STD, XXVI / 2, Ekim | *October* 2017, 395-421. Derleme | *Review*

I. DÜNYA SAVAŞI'NIN SANAT DİLİNE ETKİLERİ
Max Beckmann'ın *Die Hölle* (Cehennem), Käthe Kollwitz'in *Der Krieg* (Savaş) Baskı Dosyaları

THE EFFECTS OF THE FIRST WORLD WAR ON THE LANGUAGE OF ART
Max Beckmann's *Die Hölle* (The Hell), Käthe Kollwitz's *Der Krieg* (The War) Portfolios

Ali Şahan KURU*

Özet

Bu çalışmada Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'da yaşayan ve üreten sanatçıların, savaş sürerken ve hemen ardından yaşanan Weimar Cumhuriyeti döneminde ortaya koydukları eserler üzerinden yaşananları ne şekilde kayıt altına aldıkları incelenecektir. Dünyanın ilk "*topyekûn savaş*"ı olarak kayıtlara geçen büyük savaşın sanat diline etkileri, savaş öncesi süregelen sanatsal çizgiyi nasıl kırdığı ve onu nasıl dönüştürdüğü üzerinde durulacak ve Max Beckmann ile Käthe Kollwitz'in benzer dönemde ürettikleri iki baskı serisi arasındaki farklar incelenecektir. Çalışmada ilk iki bölüm, Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa sanatını nasıl etkilediği, bizatihi savaşta yer alan bazı sanatçıların savaş sırasındaki rolleri ve Almanya'da şekillenen Yeni Nesnelcilik akımının sanatsal yörüngesini tarihsel bir izlekte ele alacaktır. Son iki bölüm ise, Weimar Cumhuriyeti döneminin belli başlı sanatçılarından olan Max Beckmann'ın *Die Hölle* (Cehennem) ve Käthe Kollwitz'in *Der Krieg* (Savaş) başlıklı baskı dosyaları üzerinden, yaşanan toplumsal krizler karşısında iki sanatçının takındıkları eleştirel tavrı ve sanatsal dili nasıl kullandıklarını inceleyecek. İki baskı dosyasının ifade, biçim ve teknik farkları karşılaştırmalı olarak analiz edecektir.

Anahtar Kelimeler: *Yeni Nesnelcilik, Verizm, ironi, Kinizm, Tahta Baskı*

Abstract

In this paper; the way that the history has been recorded in the work of artists who lived and produced during and after the First World War in Weimar Republic in Germany will be examined. The impact of the war on the language of art and how it transformed the artistic scene will be examined through the differences between print series of Max Beckmann and Käthe Kollwitz. First two chapters will explore the impact of the war on the European art, roles of artist during that time, and finally the artistic trend of New

* Doktora Öğrencisi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Doktora Programı.

ORCID ID: 0000-0002-4479-2404 ♦ E-mail: alisahankuru@gmail.com.

Geliş Tarihi | Received: 22.05.2017 *Kabul Tarihi | Accepted: 21.07.2017*

Objectivism, which occured in Germany. Last two chapters will examine Max Beckmann's Die Hölle (The Hell) and Käthe Kollwitz's Der Krieg (The War) print files in a comparative manner in terms of their structural and conceptual aspects. The artists critical approach to the social crises and their response to war in artistic terms will be examined through the works of two artists.

Keywords: *New Objectivity, Verism, Irony, Cyncism, Wood Print*

Giriş

1914 - 1918 yılları arasında Avrupa'nın büyük bir bölümünde, tarihte eşine az rastlanır bir yıkımla sonuçlanacak ve dâhil olan ülkelerin sosyal, kültürel, politik yörüngelerinde önemli kaymalara sebebiyet verecek olan devasa boyutlu bir savaş yaşandı. *I. Dünya Savaşı* insanlık tarihinde savaş olgusunun tümüyle değiştiği ilk modern savaş olarak kayda geçti. Modern savaş sadece silah gücünün gelişmiş teknolojisini ve bu teknolojinin yol açtığı muazzam insan kaybını kapsamıyordu; I. Dünya Savaşı aynı zamanda modernizmin alamet-i farikalarından olan hız ve mobilizasyonun, daha sonra küreselleşmeye evrilecek ve düşünme biçimlerini kökten değiştirecek olan etkisinin ilk ivmesini aldığı noktalardan biriydi. Bu anlamda I. Dünya Savaşı, İngiliz tarihçi Eric Hobsbawn'ın "Aşırılıklar Çağı" olarak nitelediği ve 20 yy.'ın 1914'te başladığını iddia ettiği kitabında altını çizdiği üzere, dünyanın ilk "Topyekûn Savaş"ıydı.[1]

> "20. yy'dan önceki savaşlarda, savaşan tarafların insan güçlerinin tamamını seferber etmeleri istisna iken, 20. yy'da modern savaş, çatışmaya taraf olan devletlerin yurttaşlarını kapsamış ve çoğunun seferber edilmesine, korkunç bir yıkıma ve kıyıma sebep olmuş, savaşa katılan ülkelerin toplumlarının hayatlarına hükmetmiş ve bu hayatları dönüştürmüş; muazzam miktarlarda askeri donatımla yürütülmüş, bu noktada tüm ekonomiyi bunları üretecek şekilde yönlendirmeyi gerektirmiştir." [2]

1 Hobsbawn, I ve II. Dünya Savaşı'nı kapsayan 1914 ve 1945 arasının bir bütün olarak kavranması gerektiğini iddia ederek bu tarihsel aralığı "Otuzyıl Savaşı" olarak adlandırır. Hobsbawn *Topyekûn Savaş* kavramını Erich Ludendorff'dan almıştı. *Topyekûn Savaş*; I. Dünya Savaşı'nın sadece ekonomik, politik ve jeopolitik yapıların dışında neden bu denli büyük bir kıyım, acı ve felakete neden olduğunu, neden sivilleri daha önceki savaş deneyimlerinden farklı olarak doğrudan etkilediğini, aşırı şiddetin sıradanlaşmasını mümkün kılacak olan politik propagandanın nasıl işlerlik kazandığını gösteren tarihsel kuramlardan birisidir.

Ludendorff'a göre *topyekûn savaşın* beş temel unsuru vardır: 1) Savaşa giren ülke topraklarının tümü savaş alanıdır. 2) Tüm halk savaşa fiilen dâhil olur; bu durum etkin bir topyekûn savaş yürütebilmek adına ekonomik sistemin savaşın amaçlarına hizmet edecek şekilde tasarlanmasını gerektirir. 3) Büyük kitlelerin savaşa katılması, içeride halkın moralini yüksek tutmak ve dışarıda düşmanı yıpratmak adına güçlü bir propaganda mekanizmasını gerektirir. 4) Topyekûn savaş ciddi bir hazırlık süreci gerektirir, çarpışmalar başlamadan önce hazırlıklara başlanmalıdır. 5) Etkin ve uyum içinde savaşmak, topyekûn savaşın bir başkomutanın idaresi altında yürütülmesiyle sağlanabilir. (Speier, 424'den *akt:* Kurtuluş, 2015, 6-31)

2 Hobsbawm, 1996, 57.

Topyekûn savaş anlayışı, I. Dünya Savaşı'nın çıkışına kaynaklık eden diplomatik krizlerin ardındaki ideolojik manivelayı neredeyse ikinci plana itmiş, ideolojisiz ve önceden belirlenmiş stratejik bütünlüğe dâhil hedefler, yerini topyekûn bir imhaya ve sınırsız bir şiddete bırakmıştı. Avrupa'yı saran bu akıldışı savaş halesi daha önceki deneyimlerden farklı olarak toplumun her kesiminden insanın cepheye gönderilmesine, siper savaşlarına girmesine; geride kalanların da yeni silah gücünün yıkıcı etkilerini ilk elden tecrübe etmesi dolayısıyla, muazzam acılara ve travmalara neden olmuştu. Sanatçılar da bu koşullardan bağımsız değillerdi. Dönemin sanatçıları, yazarları, entelektüelleri için savaş uzak bir geçmişte kalmış tarihsel bir bilgi, hatta pek çoğu için bir dipnottu. Bununla beraber savaş o tarihe kadar daima ideolojik hedefler gözeten ve en azından ahlaki düzeyde belirli bir hukuku olan siyasi manevralardı. I. Dünya Savaşı'nın başlarında Avrupa'da hemen herkesin kapıldığı akıl tutulması, savaşın bu eski kodlar üzerinden bir düşünüşle ele alınmasından kaynaklanıyordu. Savaş, sanatçılara ve entelektüellere göre (çoğunun fikir birliği ettiği üzere) Avrupa düşüncesindeki ataletin silkinip atılmasına sebep olacak ve bir arınmaya, yeniden canlanmaya yol açacaktı. Dönemin aydınları arasında daha sonra yayımlanacak olan mektuplaşmalar ve kişisel notlardan da anlaşıldığı kadarıyla sanatçılar ve aydınlar bu savaşın sadece siyasi değil felsefi olarak da bir gereklilik olduğunu düşünüyorlardı. Savaş başladıktan neredeyse bir yıl sonra bütün bu düşünceler yerini büyük bir hayal kırıklığı ve vicdan azabına bıraktı. Savaşa gönüllü katılan sanatçıların bir kısmı cephede hayatını kaybetmiş, kalanlar ise yaşadıkları şokun etkisini uzun süre üzerlerinden atamamışlar ve sanatsal odaklarını savaş mefhumu etrafında konumlandırmışlardı.

