

GRAVÜRDE ACI ve ÖLÜM TEMASI
Şule ZAIMOĞLU

Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Melihat TÜZÜN

2018

**T.C.
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

GRAVÜRDE ACI ve ÖLÜM TEMASI

Şule ZAIMOĞLU

RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN: PROF. MELİHAT TÜZÜN

TEKİRDAĞ-2018

Her hakkı saklıdır.

GRAVÜRDE ACI ve ÖLÜM TEMASI

ÖZET

İnsanlığın ortak ve en gerçek yanlarından biri ölümlü olmasıdır. Ölüm, insanlara ayrılığı ve acıyı getirir. Yüzyıllardır ölüme karşı tepkiler değişkenlik göstermiştir. Kimi zaman ölüm güzellikle, mutlulukla kutsanmış kimi zaman ardından ağıtlar yakılıp yas tutulmuştur. 21. yy'da ölüm, acı ve hüznle karşılanan bir durumdur. Tüm insanlığın kaçınılmaz şekilde yaşayacağı bu iki durum plastik sanatlarla yansımış ve çeşitli şekillerde renge ve çizgiye bürünmüştür.

Yapılan çalışmada ilk olarak Dürer ve Rembrandt'ın dini konulu baskiresimleri, acı ve ölüm teması altında incelenmiştir. Dini baskiresimler üzerinde yapılan incelemelerin ardından toplumsal problemler ve savaşın getirdiği acı ve ölüm teması araştırılmış ve görsellerle desteklenmiştir. Bu konuda Francisco Goya,, Otto Dix gibi sanatçıların savaş konulu eserleri, Kathe Kollwitz ve Frans Masereel gibi sanatçıların da toplumsal sorunlara yaptıkları eleştirel baskiresimler üzerinden tahliller yapılmıştır. Ve ardından 1950 sonrası baskiresim sanatçılarının acı ve ölüm konusunu ele alışındaki farklılık dile getirilmiştir.

Albrecht Dürer'den günümüze kompozisyonda, ışık-gölgede, biçimde ve konu anlayışında gözlemlenen değişim vurgulanmıştır. Gerçekçi, vahşi savaş sahneleri dışavurumcu tarzda işlenmiş, insanî acıların resmedildiği sahnelere dönüşmüş; konu sadece insanla kalmamış hayvan ölümleri de dikkat çekmeye başlamıştır. Baskiresim sanatçılarının toplumda yaşanan olaylara karşı duyarlı tutumuna dikkat çekilmiştir.

Yapılan tez çalışmasında amaç Hristiyanlığın temel figürlerinden biri olan İsa ve yaşananların betimlemeleriyle başlayıp, günümüze uzanan ölümü anlatan baskiresim eserlerini “Acı ve Ölüm” teması altında toplayıp netleştirmek ve eser seçkileri üzerinden analiz yapmaktır. Çalışma sırasında literatür taraması yapılmış, toplanan veriler incelenmiş ve düzenlenmiştir. Toplanan görsel veriler analiz edilmiş, sonuçlar tez çalışmasına eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Acı, Barok, Baskiresim, Dışavurumculuk, Gravür, Ölüm, Rönesans, Savaş, Vanitas.

ENGRAVING SORROW AND DEATH CONTACT

ABSTRACT

One common and most real part of mankind is mortal. Death brings separation and sorrow to people. For centuries, reactions to death have varied. Sometimes death is welcomed happily, blessed happily; sometimes it is mourning and lamentation after death. In the 21st century, death is a condition of suffering and sadness. These two situations, which all mankind will inevitably experience, are reflected in plastic arts, and in various forms, they are decorated with colors and lines.

In this work, the theme of sorrow and death was first examined in Albrecht Dürer's prints. Following the studies on religious prints, the social problems and the sorrow and death related to the war have been researched and supported visually. This was done through the works of war artists such as Kathe Kollwitz and Francisco Goya. The difference in the post-1950 edition of the painters' approach to the issue of sorrow and death was expressed.

Albrecht Dürer emphasized the change observed in the day-to-day composition, light-shadow, form and subject understanding. Realistic wild war scenes have turned into scenes depicting human sufferings in expressionist style; not only human beings but animal deaths have begun to attract attention. Attention is drawn to the sensitive attitude of print artists towards the events in society.

The aim of the thesis study is to clarify one of the basic figures of Christianity, namely the depictions of Jesus and the living, and to collect and clarify the works of repression that describe the day-to-day death under the theme of "Sorrow and Death". The collected visual data were analyzed and the results were added to the thesis study.

Key Words: Baroque, Death, Engraving, Expressionism, Printmaking, Renaissance, Sorrow, Vanitas, War.

TEZİN AMACI

Ölüm insanlığın kaçınılmaz sonu olmakla birlikte acı ve ölümü duyumsamak kişide pozitif duygulara nazaran daha büyük etkiler bırakan olgulardır. Birçok sanatçı acı ve ölüm gerçeğini yorumlamıştır. Çünkü bu iki kavram kişinin dil, din, ırk, sosyal ve ekonomik statü gözetmeksizin karşılaşmak zorunda kalacağı durumlardır. Hayatları ve olanakları nasıl olursa olsun sanatçıların acı ve ölüm gerçeğini yorumlayışları etkili olmuştur. Özellikle Rönesans, Barok, Romantizm ve Realizm dönemlerinde sıkça kullanılmış baskıresim sanatı sonrasında Ekspresyonist sanatçıların da farklı yorumlamalar ekleyerek yöneleceği bir sanat dalı olmuştur. Tezin amacı; ilk zamanlarda yapılan eseri çoğaltma amacıyla doğmuş, fakat sonrasında belli bir disipline oturmuş bir sanat dalı haline gelmiş olan baskıresim sanatını icra eden sanatçıların, acı ve ölüm temasını yorumlamalarını araştırmak ve karşılaştırmaktır.

TEZİN ÖNEMİ

Baskı teknikleri, matbaa mantığıyla bir sanat eserini kopyalamak amaçlı kullanılmış olsa da, sonrasında bir sanat dalına dönüşmüştür. Günümüzde özgün eserler çıkarabilmek adına sanatçıların sıkça kullandığı deneysel yöntemlere de alan veren bir sanat dalıdır. Yapılacak tezde, baskıresim sanatında etkin rol oynamış gravür sanatçıları hakkında veri toplanıp tek kaynakta bir araya getirilecek olması önemli bir husustur. Bu sanatçıların ortak noktası ise, hayatın en büyük gerçeklerinden olan acı ve ölüm konularını yorumlamalarıdır.

MATERYAL ve YÖNTEM

Bu tezde araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Basılı kaynaklar ve elektronik ortamda yayınlanmış kaynaklar aracılığıyla literatür taraması yapılmıştır. Ardından elde edilen verilerin disiplinlerarası analizi yapılmış, verilerin düzenlenmesi için kronolojik sıra tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra elde edilen görseller de kronolojik olarak sıralanmış ve çalışmada görsel veri analizine yer verilmiştir.

ÖNSÖZ

Yapılan yüksek lisans tez çalışmasında amaç, ilkel insandan modern çağ insanına kadar her bireyin yaşadığı acı ve ölüm gerçeğinin sanatçılar tarafından yorumlanışını incelemektir. İnceleme sırasında baskiresim sanatçıları ele alınmış ve çalışmalar bir tema altında toplanmıştır. Acı ve ölüm teması, dini temalı eserlerden başlayarak günümüze değin incelenmiş, sanatçılar ve eserler arasından bir seçki sunulmuştur.

Bu araştırmada; gerek fikirleri, gerek yönlendirmeleri gerekse kaynak temini konusunda emeğini sakınmayan, kütüphanesini ve elindeki imkânlarını paylaşmaktan kaçınmayan, gerektiğinde bir dost gibi arkamda olan değerli danışman hocam Prof. Melihat TÜZÜN'e; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'ndeki kaynaklara ulaşmamda önyak olan, maddi-manevi desteğiyle yanımda olan sevgili Tufan AKYOL'a ve beni her koşulda destekleyen, bana güvenen, her daim maddi ve manevi destekçim olan biricik aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI

VERİ GİRİŞ FORMU

ÖZET.....i

ABSTRACT.....iii

TEZİN AMACI.....v

TEZİN ÖNEMİ.....vi

MATERYAL VE YÖNTEM.....vi

ÖNSÖZ.....viii

İÇİNDEKİLER.....viii

GİRİŞ.....1

I. BÖLÜM.

1. TANIMLAR.....1

1.1. Özgün Baskı Resim Tanımı.....1

II. BÖLÜM

2.1. ACI ve ÖLÜM TEMASI.....3

2.1.1. DİNİ KONULU BASKİRESİMLERDE

ACI ve ÖLÜM TEMASI.....	9
2.1.1.1. Albrecht Dürer.....	9
2.1.1.1.1. İsa'nın İhaneti.....	11
2.1.1.1.2. Cehennem Acısı.....	12
2.1.1.1.3. Şövalye, Ölüm ve Şeytan.....	14
2.1.1.1.4. Melankoli I.....	15
2.1.1.1.5. Bahçede Izdırap.....	17
2.1.1.2. Rembrandt Van Rijn.....	18
2.1.1.2.1. Yavru Aslan Avı.....	20
2.1.1.2.2. Çarmıhtan İndiriliş.....	22
2.1.1.2.3. Ölüm ve Yeni Evliler.....	24
2.1.1.2.4. Vaftizci Yahya'nın İdamı.....	25
2.1.1.2.5. Üç Haç.....	26

III. BÖLÜM

3. 1. SAVAŞIN ve TOPLUMSAL OLAYLARIN

TANIĞI OLARAK ACI ve ÖLÜM TEMASI.....	28
3.1.1. Francisco Goya.....	28
3.1.1.1. Diş İçin Avcılık.....	30

3.1.1.2. Gelmekte Olan Acının Önsezileri.....	31
3.1.1.3. Hakkımla ya da Onsuz.....	32
3.1.1.4. Ne Cesaret.....	33
3.1.1.5. Her Zaman Böyle Olur.....	34
3.1.2. Otto Dix.....	35
3.1.2.1. Şehvet Katili.....	37
3.1.2.2. Pilkem Yakınında Yemek Taşıyanlar.....	38
3.1.2.3. Gazla Boğulmuş Askerler.....	39
3.1.2.4. Saldırı Birlikleri Gaz Altında İlerliyor.....	40
3.1.2.5. At Cesedi.....	41
3.3. Frans Masereel.....	43
3.1.3.1. İsimsiz.....	44
3.1.3.2. İsimsiz.....	45
3.1.3.3. İsimsiz.....	46
3.1.3.4. İsimsiz.....	47
3.1.3.5. L'eglise Kilisesi Savaşı Kutsadı.....	48
3.1.4. Kathe Kollwitz.....	49
3.1.4.1. Dokumacıların Göçü.....	53

3.1.4.2. Ölmüş Çocukla Kadın.....	54
3.1.4.3. Hücuma Kalkış.....	55
3.1.4.4. Ölüm ve Kadın.....	57
3.1.4.5. Halk.....	58

IV. BÖLÜM

4.1. 1950 SONRASI GRAVÜRDE ACI ve ÖLÜM TEMASI.....60

4.1.1. Kadınlar Kaçıyor.....	60
4.1.2. Deniz Kenarında.....	61
4.1.3. Tanecik.....	62
4.1.4. İsimsiz 2.....	63
4.1.5. İsimsiz 4.....	64
4.1.6. İçerisi (No:12).....	65
4.1.7. Katliam.....	66
4.1.8. Düşmüş.....	67
4.1.9. Dallar Arasında Bir Fısıltı.....	68

TEZ SAHİBİNİN ESERLERİ

ve KONU ile BAĞLANTISI.....69

1. Uyku, Yorgun.....	70
----------------------	----

2. Kavga.....	71
3. Medusa.....	72
4. Yaşlı Mantar.....	74
5. Faili Meçhul.....	75
SONUÇ.....	77
KAYNAKÇA.....	80
ELEKTRONİK KAYNAKÇA.....	83
GÖRSEL KAYNAKÇA.....	84
GÖRSEL DİZİN.....	87

GİRİŞ

1.TANIMLAR

1.1. Özgün Baskı Resim Tanımı

İzer, özgün baskı resmi; “*Grafik ve tipografik beceri, orijinal resim veya metinleri manuel tekniklerle elde edilen kalıp yardımıyla basarak çoğaltma işleminin tümüne verilen ad.*” olarak açıklamıştır. (İzer,1992:15) Özgün baskı resmin ilk örnekleri 6.yy’da Antik Çin’de karşımıza çıkmaktadır. Avrupa’da ise ilk örnekler 15.yy’da bulunmuş dinsel konulu baskıresim örnekleridir.

Özgün baskıresim teknik açıdan dört grupta incelenebilir. Bunlar; yüksek baskı, çukur baskı, düz baskı ve ipek baskıdır. Gravür (çukur baskı) tekniği; İzer’in tanımına göre;

“...fotomekanik yöntemlerden yararlanmadan, metal yüzeyin çelik aletlerle oyularak veya asitle yedirilerek baskı yapılacak kısımların derinleştirilmesine ve çukur kısımlara boya verilip, yükseklikteki kısımların silinmesiyle yapılan baskıya çukur baskı denir.”

Çukur baskı yöntemlerinden sık kullanılan metal gravür baskı tekniğidir. Metal gravür tekniği, sanatsal önemi dışında malzemenin dayanıklılığından, uzun süreli ayrıntılı çalışma imkânı vermesinden ve tekrar tekrar basma olanağı sağlamasından dolayı tercih edilmektedir.(İzer, 1992) Tercih edilen metaller örnek olarak da bakır, çinko, çelik ve alüminyum gibi metaller verilebilir. (Bunun yanında deneysel çalışmalar sayesinde, pleksi levhalar ve cd gibi materyaller de çukur baskı yöntemine kazandırılmıştır.) Bakır maddi açıdan sanatçıya daha külfetli gelmekte, alüminyum yumuşak yapısından dolayı kazıma kolaylığı sağlamasının yanında hızlı deforme özelliği olduğundan baskı sayısının az çıkmasına sebep olmaktadır. Baskı makinesinin sıkıştırması, bir zaman sonra, özellikle yumuşak metallerde kazınan alanlarda bozulmalara ve baskıresmin tasarlanan şekilde çıkmamasına sebebiyet

vermektedir. Çelikse kuru kazımaya mahal vermeyecek kadar sert bir maddedir. Bu yüzden çinko kuru kazımaya uygun yumuşaklığı ve fazla sayıda baskı almaya olanak sağlayacak sertliği sayesinde, çok daha sık tercih edilen bir metal materyaldir. Asitle yedirmeye ve kuru kazımaya da uygun sertlikte bir maddedir.

Baskıresmin ilk kullanım amacı, yapılan eserlerin kopyalarını çoğaltmak, bölgeler ve kültürler arası gönderimlerle kitle iletişimi sağlamaktır. Bu amaçla yapılmış ve bugüne değin getirilebilmiş ilk örnek Çin menşeli bir ahşap baskıresim çalışmasıdır. Budist ibadetlerin resimlendiği bu baskıresim örnekleri 868 yılına aittir. 15. - 16. yy 'da ise özellikle kilisenin halk için yapacağı dinsel bilgilendirmeler için ahşap baskı tekniği sıkça kullanılmıştır. Sanatçıların yağlıboya, suluboya gibi fırça teknikli eserleri, özgün baskı haline getirilmekte ve çoğaltılarak çevre şehirlere dağıtılmaktaydı. Bu sayede kültür ve sanat üretildiği yerde kalmıyor bir nevi gezici sergi sayesinde eser ve sanatçı tanınabiliyordu. Yaşanan sosyolojik ve siyasi olayların da resmedildiği eserler kitle iletişimi açısından gazete, dergi gibi basılı yayın organları vazifesini görmekteydi.

M.S. 6.yy'dan beri uygulanan baskıresim teknikleri uzak doğu kültüründe kendine yer etmiş geleneksel (kök, toprak boya, el yapımı kâğıt gibi...) malzemeler ve yöntemlerle bugüne dek varlığını sürdürmüştür. Kitle iletişim aracı olarak kullanımından sonra özellikle baskıresim için eser üretilmiştir ve resim sanatı gibi bilinmeye ve değer görmeye başlamıştır.

2.1. ACI VE ÖLÜM TEMASI

Acı, genel anlamda fiziksel ve ruhsal acı olarak ikiye ayrılabilir. Yapılan araştırmada bahsedilen ruhsal acı ve ölümden kaynaklı fiziksel acıdır. TDK acıyı “*Herhangi bir dış etken dolayısıyla duyulan rahatsızlık, ızdırap*” şeklinde açıklar. Fiziksel acı, kişinin bedenlen hissettiği rahatsızlık verici duydur. Seviyeleri ve nedenine göre çeşitleri vardır. Ruhsal acı bundan çok daha derin ve çok daha ızdıraplıdır.

Bir de toplumsal acı vardır ki; dayanılması en güç denebilir. Zira kişi kendi acısının yanında sevdiklerinin, halkının çektiği acı için de kahrolur. Toplumsal acı, bir ulusun hemen hemen tümünü ilgilendiren bir rahatsızlıktır. Toplumca çekilen acılar daha etkili ve uzun süreli olur. Örnek vermek gerekirse savaş, kıtlık, doğal afetler, yaygın hastalıklar, açlık ve susuzluk gibi... En sıkıntılı sonuç ise gerçekleşen ölümlerdir. Daha ferdi bir sorun da olsa, toplumsal bir sorun da olsa ölüm her zaman en çaresiz kalınan, en acı veren durumdur. Çözümü yoktur, ölüm karşısında insanlığın elinden hiçbir şey gelmez. Kişinin, grupların, toplumların en çaresiz kaldığı andır ölüm anı. Ölüm hatıraları, kişinin en büyük acılarıdır. Ve ölüm anlarına tanıklık etmek kişinin psikolojisinde büyük yaralar oluşturduğu gibi, hayat görüşünü, mizacını etkileyebilir. Kişi, bir canlının ölümüne tanık olduktan sonra tüm bu yaşanan sıkıntı ve problemlerin ölüm gerçeği karşısında aslında ne kadar küçük ve etkisiz problemler olduğunu fark edecektir. Yaşanan her acı kişinin hayatta karşılaşacağı zorluklar karşısında daha soğukkanlı ve daha olgun kalmasını sağlar.

Zira 17. yüzyıl öncesi ve sonrasında gerçek hayatta varlığı sorgulamış olan Descartes’in “*Düşünüyorum, o halde varım*” önermesini “*Acı çekiyorum, o halde varım*” olarak değiştirmiş olması; bize Beckett’in varlığı sorgulamayı bitirip, acı çekmenin, var olmanın kaynağı olduğu düşüncesini benimsemiş olduğunu; bu bağlamda da Descartes gibi varlığın arayışını dile getirmeye çalışarak, eserlerindeki gerçekliliği acıyla bağdaştırmasını ve tanrının gücünü yani teolojik varlığı da

eserlerinde sonu gelmez kara mizahla ortaya koymuş olduğu izlenimini kolaylıkla yaratabilmektedir. (Aydın, 2010:1-2)

Özellikle Rönesans döneminde mitolojik ve dini konulardaki acı ve ölüm teması barındıran sahneler baskiresimlerde sıklıkla ele alınmıştır. Maniyerizm’le dokunulmazlığı ve ulaşılmaz ciddiyetine eleştirel yaklaşılan Rönesans resmi değişime uğramaya başlamıştır. Resmedilen dini sahneler yaşanabilir sahnelere dönüşmüştür. Rönesans’la paralel yaşanan Reform hareketiyle din sorgulanmaya başlanmış ve kilisenin tekelinden alınmıştır. Reform hareketinden sonra kilisenin önemini kaybetmesiyle, ikonik İsa ve Meryem resimlemeleri azalmaya başlamıştır. Bu durum tual üzeri tekniklerde de baskiresim tekniklerinde de kendini göstermiştir. Barok tarzının gelişmesiyle, ışık ve kompozisyon sistemleri şekil değiştirse de, acı ve ölüm temalarının kullanımı sürmüştür. Özellikle dini acı sahneleri, sanatçıların resmetmeye devam ettiği konulardır.

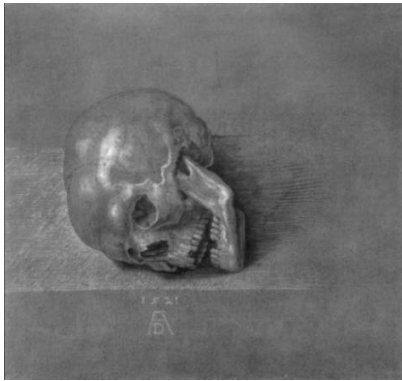
Modern Sanat’ın eleştirel, akılcı ve deneysel tavrı, acı ve ölüm temasının Rönesans ve Barok’ta alışlagelmiş tiyatral havasını eritmiş, kişiye has bir hale getirmiştir. 19.yy’a gelindiğinde resmedilen sahnelerde artık acı sadece İsa’nın değil, herkesin yaşadığı zor bir durumdur. 18.yy’ın sonları ve 19.yy’ın başlarında yaşanan Sanayi Devrimi’nde buharlı makinenin keşfedilip kullanılmaya başlamasıyla modern işçi kavramı doğmuş, emek ve sömürü sorunsalları oluşmuştur. Ekonomik açıdan sınıf ayrımları, işçi haklarının hiçe sayılması, emeğin ve işçi sınıfının sömürsü Sanayi Devrimi’nin olumsuz getirileri olmuştur. Toplumun genel problemlerine tepkisiz kalamayan sanatçılar artık daha kişisel acılara, işçi ölümlerine, açlık, yokluk ve fakirlik gibi sorunlara odaklanmıştır. Kathe Kollwitz, Frans Masereel gibi baskiresim sanatçıları bu konuları ustalıklı işlemiştir.

15.yy'dan başlayıp 20.yy'a kadar çalışılan bir tür ise vanitasdır. Vanitas 1550 dolaylarında natürmort resmi altından çıkıp bağımsız bir resim türü olarak kabul edilmiştir. 1620 dolaylarındaysa iyice yaygınlık kazanmış, 1650'den sonra gözden düşmüştür. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997. :1867) Fakat günümüze değin Vanitas örneklerine rastlanmaktadır. Latince'de "hiçlik" anlamına gelen sözcük "vanitatum"dan türetilmiştir. Ölümün ve hayatın geçiciliğinin anlatıldığı, uyarı niteliğindeki resim türü "Vanitas"tır. Vanitas türü, bir natürmort türü olmakla beraber, farklı şekillerde yorumlanabilir. Bazen çokça objenin sembolize ettiği anlamların bütünüyle bir mesaj verilmesinin yanında, bazen sadece bir kurukafa resmedilerek istenen mesaj verilebilmektedir.

En belirgin özelliği, içerdiği nesnelere her birinin kendi varlığı dışında farklı bir olgunun simgesi olmasıdır. Bu bakımdan sembolist bir türdür denebilir. Vanitas resimde amaç izleyiciye etkili bir mesaj vermektir. Bu yüzden kontrastlar sıkça kullanılır. Verilmek istenen mesaj genellikle dünyanın geçiciliği, ölümün gerçekliği ve ölümden sonraki ebedi hayatın önemidir. Bu sebeple ölümü ve yaşamsal zevkleri anlatan semboller kullanılmaktadır. Ölümün ciddiyetini ve korkunçluğunu sembolize edecek kurukafa sembolü sıkça kullanılır. Sanatçılar insan bedenindeki çürümüşlüğü öyle iyi resmederler ki, izleyici baktığı sahnede kendi sonunu görmektedir. Kurukafanın yanında çeşitli saatler, çürümekte olan meyveler, canlılığını yitirmeye başlamış çiçekler, bir mumun sönme anı gibi sembollerin yanında dünyasal zevkleri ifade eden altın, gümüş gibi maddeler, cüzdanlar, senetler ve mücevherler kullanılmaktadır. Bunun karşılığında ise ölümden sonraki ebedi yaşamı temsil eden, gömüldükten sonra yeşereceğine dikkat çekilmek istenen buğday başakları ve tohumlar kullanılır. Bunun yanında mesajın yanlış anlaşılması adına vecizeler, etkili sözler yazılır. (Leppert, 2002.)

