

# ALMAN RESİM SANATINDA YENİ NESNELCİ TAVIR VE SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ

## NEW OBJECTIVITY IN GERMAN PAINTING ART AND SOCIO-POLITICAL CRITICISM

DOÇ. DR. ELİF ŐENEL

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzeli Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü  
elfsenel@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2449-6341

DR. ÖĐR. ÜYESİ MEHMET AKSOY

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzeli Sanatlar Fakültesi  
aksoyart@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7977-2649

**Öz:** Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım tüm dünyayı etkisi altına almış, mağlup olmuş toplumlar içinde Almanya büyük bir enkazın içinde kalmıştır. Toplumsal gerçeklik karşısında modern sanat anlayışı tartışmaya açık bir konuma gelmiştir. Bu süreçte Alman resim sanatı, dönemin toplumsal ve siyasal koşullarına odaklanan bazı sanatçıların eleştirel yaratımlarına sahne olmuş, yeni nesnelcilik akımı bu bağlamda dikkat çekmiştir. Bu araştırmada Alman resim sanatında yeni nesnelci tavir ve sosyo-politik eleştiriye ışık tutmak amaçlanmıştır. Konu, yeni nesnelciliğin sosyo-politik eleştiri kanadını temsil eden George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann'ın sanat anlayışları ve eserleri üzerinden örneklendirilmiştir. Araştırma nitel bir çalışmayı teşkil ettiğinden veri toplama tekniği olarak doküman analizi, veri analiz tekniği olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen veriler ışığında, sosyo-politik eleştirel tutumıyla yeni nesnelciliğin; savaşın, siyasal karmaşıklığın, ekonomik krizlerin, sosyal adaletsizliğin ve sınıf mücadelesinin sanatsal ifadesi olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte sanatın ve sanatçının nesnel gerçeklik karşısındaki tutumuna dikkat çektiği ortaya konulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Yeni Nesnelcilik, Sosyo-Politik Eleştiri, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann.

**Abstract:** *The destruction caused by the First World War affected the whole world, and Germany was left in a great debris among the defeated societies. In the face of social reality, the manner of modern art has become open to discussion. During this period, German painting art has witnessed the critical creations of some artists who focused on the social and political conditions of the period, and the new objectivity movement has drawn attention in this context. In this study, it is aimed to shed light on the new objectivity and socio-political criticism in German painting art. The subject is exemplified through the artistic perspectives and artworks of George Grosz, Otto Dix and Max Beckmann, who represent the socio-political criticism wing of the new objectivity. Since the research is a qualitative study, document analysis was used as a data collection technique and descriptive analysis was used as a data analysis technique. In the light of the data obtained in the research, it has been determined that the new objectivity with its socio-political critical attitude is an artistic expression of war, political complexity, economic crises, social injustice and class struggle. It has also been revealed that the new objectivity draws attention to the attitude of art and the artist towards objective reality.*

**Keywords:** *New Objectivity, Socio-Political Criticism, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann.*

## Giriş

Tarih boyunca gerçekleşen sosyal, politik ve ekonomik değişimler kaçınılmaz olarak sanatın da değişim sürecine yön vermiştir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, iki büyük savaş arasında kalan dönemde sanatta olağanüstü devrimler yaşanmış, sanatçılar adeta toplumların sessiz savunucuları olmuşlardır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar vahşeti ve büyük oranda yıkıcı etkileriyle Büyük Savaş olarak adlandırılan Birinci Dünya Savaşı, tüm dünyayı sarsmıştır. Bununla birlikte savaştan en ağır darbeyi Almanya almıştır. Savaşın bıraktığı enkazın ortasında Almanya, siyasi başarısızlıklarının kurbanı olmuş, ülke genel itibarıyla daha çok yıpranmaktan öteye gidememiştir. Siyasi gelgitlerin ortasında kalan Alman toplumu, acı sonuçları kolay kolay dindirilemeyecek çatışmalarla karşı karşıya kalmıştır. Henüz savaşın yarattığı tahribatın üstesinden gelemeyen ülke, fiziksel ve duygusal olarak yıpranmaya devam etmiştir. Toplumun savaş sonrası genel senaryosundan da anlaşılabilceği gibi, işsizlik, açlık, yoksulluk, çaresizlik ve güvensizliğin pençesine düşmüş olan Almanlar, dış güçlerin yanı sıra ülke yönetimini de bu yenilginin sebebi olarak görmüşlerdir. Savaş sonrasında toplum içinde baş gösteren bölünmelerden, çatışmalardan, grevlerden ve devrim yıllarından, Almanya'da büyük bir düzensizliğin hüküm sürdüğünü anlamak mümkündür. Bu kaos ortamını alevlendiren en şiddetli psikolojik zulüm ise artan toplumsal eşitsizlikler olmuştur. Ülke, yıkımı yaratanlar ve sonuçlarına katlananlar şeklinde ikiye bölünmüştür. Savaşa sürüklenen halk, geçmişin özlemi ve gelecek güzel günlerin umuduyla mevcut düzene isyan etmiştir. Tüm yazın ve düşün alanlarında olduğu gibi sanatta da bu isyanın yansımaları açıkça görülmüştür. Bunun yanı sıra, Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde geleneğin ve gerçekçiliğin karşısında tavır alan modern sanatçılar, öznel, bireyci ve duygusal tutumlarıyla oluşturdukları sanatsal yaratımlarında, toplum meseleleri türünden bir kaygıyı barındırmamışlardır.

Ziss, bağımsız sanat yapıtlarından ziyade yaşamla ilişkili ve insanlığa hizmet eden sanat yapıtlarının, kültür hazinelerini oluşturan değerler olduğunu vurgulamıştır. Bilhassa yakın tarihte, sanatın toplumdan ve haliyle politikadan bağımsız düşünülemediğini öne sürerek sanatın politika ile bağına inkâr etmenin, toplumsal ve siyasal meseleler karşısında sanatın bağımsızlığını baskılamının anlamsızlığına dikkat çekmiştir (2011, s. 51).

Ziss, bu görüşünü şu sözleriyle desteklemiştir:

Fransız ressamı L. Mittelberg, o güzelim *Sanat İçin Sanat* tablosunda böyle bir konunun gerici niteliğini bütün çıplaklığıyla ortaya koymuştur: Bir adamın ipte sallandığı bir ağacın karşısında, bir ressam, sehпасı başına oturmuş, cesede bakıyor ama gördüğü ve resmettiği ne? Sadece bir ölü-doğa, yani bir çiçek saksısı ve elmalar... (2011, s. 51).

