

**İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE ALMANYA'DAN
KAÇAN SANATÇILARIN SANATA KATKILARI**

GÖZDE EKİZ

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2022**

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE ALMANYA'DAN KAÇAN
SANATÇILARIN SANATA KATKILARI

GÖZDE EKİZ

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek
Lisans Programı, 2022

Bu Tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE ALMANYA'DAN KAÇAN
SANATÇILARIN SANATA KATKILARI

GÖZDE EKİZ

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi. Ö. Eren

Işık Üniversitesi

Koyunoğlu

(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. A. Nilüfer Öndin

Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara

Işık Üniversitesi

Sarioğlu

ONAY TARİHİ: 28 / 04 / 2022

THE CONTRIBUTIONS TO ART OF ARTISTS ESCAPED FROM GERMANY DURING THE SECOND WORLD WAR

ABSTRACT

The 20th century has been a period of great destruction Worldwide, especially in Europe, where two world wars were experienced. After the First World War, the artists who were exposed to the destruction began to question their value judgments and reflected the devastation caused by the war on their art. Germany, which left World War I with heavy sanctions, fell into political chaos created by rising right-wing and left-wing views resulting from economic and social inconsistencies. The National Socialist ideology, whose ground was laid in this environment, influenced the masses with the effect of the propaganda policy it followed and came to power in 1933. The party continued its propaganda policy, which it started before it came to power, during its time in power. One of the essential policies the government follows, which intervenes in every aspect of life for the empire that will last for thousands of years, is cultural policies. In this context, the government, which monopolized all branches of art, put Aryan art as a new understanding of art in its war against modernism. As a result of the oppressive culture and art policies of the Nazi government, many artists had to emigrate or stop their art careers. Artists who had to flee their country continued to produce art in the places they migrated and contributed to the formation of new art movements. The most concrete results of this artist migration were seen in the American artists who started to produce works under the influence of the changing and developing art environment in America and modern movements in art.

Key words: immigrant artists, Art, Art history, Nazi art, America art scene

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE ALMANYA'DAN KAÇAN SANATÇILARIN SANATA KATKILARI

ÖZET

20. Yüzyıl iki büyük dünya savaşının yaşandığı, başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada büyük yıkımın yaşandığı bir dönem olmuştur. I. Dünya Savaşından sonra sanatçılar değer yargılarını sorgulamaya başlamış ve savaşın yarattığı yıkımı sanatlarına yansıtılmışlardır. I. Dünya Savaşından ağır yaptırımlarla ayrılan Almanya, ekonomik ve sosyal tutarsızlıkların neticesinde yükselen sağ ve sol görüşlerin yarattığı politik bir kaosun içine düşmüştür. Bu ortamda zeminleri atılan Nasyonal Sosyalist ideoloji, izlediği propaganda politikasının da etkisiyle kitleleri etkilemiş ve 1933 yılında iktidara geçmiştir. Parti, iktidara geçmeden önce başladığı propaganda siyasetine iktidarda bulunduğu süre boyunca devam etmiştir. Hayatın her alanına müdahale eden iktidarın binlerce yıl sürecek imparatorluk için izlediği en önemli politikalarından biri kültür politikalarıdır. Bu kapsamda sanatın tüm dallarını tekeline geçiren iktidar, modernizme karşı açtığı savaşta yeni sanat anlayışı olarak modernizmin karşısına aryan sanatını koymuştur. Nazi hükümetinin baskıcı kültür sanat politikalarının sonucunda pek çok sanatçı göç etmek ya da sanat kariyerlerini bırakmak zorunda kalmıştır. Ülkesinden kaçmak zorunda kalan sanatçılar, göç ettikleri yerlerde sanat üretimlerine devam etmiş ve yeni sanat hareketlerinin oluşmasında da katkıda bulunmuştur. Bu sanatçı göçünün en somut sonuçları ise Amerika'da değişerek dönüşen sanat ortamı ve sanatta modern hareketlerin etkisinde işler üretmeye başlayan Amerikalı sanatçılarda görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Göç eden sanatçılar, Sanat, Sanat tarihi, Nazi sanatı, Amerika sanat ortamı

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleşmesindeki yardımlarından dolayı başta tez danışmanım Dr. Öğr. Üy. Ömer Eren Koyunoğlu olmak üzere değerli jüri üyeleri Prof. Dr. A. Nilüfer Öndin ve Dr. Öğr. Üy. Didem Kara Sarioğlu'na teşekkür ederim.

Tez sürecim boyunca sabırlı ve destekleyici tavrından dolayı kıymetli eşim Deniz Ekiz, sevgili annem ve babam Tülay Yalvaç, Gökhan Yalvaç'a ve Ayşin Ekiz, Hüseyin Ekiz'e sonsuz teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca hep yanımda olan ve beni cesaretlendiren kıymetli ablam Gizem Yalvaç Kapucu'ya minnet ile teşekkür ederim.

Ders sürecimden itibaren yanımda olan arkadaşlarım Gizem Dalkılıç, Ceren Kaymakçı, Beyza Darende, Nagehan Kara, Ayfer Tutkan, Banu Başkaya'ya ve Ezgi Tuğba Tilki, Birsen Sabırlı'ya teşekkür ederim.

Gözde Ekiz

Tüm savaş mağdurlarına...

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZET.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İTHAF SAYFASI.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2.....	6
2. III. REİCH DÖNEMİNDE FAŞİZM VE SANAT.....	6
2.1. Nasyonal Sosyalizmin Yükselişi.....	6
2.2. Weimar Devleti Kültür Sanat Ortamı.....	11
2.3. Propaganda ve Sanat.....	19
2.4. Nazi Sanatı.....	27
2.5. Dejenere Sanat Sergisi	39
BÖLÜM 3.....	46
3. NAZİ REJİMİNDE SANATIN GÖÇÜ.....	46
3.1. Amerika'ya Göç Eden Sanatçılar.....	51
3.2. Türkiye'ye Göç Eden Sanatçılar.....	71
BÖLÜM 4.....	82
4. YENİ SANAT ORTAMI AVRUPA ve AMERİKA ÖRNEKLERİ.....	82
BÖLÜM 5.....	103
5. SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA.....	108

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 George Grosz, Gri Gün, 1921, Ulusal Galeri, Berlin	14
Şekil 2.2 George Grosz, <i>Zur Erinnerung ve Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht</i> , New 1919, George Grosz Mirası, Princeton, New Jersey.....	14
Şekil 2.3 Otto Dix, <i>Metropolis</i> , 1928, Tual üzerine yağlı boya, Kunst Museum Stuttgart.....	16
Şekil 2.4 Otto Dix, <i>Bir Gazetecinin Portresi: Sylvia Von Harden</i> , 1926	17
Şekil 2.5 Christian Schad, Otoportre, Ahşap Üzerine Yağlı Boya,1927	18
Şekil 2.6 Kurt Schwitters, Merzbau, 1933	19
Şekil 2.7 “Tek Millet, Tek Devlet, Tek Lider” Propaganda Afişi, 1933	21
Şekil 2.8 Nazi Propaganda Afişi, 1932	21
Şekil 2.9 Ares (Mars), M.S. 2. Yüzyıl, Zeugma Müzesi.	30
Şekil 2.10 Josef Thorak, “ <i>Yoldaşlar</i> ”, 1937.....	30
Şekil 2.11 Josef Thorak, <i>Çıplak Kadın</i> , 1940, Nerede olduğu bilinmiyor.....	32
Şekil 2.12 Arno Breker, <i>Berufung</i> , 1941, Museum Arno Breker, Germany.....	32
Şekil 2.13 Adolf Ziegler, “ <i>Dört Element</i> ”, 1937, merkez resim 171 x 190,8 cm, yan resimler 170,3 x 85,2 cm, Pinakothek der Moderne.....	34
Şekil 2.14 Hubert Lanzinger, <i>Bayrak Taşıyıcı</i> , 1935, German War Art Collection...35	
Şekil 2.15 Adolf Wissel, “ <i>Kalenberger Köylü Aile</i> ”, 1939, 150 x 200 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.....	36
Şekil 2.16 Alman Sanat Evi, 1937	37
Şekil 2.17 Albert Speer, “Volkshalle projesi”	38
Şekil 2.18 Albert Speer, Nürnberg Miting Alanı.....	39
Şekil 2.19 Dejenere Sanat Sergisi, 1937, Münih.....	41
Şekil 2.20 Dejenere Sanat Sergisi Girişi, 1937.....	41
Şekil 2.21 Max Beckmann, Çarmıhtan İndiriliş, 1917, Dejenere Sanat Sergisi.....	42
Şekil 2.22 Ernst Ludwig Kirchner, Kum Tepeleri ve Deniz, 1913, Dejenere Sanat Sergisi.....	43

Şekil 2.23 Emil Nolde, Max Beckmann, Paul Thalheimer eserleri sırası ile yan yana, Dejenere Sanat Sergisi.....	43
Şekil 2.24 Dejenere Sanat Sergi Afişi, 1937.....	44
Şekil 2.25 Dejenere Sanat Sergisinden, 1937.....	44
Şekil 2.26 Dejenere Sanat Sergisi Afişi, 1937.....	45
Şekil 3.1 Josef Albers, <i>Delta</i> , 1939, Kâğıt üzerine litografi, 649 × 499 mm, Josef ve Anni Albers Vakfı/Sanatçı Hakları Derneği New York/DACS, Londra.....	53
Şekil 3.2 Marianne Brandt, <i>Çaydanlık</i> , 1924, British Museum.....	55
Şekil 3.3 László Moholy-Nagy, <i>Krom Çubuklarla İkili Form</i> , 1946, Guggenheim Müzesi.....	56
Şekil 3.4 George Grosz, <i>Toplumun Temel Direkleri</i> , 1926, Tual üzerine yağlı boya, 108 x 200 cm, Neue National Galerie, Berlin.....	58
Şekil 3.5 Max Beckmann, <i>Ayrılış</i> , 1933, Tual üzerine yağlı boya, yan paneller 215,3 x99,7 cm, orta panel 215,3x115,2 cm, Moma, New York	60
Şekil 3.6 Max Beckmann, <i>Galleria Umberto</i> , 1925, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon, 2019 Artists Rights Society (ARS), New York.....	61
Şekil 3.7 Marc Chagall, “ <i>Beyaz Çarmıha Geriliş</i> ”, 1938, Tual üzerine yağlı boya, 154.6x140cm, Art Institute of Chicago.....	64
Şekil 3.8 Max Ernst, <i>Barbarlar</i> , 1937, Karton üzerine yağlı boya, 24.1 × 33 cm, Met Museum, New York.....	67
Şekil 3.9 Marcel Duchamp, <i>Sürrealizmin İlk Belgeleri</i> , 1942, New York.....	68
Şekil 3.10 Hans Hofmann, <i>Pompei</i> , Tuval üzerine yağlı boya, 2140 × 1327 mm, 1959, Tate Modern, Londra.....	69
Şekil 3.11 Hans Hofmann, <i>Yeşil Üzerine Sarı Masa</i> , Panel üzerine yağlı boya, 152.4 x 120,7 cm, 1936, Dallas Sanat Müzesi.....	70
Şekil 3.12 Hans Hofmann, <i>Rüzgâr</i> , 1942, Tual bezi üzerine emaye boya, Berkeley Art Museum.....	70
Şekil 3.13 Bruno Taut, Franz Hillinger, “ <i>Wohnstadt Carl Legien</i> ”, 1928-1930, Berlin.....	72
Şekil 3.14 Bruno Taut, Franz Hillinger, <i>Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi</i> , 1937-1940.....	72
Şekil 3.15 Clemens Holzmeister, Türkiye Büyük Millet Meclisi İkinci Binası, 1930’lar, SALT Araştırma, Fotoğraf ve Kartpostal Arşivi.....	74
Şekil 3.16 Clemens Holzmeister, Millî Savunma Bakanlığı, 1927-1931, Ankara....	75
Şekil 3.17 Clemens Holzmeister, TBMM eskiz çizimi, 1927.....	75
Şekil 3.18 Clemens Holzmeister, T.C. Merkez Bankası Binası, 1933.....	76
Şekil 3.19 Clemens Holzmeister, Eski Ticaret Bakanlığı Binası, 1934.....	76

Şekil 3.20 Rudolf Belling, İnsan, 1918, Essen.....	77
Şekil 3.21 Rudolf Belling, Heykel 23, 1923, Pirinç malzeme, 48 x 19,7 x 21,5 cm, 2022 Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.....	78
Şekil 3.22 Rudolf Belling, Üçlü Heykeli, 1929, Berlin.....	78
Şekil 3.23 Rudolf Belling, “İnönü Heykeli”, 1944, Maçka Parkı, İstanbul.....	79
Şekil 3.24 Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara, Barbaros Hayrettin Paşa Anıtı, 1943, Bronz döküm, 11,50 m, Beşiktaş, İstanbul.....	80
Şekil 3.25 Ali Hadi Bara, Sac Heykel, 1950.....	81
Şekil 4.1 Jackson Pollock, 14 Numara, 1951 Tuval bezi üzerine yağlı boya, 1465 × 2695 mm, Tate Galeri, Londra.....	85
Şekil 4.2 Hans Hofmann, İlkbahar, 1940, Ahşap Üzerine Emaye Boya, 28.5 x 35,7 cm, Moma, New York.....	85
Şekil 4.3 Ashile Gorky, Canlı Karaciğer, Horozun İbliği, 1944, Tuval üzerine yağlı boya, 107.3 × 123,8 cm, Albright Knox Art Gallery, New York.....	86
Şekil 4.4 Mark Tobey, Tarihin İlerlemesi, 1964, Tuval üzerine guaj ve sulu boya, 65.2 x 50,1 cm, Solomon R. Guggenheim Vakfı Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.....	87
Şekil 4.5 Francis Bacon, Çarmıha Gerilme için Üç Etüt, 1962, Tuval üzerine yağlı boya, 198.1 x 144,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	89
Şekil 4.6 Giorgio de Chirico, Gizemli Banyo, 1935, Tual üzerine yağlı boya, 28.5 x 38,1 cm, Özel Koleksiyon.....	91
Şekil 4.7 Paul Cadmus, Filo İçeride, 1934, Donanma Sanat Koleksiyonu, New York.....	93
Şekil 4.8 George Tooker, Devlet Bürosu, 1956, Tual üzerine yağlı boya, 49.8 × 75,2 cm, Met Museum.....	93
Şekil 4.9 Edward Hopper, Nighthawks, 1942, Tual üzerine yağlı boya, 84.1 × 152,4 cm The Art Institute of Chicago.....	94
Şekil 4.10 Gustav Mertzger, Oto-Yıkıcı Sanatın İlk Halka Açık Gösterisinin Rekreasyonu, 1960, Yeniden Yapım 2004, Tate.....	96
Şekil 4.11 Rudolf Schwarzkogler, 6. Eylem, 1966.....	97
Şekil 4.12 Gottfried Helnwein, ‘Peinlich (Embarrassing), Kâğıt üzerine kalem ve sulu boya, 60x35cm, 1971.....	98
Şekil 4.13 Gerhard Richter, Kitaplardan Fotoğraflar 18. Panel, 1967, 66,7 cm x 51,7 cm, Lenbachhaus Sanat Galerisi, Münih.....	99
Şekil 4.14 Gerhard Richter, Bombardıman Uçağı, 1963, Stadtische Galerie Wolfsburg.....	99
Şekil 4.15 Gerhard Richter, Savaş Uçağı, 1963, Tual üzerine yağlı boya, 130 cm x 180 cm, Stadtische Galerie Wolfsburg, Wolfsburg.....	100

Şekil 4.16 Fotoğraf: Hans G. Conrad, Ulm Tasarım Yüksek Okulu, Almanya.....	101
Şekil 4.17 Max Bill, “Sonsuz Şerit”, 1953.....	102

BÖLÜM 1

GİRİŞ

20. yüzyıl Avrupa'nın faşizmin etkisinde ideolojik görüşlerin yükselişe geçtiği, İtalya, İspanya ve Almanya gibi büyük Avrupa ülkelerinin, yüzyılın ilk yarısında faşist liderler tarafından yönetildiği bir dönem olmuştur. İki büyük dünya savaşı arasında yükselen faşist iktidarlar, I. Dünya Savaşının yaratmış olduğu ekonomik, sosyal ve siyasi tutarsızlıkların etkisinde, halk için kurtuluş yolu olarak görülmüş ve iktidarı ele geçirmiştir. I. Dünya Savaşının başladığı 1914 tarihi ile II. Dünya Savaşının Avrupa'da son bulduğu 1945 tarihine kadar geçen sürede yaşanan olaylar, sanat-siyaset ilişkisi bağlamında sanatçıların yapıtlarında yeni bir süreç yaratılmıştır. Almanya gibi güçlü bir Devletin I. Dünya Savaşından mağlup ayrılması ve bunun getirdiği sosyal ve ekonomik gerilim ortamı sanatçıların da farklı arayışlar içinde yeni bir döneme girmesine neden olmuştur. Devlet içinde yaşanan politik çatışmalar ve savaşın bireysel olarak yarattığı tahribat, sanatçıların toplumsal olaylara bakış açısını değiştirmiştir.

I. Dünya Savaşının başladığı 1914 yılından itibaren sanatçılar 20. Yüzyılın en büyük yıkımlarının yaşandığı döneme girmişlerdir. Savaşın barışı getireceği inancıyla savaşa katılan ve savaş ortamını deneyimlemek isteyen sanatçılar, büyük travmalar yaşamış ve savaşın yarattığı yıkıma şahitlik etmişlerdir. Savaşın yarattığı tüm bu travmaların yanı sıra, I. Dünya Savaşında İngiltere, Fransa, Amerika ve diğer müttefik devletlere karşı cephede kaybeden Almanya, yüklü savaş tazminatları nedeniyle 1920'li yıllarda maddi bir savaş içerisine de girmek zorunda bırakılmıştır. Almanya'nın toprak bütünlüğünü bozan, ekonomik olarak zora sokan ve askeri gücünü elinden alan Versailles Antlaşması (1919) ezici şartlarıyla yeni kurulan hükümeti zora sokmuştur.

Weimar Devleti'nin kuruluşu oldukça sancılı bir süreç olmuştur. Kasım Devrimi olarak adlandırılan bu süreçte, İmparatorluğun sonlandırıldığı ilk aşama, solcu ayaklanmalarının bastırıldığı ve yeni hükümetin kurulduğu ikinci aşama ile toplam on ay sürmüştür ve sonunda parlamenter sistemle yönetilecek olan yeni hükümet resmen kurulmuştur. Bu süre içerisinde Komünist devrimciler ile sağ görüşlüler arasında yaşanan çatışma, Komünist parti liderlerinin SPD (Sosyal Demokrat Parti) ile iş birliği yapan Freikorps (gönüllü silahlı birlikler) tarafından, 15 Ocak günü Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'ın öldürmesiyle sonuçlanmıştır. Aşırı sağcılar, savaştan mağlup ayrılmasında orduyu desteklemeyen, savaş karşıtı kesimin rol oynadığını düşünmektedir. Devlet düşmanı olarak nitelendirdikleri ise komünistler, sosyalistler ve Yahudilerdir.

O dönemde sol görüşü savunan sanatçıların, Kasım Devrimi olarak bilinen süreçte yaşanan katliamlar ve özellikle komünist parti liderlerinin katledilmesi üzerine uzun yıllar boyunca eserlerinde bu süreci işlemesine sebep olmuştur. Sanatçıların büyük bir kısmı da 1918 yılından sonra savaş karşıtı bir tutum sergilemişlerdir. 1918 ve 1933 yılları arasında sanatçıların yapıtları incelendiğinde I. Dünya Savaşının etkisi ile gelişen bir sanat ortamı görülmektedir. Toplumsal olaylara karşı duruşlarını sanatları yoluyla yansıtan sanatçılar Dada ve Yeni Nesnellik gibi hareketlerin, dönemin burjuva hayatını ve savaştan sonra insanların yaşamlarını incelemişlerdir.

Weimar Devletinin uyguladığı güvensiz ve tutarsız politika halkı yeni bir ideolojinin arayışına sokmuş ve hassas dönemde aşırı sağcı ve solcu görüşler yükselişe geçmiştir. Bu sürecin ortaya çıkardığı aşırı sağcı kesimi temsil eden Nasyonal Sosyalist ideoloji halkın güvenini zaman içerisinde kazanmayı başarmıştır. 1933 ve 1945 yılları arasında Almanya'da iktidarda olan Nasyonal Sosyalist Parti, II. Dünya Savaşında işgal ettiği Avrupa ülkelerinde de zulüm politikalarını sürdürmeye devam etmiştir. En çok sanatçı göçünün yaşandığı 1930'lu yıllarda sanatçıların göç etme nedenlerinin başında sanatı aryanlaştırma politikaları yer almaktadır. Sanatçılar sanat üretimlerine devam edebilmek için Reich Sanat Odasına kayıt olmak zorunda bırakılmış ve sadece aryan sanatına uygun temalarda eserler üretmelerine izin verilmiştir. Bu dönemde Almanya'da kalan ve rejimi destekleyen sanatçılar belirli temalar üzerinde eser üretebilmişlerdir. Geleneksel, milli ve tarihsel değerlerin ön planda olduğu, devlet amacına hizmet eden bir sanat anlayışı hâkim olmuştur.

Nasyonal Sosyalist Parti, devleti ele geçirmek için en etkili silah olarak “propaganda” yolunu seçmiştir. Saldırgan propaganda yöntemleri ile toplumun bir kısmını ötekileştirmişler ve devletin yaşadığı krizden “ötekileri” sorumlu tutmuşlardır. Bu kapsamda Yahudileri, çingeneleri ve komünistleri toplumdan dışlamaya çalışmışlar, gösterişli yürüyüş ve mitingler düzenleyerek güç gösterisi yapmışlardır. Partide propagandadan sorumlu olan Joseph Goebbels 1920’li yıllardan itibaren bu amaç hedefiyle kültür ve sanat alanında söylemlerde bulunmuş ve sanatçıların aryan sanatı adı altında yeni rejime uygun sanat üretimi yapmaları için baskı uygulanmıştır. Sanat da bu dönemde propagandanın en önemli aracı haline gelmiştir. Parti ve miting afişleri, kalabalık yürüyüşler, Hitler’in üstün bir lider olarak halka sunulması, tüm bu propaganda politikalarının bir parçası haline gelmiştir.

Çalışmada üzerinde durulan ana konu, iki savaş arası dönemde etkinliğini şiddetlenerek arttıran Nazi ideolojisi altında sanatın ve sanatçının konumu, baskı altındaki sanat ortamında üretim yapan sanatçılar ve göç eden sanatçıların süreçlerinin incelenmesidir. Aynı zamanda yaşanan sanatçı göçünün ve savaş ortamının, göç için yaygın olarak seçilen bölgelerde yeni sanatsal hareketlere etkileri detaylandırılmıştır. Bu konu ile ilgili literatür taraması yapıldığında Türkiye’de daha önce benzer konularda çalışılmış makale ve tezlere rastlanmasına rağmen incelenen çalışmalarının çoğunun Nasyonal Sosyalist ideolojinin siyasi yapısı üzerinde durduğu ve sanat ortamı olarak daha sınırlı bir tarih çerçevesinde inceleme yapıldığı görülmüştür. Bu dönemde yaşanan sanatçı göçünün ve savaş ortamının, sanatçıların ve sanat ortamının gelişim sürecindeki katkıları veya olumsuz/olumlu etkileri bu çalışmada bir arada incelenmiştir. Tüm bu süreç incelendiğinde iki büyük dünya savaşının etkisinde gelişen kültür sanat ortamının, tarihsel süreç içerisinde etkileri ve ortaya çıkan sanat akımları çerçevesinde sanatçılar ve eserleri ile örnekler üzerinden detaylandırılmıştır.

Bu bilgiler doğrultusunda çalışmanın ikinci bölümünde Nazi ideolojisinin siyasi politikaları ve bu politikaların dönemin sanat ortamı nasıl etkilediği incelenmektedir. Rejimin genel politikaları ve yeni oluşturulan aryan sanatının gelişim süreci ve bu süreçte konunun amacına hizmet eden kilit bölgeleri detaylandırılmıştır. Bu bölüm beş alt başlık çerçevesinde detaylandırılmıştır. Bu bağlamda ikinci bölümün ilk alt başlığı olan “Nasyonal Sosyalizmin Yükselişi” isimli başlıkta I. Dünya Savaşının bittiği 1918 yılı ile Nasyonal Sosyalist Partinin

iktidara geçtiği 1933 yılları arasında yoğunlukla durulmuştur. Partinin ivme kazandığı ve faydalandığı toplumsal olaylardan örnekler verilmiştir. Bu örnekler arasında Kasım Devrimi, Birahane Darbesi, kitap yakma eylemleri ve Reich Binası yangını rejimin yükselişe geçmek için her türlü fırsatı değerlendirdiği olaylar arasındadır.

Sonraki alt başlıkta Nazi ideolojisinin filizlenmeye başladığı dönem ile iktidara geçtiği dönem arasındaki sanat hareketleri ve erken dönemde aryan sanatını destekleyen dernek ve kuruluşların bu kaos ortamında izledikleri yol ve karşı sanat hareketlerinin yapıtları incelenmiştir.

Üçüncü alt başlık olan “Propaganda ve Sanat” başlığında Nazi Propaganda Bakanı Joseph Goebbels’in önderliğinde sürdürülen Propaganda kolları incelenmiştir. Tüm kurumları etkisi altına alan bu süreçte eğitim, sanat, basın ve yayın kurumları, tüm kitle iletişim araçları dahil olmak üzere tüm kurumların rejim tarafından ele geçirilip yeni kurulan Nazi ideolojisinin propaganda malzemesi haline gelmesi örnekler ile anlatılmıştır. Dördüncü alt başlık olan “Dejenere Sanat Sergisi” başlığında ise rejimin, oluşturulacak yeni kültürden modern sanatı silmek için yaptığı çalışmalar sonucunda “kötü sanat” olarak nitelendirilen sanat eserleri ve sanatçıları aşağılamak için açtığı “Dejenere Sanat Sergisinden” örnekler gösterilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde tezin asıl sorusunu oluşturan göç olgusu üzerinde durulmuştur. Göç edilen ülkeler arasından özellikle alt başlık olarak “Amerika’ya göç eden sanatçılar” ve “Türkiye’ye göç eden sanatçılar” incelenmiştir. Amerika’nın özel olarak seçilme sebebi modernizmin devinimi hareketlerin yoğunlukla görüldüğü ve modernizmin yapı taşı olarak görülen pek çok sanat okulunun ve sanat hareketinin Amerika’ya taşınması çalışmamıza konu edinmesine neden olmuştur. Amerika’nın yanı sıra Türkiye’ye de çok sayıda mimar ve sanatçı göç etmiştir. Yeni oluşan siyasi kimliğin şekillenmesinde rol oynayan mimarlar ve sanatçılar, Türkiye’nin mimari ve sanat anlamında gelişmesinde ve kimlik yaratmasında oldukça etkili olmuşlardır.

Dördüncü bölümde tüm bu savaş ve göç sürecinin sonucu olarak sanatçıların dahil olduğu yeni hareketler ve ortaya çıkan yeni sanat ortamı incelenmiştir. Avrupalı sanatçıların Amerikalı sanatçıların sanat üretimlerindeki payları ve etkileri karşılaştırılmış, Amerika’da yükselişe geçen soyut dışavurumculuk, Avrupa’da Taşizm ve Lirik soyut akımların ve savaş sonrası bireyselleşme karşıtı sanatçıların yapıtları örnekler üzerinden incelenmiştir.

Çalışmada yöntem olarak betimleyici anlatım biçimi kullanılmıştır. Bu alanda yapılmış benzer kaynaklar incelenip, literatürdeki eksikler belirlenmiştir. Bu eksikler üzerinden başlıklar oluşturulmuş ve genellikle son yıllarda yazılmış tez, makale, dergi ve kitap yayınları incelenmiştir.

Bu bilgiler ışığında, çalışmanın ikinci bölümünden itibaren göçe neden olan süreci ve sanat ortamı anlatılacak, tarihsel süreç içerisinde politik olayların sanatçıların dönüşümlerini ve II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan göçler ile birlikte Weimar'ın sanat ortamında yaşanan dönüşüm ve sonuçları incelenmiştir.

BÖLÜM 2

2. III. REICH DÖNEMİNDE FAŞİZM ve SANAT

20. Yüzyıl, iki büyük dünya savaşının yaşandığı, politik çekişmelerin ve totaliter rejimlerin etkili olduğu bir dönemdir. Siyasetin etkin rol oynadığı I. Dünya Savaşı ile başlayan dönemde sanat ortamı bu gerilimden etkilenmeye başlamıştır. Almanya için bu savaşın başarısız olarak sonuçlanması ülkede büyük sorunların yaşanacağına sinyalini vermiştir. Rusya'da yaşanan Ekim Devrimi sol görüşün etkisinin Almanya'da da artmasına neden olmuştur. Savaşın sonunda, şartları ağır olan Versailles antlaşması, askeri başarısızlık ve ülkenin içinde bulunduğu ekonomik durum, ülke için yeni bir düzenin geldiğinin habercisi olmuştur. Savaştan sonra, 1919 yılında, Weimar Cumhuriyeti bu kaotik ortamın içinde kurulmuştur. Weimar Cumhuriyeti'nde başarısız yönetim, milliyetçi kesimin güçlenmesine ve Nazi iktidarının ülke çapında yönetime gelmesine neden olmuştur. Bu durum Almanya'da sanatın önceki dönemden farklı bir yönde dönüşümünün önünü açmış ve 20. yüzyıl sanatının çok farklı yönleri doğru gitmesi açısından önemli sonuçlar doğurmuştur.

2.1. Nasyonal Sosyalizmin Yükselişi

Weimar Cumhuriyeti adını 1919 yılında meclisin yeni anayasayı oluşturmak için toplandığı Weimar şehirden almaktadır. Savaşın bittiği 1918 ile 1919 yılları arasındaki dönemde yeni kurulması beklenen rejim için bir devrim sürecine girilmiştir. Süreç, sosyal demokrat Philipp Scheidemann'ın (1865-1939) Cumhuriyeti ilan etmesi ile başlamıştır. Monarşinin sonlanması ve parlamenter demokrasiye dayanan yeni Cumhuriyetin kurulmasıyla geçen bu süre "Kasım Devrimi" olarak bilinmektedir. Savaştan mağlup ayrılan Alman devleti siyasi tutarsızlıkların, sivil anlaşmazlıkların ve savaşın yarattığı hasarlardan dolayı ekonomik krizin yoğun olarak yaşandığı bir döneme girmiştir. Demokratik yönetim biçimini benimseyen

Weimar Cumhuriyeti, 1919 yılında parlamenter sisteme geçmiş ancak 1930 yılına kadar parlamenter sistem ile yönetilmiştir. Parlamenter sistemin değişmesiyle birlikte koalisyon hükümetinin yerine Heinrich Brüning'in başkanlık ettiği burjuva azınlık hükümeti geçmiştir. Bu ortamda pekişen Nazi ideolojisi I. Dünya Savaşının son dönemlerinde ortaya çıkmış, yönetimin tahakküme dayandığı faşist bir ideolojidir.

Nazi ideolojinin altında yatan faşist yönetim biçimi 20. yüzyılda Avrupa'da git gide yaygınlaşmaya başlamıştır. İtalya, İspanya gibi ülkelerin yanı sıra Japonya'da da faşist yönetim biçimi hâkim olmuştur. Faşizm bir terim olarak ilk kez Mussolini tarafından kullanılmıştır. Sparta Devleti, Hitler'in kurmak için uğraştığı devlet düzeniyle büyük benzerlikler göstermektedir. Bu düzen içerisinde devlet tüm bireylerden ve inançlardan üstün görülmektedir. Askeri temelli kurulan bu Faşist devlet insan yaşamını devlete sağlanan fayda ile değerlendirmektedir (Yavuzoğlu, 2003, s.16-17). Sağlıklı doğan erkekler küçüklüğünden itibaren devlete yararlı bir savaşçı olarak yetiştirilirken, sağlıksız doğanlar ölüme terk edilmiştir. Hitler'in önderliğindeki Nazi Devletinde de sağlıklı olanın hayatta kaldığı sakat ve engelli insanların öjeni¹ yoluyla yok edildiği bilinmektedir. Spartalıların küçük çocuklara uyguladığı sıkı eğitim sistemini Hitler de hayata geçirmiştir. T4 operasyonu olarak da bilinen bu ırk temizleme yolu ile pek çok kalıtsal hastalığı olan, engelli, sakat ve zihinsel rahatsızlıkları bulunan insan ötenazi edilmiş ya da kısırlaştırılmıştır.

Bu program dahilinde şizofreni hastası sanatçı Elfriede Lohse-Wächtler'in (1899-1940) yaşadıkları örnek gösterilebilir. Sanatçı 1930'lu yılların ortalarında kendisine şizofreni teşhisi konulması nedeniyle kısırlaştırılmıştır. 1940 yılında programın resmi olarak işleminin ardından gaz odasında infaz edilmiştir (Salsbury, 2008, s.29).

İdeolojiyi temelden kurmak ve devlete yararlı birer birey haline getirmek amacıyla çocukların eğitim gördüğü çok sayıda örgüt kurulmuştur. Bu örgütlerden bazıları; Alman Gençliği, Hitler Gençliği, Pimpf, Alman Genç Kızları Cephesi'dir. Tüm örgütlerde çocuklar yaş gruplarına ve cinsiyetlerine göre ayrılmış ve Nazi ideolojisi aşılanmıştır.

Totaliter rejimler, parlamenter sisteme karşı ve aynı zamanda hiyerarşik bir sisteme sahip, demokratik yönetim anlayışından tamamen uzakta, diktatörlüğün

¹ 19.Yüzyılda, bir bilim insanı olan Sir Francis Galton tarafından geliştirilen bu yöntem; en sağlıklı ceninlerin hayatta kaldığı, sağlıksız olanların ise yok edildiği ve bu sayede en sağlıklı genlerin geliştiğine inanılan fakat gerçekliği kanıtlanmamış bir bilim dalıdır.

iktidarda olduğu bir yönetim şekli istemişlerdir. Nazi yönetimi yaşanan düzensizlik için özellikle parlamenter sistemi suçlamıştır. Çünkü bu ideolojiye göre savaş sonrasında izlenen başarısız politikalar ve ekonomik çöküntünün asıl sorumlusu parlamenter sistemdir (Merriman, 2018, s.1077). Bu ideoloji toplum düzenini bozacaklarını düşündükleri farklılıklara tamamıyla karşıdır. Komünistler, sosyalistler ve işçileri destekleyen sendikalar gibi kapitalist toplumu güçlendirdiklerini düşündükleri kurumlar ve sınıfsal farklılıklara vurgu yapılması faşist ideoloji için tehlike barındıran unsurlardır. Faşizm için ekonomik ve sınıfsal farklılıklardan daha önemli olan şey ortak bir milli kimlik yaratmaktır. Bu sayede ayrışmalar ortadan kalkabilecek ve tek bir lider Devletin tüm organlarını düzenli bir şekilde organize edebilecektir.

