

AĞAÇ BASKININ DÜNÜ BUGÜNÜ  
DIE BRÜCKE VE  
DER BLAUE REITER SANATÇILARI

Yüksek Lisans Tezi

NİLGÜN SALUR

Eskişehir  
Mart 1995

T.C ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Arş. Grv. Nilgün Salur

AĞAÇ BASKININ DÜNÜ BUGÜNÜ  
DIE BRÜCKE VE  
DER BLAUE REITER SANATÇILARI  
Yüksek Lisans Tezi

Danışman  
Prof. Atilla ATAR

Eskişehir  
Mart 1995

Anadolu Üniversitesi  
Merkez Kütüphane

## ÖZET

Ağaç baskının ilk olarak Mısır ve Mezopotamya'da ıstampa biçiminde kullanıldığı tahmin edilmektedir. Çin'de M.S.105 yılında kağıdın bulunmasıyla, ıstampaların mürekkeplenip ipek ve kağıda basılmasına başlanmıştır. Bu dönemde ipek ve deri üzerine yapılmış olan, kuş, kelebek, bitki ve çiçeklerden oluşan baskı örnekleri günümüze kadar gelmiştir. Bu ilk baskılar baskı tarihinde yol gösterici olmuşlardır.

Ağaç baskıyı özellikle, rahipler ve keşişler kullanmışlardır. Bunun nedeni de dinin yayılması ve halkın bilinçlendirilmesi amacıyla düşük olan okur-yazar oranının arttırılmaya çalışılmasıdır. Dini kitaplar, ilaç reçeteleri, halkın kullandığı türdeki basılı ilanlar, ağaç baskı yolu ile çoğaltılmış ve yayılmıştır.

X. yüzyılda Avrupa, ağaç baskı sanatını, Çin'den gelen oyun kartı, pul ve paralarla tanımıştır. Ancak Almanya'nın 30 yıl savaşlarında zayıf düşmesi ve o dönemde bakır gravürün zengin olanakları karşısında, ağaç baskının ilkel ve yetersiz bulunması sonucu, ağaç baskı sanatına yüzyıllık bir ara verilmiştir (XVIII. yüzyıl).

Ağaç baskı, dünden bugüne gelişimi içerisinde çoğu zaman hakemediği durumlara düşmüştür. Gerçek değerini, Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçıları ve bu gruplara dahil olmayan diğer sanatçılarla (bu iki gruba dahil olmayan diğer ekspresyonist sanatçılar) önemini kazanmıştır. Ve tarih içinde hak ettiği yere de, bu dönem de ulaşılmıştır. Özellikle bu iki grup, Avrupa sanatında, Ekspresyonizm akımının en önemli ayağını oluşturmuşlardır.

Türkiye'de de ağaç baskı gerektiği ilgiyi başlangıçta fazlaca bulamamış olmasına karşın, 1957 yılında, Devlet Tatbiki (Uygulamalı) Güzel

Sanatlar Yükekokulunda ağaç baskı çalışmaları başlar ve ağaç baskı sanatı, bu alanda uğraşan sanatçıların artması ile birlikte bugün de kullanılan önemli bir baskı tekniği olma özelliğini korumaktadır.

## ABSTRACT

It is believed that woodcut has been, for the first time, employed as a stamp in Egypt and Mesopotamia. Stamps have been begun to be inked and printed on silk and paper through the invention of the paper in China, A.D. 105. The print samples stamped on silk and leather in this period-consisting of birds, butterflies, plants and flowers-have survived until today. These primary prints have opened up a way in the history of printing.

Woodcuts have been availed especially by the monks and the priests. The reason is that to try to increase the level of literacy , which has been lower then, inorder to disseminate the religion and make people conscious. Religious books, prescriptions, kinds of printed public notices have been copied and spread through woodcut.

In the 10th century, Europe has been acquainted with the woodcut by means of playing cards, postage stamps and coins (paper money). "However, since Germany weakened in The Thirty Years" War and copperplate engraving had fertil possibilities woodcut remained primitive and inadequate. Consequently, the art of woodcut came to a halt for a century. (18th. century)

Woodcut, through its development has not been appreciated as it has never deserved. It has been esteemed by the painters of "Die Brücke" and "Der Blaue Reiter" and the other expressionists who have not participated in neither group. And in this period, woodcut has gained the right place in the history, which has already deserved. Especially these two groups have framed the basic components of the Expressionist movement in Europe.

In Turkey, though woodcut has not been able to arouse interest previously, the work of wood engraving have been begun to employ at the School of Applied and Fine Arts (Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu) in 1957, and the art of wood engraving has kept its importance to be a print technique even today by the increase in the number of the artists who work in this field.

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET .....	1 v
ABSTRACT .....	v 1
RESİM LİSTESİ .....	x1
GİRİŞ .....	1
SORUN .....	1
ÇALIŞMANIN AMACI .....	1
SINIRLANDIRMALAR .....	2
YÖNTEM .....	2

## BİRİNCİ BÖLÜM

### AĞAÇ BASKININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE AĞAÇ BASKI TEKNİKLERİ

1. AĞAÇ BASKININ TARİHİ .....	3
2. AĞAÇ BASKININ DÜNÜ BUGÜNÜ .....	17
3. AĞAÇ BASKI TEKNİĞİ .....	20
3.1.AĞAÇ BASKI .....	25
3.2.ELLE RENKLENDİRİLMİŞ AĞAÇ BASKI .....	26
3.3.IŞIK VE GÖLGELİ AĞAÇ BASKI .....	27

## İKİNCİ BÖLÜM

### DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM) VE ALMAN DIŞAVURUMCU (EKSPRESYONİST) SANATI İÇİNDE DIE BRÜCKE VE DER BLAUE REITER

1. DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM) .....	45
2. ALMAN DIŞAVURUMCU (EKSPRESYONİST) SANATI .....	55
3. DİĞER SANATÇILAR .....	57
3.1.LYONEL FEININGER .....	58
3.2.CHRISTIAN ROHLFS .....	59
3.3.OSKAR KOKOSCHKA .....	59
3.4.MAX BECKMANN .....	60
3.5.GOERGE GROZS .....	61
3.6.OTTO DIX .....	62
4. DIE BRÜCKE .....	68
5. DIE BRÜCKE SANATÇILARI .....	80
5.1.ERNEST-LUDWIG KIRCHNER .....	80
5.2.KARL SCHMIDT-ROTTLUFF .....	82
5.3.ERICH HECKEL .....	82
5.4.MAX PECHSTEIN .....	84
5.5.EMIL NOLDE .....	84
5.6.OTTO MÜLLER .....	85
6. DER BLAUE REITER.....	97
7. DER BLAUE REITER SANATÇILARI.....	106
7.1.WASSILY KANDINSKY.....	106
7.2.FRANZ MARC .....	107
7.3.HEINRICH CAMPENDONK.....	108
7.4.PAUL KLEE .....	109

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE AĞAÇ BASKI

1. TÜRKİYE'DE AĞAÇ BASKI SANATI.....	114
2. TÜRKİYE'DE AĞAÇ BASKI SANATÇILARI .....	119
2.1.MUSTAFA ASLIER.....	119
2.2.MÜRŞİDE İÇMELİ .....	122
2.3.MEHMET GÜLER .....	124
2.4.GÖREN BULUT .....	127
SONUÇ VE ÖNERİLER .....	137
KAYNAKÇA .....	140

## RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1: "İskambil kağıtları" İsviçre Anonimi. 1745. Renkli ağaç baskılar .....	12
Resim 2: Alman Anonimi, 1483 .....	13
Resim 3: "Bidpi'nin Hint fablalarının Alman versiyonu" Alman Anonimi, 1483 .....	13
Resim 4: "Papa Alexander VI'nın Karikatürü" Alman Anonimi, 1500 .....	14
Resim 5: "Martin Luther'in Karikatürü" Alman Anonimi, 1500 .....	14
Resim 6: "Ulrich Varnbühler'in Potresi" Albert Dürer, 1522 .....	15
Resim 7: "Dinini değiştiren Aziz Paul" Hans Baldung Grien, 1510 .....	16
Resim 8: "Kıyı Boyu" .....	29
Resim 9: "Dallar" .....	30
Resim 10: "Göl ve Kayalar" .....	31
Resim 11: "Dokular" .....	32

Resim 12: "Balıkçılar" .....	33
Resim 12 a: "Balıkçılar" .....	34
Resim 13: "Harabeler" .....	35
Resim 14: "Fragman" .....	36
Resim 15: "Kuş Yuvası" .....	37
Resim 16: "Akvaryum" .....	38
Resim 17: "Kapılar" .....	39
Resim 18: "Beklerken" .....	40
Resim 19: "Temizlik" .....	41
Resim 20: "Beklerken" .....	42
Resim 21: "Kayıp Şehir" .....	43
Resim 22: "Yerleşmiş Figür" .....	44
Resim 23: "Kalekemerı" Lyonel Feininger .....	64
Resim 24: "Değirmen" Lyonel Feininger .....	64
Resim 25: "Danseden Çift" Christian Rohlfıs .....	65

Resim 26:	"Bayan Swarzenski'nin Resmi" Max Beckmann 1925 .....	66
Resim 27:	"Mumlu Kadın" Max Beckmann 1920 .....	66
Resim 28:	"Gece Sahnesi" Otto Dix 1920 .....	67
Resim 29:	"Soytarı" Otto Dix, 1920 .....	67
Resim 30:	"Brücke grubunun Dresden-Löbtau' daki sergisine bir davetiye" Ernst Ludwig Kirchner. 1906 .....	79
Resim 31:	"Japon Şemsiyesi Altındaki Kız" Ernst Ludwig Kirchner. 1906 .....	87
Resim 32:	"Sokak" Ernst Ludwig Kirchner. Berlin 1913 .....	88
Resim 33:	"Kırmızı Kuleli Pazar Yeri" Ernst Ludwig Kirchner, 1915 .....	88
Resim 34:	"Kendi Portresi" Ernst Ludwig Kirchner, 1917 .....	89
Resim 35:	"Saçını Tarayan Kadın" Ernst Ludwig Kirchner .....	90
Resim 36:	"Petri Balıkları" Karl Schmidt Rottluff, 1918 .....	91

Resim 37:	“Emmau’a Yürüyüş” Karl Schmidt Rottluff, 1918 .....	91
Resim 38:	“Masada İki Adam” Erich Heckel, 1912 .....	92
Resim 39:	“Ayakta Duran Kız” Erich Heckel, 1911 .....	93
Resim 40:	“İki Çıplak Kadın” Max Pechstein. 1920 .....	94
Resim 41:	“ Portre” Emil Nolde 1912 .....	95
Resim 42:	“Savaşçı Çizimi” Emil Nolde. 1917 .....	95
Resim 43:	“Gemideki Genç” OttoMüller. 1918/1919 .....	96
Resim 44:	“Gemideki Kız” OttoMüller, 1918/1919 .....	96
Resim 45:	“Der Blaue Reiter” 1911-1912 .....	105
Resim 46:	“Çınlamanın İçinden” Wassily Kandinsky, 1913 .....	111
Resim 47:	“Çınlamaya Bir Ön Çalışma” Wassily Kandinsky, 1910 .....	111
Resim 48:	“Dinlenen At” Franz Marc, 1912 .....	112

Resim 49:	“Balıklar ve Çocuklar” Henrih Campendonk .....	113
Resim 50:	“Kadın ve Hayvanlar” Henrih Campendonk .....	113
Resim 51:	“Anne” Muammer Bakır .....	118
Resim 52:	“Tarla” Muammer Bakır .....	118
Resim 53:	“İsimsiz” Mustafa Asher, 1972 .....	130
Resim 54:	“Korku” Mürşide İçmeli, .....	131
Resim 55:	“Üç Arkadaş” Mürşide İçmeli, 1972 .....	131
Resim 56:	1964“İsimsiz” Mehmet Güler .....	132
Resim 57:	“İsimsiz 1” Mehmet Güler .....	132
Resim 58:	“İsimsiz” Gören Bulut, 1983 .....	133
Resim 59:	“Fabrika” Gören Bulut, 1983 .....	134
Resim 60:	“Acı” Gören Bulut, 1974 .....	135
Resim 61:	“Dört kızkardeş” Gören Bulut, 1971 .....	136

## GİRİŞ

### SORUN

Dünden bugüne ağaç baskı, dönem dönem önemli bir sanat olarak kabul edilmiş olmasına karşın, çoğu zaman, resimleri taklit etme ve çoğaltma amacı için kullanılmış, çoğu zaman da bir sanat aktarım aracı olarak kabul edilmemiştir. Buna karşın ağaç baskının, çok önemli bir özelliği olan sert yüzeyinin kontrolünün zor oluşu ve kimi yerde malzemenin, tasarıma egemen oluşu belki de bir baskı tekniği olarak tanınmasını geciktirmiştir. Duygu ve düşüncenin anlatım biçimlerine kısa ve net yanıtlar vermeye uygun bir nitelik taşıyan ağaç baskının, her dönemde eskimeyen bir sanat aracı olduğu, sonraki dönemlerde etkili bir biçimde görülmüştür.

Tez konusu olarak seçtiğim ağaç baskının, dünden bu güne gelişimi içinde özelliği, sert işlenebilirliği ile çok değişik sonuçlar vermesi ve bu malzemenin sanatçının yapmak istediği gibi tasarımla adeta tek tek savaşıdır. Tarih boyunca değişik zamanlarda, ağaç baskının kullanılma nedenlerini ve yoğun dönemlerinde ekspresyonist sanatçıların (Die Brücke, Der Blaue Reiter) ağaç baskıyı seçme nedenlerini irdelenecektir

### ÇALIŞMANIN AMACI

Ağaç baskının tarihsel bağlamda başlangıçtan günümüze gelişimini Alman ekspresyonist sanatçıların oluşturdukları Die Brücke ve Der

Blaue Reiter gruplarının ağaç baskıyı ele alış biçimlerini ve Türkiye'deki ağaç baskı sanatını sanatçılarıyla tanımlamak.

## SINIRLANDIRMALAR

Çalışmanın ilk bölümünde, genel olarak ağaç baskıresim sanatının tarihçesine değinilmiştir. Çünkü baskıresmin tarihsel araştırımı, başlı başına inceleme konusu olabilecek yoğunluktadır. İkinci bölümde ağaç baskı sanatının tarihsel süreç içinde Alman Ekspresyonist (Die Brücke ve Der Blaue Reiter) grupların dönüm noktası olması nedeniyle, bu gruplar ve sanatçıları üzerine yoğunlaşmıştır. Üçüncü bölümde ise, Türkiye'de daha çok yeni bir sanat dalı olan baskıresim tarihinde, ağaç baskı sanatının gelişimi ve ağaç baskı sanatıyla uğraşan sanatçılar üzerinde örneklere gidilmiştir.

## YÖNTEM

Ağaç baskının tarihsel gelişimi ilk bölüm içinde yer alırken; ikinci bölümde, Alman Ekspresyonist sanatçılarının oluşturdukları iki grup olan, Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçılarının yaşamları ve ağaç baskı sanatına katkıları üzerinde duruldu. Üçüncü bölümde ise ülkemizde ağaç baskı sanatının konumu ve ağaç baskı sanatıyla uğraşan Türk sanatçıları incelendi.

Geçmişten günümüze kadar gerçek değeri anlaşılmayan, çoğu zaman sanat olarak bile kabul edilmemiş olan ve teknik özellikleri gibi güçlü bir yapıya sahip olan ağaç baskı sanatının plastik sanatlar içindeki önemi ve değeri savunuldu.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### AĞAÇ BASKININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE AĞAÇ BASKI TEKNİKLERİ

#### 1. AĞAÇ BASKININ TARİHİ

Ağaç baskının ilk olarak Mısır ve Mezopotamya'da, ıstampa biçiminde kullanıldığı bilinmektedir. Tahta ıstampaların mürekkeplenip ipek ve kağıda tabedilmesi, Çin'de M.S.105 yılında kağıdın bulunması ile başlar. Bununla birlikte, çoğunlukla ağaç baskının ilk örneklerinin nerede ve ne zaman basıldığı, sadece tahmin edilmektedir.

Taoist keşişleri, tahtaya oyulmuş olan mühürlerini kağıda basmışlar ve bunun kötü ruhları dağıttığını düşünmüşlerdir. VII. ve VIII. yüzyılla beraber, bu tutum sanat amacı güden bir nitelik kazanmıştır. "845 Fermanı" olarak anılan ve o dönemde Çin'de büyük katliamlara yolaçan toplumsal olaydan kurtulan keşişlerin bir çoğu Japonya'ya kaçmışlardır. Japonya, öteden beri hayranlık duyulan bu sanatçıları kabul etmiştir.

Japonya'ya yerleşen keşişlerin getirmiş oldukları teknik, Japonya'nın merkezi Nara'da büyük bir gelişim göstermiştir. Sözkonusu gelişim o derece büyüktür ki; keşişlerin gelmiş oldukları Çin'i tekrar etkilemiştir. Bu dönemde yapılmış olan ipek ve deri üzerine kuş, kelebek, bitki ve çiçeklerden oluşan baskı örnekleri günümüze kadar uzanır.

Uzun süre rahiplerin, İmparatorların sanatı olarak kabul edilen ağaç baskı tekniği, X. yüzyılda Çin'de Shu veya Szechuen'in başbakanı Wuchao-ı döneminde gelişmiş ve hız kazanmıştır. Japon İmparatoriçesi Shotok'un isteği üzerine iki budist rahip tarafından ağaç baskı tekniği ile resimlenen "Diamond-Subhut" (M.S.762-769), ilk basılı kitap olarak kabul edilmektedir. Söz konusu edilen kitapta Buda'nın takipçisi Subhut'nin hayatı anlatılmaktadır. Konuları son derece başarılı, detaylı, akıcı, siyah çizgilerle bezenmiş olan kitapta yirmiden fazla insan figürü bulunmaktadır. Genellikle, kaba bir oyma görüntüsünde olan bu ilk çalışmalar etkileyici baskılar arasında gösterilmektedir.

1235-1280 Moğol zaferi sırasında, ağaç baskı tekniğiyle düzenlenen ilaç tarifleri ve çeşitli dramatik oyunları içeren bazı değişik anlatımlar sunan kitaplar da görülmektedir. Aynı zaman dilimi içinde, Misyoner John Monte Corvino İncil'i Tatar diline çevirmiştir. Dönemin toplumsal ve kültürel koşulları gereği toplumun kültür ve eğitim yapısının düşük olması nedeniyle İncil'in daha kolay anlaşılabilmesi için, kitabın bütünü ağaç baskı tekniğiyle resimletilmiştir.

Asya'ya giden misyonerlerin vatanlarına dönüşlerinde bu tür kitapları yanlarında götürmeleriyle Avrupa, ağaç baskı tekniği ile tanışmıştır. M.S. VIII. yüzyılda Çin'den kaçan esirler, yurtlarına dönen seyyahlar ve bazı misyonerler, bu tekniği önce Arabistan'a, IX. yüzyılda İspanya'ya, XI. yüzyılda Fransa'ya, XIII. yüzyılda İtalya'ya, XIV. yüzyılda da Almanya'ya tanıtmışlardır. O dönemde dünyanın ticaret merkezi olan İran baskı sanatını, Çin'den gelen oyun kartı, ilaç tarifleri, pul ve paralarla tanıtmıştır (Resim:1). (Gökaydın, 1987, s.45-47)

Avrupa'da ağaç baskı sanatına yüzyıllık bir ara verilmiştir (XVIII.yy). Sözü edilen duraksama sadece, Almanya'nın Otuz Yıl Savaşları'nda zayıf düşmesine bağlanamaz. Dönemin bir çok sanatçısının ağaç baskıyı

yeterince soylu bir teknik olarak görmeyişi ve Geç Borok'un beğeni anlayışı, bakır gravürün zengin olanaklarına karşın ağaç baskı sanatının ilkel bulunması, Avrupa'da ağaç baskı tekniğinin duraksama nedenleri arasında gösterilebilir. Yukarıda sıralanan nedenlerle birlikte Rembrandt ve Rubens kendilerine özgü bir anlayışla bu tekniği kullanmışlardır.

Almanya'da ağaç baskının başlangıcı Ravensburg ve Nürnberg'te kurulan kağıt fabrikasıyla yakından ilişkilidir. İlk baskılar olarak adlandırılacak baskıların çoğu basit olarak nitelendirilebilir. Almanya'daki bu ilk baskılar genellikle minyatürlere dayanır.

Yüzyılın sonuna doğru ağaç baskıda gerçekleştirilmiş olan gölgeleme ile renk kullanımları gereksiz kılınmış ve böylece ağaç baskının gerçek karakterine ulaştığı savunulmuştur. İki veya daha fazla renkli ağaç kalıptan baskı çok ender bulunmasına karşın Schooffer'in, Mainz Paslter'inde 1457'de ikiden fazla rengin kullanıldığını görmek ilginçtir.

Gutenberg ünlü kitabı incil'de el çizimi büyük harfler kullanmıştır. 1457'den sonra Mainz baskıcıları bir müddet için ağaç baskı kullanmamışlardır. O dönemlerde, Ulm, ağaç baskının gelenek ve oyun kartları üretiminde uluslararası bir merkez olarak görülmektedir. Burada Gunther. Zumer'in kardeşi Tohann, tasvirli kitaplar basmıştır. Kitaplarından biri olan Esop, o zamana kadar görülen en iyi betimlemeleri kapsamaktadır.

XIV. yüzyılda Almanya'da yaşayan iki önemli sanatçı, Dürer ve Holbein, baskı sanatında birçok ilk çalışmaya imzalarını atmışlar ve baskı sanatının gelişmesinde büyük atılımlar yapmışlardır.

Ağaç baskı ve ağaç oyma sanatını uygulayanların Dürer'den önce iki farklı

gruba ayrılmasına karşın, bu iki sanatın gelişimi birbiriyle yakından ilişki içinde olmuştur. Her iki sanat kolu da XV. yüzyılın başında ortaya çıkmış, basım tarihindeki hareketli matbaa harfi kadar önem taşımış olmakla birlikte sanat tarihine Almanya'nın katkısı olarak geçmiştir.

XV. yüzyılda yapılan ağaç baskıların büyük bir kısmı tapınma yerlerindeki hacılara satılmak üzere yapılmış, İsa'nın çarmıha gerilişini ve azizlerin figürlerini yansıtmıştır. Eserler, keşişler tarafından manastırlarda gerçekleştirilmiştir. Baskıların çoğu tapınma yerlerindeki sanat eserlerini betimlemekte ve baskı şekli ise seri üretim nitelikleri taşımaktadır.

XV. yüzyıla ait olan Alman oymalarının çoğunluğunun kimin tarafından yapıldığı belli değildir (anonimdirler) (Resim: 2-3). Ancak ağaç baskının tersine, belirli bir merkezi çalışmaya dayanan gruplarda sanatçıların stilleri belirlenebilir.

Oymacıların toplumsal konumu, ağaç baskı tasarımcılarına oranla daha önemli bir nitelik taşımıştır. Zanaatkâr olarak sınıflandırılmalarının yerine, ressamlar ve heykeltıraşlarla eşit sayılmışlardır. Oymacıların sanatsal yetenekleri daha iyi, özgün çalışmaları daha belirgin olarak kabul edilmiş olsa da sanatlarındaki Rönesans etkisi, ağaç basmacılarınki kadar yoğun olarak görülmez Çağdaş resim ve el yazması süslemelerinin belirgin derecede Rönesans etkilerinden söz edilmiştir (Resim: 4-5).

Martin Schongauer, ismi bilinen ilk oymacıdır. Uluslararası bir üne sahip olan ilk Alman oymacısı, Schongauer'dir. Vasari, onun oymacılık tarihine olan katkısından takdirle söz etmiştir. İtalya'ya kadar ulaşan baskılarından övgüyle bahsederken, kendisinin de bir kopyasını yapmış olduğu Gotik fantazi bir basım olan Schongauer'in "The Temptation of St. Anthong (St. Antong'un Günah'a girişi)" oymasının genç Michelangelo'yu etkilediğini söylemiştir.

Ağaç baskı ve oymacılığını, resim sanatı ve heykel sanatı ile aynı düzeye getiren Dürer olmuştur. Dürer'in sahip olduğu teknik ustalık, ağaç baskıya oymacılığın inceliğini, oymacılığa da grizelin tonlarını vermeyi başaracak düzeydedir. Dürer, basım dünyasına da aynı derecede önemli değişiklikler getirmiş ve uygulamıştır. O zamana dek kitaplar varlıklı elit kesim tarafından sipariş edilmiş ve sanatçılar, yayımcının denetiminde çalışan profesyonellerce kesilen tasarımları uygulamışlardır. Dürer, "Apocalypse (Kıyamet)" dizisi için tasarımlar yapmakla kalmamış, onları tahta blok üzerine işlemiştir. Almanya'da yaygın olan tahta baskı ve oyma sanatçılarını usta ve zanaatkarla aynı kefeye koyan bu düşünceyi yıkarak eserlerini kendisi yayımlamıştır. Dürer'in son ağaç baskı çalışmaları önceki çalışmalarına oranla daha hümanist nitelikler taşımaktadır. Dürer'in oyma çalışmalarının konuları da, dönemin özellikleri temel alındığında oldukça cüretkar (sıradışı) kabul edilir.

Dürer'in dini konulardaki eserlerinde yazı kullanılarak yapılan anlatımdan çok, resim içerikli anlatım düşüncesi gözlenmiştir. Bu eğilim, Dürer'in İtalya ile olan ilişkileri ve etkileşimi sonucuna bağlanabilir. Oymaların din dışı konuları gibi doğa sahneleri, "Melencolia I (Melankoli I)" gibi (ki bu en önemlilerinden biridir) alegorik ve günlük olayları işleyen sahneleri içermektedir. "The Four Witches (Dört Büyücü)" ve "Nemesis (Şeytan)" gibi eserlerde işlenenleri kişisel bir biçimde yorumlayan Dürer, Rönesans sanatının belli başlı prensiplerini bu eserlerinde uygulayarak söz konusu prensiplerin yer aldığı en güzel örnekleri yaratmıştır (Resim: 6).

Schongauer'in etkisi ile ortaya çıkan teknik özellikler, Dürer'in oyma tekniğinin oluşmasında büyük bir öneme sahip olmasına karşın, genç sanatçının ilgisini çeken, kuzeyden çok güneydeki sanat anlayışı olmuştur. Dürer'in İtalya'ya yapmış olduğu iki gezi ve Jacop dé Barbari ile

Almanya'da yapmış olduğu görüşmeler, Dürer'in kuzeyin ilk Rönesans sanatçısı olmasını sağlayacak olan bilgi ve etkiyi beraberinde getirmiştir.

Dürer, İtalya dönüşü ilk grafik çalışması üzerinde önemli bir etkisi olan teknik ve stili kullanarak, 1494'te Mantegna tarafından yapılmış olan oymalardan sonra, iki çizim daha yapmıştır. Mantegna ile olan ilişkisinin kanıtı hem "The Four Horsemen (Dört Atlı)" gibi ağaç baskılarda, hem de "Herculer (Herkül)" gibi oymalarda gözlemlenebilir.

Dürer'in Jacopo dé Barbari ile olan ilişkisi, sadece stili üzerindeki etkilerinden dolayı değil, aynı zamanda kuramsal çalışmaları üzerindeki etkisinden dolayı da önemlidir. Barbari'nin baskılarının hiçbirinde tarih belirtilmediği göz önüne alındığında, her iki sanatçı açısından oymalarındaki benzerlikleri birbirinden ayırdetmenin zor olacağı ortaya çıkacaktır. İki sanatçı arasındaki etkileşimin karşılıklı gözükmesine karşın, Dürer'in, İtalyan sanatçıdan çok şey öğrendiği açıktır; zaten Dürer bunu söylemekte hiç tereddüt etmez. Dürer'in "Four Witches (Dört Büyücü Kadın)"i ve Barbari'nin "Victory and Fame (Zafer ve Şöhret)"i arasında son derece belirgin poz benzerlikleri bulunmaktadır. Bu grubun klasik prototipi "Three Graces (Üç Çekiciler)"tir, ancak karakteristik olarak Dürer, konuyu değiştirir ve belirgin olmayan (bir diğer deyişle deforme edilmiş) bir ton vermiştir. Dürer ve Barbari'nin "Apollo and Diana (Apollo ve Diana)" oymalarında da benzer bir ilişki bulunmaktadır. Barbari'nin "Apollo" adlı eserindeki poz, Dürer tarafından bir çizimde kopya edilmiş ve daha sonra "Adem and Havva (Adem ve Havva)" adlı oymasındaki Adem pozuna uyarlanmıştır. Daha sonraki yıllarda, Dürer'in bu çalışmaları, sanat kuramı üzerine olan birkaç bilimsel teziyle sınırlı kalmıştır. 1525 yılına ait olan ağaç baskılar, perspektif bir yaklaşımla insan figürü çizme yöntemleri yansıtmıştır.

Dürer'in ilgilendiği bir diğer konu ise perspektif kuramı olmuştur. Bu

kuramın en açık uygulaması "The Nativity (Doğuş)" adlı oymada çok açık bir şekilde görülmektedir. Bundan sonra Dürer, 1505 yılında, "perspektifin gizli sanatını" öğrenmek için Bolonya'ya özel bir ziyaret yapmıştır. Nürnberg'ten ayrılmadan önce at anatomisi üzerinde çalışan Dürer, her ikisi de 1505 tarihli olan bu konudaki iki oyma ile, perspektif ile ilgili araştırmanın pratik bir uyarlamasını ortaya koymuştur. Leonardo'nun Sforza (İtalyanca' da "eser" anlamı taşımaktadır) atından alınan ilham oldukça belirgindir.

Pollard Willow tarafından 1512'de ortaya konan "St. Jeroma" ile keskin uçlu yeni bir araç kullanarak yaptığı deneme sırasında ortaya çıkmış olan düşünme tarzından etkilenen Giovanni Bellini'nin, sonraki eserleri Dürer tarafından dikkate alınmıştır. Daha sonraki yıllarda "The Virgin with the Child in Swaddling Clothes (Bakire ve Kundaklı çocuğu)" gibi oymalarda ve "Last Supper (Son Akşam Yemeği)" adlı ağaç baskısında Mikangelo benzeri yalınlığı bulunmamaktadır.

Dürer'in etkisi Avrupa'da oldukça yaygın olmuştur. Hollanda ve Almanya'daki sanatçılar onun çalışmalarından haberdar olmuşlar, hatta Vasari, onun baskılarının İtalyan sanatçıları üzerindeki etkisinden bahsetmiştir. Raimondi, Dürer'in basımlarından yaklaşık 74 tanesini kopya etmiştir. Dürer, Alman ve İtalyan düşüncelerini sentezleyerek Almanya'da yüzyılın geri kalan kısmında az ya da çok geçerliliğini kabul ettiren bir Rönesans stili yaratmıştır.

Dürer'den etkilenmesine karşın hiçbir zaman onun bir izleyicisi olarak adlandırılmayacak, özgün bir sanatçı olan Hans Baldung-Grien, renkli zemin için birçok kez kullanılabilir nitelik taşıyan chiaroscuro (ışık ve gölgeli) ağaç baskılar uygulayarak, resim basımını bir basamak daha ileriye götürmüştür. Hans Baldung Grien'in ilgilendiği konular; Rönesans

mitolojisi ve alegorisinden çok, cadılar ve alegorik nü gibi din dışı fanteziler olmuştur. Hans Baldung-Grien'in birkaç oymasından biri olan "The Horse and Groom (At ve Seyis)"da, atın geometrik oranlarında çok az değişiklik olmasına karşın, Baldung Grien, Dürer' in "Small Horsé (Küçük At)" adlı eserine çok şey borçludur (Resim: 7).

Avrupa'da XV. ve XVI. yüzyıl ağaç oyma ve kesme tekniği, sanat kalitesi elde etmekten çok, diğer yağlıboya sanatçılarının eserlerini çoğaltmak amacı ile kullanılmaya başlanmıştır.

XVIII. yüzyılın sonuna doğru, siyah üzerine beyaz çizgiyi, Thomas Bewick ilk olarak bilinçli bir biçimde kullanmış, diğer sanatçılar da bu anlamda Bewick'i izlemişlerdir. Alois Senefeder, ilk olarak bulup kullandığı taşbaskının yanı sıra, ağaç baskıyı da afiş sanatında denemiştir.