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde Vanitas konusu "...17.yy'da dönemin bir başka töresel resim türü de Vanitas olarak adlandırılır. Kafatası ve ölümü

simgeleyen öteki bazı nesnelerin betimlendiği vanitaslar Ölüdoğa resmi kapsamı içinde olup, figürsüz memento mori olarak tanımlanabilir. 18. yy, töre resminin toplumsal ve ahlaksal yaşama yönelik eleştirel ve eğitsel bir boyut kazandığı dönemdir. ” şeklinde açıklanmıştır. (E.S.A. 1997. :1814) Ölümü ve hayatın geçiciliğini hatırlatan figüratif resimlere ise Memento Mori (laince kaşılığı: hatırla) denmiştir. Yine Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde kişiyi uyarıcı, aklını gündelik zevklerden ve çirkinliklerden uzaklaştıran sanat yapıtları için Denis Diderot “Sanatın görevi iyi ahlakı savunmak ve insanı eğitmektir. Sanat yapıtı toplumsal bir içerik ve ahlaksal bir bakış açısı taşıdığı oranda ilginçtir.” demiştir. (:1814)



Görsel 1. Albrecht Dürer, Kurukafa, 1521, Desen

Resimde, Dürer'e ait bir vanitas örneği görülmektedir. Alışılmışın aksine Dürer, bu çalışmada tek bir nesne kullanmıştır, ölümün en net sembolü olan kurukafa. Vanitas ölü doğa resimlerinde sembollerin ifade ettiği anlamlar vardır. Kuru kafa sembolüde insanı ve insan hayatının bir gün son bulacağını, insanın faniliğini vurgulamaktadır. Resimdeki kuru kafanın bir insana ait olduğu, anatomik yapısından belli olmaktadır. Bu sebeple doğrudan insanla ve ölümlerle bir bağ kurulmaktadır. Resme bakan izleyici bir gün gelecek olan ölümü hatırlayacak, resim bakan kişi için uyarı görevi görecektir.

Vanitas ölü doğa resimlerinde, kurukafa dışında uyarıcı ve ölümü hatırlatan birçok imge bir arada kullanılmaktaydı. Fakat Dürer sadece bir kurukafa resmetmiştir. Diğer resimlerle karşılaştırıldığında bunu bilinçli olarak yaptığı fark edilir. İnsan ve ölüm kavramlarını doğrudan, teke tek olarak ele almıştır. Zaman, acı, korku gibi insanı ürperten ve düşünmeye sevk eden imgeleri ortadan kaldırmıştır. Bunun sebebi kişiyi ölüm düşüncesiyle çarpıcı şekilde karşı karşıya getirmek olabilir. Ancak bunun yanı sıra Kuzey Rönesans geleneğinden olduğu bilinen Dürer'in, Rönesans'a ait "Hümanizm" kavramından yola çıktığı varsayılabilir. Rönesans fikir olarak insanı temel alan bir yapıya sahiptir. Bu yüzden Dürer'in insanı doğrudan merkeze almasının, Rönesans resim geleneğinden ve felsefesinden kaynaklandığı çıkarılabilir. Ayrıca Dürer, birçok baskiresminde "vanitas" natüromort resminde görülen sembolleri ustalıkla yerleştirmiş ve birçok farklı nesneyle bir anlam bütünlüğü kurmuştur.



Görsel 2. Andy Warhol, Kurukafa, 1975, İpek baskı, 40*40cm

16. ve 17.yy'da doğmuş olan vanitas resim geleneği, modern sanatçılara dek süregelmiş bir türdür. Modern baskiresim sanatçıları ortaçağ felsefesi ve modernleşen dünyanın teknolojisinden yararlanarak birçok vanitas örneği üretmişlerdir. Andy Warhol'un vanitası önceki örnekte görülen Albrecht Dürer'in kurukafasından farklıdır. Öncelikle Dürer'in kafatası gömülmüş bir insanın duruşuna sahipti. Ölüme karşı koyulamayacağını ifade etmiştir. Fakat Warhol'un kurukafatası ikonlaşarak ölümün karşı konulmaz acısını arka plana atmıştır ve korkutucu, ürpertici bir imaja sahip olmuştur. Dönem itibariyle resim geleneğinde gözlemlenen farklılıkların, toplumsal yapıdaki değişime paralel ilerlediği söylenebilir. Ortaçağ'ın

baskıcı rejiminden, Warhol yüzyılının demokratik insan odaklı sistemine dek değişen yönetim biçimiyle, resimlerdeki mesajlar da değişim göstermiştir. Warhol'un kurukafası ortaçağ vanitasının ürpertici tavrına gönderme yaparken, renklerindeki canlılıkla yaşadığı dönemin vicdan ve inanç özgürlüğüne işaret ediyor gibidir. Modern resmin ustaları Cezanne'dan, Picasso ve Warhol'a kadar birçok önemli sanatçının vanitas konulu çalışmaları yapıldığı görülmüştür.

2.1.1. DİNİ KONULU BASKİRESİMLERDE ACI VE ÖLÜM TEMASI

Acı ve ölüm temasının kullanımını dinsel ve mitolojik temalara dayanmaktadır. Orta Çağ'dan itibaren ölüm teması, ölümün yıkıcılığı ve ruhun sonsuzluğunu vurgulama amacıyla sanatçılarca baskiresim tekniğinde etkili şekilde kullanılan bir tema olmuştur. Sanatçılar öncelikle saray ve kiliseye kendilerini kanıtlayabilmek ve övgü almak gibi sebeplerle dini temalı eserler yapmışlardır. Bu yüzden gerek yağlıboya gibi sık kullanılan bir teknikte, gerekse gravür tekniğinde İsa'nın ölümü, çarmıha geriliş, çarmıhtan indiriliş gibi sahneler sanatçılar tarafından sıkça işlenmiştir.

Bu sanatçılardan biri de İsa'ya olan tutkusuyla bilinen Albrecht Dürer'dir. Dürer, "İsa'nın İhaneti", "Şövalye, Ölüm ve Şeytan" gibi belli başlı çalışmalarında dini ve mitolojik motifleri ustalıkla kullanmıştır.

2.1.1.1. Albrecht Dürer (21 Mayıs 1471- 6 Nisan 1528)

Albrecht Dürer, Macaristan'dan gelerek zengin Nürnberg kentine yerleşmiş ünlü bir kuyumcunun oğluydu. Çocukken çizime karşı olağanüstü bir eğilimi vardı. Sunak masası tabloları ve ahşap baskiresim yapan atölyenin sahibi Nürnbergli usta Michael Wolgemut'un yanına çırak verildi. Sanatını ve felsefesini geliştirmek için bir seyahate çıkması gerekiyordu. Dört yıl kadar bir süre zarfında Almanya'nın çeşitli bölgelerinde, İsviçre ve Fransa'da kaldı. Gezisi sırasında gravür sanatçılarının önemli temsilcilerinden olan Martin Schongauer ile çalışmayı hayal etmişti. Fakat Dürer Schongauer'in yanına gelmeden hemen önce gravür ustası Almanya'da hayatını kaybetti. Dürer yine de onun evine gitmiş ve sanatçının abisi tarafından büyük bir misafirperverlikle karşılanmıştır. Kesin olmamakla birlikte Dürer'in koleksiyonunda bulunan Martin Schongauer çalışmalarına bu şekilde sahip olduğu düşünülmektedir. Dürer deneyim kazanmak adına çıktığı bu gezide sanatına yeni

şeyler katmıştır. Alp dağları üzerinden planladığı yolda, suluboya manzara çalışmaları yapmıştır. Bu denemeler Avrupa sanatında bilinen ilk peyzaj (manzara) çalışmalarıdır. (Boyut Yayın Grubu, 2007. :6)

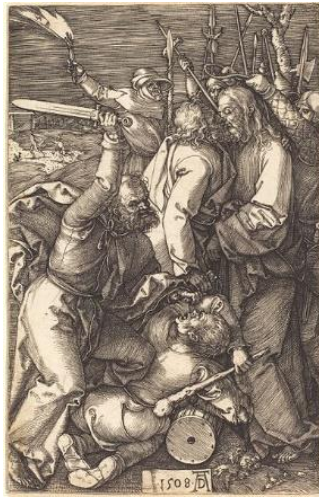
Dürer gezisi sonrasında kendi atölyesini açmıştır. Çoğunlukla ahşap oyma baskiresim çalışmaları yapan sanatçının tarzı o güne değin yapılmış çalışmaların ötesindedir. Sanatçının tavrında İtalyan esintileri oluşmaya başlamıştır. Dürer bolca mitolojik ve dini konulu ahşap ve metal gravürler yapmıştır. Çalışmalarında çizgisel koyuluğu çağdaşlarına nazaran çok daha güçlü kullanmıştır. Kompozisyonları yine çağdaşlarına göre çok daha karmaşık ve detaylıdır. Dürer'in detaylarında en göze çarpan insan tenini kazıma ucuyla kusursuz yumuşaklıkta çizebilmesidir.

Dürer, gezisi sonrasında pozitif bilime de yönelmiş, sanatının yanı sıra matematik ve geometriye odaklanmış, perspektifle ilgilenmiştir. Yaptığı araştırma ve çalışmaları bir kitap altında toplamıştır. Bu kitap, “Çizgi, Düzlem ve Cisimlerin Pergel ve Mastarla Ölçülmesi Üzerine” olarak isimlendirdiği yetişkinliklere yönelik bir matematik kitabı niteliğindedir. Ardından 1527 yılında “Arazi, Saray ve Kentlerin Savunulması Üzerine” ismini verdiği ikinci kitabını yayınlamıştır. Dürer, pozitif bilimlerin yanında toplumsal yapıyla da ilgiliydi. 15.yy'da yaşamış olan teolog, reform yanlısı Martin Luther'e olan saygısını kendi yazılarında da belirtmiştir. (Boyut Yayıncılık Grubu, 2007. :15-16) Martin Luther kilise odaklı dine karşı çıkmış, toplumun din paravanında kandırılmaması için çabalamış ve bu amaçla kiliseyi eleştirmekten geri durmamıştır. Bu karakterde birine olan saygısından anlaşılıyor ki, Dürer de Rönesans ruhunun sorgulayıcı, eleştirici, hümanist ve akılcı yanını benimsemiştir.

Dürer'in, Rönesans'ın ciddi ve idealist üslubunun yanında Sembolist tarzda da çalışmaları olmuştur. Yaptığı baskiresimlere sembol öğeler yerleştirmiş, bu sayede resimde anlam bakımından katmanlar ve okunması güç alt metinler oluşturmuştur. Bu yüzden yaptığı baskiresimler karmaşadan uzak Kuzey

Rönesans'ına karşın İtalyan etkisi altında kalmış ve mana bazında renklenmiştir. Buna en önemli örnek “Melancholia I” isimli gravür baskı resmidir. Bu baskiresim ilk bakışta dahi onlarca sembolün izleyiciyi içine çekeceği kadar zengin bir resimdir. İnceledikçe ve ayrıntılara odaklandıkça, felsefesinin görünenden daha derin olduğu anlaşılmaktadır. (Görsel 6.)

2.1.1.1.1. İsa'nın İhaneti



Görsel 3. Albrecht Dürer, İsa'nın İhaneti, 1508, Gravür Baskı, 13.3*9.8cm

Rivayete göre İsa'nın havarilerinden biri, İsa karşıtlarıyla anlaşmış grubuna ihanet etmiştir. Toplanılacak alanda işbirlikçilere bir işaret göndererek havarilerinin arasında İsa'yı deşifre edecektir. Baskiresim çalışmasında aslen havarinin ihaneti anlatılmaktadır. Fakat Dürer eserin isminde ihanet edenin İsa olduğunu belirtmiştir. İsa'nın aslında yaşanacakları bilmesine rağmen Judas'a engel olmamasına ve ihanete göz yumarak inananlarını yalnız bırakmasına bir atıftır bu isim. Dürer bu konuda İsa'yı eleştirerek aslında ona olan sevgisinin büyüklüğünü vurgulamıştır.

İşlenen sahnede büyük bir arbede görülmektedir. Judas'ın öpücüğünü memnuniyetle kabul eden İsa'nın hemen arkasında, onu boğmak amacıyla yaklaşan

birini görmekteyiz. Bu kişi elinde bir urgan tutmuş, İsa'nın boynuna geçirmek üzeredir. Çevredeki insanlarsa tamamen birbirine girmiş durumdadır. Ortada bir kişiye karşı düşmanlıktan çok iki grubun dişe diş kavgası görülmektedir. Bu kavganın başlama nedeni olan İsa ise, duruma karşı çok sakin bir tepki vermektedir.

2.1.1.1.2. Cehennem Acısı



Görsel 4. Albrecht Dürer, Cehennem Acısı, 1512, Gravür Baskı, 11.7*7.3 cm

Resmin merkezinde bulunan ve bir elinde bayrak tutan figürün, ateşler içersinde yanan bir insanı bulunduğu yerden kurtarmaya çalıştığı görülür. Eğer resme dikkatli bakılırsa bayrak taşıyan figürün elinde bir delik olduğu fark edilir. Bu sebeple o figürün İsa olduğu anlaşılır. Rönesans öncesi resim geleneğinde kullanılan hale İsa figüründe kullanılmamıştır. Ancak İsa'nın başının etrafında yoğun bir ışık vardır. İsa'nın hemen arkasında, resmin sol tarafında bulunan kadın ve erkek figürlerinin Adem ve Havva olduğu görülür. İkisinin de cinsel organları kapalıdır. Adem figürü cinsel organını yaprak ile kapatırken, Havva figürü meyve ile kapatmıştır. Dönem itibarıyla Hristiyan anlayış üzerine yapılan resimlerde sembolik öğeler resmin hikâyesi için önemlidir. Havva'nın meyve ile kapatmasından kadının doğurganlığını ifade etmesi dışında, Hristiyanlıkta anlatılan yasak meyve

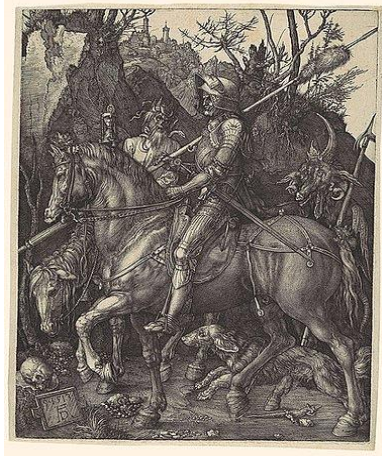
hatırlatılmak istenmiş olabilir.

Resmin sol alt köşesinde ürpertici ve yırtıcı gagası olan bir varlık, devrilen bir kapının altından İsa'ya odaklanmıştır. Devrilen kapı, bir geçiti andırmaktadır. Bulunan geçit İsa'nın elindeki bayrakla bağdaştırıldığında Hristiyanlığa davet olarak düşünülebilir. Dine bir çağrıyı anımsatmaktadır. Bayrak sembolik olarak birlik beraberliği temsil etmektedir. İsa figürü bayrağı ile birlik beraberliğe davet etmiştir. Temsil ettiği beraberlik Hristiyanlık dinidir.

Resmin alt köşesinde potreleri gözükmeyen ve hatta vücutları dahi resmedilmeyen figürler yer almaktadır. Ateşler içersinde yanarken resmin sağ tarafında bulunan ellerini yalvarır vaziyette tutan figürün, İsa figürüyle bir araya geldiği görülür. İncil'deki günahkâr doğan insan tasvirini, günahkâr doğan insanın vaftiz edilişini hatırlatır. İsa'ya yalvaran ve günahlarından dolayı af dileyen insandır.

Cehennemde yanan figürlerin acıları, yakarışları ve Hristiyanlık'ın kutsallığı, dönem itibariyle Avrupa resim geleneğinde karşılaşılan örneklerdendir. Kilise ve katedrallerin tavan ve duvarlarını süsleyen fresklerin temel konusu dini öğretisi ve hikâyelerdir. Dürer'in bu baskıresminde da cehennemde acı çeken biri ve İsa'nın yardımıyla kurtuluşu görülmektedir.

2.1.1.1.3. Şövalye, Ölüm ve Şeytan



Görsel 5. Albrecht Dürer, Şövalye, Ölüm ve Şeytan, 1513, Gravür Baskı, 25*19cm

Keçi başlı bir şeytan ve ölüm tarafından kuşatılmış bir yolda konumlanan şövalye figürü, köpeği ve atıyla beraber çevresine aldırış etmeden ilerlemektedir. Kuru ağaçlar ve mekânın kurak görüntüsünden hareketle kasvetli bir vadinin önünden geçtikleri anlaşılır. Şövalye figürü resmin tam merkezine yerleştirilmiştir. Böylece resmin hikâyesindeki ana figür şövalyedir denebilir... Çevresinde bir çok sembolik öge barındırmaktadır. Dürer şeytanı keçi başlı olarak tasvir etmiştir. Ölüm, solgun ve yorgun düşmüş bir ata binmektedir. Ölüm figürünün elindeki kum saati zamanı temsil etmektedir. Ölüm figürü kum saatini şövalyeye doğru tutarak zamanı ve sonu hatırlatmaktadır. Bu açıdan vanitas resimlerle bu baskiresim arasında bir yakınlık kurulabilir. Fakat şövalye figürü aldırılmaz görünmektedir. Buna yardımcı olan bir etken de şövalyenin yan profilden görünmesidir. Yan profil Antik zamandan beri uygulanan bir gelenektir. Bu açı kişiyi daha güçlü göstermektedir. Bu nedenle Dürer'in şövalyeyi ölüm ve şeytan figürlerinin arasında daha güçlü göstermeye çalıştığı çıkarımı yapılabilir. Resimde figürlerin bakışlarına odaklanıldığında ölüm ve şeytan şövalye figürüne bakmaktadır. Şövalye, köpek ve atı gidecekleri yol güzergahına odaklanmıştır. Ölüm figürünün atı resmin sol köşesine yerleştirilen kurukafaya bakmaktadır. Atın solgun ve yorulmuş bir ifadesi vardır. Ayrıca resmin kompozisyonu açısından atın eğilmesi, figürler arasındaki üçgeni güçlendirmiştir. Resme hareket katmasının yanında, ölümün sembolik olarak kuru kafa nesnesine

dönüşmesi doğal bir görünüm içerisine yerleştirilen figürlerin arasında yaşamın en önemli gerçeğine dikkat çekmektedir. Hatta resmin odağı olan şövalyenin ilerlediği yönde bir kuru kafanın bulunması da ölümün üzerine kurulan bir kompozisyon olduğunu düşündürür. Şeytan bu şövalyenin arka tarafındadır. Şeytan figürü sembolik açıdan keçi olarak tasvir edilmesi dışında şövalyeyi tehdit eden bir duruşu da mevcuttur. Fakat şövalye figürü hem ölümün hem de şeytanın tehditlerine aldırış etmemektedir.

2.1.1.1.4. Melankoli I



Görsel 6. Albrecht Dürer, Melankoli, 1514, Gravür Baskı, 23.9*18.9cm

Melankoli, genel anlamıyla birden çok duygu durumunu barındıran bir ruh halidir. Kişide olumsuz bir durum yarattığı, kişiyi düşünme ve sakin kalmaya ittiğinden dolayı felsefi anlamda kutsal kabul edilmiş bir ruh halidir. Melankoli zaman zaman kutsallaştırılmış bir içine kapanış bir sorgulama haliyken, zaman zaman tembellik ve miskinlik gibi tavırlara yorulmuş ve istenmeyen bir durum olmuştur. Dürer bu çok tartışmalı ruh hali olan melankolinin inceliklerini ustalıkla işlemiş resminin içine bolca sembolist anlam yüklemiştir. Bu resme etki eden ilk sembol fondaki manzaraya yansıyan ışıklı halkadır. Bu halkanın Satürn'ün halkası olduğu, Satürn etkisinin kişiyi melankoli hissine ittiği bilinenler arasındadır.

İzleyici, resme bakarken ufuk noktasına odaklanmaktadır ve ufuk noktasının hemen üstünde resmedilmiş parıltı fark edilir. Parıltının yanında resmin ismi yazmaktadır. Sanatçı izleyicinin buraya dikkat edeceğinin farkındadır. Bu yüzden yazının arkasına bir yarasa yerleştirmiştir. Yazı yarasanın kanatları içine yazılmıştır. Ve ardından izleyicinin gözü baskıresimdeki sembollere takılır. İlk başta göze çarpanlar; köpek, melek, kum saati, terazi, marangozların kullandığı aletlerden ağaç rendesi, testere, çiviler ve tahta parçaları... Ön plandaki figürün üzerinde bulunan kese, anahtarlar ve ölçü aletleri gibi...

Resmin genel duygusu okunduğunda düşünceli, hüzünlü ve umutsuz bir ruh hali, bir buhran durumu mevcuttur. Öndeki meleksi figürün sakinliğiyle resme bakmaya başlanır ve göz üzerindeki kıyafetten anahtar ve keseye yönelir. Kese ve anahtarın güç ve zenginlik sembolü olduğu bilinmektedir. Ardından çevredeki malzemeler dikkat çeker. Bu üretimin bir sembolü olabileceği gibi marangoz ve çoban olan İsa peygambere de bir atıfta bulunulmuş olabilir.

Resimde bir köpek görülmektedir. Köpek gerek sadık tavrıyla olsun gerek koruyuculuğuyla, semboller dünyasında genellikle bilge ve felsefeci kişilerin yanı başında dostluğunu esirgemeyen bir hayvan olarak görülmüştür. Köpeğin de melankolinin felsefi kaygılara düşme, sorgulama anlamına katkıda bulunduğu söylenebilir. Kum saati ise ölümü ve yaşamın sonunun geleceğini temsil etmektedir. Bu resim üzerine felsefi ve sembolik alanda çok yorumlar ve araştırmalar yapılmıştır. Kısaca açıklanmaya çalışılan bu baskıresim aslen disiplinler arası bir çözümleme gerektiren bir başyapıttır.

2.1.1.1.5. Bahçede Izdırap



Görsel 7. Albrecht Dürer, Bahçede Izdırap, 1515, Gravür Baskı, 22.1*15.6 cm

Dürer'in baskiresimlerinde Kuzey-Avrupa resim geleneğinin titiz, ince dokunuşları olduğu görülmektedir. Ancak incelenen bu resimde nesnelere biçimleri yer yer mekânla birleşmektedir. Belki de Dürer, mekânın huzursuz atmosferinden dolayı bunu bilinçli bir şekilde yapmıştır. Ayrıca belirgin olarak ifade edilen ve resmin büyük bölümünü kaplayan figürün üzerindeki kumaşın titizliği, resimde duyusal olarak bir kargaşa yaratma amacı güdüldüğünü düşündürmektedir.