Savaş ve Sanat

Büyük savaştan önce Almanya'da sanat, büyük oranda *Die Brücke* (Köprü Grubu) ve *Der Blue Reiter* (Mavi Süvari) sanatçılarının dışavurumcu dilinin etkisi altındaydı. İtalya'da *Fütürizm*, İngiltere'de *Vortisizm*, Fransa'da *Kübizm* ve Rusya'da *Suprematizm* etkiliydi. Bu durum Kandinsky'nin ifadesiyle: "*20 yy.'ın çok sesli senfonisiydi.*"[3] 1914'de savaş başladığında bu çok sesli birlik hızla yok oldu. Savaş öncesinin çok uluslu dili, savaşan tarafların ulusalcı ve milliyetçi söylemlerinin de yardımıyla dağılmıştı. *Der Blue Reiter* grubunun iki kurucu üyesi Franz Mark ve Vassily Kandinsky savaş karşısındaki farklı tutumlarından dolayı iki ayrı kutba savrulmakla kalmamış, resmen iki farklı ulusa mensup düşman olmuşlardı. Buna rağmen, sanatçıların önemli bir kısmı savaşı neredeyse coşkuyla karşılamışlardı. Scheneede, bu sanatçıların mektup ve günlüklerinden anlaşıldığı kadarıyla modern endüstriyel savaşın gerçekliğinin ne olduğuna dair net bir fikirleri olmadığının anlaşıldığını söyler. Bu sanatçı ve entelektüellerin pek çoğu: "*materyalizmden uzaklaşıp eşit biçimde muğlak olan kültürün tinsel alanına doğru radikal bir değişim gözetmekteydi ve savaş bu doğal yenilenmenin metaforik işlemiydi.*"[4] Sanat tarihçisi Peter Paret'in deyimiyle bu: "*Düşünen bir insanın, toplumun yarı şımarık,*

3 Scheneede, 2014.

4 Scheneede, 2014.

yarı uyuşuk ve donuk zehirli havasından kurtuluşuydu."[5] Savaşın ilanından sonra Georges Braque, Fernand Léger, Raymond Duchamp-Villon, František Kupka ilk çağrıyla cepheye giden Fransız sanatçılar arasındaydı. Ülkesi savaşı girmeyen Pablo Picasso, kelimenin tam anlamıyla savaş yıllarında Paris'te kalan tek ressamdı. Almanya'da da durum farklı değildi, August Macke, Franz Marc, Max Ernst, Otto Dix, Max Beckmann gibi dönemin öncü sanatçıları doğrudan siper savaşlarına dâhil olacak ve ön saflarda savaşa katılacaklardı. Scheneede'ye göre Marc, Kokoschka gibi sanatçılar böylesine bir zamanda geri kalmanın -Kokoschka'nın ifadesiyle- "*sonsuza kadar sürecek bir utanç*" olduğunu düşündükleri için; Dix ve Beckmann ise "*sanatın gerçeklikle olgunlaşması adına uç deneyimler yaşamak*" istedikleri için savaşa katılırlar. Savaşın ilk zamanlarında kısmen çekimser bir tavır izleyen İtalya'da ise, yerleşik duruma karşı kışkırtıcı politik söylemleri araçsallaştırarak İtalya'dan bütün Avrupa'ya dinamizmi yaymayı hedefleyen Fütüristler, savaşı çok daha içten coşkuyla karşılamış ve kutlamışlardı. Fütürizmin öncüsü sayılan Umberto Boccioni gönüllü olarak savaşa katılmış ve savaş sırasında attan düşerek yaralandığı için hevesi yarım kalmıştı. 1915'in ortalarında birçok savaş destekçisi sanatçının fikri temelden değişmişti. Oscar Sclemmer "*Ben artık Ağustos'ta gönüllü olan o adam değilim,*" diye yazar, "*hem fiziksel hem de zihinsel olarak...*" Hans Richter aynı şekilde anılarında şöyle diyecektir: "*Savaş sırasında savaş karşıtı olduk.*" [6] I. Dünya Savaşı'na katılan sanatçıların cepheden döndüklerinde beraberlerinde getirdikleri eskizler ve çizimler ise savaş meydanında yaşananların en hakiki tanıklıkları olarak yaşanan şok deneyiminin travmatik etkisini Avrupa toplumunun kolektif belleğinde canlı tutacaklardı.

Sanatçılar tarih boyunca savaşları kaydetmek ve büyük zaferleri ebedileştirmek adına savaş meydanlarına gitmişler ya da atölyelerinde yarı mitolojik savaş, kahramanlık ve zafer destanları çizmişlerdi. Fakat bu resimler doğaları gereği eleştirel içerikten yoksun ve savaş gibi büyük bir yıkımın toplumsal etkilerini yurtsever hislere tahvil eden politik propaganda araçlarıydı. Bu tip kompozisyonlar çoğu zaman kurgusal olarak da insani ölçeğin üstünde, büyük yığınların çarpışmasını konu alan neredeyse steril savaş sahnelerini barındırıyordu. "*Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği, ancak 18. yy.'da ortaya çıkmıştı.*"[7] Jacques-Louis David bu anlayışın ilk sanatçılarındandı ve devrim ideallerinin yayılması için yaptığı resimler dolayısıyla cezalandırılmıştı. David'in çağdaşı Francisco Goya ise her ne kadar İspanya Kralı'nın baş ressamlığına atanmış olsa da, "*işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olarak, iktidarın suistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştı.*"[8] Goya'nın 1810 ile 1815 yılları arasında 82 gravürden oluşan "Savaşın Felaketleri" adlı baskı serisi, İspanyol Bağımsızlık Savaşı'nın arka planında yaşanan acımasız şiddeti konu alıyordu. Susan Sontag, Goya'nın serisi için şöyle der:

5 Paret'ten *akt:* Scheneede, 2014.

6 Richter'den *akt:* Scheneede, 2014.

7 Clark, 1997, 10.

8 Clark, 1997, 10.

> "Savaşın zalimliklerinin dökümü, izleyicinin duyarlılığına bir saldırı biçiminde tasarlanmıştır. Her resmin altındaki yazılı açıklayıcı ifadeler, resmin bıraktığı izlenime kışkırtıcı bir boyut katmaktadır. Resimler, her görüntü gibi, 'bakma'ya çıkarılmış bir davetiye iken, resimlerin altındaki yazılar çoğunlukla sadece bakmanın güçlüğü ve yetersizliği üzerinde durmaktadır. Bir ses (muhtemelen sanatçının sesi) izleyiciyi kızdırıp köşeye sıkıştırmaktadır: Bu resme bakmaya dayanabilir misiniz? Bir resmin başlığında açıkça şu bildirilir: '*Buna bakılamaz.*' Başka bir resim yazısı şunu söyler: '*Bu kötüdür.*' Başka bir resim yazısı anında kesip atar: '*Bu daha kötüdür.*' Bir başkası şöyle haykırır: '*Barbarlar!*' Bir başkası feryat eder: '*Bu ne delilik!*' Bir diğeri şöyledir: '*Artık bu çok fazla!*' Bir başkası da der ki: '*Niçin?*' Goya'nın bu serisi izleyiciyi dehşet duygusuna iyice yaklaştırmaktadır. Resmin seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklar ortadan kaldırılmıştır. Savaş bir seyir malzemesi değildir. Ve Goya'nın eserlerinde de savaş, bir anlatı değildir." [9]

Bu anlamda Goya'nın baskı dosyası ile sanat, tarihte ilk kez baskın egemen değerlerin savunucusu olmaktan çok, ezilen, sömürülen, işkence gören, öldürülen, mazlum edilenin yanında yer almıştır. Yaklaşık olarak 1840'lardan sonra burjuva sınıfının devrim ideallerinden kopuşu, sanatçılar ve burjuvalar arasında gittikçe artan bir mesafeye neden olmuştu. Gustave Courbet'in "Taş Kırıcıları" ile başlayan sanat tarihsel süreç, Seurat, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec gibi sanatçıların -Clement Greenberg'in deyimiyle- "*bohemyaya göç*" etmeleriyle devam etti.[10] Bohem sanatçılar doğrudan bir sınıfsal mücadele içinde değillerdi fakat Courbet'nin *Paris Komünü*'ndeki rolü, Seurat'nın Seine Nehri kıyısındaki işçi resimleri, Van Gogh'un köylü resimleri bu mücadeleyi destekleyen bir sanatsal tavrı benimsiyordu. Kabaca 19. yüzyıl sanatındaki bu zemin kaymaları 20. yüzyılda savaş sonrası ortaya çıkacak olan büyük sanatsal devrimin temelini oluşturuyordu. Bununla beraber savaş karşıtı eleştirel bir dili benimseyen sanatçıların varlığı istisnai sayılacak kadar azdı. I. Dünya Savaşı'nın bu denli karamsar ve ürpertici bir resimsel dil ile kaydedilmesinin arkasında, sıradan askerler olarak cepheye giden sanatçıların varlığı kadar, savaşın değişen doğası da önemli bir faktördü. I. Dünya Savaşı ulusal bağımsızlık savaşından çok, emperyalist bir paylaşım savaşıydı. Savaşın başında yürütülen yoğun propagandanın yarattığı yanılsama, savaşın politik ve etik kodlardan yoksun olduğunun görülmesiyle kısa sürede yok olmuştu. Bununla birlikte I. Dünya Savaşı, ilk modern savaş olarak alışılageldik geleneksel çarpışma sahnelerinden de fiili olarak yoksun, neredeyse bir çeşit savaş yanılsamasıydı. Fransız deneme yazarı Robert de la Sizeranne savaş devam ederken şöyle yazıyordu:

> "Modern savaş, yazarlar, ruhbilimciler, şairler, tiyatro yazarları ve ahlakçılar için çok faydalı bir kaynak, fakat ressamlar için hiçbir şekilde işe yaramaz. Bu savaşın en önemli özelliği hendekler ve

9 Sontag, 2004, 44 - 45.

10 Holt, 2001, 99.

> makinalı tüfeklerle birlikte alanda kullanılan diğer makinalardı; uçaklar, denizaltılar, tanklar, torpidolar, bazıları tamamen görünmezdi ve işlerini görünmeden yapmak üzere tasarlanmışlardı. Dolayısıyla ressamlar için bu muazzam ölüm makineleri hiç saldırgan bir görünüşe sahip olmayan sıradan nesneler kılığında gizlenmişlerdi." [11]

Örneğin; savaşa makinalı tüfek operatörü olarak katılan Alman sanatçı Otto Dix gaz saldırıları esnasında siperde dehşete kapılan askerlerin hiçbir biçimde savunmaya geçemeden çaresizce koşuşturmalarından başka bir sahne görmüyordu. Savaşın ardından çeşitli sanat eleştirmenleri tarafından anti-estetik olarak adlandırılan Dix'in çizimleri, her ne kadar biçimi bozulmuş bedenler ya da kadavralar gibi sanatsal güzelliğin yücelik arayışıyla örtüşmese de, siperde yaşanan dehşeti neredeyse bir muhabir gibi objektif olarak iletmeyi beceriyordu.[12] Benzer biçimde hekim olarak savaşa katılan ve bir yıl sonra geçirdiği ağır sinir krizi nedeniyle cephe gerisine yollanan Max Beckmann, birbirinden sadece birkaç metre uzaklıktaki siper çatışmalarında ağır makinalı silahlarla yaralanmış ve tanınmayacak derecede parçalanmış insanlardan başka bir şey görmüyordu. Beckmann'ın savaş esnasında yaptığı çizimlerin çoğu, çadır hastanelerinde gördüğü cesetler, kadavralar ve insan parçalarıydı. Beckmann'ın savaş sonrası resim dilinde de bedensel bütünlük mefhumu bu nedenle önemli bir yer tutacaktı. Bununla beraber Franz Marc ve Andre Mare gibi doğrudan cephe savaşına katılmamış sanatçılar ise bu görünmezliği sağlayacak olan optik yanılsamalar geliştirerek savaş makinelerini gizliyorlar ya da hedefleri seçilebilir, tanınabilir olmaktan çıkarıyorlardı. Kabaca bir tasnifle iki gruba ayrılan bu sanatçılar benzer bir tavrı savaştan önce de korumuşlardı. Örneğin;

> "Doğayı ve toplumu nesnel bir bakış açısıyla betimlemeye karşı çıkarak öznel ya da içsel gerçeğin soyut bir düzenlemeyle yansıtılmasını savunan Franz Marc ile resimde soyutlamaya karşı çıkan ve insan öğesinin önemini savunan Beckmann arasında 1912'de bir tartışma yaşanmıştır."[13]

Savaş sürerken bu iki sanatsal değer dizisinin farklı prensiplerle savaşa yaklaşıyor olması ilginç bir noktayı açığa çıkarır: Beckmann gibi toplumsal gerçekçi kanattan olanlar savaşın katı hakikatini resimlerine konu edip bunların cephe gerisinde dolaşıma çıkmasını sağlayarak, olmakta olanı bir muhabir gibi yansıtıyorlardı; dolayısıyla bu resimlerin aynı zamanda tarihsel bir dokümantasyon değeri vardı. Bununla birlikte dışavurumculuğun paradoksal biçimde içe dönük ve gizleyen tavrı, bu savaşın yeni gereksinimi olan *gizleme ihtiyacı*nı giderecek oldukça kullanışlı bir alan açıyordu. Marksist yazarların soyutlamayı "yabancılaşma kuramı" ile açıklamasına benzer biçimde, savaştan önce soyut sanatla ilgilenen ressamlar da savaşta benzer bir *yabancılaşma* yaşamış ve yaşanmasına giden yolun taşlarını döşemişlerdi. Soyutlama, gerçekçi kanatta olduğu gibi savaşı konu alan bir sanatsal tavrın biçimi değil, savaşın kendisi için bir strateji haline gelmişti. Örneğin;

11 Sizeranne, 1919, 259.

12 Wollfradt, 1924, 96.

13 Berksoy, 1998, 54.

İngiliz ressam Norman Wilkinson'un Alman denizaltılarından kaçamayan İngiliz savaş gemilerini boyayarak gizleme fikri önemli ölçüde askeri bir kazanım sağlamış ve İngilizler'in deniz savaşlarında daha etkili olmasına neden olmuştu. *Dazzle Ship* adı verilen bu gemiler Kübizm ve Fütürizmin bileşimi olan ve oldukça kısa sürmüş İngiliz kökenli bir sanat akımı olan Vortisizm'in görsel prensipleri ile boyanıyordu. 1912 Paris salon sergisinde yer alan Kübist Ev'in tasarımcılarından olan Andre Mare, Kübizmin prensiplerini kullanarak Fransız birliklerin saha toplarını gizlemek için onları boyuyor ve görünmez hale getiriyordu. Her ne kadar Kübizmin yaratıcısı kabul edilen Pablo Picasso savaşın dışında kalan ender sanatçılardan biri olsa da, yarattığı görme biçimi bir savaş taktiği olarak oldukça kullanışlı bulunmuş; Fransa'nın ardından İngiltere ve diğer müttefiklerde kübik kamuflajlarla hedef şaşırtmak için çoğu sanatçılardan oluşan birlikler teşkil etmişlerdi. Franz Marc cepheden karısına yazdığı mektupta; Monet'ten Kandinsky'e kadar pointilist üslupta dokuz tane çadır bezi boyadığını söylüyor ve "*Acaba iki bin metre yükseklikten Kandinsky'nin nasıl bir etkisi olacak merak ediyorum.*" diyordu.[14] I. Dünya Savaşı, Fernand Leger'in ironik biçimde söyleceği gibi, "*Kübizmin ruhundan daha da ötede tam anlamıyla saf bir soyutlamaydı.*"[15]

Savaşın dehşeti geride kaldığında Avrupa sanatında özellikle de Almanya'da görece bir düzene dönüş fikri yaygınlık kazandı ve savaştan önce uç veren öncü hareketler kısmen geri planda kaldı. Geleneksel temsil modelleri, klasik kompozisyonel düzenlemeler ve anlatıya dayanan dil, yeniden sanat yapma biçimi olarak benimsendi. Bu dönüş sadece realizmin ve klasisizmin ideallerini yeniden canlandırmak amacını taşımakla kalmayan, aynı zamanda kültürel bir yeniden yapılanmayı da öngören politik bir tavırdı. Savaş, ardında öyle büyük bir enkaz bırakmıştı ki bu enkazın içinden savaş öncesinin olumsallığından beslenen sanatsal anlayışlarının kaldığı yerden devam etmesi beklenemezdi. Nihayetinde Almanya'da *Yeni Nesnellik*, İtalya'da Giorgio de Chirico öncülüğünde *Metafizik Resim* ve sanatkârlığa dönüş fikri, savaş sonrası travmanın tekinsiz iç sıkıntısıyla dolu resimler üretti.

Savaş Sonrası Alman Dışavurumculuğu ve Yeni Nesnelcilik

Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik ve parçalanmış olarak ayrılan Almanya, sadece savaşın fiziki yıkımıyla ve toplumsal travmalarla baş etmeye çalışmıyor, aynı zamanda kaybettiği politik güç nedeniyle tazminatlar ödemeye mahkûm oluyor, sömürge topraklarını da kaybediyordu. 1918'de başlayan ve 1919'da Alman monarşisini sona erdiren devrim sonucu yarı parlamenter bir demokrasiye geçilerek Weimar Cumhuriyeti ilan edildi. Bu esnada Alman sokaklarını, hem cepheden partiler halinde dönmeye devam eden yaralı ve sakat askerler, hem de savaş sonrası uygulanan ekonomik yaptırımlar neticesinde ortaya çıkan hiperenflasyon sebebiyle yoksullaşan halk dolduruyordu. On dört yıl sürecek olan Weimar Cumhuriyeti, bir taraftan ekonomik ve toplumsal çalkantılarla baş etmeye çalışırken diğer taraftan da savaşın geriye bıraktığı travmanın etkisinde yeni ifade

14 Deer, 2009, 44.

15 Leger, 1990, 36.

biçimleri, yeni bir eleştirel dil oluşturmaya çalışıyordu. Savaş öncesi Alman sanatında oldukça etkili olmuş olan *Dışavurumculuğun* bireysel ve apolitik tavrı, savaş sonrası Almanya'nın ihtiyacı olan yeni toplumsal örgütlenmeler ve yeniden inşanın gerektirdiği duygusal motivasyonu oluşturmak için yetersiz kalıyordu. *Yeni Nesnelcilik*, böyle bir toplumsal ve kültürel arka plan üzerinden daha gerçekçi ve toplumsal çöküşün etkilerine dair farkındalığın eleştirel yollarını arayan bir sanat dili olarak ortaya çıktı. Akımın, 1925 yılında Mannheim Sanat Müzesi'nin yöneticisi Gustav Friedrich Hartlaub'un düzenlediği *Neue Sachlichkeit* (Yeni Nesnelcilik) adı altında otuz iki sanatçının yapıtlarından oluşan sergiyle başladığı kabul edilir. Hartlaub sergideki sanatçıları iki gruba ayırmıştı:

> "İlk grup, sol olarak nitelendirilebilecek, objektif olanı, günümüz gerçeklikler dünyasından koparmakta, anlık deneyimleri kendi temposunda olduğu gibi yansıtmaktadır. Diğer grup ise, geçerliliği zamansız olanı sanatsal düzlemde ifade etme arayışındadır. İlkine *Verist* ikincisine *Klasisist* denebilir." [16]

Bununla birlikte Yeni Nesnelci sanatçılar bir manifesto, politik bir söylem birliği ya da yerel eğilimlerle birbirlerine bağlı değillerdi. Sanatçılar temelde, savaş sonrası Alman toplumundaki yeniden yapılanmaya, hızlı kentleşmenin çarpıklıklarına ve ahlaki çöküşe yönelttikleri eleştirel ve şüpheci bakış ile birbirlerine bağlanıyorlardı. Eberhard Cold'un altını çizdiği gibi, Realizm yeteri kadar eleştirel değildi.[17] Bu anlamda Yeni Nesnelcilik, Dışavurumculuğun soyut öznelliğinden ya da Realizmin felsefi önermeler sunan determinizmden ince bir çizgiyle ayrılarak, yeni sorunlar karşısında yeni sorular sorarak ilerlemeyi hedefleyen bir dil kuruyordu.