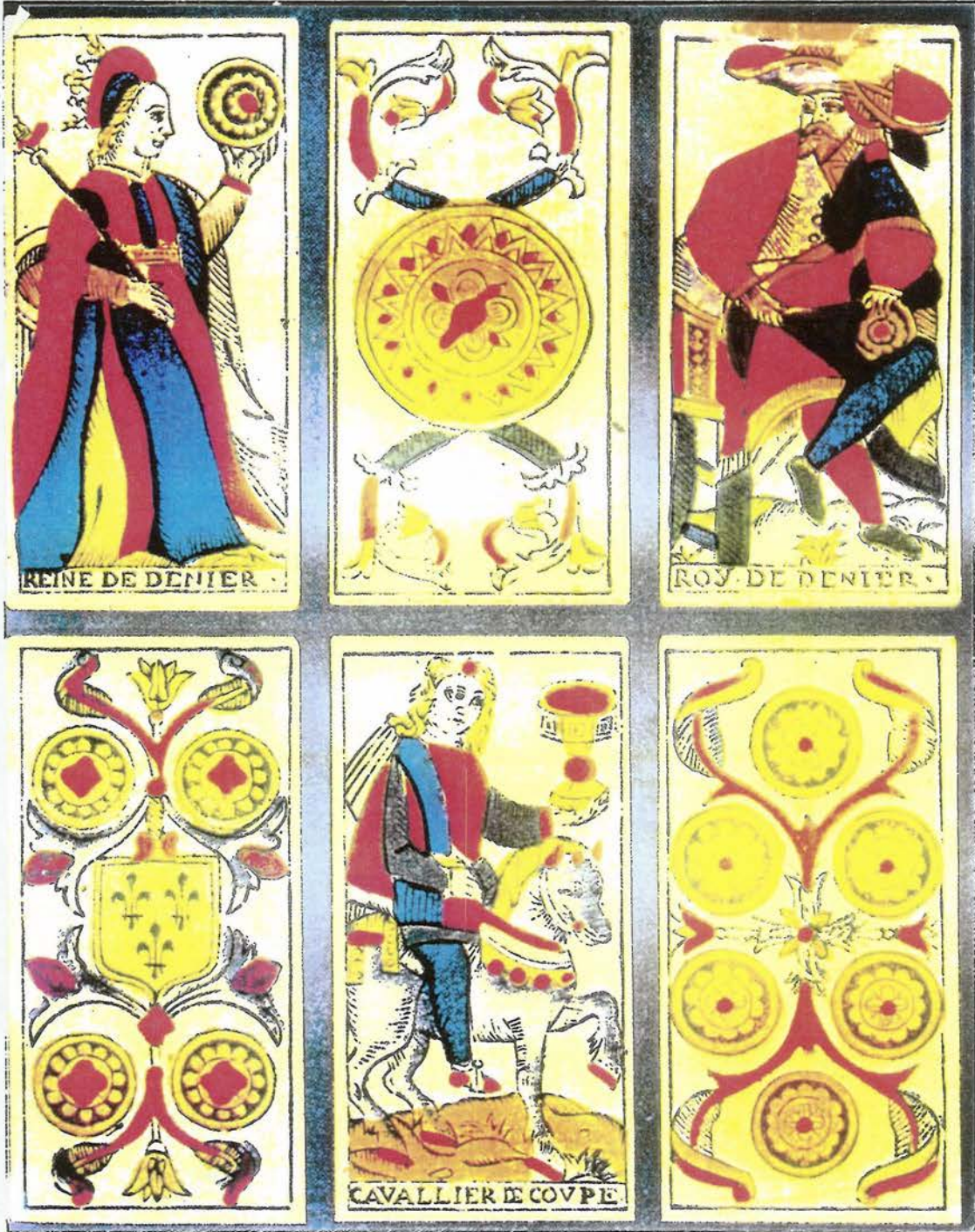
1919'la gelen Bauhaus hareketi de ağaç baskıya ilgi göstererek, kendi içinde bu tekniğe yer vermiştir. Bu ilgi, ağaç baskının yeniden önem kazanmasını sağlamıştır. Ağaç baskı tekniği ile gelen, üslubu belirleyecek özellikler arasında çabukluk, hareket ve dinamizm kavramları sıralanır. Bununla birlikte Bauhaus hareketi, modern akımın plastik davranışlarını da biçimlendiren etkin bir faktör olmuştur.

Ağaç baskı, özellikleri nedeniyle, zaman zaman aracı olma durumu ile karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle ağaç baskı XIX. yüzyılda, yeniden, bazı sanatçıların eserlerini kopya için kullanılmıştır. Böylece giderek teknikte ustalaşmış ancak, sanatsal sezgi ve artistik kalite giderek yok olmuştur. Linton ve Daliel kardeşler bu sürecin tanınmış iki önemli ismi olarak ortaya çıkmıştır.

Ağaç baskı, çok eski bir teknik olmasına karşın, günümüzde de uygulanmakta olan bir rölyef baskı tekniğidir ve bu tekniğin özgürlüğü,

bugün bile birçok sanatçıyı bünyesinde barındırmaktadır.

"Brücke" sanatçıları yeni Alman ağaç baskı sanatının kurucuları olurken, ağaç baskı da XX. yüzyıl Avrupa sanatında Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) diye anılan akımın en önemli ayağını oluşturmuştur.



Resim 1: "İskambil kağıtları" İsviçre Anonimi.  
1745. Renkli ağaç baskılar



Resim 2: Alman Anonimi, 1483



Resim 3: "Bidpi'nin Hint fablarının Alman versiyonu"  
Alman Anonimi, 1483



Resim 4: "Papa Alexandier VI'nın Karikatürü"  
Alman Anonimi, 1500



Resim 5: "Martin Luther'in Karikatürü"  
Alman Anonimi, 1500



Resim 6: "Ulrich Varnbühler'in Potresi"  
Albert Dürer, 1522



Resim 7: "Dinini değıstiren Aziz Paul"  
Hans Baldung Grien, 1510

## 2. AĞAÇ BASKININ DÜNÜ BUGÜNÜ

XV. yüzyılın ortalarında hareketli matbaa harfiyle birlikte, matbaanın icadından kısa bir süre öncesine değin baskı yapımı, Batı dünyasında bir çalışma alanı oluşturmuştur. Ancak Doğudaki baskı yapımı (buna taş plakalar da dahil) göz önünde bulundurulursa, başlangıç tarihinin M.S.175 olduğu kabul edilmektedir.

Her ne çeşidi olursa olsun baskı, istenilen miktarda üretilebildiği, nispeten daha ucuz olduğu ve görsel betimlemeleri daha kuvvetli olduğu için tercih edilmektedir. Kitle iletişim araçları (gazete, magazin, kitap vs.) aracılığıyla, okur-yazar olmayan kişilerde dahil olmak üzere herkes ile iletişim kurmak olasıdır. Kitap, gazete ve dergilerde baskının kullanımı, yazılı metnin süslenmesine büyük ölçüde yardım etmektedir. Baskı işlemi ev dekorasyonunda ise zengin sınıfın tercih ettiği resim, goblen ve her türlü oyma işinin (heykel) yapımında kullanılmaktadır.

XIX. yüzyılda, foto-mekanik yöntemlerin gelişimi ve basım üretiminde kullanılması en düşük kaliteyi veren ucuz ve zevksiz üretimlerle, bu pazarın ortadan kalkmasına neden olmuştur. Grafik sanatların değerinin düşüşü 1920'lere kadar devam etmiştir. Bu konu, Amerika'daki sanatsal baskı uygulamalarının, tek bir yönde ilerlemesi, üzerinde dikkat edilmesi gereken bir noktadır.

Bugün, grafik ürünlerinin kültürel yapıda seçkin bir yere sahip olmasında hiç kuşkusuz ki pek çok etkinin rolü vardır. Bu sanatın, günümüzdeki değerine kavuşması, otuzlu yıllarda özel okulların çok kapsamlı bir sanat programı uygulanmasıyla ortaya çıkmıştır. Aynı dönemde birçok sanatçının, "Work Profect Administration ( Hükümetin Çalışmadaki Mükemmeliyeti)" olarak bilinen gruplarla bir araya gelerek,

profesyonel baskı tekniğiyle tanışmaları gerçekleşmiştir.

II.Dünya Savaşı'ndan önce ortaya çıkan antik eser koleksiyonu yapma merakı, Currier & Ives ve Audubon baskıları gibi parçalara karşı büyük bir merak uyandırmıştır. Savaştan bu yana, imgesel sanat programlarının hemen her üniversitede okutulması ve grafik sanatlardaki etkin programların uygulanması, baskı hakkındaki bilgilerin yaygınlaşmasını ve standartların yükselmesini sağlamıştır. Bu etkiler, baskı üretiminde büyük bir artış sağlamış ve özgün baskılara olan ilgiyi yeniden harekete geçirmiştir.

Baskı yapımının ortaya çıkan deneysel yönü, bilimdeki deneyler ve resimdeki yenilikçi çalışmalarla benzer özellikler göstermiştir. Sanat tarihçilerinin, Lasansky ve Hayter'den kırklı yıllarda ortaya atılan bu hamlenin önde gelen iki ismi olarak söz etmeleri olağandır.

1937'de Carl Zigrosser'in "Baskı Tarihinde Altı Yüzyıl (Six Centuries of Prints)" adlı eserinin basımıyla, baskı sınıflandırmaları iyi bir şekilde düzenlenmiş ve kategorilerde toplanmıştır. 1941'de ise, bu eserin ortaya çıkardığı bir sonuç olarak, Eppink'in yönetimindeki grafik sanatları öğrencileri, içinde birbirinden ayrı 24 tekniğin gösterilip açıklandığı "Baskılar ve Baskı Yapımı" adlı bir kitap hazırlamıştır. (Eppink, 1971, sayfa: 4)

Baskı yapımının temel yöntemi oldukça yalın bir biçimde tanımlanabilir: Sanatçının, tasarım ya da resim diye nitelendirdiği imgenin, metal, taş ve de çoğunlukla ağaç olan malzemenin üzerine çizerek ya da keserek yaptığı işlemdir. Burada; malzeme, genellikle blok (parça) ya da plaka olarak adlandırılır. Bir takım renkler ya da mürekkep, elle ya da silindirle, zemin üzerindeki tasarıma uygulanır. Düz ve pürüzsüz bir yüzeye (ki bu genelde kağıttır) presleme yapılır, imgenin kağıda aktarılmasıyla mürekkep, yüzey üzerinde tabaka oluşturur ve böylelikle özgün bir baskı

elde edilir. Her bir baskı için plaka ya da kalıp yeniden mürekkeplenir. İşlemin tekrarlanmasında, yani bir dizi özgün baskının elde edilmesinde, basma işlemini gerçekleştirmek için genelde bir pres kullanılır. İmgeyi yaratmak için sanatçının kendisinin ortaya koyduğu pek çok tekniği vardır. Bu durumda, sanatçının kalıbı hazırlama şekli, baskının tanımladığı terimi ortaya koyar. Bu kalıpların çoğu benzer şekilde basıldığı için baskılar, basıldıkları yönetime göre, *rölyef basma işlemi*, *intaglio basma işlemi ve plano-grafik basma işlemi* olarak tanımlanan üç metotta gruplanır.

Baskı teriminin çok çeşitli tanımları arasında en çok kabul göreni, 1961'de J.B. Cahn tarafından Amerika Basım Konseyi'nce yayımlanan bir kitapçıkta bulunmaktadır.

Özgün bir baskının, (bir grafik sanat yapıtının) genel nitelikleri;

"1. Sanatçı, imgesini bir grafik sanat yapıtı yaratma amacıyla plaka, taş, tahta kalıp ya da başka bir malzeme üzerine aktarılması.

2. Baskının (nüsha), sanatçı tarafından kendi istediği yönde, doğrudan özgün resimden yapılması.

3. Bitirilen baskının sanatçı tarafından onaylanması." şeklinde özetlenebilir.

Günümüzde fotoğrafçılığın bir güzel sanatlar ürünü olduğunun kabulünde bazı sorunların olması oldukça ilgi çekicidir. Ancak 1937' de Zigrosser şöyle söyler: "Asitle indirgeme ve taşbaskı kadar fotoğraf da bir baskıdır." Yukarıda sıralanan, güzel sanatlar yapıtı olarak nitelendirebilme için verilen nitelikler göz önüne alındığında fotoğraf

üzerine geliştirilen tartışmaların yersiz olduğu kendiliğinden ortaya çıkacaktır. (Eppink, 1971, s. 5)

Çağdaş denemelerin gösterdiği gibi, eğer çalışma, sanatsal açıdan geliştirilebiliyorsa, yöntem doğruluğunu kanıtlamış demektir. Uzun dönemler boyunca gözden düşmek pahasına beşyüz yıllık bir zaman dilimi içerisinde, pek çok baskı yapma tekniğinin popüler olduğu görülmüştür. Bunların bir kısmı beğenideki değişmelere göre, kimi zaman önem kazanırken, kimi zaman da önemini yitirmektedir. Sözkonusu edilen tekniklerin büyük bir kısmı da foto-mekanik yöntemlerin kullanımıyla ticari hale gelmiştir.

Toplumlarda, toplumsal anlamda yaşanan değişikliğin günlük yaşamın bir parçası olarak kabul edilmesi ve birkaç yıllık bir zaman dilimi içinde evleri, arabaları ve giysileri moda dışı olarak bırakabilen bir gücün, grafik sanatların üzerinde de benzer etkilere sahip olduğu kabul edilmektedir.

### 3. AĞAÇ BASKI TEKNİĞİ

Genelde ağaç baskı kalıbı, damarlarıyla paralel olan ağaç gövdesi boyunca enine kesilen ağacın üzerine, bir imgenin ya da bir taslağın işlenmesiyle yapılır. Çoğunlukla, bu işlem için kullanılan ağaçlar "sert ağaç" olarak bilinen kiraz ya da armut ağacıdır. Ancak bu ağaçlar, bıçak veya heykeltraş kalemi gibi el aletleriyle istenen yönde serbestçe işleme yapılabilecek kadar yumuşaktırlar. Beyaz (renksiz) ve genellikle negatif olan çizgiler ve de boşluklar kabartmada siyah (ya da renkli) ve genelde pozitif imge bırakmak için işlenir. Mürekkep, bir silindir ile rölyefin yüzeyine uygulanır ve el ya da presle kağıt üzerine baskı yapılır. Sıradan ve kaba ağaç basma kalıpları, Alman Dışavurumcuların'da (Ekspresyonistleri'nde) olduğu gibi hem siyah, hem de beyaz çizgilerle iyi bir şekilde çalışılmasına

karşın, bu yöntem Avrupa baskılarında yaygın değildir.

Ağaç oymacılığı ve ağaç baskı arasındaki temel farklılıklar basit teknik terimlerle anlatılamaz. Yani, ağaç baskının bıçakla, buna karşın oymacılığın kalemle yapıldığını söylemek gibi basite indirgemek olur. Bunun yanı sıra estetik anlamda da, ağaç baskının serbest işleme karakteri olduğu ve konu olarak da soyutluğun işlendiği; boyamaların ise daha küçük ölçekli, siyah zemin üzerine beyaz çizgilerle işlenerek yapıldığını söylemeye gerek yoktur. Bu iki teknik arasındaki gerçek fark imgenin ya da taslağın tasarlanması ve yorumlanmasında yatar. Yani bu ayırım, ağaç üzerinde aletlerle yapılan çizimin şeklidir. Ancak genel olarak bakıldığında bazı ayrıcalıkların olduğunun kabul edilmesi gerekir. Ağaç baskılar daha çok kütleler bakımından ele alınır ve biçimleri nedeniyle de pürüzsüz dokulu, fazla ton çeşitlemeleri olmayan yalın, siyah ve beyaz yüzeylerden oluşur. Betimsel anlamda, çerçeve ya da sınır olarak kullanılan çizginin, özellikle siyah çizginin, ikincil bir özelliği vardır ve ton çeşitlemelerini elde etmek ya da doğrudan gölgelemeyle bir biçim vermek, günümüzde oldukça ender görülmektedir.

Baskının özellikleri arasında, işlenmemiş, kalın hatlı kesim, açısız şekiller ve ağaç yüzey üzerinde bıçakla yapılan çizgiler sayılabilir. XX. yüzyılın başlarında Die Brücke diye anılan grubun Alman sanatçıları, baskılarını bu biçimde yaptıkları için, gerçekten bu etkiler, ağaç basma kalıbının en önemli nitelikleri olarak kabul edilmektedir. Ancak, ağaç oymaların diğer baskıdan ayrılan yönleri, farklı çizgilerde ya da çizgilerden oluşan ton bölgelerinde görülür: Cilalı şimşir üzerinde keskin bir kalemle yapılan düzgün, doğal ve kontrollü çizim, kenarı açıkça belli olan düz ya da kavisli bir çizgidir. Ağaç oymada ton oluşturmanın en kolay ve etkili yolu çok yönlü çizgilerin kullanılmasıdır. En küçük tahta damarında bile çok sayıda çizgilerden oluşan ustaca meydana getirilmiş, farklı tonları bulmak olasıdır. (Chamberlain, 1978 ,s. 12-16)

İki renkli ağaç baskı "Branches" diye adlandırılan baskı türünde iki renk kullanılır. İlk renk (griye çalan yeşil), baskıdaki ağacın doku yüzeyinden faydalanılarak, işlenmemiş, kumlanmamış, pürüzlü bir şekilde keşilmiş çam gövdesinden basılır. İkinci renkli kalıp (siyah) düz, standart kiraz kalıbı üzerine kesilir. (Resim: 8)'deki mürekkepleme ve basım ile aynıdır.

Şu noktanın açıkça belirtilmesi gerekir ki bu, iki renkli ağaç baskı yapımının sadece bir yönüdür. Bir diğer yaygın yöntem de basılacak olan iki kalıptan her birinin üzerine bir tasarım yapılmasıdır. Gerçekte, (Resim: 22)'da tanımlanan chiaroscuro kesimi, iki renkli ağaç baskının bir değişik uygulamasıdır, ancak bir kaç farklı karakteristiğe sahip olduğu gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır (Resim: 9).(Eppink, 1971, s. 20)

Dört renkli ağaç baskıda ise, dört ayrı kiraz kalıbı kesilir ve her biri farklı bir renkle mürekkeplenir. Açık renkler önce, daha sonra siyaha doğru olmak üzere birbiri ardına basılırlar. Baskının yakından gözden geçirilmesi, yarı-opak renklerin çok kez basılması sonucunda belirli küçük ayrıntıları ortaya çıkarır. Bu belli bir ölçüde, sarının üzerine basılan gri tonlarda ve hem kahverengi, hem de gri bölgelerin üzerine basılan siyah tonlarla açıkça görülür (Resim: 10). (Eppink, 1971, s. 22)

Renkli ağaç baskıda da, geleneksel ağaç baskıdan farklı olarak, temel de yumuşak bir çam parçası kullanılır. Bu kalıbın iki bölgesi kesilir, birbirinden farklı malzemelerle çerçevesiz: bir tarafta oldukça belirgin damarları olan ince bir kontrplak tabakası; öbür tarafta desen, üzerinde ayarlanmış olan bir ip mukavva üzerine yapıştırılır. Diğer dokusal bölgeler, yüzey üzerine tel ve perde yerleştirmek kaydıyla oluşturulur ve yüzeyi inceltmek için yumuşak ağaç çekiçlenir, elde edilen çizgiler son baskıda beyazı gösterir. Aynı zamanda, küçük çiviler tahtaya çakılarak ön

kısımlar renkli basılır (Resim: 11). (Eppink, 1971, s. 24)

Japon renklendirme tekniği, kendi özgünlükleri içerisinde Japon baskıları; sanatçılar, tahta kesicileri ve matbacıların çabalarının bir ürünüdür. Bir kiraz ağacı kalıbının kaplama yüzeyi kullanılır ve kalıbın üzerine sanatçının tasarımını işlemek için de bilinen araçlar kullanılır. Kalıp üzerine, bir fırça yardımıyla renksiz pirinç macunu uygulanır, daha sonra bu nemli yüzeye sulu boya serpilir. Renkler, yumuşak, el yapımı kağıdın, mürekkeplenen kalıbın üzerine yerleştirilmesi ve kağıdın arka yüzeyinin sürtülmesiyle basılır. Kullanılan mürekkebin özelliği, rengin emici kağıda geçmesi, kağıdın ters yüzeyinde anında görülebilir olmasıdır. Japon baskı yapma işleminde on kiraz kalıbı kesilir, mürekkepleme ve basım yukarıda tanımlandığı gibi yapılır. Kalıplardan birinin basımı sırasında, renk düzenini değiştiren, etkileri gösteren (Resim: 12) ve (Resim: 12a) nolu iki baskı ilişiktir. (Resim: 12)'deki renkler yumuşatılmıştır ve belirli bir oranda, (Resim: 12a) için seçilen renklerden daha hafiftir. Bu iki baskı arasındaki benzerlik ve farklılıklar, renkli baskının etkinliliğinin, seçilen renklere bağlı olarak kalıp üzerine işlenen imgelerde ortaya çıkmasıdır. (Eppink, 1971, s. 26-28)

Sanat alanındaki pek çok otorite, ağaç oymacılığının bulunuşunu Thomas Bewick'e atfeder. Beyaz yazı-çizgi oymacılığının esas olarak Bewick'in zamanında ortaya çıktığına ait kanıtlar olmasına karşın, ağaç oymacılığının popüler olduğu zamanlara dek onun resimlerinde görülmemiş, XIX. yüzyılda resim basımının önde gelen yöntemi olmuştur. Ağaç oyma baskı, oyma aletlerinin düzeni içerisinde çok çizgiyle akça ağaç kalıp üzerine kesimi yapılan standart bir ağaç oymasıdır. Baskı el presiyle yapılır ve kalıbın ayrıntılarını, iyi bir şekilde tasarlanmış olan çizgilerini, ortaya çıkarmak için düz yüzeyli bir kağıt kullanılır (Resim: 13). (Eppink, 1971, s. 30)

Kabartma baskı için, yakın zamanda geleneksel kalıpların yerine geçen

birkaç malzeme kullanılır. Ağaç oymanın yerine geçen malzemelerde iki önemli unsur vardır: birincisi boyutun sınırlandırılması ve ikincisi de oyma kalıbının maliyetidir. Kazein, alçı taşı ve sıva (alçı) oldukça iyi sonuç veren ve günümüzde halen kullanılan malzemelerdir.

Bu baskıda kullanılan kalıbın hazırlanmasında o zamanlar kesilip oyulabilen pürüzsüz bir yüzey oluşturan, yarım düzine kazein boyası masonite panoya uygulanır. İyi çizgiler elde etmek istenirse, yontma işlemi için nemli bir yüzey oluşturulur (Resim: 14).

Ağaç bloğun haricinde de diğer malzeme olarak kullanılan, kabartma işleminde uzun süren deneyler sonucu elde edilen en son buluş, baskı yapmak için yüzey olarak sıvanın kullanılmasıdır. Bu tür baskılara plaster rölyef baskısı denir. Plaster, başka bir baskının tabanı olarak da kullanılabilir. "Plaster baskı" olarak adlandırılan bu tür baskıda, plaster, kağıdın yerini alır. Baskı, mürekkeplenen intolya plakasından plasterden alınır. İki inç ya da daha kalın olan sıva dilimi, baskı alanından çok, heykeltraşlığa benzeyen çok düşük tabanlı bir rölyef oluşturarak renklendirilip yontulur (Resim: 15).

Dikine tahta kalıpların yerini alan bir başka malzeme de Lucite (ABD' de uçak sanayinde kullanılan şeffaf akrilik reçine)dir. Arthur Deshaies, bu plastiği kullanarak oldukça beğenilen çalışmalar yapmıştır. Oymaları, rölyef yöntemiyle ağaç oymaları aynı şekilde kullanılan bir başka üründür (Resim: 16-17).

Ağaç oyma yöntemi için olmasa da, ağacın yerini alan en yaygın malzeme linolyumdur (döşemelik mantarlı muşamba). Rölyef basımında, tahtanın yerini alan plaster, Lucite ya da linolyum gibi malzemelerin yanı sıra, yüzeyin değiştirilmesi kaydıyla rölyef kalıpların hazırlama yöntemleri

vardır. Bunlardan en yaygın olanları mukavva ve kağıt rölyef kesimleridir. Kağıt rölyef kesimi, Edmond Caserella tarafından mukavva kesiminden geliştirilir. İlk yöntemde, mukavva kesimi, kontrplak ya da preslenmiş tahta taban olarak kullanılır ve bu yüzey üzerine mukavvadın kesilen çeşitli boyutlardaki kesimler yerleştirilir, böylece baskı yüzeyi oluşturulur. Eğer büyük baskılar yapıp, karmaşık renkli baskılar tasarlanırsa, bu teknik gerçekten iyi sonuçlar verir (Resim: 18). (Eppink, 1971, s. 32-34-35)

İki renkli ağaç oymada herbir renk için birinin kullanıldığı, (Resim: 13)'deki gibi iki akça ağaç kalıbı oyulmuştur. Kazein kesimi ve ağacın yerini alan diğer malzemeler birden fazla renkte basılabilir, örnek olarak; üç renkli linolyum kesimine bakınız (Resim: 17-19). (Eppink, 1971, s. 36)

Dört renkli ağaç oymasında, dört ya da daha fazla kalıbın kullanıldığı renkli baskılar yapılırken, ayrı kalıplar üzerindeki tasarımın oluşumu son derece yavaş bir şekilde elle oyularak, baskı işlemi alışla geldiği biçimiyle yapılır (Resim: 20). (Eppink, 1971, s. 38)

### 3.1. AĞAÇ BASKI

Baskı yapımının (siyah-beyaz ağaç baskı) ilk örneği, grafik dışavurumun en eski ve en yalın biçimlerinden biridir. Günümüzde hâlen kullanılmakta olan bu baskının ilk amacı, XIV. yüzyıldaki azizlerin benzerlerini üretmektir.

Bugün ağaç baskılar pek çok, ağaç çeşidi üzerine yapılmaktadır. Bir kısım sanatçılar pürüzsüz, düz yüzeyleri tercih ederken, bazıları da pürüzlü damardan ve imgeyi şekillendirmede kolaylık sağlaması açısından budaklardan yararlanırlar. Son zamanlardaki sergilerde görülen çok

büyük yüzeylerin işlenmesini olanaklı hale getiren, kontrplak ve Masonite gibi yeni ürünler kullanılmaktadır.

Çağdaş sanatçılar, ağaç baskının geleneksel katı sınırlamalarına boyun eğmemişler ve baskı kalıbı üretmek için, tahtadan başka malzemeleri kullandıkları gibi ya geleneksel bıçak çalışmasıyla ya da onsuz, çok çeşitli teknikler geliştirmişlerdir. Seong Moy, Eugene Larkin, Antonio Franconi, Arthur Danto ve Robert Conover bazı önemli çağdaş ağaç baskı sanatçılarıdır.

Günümüzde yapılan çalışmaların çoğunun ölçekte büyük olduğuna, önemli bir kısmının renkli olduğuna dikkat edilmesi gerekir. Özellikle intalyo ve plano-grafik işlemlerde bu eğilim daha da belirgindir.

Ağaç baskı "Cast Line (Kıyı Boyu)" örneklerinin neredeyse tamamında, çizimler ya da eskizler blok yapımından önce gelir. Bu baskı için, çini mürekkepli eskizler yapılır, bunlardan biri seçilir, önceden opak beyazı sulu boyayla kaplanan kiraz kalıbı üzerine çizim yapılır. Kiraz kalıp üzerine yapılmış olan çizim sadece kaba bir taslaktan ibarettir. Baskıda görülen son çizgiler, tonlar ve şekiller, sanatçının malzemeye olan duyarlılığının ve kullandığı aletlerin (bıçak ve marangoz kalemi) sonucudur. Yağ esaslı mürekkep bir silindirle uygulanır ve baskı bir el presiyle yapılır (Resim: 8). (Eppink, 1971, s.14)

### 3.2. ELLE RENKLENDİRİLMİŞ AĞAÇ BASKI

Desen için siyah renkli büyük, koyu bölgelere ait olan pek çok siyah-beyaz ağaç baskının tersine, elle renklendirilen ağaç baskı tasarımı, eğer blok iyice belirginleştirilir ve açık bölgelerle kuvvetli bir desen çizgisi olarak

ele alınırsa çok daha etkili olmaktadır.

Bir ağaç baskı için, gereken standart metoda göre, kalıp siyah mürekkeple basıldıktan ve baskı kurumaya bırakıldıktan sonra, renklendirme elle, bir fırça kullanılarak yapılır. Renklendirme işlemi için ya sulu boya, ya da renkli mürekkep kullanılır. Bu işlem elle yapılır, daha olumlu bir sonuç elde etmek için şablondan yararlanır. Bu baskıda, sulu boya elle uygulanır ve bu işlem yapılırken her baskıda çok hafif renk değişimleri olabilir. XV. yüzyıl örneklemeleri deneyimsiz ellerden çıksa da, oldukça serbest çalışılmış renklendirmelerdir (Resim: 21). (Eppink, 1971, s. 16)

### 3.3. IŞIK VE GÖLGELİ AĞAÇ BASKI

Bu baskı için sadece iki kalıp kullanılır. Burada yer alan kavram kendi yalın biçimiyle çok daha iyi anlaşılabilir. İlk kalıp siyah, ikincisi ise kahverengi için kullanılır. Bu baskıdaki eskiz çizimleri orta tonlu gri bir kağıt üzerine yapılır. Gölgeler ya da karanlık bölgeler karakalemle, ışıklı yerler ya da beyaz bölgeler ise beyaz mum boya ile çizilir.

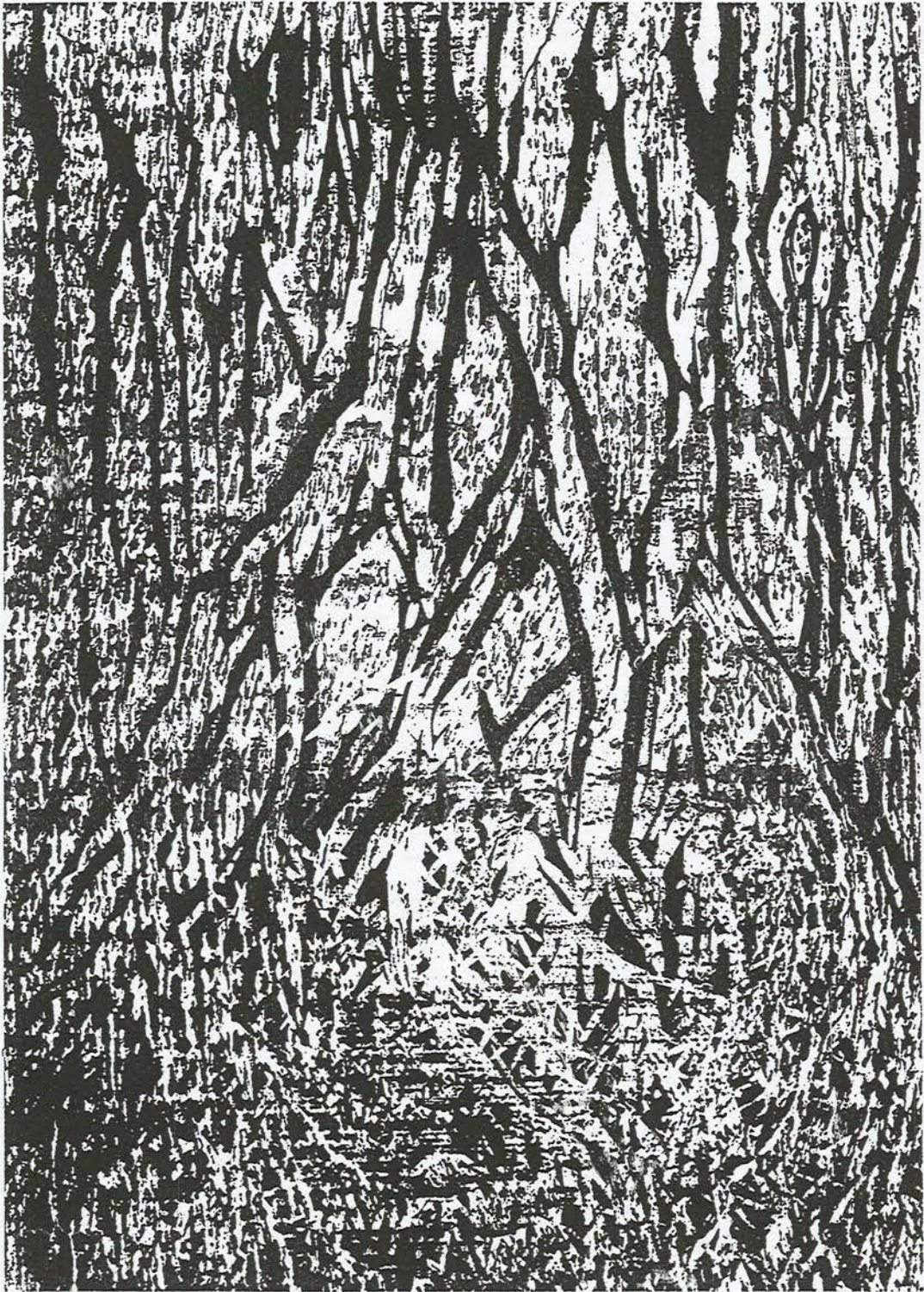
Baskının incelenmesiyle hemen anlaşılacağı gibi, beyaz bölgeler renkli kalıptan kesilir; böylece ilk kalıbın basımında, ışıklı bölgelere ve orta tonlara yer verilir ve siyah kalıp üzerine yeniden baskı yapıldığında, üç boyutlu bir görsellik oluşturan gölgeler eklenir.