Ortadaki figürün İsa olduğu, portresinin etrafında toplanan ışık parçasından (hale) anlaşılmaktadır. İsa figürü resmin sağ üst köşesinde yer alan melek figürüyle iletişime geçmektedir. Melek figürünün portresinin yanında kadeh nesnesi mevcuttur. Kadeh şarabı hatırlatan en net nesnedir. Şarabın Hristiyanlıkta İsa'nın kanı olduğu bilinenler arasındadır. Bu konuda Luka İncil'inde ekme ve şarabın İsa'yı hatırlatacak ilk nesnelere olduğu belirtilmiştir.

Izdirap bahçesi diye adlandırılan bölgenin Kudüs'teki "Gethsemane" olduğu düşünülmektedir. Yeni Ahit'e göre, İsa'nın ihanete uğradığı gece dua ettiği yer olduğu iddia edilen bölgedir.(wikipedia.com) Hristiyan geleneklere göre

Gethsemane değişiklik göstermektedir. İsa figürü kendisinden yüksekçe olan bir yapıya -dağa- karşı durmaktadır. Böylece tanrıya dua ettiği anlaşılmaktadır. İsa figürünün duygusal olarak bir ifade taşımadığı ancak tepede duran figürün mimiklerinden üzgün olduğu hissedilir. İsa ve melek yalnız değillerdir. Arka planda diz çökmüş ve yere kapanmış halde figürler göze çarpmaktadır. Figürler duruş itibariyle saygı tutumu içerisinde oldukları ve İsa'nın tanrıya ettiği duaya hürmet etmektedirler. Dürer'in, İsa figürünü yücelttiğini ve acı duygusunu diğer insanlara ve meleklerle taşıdığı görülmektedir. İncelenen resimde İsa dışında kalan mekânın atmosferi ve figürlerin tavırları hüznü arttırmaktadır.

2.1.1.2. Rembrandt Van Rijn (15 Temmuz 1606 - 4 Ekim 1669)

Rembrandt, portre konusunda ustalaşmış bir Barok ressamıdır. Yüzündeki duyguları tüm açıklığı ve gerçekliğiyle yansıttığı otoportreleriyle de tanınır. Portrelerinde veya figüratif resimlerinde kişilerin güzelliğini öne çıkarma çabasından çok, samimiyetini ve insan hallerini betimlemenin resimde daha önemli bir unsur olduğunu savunmuştur. Rembrandt Hollanda'nın en başarılı ressamlarından biri olmasının yanı sıra, yaptığı portrelerle sanat tarihine belge niteliğinde eserler bırakmıştır. Çağdaşları Velazquez ve Rubens gibi rengi, ışığı güçlü bir şekilde resimlerine yansıtmıştır. Rönesansla kazanılan perspektif, figür ve boyut meselesinin çözülmesiyle gelen kusursuzluğun üstüne Rembrandt, resmi duygusal ve anlamsal içerik bazında da zenginleştirmiştir. Işığın yerleştirilmesi Rembrandt'ın figürde yakalamak istediği etkiyle doğrudan orantılıdır. Figürün ruh haline odaklanırken ışığın yavaşça azalmasıyla mekânın flu görünümü resmin mekânsal okunmasına da alan bırakmıştır.

Bazı figürlerin kompozisyonda çok ayrıntılı çalışıldığını ama belli noktaların da boşluk ihtiyacı gereği eskiz tadında bırakıldığı görülür. Rembrandt, kişilerin yüz ifadelerindeki insani izlere çok önem vermiştir. Işık ve gölgedeki ustalığını küçük portrelerde dahi göstermiştir. Son çalışmalarına doğru taslak (eskiz) ile resimsel

biçim değerleri arasındaki farkı kaldırmaya başlamıştır. Geleneksel resim kurallarına uymamasının sebebi, çağdaşları gibi resmettiği figürlerin zarif ve güzel olmasındansa çirkin ve karakterinin tüm gerçekliğiyle tualde olmasını tercih etmesidir.

Rembrandt, resmin plastik öğeleri ile farklılık yaratırken, figürlerini görkemli mekânlar içerisine yerleştirmek yerine doğal mekânlarda ele almıştır. Bu sebeple Rembrandt'ın resimleri ve baskıresimleri incelendiğinde, mekânın ve karakterin ilk bakışta izleyiciye hazır sunulmayan ama inceledikçe derinliği anlaşılan güçlü hikâyeleri vardır.

Rembrandt biçim yönüyle farklılıklar gösterse de 17.yy Barok sanatının yansımaları eserlerinde mevcuttur. Barok resim sanatında hâkim olan dinamizm Rembrandt resimlerinde de gözlemlenir. Rembrandt dinamiği plastik biçimde ele alırken aynı zamanda figürlerini tiyatral ve zorlama hareketler içerisinde tutmak yerine, doğal bir biçimde resmetmiştir. Böylece izleyici kurgusalıktan uzaklaşır mekânın gerçek dokusu ve figürlerin samimi halleriyle karşı karşıya gelir. Gerçeklik kavramı Rembrandt'ın resimlerindeki temel tutumdur. Baskıresimlerinde işlediği mitolojik ve dini konuların yanı sıra gündelik olayları ele alan resimleri de bulunmaktadır. Mesela “Mısır’a Kaçış” resmi kutsal kabul edilen bir öyküyü konu edinir. Meryem ve bebek İsa'nın Mısır'a gidişi birçok kez resmedilmiştir. Baskıresim incelendiğinde, bir annenin kucağında bebeğiyle eşeğe binmiş şekilde ilerlediği gözlemlenir. Fakat Meryem'i kutsal bir hale içerisine almamıştır. Rembrandt'ın bunu bilinçli bir tavırda yaptığı düşünülebilir. Rembrandt bu baskıresminde Meryem ve bebek İsa'yı olduğu gibi (zor durumdan kurtulmaya çalışan bir anne-oğul), kurgusal dünyadan uzak bir şekilde, hümanist bir yaklaşımla ele almıştır. Bu nedenle Rembrandt'ın incelenen baskıresimlerinde konu edilen İsa öykülerinde yaşanan acı, gerçek bir acıdır. Tiyatral ve abartılı öykücülükten, uhrevi olmaktan uzaktır. Ölüm ve acı kavramı yaşadığımız dünyanın gerçekliğinde, biraz da nesnel bir tutum içerisindedir. Eğer gerçekten de İsa'nın çarmıhtan indirilişine veya Mısır'a gidişlerine tanık olunabilseydi Rembrandt'ın resimlerinde olduğu gibi bir sahne izleyiciyi beklerdi. (Görsel 8.)



Görsel 8. Rembrandt Van Rijn, Mısır'a Kaçış, 1653, Gravür Baskı, 21.4*28cm

2.1.1.2.1. Yavru Aslan Avı



Görsel 9. Rembrandt Van Rijn, Yavru Aslan Avı, 1629/1630, Gravür Baskı, 15.7*11.8 cm

17. ve 18.yy Barok resim geleneğinde figürlerin hareketlilik, kompozisyonun da hareket odaklı yerleştirilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Yapılan kompozisyonun bir fotoğraf karesi halinde planlanması Barok resimlerinde sık rastlanan bir durumdur. Bu baskıresimde ise Rembrandt'ın çizgisel tavrı resmin dinamiğini ikiye katlamıştır.

Resme ilk bakıldığında diyagonal bir ton akışı (koyu tonlu köşeden açık tonlu köşeye doğru bir değişim) olduğu görülmektedir. Resmin alt tarafında koyuluğun artmasının, çizgilerin yoğunluk kazanmasının ilk nedeni mekan-boyut kavramlarının

algılanmasını kolaylaştırmaktır. Çizgilerin yoğun oluşu hareketlerdeki dinamiği güçlendirmiştir, fakat resme bakıldığında kaplandan ve elinde silah tutan erkek figürden başka bir şey seçilmesi olanaksızdır. Ancak resimde yansıtılan kargaşadan yola çıkılırsa, figürlerin yalnız olmadığı hatta olayın içinde bir at ve birkaç kişi daha olduğu hissedilir.

Resimde figürleri ve mekânı net şekilde algılamak oldukça zor. Fakat Rembrandt'ın bunu bilinçli bir tavırla yaptığı düşünülebilir. İzleyici resme baktığında olayı fark edecek, netlik kazanmış figürleri algılayacaktır. Sanatçı, resmin kalanını izleyicinin zihnine bırakmış ve resmi onun hayal gücüyle tamamlamasına izin vermiştir.

Kaplan, aslan, fil gibi egzotik hayvanların kullanımında simgesel bir çaba vardır. İnsan-kaplan mücadelesinden birçok anlam çıkarılabilir. Örneğin; kaplan diğer hayvan türlerine göre yırtıcı ve avcı hayvanlardır. Hayvanlar arasında vahşi olarak adlandırılan kaplanların insanlar tarafından avlanması, insanın doğa karşısında güç bakımından yüceltilmesi anlamına gelebilir. Avrupa'da var olmayan bu hayvanların Afrika ve Asya kıtalarından getirildiği bilinmektedir. Bunlara sahip olmak da bir güç gösterisi ve bir zenginlik belirtisidir. Bu ikili arasındaki savaştan çıkarılabilecek bir anlam daha vardır. Türleri arasında güç bakımından kendini kanıtlamış, gösterişli bir hayvanın insanla verdiği mücadelede yenik düşecek olması insanın doğaya karşı tavrı hakkında ipucu vermektedir. İnsanın doğaya ve hayvana her ne şekilde olursa olsun sahip olmak istediği, hayvanları sadece beslemek veya tarım işlerinde kullanmak için değil de zevk için de avladığı sonuçları çıkarılabilir.

2.1.1.2.2. Çarmıhtan İndiriliş



Görsel 10. Rembrandt Van Rijn, Çarmıhtan İndiriliş, 1633, Gravür Baskı, 53*40.3cm

Rembrandt'ın baskıresim çalışmaları genellikle küçük ölçekli çalışmalardı ve Rembrandt büyük çalışmalar konusunda deneyimli değildi. Bu yüzden bu baskıresmin yapımında gravür ustası Jan van Vliet'in yardımına başvurmuştur.

Rembrandt'ın baskıresimleri incelendiğinde İncil tasvirlerinin veya mitolojik öykülerinden sahnelerin seçilmiş olduğu göze çarpar. Geç Rönesans ve Maniyerizm dönemlerinde acı, korku ve ölüm gibi ürperti veren temalar yoğun kullanılmış ve sembolik denebilecek bir dille resmedilmiştir. 17. yy'a gelindiğinde resimlerde bu gergin etkinin azaldığı gözlemlenmiş ve resmedilen olaylar daha insanî, samimi ve doğal aktarılmıştır. Rembrandt bu duruma belirgin bir örnektir.

Resim incelendiğinde figürlerin trajik bir alegoride olmadığı, hatta duruşların abartıdan uzak bir şekilde kompozisyona dâhil edildiği görülür. Resmin merkezinden dik bir şekilde inen çarmıh ve İsa ile iletişim kuran figürler, gökyüzünden gelen bir ışık huzmesiyle izleyicinin bakması gereken noktayı, bölgeyi sınırlandırmaktadır. Ayrıca çarmıhın yanında kalan figürler, mekâna ait koyu ve orta tonların içinde kaybolmuş ve mekânla bütünleşmiştir. Böylece hikâyenin asıl noktası olan İsa'ya

odaklanma sağlanmıştır. Rembrandt'ın baskıresim ve yağlı boya eserlerinde özellikle Barok'ta gördüğümüz koyu tonla ifade edilen fon, güçlü ışık kullanımı incelenen baskıresimde de kullanılmıştır. Ancak geniş açıdan alınmış mekân görünümü ve İsa'nın ölümünü anlatan hikâyeye eşit derecede önem verilmiştir. Rembrandt doğrudan hikâyeyi vurgulamamakla birlikte, resmin izlenip yorumlanmasına olanak vermektedir. Işık huzmesinin vurduğu alan dışında orta tonlar ve koyu griler resmin büyük bir kısmını kaplamıştır. İlk bakışta dikkat çeken yerler, ışık alan bölge ve İsa iken izleyici geri çekildiğinde koyu tonlar ve belirsizleşen mimari yapı içinde kaybolmaktadır.

Rembrandt'ın, kendisine ait bir portreyi mitolojik öykülerinde de Hristiyanlık öykülerinde de olayın içine, mekânın doğallığını bozmayacak şekilde yerleştirdiği bilinir. “Aziz Stephen’in Taşlanması” yağlı boya resminde kendi portresini dâhil etmesi gibi. Çarmıhtan indiren kişilerden birinin de ona benzediği söylenebilir. İsa'yı indiren figürlerden sadece bir figür İsa dışında bir noktaya bakmaktadır. Aynı durum yukarıda bahsi geçen Aziz Stephen detayına benzemektedir. Rembrandt olayın tanığıdır. Fakat İsa'yı indiren figürün portresinin tavrı izleyici ile iletişim kurmaktadır. İzleyiciye bakmakta olan figürün yüzünden ortamdaki kaos ve gerginlik hissedilmektedir. Şayet ki Rembrandt kendini resmetmişse, resimlediği olayları içten içe yaşayacak hissedecek kadar çok gözlemlemiş ve bu zamanın tanıklığını eklediği otoportresiyle izleyiciye yansıtmıştır. (Görsel 11.)



Görsel 11. Rembrandt Van Rijn, Aziz Stephen'in Taşlanması, 1625, T.Ü.Y.B. (detay)

Rembrandt'ın İncil'den aldığı, İsa'nın haçtan indirilişi öyküsü tamamen Barok resim üslubuyla yapılmıştır. Rembrandt'ın ışığı ve portrelerindeki ustaca yaklaşımının yanında resimlerine hâkim olan doğal görünüm dikkat çekmektedir. Figürlerin ifadeleri, acı, ölüm ve korku gibi güçlü duyguların son derece ustaca ve üstü örtülü bir anlatım içerisinde ele alındığı fark edilir.

2.1.1.2.3. Ölüm ve Yeni Evliler



Görsel 12. Rembrandt Van Rijn, Ölüm ve Yeni Evliler, 1639, Gravür Baskı, 10.9*7.9cm

Rembrandt'ın bu baskıresminde iki tezat durum söz konusudur. Birincisi yeni evlilerin gençliği, heyecanı, kuvvetle muhtemel mutluluğu, geleceğe dair umutları ve benzeri pozitif duygulardır. Yeni evlilik yeni bir başlangıç, yeni bir hayattır. Belki bir bebekle gelecek yeni bir nefestir. Buna karşılık kompozisyonda bir ölüm durmaktadır.

Rembrandt kompozisyonunda küçük kontrast oyunları uygulamıştır. Kıyafetlerinde ara tonlar bulunan yeni evlilerin çevresini boş bırakmıştır. Bu beyaz ton yeni evlilerin dünyasındaki güzelliği hissettirir. Beyaz bir iskeletten oluşan ölümünse fonu koyudur. Burada tonların duygusal anlamları kullanılmak istenmiştir. Bu resimde belki de hayatın döngüsü anlatılmak istenmiştir. Karşıdan yardım

bekleyen ölüm bir şeyin sonudur. Bir insan iskeletiyle somutlaştırılan ölüm, aslında bir figürün sonudur. Aynen şuan genç ve enerji dolu olan yeni evlilerin yaklaşmakta olan sonu gibi. Ölüm de bir zamanlar doğum, yani başlangıçtı. Devam eden süreç her şeyi olduğu gibi o varlığı da ölüm şekline getirdi. Resimdeki zıtlıklar Yin-Yang gibi birbirinin devamlılığı ve birbirinin parçasıdır.

Bir yandan vanitas resminde olduğu gibi hayatın sonunun hatırlatıcılığını üstlenmiş olan resim Rembrandt tarafından eskiz tadında bırakılmış, alışıldık bir konu işlenmiş etkili bir resimdir.

2.1.1.2.4. Vaftizci Yahya'nın İdamı



Görsel 13. Rembrandt Van Rijn, Vaftizci Yahya'nın İdamı, 1640, Gravür Baskı, 13*10.5 cm

Matta İncil'ine göre kral Herod kardeşinin karısı olan Hirodias'a kapılmış ve onunla evlenmek istemiştir. Fakat bu konuyu fikirlerine saygı duyduğu, koruyup kolladığı Hz. Yahya'ya danıştığında ret cevabı alır. Yahya bunun kurallara uygun olmadığını ve yanlış bir hareket olduğunu söyler. Fakat hırslı bir kadın olan Hirodias çeşitli ısrarlarla Herod'un aklını çeler, evlenmeleri için baskı yapar ve Yahya'ya karşı kralı kışkırtır onu hapse atmasını sağlar. Evlenmelerinin ardından kral Herod doğum gününde yakınlarına ve dostlarına yemekli bir davet verir. Eğlence sırasında

Hirodias'ın kızı Salome salona gelir ve dans etmeye başlar. Bu öyle başarılı bir danstır ki kral bu gösteri karşısında büyülenir. Dansı çok beğenen Herod Salome'dan bir istekte bulunmasını ve bu istek krallığın yarısı olsa bile vereceğini söyler. Salome hemen gidip annesine danışır. Annesi Yahya'ya evlilik konusunda çok sinirlenmiş ve hırsını alamamıştır. Bu fırsatı değerlendirerek kızına Yahya'nın başını istemesini söyler. Salome kralın yanına gider ve Yahya'nın başının bir tepsi içinde hemen kendisine verilmesini ister. Kral bu durumdan büyük üzüntü duyar fakat bir sürü insanın içinde verdiği sözün bir bağlayıcılığı vardır. İsteği kabul etmek zorunda kalır ve o an zindana gidilmesini ve Yahya'nın başının kesilmesini, bir tepsiyle Selome'a verilmesini emreder. Yahya'nın başı kıza sunulur, o da gidip tepsideki başı annesine sunar. Yahya'nın öğrencileri durumu duyunca hemen gelir ve başsız bedeni zindandan alırlar. Bir mezar açıp oraya gömerler. Rembrandt Vaftizci Yahya'nın bu hazin sonunu kendi üslubuyla, abartıp efsaneleştirmeden gerçekçi bir sahne gibi resmetmiştir.

2.1.1.2.5. Üç Haç



Görsel 14. Rembrandt Van Rijn, Üç Haç, 1653, Gravür Baskı, 38.1*43.8cm

Bakır levha üzerine tamamı kuru kazıma tekniğiyle çalışılmış bir baskiresim. Rembrandt'ın başyapıtlarından biri sayılan bu resim Rembrandt tarafından düz kağıt dışında çeşitli yüzeylere de (parşömen gibi..) uygulanmıştır. Sağ ve soldaki karanlık alan baskı plakasının yüzeyi üzerinde bilinçli olarak bırakılan boya sayesinde oluşmuştur.

Rembrandt yaptığı baskiresimde kişilerin ifadelerini çok iyi betimlemiştir. Bunun sebebi insanları, duygusal durumları ve bu durumlar karşısında verdikleri tepkileri sürekli gözlemlemesidir. Gözlemlerini denemeler yaparak pekiştirmiş, eskizler ve taslaklar çalışarak portreyi çözümlenmiştir.

Akpınar, Rembrandt'ın "Üç Haç" isimli baskiresmini, manzara çalışmalarından biri olan "Üç Ağaç" isimli gravüre benzetmektedir. Sanatçı eserleri arasında ironik bağlar kurmuş ve diğer çalışmalarına göndermeler yapmıştır. Akpınar'a göre Rembrandt Üç Ağaç eserinde resmettiği akşamüstü alacakaranlıkla İsa'nın çarmıha gerildiği saatlere gönderme yapmış olabilir. Manzara resmine göre vurgulu şekilde öne aldığı üç ağaç, üç çarmıhı anımsatmak için bilinçli kurgulanmıştır.



Görsel 15. Rembrandt Van Rijn, Üç Ağaç, 1643, Gravür Baskı, 21.3*27.8cm

Akpınar, Rembrandt'ın baskiresimleri arasında bir manalı bir bağlantı olduğundan bahsetmiştir. Yalnız ve kasvetli bir köşede resmettiği üç ağacın ambiyansında hissedilen huzursuzluk on yıl sonra yapacağı Üç Haç adlı baskiresminde de hissedilmektedir. İnsanların doğal halini benimseyen Rembrandt'ın doğaya ve doğanın verdiklerine karşı da duyarlı bir birey olduğu söylenebilir. Olanı süsleyip güzelleştirmekten kaçınan baskiresim ustası, insan ve ağacın dünya üzerindeki denliğine vurgu yapmış olabileceği üç ağacın ve hammaddesi ağaç olan üç haça sabitlenip canına kıyılan üç insanla olan ironik ilişkisine de gönderme yapmış olabilir. (Akpınar, 2017. :13.)

3.1. SAVAŞIN VE TOPLUMSAL OLAYLARIN TANIĞI OLARAK ACI ve ÖLÜM TEMASI

3.1.1. Francisco Goya (30 Mart 1746 - 16 Nisan 1828)

Sanatla ilişkisi ilk olarak Zaragoza'daki dini okulda başlar. Goya burada resmi ve sanatı tanımış aynı zamanda resimlerinden çok etkilendiği ve kopyalar çalıştığı Velazquez'i de okuduğu okulda öğrenmiştir. (Doğru, 2009) Babası Goya'yı, yakından tanıdığı sanatçı arkadaşı olan Jose Luzan'ın yanına çırak olarak vermiştir. Goya, ressamın atölyesinde çalışmaya başladığında 14 yaşındadır. Özgün baskı resmi ve gravür tekniğini bu atölyede öğrendiği için erken dönem gravür çalışmalarında ustası olan Jose Luzan'ın etkisi görülmektedir. Kendini iyiden iyiye geliştiren Goya Madrid'e gider ve eniştesi Bayeu ile çalışmaya başlar. Her sanatçı gibi İtalya'da bulunur. Beş yılını burada geçiren Goya, 1771 yılında Parma'da katıldığı bir resim yarışmasında birincilik ödülü almıştır.