Alman Yeni Nesnelcilik düşüncesinin öncüleri olan Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Georg Scholz ve August Wilhelm Dressler bu akımın *Verist* (doğrucu) kanadında yer alan sanatçılardı. *Verizm*in, Yeni Nesneciliğin diğer yorumlarından en önemli farkı, özellikle "çirkinlik ve şiddetin" yapıtların *kinik* atmosferini oluşturduğu keskin bir eleştirel gerçekçilik barındırmasıydı.[18] Veristler, Dadacıların görsel düzenleme ilkelerini reddettikleri sanatsal dilini Roul Hausmann'ın terimiyle Satirik Hiperralizm'e dönüştürmüşlerdi. Verizm;

> "Ne pahasına olursa olsun gerçeği tüm çıplaklığı ve iticiliği ile betimleme tutkusu belirtir. Çarpıcı çizgi kullanımı ve duygusuz yaklaşım prensibi yanında konuyu analitik ve dolaysız bir tavırla izleyicinin karşısına çıkarıp ona kendi yaşamından bir kesiti ayna gibi göstermeyi amaçlayan Verizm, Dışavurumculuğun sübjektif ve biçim yanlısı sanat görüşünün tam tersi bir anlayışı benimsemektedir." [19]

Bununla beraber bu sanatçıların yapıtları herhangi bir akımın biçimsel sınırlarına

16 Kaes, 1994, 492.

17 Kolb, 1988, 85.

18 Michalski, 1994, 20.

19 Deubner, 1988'den *akt:* Berksoy, 1998, 14.

dâhil olacak kadar homojen değillerdi. Örneğin; Dix ve Grozs büyülü gerçekçilik ve nesnel gerçekçilik arasında bir yerde muğlak bir konum işgal ediyordu. Dix ve Grosz kadar *Kinik* ve akımın kökeni sayılan dışavurumculuğun içine dâhil edilecek kadar bireysel de olmayan en önemli diğer iki sanatçı da Käthe Kollwitz ve Max Beckmann'dı. Käthe Kollwitz keskin bir eleştiriyle *hümanist gerçekçi* bir tavır izliyordu. Sanat tarihi antolojilerinde Dışavurumcu olarak kategorize edilen Max Beckmann ise kendini herhangi bir sanat akımına dâhil etmeyecek kadar otonom kabul ediyordu.[20] Bununla beraber Hartlaub, Beckmann'ı bir Verist olarak sınıflamış ve Yeni Nesnelciliğin en önemli sanatçısı olarak ilan etmişti.[21] Beckmann'nın 1919 yılında tamamladığı baskı serisi *Die Hölle* (Cehennem) sanatçının Verist olarak tanımlanmasına yol açacak kadar karamsar bir *kinizm* ve *ironi* barındırıyordu.

Max Beckmann; *Die Hölle* (Cehennem)

Weimar devrimi kısa sürede monarşi karşıtlığında birleşen çok parçalı unsurların kendi iç çatışmalarına sahne oldu. 15 Ocak 1919'da sosyal demokratlar, savaştan dönen orduya, devrimin Marksist bileşeni olan Spartaküs hareketinin ayaklanmasını bastırmayı emretti. Ordunun Berlin'in batısını işgal etmesiyle birlikte, 1919 devrimini Marksist *Spartakusbund* (Spartaküs Birliği) olarak destekleyen Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht ve Wilhelm Pieck, aynı günün sabahı tutuklanıp daha evvelden hazırlanmış olan Eden Oteli'ne götürüldü. Liebknecht otele girdiği an askerler tarafından dövülmeye başlandı ve daha sonra yüzbaşının emriyle bilinci yarı kapalı halde cezaevine nakledilmek üzere bir araca bindirildi. Tiergarden Gölü kenarına gelindiğinde askerler Liebknecht'i yarı baygın vaziyette araçtan indirip yürümeye zorladılar ve firar süsü vererek arkasından vurdular. Askerler daha sonra Liebknecht'in cesedini bilinmeyen şahıs olarak bir ilk yardım istasyonuna teslim ettiler. Liebknecht'in götürülmesinin hemen ardından Rosa Luxemburg'un otelden ayrılmasına izin verildi fakat kapının önünde kendisini bekleyen askerler tarafından dövülerek öldürüldü. Luxemburg'un bedeni Liechtenstein Köprüsü'nden Landwehr Kanalı'na atıldı; cesedi 31 Mayıs 1919 tarihine kadar bulunamadı. Pieck ise itirafçı olmayı kabul ederek daha sonra firar edeceği askeri cezaevine gönderildi.[22] Öldürülenler sadece Spartakusbund'un liderleri değildi; o dönemde çok sayıda Alman Komünist Partisi üyesi de öldürülmüştü. İşte Max Beckmann'ın *Die Hölle* (Cehennem) serisi, Alman toplumunun savaşın hemen ardından yaşadığı bu kaotik dönem ve ideolojik savaşların neden olduğu şiddeti kendi anlatı eksenine koyan on bir adet taş baskıdan oluşuyordu. Seri, Beckmann'ın 1918-1919 yıllarında yaptığı Berlin ziyaretinden edindiği izlenimlere dayanıyordu.

Beckmann, kapağında otoportresi olan baskı dosyasında, yaşanan karanlığı keskin bir *kinizmle*, adeta karnavalesk bir gösteriymişçesine sunar:

20 Schmied, 1978, 23.

21 Michalski, 1994, 197.

22 Frölich, 1994, 302.

> "Cehennem, on resimde muhteşem bir gösteri… Siz değerli halkımızdan bir adım yaklaşmanızı istiyoruz, sadece on dakika için sıkılmamanın keyfini yaşayın, memnun kalmayanların parası iade edilecektir." [23]

Devrimciler, karşı devrimciler, hükümet güçleri ile ordu arasındaki ideolojik çekişmeler ve sokak isyanlarının tetiklediği ölçüsüz şiddet dalgası Berlin'i cehennemvari bir ölüm sirkine dönüştürmüştü ve Beckmann bu sirkin tasvirini yapıyordu. ***(Resim 1)***

Dosyanın *Nachhauseweg* (Eve Dönüş) adlı ikinci baskısında Beckmann, bu kez savaştan dönen bir askerin protez kolundan tutarken kendini çizer. Arka planda köşeli geometrik formlarla bölünmüş bir mekân (muhtemelen bir sokak görüntüsü), ön planda ise büyükçe bir siyah köpek figürü vardır. Bu, bir gece manzarasıdır ve güçlü biçimde bir araya gelen gece, köpek, sakatlanmış asker gibi öğeler, şehirdeki şiddetin, açlığın ve hayatta kalma çabasının altını çizer. Bununla birlikte resim kendi kompozisyonel sınırlarının dışına taşan öğeleri de barındırır. Vinyet dışına taşan bu öğeler, kargaşa ve düzensizlik hissini vurgulayarak Beckmann'ın anlatısına biçimsel olarak katılırlar. ***(Resim 2)***

Üçüncü baskı Die Strasse (Sokak) yine aynı anlatının kanonik düzenine dâhil kaotik bir yığın kompozisyondur. Resmin sağ alt köşesindeki tekerlekli iskemlede sakat bir asker vardır; biraz daha dikkatli bakınca kompozisyonun orta bölümünde bir figürün, siyah takım elbiseli ve kolları tepkisizliği çağrıştıracak biçimde aşağıya sarkmış başka bir figürü taşıdığı görülür. Bu figürün yüzü, linç edilmiş ya da şiddetli bir işkenceden geçerek hayatını kaybetmiş bir ölüye ait tekinsiz bir etki bırakır. Bazı sanat tarihçileri bu figürün öldürülen spartakist komünist lider Karl Liebknecht olduğunu iddia eder.[24] Figür, böyle bir tanımlamaya imkân verecek netlikten uzak olsa da baskı serisinde Die Strasse'nin ardından gelen resmin Liebknecht ile aynı zamanda öldürülen Rosa Luxemburg'a adanmış olması muhtemelen bu kanıya neden olmuştur. Resmin arka planında bir sokak müzisyeni, onun arkasında da hayat kadınları vardır. Resim, gündelik hayatın karmaşası içindeki insanların birbirlerine karşı gösterdikleri umursamaz tavrı betimlemektedir. Oldukça kötümser bir anlatıya sahip resim, Beckmann'nın, felsefesini takip ettiği filozof Arthur Schopenhauer'in karamsar düşüncesinin etkisi altında gibidir. Bununla birlikte yine sıkışık bir mekânda yığın bir kompozisyon görürüz. Kompozisyonu oluşturan öğeler kübist parçalanmalar gösterir; fakat bütün hareketliliğine rağmen bir sıkışma hissi hâkimdir. Savaş sonrası meydana gelen radikal ve hızlı değişim, bu değişimin yol açtığı gerginlik ve huzursuzlukların karşısında hissizleşip adeta uyuşan ve tepki veremez hale gelen Alman toplumunun *kinik* bir alegorisi gibidir. ***(Resim 3)***

