830 Devrimleri, Avrupa'da liberalizmi kuvvetlendirmiş, Fransa'da meşruti monarşi kurulmuş, haklar ve özgürlükler genişletilmiştir. 1848 Devrimleri sonucunda da "Metternich Sistemi" çökmüştür.

Metternich sisteminin yarattığı statükonun, silahla korunması gerekliliği, XVII yy.'da Kardinal Richelieu'nun yarattığı "raison d'etat" (Real politik) kavramının yeniden gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Bu kavramı yaratan ülke 1871'de birleşmesini tamamlamış ve Avrupa'nın giderek en güçlü devleti konumuna gelecek olan ikinci Reich ya da Almanya'dır. Bu sistemin yaratıcısı ise "Demir Şövalye", "Kan ve Çelik Adamı" gibi sıfatlarla anılan Prusya Başbakanı (Şansölye) Otto von

Bismarck'tır. Bismarck, Prusya'nın Almanya'daki en güçlü devlet olduğuna ve Rusya ile ilişki için Kutsal ittifak'a ihtiyacı olmadığına inanmıştır. Bismarck'a göre, paylaşılan ulusal çıkarlar gerekli bağı sağlamak için yeterliydi. Bismarck'ın dış politikası süregelen ittifaklara bağlılıktan ziyade, bütün yönlerde antlaşmalar yapmak ve ilişki kurmak olmuştur. Böylece Prusya varlığını sürdürecek, yeni kurulmuş olan Alman İmparatorluğu da diğer devletlerle anlaşmazlık içine düşmeyerek güçlenecek ve böylece Real Politizm gelişecektir. Bismarck'ın bu düşüncelerinin siyasî uygulama alanı ise özellikle Avusturya, Rusya ve Fransa'yı kontrol altında tutmak şeklinde gelişmiştir. Birinci dünya savaşı sırasında, Bismarck'ın uygulamaya çalıştığı Real Politizm, Rusya'nın Almanya'yı suçlaması ile tersine gelişen dengeler doğurmuştur (Saral, 2007: 7).

Oluşan yeni dengeler, dünyanın koşullarının değişmesine neden olmuştur. Saral'ın (2007: 9) da belirttiği gibi, "değişen dünya koşulları, devletlerin hammadde arayışları ve yayılmacı politikaları tansiyonu yükseltmiş ve Bismarck'ın Real politik nosyonunun işlerliğini kaybetmesine neden olmuştur. Nihayet, 1890 yılında, hırslı genç Kaiser II. Wilhelm ile anlaşmazlığa düşen Bismarck görevinden azledilmiştir. Bu da Alman dış politikasında yeni yöntemlere kapı açmıştır. 1890 yılından başlayıp 1918'e kadar süren bu yeni dönemde Alman dış politikasında ittifaklar sisteminin terk edildiği keskin bir dönüşüm görülmektedir. Bunun üç nedeni olduğu söylenebilir: Ekonomik ihtiyaçlar, Kaiser II. Wilhelm'in hırslı bir lider olması ve Almanya içindeki toplumsal gelişmeler." Almanya'nın milliyetçi ve ittifaklara dayanmayan bir devlet politikasını izlemesi Bismarck'ın görevden alınmasıyla başlamıştır.

Oluşan yeni sınıflar, özellikle de Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan işçi sınıfı, Prusya devlet yönetimi ve zengin toprak sahibi burjuvaziye karşı tepkilerini dile getirmişlerdir. Kaiser ve devletin burjuvazi sınıfı, işçi sınıfının ve rejim değişikliği yandaşlarının Alman Meclisi (Reichstag)'nde söz sahibi olmalarını istemedikleri için yurtseverlik ve imparatorluk övüncü kavramlarını kullanarak, bu tepkileri yok etmeye çalışmışlardır. Böylece Almanya'nın dış politikasında izlediği yöntemler ile yayılmacı politikalar desteklenerek, Alman bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır.

Düşünce ve sanat alanındaki gelişmeler, dinin egemen olduğu bir yaşam anlayışının yerini, artık aklın ve bilginin egemen olduğu bir yaşam anlayışı yer almaya

başlamıştır. 18.Yüzyıl, artık sadece aklın egemen olduğu "Aydınlanma Çağı"dır. Erçelik'in (2008: 13) de ifade ettiği gibi, "bu dönemde akla karşı beslenen bu güven yüzünden, insanlığın geleneğin köleliğinden kurtarılacağına ve geleceğini kendi elleri ile düzenleyebileceğine inanılmaktadır." Aydınlanma felsefesinde literatürünü bulan bu düşünsel anlamdaki birikim, Fransız İhtilalinin sürecinin oluşumu ve İhtilal sonrasında çağdaşlaşmaya doğru bir ilerlemenin olmasında etkili olur. XIX. yüzyıla gelindiğinde politik alanda oluşan hareketlenme, felsefi düşüncedeki çalışmalar ile çok disiplinli bir ilişki çerçevesinde ilerlediği görülmektedir. Bu dönem meydana gelen rekabet ortamı, üretimin artması, düşük ücret ve fazla mesai; dönemin sanat ve düşünce ortamında ki yazar ve sanatçılarını, toplumsal sorunlar ve toplumun geleceği üzerine düşünmeye ve bu alanda teoriler ortaya atmaya itmiştir. Toplumcu düşüncenin gelişimi Saint Simon, Fourier, Feuerbach, Proudhon gibi önde gelen felsefecilerin çalışmalarıyla olmuş, Marks ve Engels ile birlikte ise en yetkin ifade biçimine ulaşmıştır (Erçelik, 2008: 14).

I. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'da yaşanan siyasi ve düşünce alanında ki gelişmeler, sanat camiasında toplumsal bir düşünce oluşmasına neden olmuştur. Sanat ortamında oluşan bu toplumsal düşünce, XVIII. yy.'ın sonlarında başlayıp XX. yy.'ın ortalarına doğru sol görüşlü sanatçılar ve politikacılar arasında bitmeyen bir münakaşaya neden olmuştur. Bu münakaşalar yeni teorilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatın her zaman gerçeğin bir yansıması olduğunu savunan Marks'ın ortaya attığı görüşler oluşan teorilerin öncüsü konumunda olmuştur. Beardsley'e göre, Lenin insan düşüncesinin toplumsal gerçeği yansıttığı ve sanatın da kişinin dünya bilgisinin dışavurulmasının bir başka yöntemi olduğu görüşündedir. Shapiro ise, benzer görüşleri savunan Proudhon gibi Anarşist felsefecilerin yanında sendikacıların da "toplumsal sanat", "herkes için sanat", "sanat ve bilim", "sanat ve iş" başlıklı bazı kültürel spekülasyonlara giriştiklerini ifade etmektedir (Aktr. Berksoy, 1998: 51). Bu yeni teorisyenler kendilerine yakın buldukları görüşlere sahip olan sanatçılara yönelerek toplumsal içeriği modernist akımlardan ayırıp öne çıkarırlar. Modernist akımlar ise; toplumsal sanat anlayışına karşı çıkarak bir grup için "ilerici sanat anlayışını" oluştururlar. Bu dönemde sanatta üretim için üretim, sanat için sanat, ilerleme için ilerleme görüşleri doğmuştur (Berksoy, 1998: 52). Birbirine karşıt oluşan sanat görüşleri farklı ülkelerde bir arada varlıklarını sürdürebilmiştir. Bunların en güzel örneğine de Almanya'da rastlanır. Almanya'da ortaya çıkan dışavurumcu sanat

akımının öncüsü sayılan "Köprü" grubu, aynı dönemde Fransa'da fovizm ve kübizm akımlarından farklı olarak, ayrıca Cezanne'nın sanat anlayışını devam ettirerek, sanatçının duygu durumunu yansıtan biçim ağırlıklı sübjektif bir sanat yaratmıştır.

I. Dünya Savaşı öncesinde, Almanya'da değişen dünya konjonktürlerine bağlı olarak ortaya çıkan dışavurumculuk sanat akımı; var olan toplumsal ve kültürel düzene karşı çıkarak eserlerinde eleştirel bir yaklaşım sergilemişlerdir. Toplumun ötekileştirilmiş, yabancılaştırılmış diğer gerçeklerini ele alan ekspresyonistler; eserlerinde gerçekçi ve toplumsal bir sanat anlayışı ile hareket etmişlerdir. Ekspresyonizmin önde gelen sanatçıları Munch, Gauguin, Van Gogh, Cezanne; "Köprü" grubu üyelerinin çalışmaları üzerinde etkili olmuşlardır. Soyut sanatın öncüsü Kandinsky ve Franz Marc, birlikte kurmuş oldukları "Mavi Atlı (Süvari)" grubu, sanatın biçimsel anlamdaki sorunları ve görünenin de ötesinde olan tinsel gerçekliği ortaya koyma amacıyla eserler üretmişlerdir.

Avrupa toplumundaki endüstrileşme ile birlikte makineleşmenin artması, insan emeğine dayalı üretimin minimalize olmasına neden olurken bireyin kendine ve topluma yabancılaşmasıyla Marksist yazarların da belirttiği gibi, soyut sanat, bilimin gelişmesi ile de gerçek formuna ulaşmıştır. Marks ve Hegel'e göre insanın yabancılaşması çalışma ve üretim yüzünden doğadan ayrılmasıyla başlar. İnsan çalışarak "kendi bilincinde olduğu gibi yalnız düşünsel açıdan değil, gerçek hayatında da kendini iki yanlı yapar ve kendini kendi yarattığı bir dünya içinde düşünür…" (K. Marks). Marks yabancılaşmayı bu şekilde tanımlarken, Fischer (2003) yabancılaşma etkisindeki soyut sanatın elle tutulamayan, gözle görülemeyen bir nesne olduğunu ifade etmiştir. Sonsuz bir soyutlamanın oluştuğunu, bütün biçim ve renkleriyle güçlü bir gerçeklik oluştuğunu belirtmiştir. Sanayileşmiş toplum işbölümü ve uzmanlaşmanın artmasıyla kendisini belirmiştir. İnsan çalıştıkça bütünüyle olan bağı kopar, sanayinin küçük bir parçası olur. Parçalanma arttıkça Terentius'un "İnsanla ilgili hiçbir şey bana yabancı değildir." cümlesine ters düşer ve yabancılaşma gün geçtikçe derinleşir. Yabancılaşma XX. yüzyıl resim sanatında ve diğer sanat dallarında etkili olmuştur. Gerçeküstücüleri, nonfigüratifleri, ekspresyonistleri derinden etkileyerek Nihilizm duygusu oluşturmuştur. Nihilist sanatçı gerçekte burjuva kapitalist düzenin kucağına düştüğünü, her şeyi suçlayıp yadsımakla dünyanın evrensel bir yoksulluğa elverişli bir

yer olduğuna aldırmadığını genellikle düşünemez. Yabancılaşmış bir dünyanın içerisinde nesneler arasındaki insan da nesnelerin en güçsüzü konumunda olmaktaydı. Cezanne'a göre insan, bu dünyada her geçen gün silik bir gölge olarak varlığını yitirmekteydi.

XIX. yy.'a gelindiğinde yaşanan bu gelişmelerden dolayı, toplumsal gruplar ortaya çıkmaya başlamıştır. Çalışan insanları resmeden ilk gerçekçi sanatçı Gustave Courbet, XIX. yüzyılın toplumsal gerçekçilik anlayışının önemli ressamlarındandır. Courbet'in, insanların günlük hayatlarında yaşadıkları olayları, resimlerinde gerçekçi bir anlayışla betimlemesi, politik görüşünün şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

3. 2. 2. 2. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Toplumsal Gerçekçi Sanat

I. Dünya Savaşı'nda yaşanan siyasi gelişmeler değerlendirildiğinde, savaşın etnik kökene dayalı, Fransız devriminin yarattığı, milliyetçilik ülküsünden kaynaklanan bağımsızlık düşüncesiyle ortaya çıktığı görülmektedir. II. Dünya Savaşı gibi net hedefleri olmadığı için yıkımlar, hasarlar, ölümler gelişi güzel gerçekleşmiştir. Savaşın sonunda dünyaya egemen olan ülkeler daha da güçlenmiş, yeni kurulan ve savaşı kaybeden, yayılmacı politika izleyen ülkelerde ise bir sonraki savaşa hazırlık döneminin gerçekleştiği aşikârdır. Yenidünya düzeninde bazı devletler tarih sahnesinden silinirken, bazı devletler siyasi gelişimlerini tamamlamışlardır. Bu siyasi gelişimlerini tamamlayan devletler egemen güçler gibi kapitalist zihniyetle sömürge arayışlarına girmişlerdir. II. Dünya savaşı, I.Dünya savaşının kaçınılmaz sonucu olmuştur.

I. Dünya Savaşı sonucunda oluşan ekonomik bunalımlar, psikolojik buhranlar, açlık, yoksulluk, ölümler, yoksunluk ve üstünlük duyguları tarihe yeni şekil vermenin vicdani sorumluluğunu da beraberinde getirmiştir. Savaşın yıkıcılığının yarattığı psikolojik ve travmatik ortam, insanları derinden etkilemiştir. Bu durum II. Dünya savaşında ırkçı hareketlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Rusya'da yaşanan Ekim Devrimi sonrası, Rusya'nın I. Dünya Savaşından çekilmesi; savaşın süresi ve sonucunu da değiştirmiştir. Bolşevik devrimi ile birlikte Rusya'da Çarlık Rusya'sı yıkılmış, yerine yeni kurulan sosyalist bir devlet dünyaya gelmiştir. Sosyalizmin söylemleri dünyaya yayılmaya başladıkça egemen olan devletler (örneğin ABD) tarafından karşı taarruza geçilmiş ve sosyalizmin yarattığı tedirginlik duygusu, emperyalist devletleri kıskacı

altına almıştır. Bu kıskaç, kapitalist zihniyete sahip batılı devletleri birbirine yakınlaştırırken, sosyalizmin vaat ettikleri işçi sınıflarını, köylüleri, entelektüelleri heyecanlandırmakta, onları bütünleştirmekteydi (Daldaban, 2006).

I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da; Kasım 1918'de Kurulan Weimar Cumhuriyeti; içerde ve dışarıda birçok problemle uğraşmak durumunda kalmıştır. Alman'larla yapılan Versaillies antlaşmasının getirdiği ağır yükümlülüklerin yanında; 1919 yılının bahar döneminde sol görüşe sahip aydınların, Cumhuriyeti yıkmak için gerçekleştirdikleri darbe girişimleri sonuçsuz kalmıştır. Bu darbe girişimleri Cumhuriyete zor anlar yaşatmakla birlikte; sağ ya da sol görüşe sahip düşüncelerin muhalefeti, Weimar Anayasanın çıkartılmasını zorunlu kılmıştır. Barış antlaşmasının imzalandığı tarihten 1923'e kadar, Weimar Cumhuriyeti birkaç kez yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. 1923'e kadar hükümette yaşanan bu krizler ve sıkıntılar atlatıldıktan sonra ülkedeki iç politikalarda uygulanan siyasi yöntemler belli bir istikrar sağlamakla birlikte ülkenin dış politikasındaki sıkıntıları minimalize etmiştir. 1924 yılındaki Dawes Planı ile Almanya'nın savaş borçları yeniden gündeme alınmış ve yapılan düzenlemeler 20'li yılların sonuna kadar ekonomiye nefes aldıracak süre kazandırmıştır. 1925'te ise Paul Von Hinderburg Cumhurbaşkanı seçilmiştir (Saral, 2007).

Alman dış politikasının yeniden ele alındığı Weimar Cumhuriyeti döneminde Saral'ın (2007: 15) belirttiği gibi, tehdit unsurları gözden geçirilmiş, Bismarck döneminden bu yana ülkenin, herhangi bir dış politikası olmadığı konusunda fikirler ileri sürülmüştür. Fakat bu döneme bakıldığında; Cumhuriyet, Versay Antlaşması'nın ağır koşullarının altından nasıl kalkılabileceği yönündeki seçenekleri araştırarak, barış kavramını ön plana çıkarmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında farklı fikirlere sahip olmasına rağmen Dışişleri Bakanı Rantzau ve Yüksek Ordu Komutanı General Gröner'in dış politikayı etkiledikleri söylenebilir. Gröner, Milletler Cemiyeti'ne Almanya'nın kabul edilmesi gerektiğini, aksi takdirde sistemin işlemeyeceğini savunurken, Batılı devletler ve ABD ile Bolşevizm'e karşı işbirliğine girilmesini savunmuştur. Fakat muhtemel bir Rus-Batı çatışması olduğunda onların savaş alanı olmak istemeyen Almanya, 1922 yılında Rusya ile Rapollo Antlaşması'nı imzalamış ve özellikle ekonomik anlamda yoğun bir işbirliği yapmıştır. Dışişleri Bakanı Rantzau,

Gröner'in aksine, uluslararası barış ortamının Rusya'yı da içine alacak bir düzenle korunabileceğini savunmuştur. Başbakan Friedrich Ebert ise, Bolşevizm'in yayılmasını engellemenin Rusya'yı da kapsayacak bir sistemle mümkün olacağını savunmuştur.

Savaş sonrasında batılı devletlerde yaşanan işsizlik ve beraberindeki ekonomik kriz yaşam standartlarını olumsuz etkilerken; 29 Ekim 1929'da yaşanan "Büyük Buhran" tüm dünya devletlerini yoğun bir şekilde sarsmıştır. Tüm dünya bu krizden kendisini korumak için ekonomik planlamalar yapmakta iken, bu sorunla ilk başa çıkan ülke Nazi Almanya'sı olmuştur. Avrupa ve Amerika büyük ekonomik krizle baş etmeye çalışırken, Sovyet Rusya kalkınma planları ile ekonomisini düze çıkarmayı başarmıştır. Sovyet Rusya'nın izlediği bu kalkınma planları bazı anlaşmalarla, örneğin yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletinin ekonomisini düzeltmek için de kullanılmıştır. Sosyalist ekonominin liberal ekonomi karşısında elde ettiği bu üstün başarı diğer devletlerin Sovyet Rusya'yı büyük bir tehdit olarak algılamasında önemli bir yere sahip olmuştur (Daldaban, 2006).

Liberal ekonomide yaşanan sıkıntılar, işsizlik gibi sorunlar Alman faşizmin yükselmesine neden olmuştur. Öte taraftan komünist politikalarının olumlu yansımaları diğer dünya devletlerini konjonktürel olarak etkilemiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, siyasi düşünceler ve ideolojik yapılanmaların karşılıklı etkileşim içinde oldukları görülmektedir. Hobsbawm'un (1996: 150), bu düşünceyi besleyen görüşleri şöyledir; "I. Dünya Savaşı'ndan sonra radikal sağın yükselişi, hiç kuşkusuz genel toplumsal ve işçi sınıfı iktidarı tehlikesine, aslında gerçekliğine, özelde ise Ekim Devrimi ve Leninizm'e gösterilen bir tepkiydi. Bunlar olmasaydı faşizm hiçbir şekilde var olamazdı. Çünkü demagojik sağcı akımlar, XIX. yy.'ın sonundan itibaren birçok Avrupa ülkesinde siyasal bakımdan etkili ve saldırgan oldularsa da, 1914'ten önce neredeyse sürekli olarak denetim altında tutulmuşlardı. Bu bakımdan faşizme mazeret bulanlar Mussolini ve Hitler'i, Lenin'in doğurduğunu öne sürmekle belki de haklıdır"

I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan ekonomik çöküntü toplumda büyük hezeyanlara neden olurken uzun süren hastalıklı bir toplum oluşmasına neden olmuştur. İnsanlar bu buhrandan kurtulabilmek için bir araya gelmiş, toplumsal hareketlenmeler belirli ideolojiler etrafında birleşmiştir. Nazi Almanyası'nda oluşan ırkçı-faşist yapılanmalar, modernite karşıtı tutucu görüşler; Alman faşizminin güçlenmesine ve Hitler etrafında

büyük bir topluluk oluşmasına neden olmuştur. Münih Antlaşması sonucu, Daldaban'ın (2006: 5) da ifade ettiği gibi, "Nazi Almanya'sının dünya devletlerince tehlikeli olduğuna inanmaya başlamaları yine de, Fransa, İtalya, İngiltere gibi devletlerin çıkarları yönünde sessiz kalmalarını engelleyemediği gibi Almanya'nın otoritesini sağlamlaştırdı".

Nazi Almanyası'nın otoritesinin artmasıyla, engellenemeyen ilerleyişinden kaynaklı ortaya çıkan beklentiler tüm dünya devletlerinin ağır bedeller ödemesine neden olmuştur. I. Dünya Savaşından nemalanmaya çalışan birçok devlet, savaşın hezeyanları sonucunda; II. Dünya Savaşına daha temkinli ve bilinç düzeyleri yükselerek girmişlerdir. Bu Yüksek bilinç düzeyine rağmen; II. Dünya savaşı, örgütlenmesini temellendiren Hitler'in ve Nazi Almanyası'nın, Yahudilere uyguladığı soykırımla beklentilere yanıt olamamıştır. Nazi Almanyası'nın uyguladığı büyük insanlık suçu; karşıt görüşlere sahip olan ABD ve SSCB gibi ülkeleri, yan yana getirerek Hitlere karşı ittifak kurmalarına neden olmuştur. Bu anti-faşist ittifak içerisinde yer alan sanatçı ve aydınlar; 1930'larda Nazi Faşizmi'ne, ilk karşı çıkan topluluk olmaları dolayısıyla, Nazi Almanyası'nın tepkisine maruz kalmışlardır (Daldaban, 2006).

ABD'nin, o dönemde kullandığı atom bombası gibi kimyasal silahlar, Nazi Almanyası'nın yenilgiye uğramasına neden olmuştur. Yanı sıra ABD'nin, II. Dünya savaşı sonrasında egemen güç olmasını belirleyen teknolojik etkenlerden birisi olmuştur. Hobsbawm'un (1996: 70) bu konuda ifade ettiği düşünceleri ise şu şekildedir; "Kapitalizmin felaket çağında, yaşanan dramatik toplumsal ve ekonomik sorunların ortadan kalktığı görülür. Batılı dünya ekonomisi altın çağına girdi; maddi hayatın olağanüstü iyileşmesiyle desteklenen batılı siyasal demokrasi istikrar kazandı; savaş üçüncü dünyaya kovuldu."

II. Dünya savaşı sonucunda telafisi mümkün olmayan büyük yaralar oluşmuştur. Savaş sonrasında ABD ve SSCB güçlenen devletler olmuşlardır. Karşıt fikirlerde olan bu devletler için "sıcak savaş" dönemi sona ermiş, "soğuk savaş" dönemi başlamıştır. Bu devletler dünyanın şekillenmesinde, diğer dünya devletlerine yardımların sağlanmasında, dünya siyasetine yön vermede büyük rol üstlenmişlerdir. Dünyadaki endüstriyel gelişmeler büyük yatırımları beraberinde getirmiş, savunma sanayisine verilen önem artmıştır. Atom bombasının bu savaşta kullanılması, teknolojik alandaki

yaşanan gelişmeler, hammaddelere duyulan ihtiyaçlar giderek artmış, askeri mühimmatlar giderek geliştirilmiştir. Sıcak savaş döneminde kullanılan ağır savaş makineleri yerine, soğuk savaş dönemlerinde kimyasal silahlar tehdit niteliği kazanmıştır. Soğuk savaş döneminde Avrupa'da gelişen özgürlükçü gençlik hareketleri, aile kurumuna, devlet düzenine, kültürel değerlere yani her türlü sisteme karşı çıkan anarşist yapılanmalar oluşmuştur. Tüm dünya yapılanmalardan etkilenmeye başlamıştır. Dünya ülkelerinde çeşitli gençlik ayaklanmaları ve gençlik yapılanmaları oluşmaya başlamıştır (Daldaban, 2006).

II. Dünya Savaşı döneminde Nazi Almanyası'nı sanatsal açıdan irdeleyecek olursak; bir çok kesim tarafından Nazi sanatının olmadığı kabul görürken, Çalışlar'ın (1983: 87) ifade ettiği gibi; "Hitler bilime, kültüre ve sanata değil ama insancıl sanata, demokratik sanata ve toplumcu sanata düşmandı. Düşünceye değil ama Nazi düşüncesi içinde yer almayan düşünceye düşmandı. Bir başka deyişle düşüncesizleştirilmiş düşüncenin, insancılığını yitirmiş, insancıllığa karşı sanatın ve kültürün yani Nazi sanatı ve kültürünün hem yaratıcısı, kuramcısı hem de ideologu ve uygulayıcısıydı Hitler. Nazizmin baş estetikçisi, Nazi sanatı ve kültürünün Führer'i idi". Yani Nazi Almanya'sında sanat anlayışı Hitler'e göre şekillenmekte idi. Hitler, toplumsal ve gerçekçi anlamda eserler veren sanatçıların sanatını sanat olarak değerlendirmemekteydi. 1933–1945 yılları arasında Almanya'da "Nazi Kültür Devri" yaşanmıştır. O dönem gelişen sanat anlayışını görmezden gelmek Çalışlar'ın (1983: 88) Hitler'in Alman Nasyonal Sosyalist İşçi Partisinin, 1933'te Nürnberg'deki Kültür gününde yaptığı konuşmasından aktardığı "Sanatı kimse insanlardan ayıramaz" düşüncesi ile çelişecektir. Dönemin Nazi Alman Sanatı'nın yapısına baktığımızda; daha önceden gelişen burjuva sanat anlayışından etkilendiği, Führer'in önderliğini üstlendiği Nazi Sanatı'na uyarlandığını ve birçok alanda bu anlayış hâkim olmuştur. Çalışlar'ın (1983: 89) da belirttiği gibi; mimaride Yeni Klasikçilik, heykelde Maillol çizgisi, resimde Natüralizm, tiyatro ve edebiyatta Dışavurumculuk, genelinde Klasikçilik, hatta Ortaçağ Sanatı, "Nazi estetiği" içinde harmanlanarak özel bir bileşim içine sokulmuştur. Öte yandan Nazi sanat eğilimleri ve akımları, diğer düşünce ve ideolojilerle hiçbir bağ kurmak istememektedir.

Dünyada yaşanan gelişmeler Alman sanatını büyük oranda etkilemiştir. Sanatçılar artık ekspresyonist sanata ilgi duymamaya ve bu sanat akımıyla eser üretmeyi bırakmaya başlamışlardır. Fakat bu durumun değişimi biraz zaman almıştır. Böylece ekspresyonist sanat biraz daha etkisini sürdürmüştür. Toplumun içinde bulunduğu durumu değiştirmek için yapılan kültürel ve sanatsal çalışmalar dönemin savaş atmosferinde pek etkili olamamıştır. Toplum ekonomik buhranla uğraşırken egemen güçler Almanya'da dönemi ve gidişattaki eksiklikleri eleştiren yeni sanat akımlarının doğmasına neden olmuştur. Nispet'in, "ekspresyonist sanatla yapılacak bir karşılaştırma yeni sanatın niteliği hakkında bilgi verir. Almanya'da ekspresyonizmin erken safhasında az sayıda sanatçının birkaç merkezde toplandığı görülürken, 20'li yıllarda ülkenin her yerinde yüzlerce gerçekçi sanatçı için yeni sanatın içinde yer almıştır. Berlin, Dresden, Duesseldorf, Köln, Hannover, Münih gerçekçi sanatın en önemli merkezleridir. Bunların her biri farklı üslupsal özelliklere sahiptir" (Aktr. Berksoy, 1998: 78) ifadesi bu durumu en iyi açıklayan cümlelerdir.

Yeni nesnelcilik akımının öncülerinin işledikleri konular, hayatın kendisi olmakla birlikte modernleşen dünyanın tuvale yansımasıdır. Eserlerinde toplumun kurumlarını ve kişilerini eleştiren bu sanat akımının temsilcileri, şehir yaşantısının yanı sıra köy yaşantısını da resmetmişlerdir. Resmedilen figürlerin bu netlikte yansıtılmaları onlara gerçeküstü bir hava katmıştır. Duygusallıktan uzak olan bu eserlerde, ayrıntılara indirgenmiş detayların seyircilere yansıtılması sürecinde eser ile seyirci arasında belirli bir mesafe konulmuştur. Yeni nesnelcilerin yanı sıra Veristler (doğrucular) diye isimlendirilen sol görüşe sahip olan gruba yoğun olarak Berlin, Dresden ve Karlsruhe'de rastlanmaktadır. Çoğunlukla modern hayatın olumsuz olan yönleri ile ilgilenen bu grup 1917'lerde etkin olan Berlin-Dada akımından etkilenmişlerdir. Eleştirel bir tarzda hayatı irdeleyen Veristler, zamanın gelenek ve göreneklerini hiçe saymışlar, günün sorunlarını incelemişlerdir. Veristler'den olan George Grosz önceleri Dada akımının içinde yer almış ve sonraları ise bu akımın öncülerinden olmuştur.