Weimar Cumhuriyeti'nde Parlatentonun içinde yaşanan anlaşmazlıkların sonucunda, seçmen kitlesi zayıflamaya başlamıştır. Bu durum çoğunluk hükümetinin dağılmasını fırsata çeviren parlamento karşıtı sol ve sağ partilerin yükselmesine yol açmıştır. Olağanüstü hâl durumuna geçilmesinden özellikle faydalanan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi, Hitler'in güçlü hitabet yeteneği ile birlikte halk desteğini hızla arkasına almayı başarmıştır. Hitler'in hitabet yeteneğini ve politik görüşünü keşfeden ilk kişi Anton Drexler (1884-1942) olmuştur. Drexler 1919 yılında kurulan Alman İşçi partisinin kurucularındandır. Hitler'in partiye üye olmasını sağlayan Drexler aynı zamanda Adolf Hitler'in akıl hocası olarak da bilinmektedir. Nazi ideolojisinin gelişmesinde önemli etkileri olan siyasetçilerden biri olmuştur. 1919 yılında Alman İşçi Partisi olarak kurulan parti, 1920 yılında Hitler'in önderliğinde ismi Nasyonal Sosyalist Alman İşçi partisi olarak değiştirilmiştir. Aşırı milliyetçi ve anti-semitik görüşlere sahip olan parti, Drexler ve Hitler'in kaleminden yirmi beş maddelik bir program yayınlamıştır. Bu maddelerde ırkçı söylemler ve devletin halk üzerindeki üstünlüğü vurgulanmıştır. 1920'li yılların sonlarına doğru faaliyetlerini iyice arttıran parti, Ekim 1930'da parlatentonun en çok oy olan ikinci partisi olmayı başarmıştır.

Bu süreç içerisinde Hitler, 1923 yılında bir darbe girişiminde bulunmuştur. Darbenin amacı Bavyera eyaletini ele geçirmek ve hayalini kurduğu Nazi Devletinin temellerini atmaya başlamaktır. Birahane Darbesi olarak bilinen bu darbe girişiminin sonucunda Hitler hapse girmiş ve dokuz ay boyunca hapiste yatmıştır. Bu dokuz ay içerisinde Nasyonal Sosyalist görüşlerini kaleme aldığı "Kavgam" (Mein Kampf) kitabının ilk cildini hapishanede yattığı sürede tamamlamıştır. Hapiste geçirdiği bu

süreden sonra Hitler iktidarı ele geçirmek için hukuki yollarla siyasetin içinde yer almaya karar vermiştir.

1928 ve 1929 yıllarında istediği oy oranını henüz elde edemeyen Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi, tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik krizi ve kitleler arasında tansiyonu hiç düşmeyen çatışmaları bir propaganda malzemesi haline getirmiş ve 1930 yılında yükselişe geçmiş, en yüksek oy alan ikinci parti konumuna gelmiştir.

Ocak 1933 yılında Paul von Hindenburg tarafından şansölye olarak seçilen Hitler, partinin geleceği için önemli bir fırsat yakalamıştır. Bu sayede Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi iktidarı ele geçirmeye daha da yaklaşmıştır. Hindenburg'un Hitler'in önerisi üzerine imzaladığı "Reichstag Yangın Kararnamesi"² Hitler'in yetkileri büyük ölçüde ele geçirmesini sağlamıştır. Vatanın, halkın ve soy birliğinin esas alındığı ideoloji 5 Mart 1933 yılında yapılan seçimlerde elde ettiği başarıyla, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi III. Reich (Üçüncü Alman İmparatorluğu) olarak iktidara geçmeyi başarmıştır. Tek partili düzene geçilmiş ve partinin lideri olan Adolf Hitler elde ettiği güç ile kendini Führer (Lider) ilan etmiştir.

19. Yüzyılın geç dönemlerinde hâkim olan ırkçılık ve Darwin teorisi³ Hitler'in de anti-semitik görüşlerini desteklemesine ve bu görüşlerini kuvvetlendirmesine neden olmuştur. Darwin'in ortaya attığı bu keşiflerin sonucunda pek çok etnosentrik araştırmacı bu teorinin üzerinde çalışma yapmıştır. Sosyobiyolojik bu yaklaşımların sonucunda, birey özelliklerini çevresel faktörlerin değil, kalıtımın belirlediği kanaatine varılmıştır ve ulusların bu konuda seferber olması gerektiğine dair spekülasyonlar yapılmıştır. Sir Francis Galton⁴ (1822-1911) bu konuda öncü olan kişilerdendir. Alman faşizminin ırkçılığa dayanan ideolojisinin temelleri bu ırk teorilerinde yatmaktadır. Üstün ırk yetiştirme fikrini savunan Galton, öjenik yöntemleri kullanarak, güçlü ve sağlıklı bir ırk yaratılabileceğine, zayıf ve uygun olmayanların elenmesi gerektiği savına inanmaktadır. Alman faşizminin gelişmesine yardımcı olan bir diğer isim Houston Stewart Chamberlain (1855-1927)

2 Kararname kapsamında Alman halkının temel hak ve özgürlüklerine kısıtlama gösterilmiş ve kararnameye gerekçe olarak da 27 Şubat 1933 günü Reichstag parlamento binasında çıkan yangın gösterilmiştir. Yangının çıkış sebebi, Naziler tarafından Komünist Parti komplosu olarak gösterilmiştir. Bu sayede halkın güvenini kazanmayı ve oy bütünlüğünü sağlamayı hedeflemişlerdir.

³ Tüm canlı türlerinin, doğal seçim yoluyla, ortak bir atadan geldiğini savunan, Charles Darwin tarafından ileri sürülen evrim teorisidir.

⁴ Charles Darwin'in kuzeni ve teorilerini destekleyen bilim insanı.

olmuştur. Chamberlain I. Dünya Savaşına da katılan, Alman davasını (ari ırk üstünlüğünü) savunan ideolojik bir askerdir. Nazilerin etkin olarak harekete geçtiği 1920’lerde Nazileri desteklemiştir ve “The Foundation of the Nineteenth Century” (19. Yüzyılın Temeli) isimli kitabı, partinin Nazi ırk filozofu olan Alfred Rosenberg (1893-1946) tarafından Nazi ideolojisine bir ışık olarak gösterilmiştir (Fischer, 2020, s.18-19).

Hitler, Yahudi karşıtı düşüncelerinden bahsederken, Yahudileri, kusursuz Alman toplumuna uymayan ve toplumdaki dışlanması gereken varlıklar olarak nitelendirmiştir. Yok edilmeleri trajik bir olay değil aksine toplumun refahı için yapılması gereken bir durumdur. Düzeltmeleri ve eğitilmeleri imkânsız olan ve kötü genetik kalıtları nedeni ile Yahudilerin elimine edilmesi toplum için ahlaki yönden daha güçlü, sağlam ve verimli olacaktır. Hitler inandığı tüm bu sebeplerden dolayı “modern soykırımını” haklı bir davaya dayandığına, halkın büyük bir kısmını ikna etmiştir (Bauman, 2016, s.145).

Ortak ırk kurma çabaları içinde çalışmalar sürdüren Hitler, ırk kadar kültürün de önemli olduğu fikrini desteklemiştir. Bu sebeple sinema, resim, heykel gibi ülkenin kültürel faaliyetlerine de düzenleme getirmeye ve aryan sanatı adı altında ortak bir sanat düsturu yaratmaya karar vermiştir. 6 Nisan 1933 yılında Alman öğrenciler tarafından gerçekleştirilen “Kitap Yakma Eylemi” de kültürü Alman olmayanlardan arındırma çabalarına bir örnektir. Alman edebiyatının ve dilinin saflaştırılması için düzenlenen yakma etkinliği kapsamında tam olarak “yirmi beş bin” kitap yakılmıştır. Karl Marx, Bertolt Brecht, Thomas Mann gibi komünist ve sosyalist görüşlere sahip önemli yazarların yanı sıra Helen Keller, Jack London, Theodore Dreiser, Ernest Hemingway gibi Amerikalı yazarlarında aralarında bulunduğu pek çok farklı görüşten yazarın ve şairin kitapları kültürü yozlaştırıcı görülmesi sebebiyle yakılmıştır. Bu yazarların yanı sıra Yahudi kimliği sebebiyle Stefan Zweig, Max Brod ve Franz Werfel gibi yazarların, ırkları sebebiyle Alman kültürüne zarar verdikleri gerekçesiyle eserleri yakılmış ve yasaklanmıştır.

Nazi rejimi, Slavları, Yahudileri ve Latin ırklarını alt ırk olarak, demokrat ve Marksistleri ise kültürü bozan ve tehdit eden unsurlar olarak görmüş ve onlara karşı her türlü vahşi yöntemi kullanmak ve hatta infaz etmekten çekinmemiştir. Bu vahşi yöntemleri Alman ırkının geleceği için ödenmesi gereken bedel olarak görmüştür. (Tanilli, 2019, s.245) 1933-1945 yılları arasında Nazilerin işgal ettiği çoğunluğu Orta Avrupa’dan olan yaklaşık 500.000 göçmen farklı bölgelere gitmek zorunda kalmıştır.

Bu göçmenlerin yaklaşık 470.000 kişiyi çoğunluğu Yahudi olmak üzere Siyonist ve Ortodoks bireyler oluşturmaktadır. Yaşanan bu göç, Nazi Devletinin anti-semitik tutumu nedeniyle (Vinzent, 2006, s.24).

1933 yılından önceki dönemde, İspanya Devleti de Yahudi dostu politikaları nedeniyle Almanya'dan İspanya'ya Yahudi göçü alan devletler arasındadır. Ancak 1936 yılında cumhuriyetçiler ile milliyetçiler arasında başlayan iç Savaş nedeniyle İspanya, sanatçılar ve Yahudiler için bir sığınma yeri olamayacak hale gelmiştir. Bu dönemde İspanya'da yaşayan sanatçılar ve Yahudiler, iç savaş nedeniyle Fransa'yı tercih etmişlerdir. 1939 yılında milliyetçi Francisco Franco'nun iktidara geçmesiyle, yeni hükümetin İspanya'da yaşayan mültecilere karşı tutumu nedeniyle Yahudiler için bir seçenek olmaktan çıkmıştır. İspanya'da yaşayan Yahudiler Franco tarafından gestapoya teslim edilmişlerdir. Franco'nun Hitler'e yakın politik görüşleri nedeniyle İspanya üzerindeki göç engellenmiştir (Kohut, Zur Mühlen, 1994, s.15-17).

Yahudilere yönelik bu sistematik dışlama, haklardan yoksun bırakma ve mülksüzleştirme zamanla tüm Avrupa'daki Yahudilerin yok edilmesi ile sonuçlanmıştır. Almanya'da 1935 yılında Nürnberg Kanunlarının getirilmesiyle başlayan Yahudileri tüm kamusal alandan dışlama politikaları II. Dünya Savaşı ile birlikte tüm Avrupa'yı etkilemiştir.

Naziler Yahudileri, Romanları, alt ırk olarak görülen ırkları, yaşlılar, engelliler ve siyasi nedenlerle tutukladığı insanları "konsantrasyon kampı" adı altında inşa ettiği ölüm kamplarında öncelikle çalıştırmaya zorlamış ve ardından gaz odalarında vahşice katletmiştir. Bu kamplarda, yaklaşık altı milyon Yahudi, iki yüz elli bin Roman, siyasi tutuklu ve diğer sebeplerden toplam yetmiş bin kişi ve iki yüz elli bin yaşlı sivil öldürülmüştür. Bu ölüm kamplarının en bilinenleri Auschwitz, Treblinka, Belzec, Sobibor, Chelmno kamplarıdır. Hayatını kaybedenlerin bir kısmı henüz kamplara getirilmeden önce gaz vagonlarında katledilmiştir.

2.2. Weimar Devleti Kültür Sanat Ortamı

Naziler kültür alanında yapacakları devrimin temellerini 1933 yılından çok daha önce atmaya başlamışlardır. Bu kapsamda Partiye direkt olarak bağlı olmasa da Alfred Rosenberg tarafından modern sanata karşı bir topluluk oluşturulmuştur. KFDK (Alman Kültürü için Mücadele Birliği) kurulduğu andan itibaren faaliyetlerine aralıksız devam etmiştir. Eğitim kurumlarında ve çeşitli alanlarda

sanatçılar ve halkı Alman sanatı konusundan bilgilendirmek amacıyla konferanslar düzenlemiştir. 1929 yılında “Die Kulturkrise der Gegenwart” (Çağdaş Kültür Krizi) adı altında Viyana Üniversitesinde ilk konferanslarını düzenlemişlerdir. Konferansın içeriğinde Alman kültürünün giderek umutsuz bir yol aldığı ve bunun sorumlusunun Devlet olduğu gibi söylemler yer almıştır. Bu yozlaşmanın nihai kurtarıcısının ise güçlü bir lider olduğu sonucuna varılmıştır. Yeni kurulacak hükümetin propagandası yapılmıştır. Solcu sanatçılar ise bu süre içerisinde yaklaşan Nazi tehlikesine karşı halkı bilinçlendirmek için resimlerini yapmayı sürdürmektedir (Kacka, 2014, s.175-179).

KFDK 1930 yılında Thingen Kültür Bakanının da katkısıyla Weimar’da “kültürü kurtarmak” amacıyla bir kongre düzenlemiştir. Bakan Wilhelm Frick Kongrede Almanya’yı etkisi altına alan Dünyadaki tüm yabancı etkilere karşı muhalefet çağrısında bulunmuştur (Kacka, 2014, s.179-180) Düzenlenen bu konferans ve kongrelerde muhalif bazı sanatçılar aleni bir şekilde hedef gösterilmiştir. Bu sanatçılar arasında George Grosz, Karl Hofer, Emil Nolde, Max Beckmann, Otto Dix gibi sanatçılar bulunmaktadır. Sanatçıların hemen hemen hepsi sol görüşü savunan sanatçılardır. Emil Nolde Nasyonal Sosyalist Partinin bir üyesi olmasına rağmen hedef olmaktan kaçamamıştır.

1920 gibi erken bir tarihte kurulan bir diğer dernek de sanatçı Bettina Rohmeder tarafından Dresden’de kurulan “Alman Sanat Derneği”dir. Rohmeder’in derneğin kuruluşunda kuramsal olarak ilham aldığı kişi, kuramcı ve ilerleyen zamanlarda Nazi Partisinin baş teorisyenlerinden olacak olan Naumburg’dur. Derneğe sadece Alman kanından olan ve vatandaş olan sanatçılar kabul edilmiştir. Dernek, faaliyetleri kapsamında yayınlar yapmaya başlamıştır. “Alman Sanat Raporu” ve “Alman Heykel Sanatı” adı altında iki dergi yayını çıkarmışlardır. Dergilerin amacı gerçek Alman sanatı hakkında halkı ve sanat severleri bilinçlendirmektir. Klasik estetik anlayışını savunan Dernek üyeleri, modern sanatta bulunan “korkunç deforme olmuş bedenler” ve işlenen temalara karşı tepki göstermişlerdir. Dernekte bulunan sağ görüşlü sanatçılar belirli kavramlar üzerinde durmuşlardır. Bunlar genellikle Nasyonal sosyalist ideolojinin özellikle Almanca olarak iddia ettiği tüm nitelikler “nordik”, “Alman”, “kahramanlık”, “asil”, “saf ırk” gibi kelimeler yaygın olarak kullanılmış ve sanat anlayışları bu çerçevede içerisinde kurulmuştur (Adam, 1992, s.32). Alman insanının türüne uygun bir sanat anlayışı ve temsili Alman sanatının temelini oluşturmaktadır. Rohmeder, kan ve tarih bağına

dayanan Devlet normlarına uygun bir sanatın Alman Devletini temsil edebileceğini düşünmektedir. Bu normlara uyan Alman sanatçılar, marksist ve komünist görüşlerden de uzak durmalıdır (Locatelli, 2011, s.194-195). Rohmeder'in sanatsal üslubuna örnek olarak 1912 yılında yapmış olduğu aryan sanatında istenen kriterlere uyan doğa manzarası temalı, "Kale ve Dağ Manzarası" isimli resmi gösterilebilir.

Tüm bu gelişmeler yaşanırken solcu sanatçıların büyük bir kısmı da aynı tarihlerde Dada hareketinin etkisinde bir sanat anlayışı içerisindeydi. Yeniden inşa sürecine giren halkın savaştan sonraki durumunu, savaşın yol açtığı tahribatı sanatlarının merkezine aldıkları bir döneme girmişlerdir. Ortaya çıkan sağ-sol çatışmaları ve bu çatışmaları destekleyen I. Dünya Savaşı, Çarlık Rusya'sındaki "Ekim Devrimi" ve Weimar Devletinin kurulma sürecinde "Kasım Devrimi" olarak adlandırılan dönem gibi olaylar iki görüş arasındaki gerilimi ve uçurumu arttırmıştır. I. Dünya Savaşına toplumsal değişim umuduyla bakan sanatçılar, beklentilerinin tam tersi acı ve hayal kırıklığıyla karşılaşmış ve millet bütünlüğünü korumanın yolunun savaş olduğu fikrini savunan sağcı kesim ile büyük bir çatışma içerisine girmiştir.

Komünist sanatçı Grosz Rusya'da yaşanan Ekim devrimi ile birlikte komünist devrimi desteklemiş ve Sosyalist yayın yapan dergilerde karikatür yayınlamışsa da Stalin'in izlediği politikalara karşı tutumu olumlu olmamış ve bu durum sanatçının daha anarşist bir tutum sergilemesine neden olmuştur. Savaşın ressamı Otto Dix'in sanatı da yeni estetik anlayışına tamamıyla terstir. Savaş sahneleri, fahişeler ve burjuva kesimini eleştiren resimleri hem tema olarak hem de biçimsel olarak Aryan sanatıyla oluşturulmak istenen yeni estetik anlayıştan farklıdır.

Bu sınıf mücadelesi karşısında solcu sanatçılar bu düzene karşı sanatçılar arasında köprü kurabilmek adına örgütlenmeye başlamıştır. Devrimde başarılı olamayan sanatçılar başka bir dünya arayışına girmişlerdir. Bu dönemde ortaya çıkan eserlerin büyük bir kısmı 1937 yılında Dejenere Sanat sergisinde gösterilmiştir.



Şekil 2.1 George Grosz, *Gri Gün*, 1921, Ulusal Galerî, Berlin
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/aftermath>



Şekil 2.2 George Grosz, *Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht Anısına*, 1919, George Grosz Mirası, Princeton, New Jersey
<https://www.germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/george-grosz/in-memory-of-rosa-luxemburg-and-karl-liebknecht/>

Nasyonal Sosyalist ideolojiyi savunanlar da sanat alanında iki gruba ayrılmıştır. İki gruptan ilki Hitler'in uygun gördüğü, modernizmden uzak ve belirli kriterlere uygunluk gösteren “aryan sanatı”dır. Alman Sanat Derneğinin dikte ettiği sanat anlayışı da aryan sanattır. İkinci grup ise belirli modern akımların da içinde yer aldığı bir Alman sanatı yaratma taraftarıdır. Alman ekspresyonizmi, bu gruba

dahil olanlar için Alman sanatını temsil etmektedir. 1933 yılında “Nasyonal Sosyalist Öğrenciler Birliği” tarafından Alman ekspresyonizminin “aryan sanatını” yansıttığına dair bir toplantı düzenlemişler ve Alman ekspresyonizminin milli bir sanat hareketi olduğunu bildirmişlerdir. Bu toplantı sonucunda Ernst Barlach, Emil Nolde ve Erich Heckel gibi sanatçıların Alman ekspresyonizmini doğru şekilde yansıttığını düşünmüşlerdir ve bu sanatçılara destek vermişlerdir. Toplantı sonucunda “saf” Almanlar tarafından üretilen herhangi bir sanat biçiminin mutlaka Aryan ruhunun işaretini taşıması gerektiği fikri savunulmuştur. Bu görüş, partinin önemli görev adamlarından biri olan Goebbels’den dahi destek görmüştür. Ancak Hitler’in bu konuda görüşleri tamamen farklıdır ve bu durumu desteklememiştir (Locatelli, 2011, s.197).

I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan devrim süreci, sanayi hareketlerinin gerilemesi ve gittikçe zayıflayan ekonomi ile birlikte Walter Gropius, kültürel değerlere verilen önemin artması ve zanaat eğitimi üzerine yoğunlaşılması gerektiğini düşünmüştür. Böylece her türlü sanat dalının tek çatıda toplanması sağlanıp sanatçıların meslek edinmesi desteklenmiştir. Modern sanatın ve mimarinin yapı taşı olarak bilinen Bauhaus okulu, Nazi sanatı kriterlerinin tamamen dışında ve karşısında yer almaktadır. Bu sebeple Nazilerin iktidara gelmesi ile okul Almanya’da kapatılmış ve ustalarının büyük bir çoğunluğu göç etmek zorunda kalmıştır.

Aynı süreç içerisinde sanatçılar “Yeni Nesnellik” akımı adı altında dışavurumcu tarzda resimler yapmaya başlamışlardır. Akımın temel amacı, sanatçıların sanatları üzerinden sosyal eleştiri yapmasıdır. Savaşın doğurduğu acı sonuçlar doğrultusunda savaşın korkutucu izlerini, savaş deneyimlerini, savaştan sonra halkın düştüğü durumu açık bir şekilde ifade etmek istemişlerdir. Sanatçılar, dışavurumculuğun abartılı ve soyut yaklaşımından daha farklı olarak gerçekliği apaçık bir şekilde vurgulamışlardır. Resimlerinde genellikle Berlin’in gece hayatını, sokak yaşamını, Weimar’ın politik figürlerini iğneleyici bir tavırla sunmuşlardır. Bu dönemde “yeni nesnellik” akımını en yoğun ifade eden sanatçılar Otto Dix, George Grosz ve Christian Schad olmuştur.

I. Dünya Savaşından sonraki süreçte çağdaş Weimar Devletinin kaotik sosyal ortamını Otto Dix “Metropolis” isimli eseriyle eleştirmiştir. İki uç hayatı yansıtan resimde sosyal sınıf ayrımına dikkat çekmiştir. Zenginlik ve fakirlik arasındaki tezatlık, figürlerin teatral duruşları şehrin suni, gerçek dışı havasını güçlendirmek için kullanılmıştır. Savaşın yıkımını bütün detaylarıyla gösteren triptik çalışmasının

sol ve sağ panelinde savaştan yeni dönmüş, yerde yatan gazilerin uzuvları kesilmiş halde, savaştan ne derece mağlup olarak döndüğünü gözler önüne sermiştir. Sağ panelde yerde oturan gazinin yüzünde bir maske bulunmaktadır. O dönemde savaştan dönen birçok asker savaşın yüzlerinde bıraktığı deformasyon sebebiyle maske takmak zorunda kalmışlardır. Orta panelin teması ise diğer ikisinin aksine şehrin eğlencesi olmuştur. Savaşın yarattığı yıkım ve devam eden şehir hayatı Weimar Cumhuriyeti'nin temsili olarak bir arada verilmiştir (Farthing, 2013, s.424).



şekil 2.3. Otto Dix, *Metropolis*, 1928, Tual zerine yağlı boya, Kunst Museum
Stuttgart

<https://www.flickr.com/photos/ottavala/12931229824>



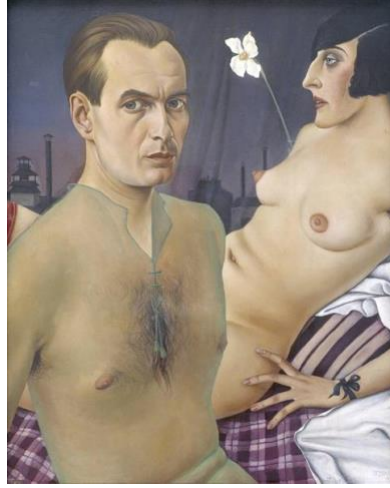
Şekil 2.4 Otto Dix, *Bir Gazetecinin Portresi: Sylvia Von Harden*, 1926

<https://www.themaggar.com/eser-okumasi-otto-dix-gazeteci-sylvia-von-hardenin-portresi/>

Yeni Nesnellik akımının en belirgin sanatçılarından olan Otto Dix'in 1926 yılında yaptığı "Bir Gazetecinin Portresi" akımın önemli örneklerinden biridir. Dix bu resminde Weimar Devletindeki "kadın imajına" odaklanmıştır. İş hayatında aktif rol oynayan, güçlü ve bağımsız kadının temsili olarak Harden, Dix'in resminin ana konusu halindedir. Dix'in kadının toplumdaki yerini anlatan bu resmi, Christian Schad'ın resimlerindeki eleştirel dille benzerlik göstermektedir.

Yeni nesnelcilik akımının öncülerinden biri olan Christian Schad I. Dünya Savaşından hemen sonra fotogram tekniği üzerine çalışmış ve bu fotogramlara "Schadograph" adını vermiştir. Fotoğrafa olan merakı ilerleyen yıllarda yaptığı resimlerine de yansımıştır. Resimlerinde, çektiği portre ve manzara fotoğraflarından sıkça yararlanmıştır. Schad'ın 1920'li yıllarda yaptığı resimleri burjuva ahlakına karşı nefretini ortaya koymaktadır. Erotik temalı resimlerinde cinsiyet ve cinsellik konularına dikkat çekmek istemiştir. Bu resimlerinde geleneğe ve toplum tarafından idealize edilmiş cinsiyet kavramlarına karşı koymak istemiştir (Bauer, 2009, s.483-485). 1927 yılında yaptığı "Otoportre" isimli resmi Schad'ın bu tarz resimlerine açık bir örnek olarak gösterilebilir. Resimde sanatçı kendini bir fahişe eşliğinde tasvir etmiştir. Gerçekçi bir üslupla yaptığı bu resimde çokça sembolizmden yararlanmıştır.

Kadının yüzündeki yara izi ve figürlerin arkasında konumlanmış olan nergis bu sembollerden bazılarıdır. Sanatçıya doğru eğilmiş olan nergis, kibiri sembolize etmektedir. Yara izinde ise Napoli’de erkeklerin eşlerinin yüzünü başkası beğenmesin diye yüzüne çizik atmasından esinlenilmiştir. Bu iz kadının bedenine sahip olmanın göstergesi olarak da okunabilir.



Şekil 2.5. Christian Schad, *Otoportre*, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 1927

<https://www.wikiart.org/en/christian-schad/self-portrait-1927>

Dadacı sanatçılardan Kurt Schwitters’in “Merz” isimli eseri 20. yüzyılın ilk “yerleştirme” çalışmalarındandır. Atık ve çöp malzemeler kullanarak yaptığı bu yerleştirme eserin adı rastgele harflerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. I. Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan “Merz” modern hayatın getirdiği savaşa ve yıkıma karşı, fragman sanatı örneklerindedir.



Şekil 2.6 Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

2.3. Propaganda ve Sanat

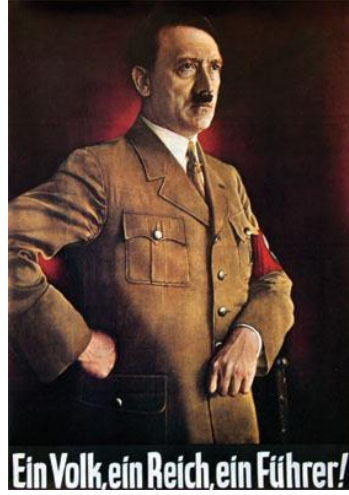
Totaliter rejimler, demokratik düzen içerisinde düzenden sıyrılıp iktidara çıkabilmek için propaganda yoluna başvururlar. İstedikleri güce ulaşmak ve ulaştıkları gücü korumak için propagandayı bir araç olarak kullanırlar. Propagandalarının en etkili şekli ise yalan, kehanet, etkili ve güçlü konuşmadır. Kitleleri yüreklendirmek için yapılan görkemli konuşmalar ve gösteriler propagandanın en etkili halidir. Propaganda, halk kitlelerini psikolojik olarak ele geçirmenin ilk yöntemidir. Ancak bu psikolojik savaştan galip gelirse bile, totaliter rejimler ayrıca terör yöntemlerine de başvurmaktadır. Bu şekilde tamamıyla sindirilmiş bir kitle elde ederler. Totaliter bir rejim olan III. Reich İmparatorluğu da propagandanın bir diğer yüzü olan teröre sıklıkla başvurmuştur. Siyasette etkin rol oynayan kişileri, muhalefet partilerinin önemli üyelerini ve sosyalistleri öldürerek kitle terörüne hız kesmeden devam etmişlerdir ve bu yolla halka sadece parti üyeliğinin bile ihanet sayıldığı fikrini aşılıp sindirmeyi başarmışlardır (Arendt, 2018, s.95-98).

19. yüzyıla kadar olan süreçte Kilise ve Devlet kurumlarının himayesindeki sanat, toplumsal amaçlar için bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak 19. yüzyıla beraber bu düşünce reddedilmiş ve sanat bireyselleşmeye başlamıştır. Sanatın politikleştiği, sanatın üzerindeki siyasi etkinin arttığı bir döneme girilmiştir. Sanat hem özgürleşmeye başlamış hem de siyasete karşı bir siyaset oluşturmaya başlamıştır. Her ne kadar kilise ve devlet gibi kurumların hegemonyasından kurtulsa

da gelişmek için her zaman toplumsal bir etkiye ihtiyaç duymasından dolayı siyasi karakterini taşımaya devam etmiştir. Bu durum aynı zamanda modernizmin bir sonucudur. Kurumların sanata vermiş olduğu rolden sıyrılıp, siyasileşmesine neden olmuştur (Üner, 2013, s.2-3).

20. yüzyıl siyasi hareketlerinin hemen hemen hepsinde sanat, güçlü ve doğrudan doğruya siyasi etki yaratan bir olgu olarak görülür (Kreft, 2011, s.38). Sanat yapıtları izleyiciyle iletişime geçtiği anda izleyiciyle arasında bir bağ oluşturur ve içinde barındırdığı değerleri izleyiciye aktarır. Bu sebeple kitleleri harekete geçirmede sanat, oldukça etkili bir araç haline gelmiştir. Daha kapsamlı bakmak gerekirse kültür, ideolojik aktarım için doğru bir araçtır ve ideolojiyi de destekleyen en önemli olgu kültürdür.

Nazi partisi halkı etkin bir biçimde ele geçirmek için etkili bir pazarlama siyaseti uygulamıştır. Bu pazarlama siyasetine “propaganda” adını vermişlerdir. Kullandıkları propaganda taktikleri ile halkı istedikleri şeye inandırmışlar, kitleleri ele geçirmek için her türlü maskeyi takmaktan çekinmemişlerdir. Rejimin yüzü olan Hitler’i çok yönlü bir insan olarak göstermişler ve afişlerde bu özelliklerini kullanmışlardır. Hitler’i, güçlü bir siyasetçi, din adamı, ülkesini savunan bir asker, lider ve halkın içinden bir insan olarak tasvir etmişlerdir. Böylelikle daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamışlardır. Rejimin yapmak istedikleri halkın gereksinimleri olarak yansıtılmıştır. Örneğin savaştan bıkmış halkın karşısında Hitler barışçıl bir imaj sergilemiştir. Yapılan propagandalarda Hitler’in barış çağrısına karşılık vermeyen devletler ve bunun karşısında savaşmaktan başka çaresi kalmamış Hitler imajı çizilmiştir. Bu propagandalar sayesinde rejim, ülkesini savunan bir kahraman modeline bürünmüştür (O’Shaughnessy, 2020, s.181).



Şekil 2.7 “Tek Millet, Tek Devlet, Tek Lider” Propaganda Afişi, 1933

<http://www.third-reich-posters.co.uk/product/ein-volk/>



Şekil 2.8 Nazi Propaganda Afişi, 1932

<https://www.ushmm.org/propaganda/archive/poster-vote-soldier/>

Nazi ideolojisi kitlelere ulaşmak için sunum çok önemli olmuştur. Gösteriler, törenler, afişler ve mimari düzenleme ideolojisinin kitleleri etkilemesi için en önemli sunum biçimlerindedir. Kamu binalarının Roma dönemini hatırlatan mimari yapısı rejimin görsel tutarlılığını sağlamak için önemli yer kaplamaktadır. Hitler bu yapıları “iktidarın taştan belgeleri” olarak adlandırmıştır. Siyasi hareketinin güç göstergesi olarak mimariye ve dolayısıyla görsele çok önem vermiştir. Hitler için

yeni, Roma mimarisine uygun şekilde yapılan yapılar, otoritenin güçlenmesi ve gelişmesi için önemli bir rol oynamaktadır.