Portre çalışmalarıyla işe başlayan Goya, zamanla karşısındaki modelin ruh halini okumaya ve onun kişiliğini tuvale yansıtmamanın görüneni yansıtmaktan daha önemli olduğunu düşünmeye başlamıştır. Kişileri ve karakterlerini çok dikkatli incelemiş, yaptığı portrelere karakter katmaya başlamıştır. Sanatını gitgide ilerleten Goya 1780'de Akademi üyeliğine seçilmiştir. 1788'de İspanya kraliyet ressamları arasına katılmış 1799'da sarayda baş ressam olmuştur. Yağlıboya tekniğiyle hiciv içeren portre resimleri yapmıştır. Bu eleştirel tavrı, yaptığı hemen her çalışmada kendini göstermektedir. Özgün baskıresim tekniklerinden gravürü de ustaca kullanan Goya'nın kuru uç ve asitle oyma tekniklerini en iyi kullanan Rembrandt'ın deneysel çalışmalarından etkilendiği söylenmektedir. (Doğru, 2009. :5)

Goya saray ressamı olarak iktidarın yanında yer almasının yanı sıra ikinci bir tavrı daha vardı. Bu da yaşananlara karşı eleştirel bakış açısı. Ve bu tavırla yaptığı yer yer korkutucu yer yer tedirgin edici kompozisyonları... Gombrich de Goya için;

“Onun ipeğin ve altının pırlıtlısını yeniden yaşatan ustalığı Tiziano ve Velazquez’i anımsatıyor. Fakat o modellerine farklı bir gözle bakıyor. Bu ustalar güçlü kişileri pohpohlamış değil elbette ama Goya hiç acımasız görünüyor. Onların tüm kofluğunu ve çirkinliğini, açgözlülüğünü ve boşluğunu ortaya koymuştur. Ondan önce ve sonra hiçbir saray ressamı koruyucularına ilişkin böylesi belgeler bırakmamıştır geriye.” (Gombrich, 1992. :383)

Günlük hayatta yaşanan olaylara duyarlılıklarıyla örnek olabilecek sanatçılardandır. Goya’nın konu olarak çevresinde yaşanan vahşeti seçmesi ve bunu etkili bir dille anlatmasıyla, çağdaşlarının arasından ayrılabilen bir ressamdır. Goya’nın vahşet, açlık, bozulma ve aşağılanma sahneleri “*Öfkenin muazzam şekilde çiçek açması*” olarak tanımlanabilir. (franciscogoya.com)

Goya, Fransa’nın İspanya’ya saldırması üzerine çıkan karışıklık ve savaş havasını görmüş, insanların hak etmediği halde acı çektiklerini ve hatta öldüklerini fark etmiştir. Bu sırada ülkede yaşanan felakete ek olarak, engizisyon mahkemelerinin verdiği mantığa aykırı kararlar ve cezalardan etkilenmiştir. İnsanların cadı diye suçlanarak vahşice katledilmelerine ve kilisenin yanlış davranarak masum insanlara zarar vermesine tanık olmuştur. Tüm bunlar Goya’nın resimlerine yansiyacak ve sisteme karşı eleştirel bir tavır takınmasına sebep olacaktı. Goya’nın eleştirel tavrını hissettiğimiz “Kapisler” ve “Savaşın Felaketleri” serileri yaşanan adaletsizliğin resmi ve tarihin tanığıdır. Goya bu serilerde mitolojik konular veya dinsel sahneler gibi alışlagelmiş temalar yerine, güncel olayları eleştirel bakış açısıyla resmetmeyi tercih etmiştir.

Goya yaptığı gravür çalışmalarını dört tema altında toplamıştır. Bu temalar dört seri oluşumunu sağlamıştır.

-Kapisler

-Savaşın Felaketleri

-Boğa Güreşleri

-Düşlemler, Fantaziler, Saçmalıklar

Bu serileri aquatinta, asitli kazıma ve kuru kazıma gibi gravür teknikleriyle oluşturmuştur.

3.1.1.1. Diş İçin Avcılık



Görsel 15. Francisco Goya, Diş İçin Avcılık, 1799, “Kaprisler” serisi 12 nolu plaka, Gravür Baskı, 21,5*25cm

Diş için avcılık adlı baskıresimde elleri bağlanmış ve boynundan asılarak öldürülmüş bir insanın ağzına elini sokan bir kadın görülmektedir. Kadının kıyafetlerinin eskiliği ve paspallığından yola çıkılırsa, bir köylü olduğu söylenebilir. Kadının yüzüne bir mendil tutmasından, idam edilmiş kişinin de pis, hatta belki de günlerdir orada asılmış halde beklemiş olduğu çıkarılabilir. Goya'nın yaşadığı dönemde büyücülük ve cadı hikâyeleri halk arasında çok yaygındır. Keza Goya da çeşitli baskı ve yağlıboya resimlerinde devleri, cadıları, büyücülerini, büyü ayinlerini konu etmiştir. Çeşitli canlıların dişlerinin de büyücüler için önemli bir malzeme olmasından kaynaklı olacak ki, Goya'nın baskıresmindeki köylü kadın da büyük ihtimalle karşılığında para ya da işine yarar başka bir şey alabilmek için ölü insanların dişlerini toplamaktadır. Altın veya gümüş dişi olan kişilerin ölümlerinden

sonra dişlerinin toplanması da olağandır. Bu yüzden köylü kadın, ölmüş bir insanın ağzından büyük bir tedirginlikle diş sökmektedir. Hatta sökmek zorunda kalmıştır diyebiliriz. Zira parmak uçlarında tedirgin duruşundan ve yüzündeki korkmuş, iğrenmiş ifadeden buna mecbur kaldığı anlaşılmaktadır. Goya, savaş sırasında yaşananların bir kadını, ölülerin dişlerini toplamak zorunda bırakacak kadar çığırından çıktığını gözler önüne sermek istemiş olmalıdır.

3.1.1.2. Gelmekte Olan Acının Önsezileri



Görsel 16. Francisco Goya, Gelmekte Olan Acının Önsezileri, 1810/1820, “Savaşın Felaketleri” serisi 1 nolu plaka, Gravür Baskı, 17,5*22cm

Bu baskiresimde ilk görülen diz çökmüş bir insandır. Bu kişinin arbededen çıkmış ya da birileri tarafından ciddi derecede hırpalanmış bir hali olduğu görülür. Goya'nın isimlendirmesinden yola çıkılırsa, kişinin bir idam anını beklediği ya da bir işkenceye tabi olacağı düşünülebilir. Zira yüzünde çaresiz bir kabulleniş ifadesi göze çarpmaktadır. Bir yandan da çaresizliğine rağmen hala küçük bir kurtulma umudu varmış gibi, tanrıya yalvarırcasına göğe doğru bir bakış atmaktadır. Sanatçı fonda koyu bir ton tercih etmiştir. Koyu tonun içinde figür açık tonda ve parlak kalmıştır. Bu kontrastla figürün masumiyeti vurgulanmak istenmiş olabilir. Sanatçı baskı resmi “Gelmekte Olan Acının Önsezileri” olarak adlandırmıştır. Gelmekte olan acı bir kişinin canını acıtacak ve hatta canını alacak ceza ise figürün arkasında kalan karanlık, bu ızdırabın figürün soluğu kadar yakınında olduğunu hissettirmektedir. Karanlığın içinde sanatçının diğer eserlerinde de kullanmış olduğu canavarlara veya

cadılara benzeyen silüetler, gelecek acıyı somutlaştırma isteğini hissettirmektedir. Figürü gelecek olan acıya karşı diz çökmüş ve ellerini iki yana açmış halde, teslimiyetini belirtmiştir. Bu baskiresim Goya'nın "Savaşın Felaketleri" olarak adlandırılan serisinin ilk çalışmasıdır. Duygusal anlamda böylesine güçlü mesajları olan bu ilk eserinde Goya'nın yapacağı eleştirilerin ciddiyet ve kuvveti sezilebilmektedir.

3.1.1.3. Hakkımla ya da Onsuz



Görsel 17. Francisco Goya, Hakkımla ya da Onsuz, 1810/1815, "Savaşın Felaketleri" serisi 2 nolu plaka, Gravür Baskı, 15*20,9cm

Goya'nın baskiresimleri, zamanın tanığı, adeta yaşanan bir anın fotoğrafı gibidir. Bu fotoğraf etkisi veren baskiresimde de askeri üniformalı, silahlı birkaç kişinin, kendilerine nazaran daha savunmasız insanları tehditkâr bir tavırla sıkıştırması görülmektedir. Dönemin siyasal olaylarından hareket edecek olunursa iyi giyimli, silahlı, donanımlı ve özgüvenli görünen kişilerin Fransız askeri olması muhtemeldir. Karşılarında bulabildikleri kesici aletleri ellerine almış, askerlerin karşısına çıkmış, canlarını ve özgürlüklerini korumaya çalışan halktan insanlar görmekteyiz. İspanyol halkı tarihlerinden de bilindiği gibi sıkı bir mücadeleyle ülkelerini Fransızlara karşı savunmuşlardır. Haksız yere ve beklemedikleri anda yaşanan bu kargaşada büyük acılar yaşamış ve çok ölüm görmüşlerdir. Goya bu adaletsiz durumu bir fotoğraf gibi belgelemiş ve Fransa'nın yaptığı zulmü gözler önüne sermiştir. Fransız askerlerine karşı bir direnişin fotoğrafı olan bu baskiresim 1814te yapacağı "3 Mayıs 1808" isimli yağlıboya tabloyla paralel bir mesaj

vermektedir. 3 Mayıs tablosunda da güç bakımından üstün Fransız askerleri korumasız İspanyol halkına saldırmaktadır. Hatta askerlerin aynı anda silahlarının namlularını çaresiz insanlara yöneltmelerinden bunun bir idam anı olduğu da anlaşılmaktadır. İki kompozisyonda da haksız yere ölen insanların cesetleri, adaletsiz bir baskı ve kendini savunmaya çalışan yöre halkı yer bulmuştur. “Savaşın Felaketleri” serisi 2 Mayıs ve 3 Mayıs resimleri için konu ve kompozisyon itibariyle bir hazırlık çalışmasıdır da denebilir.

3.1.1.4. Ne Cesaret!



Görsel 18. Francisco Goya, Ne Cesaret!, 1810/1815, Savaşın Felaketleri” serisi 7 nolu plaka, Gravür Baskı, 17,5*22cm

Alışlagelen kahraman erkek resimlerinden, sürekli zafer kazananın kutlanmasından sonra; bir kadının, erkek cesetleri üzerinden yürüyerek topa ulaşması ve onu kahramanca ateşlemesi beklenmedik bir sahnedir. Bu sahne savaş sırasında yaşanmış bir olayın yorumlamasıdır. (Agustina de Aragon) Kadının üzerindeki kıyafetin açık tonlu oluşu onu barışçıl kılmaktadır. Üzerine bastığı ölmüş insanların kıyafetlerinin de genel olarak açık tonlu oluşu aynı safta olduklarını ve iyi bir amaç uğruna bu halde oldukları mesajını vermektedir. Kadının güçlü tavrı, bir amaç uğruna verdiği çaba ve savaşta kaybedilmiş insanlar... Görüntü genel itibariyle romantik ressam Delacroix'nın “Halka Önderlik Eden Özgürlük” adlı tablosunu hatırlatmaktadır. Goya'nın “Ne Cesret!” baskiresmini yaptıktan ortalama yirmi yıl sonra, şu an savaşıkları Fransız askerlerinin ve Fransız sivil halkının özgürlükleri ve

bağımsızlıkları adına Delacroix bu resmi yapacaktır. Başkahraman olan kadın figürü incelenecek olursa üzerindeki açık tonlu kıyafetin saf ve barışçıl kılmasına karşın yüzünün ve üst bedeninin koyu renkli olduğu görülür. Bu koyu ton, kadının yüzünü bir gölge gibi saklamıştır; kadın adeta isimsiz bir kahraman halinde gözükmemektedir. İspanyol kadınının vatanını korumak adına yaptığı ve yapacağı fedakârlığın genel betimlemesidir. Kullanılan gölge, kahraman konumunun sadece resmedilen kadın için değil, bu savaşta haklı mücadelesini veren her kadın için geçerli olduğunu düşündürmektedir. Yaşadığı ülkenin zor durumunda harekete geçen her kadın...

3.1.1.5. Her Zaman Böyle Olur



Görsel 19. Francisco Goya, Her Zaman Böyle Olur, 1810/1820, “Savaşın Felaketleri” serisi 8 nolu plaka, Gravür Baskı, 17.8*21.9 cm

Bu yalın başlık içinde bir kıssadan hisseyi barındırıyor. Başkalarının felaketini isteyenler kendi felaketini hazırlar. Bu güçlü kompozisyon soldan sağa doğru heybetli atları üzerindeki Fransız süvari birliğini tasvir ediyor. İzleyiciye en yakın olan düşmüş, diğer askerler ona göz ucuyla bakarak hızla ilerlerken o atıyla birlikte sürükleniyor. Bu pek az gölgelendirilmiş manzara ne abartılı hareketler ne de belli bir erdem içeren yiğitlik anlatısıyla komşu baskiresimlerden ayrılıyor. Beklenmedik şey her zaman başa gelir, böylece iz süren atlı (düşmanı onu görmese bile) kendi atı tarafından bozguna uğratılır. Pera Müzesinin hazırladığı “Goya; Zamanın Tanığı” adlı kitapta 8 numaralı baskiresim bu şekilde açıklanmıştır. (:221)

Burada dikkate değer bir unsur daha vardır. At, yani savaşın kargaşasında canlarından olan, sakat kalan fakat şehitler gibi saygı görmeyen hayvanlar. Bu resmi izlerken bir Fransız askerinin kendi taburunun gözleri önünde düşüşü ve diğerlerinin ona aldırmaıyı görölür. Savaşta acı çekip ölen insanların yanı sıra can taşıyan hayvanlara dikkat verildiğinde vahşetin onların gözünden de ne kadar büyük olduğu anlaşılır. Bu sahnede yere düşen iki can vardır. Acı çeken belki de sakat kalan iki canlı.

3.1.2. Otto Dix (2 Aralık 1891 – 25 Temmuz 1969)

Sanat çalışmalarında dönemin sanat akımlarına aktif olarak dâhil olmuş, Van Gogh'un eserlerinden ve dışavurumcu tarzdan etkilenmiş, eserlerinde etkilerini göstermiştir. Çağdaş sanattaki gelişmelerin de takipçisidir.

Savaşın başladığı yıl 23 yaşında olan ve gönüllü olarak savaşa katılan Otto Dix'in Alman entelektüelleri arasında farklı bir yeri vardır. Dix'in gönüllü olarak savaşa katılma isteğinin altında herhangi bir siyasi doğrultudan çok, kişisel deneyim elde etme isteği yatmaktadır. Otto Dix'in savaşta yaşadığı vahşet uzun yıllar rüyalarına girmiş ve etkisinden çıkamamıştır. Bu durumdan yola çıkarak Otto Dix'in savaş konulu eserlerini cephede yaşadığı travmalardan kurtulmak için yaptığı ihtimaller arasındadır. Fakat kendisi bu konuda,

“Savaşın beni ne kadar derinden etkilediğini gençken fark etmemiştim. Yıllar boyunca -en azından on yıl boyunca- hep aynı rüyaları gördüm: harabeye dönüşmüş evlerin arasından sürünerek geçiyorum ancak geçebileceğim kadar dar pasajlarda zorlanarak sürünüyorum. Hep yıkıntılar görüyordum rüyalarımda... Resim yapmak da benim için bir kaçış yolu olmadı.”(Otto Dix, 2005. :28)

Resimlerde cephe yaşamının sefilliği, çatışmanın vahşiliği, zalimliği ve cephenin ardındaki kent yaşamının yozluğu, bilinen başlıca konular olarak karşımıza çıkıyor. Kahraman olmak için savaşa giden Dix'in, askerlerin cephe gerisindeki yaşamlarını olabildiğince yoz olarak göstermesi ilginçtir. (Erden, 2017)

Deneyimlemiş olmasından doğan benzersiz bir yakınlıkla Dix, bizi cephenin içine kadar götürerek, kurbanlık gibi öne sürülmüş askerlerin insanlık hallerini gösterir. Avlanmış, yaralanmış, delirmiş, ölmüş ya da gazla boğulmuş askerlerin ve savaştan etkilenen sivil ahaliyi de konusu yapar. Bu savaş kurbanlarını da gösterir. (Otto Dix,2005. :29)

Savaş anılarını resmettiği “Savaş” isimli ilk kişisel sergisini 1 Ağustos 1924 yılında açmıştır. Oto Dix; tavrı, yaşadıkları ve yaşananlara bakış açısıyla bazı sanatçılarla büyük benzerlikler göstermektedir. Francisco Goya ve Kathe Kollwitz gibi. Bu iki sanatçı da ölümü ve getirdiği acıyı tüm gerçekliğiyle paylaşmış, eserlerinde anlık sahneleri tüm samimiyetiyle kâğıda aktarmıştır. Goya, Fransız işgal ordusuna ve İspanyolların özgürlük savaşına odaklanmıştır.

Eserinde zincirlerini koparmış gibi saldırgan görünen Fransız askerlerini üniformalarından tanırız. Dix'te ise savaşla ilgili özel sorunlar değil savaşın kendisi söz konusudur. Dix ve Goya'nın ortak noktaları kişisel deneyimleridir, çalışmalarının hakikiliğidir. Kendi deneyimlerinden yola çıkarak Dix, çağdaşlarına cesurca ve hiç yalan söylemeden savaşta yaşanan insanlık acısını ve aşağılanmayı hatırlatır. (Otto Dix, 2005. :30)

Kathe Kollwitz ise Weimar Cumhuriyeti döneminin de verdiği sanat ve fikir özgürlüğü sayesinde yaşanan eşitsizlik ve haksızlıklara karşı eleştirel bir tavır takınmış ve eserlerinde bu eleştiriye göze sokacak şekilde dile getirmiştir.

3.1.2.1. Şehvet Katili



Görsel 20. Otto Dix, Şehvet Katili, 1920, Gravür Baskı, 30*25.7 cm

Birinci Dünya Savaşı kâbusu sona erdiğinde erkekler, kadınlar ve savaşın ön saflarındaki cehennemden sağ çıkabilen askerler için hayat yeniden başladı. Artık geçmiş yılların mücadelelerini ve yokluklarını geride bırakmanın zamanı gelmişti. Savaşın hemen ertesinde yoksulluk ve enflasyon yerini ekonomik gelişmeye bıraktı. Politik bölünmelere ve sınıf kavgasına karşın şimdi Alman şehirleri bile özellikle de Berlin eğlenceye susamıştı ve bu arzuları giderek artıyordu. (Otto Dix, 2005. :7)

Savaşın yoğun şekilde yaşamış kişiler ve milletlerden belli bir süre sağlıklı tepkiler vermesi beklenemez. Çünkü savaşta yaşanan bunca vahşet ve kaos normal bir insanın akıl sağlığının kaldırabileceği şeyler değildir. Bu tür durumlarla karşı karşıya kalmış, arka arkaya yüzlerce ölüm görmüş kişiler normal olaylara anormal ve hırçın tepkiler vermesi doğaldır. Hatta ve hatta canavarca tepkiler.

Baskıresimdeki figürün yüzünden ne kadar canavarlaştığı anlaşılmaktadır. Çevresine bakıldığında ise parçalanmış uzuv ve organlarla karşı karşıya kalınır. Resmin adı “Şehvet Katili”. İsminden hareketle iki cins arası yaklaşım sonrası yaşanmış durumlar göz önündedir. Resimdeki figür karşı cinse duyduğu ilgi ve alakayı artık sağlıklı bir birey gibi gösterememekte ve yaşadığı travma sonrası

vahşice hareketler sergilemektedir. Artık normal hazlar ona yeterli gelmemektedir. Çünkü vahşet gibi güçlü bir olguyla tanışmış ve belki de yaşadıkları sonrasında merhamet duygusunu yitirmiştir. Yaşanan ve yaşatacağı acıya duyarsız kalmaya başlamıştır. Bu resim bir insanın ve dolayısıyla bir toplumun, yaşanan büyük kaoslardan günlük hayatta da ne kadar etkilenebileceğinin bir kanıtı niteliğindedir.

3.1.2.2. Pilkem Yakınında Yemek Taşıyanlar



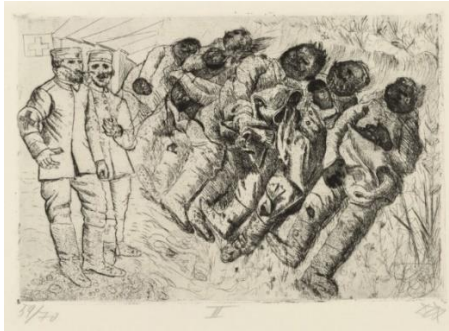
Görsel 21. Otto Dix, Pilkem Yakınında Yemek Taşıyanlar, 1924, “Savaş” serisi, Gravür Baskı, 24.5*29.8 cm

Pilkem Belçika’da bir kasaba aynı zamanda 1. Dünya Savaşı’nda bir cephe dir. Otto Dix’in resmettiği bu alan ciddi bir yıkım yaşamış gibi gözükmektedir. Otto Dix’in yaşadığı ve bizzat gördüğü sahneleri çizmesinden hareketle Pilkem’de savaşın yoğun geçtiği söylenebilir. Ciddi bir yıkım yaşanmış olan arazide gün doğmuş, doğada yaşam başlamıştır. Buna karşın savaşı yaşayan insanların bu güzel güneşli güne korkak, tedirgin ve çekingen yaklaştıkları görülür. Arazideki ıssızlığa rağmen askerler savaş psikolojisinden çıkamamış ve hala adımlarını temkinli atmaktadırlar.

Dizüstü çökmüş, en temel gereksinim olan yemek ihtiyaçlarını karşılamak için çaba göstermektedirler. Havanın güzelliği askerler için mühim değildir. Çünkü yemek için güvenli bir arayış içindeki iki asker çevresine bakmakta bile çekingen

davranmaktadır. İnsanın her gün yaptığı yemek yeme eyleminin savaşta ne kadar zor bir duruma dönüşeceğini hatta rahatça yemek yiyebilmenin bir lüks olabileceği görülür.

3.1.2.3. Gazla Boğulmuş Askerler



Görsel 22. Otto Dix, Gazla Boğulmuş Askerler, 1924, “Savaş” serisi, Gravür Baskı, 19.4*28.9 cm

Gravürde yatmakta olan bir grup insan resmedilmiştir. Karşılarında ise bu insanlara bakan iki kişi görünmektedir. Baskıresminin ismine bakılırsa yatan kişilerin ölmüş olduğu anlaşılmaktadır. Ölmüş kişilerin yüzü, solmuş bir çiçeği kurumuş bir toprağı andırırcaasına koyu çalışılmıştır. Çünkü burada anlatılmak istenen ölmüş askerler değil yitirilmiş canlandır. Karşılarındaki iki kişi bu ölümün sorumlusu gibi davranmaktadırlar. Fakat davranışlarındaki rahatlık burada sadece ölen bir düzine insanın değil sadece bir emrin yerine getirilmiş olduğunu hissettirir. Sanatçı militarizmin gerekliliklerinin, insani duyguları nasıl öldürdüğünü kişileri nasıl istenileni sorgulamadan yapan bir makinaya dönüştürdüğünü göstermek istemiştir. Aslında yaratılış itibariyle hiçbir farkı olmayan bir grup insanın belki de savunmadığı bir düşünce yüzünden tamamen zıt kutuplara dönüşmesi, birbirinin canını almakta bir problem görmeyecek hale gelmeleri, figürlerin tavırlarına yansımıştır. Savaşın iki kişinin kozlarını paylaşmasından öte geçtiğine, tarafların zafer için insanlık dışı yöntemlere başvurduğuna, elindeki her imkânı karşısındakini yok etmek adına kullanmaktan çekinmediğine şahit olunur.

3.1.2.4. Saldırı Birlikleri Gaz Altında İlerliyor



Görsel 23. Otto Dix, Saldırı Birlikleri Gaz Altında İlerliyor, 1924, “Savaş” serisi, Gravür, Baskı19.6*29.1 cm

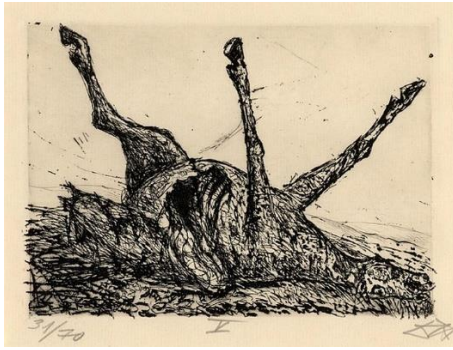
İzleyici savaşın içinde kendini bulmaktadır. Resmin tamamını kaplayan üç figürün hareketleri yakından ifade edilmiştir. Tel örgülerin arasında parçalanmış kaya ve topraklar savaşın yıkıcılığı içinde dağılmış bir siperi temsil etmektedir.