Courbet, 1861 yılında gerçekçiliği "klasik sanat gibi romantik sanat da sanat için sanat anlayışını güder" derken, günümüzdeki insanın matematiksel olarak düşünmekte olduğunu, her şeyde neden sonuç ilişkisi aramakta olduğunu, duygusal zekânın mantıksal zekânın önüne geçemediğini ifade etmiştir. Courbet bu dönemdeki sanat

anlayışını “demokratik sanat” kavramı ile özetlemektedir. Berksoy’un (1998: 34) da belirttiği gibi, bu dönemde klasik ve romantik sanat bir düşüş yaşamaya başlamış, birincisi katı bir formalizme kayarken, diğeri egzotik konular ile varlığını sürdürmüştür. Neo-klasisizm ve romantizm birbirlerinden farklı özellikler taşımalarına karşın yine de ortak bir noktada birleşirler. Her iki okulda genellikle konularını Fransa’da yaşanan çağdaş zamanın ve olayların dışından seçmeye özen göstermişlerdir. Klasikçiler Yunan ve Roma mitolojisinden alınma konuları işlerken, romantikler ortaçağ ya da Doğu kökenli motifleri tercih etmişlerdir. Gerçekçiler ise büyük, gösterişli, yüzeysel konular yerine günlük yaşamdan seçilme sade sahneleri ve alt tabaka insanlarını işleyerek diğer iki okuldan farklı bir yaklaşım benimsemişlerdir. Teknik açıdan eski geleneksel metotlara bağlı kalsalar da konu açısından resme getirdikleri bu yenilik onların romantizm ile empresyonizm arasında bir köprü oluşturmalarını sağlamıştır.

Bilindiği gibi gerçekçilik XIX. yy’ın ikinci yarısında ortaya çıkmamıştır. Bu sanat anlayışının, resim tarihinde birçok temsilcisi olmuştur. Gerçekçiliğin öncülerinden Courbet işçilerin günlük yaşamlarını çalışmalarına konu edinmiştir. İşçilerin yoksulluk karşısında çaresiz bir şekilde ekmeğini kazanmak için taş bile kırdığını gösteren ve dönemin bazı kesimlerini rahatsız eden “Taş Kıran İşçiler” adlı çalışma birçok tartışmalara da neden olmuştur. Döneminin gerçekliğini duru bir çıplaklıkla sergileyen ve fakirliğin resmi olan bu tabloda; yaşamını taş kırarak sağlayan hayatının sonlarındaki bir adam ile hayatının başlangıcındaki bir adam yan yana resmedilmiştir. Sanatçının bu çalışması, gerçekliği yansıttığı için büyük tepki alan çalışmalarından biri olarak realizmin başyapıtları arasında yer almaktadır (Resim 22).



Resim 22. Gustave Courbet, "Taş Kıran İşçiler", T. Ü. Y. B. 165 x 257 cm, 1849-50

Yeni nesnelcilik akımı XIX. yy.'da Courbet'in resimde yaptığı modernleşme çalışmalarının XX. yy.'daki bir yansımasıdır. Yeni nesnelcilik akımı özellikle toplumsal eleştirel gerçekçi resme kattığı yeniliklerle çığır açmıştır. Toplumsal gerçekçiliğin Courbet'ten bu yana geçirdiği süreçler incelendiği zaman oluşturulan resim dilinin geliştiği görülmektedir. Bu değişim o dönemin toplumsal ve kültürel ortamına rağmen gerçekleşmiştir. Her dönem kendine özgü şartlarına göre sanat akımlarını dünyaya getirmiştir.

II. Dünya Savaşının kazanılmasında etkin rol oynayan sosyalist Rusya'da, Marks'ın görüşlerinden etkilenen sanat anlayışı Daldal'ın (2005: 19) belirttiği gibi, "Marks'ın ya da Engels'in sanat felsefesi üzerine yoğun çalışmalar yapmadıkları bilinir. Ancak Marksist sanat tarihçileri ve eleştirmenler Marksist ilkelerden yola çıkarak tutarlı bir sanat kuramı geliştirmişlerdir. Marksist estetik olarak bilinen bu kuramlar bütünü, sanat ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi irdeleme amacı taşıyan en kapsamlı ve bilimsel çabayı oluşturur. Temelde söylenen şey, sanatın son kertede üretim ilişkilerinin belirlediği toplumsal altyapıya dayanan bir üstyapı öğesi olduğudur. Marks'ı ünlü deyişinde olduğu gibi maddi hayatın üretim biçimi genel toplumsal, siyasal ve entelektüel süreçleri de belirler. İnsanın toplumsal varlığını belirleyen bilinci değil, tam aksine bilincini belirleyen toplumsal varlığıdır." ifadesi doğrultusunda gelişim göstermiştir.

Daldal'ın belirttiği gibi, Marks ya da Engels sanat ile ilgili eserler vermemiş olsalar da, oluşan Marksist estetiği irdelerken iki döneme ayırmak gerekmektedir. Moran'ın (2010: 53) değindiği gibi, "1934'e kadar olan birinci dönem ve toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği 1934'ten sonraki ikinci dönem. Marks, Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin, sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştırdıkları birinci dönemde, henüz parti tarafından saptanmış kesin bir görüş yoktu. Sovyetlerde çeşitli akımlar bu arada Rus biçimcileri bile hoşgörü ile karşılanıyordu. İkinci dönem ise, sanat anlayışının Sovyetlerde resmî bir nitelik kazanarak 'toplumcu gerçekçilik' adını aldığı dönemdir." Marksist kuram içinde sanatı ekonomik temele indirgemek, Marksist estetiğe yönelik yapılan eleştirilerden biri olmasına rağmen; Marks'ın ya da Engels'in, edebiyata dair söylemleri günümüzde dahi Marksist estetikçilerin kuramlarında sırtlarını yasladıkları temel ilkeler konumundadır. Marks'ın tarihi maddecilik teorisi toplumların eni sonu sosyalizme ve nihayetinde komünizme varacağına yöneliktir. Tarihsel maddeciliğin öngördüğü, toplum tarihinde gerçekleşmesini beklediği aşamaları, ilkel toplumlar, kölelik üzerine kurulmuş toplumlar, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve nihaî son komünizmdir. Tarihi maddeciliğe göre, üretimi gerçekleştiren gruplar ile üretim güçleri arasındaki ekonomik ilişki, toplumun altyapısını oluşturmaktadır. Bu ekonomik altyapı, o toplumun üstyapısı sayılan ahlaki, hukuki, dini görüşlerini ve sanat anlayışını belirlemektedir. Bundan dolayıdır ki, toplumun üstyapısını ve burada oluşan değişimleri kavramak için temel olan yapıyı yani altyapıyı iyi bilmek, anlamak gerekmektedir. Marks'ın ekonomik altyapısı için bahsettiği değişiklikler gerek felsefi sistemlerin oluşmasında, gerekse de dinsel inançlardaki değişimler yeni sanat türlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sınıflı toplumlarda üstyapı diye nitelendirilen düşünceler, sanat akımları ekonomik bakımdan üstün güç konumunda olan sınıfın beyanlarını ve beklentilerini dile getirmekteydi. Diğer bir ifadeyle, bir toplumun ideolojisi o toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını korumaya, onları meşrulaştırmaya yönelik olmuştur. Sanatta üstyapının bir parçası olduğuna göre, o da bulunduğu dönemin toplumsal ideolojisini yansıtacak, bilerek ya da bilmeyerek egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecektir.

XIX. yüzyılda gerçekçi sanat anlayışının, toplumsal yönünü ele alarak ortaya çıkan ve bir sanat anlayışı olan Toplumsal Gerçekçilik; toplumsal olaylara anlatımcı bir ifade tarzıyla yaklaşarak, sıradan insanların günlük yaşamlarında yaşadıkları olayları ele

alarak, izleyici üzerinde etki yaratma gayesi, bir ileti verme amacı vardır. Toplumsal gerçekçilik akımı, Sovyetler Birliği'nin resmi sanatı olan toplumcu gerçekçilik ile karıştırılmamalıdır.

Toplumsal Gerçekçi sanatçı; eserlerinde toplumsal olayları, sıradan insanların günlük yaşamlarında yaşadıkları olayları, toplumsal ve gerçekçi bir bağlamda konu olarak ele alır. Toplumun ve bireyin yaşadığı olayları, toplumsal gerçekçi bir anlayışla ele alan sanatçı; olayları hissederek, yaşayarak, estetik bir kaygı içerisinde, eleştirel bir yaklaşımla topluma yansıtır. Little'ın (2006: 126) da ifade ettiği gibi, XIX. yüzyılda doğan Toplumsal Gerçekçilik; "bazı kentsel ve kırsal topluluklarda yaşanan yoksulluğa ilişkin yükselen bilinçlenmenin peşi sıra gelişti. Yoksulların durumuna aşırı hassasiyet gösterme ya da politik mücadeleye daha fazla odaklanma gibi ulustan ulusa farklılıklar gösterdi."

XX. yüzyılda toplumsal içerikli eserler üreten sanatçıların sayısında artış olmuştur. İnsanların günlük yaşamından konuları resmeden, Amerika'da "The Eight" grubu ve Almanya'da Kathe Kollwitz, sanatları ile iki dünya savaşı arası dönemde; Almanya' da "Yeni Nesnelciler", Amerika'da "Toplumsal Gerçekçiler"i etkilemişlerdir. Bunun yanı sıra Picasso ve Leger'nin, onlarla aynı dönemde geliştirmiş oldukları gerçekçi dil ve toplumsal içerikli eserler çoğu sanatçıyı etkilemiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra toplumsal gerçekçi eserler üreten İtalyan ressam Renato Guttuso buna bir örnektir. Renato Guttuso, İkinci Dünya Savaşına katılan ve toplumsal eleştirel gerçekçi resmin ilk örneklerini veren bir sanatçıdır. Savaşın çirkin yüzünü özellikle de; Almanların İtalya'da yaptıkları katliamları resimlerinde anlatarak, savaş gerçeğini gözler önüne sermiştir. Guttuso, Berlin Grubu öncülerinden biri olmasının yanı sıra biçime ağırlık vererek yaptığı çalışmalarıyla modern sanata evrensel bir dil kazandırmıştır. Berlin Grubu; iletişim araçlarının insan üzerindeki etkilerini gösteren resimleriyle medyanın, gerçekleri yanlış ve istediği gibi yansıttığını anlatmaya çalışmışlardır. Berlin Grubu'nun çalışmaları "…hem kamuoyunun dikkatini dünyada olup bitene çekmeye çalışan yeni Dadacıların gösterilerine hem de kapitalist düzenle alay eden pop gerçekliğine karşı bir alternatif oluşturmuştur" (Berksoy, 1998). Toplumdaki çatlaklıkları, gecekondulaşan politik çözümsüzlükleri, İkinci Dünya

Savaşının yarattığı derin psikolojik hezeyanları nedenleriyle birlikte gözler önüne sererek vicdani sorumluluklarını yerine getirmişlerdir.

Léger ve Picasso gerçekçiliğe yeni bir soluk getirmede ve ona yeni kimlikler kazandırmada ön açıcı olmuşlardır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyada çeşitli olaylar gerçekleşirken, Fransa'da aynı kaynaktan türeyen iki farklı sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu sanat anlayışlarından kübizm akımını baz alarak klasik sanata yönelmekte iken, bir diğer anlayış ise kübizmin biçimsel imkanlarını, sanayi yaşamını yansıtan yeni bir üslup yaratmakta kullanılmıştır. Kübizm'in en önemli temsilcisi Pablo Picasso, diğerinin ki ise Fernand Léger'dir. Savaşa gönüllü katılan bazı Fransız sanatçıları, savaştan döndükten sonra toplumsal düşünceyle birlikte hareket etmişler ve buna uygun sanat düşünceleri geliştirmişlerdir. Leger'de savaşa gönüllü katılanlar arasında yer almaktadır. Savaş alanındaki mühimmatların silindirik formlarından etkilenen sanatçı, savaş sonrası çalışmalarında bu formları sıklıkla kullanmıştır. Savaşta gördüğü metal yüzeyindeki güneş ışıklarının yansımaları sanatçının çalışmaları üzerinde etkili olmuştur. Savaş öncesinde yapmış olduğu eserlerinde kullandığı boru biçimli formlar yerine daha düz ve metalik formlar yapmaya başlamıştır. Léger'in savaş öncesindeki resimlerinde görülen mekanik etkiyle oluşturduğu üslubu savaştan sonraki süreçte modern yaşamın gerçekliğinin oluşmasında önemli birer dil aracı olmuştur. (Berksoy, 1998).



Resim 23. Fernand Léger, "Şehir", T.Ü.Y.B, 91x117 ½ inch, 1919.

Leger "Şehir" adlı çalışmasında, modern yaşamın tüm mekânlarını bir araya getirerek oluşturduğu şehre anlam yüklemiştir. Bu anlam afiş etkisi yaratmakta ve tuval üzerinde düz bir biçimde durmaktadırlar. Cézanne'dan etkilenen sanatçı yarattığı sanatının merkezine modern şehrin yaşamını yansıtmıştır. XIX. yüzyıl sanatçıları; şehri bir ucube gibi gösterirken, Léger şehrin cazibesini ortaya çıkarmak adına övgüleri bir inci tanesi gibi dizmiştir (Resim 23). Geometrik kompozisyonlar yapan Léger daha çok insan ve doğa konularına ağırlık vermiştir. Léger'in savaş sonrasında Toplumsal Gerçekçi yönde değişen sanat anlayışı ve bu anlayışla yapmış olduğu resimler birçok sanatçıyı etkilemiştir.

1936 yılına kadar politikadan uzak durmuş olan Picasso, Avrupa'da meydana gelen koşullar faşizm ve savaş tehlikesi sanatçıyı bunlara karşı mücadeleye itmiştir. Franco rejimine karşı cumhuriyetçi cepheyi kişisel ve maddi boyutuyla desteklemesine rağmen resimlerinde sanat ve politikayı ideolojik propaganda olarak kullanmamıştır. Fakat 1936 Kasım'ında Madrid' yapılan hava saldırısı Picasso'nun bu düşüncesini değiştirmiştir (Keser, 2006). "Franco'nun Düşleri ve Yalanları" adlı eserinde daha sonra iyi bilinen çalışması "Guernica" adlı eserinde eleştirel bir üslup kullanmıştır.



Resim 24. Pablo Picasso, "Guernica", 1937.

Franco rejimi döneminde Alman uçaklarının, Bask bölgesinde bulunan Guernica kentini bombalamaları sonucu yaşanan vahşet Picasso'yu derinden etkilemiştir. Bu

durum sanatçının bu tabloyu tasarlayıp yapmasına neden olmuştur. Bu eseri önemli kılan yanı sanatçının, savaşın çirkinliğini gözler önüne sermesi ve izleyiciye vahşeti çağrıştıracak imgeler kullanmasıdır. Picasso, içerik açısından önem taşıyan şeyleri daha göz alıcı çizerek izleyenlere bu çirkinliği eleştirel bir dille anlatmaktadır. Bu tablo toplumsal eleştirel gerçekçi sanatçılar üzerinde derin izler bırakmıştır. Yoruma açık olan bu eser tarihi açıdan da dönemini yansıtan bir kanıt konumundadır (Resim 24).

Genel olarak; I. Dünya Savaşı öncesi sanat ortamında soyut sanat hâkimdir. Fakat Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan yıkımlar, ölümler, psikolojik ve ekonomik bunalımlar; Avrupa toplumunda olduğu gibi, sanat dünyasında da büyük bir etki yaratmıştır. Sanatçılar çalışmalarında yönetime karşı eleştirel bir dil ile savaş sonrası toplumsal çöküntüyü gerçekçi bir anlayışla, toplumsallığı ön planda tutarak soyut anlatımdan ziyade, gerçeği olduğu gibi figüratif ve nesnel bir biçimde eleştirel bir dille anlatmaya çalışmışlardır. Bu anlayışta eserler veren Alman baskı resim ve heykeltıraş sanatçı Käthe Kollwitz; döneminin toplumsal olaylarını, işçi ayaklanmalarını, köylü savaşlarını, savaş kayıplarını, açlık, yoksulluk, ölüm, anne ve çocuk gibi temaları, toplumsal eleştirel bir dille betimlemiştir. Almanya'da savaştan dolayı yaşanan toplumsal değişimler, çağdaş sanat akımlarından yararlanan sanatçılar tarafından, Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) tavrı ile saldırganca, eleştiri düzeyi yüksek eserler üretilmiş, toplumsal gerçekçilik yeni bir boyut kazanmıştır. Bu sanat anlayışının öne çıkan diğer ressamları, Otto Dix ve Georges Grosz olmuştur (http://www.msxlabs.org/forum/soru-cevap/227058-toplum-hayatini-yansitan-eserler-nelerdir.html).

Otto Dix, görselliğe önem veren ve izleyiciye yansıtmak istediğini resimleriyle ortaya koymaktadır. Keuerleber'in (2005) Diether Schmidt 'in "Otto Dix im Selbstbildnis" adlı kitabından aktardığına göre, "Bazı şeyler yorum gerektirmez. Eylem her zaman sözden önce gelir. Ben görsel düşünen bir insanım, filozof değil, Bu nedenledir ki tavrımı, duruşumu hep resimlerimle belli eder; gerçeği, neyin ne olduğunu, anlatılması gerekeni resimlerimde gösteririm" ifadesi Dix'in, eserlerinde geniş yelpazede bireysel gözlemlerini eski ustaların üslup ve teknikleriyle yansıttığını söyleyebiliriz. Dix, 20'li yılların başlarında mali sıkıntılar yaşamasına rağmen verimli ve yaratıcı bir dönem yaşamıştır. Olağanüstü resimler, guvaş ve suluboya tabloların yanı

sıra çok önemli olan grafik çalışmalarını da yapmıştır. Bu çalışmaların en önemlisi ve zirve yaptığı resim "Savaş" adını verdiği gravür serisidir. Dix'in bütün eserlerinde çizim önemli bir yere sahiptir. 1920'lerde Dışavurumculuğun tutku yüklü, canlı renklerinden uzaklaşarak Realizmin en ince eleyip sık dokuyan şekli olan Yeni Nesnelliğe geçmiştir. Konuları artık duygulardan uzak, nesnel ve alışılmadık düzeyde bir gerçekçilik ile yaklaşmaktadır. Bu üslup 1925'te Mannheim'da G. F. Hatlaub'un aynı adı taşıyan sergisinin ardından Yeni Nesnellik olarak tanımlanmıştır. Keuerleber'in (2005) Freitz Löffler'in "Ouevre der Gemälde" adlı kitabında Dix, "Hayat bu denli parlak, renkli değil dedim kendime; hayat çok daha karanlık, daha sade tonlarda. Ve Ben nesneleri olduğu gibi göstermek istiyorum" şeklindeki görüşüyle portrelerinde hayatın hırpaladığı kişileri, dürüst bir gerçeklikle ve derin bir duyarlılıkla resmettiğini belirtir.

İşçilerin eşlerini ve çocuklarını kendisinin de oturduğu Dresden'de kırmızı fener mahallesinin ucundaki Ziegelgasse'deki fahişeleri. Tüm bu yok sayılmış insanlarda kendisini bulmaktadır. Dix'in ilgilendiği konu; tüm çeşitliliği ve zaaflarıyla birlikte "insanlıktı". Eserlerindeki egemen tema insandır. İlerleyen yıllarda Dresden'de Nazilerin işten çıkardığı ilk profesörlerden biri olmuştur, sergi açması da yasaklanmıştır. Dix konularını o denli ödün vermez bir realizmle çiziyordu ki Weimar Cumhuriyetinin cahilleri, tıpkı daha sonra Nazilerin yaptığı gibi ona düşman kesilecektir. Savaşın hemen ertesindeki yıllarda özellikle de 1920'den sonra, Dix sadece resim değil, önemli baskılar üretmeye başladı. Bu noktaya kadar resme kıyasla çok az sayıda tahta baskı yapmıştı. Hatta sadece 1913'de "Toprağı Kazan Adam (Grabender) ve 1919'da bazı fütürist parçalar yapmıştır. "Apotheosis" bunlardan biriydi. Ama bu noktada Dix, pek çok litografi ve gravür yapmaya başladı. Bunlar onun fütürist, dışavurumculuktan realizme geçişini gösteriyordu. Dix'in çalışmalarında önemli bir aşama "Prag Sokağı" resmine eşlik eden "Sokak (Strabe)" başlıklı sergisiyle başlayan sergisidir. Korkunç figürler içeren "Prag Sokağı", Pieter Brueghel'in 1568'de yaptığı "Sakatlar" eserini çok andırır. Güçlü diagonelleri hareket hissi verir ve esere anıtsal bir nitelik kazandırır (Resim 25). Keuerleber'in (2005) Diether Schmidt'in adı geçen eserinde, Otto Dix şöyle ifade etmiştir; "Ben resimlerimin çoğunun gravürlerini de yaptım. Bunlar çok daha derinlere inmemi, ifade gücümü artırmamı sağladılar."



Resim 25. Otto Dix, "Sokak", 1927.

Dix ve Goya'nın resimlerini karşılaştırdığımız zaman benzerlikler bulabilmemiz mümkün olacaktır. Her iki sanatçı da toplumsal haksızlıkları anlatırken, alışılmadık birbirine karşıt unsurları bir arada kullanırlar. İfadelerindeki keskin anlatım, güncel olaylara karşı eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Savaşın acımasızlığını, iğrençliğini, çirkin imgeler kullanarak simgelerle ifade etmişlerdir. Bunu da insan figürünü çarpıtıp, yüzlerini çirkinleştirerek yapmışlardır. Eleştirel gerçekçi resimleri ile savaşı betimleyen Goya ve Dix, dönemlerine ışık tuttukları gibi resimleri için de belge niteliği taşır diyebiliriz. Bu durumda XIX. yüzyıl başında Goya'nın ve Daumber'in toplumsal eleştirel gerçekçi resimlerinin, XX. yüzyıl başında Kollwitz, Grosz, Dix gibi ressamlar arasında köprü oluşturduğunu söyleyebiliriz.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru, toplumsal gerçekçi anlayışta ürün veren birçok sanatçı olmuştur. Bu sanatçılar; Hollanda'da Van Gogh, Belçika'da Constantin Meunier ve Constand Permeke, Rusya'da İlya Repin, Fransa'da Théoplie Steinlen, Almanya'da ise Heinrich Zille ve Adolph Menzel (Berksoy, 1998: 44) bunların başlıcalarıdır. Hollandalı Van Gogh, melankolik bir yapıya sahip olduğundan dolayı sürekli acı çeken, ezilen, yoksul, insanlara ilgi duymuştur. Sanatçı resimlerinde konu olarak ilgi duyduğu bu insanları ele almıştır. Çalışmalarında köylülerin günlük yaşamlarını konu edinen Van Gogh (2011: 153), "köylüler, işçiler çıplak değil ve onları nü figürler olarak düşünmek

kesinlikle uygunsuz. Ressamlar ne kadar çok köylü ve işçi figürleri yapmaya başlarlarsa o kadar memnun olacağım.” ifadesi ile bütün sanatçıların da bu konuda çalışmalar yapmasını beklediğini belirtmiştir. Van Gogh, Millet’nin köylü veya işçi figürleri, çalışmalarında kullandığı renklerden etkilenmiştir 1885 yılında yapmış olduğu, “Patates Yiyenler” adlı çalışmasında kullandığı renkler bunun bariz bir göstergesidir. İşçilerin günlük yaşamlarından bir kesiti yansıtan çalışmada sanatçı, işçilerin kendi emekleriyle ürettikleri patatesleri paylaşımcı bir şekilde yedikleri gözlenmektedir. Tavandan sarkan lambanın yaydığı loş ışık işçilerin solgun yüzlerini aydınlatmakta ve yoksulluğun gerçekliğini iç karartıcı bir atmosferde yansıtmaktadır. Kahverenginin hakim olduğu bu çalışma toplumsal gerçekçi bir ifade taşımaktadır (Resim 26).



Resim 26. Van Gogh, “Patates Yiyenler”, T.Ü.Y.B, 81,5x114.5 cm, 1885.

Başlangıçta heykel eğitimi gören Meunier arkadaşı Charles de Grox’un etkisiyle 1845’te resme başlamıştır. Sanatçı Millet ve Courbet’nin çalışmalarından etkilenmiştir. Meunier “Köylü Savaşlarından Görünümler” isimli bir dizi tarihi resim yapmıştır. Toplumsal gerçekçi Meunier, maden işçilerinin ve fabrika işçilerinin yaşamlarını eserlerine konu etmiştir. Alman sanatçı Adolph Menzel, endüstrileşmenin beraberinde getirdiği işçi sorunlarını konu olarak ele almış ve işçilerin günlük yaşamlarını toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla yansıtmıştır. Sanatçı bu çalışmalarını eleştirel bir amaçla değil,

ilgi duyduğu işçilerin yaşamlarını gözler önüne sermek için yapmıştır. Bu eserleri dönemini yansıttığı için tarihi belge niteliği taşımaktadır. Théophile Steinlen, kendini işçi hareketine adamış mücadeleci bir ressamdır. Bu yönüyle Menzel'den ayrılan Steinlen, yüzyılın sonunda edindiği yeni üslubuyla yapmış olduğu grafiklerinin yanı sıra afişler ve el ilanları ile sosyalist hareketin propagandasına katkıda bulunmuştur. Sanatçı, Almanya'da Heinrich Zille ve Käthe Kollwitz'in üzerinde etkili olmuştur (Berksoy, 1998: 46).

Fransa, Hollanda, Belçika, Almanya gibi ülkelerde toplumsal gerçekçi sanat çalışmaları yapılırken, Rusya'da ki toplumsal gerçekçi sanatın gelişimi yönünde demokratik değişimler yaşanmaktadır. Tarabukin'in de (1998: 125) ifade ettiği gibi, "toplumsal yapının ve toplumsal ilişkilerin demokratikleşmesi, yaratıcılık biçimlerini ve kitlelerin sanata yaklaşımlarını derinden etkilemiştir. Estetik algılamanın psikolojik yapısının kökten değişmekte olduğunu görüyoruz. Toplumsal demokratikleşme döneminde ise, tersine, sanattan kitlelerin, toplumun ve bir bütün olarak halkın fikrini ifade edecek biçimler talep eden kitlesel seyirci, estetik değerin hamisinin ve sınıf tüketicisinin yerini alıyor. Bu yeni kitlesel tüketicinin taleplerinden etkilenen sanat demokratik bir biçim kazanıyor."

Sanatın demokratik bir biçim kazandığı Rusya'da oluşan toplumsal sanat görüşleri, kendisini özellikle resim sanatında ortaya koymuştur. Alexej Venetsyanov, Rus resim sanatında sıradan insanların gündelik yaşamlarını konu edinen çalışmalar yapan ilk sanatçıdır. Sanatının temelini köylülerin yaşamı oluştururken, Venetsyanov bu temele rağmen toplumsal eleştirel bağlamda resimler üretmemiştir. Bu sanatçının değeri, basit insanların hemen hemen hiçbir yasal hakka sahip olmadığı dönemde ilk defa köy resimlerini gerçekçi bir üslupla resmetmesinde yatar. Berksoy'un (1998: 47) da belirttiği gibi, akademi üyeleri tarafından "sanatı ayağa düşürmekle" suçlanan sanatçının eserleri lirik, romantik etkiler taşımaktadır. 1860'lı yıllarda Moskova'da belirecek olan eleştirel gerçekçi sanatın amacı toplumsal koşulları eleştirmekten ziyade toplumun bir analizini yapmaktır.

Dünya'daki siyasi ve politik gelişmelerin sanata yansıması bu şekilde gerçekleşirken, iktisadi sorunlarla ve siyasi istikrarsızlıklarla uğraşan Meksika ve ABD'de sanat anlayışındaki gelişim daha farklı seyretmiştir. Bu farklılığın nedeni,

geçirdikleri deneyimlerin yansımalarıdır. Meksika'da ve ABD'de ki sanat anlayışı devlet desteği ile gelişmiştir (Berksoy, 1998).

1921 yılında, Diâz diktatörlüğündeki Meksika'da sosyalist hükümetin başa gelmesiyle hükümetin oluşturduğu kültür sanatta ürettikleri teorik düşünceler sanat akımının şekillenmesinde öncü olmuştur. Bu teorik düşünceler Federal Sanat Projesi (FAP) nin temellerini oluşturmaktaydı. 1930'lu yıllardaki büyük ekonomik buhranın yarattığı işsizlik duvar sanatının gelişmesine neden olmuştur. Berksoy'un (1998: 84) da belirttiği gibi, Meksika'da sanatçıların devrim hükümetiyle el ele vererek gerçekleştirdikleri toplumsal sanat hareketi, Amerika'da gerçekçi eğilimlerin yeniden güçlenip "toplumsal gerçekçilik" adı altında bir ekol olarak belirmesini sağlamıştır. Bu toplumsal gerçekçi sanat anlayışı, Meksika'da daha uzun ömürlü olurken, ABD'de soyut sanat karşısında uzun ömürlü olamamıştır.

Devrim sonrasında oluşan özgürlükçü hareketler, yeni siyasi hareketlenmelerin oluşmasına ve yeni eğitim programların oluşmasına neden olmuştur. Eğitim Bakanlığı'na getirilen Jose Vasconcelos "Herkes için eğitim" programıyla özellikle de entelektüel kesime, işçilere yönelik sanatsal eğitimlerin verilmesini sağlamıştır. Dönemin sanatçılarından olan Rivera, Siqueiros, Orozco ülkedeki tüm önemli binaların üzerine yaptıkları özgürlüğü anlatan duvar resimleriyle toplum tarafından kısa sürede kabul görmüşlerdir. Sanatta büyük bir yükselişin yaşanmasından dolayı döneme "Meksika Rönesansı" da denmektedir. Topyekûn bir sanatsal etkinlikle Meksika sanatını toplumsal gerçekçi temellere oturtmuşlardır. Böylece Rusya'da yapılmaya çalışılan devlet destekli toplumcu sanatı kendi ülkelerinde başarma şansına sahip olmuşlardır (Doğan, 2003: 12).