Savaş sonrasında yaşanan felaketi ve bu felaketin ardında yatan gerçekliği ifade etmenin gerekliliğini savunan özellikle sol kesimden bazı sanatçılar, sanatın hayatta bağlantısını yeniden kurmanın önemine odaklanmışlardır. Modern sanatın durağanlığına bir başkaldırı niteliğinde yeni oluşumlar gecikmemiştir. Bu kaotik ortamda gerçekliğin kendisine odaklanan yeni nesnelcilik, sanatçının sosyal ve politik meseleler karşısında sineye çekilmesi-

nin anlamsızlığını vurgulayan tarihi görüşün bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Alman resim sanatı ile özdeşleşen yeni nesnelcilik akımı coğrafi sınırlarını aşmamış ve çok uzun soluklu olmamış bir eğilimdir. Ancak hem sanatta hem de toplumdaki etkisi göz ardı edilemeyecek boyutta olmuştur. Onu bu denli etkili kılan yanı ise kuşkusuz, idealler, perde arkası ihanetler, düşler ve masallar arasında gerçekliğini yitirmiş dünyanın, gerçekliğin geri dönüşüne duyduğu arzu olmuştur. Yeni nesnelci sanatçılar, aldanmış bir toplumu uyandırmak ve hegemonik yapının zulmünü eleştirmek için sanatsal yaratımlarını gerçekçilik üzerine temellendirmişlerdir. Bu bağlamdan uzak olan her tür dışavurumcu yaratıma karşı koymuşlardır. Bununla birlikte gerçekliği ifade etmenin eleştirel ve özgün yollarına başvurmuşlardır. Onların gerçekçilik ülküsü, içinde çeşitliliği barındıran bir yapıya sahip olmuştur. Yeni nesnelci tavrın içinde bazı sanatçılar daha ılımlı bir üslup izlerken, bu çalışmada odaklanılan bir grup sanatçı sosyo-politik eleştiriye yönelik bir tutum sergilemiştir. Bu sanatçılar, savaş sonrasında Almanya'da ortaya çıkan toplumsal ve siyasal kargaşayı, baskıcı yönetim ile ezilen halk arasındaki ilişkiyi, toplumsal eşitsizlikleri ve insanlık suçlarını toplumsal gerçekçilik veya karikatüre yakın bir gerçekçilik anlayışıyla yansıtmışlardır. Bu noktada, sanatta gerçekçilik anlayışının teoride birtakım kurallar ve belirlenimlere bağlı olduğu kanısı tartışmaya açık görünmektedir. Dış dünyanın gerçekliğini nesnellikle yansıtabilmek, toplumsal normlardan ve geleneksel sanat kodlarından bağımsız eleştirel bir dili gerektirmektedir.<sup>1</sup> Yeni nesnelci tavrın gerçekliğe odaklanan satirik yapısını bu doğrultuda anlamak mümkündür. Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiri konusu, sosyal gerçeklikle sanat arasındaki ilişkiye, gerçek dünyanın nesnel bir sanat anlayışıyla deşifre edilmesine ve bunun satirik anlatım yollarına odaklanmıştır. Bu konu ekseninde, hem sanatçının toplumsal duyarlılığını dizginlemeye çalışan baskıcı tutumlar hem de sanatın duygusal hürlüğü ve özneliği ile toplum odaklı tavrı arasındaki muğlaklık problem kabul edilip araştırmaya değer bulunmuştur.

Bu araştırmada Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiriye ışık tutmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, yeni nesnelciliğin sosyo-politik eleştiri kanadını etkin biçimde temsil ettiği düşünülen George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann'ın eserleri ve sanat anlayışlarına odaklanılmıştır. Araştırmanın genel amacına ulaşmak için önce Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın genel durumu, bu dönem öncesinde hüküm süren sanat anlayışı, yeni nesnelciliğin ortaya çıkışı ve gelişim süreci incelenmiştir. Daha sonra yeni nesnelci tavrın sosyo-politik eleştiri kanadını temsil eden sanatçıların ve yapıtlarının kolektif ruhuna vurgu yapılmış, bu kanadı temsil eden Grosz, Dix ve Beckmann'ın birer eseri üzerinden konu aydınlatılmıştır. Bu aydınlatma, Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında olduğu gibi, tarihsel süreçte yaşanan tüm sancılı dönemlerde sanatın toplumsal

<sup>1</sup> *Gerçekçiliğin İkinci Baharı* başlıklı sanat konuşmalarında, gerçekçilik anlayışının kapsamının genişliğini savunan Okan, bunu, "Gerçekçilik, biçim ya da görünüşle ilgili bir şey değil, gerçekliği oluşturan ilişkilerle, o ilişkileri görme ve görünür hale getirme eylemi ile ilgilidir" sözünü açıklamıştır (Zamly, Arslanoğlu, Okan ve Özgün, 2012, s. 374). Aynı söyleşide Okan'ın, "eleştirel olarak ele alı, yerleşik kavrayıştan kopabilmek için son derece önemli. Onaylamanın koyu gölgesinde değil kuşunun güneşli aydınlığı altında biçimlenen eleştirelilik olmadan gerçekçi olunabilir mi?" sözleri, eleştirel tutumun gerçekçilik ülküsü üzerindeki etkisini vurgulamıştır (Zamly ve diğerleri, 2012, s. 395-396).

yükümlülüklerini ön plana çıkaran duruma, sanatçının toplumsal duyarlılığını şekillendiren ezber bozan anlatım biçimlerine dikkat çekecektir. Sanat ile hayat arasındaki sınırı bulanıklaştıran sosyo-politik koşullar ve bu koşullar karşısında sanatçının sergilediği muhalif tavır göz önünde bulundurulduğunda, sanat tarihinin modern arayışlar ve dış dünyanın gerçekliği arasında haykıran bu saklı dönemine göz atmak önem arz etmektedir.

Araştırmanın daha sağlıklı yürütülebilmesi için Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiri konusuna çeşitli sınırlılıklar getirilmiş, yeni nesnelciliğin sosyo-politik eleştirel tutumunu örnekleyen eserler, George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann'ın birer çalışması ile sınırlandırılmıştır. Araştırma birtakım sayılılar doğrultusunda gerçekleştirilmiş, kullanılan yöntemin konuyu tespit etmeye uygun olduğu; Grosz, Dix ve Beckmann'ın eserlerinin ve sanat anlayışlarının, yeni nesnelciliğin sosyo-politik eleştirel yönünü ifade etmek için elverişli olduğu; elde edilen verilerin konuyu objektif olarak yansıtabileceği düzeyde olduğu kabul edilmiştir.

## Yöntem

Araştırma nitel bir araştırma olup veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiriye analiz etmeyi mümkün kılan Türkçe ve yabancı dilde kaynaklar taranmıştır. Elde edilen veriler, problemi örneklemeye uygun olduğu düşünülen eserlerin görselleri ile desteklenmiştir. Konu kapsamında seçilen eserler analiz edilmiştir. Araştırmada veri analiz tekniği olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Konuyu ve kapsamını açıklayıcı nitelikte olduğu düşünülen kaynaklara atıfta bulunulmuştur. Bulgular temalara göre özetlenip yorumlanmış ve birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