Yeni realizmin etkisi altındaki XVI. yüzyıl sanatçıları, bölgesel rengi gözardı ederek kuvvetli ışık ve gölge efektleri yaratmak için beyaz ve koyu renkler kullanarak renkli kağıt üzerine çizimler yapıyorlardı. Bu yüzyılın başlarında Lucas Cranach ve diğer sanatçılar, bir birinin üzerine mürekkeplenip basıldığında ışık ve gölge çizimiyle karşılaştırılması yapılabilecek etkiler ortaya koyan birkaç kalıp kesme yöntemini

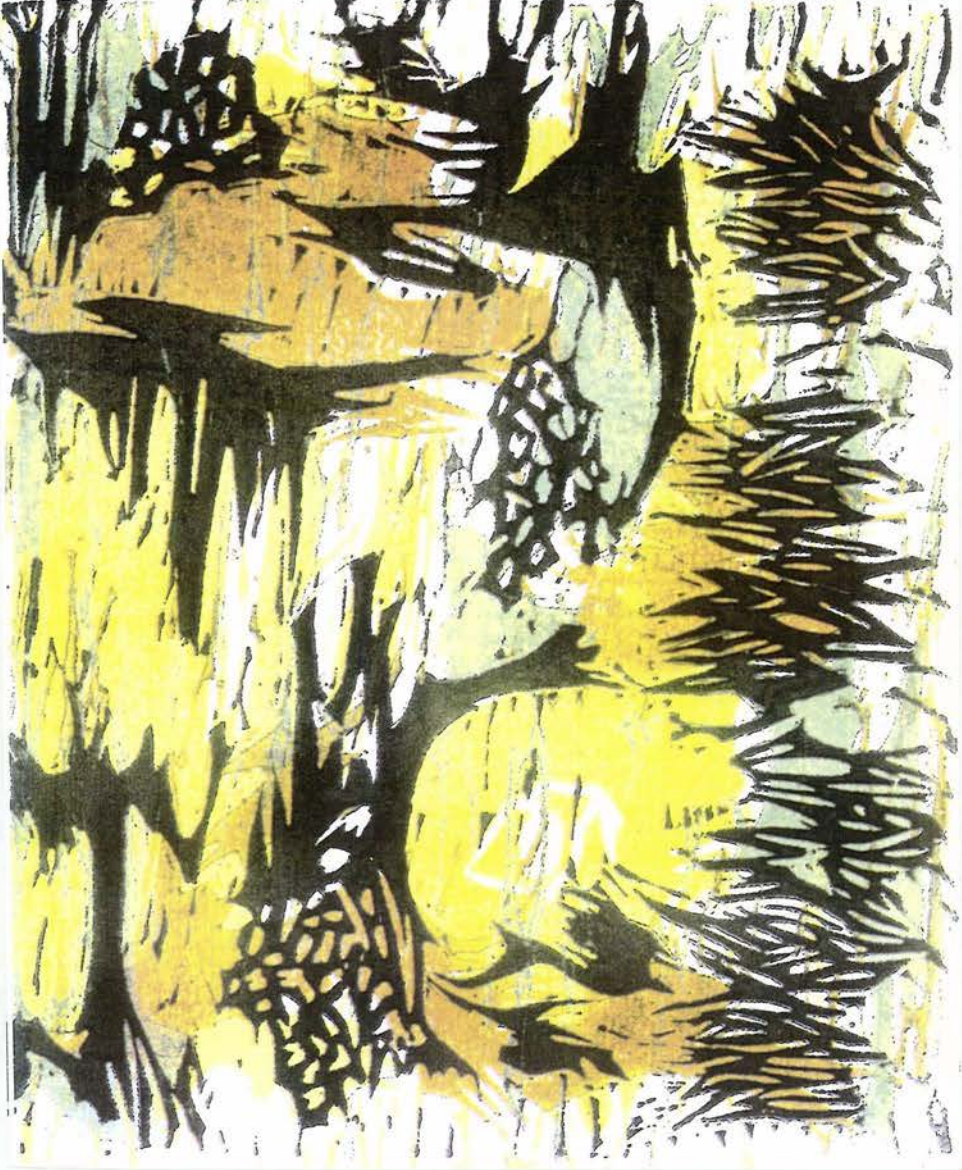
geliştirirler. Bu anlamda, ışık ve gölgeli (chiaroscuro) olarak adlandırılan basım türü bu yüzyıl boyunca sürer ve renkli baskı yapımı için bu ışık ve gölgeli (chiaroscuro) yöntemi uygulanır. Bu teknik, XVI. ve XVII. yüzyılda, İtalya ve Almanya' da yaygın bir şekilde kullanılır; aynı zamanda 1590'dan itibaren Fransa' da da bu tekniğe yer verilir. XVII. yüzyılda, bu teknik Benelüks (Hollanda, Belçika, Lüksemburg) ülkelerinde popülerdir, bunu izleyen yüzyılda İngiltere' de de kullanılır. kalıpların bu yöntemle kesilmesi ile, genelde sıradan iki renkli baskıda bulunmayan bir zenginlikle baskı üretilir (Resim: 22). (Eppink, 1971, s. 18)



Resim 8: "Kıyı Boyu"



Resim 9: "Dallar"



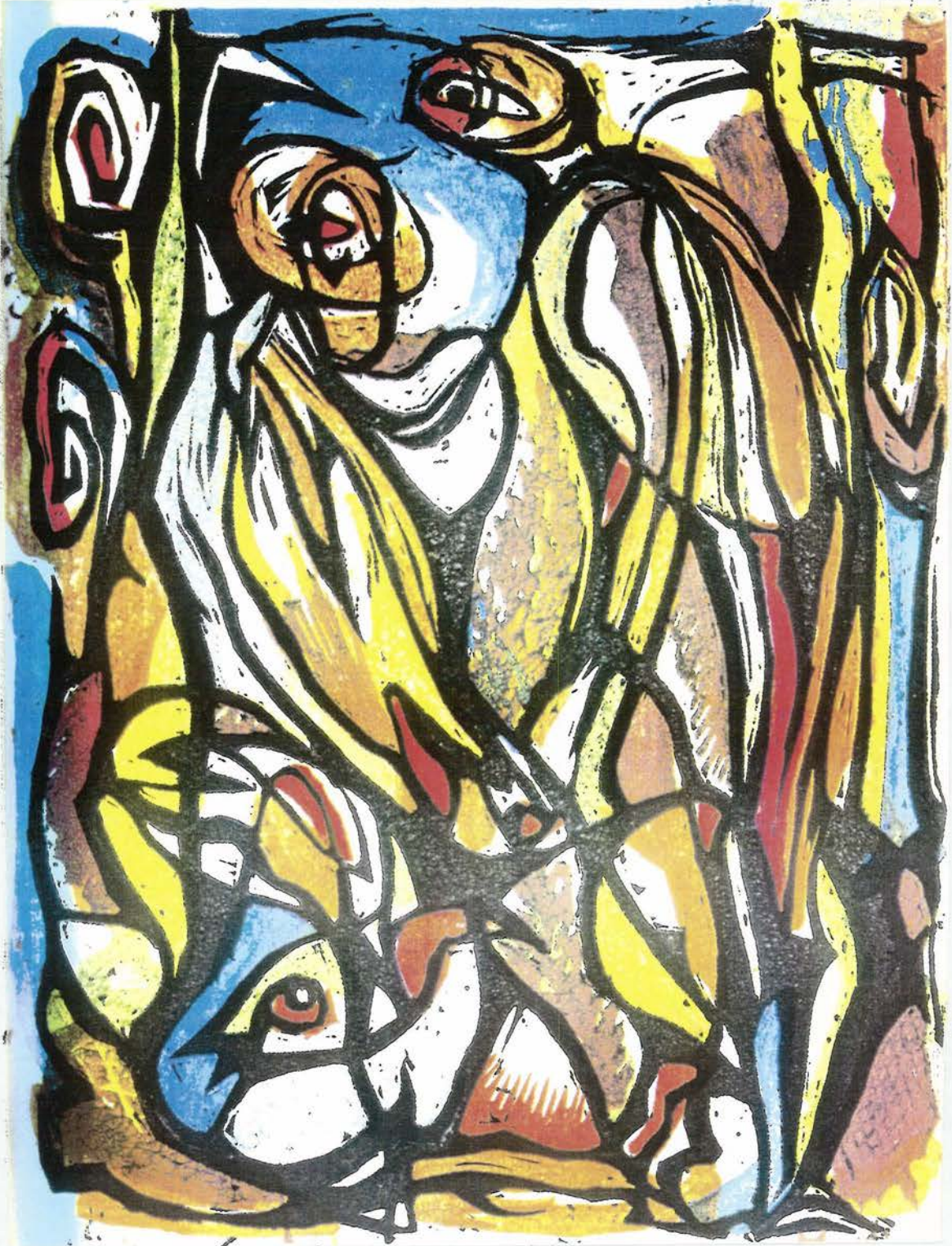
Resim 10: "Göl ve Kayalar"



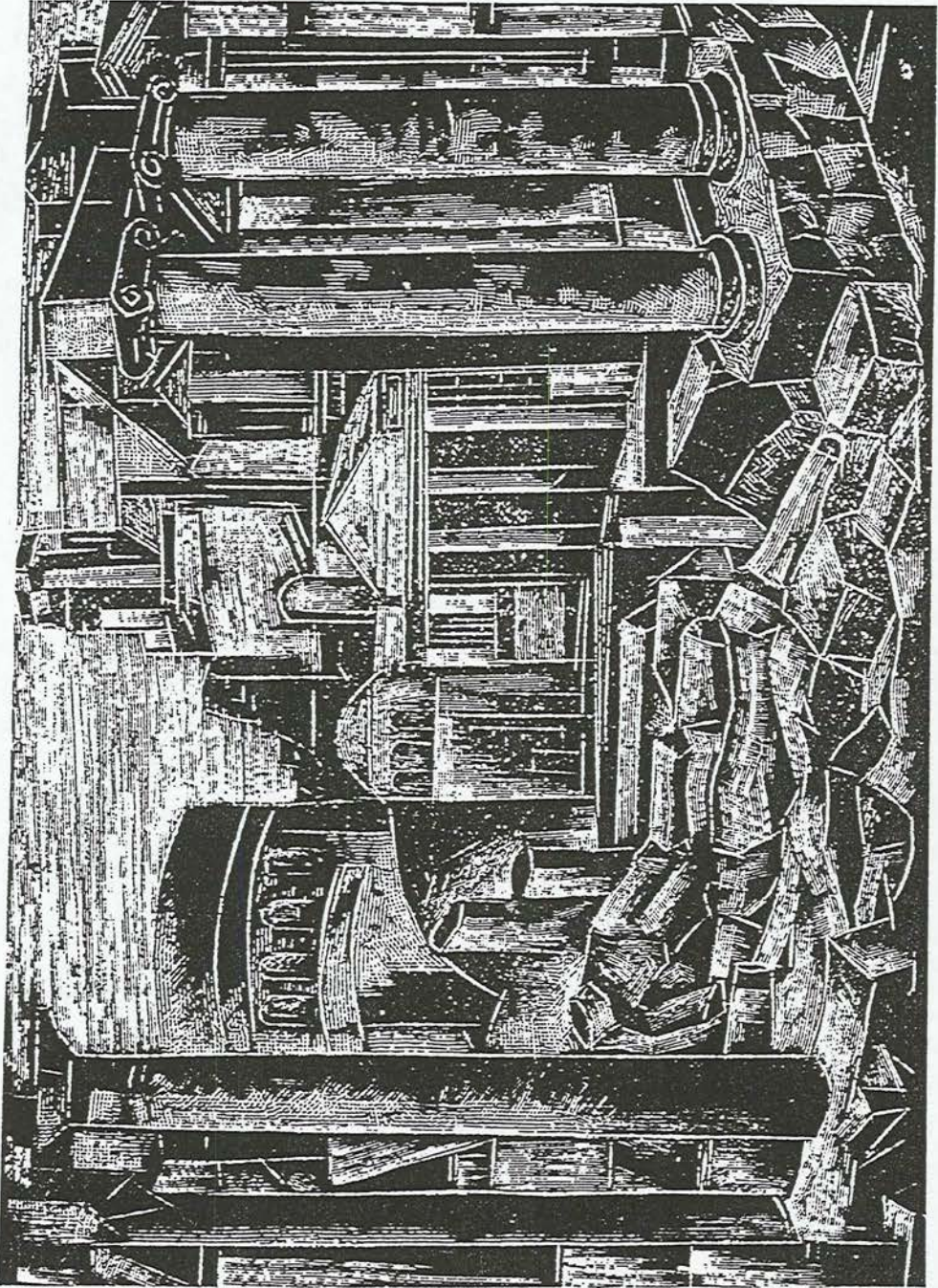
Resim 11: "Dokular"



Resim 12: "Balıkçılar"



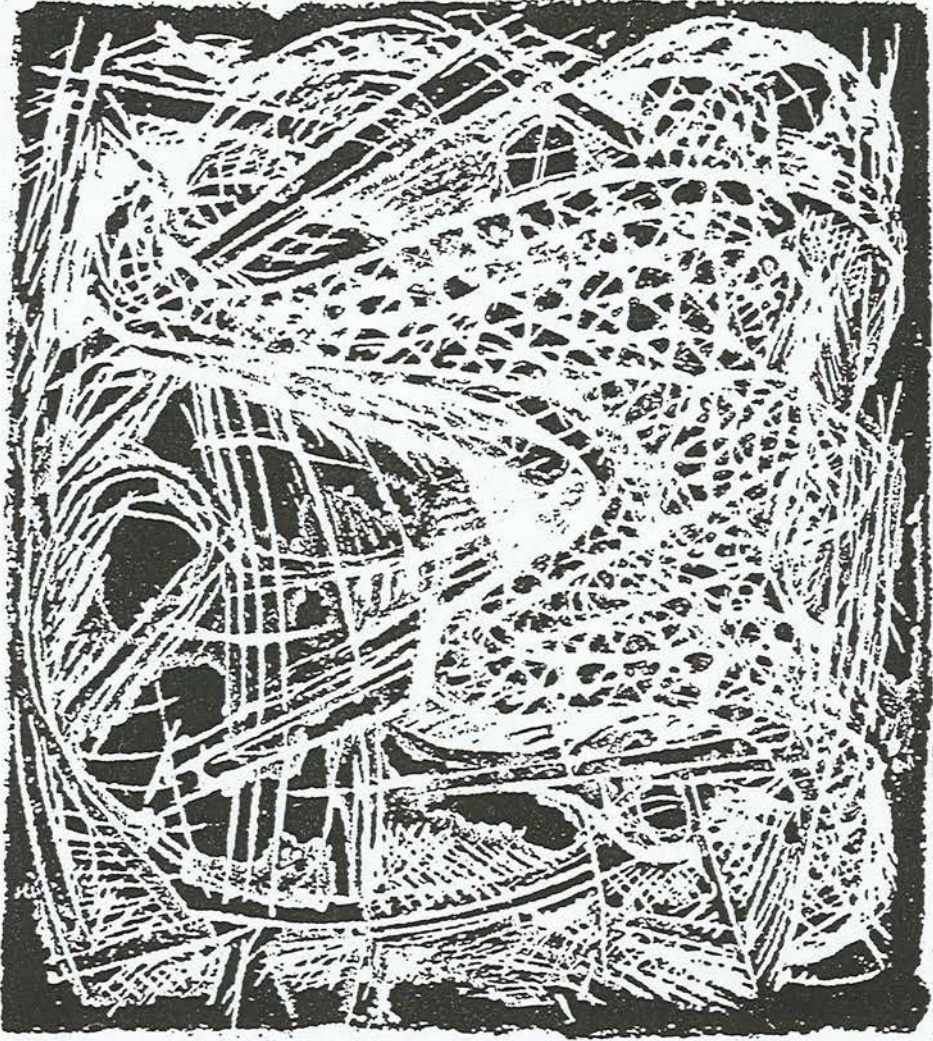
Resim 12 a: "Balıkçılar"



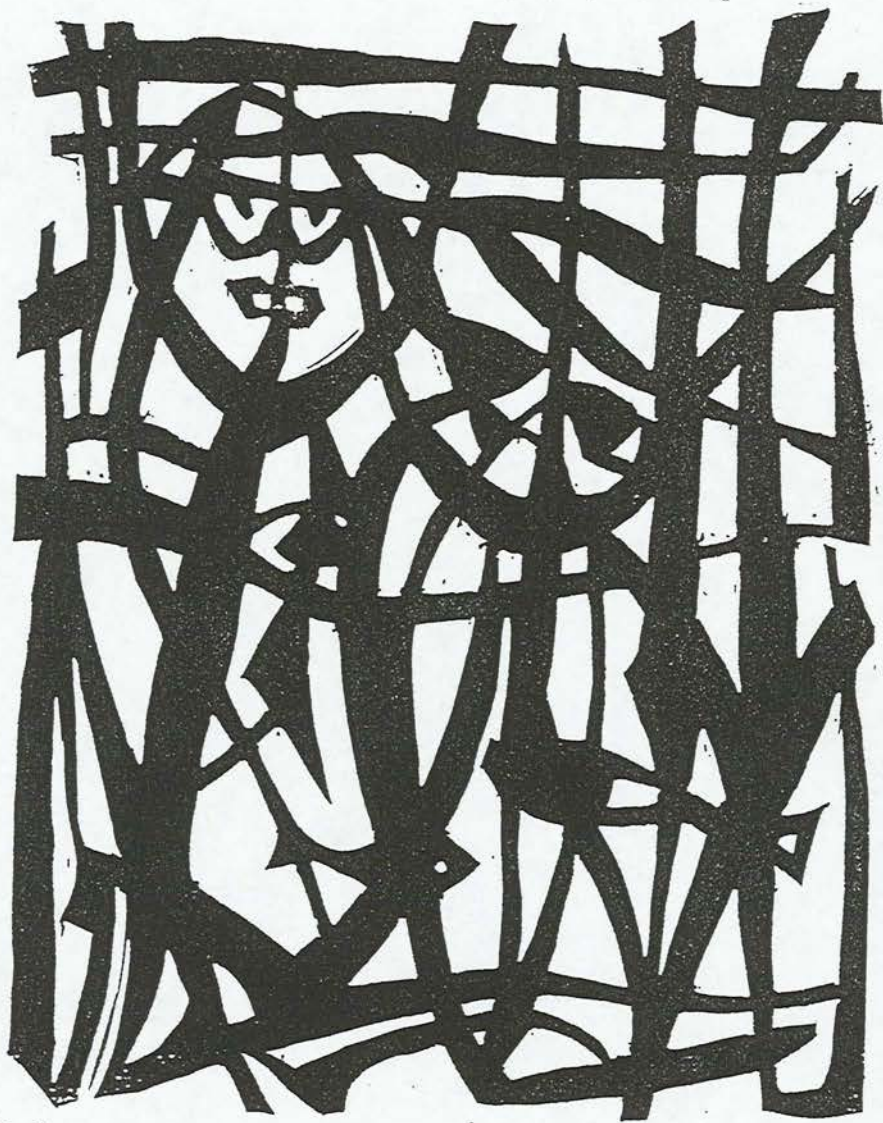
Resim 13: "Harabeler"



Resim 14: "Fragman"



Resim 15: "Kuş Yuvası"



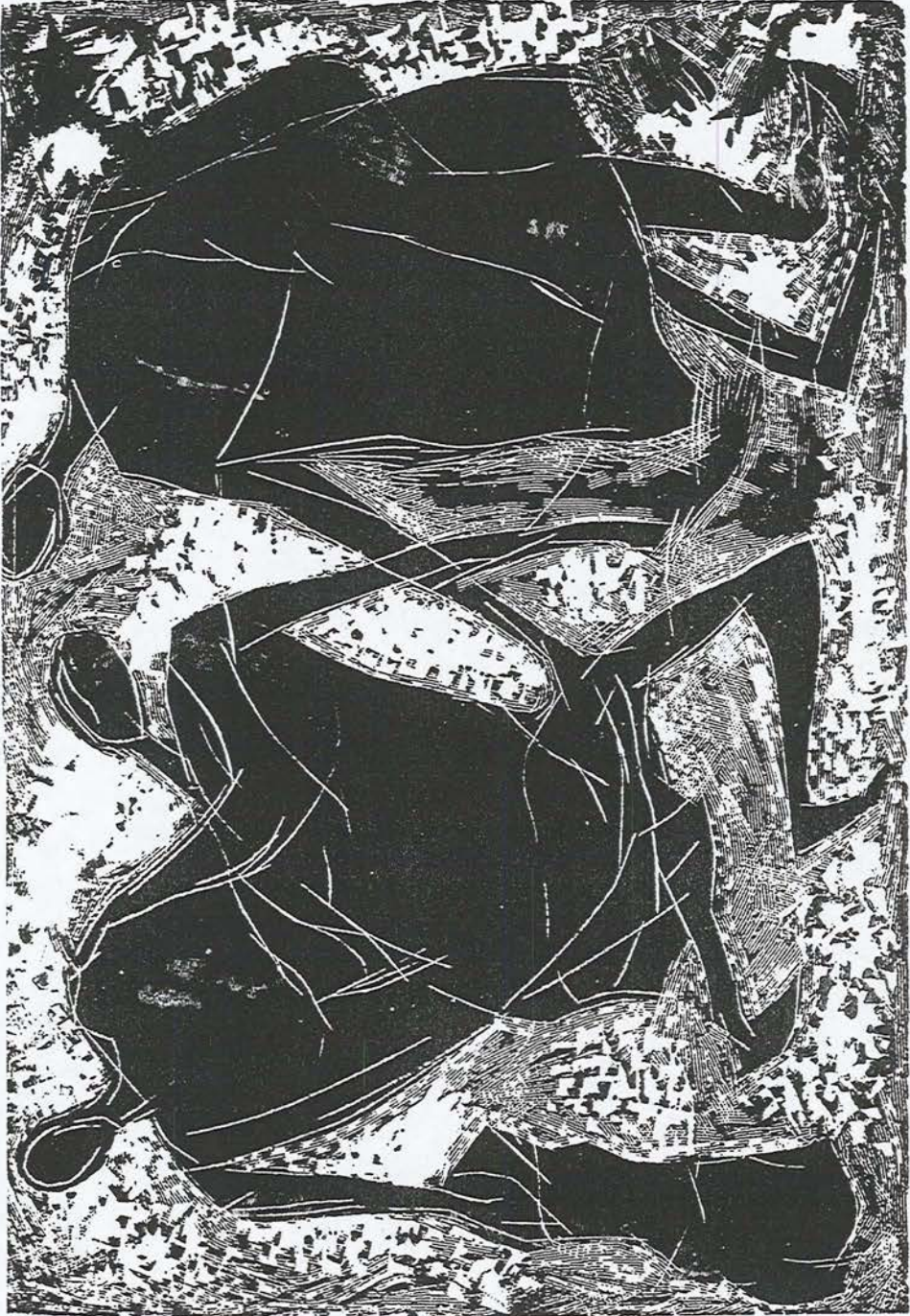
Resim 16: "Akvaryum"



Resim 17: "Kapılar"



Resim 18: "Beklerken"



Resim 19: "Temizlik"



Resim 20: "Beklerken"



Resim 21: "Kayıp Şehir"



## İKİNCİ BÖLÜM

### DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM) VE ALMAN DIŞAVURUMCU (EKSPRESYONİST) SANATI İÇİNDE DIE BRÜCKE VE DER BLAU REITER

#### 1. DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

Sözcük olarak, sanattaki üslubu ve XX. yüzyılda Kuzey Avrupa'daki sanat akımını tanımlar. Empresyonizm; Fauvizm, Kübizm, Fütürizm ve Sürrealizm terimlerine, çağdaş olarak tanımlanan gruplara ve hareketlere uygulanabilir. Ekspresyonizm, karmaşık yaşamımızın gelişmesi içinde yeşerebileceği bir toprak bulur. Varolan bir düşünce olduğu halde, Alman estetikçilerin en son buluşu olan terim, Hertwarth Walden'in Berlin'de Der Sturm dergisinde yazdığı eleştirel yazının yayımlanmasıyla popüler olmuştur. Walden, 1910 ve 1920 yılları arasında sanattaki bütün devrimsel görüşleri, ekspresyonizm başlığı altında tanıtır. Bu tip genellemenin yapılmasının zorunlu olduğu kadar, karmaşık olduğunun da belirtilmesi gereklidir. En doğru biçimiyle dikkate alınınca, ekspresyonizm, zamanımızın acısı, İskandinav (Slav) ruhunun yeniden dirilişine bağlantılı olarak, romantisizmin şu andaki trajik görünüşünü kurar.

Ekspresyonist sanatçılar, uluslararası bir dil yaratmak isteyen Paris Okulunun ressamlarından farklı olarak, kişisel ve etnik farklılıkları tercih eder. Cezanne ve Seurat'ın Kübizm'e taşınan nesnel eğilimlerine karşı tepki olarak, ilk ekspresyonist hareket, sembolistler ve sonradan

Ekspresyonizm, Munch, Van Gogh ve Negro'nun heykelleriyle büyüyen Brücke grubunda köklenmiştir; yani II. Dünya savaşından önce, Münich'teki Blaue Reiter grubunun kurulması için, Almanya'daki çeşitli dalgalanmalara etkileri olmuştur. Nolde, Ernest Ludwig Kirchner ve özellikle Alman sanatçılar, Paris'in sanatına karşı savaş açarlarken, Viyana'da, Freud, psikanalizi geliştirmiş, Egon Schiele ve Oscar Kokoschka bilinçaltındaki hareketler ile ilgilenmişlerdir.

Birdenbire, yüzyılların keşfi olan Slav, Yahudi ruhu kendisini resimde açıkça belirtmiştir. Ayrıca bu ruh, Paris'te 1914 öncesi yaşayan Chaim Soutine, Jules Pascin, Marc Chagall gibi sürgün sanatçıların şefkati, nostaljisi ve acısıyla sanata yeni bir filiz getirerek duyguların açıklanmasına karşı olan eğilimi ortaya çıkarmışlardır. İki savaş arasındaki süre, kendisini bir çeşit neo-klasizmde dengelemiş ve sadece bir devrimsel hareket olan sürrealizm ile kesilmiştir. Fakat ekspresyonizmin büyük öncüleri olan Munch, Ensor, Rouault, Nolde, Soutine, Kokoschka ve Weber, kendi dallarında yoğunlaşarak, kişisel çalışmalarını sürdürmüşlerdir. (Graw, 1968, s. 311-312-313)

Bu arada ekspresyonizmin ulusal yapıları diğer ülkelerde de gelişmiştir. Söz konusu ulusal yapılar, özellikle toprağına bağlı Flamenya da, Laethem, St. Martin, Constant Permeke, Gustave de Smet, Firtz Van den, Beryhe-Okulu'yla, Belçika'da; Brezilya'ya da Lasar Segall ve Candido Prortinari ile, Mexika'da Drego Rivers, Jose Clemonte Orozco, David Alfaro Sigveiros, Rufino Tamayo gibi sanatçılar fresk yapımıyla, Latin Amerika'da eski Kızılderili ırklarının ruhuyla yeşertmişlerdir. Sonuç olarak bütün ülkeler ekspresyonizmi kendi ulusal yapılarıyla bütünleştirmiştir.

Yenik Almanya, umutsuzca içgüdüsel romantizme karşı tepki göstermeye çalışırken New Objectivizm (yeni Nesnelcilik) olarak

adlandırılan akıma dahil olan bir grup (Die Neue Sachlichkeit yani Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann gibi sanatçılar), ekspresyonizmin son görünüşü Nazilerce kınanan acı realizm ve sosyal şiddete karşı çıkmışlar ve etkili olmuşlardır. Beckmann ve Jan Sluyters, Jan Toorop, ekspresyonizme paralel tarzda gelişim gösteren Hollanda'ya sığınmışlardır. Almanya'dan ayrılan diğer üyeler; Marcel Gromaire Fransa'ya; Rene Auberjonois İsviçre'ye; Jose Gutierrez Solana İspanya'ya; Gino Rossi İtalya'ya gitmişlerdir. 1929 krizlerinden sonrasında ABD, Ben Shahn, Ivan Albright, Abraham Rattner ve Karl Kraths gibi birçok sanatçıyı bünyesinde barındırmıştır. İspanya'daki sivil savaş ve II. Dünya Savaşı, Picasso'nun, şiddetin o ana kadar görülmemiş yeni ekspresyonist stilini kabul etmesine neden olmuştur. Ekspresyonizm, Beckmann'ın doğrudan etkisi ve birçok Alman eğilimlerinin sonucu olarak, Avrupa'da (1935-1950), Latin Amerika'da ve özellikle de ABD'de uyanış göstermiştir.

II. Dünya savaşı sonunda, o ana dek sadece sanat betimlemesi olarak kullanılan ekspresyonizm düşüncesi, kendisini özellikle soyut ekspresyonist Amerikan hareketi üyeleriyle, yani bütün resim dünyasının izlediği saf soyut deneylerle birleştirmiştir. Sözcük, herhangi bir ülkede farklılık gösterebilen resim tipine uyacak esneklik taşımaktadır. Bu görüşteki ressamlar Fransa'da Hans Hartung veya Wols (Alfred Scholze), İtalya'da Emilio Vedova, ABD' de Jackson Pollock olarak sıralanabilir.

Basit bir genelleme ile, bütün bu sanatçıların ortak noktasının, kendi içlerinde değerlendirip, sonuçlandırdıkları ve kendilerini haklı çıkardıkları resmi, şiddet ve duygusal etkiyle anlatmak için, uyumsuz renkler ve keskin çizgiler kullanarak ortaya koymalarıdır. Mondrian veya Konstrüktivizm olarak ortaya çıkan, saf geometrik, soyut olmayan herşey ekspresyonist olarak açıklanır.

Ekspresyonistler, görsel betimlemelerdeki duygusal anlatımların, kendi sübjektif realitelerine (öznel gerçeklik) ulaştığına inanırlar. Objektif realite (nesnel gerçeklik) biçim (form) itibariyle kısaltılıp değiştirilir. Ancak bu, duygusal olarak yoğunlaşmış olan içeriğin tek aracı konumundadır. Dışsal fenomenin temsili, bütünüyle içten gelen duygunun görsel ifadesine bağlı kalır. Biçimin (formun) serbest bırakılması ve kompozisyonun geleneksel emirlerine direnişi, ekspresyonistlerin estetik karakterini oluşturmaktadır.

Rengin gücünü ihtiraslı olarak nitelendirecek derecede etkin bir şekilde kullanırlar; neşeli, kederli, şeytani, saldırgan ya da lirik bir şekilde gizemli olup olmadığına bakmaksızın kendi deneyimlerini, duygularını yansıtmak için stilistik doğaçlamalar yaparlar. Amaç; bütün atılımcı sanat hareketlerini empresyonizme karşı birleştirip, uzlaştırarak geleceğin sanatını hazırlamaktır. Fransa'daki modern sanatçılar yapısal düşünceye bağlanırken, Alman etkisiyle olgunlaşan ekspresyonizm, sosyal protestodan kaynaklanan ruhaniliğe kadar bütün duygusal dalgalanmaları başı boş bırakır.

Ekspresyonist diye tanımlanan en ünlü iki gruptan biri olan Brücke ressamaları, ilk kez 1905'te Dresden' de biraraya gelmiş ve Ernest Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl, Franz Nölken, Kees Van Dangen ve Otto Müller bu grubun üyeleri arasında yer almaktadır. Blaue Reiter ise ilk kez Münich'te 1912 yılında toplanmıştır ve üyeleri şunlardır: Wassily Kandisky, Franz Marc, Alexei von Jawlarsky, Paul Klee, August Macke ve Gabriele Münter.

Ekspresyonist olarak tanımlanan iki gruptan, Brücke ressamaları "Figüratif Ekspresyonist" ve Blaue Reiter ressamaları "Soyut Ekspresyonist" olarak adlandırılırlar. Brücke sanatçılarının resimsel tarzı vahşidir,

başlangıçlarla dolu olmakla birlikte; temsilin toplu reddinden çok nesnelere çarpıklığı üzerinde durur ve bazen savaştaki aklın o tahrik edilir halini gösterirler. Blaue Reiter ressamaları, hayallerini genişletmek, kuvvetlendirmek için nesnel gerçek ile işlerini silip yok ederler ve böylece temsilin ötesine bir basamak daha çıkarlar. Brücke ressamaları, sosyal adaletsizliği protesto ederlerken, Blaue Reiter ressamaları, ruhsal anlamı araştırmak için odaklaşırlar.