Rusya'nın sanat anlayışı Meksikalı sanatçıları etkilemiştir. Eserlerinde batı etkisi hissedilen sanatçılar sanat akımlarının kendi toplumlarında kabul görmesi yönünde büyük rol oynamışlardır. Meksika sanat anlayışı Amerika gibi birçok devleti etkilemiştir. Bütün dünyayı etkileyen I. ve II. Dünya Savaşları Amerika devletini de etkilemiştir. Haliyle bu durum sanatına da yansımıştır. Amerikan sanatının çok fazla bir geçmişi olduğu söylenemez. Fakat değişen dünya düzeninde yer almaya ve resim sanatını geliştirerek kendine yer bulmaya çalışan Amerika, savaşların ve yıkımların gölgesinde filizlenen Amerikan resim sanatı günümüzde de hala gelişmektedir.

Dünyada tüm bu gelişmeler olmakta iken; I. Dünya Savaşı sonrası ulusal arenada bağımsızlığını ilan eden Türkiye ise; I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı arasındaki süreçte kendini var etmek adına çabalamıştır. Kurtuluş savaşı sonrası genç Türkiye Cumhuriyeti; hem politik anlamda istikrarını sağlamaya çalışırken hem de birçok anlamda kökten değişiklik yapmaya çalışmaktaydı. Atatürk ve arkadaşlarının yeni kurduğu Cumhuriyet'te yaptığı değişikliler hemen kabul görmese de uygulanan politikalar sayesinde yapılan devrimleri halk benimsemiştir. Bu dönemde Millet Mekteplerinin kurulması, okuma yazma bilmeyen kişilere kurs verilmesi, gün geçtikçe okuma yazma bilen sayısının artmasını da sağlamıştır.

Ülkeyi geliştirmek adına kurulan köy enstitüleri kaliteli öğretmenlerin yetişmesine neden olmuştur. Yurt dışına gönderilen sanatçılar, dönemin sanat anlayışının da oluşmasına neden olmuşlardır. Hatta bu dönemde sanatın gelişmesi adına devlet tarafından, 63 vilayete 63 ressam gönderilmiş ve yapılan işler devlet tarafından toplu olarak satın alınmıştır. 1944 yılında, Ankara sergievinde 675 eserlik büyük bir sergi açılmıştır. Bu dönemin sanat anlayışında devletin sunduğu destek sanatçılar tarafından da olumlu karşılanmıştır (Berksoy: 1998: 114).

1940-1960 yılları arasında yaşanan toplumsal olaylar, aydınların toplumsal bilinçlenmelerine katkı sunan hüzünlü birer fiil olmuşlardır. Bu dönemdeki kaotik ortam sanatçıların eserlerinde hayat bulmuştur. Bu tarihlerde "toplumsal gerçekçilik" sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Ancak burada şunu belirtmek gerekmektedir. Türkiye'deki toplumsal gerçekçilik anlayışı ile batıdaki toplumsal gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilikten farklıdır ve bunların birleşmesiyle oluşan bir akımdır. Nuri İyem, Neşat Günal, Nedim Günsür, Hüsnü Koldaş, Özer Kabaş, Kemal İskender, Zafer Gençaydın, Nihat Kahraman, Hasan Pekmezci, Habip Aydoğdu, Kasım Koçak, Neşe Erdok, Cihat Aral (Berksoy, 1998) toplumsal gerçekçi sanatçılardır.

Genel olarak özetleyecek olursak, Dünya'da ve Türkiye'de yaşanan savaşlar, yıkımlar, krizler, ölümler, hüzünler, kaoslar, sanatın ve sanatçının kendine özgü bir dil oluşturmasını sağlamıştır. Dünyadaki toplumsal gerçekçi ve toplumcu gerçekçi sanatçılardan olan Kollwitz, Guttuso, Orozco, Dix, Grosz, Rivera, Goya, Daumier, Picasso, Repin, Menzel, Meunier, Shann gibi sanatçılar nasıl kendine özgü üslup yaratmışlarsa Türkiye'de de Erdok, Koçak, Ayan, Günsür, Güral, İyem, Aral,

Bozdoğan, Burak gibi sanatçılar da kendi ifade dillerini, çizgilerini yaratmışlardır. Hepsinde görülen ortak noktayı, toplumda yaşananlara duydukları vicdani sorumluluk olarak değerlendirebiliriz. Bütün bu sanatçıların kendilerince anlatmak istedikleri hikâyeleri vardı. Bu hikâyelerini kübizm, sürrealizm, empresyonizm, ekspresyonizm, dadacılık, realizm, dışavurumculuk, gerçeküstücülük gibi akımlardan ve bu akımların yarattığı tekniklerden yararlanarak anlatmışlardır.

BÖLÜM IV

KÄTHE KOLLWITZ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ BASKI RESİMLERİ

4. 1. Käthe Kollwitz'in Hayatına Genel Bir Bakış

Tarihte sanatsal duruşları ve eserleri ile ses getiren, bu sesi asırlarca devam ettiren, sanatına evrensel bir boyut kazandıran sanatçılar hep var olmuştur. Bu sanatçıların çoğunluğu her ne kadar ataerkil bir yapıda olsa da, bunların yanında sayıları az olan, kadın sanatçılar da evrensel değerde eserler vermişlerdir. Bu kadın sanatçılardan biri olan Käthe Kollwitz (Resim 27); yaşamı, tutarlı tavrı ile ideallerinin peşinden giden bir sanatçı olmuştur. Birinci ve İkinci Dünya savaşlarını yaşamıştır. Savaşların beraberinde getirdiği toplumsal çöküş, toplumsal adaletsizlik, ölümler, yıkımlar, sefalet, dönemin insanlarının yaşadığı büyük travmalara tanık olmuştur. Savaşlara ve savaşların bu ağır sonuçlarına tanık olan, hem evladını kaybeden bir anne hem de mücadeleci bir kadın ruhuyla var olmaya çalışan Kathe Schmidt (Kollwitz), 8 Temmuz 1867'de Doğu Prusya, Königsberg'de (bugün Rusya'da Kaliningrad) dünyaya gelmiştir. Katharina ve Carl Schmidt'in beş çocuğunun üçüncüsüdür. Abisi Konrad (1863-1932), ablası Julie (1865-1917), kız kardeşi Lisbeth (Lise, 1870-1963) ve küçük yaşta ölen Benjamin.



Resim 27. Käthe Kollwitz "Otoportre", Kömür kalem Çizim, 30.4x33 cm, 1925, Collection of Erich Cohn.

Devlet kilisesinden atılmış ve 1846'da Hıristiyanlığın inancından yola çıkarak getirmiş olduğu yeni düşüncelerle ilk serbest dini cemaatini kurmuş olan büyükbabası Julius Rupp, Rütbeli bir Lutheran Başkanı'dır. Ayan'ın (2010: 11) da ifade ettiği gibi, "Julius Rupp, İmparator I. Friedrich Wilhelm (1840-1861) döneminde yapılan dini ve sosyal baskıları anlatarak, halkı aydınlatmaya çalışmıştır. Käthe Kollwitz bu sayede dedesinin ileri fikirleri ışığında gelişerek, diğer insanların talihsizliklerine duyarlı olmayı öğrenmiştir." Rupp'ın kurduğu dini cemaat için Zigrosser (1969: 7); "bir devlet dininin otoritesinin itirazlarında ve akılcılık ile etikler üzerinde vurgulamalarda bulunan bu gruplar her nasılsa bu ülkede cemaatleri bağımsız sayan kilise yanlısı ve teslis doktrin karşıtı kimselere benzerler" tanımlamasını yapmıştır.

Sanatçı sosyal ve ahlaki idealizmin olduğu bir ortamda yetişmiştir. Sosyal demokrat bir aileden gelen Kollwitz için Kant, Dr. Emil Arnoldt tinsel gelişimi üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır. O dönem en çok Goethe, Zola, Dostoyevski, Freiligrath gibi yazarların eserlerini okumuştur. Bu eserler Kollwitz'in, toplumsal gerçekçi düşüncesinin oluşumunda etkili olmuşlardır. Gençlik yıllarında cinsiyet ayırımının yapılmasından, erkek kadın arasındaki eşitsizlikten dolayı, bir birey olmanın özgürlüğünü tam anlamıyla yaşayamamıştır. Kızların eğitim hakları erkeklerin eğitim haklarına oranla daha sınırlı ve koşulları yetersiz olmuştur. Kollwitz'in ileri görüşlü bir babaya sahip olması bu sorunu ortadan kaldırmıştır. Yalnız bu cinsiyet ayrımından dolayı küçük yaşlardan beri cinselliğin ve ileriki yaşlarda anne olma duygusunun arasında bir çelişki yaşamıştır. Bu durum sanatçıda, anne olduğunda sanat hayatının artık biteceği, bitmezse bile sanatını sürdürmesine engel olacağı düşüncesini yaratmıştır. Bundan dolayı ilk zamanlar yaptığı çalışmaları; idealist anne ve çocuk ile üzüntülü anne tasvirleri arasında gidip gelmiştir (Ayan, 2008: 35). Anne ve çocuk tasvirleri, Alman sanat görüşünde sürekli olarak işlenen bir konu olmuştur. Sanatçı daha sonraları Max Lehrs'e; dünyaya kız olarak gelmenin bir 'şanssızlık' olduğunu, fakat buna rağmen bir çocuk olarak sanat kariyerinin başlangıcında, babasının olumlu ve büyük desteğinin olduğunu, bunun yanı sıra sosyal sorumluluk dürtüsünün de babasından geldiğini söylemiştir (Zigrosser, 1969: 8). Asıl mesleği avukatlık olan babası Carl Schmidt, Prusya'da dönemin politik yapılanmasının verdiği rahatsızlık ve imparatorluğun yasal yönetimine hizmet etmek yerine avukatlığı bırakıp, inşaatlarda duvar ustalığı yapmayı tercih etmiştir. 1884'de sanatçının büyükbabasının ölümü ile serbest dini cemaatinin

papazı ve başkanı babası Carl Schmidt olmuştur. Cemaatin bütün sorumluluklarını üstlenmiştir.

Bay Schmidt ailesinin eğitimine önem veren duyarlı bir baba olarak, kızı Käthe'nin eğitimi için özel bir ilgi göstermiştir. Ferdinand Freiligrath'ın "Ölülerden Yaşayanlara" adlı yapıtını kızı Käthe'ye özellikle okutmuştur. Bu yapıtı okuyan Käthe'nin, toplumsal olaylar karşısında, hayatın gerçekliklerine insancıl bir hissiyatının oluşmasını sağlamaya çalışmıştır. Böylece Käthe'nin proletarya sınıfı ile ilgili insancıl fikirlerinin ilk oluşumu bu yıllarda olmuştur. Babası ile aralarında daha güçlü bir ilişki varken, Annesi Katharina Schmidt ile aralarında sınırlı bir anne-kız ilişkisi olmuştur. Käthe sanatsal anlamda yetenekli olduğu kadar, kız kardeşi Lisbeth'te Käthe kadar yetenekli ve sanata ilgili olmuştur. Kız kardeşinin sanatsal yeteneğinden dolayı onu kıskandığı da olmuştur. Ama Lisbeth evlenince sanatı bırakmıştır. Ancak evliliği ve çocuklarının, sanatını icra etmeye devam etmesine engel olmuş olmasından dolayı, çocuklarının sanat eğitimi almalarını ve kendilerini geliştirmelerini sağlamıştır. Berlin'de felsefe, ekonomi ve politika eğitimi gören abisi Konrad, Ayan'ın (2010: 12) da belirttiği gibi, redaktörlük yaparak geçinmeye çalışmıştır. Engels ve Marx ile olan düşünsel ilişkilerini güçlendirmiştir. Böylece sosyalist düşüncenin gelecek vaat eden genç savunucularından biri olmuştur. Konrad sonraki yıllarda Tıp eğitimine başlamış ve toplumsal mücadelelerini sosyalist parti bünyesinde devam ettirmiştir. 1884 yılında annesi ve kız kardeşi Lise ile birlikte yapmış oldukları, İsviçre gezisinden sonra Berlin'de okuyan abisi Konrad'ı ziyaret etmişlerdir. Abisi Käthe'yi sosyalizm ile tanıştırmıştır. Bu ziyareti esnasında Peter Paul Rubens'in eserlerini görme fırsatı olmuştur. Kız kardeşi Lise ile birlikte Gerhart Hauptmann ve çevresi ile tanışmışlardır.

Käthe, sanat eğitimi almak için Berlin'e gitmiştir. Berlin'de daha önce tanışmış olduğu, Gerhart Hauptmann ile tekrar karşılaşmıştır. Onunla ilk karşılaşmasından hayranlıkla söz etmiştir; "Büyük odada üzerinde güller duran uzun bir masa vardı. Hepimizin başında güllerden yapılmış taç vardı. Şarap içildi. Hauptmann, Jul Sezar kitabından okuyordu. Gençlik hali işte, hepimiz kaptırmıştık kendimizi. Yavaş yavaş önüne geçilemeyecek harika bir yaşamın kapısı açılıyordu önümde." Daha sonraları Gerhart Hauptmann bu genç kızı şöyle hatırlayacaktır: "Üstünde çiğ damlalarıyla taze bir gül gibi... Sevimli, akıllı, sanatçı yönünü hiç belli etmeyen alçakgönüllü bir kızdı."

Genç Käthe'ye sanatçı yeteneklerinden söz ettirmeyen sadece alçakgönüllülüğü olmamıştır. Sanat akademilerinin kadınlara kapalı olduğu ve sanat tarihinin sadece erkek sanatçıların isimlerini tanımış olduğu bir dönemde, bir genç kız kalkıp kendisini geleceğin sanatçısı olarak tanıtacak olsa, büyük bir olasılıkla insanlar buna gülecekti (http://www.geldik.com/edebiyat-kimdir/21890-kathe-kollwitz-kathe-kollwitz-kimdir-kathe-kollwitz-hakkinda.html).

Berlin'de bir yıl sanat eğitimi aldıktan sonra Königsberg'e geri dönen sanatçı 1887 yılında abisinin tıp fakültesinden arkadaşı, Karl Kollwitz ile tanışmış ve çok geçmeden nişanlanmıştır. Bir süre sonra Sanatçı Münih'e sanat eğitimi almaya gittiği sırada, birçok sanatçı ile tanışma fırsatı da bulmuştur. Süreken'in (2003: 3), Elizabeth Prelinger'in "Käthe Kollwitz" adlı kitabından aktardığına göre; sanatçı Maria Slavona ve çok yakın dost olduğu Emma Jeep (Evlendikten sonra ismi, Beate Bonus-Jeep olarak değişmiştir.) ile tanışmıştır. Jeep, Kollwitz'in hayatını "Sechzig Fahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz" (Käthe Kollwitz ile Altmış Yıllık Dostluk) adlı kitapta anlatmıştır. Bu kitap Käthe Kollwitz'in hayatı ile ilgili çok önemli bir kaynak olmuştur. Käthe Kollwitz'in, Münih'te birlikte çalıştıkları dönemde dostlukları daha başlarında oldukları Beate-Bonus Jeep: "Schmidt gençti, yaşının gerektirdiği özelliklerinin farkında olan biriydi. O ihtiyaçlarının farkında olan birisi olmanın yanı sıra kim olduğunu da biliyordu. Çoğu zaman yardımcı olamazdı, fakat hiç kimseden bir şey duymamanın utanç verici olmadığını sık sık kendime hatırlatırdım. Durum değerlendirildiğinde çok hassas olabiliyordu. Kollwitz sadece acı ve yükünden değil kişisel olarak da zor bir hayat sürdürmekteydi. Onun yaratıcı ve verimli dönemleri olduğu kadar çalışamayacak kadar derin üzüntülerinin olduğu dönemlerde olurdu." Kollwitz için, birlikte çalıştıkları dönemden böyle bahsetmiştir. (Weisner, 1967: 13) Münih'te iki yıl sanat eğitimi aldıktan sonra 1890 yılında Königsberg'e geri dönmüştür. Sanatçı eğitim sürecinde teknik açıdan kendini geliştirdiği gibi, yaşamının her döneminde tekrar tekrar üzerinde çalışacağı toplumsal yönü ağır basan çalışmalarını şekillendirmiştir. Königsberg'e döndükten sonra, çalışmalarını icra etmek için gravür atölyesi açmıştır. Burada Emile Zola'nın "Germinal" adlı eserinden etkilenmiş ve gravür serisi tasarlamaya başlamıştır. Sanatçı bu gravür serisi için denizcilerin uğrak yerleri olan barlara gidip çizimler yapmıştır (Baransel, 2009: 111).

Käthe Schmidt ve Karl Kollwitz, 1891 yılında da Königsberg'de evlenmişlerdir. Kollwitz çifti evlendikten sonra, eşiyle birlikte hayatlarının 52 yılını geçirecekleri Berlin'e yerleşmiştir. Berlin'in kuzey doğusunda, ağırlıklı olarak işçilerin yaşadığı bölgede yaşayan Kollwitz çifti, işçilerle iç içe ve onların yaşadıklarına yakından tanık oldukları bir yaşam sürmüştür. Kocası kendi evlerinin bir bölümünü doktor muayenehanesi yaparak, her kesimden ve çoğunluğu işçilerden oluşan hastalara bakmıştır. Yeri geldiğinde yoksul hastaları, ücret almadan da tedavi etmesi, çevresinde saygı duyulan ve sevilen biri yapmıştır. Sanatçı Berlin'e yerleşmeden önce hayata farklı bir açıdan bakmaktaydı. Berlin'e yerleştiği yıllarda daha çok oto portrelerin ağırlıklı olduğu çalışmalar yapmıştır. Fakat zamanla kocasının muayenehanesine gelip giden işçileri gördükçe, onlarla iletişim kurup onların yaşadıklarına tanık oldukça hayata bakış açısında değişmeler olmuş ve bu değişim eserlerine de yansımıştır. Bu değişim ile birlikte sanatçı, yaşanan sosyo-politik olaylara daha duyarlı bir yaklaşım göstermeye, Ayan'ın (2010: 12) da ifade ettiği gibi sanatçı; "Alman tarihinin politik ve siyasi sürecini de yakından takip etmeye" başlamıştır.

Sanatçı eşinin muayenehanesinde karşılaştığı işçilerle yaptığı konuşmalar, gözlemler, işçi ve işçi yaşantılarına ilgisini arttırmıştır. Bu durum sanatçının daha sonraki çalışmalarının da konularını belirlemiştir. Fakat işçi dünyası, çevresel ve görsel uyaran değil, ilgi konusu olmuştur. Sanatçı artık Berlinli işçilerin dünyalarına tanık olmuş ve işçilerin trajik yaşamları hakkında bilgi sahibi olmuştur. Sanatsal anlamda ürettiği eserlerinin en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Çalışmalarına konu olarak seçtiği İnsanlar sıradan kişilerdir. Burjuva yaşamı tamamen ukala bir hal almıştır. Buna karşılık proletarya büyük bir adım olmuştur. "Daha sonra bende eşim gibi, bir kadın olarak bildiğim kadarıyla proletarig yaşamın zorluğunu ve trajik oluşunu, proleter yaşam derinliğini ararken, eşim ile beraber yardım için bir araya geldik. Zamanla bütün gücü ile benim yaşamımın tüm tarafını sardı ve ele geçirdi. Fuhuş, işsizlik gibi çözümlenmeyen sorunlar durmadan tekrarladı ve sıradan insanları temsil ederken bunun eziyeti ve esareti beni rahatsız etti. Ancak proleter yaşamın başlangıçta çok az şefkati ve sempatisi beni çekti" (Weisner, 1967: 16).

1892 yılında oğulları John Hans'ın dünyaya gelmesiyle, Kollwitz'in annelik duygusu ağır basmış ve oğlunun doğumundan sonra mutlu anne çocuk temalarının

yoğunlukta olduğu çalışmalar yapmaya başlamıştır. 26 Şubat 1893 yılında Gerhart Hauptmann'ın, 1844 yılında Silezyalı dokumacıların isyanlarının kanlı bir şekilde bastırılmasını konu edinen ve Berlin de ilk kez sahnelenen "Dokumacılar" (Die Weber) adlı tiyatro oyununu seyretmeye gitmiştir. Sanatçı üzerinde derin bir etki yaratan oyun, sanatçının daha önce Emile Zola'nın "Germinal" adlı kitabından etkilenerek başladığı baskı serisini bir kenara bırakıp, 6 baskı resimden oluşan ve bakır levha üzerine asit oyma yöntemi ile yapacağı baskı serisine başlamasına neden olmuştur. Sanatçı "Dokumacıların Ayaklanması" (Ein Weberaufstand, 1893-1897), çalışmasını yaparken faklı baskı yöntemlerini denemiş, bazı baskı resim çalışmalarında bu baskı yöntemlerini bir arada kullanmıştır. Kollwitz, dokumacıları çalıştıkları fabrikanın sahibinin evine doğru yürürlerken betimlemiştir. Sanatçı çalışmada kadınları ve çocukları, mücadele sahnelerini betimlerken erkeklerden daha fazla öne çıkarmıştır. Toplumsal mücadelede kadına güçlü rolünü yüklemiştir (Berksoy, 1998: 57).

1896 yılında Peter'in dünyaya gelmesiyle Kollwitz ailesi, dört kişilik bir aile olarak çok görkemli olmasa da standartların üzerinde bir yaşam sürdürmüşlerdir. Çok sayıda hastası olmasına rağmen; eşinin hastalarına insancıl yaklaşımı, onların durumlarından dolayı tedavilerinden çok fazla para almayışı, aksine kendisinin onların ilaç masraflarını karşılaması, varlıklı bir doktor olmasını imkânsız kılmıştır. Fakat Kollwitz ailesi ekonomik anlamda sıkıntı çekmesine rağmen Ayan'ın (2010: 13) belirttiği gibi, yaşamlarına istedikleri gibi devam etmişlerdir. Yılda birkaç defa yaptıkları seyahatler, yaz tatillerinin yanı sıra kitap, konser ve tiyatro gibi kültür sanat etkinliklerine katılmak için hiçbir masraftan kaçınmamışladır. Misafirperver bir aile olan Kollwitz ailesi; evlerine gelen misafirlerini memnuniyetle konuk etmişlerdir. Bunun yanı sıra yapılan doğum günü partileri, tiyatro oyunları ve bunlar gibi çeşitli törenlere katılmakta da büyük bir duyarlılık göstermişlerdir. Bu dönemde sanatçı ilk litografi baskısı olan, büyük oğlu "Hans Kollwitz'in portresi" ni yapmıştır.

Sanatçının "Dokumacıların İsyanı" adlı baskı serisi, "Berlin Büyük Sanat Sergisi"nde sergilenmiştir. Üyelerinin içerisinde Adolf von Menzel'in de bulunduğu sergi jürisi, başarılı çalışmalarından dolayı Käthe Kollwitz'e altın madalyayı layık görmüştür. Ancak Kollwitz çalışmalarında dönemin yaşanan gerçekliklerini, var olan düzeni eleştirel bir üslupla yansıttığı için, Kaiser II. Wilhelm'in ve Kültür Bakanlığının

da müdahalesi ile altın madalyayı alması engellenmiştir. Bu yaşananlara rağmen, Max Lehrs'in yönetiminde olan Dresden Gravür Birliği, Käthe Kollwitz'in gravürleri ve çizimlerinden oluşan bir koleksiyon yapmaya başlamıştır. Kollwitz bu dönemde Berlin Kızlar Akademisi'nde desen ve gravür dersleri vermeye başlamıştır.

Empresyonizm akımının ünlü sanatçılarından Max Liebermann tarafından, 1898 yılında Dresden'de açılan "Alman Sanat Sergisi"nde, çalışmaları yer alan Kollwitz'e, bu başarılı çalışmalarından dolayı, Onur Madalyası verilmiştir. Bu sergiden bir yıl önce Norveçli Edward Munch, Berlinli Sanatçılar Birliği'nde açmış olduğu sergide, insanların günlük yaşamlarını konu edindiği, olduğundan daha basit yansıtılmış insan yaşamı ve şiddetli renkler kullanarak yapmış olduğu eserlerini sergilemiştir. Bu eserleri büyük bir tepki almıştır. Munch gibi Kollwitz de benzer olayları konu edindiği baskı resimlerinde toplumsal gerçekçi bir üslup kullanmıştır. Munch'un ekspresyonist bir üslup kullanarak yapmış olduğu "Fabrika Dönüşü" adlı eseri, toplumsal gerçekçi bir ifade ile yapılmıştır (Resim 28). Kollwitz'in Munch ile aynı konuyu ele aldığı ve Heinrich Zille'nin fabrikadan eve dönen işçileri gösteren bir fotoğrafı ile aynılık hissi uyandıran çalışması, işçilerin güç ve sönük yaşamlarına ilişkin önemli bir yapıttır. "Dokumacıların Ayaklanması" adlı baskı resim çalışmasının büyük bir beğeni toplaması üzerine Kollwitz, bu yöndeki çalışmalarına devam etmiştir (Berksoy, 1995: 69). Bu dönemde Kollwitz "Berlin Seccession"una katılmıştır. "İsyan" adlı gravür baskısını tamamlaması, bu çalışmanın "Köylülerin Savaşı" adlı baskı resim serisine bir ön çalışma olduğu söylenebilir. (Baransel, 2009: 112).



Resim 28. Edward Munch, "Fabrika Dönüşü", 1913-15, T.Ü.Y.B

Sanatçının, toplumsal sorunları yansıtan baskı resim çalışmaları, II. Wilhelm ve Kültür Bakanlığı'ndan büyük tepki almış olması, sanatçının bu tarz çalışmalarına devam etmesini engelleyememiştir. Aksine "Dokumacıların İsyanı" baskı resimlerinin büyük beğeni toplaması, sanatçı için yoğun ve verimli bir çalışma süreci başlatmıştır. 1900–1903 yılları arasında sanatçı, çoğu oto portre ve nü ile "Ölmüş Çocuğu ile Anne" ve "Die Carmagnole" isimli baskı resimlerini yapmıştır (Baransel, 2009: 112). "Ölü Çocuğuyla Anne" adlı baskı resim çalışması, sanatçının anne-çocuk-ölüm temalı çalışmalarının en bilindik ve en etkileyici çalışmasıdır. Bir annenin ölmüş çocuğunu kucaklarken ki ruh halini güçlü bir şekilde betimlemiştir. Kollwitz bu çalışması ile ilgili günlüğüne, "Ben 'Ölü Çocuğuyla Anne' gravürü için çalışırken, Peter yedi yaşındaydı. Onu bir elimle kucağımda tutuyordum ve aynaya bakarak eskiz yapıyordum. Çok yorucu olduğu için yakınmıştım. Peter bunun üzerine ince sesiyle 'Merak etme anne, çok güzel olacak" (Prelinger, Comini, Bachert (1992), Akt. Baransel, 2009:58) cümlelerini düşmüştür. Bu dönemde genelde baskı resimlerinde siyah beyaz renkleri kullanan sanatçı, renkli baskı tekniklerini de denemiştir. Bu renkli çalışmalarından biri olan, "Mavi Şallı Kadın" renkli litografi çalışmasını bu dönemde yapmıştır (Resim 29).



Resim 29. Käthe Kollwitz, "Mavi Şallı Kadın", Litografi, 35.3x24.6 cm, 1903

Berlin Baskı resim Kabini, Kollwitz'in baskı resimlerinin koleksiyonunu yapmaya başlamıştır. Max Lehrs, "Die Bildenden Künste" adlı periyodik yayında çıkmış olan baskı resimlerinden oluşan Kollwitz için bir katalog yayımlamıştır. Bu Kollwitz'in ilk katalogu olmuştur. (Baransel, 2009: 112). Wilhelm Zimmerman'ın "Büyük Köylü Savaşı Tarihi" adlı kitap, Süreken'in (2003: 6) de belirttiği gibi, 1522-25 yılları arasında meydana gelen köylülerin ayaklanmalarını anlatmaktadır. Ayaklanma, Almanya'nın reform döneminde köylülerin yaşamlarının, dayanılmaz koşullar içerisinde olmasından dolayı meydana gelmiştir. Kitabın başkahramanı olan "Black Anna" adlı kadın, ayaklanmada köylülere önderlik emiştir. Zimmermann bu kitabında mücadele tarihinde kadının önemli rolüne vurgu yapmıştır. Bu kitap toplumsal gerçeklikleri anlattığı için, Kollwitz üzerinde derin bir etki yaratmış ve çalışmalarına konu olmuştur. Bu konuyu "İsyan" isimli baskı resim çalışmasında ele almıştır. "İsyan" adlı baskı resiminde; "Black Anna" karakterini ellerinde çeşitli aletlerle ayaklanmış olan

köylülere önderlik ederken betimlemiştir. Sanatçının güçlü bir ifadeyle yapmış olduğu, "İsyan" baskı resim çalışmasının beğeni toplaması dolayısıyla, Sanat Tarihi Derneği'nin isteği üzerine, "Köylülerin Savaşı" adlı baskı resim serisi için deneme gravürler yapmaya başlamıştır. Sanatçı 1901 yılında "Berlin Secession"una üye olmuştur. Bu üyeliği topluluğun dağılacağı 1913 yılına kadar sürmüştür.