Hitler'in tüm ulusun zihnini ele geçirme planlarının arkasında kendisinin özellikle seçtiği bir isim bulunmaktadır. Bu kişi Alfred Rosenberg'dir. Hitler devrim planlarını şahsen uygulamak istese de askeri sorumlulukların ağırlığından dolayı bu durumlara hâkim bir yöneticiye ihtiyacı olmuştur. Rosenberg, demokrasiyi yok etmek ve Nazi devrimini yüceltmekle görevlendirilmiştir. Hitler 1924'te Birahane Darbesinden⁵ sonra da kendi görevinin yerine Rosenberg'i atamıştır. Hitler ve Rosenberg' in ortak noktası ikisinin de aryan ırkı üstünlüğü kurma hayalidir. Rosenberg bu doğrultuda yapmış olduğu araştırmalarda Hristiyanlığı sorgulayarak "ırk ruhu" kavramını ortaya çıkarmıştır. Rosenberg ırkların kendi ruhu olduğuna inanmıştır. Ayrıca Nordik insanların efendi ırk olduğunu ve diğer bütün ırklardan üstün olduğunu düşündüğü bir teori geliştirmiştir (Sherrat, 2014, s.89-93). Rosenberg' in bu ırk teorilerinin Nazi ideolojisinin gelişmesine büyük katkısı olmuştur. Eski düzenin yıkılması için canla başla çalışan Rosenberg, kendine kendisi gibi ideolojinin ülkülerine sıkı sıkıya bağlı bir sağ kol seçmişti. Bu kişi Alfred Baumler'dir. 1933 yılında Hitler'in iktidara geçmesinin hemen ardından Baumler, Berlin Üniversitesi'nde Siyasal Eğitim Enstitüsünü kurdu. Bunun amacı eğitime darbe yaparak kitleleri zihnen ele geçirmekten başka bir şey değildir. Rosenberg aynı zamanda Weimar Üniversitesi için de bir kişi görevlendirmiştir. Bu kişi de Ernst Krieck'dir (1882-1947). Krieck daha önceleri Nazi propagandası yaptığı için Weimar hükümeti tarafından açığa alınan bir öğretmendir. Krieck de diğerleri gibi ulusalcı ve etnik ortak bir kültür hayali kurmuştur. Ayrıca uzun yıllar ırkın ve soyun önemine dayanan çalışmalar yapmıştır. Nazi Almanya'sı boyunca Heidelberg Üniversitesinde ödüllendirildiği kürsüde kalmıştır. Rosenberg, Krieck ve Baumler, Nazilerin üniversiteleri ele geçirmesinde başlıca rol oynayan ve ideolojinin yayılmasına büyük destek sağlayan kişiler olmuştur (Lee, 2010, s.98-99).

Rosenberg Nazi partisinin en erken üyelerinden biridir. Eckart tarafından partiye dahil edilen Rosenberg, partiye katkıda bulunmak için canla başla çalışmış, parti broşürlerinin metinlerini dahi kendisi hazırlamıştır. Sami ırklara karşı görüşleriyle ilgili pek çok makale yazan Rosenberg, 1923 yılında bir Nazi yayını olan "Völkischer Beobachter" gazetesinde makaleler yayınlamaya başlamıştır ve kısa

⁵ Hitler önderliğindeki Nazi partisinin, 1923 yılında Münih'te kalkıştığı ancak başarısızlıkla sonuçlanan ilk darbe girişimidir. bkz. s.8

süre içinde derginin editörü olmuştur. Rosenberg'in 1928 yılında partiden bağımsız olarak kurduğu "Alman Kültürü için Mücadele Birliği"nin (KFDK) kısa sürede çok sayıda üyesi olmuştur. Üyeler arasında akademisyenler, öğrenciler, sanatçılar da yer almaktadır. Bu örgüt ilerleyen dönemlerde Nazi rejiminin uygulayacağı Kültür politikasının sinyallerini vermeye başlamıştır. Örgütün genel amacı Alman kültürünü modern sanattan ve Yahudilerin etkisindeki sanat kültüründen arındırmaktır. Bu bağlamda pek çok alanda faaliyet göstermişlerdir. Örgütün Thüringen eyaletinin başkanı olan Hans Severus Ziegler (1893-1978) müzik alanında "kültürel bolşevik" olarak adlandırdığı modern müzisyenlerin konser vermesine engel olmuş, caz müziğini yasaklamıştır. Bu tarz müziği Alman kültürünü bozan unsurlar olarak göstermişlerdir. Aynı şekilde, sanatçı ve teorisyen olan Paul Schultze Naumburg (1869-1949) da pek çok resim ve heykel sanatçısının işlerini akademiye uzaklaştırmıştır (Grochowina, Kacka, 2014, s.173-192). Nasyonal Sosyalist Partiyle kâğıt üstünde bir bağı bulunmayan örgüt, 1932 yılında partinin Berlin sorumlusu Joseph Goebbels (1897-1945) tarafından partiye üye olan bütün sanatçıların örgüte de üye olması zorunluluğunu getirdiğini açıklamıştır. Bu karar ile birlikte örgütün üye sayısı oldukça artmıştır. Modern estetiğe karşı savaş açan örgütün yerini zamanla Goebbels'in başkanı olduğu Reich Kültür Odası alacaktır. 1933'de partinin iktidara gelmesi, Reich Kültür Odasının devlet tarafından kurulan bir kurum olması KFDK'ya olan ilgiyi azaltmıştır.

Rosenberg, Hitler'in 1933 yılında Şansölye olarak atanmasından sonra "Dış Politika Uzmanı" olarak görev almaya devam etmiştir. Partideki yeri gitgide sağlamlaşmıştır. Rosenberg'in çok satan kitapları da partinin ideoloğu olarak görülmesini sağlamıştır. Öncülüğünü yaptığı "Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg" (Rosenberg'in Görev Gücü) 1940 yılında kurulan ve en büyük sanat yağmacılığının yapıldığı Nazi örgütü olmuştur. Almanların Savaş boyunca işgal ettiği Nazi kontrolündeki Avrupa'dan çok sayıda sanat eseri yüklü trenler Reich topraklarına getirilmiştir. Getirilen sanat eserlerinin bir kısmı galerilere satılmış, bir kısmı da yakılmıştır. Getirilen bu sanat eserlerinden, yakın zamana kadar kayıp olan eserler de bulunmaktadır.

Nazi rejimi, gösterişli mitingler ve geçit törenleri ile devletin sahip olduğu gücü ve kudreti dünyaya sunabilmiş, güçlü ve mutlu bir devlet imajı gösterilmiştir. Yapmış olduğu bu gösterilerle ilgili Hitler "Büyük bir miting, düşünme sürecini engellemek üzere düzenlenir" demiştir. Hitler bu mitinglerle bir tiyatro oynamış ve

halkı da bu tiyatronun izleyicileri yapmıştır. Mitler, gösteriler, semboller ve kurgulu konuşmalarıyla halkı etkisi altına almayı başarmıştır. (Cinemre, 2017, s.270)

Rejimin en önemli propaganda yüzü olan Joseph Goebbels, 1933 ve 1945 yılları arasında Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı olarak görev yapmıştır. Nazi partisinin tanım ve propaganda işlerini yürütmüş ve Hitler'in sağ kolu olarak görev almıştır. Büyük mitingler, Nazi dergileri ve gazeteleri ve hatta tüm sanat faaliyetleri Goebbels'in planlamasıyla ilerlemiştir. Tüm yayın organlarını eline geçiren Goebbels halkı rejimin faydasına olacak şekilde bilgilendirmiştir. Tüm II. Dünya Savaşı sürecinde Nazi Devletinin gücünden ve kudretinden bahsetmiş ve hatta kaybedilmek üzere olunan savaşta, zaferin ne kadar yakın olduğu yalanlarıyla halkı kandırmışlardır.

Goebbels'in uyguladığı kültür politikası, Rosenberg'in uyguladığından daha büyük ve etkili olmuştur. Kültür, Nasyonal Sosyalist ideolojinin oluşum ve yükselme sürecinde güçlü bir ulusal birlik duygusuna sahip, tamamen Führer'e bağlı bir topluma dayanan ideal Devlet oluşturmada rejimin en önemli araçlarından olmuştur. Goebbels ve Rosenberg'in yaratmak istediği ortak amaç, kültür yönetim sisteminin belirli kurallar çerçevesinde merkezileşmesidir. Kültürün apolitik olması yerine Nazi ideolojisinin hizmetinde kullanılmasıdır. Kültürün bu şekilde araç olarak kullanılması sanatçıların ifade özgürlüğünü büyük derecede kısıtlamıştır. Rejime bağlı sanatçılar, daha geniş kitlelere hitap ederek yeni kültürün yayılmasında önemli bir etken olmuştur (Grochowina, Kacka, 2014, s.173-192).

Nasyonal Sosyalist Partinin bir diğer ve önemli propaganda araçlarından biri radyodur. Nasyonal Sosyalist partinin iktidara geçmesi ülkedeki bütün radyo şirketleri için de kökten değişikliğe neden olmuştur. 1933 yılında iktidara geçen partinin ilk işlerinden biri radyo şirketlerini Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığının kontrolüne devretmek olmuştur. Bu sayede Nasyonal Sosyalist Propaganda tüm radyolarda halkı etkisi altına alabilecektir. Bu hamlesiyle birlikte yeni iktidar her evin radyo sahibi olması için ucuz radyo dağıtımına başlamıştır. Radyoda yabancı yayınlar yasaklanmıştır. Tüm halkın Hitler'in konuşmalarını dinlemesi sağlanmıştır. Savaşın başlamasıyla birlikte radyo dinlemek III. Reich için daha da önemli bir hal alarak milli görev haline gelmiştir. Yabancı yayınları dinlemek kesinlikle yasaklı olup dinleyenleri ölüm cezasına çarptırmak ile korkutmuşlardır. Radyo yayınlarında Alman Milletinin diğer ülkelere karşı ne kadar

güçlü bir millet olduğunun vurgusu yapılmıştır. Radyo, III. Reich'in en önemli propaganda araçlarından biri olmuştur (Welch, 2002, s.38-42).

Radyonun yanı sıra yazılı basını da ele geçirmişlerdir. Çok sayıda dergi ve gazetenin yönetimini ele geçirmiş ve satın almışlardır. Gazete ve dergilerin yayın yapabilmesi için Max Amann'ın (1891-1957) Başkanlığındaki "Reich Basın Odasına" kayıtlı olması istenmiş ve gerekçe olarak da basıncıların "ırksal ve siyasi güvenilirlikleri" ileri sürülmüştür. (Welch, 2002, s.44) Bu sebeple göç eden sanatçılar ve entelektüeller göç ettikleri yerlerde dergi ve gazete yayınları çıkarmışlardır.

Almanya'da bulunan, Amerikan Haber Ajansı olan "Associated Press German Picture Service" (AP Alman Fotoğraf Servisi) Nasyonal Sosyalist iktidar döneminde faaliyetlerini sürdürmekte direnen bir haber ajansıdır. 1931 yılında kurulan haber ajansı, 1933 yılından itibaren diğer gazeteciler ve haber ajansları gibi Propaganda Bakanlığının denetimi altına girmiştir. Ajansın Almanya'da bulunan Yahudi çalışanlarının işten çıkarılması ve AP başlıklarının bakanlık denetiminde yeniden yazılması Bakanlık tarafından talep edilmiştir. Bu zor şartlarda Berlin merkezli ajansı sürdürmekte zorluk çeken AP, haber ve fotoğraf toplamadaki tüm zorluklara rağmen Berlin'de kalmaya direnmiştir. II. Dünya Savaşı'nın başladığı 1939 yılından itibaren savaş fotoğraflarını, Almanya merkezli savaş manzaralarını çekmeyi başarmışlardır. Ancak 1941 yılında Amerika'nın savaşa girmesi ile birlikte AP'nin Berlin çalışanları Naziler tarafından tutuklanmıştır. Bu süre içerisinde Avrupa'da Nazi kontrolünde olan bölgelerde çekilen fotoğraflar zorluklarla Amerika'ya ulaşabilmiştir. Aynı fotoğraflar Alman Basınında Nazi propagandaları eşliğinde yayınlanmış ve gerçek saptırılmaya çalışılmıştır. (Heinzerling, 2017, s.4-5)

Müzik de Naziler tarafından kontrol edilmek istenen bir sanat alanıdır. Bu alanda da pek çok sanatçı dejenere olarak görülmüştür. Bu sanatçılar genellikle Yahudi uyrukludur. Resim ve heykel sanatçılarının eserlerinin sergilendiği Dejenere Sanat Sergisi gibi 1938 yılında da Müzik alanında dejenerelerin sergilendiği bir sergi yapılmıştır. Müzikleri yozlaşmış görülen besteciler ve müzisyenler de diğer sanatçılar gibi göç etmek zorunda kalmış ya da ülkelerinde "iç sürgünde" yaşamışlardır. Nazilerin kontrolündeki müzik, Yahudi etkisinden uzak, "zenci caz" olarak bilinen Amerikan caz müzik kültüründen bağımsız, Reich Müzik Odasının denetiminde yapılmaktadır. Bu yeni müzik tarzı, antisemitik görüşleriyle bilinen besteci Wagner'in temel alınmasıyla oluşturulmuştur (Levi, 1994, s.183-184).

Hitler'in ideolojisinde ilham aldığı isimlerden biri de Richard Wagner'dir (1813-1883). Wagner, 19. yüzyılın usta müzisyenlerindendir. Almanya'da dünyaya gelen Wagner, Yahudi ırkına karşı tutumu nedeniyle Hitler'in yakınlık duyduğu bir sanatçıdır. Wagner'e göre Yahudilere karşı duyulan iğrenti ve öfke doğaldır. Alman toplumu uzun yıllardır Yahudilerden nefret etmekte ve varlıklarından rahatsızlık duymaktadırlar. 1850 yılında, "Neue Zeitschrift für Musik" (Yeni Müzik Dergisi) isimli dergide, "Das Judentum in der Musik" (Müzikte Yahudilik) başlığıyla bir makale yazmış ve Yahudilere duyduğu tepkiyi açıkça ilk kez bu makalesinde ele almıştır. Wagner'e göre Yahudiler her konuda egemen olmaya çalışmaktadır, ekonomik olarak güç sahibidirler ve durum sanat için de geçerlidir. Sanatta da egemen olarak rol oynamaktadırlar. Bu durum Yahudilerin Almanları ele geçirme isteğinden kaynaklanmaktadır. Almanların bunu engellemesinin tek yolu Yahudilere karşı duyulan bu iğrentinin sebeplerini ortaya çıkarmak ve onlara karşı savaş açmaktır. Avrupalılardan farklı görünüşleri, dilleri, ırk özellikleri ve kültürleri Yahudileri Almanlardan ayıran başlıca özelliklerdendir ve bu özelliklere sahip insanların görsel sanatlarda ve müzikte başarılı olması mümkün değildir. Yahudilerin kullandığı dil müzik alanında başarılı olmaları için en büyük engeldir ve bu dili konuşan birinin şarkı söylemesi kulağa çok komik gelmektedir. Bu düşüncelerinin arkasında örnek olarak dayandırdığı iki besteci yer almaktadır. Bu besteciler: Giacomo Meyerbeer (1791-1864) ve Felix Mendelssohn'dur (1809-1847). Wagner'e göre ikisi de Yahudi olan bu bestecilerin yaptıkları operalar sanatsal amaçlı değil sadece eğlence amaçlıdır. Wagner'in makalelerinde dile getirdiği bu anti-semitik görüşler, Nasyonal Sosyalist Parti'nin propaganda aracı olmasına neden olmuştur ve ideolojinin ideal sanatçısı haline getirilmiştir (Kutluk, 2018, s.28-33).

Halkın zihnini ele geçirmek için eğitim de bir propaganda aracı haline gelmiştir. Rejimin halk tarafından pekiştirilmesi amacıyla yeni bir eğitim modeli kurulmuştur. 1933 yılından itibaren Bernhard Rust'un (1883-1945) öncülüğünde, üniversite ve okullarda yeni içerik, Eğitim ve Kültür Bakanlığı yönergeleriyle uygulanmaya başlanmıştır. Bu yeni içerikle birlikte, rejim ideolojisine ters düşen tüm eğitim kitapları, yazarların eserleri yasaklanmış ve bir kısmı meydanlarda yakılmıştır. Tüm öğretmenlerin parti ideolojinin lehine olacak şekilde eğitim vermesi ve ideolojinin ilkelerine bağlı kalması zorunlu tutulmuştur. Aksi takdirde mesleklerinden men edilmeleri söz konusudur. Üstün ırk teorileri ve söylemleri eğitimin en önemli öğretilerinden biri olmuştur. (Roitberg, 2020, s.100-101),

Nazilerin sert kültür politikalarından ve antisemitik propagandalarından felsefeciler de etkilenmiştir. Frankfurt okulunun önemli felsefecilerinden olan Theodor Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973) ve o dönemde Üniversitede eğitim veren Hannah Arendt (1906-1975), başarılı oldukları hayatlarını bırakıp ülkelerini terk etmek zorunda kalmışlardır. Yahudi olmaları nedeniyle eğitim vermeleri ve çalışmaları yasaklanan bu düşünürler önce Avrupa içerisine kaçmış ve faaliyetlerini sürdürmeye çalışmış, ancak Nazilerin Avrupa'yı ele geçirme planları nedeni ile sonraki dönemlerde Amerika'ya gitmişlerdir. Yükselen faşizmin işçi sınıfı tarafından desteklenmesi, Bolşevik devrimi gibi etkenlere karşı Marksist öğretiler doğrultusunda yeni bir "toplumsal teori" kurmayı hedefleyerek 1923 yılında kurulan "Frankfurt Okulu" da Nazilerin sert politikalarının kurbanı olmuştur. Okulun önemli düşünürlerinden olan Adorno ve Horkheimer, Yahudi olmaları nedeniyle rejimin iktidara geçmesinin hemen ardından ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır. Bu sebeple üretken Frankfurt Okulu II. Dünya Savaşının sonuna kadar Almanya'da faaliyet sürdürmeyi bırakmıştır (Bekalp, 2019, s.16-17). Yahudi düşünür Hannah Arendt da rejim tarafından eğitim vermesi yasaklanınca öncelikle Paris'e kaçmıştır. Paris'in işgal edilmesinden sonra Yahudi olarak yaşamı tehlikeye giren Arendt Amerika'ya göç etmiştir.

2.4. Nazi Sanatı

Hitler için sanat; uluslararası bir iletişim deneyimidir, tek bir etnik grubun tekelinde yürütülemez. Hitler, modern sanatı, Yahudilerin aryan ırkını bozmak için icat ettiğini düşünmektedir. Sanat modern bir moda endüstrisinin parçası gibi olmamalıdır. Her yeni gelen akım binlerce eser doğurmuştur ve sözde sanat inisiyatifleri de bu eserleri bir moda endüstrisinin parçası gibi nitelendirmiştir. Hitler'e göre, Nasyonal Sosyalizmin iktidara gelmesiyle yeni Alman sanatı kurulmalı ve sanat tekrardan mutlak değerler ve yaratıcı insanlarla dolu olmalıdır. Alman ırkının sanatı, bin yıl sürecek olan Alman İmparatorluğunu yansıtmalıdır. Bu yeni büyük Alman sanatı için bir tapınak yapılmalı ve içinde yalnızca insanlar için üretilmiş eserler olmalıdır. Bu sebeple Hitler, Alman sanatı için tapınak olarak yapılan "Alman Sanat Evi'nin" (Haus der Deutsche Kunst) bin yıllık imparatorluğun, kültür kalesi haline geleceğini düşünmektedir (Harrison, 2003, s.711). Bu sanat evinde Aryan ırkını temsil eden ve ebediyen var olacak eserler bulunması

planlanmıştır. Hitler'e göre modernizm, tanrının yeteneğini reddettiği insanların zırvalarıdır ve tıpkı politik karmaşanın yok olması gibi modern sanat da yok olup gitmeye mahkumdur. Esas olan sanat, klasik üslupla yapılmış sanattır.

Nazi sanatı devlet çıkarlarına hizmet etmiştir. Eserler Devlet kontrolünde Reich Kültür Dairesi tarafından denetlenmiş, modern sanat eserleri yozlaşmış olarak damgalanmıştır. Hitler'in 'modernizme karşı göstermiş olduğu saldırgan tutum, modernizmin birey merkezli yaklaşımına karşı olması ile açıklanabilir. Nazi rejimine göre her şey devlet kontrolünde ve devletin uygun gördüğü şekilde yapılmalı ve ortak bir devlet dili kullanılmalıdır. Bu sebeple toplumsal olguları yansıtmayan eserler kabul edilmemiştir. Rejim ideallerini yansıtan; milliyetçi, aile, çocuk, anne, tarlada çalışan kadınlar ve işçilerin ön planda olduğu resimler, uygun görülen resimler olmuştur.

Naziler, sanatın her dalında olduğu gibi mimarlığı da ideolojisine uygun hale getirmek istemiştir. Bu iş için özel olarak atadığı Albert Speer (1905-1981), yeni kurulan imparatorluğun (Üçüncü Reich) baş mimarlarından biri olarak düşünülmüştür. Speer'in öncülüğünde yapılacak yeni mimari tarz Antik Roma'dan esinlenmiştir. Resim ve heykel sanatında olduğu gibi neo-klasik⁶ tarzda bir mimari üslup hedeflenmiştir. Hitler'in amacı tüm sanat dallarında, dünyanın her yerinde örnek teşkil edilecek yeni bir sanat tarzı oluşturmaktır. Gamalı haçlarla çevrelenmiş mimari yapılar ve klasik üslupla yapılmış sanat eserlerinin III. Reich'in sembolü niteliğinde olması amaç haline gelmiştir.

Naziler, devasa heykeller ve anıtların halkı temsil eden, mimariyle eşdeğer bir unsur olduğunu düşünmüşlerdir. Bu sebeple abartılmış boyutlu heykeller ve anıtlar Nazi sanatında çok önemli bir yer kaplamıştır. Hitler'in yeni estetik idealini temsil eden bu heykeller klasik üslupla yapılmış ve tipik çoğunluğa özgü özellikleri ortaya koyacak şekilde simgeleştirilmiş, anıtsallaştırılmış bir biçimde sunulmuştur. Bu "tipik çoğunluk" ari ırkı temsil etmektedir. Heykellerde üslup dışında işlenen temalar da Alman ırkının yeni estetik anlayışını gözler önüne sermektedir. Alman ırkının gücünü, kuvvetini temsil eden sert ifadeli ve kaslı, saldırgan, gururlu ve donuk ifadeli devasa erkek heykelleri ve Alman ırkının güzelliğini temsil eden vücut hatları ile kadınlar, çoğunlukla anne rolüyle ve doğurgan, bol sütlü bir şekilde gösterilmiştir

⁶ Neoklasizm 18. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan bir harekettir. Sanatta Neo-klasik üslup, Antik Roma ve Antik Yunan dönemine ait sanat tarzının yeniden ortaya çıkmasıdır. Nazi döneminde bu üsluba örnek olarak, Antik Yunan dönemindeki mimarının III. Reich imparatorluğunda tekrar kullanılması gösterilebilir.

(Itkin,2014, s.395-398). Naziler yaratmak istedikleri “ideal insanı” öncelikle sanat yoluyla heykellerde yaratmışlardır. Aryan erkeğini en iyi tasvir eden sanat formu heykel olmuştur. Alman Sanatı Sergisinde Antik Yunan heykellerinin formunda heykeller, rejimin yansıması gibi sergilenmiştir. Aynı zamanda heykel mimariyi tamamlayan bir unsur olarak görülmüş ve yeni mimari yapıların girişleri ve içleri büyük heykellerle bezenmiştir.

Nazi ideolojisinin estetik programının en önemli hedeflerinden biri kendi sanat tarihlerini oluşturmaktır. Tüm müzelerde ve sergi salonlarında, ideolojiyi yansıtabilecek eserler olmasını sağlamak ve bu eserleri tüm ziyaretçilere açık hale getirip yeni sanat tarihi hedeflerini Almanya'nın görsel alanının bir parçası haline getirmek istemişlerdir.

Resim sanatında feodal bir üslupla çizilmiş, özellikle savaş ve güç temalı Nazi rejimini yansıtan, adeta rejimin bir maskesi gibi sunulan insan bedeni kullanılmıştır. Çoğunlukla propaganda amaçlı kullanılan bu resimlerde işçi ve köylü sınıfı, olanın aksine bulunduğu konumdan çok mutlu ve huzurlu, devlete karşı sorumluluğunu yerine getirdiği için gururlu ve güçlü bir şekilde temsil edilirken rejim için hizmet eden erkekler birer kahraman olarak gösterilmiştir (Çalışlar, 1983, s.17).

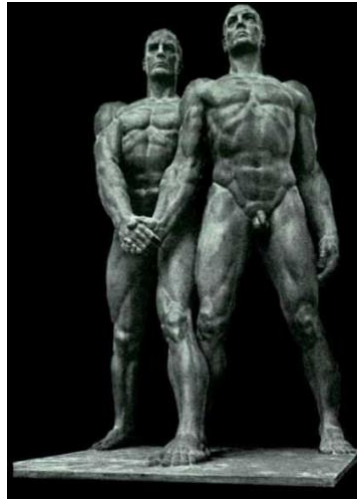
Devasa boyutlarda yapılmış savaşçı erkek vücutları, Spartalıların ve Romalıların yaptıkları savaş putlarıyla benzerlik göstermektedir. Askeri bir devlet olan Sparta devleti de gücün beden üzerinden tasvir edildiği heykeller yapmıştır. Bu durum Sparta devletinde şiddetin ne kadar yüceltildiğini ve savaşın devlet için olan önemini göstermektedir. Çok tanrılı dinlerde görülen putperest inanç Yahudilik, Hristiyanlık gibi tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla yasaklanmıştır. Roma döneminde, Tanrıların putları yapıp çeşitli ritüeller gerçekleştirilmiştir (Gündüz, 2010, s.101). Sparta'nın baş Tanrısı olan, cesareti ve gücü temsil eden savaş Tanrısı Ares (Mars), Sparta Devletinde en çok heykeli bulunan Tanrıdır. Josef Thorak (1889-1952) ve Arno Breker (1900-1991) gibi Nazi rejiminin sevilen sanatçılarından yapıldığı büyük boyutlardaki kaslı erkek heykelleri bu savaş heykellerini andırmaktadır.



Şekil 2.9 Ares (Mars), M.S. 2. Yüzyıl, Zeugma Müzesi

<https://arkeokultur.com/mars-ares-heykeli/>

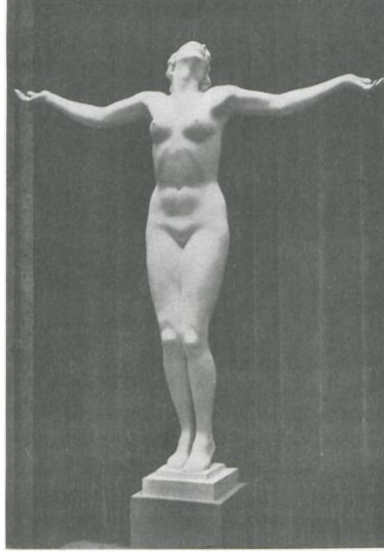
Nazi sanatçıları, Devlet liderini tanrısal bir varlık olarak göstermişlerdir. Führer'i, üstün bir varlık, lider, bir ırkı ve toplumu temsil eden güçlü bir asker olarak tasvir edip halktan ve diğer herkesten üstün ve önemli olduğunu vurgulamışlardır.



Şekil 2.10 Josef Thorak, “Yoldaşlar”, 1937

<https://germanartgallery.eu/josef-thorak-die-badende/>

Nazi rejiminin önemli sanatçılarından olan Josef Thorak, rejim lehine pek çok sanat eseri üretmiştir. Berlin Prusya Sanat Akademisinde eğitim alan sanatçı, Hitler'in iktidara geçmesiyle devlet sanatçısı ilan edilmiştir. İlerleyen dönemlerde Hitler tarafından profesörlük unvanı verilen Thorak, Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1937 yılından itibaren görev almaya başlamıştır. Rejimi destekleyen eserlerinden en çok bilineni Paris'te açılan Dünya fuarının girişinde konumlandırmak üzere yapmış olduğu "Yoldaşlar" heykelidir. Josef Thorak'ın, Alman erkeğini temsil eden 1937 yılında yaptığı bu heykeli, Nazi heykel sanatı için oldukça iyi bir örnektir. Heykelde kullanılan figürler, Nazi rejiminden gayet mutlu ve gururlu bir ifade ile ari ırkı temsil eden vücut hatlarıyla gösterilmiş Alman erkeklerinin temsilidir. Josef Thorak'ın 1940 yılında yaptığı kadın figürü heykeli de Nazi ideolojisinin cinsiyete özgü biçtiği rollerin bir göstergesi niteliğindedir. Çoğu kadın heykelinde olduğu gibi Thorak'ın bu heykelinde de kadın figürü kapalı gözleri ve açık dudakları ile tamamıyla adanmışlığı, yukarı doğru uzanmış açık avuç içleri ve hafif eğilmiş bacakları ile bağlılığı ve zarafeti temsil etmektedir. Bu tarz heykeller sadece alegorik sunum ve erotik bir içerikten ibaret değildir; aynı zamanda cinsiyete atanmış rol modellerin kesin ifadeleri sunulmak istenmiştir. Kadın ve erkek heykellerinde bu rol ayrımı tüm Nazi sanatçılarında belirgin bir şekilde kullanılmıştır (Zuschlag, 2011, s.177).



Şekil 2.11 Josef Thorak, *Çıplak Kadın*, 1940, Nerede olduğu bilinmiyor
<https://germanartgallery.eu/josef-thorak-die-badende/>

Arno Breker de rejimin bir diğer devlet sanatçısıdır. Hitler'in desteklediği en önemli heykel sanatçılarından biridir. Paris ve Berlin'de heykel eğitimi alan sanatçı genellikle Dışavurumcu klasik bir üslupla eserlerini üretmiştir. İlk zamanlarında tarzı nedeniyle, Rosenberg tarafından seilmeyip, eleştirilere maruz kalsa da ilerleyen zamanlarda rejimin sembol sanatçılarından biri haline gelmiştir. 1936 Yılında Berlin olimpiyatlarında yaptığı heykel çalışmasından sonra iyice Hitler'in gözüne giren sanatçı, bu tarihten sonra Hitler'in önde gelen heykeltıraşlarından biri olmuştur.



Şekil 2.12 Arno Breker, *Berufung*, 1941, Museum Arno Breker, Germany
<https://germanartgallery.eu/arno-breker-junges-europa/>

Hitler'in en sevdiği ressamlardan biri olan Adolf Ziegler (1892-1959) de dönemin devlet sanatçılarından. Almanya'nın Bremen bölgesinde dünyaya gelen sanatçı, sanat eğitimini Münih Güzel Sanatlar Akademisinde tamamlamıştır. Sanat anlayışı, Nazilerin aryan sanatı olarak nitelendirdikleri sanat tarzına uymaktadır. 16 Şubat 1929'da Nasyonal Sosyalist Partiye üye olmuştur. Nazilerin iktidara yükseldikleri 1920'li yıllardan itibaren iktidarı desteklemiş, Hitler'in sanat danışmanı olmayı başarmış ve parti içerisinde önemli mevkilerde görevlendirilmiştir. Rejimin sanat anlayışına uygun tarzda pek çok sanat eseri üretmiştir. Resimlerinde genellikle Alman ideal beden ölçüleriyle kadın figürleri ve kaslı erkek figürleri çalışmıştır. Çoğunlukla Yunan mitolojisinden esinlenerek yaptığı kadın ve erkek figürleri Aryan ırkının temsili niteliğindedir. Hitler ile yakın dostluğu ve rejimin sıkı bir destekçisi olan Ziegler, Hitler'e yakınlığı sayesinde devlet yönetiminde pek çok önemli pozisyonda yer alabilmiştir. Bunlardan en önemlisi ve sonuncu görevi olan Reich Sanat Odası başkanlığı olmuştur. Başkanlık yaptığı sürede çok sayıda "yozlaşmış" sanat eserinin galerilerden toplanmasına öncülük etmiştir. Toplanan bu eserlerle "Dejenere Sanat Sergisi" açılmıştır ve içlerinde partiye yakınlığıyla bilinen ancak modern sanat yapıtları üreten sanatçıların da eserleri yer almıştır. Bu sergide yer alan sanatçıların yanı sıra, eserlerin yer aldığı galeriler ve müze yöneticileri de destekledikleri sanat yüzünden aşağılanmıştır (Kacprzak, 2019, s.129).

Ziegler politik bir ressam olarak sanat üretimine devam ettiği süre boyunca Hitler'i memnun edecek yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Bu yapıtlardan Hitler'in en sevdiği "Die Vier Elemente" isimli tipik aryan sanatını yansıtan işidir. Resimde taş bir kaide üzerinde oturan dört tane kadın figürü bulunmaktadır. Bu kadın figürleri Aryan ırkından gelen ve bu vücut formları taşıyan bedenleriyle, canlanmış bir heykel gibi yansıtılmıştır. Resimde kullanılan kumaş parçaları, kareli fayanslar ve figürlerin duruşu seyirciye, klasik üslubun yeniden uyanışının habercisi anlamını taşımaktadır. Hitler bu eseri o kadar sevmiştir ki Münih'te bulunan evinin salonuna asmıştır. Ziegler'in sanat kariyeri Hitler'in sanat danışmanı ve sanatçısı olarak geçirdiği bu süreçte olumsuz yönde etkilenmiştir. Rejimle olan yakın ilişkisi sebebiyle II. Dünya savaşı sonrası süreçte sanatını sürdürmekte güçlük çekmiştir.



Şekil 2.13 Adolf Ziegler ,“*Die Vier Elemente*”, 1937, merkez resim 171 x 190,8 cm, yan resimler 170,3 x 85,2 cm, Pinakothek der Moderne
<https://www.pinakothek.de/blog/2020-03/31-03-2020-die-vier-elemente-von-adolf-ziegler>

Zamanla Hitler’in isteklerini yerine getirmek için bir maşa haline gelen Ziegler, II. Dünya Savaşının başladığı dönemde Hitler’i ve izlediği politikayı sorgulamaya başlamıştır. Ancak bu sorgulama Ziegler’in konsantrasyon kamplarından birine gönderilmesine neden olmuştur. Burada altı hafta kaldıktan sonra serbest bırakılmıştır.

Rejimin önemli sanatçılarından biri olan Hubert Lanzinger (1880-1950) de Naziler iktidara geçtikten sonra rejimi yüceltici resimler yapmıştır. Resimlerinde genellikle Hitler’in kendisini model olarak kullanmıştır. Hitler iktidara geçtikten kısa bir süre sonra yaptığı “Bayrak Taşıyıcı” adlı resminde savaşa hazır, kendinden emin bir ifade ile Hitler’in kendisini resmetmiştir. Resimde Hitler, ülkesini kurtaran bir haçlı askeri gibi tasvir edilmiştir. Bu resim, sanatın rejime hizmet etmesi bağlamında gösterilebilecek, Nazi sanatını tasvir eden en önemli örneklerden biridir. Lanzinger’in yaptığı bu resim, 1938 yılında Hitler’in isteği üzerine fotoğrafçısı Heinrich Hoffmann tarafından kartpostal haline getirilmiştir. Savaşın bittiği yıllarda bir Amerikan askeri tarafından zedelenen resim ABD ordu sanat koleksiyonuna eklenmiştir.