Savaşan askerler gaz maskeleri takmaktadır. Gaz maskeleri savaşın teknolojik boyutu ve mekânın atmosferi açısından izleyiciye bilgi vermektedir. Ancak gaz maskesi takmış askerler bir yandan da kan emen sivrisinekleri andırmaktadır. Bir açıdan görülen askerlerin kimin tarafında olduğunu belirtecek bir işaret bulunmamaktadır. Dix'in doğrudan savaş ve insan ilişkisi kurduğu çıkarılabilir. Bu savaşın amacı uğruna kendinden geçmiş askerler, aslında kan emen sivrisinekler gibi rahatsız edicidir. Sonuçta şahsi hiçbir çıkarları olmayacağı, büyük kararlar için kullanıldıkları halde büyük bir hırsıyla yapacakları katliama odaklanmış durumdadır.

Resmin koyu ve gri tonları içersinde ışık alan ve beyaz duran yerler sadece askerlerin portreleridir. Gaz maskeli portrelerin bilinçli bir şekilde ortaya çıkarıldığı varsayılabilir. Resmin sol tarafında bir eliyle çağrı yapan bir figür, hemen elin bitişiğinde de patlayıcı bir nesnenin diğer figürle birleştiği görülmektedir. Saldırganlığa çağrının yanında saldırı nesnesi ve izleyici ile göz göze gelen bir maskeli portre fark edilmektedir. Resmin merkezi ile sol alt bölümü arasında duran

figür doğrudan karşısındakine bakmaktadır. Diğer figürlerin yönleri uzağa bakarken izleyiciye doğrudan bakan figür daha yakına odaklanmıştır. Bu durum izleyiciyle göz teması kurarak, yaşanan ve yaşanacak olan vahşetin aktarımının daha güçlü olmasını sağlamaktadır.

3.1.2.5. At Cesedi



Görsel 24. Otto Dix, At Cesedi, 1924, “Savaş” serisi, Gravür Baskı, 14.5*19.7 cm

Ölmüş bir at figürü devrildiği gibi kalmıştır. Atın portresinden ve görünen kaburgalarından çürüdüğü fark edilir. Atın duruşundan ve kırılan boynundan doğal bir süreçle değil bir patlama sonucu öldüğü çıkarılabilir.

Dix'in savaş temasını düşünüldüğünde ölmüş, yaralı, saldırgan ve korkan asker figürler göze çarpar. Askerler sıklıkla açık mekanların karanlık atmosferinde savaşın içinde ifade bulurlar. Ancak hayvan figürleri insanlardan farklı olarak ele alınır. İnsana ait olduğunu düşünülen duygular hayvan resimlerinde alışık olunan bir görüntü değildir. Ayrıca duyguların sadece insana ait bir davranış olup olmadığı tartışılır bir konudur. Dix'in “At cesedi” baskiresminde, hayvan tasviri savaş kavramının vahşiliğine gönderme yapmaktadır. At ile doğrudan iletişim kurulamaz fakat atın içinde bulunduğu durum izleyiciyi ürkütür.

İnsan ve hayvan biyolojik olarak aynı sınıflandırmada olsa dahi sosyolojik olarak farklı yerlerdedir. Bu farklılık yüzünden, bir insanın hayatıyla hiç bir zaman karıştırılmaması gereken bir hayvanın hayatı, gene de onunla paralel gibi görünür. Ölümden sonra kalan cesetler arası sosyolojik bir fark kalmamıştır artık. O ceset hayvan veya insan da olsa doğanın azot döngüsünün bir parçası olmuştur. Ruh ya da can diye adlandırılan yaşam kaynağıysa bazı inançlarda hayvan veya insan fark etmez eşit tutulmaktadır. Ölümden sonra bir ruhun başka bir vücuda girmesiyle ilgili yaygın inancın kaynağı budur.

Hayvanlar, insanlarla olan bu paralel hayatları yüzünden insanlarla onların kendilerine sunduklarından farklı bir arkadaşlık olanağı sunarlar. Bu, insan türünün yalnızlığına sunulmuş farklı bir arkadaşlıktır. (Berger, 2017. :22) İnsanlar ve hayvanlar savaş sürecinde beraberdiler. İnsan doğal kaynak olarak hayvandan hep yararlanmıştır. Bu sebeple savaş zamanı at, öküz gibi hayvanların gücünden de yararlanılmıştır. Fakat Dix'in ölümü anlatan hayvan cesedi diğer baskiresimlerinde tanık olunan insan ölümleriyle benzer çağrışımlar yapmaktadır.

İlyada elimizdeki ilk metinlerden biridir; bu metindeki metafor kullanımı insanla hayvan arasındaki yakınlığı, metaforun kaynağının da bu yakınlık olduğunu gösterir. Homeros önce bir askerin savaş alanında ölümünü, ardından bir atın ölümünü betimler. Homeros'un gözünde her iki ölüm de aynı saydamlıktadır, birinde öbürüne göre bir değişiklik yoktur. (Berger, 2017. :27)

Otto Dix bilinçli bir şekilde atın portresine, kemiklerine ve detaylarına önem vermiştir. En çok çürüyen yerin portresi olması dikkat çekmektedir. Dix'in savaş serisindeki insan figürleriyle, at figürü savaşın yıkımını eşit derecede ifade ederken doğallığın, yaşamımızın hayvanlarla eşdeğer olduğunu ifade etmektedir. İnsan da, evrendeki diğer tüm canlılar gibi ölecektir mesajı barındırmaktadır.

3.1.3. Frans Masereel (30 Temmuz 1889 – 3 Ocak 1972)

Belçika doğumlu resim ve grafik sanatçısı. Hayatı boyunca kapitalist sistemin topluma etkileri üzerine düşünmüş çalışmış ve konuşmuştur. Frans Masereel'in bu eleştirel tavrı, (tıpkı Kollwitz'in dedesinin yaptığı gibi yol göstericilik gibi) koyu sosyalist olan üvey babası eğitimi üstlendiği için oluşmuştur. Frans, Küçük yaşta babasını kaybetmiş; fakat doktor olan üvey babası bu yokluğu Frans'a çok iyi bir eğitim vererek kapatmaya çalışmıştır. Savaş karşıtı bir tavır takınmış ve hayatı boyunca kapitalist sistemi, halkın uğradığı haksızlıkları eleştirmiştir. Frans, grafik sanatlardaki çizgi roman mantığına yeni bir soluk getirmiştir. *1920'li yıllarda ortaya çıkan ağaç baskı roman (woodcut novel), Frans Masereel'in keşfettiği şekliyle, kitap formatında düzenlenmiş hikâye anlatan bir ağaç baskıresim serisidir.* (Cohen, 1977. :180. akt: Balembur, 2016.) Yirminci yüzyılın başlarında, insanların ilgisini çekmeye ve popülerleşmeye başlayan sessiz sinema, ağaç baskı romana öncülük etmiş bir diğer unsurdur. Karmaşık kurgulu bir hikâyeyi sözcük kullanmadan anlatma düşüncesini temel alan sessiz sinema, tiyatro ve edebiyat dilinden oldukça farklı, evrensel bir anlatım dili yaratmıştır. Ağaç baskı roman üreten sanatçılar dönemin sessiz filmlerinden etkilenmiştir. (Willett, 2005. :129. ak: Balembur, 2016.) Bu roman çeşidi sanatçıya hem baskıresimlerden oluşan bazen konuşmadan daha etkili bir yöntem olan çizgiyle derdini anlatma olanağı sağlamış, hem de bir eser için çokça baskıresim çalışması üretmesini ve bunları toplu şekilde sunabilmesini sağlamıştır.

“Dönemin birçok sanatçısı, gerçekçi betimlemelerden kaçarak daha ilkel ifade formlarına yönelmiş ve savaşa ve modern kapitalist topluma dair öfkelerini ve acılarını tasvir ederken ortaçağ ağaç baskıresminin biçimsiz ve kaba yapısından esinlenmiştir” (Willett, 2005 s.126. akt: Balembur, 2016.) Sanatçının tarzı ve hayata karşı tavrı söz konusu olduğunda Kate Kollwitz'le büyük benzerlikler göstermektedir. Hayat görüşleri ve çabaları benzer olduğu gibi yaşananları aktarmak için kullandıkları materyaller de aynıdır. Baskıda siyahın güçlü etkisini çok iyi kullanan sanatçılar her baskı çalışmasında siyahın ayrı bir kişiliğini kullanmıştır. Frans Masereel de Kate Kollwitz gibi hırçın kontrasttan yararlanmıştır. Ve bu tarzda

çok sayıda üretimde bulunmuştur. Sanatçı, Belçikalı şair Emile Verhaeren'in *Quinze Poèmes* adlı şiir kitabı başta olmak üzere, o dönem dostluk kurduğu birçok yazar ve şairin kitaplarını resimlemiştir. Ardından 1917 yılında savaşın felaketlerini anlatan “Siz Ölüler, Kalkın” (*Arise Ye Dead*) ve “Ölüler Konuşur” (*The Dead Speak*) adlı ilk yazısız romanlarını üretmiştir. (Balembere, 2016.) Bu tarzda (yazısız roman) yaptığı ilk çalışma “25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi”dir. (*25 Images of a Man's Passion*) 1919 yılında yayımlanan, yirminci yüzyılın başlarında modern bir şehirdeki, sıradan bir adamın yaşadıklarını aktaran 167 adet ağaç baskıresimlik “Tutkulu Yolculuk”, sanatçının en uzun ve en popüler romanıdır ve bu türün başyapıtı olarak kabul edilir. (Balembere, 2016. :6)

Halen I. Dünya Savaşı'nın yıpratıcı etkileri Alman halkının üzerindeyken, sanatın yeni halleri insanları heyecanlandırmakta ve dikkat çekmekteydi. Psikolojik olarak mutlu olmaya ihtiyacı olan insanlar karikatür, sessiz sinema, tiyatro gibi alanlara ilgi duymaktaydılar. Bu sayede Frans Masereel de “*The Idea (L'Idée)*” isimli bir kısa film yapma imkânı buldu. 25 dakika sümekte olup eleştiriler ve semboller barındıran bu film, üç sanatçının ortak eseridir. (Berthold Bartosch, Frans Masereel, Arthur Honegger.) Ayrıca aynı isimde bir baskı romanı da bulunmaktadır.

3.1.3.1. İsimsiz



Görsel 25. Frans Masereel, İsimsiz, 1917, “Ayaktaki Ölüler” Serisinden (Ölüme Karşı Direnen), Ağaç Baskı

Baskıresimde iki figür görülmektedir. Bu iki figür basit yapılı bir sedyeyle iki insan başını taşımaktadırlar. İlginç olan durum figürlerin başlarının olmayışıdır. Yapılacak ilk çıkarım figürlerin kendi başlarını taşıdıklarıdır. Dikkatli bakıldığında başların yanında bir el de göze çarpmaktadır. Figürlerin kıyafetlerinden resmi bir makama mensup olduğu anlaşılır. Taşıdıkları silahlar asker olduklarının bir göstergesidir. Bu resimde bir açık bir ironi görülmektedir. Kendi başını taşıyan bir asker, kim ve ne için savaştığını daha çözümleyememiş, kurban gitmeyi de kabullenmiş ve hala canla başla savaşan kişilere bir atıf olabilir. Masereel sadece o an yaşanan dramı değil, savaşın zihniyetini eleştirmiştir. Bu, çizdiği figürlerde taraf düşüncesi yaratacak herhangi bir simge kullanmamasından anlaşılabilir.

3.1.3.2. İsimsiz



Görsel 26. Frans Masereel, İsimsiz, “Ayaktaki Ölüler” Serisinden (Ölüme Karşı Direnen), 1917

Ağaç Baskı

Kompozisyonda net olan iki şey vardır. Ölmüş ya da ölmekte olan insanlar ve tel örgü. Tel örgü kullanım itibariyle bir sınırlandırmanın simgesidir. Ülke sınırları yönetime ait bir kavramdır, zira aynı coğrafyada yaşayan insanlar aralarından bir sınır geçmesine rağmen benzer kültüre, geleneklere ve genetik yapıya sahiptirler. Aralarından geçen bir tel örgü ya da benzeri sınır işareti insanları resmi olarak birbirinden ayırabilir fakat özünde insan her yerde insandır.

Baskı resme bakıldığında sınırlardan geçmekte olan ya da geçememiş figürler söz konusudur. Bu durum insanlığın ortak mirası olan toprağın belli bir noktasında kötü koşullara maruz kalındığının, belli bir noktadan sonra ise özgür olunabileceğinin bir göstergesidir. Canla başla sınırı geçmeye çalışan bu figürler sınırın öte tarafındaki özgürlüğe kavuşma çabasındadır. Yani başka bir ülkenin koruyuculuğuna sığınmak ve onun himayesine girmek için çabalamışlardır. Fakat bu meşakkatli girişim sonuçsuz kalmış ve figürler insanlığın kendi kendine çizdiği sınırlar arasında canlarını vermişlerdir.

3.1.3.3. İsimsiz



Görsel 27. Frans Masereel, İsimsiz, “25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi” serisinden, 1918, Ağaç Baskı

Masereel’in bu resmiyle eleştirdiği durum orantısız güç kullanımı. Faşizmin en belirgin göstergelerinden olan halka karşı orantısız güç kullanımı, iri cüsseli (hatta kompozisyonun tamamına yakınına kaplayacak kadar iri) bir polis memurunun, kendinden kat be kat küçük bir bedene sahip, görünüşünden yoksul olduğu anlaşılan bir gence takındığı tavırdan anlaşılmakta. Fondaki diğer figürlerin olaya seyirci kalması kimsenin itiraz etmek ve sorgulamak adına bir girişimde bulunmaması da Masereel’in eleştirdiği durumlardan biri olacak ki bunu betimleme gereği duymuştur. Küçük gencin hatası ne olursa olsun yapılan apaçık haksızlıktır.

Frans Masereel savaş ilan edildiğinde 25 yaşındadır ve resmi bir takım aksaklıklardan dolayı savaşa çağırılmaz. Kızılhaç için tercümanlık yapmaya başlar. Oradan yerel bir gazeteye geçer savaş yorumları yapar; bunları resimlerle canlandırması gerekmektedir. Fakat her gün çıkacak gazete için çalışmaya vakit yoktur. İlkel çizgilerle, kaba tonların hakim olduğu karikatürize çalışma tarzını bu sırada benimseyen Masereel'i herkes beğeniyle takip etmeye başlar. Bu baskıresimde de Masereel'in primitif tarzıyla gören her gözün bir şey alabileceği açık ve net tavrı belli olmaktadır.

3.1.3.4. İsimsiz



Görsel 28. Frans Masereel, İsimsiz, 1952, Ağaç Baskı

Resme ilk bakıldığında hissedilen duygu duyarsızlıktır. Ortadaki figürün kompozisyonun yarısından çoğunu kaplayan ölü veya ölmekte olan bedene karşı tepkisizliği ilk okunan durumdur. Üst üste atılmış, ölmüş ve ölmekte olan bedenlerden oluşan bir yığın; insan yığını. Savaşta yaşanan katliamın açık bir göstergesidir. Dikkat çekici taraf şudur ki; bu bedenlerin üstünde oturan kişi kitap ya da dergi gibi yazılı bir yayın okumaktadır. Hem de büyük bir dikkatle. Bu durumdan kişinin entelektüel birikime sahip, bilinçli ve çevresinde olanlara karşı duyarlı bir birey olduğu çıkarılabilir. Fakat garip olan, yazılanları büyük bir merakla okuyan bu aydın kişinin, üstüne oturduğu onca insan bedeninden haberinin olmayışıdır. Bu durum günümüz (internet ve bilgi çağı) insanının çevresinde olan onca kavga, gürültü, haksızlık ve arbedeye karşı sosyal medyada içerik oluşturmakla ve belli

konularda iletiler yazmakla meşgul oluşunu hatırlatmaktadır. Sosyal medya, düzenlenen kampanyalar, teröre edilen lanetler, yaşanan çirkinlikleri kınamalar ve sosyal sorumluluk projeleriyle doludur. Fakat hiç kimse kapısının önünde yaşanan bir kavgaya tepki verme gereği görmemektedir. Bu durum insanın belli bir mecrada olaylara karşı tepki vererek vicdanını rahatlatma durumudur. Çünkü bir yanlışı düzeltmek belli şeylerden ödün vermeyi gerektirir.

3.1.3.5. L'eglise Kilisesi Savaşı Kutsadı



Görsel 29. Frans Masereel, L'eglise Kilisesi Savaşı Kutsadı, Ağaç Baskı

İncelenmekte olan baskıresim Frans Masereel'in açık ve net bir sistem eleştirisidir. Patlayan bir top ve bir kilise mensubu resmedilmiş ve mesajın netliğinin sağlanması açısından resmin alt köşesine "L'eglise" diye bir not düşülmüştür. Bu Belçika'da bulunan bir kilisenin adıdır. Yüzyıllardır yaşanan dinin gerekleri için savaşıma Masereel'in de canını sıkılmış olacak ki, sadece bir figür ve bir objeyle din adamlarının yönlendirmelerindeki hatayı yüzlerine vurmak istemiş.

Kilise mensubu boynunda bir haç, elinde bir kitap ve üstünde bir cüppe taşımaktadır. Kitap ve haç inananlar için bu kişiye güvenme sebebidir. Elini halkı selamlıyor gibi yukarı kaldırmış. Bir vaaz beklerken aslında topu ateşleyecek işareti verdiği görülmektedir. Savaşı kutsamak adına verdiği bu işaret, ateşleme başlangıcı için verilen işaretle aynıdır. İronik bir gönderme barındırmaktadır. Kilise mensubu

şışman resmedilmiş. Cübbesinin altında büyük bir beden olduğu hissediliyor. Bu durumun sebebi kiliselerin sürekli para toplamasına bir gönderme olabilir. Sürekli alıcı durumunda olan kiliselerin parasının, kilise mensupları tarafından paylaşıldığına dair bir eleştiridir. Son olarak topun patlamasına odaklanılırsa; eliyle işaret veren kilise görevlisinin yüzünde bu durumla alakalı herhangi bir duygu değişimi olmamıştır. Yüzündeki soğuk ifade, dinin temel aldığı duygular olan sevgi ve merhametten eser yoktur.

3.1.4. Kathe Kollwitz (8 Haziran 1867- 22 Nisan 1945)

Kathe'nin büyük babası Julius Rupp dini yaşam alanının düşünürü sayılmaktadır. Karl Marx'ın sosyal ve politik alanda sahip olduğu öneme eş değer tutulmaktadır. Hristiyanlık inancına göre getirdiği yeni fikirlerle serbest din cemaatinin kuruculuğunu yapan Rupp, İmparator 4. Frederich Wilhelm döneminde (1840-1861) döneminde yapılan dini ve sosyal baskıları anlatarak halkı aydınlatmaya çalışmıştır. Kathe Kollwitz bu sayede dedesinin ileri fikirleri ışığında gelişerek diğer insanların talihsizliklerine duyarlı olmayı öğrenmiştir. Dedesi Kathe'ye özellikle Ferdinand Freiligrath'ın (1810 - 1876) " Ölülerden Yaşayanlara" adlı eserini okutarak, sosyal olaylar üzerine olan duyarlılığını geliştirmeye çalışmıştır. Aslen avukat olan fakat otoriter sistemin haksızlıklarına ortak olmak istemediği için mesleğini bırakıp duvar ustası olan babası da, Kathe'nin erdemli ve ezilen, sömürülen kesimin yanında bir birey olması yolunda önder olmuştur. (Ayan, 2010. :11-13) Kollwitz'in babası daha küçük yaşta yeteneğini fark etmiş ve onu bu alanda yetişmesi için dönemin önemli grafik ve resim sanatçısından eğitim almasını sağlamıştır. Berlin ve Münih'te sanat hayatına devam etmiştir. (wikipedi.com)

Kathe Kollwitz'in çevreyle kurduğu ilişkinin temelleri, işçi sınıfına olan duyarlılığı aile eğitiminde başlamıştır. Hristiyan olan ailesi sosyalist görüşlere sahipti. 18. ve 19.yy'da gerçekleşen sanayi devrimi ekonomide sınıf ayrımı doğurmuş ve toplumun tüm yapısını değiştirmiştir. Sürekli çalıştırılan, çalışmak zorunda kalan

ve ezilen bir işçi, sınıf haklarını aramak için protestolar, grevler yapmıştır. Kollwitz ezilen ve acı çeken insanın yanında olmuş ve bu insanların yaşadıklarını bütün çıplaklığıyla baskıresimlerine konu edinmiştir.

Bu sırada Almanya'da I. Dünya Savaşı yıllarına kadar iki sanatçı grubu dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki 1905'te Dresden'de kurulan "Die Brücke" (Köprü), diğeri ise 1911 yılında Münih'te kurulan "Der Blau Reiter" (Mavi Sürücü) grubudur. Die Brücke figüratif resimleriyle öne çıkarken Der Blau Reiter figüratif olmayan, soyut resimleri de mevcuttur. Kollwitz iki gruba da mensup değildir ancak dışavurumculuk etkisi resimlerine yansımıştır.

Kathe Kollwitz sosyal konuları alegorik yöntemlerle ifade eden sanatçı Max Klinger'den etkilenmeye başlamıştır. Kollwitz bu sayede Almanya'nın sosyal gelişmelerini daha iyi anlatabilmesi için çizgi gücünün bir araç olduğunu kavramıştır. Kollwitz baskıresim tekniğiyle toplumsal konuları işlemeye başlamıştır. Daha küçük yaşlarda hissettiği ve büyüdükçe gelişen sosyal düzen eleştirisi, resimleriyle Kollwitz'in sesi haline gelmiştir. Yaşamı boyunca savaşa ve zulme karşı duran Kollwitz, resimlerinde siyah-beyaz etkisini daha kuvvetli kullanarak duyguyu daha da arttırmıştır. Duyguları en yoğun şekilde ifade eden portreleri ve elleri resimlerinde çok çarpıcı bir şekilde göz önündedir.

19.yy'da Realizm'in Avrupa resminde etkili olduğu söylenebilir. Realizm burjuvaya başkaldırıdır. Sanat tarihi boyunca resimlere konu olan mitoloji ve saray hayatı realizmle beraber kırılma yaşamıştır. Arayış içerisinde olan sanatçılar politik ideolojilerini ifade edebildikleri, bunun yanı sıra köy-kasaba konulu halkın yoksul kesimini de anlatan resimler gelenekçiliğin önüne geçmiştir. Kathe Kollwitz Realizm'in eleştirel tavrından etkilenmiş olacak ki o da burjuvaziye karşı proletaryanın yaşadığı sıkıntı ve haksızlıkları vurgulamıştır. Realizmin felsefesinden

etkilenmiş fakat fikrini ekspresyonist bir üslupla dile getirmiştir. Ancak Kollwitz'in eserlerinde figürlerin yoğun duygu içeren duruşları ve ifadeleri o kadar güçlüdür ki, izleyici topluma mal olan mesajı figürle yüzleştikten sonra algılar.