Das Martyrium (Şehadet), Komünist lider Rosa Luxemburg'un öldürülmeden önceki son anlarını konu alan, oldukça sert bir resimdir. Seride en çok tartışılan parçalardan birisi olan Şehadet'te Beckmann, Luxemburg'u Hristiyan ikonografisinden alıntıladığı *çarmıha geriliş sahnesi*ne yerleştirir. Fakat İsa'nın aksine Luxemburg'un bacakları

23 Bassie, 2008, 135.

24 Long, 2009, 109.

Resim 1: Max Beckmann, *Die Hölle* (kapak), 1919, Taşbaskı, 63x41 cm, MoMa, New York.

Resim 2: Max Beckmann, *Nachhauseweg* (Eve Dönüş), 1919, Taşbaskı, 73x48 cm, MoMa, New York.

açık pozisyondandır ve etrafını saran *Freikorps* (bağımsız ordu) askerlerinden birinin Luxemburg'a doğru bir hamle yaptığı görülür.[25] Şehadet, Luxemburg'un götürüldüğü yer olan Eden Hotel ve otel müdürü, cesedinin bağlanarak sürüklendiği otomobil gibi öldürülüşüne dair bilinen detayları bütün açıklığıyla betimlemektedir. Luxemburg'un ölümüyle ilgili olarak resmi kayıtlara geçmemiş olsa bile Beckmann'ın resmindeki detaylardan yola çıkan Ute L. Tellini, kadının fiziki ve cinsel saldırıya maruz kaldığını iddia eder.[26] Resmin sol alt tarafında sırtı dönük ve elinde bir kalem ile çizilen figür ise muhtemelen bu sahneyi olanca vahşiliği ve katı gerçekliği ile aktaran Beckmann'ın kendisidir. ***(Resim 4)***

Bu baskının hemen ardından *Hunger* (Açlık) gelir. Açlık, serinin diğer baskılarıyla karşılaştırıldığında daha sessiz bir atmosfer içindedir. Masa başında tek bir kutu konserve balıktan ibaret yemeğini yemeden önce şükür duası eden bir aile vardır. Arka planda yine Hristiyan ikonografisinden alınma sahneleri andıran bir hareketle duran figür ve ayakları altındaki kuzu; muhtemelen Hz. İsa'ya gönderme yapmaktadır. ***(Resim 5)***

25 Her ne kadar bir önceki resimde Liebknecht olduğu iddia edilen figür de ters dönmüş bir çarmıha geriliş sahnesini andırsa da, bu resimde olduğu kadar dikkat çekmemiştir.

26 Tellini, 1997, 22.

◄ **Resim 3:**

Max Beckmann, *Die Strasse* (Sokak), 1919, Taşbaskı, 67x53 cm, MoMa, New York.

▼ **Resim 4:**

Max Beckmann, *Das Martyrium* (Şehadet), 1919, Taşbaskı, 54x75 cm, MoMa, New York.

Serinin altıncı baskısı *Die Ideologen* (İdeologlar)'da, dönemin Berlin'inde oldukça sık tekrarlanan entelektüel buluşmalardan birini betimleyen Beckmann, kendisini de resmin merkezine yerleştirir. Üstte konuşan ya da ders veren figürün hemen altında, yüzü gölgede kalmış, gözleri kapalı ve eliyle ağzını kapatmış olan figür Beckmann'dır. Barbara Buenger'e göre Beckmann'nın kendini betimlediği bu bedensel sembolik dil, pejoratif bir tınısı olan ideologlar ismi ve karikatürize edilmiş olan kanaat önderleri ile birlikte düşünüldüğünde, sanatçının politik söylemler karşındaki suskunluğunu, bu tip söylemlerin beyhudeliğine dair inancını betimler.[27] Her ne kadar bu resimdeki figürlerin kim olduğuna dair net tanımlar yapılmasa da bu tip entelektüel buluşmaların sol-sosyalist kanatta yapılıyor olması, resme konu olan figürlerin *sosyalistler* olduğu kanısını uyandırır. Bu resim karikatürize edilmiş figürlerin varlığına rağmen, verist eleştirel kodları keskin bir alaycılık ile birleştirerek karamsar bir atmosfer hissi sunar. ***(Resim 6)***

Beckmann, serinin en çok bilinen ve savaş sonrası sanatın sembolü olan *Die Nacht* (Gece) resmiyle izleyiciyi işkence ve gaddarlığın devam ettiği bir bodrum katına götürür. Sıradan bir orta sınıf aileyi görürüz; erkek boynundan asılmış, kadın tecavüze uğramış, küçük kız ise olanları dehşetle seyretmektedir. İşkenceciler görece daha iyi giyimli muhtemelen orta üst sınıfa ait insanlardır. Resimdeki kepli figür Alman işçi sınıfına gönderme yapmaktadır, köpek bütün baskı

▲ **Resim 5:** Max Beckmann, *Der Hunger* (Açlık), 1919, Taşbaskı, 62x49 cm, MoMa, New York.

▼ **Resim 6:** Max Beckmann, *Die Ideologen* (İdeologlar), 1919, Taşbaskı,71x50 cm, MoMa, New York.

27 Buenger, 1989, 453.

Resim 7: Max Beckmann, *Die Nacht* (Gece), 1919, Taşbaskı, 55x70 cm, MoMa, New York.

serisinde karşımıza çıkan tehditkâr şiddetin simgesidir. Resimdeki ailenin neden böyle bir muameleye maruz kaldığına dair herhangi bir ipucu yoktur. ***(Resim 7)*** Sanat tarihçisi Dietmar Elger bu resmin Beckmann'ın sanatsal yörüngesindeki kırılma noktası olduğunu ifade eder.[28] Elger'e göre Beckmann artık büyük boyutlu, kitlesel yıkımları ve felaketleri betimleyen anonim resimler yapmaya geri dönmez. Şiddet ve umutsuzlukla dolu dünyada bireyin çaresizliği ve güçsüzlüğü üzerine yoğunlaşır Bu bağlamda Gece, şiddetin artık sokaklardan evlere girdiğinin resmidir. Elger resmi şöyle tarif eder:

> "Beckmann açıkça bu küçük bodrum katını, tüm insanlığın gizeminin bu ailenin içine acı ve şiddet ile taşındığı bir sahneye çevirmiştir. Bizatihi kendisi bu resimle ilgili sanatsal bildirisinde bütün amacının insanlığa kendi kaderinin resmini vermek olduğunu söyler." [29]

Yapısal olarak ise Gece, baskı serisinin kalanında olduğu gibi kübik parçalanmalarla, mekân ve figürlerin birbirleri içine geçtiği yığın bir kompozisyondur.

28 Elger, 2002, 205.

29 Elger, 2002, 109.

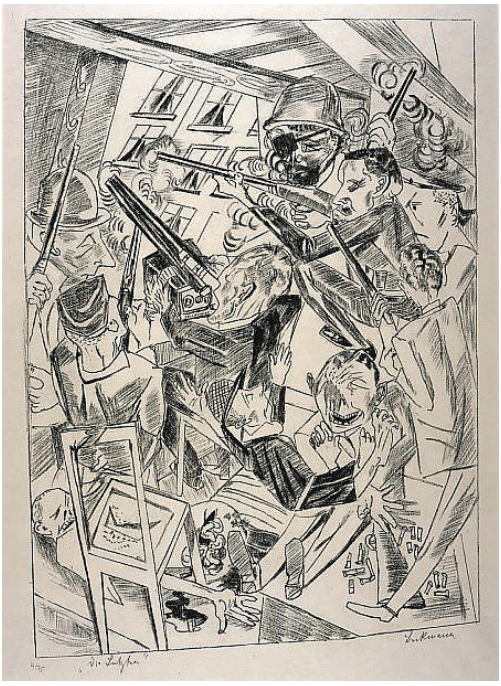
►
Resim 8:
Max Beckmann, *Malepartus*, 1919, Taşbaskı, 69 x41 cm, MoMa, New York.