## Birinci Dünya Savaşı Sonrası Almanya'nın Genel Durumu

Yirminci yüzyılın başlangıcında yeni bir asırla birlikte gelen umutlar çok geçmeden yerini protesto, saldırganlık, hüsrana, endişe ve acıya bırakmıştır. Tüm dünyayı saran bu karamsar tablonun perde arkasında kuşkusuz sebep ve sonuçlarıyla Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) yer almıştır. Savaş yıllarını kapsayan on yıllık dönemde, devrimler, grevler ve çatışmalar hüküm sürmüştür, dünyanın çoğu adeta kana bulanmıştır (Yapp, 2005, s. 6). Avrupa devletleri için toplumsal, siyasal ve ekonomik açıdan bir düzensizlik devri başlamıştır. İtilaf devletleri ile Almanya arasında 1919'da imzalanan Versay Antlaşması, savaş mağlubu Almanya için çok ağır şartlar getirmiş ve ülkenin kaderini değiştirmiştir. Bu tarihten sonra baş gösteren yüksek enflasyon ve siyasi çalkantı, Nazi Almanyası'nın ve sonraki dünya savaşının zemini hazırlamıştır (Hollingsworth, 2009, s. 455).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından dağılan Almanya'yı kurtarma girişimlerinin neticesinde 1918 yılında, adını Almanya'nın Weimar şehriden alan, Weimar Cumhuriyeti kurulmuştur. Almanya'nın ilk parlamenter demokrasi deneyimi olmakla birlikte Weimar Cumhuriyeti, monarşi ve otoriter devlet düzeninin üstesinden gelebilecek güçlü bir cumhuriyet hareketi

olmaktan ziyade, Birinci Dünya Savaşı mağlubiyetinin etkilerini yatıştırmak için aceleyle ortaya atılmış bir geçici çözüm niteliği taşımıştır. Bu nedenle geçici demokrasi olarak da anılmıştır (Kolb, 2005, s. 3). 1933'te kurulan Nazi Almanyası ile Hitler dönemine dek sürecek olan Weimar Cumhuriyeti, kısa ömürlü olmanın yanı sıra kendi içinde dönemsel olarak farklılıklar barındırmıştır. Weimar Cumhuriyeti zamanında Almanya, Paris Barış Konferansı ve Versay Antlaşmasının da etkileriyle savaş sonrası enflasyon; gerileme ve yüksek oranda işsizlikle baş gösteren kriz; daha sonra gelen istikrar dönemi ile ekonomik refah (bilhassa kültürel ve sanatsal platformu etkileyen altın yirmili yıllar); Büyük Buhran (1929-Dünya Ekonomik Bunalımı) ve Büyük Buhranın gölgesinde yeşeren Nasyonal Sosyalizm gibi çalkantılı bir döneme tanıklık etmiştir (Kolb, 2005, Bölüm 1).

Birinci Dünya Savaşı'nın ülke üzerinde yarattığı tahribatın yanı sıra savaş sonrası ülkeyi toparlama politikalarının getirdiği toplumsal bunalım da Almanya'yı derinden sarsmıştır. Bu kaos ortamında toplumsal, siyasal ve ekonomik ilişkilerde, adalet, hukuk ve güvenlik gibi kavramlarda meydana gelen bozulma haliyle toplumun kültürel yapısını, sanatını, yazın ve düşün biçimlerini etkilemiştir. Savaş öncesi Almanya ile savaş sonrası Almanya'nın kültürel ortamı, ülkenin toplumsal yapısını oluşturan tüm kurum ve kavramlarda olduğu gibi derin bir farklılık arz etmiştir. Savaş yıllarından önceki on yıllık dönemde gelişme gösteren Alman dışavurumculuğu ile savaş sonrası karamsar tablonun içinde yeşeren yeni nesnelcilik gibi geleneksele duyduğu özlemle ve heyecanlı bir bireysellikten ziyade toplumcu bir anlayışla hareket eden muhalif tavırlar arasında dikkate değer bir ayırım söz konusu olmuştur. Bu doğrultuda yeni nesnelciliğin detaylı bir analizine geçmeden önce Alman dışavurumculuğuna değinmek yerinde olacaktır.

## Alman Dışavurumculuğu

Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı'nı tetikleyen uluslararası anlaşmazlıklar ve bloklaşmalar, tüm dünyayı etkisi altına alacak bir sis bulutunun habercisi olmuştur. Sömürgeci büyük ülkeler arasındaki çıkar çatışmaları, güç zehirlenmesi, dış ilişkilerdeki ve devlet politikalarındaki başarısızlıklar, toplumların yaşam alanlarını kaygan bir zemine dönüştürmüştür. Bu tablo, yirminci yüzyıl başları Alman toplumunun genel görünümünü karakterize etmektedir. Ülkenin içinde bulunduğu savaş öncesi gerilimli hava, kültürel ortamı ve Alman sanatını da etkilemiştir. Alman sanatında, bu gerilimli havayı dağıtma arzusunun yanı sıra modernleşme süreçlerinin ardından gelen romantizmin bir tezahürü olarak, salt sanat düşüncesinin, sanatçının egemenliğinin ve özgürlüğünün ön plana çıkmasıyla bağımsız bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Taklit ve temsilin önemine dair eski inanın önüne geçen deneysellik, dışavurumcu, özgün ve özgür sanatçı profilini de beraberinde getirmiştir. Bu yeni sanat ortamında doğan Alman dışavurumculuğu ezber bozan bir akım olmuştur.

Avrupa'nın pek çok ülkesinde etkili olmakla birlikte bilhassa Almanya'da asıl ifadesini bulan dışavurumculuk, ilk defa 1905 yılı civarında Almanya'da *Di Brücke (Köprü)* grubu ve Fransa'da fovlar ile gündeme gelmiştir. Dışavurumcu terimi ilk defa izlenimcilik akımına ve

temsilciliğe karşı çıkan fovlar ile kübistleri tanımlamak için kullanılmıştır. *Di Brücke* ve *Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)* bünyesindeki sanatçılarla birlikte geleneksel anlayışa başkaldıran başka sanatçılar tarafından da benimsenmiştir. Alman dışavurumcular, toplumsal tepkiden coşkulu bir tinselliğe kadar her türlü duygusal çalkantıyı figüratif veya soyut ifade dillerinde özgürce dışa vurmuşlardır (Rona, 1997, s. 452). Sadece görsel sanatlarda değil, şiir, tiyatro, mimarlık ve sinema gibi sanat dallarında da hüküm süren dışavurumculuk akımı, on dokuzuncu yüzyılın nesnelliliğine ve gerçekçiliğine meydan okuyarak geçmişin örümcek ağlarını söküp atmaya, yeni bir düzenin yaratılmasına öncülük etmeye hazırlanmıştır. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın etkileriyle değişen dünya, dışavurumculuğun umutları, ülküleri ve tinselliğiyle örtüşmemiştir. Bununla birlikte savaşın ardından kendi coğrafyalarını terk etmek zorunda kalarak dünyanın dört bir yanına dağılan sürgün sanatçılar sayesinde hareket etkisini yitirmemiştir (Lloyd, 2000, s. 94-96, 108). Esasen, savaşın getirdiği güvensizlik ve çaresizlik ortamında dışavurumculuk akımı, tutunulacak bir dal, gelecek kötü günlerin tessellisi türünde bir üne kavuşmuştur. Ne ki 1930'larda Hitler'in şansölyelik dönemi başladığında, her türlü ekspresyonist eser komünizm kaynaklı dejenere yapıtlar olarak suçlanmış, sanatçılar Nazi Almanya'sının baskısı altında kalmışlardır (Lynton, 1982, s. 41).