Şekil 2.14 Hubert Lanzinger, *Bayrak Taşıyıcı*, 1935, German War Art Collection

<https://www.ushmm.org/propaganda/archive/painting-the-standard-bearer/>

Lanzinger *Bayrak Taşıyıcı* isimli resminde, Hitler'in üstünde kullandığı metal zırh Hitler'in "yenilmez lider" imajını desteklemek için özellikle vurgulanmıştır. Resimde vurgulanmak istenen Hitler'in kendisi olduğu için, resmin içinde bulunan diğer figürler yarım gösterilen at ve haçlı bayrak, Hitler'i ön plana çıkarma amacına hizmet etmişlerdir.

Nazi devlet sanatçısı olarak görülen tüm sanatçıların sanatlarındaki ortak hedefi Nazilerin iddia ettiklerini sembolize etmek olmuştur. Antik Yunan ve Roma kültürünün güçlü ve görkemli yönlerini sanatlarında inceleyerek alegorik bir işleyişle halka sunmuşlardır. Arno Breker, Georg Kolbe, Josef Thorak, Adolf Wamper gibi rejimin heykel sanatçıları, neo-klasik tarzda, idealize edilmiş ve çıplak figürlerden oluşan, Nazi sanatı için eşsiz sayılabilecek eserler üretmişlerdir (İtkın, 2014, s.399). Resimlerde genellikle günlük hayattan temalar seçilmiştir. İdeolojinin yansıtmak istediği kadın rolü, doğa, anne, çocuk, işçiler, gibi günlük hayatın akışını yansıtan resimler yapılmıştır. Bu resimlerde kullanılan figürler aryan ırkı vücut standartlarına uygun, rejimin sağladığı olanaklardan mutlu ve huzurlu bir ifadeyle yansıtılmıştır.

Rejim sanatına hizmet eden sanatçılarından olan Adolf Wissel (1894-1973) Almanya'nın Velber şehrinde kırsal bir bölgede dünyaya gelmiştir ve resimlerinde kırsalda yaşayan halkın yaşamını tasvir etmiştir. Kırsal hayata olan bağlılığı Wissel'in resimlerindeki temayı etkilemiştir (Bloth, 2001, s.1-7). Bu sebeple

Wissel'in biçimsel dili 1945 yılından sonra da değişmemiştir. Resimlerindeki naturalist⁷ etkiler zamanla kendini daha da belli etse de üslup özelliklerinden vazgeçmemiştir. Rosenberg Ofisi tarafından ilan edilen “Das Familienbild” (aile fotoğrafı) yarışmasına katkı olarak yaptığı “Kalenberger Bauernfamilie (*Kalenberger Köylü Aile*)” isimli resmi Alman Sanatı Sergisinde sergilenmiş ve rejim tarafından çok beğenilmiştir. Yatay biçimde konumlandırılmış kompozisyonda kırsal bir alanda yer alan evin terası ve bir arada duran aile bireyleri yer almaktadır. Nazi rejiminin yaymak istediği tüm ideoloji öğretilerinin birçoğu resmin içinde yer almaktadır; Aryan ırkından olan aile bireyleri sarışın beyaz tenli, doğa içerisinde gösterilmiştir. Babanın piramidal yapının en üstünde konumlandırılarak aile reisi olmasının vurgulanması ile ataerkil topluma gönderme yapılmıştır (Zuschlag, 2011, s.179).



Şekil 2.15 Adolf Wissel, “*Kalenberger Köylü Aile*”, 1939, 150 x 200 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin

<https://germanartgallery.eu/adolf-wissel-forster/>

Rejimin sanat kriterlerine uygun “aryan sanatı” adı altında yapılan eserler Büyük Alman Sanatı Sergisinde, “örnek sanat” olarak sergilenmiştir. “Dejenere Sanat Sergisine” eş zamanlı olarak açılan “Büyük Alman Sanatı” sergisinin binası da Aryan kriterlerine uyan klasik üslupla inşa edilmiş mimari bir yapıdır. Sanatın her alanında olduğu gibi mimari yapılarda da tek tip ve Roma İmparatorluğu dönemi mimarisi uygulanmaktadır. Albert Speer'in öncülüğünde yapılan gösterişli ve büyük

⁷ Doğalcılık olarak da bilinen natüralizm, felsefe, edebiyat ve sanat alanlarında, doğanın temel alınması anlamına gelmektedir.

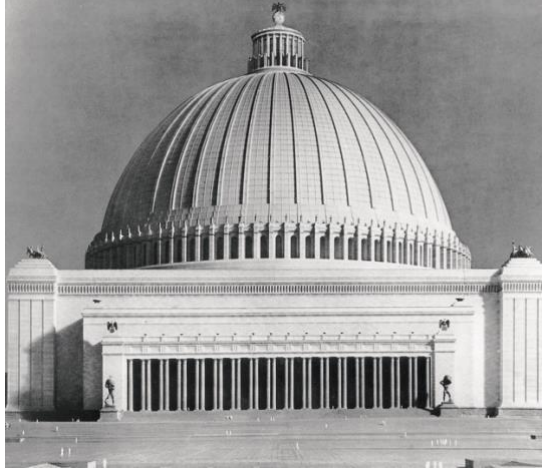
boyutlardaki yapıların en belirgin örneklerinden biri “Alman Sanat Evi”dir. Aryan sanatının tapınağı olarak inşa edilen mekân geniş bir alan içerisinde sütunlarla çevrili bir yapıdır.



Şekil 2.16 Alman Sanat Evi, 1937

<http://www.redwedgemagazine.com/essays/entartete-kunst-modern-art-and-nazi-germany>

Speer yeni rejim için yeni mimari düzenlemeden sorumlu mimar haline gelmiştir. Klasizmin hâkim olduğu yapılar Nazi ideolojisini ve Hitler’in kurmayı planladığı bin yıllık imparatorluğu temsil etmektedir. Bu sebeple yapıların inşasında yapılan mekanların kudretli ve büyük görünmesine ve kalıcılığı temsil edecek materyaller kullanılmasına özen gösterilmiştir. Mermer ve taş yapıların ağırlıklı olarak projelerde kullanılmasının asıl nedeni budur. Hitler’in hayalini kurduğu şehir planlaması için Speer, Germania projesini hazırlamış ve Berlin’in başkent olarak dönüşümü bu proje üzerinden planlanmıştır. Projenin kalbini oluşturan yapı da dört yüz yıllık imparatorluk olan Roma’nın Panteon’undan esinlenilmiş bir “Volkshalle” (Halkın Salonu) diğer adı ile Grobe Hall (Büyük Salon) binasıdır. Yapımının 1950’de bitmesi planlanan proje II. Dünya Savaşında Nazilerin mağlup olması ile hiç gerçekleştirilememiştir (Koç, 2019, s42).



Şekil 2. 17 Albert Speer, “*Volkshalle projesi*”

<https://www.archdaily.com/806680/unbuilt-nazi-pantheon-unpacking-albert-speer-volkshalle-germania-jonathan-glancey>

Speer’in Nazi ideolojisi için yaptığı en önemli yapılardan biri de “Nürnberg Miting Alanıdır”. Devasa mitinglerin düzenlendiği bu alanın inşasındaki asıl amaç halkın yapının büyüklüğünden ve görkeminden etkilenmesi ve ideolojiye olan güvenin artmasını sağlamaktır (Çakı, 2018, s.63).



Şekil 2. 18 Albert Speer, Nürnberg Miting Alanı

Çakı, C. (2018). Mitinglerin Propagandadaki Rolü: Nürnberg Mitinglerine Ait Fotoğrafların Göstergibilimsel Analizi, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 5(1)

2.5. Dejenere Sanat Sergisi

Josef Goebbels Başkanlığındaki “Reich Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı” tarafından, mimari, edebiyat, film, müzik, görsel sanatlar alanlarında grupları temsil eden odalar oluşturulmuştur. Görsel sanatlar Odası Başkanı olarak görevlendirilen Adolf Ziegler, “Dejenere Sanat Sergisini” Goebbels ile “halkı bilinçlendirmek” adına planlamıştır. Ziegler Başkanlığındaki bu gruba ancak “ırksal olarak saf” görülen sanatçılar katılmaya hak kazanmıştır. Bu sanatçıların Görsel Sanatlar Odasının belirlemiş olduğu “Aryan Sanatı” kriterlerine uyması zorunlu tutulmuştur (Levi, 1998, s.44-45).

“Reich Görsel Sanatlar Odası” Başkanı olan Adolf Ziegler, yoz sanat olarak kabul edilecek tüm sanat eserlerini devlet koleksiyonlarından, müze ve galerilerden toplamakla görevli beş kişiden oluşan bir komite oluşturmuştur. Bu komite toplamda 5238 eser toplamış ve aralarında seçilen 650 tanesi Dejenere Sanat Sergisinde (Entartete Kunst) 9 Temmuz 1937 tarihinden itibaren sergilenmeye başlanmıştır. Bu eserlerin sanatçıları, görme engeli olan, akıl hastası, ırkı lekeleyen kişiler olarak itham edilmiştir. Eserleri sergilenen 112 sanatçının 6 tanesi Yahudi uyrukludur

(Barron, 1991, s.9). Bu eserler sergiden sonra İsviçre’de açık arttırmaya çıkarılmış ve satılmayanlar Naziler tarafından yakılmıştır. Serginin yapılma amacı ırkı bozan ve yozlaştıran modern sanatı, ibret olması için halka göstermektir. Bu gezici sergi 30 Kasım’a kadar gösterildikten sonra Almanya’nın çeşitli şehirlerinde sergilenmeye devam etmiştir. Sergilendiği süre boyunca üç milyondan fazla insan sergiyi ziyaret etmiştir. Naziler için bu sergi, rejimin “saf ırk bütünlüğü” inancını halka empoze edebilmesi için büyük bir fırsat olmuştur. Dejenere Sanat Sergisi ve Büyük Alman Sanatı Sergisinin eş zamanlı olarak sergilenmesi, zaman çizelgesindeki yeni bir başlangıç ile eskiyi yansıtmaktadır. Büyük Alman Sanatı, III. Reich İmparatorluğunun sanatını bir milat olarak temsil etmektedir. Bu sergide aryan sanatını temsil eden eserler yer almaktadır. Örneğin, Josef Thorak, Adolf Wissel, Hubert Lanzinger, Arno Breker, Adolf Ziegler gibi rejim için önemli sanatçılar yer almaktadır.

“Dejenere” terimi tıbbi bir terim olarak ilk defa Max Nordau tarafından 1892 yılında yazdığı “Entartung” kitabında kullanılmıştır. Nordau’nun geliştirdiği modern sanat eleştirisine göre, modern sanat eseri üreten sanatçılar; tutarsız, güçsüz, bozulmuş ve gerçeklikten kopuktur ve bu doğrultuda eserler üretmişlerdir. Bu durumu Darwin teorisiyle açıklayan Nordau, modern sanatı da dejenerasyon sürecinin bir sonucu olarak görmektedir. Modern hayatın oluşturduğu yozlaşmış düzen, sanatçıların tutarsız ve akli dengesini kaybedercesine eserler üretmesine neden olmuştur. Nordau’nun Yahudi olmasına karşın modern sanatın yozlaşmasıyla ilgili öncü teorisi, Naziler tarafından Aryan sanatının oluşturulmasında yol gösterici olmuştur. “Sanat ve Irk” kitabının yazarı, partinin sanatçı ve ırk teorisyenlerinden biri olan Schultze Naumburg da Nordau’nun “degenere” teriminden etkilenerek “entartete” terimini kullanmıştır (Barron, 1991, s.11-26).

Hitler’e göre Dejenere Sanat sergisinde sergilenen modern sanat eserleri, ırksal açıdan aşağıda olanlardan esinlenerek yapılmış ve bu sebeple aşağı ırkın özelliklerini alan bu üslubu kullanmışlardır. Stephanie Barron entartete terimi ile ilgili şunları söylemiştir: “Özünde biyolojik bir terim olan “entartete” (yozlaşmış, çökmüş) türüne ait olmayan hayvanı veya bitkiyi tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu terim modern sanat için kullanıldığında sınıflandırılmayan, özünden kopmuş ve ait olmayanı ifade etmektedir (Barron, 1991, s.11). Yani Hitler için de modern sanat “çürümeyi” ifade etmektedir. Sanatçılar da bu çürümeyi desteklemektedir. Sanatçıların bir kısmı Nazi rejimi iktidara geldikten sonra yaklaşan tehlikeyi fark

edip ülkeden kaçmışlardır. Ancak rejimin dayatmaları karşısında 1937 yılına kadar direnen sanatçılardan bazılarının, Dejenere Sanat sergisinden sonra, hükümetin aleni sanat politikaları nedeniyle sanat üretimleri tamamen kısıtlanmış, ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır.



Şekil 2.19 Dejenere Sanat Sergisi, 1937, Münih
https://arthive.com/encyclopedia/3736~Degenerate_Art



Şekil 2.20 Dejenere Sanat Sergisi Girişi, 1937
<http://www.redwedgemagazine.com/essays/entartete-kunst-modern-art-and-nazi-germany>

Dejenere Sanat Sergisinde seçilen eserler genellikle Dışavurumcu sanatçıların eserleri olmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında yükselişe geçen Alman Dışavurumcu akım Nazilerin özellikle savaş açtığı sanat akımıdır. Açtıkları bu savaşta, Nazi parti üyesi olan Emil Nolde (1867-1956), eşi parti üyesi olan Emy Roeder (1890-1971) dahil tüm dışavurumcu sanatçılar “Dejenere Sanat” Sergisinde sergilenmekten kurtulamamışlardır. Sergide sanatçılar için ayrı bölümler oluşturulmuştur. Alman kökenli olmayan, Almanya’da yaşayan dışavurumcu sanatçılar ayrı bir yerde sınıflandırılmıştır. Bu sanatçılar arasında Lyonel Feininger (1871-1956), Vasili Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) gibi dışavurumcu sanatın öncüleri yer almaktadır. Yahudi sanatçılar içinde ayrı bir bölüm ayrılmıştır. Bu bölümde Marc Chagall, Jankel Adler, Felix Nussbaum, Rudolf Levy, Ludwig Meidner, Hans Feibusch gibi sanatçılar yer almıştır (Levi, 1998, s43-45).

1933 yılında profesörlük görevi elinden alınan sanatçı Max Beckmann’ın bu sergide toplam 10 adet eseri yer almaktadır. Beckmann’ın yanı sıra Nazilere sempati duyan sanatçılardan biri olan Ernst Kudwig Kirchner de Dejenere sanat sergisinde işleri en fazla sergilenen sanatçılardandır.



Şekil 2. 21 Max Beckmann, *Çarmıhtan İndiriliş*, 1917, Dejenere Sanat Sergisinde sergilenmiştir

<https://www.gazeteduvar.com.tr/galeri/2018/10/25/nazilerin-toplattigi-resimler?p=3>



Şekil 2. 22 Ernst Ludwig Kirchner, *Kum Tepeleri ve Deniz*, 1913, Dejenere Sanat Sergisinde sergilenmiştir

<https://www.dw.com/en/80-years-ago-how-degenerate-art-purges-devastated-germanys-museums/a-39736301>



Şekil 2. 23 Emil Nolde, Max Beckmann, Paul Thalheimer eserleri sırası ile yan yana, Dejenere Sanat Sergisinde sergilenmiştir

<https://www.gazeteduvar.com.tr/galeri/2018/10/25/nazilerin-toplattigi-resimler?p=5>



Şekil 2.24 Dejenere Sanat Sergi Afişi, 1937

<https://www.peterharrington.co.uk/blog/entartete-kunst-degenerate-art/>



Şekil 2.25 Dejenere Sanat Sergisinden, 1937

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/04/munich-hoard-lost-art-nazis>



Şekil 2.26 Dejenere Sanat Sergisi Afişi, 1937

<https://www.edition-staeck.de/produkt/pl-entartete-kunst/>

BÖLÜM 3

3. NAZİ REJİMİNDE SANATIN GÖÇÜ

1930'lu yıllarda faşizmin hâkim olduğu Avrupa, pek çok disiplinden sanatçının göç etmesine neden olmuştur. Hitler'in iktidara geçmesiyle birlikte, eserleri dejenere olarak görülen sanatçılar öncelikle Avrupa'nın çeşitli şehirlerine dağılmışlardır. Ancak Nazilerin bütün Avrupa'da hâkim olma planları sanatçılar için bu bölgeyi yaşanmaz hale getirmiştir. Özellikle Fransa'nın işgaliyle birlikte sanatçılar çareyi Birleşik Devletlere kaçmakta bulmuşlardır. Avrupa'dan Amerika'ya 1933 ve 1934 yılları arasında heykeltıraş ve ressamların olduğu toplam 717 kişiden oluşan sanatçı göçü yaşanmıştır. Bu sayıya mimarlar dahil değildir, mimarların sayısı da 380 kişi civarındadır. (Fermi, 1968, s.233)

Bu sanatçı göçü dalgasının en önemli özelliklerinden biri, hepsinin belli bir entelektüel birikime sahip olmalarıdır. Amerika, Avrupa kıtasının en iyilerini göç için kabul etmiştir. Bu sayede Amerika'nın kültürel ve sanatsal prestijinin güçlenmesi hedeflenmiştir. Avrupa'da yükselen faşizm nedeniyle, Amerika ve Güney Amerika entelektüellerin sığınma yeri olmuştur. Sanatçılardan ziyade edebiyatçıların ve Yahudilerin göç ettiği bölgeler arasında Çin, Filistin, Türkiye gibi ülkeler yer almaktadır.

Yahudilere karşı saldırgan tutum sonucu Çin de Yahudiler için göç bölgelerinden biri olmuştur. Şanghay kenti iki savaş arası dönem de dahil olmak üzere on sekiz binden fazla Yahudi ve Roman mültecinin sığındığı bir bölge haline gelmiştir. Bu mültecilerin büyük bir çoğunluğu direkt olarak Almanya'dan ve Avusturya'dan gelmiştir. Yaklaşık on yedi bin kişinin göçü 1937-1940 yılları arasında gerçekleşmiştir. Avrupa kültüründen çok farklı bir kültürde yaşamakta zorlanan ve tecrit edilmiş hisseden Yahudiler, buldukları bölgelerde edebi

etkinlikler düzenlemiş ve tiyatrolar sahnelemiş ve bir kültür topluluğu kurmayı başarmışlardır (Palmier, 2017, s.219-221).

Filistin de Yahudilerin yoğunlukla göç ettiği bölgelerden biridir. 1930-1939 yılları arasında Almanca konuşan Yahudilerin göç eden sayısı yetmiş bine ulaşmıştır. Yahudi kökenli olmalarından dolayı Filistin'e göç edenlerin bir kısmı kendilerini vatanlarına dönmüş gibi hissetmişse de Almanya'yı kendi vatanı gibi gören ve asimile olmuş diğer bir kesim için bu zorunlu göç, zorluk yaşamalarına neden olmuştur. Aydın kesimin büyük bir çoğunluğu bu göçü "kültürel çöl" olarak nitelendirmiştir. İbranice öğrenmede güçlük çekmişler ve alıştıkları Avrupa kültürünün özlemine duymuşlardır. Bu dönemde umutsuzca Avrupa'ya dönme hayali kuran Alman edebiyatçıların memleket özlemi eserlerinin konusu haline gelmiştir (Palmier, 2017, s.223-225).

Türkiye'ye ise Alman akademik çevresi 1933 yılından itibaren göç etmeye başlamıştır. Bunun en temel sebeplerinden biri Mustafa Kemal Atatürk'ün kapsamlı bir modernizasyon programı başlatmasıdır. Bu entelektüel göçünün Türkiye'nin eğitimin alanında gelişim sürecine oldukça büyük katkıları olmuştur. Aynı zamanda Kasım grubu sanatçılarından olan Rudolf Belling de 1937 yılında Türkiye'ye sığınan göçmen sanatçılardan biridir. 1951 yılına kadar Türkiye'de kalan sanatçının Güzel Sanatlar Akademisinin Heykel bölümünün gelişiminde büyük katkısı olmuş ve uzun yıllar yönetimini üstlenmiştir (Şen, 2019, s.111-112).

Nazi Almanyasının yeni sanat ortamını reddeden sanatçılar ve eleştirmenler, demokratik rejimlerin sürdüğü diğer Avrupa şehirlerine kaçarak sanat üretimlerine devam etmişlerdir. Fransa'nın ele geçirildiği tarihe kadar Almanya'dan ayrılmak durumunda kalan entelektüellerin sanat merkezi Paris olmuştur. Paris'e yapılan bu göç ile birlikte Alman sanat eleştirisi de buradan yapılmaya devam etmiştir. Almanca pek çok dergi ve gazete basılmıştır ve bu sayede Alman sanat eleştirisinin devam etmesi sağlanmıştır. Paris'te çıkarılan gazete yayımları; Pariser Tageszeitung, Pariser Tageblatt (Peterson, 1984, s.2-21), dergi yayımları ise; Freie Kunst und Literatur, Das Neue Tagebuch'tur. Ancak bu dergi ve gazete yayımları Paris'e taşındıktan bir süre sonra, Paris Naziler tarafından işgal edilmiş ve yayımlar yeniden kapatılmak zorunda kalmıştır. Gazete ve dergilerin yayın yönetmenleri ve kurucularının büyük çoğunluğu ise Amerika'ya göç etmiştir. Kunst und Künstler (Sanat ve Sanatçılar) gibi Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesiyle yayın hayatına son vermek zorunda kalan yayımlar da vardır. Fransa'ya göç eden sanatçıların büyük bir kısmı 1933- 1938

yılları arasında burada kalmıştır. 1938 yılından sonra Amerika'ya göç etmişlerdir. Bu sanatçılara örnek olarak Max Beckmann, Max Ernst, Otto Freundlich gösterilebilir.

Özellikle Yahudi olan gazeteci ve yazarlar 1933 ve 1945 yılları arasında Nazi Almanyasından göç etmiş ve sayıları yaklaşık bin yedi yüzü bulmuştur. Bu yazarların pek çoğu Reich Alman Yazarlar Derneği'ne kayıtlı çalışmak için başvuruda bulunmuşlardır (Horch, 2015, s.164). Ancak giderek artan Yahudi düşmanlığı, her alanda olduğu gibi bu alanda da Yahudilere karşı imkân tanımamıştır. Hitler'in güce ulaşması için sanatçılar üzerinde oluşturduğu siyasi, politik, ideolojik kısıtlamalar ve baskılar, yazar, fotoğrafçı ve özellikle sanatçıları sürgüne zorlamıştır. Bu dönemde politik nedenlerle Avrupa'dan sürgüne giden sanatçıların sayısının yaklaşık yedi yüz on yedi kişiye yakın olduğu düşünülmektedir. Grafik sanatçıları ve fotoğrafçılar da eklenirse bu sayısı iki bin beş yüzü bulmaktadır. Göç etmelerinin temel nedeni Nazilerin sanat politikaları ve baskıcı yaptırımlarıdır. Göç etmeyen sanatçıların Nazi yönetiminde sanat üretimlerini devam ettirme şansları yoktur. Peterson Fleming'in elde ettiği verilere göre, sadece Avusturya ve Almanya'dan göç edenlerin sayısı 104.098 olarak belirlenmiştir. Bu sayı içerisinde kendini profesyonel sanatçı olarak bildiren 296 kişi bulunmaktadır (Deshmukh, 2008, s573-577). Fakat yine de sürgüne gitmeyip Almanya'da kalmaya devam eden sanatçılar da olmuştur.

Paris'ten sonra en çok göç alan yerlerden biri Çekoslovak Cumhuriyeti'nin Prag şehri olmuştur. Ancak 1939 tarihinde Almanya'nın Prag'ı işgal etmesinin ardından göçmen sanatçılar burayı terk etmek durumunda kalmışlardır. İngiltere'nin göçmen alım şartları zor olduğu için başta sadece profesyonel sanatçıları kabul etmiştir. Ancak Almanya'nın izlediği politikalara karşı şartlarını hafifleten İngiltere Çekoslovakya'dan gelen yaklaşık 200 sanatçıyı sınırlarına almıştır. Yahudi olmayan ve sol görüşü savunmayan sanatçılar için İtalya, Avrupa'nın göç için tercih edilen ülkelerinden biri olmuştur (Erden, 2004, s.44). Ancak yine de Almanya ile İtalya'nın yakın politik ilişkileri, İtalya'yı diğer Avrupa ülkeleri kadar cazip kılmamıştır. Bir diğer göç noktası Güney Amerika ve özellikle Arjantin ve Brezilya'dır. Arjantin aynı zamanda savaşın bittiği yıllarda kaçan Nazilerin de saklanmak için tercih ettiği yer haline gelmiştir.

Sanatları dejenere ilan edildiği halde ülkelerini terk etmeyen pek çok sanatçı olmuştur. Bu sanatçıların bir kısmı; Kathe Kollwitz (1867-1945), Hans Grundig (1901-1958), Erich Heckel (1883-1970), Ernst Barlach (1870-1938), Willi

Baumeister (1889-1955), Gerhard Marcks (1889-1981), Emil Nolde (1867-1956), Karl Hofer (1878-1955), Oskar Schlemmer (1888-1943), George Kolbe (1877-1947), Karl Schmidt-Rottluff'dır (1884-1976). Bu sanatçılar arasında Batı Almanya'da yaşamaya devam edenler, göç edip ülkelerine geri dönen sanatçılara göre daha saygın ve ahlaklı olarak nitelendirilmiştir. Ülkelerinde kalmayı tercih eden sanatçıların pek çoğu savaş bittikten sonra alanlarında iyi yerlere gelmişlerdir. (Peters, 2014, s.263)

Naziler sanat politikalarına "gleichschaltung" adını vermişlerdir. Naziler iktidara gelmeden önce basında anti-modern yazılar yayınlamaya ve "modern" işler yapan sanatçılara çeşitli yaptırımlar uygulamaya başlamışlardır. Fotoğrafçılar ve muhabirler Şubat 1933'ten itibaren ülkelerini terk etmek zorunda bırakılmışlardır. Bunların arasında hedef gösterilmiş fotoğraf sanatçıları ve gazeteciler de bulunmaktadır. Bu sanatçılar arasında Simon Guttman, Robert Capa, Walter Reuter, Erich Salomon, Georg Wronkow ve Josef Breitenbach sayılabilir. Nisan 1933'te Sanat Yasası yürürlüğe girmiş ve buna uygun kabul edilmeyen tüm sanatçılar kamuoyundan uzaklaştırılmışlardır. Pek çoğu karşıt, Yahudi ve avangardlardan oluşmaktadır. Eylül 1933'te tamamen dışlanarak her türlü sanatsal faaliyet yapmaları engellenmiştir. Ancak Görsel Sanatlar Odası tarafından onaylanan sanatçıların eser üretmelerine izin verilmiştir. 1936 yılından itibaren tüm müzelerin modern sanat bölümleri "temizlenmişler", avangard ve yahudi sanatçılara karşı agresif tutumlarını ilerletmişlerdir. Görsel Sanatlar Odasına kayıtlı olan tüm sanatçılara "aryanizm" sertifikası alma zorunluluğu getirilmiştir. Modern sanatın ötekileştirilmesi "dejenere sanat" lakabı takılarak gerçekleştirilmiştir. Ayrıca modern eserlerin birçoğu yurt dışındaki çeşitli galerilere ve koleksiyonerlere ücretsiz bir şekilde dağıtılmış veya yakılmıştır. Ülkeden sürgüne gitmeyip kalmayı tercih eden Yahudi sanatçılar şehir dışına taşınmış, ayrımcılığa uğramış ve mallarına aryanlaşma süreci adı altında el konulmuş, sınır dışı edilmiştir. 1933 yılının erken zamanlarında Grosz gibi bilindik sanatçılar ve Josef Albers gibi Bauhaus için önemli eğitimcilerin ilk tercihi ABD olmuştur. Sanatçıların pek çoğunun Amerika'dan önceki tercihleri genellikle Paris, Prag ya da Londra gibi şehirler olmuştur. (Reynard, 2014, s.8)

Nazi rejimi nedeniyle İngiltere'ye göç edenler sanatçıların çoğunluğunu ressam, heykeltıraş ve grafik sanatçıları oluşturmaktadır. Sanatçılar sadece vatanlarını terk etmemiş, aynı zamanda ülkelerinde sahip oldukları ünlerini, atölyelerini, sanat çevrelerini terk etmek zorunda kalmışlardır. Bu sebeple ressamlar

ve heykeltıraşlar başlarda yaşadıkları yeni yere uyum sağlamakta güçlük çekmiş ve kendi üsluplarının dışında denemeler yapmışlardır. Heykeltıraşlar genellikle seramik, ressamlar ise manzara ve portre resimleri üzerine çalışmıştır. İngiltere’de modern sanat henüz Almanya’daki gibi gelişmemiştir ve bu sebeple mülteci sanatçılar eserlerini sergilemekte güçlük çekmiştir. İngiltere’de bir araya gelen mülteci sanatçılar eserlerini sergileyebilecekleri ortak mecralar oluşturmuş ve çeşitli sergiler açmaya başlamışlardır. 1938 yılında İngiltere Devletinin de desteğiyle “Yirminci Yüzyıl Alman Sanatı Sergisi” kurulmuştur. Serginin esas amacı “Dejenere Sanat Sergisinde” aşağılanan sanatçılara destek olmak ve Alman sanatını tanıtmaktır. Sergi savaş sonuna kadar New Burlington Galerisinde sergilenmeye devam etmiştir. Alman sanat ortamının gerçeküstücü, dışavurumcu ve politik işleri serginin merkezini oluşturmaktadır. Sergide yalnızca göçmen sanatçıların eserleri değil aynı zamanda dejenere olarak görülen sanatçıların eserleri de çoğunlukla kullanılmıştır. İngiltere’ye göç eden sanatçılara Ludwig Meidner (1884-1966), Oskar Kokoschka (1886-1980), Jankel Adler (1895-1949), Benno Elkan (1877-1960), Hans Feibusch (1898-1998) örnek gösterilebilir. İngiltere’de bir araya gelen göçmen sanatçılar “Freie Deutsche Kulturbund”u (Bağımsız Alman Kültür Birliği) kurmuştur. Dernek 1945 yılına kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. Avusturya’dan gelen sanatçılar için Free Austrian Movement (FAM-Bağımsız Avusturya Hareketi), daha sonraları da “Young Austria” (Genç Avusturyalılar) kurulmuştur. Bu topluluklara genellikle her meslek grubundan mültecinin katılmasına izin verilmiştir. Bu topluluklar sayesinde mülteci sanatçılar kendi dillerinde etkileşime geçip, çeşitli sanatsal aktivitelerle milli kimliklerinin gelişmesine destek olmuşlardır.

Tüm bu göç bölgeleri içerisinde sanat ortamı ve gelişimi en çok etkilenen ülke şüphesiz ki Amerika olmuştur. Bunun en büyük sebeplerinden biri Amerika’nın II. Dünya Savaşı döneminde sanatın savunucusu olarak tavrıdır.

3.1. Amerika’ya Göç Eden Sanatçılar

1930’lu yıllarda Avrupa’dan göç almaya başlayan Amerika’nın o dönemde sanat ortamı Avrupa’daki modern sanattan uzak, yerli temaların ağırlıklı olarak kullanıldığı Devlet destekli projelerle Amerika’ya has olarak görülen sanatın yapıldığı bir dönemdir. Resimlerde figürlerin ve günlük yaşantıdan karelerin ağırlıklı olarak işlendiği temalar, Devlet projeleri ile kamu binalarının duvarlarında

kullanılmıştır. Giderek şiddetini arttıran faşizmin sanata karşı gösterdiği baskıcı tutum Amerika'nın sanat ortamını canlandırması için bir fırsat haline gelmiştir. Fırsatı iyi değerlendirmek isteyen Amerika, modern sanatın savunucu rolünü üstlenmiş ve bu yönde bir sanat politikası oluşturmuştur. Modernist avangardı sahiplenmeye karar veren Amerika II. Dünya Savaşının başlaması ile birlikte yeni bir sanat ortamını hazırlamak için belirli hamlelerde bulunmaya başlamıştır. İlk hamlelerinden biri Amerikan halkına ve sanat kitlesine sanatı sevdirmek ve bu yönde talebi arttırmak olmuştur. "Amerikan Sanatı Satın Alma Haftası" (Buy American Art Week) bu girişime örnek olarak gösterilebilecek ve geleneksel hale getirilmiş bir etkinlik olarak örnek gösterilebilir. Bunun gibi etkinlikler ile Amerikalı sanatçılara yeni bir sanat piyasası oluşturmanın ve sanat tartışmalarının artmasının önünü açmış ve Avrupa'dan gelecek olan sanatçı göçüne zemin hazırlamıştır (Guilbaut, s.77). Sanat eleştirisinin gelişmeye başladığı bu dönemde Clement Greenberg, 1939 yılında ilk makalesi olan "Avangard ve Kitch'i" Partisan Review dergisinde yayınlamıştır. Dolayısı ile bu iklimi hisseden Avrupalı sanatçılar göç için daha özgür buldukları Amerika'yı tercih etmişlerdir. Yahudi bir ailenin çocuğu olan Greenberg'in, Nazi hükümetinin antisemitik tutumuna karşı Amerika tarafından bilinçli olarak seçildiğinin düşünülmesine neden olmuştur. Ancak bu durum ile ilgili kesin bir veri elde edilmemiştir.

Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisinin iktidara gelmesiyle birlikte erken dönemde ABD'yi tercih eden sanatçılar gittikleri yerlerde Avrupa'da ortaya çıkan sanat hareketlerini yaymaya devam etmişlerdir. Avrupa'da ortaya çıkan ve modernizmin yapı taşı olarak da bilinen Bauhaus Okulu'nun varlığını bir ekol olarak Amerika'da sürdürmesi en önemli örneklerden biridir. Bauhaus Okulu (1919-1933) sanat, tasarım ve mimarlığın iç içe geçtiği bir eğitim anlayışıyla, sanat ve zanaat arasındaki ayrımı yıkmaya çalışan uygulamalı sanatlar eğitimi vermiş bir okuldur. Bauhaus 1932'de Berlin'e taşındıktan sonra Naziler için "kültürel Bolşevizm'in üreme alanı" olarak tabir edilmektedir. Okul 1933 yılında Nazi rejimi tarafından mühürlenmiştir ve Berlin'de eğitim hayatına son vermiştir. Ancak Bauhaus okulu öğrencileri ve öğretmenleri ile birlikte bir binadan daha fazlası haline gelmiş ve yaşanan göçler neticesinde etkisini Amerika'da sürdürmeye devam etmiştir.