İki grubun da, figüratif ve soyut, resmin iki zıt eğilimini temsil ettikleri söylenebilir. Birincisi, karmaşa duygusundaki tanığa ve yaşamın yüzündeki azaba dayalı sanattır; ikincisinde ise, en son varlığın (özün) ve yaşamın karşılaştırılmaz şiirsel yönlerini açıklamak için yeni biçimler arayan sanattır.

Grubun gerçek üyeleri olmasalar da, figüratif ekspresyonistler arasında şu kişiler de sayılabilir: Oskar Kokoschka, Chaim Soutine, Georges Rouault, Ernest Barlac, Max Beckmann, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, George Grosz ve Karl Hofer: Tarih baskılarının, fark edilişlerini somutlaştırmayı amaçlayan görüşleri, sonradan Pablo Picasso yapıtlarında da resimlediği bir karşı çıkışla bağlantılıdır. Soyut Ekspresyonistler tarafından başlatılan eğilim ile (faaliyet alanı olarak daha çok metafiziksel), daha sonraki Ekspresyonist hareketler XX. yüzyılın ortasında aktif hale gelmiştir.

Ekspresyonizm ve eğilimlerini anlamak için ekspresyonizmin geçmişindeki ilk çıkışını incelemek gerekir. Ekspresyonizm, hareketsiz kalmamayı, değişikliği, şaşkınlığı yansıtır ki bu, XX. yüzyılın ilk on yılındaki kültürü dramatize etmiştir. Dünya ve insanın yeriyle ilgili olan bilimsel ve filozofik devrimde, sanatçılar da buna karşı çıkmıştır. Bunun üzerine yeni varsayımlardan doğan iç ve dış deneyimlerdeki bütün sorulara yeni yanıtlar bulabilmek için, birçok yeni grup oluşturmuşlardır.

Bir çok sanatçı; fizyolojik baskılar, duygusal gereksinimler ve stilistik gelişmeler tarafından motive edilmeleri ile biçimsel emirlerle ilgilenen kübistlerden farklı yanıtlar bulmuşlardır.

Sözcüğün özgün anlamını, ressam Julien Herve'nin, 1902'deki çalışmalarından bir bölümünü tanımlamak için kullandığını ve ayrıca yine sözcüğün özgün anlamının Wilhelm Worringer tarafından Van Gogh'un resimleriyle bağlantılı olarak kullandığı bilinmekte. Sözcük, Berlin "Neu Secession" (Yeni Ayrılış) sergisinde jüri üyelerinden birinin, Pechstein' in resimleriyle ilgili şu soruyu sorması üzerine değer kazanmıştır:

*„Bu hala Impresyonizm mi?*

ve yanıt verilir.

*„Hayır, Ekpresyonizm (Graw, 1968, s. 314)*

Almanya, geleneğindeki ilk çatlama sinyalleri arasında yer alan Münich Secession hareketi, 1892 yılında Verein Berliner Künstler (Berlin Sanatçıları Birliği)'in ve Norveçli ressam Edward Munch'un çalışmalarının sergilemesi için davet edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu olay, Almanya'daki tüm sanatçılar tarafından kızgınlıkla karşılanır ve ters tepkiler yüzünden de resimlerin sergiden geri çekilmesiyle sonuçlanır. Brücke ressamlarının çalışmalarını etkileyen Münich'teki bu tartışma, Münich Secession hareketi ile aynı yaşta olan Freire Künstler Vereinigung (Özgür sanatçılar Derneği)'nin kurulmasına yol açmıştır. Birkaç yıl sonra Berlin Secession kurulur ve Kandinsky resimlerini sergiler. Bu grup daha sonra da, Brücke ve Blaue Reiter'lerin kurduğu Neu Secession'u tarafından izlenmiştir (1910). Bu arada, Kandinsky 1909'da Neue Künstler Vereinigung (Yeni Sanatçılar Federasyonu)'un organizasyonuna yardım etmiştir. Zaman geçtikçe başka grup

yapılanmaları ve parçalanmaları yer almaya başlar ve bütün bunlar da ekspresyonistleri etkilemiştir.

XIX. yüzyılın sonuna doğru kurulan Jugendstil grubu, özellikle endüstriyel sanatta kullanılan süslerin yani el yazısına benzer baskının, çizgiselliğin, yarı soyutsallığın ve anti-natüralistliğin (doğa karşıtlığının) pratisyeni (Mesleğini, sanatını pratik yoluyla öğrenip uygulayan kimse) olarak, Fauves'ların dahiyane renk kullanımını anlatan kromatik stilizasyonunu geliştirmişlerdir. Neo-impresyonizm de ekspresyonist ressamlarca tanınmış ve 1904'te Paul Signac, Thèodore Van Rysselberhe, Jules-Lèon Flandrin, C. P. F. Guèrin', Toulouse-Lautrec ve Fèlix Edouard Vallotton'un çalışmaları Kandinsky tarafından Phalanx grubunun 10. sergisinde tanıtılmıştır. Birçok ekspresyonist, 1916'daki Dada hareketinde bulunmuşlar ve ondan kısa bir süre sonra da varoluşları ölümcül ve tesadüfi olduğu için kesin bir nihilizm ruhuna karşı bulmuşlardır.

Brücke ressamları grafik sanata karşı büyük bir ilgi göstermişlerdir. Onlar, azim ve istekle kendilerini bu sanata verirler, çalışmaları o kadar kaliteli ve iyi olur ki, zamanlarının en iyi grafik çalışmaları olarak nitelendirilirler. Felix Vallotton ve Munch tahta oymacılık tekniğinin gelişmesini anlatan önemli makaleler yazmışlar ve Pre-Raphaelites, William Morris ve Walter Crane tarafından popüler bulunmuşlardır. Aubrey Beardsley tarafından çalışmaları devam eden Brücke düşüncesi, Gauguin ve Lucien Pissaro tarafından geliştirilmiştir. Ekspresyonistler kompozisyonlarını basitleştirmişler, büyük siyah ve beyaz yüzeyleri yanyana koymuşlardır. Perspektif etkileri, düzlemlerin karşılıklı ilişkisiyle basit taslaklara çevirirlerken, negatif alanlara stilistik değerler vermişlerdir. Birçok farklı sanatçınının vahşi olarak nitelenen bütün özellikleri, bir stil elde etmek amacı ile birleştirilmiştir. Ekspresyonistlerin grafik çalışmaları, özellikle ağaç oymaları,

buldukları ortama bir canlılık getirmiş ve ortamın şiirsel bir anlam kazanmasını sağlarken modern sanatın önemini de vurgulamıştır. Yaratıcılıklarındaki saldırganlık, kendini baskıdaki güçle açıklar; birleşiminin konveksiyonel (uzlaşmış) planından ve imajinatif (hayalci), devrimsel amaçlarını bozacak herhangi bir etkiden kaçınırlar.

Ekspresyonistlerin ağaç oymalarının karakteri, birbirlerini dengeleyen bir seri düzlemde oluşan kuvvetli bir yapıdadır. Bu yapının, arabesk dalgaların fazla değişimiyle kırılan geniş bir ritmi bulunmaktadır. Ekspresyonistlerin ağaç oymalarının gücü, kompozisyonel elemanların basitleştirilmesiyle gerçekleşir. Sanatçıların çalışmaları, anlatımın derinliğinden de hızlı bir şekilde, duyguların serbestleşmesiyle, zihnin meşgul olması sonucudur. Bununla birlikte, ekspresyonistlerin deneyimi bu alanda önem taşır, meyva verir ve diğer işlerde de bir dürtü olarak sonuçta başarıya ulaştırır.

Brücke ressamlarının makaleleri, ortadoksluk ve akademizme karşı, natüralizmdeki serbestliklerden daha az karşı çıkma yoluyla duygularını daha iyi açıklamışlardır. Uygulamalarındaki herhangi bir gecikme, açıklamaları gereken iç sıkıntıları karıştırabilirdi; bu nedenle duyguları her zaman taze tutmak istemişler ve yapının maddelerini zihinde tutabilmek için, onlara kesmeden gerekli bir anlam vermek istemişlerdir. Nesnel gerçekliği yeniden üretmek için uzun çalışma işlemlerinden kaçınmışlar ve nesnelere kaçınılmayacak derecedeki özgür mesajlarla resmedince bunlar gerçek anlamlarının dışında birer çıplak profil, sembol, öz olarak ortaya çıkmıştır. Brücke ressamları, realizmin dogmalarını reddederken, varolan gerçekliği anlatmak için belirgin bir eğilim göstermişlerdir (misafirperver, vahşi, gaddar dünya insanların acı çekmesi gerçeği). Sanat medyası aracılığıyla, uygarlığa ve evrensel zulme karşı olan protestolarının sempatilerini açıklamada başarılı olmuşlardır

Brücke sanatçıları gibi, Kokoschka için de konu; insan şartlarının acısına karşı olan protestodur. Duygularını açıklamak için hayal ve sembolizmi derinlemesine araştırmışlar ve bazı durumlarda çalışmalarına saf fantazinin öğelerini katmışlardır. Kokoschka, Dada hareketindeki kinaye ve nihilizm atmosferine de yönelmiştir. Bunu 1917 yılında Zürich'te Sphinx ve Strawman isimindeki oyununda belirtmiştir. Bu oyun, ilk kez 1909'da Viyana'da sahnelenirken daha geliştirilmiş versiyonu, 1917'de Hiob başlığı ile yayınlanmıştır. Dada ve Brücke sanatçıları, sosyal ve politik problemlerden zarar gören ve insan kişiselliğini tek düzelikten kurtaran hayatı kurmak istemişlerdir. I.Dünya Savaşı'nın korkunç sonu, onların, savaşın çıkmasına izin veren dünyadan kaçmalarına (imajinasyon ve fantazilere) neden olmuştur.

Leonardo da Vinci'nin bilimsel düşünceleri, bölge okulu ve Georges Seurat tarafından kullanılan tayf hakkındaki bilimsel bilgiler, bilim ve sanat akımları arasındaki zıt akımların örnekleridir. Bu bağlantılar, sanatçıların teknik buluşlarındaki şiirsel benimseyişi içine almaz. Ayrıca bu, tanımlanmış entellektüel aktivitenin oluşmasına izin veren, kavrayışların artistik ve bilimsel birleşimidir. Örneğin; Kubin ilk defa mikroskobu kullandığında, bundan o kadar etkilenir ki doğanın sabit ve organize edilir fikirlerini hemen rededer. O, birçok karmaşık şeyi; kumaşı ve kedi balığını, kristal parçalarını, deniz kabuğunu, et şeritlerini ve ona ilginç gelen daha bir çok görünüşü resmeder. Kandinsky de şüphesiz mikroskobun keşfinden etkilenmiştir. Yaratıcı ruhunun dünya bilimiyle olan ilgisini ve atomun rahatsız edici büyük etkisini de sanat ve bilimle birleştirerek, Blaue Reiter Dergisi'nde anlatmıştır. Bilim ve sanat bütünlüğü, ekspresyonizm ve ekspresyonist duygular, 1912'de Franz Marc tarafından şu şekilde bildirilir; *"Herşey birdir. Boşluk ve zaman, renk ve şekil ruhumuzun fani yapısındaki gövdeyi görmemizin yollarıdır. Boşluk, kendi yapımızın bir tasarlanmış projesidir. Zaman; varlığımızın,*

*'şu an' diye belirttiğimiz hayali bir tahminidir.*" (Graw, 1968, s. 317)

Franz Marc'ın bu sözlerinde, görünür dünya sınırının özgürlüğünün ekspresyonizm bildirisi okunur. Boşluk engeli yıkılırken, hayali boşluğun yaratıcılığı ve tanıtımın yeni yöntemi başlar. Sanatçı, artık kainatı (kendisi de içindedir) optik olarak (gözle) inceler, fakat bunun yerine kendisini ona bağlayan kuvvetleri araştırır. Kendi yaratıcı eğilimi, dünyanın düşüncelerini açıklamak için modern baskıya uyum sağlar ve bu (alışıla gelmiş emre karşı isyan ile birlikte) artistik ekspresyonizmi temsili içine alan yeni bir sistem geliştirir.

Yeni prensiplerin hemen hepsi ilk seferde üretilir, sanattan farklı olarak, daha çok kendi alanlarındaki birçok deneyim ve spekülasyonlar sonrası oluşturulur. 1908'de matematikçi Hermann Minkowski, relativizm teorisi için matematiksel kurama itibar kazandırmış ve 4 boyutlu zaman-uzay birleşim düşüncesini tanıtmıştır.

XX. yüzyıl başındaki çeşitli sanat hareketlerinin hesapları, kabul edilir düzende ortaya çıkan bütün fazlalıklardan kurtulmayı göstermiştir. Yeni sanat hareketlerinde genel ayırt etmeler yapılabildiyse de, bunların birbiriyle ilgisi olduğu görülmektedir. Bunların bazıları aynı etkileri paylaşır, hatta birbirini etkilerler. Yeni yaratıcı ekspresyonizm dalgası yeni hipotezlere dayanır ve geçmişin bir anısı olmaktan uzaktır. (Graw, 1968)

## 2. ALMAN DIŞAVURUMCU (EKSPRESYONİST) SANATI

Almanya'daki modern resmi izleyebilmek için geçmişe bakmak gereklidir. Ekspresyonizm Almanya'da, Fransa'dan daha çok Berlin Secession'ı, Max Liebermann ile destekler. Esasen doğasının figüratif etkileri onu Alman ruhunun en derin amaçlarını elde etmesinden

korumuştur. Die Brücke olarak adlandırılan bu grup, 1905'te Ernest Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff ve Erich Heckel tarafından kurulmuştur. Ekspresyonist olarak kabul edilmişler, bu sözcük ekspresyonizm ve sanat betimlemesine karşı bir savaş silahı olarak ağır ve sürekli bir şekilde kullanılmıştır. Schleswig'den haberci olan Emil Nolde ve Avusturya'lı Oskar Kokoschka bunun karakteristik temsilcileriydi. Max Beckman ve Otto Dix adı nesnellik olan bir takım hareketi, kuvvetli politik ilgiyle başlattılar: Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik). Diğer bir grup olan Der Blaue Reiter, Münih'te 1912'de başlamıştır. Üyeleri ise şunlardır: Franz Macke ve Wassily Kandinsky'dir. Birçok Alman sanatçı, Hans Arp, grubu Köln'de temsil eden ve keskin hicivli teknik ressam Georg Grosz, Kurt Schwitters, Max Ernst, önemli rol oynamışlarsa da, 1916'da Zürich' te başlayan bu hareket sadece bir Alman hareketi değildir. Bauhaus, Lyonel Feininger, Kandinsky, İsveç; Plaue Klee ve Macar; Laszlo Moholy-Nagy gibi öğretmenleri atadığı zaman süssüz sanatı yayan bir merkez haline gelmiştir. Nasyonel Sosyalizm'in gelmesiyle, hükümet gerçekçi sanatı talep etmiş ve modern sanatı "dejenere sanat" olarak teşhir etmiştir. Weimar Cumhuriyeti'nin altında olan Bauhaus, Politik zorluklarla karşıya kalmış ve Dessau'ya taşınmak zorunda kalırken, 1933'te kapılarını kapatmaya zorlanmıştır. Ludwig Mies van der Rohe, öğretimine Amerika Birleşik Devletleri'nde devam etmiş ve başı çeken birçok sanatçı Fransa veya Amerika'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Bunların arasında dünyaca ünlü mimar Marcel Breuer, Ernest May ve Erich Mendelsohn da bulunmaktadır. Fakat, totaliter Almanya'da birçok yetenekli sanatçının çalışması yasaklanmışsa da, bunların çoğu sanatlarını sürdürmüşlerdir.

Savaştan sonra bütün Avrupa'da kabul gören üslup soyutlama olmuştur. Soyutlamanın en etkin isimlerinden biri de eski jenerasyondan ressam Willi Baumeister'dir. Birçok etkin bireysel üslup ve çeşitli yöntemler

geliştirmiş ve genç ressamın çoğu onun geliştirdiği üslup ve yöntemlerle çalışmışlardır. Soyut ressamın bir bölümü, rasyonel dünyayla ilgili olan boyama sembollerinde Baumeister ile aynı düşünceleri paylaşmışlardır. Bu ressamın arasında, Werner Heldt (1904-1955), Eduard Bargherr, Werner Gilles ve Heinz Troekes gibi isimler bulunmaktadır. Diğer bir üslup, somut boyama ise, Max Bill ve Friedrich Vordemberge Gildewat'ın önderliğinde uygulanmaktadır. Çalışmalarını bağımsız olarak sürdüren önemli kişiler ise; Kandinsky'nin asistanı olan Frintz Winter, çalışmaları modern bilimdeki evrensel boşluğa (alana) yansıyan Theodor Werner ve Ernst Wilhelm Ney, Uzak Doğu resimleriyle bağlantılı olan ünlü soyut çalışmalar yapan Tulus Bissier bulunmaktadır. Soyut Ekspresyonizm, Paris'e göç eden Hans Hartung ve Walfung Wols'un çalışmalarını karakterize eder. Onun el yazısı stilleri geç sanatçıları tarafından farkedilir, bunların arasında üslubu Sürrealizm ile bağlantılı olan Hann Trier; çalışmaları dinamik hareketler gösteren Karl Otto Götz ve K. R. H. Sonderborg ve 1950'lerde öne çıkan büyük Steno ressam grubundaki Bernhard Schultze, Peter Brüning, Erwin Bevhöldt de vardır. Almanya heykelde de Avrupa'nın gittiği yolu izlemiş, bir süre sonra (yüzyılın sonuna doğru) Alman anıtları (Max Klinger) resmi emirler altına girmiştir. O vakitte kişisel üslubuyla çalışan ve başı çeken heykeltıraş ünlü Ernst Barlach'dır. Bir süre Paris'te yaşayan ünlü Wilhelm Lehmbruck, üslupta Barlach'ın antitezi niteliği taşımaktadır. Heykeli yine takdir edilerek değerlendirilmesi Adolf Von Hildebrand (Das Problem der Form, 1893) tarafından olmuştur. Kendisini izleyenlerden biri de Hermann Hahn'dır. (Graw, 1968, s. 317-318)

### 3. DİĞER SANATÇILAR

Diğer sanatçıların biçim dili kimi yerde "Brücke" gurubunun, kimi yerde "Blaue Reiter" in sözlüğünden oluşmaktadır. Oysa bu sanatçıları, her iki

guruba da üye olmamışlardır. Yine de onların baskılarındaki üslup, kimi yerde her iki sanat gurubunkine oranla farklılıklar göstermiştir. Onlar, çok yönlü baskı grafik eserler verip, dışavurumcu resim düzeyine çıkmasını sağlayarak, 1920'lerin ortalarına değin süren Alman dışavurumculuğuna büyük katkılarda bulunmuşlardır.

### 3.1. LYONEL FEININGER (1871-1956)

1871 yılında New York'ta doğmuştur. 1887'de Almanya'ya yerleşen sanatçı, bundan 50 yıl sonra 1937'de tekrar Amerika Birleşik Devletleri'ne dönmüştür. Yüksek öğrenimini önce Hamburg, sonra Paris ve ardından Berlin'de yaptıktan sonra, 1907'ye değin karikatürist olarak çalışmıştır. 1911'de Delaunay ile tanışıp kübistlerle yakınlaşmaya başlamıştır.

1910-1916 yılları arasındaki dönemde yaptığı ofort çalışmalarıyla sanat yaşamına giren Feininger, 1950'lerde yaptığı taşbaskılarla sanat yaşamını noktalamıştır. Arada kalan dönemdeki yoğun çalışmaları 1918'de yaptığı 117 eserle ağaç baskıdan oluşmaktadır. 1919'da Bauhaus'un ilk yayını, Feininger'in toplu eserlerinden derlenmiştir. Çoğunlukla Baltık Denizi'nden aldığı ilhamla yaptığı denizciler, ana temasıdır, bunun yanı sıra Weimer çevresinden (Thüringen) köy manzaraları ve büyük şehir mimarisi (Paris, New York) üzerinede de çalışmıştır. Ancak tüm çalışmalarında değişmeyen içerik, kristalize dokular ve çarpıcı ışıklarda biçimlenen dünyanın kutsanması çabasıdır. 1919'dan 1933'e kadar "Bauhaus" ta görev almış; daha sonra öteki ustalar gibi işine son verilmiştir. 1956'da New York'ta yaşama veda etmiştir (Resim: 23-24). (Dube-Heyniç,, Thiem, 1989, s. 27)

### 3.2. CHRISTIAN ROHLFS (1849-1938)

1849 Niendorf'ta (Holstein) doğmuştur. Şair Theodor Strom'un tavsiyesi üzerine Berlin'e, oradan da 1870'te Wieman Akademisi'ne girmiştir. 1901'de tasarım halindeki Folkwang-Okulu'na gidebilmek için Westfalen Hagen'a taşınmıştır. 1905'ten sonra yazlarını Soest'te geçiren sanatçı, orada Emil Nolde ile tanışmıştır. 1908'de ilk, 1926'da son baskılarını yapmıştır. 1927'de ilk çalışmalarını yaptığı Lago Maggiore'deki Ascona'ya ilk gezisini yapmıştır.

Gauguin ve Liebermann'la yaklaşık aynı çağda olan Rohlfs, kendisinden 30 yaş genç olan dışavurumcu kuşakla birlikte, ağaç baskının sanatsal ifade gücünü keşfeden ve kullanan Alman sanatçılar içinde en yaşlı olanıdır. Renkli kağıda basılıp sonradan rötuşlanan (düzeltilen) çalışmalarından herbiri tek basım niteliğindedir. Derin insancılığı ve uzun yalnızlığı onu Barlach ve Schmidt Rottluff'ta olduğu gibi, etkileyici dinsel temalı yapıtlar vermeye itmiştir.

1937'de Alman müzelerindeki eserleri boykot edilir, ardından el konulur. 1938'de Hagen'daki atölyesinde ölür (Resim: 25). (Dube-Heyniğ, Thiem, 1989, s. 28)

### 3.3. OSKAR KOKOSCHKA (1886-1980)

1886 yılında Pöchlarn/Avusturya'da doğmuştur. 1905-1909 yılları arasında Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda öğrenimini sürdürmüştür. Bu sırada "Wiener Werkstätten" için Art Nouveau tarzı çalışmalar ve 1907-1908'de grafik illüstrasyonlarla ilk şiirleştirme çalışmalarını yapmıştır: "Die träumenden Knaben" (Rüya gören çocuklar). 1910'da Berlin'e gelen sanatçı, dışavurum tarzında çalışmaya

başlamış, 1919-1924 yılları arasında da Dresden Akademisi'nde çalışmıştır. Daha sonraki dönemde yaşamını kimi zaman Avrupa'da, kimi zaman doğuda sürdürmüştür.

Çoğu yarım, ya da çeyrek portre olan psikolojik etkili resimlerin yanısıra, 1920'lerden beri yaptığı kent resimleri Kokoschka'nın ünlenmesine yol açmıştır. Psikanalizin kurucusu ve yurttaşı Sigmund Freud gibi, insan ruhunun derinine inen insanların oradaki korku ve yaşam isteğini açığa çıkaran bir bakışa sahiptir. Çizgilerindeki uyarılmışlık ve acılı anlatım tarzını Baroktan almıştır. Prensipten soyutlamayı reddeden Kokoschka, "Bcah Kantate"den (1914), "Hellas"a (1961) kadar süren taşbaskısı serilerinde de görüldüğü gibi kendini "Avrupalı" geleneğinden sorumlu görmüştür.

1953'ten, öldüğü 1980 yılına kadar olan dönemde yaşamını Cenevre Gölü kıyısındaki Villeneuve'de sürdürmüştür. (Dube-Heyniç,, Thiem, 1989, s. 29)

#### 3.4. MAX BECKMANN (1884-1950)

1884 yılında Leipzig'de doğmuş olan sanatçı, 1899-1904 yılları arasında Weimar Akademisi'nde öğrenim görür. 1903'ten sonra birçok kez Paris'e gitmiş ve 1904'te Berlin'e yerleşmiştir. 1906'da Floransa'da yüksek öğrenim görmek üzere burs kazanmıştır. 1914-1915'te sağlık uzmanı olarak savaşa katılmış, ancak sinir krizi geçirerek ayrılmıştır. Daha sonra Frankfurt am Main'a taşınan sanatçı, burada profesörlüğünü almıştır. 1933'te "soysuz sanatçı" ilan edilip, işten kovulunca yeniden Berlin'e yerleşmiştir.

"Brücke" sanatçısı Schmidt-Rottluff'la aynı yılda doğan Beckmann'ın

sanat anlayışı, "Brücke"çülerin tam karşı kutbunu oluşturur. Akademik bir öğrenim görmüş olan sanatçı, ölünceye kadar öğretim üyeliğini sürdürmüştür. Beckmann, içindeki ve çevresindeki karmaşayı, özellikle 1932'den sonra, eleştirel-gerçekçi bir anlayış ve üçlü zıt-biçemli resimlerle yansıtmaya çalışmıştır. En etkileyici anlatamı grafikte yakalayan sanatçı, öteki iki bağımsız, Kollwitz ve Barlach gibi, 1920'den sonra bir kaç yıl daha ağaç baskı çalışmıştır. 1922'de yaptığı kendi resmi, kendine olan öz güvenini olanca açıklığıyla vurgulamaktadır.

1937'de Amsterdam'a yerleşen, Beckmann 1947'de de oradan St. Louis A.B.D.'ye gitmiştir. 1949'da geldiği New York'ta, 1950'de kalp krizinden ölmüştür (Resim: 26-27). (Dube-Heyniğ,, Thiem, 1989, s. 30)

### 3.5. GOERGE GROSZ (1893-1959)

1893 yılında Berlin'de doğmuş olan Sanatçı, 1909'da Dresden'de yüksek öğrenimine başlamış ve eğitimini 1912'den sonra Berlin'de Emil Orlik'in öğrencisi olarak sürdürmüştür. 1914'te piyadeci olarak katıldığı savaştan, bozulan sağlığı nedeniyle terhis edilmiştir. 1917-1918'de tekrar savaşa katılan Grosz, önce sinir hastalıkları kliğine, ardından da askeri mahkemeye sevk edilmiştir. 1919'da Grosz, John Heartfield ve Raoul Hausmann'la birlikte, Berlin'de Dada Grubu'nu kurarlar. 1920'den sonra bir çok kez, İmparatorluk Ordusu'na ve Tanrı'ya hakaretten mahkeme önüne çıkartılmıştır. 1932'de gezi için gittiği New York'a 1933'te yerleşmiş ve "Art Students League"de öğretim görevliliğine başlamıştır.

Rusya'daki 1917 Ekim Devrimi'yle eski dünyanın düzeni değişmeye başlamıştır. Dışavurumculuk bu değişimi önceden sezerken, genç Grosz da bu durumu dikkatle gözlemlemiş ve çizgileriyle dışa vurmuştur. Sanatını acımasız bir toplum eleştirisinin hizmetine sunan Grosz,

"*Hakim Sınıfın Gerçek Yüzü*"nü (aynı zamanda 1921 de kitap şeklinde yayınlanan bir grafik dizisinin kapak ismidir) sergilenmek için, taşbaskının sonsuz baskı yapma olanağından yararlanmışır.

Almanya'ya uzun bir aradan sonra ilk kez 1951 yılında dönmüş ve 1959'da Batı Berlin'de yaşama veda etmiştir. (Dube-Heyniğ, Thiem, 1989, s. 31)

### 3.6. OTTO DIX (1891-1969)

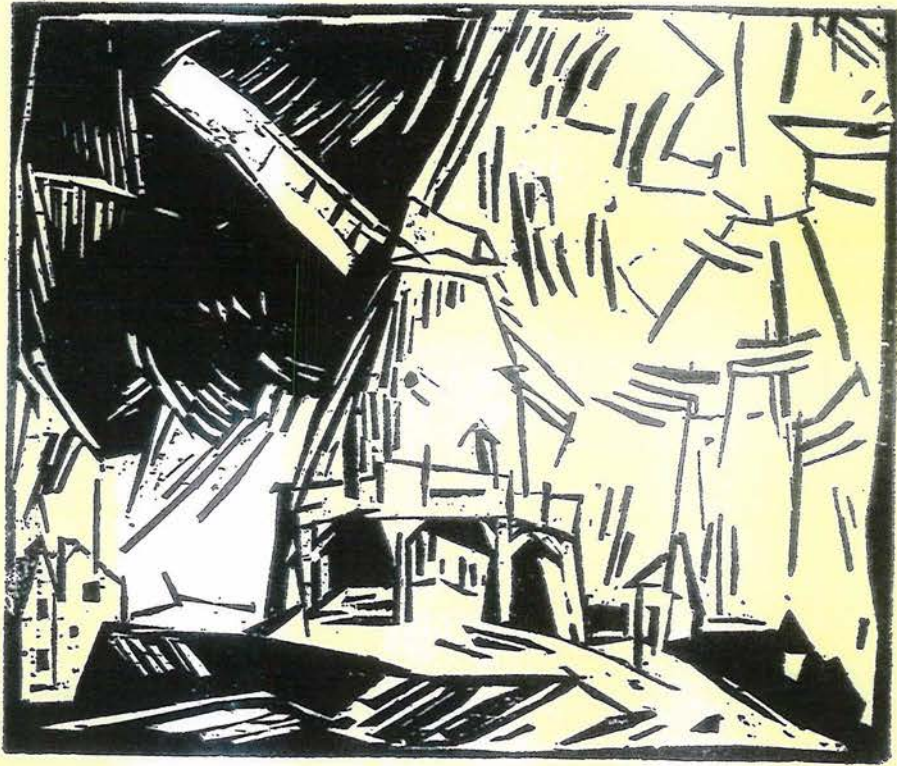
1891 yılında Gera/Sachsen civarındaki Untermhaus'ta doğan Dix, teknik ressamlığı öğrenerek, 1909-1914 yılları arasında Dresden Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda yüksek öğrenim görmüştür. 1914-1918 yılları arasında savaşta makinalı tüfek takımında ve hücum mangasında görev yapmıştır. 1922'ye dek, Dresden Akademisi'nde öğrenimini sürdüren Dix, 1925'e doğru Düsseldorf'taki Akademiye gitmiştir. 1927'de Dresden'de profesörlüğe başlayan sanatçı, 1931'de Prusya Sanat Akademisi'ne üye olmuştur. 1933'te görevinden uzaklaştırılınca Boden See'ye taşınır. Önce Singen civarındaki Randegg'e, ardından 1936'da Hemmenhofen'e yerleşmiştir.

Genç Dix, başlangıçta Fütürizm ve Dadaizm'in izinden giderken, sonradan dışavurumculuğu eskiten "Neue Sachlichkeit" akımının yaratıcıları arasında yer almıştır. Bu yüzden savaş bile onu etkilemiş ve eserlerine konu olmuştur. 50 oforttan oluşan savaş cephesini izleyen dizin, Goya'nın 1810'da yaptığı "Desatres de la Guerra"nın yanında savaş konusunu sanatçı gözüyle belgeleyen az sayıdaki eserlerden biridir ("Savaş", 1924).