Academié Julian'da, heykel çalışmak için 1904 yılında birkaç haftalığına Paris'e gitmiştir. Sanatçı Paris'te bulunduğu bu dönemde ünlü heykeltıraş Rodin'in Meudon'daki heykel atölyesini ziyaret etmiştir. Ustanın hareketli, duygusal ve klasik bir şekilde stilize edilmiş heykelleri onun üzerinde çok derin bir etki bırakmıştır. Bununla ilgili olarak günlüğünde şunları yazmıştır, "bu ziyareti hiçbir zaman unutamam. Rodin'in kendisi o sırada başka ziyaretçilerle birlikteydi. Fakat bize devam etmemizi ve atölyesinde bulduğumuz her şeye bakmamızı istedi. Büyük heykeller grubunun tam ortasında yüce Balzac tahta oturtulmuştu. Cam kutuların içinde Plaster taslakları vardı. Onun çalışmalarının bütün konularını görmek mümkündü. Bunun yanı sıra yaşlı ustanın kişiliğini de hissetmek mümkündü." (Kearns, 1976: 90).

Rodin'le tanışması ile sanatçı, heykel sanatıyla tanışmış ve sanat hayatında, baskı resimin yanında heykel çalışmalarının da yer alacağı süreç başlamıştır. Sanatçı burada sürekli olarak insanların günlük yaşamlarından kesitleri, kentin gece mekânlarını, esnafın günlük yaşamını ele aldığı desenler ve pastel çalışmaları yapmıştır. Bu dönemde Théophile Steinlen ile tanışmıştır. Paris'ten döndükten sonra sanatçı, daha önce başlamış olduğu "Köylülerin Savaşı" adlı baskı resim serisi ile ilgili çalışmalarına devam etmiştir. Çalışırken oymacılık ile ilgili deneme çalışmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu dönemde, Kollwitz'in "Alman Hizmetçileri Fuarı" (1906) için yapmış olduğu afiş, İmparatoriçe'nin emri üzerine, asıldığı yerlerden kaldırılır. Kollwitz, 1907 yılında Max Klinger tarafından düzenlenmiş olan "Villa Romana" ödülüne layık görülmüştür. Bu vesileyle Floransa'da bir yıllık bir süreyle, çalışma olanağını elde etmiştir. Bir İngiliz hanımı olan, Stan Harding-Kray ile beraber, Floransa'dan yola çıkmış ve Roma'ya kadar yürüyerek yolculuk yapmışlardır (Baransel, 2009: 113).

1908 yılına gelindiğinde Kollwitz'in, baskı resim yöntemlerinden biri olan gravür baskı yöntemini kullanarak yapmış olduğu, 7 baskı resimden oluşan "Köylülerin Savaşı" adlı baskı resim serisini bitirmiştir. Bu çalışmasında, baskı resim yöntemini başarılı bir şekilde kullanan sanatçının, bu baskı resim serisi Süreken'in (2003: 8) de belirttiği gibi, "çağdaş Alman gravürünün ilk örneği sayılabilecek bir yapıttır." Bu çalışması özgün baskı resim sanatçısı Käthe Kollwitz'i, Alman özgün baskı resim sanatçılarının içerisinde önemli bir yere getirmiştir. 1909 yılında heykel çalışmaya başlayan sanatçı, büyükbabası Julius Rupp'ın büstünü yapmıştır. Fakat büst II. Dünya Savaşı sırasında yok olmuştur. Bu yıllarda sanatçı oğlu Hans'ın ısrarları üzerine yaptıkları ve yaşadıklarını aktarmak için günlük tutmaya başlamıştır. Sanatçı dönemin Alman mizah dergisi olan, "Simplicissimus" için çizimler yapmaya başlamıştır. 1911 yılına kadar "Simplicissimus" dergisi için çizimlerine devam etmiştir. Dergi için yaptığı çizimlerinin içerisinde "İşsizlik" isimli gravürü de yer almaktadır. Bu çalışmalarını yaparken bir yandan da "Ölüm ve Kadın" adlı gravürü üzerinde çalışmaktadır (Baransel, 2009: 113).

Toplumsal gerçekçi konuları içeren baskı resimlerinin yanı sıra sanatçı, afiş tasarım ve baskılarını da yapmıştır. Bu durum sanatçının, grafik alanında da eserler verdiğinin göstergesidir. Hatta kimi sanat tarihçileri tarafından, grafik sanatçısı olduğu da iddia edilmektedir. Bu durumda Kollwitz'i; baskı resim sanatçısı, heykeltıraş ve grafik sanatçısı olarak tanımlamamız yanlış olmaz. 1912 yılında yapmış olduğu "Büyük Berlin İçin" adlı afiş çalışması, sanatçının grafik çalışmalarından biridir. Kearns'ın da (1976: 130) belirttiği gibi, Kollwitz o dönemde çocukların oyun alanlarının olmadığı, evlerde yaşamak zorunda kaldıklarını belirten afişler yapmıştır. Bu afişlerin birçoğu binalara ve bilboardlara asılmıştır. Kaiser Kollwitz'in eserlerini defalarca "aşağılık sanat" olarak ilan etmiştir. Sınıf nefretine yol açtığı gerekçesi ile afişlerinin kaldırılmasını emretmiştir. Sanatçı afiş tasarımının yanı sıra heykel çalışmalarına da devam etmiştir. Bu dönemde "Berlin Secession"un yönetici kuruluna seçilmiştir. Ertesi yıl ise üzerinde çalıştığı, "Sevgililer I" ve "Sevgililer II" isimli heykel çalışmalarını bitirmiştir. Bu dönemde "Berlin Secession" dağılmış ve sonrasında sanatçı "Free Secession"a üye olmuştur. Üye olduğu "Free Secession" da, 1914-16 yılları arasında yönetici kurul üyesi olmuştur. Kadınların Sanatı Derneği'nin kurucularından olan Kollwitz, aynı zamanda derneğin ilk başkanı da olmuştur.

Kollwitz çalışmalarını sürdürürken, egemen güç olmak isteyen devletlerin politikaları, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nı başlatmıştır. Savaşın başlaması ile birçok Alman genci askere gitmek ve savaşmak için gönüllü olmuşlardır. Kollwitz'in iki oğlu da bu gönüllü askerlerin arasında yer almışlardır. Savaş döneminde Alman milliyetçiliğinin yaratmış olduğu, vatanını korumak için savaşmayı savunan her anne gibi Kollwitz'de, oğullarının savaşa gitmesinden yanadır. Fakat gönüllü olarak savaşa giden, 18 yaşındaki küçük oğlu Peter'in, 22 Ekim'de Belçika'da şehit düşmesi, Kollwitz'in savaş ile ilgili düşüncelerinin değişmesine neden olmuştur. Savaş yanlısı bir düşünce içerisinde iken oğlunun ölümü ile artık savaş karşıtı bir düşünceye sahip olmuştur. Bundan sonra yaptığı ve yapacağı çalışmalarında savaş karşıtı bir tutum sergilemiştir. Küçük oğlunu kaybeden acılı anne Kollwitz, acısını biraz hafifletmek için bile olsa, oğlunun anısına bir anıt-heykel projesi üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu anıt-heykel projesi sanatçının on yedi yılını almıştır. Kollwitz, oğlunun ölümüyle duyduğu acıyı ve savaşın anlamını düşünmemek için günlüğüne daha çok yazmaya başlamıştır.

Kollwitz, çalışmalarında yaşanan toplumsal olaylar, isyanlar ve savaşlarda meydana gelen ölümleri, zulüm ile izleyiciye aktarmıştır. Daha sonra oğlu Peter'in ölümüyle beraber derin bir acı içindeki bir anneyi çalışmalarına eklemiştir. Sanatçı, bir anne olarak oğlunu ve savaşı farklı yönleriyle aynı istek ve inançla eserlerine aktarmıştır. Sanatçı hayatta iken olduğu gibi öldükten sonra da oğlu ile olabileceğini ummuştur. 'Ben öldüğümde belki yeni bir biçim bulacağımızı umuyorum. Bir nehir başka bir yerde akar gibi, bende seninle akacağım…' Aynı umudu 1916'da bir mektubunda yazmıştır: "Bedenimin korkunç acı çeken fiziği burada kalacak. Bir kez daha burada yaşayacağız. Ve sevgiyi diğer biçimlere aktaracağız. Bir araya gelebileceğimiz bir ortak nokta var mıdır? Ve orada beraber olacağımızı düşünmek beraberliğin en iyi noktasıdır. Yeniden gelen evleri keşfetme duygusu… Sonu yaşıyor olacağız." Bu umudu hep aynı canlılıkta kalmamıştır. Kollwitz 1915 yılında günlüğüne şunları yazmıştır: "Sonsuzluk ve Ölümsüzlük fikri şu anda ağır geliyor. Peter'in ruhu yaşıyor. İyi ama bu ruh ne anlama geliyor? Önemli olan bu biçimdi. Bu kez tek ve yalnız bir insanın yaşamı vardı. Peter'in ruhu bedeninden ayrılmaz oldu." Bu durum sanatçının kişisel olarak ahiret inancında sadece ölümsüzlük düşüncesi yatmaktadır. Kollwitz'in oğlunun yakında geleceği düşüncesi üzerindeki çalışmaları onu oğluna

yakınlaştırmamıştır. Kollwitz, I. Dünya Savaşından önce yapmış olduğu "Ölmüş Çocuğuyla Anne" adlı baskı resim çalışmasını yaptıktan yıllar sonra oğlunun ölümü gerçekleşmiştir (Weisner, 1967: 21).

Kollwitz uzun yıllar günlüklerinde sürekli kendisini suçlamış ve acı çekmiştir. Oğlunun savaşa gitmesini neden engellemediğini ve savaşın neden çıktığını sürekli düşünmüştür. Savaşın karşı konulmaz bir kader, insanları etkisi altına alan bir felaket olarak reddetmiştir. "Vatan görevi" konusunda kuşkulu düşünceleri vardır. Günlüğünde şöyle demiştir: "Keşke bu korkunç aldatmaca olmasaydı... Peter ve diğer milyonlarca genç, hepsi aldatıldı." Arkadaşı Lily Braun'un 17 yaşındaki oğlu Otto'yu savaşa büyük bir gururla göndermesine tanık olmuştur. Bunun için; "Otto yaşıyor. Eğer şehit düşseydi acaba ne düşünürdü?" diye kendi kendine sormuştur. Lily Braun 1916'da ölmüştür. Oğlu Otto da savaş bitmeden kısa bir süre önce şehit düşmüştür. Annesi, Käthe Kollwitz'in çektiği acıları çekmemiştir. Kollwitz'in büyük oğlu John Hans annesinin pasifizminden etkilenmemiştir. Annesine, "Ancak savaşa gittikten sonra bir şeyler başarabilirim" demiştir. Savaştan sağ salim dönen John Hans Kollwitz, babası Karl Kollwitz gibi doktor olmuştur (http://www.geldik.com/edebiyat-kimdir/21890-kathe-kollwitz-kathe-kollwitz-kimdir-kathe-kollwitz-hakkinda.html).

Sanatçı Käthe Kollwitz'in, 50. yaş günü dolayısıyla 1917 yılında, Berlin'de "Cassier Galeri"de, Bremen'de "Kunsthalle"de, "Berlin Secession"ın da ve daha birçok yerde sanatçının onuruna sergiler düzenlenmiştir. Sanatçının 50. yaş günü onuruna düzenlenen bu sergiler, büyük bir ilgiyle karşılanmış ve izleyicilerden olumlu tepkiler alınmıştır. 1918 yılına gelindiğinde, büyük kayıplar verilen ve halen devam etmekte olan I. Dünya Savaşı için, Alman gençlerinin vatanları uğruna savaşmaları için, Şair Richard Dehmel, SPD yayın organı Vorwarts'de, halkı dayanmaya çağırdığı Tek Kurtuluş başlıklı bir yazı yayınlamıştır. Bu yazı da; "Vatanınız için kendinizi feda edin" çağrısında bulunmuştur. Dehmel'in bu çağrısı karşısında Kollwitz, fikirlerini kamuoyuna ilk kez yazılı bir şekilde açıklamıştır. 30 Ekim 1918'de aynı organda çıkan açık bir mektupta Kathe Kollwitz ona cevap vermiştir. Richard Dehmel'e yanıt: "Richard Dehmel 22 Ekim'de Vorwarts'de Tek Kurtuluş başlıklı bir çağrı yayınlıyor. Savaşabilecek erkekleri gönüllü olmaya çağırıyor. En yüksek savunma merciinin bir çağrısına uyarak, diyor, 'korkak'ların bir kenara ayrılmasından sonra küçük ama o

derece seçkin, ölmeye hazır bir sürü erkek devreye girecek ve Almanya'nın şerefi bunlarla kurtulacakmış. Burada Richard Dehmel'e karşı çıkıyorum. Onun gibi ben de böyle bir şeref çağrısına seçkin bir grubun karşılık vereceğini tahmin ediyorum. Ve bunların 1914 sonbaharında olduğu gibi, genelde gene Alman gençliğinden oluşacağını da. Büyük bir ihtimalle bu kurbanlıklar gerçekten kurban edilecekler ve bu dört yıl boyunca her gün dökülen kanlardan sonra Almanya yine kana bulanacaktır. Dehmel'in kendi mantığına göre, bundan sonra, ülkede kalacak olan artık Almanya'nın çekirdek gücü olmayacak, çünkü bu güç savaş meydanlarında eriyip gitmiş olacaktır. Fakat bence böyle bir kayıp Almanya için tüm vilayetlerin kaybından daha kötü ve yeri doldurulmaz olacaktır. Bu dört yıl içinde çok şeyler öğrenildi. Şeref kavramı bakımından da... Almanya'nın şerefi, öz gücünü yenilgiden korumak, onu önünde duran büyük işi kararlı olarak yapmaya yönlendirmektir.

Yeterince insan öldü! Artık kimse şehit olmamalı! Richard Dehmel'e karşı oluşumun nedenini, daha büyük birinin (J. W. von Goethe kastedilmektedir) söylediği şu sözlerle açıklıyorum: "Filizlenecek Tohumlar Gömülmemeli." Käthe Kollwitz bu yazıyla kamuoyu önüne ilk çıkışı olmuştur.Fakat kendi deyimiyle barış propagandasını yaşamının sonuna kadar sürdürmüştür" (http://www.msxlabs.org/forum/edebiyat-ww/12945-kathe-kollwitz-kathe-kollwitz-kimdir-kathe-kollwitz-hakkinda.html).

Kollwitz 1919 yılında, Prusya Güzel Sanatlar Akademisi'ne üye olmuştur. Akademide kendisine "Profesör" lük unvanı verilmiş olan sanatçı, bu unvanı alan "İlk Kadın" olmuştur. Artık akademide ders vermeye başlayan Kollwitz'e, çalışmalarını devam ettirebilmesi için bir atölye verilmiştir. Sanatçı bu dönemde, Liebknecht ailesi, kurşunlanarak öldürülmüş olan Spartakist lideri Karl Liebknecht'in anısına, Liebknecht'i ölü yatağında yatarken gösteren bir baskı resim çalışması yapması istenmiştir. Sanatçı bu çalışmayı yapmak için ilk olarak, Liebknecht'in gömülmeden önce koyulduğu morga gitmiş ve Liebknecht'in cesedinin farklı açılardan eskizlerini çizmiştir. Daha sonra bu eskizlerin de yardımıyla Liebknecht'in ölü yatağında yatar halini betimleyen baskı denemeleri yapmaya başlamıştır (Resim 30). "Karl Liebknecht'in Anısına" adlı baskı resim çalışmasının son halini ağaç baskı yöntemi ile yapmıştır. (Zigrosser, 1969).



Resim 30. Käthe Kollwitz, "Karl Liebknecht'in Anısına", Ağaçbaskı, 35x50 cm, 1919-20, Philadelphia Museum of Art.

Sanatçı yine bu dönemde Ernest Barlach'ın baskı resim sergisine katılmış ve ekspresyonist ağaç baskılarından çok etkilenmiştir. Kollwitz gittiği bu sergiden sonra ilk ağaç baskı çalışmalarını yapmaya başlamıştır. Figüratif sanatçılar olan Kollwitz ile Barlach dönemlerinin siyasi ve ahlaki meseleleriyle yakından ilgilenmişlerdir. Bu iki sanatçı, tercih ettiği formlar açısından incelendiğinde yenilikçi olduklarını söylemek imkânsızdır. Barlach, gotik geleneğe güncellik kazandırmanın yeni yollarını bulmuştur; kariyerine baskıcı olarak başlayan Kollwitz ise, Daumier ve Goya gibi üstatları örnek almıştır. Ancak bu iki ressam da savaşın yarattığı travmaları derin bir acıyla çalışmalarına yansıtmışlardır.

1920'li yıllarda grafiksel çalışmaları olan sanatçı, toplumsal olayları konu olarak ele aldığı afişler yapmaya başlamıştır. Bu yapmış olduğu afişlerden bir tanesi "Viyana Ölüyor, Çocuklarını Kurtarın!" adlı afiştir. Bu sıralarda Emil Richter Yayınevi tarafından, Kollwitz'in 24 tane deseninin reprodüksiyonunun yer aldığı bir katalog yayınlanmıştır. Bu arada sanatçı, Barlach'ın ekspresyonist ağaç baskılarından yola çıkarak, ağaç baskı yöntemiyle yapmış olduğu, "Karl Liebknecht'in Anısına" adlı baskı resimini tamamlamış ve eser yayınlanmıştır. Bu dönemde Oğlu Hans, gravür sanatçısı Ottilie Ehlers ile evlenmiştir.

Uluslararası Yardımlaşma Organizasyonu (IAH) için, 1921 yılında grafiksel bir çalışması olan "Rusya'ya Yardım Edin!" isimli afişi yapmıştır (Resim 31). Aynı yıl sanatçının ilk torunu Peter doğmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında, yaşanan ekonomik, toplumsal ve psikolojik bunalım; Otto Dix, George Grosz, Max Penchstein, Ludwig Meidner gibi, o dönemin birçok sanatçısının çalışmalarına konu olmuştur. Kollwitz'de bu sanatçılar gibi savaşla ilgili baskı resim çalışmaları yapmış, fakat bu çalışmalarında, savaş sahnesi, birbirini öldüren insanlar ya da savaş sonrasında yıkılmış kent görüntüleri yerine, onlardan daha faklı bir yol izleyerek çalışmalarını icra etmiştir. Kollwitz baskı resmin yöntemlerini kullanarak "Savaş" adlı baskı resim serisinin deneme baskıları üzerinde çalışmaya başlamıştır.



Resim 31. Käthe Kollwitz, "Rusya'ya Yardım Edin!", Litografi, 40.5x48 cm, 1921, Smith College Museum, Northampton

1922 yılına gelindiğinde sanatçı, "Hayatta Kalanlar – Savaşa Karşı Savaş" adlı afişlerini yapmıştır (Baransel, 2009: 114). Kollwitz daha önce başlamış olduğu "Savaş" adlı baskı resim serisi için çalışmalarına devam etmiştir. Bu çalışmalarını yaparken günlüğüne şu notu düşmüştür: "Sanatımın 'amaçları' olduğunu kabul ediyorum. Ben insanların böylesine çaresiz ve yardıma muhtaç olduğu bir zamanda etkili olmak istiyorum". Ertesi yıl Kollwitz, savaşla ilgili çalışmalar yapmış olan diğer sanatçılardan, daha faklı bir yaklaşım göstererek yapmış olduğu, yedi ağaç baskıdan oluşan "Savaş" serisini tamamlamıştır. Bu serisini yaparken sanatçı, insanların gönüllü olarak savaşa

gitmesine oğlunun ölümünden sonra karşı çıkan bir tavırla, çalışmaların da gönüllü kurbanlar, acılı anne babalar, savaşta kocasını kaybetmiş dul kadınlar, genel itibariyle insanların çektiği acıları insanların gözünden yansıtmıştır. Gerhart Hauptmann'ın yazmış olduğu, "Veda ve Ölüm" adlı yapıtından etkilenen ve bu yapıttan yola çıkarak, sekiz çizimle oluşturmuş olduğu serisi sergilenmiştir. İkiz torunları Jutta ve Jördis dünyaya gelmiştir.

Käthe afiş çalışmalarında yazı kullandığından dolayı, diğer baskı yöntemlerine göre, daha rahat çalışılıp ve baskı alınabildiği için, baskı resim yöntemlerinden litografi baskı yöntemini seçmiştir. Bu yöntemi kullanarak, 1924 yılında sanatçı "Bir Daha Savaş Olmasın!", "Ekmek!" ve "Açlık" adlı afişlerini yapmıştır. Bu afişlerden "Ekmek!" adlı afişini, Turan'ın (1998: 120) da belirttiği gibi, Uluslararası İşçi Yardımı'nın, grevde olan ve kendilerine karşı tedbirler alınmış olan işçilere destek olunması için çıkardığı ve Otto Dix, George Grosz, Otto Nagel, Karl Völker, Heinrich Zille ve Erich Johannsen'in de katıldığı "Açlık" adlı grafik dosyasına, Kollwitz katkıda" bulunmak için yapmıştır. Oğlu Peter'in anısına ithafen başlamış olduğu anıt-heykelin çalışmalarına devam etmiştir. Önceki yıl tamamlamış olduğu, yedi ağaç baskı resimden oluşan "Savaş" serisini sergilemiştir. Aralarında Kollwitz'in birçok çalışmasının yer aldığı "Alman Sanatı Sergisi" açılmıştır.

Kollwitz'in annesi Katharina Schmidt'in, 1925 yılında hayata veda etmesiyle sanatçının acılarına bir yenisi daha eklenmiştir. Bu dönemde sanatçı, ağaç baskı yöntemiyle yapmış olduğu üç baskı resimden oluşan "Proletarya" adlı baskı resim serisini bitirmiştir. Sanatçı başarılı çalışmalarından dolayı, Turan'ın (1998: 10) da ifade ettiği gibi; Hans Curlis'in yönetmenliğinde; Kollwitz, George Grosz ve diğer sanatçılarında eserlerinin yer aldığı "Yaratıcı Eller" adlı film çekilmiştir. Sanatçı bu dönemde; Ascona, Curuna, Maderia, Santa Cruz, Kanarya Adaları ve Cadiz'e seyahate çıkmıştır. Bu seyahatten sonra, 1926 yılında Eşi Karl Kollwitz ile birlikte, küçük oğulları Peter'in mezarının bulunduğu, Belçika'daki askeri mezarlığa gitmişlerdir.

Sanatçının 60. yaşının onuruna, 1927 yılında kutlama mahiyetinde birçok sergi düzenlenmiştir. Sanatçının oğlu Peter'in anısına yapmakta olduğu anıt-heykel için, Berlin Belediyesi tarafından kendisine granit hediye edilmiştir. Käthe ve Karl Kollwitz çifti, Ekim devriminin 10. yıldönümünde Moskova'ya gitmişler ve burada Käthe'nin

baskı resimleri sergilenmiştir. Sanatçı 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin Grafik Sanatları Bölümünün yöneticisi olmuştur. Bu dönemde heykel çalışmalarına daha çok zaman ayırmıştır. Sanatçı Käthe Kollwitz, barışa yönelik çalışmalar yaptığı için 1929 yılında "Pour le Mérite" (nişanı) ödülüne layık görülmüştür. Bir sonraki yıl küçük torunu Arne-Andreas dünyaya gelmiştir (Baransel, 2009: 115).

Kollwitz'in oğlu Peter için yapmakta olduğu anıt-heykellerin alçı modelleri, 1931 yılında Akademi'de sergilenmiştir. Bir yıl sonra, 17 yıldır üzerinde çalıştığı "Yas Tutan Anne-Baba" (1932) anıt-heykellerini bitirmiştir. Ve sonunda ait olduğu yere, Belçika'nın Dixmuiden kentindeki, Roggevelde Askeri Mezarlığı'na taşınmışlardır. Sanatçı anıt-heykeli ile Türker'in (2010) de ifade ettiği gibi; sanatçı 17 yılın sonunda son anı – heykelini yaratmıştır. Anıt; savaşta bir hiç uğruna ölen evlatları için yas tutan kederli aileyi anlatmaktadır. Yas tutan bir anne ve bir baba, mezarlığın girişinde sağlı sollu dizlerinin üstüne çökmüş boşluğa bakmaktadırlar. İkisinin arasında ise yerde, "Burada Almanya'nın en iyi gençleri yatıyor" yazısı bulunmaktadır (Resim 32). Sanatçı aynı yıl abisi Konrad'ın vefat etmesiyle yeni bir acı daha yaşamıştır.



Resim 32. Käthe Kollwitz, "Yas Tutan Anne – Baba", Granit, Diksmuide, West Flanders, Belçika, 1932.

Nasyonal Sosyalistlerin, 1933 yılında iktidarı ele geçirmesinden sonra, Kollwitz eşi Karl ile birlikte, faşistlere karşı solda birliğin oluşması için imza toplamışlardır. Bu imza toplamanın sonucunda ise Käthe Kollwitz ve Heinrich Mann, Akademi'den istifa etmek zorunda bırakılmışlardır. Bu istifa ile birlikte sanatçının Profesörlük ünvanı, Grafik Sanatları Bölümünün yöneticiliği ve Akademi'deki atölyesi elinden alınmıştır. Bunun üzerine Kollwitz, genç sanatçılarla birlikte, çalışmalarına devam edebilmek için Klosterstrasse'de bir atölye kiralamıştır. Sanatçının eşi Karl ve oğlu Hans, doktorluk mesleğinden alınmışlardır. Bu yaşananlardan bir yıl sonra Kollwitz, "Ölüm" konusunu işlediği ve litografi yöntemiyle yapmış olduğu, 8 litografiden oluşacak olan son baskı resim serisi üzerinde çalışmaya başlamıştır. Hayatta kaçınılmaz olan ölümü sanatçı, bu son baskı resim serisinde artık hayatın bir parçasıymış gibi betimlemiştir. İnsanların savaşla birlikte yaşadıkları yıkımlar, yoksulluk, açlık, çaresizlik karşısında, ölüm bir kurtuluş olmuştur. Sanatçı bunu baskı resimlerinde gerçekçi bir ifadeyle ortaya koymuştur. Sanatçının son dönemine kadar hemen hemen bütün çalışmalarında ölüm teması vazgeçilmez bir konu olmuştur. Ölüm konusunu eserlerinde ele alması, sanatçının oğlunun erken ölümünün büyük etkisi olmuştur. Kız kardeşi Lisbeth Stern, Kollwitz hakkında yaşlandıkça karanlık tonlar olduğunu hissettiğini söylemiştir. 'O bile çok şeyden korkuyordu. Hayallerinin, karanlığının, belirsiz kaderinin önünde korku vardı.' Ölüm, Kollwitz'in baskı resim çalışmalarında temel bir güç olmuştur. Aslına bakılırsa sanatçı kaygısız, neşeli ve canlı resimleri çok az yapmıştır (Weisner, 1967).

Sanatçının ölümü ele aldığı bu son "Ölüm" adlı baskı resim serisinden, "Ölümün Çağrısı" adlı son litografisi, en etkileyici baskı resim çalışması olmuştur. Oto portresini kullanarak yapmış olduğu bu son litografi çalışmasında sanatçı; ölümden korkmanın aksine ölümü artık bir kurtuluş olarak görmeye başlamıştır (Resim 33).



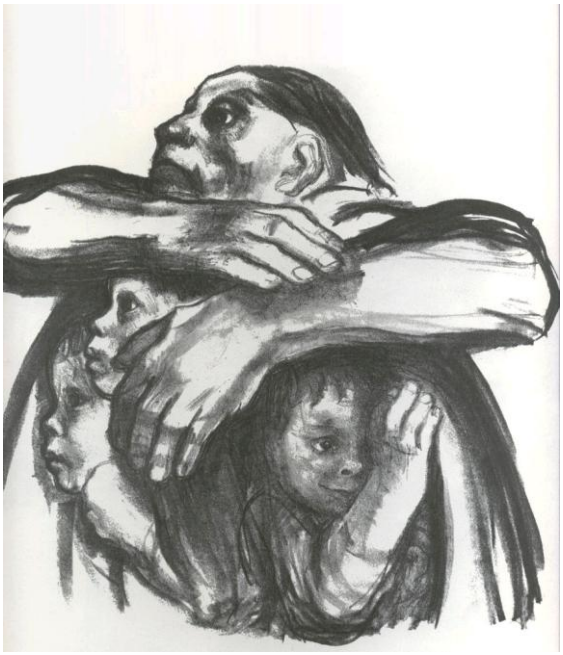
Resim 33. Käthe Kollwitz, "Ölümün Çağrısı", Litografi, 38x38.3 cm, 1934-35, Philadelphia Museum of Art.

Sanatçı, Berlin şehir mezarlığında bulunan aile mezarlığı için, tasarladığı bronz rölyefin çalışmalarına 1935 yılında başlamıştır. Bu rölyefi Goethe'nin " Onun Ellerinin Şefkati İçinde Huzurla Yatın" sözleri ile adlandırmıştır (Turan, 1998: 19). Sanatçının eserleri bu dönemde ilk defa sansürlenmeye başlamıştır. Bir sonraki yıl Kollwitz'in, "Başlangıçtan Bugüne-Berlinli Heykeltıraşlar" sergisindeki heykelleri kaldırılmıştır. "İzvestia" adlı Sovyet gazetesi ile yapmış olduğu röportaj nedeniyle Kollwitz, Gestapo tarafından sorgulanmıştır. Sorgu esnasında sanatçı, toplama yani ölüm kamplarına gönderilmekle tehdit edilmiştir. Bunun üzerine sanatçının eserlerini sergilemesi resmen yasaklanmıştır (Baransel, 2009: 116).