Alman dışavurumculuğunun sanatta mevcut düzene karşı yeni bir düzen yaratma ideali, yaklaşmakta olan Nazi Almanya'sının yeni düzen idealleri ile ezber bozan yapıları açısından benzerlik göstermişse de sonuç yıkıcı olmuştur.<sup>2</sup> Clark'ın değindiği gibi Nasyonal Sosyalizm ideolojisinin dayanak noktası olan dejenerasyon kuramı, sözde temizlenmiş ve yeniden doğmuş bir sosyal düzen yaratma amacıyla ortaya atılmış bir projedir. Bu projeyi hayata geçirmenin en etkili yolu da ulusal ahlaki bozmaya hizmet ettiği düşünülen modern sanata karşı açılan savaş olmuştur. Dışavurumcu sanatçılar da modern sanatın diğer tüm temsilcileri gibi bu baskıcı tutumun mağduru olmuşlardır. Nazi yönetimi öncülüğünde Münih'te Temmuz 1937'de açılan *Entartete Kunst (Yoz Sanat)* sergisinde 700'den fazla modern sanat eseri alay etmek ve aşağılamak amacıyla sergilenmiştir. Eserler, bizzat Hitler'in hazırladığı, dışavurumcu sanatın müstehcen, saçma, kutsal değerlere saygısız ve Afrika sanatına dayanan siyahi köklere sahip olduğuna dair küçümseyici ifadeler içeren alt yazılar eşliğinde sergilenmiştir (2011, s. 75-78).

Alman dışavurumculuğunun dış dünyanın gerçekliğinin anlatımına karşı sanatın özerkliğinin ve sanatçının bireyselliğinin savunusu niteliğindeki varlık mücadelesi gerek savaş yıllarının ezici ağırlığı gerekse savaş sonrası devlet politikalarının kısıtlayıcılığı neticesinde sekete uğramıştır. Ülkenin içinde bulunduğu durum karşısında, hem geleneksel sanat dilinin toplumsal duyarlılığı hem de yönetici kesim tarafından toplumsal kalkınma adına girilen

---

<sup>2</sup> Nazi liderlerinin modern ve avangard sanatı tümüyle reddetmelerinden önce dönemin bakanı Josef Goebbels, Alman dışavurumculuğunun bilhassa bazı temsilcilerinin, Nasyonal Sosyalist Almanya'nın ideolojisiyle örtüşen milli bir ruhu temsil edebileceğini savunmuştur. Dışavurumcu sanatın anti-otoriter ve bireyci yapısı ile coşkulu duyguların rasyonellikten üstün olduğunu yansıtan sanat ve yaşam tarzları, Nazizm ülküsü ile yakınlık göstermiştir. Dışavurumculuk ve Nazizm, farklı söylemler olmakla birlikte, birbirine yakın bir anlayışla burjuva kapitalizmine karşı akıl dışı çözümler üretmişlerdir. Ancak ne olursa olsun muğlaklığın ötesine geçemeyen dışavurumculuk, Nazi saldırılarının hedefinden kurtulamamıştır (Clark, 2011, s. 74-76).

projeler, dışavurumculuğun yersizliğine vurgu yaparak onu adeta lanetlemiştir. Bununla birlikte dışavurumculuk karşısında duran bu engellerin de birbiriyle ortak bir örüntüsü olmamıştır. Aksine geleneksel olana, toplumsal gerçekliğe ve sanatın faydacı tarafına öykünen muhalif sanat biçimleri, dışavurumculuğun önüne set çeken siyasal hegemonyaya karşı savaş açmıştır. Yeni nesnelcilik, bu karşı duruşun öznesi olarak sanat sahnesindeki yerini böylelikle almıştır.

## Yeni Nesnelcilik ve Sosyo-Politik Eleştiri

Dışavurumculuk akımı, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği karamsar tablo karşısında iyileşmeye dair bir umutla etkisini hemen yitirmemiştir. 1918 Kasım Devrimi'nin ardından akım, sinema sanatına ve kültürel alanlara doğru bir yayılım göstererek ivme kazanmıştır. Ancak savaşın ardından gelen bunalımının üstünü örtecek bir tür moda etkisi yaratan dışavurumculuk, sadece stilizasyon seviyesine indirgenmiş ve resim sanatındaki karakteristik duruşunu kaybetmeye başlamıştır. 1920'lerin başlarında yavaş yavaş dışavurumculuğunun sonuna gelindiği hissedilmeye başlanmıştır. Almanya'da 1922-1924 yılları arasında, bir tür post- dışavurumculuk hatta anti-dışavurumculuk olarak anlaşılan bir temsilcilik eğilimi baş göstermiştir. Yeni nesnelcilik (neue sachlichkeit) adı altında vücut bulan bu eğilim, dışavurumculuğun gelecek vaatleri, masalları ve evrensel coşkusuna karşıt toplumun yaralarına dair duyarlılığı, rasyonel bir görüşü ve gerçekliği ön plana çıkarmıştır (Michalski, 2003, s. 15-16).

Sanatın aşkınlığı ve kendine özgü idealleri, onu çoğu kez yaşamdan, gerçeklikten ve toplumsal faydadan uzaklaştırmıştır. Oysa sanatçıya atfedilen nitelikler ve yüklenen sorumluluklar, toplumsal yıkımlar karşısında kendisine duyulan ihtiyacı anlamlı kılmaktadır. Dışavurumculuğun reddinde olduğu gibi, tarihin zorlu zamanlarında her şeyden çok sanata ve sanatçının duyarlılığına duyulan toplumsal açlık neticesinde ihtiyaca cevap vermeyen yaklaşımlar dışlanmıştır. Esasında, bireysel veya kolektif tüm sanatsal tavırların birbirlerine karşı besledikleri duygu, bu türden bir yargıya karşılık gelmiştir. Her bir yaklaşım kendi varlık mücadelesinde, kendi doğruları ve idealleri üzerine temellenmiştir. Bu noktada dışavurumculuğun karşısında yeni nesnelciliğin sergilediği tutum ile yeni nesnelcilik gibi oluşumlara dair dışavurumculuğun takındığı tavır karşıtlık içermemektedir. Dış dünyanın gerçekliğini nesnellikle ele alan bir sanat dili çerçevesinden bakılırsa; Alman halkının içinde bulunduğu savaş enkazının ve toplumsal yozlaşmanın katı gerçekliğini göz ardı etmek, yumuşatmak veya sanat adına gölgelemek anlamlı görülmemiştir.