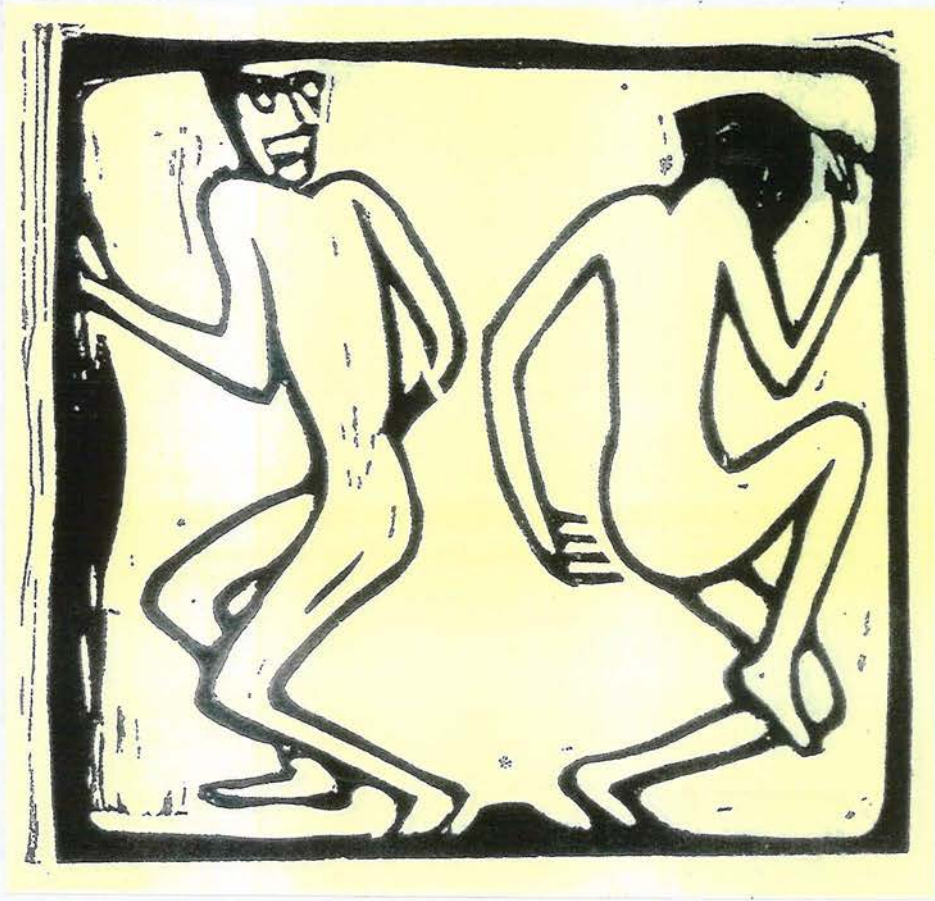
1945-1946'da tekrar askerliğe alınan Dix, savaş tutsağı olarak tutuklanmış. 1969'da Singen'de yaşama veda etmiştir (Resim: 28-29). (Dube-Heyniğ,, Thiem, 1989, s. 32)



Resim 23: "Kalekemer" Lyonel Feininger



Resim 24: "Değirmen" Lyonel Feininger



Resim 25: "Danseden Çift" Christian Rohlfs



Resim 26: "Bayan Swarzenski'nin Resmi"  
Max Beckmann 1925



Resim 27: "Mumlu Kadın"  
Max Beckmann 1920



Resim 28: "Gece Sahnesi" Otto Dix 1920



Resim 29: "Soytari" Otto Dix, 1920

### 3. DIE BRÜCKE

Brücke sanat topluluğu, 1905'de Dresden de XX. yüzyılın en önemli sanat gruplarından biri olarak kurulmuştur.

İlk kurucuları Ernest Ludwig Kirchner ve Firtz Bleyl'dir. Dresden Teknik Yüksek Okulu Mimarlık Bölümü öğrencisi olan bu iki arkadaş topluluğun çekirdeğini oluşturmuşlardır. Okulda, Erich Heckel ve Karl-Schmiedt Rottluff ile birleşirler. Başlangıç aşamasında kendilerini sadece çizim ve resme veren sanatçılar, grubun kurulmasıyla birlikte yoğun bir biçimde yeni üsluplar bulmaya, yeni biçimler yaratmaya girişmişlerdir.

Ekspresyonizm'in Alman güzel sanatlarında ortaya çıkışı, Brücke Sanat Grubu'nun ortaya çıkışı ile başlamaktadır (1905). Dört mimarlık öğrencisi (ki en yaşlısı 25 yaşındadır), resim, heykel, ağaç ve diğer baskılar ile güzel sanatların öteki dallarında faaliyet göstermek amacıyla birleşmişlerdir. Deneyimlerini kültürlerine katarak gerekli gelişim sürecinden geçip kendilerini kanıtlamışlar ve böylece Brücke dönemi ve diğer dönemlere de damgalarını vurur hale gelmişlerdir.

Grubun üyeleri başlangıçta, gençlik tarzlarıyla sınırlı olmalarına karşın akademik dereceleri arttıkça, kendilerini geleneksel temalardan, estetik ve burjuva sanat kaygılarından uzaklaştırmaya başlamışlardır. Grup üyelerinin etkilemeye başlamaları ve aralarına Emil Nolde ile Max Pechstein'in katılımıyla birlikte, kendilerine özgü sanat üsluplarının daha yoğun olarak ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Spesifik Brücke stili, grafik üretimlerle, ağaç baskı dallarında yepyeni baskı teknikleri ve beraberinde olanakları geliştirmiştir.

Çağdaşlarından ve yaşlılarından olan Franz Kafka onlar için; "*Bizim yolumuzu belirleyen bir hedeftir*" demektedir. Daha sonra 1906'da

Kirchner ağaç baskı olan programında *"Yeni, yaratıcılıktan zevk alan bir neslin gelişmesine inanmak için gençliği çağırıyor ve geleceği taşımak istiyoruz. Oturaklaşmış yaşlı güçlere karşı kollarımızın ve yaşamımızın özgürlüğünü istiyoruz"* ifadesi yer almıştır. (Klett, 1983, Giriş)

Ernes Ludwig Kirchner, aralarında en yaşlı olanıdır. 1880'de Aschaffenburg'da doğmuştur. 1890'da Chemnitz'in Sachsen'de ilkokulunda, 1901'de Bresden Teknik Yüksek Okulu Mimarlık Bölümü'nde öğrenim görüp, 1905'de bitirme tezini vermiştir. Chemnitz'deki öğreniminin son yılında özel çizim dersleri almasının nedeni, gerçekte suluboya resim öğretmeni olmayı istemesindedir. Mimarlık eğitimi kendisinin değil, ailesinin seçimi olmuştur. 1903-1904'de Wilhelm von Debnitz Güzel Sanatlar Okulu ile Hermann Obrigt'de Kompozisyon ve Sahne Sanatları eğitimi görmüştür. 1901'de, 1880 doğumlu mimarlık öğrencisi Fritz Blyl ile Dresten'de tanışmış ve ikisi ortak bir resim ve çizim ticarethanesi açmışlardır. Blyl 1909'a kadar Brücke üyesi olarak kalmış ve bu süre boyunca bütün arkadaşlarını mimar olmaya zorlamıştır.

1901 yılında Chemnitz'de, 1883 Döbeln (Sachsen) doğumlu Erich Heckel ve en gençleri olan Karl-Schmiedt Rottluff ile karşılaşmışlar, resim ve güzel sanatlarla birlikte edebiyatın da farkına varmışlardır. Heckel için resim ve edebiyat eşit ağırlık taşımış, uzun süre aralarında tercih yapamazken sonunda 1904'de Dresten'e mimarlık eğitimi almaya karar vermiştir. Ancak Heckel, üç sömestir sonra tekrar resme yönelirken, Karl Schmiedt Rottluff ise iki sömestir sonra resme geri dönmüştür.

Emil Nolde 1906'da Dresden Arnold Galeri'de bir resim sergisi açtığında Karl Schmiedt Rottluff kendisine bir mektup yazarak *"Sizi Brücke Grubunun bir üyesi olarak kabul ediyor ve büyük bir saygıyla selamlıyoruz"* demiştir. Böylece Emil Nolde da grubun üyesi sayılmış,

ancak bu üyelik 6 ay sürmüştür. 1867'de çiftçi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş olan Nordschleswig'li Emil Hansen ise uzun süren çiftlik yaşamı nedeniyle ovalar, doğa ve göl manzaraları ve doğadaki insan resimleriyle ilgilenmiştir. (Klett, 1983, Giriş)

Grubun felsefi ilkesi; sanat ve yaşamda uygun yüzey çalışmalarının yoğunlaşması nedeniyle anlamlı bir yıl olarak kabul edilmektedir. 1910 yılı, aynı zamanda da aralarında ayrılma ve çözümlerin başladığı bir yıl olmuştur. Brücke Grubu "*Biz soyut bir armonide yaşıyoruz*" düşüncesinde olmuştur. Berlin'in bir büyükşehir olarak ufuklarını genişletmesi, aynı zamanda da hem bedensel, hem de sosyal gelişmelerine hız kazandırması açısından Brücke Grubu'nun Berlin'e gelişi bir dönüm noktası niteliği taşımıştır ve grup üyelerine göre "yeni bir insan olmanın yolunu" hazırlamaktadır. Brücke Grubu'nda genelden bireyselliğe geçişte de, Berlin büyük rol oynamıştır. 1910 yılında Berlin'deki sergileri hem Almanya, hem de İsviçre tarafında ses getirmiş, bu nedenle de birçok değişik sanatçı ve grupla karşılaşp tanışma olanağı bulmuşlardır (özellikle Münih'li Kandinsky Sanat Topluğu'dan etkilenmişlerdir). (Klett, 1983, Giriş)

Brücke Grubunun çok sık kullandığı motif (imge) "Çıplak İnsan"dır. Temalarının çoğunu, üzgün kadınlar, ölümler, hastalar, ölü doğa, tuhaf yiyecekler, dünyaya artistik bakış, insanların trajik görüntüleri, ağır mutsuzluklar oluşturur. Çıplak kadın, her ne kadar ağırlıklı tema ise de Karl Schmiedt Rottluff'un göl kıyısında giyinik kadın figürleri de vardır. Ernest Ludwig Kirchner ise doğa dışı modern büyükşehir temalarını ve yalnız, yardımsız insanı, terkedilmişlik gibi konuları 1913-1914 Berlin'in yaşantısını yakalarken, bunun yanısıra da sosyetenin yaşantısını işlemiştir.

Sert ve keskin çizgiler, ağır zıt etkileşimler, belirsiz yüzeyler ağaç

baskıcıların deneyimleriyle geliştirdikleri özellikleri oluşturur. Nicholson ve Vallotton gibi, XIX. yüzyıl Japon ağaç baskıcılarının dekoratif tekniklerinden etkilenen ve bunu gençliklerinde zarif-süslü ağaç baskısı şeklinde uygulayan sanatçılar da çıkmıştır. Gauguin ve Munch, ağaç baskıyı "sanat için resim gibi anlatım" öğretisi içinde keşfetmişlerdir.

Grubun 1913'de dağılmış olmasına karşın, bütün sanatçılar bir üslup kazanmak için çalışmışlar ve yaratıcılıklarına sonuna kadar bağlı kalmışlardır.

Ağaç baskı, Brücke Grubu'nun yapıtlarıyla yeniden, önceki anlam ve önemine kavuşmuştur. Ağaç baskının yeniden keşfi ve sanatta bir dal haline gelmesi elementer (birbirinden ayrılmayan) kalitede bir tür olarak anlam kazanması, Brücke Grubu'nun sanatçılarıyla gerçekleşmiştir. Onlar, bu sanat dalına yüzyıllardır, unutulmuş yüksek değeri vermişler ve seçkin yapıtlarıyla bunu pekiştirmişlerdir. Ağaç baskıyı başka hiçbir sanatsal etkinlikle zorlamamışlar ve malzemelerini dar anlamlı formüle edilen kalıplar olmaktan çıkarıp, varlığın vurgulanmasını ön plana çıkarmışlardır. Yalnızca ağaç baskıda aşırı radikal resim çözümlerine bağlantılı eserler gerçekleştirmişler, bu yüzden de bu sanat dalı, Brücke Grubu'nun yapıtlarıyla elementer (birbirinden ayrılmayan) bir anlam kazanmıştır.

1921'de Kirchner, Genius dergisinde, "Pseudium Louis'de Marsella" takma adıyla tekniğini şöyle anlatmaktadır: "O, tarzında zorlama yapmadan gerekli olan basitlik ve sadelikle ifadede en berrak üslubu uygular. Onun ağaç baskıları, sağlamlık, sertlik, keskin kenarlılık ve bütün elementlerin soyut renklerle baskı yoluyla resme aktarımıdır. İşlenmesi zor, çabuk kırılabilir, sert ağaç malzemeyi, Brücke sanatçıları başlangıçta kendilerine bir engel gördükleri için karşı çıkarlar. Yalnız, bir

*ağaçla doğal olarak özelliklerini ve tepkilerini bilmeden çalışmak düşünülemez düşüncesinden hareketle, ona anlamsal olarak tecrübelerini aktararak yüzeyinde bıçak ve keski ile zorlama, keserek açmak, kaba kuvvetle kertiklemek ya da yarmak yoluyla tıpkı bir plastik formda işleyerek bir heykel kalitesine getirmekle meydana okurlar. Kirchner tarafından basılan eserlerden olan Brücke Programı, sert ağaçtan haşin, kontrastlı efektlerle yapılır ve metnin içeriyle de anlam bütünlüğü sağlar".(Klett, 1983, s. 4-5)*

Kirchner ve Heckel'in resimleriyle ağaç baskıları arasındaki organik bağ ve ilgi, metin ve sanattaki birlikteliğin kavranması ve ağaç baskının günümüz grafik sanatındaki temellerinin oluşması açısından önemlidir. Bu "program" baskının yanında, üye ve davet kartları, yıllık raporlar, üye listeleri, sergi plaketleri, katalog vs. basılır. Edebiyatla da ilgilenen Kirchner ve Heckel basım-yayım ile de uğraşmışlar ve kitap kapakları da basmışlardır.

Brücke Sanatçıları, yalnızca resim, çizim ve baskı grafikleriyle değil, resimleme, tipografik biçimleme, marangozluk işleri (sandık, dolap vs.), batık ve ağaç-plastikle de ilgilenmişlerdir.

Ağaç baskıyı 1903'de Erich Heckel ortaya çıkarmış, onu 1904'de Ernest Ludwig Kirchner ve 1905'de de, Karl Schmidt Rottluff, izlemişlerdir. Rottluff 1909'da kendini litografiye (taşbaskı) adar ve ağaçbaskıdan dönüş yapar, Brücke Grubu'nun ağaç baskıcılarını yetersiz gördüğünü niteler. Max Pechsstein 1905'de ağaç baskıya dönmüştür. Rottluff, öncüsü ağaç gravürcü Manier ile çalışır ve Pechsstein'in da ağaç baskıya yönelmesinde etkili olurken, bir yıl sonra bu sanat dalını da bırakmıştır. Emil Nolde de Brücke grubuna katıldıktan sonra, 1906-1907 yıllarında gruptan etkilenmesi nedeniyle bir süre ağaç baskıyla ilgilenirken, gruba 1910'da katılan Otto Müller, ağaç baskıyla değil de litografiyle (taşbaskı)

ilgilenmiştir.

Brücke sanatçılarının ağaç baskıyla ilgilenmeleri asıl onların geçmişe olan ilgilerinden kaynaklanmıştır. 1906'dan itibaren ortaya koydukları yapıtlar Brücke grubu yıllık sergilerinde, ağaç baskı ağırlıklı çalışmalar yer almıştır.

Brücke sanatçıları, İngiliz bakır oymacısı Thomas Bewick tarafından bulunan ağaç gravür teknikleri (Xylographie) gibi, mükemmellik isteyen teknikleri uygulayarak çağdaşlarının karşısında yer almışlardır. Ucuz çoğaltım grafik ürünleri karşısında çok defa ağaç baskıyı yücelterek ve ağaç baskının temel tekniklerinin, özelliklerinin araştırmacıları olmuşlardır. Bunlar bazen geçmişleriyle ya da yaşadıkları zamanla ilgilerini kesmişlerdir. Örneğin, XV. yüzyılda yaptıkları gibi yeni tutumlar içerisine girerek, baskıda eskiyi tekrarlamışlardır. Şöyleki; 1450 ile XV. yüzyıl sonu arasında çıkan kitaplardaki aynı baskı metotları ve aynı şahıslar, temel oyma teknikleri ve taslaklar (ki bunlar çoğunlukla basit grafik teknikleridir) ile aynı benzerlikler taşımaktaydı. Bu, Brücke Grubunun taslak, oyma ve baskıdaki birlik anlayışı Cranach ve Dürer ile sonuçta çıkan çalışmanın taslakla farklılaşması yüzünden sona ermiştir. 1800'lerin ağaç oymacılığının unutulması nedeniyle gerileyen ağaç baskı tekniğini, Brücke Grubu tekrar gerçek kalitesine ulaştırmıştır.

Ağaç tesviyeciliği temel alarak, uzun ağaçları yetiştirdiği şekilde enine ve liflerine uygun keserek sıradan ağaç oymacılığı yerine, ağacı akıllıca kullanırlar. Bıçak, keski ve kamalarla yapılan oyma işlemler Brücke sanatçılarının bireysel olarak açtıkları sergilerde çok az sayıda izlenebilmiştir. Bunlar da ayrıca düzensiz renkleme, çoğu kez aynı ağacın defalarca basılmasından kaynaklanan, farklılıklardır.

Heckel, bazen parçaların farklı renklerini, baskıda biraraya getirmek için ağaçları testere ile parçalamıştır. Ağacın kenarları eğik (verev) şekilde kullanılmış, hesaplanmış ve resim yüzeyi taslağın biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır bu, Heckel ve Rottluff'un çeşitliliğidir.

Ortodoksluk dışı buluşlar ve geleneksellik dışı kullanımlarda tekniğe dönüş değil, gerçek biçimlere dönüş Brücke grafiğinin temel unsurları olmuştur. Brücke sanatçılarının çekirdek grubuna özgü buluşları önemli yönde "otodidaktik (Öz öğrenimli)"tir. (Ancak Pechstein'in 1903-1906 yıllarında Saksonya Devlet Bursuyla Dresden Güzel Sanatlar Akedemisinde okuduğu dönem bunun dışındadır). Kirchner ve Bleyl, 1905'de mimarlık öğrenimleri yarıda bırakmışlar, Kirchner eğitime Münih Herrmann Obrist ve Wihelm Debschitz Sanat Akademilerine giderek devam ettirmişse de buralarda derslere olan ilgisizlikten ikisi de yeterli bir eğitim alamamışlardır.

Brücke'nin tipik (karakteristik) grafik baskı tarzları oluşmadan önce sanatçılar gelişme dönemlerini aralıklı izlemişler ve iç dünyanın sahte olmayan bakışı çerçevesinde, dış dünyadaki çağdaşlarından uzaklaşmışlardır.

Brücke sanatçıları tamamen bağımsız, örneği olmayan baskı buluşları yapmışlardır. Gelecekteki Brücke sanatçılarına, çağdaş sanatı öğrenmeleri için olanaklar yaratmışlardır. Örneğin 1902'de, Dresten'li galerici Emil Richter, Munch'un grafik tasarımlarını ve Japon ağaç baskı örneklerini aynı anda sergilemiştir. 1906'da Munch, Dresden'de bir sergi açmış, 1905'de Van Gogh'un, ertesi yıl da Gauguin'in yapıtlarını sergilemiştir. Kirchner, 1903'de Münih'te (Nürnberg'de Dürer'in ağaç baskılarının etkisinde olduğu zamanlar), Phalanx, sergisinde Toulouse Lautrec, Van Gogh ve Valotton'un yapıtlarını yakından görmek fırsatını bulmuştur. 1912'de Köln'de oluşturulan özel sanat sergisinde, Avrupa'nın öncü

sanatçılarının yanı sıra, Brücke sanatçıları da yeteri kadar tanıtılmış olurlar.

Baskıdaki çeşitlilik açısından Schmidt Rottluff'un 1907'de, Munch'un tepkisel ağaç baskı etkisiyle yaptıkları, Kirchner tarafından öfke ile karşılanmış ve Munch'un Brücke kategorisinde kabul görmediği de böylece anlaşılır olmuştur.

Brücke grafiğinde arabesk (karışık) figürlerin ortaya çıkmaya başlaması, Felix Valottor'un yüzey çalışmalarına bağlı olarak ara değerler gibi kullanılmaksızın dekoratif ve plakavari ağaç oyma işleri ve taslaklardaki siyah yüzeylerin açık-koyu yüzeyler olarak kontrastının beyaz kağıda yansıtılmasının aranması şeklinde olur. Zaman içerisinde Brücke Sanatçıları, gençlikleri yönünde uyguladıkları şık, zarif, tıpkı resimdeki gibi kısa sert fırça darbelerine dönüşebileceğini öğrenmişlerdir. Güçlü çentik ve kertiklerle, yüzeylerinde ve profilde titreşimler oluşturup biçimlerdeki sınırlamayı ve kenarlardaki keskinliği kaybedip, atmosferde bir belirsizlik oluştururlar.

Brücke Sanatçıları'nın baskı grafiğinden, ucuz çoğaltımlara dönüşünde, bağımsızlığa ve çalışmalarındaki duruma göre, sanatsal malzeme karakterleri taşbaskı ve ofort kazıma etkili olmuştur. Kirchner, 1906'da Emil Nolde'nin Brücke'ye aktif olarak üye olmasından sonra "Cronik der Brücke"deki ofort kazıma ve ağaç oymada "*sergilerimize ilginçlik katan kendine özgü bir fantastik orjinalliği var*" demiştir. Brücke sanatçıları tarafından, özellikle Kirchner'in 1907'den itibaren uyguladığı çizgilerde ve yüzeylerde aşındırma metodu kabul görmüştür. Kirchner, "Pseudonym de Marselle (Marselle Takma İsmiyle yazdığı)" birçok yazısında, yaptığı iş için "Kirchner'in bugün severek uyguladığı teknikten ofortik kazıma" olarak söz etmiştir. Ofort kazıma, ilkel hiyogroglif baskı

etkisiymiş gibi duyumsanır. Ateşli, canlı çeşitli konularla dolu olan ofort kazıma da tıpkı ağaç oyma, taşbaskı gibi resimvari ölçütler kazanmaya başlar. Temiz, düzgün ofort kazıma, zamanla "elyazmacılığı" yoluna doğru ilerlemeye başlar. Özellikle çelik çiviyle çalışan ve derin olmayan mezartaşı yazımı, daha çok güç isteyen bakır oymacılığı dönüşür; bu anlamda spontan (doğal) çelik çivi tekniği gibi düşüncelerin metal yüzeylerde daha az kullanılması ile uygulanır. Çelik çivi ile kazınan ince hatlar (çizgiler) çarpıcı renklerde, elverdiğince yumuşak ve düzenlidir.

Die Brücke Sanatçıları, asit yakma tekniği çeşitleri, (sıcak çivi) uzun asit banyoları, üstü açma ya da sonradan yakma şeklinde uygulamışlar. Önemli ölçüde seçkin yapıt verirken, birçok önemli sanatçı ağaç kazımadan da fazla olarak taşbaskıda eser vermiştir. Taşbaskı, gelecekte bütün grafik baskı sanatlarıyla uğraşanların, ağaç baskı ve ofort kazıma yanında daha çok ilgilendikleri bir teknik olur. Bu, büyük ölçüde doğallığı ön plana alan 1909-1910 yıllarında Heckel, Kirchner ve Pechsein'in modelleriyle birlikte gitikleri Dresden yakınlarındaki Noritzburger gölünde vücut özgürlüğünü sanatla biçimleme ve doğallığı, doğmalardan ayırıp geliştirmeyi denerlerken, modeller hareketli ve doğal davranmışlardır. Burada Brücke sanatçıları doğallığı ve ilkelliği keşfetmişlerdir.

Ağaç baskı, taşbaskı, ofort kazıma, hiyeroglif baskı, asit yakma, soğuk-sıcak çivi gibi teknikler ve metodlar, Brücke sanatçıları arasında uzun süre tartışılmış ve hemen hepsi denenmiştir. Bu yüzden aralarında anlaşmazlıklar çıkmış, ancak aynı dalda çalışan grup sanatçılarının teknikleri de birbirinin neredeyse aynısı olmuştur.

Ancak ağaç baskı, büyük ölçüde Brücke sanatçılarından Kirchner, Heckel ve Karl-Schmiedt Rottluff' da anlatımını bulmuştur. Onlara göre, bu keskin, acı ve sert bir biçimde aktarım tarzıdır. Brücke Grubu, yeni Alman

2024 baskıcılığının kurucularıdır

ağaç baskıcılığının kurucularıdır. Onlar, XX. yüzyılın ilk yarısında Avrupa Sanatına Ekspresyonizm adı altında damgalarını vurmuşlar ve ekspresyonizm kendileriyle anılır olmuştur.

## DİE BRÜCKE SANAT GRUBU PROGRAMI

### "PROGRAMIMIZ

Gelişmeye inanmış yeni, Yaratıcılıktan zevk alan bir kuşak olarak gençliğe çağrı yapıyoruz. Geleceği taşıyacak bizler yaşlı oturmuş güçlere karşı kollarımızın ve yaşamımızın özgürlüğünü yaratmak istiyoruz.

Her birimiz sahtekarlığa kaçmadan (sahte kopya) röpröduksiyon yapmadan doğrudan doğruya kopya etmeden yaratabilecek ne varsa onu başaracağız.

İş Adresi

Berliner Str.63, I

Dresden, Fr.

Meisterweke des Expressionismus (Ekspresyonistlerin Önemli (ustalık) Eserleri) Gerd Hatje Yayınevi".

Brücke Sanatı Grubu

Dresden

### "ÖNSÖZ

Özellikle Kircher'in grafik yapıtları, 20. yüzyılın bütün seçme çalışmaları arasında onun eksperimental (deneysel) serbestliği, 1911 yılında bir büyük şehir ve sanat metropolü olan Berlin'e gelmesiyle buradaki toplumsal karşıtlıkların yarattığı baskılar ile verem hastalığı ve gürültünün neden olduğu stres altında çok büyük sayıda sanatçı, koleksiyoncu ve galericinin bitmek bilmeyen talepleriyle bireysel eğilimlerini grup içinde ön plana çıkarmasıyla başlamıştır. Alman

*Ekspresyonizmini yansıtan önemli yapıtları "Sokak Resimleri" dir. Ancak Heckel ve Rottluff'un anlamlı manzara çalışmaları da grup üyeleri arasında antonogistik özel bir yere oturmuştur"(Resim: 30). (Klett, 1983, s .6-7)*



Resim 30: "Brücke grubunun Dresden-Löbtau' daki sergisine bir davetiye"  
Ernst Ludwig Kirchner. 1906

## 5. DIE BRÜCKE SANATÇILARI

### 5.1. ERNST-LUDWIG KIRCHNER (1880-1938)

1880'de Aschaffenburg'da doğan Kirchner, 1890-1900 yılları arasında Chemnitz'de (Saksonya) yaşamıştır. Ernst Ludwig Kirchner, Dürer'in ve Eski Gotik sanatının izleyicisi olur ve birçok ağaç baskı örnekleri verir. 1900'den önce yaptığı ağaç baskılarında, Felix Vallotto ve Edward Munch'un etkileri görülür. 1901-1904 Kirchner, Dresten'de mimarlık eğitimi görür. 1903-1904 yılları arasında da Münih'te resim eğitimi alır.

1904'te Dresten'e Mimarlık Okulu'na dönüşüyle Kirchner, Heckel, Schmidt Rottluff ve Bleyl'le tanışır ve onlarla birlikte Brücke grubunu kurar. (Dube-heyniğ, Thiem, 1989, s.13)

İçe dönük bir sanat anlayışına sahip olan yakın arkadaşları Heckel ve Schmidt Rottluff'un tersine, Kirchner dışa dönük bir sanat felsefesine sahiptir. Münih'te Art Nouveau hareketinin öncülerinden olan Hermann Obrist'den (1863-1927) ders alırken, bir yandan da Dürer'in ağaç baskı yapıtlarını incelemiştir. 1930'lu yıllarda da Picasso'nun figüratif çalışmalarındaki öğeleri kullanmaya başlar. 34 yılda yarattığı 2000'in üzerindeki sanat ürünüyle yüzyılımızda ulaşılmayacak bir rekor kırmıştır.

Kirchner'in çalışmalarında bütün dönemlerin ve kültürlerin etkisinin görülmesinin yanısıra, zamanın diğer Alman sanatçıları gibi özellikle Alman Gotik sanatıyla ilgilenmiştir. Modern sanatçıları arasında Kirchner için ilk devrim, Seurat'ın çalışması olur. Seurat'ın araştırmalarının ötesine giderek, kendisini Goethe'nin Zur Farbenlehre (Renkler teoreminin Tarihi)'ne ulaştıran XIX. yüzyıl renk teorilerini araştırır.

### 5.2.KARL SCHMIDT-ROTTLUFF (1884-1976)

Rottluff'da Chemnitz yakınlarında 1884 yılında doğar. Erich Heckel'in arkadaşıdır. 1905'te onun peşinden Dresden'de mimarlık öğrenimi görmeye gider. Her iki sanatçı da otodidaktik olarak resimle ilgilenirler. Daha sonra E.L. Kirchner ile biraraya gelerek "Brücke" ü kurar. Hep birlikte 1911'de Berlin'e taşınırlar, ancak grup 1913'te dağılır. Sanatçı yaşamının sonuna kadar Berlin'de kalır. Çalışmalarını yaz aylarında Baltık Denizi kıyısında yürütür. 1915-1918 yılları arasında asker olarak savaşa katılır. 1933'de "Soysuz Sanatçı" ilan edilerek, 1941'de meslekten men edilir (çıkartılır). 1943 yılında atölyesi bombalanır. 1947 yılına gelindiğinde Berlin Akademisi'nde görev verilir. 1967'de yaptığı bağışla Berlin-Dahlem de kurlan "Brücke" Müzesi'nin açılışı yapılır.

"Brücke" sanatçıları içinde biçemciliğe (üsluba) en düşkün olanıdır. Sanatçının resim ve heykel çalışmalarında olduğu gibi kuyumculuk çalışmaları da görülen dış çizgilerin adeta barbarca ilkelliği, yetersizliği, giderilmek için çalışılmış Afrikalı sanat okulu "İlkelliğin Sanatı" ve dışavurumcu "başkaldırı ruhu" nun izlerini taşımaktadır. Savaş anılarını, insanı sarsıcı dinsel temaları olan ağaç baskılarda dile getiren sanatçı, bunların sonuncusunu 1927'de "Fırtına ve Sarsıntı Dönemi"nin sonuna doğru yapar. Bunu izleyen dönemde suluboyaya yönelir.

(Resim: 36-37). (Dube-Heyniğ, Thiem, 1989, s.15)

### 5.3. ERICH HECKEL (1883-1970)

1883 yılında Döbeln (Saksonya)'de doğar. 1896-1904 yılları arasında Chemnitz'de yaşayan sanatçı. 1901'den beri K. Schmidt Rottluff ile arkadaşlık eder. 1904 yılında birlikte Dreesden'e mimarlık öğrenimine giderler. Dreesden'de aynı zamanda da otodidaktik (Öz öğrenimli) olarak

resimle uğraşmaya başlarlar. Ardından E.L. Kirchner ile tanışıp 7 Haziran 1905 te “ Brücke” grubunu kurarlar. 1911’de sanatçı arkadaşlarıyla Berlin’e taşınan Heckel, yazlarını tıpkı arkadaşları gibi deniz kenarında geçirir. (Dube-Heyniğ, Thiem, 1989, s.7)

Eski çalışmaları, psikolojik sezgi ya da lirizmin pırıltılarında ortaya çıkan Heckel daha sınırlı bir ekspresyonist çalışanıdır. Çoğunlukla onun zayıf figürleri içsel zıtlığın (çatışmanın) kuvvetli bir anlatımından çok, Manierist bir formül ortaya koyar. Gerçekte, 1920’den sonra daha çok, temelde romantik-realist manzaraların olduğu renkli resme dönmüştür. Ancak “Two Men at a Table” (Bir Masada İki Adam) (Resim: 38) gibi bir çalışma içinde, sadece figürlerin değil, aynı zamanda odanın daraltılmış zemininin duygu yüklü olduğu dramatik etkileşimde başarılı bir yaklaşım sergiler. Dostoyevski’ye adanmış bu resim, Rus romancısının “Karamazof Kardeşler” adlı yapıtından alınan neredeyse edebi bir illüstrasyondur (kitap içindeki bir yazıyı açıklayan veya süsleyen resim). (Arnason, 1988, s. 123)

Heckel “Brücke”ciler içinde ağaç baskıya ilk başlayan ve bu grubu en son terk edendir. İlk ağaç baskıları 1903’de başlar ve 1950’li yıllara kadar uzanır. Yalnız grafik sanatındaki kararlılık değil, aynı zamanda, 1913-1914’te olduğu gibi, 1951’de de sergilenen yapıtlarında izlediği üsluptaki sürekliliğiyle dikkat çekmiştir. Özellikle Stefan George ve çevresinde görülen köktenci biçimsel birleştirme, Heckel’in dünyaya ve insana olan duyarlılığıyla biraraya gelerek yapıtlarında lirik bir dışavurumculuğa dönüşür. (Dube-Heyniğ, Thiem, 1989, s.17)

1915-1918 yılları arasında askerliğini sağlık uzman olarak Flandern (Gent, Ostende)’de yapmıştır. Daha sonra bir çok geziye çıkmış, “ Üçüncü Rayh Dönemi’nde “soysuz sanatçı” olarak suçlanmıştır. 1944’te atölyesi

bombalanarak tahrip edilmiştir. Ardından Bodensee'deki Hemmenhofen'e taşınmış ve 1970 yılında orada yaşama veda etmiştir (Resim: 39).