Eserlerinin sergilenmesinin yasaklanması, 1937 yılında sanatçının 70. yaşını kutlamanın onuruna "Nierendorf Galerisi"nde düzenlenmiş olan serginin açılmasını da etkilemiştir. Serginin yasaklanması üzerine sanatçı, Klosterstrasse'deki kendi atölyesinde birkaç çalışmasını sergilemiştir. Bu arada "Anne ve İki Çocuğu" adlı heykel çalışmasını bitirmiştir. Bu heykel çalışmasının taşa geçirilebilmesi için Ressam Leo von Könnig, maddi olarak gereken tüm yardımı yapmıştır. Sanatçı ağaç baskı resim ve heykel çalışmalarından etkilendiği, kendisine örnek aldığı, ölüm yatağındaki heykeltıraş

Ernest Barlach'ın portrelerini yapmıştır. 1937 yılında Münih'te, "Yoz Sanat" sergisinin açılışında Hitler, "kültürel çarpıtmaların son elemanlarına karşı" arı politikayı ilan etmiş ve ekspresyonistleri budala ve suçlu olarak ilan etmiştir. Yasaklanan sanatçılar arasında Ernst Barlach, Otto Dix, George Grosz, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, ve Marc Chagall gibi bazı Yahudi ressamlar vardı. Kollwitz Münih'teki sanatçılar listesinde yer almamıştır. Naziler, ünlü sanatçının "Ekmek" adlı litografisi gibi çalışmalarını kendi propagandalarında kullanmışlardır (http://www.kirjasto.sci.fi/kollwitz.htm). Sanatçı 1938 yılında hayata veda eden Ernest Barlach'ın cenazesine katılmıştır. O anki duygularını "Şikâyet" adlı bronz rölyef heykeli ile anlatmıştır.

1939 yıllarında nüvelerini veren savaş, 1940 yılında doruk noktasına ulaşmış ve II. Dünya Savaşı başlamıştır. 1929 yılında çıkan büyük ekonomik kriz, savaşın başlamasıyla daha da şiddetlenmiştir. Dünyadaki işsizlikler artmış, açlık had safhaya çıkmıştır. Üstüne savaşa ayrılan ekonomik bütçenin yoğunlaşması tüm dünyayı olduğu gibi Kollwitz ailesini de etkilemiştir. Hatta Käthe Kollwitz ilerleyen yıllarda yapıtlarını üretebilmek adına sponsor kabul etmek durumunda kalmıştır. Bu dönemde sanatçının eşi Karl Kollwitz'in hastalanması ile birlikte, artık çalışamayacağı için doktor muayenehanesini kapatmıştır. 19 Temmuz 1940 yılında hayata veda etmiştir. Eşinin ölümüyle Kollwitz bu defa farklı bir acı yaşamıştır. Hayat mücadelesinde artık tek başına kalmıştır. Klosterstrasse'de bulunan atölyesinden ayrılmış, çalışmalarına devam edebilmek için, evinin bir odasını kendisine çalışma atölyesi yapmıştır. Kollwitz, 1942 yılında I. Dünya Savaşı sırasında, Şair Richard Dehmel'in savaşa katılmaları için gençlere yapmış olduğu çağrıya cevaben Goethe'nin sözlerinden hareketle "Filizlenecek Tohumlar Gömülmemelidir!" adlı son litografisini yapmıştır (Resim 34). I. Dünya Savaşında şehit düşen oğlu Peter'in ismini verdiği, Torunu Peter de II. Dünya Savaşında Rusya'da şehit düşmüştür (Zigrosser, 1969).



Resim 34. Käthe Kollwitz, "Filizlenecek Tohumlar Gömülmemelidir!", Litografi, 37x39.5 cm, 1942, Wilhelm Meister. Galerie St. Etienne, New York.

Sanatçı 1943 yılında, Berlin'deki bombardımandan kaçabilmek için Nordhausen'e sığınmıştır. Burada Heykeltıraş olan arkadaşı, Margaret Böning ile birlikte yaşamaya başlamıştır. Kasım ayında, Berlin'deki evinin yakınına düşen bomba, sanatçının gravür kalıplarını, birçok desen, yazı ve belgelerini yok etmiştir (Baransel, 2009: 117). 1944 yılında Sakson Prensi Ernst Heinrich'in, sanatçıyı davet etmesi üzerine Rüdendorf'a, Dresden'in dışındaki, Moritzburg şatosunun yakınlarında küçük bir eve taşınmıştır (Turan, 1998: 20).

Käthe Kollwitz 22 Nisan 1945 yılında, hayata veda etmiştir. Sanatçı Moritzburg mezarlığına gömülmüştür. Daha sonra sanatçının naaşı, Berlin-Friedrichsfelde merkez mezarlığına taşınmıştır.

4. 2. Käthe Kollwitz'in Sanat Anlayışı

Käthe Kollwitz'in sanat anlayışına bakmadan önce, Kollwitz'in sanatına kaynaklık eden dönemin siyasi gelişmelerini irdelemek gerekir. XVI. ve XVII. yüzyılda yaşanan endüstriyel gelişmeler sonrasında XVIII. yüzyıldaki Fransız ihtilalinin yarattığı milliyetçilik düşüncesi, ulusların bağımsızlık düşüncelerini güçlendirmiş ve bu düşünce ile birçok atılımlar gerçekleştirmişlerdir. XIX. yüzyıla gelindiğinde 1830'larda

Metternich Sistemi çökmüş 1871 yılında Avrupa da giderek güçlenen Almanya doğmuştur. Gürsel Aytaç "Yeni Alman Edebiyatı Tarihi" adlı kitabında 1871 yılının, Alman siyasi tarihinde bir dönüm noktası olduğunu söyler. 1870 yılında Fransa ile yapılan savaşta Almanya'nın galip gelmesi Kuzey ve Güney Alman devletlerinin birleşmesi gereğini doğurmuş, 1871'de I. Wilhelm, Weimar İmparatorluğu'nu ilan etmiştir. Siyasi alandaki başarı ekonomiye de yansımış, Almanya 1870'lerin başından itibaren hızlı bir endüstrileşme sürecine girmiştir. Sanayileşme ve hızlı şehirleşme, burjuvazinin zenginleşmesine, sermayenin sayılı ellerde toplanmasına neden olmuştur. Bu da sosyal tabakalaşmanın kesinleşmesine, sınıflar arası ekonomik farkın büyümesine yol açmıştır. Öyle ki, konzervatif güçler, liberal orta sınıf ve yeni kurulan devletin yükselişinde rol oynayan sınıf bilincine sahip işçiler arasında bazı çekişmeler baş göstermiştir. 1869 yılında Eichen'de Wilhelm Liebknecht ve Bebel tarafından kurulan Sosyal Demokrat İşçi Partisi toplumsal eşitliğin sağlanması yönünde propaganda yaparken, işçi sendikaları 1890'dan itibaren kitle organizasyonlarına dönüştürülmüştür. Sosyalist hareketin baştaki yönetim tarafından büyük tepki gördüğü ve bastırılmaya çalışıldığı II. Wilhelm devrinde sanatta sosyal yönden bir başkaldırma çağı yaşanmıştır. 1880-1900 yılları arasında Alman edebiyatına hâkim olan Natüralizm, sanat zevkinde belirgin bir yönelişe işaret eder. 1880'lerde özellikle eleştirilerde, realist-materyalist doğrultu egemen olmaya başlar (Berksoy, 1995: 68).

Berlin'de 1696 yılında sadece erkeklerin eğitim alabileceği bir Sanat Akademisi kurulmuştur. Kadınların o dönemlerde sanat eğitimi alması ya da üniversitelere gitmesi söz konusu bile olmamıştır. Kadınların çocuk bakımını üstlenmesi zorunluluğu ile ev işlerini yapması gerekliliği, onların başka bir işe yaramadığı düşüncesini doğurmuştur. Bu düşünce mantalitesi ile kadınların sanat eğitimi alabilmesi yasaklamalardan dolayı mümkün olamamıştır. Ancak demokratik bir aile ortamında yetişen Käthe, tüm yasaklara rağmen, babasının desteğiyle iyi bir eğitim almıştır. Bay Schmidt kızının iyi bir sanat eğitimi alması için Königsberg'de, gravür sanatçısı Rudolf Mauer'in yanına göndermiştir. Sanatçı, ilk çizim derslerini Rudolf Mauer'den almıştır. Sonrasında ise Mauer'in kısa süreli öğrencisi olan Gustav Naujog'tan dersler almıştır. Çizim derslerinin yanı sıra gravür sanatını benimsemiş ve gravür çalışmaları da yapmıştır.

Akademide sanat eğitimi almak için Berlin'e giden sanatçı, 1885–86 yılları arasında Berlin Kadınlar Akademisinde Karl-Stauffer Bern'den desen dersleri almıştır. Sanatçı gravür çalışmalarına devam etmek istemişse de, sağlam desenler çizmesinden dolayı Karl-Stauffer Bern onu çizim ve yağlıboya çalışmaya yönlendirmiştir. Sanatçı, hocasının bu önerilerini dikkate alıp çizim ve yağlıboya çalışmalar yapmıştır. Bu dönemde sanatçı, çalışmalarına ilham kaynağı olacak olan Max Klinger'in "Bir Hayat" gravürlerini, hocasının önerisi üzerine incelemiştir. Ayan'ın (2010: 14) da ifade ettiğine göre sanatçı; "sosyal konularda ve fantastik alegorik anlatımlarda çok önemli eserler ortaya koyan Klinger'e giderek büyük bir hayranlık duymaya başlamıştır." Klinger'e duyduğu hayranlık, sanatçının sanat görüşü üzerinde büyük etki yaramıştır. Berlin'deki bir yıllık eğitimini tamamlayıp, Königsberg'e geri dönmüş ve Emil Neide'den resim dersleri almıştır.

Kısa bir süre Emil Neide ile birlikte çalıştıktan sonra, 1888 yılında Münih'e giden sanatçı, iki yıl Ludwig Herterich'in yanında sanat eğitimine devam etmiştir. Bu dönemde aile bireylerinin portrelerini ve günlük hayatı konu olarak ele aldığı resimler yapmıştır. Fakat bu resimler kaybolduğundan dolayı hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. 1890 yılında Münih'te ki sanat eğitimini tamamlayan sanatçı, Königsberg'e geri dönmüştür. İlk zamanlar gravür çalışmak yerine yağlıboya çalışmaya yönelmiş olan sanatçı, Königsberg'e geri döndüğü zaman kiraladığı atölyesinde ilk gravür çalışmalarını yapmaya başlayarak tekrar gravüre yönelmiştir (Baransel, 2009: 111).

Sanatçının ilk çalışmaları genelde aile bireylerinin portreleri ve günlük yaşamdan konular iken, evlenip Berlin'e yerleştikten sonra eşinin muayenehanesine gelip giden işçi sınıfından hastalarla kurduğu ilişkiler sonucu çoğu işçinin resimlerini yapmıştır. Sanatçı bu dönemde Max Klinger'in "Resim ve Çizim" adlı deneme kitabını okumuştur. Ayan'ın (2010: 15) da belirttiği gibi, dönemin Almanya'sının "sosyal gelişmelerini daha iyi anlatabilmesi için çizgi gücünün bir araç olduğunu kavramıştır. Gelecekteki kentsel devrimlerle ilgili çok çarpıcı görüşler ortaya koyan Sembolist sanatçı Klinger'in "Mart Günleri" adlı eseri de Kollwitz'in toplumsal konulara karşı duyarlılığının gelişiminde büyük kazançlar sağlamıştır." Hurwitz ve Day'e göre ise, Kathe Kollwitz'in çizgiyi hedefine varmak için bir ilk araç olarak kullandığını ve bu

güçlü çizgisiyle hem topluma olan hiddetini hem de toplumun kurbanlarına karşı şefkatini desteklemiştir (Akt. Alakuş, 2002).

Sanat eğitimini tamamladıktan sonra Kollwitz, kendisine özgü çizim üslubunu oluşturmuştur. Böylece sanatçı kimliğini ortaya koyacağı, sanatsal üretimlerini kendi atölyesinde yapmaya başlamıştır. Sanatçı Emile Zola'nın "Germinal" adlı eserini okuduktan sonra bununla ilgili bir özgün baskı serisi yapmaya başlamıştır. Sanatçının aldığı eğitimlerden sonra, yapmak istediklerini artık kendine olan özgüveni ile bilgi birikiminin verdiği bir heyecanla çalışmaya başlamıştır. Sanatçının bu çalışma isteğini Ayan (2010: 15); "genelde kendini izole ederek, tasarım üzerinde uzun dönemler düşünme süreciyle geçirirken, üretim aşamasını ise kısa dönemlerde ve art arda yaşamaktaydı. Kollwitz kadın olmanın getirdiği zorlukları aşıp, erkek hegemonyasındaki sanat dünyasına kendini kabul ettirebilmek için eserlerinin içeriğine ve anlatımına çok önem veriyordu." şeklinde ifade etmiştir. Sanatçı için artık çalışmalarında işçilerin ağırlıklı olduğu bir çalışma söz konusu olmuştur. Bu baskı çalışmaları ile işçilerin yaşamlarını anlatmaya başlayan Kollwitz artık sanatsal anlamda üreteceği eserlerinde nasıl bir yol izleyeceğini belirlemiştir.

Kollwitz Burjuva sınıfına karşı pek ilgili olmamıştır. Sanatçı daha çok işçi sınıfının kadınlarına karşı ilgi göstermiştir. Kollwitz'in günlüğünde de belirttiği gibi, "Görünüşünün ve var oluşunun ötesinde işçi sınıfı kadını, tamamen basmakalıp davranışlarla sınırlı olan hanımefendilerden daha fazlasını gösteriyor. İşçi sınıf kadınları bana ellerini ayaklarını ve saçlarını gösteriyor. Elbiseleriyle vücudunun şeklini ve formunu görmemi sağlıyor. Herhangi bir maske takmadan kendini ve hislerini samimi bir şekilde sunuyor" (Kearns, 1976: 82).

Sanatçı günlük hayatında karşılaştığı kadınları, karakalem ve kömür kalem kullanarak hızlı bir şekilde eskizler çizmiştir. Bu kadınlardan bazıları ona modellik yapmış, bazıları ise eşinin bekleme odasına gelen kadınları kendisine model alarak taslaklarını çizmiştir. Sanatçının bu taslaklarının arasında sayısız dişi çıplaklar, kafalar yer almıştır. Sanatçının devrimci kadın konusu kendisinde bir saplantı haline gelmiştir. Kollwitz'in kadınlarla ilgili olan "Bir Kadının Başı" adlı çalışması onun sayısız kadın çalışmalarından birisidir. Frau Nitsche nin on tane portresini yapmıştır. "Bankta Oturan Kadın", "Oturan ve Patates Soyan Yaşlı Kadın", "Azarlayan Kadın", "İki Çocuklu Bir

Anne", "Gündelikçi" adlı çalışmasını 1905 yılında Alman Ev Endüstrisi sergisi için yapmıştır. Fakat kadının perişan yüz ifadesi endüstriyel Almanya'nın istediği proje imajına uymadığı için Kaiser sergiyi ziyaret etmeden önce bu poster kaldırılmıştır (Kearns, 1976: 82-83).

Sanatçı kişiliğinin oluşumunda etkili olan ve üzerinde derin bir etki bırakan, dini duyguların yoğun olduğu, felsefi spekülasyon ve devrimci düşüncenin olduğu bir aile ortamında yetişmiş olan Käthe Kollwitz, Arthur Bonus'a göndermiş olduğu bir mektubunda kişiliğini şu şekilde anlatmaktadır: ''Büyükbabam ben 17 yaşındayken öldü, bu yüzden onu iyi biliyorum ve onu canlı hatırlıyorum. Ona saygı duydum, fakat onun tarafından korkutuldum çünkü ben çekingen bir çocuktum. Bu yüzden onunla hiç kişisel bir ilişkim olmadı. Abim ve ablalarım, özellikle abim böyle bir ilişkiye sahipti. Cemaatin diğer çocuklarıyla birlikte onunla din derslerim vardı. Onun öğretiminin kendim de dâhil olmak üzere çocukların çoğunun sınırlı ufkunun üstüne çıktığını hatırlıyorum. Eğitim; din tarihi, İncil'in tartışılması ve Pazar vaazlerini içeriyordu. "Cennetteki Sevgili Babamız", "Tanrı ruhtur", "Baba ve Ben biriz" İsa'nın böyle sözleri bizim dini duygularımızı oluşturdu. Ben Tanrı'yı sevmeme rağmen- O çok uzaktı-sanırım O'na saygı duydum. Fakat İsa'yı seviyordum. Evden ayrıldığımda ve materyalizmin etkisi altında kaldığımda, din denilen her şeye karşı isyan ettim. Heine'nin: "Burada Üçüncü Yeni Ahit kilisesini inşa ettiğimiz kaya üzerinde, acı çekmek için, cefa çekilir." – onu biliyorsunuz – benim inancımın özü oldu. Yıllardır en azından, büyükbabamın dini gücünün benim üzerimde yaşamayacağına düşünmeme rağmen, derin bir saygı kaldı, onun kişiliği, öğretimleri ve cemaatin bütün her şeyi için saygı. Son yıllarda hem Büyükbaba hem de Baba, kökenlerim olarak hissettiğim söylenebilir. Baba bana en yakındı, çünkü halkların kardeşliği için özlem duyan sosyalizm anlayışında rehberim oldu. Bu görüşün arkasında Tanrı dışında, insanlıkla bağı olmayan Rupp duruyordu. O bir din adamıydı" (Kollwitz, 1988: 163).

Sanatçının çocukluk ve gençlik döneminde Tolstoy, Zola, Dostoyevski, Goethe gibi sanatçıların kitaplarını okuması, daha o yıllarda sanatçıda toplumsal duyarlılığın yoğun olduğu bir düşünce yapısı oluşturmuştur. Beğenerek eserlerini okuduğu bu sanatçılara eleştirel bir yaklaşım sergilediği olmuştur. Ayan'ın (2010: 16) Margaret Siobhan Ward'ın "A Mother's Grief: Käthe Kollwitz Descends Into The Marginalized"

tezinden aktardığına göre; "bazen inandığı sanatçıları eleştirdiği ve hatta bazı noktalarda ayrıştığı bile oluyordu. Goethe'ye göre; "adaletsizliği tolere etmek kargaşa yaratmaktan daha iyi" olan bakış açısını Käthe Kollwitz ise; "sosyal adaletsizlik en büyük kargaşa" olarak tanımlıyordu. Ancak yine de görüş ayrılıklarına rağmen Goethe'ye ve edebiyat diline karşı büyük saygı duymaktaydı."

Käthe Kollwitz başlangıçta natüralist bir sanat anlayışıyla eserler vermiştir. Fakat o dönemde sanat ortamına hâkim olan ve tüm sanat çevrelerinin benimsemiş olduğu, Ekspresyonizm sanat akımı Münih'te 1905 yılında Ernst Ludwig Kirchner, Eric Heckel, Max Pechstein ve Karl Schmidt-Rottluff bir araya gelerek "Köprü" (Die Brücke) gurubunu kurmuşlardır. 1911 yılında Franz Marc ve Wasilly Kandinsky tarafından "Mavi Süvari" (Der Blaue Reiter) grubu kurulmuştur. Köprü grubunun amacı; bu yeni sanat anlayışı ile yaratıcılığın özgürlüğünü yeni nesille bütünleştirmektir. Mavi Süvari'lerin amacı ise Ayan'ın (2010: 16) değindiği gibi, "çeşitli modern resim öğelerini bir araya getirmek ve Almanya'da tanınmasını sağlamaktı. Dış gerçeklikler yerine, duyguları teknik form ve estetik yönden biçimlendirmeye çalışan bu grubun etkisiyle birçok sanatçının çizgisi de bu yönde gelişmiştir." Käthe Kollwitz, kendisini herhangi bir sanat akımına tabi tutmamasına rağmen Ekspresyonizm sanat akımından biraz etkilenmiştir. Empresyonizm sanat akımına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış olan Ekspresyonizm sanat akımı I. Dünya Savaşı öncesinde Almanya'da sanat ortamına hâkim bir sanat akımı olmuştur. Ancak savaşın yaşandığı yıllarda ekspresyonizm sanat akımı, sanatçıların eserlerinde daha şiddetli bir şekilde yer almaya devam etmiştir. Fakat bu akımı savunan sanatçılar zamanla azalmıştır.

Kendisini herhangi bir sanat akımına tabi tutmayan Kollwitz, baskı resim çalışmalarında toplumsal olayları ele alması ve bunu iyi bir şekilde yansıtabilmek için göstermiş olduğu ifade biçimindeki güçlü ışık gölge etkilerini, renkli baskılar yerine siyah beyaz baskılar yaparak ortaya koymuştur. Bu şekilde çalışmasının nedeni siyah beyazın yansıtmak istediği ifade biçimini güçlendirdiğine inanmasıdır. Dönemin toplumsal olaylarını konu edinmesi, her ne kadar uzak dursa da, sanatçıyı farkında olmadan sosyalist hareketin içine sürüklemiştir. Sanatçı bu durum ile ilgili olarak; "Sosyalist bir sanatçı olarak tanımlanmam konusunda bir şeyler söylemek istiyorum. O dönemdeki çalışmalarımın babam ve ağabeyimin duruşlarından ve dönemin

edebiyatından etkilenerek sosyalizme yakın olduğu tartışılmaz. Fakat resimlerim için konularımı neredeyse her zaman işçi sınıfının hayatından seçmiş olmamdaki asıl neden sadece bu konuların benim güzellik anlayışımı basit ve yeri doldurulamaz bir şekilde ifade ediyor olmalarıdır. Benim için, Königsberg'de gemilere yük taşıyan işçiler güzeldir. Polonyalı denizciler güvertede çalışırken güzeldirler. Sıradan insanların mimiklerindeki ve vücut hareketlerindeki rahat özgürlük güzeldir. Orta sınıftan insanlar bana hiçbir zaman çekici gelmedi. Burjuva hayatıyla ilgili herhangi bir şeyi resmetmeyi didaktik buluyordum. İşçi sınıfının duruşu ise etkileyici idi. Hayatları hakkında anlatacak çok şey vardı. İşçi sınıfının yaşadığı zorluk ve trajik gerçeklerle çok daha sonra eşimim muayenehanesine gelen kadınlardan dinlediğim zaman tanıştım. İşsizlik ve fahişelik gibi çözülemeyen sorunlar beni çok üzer ve altüst ederdi. Ama aynı zamanda alt sınıflarla ilgili çalışmalarıma devam etme isteğimi de tetiklerdi. Onların tekrar tekrar portrelerini yapmak hayatı benim için birazcık daha dayanılabilir kılıyordu. Bendeki bu ruh halinin babamda da olması bu yöndeki eğilimimi daha da kuvvetlendirdi. Annemler bana bazen şu soruyu yöneltirlerdi: 'Hayatta her şeye rağmen neşeli olaylar da olabiliyor. Neden illa her şeyi karanlık tarafından görüyorsun?' Bu soruya cevap veremezdim. Hayatın neşeli yönü bana çekici gelmiyordu, o kadar. Şunu bir kez daha vurgulamak istiyorum. İşçi sınıfına karşı duyduğum içgüdüsel ilgi ilk başlarda acıma ve onlara karşı yakınlık hissetmeyle alakalı değildi. İşçilerin hayatını güzel buluyordum. Zola'ya da başka birinin söylediği gibi 'Güzellik Çirkinliktir'." (Kollwitz, 1988: 43-44). Bu durum sanatçı hakkında yanlış anlamalara ve tek başına kalmasına neden olmuştur. Kollwitz ekspresyonizmden etkilenmesine örnek olarak; "Karl Liebneckht'in Anısına" ağaç baskısında olduğu gibi birçok baskı resim çalışmasında ekspresyonist üslubunu devam ettirmiştir. Bu nedenle ekspresyonist bir sanatçı, dönemin olaylarını olduğu gibi yansıttığı ve gerçeğe bağlı kaldığı için gerçekçi bir sanatçı, izlenimlerini yansıttığı için empresyonist, toplumsal olayları gerçekçi ve eleştirel bir dille ele alarak yansıttığı için toplumsal eleştirel gerçekçi bir sanatçı olarak, insanlığa faydalı olmak için mücadele etmiş bir sanatçıdır.

Kollwitz, kendi sanatı ile ilgili düşüncelerini günlüğünde şu şekilde ifade etmiştir: "Eduard von Keyserling'in, sanatın geleceği üzerine yazdığı bir makale okudum. Ekspresyonizme karşı çıkıyor ve savaştan sonra artık Alman halkının öncekinden daha az gösterişli atölye sanatına ihtiyaç duyacaklarını yazıyor. Alman

halkının ihtiyacı Gerçekçi sanattır. Eğer Keyserling, gerçekçi sanatla benim yaptığım şeyin aynısını kastediyorsa tamamen aynı fikirdeyim. Son zamanlarda Karl'la küçük heykellerim üzerine konuşurken de aynı şeylerden bahsettik. Bu heykel çalışmamın halk tarafından benimsenmediği doğru. Neden? Popüler değil çünkü. Genel izleyici heykele baktığında bir şey anlamıyor. Genel izleyici için sanatın yüzeysel olmaması gerekiyor. Ama bir şeyleri beğenmesi için yine de çok derin olmaması gerekiyor. Fakat şu da doğrudur ki, eğer o yeterince basitse sanatı gerçek kabul edecektir. Bence sanatçıyla izleyici birbirini anlayabilmelidir. En iyi zamanlarda bu hep böyle olmuştur.

Dâhiler önden gider ve yenilikler ararlar. İyi sanatçılar ise – ki kendimi bunların arasında sayıyorum – dâhinin önden giderek ulaştığı noktayla, halkın anlayabileceği nokta arasındaki kayıp bağlantıyı kurmalıdır. Saf atölye sanatı verimsiz ve dayanıksız, çünkü canlı kökler oluşturmuyor – o zaman neden var?

Benim için söz konusu değil. Kendimi ortalama izleyiciden fazla uzak tutuyorum ve tehlikeli bir şey. Onunla bağlantıyı kaybediyorum. Sanatımı yokluyorum ve kim bilir belki aradığımı bulabilirim" (Kollwitz, 1988: 68).

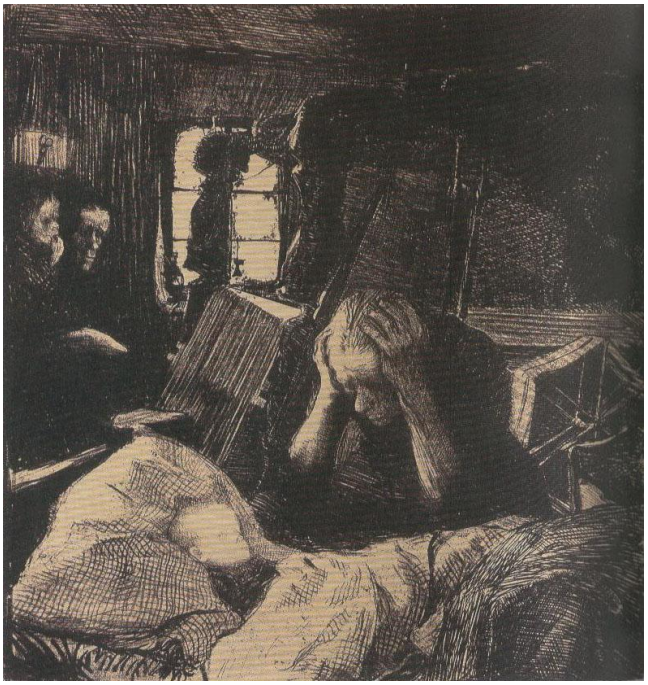
Kollwitz, yaşadığı dönemin siyasi ortamında yaşananlardan derinden etkilenmiştir. Sanatının konusunu, genellikle işçi sınıfının dünyası içermektedir. Kollwitz: "Sanatçı çoğunlukla çağının çocuğudur, özellikle ona şekil veren yıllar erken sosyalist döneme denk geliyorsa. Bana şekil veren yıllar bu döneme denk geldi ve ben tamamıyla sosyalist hareketin içinde yetiştim." diye yaptığı bu açıklama ile sanatına siyasi bir anlam yüklenmesine tepkili bir cevap vermiştir. Kollwitz sanatını, eserlerini üretirken ele aldığı konular itibariyle siyasi olarak değil insancıl bir anlayışla ortaya koyduğunu, "hiçbir zaman soğukkanlılıkla değil, adeta hep kanımla çalıştım" diye ifade etmiştir. Kollwitz'in sanatı, herhangi bir siyasi ideolojinin ötesine geçen insani boyutu, XX. yüzyıl sanatı içinde ayrıcalıklı bir yer edinmesini sağlamıştır: "Estetik üretimlerinin, sadece güncel sanat ya da ahlaki zorunluluklara temellenen siyasi manifestolar olarak algılanmasını istemedi. Onların; özel durumlar için (broşür, poster, politik amaçlar için sipariş edilmiş çalışmalar) yaratılmış olsalar bile, şimdiye kadar yerine getirilememiş sonsuz barış ve herkes için insancıl yaşam şartları gibi talepleri içeren devamlı değerde nesneler olarak kabul edilmesini istedi."

(http://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/19117-kathe-kollwitz-kathe-kollwitz-kimdir-kathe-kollwitz-hakkinda.html).