Yeni nesnelcilik, bütüncül bir akım olmaktan ziyade bir sanatsal tavrı ifade etmiştir. Yeni nesnelci terimi, modernist eğilimlerden uzaklaşarak geleneksel resim değerlerine dönen sanatçıları tanımlamak için ilk kez sanat tarihçisi ve Mannheim'daki Stadtliche Kunsthalle Museum'un müdürü Gustav F. Hartlaub tarafından kullanılmıştır. Bu sanatçılar, olayları ve mevcut durumu dışavurumcu tavidan farklı ifade tarzlarıyla karakterize etmişlerdir. Nesnel bakışlarını figüratif bir söylemde gerçekleştirmişlerdir. Hartlaub 1925 yılında, çalıştığı mü-

zede *Yeni Nesnelcilik: Ekspresyonizmden Günümüze Alman Resmi* isimli bir sergi açmış ve yeni nesnelciliği geniş çapta duyurmuştur. Sergide otuz iki sanatçıya ait 120'den fazla eser sergilenmiştir. Bu yeni yaklaşım, mevcut gerçekliği eleştirel bir dille betimleyen sol eğilimli veristler ve politik açıdan nötr olan klasikçiler (sağ/muhafazakâr kanat) olmak üzere iki farklı gruptan oluşmuştur (Hartlaub'un düzenlediği sergide çok sayıda eserine yer verilen Max Beckmann, resmi olarak herhangi bir gruba dahil olmaktan kaçınmıştır.) (McGinity, 2014, s. 420-421). Hartlaub, 1925'te açtığı sergiye eşlik eden bildirisinde, gelenekten bağımsız olmayan ve eskinin hayal gücünü verizmde (doğruculuk/gerçekçilik) muhafaza eden yeni nesnelciliğin, ekspresyonistlerin soyut ve duygusal ifadelerinden keskin bir biçimde ayrıldığını belirtmiştir (1995, s. 492). Dünyayı soğukkanlılıkla ve analitik bir yaklaşımla ele almaya başlayan yeni nesnelci sanatçılar içinde kuşkusuz, Georg Schrimpf ve Carlo Mense gibi duygusallığa ve şiirselliğe veya bir tür Henri Rousseau naif tarzına meyleden sanatçılar da yer almıştır. Ama muhafazakâr kanatla ilişkili tutulan bu gibi sanatçılar da dahil olmak üzere tüm yeni nesnelci sanatçıların başlangıç noktaları her zaman gerçekliği nesnellikle analiz etmek olmuştur. Alexander Kanoldt'un natürmortları kusursuz bir temsiliyeti sunmuş; yine muhafazakâr damardan, eserleri zamansız bir klasisizmi çağrıştıran, Carl Groosberg ve Franz Radziwill çorak kent manzaralarını resmetmiş; Christian Schad öz yaşamının içinden insan manzaralarını duygusallıktan uzak fotografik bir titizlikle ele almıştır. Yeni nesnelciliğin muhafazakâr kanadının karşısında toplumsal eleştiriye odaklanan George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter, Georg Scholz ve Otto Griebel gibi sol kanat veristler yer almıştır. Bu sanatçılar eserlerinde, muhafazakâr kesimden farklı olarak, Birinci Dünya Savaşını hazırlayan koşulları, savaş sonrası istikrarsız Almanya'yı ve Weimar Cumhuriyeti'nin yarattığı zulmü eleştirmişlerdir (Guenther, 2003, s. 45-46).

Zamanının sosyal ve politik olaylarına bir eleştiri niteliğinde gelişen yeni nesnelcilikte, topluma, mevcut düzene ve yaşam koşullarına dair ortak kaygılar güden sanatçıların, dönemin olaylarından bu denli etkilenmesi ve duruma eleştirel bir ifadeyle müdahil olması, kaçınılmaz bir ittifakın göstergesi olmuştur (Plumb, 2006, s. 15). Bu ortak ruhun izlerini bilhassa George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Otto Griebel ve Max Beckmann gibi yeni nesnelciğin sosyo-politik eleştiri ruhunu temsil eden sanatçıların eserlerinde görmek mümkündür. Bu sanatçılar eserlerinde hâkim görüş ve genel kanı dışında kalan gerçeklikleri ele almışlardır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren ülkenin içinde bulunduğu buhranı, buna sebep olan politikaları, Büyük Savaş'ın sebeplerini ve sonuçlarını, toplumun dejenere yapısını, çıkar çatışmalarını, sınıflı toplumun getirdiği bölücülükleri ve toplumsal adaletsizliği, insanlık adına hazin manzaraları korkusuzca işlemişlerdir. Bu temalar ekseninde ortak bir kaygı ve eleştirel bir üslupla hareket eden sanatçıların bazılarında salt toplumsal gerçekçi bir resim dili ön plana çıkarken bazılarında bu tavır karikatür tadında hicivlerle pekiştirilmiştir.

George Grosz, Birinci Dünya Savaş'ının acısını bizzat cephede yaşamıştır. Cephe deneyimlerinde yaşadığı yıkım karşısında, Alman toplumunun burjuva değerlerine, ülkeyi savaşa sürükleyen güçlere, yönetici kesimin istikrarsızlığına ve yozlaşmışlığına kayıtsız kalmamıştır.

Bunlara, soyut sanatın entelektüelliğine zıt bir biçimde toplumsal hicivler içeren eserleriyle karşılık vermiştir. Savaş sonrası dönemde Almanya’da yaşanan toplumsal yozlaşma, enflasyon ve ekonomik bunalımın iç yüzünü korkusuzca eserlerine yansıtmıştır (Hollingsworth, 2009, s. 458). Ülkenin mevcut durumundan sorumlu güçlere karşı mücadele veren Grosz, 1918’de Alman Komünist Partisi’ne girdikten sonra Berlin dadaizminde *propaganda* takma adıyla siyasi militanlık yapmış, sanatında Nazilerin yasal olmayan yaptırımlarını hedef almıştır. Ne yazık ki sanatçının bu direnişi, aynı yaptırımlara maruz kalmıştır. Grosz, 1933’te Hitler’in şansölye olmasının ardından sürgüne gönderilmiş ve Nazilerce bir numaralı kültürel Bolşevik olarak ilan edilmiştir (McGinity, 2014, s. 423).



**Görsel 1.** George Grosz, 1926, Toplumun İleri Gelenleri / Säulen der Gesellschaft. Tuval üzerine yağlıboya, 200x108 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin. Farina, Violetta. (Haz.). (2009). *20th Century Art: Visual Encyclopedia of Art*. (J. Kreiner ve D.A. Canal, Çev.). Florence: Scala, s. 151.

Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri* (görsel 1) adlı eserinde, ülkenin kaderini değiştiren olayların iç yüzünü ele almış; siyasi, askeri, dinî ve ekonomik güçlerin güvenilmezliğini ve toplumun ülkeyi yönetenlerin elinde yok oluşunu betimlemiştir. Sanatçının, eserde yer verdiği