#### 5.4. MAX PECHSTEIN (1881-1955)

1881 yılında Zwickau (Saksonya)'da doğar. 1902 yılından başlayarak Dresden Akademisi'nde Otto Gussmann'ın derslerini alır. 1905 yılında ilk ağaç baskısını yapar. 1906'da "Brücke Grubu"na katılır. 1907'de üç ay İtalya'da ve dokuz ay da Paris'te yaşamıştır. 1908'de Berlin'e taşınır. 1910'da, öteki reddedilenlerle birlikte "Neu Secession" kurar. 1921'de daha sonra ikinci vatan olarak kabul edeceği Leba (Ostpommern'ya) gider ve 1937 yılında da Prusya Akademisi'nden atılır.

"Brücke"çülerin arasında tam bir akademik öğrenim gören ve devlet ödülleri alan tek sanatçı Pechstein'dir. Ancak sanatsal açıdan verici olmaktan çok alıcı olmuştur. 1920'lerden beri yapıtlarında değişmeyen motiflerle radikal dışavurumculuğu en masumane yansıtanlardandır.

1955'te Berlin'de yaşama veda eder (Resim: 40). (Dube-Heyniğ, Thiem, 1989, s. 18)

#### 5.5. EMIL NOLDE (1867-1956)

1867 yılında Almanya-Danimarka sınırındaki Nolde köyünde doğmuştur. Hausen olan soyadını 1901'de değiştirerek, Nolde yapmıştır. 1898'de Münih'te resimle ilgilenir ve 1899 yılında Dachau'daki Hölzel Okulu'na girer. 1901'de, daha sonraları yalnız kışlarını geçireceği Berlin'e taşınır. 1903 yılında, Baltık Denizi'ndeki Alsen adasına yerleşir. 1906'da

“Brücke”cülerle yakınlık kurar ve ardından da bir yıllığına bu gruba girer. “İlkelliğin” sanatıyla uğraşmaya başlar ve 1913-1914’de Güney Pasifik Okyanusu’na katılan bir grup gezisine katılır. 1926’da Seebüll’de daha sonra Nolde Vafkına devredilecek olan bir ev satın alır. Nasyonal sosyalist iktidar devrinde başta göz yumulmasına karşın, sonradan resim yapması yasaklanmıştır.

Kuzey Almanyalı Nolde, Dürer’in de dediği gibi “Çok Yüzlü” yalnız bir adamdır. Dürer’in bu sözü sanki onun gelişmiş fantezi ve yaratıcı gücünü vurgulamak istiyor gibidir. Ağaç baskıya 1906’da kendisinden yaklaşık 15 yaş genç “Brücke”cilerin teşvikiyle başlar . Dışavurumcu hareket, 1920’lerin ortasında bitmeye yüz tuttuğunda, o da grafikçilik uğraşısından Schmidt Rottluff gibi vazgeçer. Nolde’nin eserlerinde resimsel özellikler ağır bastığı halde, ağaç baskıları sadece siyah-beyaz çalışılmıştır.

1956’da Seebüll’de yaşama veda etmiştir (Resim: 41-42). (Dube-Heyniğ, Thiem, 1989, s. 19)

## 5.6. OTTO MÜLLER (1874-1930)

1874 yılında Liebau (Silezya)’da doğar. Sanatçı, çocukluğunu şair Gerhardt Hauptmann’ın yanında geçirir. Meslek okulunda taşbaskı öğrenir ve 1895-1898 yılları arasında Dresten Akademi’sinde yüksek öğrenim görür. 1908’de Berlin’e taşınır ve burada ressam Lehmbruck’la arkadaş olur. 1910 yılında “Brücke”cilere katılır ve özellikle Erich Heckel ile yakınlık kurar.

Sanatçının insanın doğasıyla bütünleşerek bir olması felsefesinden etkilenir, bunun sonucu olarak yarattığı nülerine, kattığı antsallığa karşın, yapıtlarında samimi bir hava vermeyi başarır. Nüleri, ince, çekik

gözlü, kompozisyonlarındaki yeşil ve sarı ağaç yapraklarında uyumlu şekilde bir araya getirilmiş, kıvılcıla çalan sarı vücutların yumuşak bir şekilde ortaya konduğu figürlerdir.

Başlangıçta, dışavurumculuğun öncülüğünü yapan "Brücke" cüleriyle yakınlık kurmaya çalışmışsa da, daha sonra uzun bir yalnızlık dönemi ile bağımsızlığını korumayı tercih etmiştir. En sevdiği konu, 1927'de bastırıldığı "Çingenelerin Toplu Eserleri" adlı grafik dizide en yalın anlatımını bulmuştur. Çoğu, renkli taşbaskıdan oluşan yaklaşık 160 yapıtı sınırlı sayılarda basılmıştır. (Arnason, 1988, s.123-124)

1916-1918 yılları arasında savaşa katılmış, 1919'da Breslau Akademi'sinde profesör olarak görev yapmaya başlamış olan sanatçı, 1930'da yaşama veda etmiştir (Resim: 43-44). (Dube-Heyniğ, Thiem, 1989, s. 20)



Resim 31: "Japon Şemsiyesi Altındaki Kız"  
Ernst Ludwig Kirchner. 1906



Resim 32: "Sokak" Ernst Ludwig Kirchner. Berlin 1913



Resim 33: "Kırmızı Kuleli Pazar Yeri"  
Ernst Ludwig Kirchner, 1915



Resim 34: "Kendi Portresi"  
Ernst Ludwig Kirchner, 1917



Resim 35: "Saçını Tarayan Kadın"  
Ernst Ludwig Kirchner



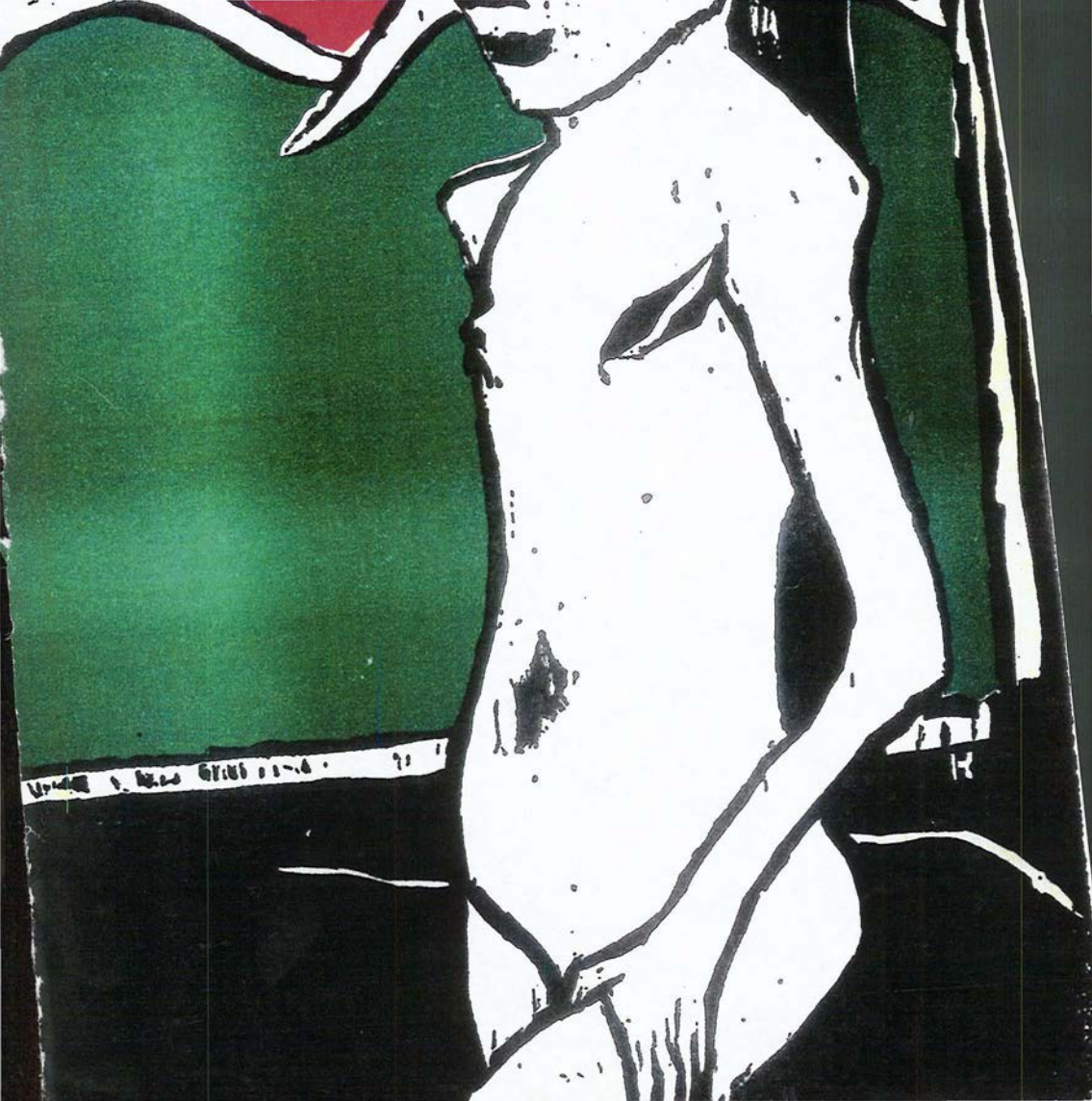
Resim 36: "Petri Balıkları"  
Karl Schmidt Rottluff, 1918



Resim 37: "Emmau'a Yürüyüşü"  
Karl Schmidt Rottluff, 1918



Resim 38: "Masada İki Adam"  
Erich Heckel, 1912





Resim 39: "Ayakta Duran Kız"  
Erich Heckel, 1911



Resim 40: "İki Çıplak Kadın"  
Max Pechstein. 1920



Resim 41: "Portre" Emil Nolde 1912



Resim 42: "Savaşçı Çizimi" Emil Nolde. 1917

## 6. DER BLAUE REITER

18 Aralık 1911 tarihinde Münih'te Galeri Thannhauser'de mistik bir isimle sergi açılmıştır. Bu "Der Blau Reiter" in sergisinin ilk gösterimidir. Serginin ressamlarından Wassily Kandinsky ve Franz Marc, *"Biz bu küçük sergiyle belli bir ekolü ya da biçimi arayıp propagandasını yapmıyoruz, aksine çeşitliliği amaçlayan biçimleri ve sanatçının iç dünyasının arzularını göstermek istiyoruz"* demiştir ve bu sözler kataloglarının önsözlerinde yer almıştır. Sergide Henri Rousseau, Albert Bloch, Burljuk Kardeşler, Henrich Campendonk, Robert Delaunay, Elizabeth Epstein, Eugen Kahler, Kandinsky August Macke, Gabreiele Munter, Franz Marc, Jean Bloe Niestle, besteci Arnold Schönberg gibi sanatçıların 43 yapıtı bulunmaktadır. Bu sergi, 3 Ocak 1912'ye kadar Münih'de sergilenmiş ve daha sonra turneye çıkarak, 1912 yılının Mart ayında Berlin'e geri dönmüştür. Sergi sanatçıların çoğu sergiyle birlikte gittiler de serginin odak noktasındaki isim Wassily Kandinsky'dir. Bir hukukçu olan Kandinsky 1896'da, Dorpat Üniversitesi'nin davetiyle Münih'e gelmiş ve daha sonra gençlik rüyası olan ressamlığı seçmiştir. Bir sanat şehri olan Münih'e gelince de sanat ve sanatçı dünyasıyla tanışmış ve eğitim görmeye başlamıştır. Sanattaki hedefi; "hiçbir zaman bir resim karşısız olmaz" düşüncesinden oluşmaktadır. Önceleri Anton Azbe'nin Sanat okuluna ve Alexej von Javlensky'e devam etmiş, Azbe'yle 2 yıl eğitim aldıktan sonra, Akademinin çizim bölümüne kaydolmuştur. 1900'de de resim bölümünde Paul Klee ile çalışmıştır.

O zamanlar Münih, gençlik tarzının oluştuğu bir merkez niteliğindedir. Sanat ile sanatçının düşüncelerinin odağında "yeni sanat biçimleri bulma, yeniden anlamlandırma, dile getirme, derindeki düşünceyi sertçe vurgulama" gibi kavramlar söz konusu edilmektedir. Bu düşünceler, müzik için de geçerlidir. Kandinsky de bu düşüncelerden etkilenirken,

empresyonistlerin etkisi altında kalmıştır. Manzaraların dışında 1907'de resimlerinde, masal dünyasını, folklorik biçimleri, eski çağları, Rokoko ya da Biedermeier dönemi havasını işlemiştir. 1901'de Münih'li sanat grubu "Phalanx"ın bir üyesi, 1902 yılında da temsilcisi olmuştur. Bu grup bir okul açmış ve Kandinsky burada 1903'e kadar öğretmenlik yapmıştır. Phalanx'ın sergisinin önemi Monet'den bir, Neo-empresyonistlerden de bir yapıtı içine almasından kaynaklanmıştır. Bu yapıtlar, Münih'e ender olarak geldiklerinden, Kandinsky, 1903'de seyahate çıkmış ve Venedik, Tunus, Dresten, Rapollo, Paris gibi şehirlere ve bütün Avrupa'ya seyahatler yaparak Avrupa'nın birçok yerinde sergiler açmıştır. 1906'da da Paris'de Grant Prix ödülü almış, 1908' de Münih'e dönüp Murnau'ya gitmiştir.

Murnau'da bir yaz ve sonbahar "Rusevinde" kalmış ve bu arada Alexej von Jawlensky ile tanışmıştır. 1911'de tanışmış olduğu Rusların önerisiyle Garielle Münter'in de Murnau'a gelmesiyle bir dörtlü oluşturmuşlar ve kaldıkları eve de "Rusevi" adını vermişlerdir. Münter, dört haftalık bir süre için gelmiş olduğu bu yerde 1962'ye, ölümüne kadar kalmıştır. Murnau onların sanatlarının zirvesine çıktıkları yer olmuştur. Bu dönemde Kandinsky, Bavyera Kültür ve Sanatını, Rus kültür ve sanatıyla birleştirmiştir.

Kandinsky'nin, oymalarında yoğun ve sert olarak kırmızı, sarı, mavi, yeşil, renkler hakim olur. 1908'de Murnau'dan Münih'e dönüşlerinde, Kandinsky ve Münter Schwabingte, sonraki yıllarda gerek Phalanx sanat grubunun gerekse Murnau'daki yaz sanatçılarının merkezi ve Münih'de önemli bir sanat merkezi olarak anılacak olan bir eve yerleşirler. Jawlensky de Kandinsky gibi Rustur. 1876' da Rusya'da gelişen ama önce Rusya'da çeşitli sanat akademilerinde öğrenim gören, Petersburg'da savaşta yaralanan ve Münih'te devrine imza atan ve "Der Blau Reiter" grubunun etkili ve önemli isimlerinden biri olmuştur. Bu grubun

ağırlıklı üyeleri olan Ruslar, ekspresyonistlerin de etkileyicileri olmuşlar ve hatta ekspresyonizmin kurucuları sayılmışlardır.

Jawlensky'nin eserlerinde durgun bir yaşam, manzaralar, insan figürleri ve yüz ifadelerinin erozyonu görülür. Sonraları ise, baş ve yüz kompozisyonları, yoğun dini etkilerle biçimlenir. Bu etki, daha çok gözlerde belirgenleşen Rus ikonlarıyla üst düzeye erişir. Jawlensky'nin de deneyim aşamaları Kandinsky'i andırır ve ressam Van Gogh'dan etkilendiği görülür.

1906'dan beri Münih'te çalışan Paul Klee, Kandinsky ile aynı idealleri, hedefleri paylaşmış ve Kandinsky'e büyük bir hayranlık duymuştur. Günlüğünde, "*Kandinsky, yeni bir sanat topluluğu için çağrı yapıyor, ben şahsen ona bütün kalbimle güveniyorum. Onun açık ve güzel bir kafesi var* " demiş ve grubu olan Der Blau Reiter'e katılmıştır

" Sanatsal senteze ulaşmak için çabalamak bizim için terstir, saçmadır" ilkesi, bu grubu ve ekspresyonistlerin temel ilkesini oluşturmuştur. 2. sergilerinin katologlarının önsözünde Kandinsky şöyle der; "*Belirsiz bir zamanda, belirsiz bir kaynaktan ancak, hiçbir şeyden çekinmeden bu iş(sanat) dünyaya gelmiştir. Soğuk hesaplamalar, plansız oraya buraya yapılanmalar, matematiksel keskin konstrüksiyonlar, suskun ya da haykıran çizimler, özenli, titiz çalışmalar, büyük sakin geniş yüzeyler. Bunlar mı form? Bunlar mı materyal? Üzgün, arayış içinde, İşkence altındaki vicdan derin yarıklarla ruhun materyallerle çatışması biçiminde belirir. Bulgular: Yaşayanların ve ölülerin yaşamı=Doğa. Dünyanın içinin ve dışının görüntüleri. Dosttan şüphelenmek. Çağrı. Gizlerle gizemden konuşmak. Bunlar içerik değil mi? Bunlar yaratıcılığın bilinen ve bilinmeyen amaçları değil mi? Yazık kimin sanat hakkında söz söylecek gücü varsa bunu söyleyemiyor. Yazık ki kimse*

*vicdanında duyduğunu sanat dilinde söylemiyor. İnsanlar insanlara insanüstülükten söz ediyor. Konuşma sanattır"*(Klette, 1983, s. 3). Bu sözler, gerek Kandinsky'nin, gerek Der Blau Reiter grubunun ve gerekse de ekspresyonistlerin ilkelerini oluşturmaktadır. Semboller ve doğanın gizemi, yaşam temelindeki birlik, dünyaya görsel yaklaşım başlıca özellikleri arasında olmuştur.

Berlin, Ekspresyonistlerin, Die Brücke Grubu'nun ve Der Blau Reiter Grubu'nun sanatsal yaşamlarının odak noktası olmuştur. Berlin onlar için cennet ve cehennem birlikteliğidir. "Kültür bir sınıf sorunu değildir, kültür bir halk sorunudur" (Klette, 1983, s. 4). Bu ilke, 1914-1918 arasındaki I. Dünya Savaşı sırasında, Avrupa'nın yaşadığı yıkım sırasında ekspresyonistlerde ortaya çıkan karamsarlıkla birlikte artış göstermiştir. Savaş, Avrupa'da büyük bir korku, uzun bir bekleyiş ve karanlık bir dönemin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Halkın ve politikacıların çıkış yolu bulması uzun zaman almasıyla birlikte Almanlar'da büyük bir küskünlük ve hayal kırıklığıbaş göstermiştir. İnsanların askere gitmesi ve ölümler iş gücünü azaltmış, çözümsüzlük, sanatı da etkiler olmuştur. Birçok sanatçı ve sanat grubu dağılmış, herşeye büyük bir kargaşa egemen olmuştur. Sanatçılardan bazıları savaşın için silah altına alınır. Çünkü; çoğu savaşın hemen başlarında savaşı; insanlığın temizlenmesi, gerçek barışın oturulması, askerliğin kutsallığıyla tanrıya erişme, vatanseverlik, özgürlük, düşünce çağının dönüşü, yeni bir Avrupa oluşumu, sanatın yücelişi, temiz dünya, anarşinin belinin kırılması, güzel düşüncelerin doğuşu, Almanya'nın haklılığı gibi düşünceler ile algılamışlardı. Ancak savaşın uzaması, bir hiç uğruna ölenlerin soğuk kanları, yokluk ve yalnızlıklar, anarşinin hortlaması, sanatçıların düşüncelerini ve sanat yapıtlarını ters yönde etkilemiş ve hatta kötümserliğin artmasına neden olmuştur. Artık büyük bir yaratıcılık ve düşünce krizine girilmiş ve her konuda savaş karşıtlığı başlamıştır. Başlangıçta anarşizme karşı olanların düşünce ve eserlerinden daha sonra anarşizm düşüncesi de doğmuştur.

Bu yılgınlık onlarda pasivizm olarak baş göstermiş ve en iyi savaş yolunun pasif kalmak olduğu düşüncesi egemen olmuştur.

Bu noktada tekrar eski çağlara ve yaşantıya özlem son safhaya çıkarken, ölü ve ölüm figürlerini işlemek bilinçaltına inmiştir. Bir süre sonra da savaşa tepki olarak savaşı yapıtlarında yansıtmama, tersine kadın, doğa, manzara vb. gibi ilgisiz konularla uğraşmaya başlamışlardır. Bu da, onlara göre bir tür tepkidir. Ernest Ludwig Kirchner, 1916'da *"Savaşın etkisi derin bir yüzeysellik oluşturmakta, kendimi bir karnavalda boşlukta hissediyorum, ne yapmam gerektiğini, görevimin ne olduğunu bilemiyorum"* diyen bu sözler dönemin sanatçılarının ortak duygularını anlatmaktadır. Bu hiçlik ve başıboş karamsarlık, yapıtlarına da yansımıştır. Karl-Schmidt Rottluff ise, *"Mümkün olduğunca yaratıcı olmaya çalışıyorum, ama savaş sanki geçmişimin bütün doğrularını sildi attı, herşey bana mat görünüyor. Nesnel korkunç görünüyor. Sanatta güzel olan bir şey göremiyorum. Herşeyi elementer sert biçimlemeler olarak algılıyorum, bütün insanları da kaçık olarak görüyorum"* demektedir. Bu sözler de, ekspresyonistlerin ve Brücke sanatçılarının savaştan nasıl etkilendiklerini anlatmaktadır. Sanatçılardan bazılarının cepheden cepheye gönderilmeleri ve hatta yaralanmaları, savaşta ölüm korkusu ve onların fiziksel ve ruhsal dengelerini bozmuştur. Önceleri Paris'e kaçanlar daha sonra tarafsız olan İsviçre'ye gitmişlerdi. Ancak, bu yer değişikliği de savaşın kötü izlerini ve etkisini silmek için yeterli olamamıştır. 1918'de ise savaş bitmiş, ancak geride harap olan bir Avrupa ve harap olan beyinler kalmıştır.

Savaştan sonra Max Beckmann şöyle demiştir: *"Suskun ölümler bana geliyorlar"* Kasım 1918'de, savaşın bitmesiyle önce bir boşluğa düşen ekspresyonistler daha sonra, ateşkesin ilan edilmesiyle artık ölümcül savaşların olmayacağı düşüncesinden hareketle ve önceki düzenin,

önceki yaşamın tekrar oluşmayacağını kabullenerek yeni bir dünya yaratmak, yeniden binlerce insanın ölmemesi için çaba sarfetmek gerektiğine inanmışlardır. Bunun için başta yazarlar olmak üzere deliliğe özlem ve ütopyik düşünceyle insan figürlerini terkedip, savaşın tekrar baş göstermemesi için toplumsal devrim yapılması, bireylerin kurtuluşu için değil, toplumların kurtuluşu için, uluslararası toplulukların ortak kader birliğine varmaları gerektiğini, manifestolar, bildiriler, protestolar ve yazılarla anlatmaya başlamışlardır. (Klette, 1983, s. 4-5)

Der Blaue Rieter sanatçıları, yeni bir nesil ortaya çıkarmak istemişler ve bu neslin çok sesli olması gerektiğine inanmışlardır. Onlara göre savaşı önlemenin yolu, savaşın kötülüklerinin sürekli sergilenmesi ve hafızalarda daima canlı tutulmasıydı. Bu keskin düşünce ve tavırlar bir süre sonra marjinal uçlar haline gelmiştir. Ancak, bu düşüncelerin sahibi olan sanatçılar ise savaşın izleri silindikçe karamsarlığı terkedip yavaş yavaş iyimserliğe, sanatta yoğunlaşmaya yönelmişlerdir. Bunun üzerine, ekspresif sanat yeniden biçimlenir ve düzenlenir. Bir süre sonra yeni bir uyum peşinde koşmaya başlarlarken, onların düşünce ve eserlerinden birçok "İZM" doğmuştur. Böylece devrimci düşüncenin doğuşunu başlatmış ve yaşatmışlardır. Savaş sonrasındaki yeniden yapılanma sırasında ortaya çıkan emperyalizme ve kapitalizme tepkilerini eserlerinde göstermeye çalışmışlardır. Son hedef ise resmi mimariye taşımaları olmuştur. Cam mimarisini oluştururlarken görüntü ve gerçeklik arasında gidip gelmekten de kendilerini alamamışlardır. Her şeye "hayır" demişler ve hiç kimsenin kardeşlik, dostluk gibi düşüncelerine inanmadıkları gibi şizofren bir düşünceye de kapılmışlardır. (Klette, 1983)

### GRUBUN PROGRAMI VE HEDEFLERİ:

*"Bir büyük hareket;*

*Sanatta, edebiyatta ve müzikteki ağırlık merkezini değiştirmek, formlarda çeşitlilik: Bu, formların yapısal ve kompozisyonel çeşitliliği.*

*Doğanın içine yoğun dönüş ve buna bağlı olarak doğanın da güzelliğinden vazgeçmek, bunu da yeni bir iç rönesans olarak resimde genellemek.*

*Bu dönüşüm işaretlerini ve dış hatlarını göstermek için, iç dünyada eski çağlara dönüşün ortaya çıkmasıyla her formdaki içten gelen sesin, iç eğilimlerinin dışa vurumunun öğretilmesi hedefine erişmek amacıyla, bütün Der Blaue Reiter grubu en fazla emeği sarfedecektir".(Wingler, 1954, s.7)*

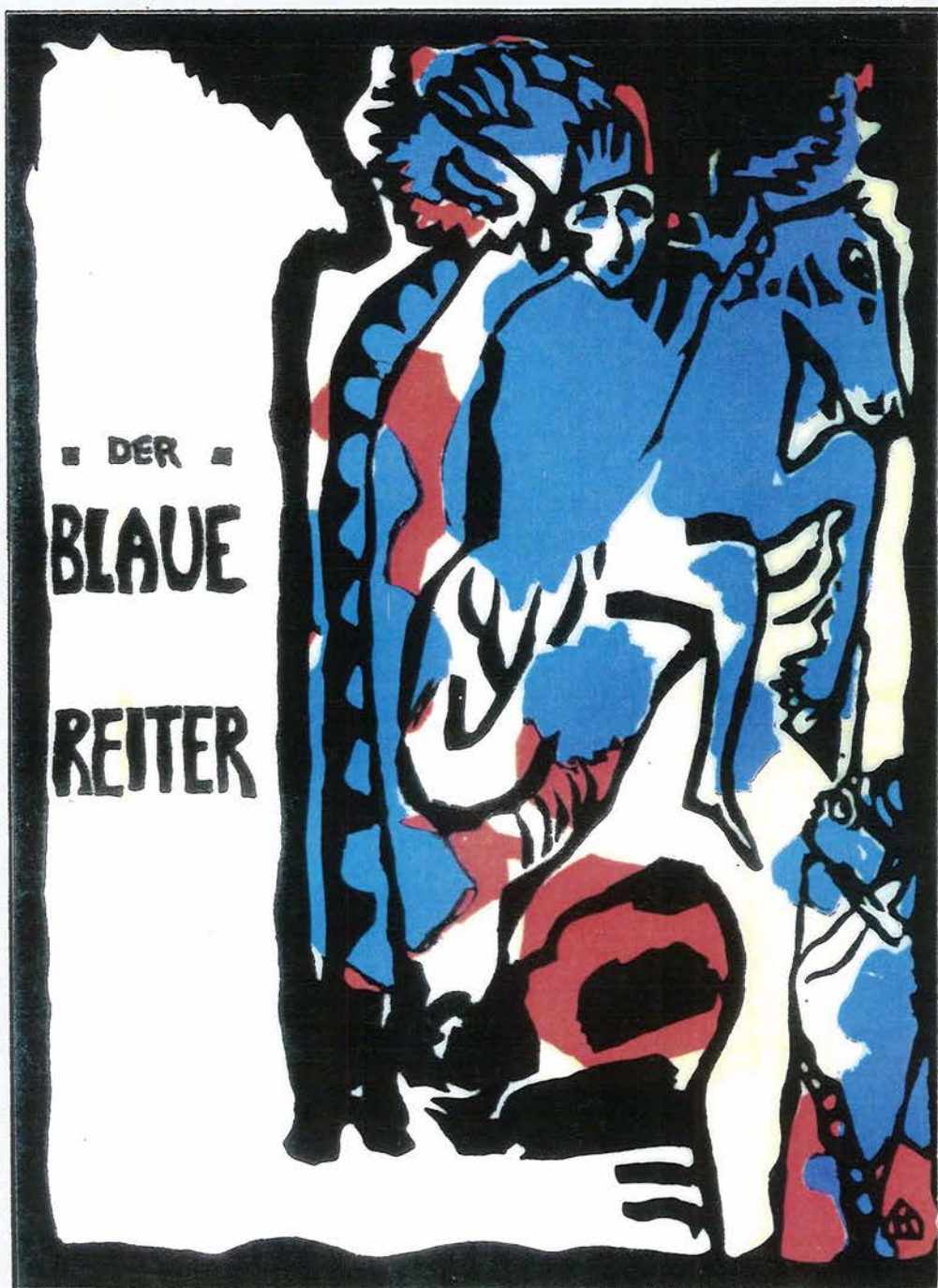
Franz Marc Almanya'nın "Vahşileri (İlkelleri)", büyük kavgaların olduğu çağımızda organize olmayan "Vahşiler" (Wilde) adlı, yeni sanatımıza eskinin organize güçlerine karşı eşit olmayan bir döğüşte savunmamızı, ancak düşünce bazında sayıyla değil düşünce gücüyle yapıyoruz. Vahşilerin korkunç bir silahı var: Onların yeni düşünceleri.

Kimdir Almanya'daki bu vahşiler (İlkeller); Büyük bir çoğunluğu tanınmış, seslerini duyurmuş, Dresden'den Brücke (Köprü) Grubu, Berlin'den Neu Secession Grubu ve Münih'den Neu Vereinigung (Yeni Birlik) Grubudur.

Birlik, zamanla genç Fransız ve Rusları da etkilemiştir. Onların etkilenmeleri misafir olarak katıldıkları sergiler yoluyla olmuştur. Sanatta derin nesnelere erişmek için düşüncenin kavranması gerektiğini

öğrenmişler, yeni olanın şekilsel değil, düşünce bazında yeni olması gerektiğini kavramışlardır. Mistisizm ise; sanatta eski çağların bir elementi ve vicdanda gelişim sergiler biçiminde görülmüştür.

Bu "Vahşilerin" son yapıtların empresyonistlerin biçimsel gelişmelerinden ve açıklamalarından doğmuş olduğu ve bu istekle gerçekleştirildiği düşüncesi ise kabul edilemez. En güzel prizmatik renkler ve ünlü kübizm, hedef olarak "Vahşiler"de anlam kazanır. Düşüncelerinin bir hedefi daha vardır, o da; kendi zamanlarındaki çalışmalarıyla eskilerden gelen vicdanı, dine ait öğeleri yaratmak ve bunlarla teknik gelişmeyi kavratmaktır (Resim: 45). (Winger, 1954)



Resim 45: "Der Blaue Reiter" 1911-1912

## 7. DER BLAUE REITER SANATÇILARI

### 7.1. WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

1866 yılında Moskova'da doğar. Sanatçı, hukuk öğrenimini bitirdikten sonra, 1896'da ressam olmaya karar verir ve Münih'e taşınır. 1900'de Akademi'de Stuck'un derslerine girerken Paul Klee'yle tanışır. 1902 yılında ağaç baskı çalışmalarına başlar. 1910 yılında Franz Marc'la tanışan Kandinsky, onunla birlikte 1911'de "Blaue Reiter"i kurar. 1914'te savaş başlayınca Moskova'ya geri dönen sanatçı, 1921'de tekrar Moskova'dan ayrılır. 1922'de Weimar'daki "Bauhaus"ta görev alır.

Kandinsky'nin objektif olmayan resim ya da edebi, konusuz resim hakkındaki düşünceleri oluşmaya başlarken, 1910 yılında klasik bildirisi ile "Sanattaki Tinsellik İlgilenmek" üzerinde çalışmıştır. 1911'de Yeni Sanatçılar Birliği'ndeki bir anlaşmazlık, Kandinsky'nin yapmış olduğu bir resim sonucu Der Blaue Reiter birliğinin oluşturulması sonucunu doğurmuştur.. Münih'te Thannhauser Galerisi'nde (Aralık 1911-Ocak 1912) yapılan tarihi sergi, Kandinsky, Marc, August Macke, Heinrich Campendonck, Gabriele Münter besteci Arnold Schönberg, iki Fransız Henri Rousseau, Robert Delaunay ve diğerlerinin çalışmalarını kapsamıştır. Paul Klee gruba ait, çalışmalarını 1912'deki bir grafik sergisinde gösterir. Bu önemli ve daha büyük bir gösteridir ki Die Brücke sanatçıları ve sonradan gelen Fransız, Rus sanatçıları -De La Fresnaye, Malevich ve Jean (Hans) Arp da dahil etmek için atılımlar (girişimler) artmaya başlamıştır.