Sanatçı ilk başlarda sanata “Sanat, Sanat içindir” anlayışı ile yaklaşmıştır. Sanata olan bu bakış açısı, sanatçının yapmış olduğu çalışmalarında ve kendi düşüncesinde hâkim olmuştur. İlk çalışmaları genelde mutlu anne, anne çocuk, kendi oto portrelerinden oluşmaktadır. Sanatçı eşinin muayenehanesine gelen işçilerin yaşamlarına şahit oldukça, işçi ailelerinin bilindik yaşamlarının daha çok farkına varmıştır. Sanatçı yaşadığı olaylar ve karşılaştığı adaletsizlikler karşısında bir sanatçı olarak, topluma faydalı olabilmek ve onlara yol gösterici olmak için “Sanat Toplum içindir” anlayışını benimseyerek bu bağlamda eserler üretmeye başlamıştır.

4. 3. Kathe Kollwitz' in Toplumsal – Gerçekçi Baskı Resimleri

4. 3. 1. "Yoksulluk" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 35. "Yoksulluk", Litografi, 154x153 mm, Berlin, 1893-97, Philadelphia Museum of Art.

Betimleme

Resme ilk baktığımızda tek pencereli karanlık bir mekân ve dört insan figürü göze çarpmaktadır. Resmin ön kısmında bir yatak ve yatağın içinde uzanmış soluk yüzlü küçük bir çocuk bulunmaktadır. Yatağın yanı başında başını ellerinin arasına almış siyah elbiseli bir kadın figürü bulunmaktadır. Bu kadın figürünün hemen arkasında dokuma tezgâhı görülmektedir. Resmin sol tarafında gövdesinin üst bölümü belirgin olan bir kucağında çocuk olan ayakta duran bir figür bulunmaktadır. Bu figürün kadın ya da erkek olduğu belirgin değildir. Ayaktaki figürün arkasındaki duvarda bir makas asılıdır. Duvarın siyahlığı içinde makasın altında beyaz ve dikdörtgen bir alan bırakılmıştır. Pencerenin önünde bir gaz lambası vardır. Duvarlarda yatay, dikey, çapraz ve diagonel çizgiler daha yoğunluktadır. Yastığın yüzeyinde tarama çizgiler, yatağın

çarşafında tarama, yatay, dikey ve çapraz çizgiler kullanılmıştır. Çizgisel bir doku hâkimdir. Açık-koyu lekesel değerler yoğunluktadır.

Çözümleme

Baskı resim; litografi, füzen ve kuru kazıma teknikleri bir arada kullanılarak yapılmıştır. Sanatçı döneminin olumsuz koşullarını, toplumsal adaletsizliğini, dokumacıları, yoksul insanları konu olarak seçmiştir. Baskı resimde; zıt renkler siyah ve beyazın hâkim olduğu, kontrast bir yapı oluşturmuştur. Kontrast renklerin zengin, lekesel ve çizgisel değerlerini kullanarak dengeyi sağlamıştır. Baskı resmin genelinde koyu renk hâkim olmasına rağmen ışığın değeri güçlüdür. Figürlerin arkasında bulunan pencere, duvardaki çapraz ve yatay çizgiler, resme derinlik kazandırmıştır. Figürlerde siyah leke kullanılmıştır. Duvarda ve tavanda, çizgisel ve sert bir doku gözlenmektedir. Giysilerde ve yatakta yumuşak bir doku duygusu hissedilmektedir. Baskı resimde çaresizliğin, yokluğun, ölümü bekleyişin, karamsarlığın hâkim olduğu ağır bir hava egemendir.

Yorumlama

Käthe Kollwitz'in bu çalışmasında böyle bir temayı ele alması, 1844 yılında Silezya'daki dokuma işçilerinin isyanının kanlı bir şekilde bastırılmasını konu alan Gerhart Hauptmann'ın "Dokumacılar" adlı oyunundan çok etkilenmesinden kaynaklıdır. Bu oyundan esinlenerek altı sayfadan oluşturduğu seri, kitabın illüstrasyonu olarak değil, kendi yorumlamalarıyla ortaya koymuş olduğu baskı resim serisidir. Silezya'da yaşanan bu isyan o dönemin gerçekliğini de gözler önüne sermektedir. Käthe Kollwitz bu eserleri yaratırken dönemin diğer sanatçılarından etkilenmiştir. O dönemde yaşanan olaylar birçok sanatçıyı sosyalist düşünceye yönlendirmiştir. Kollwitz, politik angajeye dâhil olmak istemese de bu düşüncelerin etkisinde bu seriyi tamamlamıştır.

Kollwitz, eserinde siyah ve beyaz rengi, yoğun bir şekilde kullanarak dönemin sefaletini, acılarını, savaşın arkasında bıraktığı yıkımları, yoksulluğu, vurgulamak istemiştir. Dokumacıların en önemli materyali olan duvarda kapalı bir şekilde asılı duran makas, onların çalışmadığını göstermektedir. Sanatçı kendi oto portresini kullandığı anne figüründe, aslında kendi iç dünyasını yansıtmıştır. Sanatçı bu resimle kutsal bir varlık olan, annenin çocuğunun hastalığı karşısında yoksulluktan dolayı içinde

bulunduğu çaresizliği, umutsuzluğu, çektiği acının büyüklüğünü ima etmektedir. Sanatçının böyle bir temayı işlemesi yaşadığı dönemin koşularından kaynaklanmaktadır.

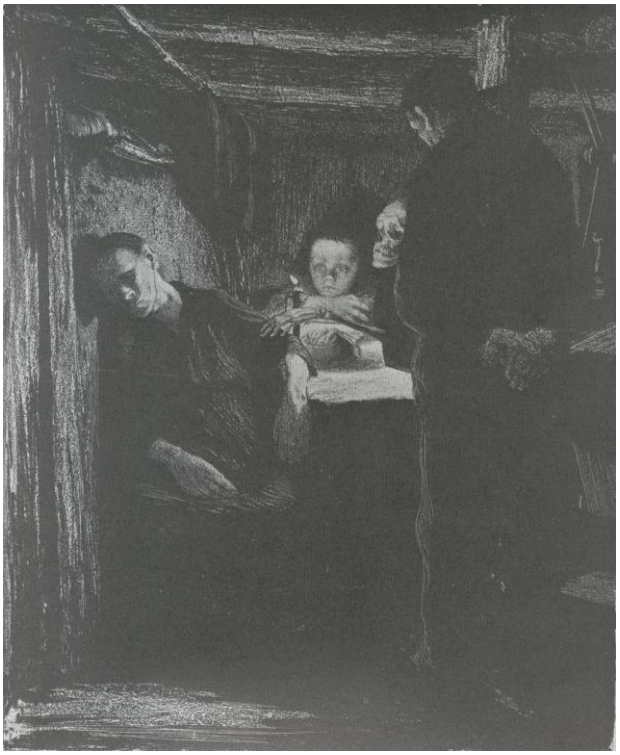
Yargılama

Siyah rengin resimdeki yoğunluğu matemi, acıyı, karamsarlığı yansıtmakta ve sembolize etmektedir. Sanatçı siyah rengi ağırlıklı kullanarak resmin genelinde ağır bir matem havası yaratmaktadır. Bu baskı resim, döneminin insanlarının yaşadıklarını, sosyal yapısını yansıttığından dolayı, tarihi bir belge niteliği taşıdığı söylenebilir. Her zaman beğeni kazandığı ve geçerliliğini koruduğundan dolayı bu sanat eseri evrensel niteliktedir.

Sanat Kuramları

Bu esere sanatsal açıdan bakıldığında döneminin koşullarını estetik değerler çerçevesinde, sanatsal eleman ve ilkeleriyle anlattığından güzeldir. Eser bu haliyle anlatımcı kuramla ele alındığı, dönemin sosyo kültürel yapısını aktardığı için işlevsellik kuramı ile yapıldığı söylenebilir.

4. 3. 2. "Ölüm" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 36. "Ölüm", Litografi, 222x185 mm, Berlin, 1893–97, Philadelphia Museum of Art.

Betimleme

Resme baktığımızda bir iç mekân, mekânın köşesinde duran bir masa, masanın üzerinde yanmakta olan bir mum durmaktadır. Mekân karanlıktır. Mum ışığı ile aydınlatılmıştır. Masanın etrafında duran üç figür ve bir iskelet göze çarpmaktadır. Resmin sağ tarafında kısmen görünen bir dokuma tezgâhı bulunmaktadır. Tezgâhın yanı başında, sırtı izleyiciye dönük, ellerini arkadan kavuşturmuş, yüzünün sol yanı görünen bir erkek figürü bulunmaktadır. Masanın diğer tarafında masaya yaslanmış ve çenesini kollarının üzerine koymuş küçük bir çocuk figürü yer almaktadır. Erkek figürü ve çocuk figürü arasında bir iskelet görünmektedir. Resmin sol tarafında sol kolunu masaya yaslamış ve başını duvara yaslamış bir kadın figürü görülmektedir. Masanın üzerinde bir yemek kâsesi ve kâsenin üzerinde bir el bulunmaktadır. Adamın başı ve omuzu

arasında, geride görünen ağaç kolon ve tavandaki yatay ağaç kütükleri yer almaktadır. Basık tavanlı mekânın sol tarafında köşede tavandan sarkan bir kumaş görülmektedir. Onu ön tarafında duvara yatay bir şekilde asılmış olan büyük bir makas görülmektedir.

Çözümleme

"Ölüm" adlı baskı resim çalışması; litografi, füzen ve kazıma teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Sanatçı eserlerinde, toplumsal gerçeklikler, yaşanan ölümler ve olumsuzlukları ele almıştır. Kazıma ucu ile oluşan yatay, dikey ve çapraz çizgilerin ve lito kalem ile oluşturulan, büyük ve siyah lekesel değerler resme hâkimdir. Bu çizgiler resimde sert ve yumuşak dokular oluşturmuştur. Sanatçının, çalışmayı baskıya hazırlama aşamasında, taş üzerinde yapmış olduğu çizgisel kazıma müdahalesi sonucu, koyu lekeler üzerinde güçlü bir ışık huzmesi yaratmıştır. Resmin genelinde; koyu renk hâkim olmasına rağmen mum alevinin yaydığı ışık, karanlığın içindeki ışığın gücünü ortaya çıkarmıştır. Görüş alanı dar olmasına rağmen, mum ışığında duvara yansıyan gölge resme derinlik vermiştir. Baskı resimde; çaresizlik, sefalet ve ölümü yansıtan, ağır bir atmosfer söz konusudur.

Yorumlama

Käthe Kollwitz, eserinde yoğun bir şekilde kullandığı siyah ve beyaz rengi; dönemin sefaletini, acılarını, yıkımları, yoksulluğu, daha etkileyici bir şekilde vurgulamak için kullanmıştır. Sanatçı bu resimle o dönemin, işçi ailelerinin yaşamış olduğu dramı yansıtmaktadır. Ölüm karşısında yaşanan çaresizliği güçlü bir şekilde vurgulamıştır. Yanı sıra mum ışığının aydınlığında, umut vaat eden küçük bir çocuğun, tanıklık ettiği ölümün ürkütücülüğünü gözler önüne sermektedir. İskeletin eliyle kavradığı boş kâse, aynı zamanda bu üç kişilik ailenin çektiği sıkıntıyı, açlığı ve yokluğu simgelemektedir. Erkek figürü, ellerini arkada bağlamış bir şekilde düşünürken sanki birazdan odanın ortasında hareket edecek izlenimini yaratmaktadır. Çözüm aramakta ama çözümsüzlük daha ön plandadır. Ağaç malzeme ile yapılmış kulübe, işçi ailelerin içinde bulunduğu sefaletin bir simgesidir. Kadının yüzündeki solgun ifade ve hareketsiz duruşu ölümün onu çoktan kucakladığını göstermektedir. Yani kadın; ölümün kollarına kendini çaresizce bırakmıştır. Çocuk figürü bu koşullarda, her şeye rağmen geleceği ve umudu temsil etmektedir. Geleceği korkuyla bekleyen çocuk, sanki yalnız kalacağının bilincindedir. Ama yine de ne olacağını bilememenin şaşkınlığını

yaşamaktadır. Yaşanılan acılar, çaresizlikler onun gelecekten korkmasına neden olmuştur da diyebiliriz. Yas ve karamsarlığı simgeleyen siyah renk ve umudu simgeleyen beyaz renk ile lekesel-çizgisel değerler yaratmıştır. Resimde siyah rengin hâkim olduğu, ağır bir atmosfer vardır. Resmin genelinde, insanların yaşadığı acıları, çarpıcı bir şekilde ifade etmek için siyah rengi kullanılmıştır. Bu baskı resim, dokuma işçi ailelerinin yaşadıklarını, dönemin sosyo ekonomik yapısını yansıttığından dolayı, tarihi bir belge niteliği taşımaktadır.

Yargılama

Siyah rengin resimdeki yoğunluğu, çaresizliği, acıyı, karamsarlığı yansıtmakta ve sembolize etmektedir. Sanatçı siyah rengi ağırlıklı kullanarak resmin genelinde yoksulluğun verdiği ağır bir matem havasını yansıtmaktadır. Bu baskı resim, döneminin insanlarının yaşadıklarını, sosyal yapısını yansıttığından dolayı, tarihi bir belge niteliği taşıdığı söylenebilir. Eseri evrensel değerler ölçütünde incelediğimiz zaman, evrensel nitelik taşımaktadır.

Sanat Kuramları

Sanatçının yaptığı bu çalışmada, gerek kullandığı teknik açısından gerekse de figürlerin gerçekçiliği açısından o dönemi; sanatsal eleman ve ilkeler ışığında, estetik değerler çerçevesinde, tüm çıplaklığı ile tasvir etmektedir. İşçilerin isyanını gözler önüne sererek, bizlere o dönemi metaforlarıyla birlikte, ayrıntılı bir şekilde yansıtmaktadır. Dönemi izleyiciye aktarırken izlediği yol, anlatımcı kuram ve yansıtmacı sanat kuramıdır.

4. 3. 3. “Son” Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 37. “Son”, Gravür, 245 x 305 mm, Berlin, 1893-97, Philadelphia Museum of Art.

Betimleme

Resme ilk baktığımızda, iç mekân, ayakta duran bir kadın figürü, dokuma tezgâhı ve mekânın açık kapısından içeriye ceset taşıyan figürler, oturan bir figür ve yerde yatan iki figür göze çarpmaktadır. Ayakta duran kadın figürü siyah uzun elbisesi ile boynu bükük ve ellerini yumruk yapmış bir şekilde durmaktadır. Kadın figürünün saçları arkadan toplanmış ve yüz hatları belirgindir. Mekânın tahta kapısı açık ve kapıdan içeriye kucaklarında bir erkek figürünü taşıyan iki erkek figürünün girdiği görülmektedir. Bu figürlerden önde olanı mekânın iç tarafında, açık kapının girişinde cesedi kollarından tutmakta ve yüzü içeriye dönük olan bir erkek figürüdür. Kucakta taşınan figürün sol kolu aşağı doğru sarkmıştır. Kapının dışında görünen diğer erkek figürünün vücudunun üst bölümü görünmektedir. Mekânın iki kanatlı, kapalı, tek penceresinden ve açık kapıdan içeri giren ışık huzmesi vardır. Mekânda bulunan dokuma tezgâhının arkasındaki duvarda bir saat ve hemen onun altında asılı duran bir makas bulunmaktadır. Dokuma tezgâhının izleyiciye dönük olan arka yüzünde, tezgâhın

ayaklarını birleştiren tahta üzerinde bir figür oturmaktadır. Oturan figür kollarını dizlerinin üzerinde birleştirmiş ve başını kollarının arasına koymuş olan figürün yüzü görünmemektedir. Oturan figürün önünde yerde yatan iki işçi yatmaktadır. Arkada yatan figürün çenesi göğsüne değmekte ve elleri karnının üzerinde birleştirilmiştir. Önde yatan figürün ise yüzü tavana bakmaktadır. Sağ eli kapalı ve bir nesneyi tutar gibidir. Ayakları çıplaktır. Mekânın tavanında yatay ağaç kütükleri yer almaktadır.

Çözümleme

Sanatçı; bu çalışmasını gravür baskının, asit yedirme ve aquatent tekniklerinden yararlanarak yapmıştır. Siyah beyaz ve gri tonların hâkim olduğu bu çalışmada; yatay, dikey, diyagonal, çapraz çizgiler yoğunluktadır. Bu çizgiler resme hareketlilik kazandırmıştır. Figürlerde çizgisel siyah leke değeri ve sert bir doku gözlenmektedir. Açık kapıdan içeri giren gün ışığı odanın loşluğunu ortaya koymaktadır. Resmin genelinde kasvetli bir hava hâkimdir. Kollwitz, bu eserinde siyah ve beyaz rengi, yoğun bir şekilde kullanmıştır. Mekânda bulunan dokuma tezgahı buranın bir dokuma atölyesi olduğunu göstermektedir. Kollwitz' in bu eserinde ölen işçi bedenlerinin dokuma atölyelerine taşınması canlandırılmıştır.

Yorumlama

Sanatçı baskı resmin genelinde kullandığı siyah rengin yoğunluğu; isyan sonrası verilen kayıpların matemini, insanların ölüm karşısındaki çaresizliğini, verilen mücadelenin sonucunda meydana gelen ağır kayıpların getirdiği karamsarlığı yansıtmakta ve sembolize etmektedir. Resme ilk baktığımızda en dikkat çekici figür ayakta duran kadın figürüdür. Dokuma tezgâhının hemen önünde ayakta, ellerini yumruk yaparak önüne bırakmış, omuzları çökük, umutsuz, üzgün, boynu bükük ve çaresiz bir şekilde olanları izlemektedir. Üzgün, boynu bükük duruşu, omuzlarındaki çöküklük çaresizliğin büyüklüğünü anlatmaktadır. Yanı sıra kadının yüzündeki çaresiz ve acılı ifade, kaybetmenin verdiği acıyı hissettirmektedir. Kapının girişinde ölü figürü taşıyan ve yüzü yerde yatan arkadaşlarına dönük olan öndeki erkek figürü, ölen insanların yerinde bende olabilirdim duygusunu da yaşamış olma ihtimalini hissettirmektedir. Yüzündeki acı dolu ifade o an yaşanılan acıları ve ölümün yarattığı matemi anlatmaktadır. Kapının dışındaki ikinci adamın yüzünde ise yorgunluk,

tükenmişlik, arkadaşlarını kaybetmenin verdiği acı yüzünde hissedilmekte ve bizlere de aynı duyguları hissettirmektedir.

Dokuma tezgâhının ayağına oturmuş olan figür, isyan sonrası yaşananların verdiği çaresizlikle, kollarını dizlerinin üstünde birleştirmiş ve başını kollarının üzerine koyup ağlamakta, yerde yatan arkadaşlarının ölümlerini engelleyememiş olmanın verdiği çaresizliği yaşadığını hissettirmektedir. Yerde yatan, elleri karnının üzerinde birleştirilen ölü figür, ölümü kabullenmiş bir huzurla uykuya dalmış gibidir. Ölüme yenik düşen diğer figür ise; sanki Tanrı'ya yalvarır gibi durmaktadır.

Yargılama

Sanatçı serinin son yaprağı olan bu esere "Son" adını vererek, doğanın büyük bir gerçeği olan ölümün kaçınılmazlığını vurgulamak istemiştir. O dönemin toplumsal yapısını ve siyasi gruplaşmalarını anlatan işçi figürlerini tasvir ederek, dokuma işçilerinin isyan sonrası oluşan dramatik durumunu yansıtmıştır. Sanatçının bu çalışması; tarihte ortaya çıkmış bütün isyanların sonrasında meydana gelen ağır kayıplar, acılar, ölümlerin tekrarını vurgulamıştır. Sanatçı dokumacıların isyanını işlediği bu eserde, toplumsal gerçekliği gözler önüne sermektedir. Her dönem geçerliliğini koruyan, bu eser evrensel bir değer taşımaktadır.

Sanat Kuramları

Sanatçı dokumacıların isyanını; gerçekçi ve eleştirel bir dille ele alarak, estetik değerler çerçevesinde, plastik eleman ve ilkeleri baz alarak anlatmıştır. Eserde isyancıların isyan sonrası yaşadıklarını aktarırken yansıtmacı sanat kuramı ve dönemin sosyo politik durumunu anlattığı içinde işlevsellik sanat kuramının ele alındığını söyleyebiliriz.

4. 3. 4. "Ölü Çocuğu ile Anne" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 38. "Ölü Çocuğu ile Anne", Gravür, 425 x 486 mm, Berlin, 1903, Library of Congress, Washington.

Betimleme

Resme ilk baktığımızda, çıplak bir kadın figürü ve kucağında bir çocuk figürü göze çarpmaktadır. Kadın figürü kucağındaki çocuğa sıkı sıkıya sarılmış ve yüzünü çocuğun göğsüne gömmüştür. Kadın figürünün saçları arkaya atılmış ve yüzünün bir kısmı görünmektedir. Geniş alnı, sağ gözü, sol gözünün bir kısmı ve burnunun üst kısmı görünmektedir. Kadın figürü güçlü ve kaslı kollara sahiptir. Kaslı olan bacaklarından sağ bacağını sol bacağının üzerinde durmaktadır. Kucağında bulunan çocuğu kaslı kolları ile sarmaktadır. Kadının kucağında başı aşağı sarkmış, sağ omuzu kadının onu kavrayan elinden dışarıya çıkmış, gözleri kapalı bir erkek çocuk figürü bulunmaktadır. Mekân yoktur.

Çözümleme

Sanatçı çalışmada, sekiz aşamalı gravür tekniğini kullanmıştır. Deseni plakaya geçirmede yumuşak vernik yanı sıra bürenle birlikte acquaforte kullanmıştır. Çizgisel dokular oluşturmak için mekanik aletler kullanmışlardır. Kadının omuzu, bacakları, çocuğun yüzünde yatay, dikey, çapraz, diagonel ve paralel çizgilerle bir doku oluşturmuştur. Baskı bittikten sonra, baskı kâğıdının üzerine kömür ve kurşun kalem kullanarak, müdahalelerde bulunmuştur. Sanatçı bu çalışmasında baskı resimin bütün yöntemlerini kullanmıştır. Bu gravürde zengin çizgisel değerler, farklı dokular ve ışık gölgenin kontrastlığını kullanarak, kendine özgü bir üslup oluşturmuştur.

Yorumlama

Käthe Kollwitz bu çalışmasını yaparken, 7 yaşındaki küçük oğlu Peter'i model olarak kullanmıştır. Bu çalışmayı gerçekleştirirken ayna karşısına geçen Kollwitz, oğlu ile birlikte saatlerce bu şekilde durmuş ve eskizler çizmiştir. Bu çalışmayı yaratırken birçok deneme çalışmalar yapmıştır. Yıllar sonra oğlu Peter'in, Birinci Dünya Savaşında ölmesi, bu baskı resmi, sanatçı için daha anlamlı kılmıştır. Sanatçı, kadının portresinde kendi otoportresini kullanmıştır.

Sanatçı çocuğunu kaybeden bir anneyi, çektiği acının verdiği hayvansı bir içgüdüyle çocuğuna sarılışını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Kadın figürünün kaslı bir şekilde betimlenen güçlü kollarıyla ölü çocuğunu sararken onu sanki yeniden içinde hissetmeye çalıştığını vurgulamaktadır. Resimdeki kadının anatomik yapısı; kadın vücudunun estetik yapısının aksine, daha erkeksi bir anatomiye sahiptir. Bu çalışmada sanatçı; güçlü bir yapıya sahip annenin, ölüm karşısındaki çaresizliğini gözler önüne sermektedir. Kollwitz'in bu çalışması, anne-çocuk temalı çalışmaları içerisindeki en etkileyici çalışmasıdır. Anne-çocuk teması sanatçının, işçi dünyası ile tanışmadan önce yoğunlukla çalıştığı bir temadır. Bu çalışmasını oluştururken bir annenin evladını kaybetmesinin verdiği büyük acıyı sergilemeye çalışmıştır.

Yargılama

Sanatçının, anne-çocuk konusunu ele alarak, plastik eleman ve ilkeler ışığında ortaya koymuş olduğu başarılı bir çalışmasıdır. Eser yapıldığı dönemden günümüze kadar geçerliliğini koruması bakımından evrensel değer taşımaktadır.

Sanat Kuramları

Sanatçı bu eserinde iç dünyasında yaşadıklarını dışavurduğundan dolayı, yansıtmacı sanat kuramını ve duygu durumunu anlattığı için dışavurumcu sanat kuramını ele aldığını söyleyebiliriz.

4. 3. 5. "İşsizlik" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 39. "İşsizlik", Gravür, 447 x 544 mm, Berlin, 1909, Library of Congress, Washington.

Betimleme

Resimde ilk baktığımızda, bir yatak, yatakta yatan bir kadın figürü, önde bir erkek figürü ve yatağın üzerinde yatan çocuk figürleri göze çarpmaktadır. Kadın figürü beyaz çarşaflar içinde yatakta hasta bir şekilde yatmaktadır. Kadının kucağında yeni doğmuş bir bebek, yatağın iki ayrı yerinde yatan iki çocuk figürü görünmektedir. Kadının ve çocukların yüz hatları belirgindir. Yatağın başucunda da, koyu ve lekesel değerde betimlenmiş, yüzünü avuçlarının içine almış bir erkek figürü yer almaktadır.

Çözümleme

Sanatçı bu çalışmasını gravür tekniğinin, asit yedirme, şekerleme yöntemi, kuru kazıma ve yumuşak vernik tekniklerini kullanarak yapmıştır. Açık değerlerin hâkim olduğu bu çalışmada, duvarlarda kullandığı gri lekesel değerler ve çocukların üzerindeki gri lekeler resmin içinde dağılmıştır. Erkek figüründe kullandığı siyah leke, resimdeki

koyu gri tonlarla dengelenerek, resme bir bütünlük kazandırmıştır. Yanı sıra bu lekesel değerler, resme bir hareketlilik havası katarak, izleyicide süreklilik duygusu uyandırmaktadır. Bitmemişlik duygusu uyandıran resmin genelinde, açık renk hakim olmasına rağmen işçi ailenin umutsuzluğunu yansıtan karamsar bir hava egemendir.

Yorumlama

Dönemin toplumsal gerçekçiliğine eleştirel bir açıdan yaklaşan Kollwitz "İşsizlik" adlı bu baskı resim çalışmasını, kocasının muayenehanesine gelen işçilerden dinlediği, yaşam hikâyelerinden etkilenerek yapmıştır. Sanatçı bu çalışmada; işsizliğin, parasızlığın, hastalığın, umudun ve bir işçi ailesinin dramını ele almıştır. Beyaz çarşaflar içerisinde hasta yatağındaki kadın; hasta olmasına rağmen, küçük çocuklarını anaç bir şekilde etrafında toplamıştır. Çocuklar annelerinin durumundan bihaber yatağın üzerinde mutlu bir şekilde uyumaktadırlar. Küçük bebek, bu yokluğun içerisinde doğan yeni bir hayatı, umut ışığını simgelemektedir. Ön tarafta koyu bir leke gibi duran erkek figürü, karısının hastalığı karşısında çaresiz ve ümitsiz bir şekilde boşluğa bakmaktadır. Bu çalışmada işçi ailesinin, trajik durumu vurgulanmaktadır.

Yargılama

Bu baskı resim çalışmasında ele alınan işsizlik konusu, günümüzde de hala geçerliliğini korumaktadır. Yapıldığı dönemden günümüze kadar verilen mücadelelerin pek iyi bir sonuç vermediğini söyleyebiliriz. Bu çalışma günümüzde de hala geçerliliğini korumaktadır. Evrensel nitelikte bir çalışmadır.

Sanat Kuramları

Plastik eleman ve ilkelere göre yapılmış olan bu çalışma, işçi ailesinin dramını yansıttığı için yansıtmacı sanat kuramının ele alındığını ifade edebiliriz.

4. 3. 6. "Sabancılar" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 40. "Sabancılar", Gravür, 314 x 453 mm, Berlin, 1902-08, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection.

Betimleme

Bu çalışmada ilk göze çarpan, dış mekân, sabana hayvanlar yerine çift sürme aracına bağlanmış iki erkek figürünün tasviridir. Öndeki genç erkek figürü başını ve vücudunu öne doğru uzatmış, beyaz gömlekli, gömleğinin kolları dirseğin üstüne kadar, pantolonun paçaları ise dizüstüne kadar katlanmıştır. Geride duran erkek figürünün sırtının üstü görünmektedir. Vücudunu öne doğru uzatmış fakat başını öne doğru eğmiştir. Yüzü seçilememektedir. Figürlerin arkasında bulunan tekerlekli çift sürme aracı göze çarpmaktadır. Arka planda yeryüzü koyu leke değerleri ile açık ve koyu gri değerlerle ikiye bölünen gökyüzü görülmektedir.

Çözümleme

Çalışma kuru kazı ve aquatent yöntemiyle yapılmıştır. Bu çalışmada, açık ve koyu değerler hâkimdir. Kullanılan çizgiler, yatay, dikey, diyagonal, yumuşak ve sert hatları olan, birbirine paralel açık ve koyu değerler, siyah rengin yoğun olduğu bölgeler çalışmaya nitelik ve kendine özgü bir dil katmıştır. Yatay bir şekilde; açık gri, koyu gri ve siyah renk değerlerini kullanarak resmi dört bölüme ayırmıştır. Koyu gri ve açık gri leke değerleri ile gökyüzü ikiye bölünmüştür. Gökyüzünün koyu gri olan bölümünde çizgisel ve lekesel değerler kullanılarak kasvetli ve ağır bir atmosfer yaratılmıştır.