karakterler, iğneleyici ve alaycı bir ifadeyle eleştirdiği bürokratlar, politikacılar, askerler ve din adamlarını temsil etmektedir. Resmin ön sahnesinde ortada profilden resmedilen figür, kravatındaki gamalı haç, başının üstünde beyninin olması gereken yerde bulunan atlı süvari, elinde savaş silahı ve yüzünde şiddetin, kana susamışlığın izleriyle tipik bir nasyonal sosyalist olarak karakterize edilmiştir. Bu nasyonal sosyalistin hemen üstünde sağ tarafta, yakasında “sosyalizm meslektir” yazısıyla, elinde imparatorluk bayrağıyla ve kafasının içine yerleştirilmiş gübreyle betimlenen bir politikacı görülmektedir. Bu siyasi figürün, görünüşü ve yüz ifadesiyle pek de güven telkin etmeyen hali, eserin odaklandığı dönem olan savaş sonrası Almanya’sındaki siyasi dalgalanmalar sırasında politikacıların sergilediği tutarsızlık ve samimiyetsizlik ile halkın politikacılar karşı duyduğu güvensizliği ifade etmektedir. Haliyle toplum yanlısı ve diktatörlük karşıtı bir sanatçının, toplumun sözde sosyalizm ve demokrasi kisvesi altında ihanete uğrayışını hicvetmesi anlaşılır bir durumdur. Resmin sol tarafında koluna sıkıştırdığı gazetelerle ve elinde kalemle aydın kesimi temsil ettiği düşünülen karakterin başında koruyucu bir başlıkla resmedilmesi, zihni kapalı bir kanaat önderini yansıtıyor olma ihtimalini güçlendirmektedir. Bu önderin hemen üstünde, kirli amaçları doğrultusunda halkı empoze etmek için nutuk çekerken resmedilen din adamının yüzünde samimiyetsizliğin ifadesi açıkça görülmektedir. Karakter, dini duyguların sömürsü üzerinden, savaşa sürüklenen halkı dizginlerken bir yandan da parçalanmış Almanya’nın kaotik ortamı içinde çıkarları için çabalayan bir sözde temel direği ifade etmektedir. Eserin sağ üst köşesinde savaş silahlarını kuşanmış kolluk kuvvetleri resmedilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı, George Grosz’da olduğu gibi Otto Dix’in de yaşamı ve sanatı için dönüm noktası olmuştur. Cephede yaşadıkları, Dix’in hem sanatını ve hem de yaşam fel-sesefesini adeta şekillendirmiştir. Savaşın vahşetini ve yozlaşmış bir toplumun yapısını işlediği eserlerinde yeni düzeni/düzensizliği korkusuzca eleştirmiştir. Değişen dünyanın kederi karşısında dışavurumculuğun umutsuzluğuna dikkat çekmiştir (Antmen, 2000, s. 27). Dix’in, hayatın gerçekliğini ve acımasızlığını, düşün anlamsızlığını bizzat cephede savaşarak/yaşayarak öğrenden bir asker ve bunları tüm çıplaklığıyla sanatına yansıtan bir sanatçı olması, yeni nesnelciliğin sol kanadının en etkili temsilcilerinden biri olmasını açıklamaktadır.

Nazilerin modern ve avangard sanatçıları aşağıladıkları *Yoz Sanat* sergisinde, Dix’in güncel burjuva değerlerinin sanat anlayışına ters düşen eserleri, toplumu yozlaştırıcı ve kıskırtıcı oldukları gerekçesiyle ibretlik eserler olarak lanse edilmiştir. Çünkü sanatçı, ampüte ve deforme olmuş bedenleri ile savaş kurbanlarını gösteren grotesk resimlerinde savaşın tiksindirici sonuçlarını apaçık bir biçimde yansıtmıştır. Gerçekçiliğin en detaylı ve derinsel biçimi olan yeni nesnelciğe geçtiğinde duygulardan tamamen arınmış, sıra dışı düzeyde bir doğruculuğa/gerçekçiliğe yaklaşmıştır. Genel teması insanlık olan sanatçı, savaş malulleri üzerinden anlattığı sözde ulusal değerlerin eleştirisinin yanı sıra toplumun kabul görmüş modellerinin bir şekilde dışında kalan işçiler, yoksullar, dilenciler ve hayat kadınları gibi karakterleri resmetmiştir (Keuerleber, 2005, s. 17-19).



**Görsel 2.** Otto Dix, 1928, Metropol / Grosstadt. Ahşap üzerine tempera, 181x403 cm, Kunstmuseum, Stuttgart. McGinity, Larry. (2014). Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik). Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. bs.). (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 424-425.

Dix'in *Metropol* (görsel 2) adlı triptik eserinde, savaş sonrası kaotik ortamda ciddi boyutlara varan toplumsal sınıf ayrımını görmek mümkündür. Toplumun kaybedenleri ve kazananlarının bir arada resmedildiği eserde Dix, sınıf eşitsizliklerini üç farklı sahnede öyküleyerek durumun vahametini tüm çıplaklığıyla ortaya koymuştur. Panolar birbirine tezatlık içeren kurgusal gerçekliklerle kompoze edilmiştir. Ortadaki panoda belli ki savaş sonrası politik, ekonomik ve sosyal çalkantılardan payını almamış eğlence düşkünü zengin kesim resmedilmiştir. Savaşta yenik düşen bir ülkede, yenilginin herkes için söz konusu olmaması hatta siyasi kanattaki çok başlılığın toplumda ayaklanmalara neden olduğu bir dönemde bu yenilgiden kâr edenlerin oluşu, Almanya'nın içinde bulunduğu vahim durumu özetlemektedir. Bu panoda bir caz bandosu eşliğinde bütün şıklık ve gösterişleriyle dans edenler, savaş sonrası kazananları temsil etmektedir. Caz dansının yanı sıra ipekli kıyafetler, taşlarla süslenmiş kumaşlar, otrişler, inci kolyeler, ışıklı aksesuarlar ve mücevherlerin, 1920'lerin renkli gece hayatını ve savaş sonrası parlak dönemin modasını tüm detaylarıyla yansıttığı görülmektedir. Elinde otrişli yelpazesıyla ve abartılı makyajıyla sahnenin önünde resmedilen kadın figürün kısıcık saçları, zayıf ve düzgün fiziğiyle özgüvenli duruşu da dönemin androjen modasını yansıtmaktadır. Tüm bu detaylar, hiçbir kayba uğramayan bu hedonist kesimin, geçip giden çağın alışkın oldukları/arzuladıkları biçimde yeniden yakaladıklarını ve toplumun geri kalan yoksun kesimine dair hiçbir empati duygusu taşımadıklarını açıkça ifade etmektedir. Sağ ve sol panoda görüldüğü üzere, toplumun yenik düşenleri talihli kesime büyük bir tezatlıkla karakterize edilmiştir. Dix, eserlerinde hayat kadınlarını, savaş gazilerini ve dilencileri sıklıkla betimlemiştir. Bir sokak sahnesini canlandıran sol panoda kopmuş bacakları ve koltuk değneğiyle savaş gazisi olduğu anlaşılan erkek figüre umarsız ve cilveli bakışlarıyla resmedilen kadının ve yanında dizilmiş diğer kadınların, görünümleleriyle orta panodaki kadınlardan statüsel olarak ayrıldığını anlamak mümkündür. Sağ pa-

noda muhtemelen yine savaşta kopmuş bacaklarıyla betimlenen bir dilencinin-bir harp malulünün-çaresizliği ve önünden geçen rüküş, yer yer yarı çıplak görünüşleriyle hayat kadınları oldukları düşünülen kadınların yapay gösterişi toplumun sınıf farklılıklarını örnekleyen bir diğer sahnedir.