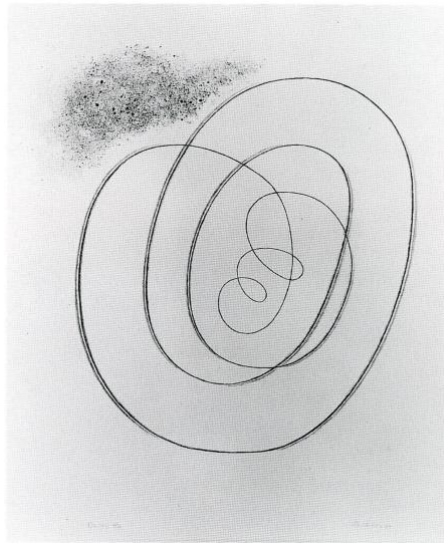
Bauhaus 1933 yılında kapandıktan sonra Amerika'nın çeşitli yerlerinde aynı disiplinle eğitim vermek üzere pek çok tasarım okuluna ışık olmuştur. Bauhaus müfredatı kapsamında eğitim veren okullar arasında "Endüstriyel Tasarım Okulu",

“Black Mountain Koleji”, “Tasarım Okulu” gibi tasarım okulları bulunmaktadır. Bu okullara Bauhaus’un önemli ustaları öncülük etmiştir. Chicago’da kurulan okulda Lazslo Moholy Nagy, Black Mountain Kolejinde Josef Albers, Harvard’da kurulan mimarlık okulunda ise Bauhaus’un kurucusu Walter Gropius, Bauhaus prensipleri ile Amerika’da eğitim vermeye devam etmişlerdir (Dede, 2017, s.1761).

Günümüzde de hala uygulanan temel tasarım eğitimi Bauhaus Okulunda temellendirilmiş ve eğitim programına dahil edilmiştir. Sanat, Tasarım ve Mimarlık bölümlerinde uygulanan temel tasarım eğitimi, öğrencilerin sanatsal becerilerini geliştirme ve keşfetme sürecini zenginleştirmek adına tasarım eğitimi için önemli bir kazanım olmuştur. Bu sayede resim, mimarlık, heykel gibi farklı disiplinlerin iç içe geçtiği bir tasarım süreci deneyimlenmektedir. Atölye çalışmalarında metal, kil, ahşap, boya ve benzer malzemeler tanıtılıp bu malzemeler üzerinden ışık, gölge ve hacim konularının gösterildiği kompozisyonlar üretilmiştir ve sanatçıların çok yönlü düşünme kabiliyetlerini geliştirmek en önemli amaç haline gelmiştir.

Amerika’da varlığını sürdürmeye çalışan Bauhaus ekolü, “Bauhaus” adı altında faaliyet göstermese de Black Mountain Koleji (BMK), Bauhaus’un eğitmenlerinden Josef Albers’in yönetime geçmesiyle, Alman müfredatıyla eğitimine devam etmiştir. Black Mountain Koleji 1933 yılında John Andrew Rice (1888-1968) tarafından kurulmuştur. Black Mountain Kolejinde faşizmin zulmünden kaçan toplamda 28 eğitmen çalışmıştır (Füssl, 2006, s.80-89). Kuruluşun hedefi, öğrenci ve eğitmen arasındaki hiyerarşik düzeni yok etmektir. Bu sebeple bir danışma kurulu kurulmuş ve rektörler dönüşümlü olarak değişerek yönetime gelmişlerdir. Okulda, sanat alanında eğitim veren öğretmenlerin geneline Avrupalı mülteci sanatçılar oluşturmuştur. 1933 yılından önceki yıllarda Bauhaus’u ziyaret eden mimar Alfred Barr (1902-1981) ve Philip Johnson (1906-2005), Albers çiftini (Josef Albers, Anni Albers) ve yaptıkları faaliyetleri görmüştür. Bu sebeple BMK’de eğitimci olmaları için Anni ve Josef Albers’i tavsiye etmişlerdir. 1933 yılının sonlarına doğru Josef Albers BMK de sanat eğitimlerini vermeye başlamıştır. Albers ilk zamanlar İngilizce konuşma konusunda zorluk çekmiştir ancak zamanla öğrencileriyle birlikte yaptığı alıştırmalarla İngilizce konuşma engelini üstesinden gelmiştir. Albers Bauhaus’da temel sanat eğitimi verme ihtiyacı duymamıştır, çünkü Bauhaus’a gelen öğrencilerin sanat altyapısı mevcuttur. Ancak BMK’de bulunan öğrencilerin, Avrupa’daki öğrencilere göre sanat altyapısı daha zayıftır ve bu sebeple Albers’in buradaki öğrencilere temel sanat eğitimi vermesi gerekmiştir. Albers’ sanatın öğretilmeyecek

bir olgu olduğunu düşünmesine karşın, BMK de sanat temeli olmayan öğrencilere de gözlem yoluyla sanatın öğretilbileceğini düşünmeye başlamıştır. Albers'e göre sanat, sosyal gerçekliğe olan insan tepkilerinin görsel formudur. BMK'de malzeme, yaratıcılık, renk, temel desen ve tasarım dersleri vermiştir. Paris ile temellenmiş Avrupa sanat eğitimini yanlış bulan Albers, Avrupa eğitim sisteminden farklı bir eğitim sistemi sürdürmeye çalışmıştır. Eğitiminde herhangi bir felsefe veya teorik sistem kullanmamıştır. Amerika'da artan mültecilerin varlığı ülkenin eğitim sistemi, sanat ve biliminin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Avrupa ve Amerikan sanatının karşılaştığı ender yerlerden biri BMK olmuştur. Burada Avrupalılar da Amerikalılardan yeni şeyler öğrenmiş ve ortak bir kültür yaratmışlardır. Okulun eğitim süreci içinde Wilhelm De Kooning (1904-1997), Jackson Pollock (1912-1956), Robert Rauschenberg (1925-2008) ve Edward Hopper (1882-1967) okulla yakın iletişim içerisinde olmuş ve sık sık ziyarette bulunmuşlardır. Rauschenberg tarzının gelişiminde Albers'in sanatının büyük katkısı olmuştur. Albers'in renk kullanımı Rauschenberg'i çok etkilemiştir. Albers 16 yıl boyunca okulda eğitim vermeye devam etmiştir. Bauhaus'un öncülerinden Josef Albers ve Anni Albers'in BMK'deki sanat eğitimi okulun profilini büyük ölçüde etkilemiştir. Öğrencilerin kendi başına deneyim kazanma, üretkenliğini artırma fırsatı yakalamasını sağlamışlardır (Füssl, 2006, s80-89).



Şekil 3.1 Josef Albers, *Delta*, 1939, Kâğıt üzerine litografi, 649 × 499 mm, Josef ve Anni Albers Vakfı/Sanatçı Hakları Derneği New York/DACS, Londra

Başlangıçta BMK Bauhaus'un devamı olarak görülmemiştir. BMK ilerici ve sanat merkezli bir eğitimi benimsemiştir. İki kurum farklılıklar gösterse de Albers'in katılımıyla BMK'ne Bauhaus fikri ve yönetimi büyük oranda etki etmiştir. Her iki eğitim kurumunun da eğitim felsefesi ortaktır, geleneksel ve geçerli felsefelerden farklı radikal bir eğitim sistemini benimsemişlerdir. BMK'ne getirilen Bauhaus felsefesi her insanda uyandırılması gereken sanatsal yeteneklerin olduğu yönündedir. Eğitimci sanat eğitimlerini bu düşünce üzerinden vermişlerdir. İki kurumun da kuruluşundaki ortak amaç, benzer kuruluşların "sahte değerlerine" karşı bir protestodur. Bu noktada ortak bir amacı paylaşmışlardır. Bauhaus'un nihai amacı sürekli bir gelişim sürecini desteklemek olmuştur. Her iki kurum da sanat ve yaşamın iç içe geçtiği yeni bir eğitim sistemini sürdürebilme çabasıdadır. Dinamik, değişen yaşam tarzına uyum sağlayabilen bir yaşam fikrini desteklemişlerdir. Bauhaus, sanat ve zanaatın ortak noktada bulunduğu ve bir uyum yarattığı alan olmuştur. Bu fikrin en önemli savunucularından biri de Walter Gropius'dur (1883-1969). Gropius'un önceliği tüm yaratıcı sanatların bir arada olduğu bir eğitim sistemi yaratmaktır. Aynı zamanda Bauhaus'un öncü mimarlarından ve kurucularındandır. Gropius 1919 yılında "Uygulamalı Sanatlar Okuluna" yönetici olarak atandığı zaman, sanat okulu ile uygulamalı sanatlar okulunu bir araya getirmek üzere Bauhaus'u kurmuştur. Sanatçı ve zanaatkar kavramlarını birleştirmek ve aradaki farkı yok etmek gerektiğini düşünmüş ve bu amaç odağında çalışmalarını sürdürmüştür. Walter Gropius, Alber'in aksine 1937 yılında, daha geç bir tarihte Amerika'ya göç etmiştir. 1933 yılından sonra ilk olarak İngiltere'ye giden Gropius, daha sonra Harvard's Graduate School of Design'da eğitim vermek üzere İngiltere'den Amerika'ya gitmiştir. (Ellert, 1972, s.144-150). Amerika'da bulunduğu süre boyunca pek çok yapının inşasında yer almıştır. Gropius, Ludwig Mies van der Rohe ile birlikte Bauhaus'un mimari anlayışını Amerika'ya da taşımıştır.

Bauhaus ekolünün varlığını sürdüren bir diğer sanatçı da Lazslo Moholy Nagy'dir. Nagy de Amerika'ya göç eden sanatçılardandır. Macaristan'da Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Hukuk eğitimi alan sanatçı savaşın başlamasıyla birlikte savaşa katılmış ve büyük hasar almıştır. Bauhaus'da görev almasından önceki yıllarda çeşitli dergilerde önemli eleştirilenler ve sanatçılarla birlikte çalışma fırsatı bulmuştur. Teknoloji ile arası oldukça iyi olan Nagy,

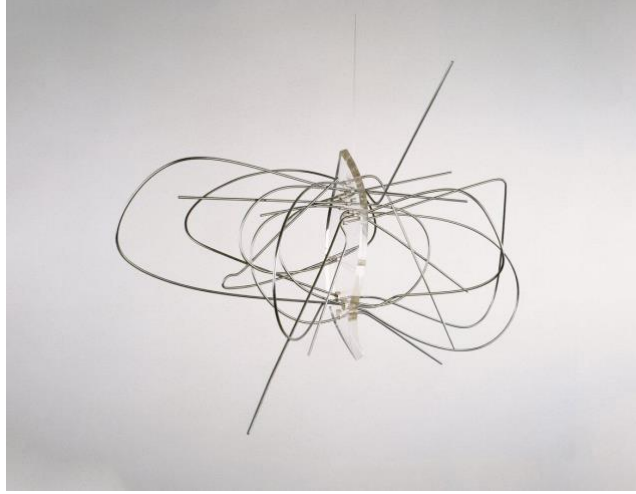
Bauhaus'daki öğrencilerine modern malzemelerle farklı kompozisyonlar kurmayı öğretmiştir. Öğrenciler kısa sürede makinelerle, çamurdan farklı materyaller kullanarak farklı nesnelere ortaya çıkarmışlardır. O zamanlar Nagy'nin öğrencileri arasında yer alan Marianne Brandt (1893-1983), Bauhaus'un aynası sayılabilecek işler üretmiş ve tasarımlarıyla büyük başarı elde etmiştir. Brandt'in çaydanlık, lamba gibi tasarımları, modern endüstriyel tasarımların öncülerinden olmuştur. Aynı zamanda Brandt Bauhaus'da metal atölyesinde çalışan ilk kadın tasarımcı olmuştur. Nagy'nin endüstriyel malzemelerde olan ustalığı ve yenilikçi tavrı, öğrencilerinin yeteneklerini keşfetmesine yol açmıştır. (Gompertz, 2012, s.212)



Şekil 3.2 Marianne Brandt, *Çaydanlık*, 1924, British Museum

1933 yılında Nazilerin iktidara gelmesi ile çalışmasına izin verilmeyen Nagy, ülkesini terk etmek zorunda bırakılmıştır. Nagy öncelikle Amsterdam'a ardından Londra'ya göç etmiştir. 1937'de Chicago'ya gitmiştir ve Chicago Tasarım Enstitüsünde "Yeni Bauhaus" a başkanlık yapmaya başlamıştır. "Yeni Bauhaus" adı ile kurulan okul 1944 yılında "Tasarım Enstitüsü" olarak eğitim hayatına devam etmiştir. Nagy aynı zamanda Almanya'daki Bauhaus Okulu'nun da ustalarındandır. 1923 yılında Gropius tarafından Bauhaus Okuluna eğitim vermesi için davet edilmiştir. Burada bulunduğu süreyi üretimini ilerletmek için verimli bir yer olarak görmüş ve işlerinde insan odaklı düşünerek bu hedef üzerinde ilerlemiştir. Nagy, sanat kariyerinin son döneminde "space modülatör" (uzay modülatörü) olarak bilinen çalışmasını yapmıştır. Bu uzay modülatörlerinde Amerika'da 1934'te ortaya çıkan pleksiglas adındaki malzemeyi kullanmıştır. Bu malzemeyi kullanmasının en önemli nedeni şeffaf ve yansıtıcı özellikte olmasıdır. Kusurlu ve hasarlı pleksiglaslar

kullanarak farklı hareketler ve ışık yansımaları oluşmasını sağlamıştır (Rattner, 1984, s.5-11).



Şekil 3.3 László Moholy-Nagy, *Krom Çubuklarla İkili Form*, 1946, Guggenheim Müzesi

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-delta-p13007>

Nagy'nin pleksi ve ışık kullanımı sayesinde ışığın renkle yarattığı titreşim ve bunların iki boyutlu düzleme aktarım şekli sanat tarihine yeni bir anlatım şekli kazandırmıştır. Günümüzde reklam panolarında ve tabelalarda sıklıkla rastladığımız neon ışıkları Nagy'nin sanatının aktarımında önemli bir yere sahiptir. Heykel, resim yerleştirme çalışmalarında ışığın boyut kazandıran etkisinden yararlanarak ışık ve gölge oyunları ile etkili yapıtlar meydana getirmiştir.

Nagy özellikle 1945 yılından sonra savaşın bitmesi ile tüketimde talebin artması sonucu Amerikan endüstrisinin ihtiyaçlarına yönelik çalışmalarda tasarımlarıyla Amerika'ya büyük destekte bulunmuştur. Ancak tüm planlarını gerçekleştiremeden 1946 yılında Amerika'da ölmüştür.

Bauhaus okulunun ustalarının yanı sıra, hem sanat anlayışları hem de politik görüşleri nedeniyle Amerika'ya göç eden sanatçılar da vardır. George Grosz (1893-1959) Komünist Parti üyeliği ile bu sanatçıların en belirgin örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Grosz, 1933 yılının ilk zamanlarında göç etmiştir. Almanya'da dünyaya gelen sanatçının gerçek adı Georg Ehrenfried Grob'dur. Sonraki yıllarda Amerika'ya duyduğu hayranlığı ve aşırı Alman milliyetçiliğine karşı duruşu nedeniyle ismini George Grosz olarak değiştirmiştir. Önceleri, resimlerinde gündelik

hayatın anlatımına, toplumsal tiplere odaklanmıştır. I. Dünya Savaşının bittiği 1918 yılından sonra, sanatını milliyetçiliğe ve dünya düzenine karşı propaganda aracı olarak kullanmıştır. Bu dönem resimlerini, gazi askerler, politikacılar, siyasi tipler, Almanya'nın karamsarlığı, savaş ve öfke gibi gerçekçi temalardan oluşturmuştur. 1917 yılında ortaya çıkan Dada hareketinin öncü sanatçılarından olmuştur.

George Grosz için Dada siyasal kimliğini açıklamak için bir araç olmuştur. 1919 yılında John Heartfield ile birlikte Komünist Partiye katılmıştır. Aynı yıl, Sosyal Demokrat Partinin, Komünistleri durdurmak için kurduğu Freikorps birlikleri tarafından Komünist Parti kurucuları Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht öldürülmüştür. Grosz ve Heartfield gibi sol görüşü savunan sanatçılar için bu durum sanatlarında bir tetikleyici olmuştur.

Grosz, Dönemin en büyük Dadaist sanatçılarından biri olmuştur. Berlin Dada grubunda, Propagandada takma ismiyle yaptığı siyasi militanlık ve Nazi karşıtı resimleri, Naziler tarafından "kültürel Bolşevik" olarak dalgalanmasına neden olmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında akıl sağlığıyla ilgili yaşadığı sorunlar Grosz'un sonraki dönemde yaşamını çok etkilemiştir. Michael White'ın (1948-2008) bir makalesinde, Grosz ile ilgili yaptığı incelemede paranoyak kişilik bozukluğu sorunları yaşadığını kanıtlamıştır. Yapılan incelemelere göre Savaşın Grosz'un üstünde bıraktığı etki özel hayatını ve sanat hayatını etkilemiştir. Sanatı, siyasal görüşleri için bir dil olarak kullanmıştır. Avrupa'nın uygarlık nidalarına cevap niteliğinde resimler yapmıştır (White, 2020, s.433). Yaşadığı çağın sert ortamı Grosz'un sanatına yansımıştır. Grosz'un özellikle 1910 ve 1920'li yıllarda yaptığı eserleri Grosz'un sanatını tanımlarken akla ilk gelen yapıtlar olmuştur. Savaşlar arasındaki dönemde yaptığı sert ve çarpıcı temalar, genellikle kâğıt üzerine kullandığı, dönemin siyasal karakterleriyle bezelen yapıtları, Grosz'un karakterinin asi ve yankılı yansımalarıdır.

Grosz'a göre Nazi Almanya'sındaki işkence sadece intikam amaçlı değildir, bastırılmış sapık ve erotik isteklerin, işkenceci tarafından (fırtına birlikleri, gestapo) özgür bir şekilde kurbanda (rejime karşı gelenler ve aryan ırkından olmayanlar) ifade bulmasıdır. Grosz bu sebeple resimlerinde cinsellik ve politikayı bir arada kullanmıştır (Dyke, 2013, s.147).



Şekil 3.4 George Grosz, *Toplumun Temel Direkleri*, 1926, Tual üzerine yağlı boya, 108 x 200 cm, Neue National Galerie, Berlin

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XY3X8&titlepainting=The%20Pillars%20of%20Society&artistname=George%20Grosz>

Grosz' un 1926'da yaptığı "Toplumun Temel Direkleri" isimli resmi sistemin politik bir eleştirisi niteliğindedir. Resimdeki figürler dönemin politikacıları, gazetecileri, din adamları ve Nazi askerlerini temsil etmektedir. Resmin arka planında toplumun sağ ve sol kesimini temsilen işçiler ve Nazi askerleri kullanılmıştır. Resmin sol tarafında elinde kürekleriyle işçiler, sağ tarafında ise Nazi askerleri kanlı kılıçlarıyla tasvir edilmiştir. Hristiyanlığa karşı olan Nazi rejimini din adamlarının desteklemesine eleştiri olarak, siyah giyimli figür din adamını temsil etmektedir. Kafasında beyin yerine gübre olan şişman sarhoş görünümlü figür bir siyasi lideri, kafasının üstünde şapka gibi duran ters çevrilmiş lazımlıklı figür ise dönemin gazetecilerini temsil etmektedir. Resmin en ön kısmında bulunan, kravatında gamalı haç, elinde kılıç bulunan aşırı milliyetçi olduğunu ifade edecek sembollerle bir figür yerleştirilmiştir. Grosz' un bu resminde I. Dünya Savaşından 1933 yılına kadar olan sürede, ülkeyi savaşa sürükleyen Nasyonal Sosyalist ideoloji ve bu duruma izin veren, satın alınmış gazetecileri ve politikacıları eleştirel ve alaycı bir dille gösterilmiştir (Farthing, 2013, s.423).

Amerika hayranı olan Grosz, 1933 yılında New York'a gelmiştir. 1932 Yılında Sanat Öğrencileri Birliği tarafından New York'a davet edilmiştir. 1933 yılından 1955 yılına kadar burada eğitim vermeye devam etmiştir. Ancak Amerikan kültürüyle ilişki kurmakta güçlük çekmiştir. Bu süre içerisinde Almanya'da devam eden totaliter rejim ve rejimin saldırgan tutumu Grosz'un sanatı propaganda aracı olarak kullanma inancını kaybetmesine neden olmuştur. Bu durum Grosz'un daha karamsar ve depresif bir ruh haline bürünmesine neden olmuş, II. Dünya Savaşına giden yıllarda "kıyamet resimleri" olarak adlandırdığı resimler üretmiştir. Siyasi kimliğinden daha uzak, Almanya'da sert siyasi eleştiri yaptığı karikatürlerinin yerini Amerika'daki yaşamının etkisiyle daha yumuşak bir üslup almıştır. 1938 yılında Alman vatandaşlığından tamamen çıkarılmıştır ve savaştan sonraki süreçte ve sonrasında apokaliptik tarzda yaptığı resimlerinde daha sakin temaları tercih etmişse de toplumsal konuları gizli bir şekilde eleştirmeye devam etmiştir (Palmier, 2017, s.508).

Sanatı nedeniyle göç etmek zorunda kalan bir diğer sanatçı Max Beckmann, Nazi iktidarını resimlerinde açıkça eleştiren sanatçılardandır. Beckmann 1884 yılında Almanya'nın Leipzig şehrinde dünyaya gelmiştir. Çoğunlukla dışavurumcu olarak anılan sanatçı, temalarını genellikle toplumsal olaylar, acı, hüznün ve savaş konuları üzerine temellendirmiştir. Geç dönem yaptığı resimlerinde mitolojik referanslı figürler kullanmıştır. I. Dünya Savaşından sonra yeni bir dil olarak ortaya çıkan Yeni Nesnellik akımının öncülerinden olmuştur. Ancak Beckmann kendini herhangi bir gruba veya akıma dahil hissetmemiştir (Amyx, 1951, s.610-611).



Şekil 3.5 Max Beckmann, *Ayrılış*, 1933, Tual üzerine yağlı boya, yan paneller 215,3 x 99,7 cm, orta panel 215,3 x 115,2 cm, Moma, New York

Nazizmin güçlendiği 1933 yılında Beckmann da Naziler tarafından eleştiri oklarının merkezine yer alacak resmini tamamlamıştır. Max Beckmann'ın 1933 yılında yapımını tamamladığı “Ayrılış” isimli eseri iktidar tarafından eleştirilmesine neden olmuştur. İktidar odaklı yaptığı resimlerde mitolojiden çokça yararlanmaya ve alegorik bir dil kullanmaya başlamıştır. “Ayrılış” adlı eseri de tam olarak dönemin eleştirisi niteliğindedir. Bu triptik çalışması üç farklı panelden oluşmaktadır. Her bir panelinde mitolojik karakterlerden ve sembollerden yararlanmıştır. Merkez panelde kayık üzerinde dört figür yerleştirmiştir. Bu figürlerden maskeli olanı Kharon'dur. Kharon, Yunan mitolojisinde öte dünyaya geçen ölülerin kayıkçısıdır. Kharon, ölüleri Hades'e ulaştırmaktadır. Diğer figürler ise kral ve kraliçedir. Kraliçenin kucağındaki çocuk umudu ve yeni başlangıçları temsil etmektedir. Kraliçenin başındaki Frig tacı da özgürlüğün sembolüdür. Kral, terk ettikleri kıyıya doğru başını dönmüştür ve eli balık ağının üstünde durmaktadır. Kralın bu bakışı yan paneldeki karamsarlığa doğru baktığını düşündürmektedir. Triptiğin sol panelinde bir işkence sahnesi yer almaktadır. Bu da dönemin sanatçılarına ve aydınlarına karşı Nazilerin yaptığı zulüm ve işkencenin göstergesidir. Resimde kullanılan ortam pagan tapınaklarında yapılan pagan ritüellerini andırmaktadır. Resmin merkezinde duran çizgili kıyafetli figür Beckmann'ın kendisini temsil etmektedir. Elinde yakaladığı balık onun Nazi rejimine karşı direncini sembolize etmektedir. Diğer figürler rejime karşı boyun eğmişlerdir. Beckmann bu resmi tamamladıktan kısa süre sonra Frankfurt'ta öğretmenlik yaptığı okuldan ayrılmak zorunda bırakılmıştır.

Frankfurt'daki işini kaybeden sanatçı Berlin'e taşınmıştır, ancak burada da uzun süre kalamamıştır (Aslan, 2016, s.31-34).



Şekil 3.6 Max Beckmann, *Galleria Umberto*, 1925, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon, 2019 Artists Rights Society (ARS), New York
<https://www.neuegalerie.org/content/galleria-umberto>

Max Beckmann siyasetle ilgilenmeye 1920 yıllarının ortalarında yoğun olarak başlamıştır. Özellikle 1925 yılında yaptığı “Galleria Umberto” isimli çalışması siyasi imgelerin belirli olduğu ilk çalışmalarındandır. 1920’li yıllarda İtalya’da hüküm süren ve tüm Avrupa’da yükselen faşizm, Beckmann’ın siyasi görüşünün sanatına yansımaya neden olmuştur. Siyasetin merkezde olduğu resimlerinde genellikle alaycı ve tezat bir dil kullanmıştır. Ayrılış resminin ilk panelinde siyasetin uygulanışının vahşetini ve diğer panellerle olan uyumsuzluğunu bu alaycı anlatım biçimiyle açıklamak mümkündür. Beckmann, triptiğin amacına uygun şekilde terimleri bir arada kullanmış ve kullandığı sembollerle panelleri bir bütün olarak izleyiciye sunmak istediğini ve yansıtmak istediği ruh halini ironik imgelerle

göstermiştir. Bu ironik imgelere; tiyatro sahnesine benzer mekân kullanımı, figürlerde kullanılan alegorik semboller olarak balık, taç, Kharon'un temsil edilişi örnek olarak gösterilebilir. Anlatımı destekleyen bütün semboller ve kavramlar bir ilişki içerisinde ortak bir kaderi paylaşan imgeler olarak sunulmuştur (Amyx, 1951, s612).

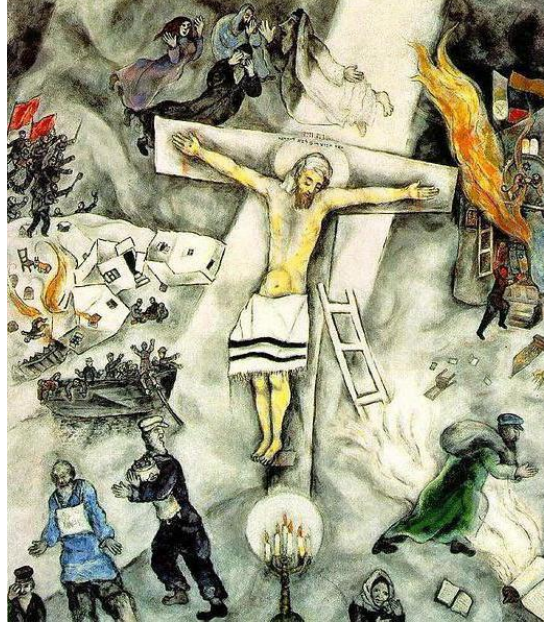
Beckmann, eserleri “Dejenere Sanat” sergisinde sergilenmeden hemen önce Hollanda'ya kaçmıştır. Sanatçıların işleri Naziler tarafından ahlak dışı ve yozlaşmış olarak görülmüştür. Özellikle “Ayrılış” isimli resmi dönemin biyografisi gibi görüldüğü için Alman karşıtı nitelikler taşıdığı gerekçesiyle öfke ile karşılanmıştır. Beckmann Hollanda'ya taşındıktan sonra daha özgür olduğunu düşündüğü Amerika'ya gitmek istemiş, ancak vize alamamıştır. Hollanda'nın da Naziler tarafından ele geçirilmesiyle Beckmann, rejimin baskısı altında yaşamını sürdürmeye devam etmiştir. On yıl boyunca Hollanda'da yaşayan sanatçı burada geçirdiği sürede yüzlerce sanat eseri üretmiştir. Savaş ve sürgün ile geçen hayatında en üretken olduğu zamanları Hollanda'da geçirdiği zamanlar olmuştur. Amerika'ya taşınma hayalini ancak savaştan sonra gerçekleştirebilen sanatçı, 1950 yılında Manhattan'da hayatını kaybetmiştir. Beckmann'ın Amerika'da geçirdiği son üç yılı özgürleştiği ve ilham bulduğu bir dönem olmuştur. Yükselen soyut sanatın etkileriyle sanatına daha bağımsız bir üslupla yaklaşan sanatçı, dönemin Amerikalı sanatçıları için de ilham kaynağı haline gelmiştir. Amerika'da yaşadığı son yıllarında sembolik ve metaforik yaklaşımı ile soyut etkileri bir arada kullanarak yeni ve özgün eserler üretmiştir. 1947 yılında Washington Üniversitesinde eğitim vermeye başlamıştır. Ölmeden birkaç ay önce “Metropolitan Museum of Modern Art”ta American Painting Today isimli sergide Amerika'da ve eski dönemde yaptığı işleri bir arada sergilenmiştir.

Almanya'nın 1940 yılında Fransa'yı işgal etmesinin ardından sanatçılar ve yazarlar için Avrupa'da kaçacak son yer olan Fransa da tehlikeli hale gelmiştir. İşgalci Alman hükümetine bağlı olarak Vichy kentinde kurulan “Vichy hükümeti”, Nazilerin yakalama kararı aldığı kişilerin gestapoya teslim edilme emrine uymuş ve listede yer alan Yahudileri ve entelektüelleri teslim etmek için iş birliği yapmıştır. 1933 yılından itibaren Fransa'ya kaçan Yahudiler, siyasi suçlular, sanatçılar ve yazarların da içinde bulunduğu binlerce insan kaçmak için yeni yollar aramaya başlamıştır.

Fransa'da entelektüellerin düştüğü durumdan etkilenen ve kurtarma komitesi kurmayı hedefleyen Amerikalı gazeteci Varian Fry 25 Haziran 1940'da New

York'da aralarında akademisyenlerin, gazetecilerin, Yahudilerin ve müze küratörlerinin de yer aldığı bir grup ile toplantı düzenlemiş ve Fransa'da gerçekleştireceği kurtarma çalışmaları için destek toplamıştır. Aralarında Amerika Başkanının eşi Eleanor Roosevelt'in (1884-1962) de bulunduğu çok sayıda resmi kaynağın yardımı ve iş birliği sayesinde "Acil Kurtarma Komitesi" kurulmuştur. Komitenin gönüllü temsilcisi olan Fry kurtarma görevi için Lizbon'a gitmiştir. Burada kendisi de kurtarma çalışmalarında aktif olan Üniteryen Bakan Waitstill Sharp (1902-1983) ile tanışmış ve yardımcı olacak kaynakların listesini almıştır. Fransa'ya vardığında Amerikan konsolos yardımcısı ile irtibata geçen Fry, şehirdeki varlığının reklamını yapmış ve kısa süre içinde bir ofis kurmuştur. Bu sayede Nazi rejiminin hedefinde olan mültecilerle iletişime geçebilmiştir. Fry 1940 yılının Ağustos ayında Fransa'ya gitmiş ve burdaki varlığını duyurmaya başlamıştır. On üç ay boyunca Marsilya'da kalan Fry, sayıları iki bin kişiyi bulan entelektüeli çeşitli kaçış yollarıyla Amerika'ya ulaştırmayı başarmıştır. Aralarında, Andre Masson (1896-1987), Andre Breton (1896-1966), Jacques Lipchitz (1891-1973), Max Ernst (1891-1976), Walter Mehring (1896-1981), Lion Feuchtwanger (1884-1958), Mark Chagall'ın (1887-1985) bulunduğu önemli sanatçı ve yazarların hayatı Varian Fry sayesinde kurtulmuş ve Amerika'ya kaçmayı başarmışlardır (Varian Fry, Holocaust Encyclopedia, paragraf.9). Fry 1941 yılında Fransız polisi tarafından yasa dışı faaliyetlerde bulunduğu gerekçesi ile sınır dışı edilmiştir.

Chagall doğduğu zaman Rus imparatorluğu içinde kalan, şimdiki ismiyle Belarus'da dünyaya gelmiştir. Aslen Alman olmasa da Yahudi kimliği ve sanat tarzı nedeniyle Nazilerin baskıcı politikalarından ve ırkçı tutumundan en çok etkilenen sanatçılardan biridir. Fransa'da bulunduğu süre boyunca pek çok sanatçı ve sanat topluluğuyla bir arada bulunma fırsatı yakalamıştır. I. Dünya Savaşından önce bir süre Paris'de yaşamış ve ordaki sanat ortamını inceleyip Fernand Leger gibi ünlü sanatçılarla tanışmışmıştır. Rus devriminde etkin rol oynayan sanatçı, Kültür Bakanlığı tarafından Vitebsk bölgesinin sorumlusu olarak görevlendirilmiştir. Ancak Sovyetlerin ilerleyen zamanlardaki politikaları Chagall'ın görüşleriyle ve sanat yaşamıyla ters düşmeye başlamıştır ve ailesiyle birlikte Moskova'ya taşınma kararı almıştır. Burada üç yıl geçirdikten sonra Paris'de yaşamını sürdürmek üzere ülkesini terk etmiştir. Burada pek çok sanat eseri ve yazılı eserler üreten Chagall'ın, Nazilerin Avrupa'nın batı bölgesini ele geçirme planlarıyla birlikte Paris'deki yaşamı zorlaşmaya başlamıştır (Barron, 1991, s.218).