İnsan emeğinin haklı mücadelesi uğruna gösterilen tüm çabaya sanatıyla destek veren Kollwitz, figüratif çalışmalarında olduğu gibi oto-portrelerinde de sembolist anlatım tarzını kullanmıştır. Bunlardan bir tanesi de "el"dir. Çeşitli açılarda ve şekillerde çalıştığı el hem kendi yaşamının dışavurumunda, hem de toplumun üretim ve dayanışmasının vurgulanmasında önemli bir anlatım aracı olmuştur.(Ayan, 2010 s.78)

I. Dünya Savaşı'nda devletlerin sınırları değişirken cephe gerisinde de yaşanan fakirlik, sefalet kayıplara neden oldu. Savaş sonrasında itilaf devletleriyle Almanya arasında Versailles Antlaşması (28 Haziran 1919) imzalandı. Savaş sonrası birçok devlette olduğu gibi Almanya'nın da çok sancılı bir dönemiydi. 1. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru kurulan Weimar Cumhuriyeti savaşın bitmesiyle yönetimi ele almıştır. Almanya'da liberal bir demokrasiyi yerleştirmek için yapılan bu ilk girişim, yoğun sivil anlaşmazlıkların ve ekonomik sorunların olduğu bir döneme rast gelmiştir. (wikipedi.com) Dünya savaşının sonucunda Avrupa'da karmaşık bir süreç yaşanmıştır. Almanya'nın imzaladığı Versailles Antlaşması'nın ağır yaptırımları olmuştur. Kurulan Weimar Cumhuriyeti, demokratik şartlarını yerine getirememiş, siyasal ayrılıklar doğurmuştur. Savaş sonrasında yaşanan siyasal anlaşmazlıklar ve dünyada yaşanan büyük buhran ekonomik açıdan daha da kötüye sürüklemiştir. Versailles Antlaşması'nın getirdiği ekonomik çöküntüden sıyrılabilmek için, 1925 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin yardımını kabul eden Almanya, bu tarihten itibaren kendini Amerikan kültürüne açmış, bozuk gelir dağılımından büyük pay alan küçük kesim Amerikan yaşam tarzını topluma dayatmaya başlamıştı. Bu kesimin gösterişli yaşamı, toplumun geneline hâkim olan yoksulluğu makyajlıyordu. Halk, bir tepki olarak gittikçe daha inançlı bir biçimde nasyonal sosyalist görüşe kaydını. (Erden, 2016. :264)

20.yy'ın başlarında patlak veren I. Dünya Savaşı'na gönüllü olarak yüzlerce insan katıldı. Bunlar arasında deneyim yaşamak için gönüllü olan Otto Dix gibi sanatçılar da vardı. Kollwitz ise cephe gerisinde de sonrasında da savaş karşıtı tutumunu resimleriyle dile getirmiştir. Yoksulluk çeken insanları, ölen çocukları ve tüm bu insanlık dışı durumu içine alan “Savaş” serisi sosyalist görüşünü, adaleti ve toplumsal gerçekleri ifade ederken, ekspresyonizmle objektif yargısının ötesine taşımıştır.

Kollwitz hem savaşı yaşayan, hem savaşta kayıp veren bir anne ve bir eştir. Bu sebeple resimlerinde kendinden parçalar vardır. Yaşamış, izlemiş olduğu ölümün gerçekliği ve sonrasında yaşanan acı, tüm bu duygulara yaptığı analiz baskiresimlerine yansır. Ölüm insani bir durumdur ancak savaş toplumsal bir haldir. Bu sebeple Kollwitz yaşadığı yer olan Almanya'ya karşı söylemlerini ifade ederken irdelendikçe toplumsal meseleleri de vurguladığı anlaşılmaktadır. Böylece insanın yaşamı, yaşam biçimini sorgulamasına neden olmaktadır.

Savaşta yitip giden çocuklar, dul kadınlar, işçilerin çaresizliği Kollwitz'i derinden etkilemiştir. Kollwitz savaşı ve toplumu sanatçı perspektifine yerleştirmiş ve düşüncülerini, resimlerini izleyiciye aktarmıştır. Kollwitz'in eserlerinde izleyici, portrelerin acılı ifadeleriyle karşı karşıya kalmaktadır. Kollwitz'in resmindeki duygu aktarımı, izleyiciyi resimdeki figürlerle ilişki kurmaya hatta empati yapmaya itmektedir. Aynı etkiler Kollwitz'in otoportrelerinde de mevcuttur.

19. ve 20. yüzyıl başlarında yoğun biçimde yaşanan anarşizm, sosyalizm ve komünizm, Alman kültüründe bilimsel ve sanatsal çalışmalara yön vermiştir. Dönemin önemli sanatçılarından biri olan Kollwitz de kendi sanat hareketlerini sınıf sorunları üzerine yoğunlaştırmıştır ve belli konularda politik mücadelelerde bulunmuştur. Bu alanda insanların sosyal ortamdaki sıkıntılarına ve adaletsizliklerine karşı güçlü bir ses olmuştur. (Ayan, 2010. :23)

Geleneksel sanatın baş aktörlerinden olan güzellik kavramı, yerini gerçekliğe bıraktı. Bu gerçeklik, güzelin yanında çirkinini de içeriyordu. İdealizasyon reddedildi. Sanatçının ereği haz verici eserler yaratmak değil, somut gerçekleri yansıtan eserler ortaya koymaktı. (Erden, 2016. :21) 19. yy ikinci yarısından sonra gelişen yeni unsurlar ve fotoğraf makinasının icadı, sanatçılara resim konularında başka bir kapı açmıştır. Sanat tarihinde yaşanan bu büyük kırılma, sanatın tüm dallarında kendini göstermiştir.

3.1.4.1. Dokumacıların Göçü



Görsel 30. Kathe Kollwitz, Dokumacılar Göçü, 1893/1898, “Bir Dokumacılar Ayaklanması” serisi 4. Yaprak, Gravür /Asit Yedirme/Kuru Kazıma, 21.5*29.7 cm

Slezya işçilerinin, topluma yaşatılan sömürü düzenine karşı nasıl direnç gösterdiğini ve güçlü bir tavırla özel mülkiyetçi yönetimi nasıl protesto ettiğini konu alan bu seri altı parçadan oluşmaktadır. (Ayan, 2010. :103) Sosyalist düşüncüyü ifade eden orak ve sabanlar resmin içerisinde yer alırken kolektif halde yürüyerek protesto etmektedirler. Ancak Kollwitz'in resimlerinde hâkim olan acı, ölüm ve endişeyken kolektif halde yürüyen, haklarını arayan figürlerin portreleri incelendiğinde resmin tüm öyküsü değişmektedir. Öfkeyle bağırarak suratların yanında donuk ifadeleriyle kalmış figürlerin umutsuz bakışlarının arasında bir annenin sırtında uyuya kalmış bir çocuk fark edilecektir. Bu çocuk figürü küçük de olsa umudun bir filizidir.

3.1.4.2. Ölmüş Çocukla Kadın



Görsel 31. Kathe Kollwitz, Ölmüş Çocukla Kadın, 1903, Gravür Baskı, 39*48 cm

Anne ve çocuk figürleri, Avrupa resim tarihinde tanık olduğumuz “pieta” resimlerini hatırlatmaktadır. Pieta kucagında ölü İsa'nın cansız bedenini tutan Meryem figürünün kullanıldığı kompozisyonları ifade etmektedir. Erken Rönesans ve Yüksek İtalyan Rönesans'ında Hümanist felsefe hâkim olduğundan dolayı, Gotik resim geleneğindeki ulvi anlatımının daha insancıl, daha dünyevi bir anlatıma dönüştüğü görülmektedir. Kollwitz incelendiğinde 20.yy resim anlayışını kendisine has bir biçim ve üslupla ifade ettiğine tanık olunur. “Ölmüş Çocuk ve Kadın” resminde dini temalı bir iş yapmamıştır; Ancak annenin ölmüş bir çocuğuna sarılışı anıtsal bir görünüm verdiği için pieta resmini hatırlatmaktadır.

Kadın figürünün güçlü bacakları arasına yerleştirilmiş çocuk figürünün bir kısmı kompozisyonun dışında kalacak şekilde konumlandırılmıştır. Kadın figürü gömülü portresiyle ifade edilen durumun vahametini arttırmaktadır. Yoğun bir acı ve şefkat, iç içe geçmiş bu iki figürün duruşundan hissedilmektedir. Bu birleşim izleyiciye, anne karnında oluşan bebeğin annenin içinde nasıl güvenle yaşadığını hatırlatır. Anne figürü ölmüş yavrusunu tekrar en güvendiği yere -içine- sokmak istercesine sıkmıştır. Kadın figürünün acılı olmasına rağmen bu güçlü duruşu ve bedeninin kemikli, iri yapısı figürün kimliğinin okunması açısından izleyiciye yardımcı olmaktadır.

Acı duygusu tarif edilemez bir anlatım içerisinde itilmiştir. Yoğun ve sert çizgileriyle sınırları ve formları izleyebiliyorken aynı zamanda artan griliklerle resmin silikleştiği düşünülebilir. Griliğin içerisinde yarı artan, yarı azalan tonlarla kurulan uyum, anlatımı bir giz içerisinde almıştır. Figürlerin duruşu ve ifade edilen anne çocuk ilişkisi yaşanan acıyı anlatırken, grinin belirsizliği ve artan ışık anlatıyı okumayı güç bir duruma ittiğinden izleyici resmi tekrar tekrar incelemeye davet etmektedir. Bu sayede resmin içerisinde yer alan anlatı daha da yoğun bir hale gelecektir.

Işığın en yoğun biçimde ele alındığı noktaysa çocuğun portresidir. Çocuk figürü masumiyet imgesi olarak ele alınırsa, ölmüş olması resmin anne-çocuk ilişkisinden öte toplumsal problemler açısından da değerlendirilebileceğini göstermektedir. Ölümün sebebi bilinmemektedir. Fakat Kollwitz'in resmi yaptığı yıllar baz alındığında II. Dünya savaşının yaşanacak olduğu, problemlerin gitgide arttığı bir dönemde olduğu düşünülebilir. Kollwitz'in bu baskıresminde yaşanan acı ve kayıp, ölümün ötesine geçen bir problemdir. Bu durum savaşın, sefaletin, acımasızlığın sonucu olan ölümün ve ardından yaşanan kaybın izleyiciye etkili bir anlatımıdır.

3.1.4.3. Hücuma Kalkış



Görsel 32. Käthe Kollwitz, Hücuma Kalkış, 1902, "Köylüler Savaşı" serisi 5. Yaprak, Gravür/Asitli Kazıma /Şekerleme/ Yumuşak Vernik/Kuru Kazıma/Durchdruck, 51.2*59.8cm

Hayatın içinden fotoğraf tadında kompozisyonlarından biri olan “Hücuma Kalkış” çalışmasında yakalanan sahne itibariyle realist bir tarzı hatırlatsa da, Kathe Kollwitz dışavurumcu tavrıyla dikkat çeker. Kollwitz ailesinden aldığı eğitim gereği ve erdemli kişiliği sayesinde, çevresinde yaşanan halka yapılan zulme seyirci kalmaz, ezilenin yanında olmayı daha küçük yaşta öğrenir. Bu yüzden izleyici, resimlerinde halka Kollwitz’in gözünden bakmaktadır. Salt bir gözlemden öte bu durum olayların Kollwitz’in kalbinden geçenlerle harmanlanışıdır.

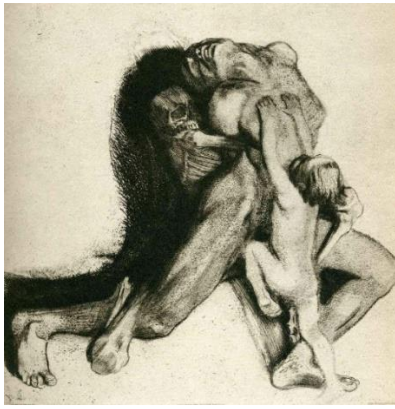
Aynı mekân içerisine yerleştirilmiş iki ayrı olgu göze çarpmaktadır. Üçgen açılı bir alanda insanlardan oluşan gittikçe sivrileşmiş bir kalkan ve yalın halde duran bir kadın figürü. Figürlerin hırslı ve yorgun ifadeleri iç içe geçmişliklerinden dolayı tek olarak ele alınmaya imkân vermemektedir. Bu sebeple figürler tam da Kollwitz’in istediği gibi bir bütün tek bir kuvvet olarak değerlendirilecektir. Amaçları bir bütün halinde kalıp, belirledikleri yöne birlikte ilerleyebilmektedir. Kollwitz, bilinçli bir şekilde figürleri iç içe yerleştirirken kargaşa atmosferini arttırmayı hedeflemiştir. Bu sayede savaştan köylüler, bir amaç etrafında toplanmış olacaktır. Ayrıca grup en önde duran kadın figürüyle yarışmayacak ve izleyici de kadın figürüne odaklanabilecektir. Figürlerin bulunduğu mekânın doğal hali, anlatımın kurgusal olmadığını ifade etmektedir.

Figürlerin kıyafetleri incelendiğinde çalışan kesime hitap ettiğini hatta biraz yoksul oldukları düşünülebilir. Kollwitz gerek mekânıyla gerek figürlerin duruşuyla doğal bir anlatım amacı gütmüştür. Kompozisyonu takip eden izleyici mekânın hatta olayın içerisinde. İzleyici artık yaşanan olayın tanığı olmuştur.

Kollwitz yaşamı boyunca yoksulluğun, acımasızlığın ve haksızlığın karşısında devrimci duruşunu resimlerine yansıtmıştır. Kollwitz’in kadın figürlerinin ifade ettiği imge çoğu zaman otobiyografik izler taşımaktadır. İncelenen resimde en

başta duran orta gri ve koyu tonların hâkim olduğu kadın figürünün dramatik duruşu, diğer baskiresimlerinde kullandığı kadın figürlerinden farklı değildir. Kadın figürü fonda yer alan toplulukla ilişki kurarken aynı zamanda Kollwitz'in resimlerinde sıkça irdelenen acı ve ölüm temasının hatırlatıcısıdır.

3.1.4.4. Ölüm ve Kadın



Görsel 33. Kathe Kollwitz, Ölüm ve Kadın, 1910, Taş Baskı, 50.7*36.8 cm

Kathe Kollwitz Weimar dönemi öncesi kadınlara yapılan annelik ve cinsellik baskılarından bilinçaltına kazınanları evlenip Berlin'e taşındıktan sonra çalışmalarına konu olarak kullanmıştır. Belli bir süre "Sanat, sanat içindir." felsefesiyle resimler yapmış ve yaşadıklarının yorumlamasını ve hazım sürecini sanatına dâhil etmiştir. Fakat bir süre sonra işçi ve ailelerini ücretsiz tedavi eden eşi Karl'ın hastaları sayesinde tekrar azınlıkta kalanların ve proletaryanın yaşadığı sıkıntıları fark etmiş ve bu sorunları sanatında konu edinmeye başlamıştır. İnsanlığa olan vicdani görevini, bu gibi görmezden gelinen sorunlardan söz ederek ve göstererek yapmıştır. (Ayan, 2010. :24)

Bu baskı yine kadına dayatılan annelik ve baskılanmış cinsellik gibi dayatmaların sonucu olarak doğmuştur. Baskiresimde kadına arkadan sinsice sarılmış ölüm (iskelet), kadını alt etmek üzereyken kadında büyük bir dayanma çabası göze

çarpmaktadır. Bunun sebebi büyük bir ihtimalle daha bebek yaşında olan ve onun sıcaklığına muhtaç bir halde annesine sarılmaya çalışan çocuğudur. Annelik duygusunun kadınlık duygusundan öne geçtiği bu baskıresim, kutsal annelik tasviridir.

3.1.4.5. Halk



Görsel 34. Kathe Kollwitz, Halk, 1922, “Savaş” serisi 7. Yaprak, Ağaç Baskı, 35.7*30 cm

Kollwitz Alman halkına yaşatılan bu çaresizliği, aldatılma duygusunu ve verilen mücadeleyi daha iyi ve ekspresif olarak ifade edebilmek için ağaç baskı tekniğini seçmiştir. (Ayan, 2010. :109)

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

Resmin merkezine anne ve çocuk figürü hâkimdir. Kollwitz'in genelde kullandığı güçlü kadın (anne) ve güvende tutmaya çalıştığı çocuk da yine resmin ana konusunu oluşturmaktadır. Resmin adı "Halk". Kollwitz halkı tanımlar ve resmeder. Resmin ortasına anne ve çocuğu yerleştirmiştir. Fakat arkada kalan erkek çoğunluklu topluluk kadına bir yakarış hali içerisinde gözükmektedir. Erkek figürlerde görülen telaş ve umutsuzluğun aksine kadın figür kendinden emin durmaktadır. En önemlisi milletin geleceği olan "çocuk" figürünü güvende tutma çabasındadır ve bunda kararlı gözükmektedir. Çocuğun yüzünün önünde duran el, yapısı ve duruşu itibariyle güçlüdür. Masum olan çocuğu herkesten korumaya ant içmiş bir el. Bu baskıresimde de savaşın topluma ne büyük bir sefalet ve acı yaşattığına tanık olunur.

4.1. 1950 SONRASI GRAVÜRDE ACI ve ÖLÜM TEMASI

4.1.1. Kadınlar Kaçıyor



Görsel 35. Julio Pomar, Kadınlar Kaçıyor, Portekiz, 1951, Linol Baskı, 34.5*44.2 cm

Julio Pomar'ın "Kadınlar Kaçıyor" adlı linol baskıresmi... Portekizli usta sanatçının acı ve ölüm konularıyla yakın temasta bulunan bu baskıresim, arkalarında bıraktıkları patlamalardan kaçan iki kadın figürden oluşmakta. Figürlerin hüznü kaçarken dahi yola değil önlerine bakmalarından anlaşılıyor. Solda kalan figürün kucağında bir bebek var. Bebeğine sarılmış halde koşmaya çalışıyor. Figürün başının öne eğilmesi ve saçlarının aşağı dökülmesi figürün bebeğini çevre faktörlerden yani yaşanan kaostan korumaya çalıştığı bir göstergesi.

Diğer kadın figürün koşarken kollarını birbirine kavuşturduğu fark ediliyor. Bu hareket izleyiciye, kucağında olması gereken bir şeyin yokluğunu hissettirmektedir. Kadın, kaçtıkları olayda bebeğini bırakmak zorunda kaldığını ya da bebeğini oradan sağ kurtaramadığını hissettiren bir yokluk hali içerisinde. Boşluğu kucaklayıp parmaklarını kendi omuzlarına geçiren figür, yaşadığı dramı izleyiciye ilk bakışta aktarmaktadır.

Figürlerin arkalarında bıraktıkları alanda yaşanan şey; patlama, savaş, arbede... Her ne olursa olsun insanların can güvenliğini hiçe sayan bir durum ki iki figür de kaçarken kurtarabildikleri tek şey canları. Bu baskıresimde de insanın insana

neler yapabileceği, ne denli vahşileşip karşısındakini ne denli zor durumda bırakabileceği açıkça ifade edilmiştir.

4.1.2. Deniz Kenarında



Görsel 36. Julio Pomar, Deniz Kenarında, Portekiz, 1958, Gravür Baskı, 20.2*27.1 cm

1926 doğumlu Portekizli sanatçının aquatinta tekniğiyle yaptığı bir baskiresim. Resimde kullanılan tonlardan durumun pek de iç açıcı olmadığı anlaşılmaktadır. Üç figürün hemen tüm kompozisyonu kapladığı baskiresimdeki olay, isminden de anlaşılacağı gibi deniz kenarında geçmektedir. Figürlerden sadece birinin yüzü gözükmesine rağmen diğerlerindeki acı izleyiciye yansır. Deniz kenarında umutsuz bir tavırla oturan üç figürün yanlarında sadece torba benzeri bir obje bulunmaktadır. Figürler ışığın az kullanılmasından gece olduğu anlaşılan bir zamanda ellerinde sadece bir torbayla deniz kenarında ancak ve ancak sığınma durumu içerisinde olabilirler.

Kompozisyondan anlaşılamayan şey, neden bu şekilde evlerinde değil de sahil kenarında olduklarıdır. Nedeni bilinmese de figürlerin en temel ihtiyaçlardan biri olan barınma ihtiyacını karşılayamadıkları, güvende hissetmedikleri duruşlarından hissedilmektedir. Üç figür çaresizce beklemektedir. Belki gelecek yardım elini, belki de sadece zamanın bir an önce geçip sabahın ilk ışıklarını...

4.1.3. Tanecik



Görsel 37. Anselm Kiefer, Tanecik, Almanya, 1980-1993, Ağaç Baskı / Kolaj / Boya, 277.1*250.3 cm

Bu çalışma, ünlü opera eseri olan The Ring'den Richard Wagner'in Brunhilde atına atıfta bulunuyor. Operanın sonlarına doğru, Brunhilde, Siegfried kahramanının cinayetinin üzüntüsünü duymaktadır. Onun için bir cenaze töreni düzenler ve atının ölümüne sevgisini vermek için atı Grane'ye ateş eder. Alevler üzerine yerleştirilmiş sert iskelet atı, ilkel kavaklık manzara ve kompozisyonun mezar şeklindeki biçimi doğrudan ölüme işaretler. (moma.org)

Tanecik (Grane) adlı eserde de atın önünde ateş yanmaktadır fakat atta kaçma gibi bir çaba gözlenmez. İskeletin gözüküyor oluşu izleyicide zaten ölmüş olduğu izlenimi uyandırmaktadır. T şeklinde kullandığı kompozisyon klasik dikdörtgen veya kare kompozisyonlara bir seçenek olmuştur.

Kiefer'in çalışmalarında malzeme çeşitliliği dikkat çekmektedir. İncelenen baskiresimde de baskı tekniği dışında çeşitli plastik öğelerden yararlanmıştır. Kiefer II. Dünya Savaşı'nın bitiminde dünyaya gelmiştir. Bu sebeple savaşın yaratmış olduğu yıkıntının ortasına doğmuş ve savaş psikolojisiyle büyümüştür. Çalışmalarına mitoloji öyküleri, savaş teması hâkim olmuştur. I ve II. Dünya Savaşı'nda Almanya'da hâkim olan dışavurumculuk gibi akımları inceleme fırsatı bulan Kiefer, bu felsefeyi eserlerine de yansıtmıştır. Yeni dışavurumculuk etkileri eserlerinde gözlemlenmiştir. Resimde belirgin güçlü kontrastlar, baskısı yapılan ağacın

dokusuyla bütünleşmiştir. İlk bakışta yandan görünen at duruşu, yalın bir biçimde ele alınmıştır. Tıpta kullanılan anatomi çizimlerini anımsatır.