1912'de basılan "Sanattaki Tinsel İlgi"de Kandinsky, Rusya'daki öğrencilik günlerinden beri kafasına takmış olduğu düşünceleri oluşturmuştur.

Kandinsky, kişisel arkadaşlıktan başka olgun ve araştırmacı kişiliyle grup bağlılığını ve yöntemini oluşturur. Kandinsky ve Franz Marc tarafından kaleme alınan, *Der Blaue Reiter* yıllığı 1912'de çıkmış ve grubun düşüncelerini ortaya koyan bir forum olarak hizmet etmiştir. Picasso ve Matisse'in Paris'te yaptığı yeni denemeler uzun uzadıya tartışılır ve yeni Alman birliğinin zıtlıkları ve amaçları da böylece tanımlanır. Resime olan yeni yaklaşımın ve yeni kültürün oluşturulmasındaki önem, naif (zarif) ve primitif (ilkel) sanatın tüm etkinliklerine yansıtılmıştır.

Ağaç baskının meydan okuyucu gücünü tekrar farkederek dışavurumcu sanatçılar içinde, 1895'te Moskova'da bir basımevinin sanat yönetmenliğini yapan Kandinsky, en önemli sanatçı olmuştur. Kandinsky, başlangıçta Japon ağaç baskı tekniği ile Art Nouveau tekniğini biraraya getirmeye çalışmıştır. Sanatçının dinsel dünya görünüşünün izini taşıyan yüksek anlatım gücünü en tanınmış, yapıtlarının adlarında görmek olasıdır: 1904 "Poesie sans pales", 1913 "Klänge", 1922 "Kleine Welten". En son Baskısı 1942 yılını aittir.

1928'de Alman vatandaşlığına geçen Kandinsky, 1933'te Berlin'den ayrılmış ve ölünceye dek (1944) Paris yakınlarındaki Neuill'de yaşamıştır (Resim: 46-47). (Dube-Heyniç, Thiem, 1989, s.19)

## 7.2. FRANZ MARC (1880-1916)

1880 yılında Münih'de doğmuştur. Sanatçı, başlangıçta din okuluna gitmek istemiş, sonradan güzel sanatlarda girmeye karar vermiştir. Ve 1900'de Münih Akademisi'ne yazılmıştır. 1903'te bir Paris gezisinden dönüşte yanında Japon ağaç baskısı örnekleri getirmiştir. Marc, resimlerinde hayvan konusunu işleyen İsviçreli ressam J.B. Niestlé'den

etkilenmiştir. 1910 yılında August Macke (1887-1914) ile yakınlık kurmuştur. 1911'de W. Kandinsky ile karşılaşmış ve daha sonra Paul Klee'nin de katılacağı "Blaue Reiter" in kuruluşunda yer almıştır.

Marc'ın ancak 50 parçadan oluşan grafik çalışmaları 1908'de taşbaskılarla başlamış ve 1912-1914 yılları arasında ağaç baskı çalışmalarını sürdürmüştür. Ölümünden sonra basılan 22 yapıtının hepsinde hayvan figürleri, bazılarında da dinsel konular yer almaktadır ("Yaradılış" ve "Barışma" gibi). Marc, Art Nouveau'nun yüzeyselliğiyle Fütürizm'in dinamizmini birleştirerek "hayvanların kaderini" işleyen yapıtlar verirken, saf anlatım üslubunu soyutlamayla geliştirmiştir.

Macke'yle Paris yakınlarındaki Delaunay'a gitmiş ve 1913'te Walden'in "Sturm" adlı galerisinde yapılan sergiye katılmış, 1914 yılında gönüllü olarak katıldığı savaşta 1916'da Verdün önlerinde vurulmuştur (Resim: 48). (Dube-Heyniç, Thiem, 1989, s.19)

### 7.3. HEINRICH CAMPENDONK (1889-1957)

1889 yılında Krefeld'de doğmuştur. Sanatçı, 1905-1909 yılları arasında Krefeld Sanat Yüksek Okulu'nda Hollandalı cam ressamı Thorn-Prikker'in öğrencisi olmuştur. 1911'de Franz Marc'ın etkisiyle Sindelsdorf'a (Yukarı Bavyera) taşınmıştır. 1914'e kadar "Blaue Reiter" in diğer üyeleriyle de (Kandinsky, Macke) yakın ilişki içinde olmuştur. 1926 yılından itibaren Düsseldorf Akademisi'nde öğretim üyesi yapar.

Campendonk'un renkli mizacı, Münih'li Sanat gurubu "Blaue Reiter" in felsefesini saf ve müzikal bir biçimle yaşama geçirmesine yardımcı olmuş; yeniden keşfedilen halk sanatı, cam altı resmi ve çocuk kitapları resim sanatı gibi dallarda "Blaue Reiter" den devraldığı kübist ve orfist dünya

görüşünü benimsemiştir. Eski efsanelerin ruhunu yansıtan ağaç baskıları, adeta yerçekimsiz bir boşlukta uçuşan halk motifleri gibidir.

Sayırsız pencere camı dizaynı yapan sanatçı, 1935'te Amsterdam'a taşınmış ve 1957'de ölünceye dek akademide profesörlük yapmıştır (Resim: 49-50). (Dube-Heyniğ,, Thiem, 1989, s.19)

#### 7.4. PAUL KLEE (1879-1940)

1879'da Bern yakınlarındaki Münchenbuchsee'de doğmuştur. Burada 1898-1901 arası Franz von Stuck'tan dersler almıştır. 1911'den sonra "Blaue Reiter" grubuyla ilişki kurmuş (F. Marc, W. Kandinsky), 1920 yılında W. Gropius'un "Bauhaus"ta verdiği görevle Weimar ve Dessau'ya gitmiş ve 1922'de de Kandinsky, kendisini izlemiştir.

109'a ulaşan eserleri içinde, 1914'e kadarki erken grafik çalışmaları çoğunluktadır. Daha sonra Macke ve Moillet ile çıktığı ünlü Tunus gezisinden dönüşte şöyle der: *"Ben ve renkler bir bütünüdür. Ben bir ressamım"* Ardından renkli grafik çalışmaya başlar. Erken "Bauhaus Dönemi"nin resimsel taşbaskılarını yaratmıştır. *"Sanat görüneni yansıtmaz, tersine görünür kılar. Grafik insanı çok kolay baştan çıkarır ve soyut çalışmaya iter. Grafiğin karakterinin hayalselliği ve masalsallığı baştan verilmiştir ve eserde büyük bir incelikle kendini dışa vurur."*

Klee, yarattığı yapıtı aynı zamanda öğretebilen ve anlatabilen az sayıdaki dehalardan biri olmuştur; bunu, "resimsel düşünme"ye ait sayısız yazısında olduğu gibi, günlüğünde de görmek olasıdır.

1931-1933 yılları arasında Düsseldorf Akademisi'nde görev alan sanatçı,

daha sonra kovulunca Bern'e geri dönmüş ve 1940'ta Locarno yakınlarındaki Muralto'da ölmüştür. (Dube-Heyniç, Thiem, 1989, s.19)



Resim 46: "Çınlamanın İçinden"  
Wassily Kandinsky, 1913



Resim 47: "Çınlamaya Bir Ön Çalışma"  
Wassily Kandinsky, 1910



Resim 48: "Dinlenen At" Franz Marc, 1912



Resim 49: "Balıklar ve Çocuklar"  
Heinrich Campendonk



Resim 50: "Kadın ve Hayvanlar"  
Heinrich Campendonk

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE AĞAÇ BASKI

#### 1. TÜRKİYE'DE AĞAÇ BASKI SANATI

Dokuzbin yıl önce Anadolu'da yaşayan insanların kil veya taşa oyulmuş kalıplarla kil üzerine baskılar yaptıkları bilinmektedir. Yüksek baskı tekniğine göre yapılmış olan bu kalıplar, düz veya silindir biçimindedir.

Bugünkü ağaç kalıptan basılmış özgün baskı resimlerin öncüsü sayılabilecek ilk baskılar, XII. yüzyılda Çin'de yapılmıştır.

Avrupa'da İncil resimlemelerinde ilk olarak ağaç baskı kullanılmıştır. Rönesans öncesi uygulamalar kitap resimlemeleriyle sınırlı kalırken, Rönesans döneminde değişik konularda özgün örnekler verilmiştir. Buna örnek olarak; Albert Dürer tarafından dini konulu baskılar, tek yaprak veya seri resimler halinde pazarlarda satılmıştır.

Özgün baskiresim sanatı Türk resim sanatının genç dallarından birisidir. İlk örneği, 1730 yıllarında İbrahim Müteferrika'nın ağaca elle oyulmuş olarak basılan "Tarihi Hindi Garbi" kitabına dek götürülürse de, XX. yüzyılın son on yılına girdiğimiz şu günlerde ise özgün baskiresim sanatı gelişim basamaklarını hızla tırmanmaktadır. Bu hızlı, gelişim sürecinde şüphesiz özgün baskiresim hem malzeme, hem de teknikleri ile özgünlük arayan sanatçılara yeni ve çok boyutlu zengin anlatım olanakları sağlamaktadır. Bireysel özgürlüklerin sınırsız olduğu

günümüzde sanatında fırça ile yapılmayacak farklı dokular ve etkiler sağlayan bu sanat dalı yeni görsel diller oluşturmaktadır. (Ersoy, Ocak 1991, S. 147, s. 14)

1882 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'si (Güzel Sanatlar Akademisi) açılmıştır. Okulda bir de Hakkaklık (Gravürcülük) bölümü bulunmaktadır. Fotograf teknikleriyle klişe yapılıncaya kadar elle oyulmuş ağaç klişeler kullanılmıştır.

1924-1936 yılları arasında, Güzel Sanatlar Akademisi'nde gravür bölümü yoktur. 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde resim sanatına ait yenilenme eylemleri başlar. Cumhuriyetin ilk on yılında Fransa ve Almanya'ya sanat öğretimine gönderilen sanatçılar yurda dönerek bu iki kurumda yeni atılımlar geliştirmişlerdir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim Bölümünün başına Fransız Leopold Levy, metal gravür ve taşbaskı atölyesinin başına da Sabri Berkel getirilmiştir. Gazi Eğitim Entitüsü'nde Almanya'dan dönen sanatçılarla linolyum baskı çalışmaları yapılmaya başlamıştır. 1948'de Akademiye çıkan yaygında baskı presleri zarar görmüş ve atölye 1960'lı yılın başına kadar kapalı kalmıştır.

1957 yılında Devlet Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda ağaç oyma-basma tekniği çalışmaları başlar.

Gazi Eğitim Enstitüsü'nde 1960 yılına kadar linolyum baskı çalışmaları sürmüştür. Bu dönemde linolyum, ucuz ve kolay bulunduğu için ağaç baskı o kadar ilgi görmemiştir. O dönemin öğrencilerinden, sonraları özgün baskı resimleriyle tanınmış, isimler şunlardır: Ferit Apa, Adnan Turani, Mustafa Aslier, Nevide Gökaydın, Nevzat Akoral, Muammer Bakır.

Muammer Bakır ağaç baskıyla uğraşmış ve önemli birçok eser vermiştir. Muammer Bakır baskılarında yöresel konuları işlemiş Anadolu insanını, toprakla uğraşan insanı konu almış (Seçtiği figürler çalışan, üreten, ana, çocuk gibi içimizden, doğal olan kişileri işlemiştir). Bunu yaparken de ağaç dokusundan yararlanmış. Sade bir anlatımla konuları işlemiş. Baskı resimleriyle birlikte, yağlı boya ve sulu boya çalışmaları da bulunmaktadır. Özellikle ağaç baskılarında başarı sağlamıştır. 1980 yılında en verimli ve olgun yaşta yaşama veda etmiştir (Resim: 51- 52).

1960 sonrası ders programları, özgün baskı resim derslerinin konması ve atölyelerinin açılmasıyla hız kazanmıştır. Aynı yıllarda Tekstil Sanatları Bölümünde ağaç kalıptan kumaş baskı çalışmaları başlamıştır.

Ağaç kalıplar, geniş yüzeylere baskı olanağı vermesi ve ülkemizde malzeme bakımında çokça bulunmasına karşın çok ilgi görmemiştir. Buna karşın, metal gravür, malzemenin az ve küçük boyutta basılmasına karşın daha çok ilgi görmüştür. (Aslier, 1987)

Ağaç baskı ilk başta, teknik olanakları çok geniş diğer baskıların (Serigrafi, Gravür, Taşbaskı) yanında, insana pek sevimli gelmeyebilir. Ancak, ağaç baskının, ağacın doğal yapısı nedeniyle grafik baskılar içinde önemli bir yeri vardır. Ağaç baskıda malzemenin yapısal özelliği, baskının yüzeyindeki çizgiler keskin ve köşelidir. Ağacın yüzeyi tasarıma kolay kolay boğun eğmez. Ağaç baskının bu direnişi, diğer grafik baskılarda (Serigrafi, Gravür, Taşbaskı) yakalanmayan bir tat verir. Buna karşın, ağaç baskının uzlaşmaz,sert yapısı grafik baskılara ilgi duyanların daha kolay gelen diğer grafik baskıları seçmelerine neden olmuştur.

Ağaç baskı, grafik baskı tekniklerinin en eskisi olmasına karşın, günümüzde halen uygulanan bir rölyef baskı tekniği özelliğini

koruyabilmektedir. (Bulut, 1987, s. 5)

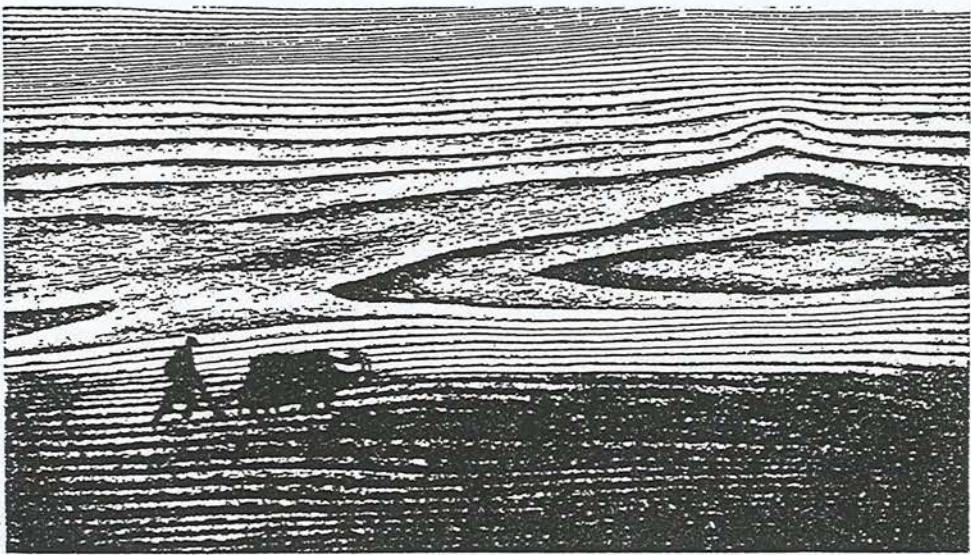
Ağaç baskı, malzemesi ve çalışma özelliği ile, yaratıcılığı, özgünlüğü uyaran bir tekniktir. Kişiyi başarıya götürmede, katkısı büyüktür. Çünkü ağaç baskıda raslantısal özellikler fazladır.

Ağaç baskıda umulmadık bir yerde ortaya çıkan, bir doku parçası, çalışmada umulmadık güzellikte, umulmadık derinlikte bir anlam oluşturabilir. (Gökaydın, 1987, s. 52)

Sonuç olarak, ağaç baskı tekniği, grafik sanatlar kapsamı içinde, daha çok yöresel temaları, anlatımcı bir anlayış paralelinde değerlendirmekten yana olan sanatçıların bir bölümünün, temel uğraş alanına dönüştürdükleri, bir bölümününse, dönem etkinliği halinde ele almış oldukları bir yöneliş olarak dikkati çekmektedir. (Özsezgin,1987, s. 82)



Resim 51: "Anne" Muammer Bakır



Resim 52: "Tarla" Muammer Bakır

## 2. TÜRKİYE'DE AĞAÇ BASKI SANATÇILARI

### 2.1. MUSTAFA ASLIER

Yapıtlarının büyük çoğunluğunu özgün baskiresim teknikleriyle yaratan Mustafa Aslier'in bu tür sanat içindeki yeri, uygulamada ve yaygınlaştırmada yüklendiği sorumluluk yadsınamaz bir gerçektir. Çizgi-resim suluboya çalışmalar, akrilik, guaj ve akuares ile resimler de üretmiş olmasına karşın Aslier, bugün Türk baskiresim sanatında çok önemli bir isimdir. Sanat eğitime başladığı 1946 yılından bu yana yükselen sanatçı grafiği, uluslararası katıldığı sergiler, sanat kitapları, makaleleri ve konferansları ile çok yönlü bir gelişim çizgisi göstermekte, baskiresim sanatına yaptığı katkılarla adından sıkça sözedilen bir sanatçı olmuştur.

Özgünbaskı çalışmalarında daha çok figüratif istif düzenlemelerine ağırlık veren Aslier, yenilik yaratmanın eski değerleri çok iyi bilme ve anlamaya bağlı olduğunun bilincindedir. Her yeniyi yaratmak için deneme araştırma yoluna giderek kendine özgü yeniyi yaratabilmektedir.

Aslier'in çalışmalarının tümüne baktığımızda bu özgürlük arayışını gözlemleyebiliyoruz. Öğrencilik yıllarına ait çalışmaları, temelde çizgiye dayalı kalabalık semt kahveleri, tren istasyonlarından izlenimler, resimsel öğeler yerine konunun, içeriğin ön plana çıktığı resimlerdir. İkinci dönemde yöresel ve ulusal konulu resimlerin yerini, Batı sanatının sanatçı üzerinde yoğunlaşan etkisiyle salt biçimsel ve renkle şekillenen plastik öğelerin oluşturduğu soyut çalışmalara bırakmaktadır. 1960'lardan sonra yeniden insan figürüne dönen sanatçı, görsel öğelerle figürü yapıtlarında birleştirmektedir. Giderek insan davranış biçimlerini yansıtan soyutlaşmış simgeci bir anlatıma ulaşmaktadır.

Geometrik mekan kurgulu, sert köşeli formlar, istiflenen figür ve

nesneler yalınlaşmakta, Anadolu'nun eski uygarlıklarından kaynaklanan anıtsal, görkemli bir görünüş kazanmaktadır. İlk bakışta az hareketli, durağan bir etki bırakan simgeci ve biçimci kurgulu çok figürlü kompozisyonlarında gizli bir dinamizmin varlığı, Mustafa Aslıer imzasını taşıyan özgün yaratma olarak Türk sanatı içindeki özel yerini almaktadır. (Ersoy, Ocak 1991, S. 147, s.14)

Sanatçı, sanat çalışmalarının yönelme dönemlerini şöyle açıklar:

*“İlk resmim 1947 yılında Halkevleri Genel Merkez’inde sergilendi ve ödüllendirildi. 20 yaşında, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nde öğrenciydim. O günden bu yana gördüğüm sanat eğitime ve bulunduğum ortamlara uygun olarak deneme ve araştırmalarımındaki yönelmeler şöyle sıralanabilir:*

1- 20-27 yaş, resim çizmek yöntemlerimi deneme ve tanıma dönemi. Bu dönemde gözlediklerimi kolay ve doğru olarak çizebildiğimi farkettim. Modelden resim dersleri dışında Ankara Saman Pazarında, kahvehanelerde, tren bekleme salonlarında ve köylerde yüzlerce çizimler yaptığım yıllar. Bu çalışmalara dayanarak hayalden çeşitli kompozisyonlar yapıyordum.

*Rembrandt, Daumier ve Goya'nın resimlerinden çok etkileniyordum. Onlardan farklı, kişisel bir anlatıma ulaşmam gerektiğini bilmeme karşın, yolunu, yöntemini bulamıyordum. Eserlerimde konu, resim öğelerinden daha çok öne çıkarıyordu.*

2- 28-35 yaş, batı sanatını yakından tanıma dönemi: (1953-1969)

1953 yılında grafik dalında açılan seçme sınavı sonunda, devlet

tarafından Almanya'ya gönderildim. 1953-1958 süresi içinde beş yıl Münih ve Stuttgart'ta grafik öğrenimi gördüm. Bu dönemde, batı sanatının şekillendirme öğelerine nesnel yaklaşımlarını tanıdım. Resimsel öğelerin salt ögesel güçlerine dayalı çalışmaları gördüm.

Bu tanıma, konuya yönelik anlatım dilimi etkiledi. Artık salt biçimlere ve salt renklere ve bunların şekillendirici ögesel bir değer olarak eselerimde yer vermeye başladım. Görsel öğelerin nesnel şekillendirme gücünü denerken figürsüz, objesiz bile yaptım. Bir yandan da o güne kadar ulaştığımı sandığım bazı kişisel özgünlüğü yitirmekten korkuyordum.

3- 1960 sonrası ilk on yılda insan figürlerini, salt görsel öğelerin gücünden de yararlanarak doğu ve batının birikimlerinin gösterdiği doğrultuda yeniden biçilendirmeye yöneldim.

Resim çizmeğe başladığım günden buyana çevremdeki insanları gözlemlemiştim. Onların hareketlerini duruşlarını, dış görünüş özelliklerini kolayca resmedebiliyorum. Onları daha resimsel bir dille anlatabilmek için dış görünüşün belirleyicisi olan giysilerden arındırdım onları. İnsan figürlerini çıplak ve yalın simgeler gibi çizmeyi denedim. Böylece salt biçimle figür biçimlerini bütünleştirme araştırmaları yaptım.

4- 1970-1980 arası 10 yıllık dönemde kurgularda halk sanatı düzenlemelerindeki mantıktan yararlanmayı denedim. Halı ve kilimlerdeki kesin ve yalın düzenlemeyi simgeci figürsel anlatımına uygun buluyordum. Ayrıca Bizans ikonlarında, minyatürlerde görülen, konuya dolaysız yaklaşmayı sağlayan düzenlemeyi (ben buna kapıönü veya pencere duruşu diyorum), kendi dilime, önceki yıllardan beri, yakın buluyordum. Böylece salt biçimde yakın soyutlanmış figürlerle, insan davranış biçimlerini yansıtan simgeci anlatımı bozmadan, gene

geometrik sayılabilecek bir resim mekanı oluşturuyordum. Bu arada 1972 yılında gördüğüm, büyük Meksika sergisindeki, Hitit güneş kurslarını anımsatan halk sanatı eserlerinden de etkilendiğimi söylemeliyim. Üst üste, yan yana yazı gibi düzenlenmiş figür kompozisyonlarını bu sergiyi ilk gördüğüm 1958 yılından bu yana arada bir denemiştim.

5- 1980 sonrası dönemde deneme ve araştırmalarımın sağladığı ustalığı değerlendirmeye çalışıyorum. Bildiğiniz gibi denemelerimde yüzde doksan özgün baskıresim tekniklerinden yararlandım. Resme başladığım ilk yıllarda olduğu gibi, şimdide daha çok boya ve çizgi teknikleriyle çalışıyorum.

Simgeci ve biçimci anlatımımın ve yalın düzenlemelerimin eserlerime bir anıtsal görüntü sağladığını bana çok söylediler. Bunu ben de bildiğim için küçük boy özgün baskıresim denemeleri yaparken bile çok kez bu eserlerimi duvar resmi olarak tasarladım. Ancak bunlardan yalnız birini Marmara Adası'ndaki "Atölye-Ev" imin dış duvarına uygulayabildim. Son boya resimlerimde de duvar resmini unutmuş değilim(Resim: 53).

(Sanat Çevresi.Mayıs 1991, S. 151, s. 12-15)

## 2.2. MÜRŞİDE İÇMELİ

Mürşide İçmeli, özgün baskıresimlerinde, Anadolu'nun kültürel geçmişi, çağdaş toplumsal çelişkileri sanatçının süzgecinden geçerek yer alır. Kimi zaman Anadolu'nun tanrıça heykelciklerini anımsatan figürler, kimi zaman da Hitit savaşçılara benzer insan kümeleri ister istemez kültürel temelimizi çağrıştırır.

ederim. Bunun için gravürü yapıma çok uygun bir teknik olarak görürüm. Kompozisyonlarımın biçimlenmesinde büyük olanaklar sağladığı için ısrarla bu teknikte çalışmaya devam etmekteyim.

-Bize Batılı anlamdaki resim çok geç girmiştir. Batı'ya resim öğrenimi için gidenler orada boyaresim üzerinde çalıştılar ve özgün baskiresme ilgi duymadılar. Yurda döndüklerinde kendi çalıştıkları tekniklerin yayılmasını sağladılar.

Temelleri XV yüzyıla kadar dayanan özgün anlatım yolu olarak ele alındı. XX. yüzyılda ise çok değer kazandı. Bu alanda dünya çapında bir çok sanatçı yetişti. Batı'da yaygın organlarının sevilmesinde ve yayılmasında büyük katkıları oldu. Halbuki bizde yakın zamana kadar bu konuda yazılmış doğru dürüst bir yazıya rastlanmaz. Sergilerde görülmeyen, sanat literatürümüzde yer almayan grafik sanatlar yayılamamıştır. Güzel sanatlar öğrenimi yapan okullarda bile grafik atölyelerinin açılması yakın zaman rastlar. Türkiye'de her sanat dalında ödüllü yarışmalar yapılır. Bu sergiler ve yarışmalarda bir tek özgün baskiresim yarışmasına rastlayamazsınız (Yeni Boyut Plastik Sanatlar Mayıs 1982, S. 1/3, s. 8-10). (Resim: 54-55).

### 2.3. MEHMET GÜLER

Konularını kendi ülkesinin insanından seçmiştir. Ancak, son çalışmalarında figürlerini daha çok soyutlandığı ve arındırdığı, biçime dönüştürdüğü görülür. Sanatçı, bu figürsel biçimlerle, biçimsel ve konstrüktif işlevi öze bağımlı olarak dinamik bir kurguya dönüştürür.

Mehmet Güler, "Resimlerindeki içerik, yaşantınız ya da inançlarınız ile nasıl ilişkili?" ve "Tekniğinizi anlatır mısınız?" sorularına şu cevapları vermiştir.

- Anadolu'da, kırsal kesimde doğdum ve hala bağlarım oradadır. Her yıl bu insanlar arasında belli bir zaman dilimini yaşarım. Bu benim hem geçmişim, hem yaşadığım andır. Onlarla olan bağlarım, benim resimlerimde bir tepki şeklinde tekrar yansır. Yalnız bu yansıma, folklorik öğelerle süslü bir masal anlatma da değildir. Bunları şark masallarına özgü pembe duygularla değil, destan özünde varolan destanımsı bir anlatımla vermek istiyorum. Herşeyiyle bize ait, yerel öğelerle evrenselleştirmek istiyorum. Resimlerimde öz, bu insanların gerçek yaşamlarının da ötesinde, gizemleriyle, özlem ve tutkularıyla yansır. İnsanlar çoğu kez toprakla kaynaşmış, taşlaşmış birer heykel görünümünde olmalarına karşın, yürekleri sıcak, ana, aile sevgisi, insan sevgisi ile doludur. Her an birbirlerine kucak açacak bir sevgi taşar gözlerinden. Yıllardır beni etkileyen bu çevre, bu insanlar ve bunların özlemleri, düşleri, tutkuları oldu. Bendeki yaratıcılık, bu insanların benliğimdeki etkilerinin tepkiye dönüşmesi ile oluşmaktadır. Her yıl Anadolu'da yaptığım geziler, gözlemler, bende yeniden bir güç ve yaratma isteği uyandırmaktadır.

- Boya ve grafik tekniklerini de uyguladığım için çok yönlü çalışmak zorundayım. Değişik malzeme ve teknik bunlara tümüyle egemen olabilme gibi bazı sorunları da beraberinde getiriyor. Çok önceleri, boya çalışmalarımında, yoğun halde ağaç baskılar yapmıştım. Grafik çalışmalarımında bunlar temel teşkil ederler. Daha sonra Almanya'daki öğrenimim sırasında Taşbaskı ve Gravür tekniğine yönelttim. Bu teknikte kendime özgü bazı yöntemler geliştirdim. Gravür tekniğini,

tüm zorluk ve uğraşlarına karşı seviyor ve yağlıboya çalışmalarına paralel olarak sürdürüyorum. Bu teknikle yaptığım "Kadınlığın Kaderi, Düş Ağacı Altında, Düş Ağacına Umut, Güneşte Geçmiş" gravür dosyalarım yayınlandı. Düş ve Gerçek adlı bir gravür dosyamın da hazırlıkları içindeyim. Son üç yıldır yağlıboyayı, kendi geliştirdiğim ayrı bir yöntemle kağıt üstüne de uyguluyorum. Bu konuda bir hayli deneyimlerim oldu. Belli bir sonuca ulaştım ve Almanya'da çok ilgi gördü. Malzeme ve teknik değişikliği bende ayrı bir heyecan uyandırıyor ve haz veriyor. Böylece çalışmamdaki sürekliliği ve tazeliği koruyabiliyorum. ( Boztaş, Nisan 1983, s. 17-18)

Mehmet Güler, her fırsatta yöreselliğin tuzaklarına düşmemeye özen gösterdiğini tekrarlamıştır. "Yöresellik olayı, sanatçı için tehlikeli olabilir ve sanatçı yapıt yerine 'kitsch' üretebilir" demiştir. Baştan beri saptadığı amacı da şu sözlerle belirtiyor: Sanatçı "Kendi kültür yöremize ait bazı elementleri, özümlemeden geçirerek evrensel bir dil yaratmak". Birçok akımın yanyana yaşamını sürdürdüğü bir sanat merkezi olan Almanya'da çalışmasına karşın kendini akımlara kaptırmamak da Güler'in başından bu yana benimsediği ilkelerden biri.

Yağlıboya eserlerinde de, kurumaya yüz tutmuş ağaçlar ile Anadolu bozkırlarını yansıtan Güler'in yapıtı durağanlığa düşmüyor. Çoğu eserinde, her biri kendi başına özerk olarak kurgulanmış figür-biçimler, bu bozkır sahnelerine görsel bir canlılık kazandırıyor, sanatçının uyandırmayı amaçladığı etkiyi güçlendiriyor. Bu kütleli ve kimliksiz figür-biçimler, giderek doğaya karşı direnen insan simgesine dönüşüyor. Bu noktada ise, Anadolu teması, evrensel bir niteliğe bürünüyor (Resim: 56- 57)

## 2.4. GÖREN BULUT

Gören Bulut özgün baskılarını çoğunu büyük boyutlarda çalışmıştır. Figür kaynaklı anlatımcılığa yatkın bir yol izlemekte olduğunu ortaya koymuştur. Siyah-beyaz baskıları kişisel bir anlayışın, bütün resimlerini birleştiren kişilikli bir eğilimin ürünleri olarak dikkati çekmiştir. (6.sayfa milliyet sanat )

Ağaç baskı tekniğinin yanısıra, diğer baskı tekniklerini de şiirsel diyebileceğimiz ifadeci bir anlatımla kullanmıştır (serigrafi, litografi ve renkli "monoprint").

Gören Bulut, ağaç baskı sanatı için şunları söylemiştir: *"Ağaç baskı, eski bir teknik olarak değerlendiriliyor. Ama bu, anlatımın eski olmasını gerektirmez. Çağdaş bir anlatım biçimi, her türlü malzemeyle, teknolojinin çeşitli olanaklarıyla uygulanabilir"*. Anlatımcı, açıklayıcı ifade biçimi olarak değerlendirebileceğimiz Gören Bulut'un yapıtları, kendi anlatımıyla *"yaşamdan edinilen izlenimler"*den kaynaklanmıştır. Birikimini malzemeye aktararak, gözleme dayalı izlenimlerini ağaç, linol baskı ve değişik özel yapılmış kağıtlarda uygulamıştır. Daha çok Alman dışavurumcu sanatçılarınun, uzun yıllar çok kullandıkları, Orta ve Güney Amerika'da yaygın olan ağaç baskı yöntemi, siyah-beyaz anlatım gücünü daha da pekiştiren, geniş kitleye yayılma olanağı sağlamıştır. Özellikle son çalışmalarında *"büyük kent karmaşasını, çalışan insanların durumunu, İngiltere' de çalışan Türk insanının dramını"* anlatan Gören Bulut, büyük boyutlarda siyah-beyaz tercih etmiştir. Bununla birlikte soyut ve renkli çalışmaları da vardır.