Şekil 3.7 Marc Chagall, “*Beyaz Çarmıha Geriliş*”, 1938, Tual üzerine yağlı boya, 154.6x140cm, Art Institute of Chigaco
<https://www.marccchagall.net/white-crucifixion.jsp>

1938 yılında yaptığı “Beyaz Çarmıha Geriliş” isimli resmi Chagall’ın bu dönemde yaşadıklarını anlatan resimlerindedir. Chagall bu resimdeki İsa’yı Yahudi kimliği ile özdeşleştirmiş ve Avrupa’yı etkisi altına alan ırkçılığı İsa’nın çevresinde kullandığı figürlerle belirtmiştir. Resimde yanan Sinagog ve etrafındaki Nazi askeri, ön planda bulunan yaşlı Yahudi adamın izleyiciye yalvarır pozisyonda duruşu, resmin üst kısmında soy kırımından kaçmaya çalışan telaşlı insanları, Nazi zulmünü anlatmak için destekleyici semboller olarak kullanmıştır. Chagall “Beyaz Çarmıha Geriliş” resminde II. Dünya Savaşının neden olduğu bütün zulmü ve insanlık dışı politikalarını kendi hayat döngüsü ve gözlemleriyle izleyiciye yansıtmıştır (Öcal, 2020, s.1366).

Baskıcı rejimden kaçmak için gittiği Paris’den de tekrar kaçmak zorunda kalan sanatçı öncelikle Marsilya’ya gitmiştir. Chagall’ın Marsilya’da bulunduğu tarihte Amerikalı gazeteci Varian Fry (1907-1967) da Yahudi sanatçıları ve rejim tarafından mağdur edilmiş pek çok mülteciyi kurtarmak üzere çalışmalar sürdürmektedir. Chagall, Fry’ın yardımlarıyla önce İspanya, daha sonra savaş sonuna kadar kalmak üzere Amerika’ya gitmiştir. 1949 yılında Fransa’da Provence’ye yerleşmiş ve burada

“Kişilerin Birbiriyle Dostluğu ve Irkçılıkla Mücadele” adı altında bir sivil toplum örgütünün kuruluşunda yer almıştır. Provence’de değişen hayatı, yeni eşi ve çocuğuyla birlikte, resimlerinde genellikle daha neşeli ve pozitif bir tavır sergilemiştir. 1985 yılında Fransa’da ölmüştür.

Varian Fry’ın Fransa’da kurtardığı sanatçılardan biri de Max Ernst’dir. Çok yönlü bir sanatçı olan Ernst, I. Dünya Savaşının yaşandığı dönemde ressam olarak hayatına başlamaya çalışan bir gençtir. Savaşa katılmış ve savaşta gördüklerinden ve yaşadıklarından çok etkilenmiştir. I. Dünya Savaşından sonra Jean Arp ile birlikte Köln Dada grubunu kurmuş ve Dada sanatçılarıyla çalışmıştır. Savaştan döndüğü yıllarda yaptığı ilk işlerinde savaş temasını ağırlıklı olarak kullanmıştır. Bu süre içerisinde Jean Arp, Paul Klee gibi önemli sanatçılarla ortak çalışmalar yapmış ve resim tekniğini geliştirmiştir. Köln Dada’nın kurucularından olan Arp da II. Dünya Savaşı’nın çıkması nedeniyle güvensiz hale gelen Fransa’dan İsviçre’ye kaçmak zorunda kalmıştır. Nazilerin iktidara geçtiği 1930’lu yıllarda Ernst de Fransa’da bulunmaktadır. Fransa’da bulunduğu süre boyunca Joan Miro ve Alberto Giacometti gibi önemli sanatçılarla tanışmış, ortak işler yapmıştır. Miro ve Ernst, otomatik doğaçlama tekniği ile resimler üretmişlerdir. Bu sırada patlak veren II. Dünya Savaşı, Fransa’da bulunan göçmen statüsündeki sanatçıların yaşamlarını zorlaştırmıştır. Fransız Devleti tarafından tutuklanan Ernst, gazeteci Varian Fry sayesinde kurtulmuştur. Ancak Nazilerin Fransa’yı işgal etmesi üzerine Ernst bu kez “gestapo” tarafından tutuklanmıştır. Bu dönemde Naziler tarafından işleri zorbalığa uğrayan sanatçıların eserlerini galerilerden toplamak üzere Fransa’da bulunan Peggy Guggenheim, Fry’ın kurtarma çalışmalarına destekte bulunmuştur. Peggy Guggenheim tarafından kurtarılmaya sonu konsantrasyon kampı olacak olan Ernst, tekrar kurtarılmış ve Guggenheim’in yardımı ile birlikte Amerika’ya kaçmıştır (Gompertz, 2012, s.245).

I. Dünya Savaşını da görmüş ve fiziken savaşa katılmış olan Ernst, bu savaştan travmatik anılarla dönmüştür. Savaşı hayal gücünü geliştirmek için fırsat olarak gören ve savaşın gerekliliğine inanan sanatçının, savaştan döndükten sonra savaşla ilgili düşünceleri tamamen değişmiştir. Savaşın acıdan ve yıkımdan başka bir şey getirmediğini gören sanatçı, çalışmalarını bu yönde ilerletmiştir. Köln’de kurdukları Dada grubu ile yaptığı kolaj çalışmalarında savaşta yaşadığı yıkımı yansıtmak için moloz, uçak parçaları, patlamalardan oluşan görüntü fragmanlarıyla kolaj çalışmaları yapmıştır. Ernst’in Jean Arp ile birlikte ürettiği eser “*Hier ist Noch*

Alles in der Schwebe” (Burada her şey uçuyor) I. Dünya Savaşından sonra 1920 yılında yapılmıştır. Savaşta yaşadıklarından etkilenerek yaptığı eserin metnini Jean Arp yazmıştır. Savaşın yarattığı manzaralar, karşılaştığı histerik ve parçalanmış bedenlerin zihninde bıraktığı tahribatı yaşadığı sanrılardan süzerek izleyiciye yansıtmıştır. Bu dönemde yaptığı resimler savaşa neden olan ataerkil otoriteye karşı bir meydan okumadır. Aynı zaman diliminde Freud okumaları yapan sanatçı kendi otomatik sanat yapma tekniğini bulmuştur. Bu tekniğin adı “sürtmedir”. Resimlerinde genellikle kullandığı “kuş” imajına odaklanmış ve bazı resimlerinde kuş ile kendini özdeşleştirmek bir kompozisyon oluşturmuştur. Aynı zamanlarda “rüya manzaraları” üzerine çalışan Salvador Dali de sürrealist işler üretmiştir. Dali, 1940 yılında Ernst gibi, Fransa’yı etkisi altına alan Nazi tehlikesinden kaçmak için Amerika’ya gitmiştir. Böylelikle Amerika, aldığı nitelikli sanatçı göçleriyle hedeflediği sanat politikasına ulaşmaya başlamıştır. Max Ernst göç ettiği Amerika’da kendisi gibi göçmen olan sanatçılar Marc Chagall ve Marcel Duchamp (1887-1968) ile bir araya gelmiş ve birlikte soyut dışavurumculuk akımı üzerine çalışmaya başlamışlardır (Gompertz, 2012, s246). Amerika’da bulunduğu süre boyunca genellikle savaş ve savaşın yarattığı yıkım üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. 1953 yılında Fransa’ya geri dönen sanatçı 1976 yılında vefat edene kadar Fransa’da yaşamaya devam etmiştir.

Ernst’in “Barbarlar” resmi sürrealist resimlerine en iyi örnektir. İnsanı özellikleriyle çizdiği kuş figürleri bu resimde cennetin ve cehennemın iç içe geçmesini temsil etmektedir. Bu kompozisyonda, yarı insani özellikleriyle gösterilmiş kuşlar ve diğer figürler arasındaki çatışma, metafizik dünyayı ve içinde yaşadığımız dünyayı bir arada göstermek için kullanılmıştır. O dönemin politik olayları, siyasi figürleri, faşizmin etkisinde sanatçıların kısıtlanması ve gittikçe artan ırkçılık, savaşta yaşadığı travmalarla birlikte Ernst’in hayal gücünü etkilemiş ve “Barbarlar” gibi açık ve etkili politik bir resmin ortaya çıkmasına neden olmuştur.



Şekil 3.8 Max Ernst, *Barbarlar*, 1937, Karton üzerine yağlı boya, 24.1 × 33 cm,
MET Museum, New York

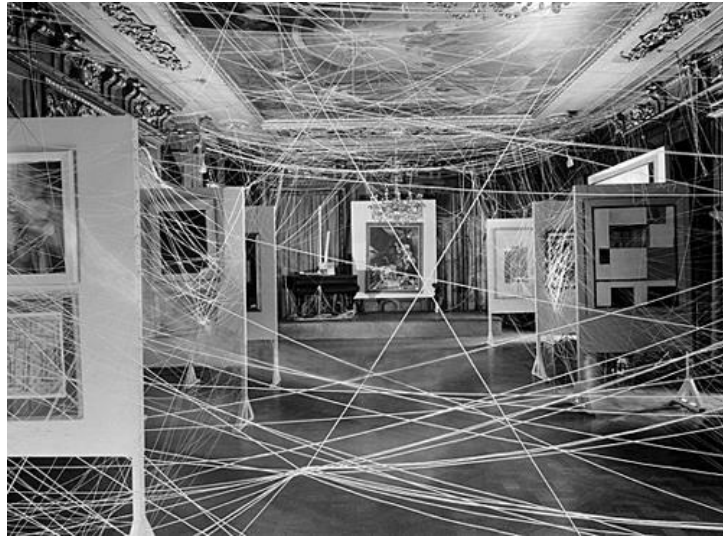
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489976>

Max Ernst, Marc Chagall, Andre Breton, Andre Masson, Marcel Duchamp gibi sürrealizm hareketinin öncü ve önemli sanatçıları, Amerika tekrar bir araya gelmiş ve Fransa’da temelleri atılan sürrealizmi Amerika’da da ayakta tutmaya ve yaymaya çalışmışlardır. Bauhaus ekolünün Amerika’da varlığını sürdürmesi gibi sürrealizm de yeni bir sürece girmiştir. Avrupa’da temelleri atılan sürrealizm, çok sayıda sürrealist sanatçının Amerika’ya göç etmesi ile birlikte Avrupa’dan Amerika’ya taşınmıştır. Ancak bu taşınma süreci sürrealizmin yapısında da değişmelere neden olmuştur. Sürrealist manifestonun yazarı Andre Breton 1942 yılında New York’ta bu değişimi “Üçüncü Sürrealizm Manifestosu” adı altında Amerika’da yayınlamıştır. Dünyanın yaşadığı büyük değişim ve coğrafi olarak yerinden edilmenin bizzat sanatçılar tarafından deneyimlenmesi durumu, sürrealizmdeki yeni yönelimlerin ortaya çıkmasının başlıca nedenlerindedir.

Faşizmin etkisiyle sokaktan salona kayan sürrealizm, New York’ta süreç içerisinde salondaki yerini mitlere taşımıştır. Mit, sanatçılar için yeni bir dünya umudunu barındırmaktadır. Yeni Dünya düşüncesi, yurtsuzlaşan insanın dünyadaki yerini sorgulamasıyla başlamıştır. Breton da bu şekilde insanın evrendeki yerini yeniden sorgulamaya başlamıştır. Evrenin merkezinde olarak düşünülen insanın yerinin tekrar sorgulandığı bir sürece girilmiştir.

Duchamp’ın “Sürrealizmin İlk Belgeleri” isimli yerleştirme çalışması bu yurtsuzlaşma duygusunun sanattaki en etkili şekilde yansımalarından biridir. Duchamp’ın bu çalışması, başka bir ülkeye yerleşmek zorunda kalan mülteci

sürrealist sanatçıları temsil etmektedir. Mekânı çepeçevre saran ipler izleyicinin mekâna erişimini kısıtlamakta ve bir labirent içindeymiş hissi yaratmaktadır. Bu durum sürrealist sanatçıların aidiyetsiz ve tekinsizlik duygusu içindeki sürgün yaşamlarını sembolize etmektedir. Sanatçı yaşadığı bu deneyime izleyiciyi de dahil etmiş, izleyici yalnızca ipleri kendisi aşabildiği sürece sergilenen işleri izleyebilmiştir. İzleyiciye interaktif bir deneyim yaşatan bu çalışma savaş döneminde sanatçıların yaşadığı duyguları en iyi yansıtan işlerdendir. Benzer bir şekilde aynı yıl düzenlenen “Bu Yüzyılın Sanatı” isimli sergi de izleyiciyle dinamik bir ilişki kurmak üzere tasarlanmıştır. Sergi düzenlemesi Kiesler tarafından yapılmış, sergi mekanına farklı şekillerde yerleştirilen işler ile mekân ve izleyici arasındaki sınırı ortadan kaldırmak istenmiştir. (Tunç, 2020, s.199-200) Bu durum Amerika’daki sanatçılar için de yeni bir sanat ortamının kapılarını aralamıştır.



Şekil 3.9 Marcel Duchamp, *Sürrealizmin İlk Belgeleri*, 1942, New York
<http://www.artnet.com/artists/marcel-duchamp/ficelles-de-marcel-duchamp-WjOUEmSqWIMWjawaj1SBqg2>

Göç eden sürrealist Avrupalı sanatçılar Andre Breton, Duchamp, Max Ernst, Amerika’da VVV isimli sürrealist dergiyi çıkarmışlardır. Derginin amacı göç eden sürrealist sanatçılarla birlikte Amerika’da sürrealizmin yayılmasını sağlamaktır. Derginin içerisinde çok sayıda disiplinden sanatçı ve yazar yer almıştır. Benzeri etkinliklerle Amerika’da sanat ortamını şekillendiren Avrupalı sanatçılar, Pop Sanat ve Soyut Dışavurumculuğun gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

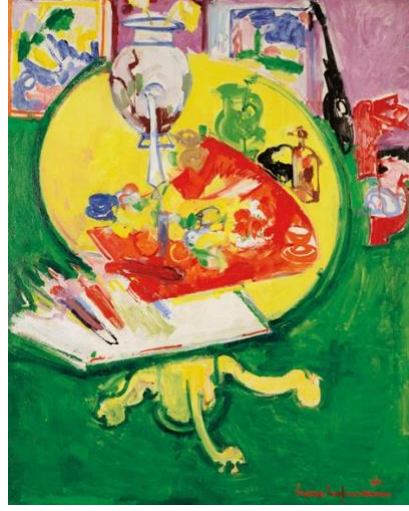
Rejimin değiştiği 1933 yılından önce, ülkenin entelektüel kısmı için yaklaşan tehlikeyi fark eden sanatçılardan biri olan Hans Hoffman, göç etmek için Amerika'ya ilk giden sanatçılardandır. Hem sanatçı kimliğiyle hem de bir sanat eğitmeni olarak tanınan Hans Hofmann ilerleyen dönemlerde Amerika sanat ortamında büyük bir etki yaratmıştır. Weimar Devleti'nin politik ortamından etkilenen ve sanatçılar için yaklaşan Nazi tehlikesini fark eden sanatçı 1932 yılında Amerika'ya gitme kararı almıştır. Avrupa'da tüm avangard hareketlere hâkim olan sanatçı Amerika'ya gittiğinde kübizm, fovizm, izlenimcilik gibi pek çok düsturda eserler üreten ilerici bir anlayışla Amerika'ya da bu sentezi getirmiştir. Kısa bir süre içinde tanınırlığı artan sanatçının Amerika'da o dönemde en bilinen galerilerde eserleri sergilenmiş ve koleksiyonlarında Hofmann'ın eserlerine yer vermişlerdir. Münih'te bir sanat okulu olan sanatçı, Almanya'dan ayrıldıktan sonra 1934 yılında Amerika'da tekrar "Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu" (Hans Hofmann School of Fine Arts) adı altında sanat okulu açmıştır.

Resimlerinde fovizmin güçlü renk kullanımı, kübizmin biçimsel üslubu ve geç dönem resimlerinde ise "itme çekme" olarak bilinen, resimde renklerin, boşlukların ve formların oluşturduğu zıtlıkla ortaya çıkan dengenin sentezlendiği bir anlayışı benimsemiştir. Özellikle 1940 yılından itibaren yaptığı resimleri Amerika'daki galeriler tarafından büyük ilgi toplamıştır.



şekil 3.10 Hans Hofmann, *Pompei*, Tuval üzerine yağlı boya, 2140 × 1327 mm, 1959, Tate Modern, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hofmann-pompeii-t03256>



Şekil 3.11 Hans Hofmann, *Yeşil Üzerine Sarı Masa*, Panel üzerine yağlı boya, 152.4 x 120,7 cm, 1936, Dallas Sanat Müzesi
<http://www.hanshofmann.org/image-gallery>



Şekil 3.12 Hans Hofmann, *Rüzgâr*, 1942, Tual bezi üzerine emaye boya, Berkeley Art Museum
<https://www.wikiart.org/en/hans-hofmann/the-wind-1942>

Eleştirmen Greenberg, Hofmann'ın sanatını soyut dışavurumcu Amerikalı sanatçıların "yol göstericisi" olarak tanımlamıştır. Kısa sürede ünlenmesi ile Amerikalı sanatçılar Hofmann'ın eserlerini galerilerde görebilmiş ve Avrupa sanatının çok yönlülüğünü deneyimleyebilmiştir.

3.2. Türkiye'ye Göç Eden Sanatçılar

Türkiye de bu dönemde göç alan ülkeler arasındadır. Heykel sanatçısı Rudolf Belling'in yanı sıra Franz Hillinger, Clemens Holzmeister, Bruno Taut gibi mimarlar da göç ederek Türkiye'ye gelmiştir. Türkiye'ye göç eden sanatçılar önemli mevkilerde yer almışlar ve devlet adına pek çok yapıt üretmişlerdir.

Türkiye, Cumhuriyetin ilanından sonra batılılaşma politikaları kapsamında batı yönelimli kültür ve sanat çalışmaları ile köklü değişikliklerin yaşandığı bir döneme girmiştir. Cumhuriyet rejimi ile yükselen akılcı ve yenilikçi yönetim biçimi kültür alanında da bu adımları atmıştır. 1920'li yılların sonunda başlayan yenilikçi hareket "Teşvik-i Sanayiye Kanunu" kapsamında Almanca konuşan mimarların gelmesi ile batıda hâkim olan modern gelişmelere ulaşım sağlanmıştır. Almanya'da yaşanan politik gerilim ile birlikte daha fazla Almanca konuşan mimar ve sanatçının göç etmesine neden olmuştur.

Franz Hillinger de (1895-1973) Türk Hükümetinin daveti üzerine Nazilerin hüküm sürdüğü Almanya'yı terk ederek 1937 yılında Türkiye'ye gelmiştir. Türkiye'ye geldiği ilk zamanlar Eğitim Bakanlığı bürosunda çalışan Hillinger, ilerleyen dönemlerde Akademi'de şef asistan olarak görev almıştır. Türkiye'de bulunduğu süre boyunca Bruno Taut ile birlikte pek çok yapının inşasında birlikte çalışmışlardır. Taut ile Hillinger'in ortak projelerde yer almaları göç etmeden önce Almanya'da başlamıştır. Almanya'da ortak yaptıkları yapılara örnek olarak Berlin'de bulunan "Wohnstadt Carl Legien" binası gösterilebilir. Bu yapı modern olarak tasarlanmış, ilk toplu konut projelerinin içinde yer almaktadır. I. Dünya Savaşından sonra durma noktasına gelen inşaat sektöründe, toplu konut projeleri Weimar Devleti'nin örnek yapıları haline gelmiş ve sektörün canlanmasını sağlamıştır (Kopuz, 2018, s.365).

Hillinger ve Taut Türkiye'de 1937-1940 yılları arasında üç yapının inşasında birlikte çalışmışlardır. Ancak Taut'un 1938 yılında beklenmedik ölümü ile başlanan tüm projeleri yarım kalmıştır. Taut tarafından yapıyı başlatılan binaların tüm sorumluluğu Franz Hillinger'e verilmiştir. Bruno Taut ve Franz Hillinger'in 1937-1940 yılları arasında Türkiye'ye kattığı mimari yapılar; Cebeci Ortaokulu, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara Atatürk Lisesi'dir. Hillinger 1940 yılından itibaren üç yıl boyunca Ankara Mimarlık Okulunun yönetiminde yer almıştır.



Şekil 3.13 Bruno Taut, Franz Hillinger, “*Wohnstadt Carl Legien*”, 1928-1930, Berlin
<https://tr.pinterest.com/pin/315040936428607165/>



Şekil 3.14 Bruno Taut, Franz Hillinger, *Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi*, 1937-1940
<https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/bil/phi/trindex.htm>

Bruno Taut ölmeden önce Türkiye’de iki yıl gibi kısa bir zaman geçirmesine rağmen mimari anlamda büyük katkı sağlamış, başkentin mimari kimliğinin oluşumunda önemli rol oynamıştır.

Bruno Taut 1936 yılında Türkiye’ye göç etmeden önce Nazi rejiminden kaçmak için öncelikle Japonya’ya gitmiştir. Japonya’da bulunduğu süre içerisinde mimar Martin Wagner’in önerisi ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Türkiye’ye

davet edilmiştir. Türkiye'ye gelmesinin ardından kısa bir süre içerisinde İstanbul'da Mimarlık bölümünün şefi olarak görev almaya başlamış ve Mimari Profesör olmuştur. Aynı zamanda Kültür Bakanlığında Tatbikat Bürosu şefliğinde de görev almıştır.

Taut'un Türkiye'deki mimari çalışmaları ve eğitimi modern bir üslupla milli kimliği oluşturmak üzere şekillenmiştir. Amacı şovenizme dayanan milliyetçi mimariden uzak yerel bir mimari düzenlemeyle bir üslup oluşturmaktır. Cumhuriyet mimarisinin gelişimine katkıda bulunmak ve şekillendirmek nihai amaçlarındandır. Türkiye'de mimarlık eğitimi verdiği öğrenciler çağdaş bir formasyon ile eğitilmiş ve toplumsal yapının mimari özelliklerinin etkisi yitirilmeden yeni mimari üslup geliştirecek şekilde bir eğitim verilmiştir (Sarıaslan, 2017, s.21).

Ülkemizin kültürel tarihine mimarlığının erken zamanlarından hâkim olan Taut, 1916 yılında düzenlenen Türk-Alman dostluğunu pekiştirmek için gerçekleştirilen mimarlık yarışmasına katılmıştır. Taut o dönemde yarışmaya katılan en genç mimar olmuştur (Sarıaslan, 2017, s.18-20). Almanya'da mimarlık yaptığı dönemlerde Walter Gropius ile arkadaşlık yapan Taut, 1919 yılında aynı üslupta çalıştığı Walter Gropius ve A. Behne ile birlikte "Tanınmış Mimarlar Sergisini" düzenlemişler ve dışavurumcu mimarlık üsluplarını tanıtmışlardır. Taut inşa ettiği yapılarda belirgin özellik olarak cam ve betonun uyumuna önem vermiş ve yarı açık yapılar ile iç-dış mekân arasındaki keskin hattı kaldırmıştır (Aslanoğlu, 1975, s.35-38). Bruno Taut Türkiye'ye geldikten sonra da Gropius ile iletişim kurmaya devam etmiş, Gropius'a gönderdiği bir mektupta Türkiye'nin mimarisi ile ilgili "Burada mimari çizgiyi neredeyse yeni baştan yaratmak gerekiyor" demiştir (Sarıaslan, 2017, s.33). Nitekim Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinin binasında uyguladığı mimari üslup yeni oluşturmak istediği "milli kimliğin" örneği olarak görülmektedir. Taut mimarideki bu tutumuyla ilgili "güzel olan, geleneklere göre yaşamak değil, gelenekler yaratmaktır" demiştir (Sarıaslan, 2017, s.37).

Türkiye'ye göç eden bir diğer mimar Clemens Holzmeister'dır. Holzmeister Türkiye'de yeni başkentin inşası için Almanya'da çağırılan mimarlar arasındadır. 1927 yılında davet edilen mimar, Türkiye'de bulunduğu süre boyunca pek çok yapının inşasında rol almıştır. 1937 yılında düzenlenen TBMM proje yarışmasını kazanmasının ardından devletin "resmi mimarı" olarak kıdemlenmiştir. Bunun ardından Holzmeister, 1938 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisinin inşası için Atatürk tarafından görevlendirilmiştir. Aynı tarihlerde ülkesi Avusturya Nazi

birlikleri tarafından işgal edilmeye başlanan mimar ülkesine dönememiş ve Türkiye’de göçmen olarak kalmaya devam etmiştir. Türkiye’de kaldığı on altı yıl içerisinde çok sayıda projede çalışmış ve Devlet binalarının yapımında yer almıştır (Balamir, 2002, s.14-15).



Şekil 3.15 Clemens Holzmeister, *Türkiye Büyük Millet Meclisi İkinci Binası*, 1930’lar, SALT Araştırma, Fotoğraf ve Kartpostal Arşivi
<https://saltonline.org/tr/2236/tbmm-yapilari>

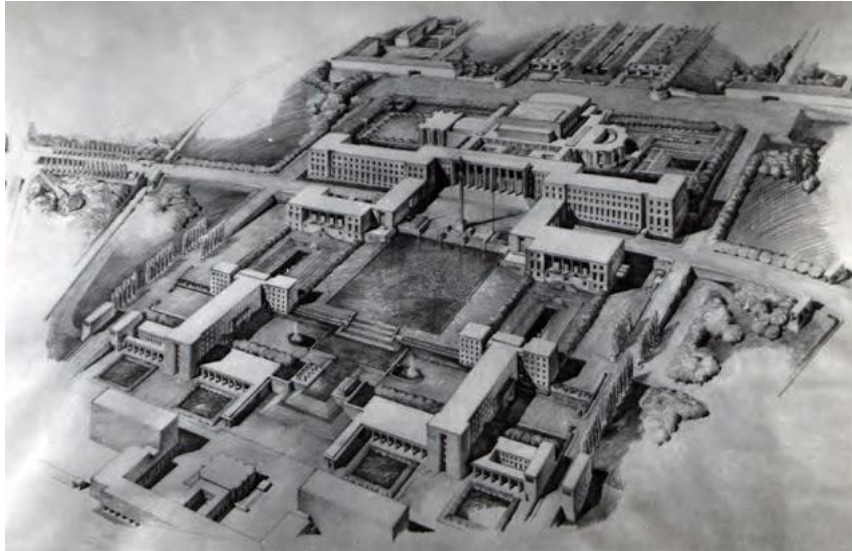
Türkiye’ye gelen en önemli mimarlardan biri olan Holzmeister, 1927 yılından TBMM’nin yapımının bittiği 1963 yılına kadar pek çok yapının inşasında yer almıştır. Bu yapılar yapılış sırası ile; Millî Savunma Bakanlığı, Genel Kurmay Başkanlığı, Bayındırlık Bakanlığı, Harp Okulu, Ordu Evi, Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Ulus Merkez Bankası, İçişleri Bakanlığı, Ankara Emlak Bankası, Yargıtay, Avusturya Sefareti, Ticaret Bakanlığı ve son olarak tamamladığı Türkiye Büyük Millet Meclisi’ni yapmıştır (Erkmen, 2003, s.57).



Şekil 3.16 Clemens Holzmeister, *Millî Savunma Bakanlığı*, 1927-1931, Ankara

<https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/geb/ver/trindex.htm>

Holzmeister mimari yapının yanı sıra sosyal ve siyasi gelişmenin de gelişmesinde rol oynamıştır. 1940-1949 Yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi'nin mimarlık bölümünde dersler veren Holzmeister, yenilikçi tavrı ile Türkiye'de yeni mimarların yetişmesine katkıda bulunmuş, mimari gelişimin bir ülkenin gelişmesindeki önemini gözler önüne sermiştir. Öğretileri ile mimarların örnek aldığı Holzmeister, ilerleyen dönemlerde mimarlığa getirdiği yenilikçi hareketleri ile yapılarının "Holzmeisterizm" adı altında tanınmasına ve esin kaynağı olmasına neden olmuştur (Hatipoğlu, 2020, s.1630-1632).



Şekil 3.17 Clemens Holzmeister, *TBMM eskiz çizimi*, 1927

<http://mimargozundenankara.weebly.com/yaz3051ar/modern-ankaray-taclangran-mimar-clemens-holzmeister>



Şekil 3.18 Clemens Holzmeister, *T.C. Merkez Bankası Binası*, 1933
<http://mimargozundenankara.weebly.com/yaz305lar/modern-ankaray-taclandran-mimar-clemens-holzmeister>



Şekil 3.19 Clemens Holzmeister, *Eski Ticaret Bakanlığı Binası*, 1934
<http://mimargozundenankara.weebly.com/yaz305lar/modern-ankaray-taclandran-mimar-clemens-holzmeister>

Türkiye'nin daveti üzerine gelen sanatçılardan biri de Rudolf Belling'dir. Belling, Naziler iktidara geçtikten sonraki süreçte heykel çalışmalarına devam etmekte güçlük çekmiştir. Çalışmaları Naziler tarafından dejenere olarak görülen sanatçı, Türkiye'nin de davetini fırsat bilip 1937 yılında göç etmiştir. Sanatçı çalışmalarında modern etkiler üzerine yoğunlaşmış olsa da, Türkiye'de bulunduğu süre içerisinde siyasi ortamın isteklerine cevap verecek şekilde bir üslup ile çalışmalarına devam etmiştir. Sanatçı, Almanya'da işlerinde teknik sorunlara yoğunlaşıp biçimde ışık, gölge, uzam ve hacimin ön planda olduğu, modern bir üslupla çalışmış ve iktidarın estetik dayatmalarına karşı çıkmıştır. Ancak Türkiye'de tekrar iktidar himayesinde anıt heykeller üretmeye başlamıştır. Belling, kişisel işlerinde kullandığı üslubu Türkiye'ye gelince devam ettirmemiş ve formun ön planda olduğu figüratif bir üslupla anıt heykeller üretmiştir.



Şekil 3.20 Rudolf Belling, *İnsan*, 1918, Essen

<https://artsandculture.google.com/asset/mensch-kain-und-abel/RwFK5-TofSi1KQ?hl=de>

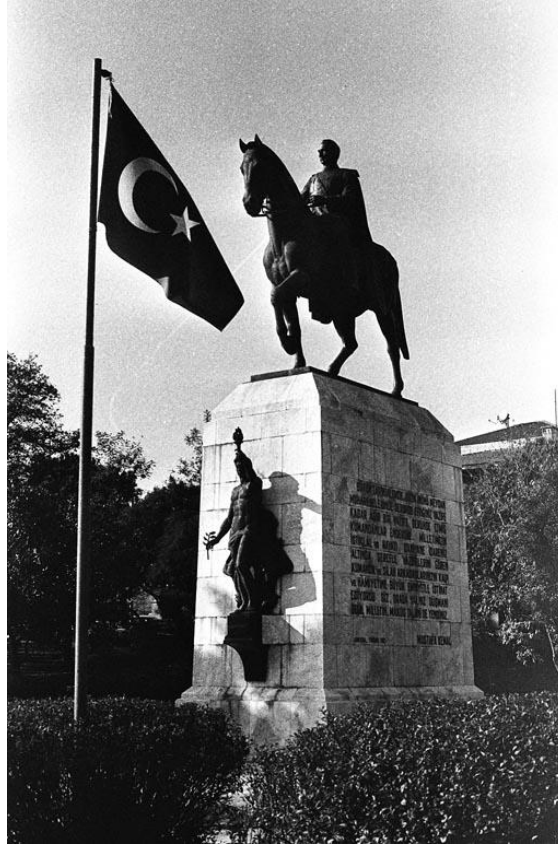


Şekil 3.21 Rudolf Belling, *Heykel 23*, 1923, Pirinç malzeme, 48 x 19,7 x 21,5 cm,
2022 Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York
<https://www.moma.org/collection/works/81202>



Şekil 3.22 Rudolf Belling, *Üçlü Heykeli*, 1929, Berlin
https://www.wikiwand.com/en/Rudolf_Belling

Nazi estetiği ile eserler üreten Josef Thorak ve Arno Breker'in heykellerinde görünen biçimsel özellikler ve estetik anlayış, Belling'in Türkiye'de yaptığı anıt heykellerinde de aynı tipik Nazi estetiğinin etkileri görülmektedir. Bu işlerine örnek olarak 1944 yılında yaptığı Maçka Parkı'nda bulunan "Atlı İnönü Heykeli" gösterilebilir (Koyunoğlu, 2018, s.42).



Şekil 3.23 Rudolf Belling, “*İnönü Heykeli*”, 1944, Maçka Parkı, İstanbul
<https://www.deviantart.com/turbojet/art/Macka-Inonu-Heykeli-44336725>

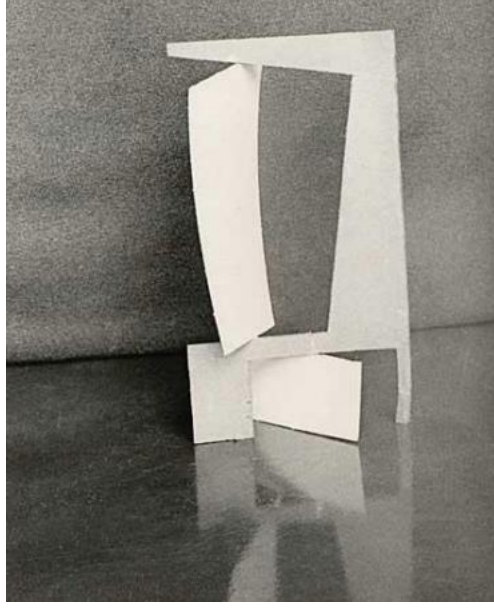
1937 yılında heykel bölümünün yönetimine geçen Rudolf Belling, eğitim sürecinde de geleneksel bakış açısıyla eğitim vermeye devam etmiştir. Öğrencilerin öncelikle heykel sanatının teknik becerilerini kavramalarını, disiplinli bir heykel eğitimi almalarını ve bu aşamayı başarıyla atlatmadan özgün işler üretmelerinin mümkün olmadığı fikrini savunmuştur (Koyunoğlu, 2018, s.44). Belling'in heykel eğitimindeki bu tutumu 1950'li yılların ilerleyen dönemlerinde, modern işler üretmek isteyen pek çok heykel öğrencisi ve sanatçı tarafından tepki görmüştür. Ancak Belling, katı teknik eğitiminin yanı sıra eğitim süreci boyunca öğrencilerinin

doğadan referans olarak çalışmasını teşvik etmiş ve bu sayede sanatçıların modern işler üretme sürecinde gelişmelerine katkıda bulunmuştur (Bayer, 2018, s.144). Her ne kadar Türkiye’deki heykel eğitiminde klasik bir formasyonu tercih etse de, bunun asıl sebebi heykel sanatının, Nazi ideolojisinde olduğu gibi Türkiye’de de ideolojik bir araç olarak görülmesidir. Figür temelli klasik eğitimin içeriğinde altı temel ilke üzerinde durulmuştur. Bunlar: hacim, boşluk, doluluk, desen, oran-orantıdır. Bu temel ilkelerin öğrenci tarafından benimsenmesi, iyi bir heykel ortaya çıkarmak için gerekli eğitimin tamamlanması ile “sağlam bir heykel” ortaya çıkmaktadır (Yağcı, 2019, s.1050). Türk heykel sanatının önemli isimleri Belling’in atölyesinde yetişmiş ve Batı’da hâkim olan “soyut sanat” etkileri Belling’ in eğitim verdiği, İlhan Koman, Zerrin Bölükbaşı gibi heykel öğrencileri tarafından ilgi ile denemeye başlanmıştır. Sanatçılar tarafından Belling’in geleneksel eğitim biçimi tepki çekse de Belling’ in formasyonu, soyut heykel çalışmalarına geçiş sürecinde sanatçılar için yol gösterici olmuştur.