4.1.4. İsimsiz 2

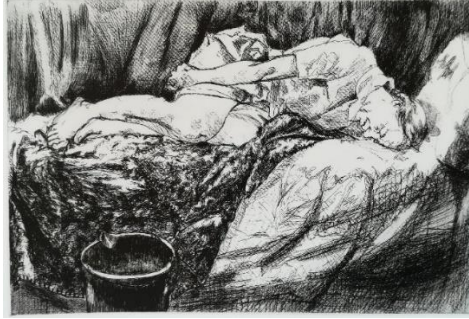


Görsel 38. Paula Rego, İsimsiz2, Portekiz, 1999, “Kürtaj” serisinden, Gravür Baskı, 38*48cm

Resimlerinde ele aldığı konular genellikle çocuk, ergen kız ya da genç kadın figürlerinin travmatik görünülerinden oluşmaktadır. Feminist bir anlayışa sahip Paula Rego çalışmalarında kadın haklarına yönelik yasal düzenlemeler için halkın geneline farkındalık yaratmak, iktidarın kadın üzerindeki baskısına karşı çıkmak, geniş kitlelerin düşüncelerini yönlendirmek gibi amaçlar gütmüş, nihayetinde 1989'da Turner Ödülü'ne aday gösterilmiş, 2005 Haziran'ında ise Oxford Üniversitesi'nden fahri doktora unvanı almıştır. (Korkmaz, Kozlu. 2017. :81)

Yüzyıllardır ezilen, hakları hiçe sayılan kadınlar için çabalamış olan Rego, feminist tavrını yaşam boyu sürdürmüştür. Yaptığı çalışmalarda genellikle kadın figürlere yer vermiş, hemen ardından da hayvan figürlerini kullanmıştır. Resimlerinde otobiyografik sahnelerin çoğunlukta olduğunu belirtmiş ve resim yapmayı çocukluğa inilen bir psikiyatri seansı gibi kullandığını belirtmiştir. (Korkmaz, Kozlu. 2017. :82)

4.1.5. İsimli 4



Görsel 39. Paula Rego, İsimli 4, Portekiz, 1999, “Kürtaj” serisinden, Gravür Baskı, 38*48cm

Portekizli sanatçı Paula Rego'nun “Kürtaj” isimli serisinden bir diğer çalışması. Rego bu baskıresminde muhtemelen bir kürtaj sonrası sahneyi resmetmiş. Fakat işlem sağlıksız koşullarda yapılmış hissi uyandırıyor. Bu zorlu koşulların sonucu figürün yüzüne yansımış durumda. Figürün, yapılan işlemin fiziksel acısının yanında psikolojik acısını çektiği de tavrından anlaşılıyor. Aynı zamanda erkek ve dişiden eşit kromozom alan bebeğin acısını, kadının tek başına yüklediği de görülmekte. Bu durum toplumda kadına verilen değer, ahlak anlayışının ve toplumun medeniyetten uzaklığının da bir göstergesi. Resimde bir yandan bir kadının yaşadığı acıyı izlerken bir yandan da sanatçının yaşadığı ve gözlemlediği dönemin sosyolojik durumunu görülmektedir.

4.1.6. İçerisi (No:12)



Görsel 40. Jaco Putker, İçerisi (No:12), Hollanda, 2015, Fotopolimer Gravür, 18*23.8 cm

Hollandalı baskiresim sanatçısı Jaco Putker genellikle kolaj tekniğiyle çalışmaktadır. Farklı yerlerden hazır parçaları (eski fotoğraflar gibi) bir kurgu içerisinde yan yana getirir ve yeni bir mekân oluşturur. Gerçekçi gözükse de bu mekândaki figürler ve objeler ürkütücü ve tuhaf hisler verir. Putker'in örnek olarak alınan İçerisi adlı çalışmalarından 12 numaralı baskiresimde bir çocuk figürü ve ölü genç bir geyik figürü bulunmaktadır. İlk bakışta her şeyin yolunda gittiğine dair bir izlenim verse de resim izlendikçe ürpertici ayrıntılar göze çarpmaya başlar. Ölü bir geyik ve küçük bir kız çocuğunun loş ışıklı bir evde bulunmaları gibi. Evin bakımsızlık ve döküklüğünden uzun süredir içerisine girilmediği düşüncesi oluşmaktadır. Fakat bu eski ve harabe evdeki yeşil bitkiler olabildiğine canlı ve güçlü durmaktadır. Fark edilen ayrıntılar birbiri ardına sorular sıralamaya başlar. Böyle virane bir evde bu bitkiler nasıl bu kadar sağlıklıdır ve bu geyik oraya nasıl gelmiştir?

Küçük kız çocuğu tekrar incelendiğinde; evin genel atmosferi ve kızın yüzünün net gözükmemesi izleyiciye kızın bir hayalet olabileceğini düşündürür. Fantastik fakat gerçeğe çok yakın bir görünüm olan bu evde görünenin arkasında sırlar saklıdır. Bu gizem edebiyatın usta isimlerinden büyümlü gerçeklik diye adlandırılan tuhaf tarzıyla Gabriel Garcia Marquez'i hatırlatmaktadır.

Sahnede bir ölüm yaşanmıştır. Evden kimler gelip geçmiş, artık yıkık ve viran kalmıştır. Okunan durumlar hüzünlü bir atmosferi çağırırsa da Putker bu durumu çok farklı işlemiş ve alışlagelmiş ölüm temasını kattığı gizem ve sakin atmosferle alaşağı etmiştir.

4.1.7. Katliam



Görsel 41. Joseph Paul Gerges, Katliam, A.B.D., 2015, Gravür Baskı, 15.8* 18.7cm

Amerikalı sanatçı Gerges'in şahsi internet sitesinde Oscar Wilde'dan yaptığı alıntı hem bu baskiresmi hem de tezin genel konusunu açıklayacak nitelikte. *"Hayatın ve sanatın zevklerini öğrenmek için bana geldin. Size çok daha olağanüstü bir şeyi öğretmek için seçildim; acının anlamı ve güzelliği."* (josephgerges.com)

Sanatçı kompozisyonunda gıda sektöründe yoğun olarak kullanıldığı bilinen bir besi hayvanına yer vermiş. Şişman ve sağlıklı gözükken bir domuz, kan lekeleri ve bir figürün domuzun bedenine düşmüş gölgesi. Akla gelen ilk durum, bu gölgesi düşen kişinin domuzun canına kastettiğidir. Kan lekeleri bunu bariz kanıtı niteliğindedir. Günümüz tüketim toplumunun gıda sektöründe hayvanları bir hammadde olarak kullanması eleştirilmiş, yapılan şeyin beslenmeden öte geçerek cinayete ve zulme dönüştüğü vurgulanmıştır. Sahnenin, bir cinayet sahası havasında resmedilmesi bundandır. Ciddi bir mesaj kaygısı yaşayan Gerges, amacını açıklıkla

gerçekleştirmiştir. Diğer çalışmalarında da hayvan ölümlerinin etikliği konusuna değinmiştir. Bu durumu vicdani boyutta irdelemiştir.

4.1.8. Düşmüş



Görsel 42. Joseph Paul Gerges, Düşmüş, A.B.D., 2015/2016, Gravür Baskı, 19.5* 27.3cm

Yine Joseph Gerges'in bir hayvan ölümü eleştirisiyle karşı karşıyayız. Gerges diyagonal yapıların oluşturduğu tek figürlü sade bir kompozisyon belirlemiştir. Hemen her gün karşılaşılabileceğimiz bir sahne. Otoyolda gelen arabadan kaçamamış, darbe yemiştir ve ölüme terk edilmiş bir can.

İnsanlar, hayvanlar ve bitki örtüsü aynı gezegene eşit şartlarda doğar ve ilkel bir hayatta bu topluluklar birbirinden yararlanma durumundadır. İnsan avcılık ve toplayıcılık döneminde beslenme ve ısınma ihtiyacını karşılayabilmek için ihtiyacı kadar hayvan avlamış ve hiçbir parçasını ziyan etmemiştir. Bu doğanın kanunudur ve tüm hayvanlar arası görülen bir sahnedir. Ta ki insan yerleşik hayata geçip, araziye yerleştiğinde ve mülkiyet kavramı doğduğunda sahiplenme ve stoklama alışkanlığı edinene kadar. Kuru et, konserve gibi buluşlar yapmış bunu yararına kullanmıştır. Hayvanlara olan bakış değişmeye başlamış, aynı gezegeni paylaşan iki yaratık olmaktan çıkıp; hayvan, insanoğlunun emrine verilmiş bir türe dönüşmüştür. Zaten insanoğlunun sevgisini ve saygısını kaybeden hayvan ırkının, gelişen mimari yapılaşmayla da yaşam alanları fethedilmiştir. Bir otoyol yapılmadan evvel toprakta

veya ormanda kendine barınak belirlediği alan insanlarca kuşatılınca ortada kalan hayvan, güvensizlikle yaşamını sürdürme çabasına girmiştir. İşte tam burada insanın otoyoldan hızla gittiği sırada önüne çıkan hayvanı ezip, umursamadan geçerken kendine söylediği bahane şudur, “Bu hayvanın ne işi var burada?”. Olaya tam tersi yönden bakıldığında sorulan soru değişecektir. “Bu otoyolun yüzyıllardır kolonisi veya grubuyla bir çölde veya bir ormanda yaşayan bir hayvanın yuvasının tam üstünde ne işi var?”

4.1.9. Dallar Arasında Bir Fısıltı



Görsel 43. Joseph Paul Gerges, Dallar Arasında Bir Fısıltı, A.B.D., 2015/2016, Gravür Baskı, 22.2*27.9cm

Küçük cansız bir beden, insan eliyle veya başka bir sebeple ölmüş. Gerges ölümler arasında oluşan hiyerarşinin farkında ve bu baskıresim bu duruma bir eleştiri. Ölen bir tilki yavrusu. Kimliksiz ve kimsenin gömmek ve çeşitli ritüellerle uğurlamayı düşünmediği bir beden. Bu bir yavrunun ölümü, tıpkı hastalıktan ölen ulaşımsız köylerdeki bebeklerin, açlıktan ölen Afrika ülkelerindeki çocukları gibi hazin bir son. Amerikalı sanatçı insanların ölen bedene gösterilecek saygının gezegenin hiyerarşik sıralamasında kaçınıcı olduğuna göre değişmesine karşı bir tavır takınmış durumda. Tıpkı biyografisinde belirtildiği gibi ahlak kavramıyla, ölümlerin ahlaki boyutuyla bizi yüzleştirmek istemektedir. (josephgerges.com)

TEZ SAHİBİNİN KONU İLE BAĞLANTILI ESERLERİ

Tez çalışmasında bahsedilen acı ve ölüm olguları mevzubahis olduğunda ilk akla gelen insani acılar ve insana ait olan ölümdür. Fakat şu unutulmamalıdır ki, duyguları hissetmek salt insana ait değildir ve dünyadaki tüm diğer canlı varlıklar için geçerlidir.

İnsani acıyla karşılaşan kişinin vicdanı sızlıyorsa, bir hayvanın çektiği acıya tanık olan kişi de toplum tarafından öğretilmiş dogmatik bilgileri bir kenara bırakabilmeli çekilen acının her türüsüne karşı duyarlı davranabilmelidir. Örnek verilen çalışmalarda doğanın önemli parçaları olan -evcilleştirilememiş- vahşi ve sürüngen hayvanlara dikkat çekmek istenmiştir. Özellikle sürüngenler besin zincirinde doğal dengenin devamlılığı için önemli bir yeri olan canlılardır. Yılanların zirai ilaçlar veya insan eliyle azaldığı yerlerde -yılanların yiyeceği olan- farelerin sayılarının arttığı bunun da hasat zamanı çiftçilerin ürünlerinde azalmalara neden olduğu yaşanmış örneklerden biridir. Hemen her durumda insan dostu sonuçlar sağlayan hayvanların yaşam değerleri arasında seçim veya ayırım yapmak etik bir tutum değildir. Sonuncu çalışmada insan elinden biraz da olsa uzakta, kuytuda kalan yaşam formlarının çok daha sağlıklı ilerleyebileceğine dikkat çekmek istenmiştir. İnsanın doğanın bir parçası olduğunu unutmaması ve biraz doğaya kulak verip sistemdeki görevini anlaması gerektiği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Acı herkes ve her şey içindir. Kendi yaşadığının dışında kimsenin acısına merhem olmayı düşünmeyen insanlık için empati ve duyarlılık gereksinimi olduğu vurgulanmak istenmiştir.

1. Uyku. (2016), Yorgun. (2016)



Görsel 44. Şule Zaimoğlu, Uyku, 2016, Linol Baskı, 13*18cm



Görsel 45. Şule Zaimoğlu, Yorgun, 2016, Linol Baskı, 13*18cm

Bu iki baskiresmin aynı başlık altında toplanma sebebi vermeye çalıştığı mesajın benzer oluşundandır. İki çalışma da aynı zaman diliminde yapılmış ve figür odaklı tasarlanmıştır. Uyku ve Yorgun isimleri insanların genel durumlarına bir göndermedir. Resmedilen iki figür de emek vermektten yorulmuştur ve belki de karşılığını alamamıştır. İnsanın insanı ezdiği, bazen canını hiçe saydığı bu sömürü düzeninde verdiği emeğin karşılığını alamadan bedenen ve ruhen çökmüş şekilde dinlenmektedir bu iki figür.

Uyku çalışmasında çirkince bir figürün kötü bir ruh haliyle uykuda olduğu görülmektedir. Uyku yarı ölüm halidir denir. Bedenin fonksiyonlarını yarı yarıya azalttığı, bilincin kapandığı kalbin ritmini oldukça yavaşlattığı bir durumdur bu. Bu figür uyku haline mutsuz ve yorgun girmiştir ve bu yüzüne yansımış durumdadır.

İnsanların uykuyu bazen sadece vücudu dinlendirmek için değil sıkıntılardan sorunlardan ve acılardan kaçmak için kullandığı günlük hayatta sıkça karşılaşılan bir durumdur. Anlatılmak istenen durum kişinin acısından kaçarken ölümün bir önceki evresi denebilecek ölüme en yakın biyolojik duruma sığınmasıdır.

Yorgun isimli çalışmada ise, genç bir figürün bir berjerde dinlendiği görülmektedir. Yaşadığı hem fiziki hem de ruhani bir çöküntüdür. Yaşadıklarını ve içinde kaldığı durumu, gündelik fiziksel acılarını atmaya çalıştığı belli olmaktadır. Figür iki elini de başına getirmiş biriyle başına destek olurken diğer elini başına yaslamıştır. Beden dilinde başını tutan birinin bir derdi olduğu bilinmektedir. Bu kişi de iki elini başına yaslayacak kadar dolmuş durumdadır. Ve bu acıyı savuşturmanın tek yolu kendisiyle baş başa kalmasıdır.

2. Kavga



Görsel 46. Şule Zaimoğlu, Kavga, 2017, Çinko Gravür, 15*20 cm.

Yapılan araştırmanın başından itibaren ortak bir durum söz konusudur. “Savaş”. Kişiler, gruplar ya da devletler arasında çıkan anlaşmazlıklar savaşa dönüşmekte ve bu faaliyet çok fazla can almaktadır. Eşitlikçi ve hümanist bir felsefeyle bakılacak olursa insanlara yaşam alanı olan bu koskoca dünyayı paylaşamayan insanoğlu birkaç kilometre kare toprak parçası için çok cana kıymış ve kıymaya devam edecektir. Fakat hayvanlarda bu durum söz konusu değildir.

Hayvanlarda mülkiyet kavramı olmadığından dolayı sadece beslenmek ve barınağını korumak adına savaşa girer. İstisnai durumlar haricinde keyif için can alan bir hayvan görmek imkânsızdır. Öldürdüğü hayvanı besin olarak kullanmak istemiş ya da yaşadığı alandan uzaklaştırmaya çalışmıştır. Baskıresimde görülen iki karganın birkaç ceviz için ettiği kavgadır. Bu sahne insanların doyumsuzluğuna eleştiri amacı taşımaktadır. Çünkü bir hayvanın olabileceği en vahşi tavrı görülen durumken insanoğlu çok daha cani ve vahşi olabilmektedir.

Seçilen hayvanın karga olmasının bir nedeniyse karganın zeka yönünden diğer hayvanlardan üstün olduğunun gözlemlenmesi, problemle karşılaştığında çözüm yolu üretmekte insan zekasına yakın pratiklikte olmasıdır. Kişisel özellik olaraksa kindar bir hayvan olduğunun düşünülmesidir. Yapılan kötülüğü unutmamak gibi bariz bir özelliği olsa da kargalar resimde birbirine zarar vermemektedir. Tek dertleri olan beslenme güdüsüyle elindekini korumaya girişmiş olan sağdaki karga figürüne karşı, paylaşımcı bir tavırla gördüğü cevizi paylaşma çabasında olan soldaki karga figürü vardır. Ne din için, ne ırk için ne de namus için... Bu hayvanların tek dertleri birkaç cevizdir.

3. Medusa



Görsel 47. Şule Zaimoğlu, Medusa, 2017, Çinko Gravür, 30*40 cm.

Yunan mitolojisinde canavar Gorgon kardeşlerden (üç kardeş) ölümlü olan tek kardeştir. Medusa öyle güzel bir kızdır ki deniz tanrısı Poseidon kendine hâkim olamamış ve Medusa'yı Athena'nın tapınağına getirip ona sahip olmuştur. Bu duruma çok sinirlenen Athena onu lanetlemiştir; saçlarını bir yığın yilana çevirmiştir ve artık Medusa'nın gözlerine bakan taş kesilmektedir. Perseus, Medusa'yı öldürmek ister bu duruma Athena ayna kadar parlak kalkanını vererek gözgöze gelmeden ona yaklaşmasını, Hermes de orak şeklindeki keskin kılıcını vererek kafasını kesmesine yardımcı olmuştur. Perseus, Medusa'nın başını kesince bir damarından zehir bir damarındansa panzehir aktığı söylenmektedir.

İstanbul'da bulunan Yerebatan Sarnıcındaki ters ve yan Medusa başları bu çalışma için ilham olmuştur. Roma döneminde Medusa başlarının bulunduğu ortamı kötülüklerden koruduğu, kötü bakarı taşa çevirdiği, efsanede olduğu gibi kötü kişilerden uzak tuttuğuna inanılmaktaydı. Söz konusu ölümlü bu kadar içli dışlı olan bu kadın figürü; başkalarının etkisiyle ölümcül sonuçlar doğuracak hale gelmiştir. Mitolojinin aslında gerçekleşmemiş efsanevi masallar olduğu varsayılırsa yaratılan hikâyelerde dahi, insanlığın doyumsuzluğu ve bencilliği bakidir. Bu bencillik bir kadının onurunu zedelemiş, üstüne üstlük bu durumdan kadın figür suçlu gösterilmiş ve yapmaya zorlandığı bir şey yüzünden lanetlenmiştir. Medusa, ölümcül canavar kimliğinin altında mağdur bir kadındır.

4. Yaşlı Mantar



Görsel 48. Şule Zaimoğlu, Yaşlı Mantar, 2017, Çinko Gravür/ Gümüş Varak, 15*20cm.

Yaşlı Mantar isimli gravürde bir ağaç kökünden topluluklar halinde yetişmiş mantar grupları görülmektedir. Seçilen renk turkuazımsı, mavinin koyu bir tonudur ve geceyi hatırlatmaktadır. Seçilen figürün mantar olması belli bir amaca hizmet etmektedir. Mantar; güz yapraklarının toprağa düşüp etki görmeden çürüdüğü, karanlık, nemli ve insan eli pek değmemiş ormanların içlerinde bolca bulunan bir yaşam türüdür. Bir bitki değil kendi başına bir türdür. Hayvanlar aleminden de bitkiler aleminden de sayılmayan, kendine has sistemi olan bu yaşam türü özellikleri bakımından hayrete düşüren bir yaşam sürmektedir. Örneğin ormanlardaki toprak tabakasının tamamını kaplayan mantar miselleri ağaçlar ve diğer küçük bitkiler arasında internet ağı görevi görmektedir. Ağaçlar herhangi bir salgın hastalıkla karşılaştığında bu bilgi diğer ağaçlara kadar gitmekte ve diğer ağaçlar bu konu için önlem almaktadırlar.

Herhangi bir yol kenarında, umuma açık bir ağaç dibinde yetişen bir mantarla resme konu olan mantar figürünün arasında bir fark vardır. İsminde de belirtildiği gibi yaşlı oluşu. İnsan eli değen herhangi bir yerde bir mantar bu kadar yaşlanamamaktadır. Bir insanın gözüne takıldıysa o insan merakına yenik düşüp onu koparmakta ve daha taptazeyken hayatı sona ermektedir. Bu kompozisyonda anlatılmak istenen insanlığın bencillik ve vahşiliğinden, savaşlar çıkaracak doyumsuzluğuna mesafe konan bir yaşamın ne kadar huzurlu olabileceğidir. Animasyon ustası Hayao Miyazaki'nin filmlerinde olduğu gibi tez sahibi eserinde

doğayı yüceltmış ve insanlıktan uzak kalan doğanın acıdan ve korkudan ne kadar uzak olduğunu göstermek istemiştir. Acı insana dair ve insanın çekinmeden yaratacağı bir durumdur. Doğa acı ve ölüm mantığından uzaktır. Doğada besin zinciri gereği yenmesi gereken yenir, sakat kalan kendini bir şekilde iyileştirir. İyileştiremeyense doğaya karışır ve öldüğü yerde toprak onu besine dönüştürür. Bu ölüm ne bir açgözlülüğün ne de bir savaşın sonucudur. Mantar tez sahibinin, insanî acılardan uzak ütopyik bir dünyanın en huzurlu sembolü niteliğindedir.

5. Faili Meçhul



Görsel 49. Şule Zaimoğlu, Faili Meçhul, 2018, El Yapımı Kağıt Üzeri Çinko Gravür, 20*25 cm

İnsanlar ve hayvanlar aynı alanı kullanması gereken ve birbirine yakın yaşam türleridir. Yüzyıllardır bir şekilde ortak yaşam alanını kullanmayı başaran bu iki türün düzeni; bir türün sınırı aşmasıyla bozulmaya başlamıştır. Gelişen teknoloji her şeyi elimize kadar getirmeye başlamışken, emek vermenin dolayısıyla bir şeyi sayıp sevmenin önemini yitiren insanlık çevresine karşı duyarsız hale gelmeye başlamıştır. Yalnızca hayvanlar değil bitkilere yani doğanın tamamına büyük bir duyarsızlık ve fütursuzlukla zarar veren insanoğlu, bu problemin büyüklüğünü hala kavrayamamış ve dünyadaki tüm varlıkların insan için verilmiş bir nimet olduğunu düşünerek kendine bahaneler sunmaya çalışmıştır.

Resimde görülen kurbağanın durumu hemen hemen her gün yolda karşılaşılabilecek bir manzardır. Bir arabanın ezdiği diğer arabaların da hiçbir şekilde

önemsemeden üzerinden geçerek asfalta yapıştırdığı bir kurbağa, yolda öylece yürürken iki veya üç kez görülebilecek bir görüntüdür. Bu bir ölümdür ve hatta teknik açıdan bu bir cinayettir. Duruma objektif bir şekilde bakıldığında yolda zıplamakta olan bir canlının üstünden umarsızca geçen bir insandır. Ve bu insan yaptığına dönüp bakmadığı gibi bunun önemli bir durum olduğunun da farkında değildir. Çalışmaların sahibinin yakındığı durum ölümler arasında bir hiyerarşi olması ve bunun artık tüm insanlıkça kanıksanmasıdır. Bu durumda beklenen, doğayı yok etme yolunda ilerleyen insanlığın doğanın sesine kulak verecek vicdanı geri kazanmasıdır.

Koyu sepya tonları yolu, kırmızıysa çoktan yere yapışmış olan hayvanın canını temsil etmektedir. Kurbağanın kendine has bir renginin olmayışı onun artık insanlığın ayakları altında ezildiğini ve kendi benliğini sürdüreceği hakkının kalmadığına bir işarettir. Uzanan eli insanlığın durumu görmesi için son bir çabadır. Gravürün ismi olan “Faili Meçhul” bu durumun teoride bir hata değil cinayet olduğuna yapılan bir göndermedir.