Cehennem serisinin sekizinci baskısı latince *kötü tohum* anlamına gelen *Malepartus* adını taşır. Bu bir gece kulübü sahnesidir ve gerçekten de Frankfurt'ta bu isimle bir gece kulübü vardır. Malepartus kent yaşamının ahlaki çöküşüne gönderme yapan ve içinde yine Hristiyan ikonografisinden izler barındıran bir resimdir. Chicago Sanat Enstitüsü küratörlerinden Jay Clark bu resimdeki gece kulübünün mekânsal düzenlemesi ile geleneksel kiliseler arasında bir benzerlik kurar. Clark'a göre müzisyenler tıpkı kiliselerde olduğu gibi konumlandırılmıştır. Duvarda görülen lambalar haç sembolünü ve insanların dans figürleri de çarmıha gerilmeyi çağrıştır.[30] Beckmann bu resimde geleneksel değerler ve modern gündelik yaşamı, deyim yerindeyse üst üste pozlayarak gerilimli bir çöküş estetiği yaratır. ***(Resim 8)***

Das Patriotische Lied (Yurtsever Şarkı), serinin dokuzuncu resmidir. *Yurtsever Şarkı*, tıpkı *İdeologlar* gibi ironi ve *kinizm* yüklü karikatürize bir resimdir. Resmin alt tarafında üniformalı bir asker Alman ulusal marşını söylemektedir, diğerleri ise bu sahneyi umursamaz görünmektedir. Alman ulusal sembolü olan motif masada duran fincanların üzerinden belli belirsiz seçilmektedir. Resim tıpkı İdeologlar 'da olduğu gibi bu kez milliyetçi söylemler karşısındaki umursamazlık ve karamsarlığı ironik bir dille ele almaktadır. ***(Resim 9)***

Resim 9: Max Beckmann, *Das Patriotische Lied* (Yurtsever Şarkı), 1919, Taşbaskı, 77x53 cm, MoMa, New York.

30 Clark, 2009, 38.



Resim 10: Max Beckmann, *Die Letzten* (Son Kalanlar), 1919, Taşbaskı, 67x46 cm, MoMa, New York.

Resim 11: Max Beckmann, *Die Familie* (Aile), 1919, Taşbaskı, 76x43 cm, MoMa, New York.

Serinin onuncu resmi *Die Letzten* (Son Kalanlar) Weimar Hükümeti ile çatışan devrimci isyancıların konu alındığı bir resimdir. Hükümet güçleri devrimci ayaklanmayı şiddetle bastırmış ve isyancıların çoğunu infaz etmişlerdi, buna rağmen yer yer küçük çatışmalar yaşanmaktaydı. Beckmann, her ne kadar şiddet ve çatışmadan uzak kalmayı ve siyasal bir taraf olmamayı seçse de serinin kalanında da anlaşılacağı gibi devrimci güçlere sempati duyuyordu. Nitekim bu resimde de resmin tam merkezinde makinalı tüfek başında oturarak, görünmeyen düşmana karşı ateş eden figür Beckmann'ın kendisidir. ***(Resim 10)***

Cehennem serisinin on birinci ve son baskısı *Die Familie* (Aile) başlığını taşır. Resimde Beckmann'nın oğlu Peter ve kayınvalidesini görürüz. Serinin geri kalanına oranla daha sakin bir atmosferin sezildiği *Aile*, yine de *Gece* resminde olduğu gibi savaşı ve şiddeti eve getiren bir alt metne sahiptir. Beckmann, oğlu Peter'ı resmin alt kısmında bir asker miğferi ve elinde oyuncak bir el bombasıyla çizer. Peter'ın büyükannesinin el hareketi bu oyunu durdurmaya yönelik bir jesttir. Beckmann ise kendini, dışarıyı işaret eder biçimde betimlemiştir. Bu, dışarıdaki şiddet, çatışma ve karanlığa dikkat çekmek için olduğu kadar, arkasındaki pencerenin çağrıştırdığı haç figüründen yola çıkarak dini bir yönelişe dair bir işaret olarak da okunabilir. ***(Resim 11)***

Käthe Kollwitz; *Der Krieg* **(Savaş)**

Max Beckmann ile birlikte savaş sonrası sanatın en önemli isimlerinden biri Käthe Kollwitz'tir.

> "19 yy.'ın akademik natüralist resim geleneğinden gelen Kollwitz, resim üslubunu oluştururken dışavurumculuk, kübizm, soyut sanat gibi akımların etkisinde kalmamış, toplumsal eleştirel gerçekçi tarzı benimsemiş bir sanatçıdır. Bismark Almanyası'nın baskı rejimine karşı gelişen sosyalist hareketin en yoğun olduğu dönemde sanatının oluşum evresini yaşayan ressamın grafik eserlerini, zamanının sosyopolitik olaylarını dikkate almadan incelemek olanaksızdır. Çünkü onun çizimleri fakirlik, açlık, işsizlik, enflasyon ve toplumsal eşitsizlik gibi sorunların altında ezilen halkın yaşamından sahneler içermektedir." [31]

Käthe Kollwitz diğer Alman sanatçıları gibi savaşı coşkulu bir hevesle karşılamamış, daha pasif bir tutum içine girmişti. Fakat savaşa gönüllü katılan oğlu Peter'in savaş başladıktan sadece iki ay sonra, Ekim 1914'de muharebede ölmesinden ve cephe gerisinde şahit olduğu trajedilerden sonra keskin bir savaş karşıtı olmuştu. Bununla beraber oğlunun ölümünün ardından girdiği ağır bunalım sonucu yaklaşık dört yıl herhangi bir eser üretmemişti. Bu uzun suskunluk döneminin ardından ise 1921-1923 yılları arasında dokuz parçalık bir baskı resim dosyası olan *Der Kreig* (Savaş) serisini tamamlamıştı. Baskı resim, savaş sonrası Almanya'da sanat malzemelerine erişmekte güçlük çeken sanatçıların başvurduğu yollardan biriydi. Fakat Käthe Kollwitz bu sanatçılar arasında istisnai olarak bu dönemin ardından da, kendi anlatısını biçimsel olarak destekleyen keskin kontrastlara imkan veren ve dramatik bir görsel etkiye sahip tahta baskıya devam etmişti. Toby Clark'a göre:

> "Aynı zamanda matbaacı olan Kollwitz, sosyalist ve savaş karşıtı afişlerde kullandığı resimlerin anlamını başlık ve sloganlarla netleştirmişti. Bu yöntem, eserlerinin, galerilerden sol eğilimli gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştı. Kollwitz'in kullandığı tarz, grafik tasarımın doğrudan düşünce iletme yeteneğini, öznelerini tipik kurban olmaktan çıkaran psikolojik bir yoğunlukla bir araya getirmişti." [32]

Der Krieg dosyası 1924'de üç edisyon olarak yayımlandı. Kollwitz, arkadaşı Roman Rolland'a yazdığı mektupta aslında seriye bakır gravür ile başladığını, daha sonra litografiyi denediğini fakat istediği etkiyi elde edemediğini yazıyordu.

> "Tekrar tekrar 'Savaş'a form vermeye çalıştım fakat asla yakalayamadım. Nihayet şimdi tahta baskı olarak tamamladım ve diyebilirim ki kısmen söylemek istediklerimi söyledim. Seride yedi baskı var, bunlar bütün dünyayı dolaşmalı ve insanlara kapsamlı biçimde neler yaşandığını anlatmalı."[33]

31 Berksoy, 1998, 55.

32 Clark, 1997, 28.

33 Prelinger, 1992, 59.

Käthe Kollwitz topkeyün savaşın unsurlarından biri olan "*cephe gerisi*"nde de, sosyalist ve savaş karşıtı fikirleri savunan politik bir aktivistti. Spartakist kanat ile doğrudan ilişkileri olduğu biliniyordu ve Spartakist lider Karl Liebknecht'ın öldürülmesinin ardından Lieblnecht'in ailesinin isteği üzerine onun için bir resim de yapmıştı. *Topyekûn savaş*, büyük bir makina gibi çalışıyordu ve cephe gerisinde de cephede olduğu kadar mücadele ve fedakârlık gerektiriyordu. Kadınlar ve cepheye gidemeyecek durumda olan erkekler ya sivil savunma birimlerinde görevlendiriliyor ya da lojistik destek sağlayacak işçi gücü olarak kullanılıyordu. Cephe gerisinde devam eden savaş da en az cephedeki kadar acımasızdı. Bu anlamda Kollwitz'in "yapıtları, günlüğü ve mektupları, yalnızca bir annenin kederini dışa vurmakla kalmaz, savaşa bir kurban vermenin anlamı konusunda bir iç kargaşayı, kuşku ve belirsizlikleri de ifade eder."[34] Der Krieg serisi de anlatısını cephe gerisinde yaşanan bu dramatik tablo ve içsel gerilimler üzerine kuruyordu. Bundan dolayı Kollwitz'in dosyası aynı dönemde yayımlanan baskı serilerinden ayrılıyordu. Aynı isimle 1924'de bir baskı dosyası yayımlayan Otto Dix, anlatısını, tıpkı Goya'nın baskı serisinde olduğu gibi, cephede yaşananlar üzerine grafik bir tavırla resmediyordu. Bununla birlikte Kollwitz'in sosyalist dünya görüşü Der Krieg'i sadece savaşın cephe gerisindeki etkilerini gösteren bir seri olmakla bırakmıyor, onları aynı zamanda *endüstrileşmenin getirdiği emek sömürüsü* gibi Marksist söylemlerin kendini gösterdiği politik bir içerikle de birleştiriyordu.