Yorumlama

1524 ve 1525 yılları arasında Orta ve Güney Almanya'da ki köylüler, aristokrasiye, kilise ve kentlerin yöneticilerine karşı, İncil'in eşitlik ilkesinden yola çıkarak ayaklanmışlardır. Her ne kadar ayaklanma dinsel içerikli görünse de, siyasi olarak bakıldığı zaman egemen olan iktidara karşı, alt tabakanın verdiği bir mücadeledir. Köylüler vergilerin, adaletsizliğin ortadan kaldırılması ve yeni toplumsal bir düzenin kurulabilmesi için ayaklanmışlardır. Ama egemen erk, bu ayaklanmaları kanlı bir şekilde bastırmıştır. Kollwitz bu ayaklanmalardan etkilenmiş ve 7 yapraktan oluşan, "Köylüler Savaşı" adlı baskı resim serisini yapmıştır.

Köylüler ödedikleri vergilerden dolayı, çok kazanamadıkları için çift sürecek bir hayvan almaktan yoksundurlar. Hayvanları olmadığı için insan gücünden faydalanmaktan başka çareleri olmayan köylüler; hayvan yerine kendilerini çift sürme aracına bağlayarak, tarlalarını sürmektedirler. Kollwitz, bu çalışmada egemen güçler için yaşamlarını, yok yere feda eden köylülerin emeğinin nasıl sömürüldüğünü dramatik bir yaklaşımla anlatmaktadır. Çalışmada kasvetli bir havada tarlasını sürmeye çalışan baba ve oğulun tüm gücüyle sabanı çekmek için harcadıkları emeğe şahit olmaktayız. Sanatçının etkilendiği 1524-25 yılları arasındaki olaylar kendi yaşadığı dönem ile benzerlikler göstermektedir. O dönem egemen güce; hizmet etmek zorunda bırakılan köylüler ayaklanırken, kendi döneminde de egemen zihniyete; düşük maaş, uzun çalışma saatleri ile hizmet etmeye çalışan işçiler ayaklanmaktadır. İnsan gibi yaşayabilmenin mücadelesini vermektedirler. İşte Kollwitz bundan yoğun bir şekilde etkilenmekte ve çalışmalarını bu perspektifte yapmaktadır.

Yargılama

Kollwitz için ezilenlerin; yaşamlarında çektikleri acıları gözler önüne sermek, onun güzellik anlayışı ile örtüşmekteydi. Bundan dolayı da bu baskı resim çalışmasında da diğer çalışmalarında olduğu gibi evrensel değerler, tarihsel nitelikler yer aldığından önem taşımaktadır.

Sanat Kuramları

Dönemin toplumsal durumunu anlattığı için anlatımcı sanat kuramı ve sosyo kültürel özelliklerini ifade ettiği için işlevselci sanat kuramını ele almıştır diyebiliriz.

4. 3. 7. "İsyan" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 41. "İsyan" Gravür, Litografi, 507 x 592 mm, Berlin, 1902-08, Library of Congress, Washington.

Betimleme

Resme ilk baktığımızda; ellerinde tarım aletleri bulunan ve koşmakta olan bir insan kalabalığı ve bir kadın figürü görülmektedir. Koşmakta olan insan kalabalığının ellerinde tırpan, orak, bıçak, tırmık vb. aletler bulunmaktadır. Kalabalığın arkasında bayrağa benzer siyah bir leke görülmektedir. Resmin ön tarafında, ayakta duran, siyah uzun elbiseli ve sırtı izleyiciye dönük bir kadın figürü yer almaktadır. Bu kadın figürü kollarını yukarı doğru kaldırmış, elleri açık, arkadan görünen başı öne eğik görünmektedir. Sol ayağı yere tam basmakta, sağ ayağının parmak ucuna basmakta ve gövdesi sola doğru eğik durmaktadır. Resmin sağ tarafında beli bükülmüş, yaşlı bir erkek figürü göze çarpmaktadır. Yaşlı erkek figürü başını kaldırmış kadına doğru bakmaktadır. Hemen arkasında elinde tırpan bulunan yaşlı bir erkek figürü daha göze çarpmaktadır. Resmin sol tarafında kalabalığın önünde bulunan sol kolunu öne doğru

uzatmakta olan genç bir erkek figürü göze çarpmaktadır. Resmin ortasında ve izleyiciye bakan ön kısmında koşan, başı ve gövdesi öne doğru uzanan, sağ kolu bükük bir şekilde havada sol omzunun üzerinden geriye doğru uzanmakta ve elinde kılıç tutmakta olan erkek figürü yer almaktadır. Ağzı açık ve dişleri görünmektedir. Bu figürün hemen yanında bir erkek figürünün yüzü görünmektedir. Kalabalığın içindeki diğer insan figürleri çok belirgin değildir. Kalabalığın arkasında yükselen koyu renk değerli dağın bir kısmı görünmektedir. Gri tonlardaki gökyüzünde, beyaz bulutlar görülmektedir.

Çözümleme

Bu baskı resim çalışmasında sanatçı; gravür baskı yöntemlerini ve litografi baskı yöntemini kullanarak yapmıştır. Baskıyı aldıktan sonra ayrıntıları, çini mürekkebiyle müdahale ederek belirginleştirmiştir. Sanatçının karışık baskı yöntemleriyle yapmış olduğu bu çalışmada, açık ve koyu lekesel değerler kullanmıştır. Bu lekesel değerleri, diyagonal çizgiler ve sonradan müdahalede bulunduğu çini mürekkebi ile yapmıştır. Kullandığı zengin çizgi değerleri yumuşak ve sert dokular oluşturmuştur. Resmin genelinde öfke ve başkaldırının hissedildiği bir atmosfer egemendir.

Yorumlama

Kollwitz; eserin ön kısmında bulunan, siyah elbiseli kadın figürünü yaratırken Zimmermann'ın "Black Anna" adındaki tüm köylüleri ayaklandıran güçlü karakterinden etkilenmiştir. Bu çalışmaya başlamadan önce, kurşun kalem ve pastel çizimlerden oluşan birçok eskiz çalışması yapmıştır. Bu ön hazırlıklar, isyan baskı resminin anlatmak istediklerini geliştirmiştir. Yoksul ve emekçi köylülerden oluşan kalabalığın, yüzlerinde kin, öfke, acı, yorgunluk ve zafer kazanma inancı hissedilmektedir. Yorgun ve bitkin görünen köylüler özgürlüklerini kazanma inancıyla ayaklanmışlardır. Bu inanç onlara güç vermiştir. Köylünün silahı yine köylünün tarım işlerinde kullandığı aletlerdir. Ayaklanmanın ön saflarında yer alan, genç ve dinamik köylülerin bulunduğu topluluğun izleyiciye bakan sağ tarafında yılların verdiği bir yorgunlukla belini bükmüş yaşlı bir köylü göze çarpmaktadır. Yaşlı köylü, elleri havada ve sırtı izleyiciye dönük kadına ümitsiz bir şekilde, soru sorar bir yüz ifadesi ile bakmaktadır. Köylülere önderlik eden kadın figürü ile Kollwitz, kadının toplumsal mücadeledeki rolünün önemine vurgu yapmıştır. Gri tonların olduğu gökyüzündeki beyaz bulutlar arasındaki hareketlilik ise; sanki köylülerin ayaklanmasını destekler bir his uyandırmaktadır.

Yargılama

Sanatçı; "Köylülerin Ayaklanması" serisinin oluşum sürecinde sanatsal eleman ve ilkelerden yola çıkarak eserlerini ortaya koymuştur. Bundan dolayı da bu baskı resim serisinin bir parçası olan "İsyan" adlı çalışması, tarihsel bir nitelik taşımaktadır.

Sanat Kuramları

Dönemin toplumsal gerçekçi durumunu anlattığı için anlatımcı sanat kuramı ve dönemin sosyo kültürel özelliklerini ifade ettiği için işlevselci sanat kuramını ele almış olduğunu söyleyebiliriz.

4. 3. 8. "Gönüllüler" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 42. "Gönüllüler", Ağaç Baskı, 350 x 490mm, Berlin, 1921-23, Philadelphia Museum of Art

Betimleme

Bu esere ilk baktığımızda, gövdelerinin üst bölümü görünen, başları öne ve yukarıya doğru uzanmış beş erkek figürü ve bir iskelet göze çarpmaktadır. Resmin sağ tarafındaki figürün, başı yukarı ve sağ tarafına doğru uzanmış, iki eli yumruk halinde ve göğsünün üzerinde birleştirilmiş, boynuna destek yapar şekilde durmaktadır. Resmin sağ tarafındaki ikinci figürün, başı yukarı ve sağ tarafına doğru uzanmış, sağ eli yumruk halinde göğsünün üzeridedir. Resmin sağ tarafındaki üçüncü figürün başı yukarıya doğru bakmaktadır. Sol eli ile yanındaki figürün omzundaki eli tutmaktadır. Sağ eli ortadaki figürün sağ omuzunda durmaktadır. Resmin ortasında yer alan figürün, başı yukarı doğru bakmakta ve boynu sol tarafına doğru hafifçe eğik durmaktadır. Resmin sol tarafında yer alan iskeletin başı yukarı doğru bakmaktadır. İskeletin yüz hatları geniş, gözler geniş siyah çukurluk içindedir. Sağ eli yumruk halinde yukarda başının üzerinde durmaktadır. Sol koluyla yanındaki başı yukarıya doğru bakmakta olan figürün boynundan kavramış ve figürü kendisine doğru çekmiş bir şekilde durmaktadır. İskeleti sol eli yumruk halinde öne doğru uzanmaktadır. Resmin sol tarafındaki ikinci figürün,

başı yukarıya doğru bakmakta ve sağına doğru eğik durmaktadır. Sol kolu ortadaki figürün omuzu üzerinde durmaktadır. Figürlerin yüz hatları belirgindir. Arka fonda ise oval ve beyaz çizgiler göze çarpmaktadır. Resmin ön sol kısmında, WW harfleri yer almaktadır.

Çözümleme

Baskı resim çalışmasında sanatçı, ağaç baskı yöntemini kullanmıştır. Resimde siyah ve beyaz renk dışında herhangi bir tonlamaya gitmemiştir. Siyah beyazın karşıtlığını kullanarak güçlü bir ifade biçimi yaratmıştır. Arka fondaki oval çizgileri dikey bir şekilde kesen çizgiler, koyu rengin hâkim olduğu resmi aydınlatmaktadır. Ağacın kendiliğinden olan dokusunun yanı sıra sanatçının, ağacı oyarak yarattığı çizgisel bir doku gözlenmektedir. Resmin geneline baktığımızda siyah renk hâkimdir.

Yorumlama

I. Dünya Savaşı patlak verdiğinde, Almanya'da savaşı destekleyen aileler, savaşı kazanma inancı ile çocuklarının savaşa gönüllü olarak katılmalarını desteklemişlerdir. Kollwitz'de savaşı destekleyenler arasındadır. Fakat savaş inanılanın tersine büyük kayıpların verilmesi ile bir kâbusa dönüşmüştür. Sanatçının küçük oğlu Peter'in, savaşta hayatını kaybetmesi, sanatçının bu seriyi oluşturmasında büyük bir etkisi olmuştur. Yaşadığı bu büyük acıdan sonra Kollwitz'in, savaş yanlısı düşüncelerinin yerini savaş karşıtı düşünceler almıştır. Sanatçı yedi baskı resimden oluşan, savaş serisini oluştururken, ekspresif duygularını güçlü bir şekilde ifade etmek için ağaç baskı yöntemini kullanmıştır.

Savaşa gitmek için gönüllü olan gençlerin ortasında bulunan ve sanatçının oğlu Peter'i temsil ettiği tahmin edilen genç, ölümün kendisini beklediğinin farkında değildir. Savaş için gönüllü olan bu masum gençler, savaşın neler getireceğinden bihaberdirler. Arkadaki oval ve dikey çizgiler, karanlık günlerin arkasından doğacak güneşi ifade etmektedir. Gençlerin, başları havada tanrıya yakarır gibi yüzlerinde acı bir ifade bulunmaktadır. Sol köşede paralel çizgiler üzerine oyulmuş "WW" dünya savaşını simgelemektedir. Sol başta bulunan sağ elini havaya kaldırmış olan, gönüllü gencin iskeleti andıran yüzü ölümü, başındaki zeytin dalına benzeyen siyah leke barışı simgelemektedir. Bütün gençlerin elleri yumruk şeklindedir. Bu onların kendilerine olan

güvenleri ve güçlü olmalarını sembolize etmektedir. Resimde ağacın ve siyah rengin yarattığı ekspresif bir ifade biçimi vardır.

Yargılama

Her dönemin egemen erk zihniyetinin emelleri uğruna çıkardıkları savaşlarda, daha çok gençler kurban edilmektedir. Bu baskı resim çalışması, I. Dünya savaşına katılan gönüllü ama kurban gençlerin ruh hallerini yansıtmaktadır. Her dönem geçerliliğini koruduğundan evrensel nitelikte bir çalışmadır.

Sanat Kuramları

Sanatçı; "Savaş" serisinin "Gönüllüler" adlı baskı resim çalışması, savaş dönemini ekspresif ifade ile yansıttığı için yansıtmacı sanat kuramını ele aldığı söylenebilir. Plastik eleman ve ilkelerden yola çıkarak anlatımcı bir yol izlediği için anlatımcı sanat kuramı almış olduğunu söyleyebiliriz.

4. 3. 9. "Halk" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 43. "Halk", Ağaçbaskı, 360 x 300mm, Berlin, 1921-23, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection.

Betimleme

Resme ilk baktığımızda, altı insan kafası ve küçük bir çocuk başı göze çarpmaktadır. Resmin sağ tarafında iki, sol tarafında iki ve ortasında önde bir kadın figürü hemen arkasında ise izleyiciye bakan iki göz görünmektedir. Resmin yüzeyinde siyah renk vardır. Resmin izleyiciye bakan ön ve üst tarafında siyah örtü içinde bir kadın yüzü görünmektedir. Kadının kafası resmin üst kısmının ortasında yer almaktadır. Kadının gözleri kapalıdır. Üst dudağı aşağı doğru büzgün bir vaziyettedir. Yüz hatları belirgindir. Resmin sağ tarafında kadın figürünün sol omuzunda bir elin parmakları görünmektedir. Resmin sağ üst ve ön tarafında bir kadın yüzü bulunmaktadır. Kadının gözleri kapalı ve ağzı açık dişleri görünmektedir. Alnında çizgiler vardır. Kaşları çatık ve yanakları gergindir. Sağ eli yumruk halinde sağ gözünü kapatmaktadır. Yüzü resmin

üst ön ve orta tarafındaki kadına dönüktür. Resmin sağ üst tarafında bulunan ikinci insan yüzü ise gözleri açık izleyiciye bakmaktadır. Alnında çizgiler vardır. Resmin üst orta ve arka tarafında izleyiciye bakmakta olan iki kısık göz görünmektedir. Resmin sol üst ve ön tarafında öndeki kadın figürüne bakmakta olan bir erkek siması vardır. Elleri yumruk halinde ağzını kapatmış vaziyettedir. Resmin sol üst tarafında öndeki figürün arkasındaki ikinci figürün, yüzünün yarısı görünmektedir. Bir erkek siması olan bu figürün sol gözü, sol yanağının bir kısmı, burnunun bir kısmı ve alnı görünmektedir. Resmin alt tarafında kadının önünde durmakta olan ve örtünün içinde sadece kafası görünen çocuğun, üst dudağı, burnu, yanağının bir kısmı, gözleri, alnı ve dalgalı saçlarının bir kısmı görünmektedir. Yuvarlak gözleri açık, karşıya bakmaktadır. Siyah örtünün içindeki kadının, bilekten itibaren görünmekte olan sol eli çocuğun önünü biraz kapatmaktadır.

Çözümleme

Ağaç baskı yöntemiyle yapılan bu çalışma, siyah beyaz lekesel ve çizgisel bir doku oluşturulmuştur. Yüzlerde kullanılan yatay ve dikey çizgiler, ağaç oyularak elde edilmiştir. Siyah rengin hâkim olduğu bu çalışmasında sanatçının, ağacı oyarak elde ettiği çizgisel doku, resme hareketlilik kazandırmıştır.

Yorumlama

Kadın, kendinden emin ve mağrur duruşuyla, çocuğunu annelik içgüdüsüyle kötülüklerden korumaya çalışmaktadır. Kadın yapılı ve güçlü eli ile çocuğunu korumaya almıştır. Çocuk da kendisini korumaya çalışan annesinin elbisesinin içine saklanmaktadır. Kıvırcık saçlı kafasını dışarıya uzatmış ve ürkek bakışlarla ne olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Belki de annesi ile birlikte bir oyun oynadığını düşünmektedir. Neler olduğunun tam olarak ayırdın da değildir. Korku dolu ürkek bakışlarla, annesine sığınmaya çalışan bir ifade ile tasvir edilmektedir.

Resimde yoğunlukta kullanılan siyah renk; savaşın çirkin yüzünü, ölümler için tutulan matemi simgelemektedir. Siyahların içinde çizgisel beyaz dokularla insan yüzlerindeki acı, korku, hüzün, kaybolmuşluk, çaresizlik, savaşa duyulan öfke ifadelerde betimlenmektedir. Savaş karşısında çocuğunu koruyabilmek için bir annenin güçlü bir edayla duruşu sergilenmektedir. Käthe Kollwitz, savaş serisinin bu son

yaprağında aslında kendi iç dünyasını yansıtmaktadır. Oğlunun savaşa gitmesini engelleyememiş bir annenin suçluluk duygusuyla hissettiklerini böyle bir çalışmayla yansıtmaya çalışmaktadır.

Yargılama

Savaşın insan psikolojisi üzerindeki etkisini yansıtan baskı resim çalışması, geçmişte yaşananlar ile bugün yaşananlar arasında pek bir fark olmadığını göstermektedir. Her dönem geçerliliğini koruduğundan evrensel nitelikte bir çalışmadır.

Sanat Kuramları

Savaş döneminde, annelerin çektiği acı ve evlatlarını kaybetme korkusunu, plastik eleman ve ilkelerini baz alarak anlatması ile, anlatımcı sanat kuramını ele aldığını söyleyebiliriz. Dönemin sosyo kültürel yapısını ifade ettiği için işlevselci sanat kuramını ele almıştır. Yanı sıra iç dünyasını yansıttığı için, yansıtmacı sanat kuramını ele almıştır.

4. 3. 10. “Ekmek!” Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 44. “Ekmek!”, Litografi, 300 x 280mm, Berlin, 1924, Philadelphia Museum of Art.

Betimleme

Resme ilk baktığımızda; resimde mekân yoktur. Sırtı izleyiciye dönük ve öne doğru eğilmiş bir kadın figürü göze çarpmaktadır. Kadının sol kolu tam olarak görünmemektedir. Önüne doğru uzattığı elinin yüzüne kapaklanmış olduğu hissedilmektedir. Figürün sağ kolu arkaya doğru uzanmakta, kadının eli arkasında elbisesine asılmış bir vaziyette görünen çocuğun ağzının üzerinde olduğu görülmektedir. Kadın figürünün önünde ise; kadının elbisesinden tutmakta ve başını yukarı kaldırmış bir vaziyette, kadına bakan bir kız çocuğu görülmektedir. Figürlerin altında, Kollwitz imzası ve imzanın hemen altında “Ekmek!” yazısı göze çarpmaktadır.

Çözümleme

Baskı resim, Litografi tekniği ile yapılmış bir çalışmadır. Lito kalemi ile çizgisel ve lekesel değerler elde etmiştir. Çizgisel değerler sert bir doku oluşturmuştur. Lito kalemin yumuşaklığı ile taşın dokusundan da faydalanarak, lekesel değerlerle yumuşak bir doku yaratmıştır. Açık ve koyu değerler kullanmıştır. Çocukların yüzlerinde açık ve yumuşak tonlar kullanmıştır. Kadının elbisesine bakıldığında çok fazla bir ayrıntı olmamasına rağmen birkaç rötuşla kıvrımlar oluşturmuştur. Resmin alt tarafındaki yazıdan da anlaşıldığı gibi bu bir afiş çalışmasıdır.

Yorumlama

Kollwitz; bu afiş çalışması ile savaştan dolayı insanlığın içinde bulunduğu durumu anlatmaya çalışmaktadır. Bu baskı resminde sanatçı, yine anne çocuk temasını ön plana çıkartmıştır. Anne figürünün sırtı izleyiciye dönük iken, çocuklarının yüzleri izleyiciye dönüktür. Savaşın yarattığı ekonomik bunalım, kıtlık, işsizlik insanları çaresizliklere sürüklemiştir. Kollwitz, bu çalışmasında dönemin toplumsal gerçekliğini çok etkileyici bir şekilde izleyiciye sunmuştur. Bu çalışmada; kadın arkaya doğru uzattığı sağ eli ile çocuğuna ekmek yedirmektedir. Sağ tarafındaki çocuğuna verebilecek kadar ekmeği olan bir annenin, sol tarafındaki çocuğuna ise; eliyle yüzünü kapatmıştır.

Bu baskı resim çalışmasında, bir annenin iki çocuğu arasında yaptığı tercihe tanık olmaktayız. Sağ taraftaki çocuğuna verebilecek ekmeği olan annenin, sol tarafta duran küçük kızının yalvaran ve acı dolu bakışlarına rağmen, ekmeği oğluna vererek, oğlunu kurtarmayı tercih etmiştir. Bu durum acı da olsa aslında o dönemin bir gerçekliğini, Almanya'da ki cinsiyet ayrımını gözler önüne sermektedir. Kollwitz'in yaşam öyküsüne baktığımızda, kızların eğitim alamadığı bir dönemde babasının sayesinde eğitim aldığını biliyoruz. Bu belki de yaşanılan bu duruma da bir göndermedir. Ya da oğlunu kaybetmiş bir anne için erkek çocuğunun önemli olduğunun da bir göstergesi de olabilir.

Yargılama

Kollwitz, savaşın olumsuz sonuçlarını ve annelerin evlatları arasında yapmak zorunda olduğu tercihleri yansıtmıştır. Her döneme hitap etmesinden ve geçerliliğini korumasından dolayı, evrensel değerde bir çalışmadır.

Sanat Kuramları

Sanatçı, plastik eleman ve ilkelerini baz alarak anlatımcı sanat kuramını ve dönemin sosyo kültürel yapısını ifade ettiği için işlevselci sanat kuramını ele almıştır diyebiliriz. Ayrıca dönemin koşullarını dışavurumcu bir ifade ile yansıttığı için yansıtmacı sanat kuramını ele aldığını söyleyebiliriz.

4. 3. 11. "Ölümü Karşılayan Kadın" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 45. "Ölümü Karşılayan Kadın", Litografi, 460 x 395mm, Berlin, 1934, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection.

Betimleme

Resme ilk baktığımızda, boşlukta uzanan kesik bir el, bir kadın ve iki çocuk figürü göze çarpmaktadır. Mekân yoktur. Resmin sol tarafında bilekten itibaren görünen kadına doğru uzanmış bir el görülmektedir. Boşluktaki bu elin karşısında, saçlarını arkadan toplamış, yanakları çökük, karşıya bakan ve bu kesik eli tutan bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın öne doğru hafif eğilmekte ve karşıya elin olduğu tarafa bakmaktadır. Kadının boşluktan uzanan eli tutan sağ kolu zayıftır. Sol kolu ise kalındır. Kadın figürü ve çocuk figürleri resmin sağ tarafında durmaktadır. Kadının önünde iki çocuk figürü bulunmaktadır. Resmin ön ve sağ tarafında çocuk figürü sırtını dönmüş, eli ile yüzünü kapatmış bir şekilde kadının eteğine kapanmaktadır. Öndeki çocuğun

gerisinde olanı, elin uzandığı tarafa bakmaktadır. Kucağında ekmek olduğu tahmin edilen nesneyi elleri ile sıkıca tutmaktadır.

Çözümleme

Bu çalışma, Litografi tekniğiyle yapılmıştır. Lito kalemi ile kalın ve ince çizgisel leke değerlerini elde edilmiştir. Çizgisel değerler sert bir doku oluşturulmuştur. Lito kalemin yumuşaklığı ile taşın dokusundan da faydalanarak, çizgisel leke değerleriyle yumuşak bir doku yaratılmıştır. Açık ve koyu değerler kullanılmıştır. Kadının ve çocukların elbiselerine bakıldığında, çok fazla bir ayrıntı olmamasına rağmen birkaç rötuşla kıvrımlar oluşturulmuştur. Resimde korkunun egemen olduğu bir hava vardır.

Yorumlama

Sanatçı, yaşamı cehennemin kendisi olarak değerlendirmekte olduğu için bu eserinde de, yaşamın güçlükleriyle boğuşan bir kadının ölümü karşılamaktan duyduğu korku ile birlikte memnuniyetine şahit olmaktayız. Kollwitz yine bu çalışmasında, çocuklarını yaşamın tüm olumsuzluklarından korumaya çalışan ve hatta kendisini ölüme bile feda edebilecek bir anne figürünü tasvir etmiştir.

Kadın, boşluktan uzanan ölümün elini, bir dostun elini tutar gibi tutmuştur. Önünde duran iki çocuktan biri korkulu ve şaşkın bakışlarla durumu izlerken, diğeri ise; başını annesinin kucağına gömmüş ve izleyiciye sırtını dönmüştür. İki çocukta yaşadıkları hayatın, savaşın yıkıcılığından korktukları için güvende olabildikleri annelerine sığınmışlardır. Kollwitz, kadını tasvirlerken kendi otoportresini kullanmıştır. Aslında tüm çalışmalarında, yaşamı boyunca karşılaştığı güçlüklerin, yarattığı çöküntüleri anlatmaya çalışmıştır. Koruma altına aldığı belki de oğullarıdır. Savaşa gitmesine engel olamadığı ve ölümünden kendisini de sorumlu tuttuğu küçük oğlu Peter, sanki ona sığınmış, ölüme teslim olmak istememecesine annesine dönmüştür. Belki de annesinin gitmesine engel olmaya çalışmaktadır.

Sanatçının bu resminde en dikkat çekici öğe, ölüme uzatılan elin zayıf bir biçimle çizilmiş olması iken, çocuklarını tutan elin ise daha güçlü bir formla çizilmiş olmasıdır. Bu metaforik öğe aslında, Kollwitz'in yaşadığı ikilemi de bizlere göstermektedir. Litografi tekniği ile yapılan bu eserde figürler herhangi bir mekânda

tasvir edilmemiştir. Resmin bitmemişlik havası, ona ayrı bir anlam yüklemektedir. Sanatçı bu çalışmasında da daha önceki çalışmalarında olduğu gibi anne çocuk temasını ön plana çıkarmaktadır.

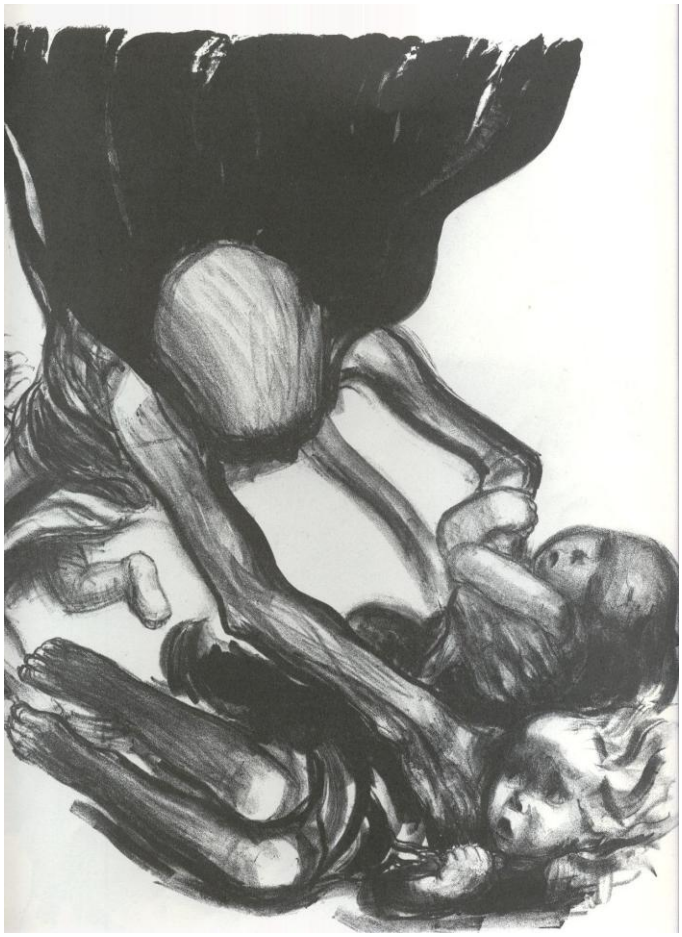
Yargılama

Ölüm temasının ele alındığı bu çalışmada, dışavurumcu bir anlatım vardır. Dönemin koşulları karşısında ölümün korkunçluğu kadına çekici gelmiştir. Bu çalışmada ele alınan böyle bir gerçeklik her dönem geçerliliğini koruduğu için evrensel nitelikte bir çalışma olduğu söylenebilir.

Sanat Kuramları

Sanatçı, çocukları için kendini feda eden bir anneyi, dışavurumcu bir ifade ile yansıttığı için yansıtmacı sanat kuramını ele aldığını söyleyebiliriz. Sanatçı, plastik eleman ve ilkelerini baz alarak, anne çocuk temasını anlatma da, anlatımcı sanat kuramını ele almıştır diyebiliriz.