Şekil 3.24 Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, *Barbaros Hayrettin Paşa Anıtı*, 1943,
Bronz döküm, 11,50 m, Beşiktaş, İstanbul

https://tr.wikipedia.org/wiki/Barbaros_An%C4%B1t%C4%B1



Şekil 3.25 Ali Hadi Bara, Sac Heykel, 1950

Coşkun, E. (2011). 1950-1960 Yılları Arası Türk Heykel Sanatı, Cumhuriyet Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 35, 2(131)

Müridoğlu ve Bara 1950’li yıllarda Akademi’de Hoca olarak görev almaya başlamış ve bu dönem çağdaş akımların akademi eğitiminde yayılmaya başladığı bir dönem olmuştur. Türkiye’de heykel sanatının önemli sanatçılarını yetiştiren Belling, disiplini eğitimi sayesinde heykel sanatına büyük katkılar sağlamıştır.

BÖLÜM 4

4. YENİ SANAT ORTAMI, AVRUPA ve AMERİKA ÖRNEKLERİ

II. Dünya Savaşının bitmesiyle yeni bir döneme giren ve boşluğa düşen “sanatçı” uzun bir savaşın ardından yaşanan göçlerin de etkisiyle sanatta yeni arayışlar içerisine girmiştir. Amerika’da 1940’lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan soyut dışavurumculuk akımını takiben Avrupa’da da lirik soyutlama ve Taşizm akımları ortaya çıkmıştır. Savaşın yarattığı yıkım, birey olarak insanın kendini deneyimleme sürecine girmesine sebep olmuştur. Savaşın bitimi, “insanın” kendini deneyimleme sürecinde bir bitişi temsil etmektedir. Yıkılan kalıplarla kendini toplum içinde aldatılmış bir birey olarak bulan insan, yeniden inşa etme ve keşfetme sürecine girmiştir. Bu çerçevede içerisinde sanatçı, sanatıyla bu yıkım ve deneyimleme sürecini yansıtmıştır.

Soyut ekspresyonizm, kökleri Amerika’da atılan ve ilerleyen dönemlerde Avrupa’da ortaya çıkan soyut sanat hareketlerine örnek teşkil etmesi ile büyük önem taşımaktadır. Carl Jung’un “kolektif bilinçdışı” kavramı ve Sigmund Freud’un bilinçdışı ve bellek kavramlarıyla ilgili okumalar yapan Amerikalı sanatçılar, II. Dünya Savaşı nedeniyle göç eden sürrealist ve Alman dışavurumcu sanatçıların yapıtlarını gözlemleyerek sürrealizme yönelmiş ve Amerika sanatı için yeni sayılabilecek eserler üretmeye başlamışlardır. Sürrealizmin doğrultusunda gelişerek ortaya çıkan soyut dışavurumculuk 1940’lı yılların ortalarında yükselişe geçerek kısa süre içerisinde iki farklı gruba ayrılmıştır.

Amerika’da devlet destekli sanat projelerinin 1930’lu yıllarda çoğalması ve sanatçıların teşvik edilmesi nedeni ile Amerikalı sanatçılar bu destek projelerinden çoğunlukla yararlanmışlardır. Bu projelerin amacı sanatçılara istihdam sağlamaktır. Özellikle Amerika’yı ve Avrupa’yı etkisi altına alan Büyük Buhran, ülkelerin çok büyük bir ekonomik kriz yaşadığı, hayatın her alanını derinden etkileyen bir dönemdir ve en çok etkilenen kesimlerden biri de sanatçılardır. 1929 yılında başlayan bu kriz, uzun süre boyunca Amerika ve Avrupa kıtaları başta olmak üzere

tüm dünyanın etkilendiği bir süreç olmuştur. İşsizlik ve açlığın gittikçe arttığı Amerika'da Franklin D. Roosevelt 1933 yılında yeni yönetimin başına geçmiştir. İşsizlik sorununa çözüm bulmak amacıyla "Civil Works Administration" (Yapı İşleri Yönetimi) adında bir kurum kurmuştur. Fakat bu kuruluş sanatçıların işsizlik sorununa çözüm olamamıştır. Bunun üzerine Roosevelt'in "Yeni Düzen" kapsamı altında sanatçılar için "Federal Sanat Projesi" oluşturulmuştur. Bu proje kapsamında sanatçılar düşük ücret karşılığında kamusal alanlarda bina ve duvar resimleri yaparak gelir elde edebilmiştir. Yapılan duvar resimlerinde sanatçıların ortak teması Amerikan kültür tarihi ve gündelik yaşamdan kareler olmuştur. Bu projenin hayata geçmesiyle birlikte farklı pek çok sanat projesi ortaya çıkmıştır. Sanatçılar devlet desteği ile kamusal alanlarda resim ve heykel çalışmaları yapmışlardır. Devletin sanatı ve sanatçıyı desteklediği Amerika, bu sebeple Avrupa'dan göç ederken sanatçıların öncelikli olarak göç etmek istediği yerler arasındadır. Sanatlarını daha özgür bir ortamda geliştirebileceğine inanan sanatçılardan vize almayı başarabilenler bu sebeple Amerika'ya göç etmiştir.

Amerikalı sanatçılar öncelikle I. Dünya Savaşı döneminde Amerika'ya sergi açmaya gelen Avrupalı sanatçıların işlerine hayranlık duymuşlardır. Giderek sayıları artan müze ve galeriler, Amerikalıların sanatla iç içe girmesine ve bu galerilerde sergilenen Avrupalı sanatçıların eserleriyle modern sanatı tanımaya olanak sağlamıştır.

Avrupa'da tüm bu gelişmeler olurken, Amerika'da sanatçılar köy ve kent manzaraları yapmaktan sıkılmış ve Amerika'ya ait yeni bir üslup yaratma peşine düşmüşlerdir. Avrupa'da hâkim olan faşist yönetimden kaçan sanatçıların Amerika'ya gelmesi ve işlerini galerilerde gördükleri sanatçıların kendileriyle tanışma fırsatı bulan Amerikalı sanatçılar için bu dönem büyük bir fırsat haline gelmiştir. Rusların toplumcu gerçekçi sanat ortamı, Avrupa'da faşist yönetim tarafından hasar görmüş bir kültürün karşısında Amerika, modern sanatı sahiplenmiş, nitelikli yeni bir sanat ortamı oluşturmak ve Amerika'yı yeni bir "kültür" haline getirmek için var gücüyle çalışmaya başlamıştır. Köklü bir sanat kültürüne sahip olmayan sanatçılar yeni ve farklı eserler üretme konusunda çekingen davranmışlardır. Aynı zamanlarda Amerika'ya göç eden sanatçı Hans Hofmann (1880-1966), Amerikalı sanatçılar için önemli bir yol gösterici olmuştur. Sanat eleştirmeni Greenberg'in de büyük desteğini alan Hofmann ilk soyut dışavurumcu tarzda resimler üreten sanatçılardan biridir. Bunun yanı sıra "Soyut dışavurumcu"

terimi ilk kez Greenberg tarafından Hofmann'ın resimleri için kullanılmıştır. Sanatçının Almanya'da yaşanan kaos ortamından Amerika'ya gelme amacı da tam olarak burada bulunan sanatçılara modern sanatı tanıtmak ve eğitim vermektir. Öncelikle "Sanat Öğrencileri Birliği" adında bir okulda eğitim vermeye başlamıştır. Burada eğitim verdiği süre boyunca Pollock sıklıkla Hofmann'ın derslerine ziyarete gitmiştir. İlerleyen zamanlarda Hofmann, "Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu" (Hans Hofmann School of Fine Arts) adı altında kendi okulunu açmıştır. Atölye temelli bir eğitim veren sanatçı, ışık-gölge, geometrik şekillerin kullanımı ile ilgili temel sanat eğitimi vermiştir. Modernist yaklaşımların tümü Hofmann tarafından Amerika'ya getirilmiştir. Henri Matisse ve Robert Delenaury'un sanatından ve renk kullanımından çok etkilenmiş, eğitimlerinde bu sanatçıların tekniklerine yer vermiştir. Hofmann'ın soyut anlamda yeni denemeleri Amerikalı sanatçılar için, Avrupa'daki modern sanat akımları ile bir köprü niteliğindedir.

Figüratif işler yapan Pollock zamanla, Miro ve Picassonun etkisinde yeni işler denemeye başlamıştır. 1940'lı yıllarda yaptığı bu resimler geometrik biçimlerin belirli belirsiz formların bir arada kullanıldığı bir soyutlama biçimi haline gelmiştir. 1950'li yıllarda bu tekniğini tamamen soyut bir dışavurumculukla sanat kariyerinin zirvesi sayılabilecek konuma taşımıştır. Pollock'un resimlerinde genellikle kullandığı akıtma tekniği daha önceleri Max Ernst'in boya kutularından damlatarak yaptığı denemelerle aynıdır. Pollock, Ernst'in bu boya kutusundan akıtma tekniğini daha önceden bilmektedir ve tekniğini geliştirmesinde Ernst bir ilham kaynağı olmuştur (Yılmaz, 2013, s.223-226).



Şekil 4.1 Jackson Pollock, *14 Numara*, 1951 Tuval bezi üzerine yağlı boya, 1465 × 2695 mm, Tate Galeri, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pollock-number-14-t03978>



Şekil 4.2 Hans Hofmann, *İlkbahar*, 1940, Ahşap Üzerine Emaye Boya, 28.5 x 35,7 cm, Moma, New York

<https://www.moma.org/collection/works/80670>

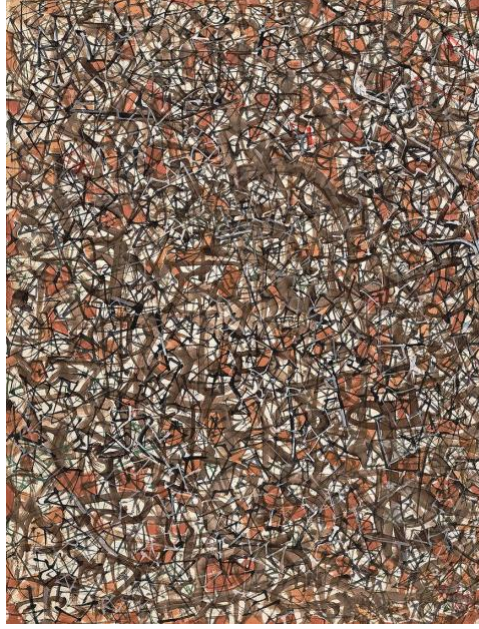
Aynı zamanda Anni Albers ve Josef Albers'in Black Mountain Kolejinde eğitim verdiği sürede içerisinde Jackson Pollock ve Williem de Kooning'in sık sık okulu ziyaret etmeleri ve Bauhaus ekolünü incelemeleri sanatçıların deneme süreçlerinde ve işlerini geliştirmelerinde önemli bir rol oynamıştır.

Hans Hofmann'ın yanı sıra aynı dönemde soyut dışavurumculuğun gelişmesinde önemli katkıları olan Ermeni göçmeni Ashile Gorky ve Amerikalı Mark Tobey de yeni ve özgün bir Amerikan sanatının ortaya çıkması için çalışmışlardır. Gorky'in, Picasso, Miro ve Matisse'in geometrik soyut formları ve renk kullanımından etkilenerek yaptığı, melankolik ve lirik işleri soyut dışavurumcu

sanatın gelişmesinde önemli bir yapı taşı olmuştur. Tobey'in figüratif resimden tamamen kopan üslubu, Bahai inancı ve Uzakdoğu düşüncesine yakınlığı resimlerinde şiirsel bir dil yakalamasını sağlamıştır. Resimlerinde kısıtlı kullandığı renk paleti ve akıtma tekniğiyle ortaya çıkan noktali yapı ve Doğu kültürünün hat sanatından etkilenerek yaptığı yazıyı andıran çizgiler, yeni kuşak sanatçılar için yol gösterici olmuştur. Ashile Gorky, Hans Hoffman, Williem de Kooning Avrupa'dan yaşanan sanatçı göçü sayesinde yeni bir Amerikan sanatı oluşmasında öncü olmuşlardır.



Şekil 4.3. Ashile Gorky, *Ciğer Horozun Tarağıdır*, 1944, Tuval üzerine yağlı boya, 107.3 × 123,8 cm, Albright Knox Art Gallery, New York
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488915>



Şekil 4.4 Mark Tobey, *Tarihin İlerlemesi*, 1964, Tuval üzerine guaj ve sulu boya, 65.2 x 50,1 cm, Solomon R. Guggenheim Vakfı Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

<https://www.guggenheim.org/artwork/4057>

Soyut dışavurumcu sanatçıların çoğunluğu özellikle uzun yıllar boyunca Amerika’da bulunan sanatçılar, devlet destekli projeler nedeniyle duvar resmi yapmaya ve büyük boyutlu işler üzerinde çalışmaya alışkın durumdadır. Bu sebeple Avrupalı sanatçılardan farklı olarak, şövale resmi kalıplarından çıkmakta zorluk çekmemişlerdir. Abartılı el hareketleri, büyük fırça darbeleriyle, plansız ve çoğu zaman kurgusuz yapılan bu resimler sanatçıların eserlerinin bir parçası olmasını sağlamıştır. Sanatçı artık deneyimleme sürecinin bir parçası olmuş ve eserden ayrı değil de eserin bir parçası haline gelmiştir. Ancak bu rastgele hareketler sanatçıların bilinçdışıını yansıtmada bir araç olması sebebiyle sanatçının kendisi için o kadar da rastgele değildir. Bu durum bilinçaltına ulaşmanın bir yoludur.

Sanatçı artık Alman dışavurumculuğundaki gibi anarşist bir bireycilikten ziyade daha içe dönük bir yol izlemeye karar vermiştir. Savaş sonunda Avrupa’nın yanı sıra Amerika’nın da izlediği politika, Hiroşima ve Nagazaki olayları, sanatçıların bu içe dönük yolculuğunda önemli etmenler olmuştur. Tüm dünyada hüküm süren demokrasi karşıtı tutum sanatçıların Motherwell’in deyimiyle “içsel

yeraltı” olarak adlandırdığı durumu yaşamasına neden olmuştur (Yılmaz, 2013, s.223).

2.Bölümde bahsedildiği üzere sanatçıların yanı sıra çok sayıda düşünür ve yazar da Amerika’ya göç etmek zorunda kalmıştır. Amerika’da bulunduğu süre içerisinde çalışmalarına burada devam eden Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer’in yaşadıkları deneyim ve yerinden edilmenin etkisiyle “kültürel konular” üzerinde yoğunlaşmaya başlamışlar ve “kültür endüstrisi” kuramını burada ortaya çıkarmışlardır. “Kültür endüstrisi” olarak ortaya çıkardıkları bu kuram, alçak kültür ve yüksek kültür kavramları arasındaki farkı ortadan kaldırmış ve tek bir perspektiften incelemiştir. Bu kurama göre müzik, reklam sektörü, film, televizyon arasındaki ayırım sona ermiştir. İlerleyen dönemlerde ortaya çıkan “Pop Sanat” bu ayırımın ortadan kalmasının sanatsal olarak en iyi örneklerindedir. Jameson endüstri haline gelen kültür ile ilgili; “Estetik üretim meta üretimiyle iyice bütünleşmiş haldedir” demiştir (Yılmaz,2012, s.206). Aynı süre içerisinde Clement Greenberg de Adorno ile benzer düşünceyi paylaşmaktadır. Greenberg bir yandan Avrupa’nın sanat anlayışını Amerika’ya empoze etmeye çalışırken, bir yandan dakik olarak nitelendirdiği Akademi’nin himayesindeki resim anlayışından ve kitlesel ürünlerden uzak kalınması gerektiği fikrini savunmaktadır (Yılmaz,2012, s.249). Greenberg’e göre “kiç” yüksek kültüre hizmet eden sahte ve yapay bir üründür. Kiç yayıldığı herhangi bir kıtada kültürü alt üst etmektedir. Greenberg için önemli noktalardan biri Amerika’ya has yeni bir sanat ortaya çıkarken bu unsurlara dikkat edilmesi gerekmesidir.

Greenberg’in Amerikan sanatını yücelttiği ve Amerika’da soyut dışavurumculuğun yükselişe geçtiği sırada, Avrupa önemli sanatçılarının çoğunu kaybetmiş ve güçsüz bir pozisyondadır. Amerika’daki modernizmin devinimi ve yeni hareketler Avrupa’da da etkisini göstermektedir ancak buradaki sanatçıların bir kısmı soyut denemeler yaparken bir kısmı da figüratif bir üslup üzerinde devam etmiştir. Soyut sanatçılar ile figüratif sanatçıların üslupları farklı olsa da sanatçılar genellikle aynı tema üzerinde yoğunlaşmışlardır. Genellikle savaştan sonra yaşanan umutsuzluk ve çaresizlik ortak tema olsa da tasvir ediliş biçimlerinde farklılıklar oluşmuştur. II. Dünya Savaşından sonraki süreçte figüratif resimleriyle en çok etki uyandıran sanatçılardan biri Francis Bacon olmuştur. Zaten Avrupalı olan sanatçı bu sebeple modern sanat tekniklerine hakimdir ve gerçeküstücü sanattan çok etkilenmiştir. Resimlerinde kullandığı temaları ele alış biçimi genellikle izleyiciyi rahatsız edecek

şekildedir. İmgeleri korku, kaygı, umutsuzluk ve boşluk hissi yaratan öfke uyandırıcı bir biçimde tasvir etmiştir. “Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüt” isimli resmi, ölüm ve vahşet içerikli resimlerine etkili bir örnek olarak gösterilebilir. Bu resim, kiliselerdeki mihrap arkalığını anımsatan triptik bir çalışmadır. Yüzyıllardır Avrupa resim sanatında sıkça kullanılan çarmıha gerilme sahnesini, kurban etme ritüelleri ile bağdaştırarak bu temayı dini bağlamının dışında, kendini anlatabileceği bir araç olarak kullanmıştır. Çünkü çarmıha gerilme olayını, insanın içinde var olan şiddetin ve vahşetin tezahürü olarak görmüş, bu sebeple kurbanı bir et parçası gibi göstermiştir. Bacon, çarmıha gerilme olayını Hristiyanlıktaki bağlamından koparmıştır. Hristiyanlıktaki yeniden diriliş ve umut fikri Bacon’un tasviri ile yerini korku ve kaygıya bırakmıştır. Bu durum II. Dünya Savaşından sonra “insanlık” için bütün kavramların anlamını yitirmesi ile açıklanabilir. Tüm bu sürecin sebebi Faşist yönetimin sonucunda ortaya çıkan II. Dünya Savaşı ve yarattığı yıkımdır.



Şekil 4.5 Francis Bacon, *Çarmıha Gerilme için Üç Etüt*, 1962, Tuval üzerine yağlı boya, 198.1 x 144,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
<https://www.guggenheim.org/artwork/293>

1940’lı yıllarda özellikle savaş sonrası dönemde etkisini göstermeye başlayan lirik soyutlama ve taşizm gibi akımlar Avrupalı sanatçılar için özgürlüğün temsili haline gelmiştir. İki büyük dünya savaşı arasında sürekli baskılanan bir atmosferde sanat üretmeye çalışan sanatçı için soyutlama, kendini bulma yolcuğunda bir özgürleşme aracı gibi görülmüştür.

Avrupa’da soyut dışavurumculuğa eş zamanlı olarak gelişmeye başlayan Lirik Soyutlama ise rengin temele alındığı ve soyut dışavurumculukta olduğu gibi spontane hareketlerin etkisinde ilerleyen bir akımdır. Akımın öncü sanatçısı Georges Mathieu’dur. Resimlerde genellikle tesadüfî çizgi ve dokular oluşturulmakta ve oluşturulan bu desenler sanatçının psikolojik yaklaşımı ile ilişkilendirilmektedir. Lirik soyutlama Avrupa’da ortaya çıkan tüm soyut hareketlerini kapsayan bir akımdır.

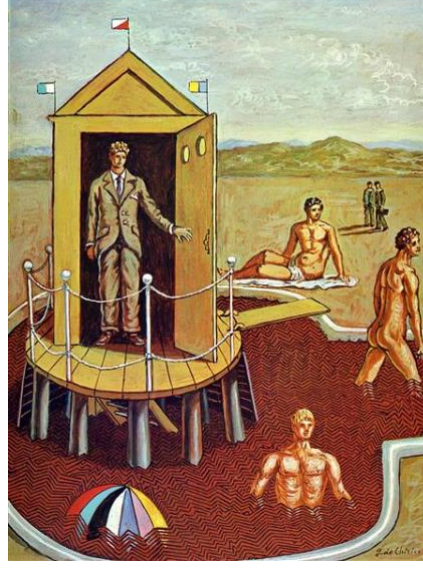
K.R.H. Sonderborg, Ernst Wilhelm Nay II: Dünya Savaşı esnasında gestapo tarafından zulme uğramış ve sanat üretimlerine bir süre ara vermek zorunda kalan sanatçılardandır. II. Dünya Savaşı bittiğinde Taşizm akımının öncüleri arasında yer almışlardır. Bu bağlamda soyutlama Nay ve Sondenborg’un sanatı için tam anlamıyla özgürleşmeyi temsil etmektedir. Ruhsal doğaçlama olarak da bilinen Taşizm lirik soyutlama ile eş zamanlı ortaya çıkmıştır.

Tüm bu soyut hareketler, sanatçıların kendi zihin hallerini gözlemleyerek, tüm dış etmenlerin dışında ancak aynı zamanda toplumsal uyaranların doğurduğu duygu durumlarıyla birlikte kendi bilinçlerine ve kendilerine ulaştıkları, varoluşlarını sorguladıkları bir süreç haline gelmiştir.

Savaştan sonra sanatçıların soyut yaklaşımlarında şüphesiz ki Avrupa’da 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren nesnede soyut bir anlayışı benimseyen Mondrian, Miro ve Kandinsky gibi sanatçıların etkileri bulunmaktadır. Aynı şekilde Kübizmde gördüğümüz geometrik soyut ve sürrealizmin temeline oturtulan otomatizm ve bilinçdışı kavramlarının da soyut sanat hareketlerine giden yolda bir aşama olduğu ve sanatçılar tarafından devinime uğradığı görülmektedir.

Avrupa’da ortaya çıkan, 1940’lı yıllarda Güney Amerika ve Amerika’da etkileri görülen bir diğer akım da “Yeni Nesnellik” akımının devinimi olan “Büyülü Gerçeklik” akımıdır. Yeni Nesnellik I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan, Weimar döneminin savaş sonrası bunalımını ve kötümser ortamını titizlikle ve eleştirel bir üslupla anlatan akımdır. Resimlerde genellikle Weimar’ın gece hayatı, politikacıları, yoksul halk ve donuk ifadeli portreler, toplumu eleştirmek için kullanılmıştır. Akımın o dönemki en önemli temsilcilerine George Grosz, Otto Dix, Ludwig Meidner, Rudolf Schlichter örnek gösterilebilir. “Yeni Nesnellik” etkisinde ortaya çıkan “büyülü gerçeklik” 1940’lı yılların başında Amerika’da ve Güney Amerika’da pek çok sanatçıya örnek olmuştur. “Büyülü gerçeklik” bir terim olarak ilk kez Franz Roh tarafından kullanılmıştır. Büyülü gerçekliği yeni

nesnellikten ayıran nokta, gerçekçi bir şekilde işlenen resimlerin masalsi ve büyülü bir anlatımla sunulması olmuştur. Bu anlamda Güney Amerika’da büyülü gerçeklik çoğunlukla edebiyat alanındaki eserlerde etkili olmuştur. Büyülü gerçekliğin resim sanatında ilk örneklerini Giorgio de Chirico’nun işlerinde görmek mümkündür. Gerçekçi bir üslupla yaptığı resimlerinde fizikötesi bir anlatım kullanmıştır.



Şekil 4.6 Giorgio de Chirico, *Gizemli Banyo*, 1935, Tual üzerine yağlı boya, 28.5 x 38.1 cm, Özel Koleksiyon

<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-mysterious-bath-1938>

Yeni nesnellikle bağlantılı olan büyülü gerçeklik çoğu zaman gerçeküstücülükle aynı olarak görülmektedir. Ancak büyülü gerçeklikle gerçeküstücülüğün en temel farklarından biri, gerçeküstücülüğün bilinçdışıyla ve bastırılmış olan gerçeklerle ilgilenmesidir. Büyülü gerçeklik ise sadece rüya ve bilinçdışı ile açıklanamaz. Büyülü gerçeklik, maddi gerçekliğin hayal gücü ile harmanlanıp büyülü ve fantastik bir şekilde sunulmasıdır. Efsaneler, mitler, masallar, mistisizm büyülü gerçekliğin alanına girer.

Amerika’da “büyülü gerçeklik” akımına örnek olarak gösterilebilecek sanatçılar arasında Jared French, George Tooker ve Paul Cadmus sayılabilir. Cadmus 1933 yılına kadar Fransa ve İspanya’da dolaşmış ve Avrupa’nın sanat ortamını gözlemlemiştir. Amerika’ya döndüğünde parasız kalan sanatçı “Yeni Düzen”

kapsamında Federal Sanat Projesi ile duvar ressamı olarak işe başlamıştır. Avrupa’da bulunduğu süre boyunca Rönesans ustalarının işlerini müzelerde inceleyen sanatçı, kısa bir süre sonra duvar resimlerini bırakıp kendi işlerini yapmaya başlamıştır. Signorelli ve Raphael’dan esinlenen sanatçı figürlerinde bu ustalardan gördüklerini uygulamaya başlamıştır. Bu üslubu ile Amerika’da yaşanan olayları eleştirel bir dille resmetmeye başlamıştır. 1934 yılında yaptığı “Filo İçeride” isimli resim Cadmus’un Amerika sanat sahnesinde tanınmasına ve eleştirmenler tarafından ilgi odağı olmasına neden olmuştur. Resimde Amerikan askerleri ve fahişeler bir parti havasında tasvir edilmiştir. Deniz Kuvvet Komutanı Amiral Hugh Rodman tarafından öfkeyle karşılanan bu resim sergiden kaldırılmıştır. Donanma sekreteri Henry Roosevelt tarafından sergiden kaldırılan resime Donanma tarafından el koyulmuştur. Resimde kara iznine çıkmış sarhoş Amerikan Donanma askerlerini fahişelerle birlikte tasvir etmesi ve resimde yer alan sarı saçlı gey erkek figürünün olması Donanmayı itibarsızlaştırma hareketi olarak algılanmıştır. Ancak Cadmus’a göre bu resmin bu kadar tepki olması gerçeküstü bir durumu değil gerçekte olanları yansıtmadır (Sweeney, 1977, s.14-17). Cadmus bu resimle ilgili Times gazetesine verdiği bir röportajda: “Eğer bildirildiği kadar derinden gücenmişlerse, amirallerin pek mizah anlayışı olduğunu düşünmüyorum. Deniz yetkilileri resmime saldırarak sadece ona dikkat çektiler, oysa onun hakkında hiçbir şey söylemeselerdi muhtemelen sadece sanat eleştirmenleri tarafından fark edilirdi” demiştir (<https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2021/6/paul-cadmus-the-fleets-in>). Cadmus için bu bir hayal ürünü değil, bir gerçekliktir. Resimde tasvir ettiği ortam gerçek gözlemlerine dayanmaktadır. Bu bağlamda Cadmus’un resimleri Dix ve Grosz’un 1920’li yıllarda yaptığı yeni nesnelci resimleriyle üslup bakımından benzerlik göstermektedir.



Şekil 4.7 Paul Cadmus, *Filo İçeride*, 1934, Donanma Sanat Koleksiyonu, New York
<https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2021/6/paul-cadmus-the-fleets-in>

George Tooker resimlerinde Büyük Buhran döneminde Karl Marx'ın yabancılaşma teorisinden etkilenerek eserlerini üretmiştir. Kapitalist sistem sebebiyle bireylerin sosyal sınıfları vasıtasıyla kendilerine ve çevresine uzaklaşmasını incelemiş ve sanatının temel sorunu haline getirmiştir. Bireylerin bu izolasyon hali Tooker'ın resimlerinde başlıca eleştiri konusu olmuştur. Cadmus ve Tooker gibi Amerikalı büyülü gerçekçi sanatçıların işleri genellikle Otto Dix'in "Metropolis" isimli resmi ile Georg Grosz'un "Toplumun İleri Gelenleri" isimli resminde vermek istediği toplumsal mesaj ile aynı kaygıları taşımaktadır.



Şekil 4.8 George Tooker, *Devlet Bürosu*, 1956, Tual üzerine yağlı boya, 49.8 × 75,2 cm, Met Museum

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488943>

Resimleri 1930'lu yılların ortasında Amerika'da sergilenen sanatçı Rene Magritte de gerçeküstücü ve büyülü gerçekçi çalışmaları ile Amerika'da büyük ilgi uyandıran sanatçılardan olmuştur. İlerleyen zamanlarda Amerikalı pop art sanatçıları da Magritte'nin imgeleri sorgulama ve irdeleme biçimden çok etkilenmiştir. Bu sanatçılar arasında popüler kültürün bilinen sanatçıları Andy Warhol ve Jasper Johns yer almaktadır.

Edward Hopper'ın resimleri de yeni nesnellik bağlamında incelenebilir. Hopper'ın resimlerinde açık bit toplum eleştirisi görülmektedir. Resimlerinde "birey" üzerine odaklanan Hopper, Amerikan toplumunda yabancılaşmış, yalnızlaşmış bireyler ile kapitalizmin birey üzerindeki etkilerini incelemiştir. En etkili olarak bilinen çalışmalarından biri "Nighthawks (Gece Kuşları)" dır. Henüz II. Dünya Savaşının devam ettiği 1942 yılında yaptığı resimde, restaurantın içinde üç müşteri yer almaktadır. Geniş ve camla kaplı bir mekân içerisine konumlandırılmış figürlerin ifadeleri birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Kalabalık içinde dahi kendi içine dönmüş bireyleri tasvir etmiştir. Kent yaşamında var olmaya çalışan orta ve alt sınıflar resimlerinin merkezini oluşturmaktadır. Bu durum Dix'in Weimar'ın toplumsal yapısını eleştiren ve Grosz'un savaştan sonra Weimar gece hayatını ve üst tabakasını konu alan resimleriyle konu bağlamında benzerlik göstermektedir (Levin, Hopper, 1996, s.182-192).



Şekil 4.9 Edward Hopper, Nighthawks (*Gece Kuşları*), 1942, Tual üzerine yağlı boya, 84.1 × 152,4 cm The Art Institute of Chicago
<https://www.artic.edu/artworks/111628/nighthawks>

Fransız kuramcı Andre Breton'un da o dönemde Hopper'ın resimleri ilgisini çekmiştir. Breton Hopper'ın resimlerini gerçeklikten uzak ve gerçeküstücü olarak nitelendirmiştir. Bunun nedeni geniş mekanlar ve sınırsız şehir manzaralarının içinde hareketsiz ve donuk ifadeleri ile maske takmış gibi görünen figürlerin saf bir gerçekliğin ürünü olmamasıdır. Bu sebeple Breton Hopper'ı "Fransız Sürrealist Grubunun" onursal üyelerinden biri yapmıştır (Levin, Hopper, 1996, s.182-192)

II. Dünya Savaşından sonra ortama genel olarak "yıkım" süreci hâkim olmuştur. Sanatçılar yıkımı kendi yaratım süreçlerinde de göstermişlerdir. Bu süreçte sanatçılar geçmiş deneyimlerini ve gelecek arayışlarını, maruz kaldıkları ve içlerinde var olan şiddeti dışa vurmuşlardır (İlhan, 2020, s28).

Yıkım üzerine yapılan işler erken dönemlere dayanmaktadır. Schwitters'ın Merz çalışması veya Max Ernst'in Köln'deki Dada sergisinde heykellerinin yanına yerleştirdiği balta, savaştan sonra Viyana askiyonistleri, Gustav Metzger (1926-2017) ya da Raphael Montanez Ortiz'in piyano parçaladığı performansında göstermek istediği "yıkım sanatının" erken birer örneğidir.

Almanya doğumlu Yahudi sanatçı Gustav Mertzger, faşist iktidar nedeniyle 1939 yılında ailesi ile birlikte İngiltere'ye kaçmış ve yaşamını Londra'da sürdürmüştür. Çalışmalarında savaş sonrası toplumun yaşadığı problemlere dikkat çekmiştir. Ölüme tanıklık etmiş insanlık, bunun sonucunda yaşamı yıkım ile bağdaştırmıştır. Mertzger'in "yıkım sanatı" böyle bir temel üzerine kurulmuştur. Savaş döneminde yaşanan travmalar ve kayıplar, tarihsel referanslar Mertzger'in sanatına yön veren unsurlardır. Yıkım sürecinin sanatçının sanatında ifade bulmuş biçimlerinden biri "Kendi Kendini Yok Eden" sanattır. Yaşadığı çağa ve kapitalist toplum düzenine eleştiri olarak bu sanatı formüle etmiştir. Nazi rejimi sebebiyle ailesini kaybeden Yahudi sanatçı uzun yıllar boyunca vatansız yaşamış ve kendini yurtsuz olarak değerlendirmiştir. Sürekli değişen ve gelişen zamana karşılık ailesinin tutuklanmasının üstünden geçen yirmi senelik süreye ithafen, savaş karşıtı çalışmaları oto-yıkıcı sanat işleri bu sürece bir örnektir. 1960 yılında yapmış olduğu kendi kendini imha eden asitli çalışması bu çalışmalarının ilkidir. Bu çalışmalarıyla aynı zamanda savaştan sonra hızla artan tüketim dikkat çekmiş ve kapitalizmin olumsuz etkilerini eleştirmiştir (Alpsoy, 2019, s.434-435).