> "1918'de Alman nüfusunun neredeyse yüzde yirmisi savaş nedeniyle hayatını kaybetmişti. Alman ordusu yeni askerler ve moral bulmakta oldukça zorlanıyordu. Bir asker artık birinin babası, abisi, kocası, oğlu olarak görülmüyor cephede düşen bir başka askerin yerini dolduracak bir beden olarak algılanıyordu."[35]

İşte tam da bu nedenden dolayı savaş endüstriyel bir makinaydı ve bu makina, tıpkı kapitalist üretimin daha çok kâr için insani sınırları zorlaması gibi, artık amacını yitirmiş bir savaşta sadece hamle üstünlüğü adına sınırları zorluyordu. Ve tıpkı kapitalizmle mücadele eder gibi bu savaş makinasıyla da mücadele edilmeliydi. Weimar Dönemi'nde gelişen kadın hareketlerinin kökeninde cephe gerisinde iş gücü olarak çalıştırılan kadınların örgütlenmesi önemli bir rol oynuyordu. Bununla beraber gelişen feminist hareketler içinde, kadının toplumsal rolü sorgulanıyor; geleneksel olarak doğal ve öncelikli görevi kabul edilen anneliğinin ve siyasetten yalıtılmış olduğu kabul edilen aile birliğinin, bütün bu süreç içinde nasıl yeniden şekillendiği tartışılıyordu. Der Krieg serisinin ilk resmi olan *Das Opfer* (Feda) bu sosyo-kültürel zeminin kodları içinden okunduğunda anneliğe dair güçlü bir imge olarak karşımıza çıkar. Feda'da çocuğunu, kendisini saran karanlığın içine doğru uzatan bir kadın figürü görürüz. Kadının ve çocuğun gözleri kapalı, fakat bedenleri bütünüyle açıktadır. Resmin adı ile beraber düşünüldüğünde bu imge; kendini ve çocuğunu devletin ya da toplumun ihtiyacına sunarak feda eden biyopolitik bir beden

34 Daşçı, 2008, 195.

35 Kajs, 2014, 21.

Resim 12:

Käthe Kollwitz, *Das Opfer* (Feda), Tahta baskı, 1923, 37x40 cm, MoMa, New York.

imgesidir. Kadın, öncelikle, asker ya da işçi doğuran bir üretim makinasıdır ve doğan çocuklar yalnızca düşenlerin yerine ikame edilecek bedenlerdir. ***(Resim 12)***

Feda, Kollwitz'in, erken dönem çalışmalarından itibaren üzerinden düşündüğü olgulardan biriydi. Savaş öncesi sosyalist söylemin en fazla kullandığı argümanlardan biri olan *feda* ya da kurban verme, daha iyi yarınlar için gerekli olan iradenin en sağlam hallerinden birisi olarak yüceltiliyor ve övgüyle karşılanıyordu. Hristiyan geleneği ile doğrudan bağlantılı olan *feda* eylemi sosyalizmin sekülerleştirdiği kavramlardan biriydi ve herhangi bir öte dünya vaadi olmadan sadece inancın dünyevi yüceliği üzerinden daha sıkı bir örgütlenme retoriği oluşturuyordu. Bu bağlamda, Kollwitz'in günlükleri ve çalışmaları üzerinden feda kavramının psikoestetik yansımalarını inceleyen Angela Moorjani, savaşın başlangıcında Kollwitz'in *feda*ya atfedilen politik irade gücünden aldığı teselli ile oğlunun ölümünü göğüslediğinden bahseder.[36] Bununla birlikte *feda*nın bu ideoloji, toplum, sorumluluk, ahlak, görev vb. mefhumları kapsayan metafizik ağ yapısından çıkışı Moorjani'ye göre Der Krieg serisi ile okunabilir. Kollwitz'in erken dönem çalışmalarında *Pieta* motifi üzerinden izlenebilecek olan *kendini ve sevdiklerini bir erek uğruna feda eden kadın/anne figürü* Der Krieg serisinde kapalı ve koruyan bir anne motifi ile değişmiştir.[37]

36 Moorjani, 1986, 1114.

37 Moorjani, 1986, 1124.

İkinci baskı *Die Freiwilligen* (Gönüllüler), Kollwitz'in savaşa gönüllü olarak giden ve hayatını kaybeden oğlu Peter'in de içinde olduğu bir diğer *feda* resmidir. İlk resimde çocuğunu savaşın ya da dünyanın karanlığına sunan anne, ikinci resimde feda edilen ya da kurban edilen çocukların akıbetini bize göstermektedir. Resimde ölmek üzere olan beş figür ve sağ başta ölümü temsil eden bir kurukafa imgesi vardır. Bu resim yapısal düzenlenişi itibariyle Ortaçağ Avrupa sanatında çok sık karşımıza çıkan *Danse Macabre* (Ölümün Dansı) türüne benzer. Danse Macabre, yaşayanlar ile temas halinde resmedilen bir iskelet figürüdür. Bu resimler genellikle farklı sosyal katmanlar ve farklı sıfatlardaki insanları kendi mezarlarına doğru yönlendiren iskeletler ya da bu iskeletlerden kurtulmak için hamle yapan kişileri konu almaktaydı. *Danse Macabre* resimleri ölüm karşısında herkesin eşit olduğu mesajını yayan ve ahlaki doğruluğu hatırlatan resimlerdi. Bununla beraber Kollwitz'in resmindeki ölüm doğal bir ölüm değildir. Bu bağlamda *Gönüllüler*, ölümün karşısındaki eşitlikten çok, ölümü üreten siyasal ve ideolojik düzenin, insanı bütün öznel varoluşundan yalıtarak, sadece beden olarak, kendi bekası için yok etme konusunda gösterdiği kararlılığı açığa çıkarır. ***(Resim 13)***

Resim 13: Käthe Kollwitz, *Die Freiwilligen* (Gönüllüler), Tahta baskı, 1923, 34x49 cm, MoMa, New York.

Die Eltern (Ebeveynler), anlatıyı devam ettirir. Çocuklarını kaybeden bir anne-baba, acı içinde birbirlerine sarılmıştır. Kollwitz'in keskin çizgileri, acı hissinin altını çizer. Resimde belirgin olarak vurgulanan tek öğe, çalışma ve üretmenin sembolü olan, babanın elleridir. ***(Resim 14)***

Resim 14:

Käthe Kollwitz,
Die Eltern (Ebeveynler),
Tahta baskı, 1923, 35x42 cm,
MoMa, New York.

Der Krieg serisi, *Die Witwe I* ve *II* (Dul I ve II) ile devam eder. Bu kez Kollwitz parçalanan aileyi konu edinmiştir. İlk resimde kocasını kurban vermiş dul bir kadının çaresizliği, boşluğu kucaklayan ve başını yana eğmiş bir figür ile resmedilmiştir. İkincisi ise daha karanlık ve acıdan uyuşmuş bir kadının şok edici imgesidir. Dul II, yaşayıp yaşamadığını anlayamadığımız biçimde yatmış bir kadını ve kucağındaki (muhtemelen) ölü bir bebeği göstermektedir. Kucaktaki ölü çocuk serinin başındaki feda ile birlikte düşünüldüğünde anlatının ara duraklarını es geçerek doğrudan, annenin trajik sonunu gösteren bir imge olarak okunabilir. ***(Resim 15-16)***

Resim 15: Käthe Kollwitz, *Die Witwe I* (Dul-I), Tahta baskı, 1923, 37x23 cm, MoMa, New York.

Resim 16: Käthe Kollwitz, *Die Witwe II* (Dul-II), Tahta baskı, 1923, 30x53 cm, MoMa, New York.

Resim 17: Käthe Kollwitz, *Die Mutter* (Anneler), Tahta baskı, 1923, 34x40 cm, MoMa, New York.

Serinin son iki resmi ise *Die Mütter* (Anneler) ve *Das Volk* (Halk) başlıklarını taşır. Kollwitz bu iki resimde retorik bir değişiklik yaparak daha küçük ölçekli aile içi trajedilerden daha büyük ölçekli komünal bir bakış açısına geçer. Anlatı, dağılan ve parçalanan ailelerden geriye kalan üyelerin (dul kadınlar ya da çocuklarını savaşa kurban vermiş anneler), ancak komünal bir birliktelik ve dayanışma ile yeniden daha büyük bir ailenin parçası oldukları/olacakları üzerinden devam eder. Her iki resimde de bu dayanışma ruhu tarafından korumaya alınmış ve karanlıktan sakınılmış küçük çocuk dikkat çeker. *Anneler*, birbirine kenetlenen ve sıkı bir bağ oluşturarak adeta tek vücut olan kadınları betimlemektedir. Birbirine kenetlenen kadınların gözleri seride ilk defa açılmıştır. Birleşerek tek vücut olmuş bu kadınlar her yöne doğru yönelttikleri bakışları ile farkındalıklarını gösterirler. Birleşen kadınlar artık kendi çocuklarını gözü kapalı feda eden ya da savaşta kaybettikleri kocalarının yasını çaresizlik içinde tutan kadınlar değillerdir. ***(Resim 17)***

Resim 18:

Käthe Kollwitz,
Das Volk (Halk),
Tahta baskı, 1923, 36x30 cm,
MoMa, New York.