Ağaç baskılarında siyah-beyazın ilişkisini, dostluğu, savaşımı içiçe kullanmış siyah-beyazın verdiği tadı başka renklerin vermediğini

düşünmüştür. Siyahla-beyazın yarattığı dramatik etkisini kullanmıştır. Zaten tarih içinde ağaç baskı uzun yıllar bir savaş aracı gibi kullanılmıştır. (Alman ekspresyonist sanatçıları da otuz yıl savaşları sırasında yoğun olarak kullanmışlardır). “Ağaç, dokusundaki doğal çizgileriyle sanatçıya hazır bir estetik sunarken; yine dokusundaki sertlikle onu zorlar, sıkıştırır. Ağaç kışkırtıcı bir gereçtir” diye düşünür.

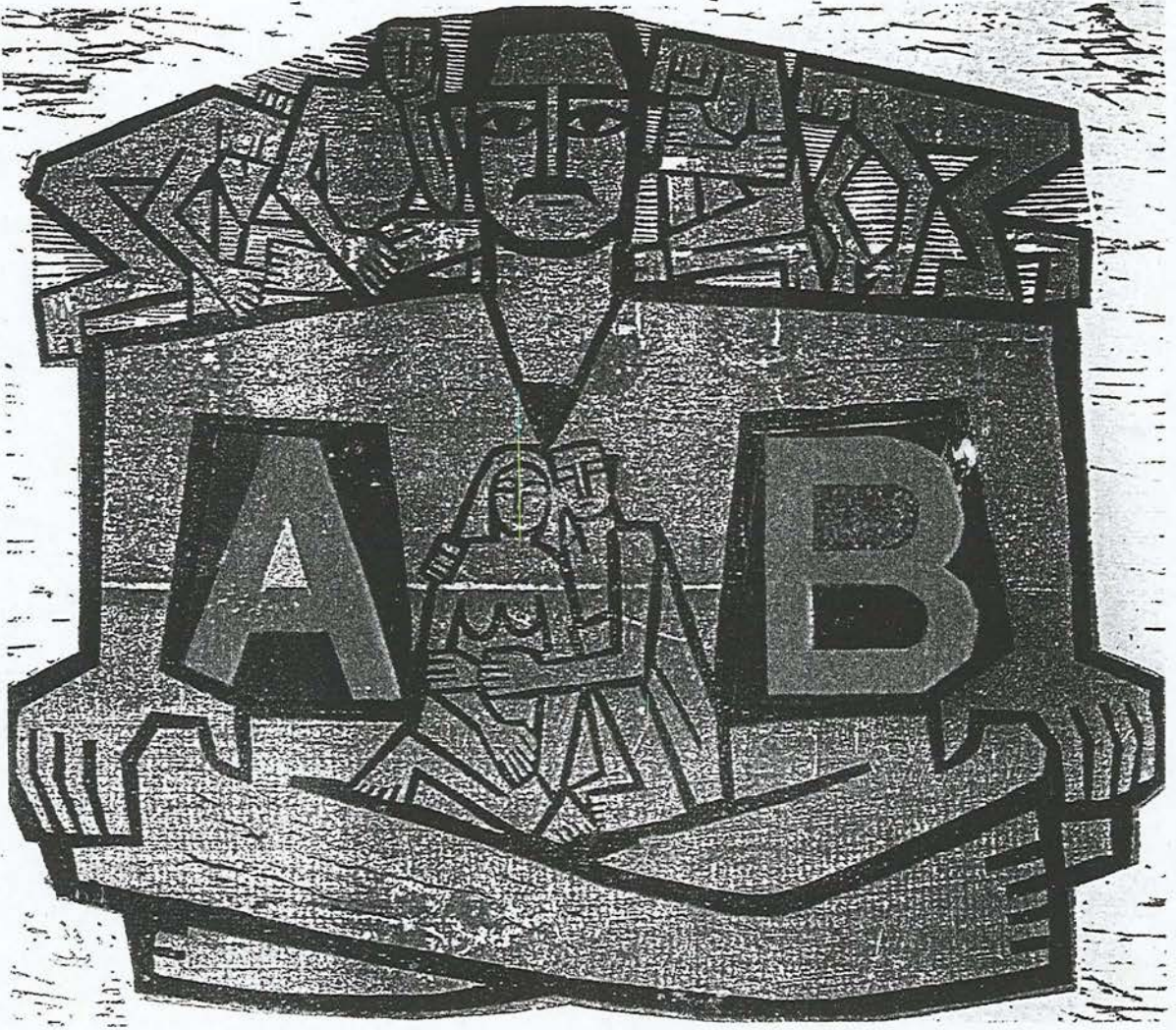
Siyah-beyaz ağaç baskı uygulamalarında siyah yüzeyde beyaz çizgiyi kullanmıştır. Çünkü bu yöntemi konunun vuruculuğunu, etkisini arttıran bir yöntem olarak görmüştür. Siyah-beyaz denge, ağaç baskı da, en az renkli resimdeki kadar önem taşır; hatta temeldir. Denge, siyah-beyaz resme yardımcı bir öğeler bütünü değil, siyah-beyaz resmin bizzat kendisidir. Bu dengeyi desen yaratır, deseni de denge ortaya çıkarır.

*Genellikle baskılarının konusu, çalışanlar: “Her zaman ekmeği ile geçinen . insanların içinde buldum kendimi. Bir yerde benim yaşamımdan kesitler bu resimler. Metropollerde kaybolan, büyük kentin önüne yığıldığı bir sürü sorunla çelişkiyi zaman zaman topluma küsen, kimi baş kaldıran, kimi kendi üstüne kapanan insanlar bunlar.*

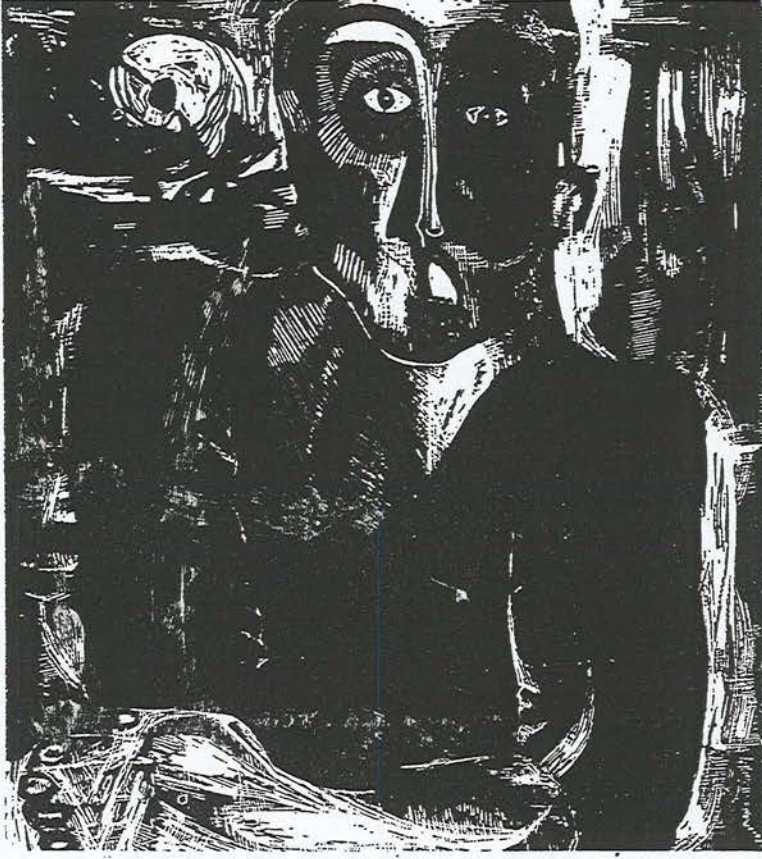
Baskiresimle birlikte yaptığı yağlı boya ve akrilik çalışmaları farklılık gösterir: “Ağaç baskılarımda kaçınılmaz olarak tekniğin getirdiği disiplin her zaman kendini gösteriyor. Tekniğin gereği kestiğiniz, kazıdığınız bir yeri düzeltmeniz olası değil. Oysa yağlı boya, akrilik gibi tuval resimlerinde her aşamada karışma şansınız var. Ancak plastik dilleri de bir o kadar farklı gereçlerin. Bu özellikleriyle de yeni yeni anlatım biçimlerini gerektiriyor. Resimlerimdeki özgürlük çabası işte, birazda baskı resmini biktirici disiplininden kurtulmak gizli isteğinden doğuyor. İki tekniğin de dilini, mantığını kavrayıp bir bireşime ulaşmak, kalıcı şeyler, üretebilmek çabası içindeyim.”

Resimlerinin arka planları izleyiciye çoğunlukla bir iş ve çalışma ortamlarından görüntüler getiriyor gibi siyah rengin yoğunlaştırdığı bir bırakılmışlık ve yalnızlık dünyasını, yer yer kendi üzerine kapalı bir yaşama biçimini imgeler gibi. Figürleri de çalışanlar.

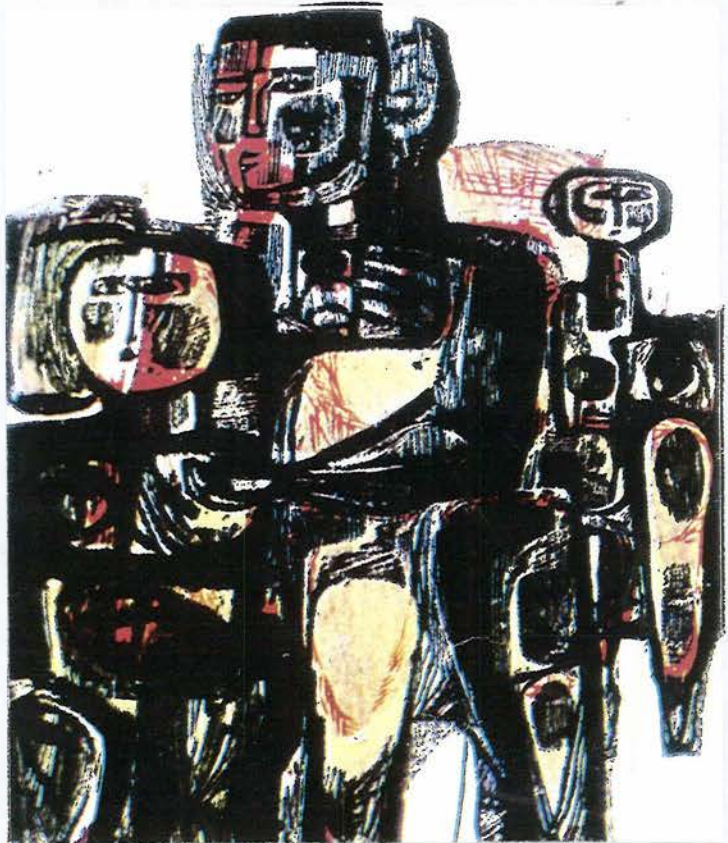
Sonuç olarak Bulut, ağaç baskılarında içinde yaşadığı toplum ve çevreyi irdeler. Kentsel doku görünümüleri, insanların yaşam biçimleri ve doğa gözlemlerine dayalı saptamalar geniş bir yer tutar. İnce ve ayrıntılı geniş dokular, siyah boyanın tadını araştıran büyük boyutlu ağaç baskılarında, iç ve dış anlatımcılığı ön plana çıkarmaktadır. Özellikle linol ve ağaç baskılarında, kendine özgü bir dil oluşturduğu, siyah üzerinde beyaz çizgi tekniğiyle, çağdaş insanın dramını ve yaşamını aktarır (Resim: 58-59-60-61)



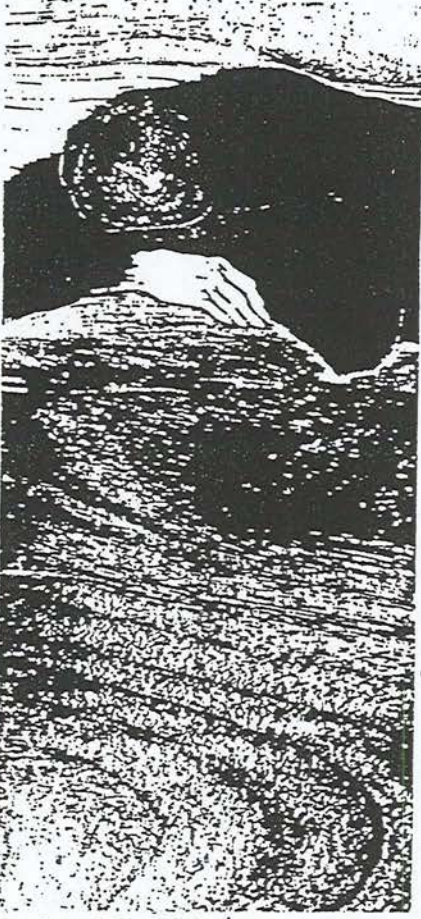
Resim 53: "İsimsiz" Mustafa Asker, 1972



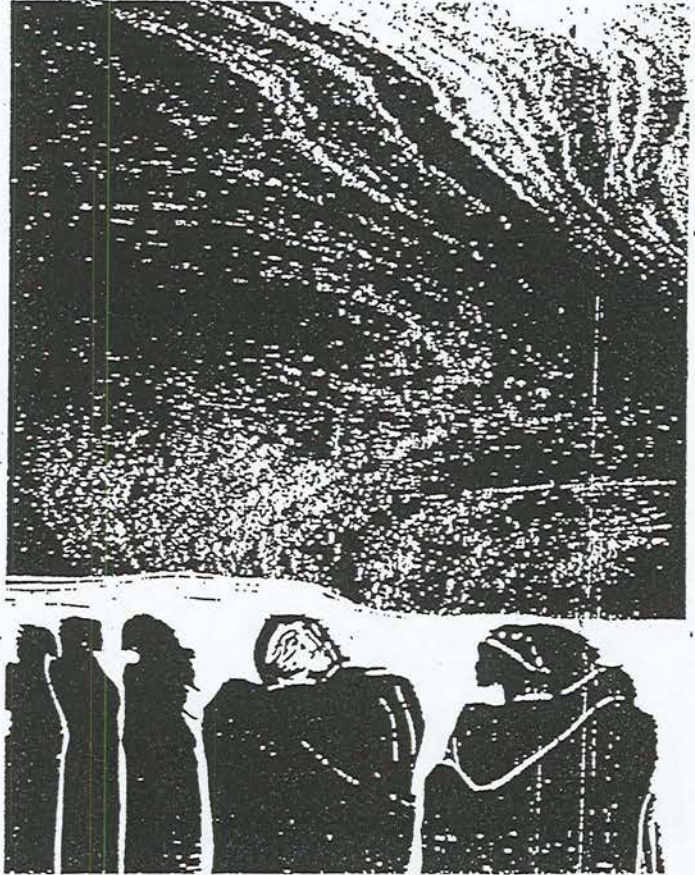
Resim 54: "Korku" Mürşide İcmeli,



Resim 55: "Üç Arkadaş" Mürşide İcmeli, 1972.



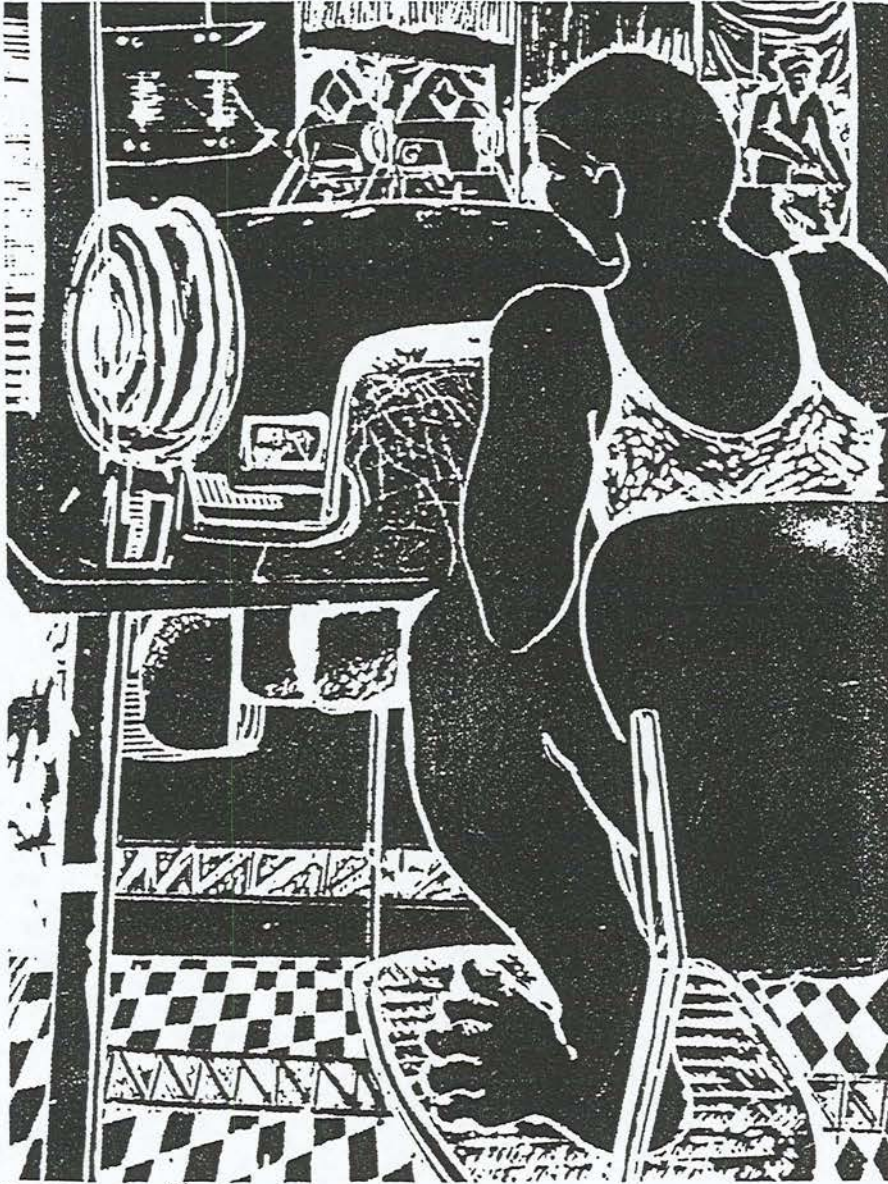
Resim 56: 1964 "İsimsiz" Mehmet Güler



Resim 57: "İsimsiz 1" Mehmet Güler



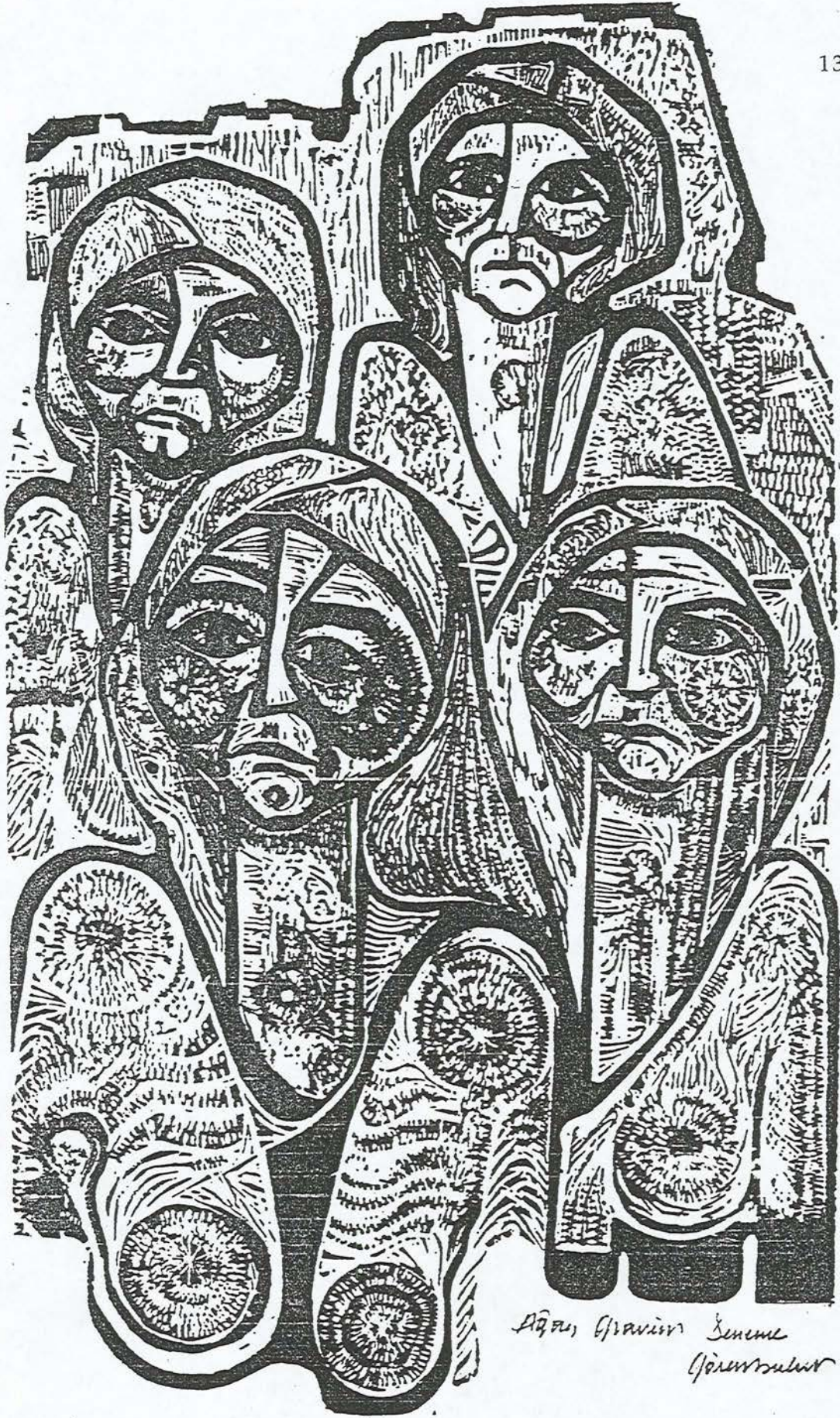
Resim 58: "İsimsiz" Gören Bulut, 1983



Reşim 59: "Fabrika" Gören Bulut, 1983



Resim 60: "Acı" Gören Bulut, 1974



Ağrı, İranın Senele  
Çeremselur

Resim 61: "Dört kızkardeş" Gören Bulut, 1971

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Mısır ve Mezopotamya' da ıstampa biçiminde başlayan ağaç baskı, M.S. 105 yılında Çin'de kağıdın bulunmasıyla değişik bir ivme kazanmıştır. O dönemde ağaç baskı ipek ve deri üzerine yapılmış olan kuş, bitki, kelebek ve çiçeklerden oluşan baskı örnekleriyle günümüze kadar gelmiştir.

Ağaç baskıyı ilk kullananlar, rahipler ve keşişler olmuştur. Okur-yazar oranının çok düşük olduğu o dönemde dinin yayılması, halkın bilinçlenmesi amacıyla kullanmışlardır. Dini kitaplar, ilaç reçeteleri gibi halkın kullandığı türdeki basılı ilanlar, ağaç baskı yoluyla çoğaltılmış ve yayılmıştır.

X. yüzyılda Avrupa, ağaç baskı sanatını Çin'den gelen oyun kartı, pul ve paralarla tanımıştır. Daha sonraları ağaç baskı sanatı bakır gravürün zengin olanaklarına göre ve Almanya'nın 30 yıl savaşlarında zayıf düşmesiyle ilkel ve yetersiz bulunmuş ve bunun sonucu, ağaç baskıya yüzyıllık bir ara verilmiştir (XIII.yy.).

XIV. yüzyılda, Dürer'in sanatından da Avrupa oldukça etkilenmiştir

Tarih boyunca, ağaç baskı sanatı, zaman zaman haketmediği durumlara düşmüştür. Gerçek değerini, Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçıları ve bu gruplara dahil olmayan diğer ekspresyonist sanatçılarıyla tekrar kazanmıştır. Ve tarih içinde de hak ettiği yere, bu dönemde gelmiştir. Bu gruplar ekspresyonizm'in gelişimine ve oluşumuna çok önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Bu gruplardan Die Brücke topluluğu, 1905'de Dresden'de XX.yüzyılın

en önemli sanat gruplarından biri olarak kurulmuştur. Ekspresyonizm'in Alman güzel sanatlarında ortaya çıkışı Brücke Sanat Grubu'nun ortaya çıkışı ile başlamıştır. Grup, geleneksel temalardan, estetik ve burjuva sanat kaygılarından uzak ve kendilerine özgü sanat üsluplarını ortaya koymuştur. Brücke grubu yapmış olduğu grafik üretimlerle, ağaç baskı dallarında yepyeni baskı teknikler geliştirmişlerdir. Brücke'nin çok sık kullandığı motif (imge) "Çıplak İnsan"dır. Temalarının çoğu, üzgün kadınlar, ölümler, hastalar, ölü doğa, tuhaf yiyecekler, dünyaya artistik bakış, insanların trajik görüntüleri, ağır mutsuzluklardan oluşmuştur. Sert ve keskin çizgiler, ağır zıt etkileşimler, belirsiz yüzeyler ağaç baskıcıların deneyimleriyle geliştirdikleri özellikleri oluşturur.

Diğer önemli grup olan Der Blaue Reiter de 18 Aralık 1911'de Münih'de kurulmuştur. Der Blaue Reiter grubu, başlangıçta diğer ekspresyonist sanatçılar gibi I. Dünya Savaşı sırasında, Avrupanın yaşadığı yıkımla ortaya çıkan, insanların askere gitmeleri, ölümlerin iş gücünü azaltması gibi çözümsüzlüklerin sanatı etkilemesi nedeniyle Der Blaue Reiter grubu üyeleri de eserlerini o yönde vermişlerdir. Fakat daha sonra savaşa bir tepki olarak, savaşa pasif kalma yolunu seçmişlerdir (Bu, eski çağlara ve yaşantıya özlem safhasına çıkarak, ölü ve ölüm figürlerini bilinç altına itmiştir). Bir süre sonra da savaşa tepki olarak savaşı yapıtlarına yansıtmayarak kadın, doğa, manzara vb. gibi ilgisiz konularla uğraşmaya başlamışlardır. Bu da, onlara göre bir tepkidir. Düşüncelerinin bir diğer hedefi de, kendi zamanlarındaki çalışmalarıyla eskilerden gelen vicdani, dine ait öğeleri yaratmak ve bunlarla teknik gelişmeyi kavratmaktır.

Türkiye'de de dokuzbin yıl önce Anadolu'da yaşayan insanların kil ve taşa oyulmuş kalıplarla kil üzerine baskılar yaptıkları bilinmektedir. Özgün baskıresim sanatı, Türk resim sanatının genç dallarından

birisidir. 1730 yıllarında İbrahim Müteferrika'nın ağaca elle oyulmuş olarak basılan "Tarihi Hindi Garbi" kitabı ilk örneklerdendir. XX. yüzyılın son on yılına girdiğimiz şu günlerde ise özgün baskı sanatı hızla gelişmektedir. Ülkemizde ağaç baskı, baskı malzemesinin bolca bulunmasına rağmen, gerektiği kadar ilgi görmemiştir. Buna karşın, birçok sanatçı ağaç baskıyla uğraşmış ve bu alanda çok değerli eserler vermiştir. Örneğin, Ferit Apa, Adnan Turani, Mustafa Aslıer, Nevide Gökaydın, Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Mürşide İçmeli, Gören Bulut gibi çok değerli sanatçı yetişmiştir.

Sonuç olarak, ağaç baskı, teknik özellikleri nedeniyle, sert, işlenmesi, kontrol edilmesi güç ve bunun yanında çok değişik amaçlara gidebilen bir malzeme olduğundan, çoğu zaman kullanım zorluğuyla karşılaşmış, gerektiği biçimde, yoğun (diğer tekniklere göre) kullanılmamıştır. Ancak, Alman Dışavurumcu (Ekspresyonist) sanatçılarının, bütünleştirip, kaynaştırdıkları ağaç baskı, hem teknik, hem de sanatsal boyutta bir birini tamamlamış ve günümüzdeki konumuna ulaşmıştır. Halen kullanılmakta olan ağaç baskı, bugün de aynı heyecanları, ağacın doğasında bulunan o sertlik, kontrol edilmesi güç olan özellikleriyle, birçok sanat dilinin ve de sanat akımının anlatıcısı olma özelliğini korumaktadır.

Çalışmada yer alan konular ve sanatçılar, sınırlılık nedeniyle yeterince geniş kapsamda incelenememiştir. Örneğin, ağaç baskıya önemli bir yapı kazandıran Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçıları üzerinde yoğunlaşıldığı için, ilk ve son bölümde genel bir tanımlama ve açıklama ile yetinilmiştir. Zaten ilk ve son bölümde değinilen ağaç baskının tarihsel bölümü, teknik özellikleri, Türkiye'deki gelişimi ve ilgili sanatçıların, ayrı ayrı başlıklar altında incelenmesi başlı başına bir araştırma konusu olabilecektir.

## KAYNAKÇA

- Adam, Clinton. Beall, Karen F, A Spectrum of Invation  
Color in American Printmaking 1890-1960, W.  
W.Norton &.Company, New York, London.
- Aslier, Mustafa. Türk Özgünbaskı Resim Sanatında Tahta Oyma  
Basma'nın Yeri. Hacettepe Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi, G.F.S yayınları: 6, Ankara-1987.
- \_\_\_\_\_, Grafik Sanatlar Tarih ve Yorumlar. Güzel  
Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar  
Bölümü Basımevi,1983.Bland, David.
- A History of Book Illustration, The Illuminated Manuscript  
and the Printed Book. Faber and Faber Limited, 24  
Russell Square London.
- Bleicher, Wilhelm. Stiebner, Jörg D. Handbuch der  
Modernen Druckgraphik.  
BruckmannMünchen,Novun Press.
- Boztaş, Av. Nevzat. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi.  
Nisan1983. s. 17-18.
- Bulut, Gören. Tahtabaskı ve Tahtagravür'e TeknikYaklaşımlar.  
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi. G.F.S yayınları: 6.Ankara-1987.
- Buchheim, Lothar-Günter. Graphik des deutsche Expressionismus.  
Buchheim Verlag Feldafing. Almanya 1959.

Chamberlain, Walter. Wood Engraving History of  
WoodEngraving. 1978.

Çağa, Sema. Sanat Çevresi 75. Ocak-1985

Dube, Anne Marie-Hegnig. Thiem Gunther. Alman  
Dışavurumculuğunda Grafik Sanatı.  
Grafik "Des DeutschenExpressionismus".  
Namat Basım Sanayi Ticaret A.Ş. 1989

Eihenberg, Fritz. The Art of the Print, Masterpieces-History  
Techniques. Harry N. Abrams,  
Inc.,Publishers, New York. 1976

Encyclopedia of World Art, Mc. Graw-Hill Book Company,  
Inc. New York, Toronto, London, cilt: XII. V. 1968

Ersoy, Ayla. Sanat Çevresi, Ocak 1991, S. 147, s. 14

Eppink, Norman R. 101 Prints The History And  
Techniques of Printmaking. 1971

Fehlemann, Sabine. Sanat Çevresi 157, Kasım-1991

Gökaydın, Nevide. Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı,  
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fkültesi,  
Ankara-1987, G.F.S yayınları: 6.

Herausgegeben von Magdalene M. Moeller Mit Beiiträgen von  
Magdalena, M. Moelle. Andrea, Firmenich und Hans

Michael, Herzog. Meisterwerke Des Expressionismus, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgra aus dem Brücke-Museum Berlin

Kırıçoğlu, Olcay. Sanat Çevresi. Nisan 1986. S.90. s. 26-27

Klette, Skira, Der Expressionismus in Wortund Bild. CottoYayınevi, 1983.

Melot, Michel. Griffiths, Antony. Field, S. Richard. Béguin, André. Prints History of an Art. 1981.

Özsezgin, Kaya. Sanat Çevresi. Sayı:103, Mayıs, 1987.

\_\_\_\_\_ ,Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara 1987, G.F.S yayınları: 6.

Sanat Çevresi, S. 151, Mayıs 1991, s. 12-15

\_\_\_\_\_ , S. 164, Haziran 1992, s. 46-47

\_\_\_\_\_ , S. 150, Nisan 1991, s. 44-45

Ulay, Faruk. Sanat Dergisi. S. 113, Şubat-1985

Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Resim Sergisi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Ankara Alman Kültür Merkezi,1987,

Wingler, H. M. Die Brücke, Buchheim Yayınevi, Feldafing, 1954.

\_\_\_\_\_, Der Blaue Reiter, Buchheim Yayınevi,  
Feldafing, 1954.