4. 3. 12. "Çocukları Yakalayan Ölüm" Adlı Baskı Resmin Sanat Eseri Eleştiri Basamaklarına Göre Analizi



Resim 46. "Çocukları Yakalayan Ölüm", Litografi, 500 x 420mm, Berlin, 1934, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection.

Betimleme

Resme ilk baktığımızda; pelerinli bir iskelet ve yerde yatan iki çocuk göze çarpmaktadır. İskeletin pelerini havada uçuşmaktadır. Kafasının tepesi görünmektedir. Siyah pelerinli ve kafasının tepesi görünen iskelet, eğilmiş bir vaziyettedir. Kolları aşağı ve öne doğru uzanmaktadır. Her bir eli ile bir çocuğu kavramaktadır. Resmin izleyiciye bakan ön kısmında yerde yatan bir kız çocuğu bulunmaktadır. İskelet çocuğu sağ eliyle boynundan kavramaktadır. Çocuk başını yukarı kaldırmış ve iskelete doğru bakmaktadır. Bacaklarını karnına doğru çekmiş ve dizleri yere temas etmektedir.

Ayakları havadadır. Sol elinde oyuncağını tutmaktadır. Dalgalı saçları havada uçuşmaktadır. Resmin ön tarafındaki çocuğun hemen arkasında ve sağda iskeletin sol koluna sarılmış bir çocuk bulunmaktadır. Çocuğun gözleri kapalı ve ağzı açıktır. Saçları aşağı doğru düşmüştür. Resmin sol tarafında iskeletin arkasında, koşarak kaçan, eteği, bacakları ve uçuşan saçlarının bir kısmı görünen bir kız çocuğu görünmektedir. Resimde mekân yoktur.

Çözümleme

Bu baskı resim çalışmasında; litografi, füzen ve mürekkep tekniği bir arada kullanılmıştır. Siyah, açık ve koyu gri değerler resme hâkimdir. Çizgisel ve lekesel değerler kullanarak taşın dokusu ile birleşerek yumuşak bir doku oluşmuştur. Resimdeki siyah lekeli pelerinin uçuşan görüntüsü ile koşan çocuk figürü, resimde bir hareketlilik havası katmaktadır. Resimde herhangi bir mekân yoktur. Korkunun egemen olduğu bir atmosfer vardır.

Yorumlama

Baskı resim çalışmasında ölüm; siyah pelerinli bir iskelet olarak tasvir edilmiştir. Ölüm, çocukları büyük bir iştahla yakalamış, kendi dünyasına götürmeye hazır bir halde hareket etme izlenimini uyandırmaktadır. Yerde yatan kız çocuğu figürünün yüzünde, dehşet verici bir korku vardır. Kendisini ölümden korumak için, bacakları havada ve cenin pozisyonunda yatmıştır. Bakışlarından anlaşıldığı kadarıyla, ne olduğunu anlamaya çalışan, korku dolu ve yalvaran bir ifade hissedilmektedir. Bu kız çocuğunun arkasında yatan diğer çocuk ise; gözleri kapalı bir şekilde, ölümün kollarına sarılmış ve ölüme çaresizce teslim olmuştur. Ölümden kaçan kız çocuğu, korkudan arkasına bile bakmadan koşmaktadır. Siyah rengin hâkim olduğu bu çalışma, ölümün korkunç yüzünü güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

Yargılama

Bu çalışmada sanatçı, doğanın kaçınılmaz bir gerçeği olan ölümü, dönemin toplumsal koşullarının yarattığı cehennemde çocukların yaşadığı korkuyu yansıtmıştır. Çocukları yakalayan ölüm, masumiyeti ve saflığını da öldürmüştür. Her dönem geçerliliğini koruduğu için evrensel nitelikte bir çalışma olduğu söylenebilir.

Sanat Kuramları

Kollwitz; çocukların ölüm karşısındaki acizliğini ele aldığı bu eserinde, plastik eleman ve ilkelerini baz alarak, ölüm temasını anlatma da, anlatımcı sanat kuramını ele almıştır diyebiliriz.

4. 4. Käthe Kollwitz ile İlgili Araştırmalar

Kollwitz ile ilgili ulaşılabilen kitaplardan, Carl Zigrosser'in hazırlamış olduğu "Prints and Drawings of Käthe Kollwitz" adlı kitapta, sanatçının 83 baskı resim çalışmasına yer verilmiştir. Bir diğer kitap olan, "The Diary and Letters of Kæthe Kollwitz" adlı kitap Hans Kollwitz tarafından hazırlanmıştır. Sanatçının günlük ve mektuplarından oluşan bu kitap, bizlere sanatçı ilgili önemli bilgiler sunmaktadır. Martha Kearns tarafından yazılmış olan "Käthe Kollwitz: Woman and Artist" adlı kitapta Kollwitz hakkında bilgi sahibi olmamızda önemli bir kaynaktır.

Baskı resimci ve heykeltıraş Käthe Kollwitz ile ilgili bugüne kadar hazırlanmış olan 3 tez çalışması bulunmaktadır. "Käthe Kollwitz ve Edvard Munch Baskı resimleri" adlı yüksek lisans tez çalışmasını hazırlamış olan Zeynep Baransel; baskı resim dilini yoğun bir şekilde kullanmış olan Kollwitz ve Munch'un, Natüralizm'den Ekspresyonizm'e geçiş döneminde ürettikleri baskı resim çalışmalarında kullandıkları benzer konuları anlatmıştır. Bu sanatçılar arasında karşılaştırma yapmıştır. Bu tez çalışması, bu sanatçılar hakkında az sayıda Türkçe kaynak bulunmasından dolayı önemli bir çalışmadır. Baransel, sanatçıların eserlerini teknik açıdan karşılaştırmıştır. Yanı sıra sanatçıların günlük ve mektuplarını kullanarak, onların kişiliklerini, eserlerini üretirken kullandıkları teknikleri ve konu seçimlerini nasıl yaptıkları konusunda bizleri aydınlatmaktadır.

Diğer bir tez çalışması olan; "Käthe Kollwitz'in Sanatçı Kişiliği, Dünya Sanatındaki Yeri ve '1890-1938' Yılları Arasında Yapmış Olduğu Baskı Çalışmalarının İncelenmesi" adlı yüksek lisans tez çalışmasını hazırlamış olan Ayşegül Turan; Käthe Kollwitz'in yaşadığı I. Dünya Savaşı öncesi ve I. Dünya Savaşı sonrası dönemin siyasi koşullarını anlatmıştır. Sanatçının savaş öncesi ve sonrasında üretmiş olduğu baskı resim çalışmalarını incelemiştir. Sanatçının çalışmalarını dönemlere ayırarak ele alması bu anlamda önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Bir diğer tez çalışması ise; "Frida Kahlo, Käthe Kollwitz ve Paula Rego'nun Resimsel İfade Biçimlerinin Yansımaları Resimlerime Etkileri" adlı yüksek lisans tezini hazırlamış olan Nektar Mine (Şepiklioğlu) Süreken; Frida Kahlo, Paula Rego ve Käthe Kollwitz'in biyografilerini anlatmıştır. Diğer iki sanatçının resimlerinin ve Käthe

Kollwitz'in baskı resim çalışmalarının kendi çalışmaları üzerinde olan etkisini ele almıştır.

Müjde Ayan'ın "Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz" adlı kitabı sanatçı hakkında geniş bilgi içermeyip ve katalog tarzında hazırlanmıştır. Ama Türkçe kaynak olarak değerlendirilebilir. Ayan; "Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz" başlıklı makalesinde ise; Kollwitz'i mücadeleci ve barışsever bir kadın olarak ele almıştır.

Funda Berksoy, "Kæthe Kollwitz ve Grafik Sanatı" adlı makalesinde; Kollwitz'in, sanatı ile ilgili bize doyurucu bilgiler vermektedir. Sanatçının, sanatının oluşumundaki temel kaynakları ele alarak, toplumsal eleştirel gerçekçi anlamda yapmış olduğu çalışmalarının; XIX. yy. ile XX. yy. arasında köprü oluşturduğunu belirtmiştir.

Mehmet Fırıncı, "Toplumsal Mücadelede Sanatçı Duruşuyla Käthe Kollwitz ve 'The End' (Son) Adlı Eserinin Analizi" adlı makalesinde; Kollwitz'in toplumcu gerçekçi bir sanatçı olduğunu ve bu eserinin tarihsel bir belge niteliği taşıdığını belirtmiştir. Sanatçının, sanatı ve kişiliğiyle dünya sanat tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedir.

BÖLÜM V

SONUÇ

Käthe Kollwitz, 1867 yılında Kuzey Almanya şehirlerinden Königsberg'de dünyaya gelmiştir. 1885 yılında ressam olmak amacıyla Berlin'e taşınmıştır. Sosyalist bir ailenin kızı olan Kollwitz, sanat hayatına Natüralizm'den etkilenerek başlamıştır. Emile Zola'nın "Germinal" adlı kitabını okuduktan sonra çok etkilenen sanatçı, o da Zola gibi, güzelliği çirkinlikte bulmuştur. Zengin sınıfın hayatlarını anlatan resimler yapmayı sıkıcı bulan Kollwitz için işçi sınıfının yaşamları her zaman daha çekici olmuştur. Gerçek hayatların hikâyesi, Kollwitz'in güzellik anlayışına uygundur.1893 yılında Gerhart Hauptmann'ın "Dokumacılar" adlı oyunundan etkilenen sanatçı "Dokumacıların isyanı" adlı seri üzerinde çalışmaya başlamıştır. 1901-1913 yılları arasında "Berlin Seccession"da aktif olarak görev yapan Kollwitz, 1913 yılında bu grup kapanıp yerine "Free Seccession" adıyla yeniden açıldığı zaman da üç sene de burada yönetici kurul üyeliği yapmıştır.

1881 yılından itibaren baskıresimle ilgilenmeye başlayan sanatçı için ekspresyonist sanatçı tanımlamasının yanı sıra, toplumsal olayları ele almasından dolayı toplumsal-eleştirel gerçekçi sanatçı olarak da tanımlayabiliriz. 1920'lerden sonra Barlach'ın ağaç baskılarını görünce çok etkilenen sanatçı, "Savaş" ve "Ölüm" serilerini hazırlarken bu baskı yöntemini kullanmayı tercih etmiştir. Bu ağaç baskıları ekspresyonist ifadeler taşımaktadır. Ürettiği toplumsal gerçekçi baskıresimleri, döneminin mücadeleci kadın kimliği ile güçlü ve etkileyici söylemleriyle sanat tarihinde yer edinmiştir. Bir kadın olarak döneminin toplumsal olaylarını irdeleyerek, çağının sesi olmak isteyen Kollwitz, toplumsal ve eleştirel gerçekçi bir anlayışla eserlerini üretmiştir. Daumier ve Goya'dan etkilenen sanatçı, döneminin siyasi atmosferini ve ahlaki sorunlarını eserlerine yansıtmıştır. Daha çok işçi sınıfının dünyasıyla ilgilenmiştir

Käthe Kollwitz'in eserleri incelendiğinde, görülen toplumsal temaların, insanlığın yaşadığı acıların, hezeyanların ön planda olduğudur. Kollwitz bu yaşamları ve duygu durumlarını anlatmak için özellikle portreleri ve elleri ön plana çıkartmıştır. Ona göre portelerdeki çizgiler yaşanılan acıları, sevinçleri, hüzünleri en iyi anlatan biçimdir. Eller ise, çalışmayı, üretkenliği, hayatta kalmayı anlatan en iyi metafordur.

Çoğu çalışmasında, insanlar ellerini alnına dayamıştır. Bununla sanki yaşamın acılarına üretkenlikle dur demek istemektedir. Portrelerinde çoğunlukla kendi yüzünü kullanan sanatçı, bakışlarını izleyiciye yöneltmiştir. Aslında izleyiciye şu mesajı vermek istemektedir. Kendi içine yönel ve kendini sorgula, kimsin ve ne yapmak istemektesin? Toplumda yaşanan bu olayların ne kadar sorumlususun? gibi soruları yöneltmeye çalışmış ve insanın kendisiyle yüzleşmesini sağlamak istemiştir. Çoğu çalışmasında toplumsal olaylar ön planda olduğu için siyasi içeriği olan çalışmalar da yapmıştır. Kollwitz'in figürleri acılarını, yaşadıkları çaresizlikleri dışa yansıtır. İzleyici resimlere baktığı zaman resimdeki insanların yaşadıkları açlık, işsizlik, yoksulluk, çaresizlik duygularına şahit olmaktadır.

Kollwitz için çalışmalarında kadın ön plandadır. Ona göre kadın, her şeyden önce annedir. Çocuklarına bakmak, onları beslemek ile yükümlüdür. Yanı sıra kocasına bakmak gibi toplumun yüklediği sorumlulukları yerine getirmekle yükümlüdür. Ayrıca gerekirse savaşta aktif rol almak zorunda olan kadın bazı çalışmalarında halkı örgütleyen kişidir. Hatta ona göre kadın hor görülen, ezilen, tecavüze uğrayan, hayata yenik başlayan bir kahramandır. Onun kadın figürlerinde en dikkat çekici olan, sanatçının kendisinin yaşadığı evlat acısı ve annelik içgüdüsüdür. Hemen hemen tüm çalışmalarında anne- çocuk arasındaki ilişkiyi tanımlayan figürler kullanan Kollwitz için aile arasındaki bağın kuvveti çok önemlidir. Dokumacıların İsyanı serisinde işçileri tek başlarına acı çeken bireyler olarak değil de ailece acılar çeken, unutulmuş insanlar gibi tasvir etmiştir. Ancak aile arasındaki kuvvetli bağ bu çalışmalarında özellikle göze çarpmaktadır.

I. ve II. Dünya Savaşlarına tanık olan sanatçı, sanat akımlarından az da olsa etkilenmiştir. Natüralist sanat geleneğinden gelen sanatçı, her ne kadar kendisini herhangi bir akıma ait görmese de, eserlerinde Ekspresyonist sanatçılar gibi iç dünyasında yaşadığı olayları dışavurumcu bir yaklaşımla ortaya koymuştur. Döneminde onu derinden etkileyen, toplumsal olayları çalıştığı eserlerinde, toplumsal gerçekçi ve eleştirel bir dil kullanmıştır. Käthe Kollwitz, toplumsal gerçekçi düşüncelerini, savaşın anlamsızlığını ve yıkıcılığını, ölümleri, yoksulluğu, halkın isyan ve direnişlerini, seriler şeklinde yapmış olduğu ağaç baskıları, litografileri, gravürleri, afişleri ve heykelleri ile insanlığa sunmuştur.

Kollwitz çalışmalarında, özellikle gravürlerinde birçok tekniği bir arada kullanmıştır. Baskının ana açık koyu tonlarını, genellikle yumuşak vernikle hazırladığı plakaları belirli dokularla lekeleyerek baştan belirleyen Kollwitz, daha sonra acquaforte ve kuru uç ve kazıma tekniklerini kullanarak, plakaya daha koyu tonlar ekler. Plakaya en başta yumuşak vernik sayesinde uygulanmış doku, bütün resmi bir arada tutacak bir temel dokuya dönüşür. Kollwitz son aşamalarda bu dokunun bazı yerlerini kazıyarak kuvvetli ışık-gölge kontrastlarını oluşturur. Gravür tekniklerinin çok yorucu olduğunu söyleyen Kollwitz, daha çabuk sonuçlar elde etmek istediği zaman litografiye başvurur. Ve sanatçı yaşadığı dönemin toplumsal olaylarını, temalaştırarak kendisini baskıresim tekniklerini kullanarak anlatmaya çalışmıştır. Kollwitz'in yaşamla olan derdinin dışa yansımasıdır aslında tüm çalışmaları. Baskıresim yöntemini tercih etmesindeki en önemli neden ise, aynı eserden birden fazla basılabilmesi sayesinde daha geniş kitlelere ulaşacağına olan inancıdır. Bu inançla yaşama kendinden izler bırakmak istemiştir. Yürüdüğü tüm yollarda derin izler bırakan sanatçının çalışmaları dönemi anlatan ibretlik birer belgedir aynı zamanda. Bunun yanı sıra sanatçı; gravür, litografi ve ağaç baskı çalışmalarına ağırlık vermenin yanında heykel çalışmaları da yapmıştır. Özellikle oğlunun mezarlığının bulunduğu yerde duran anne ve baba figürü insanı derinden etkilemektedir. Bu çalışmada savaşın insanlar üzerinde yarattığı acıyı net bir şekilde anlamaktayız.

Nihayetinde Natüralist gelenekten gelen, XX. yüzyılın Ekspresyonist ve Toplumsal Gerçekçi sanatçısı olarak tanımlanan Käthe Kollwitz; bazı kaynaklarda toplumcu gerçekçi olarak tanımlanmaktadır. Fakat toplumcu gerçekçilikte mutlu kahramanlar yaratma, kişiyi ön plana çıkarma ve olaylar örgüsünün sonucunda kahramanı yüceltme vardır. Toplumsal gerçekçilikte ise bunun tam tersi bir durum söz konusudur. Toplumsal olaylara eleştirel bir yaklaşım vardır. Yaşanan olaylar karşısında ezilen halkın yaşadıkları göz önüne serilmekte, yönetime karşı eleştirel bir yaklaşım görülmektedir. Kollwitz'in eserlerinde mutlu kahraman yoktur, acı çeken insanlar, anneler, açlık içindeki çocuklar, haksızlıklar, savaş, ölüm, yıkımlar, ezilen halk vardır.

Kollwitz, baskıresim çalışmalarına konu edindiği döneminin toplumsal olaylarını, toplumsal ve eleştirel gerçekçi bir dille yansıtmıştır. Sanatçının, dönemin ruhuna ışık tutacak nitelikte olan bu baskıresim çalışmaları, yaşadığı dönemi tüm çıplaklığıyla ortaya koyduğundan dolayı tarihi belge niteliği taşımaktadır.

Günümüz toplumunda yaşanmakta olan toplumsal olayların, sanatçının eleştirel bir yaklaşımla yansıttığı kendi döneminin toplumsal olaylarından geri kalır yanının olmadığı gerçeği kaçınılmazdır. Bu durum sanatçının eserlerinin günümüzde de geçerliliğini koruduğunu bizlere göstermektedir. Sanatçı eserlerinde olayları yansıtırken sıradanlıktan uzak, kadın ruhunun egemen olduğu, anne yüreğinin, savaş karşıtlığının ağır bastığı, toplumsal ve eleştirel gerçekçi anlayışla, kendine özgü bir ifade biçimi yaratmıştır.

KAYNAKÇA

Akalan, G. (2000). **"Gravür"**, Kaleseramik Sanat Yayınları, Ankara.

Aksoy, F. (1992). **"Toplumcu Gerçekçilik"**, Sanat Çevresi Aylık Sanat Dergisi, Ekim, 1992. Sayı 168: 28–30, İstanbul.

Alakuş, A. O. (2002). **"İlköğretim Okulları 6. Sınıf Resim - İş Dersi Öğretim Programındaki Grafik Tasarımı Konularının Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemiyle ve Bu Yönteme Uygun Düzenlenmiş Ortamda Uygulanması",** Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

Alakuş, A.O. ve Mercin, L. (2009), **"Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi"**, Pegem Akademi, Ankara.

Alay, E. (1992). "**Özgün Baskı Resimde Alman Ekspresyonizmi"**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Uygulamalı Sanatlar Ana Sanat Dalı Grafik Programı, İstanbul.

Antmen, A. (2008). **"Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. yy. Batı Sanatında Akımlar"**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Araz, G. (2006). **"Baskıresimin Çağdaşlaşması Sürecinde Atölye 17"**, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

ArtBook. (2004 Haziran), **"Ekspresyonizm"**, (Haziran - 2004), Dost Kitabevi, Ankara.

Aslıer, M. (1987). **"Türk Özgün Baskıresim Sanatında Tahta Oyma Basma'nın Yeri"**, "Türkiye'de ve Almanya'da Ağaç Baskı Sanatı", Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 6, Ankara.

Atar, A. (1995). **"Başlangıcından Günümüze Taşbaskı"**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No:846, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, no:9, Eskişehir.

Ayan, M. (2010). **"Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwitz",** Sone Yayınları, İstanbul.

Ayan, M. (2008). **"Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwitz",** Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Yayınları, İstanbul.

Baransel, Z. (2009). **"Käthe Kollwitz ve Edward Munch Baskı Resimleri"**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Berksoy, F. (2006). **"Alman Ekspresyonizmi ve Ernst Barlach"**, "Türkiye'de Sanat" Plastik Sanatlar Dergisi, (Mayıs/Ağustos, 2006), No: 74, İstanbul.

…… (1998). **"20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik"**, Bakışlar Matbaacılık San. Ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul.

…… (1995). **"Käthe Kollwitz ve Grafik Sanatı"**, Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, (Ocak-Şubat, 1995), Sayı:17, s:68-71, İstanbul.

Boydaş, N. (2007). **"Sanat Eleştirisine Giriş"**, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.

Brecht, B. (1980). **"Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum"**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Çalışlar, A. (1983). **"Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik"**, Cem Yayınevi, İstanbul.

Dağlı, B. (2009). **"Bağımsız Bir Sanat Olarak 20. yy. da Kazı Resim",** Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Daldaban, H, K. (2006). **"Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi"**, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Daldal, A. (2005). **"1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik"**, Homer Kitabevi ve Yayıncılık, İstanbul

Dempsey, A. (2007). **"Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler"**, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 75, İstanbul.

Doğan, F. (2003). **"Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçi Eğilimler"**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Elgün, T. (1997), **"İnsan Ruhunun Umarsız Çığlığı Ekspresyonizm ve Şiddet-1"** , Genç Sanat, Güzel Sanatlar Dergisi, (Aralık, 1997), Sayı:40

Epikman, R. (1972). **"Dışavurumculuk (Expressionnisme)"**, Sanat Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi, (15 Mart 1972), Sayı: 6.

Erbudak, N. (2007). **"Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)**, Sanat sokağı Üç Aylık Sanat Dergisi, Şubat, Mart, Nisan Sayısı.

Erçelik, Ç. (2008). **"Toplumcu Gerçekçilik Ve 20. Yüzyıl Heykel Sanatı"**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erinç, M. S. (2004). **"Resmin Eleştirisi Üzerine"**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Eroğlu, Ö. (2002). **"Hayati Misman"**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Esmer, H. (2005). **"Baskı Sanatları Ders Notları"**, Anadolu Üniversitesi, Baskı Sanatları Bölümü, Eskişehir.

Evrensel Kültür, (1995), **"Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)"**, Aylık Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi, (Mart, 1995), Sayı: 39.

Fırıncı, M. (2006). **"Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri"**, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 19: 110–115, İzmir.

Fischer, E. (2003). **"Sanatın Gerekliliği"**, Payel Yayınevi, İstanbul.

Gogh, V. V. (2011). **"Teo'ya Mektuplar, Vincent Van Gogh"**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gökaydın, N. (1987). **"Tahtabaskı Tekniği, Dünü Bugünü, Eğitimdeki Yeri"**, "Türkiye'de ve Almanya'da Ağaç Baskı Sanatı", Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 6, Ankara.

Gölönü, G. (1979). **"Kazı Resim"**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, no: 68, İstanbul.

Güvemli, Z. (2009). **"Sanat Tarihi"**, Varlık Yayınları A.Ş., İstanbul.

Hobsbawm, E. J. (1996), "**Kısa Yirminci Yüzyıl 1914–1991 Aşırılıklar Çağı***"*, Everest Yayıncılık, İstanbul.

İçmeli, M. (1987). **"Ağaç Baskıresimin Özgün Baskıresimdeki Rolü"**, "Türkiye'de ve Almanya'da Ağaç Baskı Sanatı", Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 6, Ankara.

İpşiroğlu, N.M. (1993). **"Sanatta Devrim"**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kalb, P. (2004). **"H. H. Arnason History of Modern Art"**, Prentice Hall, Inc., New Jersey.

Kearns, M. (1976). **"Käthe Kollwitz: Woman and Artist"**, The Feminist Press at the City University of New York, New York.

Keser. N. (2006). **"Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi"**, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Keuerleber, E. (2005). **"Otto Dix- Eleştirel Grafik, 1920–1924/ Özgün Baskı 'Savaş' 1924",** Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul.

Kıran, H. (2010). **"Ağaç Baskı Sanatı",** Bellek Yayınları, Ankara.

Kırışoğlu, O.T. (2005). **"Sanatta Eğitim**", Pegem A Yayıncılık. Ankara.

Kollwitz, H. (1988). **"The Diary and Letters of Käthe Kollwitz",** Northwestern University Press Evanston, Illinois, Amerika.

Köse, O. (1992). **"Ağaç Baskı Sanatı ve Alman Ekspresyonizmdeki Yorumu"**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Kuhn, C, L. (1957). **"German Expressionism and Abstract Art"**, Harvard University Press, Cambridge, 1957.

Lenoir, B. (2004). **"Sanat Yapıtı"**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Little, S. (2006). "**…İZMLER Sanatı Anlamak"**, Yapı Yayın, İstanbul.

Lukacs, G. (1979). **"Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı"**, Payel Yayınevi, İstanbul.

Lynton, N. (2004). **"Modern Sanatın Öyküsü"**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Moran, B. (2010). **"Edebiyat Kuramları ve Eleştiri"**, İletişim Yayınları, İstanbul

Pekmezci, H. (1992). **"Tüm Yönleri ile Serigrafi-İpekbaskı"**, İlke Yayıncılık, Ankara.

Richard, L. (1991). **"Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi"**, Remzi Kitabevi,

İstanbul.

Salur, N. (1995). **"Ağaç Baskının Dünü Bugünü, Die Brücke ve Der Blau Reiter Sanatçıları"**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Saral, E. (2007). **"Avrupa Güvenlik ve Savunma Politikası'na Almanya'nın Etkisi"**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Soykan, Ö. N. (1992). **"Sanatın Neliği - Sanatçının Kimliği Sorunu: II. Mimesis-Mimetes"**, Felsefe Dünyası 3: 22-42.

Süreken, (Şepiklioğlu) N, M. (2003). **"Frida Kahlo, Käthe Kollwitz ve Paula Rego'nun Resimsel İfade Biçimlerinin Yansımaları Resimlerime Etkileri"**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Suçkov, B. (1976). **"Gerçekçiliğin Tarihi"**, Adam Yayıncılık, İstanbul.

Şaşmazer, Y. (2006). **"Figüratif Heykelde Gerçekçilik"**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tansuğ, S. (1992). **"Resim Sanatının Tarihi"** , Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tarabukin, N. (1998). **"Sehpadan Makineye"**, "Modernizmin Serüveni Bir 'Temel Metinler Seçkisi 1840-1990", Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Turanî, A. (2007). **"Sanat Terimleri Sözlüğü"**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

…… (2003). **"Çağdaş Sanat Felsefesi"**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

…… (1992). **"Dünya Sanat Tarihi",** Remzi Kitabevi, İstanbul.

Turan, A. (1998). **"Käthe Kollwitz'in Sanatçı Kişiliği, Dünya Sanatındaki Yeri ve '1890-1938' Yılları Arasında Yapmış Olduğu Baskı Çalışmalarının İncelenmesi"**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yılancıoğlu, M. Ö. (2008), **"Resim Sanatında Gerçekçilik ve Gustave Courbet"**, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Weisner, U. (1967). **"Käthe Kollwitz, 1867-1967"**, Brüder Hartmann, Berlin, Germany.

Wolf, N. & Grosenick, U. (ED.) (2005) "**Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)"**, Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul.

Zigrosser, C. (1969). **"Prints and Drawings of Käthe Kollwitz"**, Dover Publications, INC., New York.

…… (2010). **"Picasso-Suite Vollard Gravürler"** Sergi Kataloğu, Pera, Müzesi, İstanbul.

İnternet Kaynaklar

Gökay, Melek, (1992), http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/dergi/sayi1-8/5/25.pdf/27/11/2009

İşler, A. Şinasi, (2005), http://kutuphane.uludag.edu.tr/PDF/egitim/htmpdf/2005-18(1)/MAK-10.pdf/27/11/2009

Karaca, Ahmet, (2010), **"Realizm"**, http://www.toplumdusmani.net/v2/component/javoice/sorular/395-realizm-akimi-ve- sanatcilari.html/12.08.2011

Özsezgin, Kaya, (1979), **"Honoré Daumier (1808–1879) Ölümünün 100. yılında"**, Milliyet Sanat, http://www.turkish-media.com/forum/topic/183706-honore-daumier-1808–1879/24.04.2011

Tuna, Serdar,(2007), http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/152/5635.pdf/27/11/2009

Türker, Yıldırım, (2010), **"Käthe Kollwitz"**, http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%A4the_Kollwitz/09/12/2009

http://www.geldik.com/edebiyat-kimdir/21890-kathe-kollwitz-kathe-kollwitz-kimdir-kathe-kollwitz-hakkinda.html/19.08.2010

http://www.toplumdusmani.net/modules/wfsection/article.php?articleid=

2076/05.01.2010

http://www.kirjasto.sci.fi/kollwitz.htm/19.08.2010

http://www.msxlabs.org/forum/soru-cevap/227058-toplum-hayatini-yansitan-eserler-nelerdir.html/16.07.2011

http://www.msxlabs.org/forum/edebiyat-ww/12945-kathe-kollwitz-kathe-kollwitz-kimdir-kathe-kollwitz-hakkinda.html/30.04.2011

http://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/19117-kathe-kollwitz-kathe-kollwitz-kimdir-kathe-kollwitz-hakkinda.html/30.04.2011