SONUÇ

İnsan; doğar, yaşamını sürdürür ve ölür. Hayatı boyunca türlü duruma karşılaşır ve çeşitli duygular yaşar. Çoğu duyguyu yaşadığı an öğrendiğini fark eder. Sevmek, güven duymak, korkmak, endişelenmek gibi çokça duygu bilinç ve bilinçaltında yer edinir. Kesinliği olmamakla birlikte duygusal anlamda yaşanan negatif durumların pozitif durumlara nazaran hafızada daha uzun süreli saklandığı söylenmektedir. Bu yüzdendir ki ilk ayrılıklar, kazalar, kavgalar ve karşılaşılan ölümler çok uzun zaman zihinde yer eder ve anı sürekli kendini hatırlatır. İnsanlığın ortak yanı acı yaşamak zorunda olması ve hayatının sonunda dünyadan ayrılmasıdır. Ölüm denen olgu dil, din, sosyal sınıf ayırt etmediği gibi her toplumda ve hatta her bireyde farklı karşılanır. İncelenen görsellerde bazı durumlarda tepki birliği varken bazı durumlar kişilere hastır. Acı ve ölümü negatif bir olgular olarak kabul eden toplumlar bu can acıtıcı durumda birbirine destek olmaya başlamışlardır. Acı ve ölüm her ne kadar kötü hissettiren tecrübeler olsa da toplumsal dayanışmayı ve birlikteliği körüklemektedirler. İncelenen görsellerde de dikkat çeken yaşanan acının veya bir ölümün ardından kişilerin gruplaştıkları ve kolektif hareket etmeye başladıklarıdır. Kişisel tecrübelerin dışında toplumsal acılar toplumun birlikte hareket etmesini ve birlik olmasını sağlayan bir unsurdur denebilir.

Yapılan tez çalışmasında acı ve ölüm teması ilk olarak Dürer Rembrandtın yaptığı dini acıları betimleyen baskiresimlerde görülmüştür. Rönesans ve Barok üslubuyla yapılan bu baskiresimlerde dönemin ruhuna uygun korkutucu ve izleyiciyi negatif duygulara iten tiyatral kompozisyonlar kurulmuştur. Bu süreçte yapılan figürler idealist bir tavırla resmedilmektedir. Fakat Rembrandt üslup bakımından çağdaşlarına oranla daha samimi bir tavır takınmıştır. Barokvari yoğun ışık-gölgeye duyulan hayranlık, Goya'nın döneminde kendini daha gerçekçi tatlara bırakmıştır. Goya'nın çirkin ve gerçek olabilecek kadar kendine has olan figürlerine, önceleri Rembrandt'ın portre çalışmalarında da rastlanmıştır.

Sonrasında incelenen toplumsal olayların ve savaşın sonucu olan acı ve ölüm temasında bu iki durum daha kişisel ele alınmıştır. Tarz bakımından dışavurumculuk etkileri artmış, ayrıntılar, kişiye ve döneme has problemler resmedilmiştir. I. Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde baskiresimde dışavurumcu bir tarz oluşmaya başlamıştır. Artık acı, yüzündeki kandamlarının fark edilebileceği kadar gerçekçi olmaktan çıkmış, figürler farklı yorumlanmaya başlanmış ve kullanılan renklerin, tonların izleyici üzerindeki etkisi artmıştır. Artık dikkat çeken şey büyük gösterişli sahneler değil, insana dair samimi kurgular olmuştur. Konular daha hümanist bir dille ele alınmıştır.

1950'den günümüze acı ve ölüm temasını çeşitli şekilde işleyen sanatçıların baskiresimlerinden örnekler sunulan bölümde ise hem teknik hem de konuyu ele alış biçimi itibariyle çeşitlilikler bulunmaktadır. Konu itibariyle kadınların toplumda yaşadığı baskılar neticesinde çektiği acılardan, bir annenin bebeğini bir kaos ortamından kurtarma çabasına ve bir annenin belki de o kaosta çocuğunu kaybetmiş olmasının verdiği acıya kadar çok farklı ve kişisel durumlar işlenmiştir. Teknik açıdan karma teknikler kullanılmaya başlanmış, geleneksel yöntem ve alışkanlık odaklı değil sonuç odaklı çalışmalar yapılmıştır.

1950 sonrası incelenen baskı resimlerde insanî acıların yanında hayatına adaletsiz bir biçimde son verilen hayvanların yaşadıkları da dikkat çekmiştir. Bu durum bilinçlenen insanın, evrim teorisiyle gelişen hayvan insan eşitliği düşüncesinin bir sonucudur. Hayvan hakları 19.yy'da konuşulmaya başlanmış, hayvanlara yapılan zulümler insanları rahatsız etmiştir. Bu bilinç sanatçıları da hayvan ölümlerine karşı duyarlı olmaya itmiş ve bu sorun konuşulan ve resmedilen toplumsal bir problem haline gelmiştir. 1950 sonrası baskiresim sanatçılarından yapılan görsel seçkide bu konuya da değinilmiştir. İnsanın erdemli bir hayat sürebilmesi için kendi ırkı dışında kalan canlılarla da empati kurması gerekmektedir. Birçok felsefi öğretilerde insanın kendini diğer canlı çeşitliliğinden üstün görmemesi ve

onlara zarar vermemesi gerektiği öğütlenir. Eğer ki acı ve ölüm insanlar için katlanması zor bir durumsa; tüm insanlığın, dünyayı paylaşmak durumunda olduğumuz diğer canlıların da ölümü hissedip acı çekebileceğini öngörmesi ve buna göre davranması gerekliliğine dikkat çekmek istenmiştir.

KAYNAKÇA

Akpınar, N.E. (2017): “Max Weber’in ‘Protestan Meslek Ahlâkı’ Argümanı İzleğinde Rembrandt’ın ‘Üç Ağaç’ı.” *Sanat Tarihi Yıllığı*. Sayı:26. 2017. S.S.:1-22.

Ayan, H.M. (2010): *Weimer Dönemi Kadın Devrimci Ruhu İle Kathe Kollwitz*. Sone Yayınları. İstanbul. Mayıs 2010.

Aydın, T. (2010): “Beckett: Acı Çekiyorum, O Halde Varım.” *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. Cilt 3. Sayı 5.

Balembler, B. (2016): “Frans Masereel Ve Ağaç Baskı Romanı Tutkulu Yolculuk.” *Süleyman Demirel Üniversitesi. Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. Kasım/Aralık, 2016. Cilt:9 Sayı:18. Issn:1308-2698.

Balembler, B. (2016): “Lynd Ward Ve Ağaç Baskı Romanı Vertigo.” *Süleyman Demirel Üniversitesi. Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. Aralık, 2017. Cilt:10. Sayı:20. Issn:1308-2698.

Baş, M. (2016): “Vaftizci Yahyanın Yeni Bir Hayat Hikâyesi.” *Dini Araştırmalar*. Ocak-Haziran 2016. Cilt:19. Sayı:48 Sayfa: 235-258. Doi: 10.15745/Da.97191

Bayav, D. (2014): *Geleneksel Ve Deneysel Yönleriyle Gravür Baskı*. Paradigma Akademi Yayınları. Çanakkale.

Berger, J. (2017): *Hayvanlara Niçin Bakarız?*. Delidolu Yayınları. 1. Baskı. Alsancak, Konak, İzmir. Çeviri: Cevat Çapan.

Boyut Yayın Grubu. (2007): *Albrecht Dürer*. Boyut Yayıncılık Ve Ticaret A.Ş. 2007. Bağcılar/İstanbul.

Brunner, F. (2001): *Gravürün El Kitabı*. Atelye Alaturka/ Karşı Sanat Çalışmaları. Çeviri: Feyzan Yaman. Birinci Baskı. İstanbul.

Çelik, H. (2000): *Gravür Sanatı*. Engin Yayıncılık.

Doğru, H.Ç. (2009): *Özgün Baskı Resimde Francisco Goya'nın Yeri Ve Etkileri*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı. İstanbul

Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı. (1997): *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. Harbiye/İstanbul. Cilt:3 Isbn: 975-7438-54-5

Erden, E.O. (2016): *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. Hayalperest Yayınevi. Baskı:1. Kağıthane / İstanbul

Goethe Institut (2005): *Otto Dix Eleştirel Grafik 1920-1924 / Özgün Baskı "Savaş" 1924*. Yapı Kredi Yayınları. Beyoğlu / İstanbul.

Gombrich, E.H. (1992): *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi Yayınları. Ankara. Çeviri: Bedrettin Cömert. 4.Baskı.

Gökçek, Ö. (2012): *Albrecht Dürer'in Melancholia I Gravürünün Sembolik Anlatımdaki Yeri*. Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakütesi Sanat Tarihi Bölümü. Eskişehir.

İzer, A. (1992): *Özgün Baskıda Klasik Teknikler Ve Yeni Arayışlar*. Mimar Sinan Üniversitesi Uygulamalı Sanatlar Ana Sanat Dalı Grafik Programı. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul.

Kaptan, C. (2013): "Acı Ve Sanat." *Sanat Ve Tasarım Dergisi*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Ankara Sayı:12.

Korkmaz, F.D. – Kozlu, D. (2017): "Paula Rego Ve Resimlerindeki Öz Yaşam Öyküsel Çıkarımlar." *Süleyman Demirel Üniversitesi, Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. Mayıs/Haziran 2017. Cilt:10. Sayı:19. Issn: 1308-2698.

Leppert, R. (2002): *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Ayrıntı Yayınları. 1. Baskı. Çevirmen: İsmail Türkmen. Isbn: 975-539-358-7

Pera Müzesi Yayınları (2012): *Goya Zamanın Tanığı: Gravürler Ve Resimler*. Pera Müzesi Yayınları. 2012. İstanbul Çevirmen: Roza Hakmen, Çiğdem Öztürk. Isbn: 9789759123987

Rosenthal, T.G. (2003): *Paula Rego:The Complete Graphic Work*. Thames & Hudson. London. Isbn: 0-500-28463-6.

White, C. (1984): *Rembrandt*. Thames And Hudson Ltd. London. İkinci Baskı/ 1992. Isbn: 0-500-20195-1

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

<http://www.franciscogoya.com/disasters-of-war.jsp> Erişim Tarihi: 28.05.2017

https://www.youtube.com/channel/UCx2iw9iWXrLovuVWv-_7x6Q Erişim Tarihi: 26.05.2017

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/29116> Erişim Tarihi: 06.05.2018

Erişim Tarihi: 08.05.2018

https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0WFzGgvFzSQJ:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stoning_of_Saint_Stephen+&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=tr

Erişim Tarihi: 08.05.2018

<https://tr.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/holland/v/altered-states> Erişim Tarihi: 08.05.2018

<http://hayriesmer.com/makale/otelenmis-bir-tur-rembrandt-in-gravurleri/6?ln=tr>

Erişim Tarihi: 08.05.2018

<http://www.josephgerges.com/about#bio> Erişim Tarihi: 10.05.2018

<https://www.youtube.com/watch?v=0RmeKSyLIaA> Erişim Tarihi: 15.05.2018

https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8EkN38pVYwgJ:https://tr.wikipedia.org/wiki/Bah%25C3%25A7ede_Izd%25C4%25B1rap+&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr Erişim Tarihi: 18.05.2018

https://www.youtube.com/watch?v=9LMSACZw_9A Erişim Tarihi: 18.05.2018

<https://tr.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/michelangelo/v/michelangelo-piet-1498-1500> Erişim Tarihi: 20.05.2018

GÖRSEL KAYNAKÇA

<https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/all-works> Erişim Tarihi: 26.05.2017

<https://www.wikiart.org/en/otto-dix/all-works> Erişim Tarihi: 26.05.2017

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/18.64.12/> Erişim Tarihi:
27.05.2017

https://www.turkcebilgi.com/uploads/media/resim/goya_war1.jpg Erişim Tarihi:
28.05.2017

http://firdaus-9898.blogspot.com.tr/2014/11/whispers-of-dead_14.html Erişim
Tarihi: 28.05.2017

<http://ravelinbolerosu.com/romantik/> Erişim Tarihi: 28.05.2017

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-1559_role-1.html Erişim Tarihi: 29.05.2017

<http://profciriosimon.blogspot.com.tr/2011/07/isto-nao-e-arte-25.html> Erişim Tarihi:
29.01.2018

<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7795> Erişim Tarihi: 29.01.2018

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prado_-_Los_Desastres_de_la_Guerra_-_No._08_-_Siempre_sucede.jpg Erişim Tarihi: 29.01.2018

http://uidder.org/somuru_duzeninin_kefenini_dokuyanlar.htm 30-01-2018

<https://www.baskiloji.com/kanvas-tablo/Sanatci/1035> Erişim Tarihi: 01.02.2018

http://www.sohu.com/a/169680720_292254 Erişim Tarihi: 01.02.2018

https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/not_detected_235995 Erişim Tarihi:
02.02.2018

<https://www.pinterest.com/explore/social-injustice/> Erişim Tarihi: 01.02.2018

<https://www.pinterest.com/pin/405535141416404715/> Erişim Tarihi: 01.02.2018

<http://allpainters.ru/kolvic-kjete-01.html> Erişim Tarihi: 01.02.2018

https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/not_detected_235963 Erişim Tarihi: 01.02.2018

<https://perspectivaonline.com.br/2015/05/07/kathe-kollwitz/> Erişim Tarihi: 01.02.2018

<http://bestarts.org/artist/kathe-kollwitz/paintings/the-march-of-the-weavers-in-berlin/>
Erişim Tarihi: 01.02.2018

<https://www.facinghistory.org/resource-library/image/otto-dix-verwundeter-wounded-soldier-1924> Erişim Tarihi: 03.02.2018

<https://gerryco23.wordpress.com/2014/08/18/otto-dixs-war-unflinching-and-disturbing-but-dedicated-to-truth/> Erişim Tarihi: 03.02.2018

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/prints-multiples-n09647/lot.86.html> Erişim Tarihi: 28.02.2018

<https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-der-selbstmorder> Erişim Tarihi: 28.02.2018

<https://tr.pinterest.com/pin/537687643005883563/> Erişim Tarihi: 18.04.2018

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Betrayal_of_Christ_\(NGA_1943.3.3500\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Betrayal_of_Christ_(NGA_1943.3.3500).jpg) Erişim Tarihi: 18.04.2018

<http://rembrandt-art.tumblr.com/page/10> Erişim Tarihi: 18.04.2018

<http://poulwebb.blogspot.com.tr/2014/07/rembrandt-part-8.html> Erişim Tarihi: 18.04.2018

<https://tr.pinterest.com/pin/770748923700639997/> Erişim Tarihi: 18.04.2018

<https://www.pinterest.fr/pin/238268636515089680/> Erişim Tarihi: 18.04.2018

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/43.106.1/> Erişim Tarihi: 03.05.2018

<http://www.josephgerges.com/current-work-2/> Erişim Tarihi: 09.05.2018

<http://mu-inthecity.com/en/2015/01/blacks-frans-masereel/> Erişim Tarihi: 14.05.2018

<http://www.flickrriver.com/photos/gwendalcentrifuge/6684422103/> Erişim Tarihi: 14.05.2018

<http://lignesdefront.hear.fr/materiaux/masereel-frans-sans-titre-1917-2/> Erişim Tarihi: 14.05.2018

<https://1.bp.blogspot.com/->

[Rd3h0MT3Wgk/VxRKJACZJ0I/AAAAAAAAAPuo/aodizlhgAv02A3-](https://1.bp.blogspot.com/-Rd3h0MT3Wgk/VxRKJACZJ0I/AAAAAAAAAPuo/aodizlhgAv02A3-D0mnYTycSIVz3GzoPQCLcB/s1600/Frans%2BMasereel%2B9.jpg)

[D0mnYTycSIVz3GzoPQCLcB/s1600/Frans%2BMasereel%2B9.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-Rd3h0MT3Wgk/VxRKJACZJ0I/AAAAAAAAAPuo/aodizlhgAv02A3-D0mnYTycSIVz3GzoPQCLcB/s1600/Frans%2BMasereel%2B9.jpg) Erişim Tarihi: 14.05.2018

<http://store.bienaldouro.com/product/print/1074> Erişim Tarihi: 19.05.2018

<http://bienaldouro.com/artists/j%C3%BAlio.pomar> Erişim Tarihi: 19.05.2018

<https://www.saatchiart.com/art/Printmaking-Interior-No-12/790314/2679869/view>

Erişim Tarihi: 20.05.2018

<https://www.saatchiart.com/art/Printmaking-Pieta/9685/2701200/view>

Erişim Tarihi: 20.05.2018

https://www.moma.org/collection/works/61992?artist_id=3086&locale=en&page=1

[&sov_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/61992?artist_id=3086&locale=en&page=1) Erişim Tarihi: 20.05.2018

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/370683> Erişim Tarihi: 26.05.2018

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.107.31/> Erişim Tarihi: 26.05.2018

GÖRSEL DİZİN

Görsel 1. Albrecht Dürer, Kurukafa, 1521, Desen

Görsel 2. Andy Warhol, Kurukafa, 1975, İpek baskı, 40*40cm

Görsel 3. Albrecht Dürer, İsa'nın İhaneti, 1508, Gravür Baskı, 13.3*9.8cm

Görsel 4. Albrecht Dürer, Cehennem Acısı, 1512, Gravür Baskı, 11.7*7.3 cm

Görsel 5. Albrecht Dürer, Şövalye, Ölüm ve Şeytan, 1513, Gravür Baskı, 25*19cm

Görsel 6. Albrecht Dürer, Melankoli, 1514, Gravür Baskı, 23.9*18.9cm

Görsel 7. Albrecht Dürer, Bahçede Izdırıp, 1515, Gravür Baskı, 22.1*15.6 cm

Görsel 8. Görsel 8. Rembrandt Van Rijn, Mısır'a Kaçış, 1653, Gravür Baskı, 21.4*28cm

Görsel 9. Rembrandt Van Rijn, Yavru Aslan Avı, 1629/1630, Gravür Baskı, 15.7*11.8 cm

Görsel 10. Rembrandt Van Rijn, Çarmıhtan İndiriliş, 1633, Gravür Baskı, 53*40.3cm

Görsel 11. Rembrandt Van Rijn, Aziz Stephen'in Taşlanması, 1625, T.Ü.Y.B. (detay)

Görsel 12. Rembrandt Van Rijn, Ölüm ve Yeni Evliler, 1639, Gravür Baskı, 10.9*7.9cm

Görsel 13. Rembrandt Van Rijn, Vaftizci Yahya'nın İdamı, 1640, Gravür Baskı, 13*10.5 cm

Görsel 14. Rembrandt Van Rijn, Üç Haç, 1653, Gravür Baskı, 38.1*43.8cm

Görsel 15. Rembrandt Van Rijn, Üç Ağaç, 1643, Gravür Baskı, 21.3*27.8cm

Görsel 16. Francisco Goya, Diş İçin Avcılık, 1799, “Kaprisler” serisi 12 nolu plaka, Gravür Baskı, 21,5*25cm

Görsel 17. Francisco Goya, Gelmekte Olan Acının Önsezileri, 1810/1820, “Savaşın Felaketleri” serisi 1 nolu plaka, Gravür Baskı, 17,5*22cm

Görsel 18. Francisco Goya, Hakkımda ya da Onsuz, 1810/1815, “Savaşın Felaketleri” serisi 2 nolu plaka, Gravür Baskı, 15*20,9cm

Görsel 19. Francisco Goya, Ne Cesaret!, 1810/1815, Savaşın Felaketleri” serisi 7 nolu plaka, Gravür Baskı,17,5*22cm

Görsel 20. Francisco Goya, Her Zaman Böyle Olur, 1810/1820, “Savaşın Felaketleri” serisi 8 nolu plaka, Gravür Baskı, 17.8*21.9 cm

Görsel 21. Otto Dix, Şehvet Katili, 1920, Gravür Baskı, 30*25.7 cm

Görsel 22. Otto Dix, Pilkem Yakınında Yemek Taşıyanlar, 1924, “Savaş” serisi, Gravür Baskı, 24.5*29.8 cm

Görsel 23. Otto Dix, Gazla Boğulmuş Askerler, 1924, “Savaş” serisi, Gravür Baskı, 19.4*28.9 cm

Görsel 24. Otto Dix, Saldırı Birlikleri Gaz Altında İlerliyor, 1924, “Savaş” serisi, Gravür, Baskı19.6*29.1 cm

Görsel 25. Otto Dix, At Cesedi, 1924, “Savaş” serisi, Gravür Baskı, 14.5*19.7 cm

Görsel 26. Frans Masereel, İsimsiz, 1917, “Ayaktaki Ölüler” Serisinden (Ölüme Karşı Direnen), Ağaç Baskı

Görsel 27. Frans Masereel, İsimsiz, “Ayaktaki Ölüler” Serisinden (Ölüme Karşı Direnen), 1917

Görsel 28. Frans Masereel, İsimsiz, “25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi” serisinden, 1918, Ağaç Baskı

Görsel 29. Frans Masereel, İsimlessiz, 1952, Ağaç Baskı

Görsel 30. Frans Masereel, L'eglise Kilisesi Savaşı Kutsadı, Ağaç Baskı

Görsel 31. Kathe Kollwitz, Dokumacılar Göçü, 1893/1898, “Bir Dokumacılar Ayaklanması” serisi 4. Yaprak, Gravür /Asit Yedirme/Kuru Kazıma, 21.5*29.7 cm

Görsel 32. Kathe Kollwitz, Ölmüş Çocukla Kadın, 1903, Gravür Baskı, 39*48 cm

Görsel 33. Kathe Kollwitz, Hücuma Kalkış, 1902, “Köylüler Savaşı” serisi 5. Yaprak, Gravür/Asitli Kazıma /Şekerleme/ Yumuşak Vernik/Kuru Kazıma/Durchdruck, 51.2*59.8cm

Görsel 34. Kathe Kollwitz, Ölüm ve Kadın, 1910, Taş Baskı, 50.7*36.8 cm

Görsel 35. Kathe Kollwitz, Halk, 1922, “Savaş” serisi 7. Yaprak, Ağaç Baskı, 35.7*30 cm

Görsel 36. Julio Pomar, Kadınlar Kaçıyor, Portekiz, 1951, Linol Baskı, 34.5*44.2 cm

Görsel 37. Julio Pomar, Deniz Kenarında, Portekiz, 1958, Gravür Baskı, 20.2*27.1 cm

Görsel 38. Anselm Kiefer, Tanecik, Almanya, 1980-1993, Ağaç Baskı / Kolaj / Boya, 277.1*250.3 cm

Görsel 39. Paula Rego, İsimlessiz2, Portekiz, 1999, “Kürtaj” serisinden, Gravür Baskı, 38*48cm

Görsel 40. Paula Rego, İsimlessiz 4, Portekiz, 1999, “Kürtaj” serisinden, Gravür Baskı, 38*48cm

Görsel 41. Jaco Putker, İçerisi (No:12), Hollanda, 2015, Fotopolimer Gravür, 18*23.8 cm

Görsel 42. Joseph Paul Gerges, Katliam, A.B.D., 2015, Gravür Baskı, 15.8* 18.7cm

Görsel 43. Joseph Paul Gerges, Düşmüş, A.B.D., 2015/2016, Gravür Baskı, 19.5*27.3cm

Görsel 44. Joseph Paul Gerges, Dallar Arasında Bir Fısıltı, A.B.D., 2015/2016, Gravür Baskı, 22.2*27.9cm

Görsel 45. Şule Zaimoğlu, Uyku, 2016, Linol Baskı, 13*18cm

Görsel 46. Şule Zaimoğlu, Yorgun, 2016, Linol Baskı, 13*18cm

Görsel 47. Şule Zaimoğlu, Kavga, 2017, Çinko Gravür, 15*20 cm.

Görsel 48. Şule Zaimoğlu, Medusa, 2017, Çinko Gravür, 30*40 cm.

Görsel 49. Şule Zaimoğlu, Yaşlı Mantar, 2017, Çinko Gravür/ Gümüş Varak, 15*20cm

Görsel 50. Şule Zaimoğlu, Faili Meçhul, 2018, El Yapımı Kağıt Üzeri Çinko Gravür, 20*25 cm