Max Beckmann'ın adı acımasız bir toplumsal eleştiriyile özdeşleşmiştir. Alman dışavurumculuk akımının, dönemin diğer akımları içinde daha etkili ve sürekli bir güce dönüşmesinde Beckmann'ın üslubunun çarpıcılığı etkili olmuştur. Sanatçı, Birinci Dünya Savaşı sonrasında da sürdürdüğü dışavurumcu tavrını, birçok dışavurumcudan farklı olarak, olaylara duyguyla değil soğuk ve çözümsel bir anlayışla yaklaşarak geliştirmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak orduya katılmış ve sağlık ekibi içinde yer almıştır. Beckmann'ın savaşın zayıyatını en sıcak yerinde gördüğü bu deneyimi, dünya ve sanat görüşünü kökünden değiştirmiştir. Dünyanın katı gerçekliğini bizzat yaşamış olması ona, çirkinliği, şiddeti, vahşeti ve görünenin ardındaki ortaya koyabilme cesareti vermiştir. Sanatçı, anlatılarında sahnelediği olayın altında yatan gerçeği vurgulamak için çoğu kez kendine özgü ya da resim tarihinde gelenekselleşmiş simgelere başvurmuştur (Erzen, 1997, s. 208-209). Beckmann'ın savaş sonrası yenilenen sanat görüşü ve gerçekçilik anlayışı, 1920'lerin başlarına gelindiğinde yeni nesnelcilik akımının karakteristik yapısıyla birebir örtüşmüştür. Sanatçının sıra dışı ifade dili, onu kendi jenerasyonunun en popüler ressamı yapmıştır. Ancak bu popülerliği, 1933'te başlayan Nazi iktidarına kadar sürmüştür. *Yoz Sanat* sergisindeki diğer sanatçılarla aynı kaderi paylaşmış, eserleri Almanya'daki sanat müzelerinden toplatılmıştır (Thompson, 2014, s. 152).



**Görsel 3.** Max Beckmann, 1918-19, Gece / Die Nacht. Tuval üzerine yağlıboya, 133x154 cm, Kunsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Thompson, Jon. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak*. (F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 152-153.

Birinci Dünya Savaşının ertesine ve Kasım Devrimi yıllarına rastlayan *Gece* (görsel 3) adlı eserinde Beckmann, dönemin yolsuzluklarını, korku içinde geçen aile hayatlarını, özel hayatların yok edilmiş mahremiyetini, zulmedenlerin Grosz'un resimlerinde görülen siyasiler, bürokratlar ve patronlardan ibaret olmadığını yansıtmıştır. Sahnedeki kurgudan, alçak tavanı ve çatı kirişiyle tavan arası olduğu anlaşılan evde fakir ve mütevazı bir yaşam süren ailenin, bir gece ani bir baskınla karşı karşıya kaldığı anlaşılmaktadır. Solda, belki de aile reisi olan erkeğin, arkasında yüzü gizlenmiş biri tarafından tavana asıldığı; bir kolunun, ağzında piposu ve orta sınıfı andıran giyimiyle masanın üstüne karabasan gibi çökmüş bir biçimde resmedilen bir diğer baskıncı tarafından yakalandığı ve bileğinin ters çevrilerek burkulduğu görülmektedir. Dönemin kaotik ortamında vuku bulan ve gerçekçi sanatçılar tarafından sıklıkla betimlenen tecavüz olaylarından anlamak mümkündür ki bileklerinden bağlanmış olarak bedeninin yarısı yere yayılmış yarı çıplak kadının muhtemelen az evvel cinsel saldırıya uğradığı anlaşılmaktadır. Çocuk, başında kasketiyle işçi sınıfından olduğu anlaşılan kişi tarafından bacaklarından yakalanarak zapt edilmiş şekilde betimlenmiştir. Solda arkada başka bir kadın figürün ise bu vahşete karşı sessizlik ve çaresizlikle yüzünü çevirdiği görülmektedir. Yere düşmüş iki mumun bir tanesi açık pencereden görünen gecenin karanlığına inat halen yanarken diğeri sönmüş olarak resmedilmiştir. Resimde, haneye saldıranların, diğer sosyo-politik eleştirilerde olduğu gibi özel üniformalarının veya üst düzey yetkili kişiler olduklarına dair ipucu veren işaretlerinin olmaması, toplumsal çatışmanın apayrı bir boyutunu yansıtmaktadır. Beckmann bu eserde, soylu kesimden, politikacılardan, din adamlarından veya satın alınmış aydın kişilerden ziyade burjuvaziye ve işçi sınıfını toplumsal çatışmanın zulmeden tarafı olarak resmetmiştir. Sanatçı, Dix'in de sıklıkla eserlerinde vurguladığı toplumsal eşitsizlikleri ve sınıf ayrımını daha trajik bir biçimde ifade etmiştir. Eser, döneminin gerçekliğini bütün çıplaklığıyla vurgularken aynı zamanda izleyiciyi düşünmeye sevk eden gizli anlamlar barındırmaktadır.

Savaş sonrası Alman toplumunun, gerek Grosz'un *Toplumun İleri Gelenleri* adlı eserinde ifade ettiği gibi, ülkeye yön verenlerin aldatıcılığı ve güvenilmezliği altında ezildiği; gerek Dix'in *Metropol* adlı eserinde görüldüğü gibi toplumsal eşitsizlikler ve sınıf ayrımcılığı üzerinden tahrip edildiği; gerekse Beckmann'ın *Gece* adlı eserindeki gibi çarpık ilişkilerle ve bölünmelerle örülü olduğu anlaşılmaktadır. Almanya'nın bozuk yapısına başkaldırı, bu sanatçıların başka eserlerinde olduğu gibi, diğer yeni nesnelci sanatçıların yaratımlarında da gözlemlenmiştir.

Bu sanatçıların, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Nazi Almanya'sına kadar geçen süreçteki aktif yapısı yavaş yavaş yerini bir sessizliğe bırakmıştır. Bu gerilemeyi tetikleyen en önemli husus kuşkusuz Nazi yönetiminin faşist tutumları ve sanatsal ifadeye getirdiği kısıtlamalar olmuştur. Yeni nesnelciler, Nazizmin ideolojisinin içinde hükümsüz kılınmış, diğer modern ve avangard sanatçıların makus talihine ortak olmuştur. Guenther'in de belirttiği gibi, 1933 yılında Hitler'in dejenerasyon kuramının bir ürünü olarak kültürel temizlik adı altında

başlattığı kampanya neticesinde kitaplar yakılmış, resimler yok edilmiştir. Düşünmenin ve sanatsal yaratmanın yasaklı bir konuma getirildiği böylesi bir ortamda sanatta nesnellik olgusu, söz konusu bile olamayacak duruma gelmiştir (2003, s. 44).