Şekil 4.10 Gustav Mertzger, *Oto-Yıkıcı Sanatın İlk Halka Açık Gösterisinin Rekreasyonu*, 1960, Yeniden Yapım 2004, Tate
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/auto-destructive-art>

Bireyciliğin ön plana çıkmasının yanı sıra bazı sanat hareketleri Nazi Karşıtı sanat üretmeye devam etmiştir. Bireyciliğe karşı olan sanat hareketlerinde, Viyana Aksiyonistlerinin gaz odalarına ithafen yaptığı performans çalışması ve Gerhard Richter ve Sigmar Polke öncülüğünde Alman Pop Art hareketi olarak görülen “Kapitalist Gerçeklik” gibi yeni sanat hareketleri ortaya çıkmıştır. Amerika’da “pop art” Andy Warhol, Jasper Johns ve Robert Rauschenberg’in öncülüğünde soyut dışavurumculuğa karşı gelişen bir harekettir. Almanya’da ortaya çıkan “kapitalist gerçeklik” hareketi, savaştan sonra ikiye bölünmüş ve adeta molozların arasından tekrar toplanmaya çalışan Almanya’da yükselen tüketim kültürüne eleştirel bir yaklaşımla ve yakın tarihe öykünmeler yaparak kurdukları bağ ile Amerika’dan farklı bir hareket yaratmışlardır. Bu sebeple bu hareket “pop art” a bir yanıt niteliğinde görülmüş ve “kapitalist gerçeklik olarak” dile getirilmiştir. Viyana Aksiyonistlerinin performanslarının temelini oluşturan şiddet ve vahşetin dışa vurumunun zeminini oluşturan en önemli etmen savaştır. Soykırımdan sonra gelen neslin yaşanan toplumsal olaylar ve savaş ile birlikte yitirdiklerini kan ve vahşet sahneleriyle ifade etmişlerdir (Emre, 2015, s.14-18).



Şekil 4.11 Rudolf Schwarzkogler, *6. Eylem*, 1966

<https://www.artsy.net/artwork/rudolf-schwarzkogler-6-aktion-1>

Viyana Aksiyonistleri arasında yer alan Rudolf Schwarzkogler, savaş döneminde Nazilerin kurduğu konsantrasyon kamplarına ve bu kamplarda yapılan işkence ve deneylere gönderme yaptığı pek çok performans yapmıştır. Bu performanslarında bedenini beyaz bir sıkıca sarmış ve hareket edemez hale gelmiştir. Bedenini bir araç olarak kullanan Schwarzkogler, çocukların klinikte yaşadıkları acıyı ve çaresizliği sembolik olarak deneyimlemek istemiştir. Aynı şekilde Gottfried Helnwein da Nazi rejimini eleştirdiği pek çok performans düzenlemiştir. Nazi sembolleri ve üniformalarını kullandığı performans sergilerinde saldırıya maruz kaldığı zamanlar da olmuştur (Korkmaz, 2019, s.134-135). II. Dünya Savaşında Nazilerin yaptığı katliamlara sessiz kalan ve Nazilerin yanında yer alan Avusturya hükümetini de suçladığını performansların da açıkça göstermiştir. Hükümetin izlediği bu politika sebebiyle halkı bir kurban gibi görmüş ve performanslarında halkı kurban olarak temsil etmiştir. Çocukluk yıllarında Nazi rejimi sebebiyle yaşadığı travmalar üzerine açtığı “Hitler We Thank You” isimli sergide, hükümetin çocuklara çektirdiği acıları, fiziksel ve ruhsal verdiği hasarları çocuk portreleri üzerinden sunmuştur (Atlı, 2016, s.69-73).

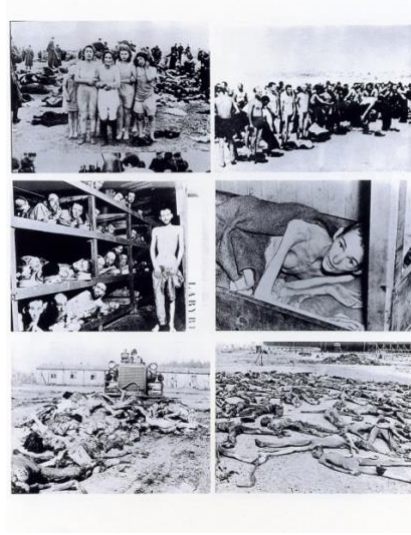


Şekil 4.12 Gottfried Helnwein, Utanç Verici, Kâğıt üzerine kalem ve sulu boya, 60x35cm, 1971

https://www.helnwein.de/works/watercolors/image_553-Peinlich-Embarrassing

1950’lerde Batı Almanya’da çöl haline gelmiş sanat ortamı, sanatın eski merkezi olan Paris’de ortaya çıkan informel sanat, taşizm etkisinde ve Weimar’ın kalıntılarıyla bir sanat anlayışı sürdürmektedir. Bu bağlamda Doğu Almanya’dan gelen Polke ve Richter için “kapitalist gerçeklik”, “toplumcu gerçekçi” sanattan bir kaçış olmuştur. Modern sanat eğitimi almış olan sanatçılar, modernizmin sürekli gelişme ve bağımsız sanat ilkeleriyle hareket etmişlerdir.

Hızla artan tüketim toplumunu incelerken aynı zamanda savaş sonrası Almanya’nın geçirdiği evreleri arşiv niteliğinde işlemişlerdir. Örnek olarak Richter’in Atlas isimli eserinde bu arşivlendirmeyi net bir şekilde görmemiz mümkündür. Çok sayıda fotoğraf ve çizimin bir araya gelmesiyle oluşan “Atlas” anıtsal nitelikte bir ansiklopedi gibi düzenlenmiştir. 1962 yılında başladığı bu çalışma eklenerek devam etmiştir. Yakın tarihte yaşanan soykırım fotoğraflarını da bu seride kullanmıştır.



Şekil 4.13 Gerhard Richter, *Kitaplardan Fotoğraflar 18. Panel*, 1967, 66,7 cm x 51,7 cm, Lenbachhaus Sanat Galerisi, Münih

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/photographs-from-books-11598?&artworkid=3&referer=search-art&p=1&sp=32&tab=collection-tabs>



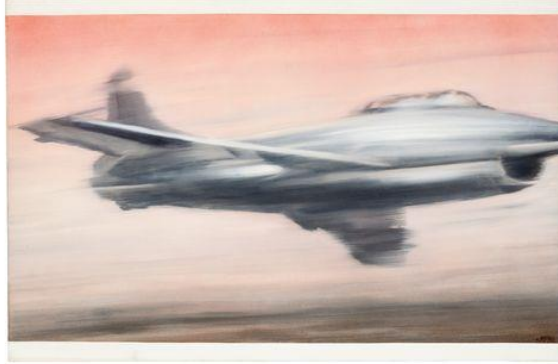
Şekil 4.14 Gerhard Richter, *Bombardıman Uçağı*, 1963, Stadtische Galerie Wolfsburg

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/aeroplanes-19/bombers-5480/?p=1&sp=32>

Doğu Almanya'dan kaçıp Batı Almanya'ya geçen Richter savaş sonrasında uzun bir süre savaş temalı resimler yapmıştır. O dönemde Doğu Berlin'de "toplumcu gerçekçi" sanat hâkim durumdadır. Savaştan sonra tüm Dünya'da ortaya çıkan sosyal ve ekonomik sıkıntılar sonucu yeni sanat hareketlerinin doğmasına sebep olurken bir

yandan da toplumcu gerçekçi sanatın Sovyetlerden Avrupa'ya kadar yaygınlaşmasına sebep olmuştur.

Richter, Bombardıman Uçağı isimli resminde uçakları ve düşen bombaları ölüm yıkımının nesnelere olarak göstermiştir.



Şekil 4.15 Gerhard Richter, *Savaş Uçağı*, 1963, Tual üzerine yağlı boya, 130 cm x 180 cm, Stadtische Galerie Wolfsburg, Wolfsburg

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/aeroplanes-19/bombers-5480/?p=1&sp=32>

Savaşın yıkımından etkilenerek eserler üreten Avrupalı sanatçıların yanı sıra rejimin baskısıyla göç etmek zorunda kalan ve savaşın hemen sonrasında Almanya'ya geri dönen sanatçılar, savaştan önceki sanat ortamını tekrar canlandırmaya çalışmışlardır. Bu sanatçılara örnek olarak Max Bill gösterilebilir. Bauhaus'un öğrencilerinden olan sanatçı Max Bill de savaşın başladığı yıllarda Amerika'ya Gropius'un yanına gitmiştir. Bauhaus'da eğitim gören İsviçreli sanatçı Bill bir süre Amerika'da çalışmalarına devam edip, savaştan sonra Avrupa'ya dönmüş ve diğer Bauhauslu sanatçıların çoğunluğunun aksine sanatına burada devam etmiştir. Bill, rektörlüğünü yaptığı "Ulm Tasarım Yüksek Okulu" nda Bauhaus kültürünü bilim ile iç içe geçiren bir formasyon geliştirerek bu şekilde bir eğitim sistemi sürdürmüştür. Bu yeni formasyon "Ulm modeli" olarak da bilinmektedir. "Ulm modelinin" amacı farklı kültürden sanatçı ve öğretmenleri bir araya getirip yeni bir sanat algısı oluşturmak olmuştur. "Ulm modeli" pek çok disiplinin iç içe geçtiği atölye eğitimlerinin yanı sıra matematik gibi bilime dayalı derslerin de içeriğinde yer aldığı bir model haline gelmiştir (Morgan, 2016, s60).



Şekil 4.16 Fotoğraf: Hans G. Conrad, Ulm Tasarım Yüksek Okulu, Almanya
https://stringfixer.com/tr/Ulm_School_of_Design

Max Bill'in çalışmalarında II. Dünya Savaşından sonra sıklıkla görülmeye başlanan Art Concrete hareketinin etkileri belirli bir şekilde ifade bulmuştur. İlk kez 1930'lu yıllarda adından bahsedilen ve De Stijl sanatçısı Theo van Doesburg tarafından terim olarak kullanılmaya başlanan "art concrete", geometrik soyutlama, konstrüktivizm ve kübizmin etkisinde teknoloji ve sanatın iç içe geçtiği bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır (Morgan, 2016, s111). "Art concrete" hareketinin özellikleri "Ulm Tasarım Yüksek Okulunun" eğitiminde benimsediği ilkeler ile yakın ilişki içerisinde. Art Concrete'in ivme kazandığı 1945 yılında Fransa'da "Art Concret" adı altında soyut sanatçıların da içerisinde yer aldığı bir sergi düzenlenmiştir. Sergi kapsamında yer alan sanatçılar arasında Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Wassily Kandinsky gibi Amerika'da sanatları örnek alınan eski soyutlamacı sanatçılar yer almıştır.



Şekil 4.17 Max Bill, “*Sonsuz Şerit*”, 1953

<https://catherinegracebaldwinfashionblog.wordpress.com/2016/10/31/concrete-art-max-bill-endless-ribbon/>

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Bu tez çalışması kapsamında, totaliter bir rejim olan Nasyonal Sosyalist ideolojinin genel olarak sanata etkileri incelenmiş ve I. Dünya Savaşından sonra yaşanan sosyal ve ekonomik sıkıntıların, sağ ve sol çatışmalarının, faşist rejimin zemininin atılmasına neden olduğu görülmüş ve bu zeminde gelişen sanat ortamının geleceğinde de bu unsurların belirleyici olduğu, sanatçı örnekleri üzerinden ortaya konmuştur.

1933 yılına kadar olan sürede sanatçıların eserleri incelendiğinde 20. yüzyılın ilk çeyreğinde hâkim olan Alman dışavurumculuğu, kübizm ve fovizm gibi akımların etkisindeki sanat anlayışında bir sanat ortamının hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Geleneksel estetik değerlerin dışında, sanatın bir amaç olmasından ziyade araç haline geldiği “modern sanatın”, 19. yüzyılın sonlarından itibaren geçirdiği tüm evreler Hitler tarafından “akıl hastalığı” ve “toplumu yozlaştıran” bir etmen olarak nitelendirilmiş ve 1933-1945 yılları arasında modern sanat eseri üretmek yasak hale gelmiştir.

1918 yılı ile Nazilerin iktidara geçtiği 1933 tarihine kadar olan sürede sanatçılar, yeni kurulan Weimar Devletinde halkın gündelik yaşamı, devletin politik tutarsızlığı ve ağırlıklı olarak savaş temaları üzerinde çalışmıştır. 1920’li yılların sonlarına doğru Nazi ideolojisi yönetim politikaları hayata geçmeye başlamış ve durum partinin sanatçıların bir kısmı tarafından hedef haline gelmesine neden olmuştur. Sosyalist gerçekçi fotoğraf, yazı ve karikatürlerin yayımlandığı AIZ dergisi gibi mecralarda, Hitler ile ilgili yayınlar yapılmaya başlanmıştır. Sanatçıları Devlet himayesinde tutmak adına Nazi Partisinin kayıtsız bir kolu olan KFDK (Alman Kültürü için Mücadele Birliği) gibi sanatçı örgütleri kurulmuş ve “aryan sanatı” adı altında Devlet tekelinde bir sanat anlayışı için sanatçılar teşvik edilmiştir. Erken dönemde yapılan benzeri sanat politikaları, sanatçıların endişe ve baskı altında üretim yapmalarına neden olmuştur.

Savaştan yeni çıkmış Alman Devletinde, dönüm noktası olarak görebileceğimiz Weimar Devletinin kurulma sürecindeki “Kasım Devrimi” dönemi, bir kısım solcu ve komünist partisine yakınlığıyla bilinen sanatçı kitlesinin tepkisini çekmiş ve George Grosz, John Heartfield gibi sanatçıların sanatlarının merkez temasını bu dönemde yaşanan katliamlar ve savaşta yaşadıkları travmalar oluşturmuştur. I. Dünya Savaşında vatani duygularla savaşa katılan sanatçıların bir kısmı savaşın bir çözüm olmadığını ve yıkımdan başka bir şey getirmediğini düşünerek savaş karşıtı bir tutum sergilemişlerdir. Bu zeminle kurulan Weimar Devletinin başarısız yönetim biçimi milliyetçi kesimin yükselişe geçmesi ile sonuçlanmıştır. Savaştan sonra halkın yaşadığı kaygılı ve güvensiz ortam, 1929 yılında yaşanan büyük buhran ve hükümetin başarısız politikaları nedeniyle Nasyonal Sosyalist Parti oylarını arttırmayı başarmıştır.

Nasyonal Sosyalist Parti'nin sanat politikaları ve sanatçılar üzerinde kurduğu baskı pek çok sanatçının sanat üretimini sonlandırmasına neden olmuştur. Sanatlarını sürdürmek isteyen sanatçılar ülkelerini terk etmiş, ağırlıklı olarak Avrupa ve Amerika'nın çeşitli bölgelerine göç etmişlerdir. Sanatın merkez noktası olarak görülen Fransa işgal edilene kadar sanatçıların en çok tercih ettiği yer olmuştur. Sıkı göçmen alım şartlarıyla sanatçıların en çok tercih ettiği diğer Avrupa devleti olan İngiltere'de modern sanat üretimi yapan sanatçılar eserlerini sergilemekte zorluk çekmişlerdir. Farklı bir sanat ortamının içine giren sanatçılar İngiltere'de hâkim olan sanata ayak uydurmak için deneysel işler üretmek zorunda kalmışlardır. Böyle bir ortamda, göçmen sanatçılar birbirlerine destek olmak için çok sayıda sanatçı örgütü ve dernek kurmuşlar, sergiler düzenlemişlerdir.

Nazi ideolojisi nedeniyle Avrupa'nın kaybettiği en büyük değerlerden biri modernizmin yapısal temellerini oluşturan Bauhaus Okulu olmuştur. Uygulamalı sanatlar ve güzel sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldıran Bauhaus ekolünde, usta çırak ilişkisi ile çeşitli atölye eğitimleri, üretimler yapılmış, endüstriyel ve teknolojik gelişmeler sanatla birleştirilerek yeni bir estetik anlayış oluşturulmuştur. 1933 yılında rejim baskıları nedeniyle kapanan okul, ustalarının büyük bir kısmının Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur. Amerika'ya göç eden Walter Gropius, Josef Albers, Laszlo Moholy Nagy gibi önemli ustalar, farklı isimlerde kurulan tasarım okullarında Bauhaus ekolünü Amerikalı sanatçılara öğretmiştir. Avrupa'da ortaya çıkan bu ekolün yaygınlaşması ve tanıtılması,

Amerikalı sanatçılara ilham olmuş ve soyut dışavurumculuk akımının ortaya çıkmasında en önemli etmenlerden biri olmuştur.

İkinci bölüm içerisinde incelenen Weimar Devleti kültür sanat ortamı başlığının sonucu olarak: Weimar Devletinde 1920'li yıllarda etkin olan Yeni Nesnelcilik akımının siyasi ortam içerisinde ortaya çıkan bir hareket olduğu ve ilerleyen yıllarda Amerika'da bu hareketin devinimi olan eserlerin ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. I. Dünya Savaşından sonra toplum eleştirisi amacıyla ortaya çıkan ve Otto Dix, Georg Grosz gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı Yeni Nesnellik ve Rene Magritte, Christian Schad'ın resimlerinde etkili olan Büyülü Gerçeklik akımlarının Amerika'daki yansımaları 1940'lı yıllarda George Tooker, Edward Hopper, Paul Cadmus gibi Amerikalı sanatçıların resimlerinde karşımıza çıkmıştır. Böylelikle Weimar Devleti'nin 1920'li yıllarda içinde bulunduğu siyasi ortamın yarattığı Yeni Nesnelcilik akımının, savaşla ve Almanya'da ortaya çıkan yeni rejimle birlikte yaşanan göçler sonucunda Amerika'da yaygınlaştığı ve Amerikalı sanatçıların eserlerinde dönüşüme uğradığı görülmüştür.

Savaş sonunda Avrupa'da kalan sanatçıların bir kısmı sanat üretimlerine devam edememiştir. Dışavurumcu ve gerçeküstücü akımının öncü sanatçıları Amerika'da bir araya gelmiş ve orada oluşturdukları birliklerle Amerika'da yeni bir sanat ortamı oluşturmuşlardır. O dönemde Amerika'da hâkim olan sanat Amerikan tarihini yansıtan sahneler ve günlük hayattan yansımalarıdır. Avrupalı sanatçıların sanatları, Amerika'da yeni arayışlara neden olmuştur. Üçüncü bölümde incelenmiş olan, özellikle Moholy Nagy, Hans Hoffman, Salvador Dali, Duchamp, Max Ernst gibi öncü sanatçılar Amerika'da da yeni bir sanat kültürünün oluşmasındaki temelleri atmışlar ve Amerikalı sanatçılara sanatsal anlamda örnek teşkil etmişlerdir. Avangard sanatın öncüleriyle bir araya gelebilen Amerikalı sanatçılar, ilerleyen zamanlarda avangard sanatı değiştirme ve geliştirmenin yollarını aramışlardır. Amerika'da soyut dışavurumculuğun gelişmeye başladığı dönemde, savaşta harabe haline gelmiş Avrupa'da bir yandan yaşanan yıkım toplanmaya çalışırken bir yandan da sanatta deneysel arayışlar içine girilmeye başlamıştır. Önemli sanatçıları Amerika'ya kaptıran Avrupa, genç sanatçılarıyla soyut dışavurumculuğa paralel yeni soyut denemeler yapmaya başlamıştır.

Avrupa'da figüratif temelli sanatçıların bir kısmı kendi içsel yolculuğunda soyutlamayı tercih etmiş, bir kısmı da figüratif bir üslupla alışılmış nesne ve figürlerin üzerinde çalışmaya devam etmiştir. Her iki üslupta da sanatçılar,

yaşadıkları acı, kaygı, korku gibi insani duyguları kendi öznel gerçekliklerinde aramışlardır. Avrupa’da “ lirik soyutlama” ve “taşizm” gibi akımlar bu dönemde ortaya çıkmıştır.

II. Dünya Savaşı, soykırımlar ve nükleer güçler etkisinde büyük kayıpların yaşandığı bir süre olmuştur. Yüzyılın yarısında yaşanan bu iki büyük dünya savaşı insanların “içe dönük” bir sürece girmesine neden olmuştur. Faşist ve Komünist yönetim altında olan devletlerde kültür ve sanat politikaları devlet merkezli olmuştur. Bu tip totaliter yönetimlerde sanatçının sanat üretiminin devletin himayesi altına geçtiği görülmektedir. Bu durumun sonucu olarak da sanatçılar sanatlarını özgürce yapabilecek yerleri yaşam alanları olarak tercih etmişlerdir.

20. Yüzyılda yaşanan tüm bu toplumsal olaylar, göç, soykırım ve milyonlarca insanın hayatını kaybettiği iki büyük dünya savaşı sonrasında tüm değerler sorgulanmaya başlanmış ve özellikle sanat alanında yeni bir yola girilmiştir. Dördüncü bölümde incelendiği üzere, sanatçıların bir kısmı kendi içsel yolcuğunda soyutlamayı tercih etmişlerdir. Kendi yaşadıkları acı, kaygı, korku gibi insani duyguları kendi öznel gerçekliklerinde aramışlardır. Pollock’un eylem resimleri Mathieu’nun lirik soyutlamacı resimleri, bu öze dönüşe ve deneysel yaklaşıma birer örnektir. Aynı zamanda bu insani duygularını figüratif olarak yansıtan ve Avrupa’da savaş sonrası şiddet temalı resimleriyle ilk akla gelen sanatçılardan biri Francis Bacon’dur. Francis Bacon, Viyana Aksiyonistlerinin daha sonraları yaptığı performans sanatını, tuvale hapsolmuş figürleriyle kan ve organ parçalarıyla izleyiciye yansıtmıştır. Bu figürlerin tuvalden çıkmış ve eylemin kendisi haline dönüşmüş hali olarak Viyana Aksiyonistleri karşımıza çıkmıştır.

20. Yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte ortaya çıkan ve gelişen modern sanatın, 1920’li yıllarda olumsuz pek çok olgu ile gelişmeye devam ettiği görülmüştür. Faşist ideolojinin modern sanatı reddetmesinin sonucu olarak Amerika’da ortaya çıkan yeni sanat hareketlerinin siyaset ve sanat ilişkisi bağlamında, sanatın hayat ile içkin hareket ettiği ve 20. yüzyılda bu evrenin yaşanan toplumsal olaylarla paralel olarak sürekli geliştiği görülmüştür.

Amerika’nın yanı sıra yaşadığı göçten kültürel anlamda en çok etkilenen ülkelerden biri de Türkiye olmuştur. Türkiye’ye göç eden Alman mimar ve sanatçılar yeni oluşan rejimin kimliğini oluşturmada büyük katkı sağlamıştır. Almanya’daki rejimden kaçan mimarlar özellikle başkent Ankara’da inşa ettikleri devlet binaları ile yapıların kimlik kazanmasında önemli rol oynamıştır. Aynı şekilde Türkiye’de anıt

heykel anlayışını geliştiren heykeltıraş Rudolf Belling de anıt heykel üzerine verdiği eğitimler neticesinde Türk heykel sanatının gelişiminde önemli katkı sağlamış ve kendinden sonra gelen sanatçı nesil için önemli bir örnek olmuştur.

Bu bilgiler doğrultusunda Almanya'dan ve faşist rejimin etkisi altındaki diğer Avrupa ülkelerinden göç eden sanatçıların gittikleri yerlerdeki sanat ortamını olumlu yönde etkiledikleri ve geliştirdikleri, özellikle de yeni bir sanat akımı yaratma hedefiyle sanatçıları destekleyen Amerika'da çalışmanın dördüncü bölümünde örneklerle gösterildiği üzere, sanatın gelişiminde büyük rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Geleneksel bir sanat anlayışı olan sanatçılar yeni hareketlere dahil olma konusunda daha cesur hamlelerde bulunmuşlardır. Sanatçıların geçirdiği bu dönüşüm sürecinde en önemli etkenlerden biri, Avrupalı sanatçıların Amerika'da sanat eğitimlerini sürdürmeleri ve sanatçıları modern sanat ile yakından tanıştırmaları olmuştur. İlerleyen süreçte Avrupa da, II. Dünya Savaşından sonra farklı bir yol çizmeye başlamıştır. Aynı doğrultuda Türkiye de mimari ve sanat alanında Alman mimar ve sanatçıların katkılarıyla modernleşme ve gelişme sürecine girmiştir.

KAYNAKÇA

- Adam, P. (1992) *Art of the third Reich*. New York; Harry N. Abrahms, Incorporated, New York a times mirror company
- Amyx, C. (1951). *Max Beckmann: The Iconography of the Triptychs*, The Kenyon Review, Kenyon College, 13(4), 610-623
- Antmen, A. (2016) *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul; Sel
- Arendt, H. (2014). *Totalitarizmin Kaynakları 3 Totalitarizm*, (1. Baskı) İstanbul; İletişim Yayınları
- Aslan, E. (2016). *Max Beckmann'ın Ayrılış Adlı Eserinin Analizi*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, (34), 25-38
- Atlı, P. (2016). *Sanatta Değişen Çocukluk İmgesi Gottfried Helnwein'in Çocukları*, Aydın Sanat, 2(4), 64-79
- Alpsoy, E. (2019). *Yıkıcı Süreçlerin Gustav Mertzger'in Sanatındaki Yansımaları Üzerine*, Tykne Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(6), 430-442, E-ISSN: 2667-6818
- Ayan, M. (2008). *Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwitz*, Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1)
- Barron, S. (1991). *Degenerate Art The Fate of the Avant- Garde in Nazi Germany*, (1. Basım) New York: Harry n Abrams INC Publishers, Art İnstitute of Chicago
- Bauer, K. E. (2009). *Penetrating Desire: Gender in the Field of Vision in Thomas Mann's Der Zauberberg and Christian Schad's Graf St. Genois d'Anneaucourt*, University of Wisconsin Press, 101(4), 483-498
- Bauman, Z. (2016). *Modernite ve Holocaust*, Çev: S. Sertabiboğlu. İstanbul: Alfa Yayınları
- Bauman. Z. (2016) *Modernite ve Holokaust*. (S. Sertabiboğlu, Çeviri) İstanbul; Alfa
- Bekalp, B. (2019). *Frankfurt Okulu'nun Temel Eleştiri ve Amaçları*, Sosyal Bilimler Metinleri, Uludağ Üniversitesi, 1
- Bloth, I. (2001). *Maler unter Bauern und Bauer unter Malern der Maler Adolf Wissel*, Velber

- Bostancı, M. (2012). *John Heartfield ve Nesne Yorumu*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul
- Cinemre, C. (2017) *Faşizm Devlet ve Sınıflar*, İstanbul: Belge Yayınları
- Clark, T. (2017) *Sanat ve propaganda*. (E. Hoşsucu, Çeviri) İstanbul; Sanat ve kuram Çalışlar, A. (1983) *Nazi sanatı ve estetiği*. Bilim sanat dergisi, 29, 14-18
- Emre, O (2015). *Tuvalden Fırlayan Performans Sanatçıları Viyana Aksiyonistleri*, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 1
- Eckl, M. (2014). *Turning Painting into an Essential Home Four Artists between two Worlds*, Arquivo Maaravi, 8(15)
- Farthing, S. (2013). *Sanatın Tüm Öyküsü* (3. Basım) Çev: F. C. Çulcu, İstanbul: Hayal Perest Yayınevi
- Fermi, L. (1968) *Illustrious immigrants the intellectual migration from Europe 1939-41*. Cgicago; University of Chicago press
- Fischer, K. P. (2020) *Nazi Almanyası Yeni Bir Tarih*, Çev: Y. Alogan. İstanbul: Alfa Yayınları
- Gompertz, W. (2012). *What Are You Looking At 150 Years of Modern Art*,
- Gündüz, Ş. Olgun, H. (2010), *Dinler Tarihi*, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
- Harrison, C. Wood, P. (2003) *Art in theory 1900-2000 an anthology of changing ideas*. Abd; Blackwell Publishing
- Heinzerling, L. Daniszewski, J. (2017). *Covering Tyranny The AP and Nazi Germany: 1933–1945*, New York: Associated Press
- İtkin, A. J. (2014). Restaging "Degenerate Art": The Politics of Memory in the Berlin Sculpture Find Exhibit, Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German, 87(4), 395-415
- İlhan, S. (2020). *Sanatsal bir Eylem Biçimi Olarak Yıkım ve Yeniden Yapılandırma*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- Kacka, K. Grochowina, S. (2014). *Foundations of Nazi Cultural Policy and Institutions Responsible for its Implementation in the Period 1933-1939*, Kultura i Edukacja, 6(106), 173-192
- Kacprzak, D. (2019) *From the Studies on Degenerate Art Tweny Years After the Washington Conference Szczecin*, National Museum, National Museum in Szczecin 60, 126-142

- Kohut, K. Mühlen, P. (1994) *Alternative Lateinamerika Das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus*, Bibliotheca Ibero Americana
- Korkmaz, F. D. Kobat, O. (2019). *Viyana Aksiyonizmi ve Deneysel Avrupa Sinemasına Etkileri*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20(1), 123-142
- Kreft, L (Ed.) (2011). *Sanat siyaset*. İstanbul; İletişim
- Kreft, L. (2011). *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, Ed: A. Artun. (3. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları
- Kutluk, F. (2018) *Müzik ve Politika*, İstanbul: H2o Yayın evi
- Koyunoğlu, Ö. E. (2018) *Türkiye’de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980*, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Lee, S. J. (2010) *Avrupa Tarihinden Kesitler*, (3. Baskı) İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları
- Levi, N. (1998). *Judge for Yourself- The Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle*, The MIT Press, 85, 41-64
- Levin, G., Hopper, E. (1996). *Edward Hopper’s “Nighthawks” Surrealism and the War*, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22(2), 180-195
- Levi, E. (1994). *Music in The Third Reich*, London: University of London
- Locatelli, V. (2011). *Le immagini del potere La Deutsche Kunstgesellschaft e l’arte del Terzo Reich*, *Studia theodisca*, 181-204
- Merriman, J. (2018). *Rönesans’tan Bugüne Modern Avrupa Tarihi*, Çev: Ş. Alpagut. İstanbul: Say Yayınları
- (Mies Memorial to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht, (2013, Temmuz 10). <https://thecharnelhouse.org/2013/07/10/mies-memorial-to-rosa-luxemburg-and-karl-liebknecht-1926/> Erişim Tarihi: Ocak, 2022
- Morgan, A. L. (2017). *Historical Dictionary of Contemporary Art*, London: Rowman & Lilefield Yayın Evi
- O 'shaughnessy, N. (2020). *Hitler’i Pazarlamak*, Çev: A. Öztürk. İstanbul: The Kitap Yayın evi
- Öcal, S. (2020). *March Chagall ve Beyaz Çarmıha Geriliş*, *İdil Dergi*, 73, 1415-1421
- Özkan, S., Arıkan, S. (2019). *Sosyalist Gerçekçi Fotoğraf ve Tasarım Anlayışının Dergi Kapaklarındna Kullanımı*, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 5(1), 8-23

- Palmier, J.M. (2017). *Weimar in Exile The Antifascist Emigration in Europe and Amerca* (1. Baskı) Çev: D. Fernbach, Croydon: Printed by CPI Group
- Peters, O. (2014) *Degenerate art the attack on modern art in nazi germany*, New York; Prestel
- Pollock, G. (2017). *Life or Theatre*, University of Leeds, White Rose University Consortium, (5981). pp. 25-26, <http://eprints.whiterose.ac.uk/131374/>
- Roitberg, G. P. (2020). *Expositions of 'degenerate' art and music in nazi Germany: reflections on totalitarian aesthetics and education*, Revista Digital do Lav, 13(3), 97-113
- Salsbury, B. L. (2008). Elfriede Lohse-Wächtler: A Feminist View of Weimar Culture, *Woman's Art Journal*, 101(4), 23-30
- Schubnell, M. (1994). *Locke Setman, Emil Nolde and the Search for Expression in N. Scott Momaday's "The Ancient Child*, University of Nebraska Press, 18(4), 468-480
- Sherrat, Y. (2014) Hitler'in filozofları. (Ö. Eldaş, Çeviri) İstanbul; Say
- Sherrat, Y. (2014). *Hitler'in Filozofları*, Çev: Ö. Eldaş. İstanbul: Say Yayınları
- Sweeney, G. (1977). *Paul Cadmus an American Satirist*, Yüksek Lisans Tezi, Arizona, Universitt of Arizona
- Tanilli, S. (2019). *Yüzyılların gerçeği ve mirası 20. Yüzyıl: yenibir dünyanın aranışında*. İstanbul; Türkiye iş bankası
- Uyanık, O. (2012). Rodchenko ve El Lissitzky'nin Grafik Sanatına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Işık Üniversitesi
- Üner, Ö. (2013), *Sanat ve Siyaset İlişkisi*, Sanat ve Siyset Sempozyumu, Sakarya: Sakarya Üniversitesi
- Vinzent, J. (2006) *Identitiy and Image Refugee Artist From Nazi Germany in Britain (1933-1945)*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
- Walker, W. (2010). *The Contradictory Nature of Emil Nolde: Painter of Heimat*, Yüksek Lisans Tezi, Webster University, Webster
- Welch, D. (2002) *The Third Reich Politics and Propaganda*, (2. Basım), New York: Taylor & Francis Ltd.
- Yavuzoğlu, A. (2013). *20. yy. da Faşist Paranoya*, İstanbul: Sayfa Yayınları
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara; Ütopya

Zeller, J. (2009). Un ilustrador humanista y transcultural: el caso de Clement, Iberoamericana, Nueva epoca, 9(33), 139-156

Zencirci, D. E. (2012). *Otto Dix ve Der Krieg Gravür Serisi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22, 21-40

Zuschlog, C. (2011). *Nationalsozialismus*, Handbuch der politischen Ikonographie, 2, 174-18