Halk ise, dayanışmanın ortaya çıkardığı yeni anne figürünün, etrafındaki acı ve umutsuzluk karşısındaki kararlılığını vurgular. Bir eliyle çocuğunu kendine bastırarak koruma atına alan annenin bakışları, hemen arkasında dişlerini sıkan figürün ürkütücülüğünü ya da daha geri planda belli belirsiz sezilen portrelerdeki bezginlik ve teslimiyet halini savuşturan bir kararlılık sergiler. ***(Resim 18)***

Sonuç Yerine

Kollwitz'in yedi baskıdan oluşan Der Krieg serisi I. Dünya Savaşı Almanya'sında cephe gerisinin ruh halini katı bir gerçeklikle ele alan ve birbirine bağlı bir anlatıyı kurarak devam ettiren işlemsel bir dizidir. Dizinin her bir baskısı ancak birbirleriyle tamamlandıklarında Kollwitz'in niyetini açığa çıkarır. Bu anlamda hepsi tek bir yapıt olarak ele alınmalıdır. Bununla beraber salt nesnel gerçekliğin yanında eleştirel bir tavrı ve değişim gözeten bir sosyal farkındalığı da anlatıya dâhil ederek, sebepler ve çıkış yolları konusunda bir öneriler bütünü olarak okunabilir. Ida Katherina Rigby "Savaş Deneyimi" başlıklı makalesinde Kollwitz'in serisi için: "*Feda etmenin vatansever coşkusundan, gerçeklerin görülmesi, umutsuzluk, hayal kırıklığı ve sonunda iyileşme ve yenilenmeye doğru takip eden bir deneyim...*"[38] diye yazar. Tahta baskının teknik kısıtlılığından dolayı serinin kathartik etkisi artmış, son kertede anlatının da hedeflediği arınma ve iyileşmeye psişik destek veren bir görsel dil ortaya çıkmıştır. Kollwitz'in içerik ve form arasında kurduğu bu güçlü ve dengeli bağ onun "virtüöz bir görsel retorikçi" olarak tanımlanmasına neden olacaktır.[39] Bu tekniğin göz ardı edilemeyecek bir diğer kazanımı ise, detaylardan arındırılarak yalın hale getirilen duygusal/sezgisel içeriğin doğrudanlığının seriyi sadece Alman halkının deneyimi olmaktan çıkararak evrensel bir

38 Rigby, 1993, 164.

39 Prelinger, 1992, 13.

hale getirmesidir. Beckmann ve Kollwitz'in dosyaları arasındaki en önemli farklardan birisi de burada ortaya çıkar. *Der Krieg* ve *Die Hölle* savaşın Alman toplumunda neden olduğu buhranı farklı paradigmalarla yansıtmalarında olduğu kadar kullandıkları anlatı diliyle de birbirinden ayrılır.

Kollwitz belirli bir zamanı ve mekânı imlemeyen daha bütüncül bir dünya görüşü içinden I. Dünya Savaşı ve etkilerine bakar. Beckmann ise bu anlamda anlatısını daha sınırlı bir coğrafya ve daha sınırlı bir zaman aralığı içine yerleştirir. Bununla birlikte Beckmann serinin nerdeyse hepsinde kendini kompozisyon içine yerleştirir. Böylelikle hem anlatıcı hem de anlatılan bir figür olarak kendini somutlaştırır. Kollwitz ise doğrudan bir insani varoluş felaketi olarak savaşı, kendi deneyiminden türeyen ve fakat onu aşan bir olgu olarak ele alır.

Beckmann savaş sonrası Almanya'daki toplumsal çöküş ile ilgileniyor ve Grotz, Dix gibi *kinizm*i eksenine alan bir anlatıyı benimsiyordu. Kollwitz ise tartışılmaz biçimde daha sert bir realiteyi daha keskin bir görsel dil kullanarak olanca katılığıyla tasvir eder. Bununla beraber Beckmann toplumsal yaşamdaki çürüme ve karamsarlığa, bireysel içe çekilmenin pesimizmi ve edilgenliği içinden bakar. Kollwitz ise nerdeyse hiç kötümser olmayan, hatta zaman zaman determinist; yani yaşanılan acıların bireyden bağımsız koşulların içinde türediğini savlayan bir tavır sergiler.

Beckmann'nın parçalara ayırarak kübik formlar halinde figürlerle birleştirdiği mekânsal düzenlemelere izin veren ve uzama açılan litografi tekniği karşısında; Kollwitz'in tahta baskısı, uzamsal derinliği olmayan, konuyu oluşturan esas figürlerin dışında mekânsal düzenlemeler gibi ayrıntıları barındırmayan ve doğrudan mesajını iletmeyi amaçlayan yalın bir dildir. Hem malzeme ve uygulanışı hem de dildeki doğrudan tavır Kollwitz'e, dönemin propaganda afişlerinin kullandığı iletişimsel taktiği geri çevirme ve anti-propaganda yapma olanağı sunar. Bu anlamda Käthe Kollwitz'in kamusal farkındalık yaratarak sosyal değişim amaçlayan pedagojik bir yol izlediği söylenebilir. Beckmann ise Hristiyan ikonografisinden alınmış sahneleri kendi anlatısı için semantik bir alt metin haline getirdiğinde; yıpranmışlık ve çöküşten kurtuluş için ahlakı ve dini öğretiyi işaret eder. Son kertede her iki sanatçı da hem anlatının kurulumu ve aktarımı hem de anlatıyı biçimlendiren sosyal ve politik zemini farklı eşiklerden kavramış ve farklı biçimde ifade etmişlerdir.

Kollwitz, Goya ve Dix'in serilerinden devam eden bir eksende savaşın kayıt altına alınmayan fakat kolektif bellekte derin izler bırakan etkilerini göstermiştir. Beckmann ise yine Dix ve Grotz ile ortaklaştığı anlatısını, kinizm ve ironi üzerinden kurarak, savaş sonrası toplumun içine düştüğü bunalım ve çöküşü keskin bir eleştirel dil ile topluma geri yansıtmıştır. Bununla beraber her iki dosya serisi de sanat tarihinde kalıcı izler bırakmış ve sanatsal anlatının tarihi dokümantasyon ve kültürel aktarım için muazzam gücünü onaylamışlardır.

KAYNAKÇA

Bassie, A. (2008), *Expressionism (Art of Century)*, New York: Parkstone Press Int.

Buenger, B. (1989), Max Beckmann's Ideologues: Some Forgotten Faces, *The Art Bulletin, 71 (3)*, Sep., 453-479.

Berksoy, F. (1998), *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.

Clark, J. (2009), *Graphic Modernism*, Chicago: The Art Instute of Chicago & Hudson Hill Press.

Clark, T. (1997), *Art and Propaganda In The Twentieth Century*, New York: Harry N. Abrahams, Inc.

Daşçı, S. (2008), *Avrupa Resminde Çocuk İmgesi*, İstanbul: Bağlam Yay.

Deer, P. (2009), *Culture in Camouflage*, New York: Oxford University Press.

Elger, D. (2002), *Expressionism, A Revolution in German Art*, Köln: Taschen.

Frölich, P. (1994), *Rosa Luxemburg: Ideas in Action*, J. Hoornweg (Trs.), London: Pluto Press.

Hobsbawm, E. (1996), *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1931 Aşırılıklar Çağı*, (Çev.: Y. Aloğan), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Holt, D. K. (2001), *The Search for Aesthetic Meaning in the Visual Arts*, London: Bergin&Garvey.

Kaes, A. - Jay, M. - Dimendberg, E. (1994), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press.

Kajs, E. (2014), The Tools of War and Industry: The Erasure of the Family in Käthe Kollwitz's Der Krieg, *North Street Review, 17*, 21-33.

Kurtuluş, B. (2015), Aşırılıklar Çağı'nın Mirası: Hobsbawm'in Tarih Anlayışı Çerçevesinde Savaşın Dönüşümü, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8 (2)*, 6-31.

Leger, F. (1990), *Correspondance de Guerre*, Paris: Cahiers du Musee National d'Art Moderne.

Long, W. (2009), Ambivalence: Personal and Politics, *Of 'truths Impossible to Put in Words': Max Beckmann Contextualized*, Bern: Peter Lang Ag, 103-135.

Michalski, S. (1994), *New Objectivity*, Cologne: Benedikt Taschen.

Moorjani, A. (1986), Käthe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics. *MLN, 101(5)*, 1110-1134, *JSTOR, www.jstor.org/stable/2905713* (Erişim Tarihi: 07/07/2017)

Prelinger, E. (1992), *Käthe Kollwitz*, New Haven: National Gallery of Art &Yale University Press.

Rigby, K. (1993), The War Experience, *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, NewYork: G.K. Hall & Co.

Scheneede U.M. (2014), *The Avant-Garde and The War*, http://www.goethe.de/ges/prj/nzv/par/en12354686.htm (Erişim Tarihi: 29/11/2016)

Schmied, W. (1978), Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties, *The Weimar Republic*, London: Unwin Hyman Ltd.

Sizeranne, R. (1919), *L'Art Pendant La Guerre, 1914-1918*, New York: Hachette.

Sontag, S. (2004), *Başkalarının Acısına Bakmak*, (Çev.: O. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tellini, U. L. (1997), Max Beckmann's "Tribute" to Rosa Luxemburg, *Woman's Art Journal, 18 (2)*, Autumn-Winter 1998, 22-26 .

Wollfradt, W. (1924), *Otto Dix*, Leipzig: Crocket Inc.

RESİMLER İÇİN KAYNAKÇA

Resim 1: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=73077 (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 2: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=69650 (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 3: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/302/w500h420/CRI_118302.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 4: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/603/w500h420/CRI_129603.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 5: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/604/w500h420/CRI_129604.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 6: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/124/w500h420/CRI_169124.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 7: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/B-Encounters/artwork/122388 (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 8: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
https://nyoobserver.files.wordpress.com/2016/06/observer-2-max-beckmann-copy.jpg?quality=80&w=635
(Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 9: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/597/w500h420/CRI_126597.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 10: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/580/w500h420/CRI_129580.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 11: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/605/w500h420/CRI_129605.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 12: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=69681 (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 13: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/919/w500h420/CRI_151919.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 14: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/341/w500h420/CRI_117341.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 15: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/429/w500h420/CRI_117429.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 16: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/205/w500h420/CRI_117205.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 17: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/343/w500h420/CRI_117343.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

Resim 18: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/920/w500h420/CRI_151920.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)