Bu dönemden itibaren Hitler rejimi, parti çizgisine ve kutsal Nazi ideolojisine aykırı davranan, eserlerinde Nazi ülküsünü yansıtmayan sanatçıları yozlaşmış sanatçılar olarak ilan etmiştir. Haliyle Nazi yönetiminin benimseyeceği bir sanat anlayışının çok uzağında olan solcu politik sanatçılar, Nazi kültürel temizliğinin hedefi olmaktan kurtulamamışlardır. Max Beckmann, Otto Dix ve George Grosz da dahil olmak üzere çok sayıda sanatçı, Bolşevikler veya *sanat cüceleri* olarak addedilmişlerdir. Eserleri *Yoz Sanat* sergisinde alay konusu yapılan veya imha edilen bu sanatçıların sosyo-politik eleştirel ifadelerine engel konulmuş, öğretilerinin ulusal bütünlüğe zarar verdiği düşüncesiyle çeşitli kurumlardaki sanat eğitimciliği görevleri de sonlandırılmıştır. Gustav F. Hartlaub da bu sanatçılarla aynı kaderi paylaşmış, yeni nesnelci tavra verdiği destekten ötürü suçlanarak Mannheim'daki müze müdürlüğü görevinden çıkarılmıştır (Guenther, 2003, s. 53, 55).

## Sonuç

Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sonrasında Nazi Almanya'sının doğuşuna kadar geçen süreçte yaşanan yıkımın, bu yıkımı hazırlayan toplumsal ve siyasal koşulların, mevcut düzenin zorbalığının, yeni nesnelciliğin muhalif sanat pratiklerinin ana kaynağı olduğu görülmüştür. Savaşı sonrası bozuk düzen, siyasal istikrarsızlıkları ve çalkantılı süreciyle Weimar Cumhuriyeti, devrim yılları, grevler, toplumsal eşitsizlikler ile birlikte gelen çaresizlik ve güvensizlik duygusu, açlık ve sefalet gibi insani meseleler, akımın sosyo-politik eleştirel kanadını oluşturan sanatçıların başlıca temaları olmuştur. Aralarında George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann gibi radikal sanatçıların bulunduğu bu sol görüşlü veristler, dönemin gerçekliğini tüm çıplaklığıyla eserlerine yansıtmışlardır. Yeni nesnelci sanatçıların, ülkenin hegemonik yapısının yanı sıra toplumsallığa karşı bireyci, nesnellığe karşı öznel bir tavır takınan dışavurumcu sanat anlayışına da karşı koydukları görülmüştür.

Yeni nesnelci sanatçıların sanatsal yaratımlarıyla örtüşen yaşam biçimleri de tavırlarındaki samimiyetin göstergesi olarak anlaşılmaktadır. Sanatçıların, sosyo-politik koşulları eleştirirken satirik bir dil kullanmalarının, anlatıyı ve vermek istedikleri mesajı pekiştirdiği görülmüştür. Ancak hem yönedikleri sakıncalı konular hem de diktatör yönetimce hedef tahtasına oturtulan modern oluşumlarla özdeş algılanmaları, onlar için iyi sonuçlar doğurmamıştır. Nasyonal Sosyalist Almanya döneminde, Nazi yönetimince kendi topraklarında lanetlenen bu sanatçılar hayal kırıklıklarıyla baş başa kalmışlardır. Bununla birlikte yeni nesnelci sanatçılar, dünyayı ve sanatı algılama biçimleriyle ilham kaynağı olmuşlardır. Yaratıcıları güçlü etkinin yansımaları, sanat tarihinin sonraki dönemlerinde ve uluslararası platformda farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Yakın tarihe bakıldığında, dış dünyanın gerçekliğine odaklanan ve alternatif gerçekçilik arayışlarında olan pek çok sanatsal eğilim ve ekolün yeni nesnelcilerden izler taşıdığı görülmektedir. Yeni nesnelci sanatçılar, kendile-

rinden sonraki jenerasyonlara, sanatsal arayışından ve özgünlüğünden taviz vermemekle birlikte gelenekten kopmayan, düşler dünyasından sıyrılarak nesnel gerçekliği özümseyen bir duruşu miras bırakmışlardır.

## Kaynakça

Antmen, Ahu. (2000). A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü. Celâl Üster (Ed.). *P Sanat Kültür Antika*, Kış/16, s. 8-76.

Beckmann, Max. (1918-19). *Gece / Die Nacht* [Resim]. Düsseldorf, Almanya: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Jon Thompson. *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak* (F. Candil Çulcu, Çev.) (s.152-153). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (2014)

Clark, Toby. (2011). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (2. bs.). (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dix, Otto. (1928). *Metropol / Grossstadt* [Resim]. Stuttgart, Almanya: Kunstmuseum. Larry McGinity. *Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik)*. Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. bs.) (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, Çev.) (s. 424-425). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (2014)

Erzen, Jale Nejdet. (1997). Beckmann, Max. Zeynep Rona ve Müren Beykan (Ed.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c. 1, s. 208-209). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Grosz, George. (1926). *Toplumun İleri Gelenleri / Säulen der Gesellschaft* [Resim]. Berlin, Almanya: Nationalgalerie, Staatliche Museen. Violetta Farina. (Haz.). *20th Century Art: Visual Encyclopedia of Art* (J. Kreiner ve D.A. Canal, Çev.) (s. 151). Florence: Scala. (2009)

Guenther, Irene. (2003). Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris (Ed.). *Magical realism: Theory, History, Community* (4. bs.), s. 33-73. Durham: Duke University Press.

Hartlaub, Gustav. (1995). Introduction to "New Objectivity": German Painting since Expressionism. Anton Kaes, Martin Jay ve Edward Dimendberg (Ed.). *The Weimar Republic Sourcebook*, s. 491-493. Berkeley: University of California Press.

Hollingsworth, Mary. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (R. Küçükeroğan ve B. Ergüder, Çev.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Keuerleber, Eugen. (2005). Otto Dix-1920'li Yıllardan Baskılar / "Savaş". Mine Haydaroğlu (Haz.). *Otto Dix: Eleştirel Grafik 1920-1924 / Özgün Baskı "Savaş" 1924*. (B. Neidlein ve M. Haydaroğlu, Çev.), s. 7-36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kolb, Eberhard. (2005). *The Weimar Republic* (2. bs.). (P.S. Falla ve R. J. Park, Çev.). London: Routledge.

Lloyd, Jill. (2000). Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk. Celâl Üster (Ed. ve Çev.). *P Sanat Kültür Antika*, Kış/16, s. 94-109.

Lynton, Norbert. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan ve S. Özış, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

McGinity, Larry. (2014). Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik). Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. bs.). (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, Çev.), s. 420-425. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Michalski, Sergiusz. (2003). *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933* (2. bs.). (M. Claridge, Çev.). Köln: Taschen.

Plumb, Steve. (2006). *Neue Sachlichkeit 1918-33: Unity and Diversity of an Art Movement*. Amsterdam: Rodopi.

Rona, Zeynep. (1997). Dışavurumculuk. Zeynep Rona ve Müren Beykan (Ed.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c. 1, s. 451-454). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Thompson, Jon. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak*. (F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yapp, Nick. (2005). *Gettyimages 1910'lar: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Zamly, T., Arslanoğlu, K., Okan, M. ve Ötgün, C. (2012). Gerçekçiliğin İkinci Baharı. Mehmet Yılmaz (Haz.). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, s. 363-422. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ziss, Avner. (2011). *Eстетik: Gerçekliği Sanatsal Özumsemenin Bilimi* (2. bs.). (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

