

Primitivizm Bağlamında Fovist ve Die Brücke Ağaç Baskıları Fauvist and Die Brücke Woodcuts in the Context of Primitivism

 Burçak Balamber^a

^aDoç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü, Balıkesir/Türkiye,
burcak.balamber@balikesir.edu.tr | <https://ror.org/02tv7db43>

Öz Bu çalışma, Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı üretimlerini karşılaştırmalı olarak inceleyerek primitivizmin modern sanat içindeki farklı yorumlarını teknik ve malzeme odaklı bir perspektiften değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, nitel ve teknik odaklı bir baskiresim araştırması olarak karşılaştırmalı görsel analiz yöntemine dayanmaktadır. İnceleme kapsamında 1905–1913 yılları arasında üretilmiş ve her iki hareketin baskiresim anlayışını temsil eden seçili ağaç baskılar ele alınmıştır. Analiz sürecinde malzeme kullanımı, oyma tekniği, çizgi karakteri ve yüzey kurgusu temel ölçütler olarak değerlendirilmiştir. Bulgular, Fovist sanatçıların ağaç baskıyı dekoratif bütünlük ve biçimsel arınma arayışı doğrultusunda ele aldığını, malzemeyi çizgisel kompozisyona hizmet eden bir araç olarak kullandığını göstermektedir. Buna karşılık Die Brücke sanatçılarının ahşabın fiziksel direncini ve dokusal özelliklerini görünür kılarak baskı yüzeyini ifade aracı hâline getirdiği görülmüştür. Çalışma, ağaç baskı tekniğinin yalnızca bir üretim yöntemi değil, sanatçıların ilkel olana ve modernliğe ilişkin ideolojik konumlanışlarını yansıtan biçimsel bir pratik olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle araştırma, primitivizmi teknik temelli bir analiz çerçevesinde ele alarak literatüre özgün bir katkı sunmaktadır.

Abstract **Anahtar kelimeler:** baskiresim, ağaç baskı, Fovizm, Die Brücke, primitivizm

This study aims to evaluate different interpretations of primitivism in modern art by comparatively examining the woodcut productions of Fauvist and Die Brücke artists from a technical and material-oriented perspective. The research is based on a qualitative and technically focused printmaking study employing a comparative visual analysis method. The study examines selected woodcuts produced between 1905 and 1913 that represent the printmaking approaches of both movements. The analysis focuses on material use, carving techniques, line character, and surface organization as primary criteria. The findings indicate that Fauvist artists approached woodcut as a means of achieving decorative unity and formal reduction, using the material as a tool serving linear composition. In contrast, Die Brücke artists emphasized the physical resistance and textural qualities of wood, turning the print surface into an expressive medium. The study demonstrates that woodcut is not merely a production technique but a material practice reflecting artists' ideological positions toward the primitive and modernity. In this respect, the research offers an original contribution to the literature by addressing primitivism through a technically grounded analytical framework.

Keywords: printmaking, woodcut, Fauvism, Die Brücke, primitivism

Giriş

20. yüzyılın şafağında Avrupa sanatı, akademik geleneğin ve burjuva estetiğinin kuralcılığına ve kısıtlayıcı normlarına karşı eş zamanlı gelişen iki radikal başkaldırıya tanıklık etmiştir. 1905 yılı, Fransa’da Fovlar ve Almanya’da Die Brücke grubunun ortaya çıkışıyla sanat tarihinde önemli bir kırılma noktası olmuştur. Sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles’in 1905 tarihli Paris’teki Salon d’Automne sergisinde Matisse ve arkadaşlarının eserlerini *vahşi hayvanlar* (les fauves) olarak nitelemesinden adını alan Fovizm akımı, rengi betimleyici işlevinden kopararak doğrudan bir ifade aracına dönüştürmüştür (Muller, 1967, s. 11; Millard, 1976–1977, s. 576). Aynı yılın Haziran ayında ise Dresden’de dört mimarlık öğrencisi Ernst L. Kirchner öncülüğünde bir araya gelmiş ve kendilerini ortaklaşa çalışan bir sanatçı topluluğu olarak örgütlemeye ve geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurmaya adanarak Alman sanatını ve yaşamını kökten değiştirmeyi hedefleyen bir manifesto yayımlamıştır (Behr, 1999, s. 18; Simmons, 2006, s. 156). Her iki hareket de Batı sanatında eski ve yerleşik güçleri yıkmak ve artık tükenmiş olduğuna inandıkları ifade biçimlerini yenilemek amacıyla, o dönemde *ilkel* (primitif) olarak adlandırılan Afrika, Okyanusya ve halk sanatlarına yönelmişlerdir. Ancak, bu iki hareketin ıllkelliğe yönelik ortak tavrı, yüzeyde benzer teknikler kullanılmasına rağmen, varoluşsal ve estetik düzlemde taban tabana zıt iki farklı modernizm anlayışını doğurmuştur. Robert Goldwater, Primitivizm terimini modern sanat bağlamında ilk kez kapsamlı ve kuramsal biçimde ele alan 1938 tarihli akademik çalışmasında, modern sanatın bu ilkel kaynaklara yönelimini incelerken, Fovistlerin yaklaşımını *Romantik Primitivizm*, Alman Ekspresyonistlerinin yaklaşımını ise *Duygusal Primitivizm* olarak sınıflandırarak bu ayrımın teorik temelini atmıştır. Goldwater’a göre (URL 3), Fovlar için ilkel sanat, biçimsel bir sadeleştirme aracı iken Alman Dışavurumcular için bu, güçlü ve temel duygulara dayalı bir ifade arayışının tezahürüdür.

Bu araştırmanın odak noktası, söz konusu felsefi ayrımın en somut teknik karşılığını bulduğu teknik olan ağaç baskı sanatı olacaktır. Mevcut literatürde Fovizm ve Die Brücke, sıklıkla resim sanatı üzerinden karşılaştırılmakta, ancak baskıresim sanatının bu iki grubun kimlik inşasındaki kurucu rolü ve teknik farklılıkları yeterince vurgulanmamaktadır. Bilhassa ağaç baskının bu iki hareket içinde primitivizmin farklı ideolojik ve estetik işlevlerini nasıl biçimlendirdiğine dair karşılaştırmalı analizler sınırlı kalmaktadır. Oysa ağaç baskı, sanatçının el izini ve malzemenin doğasını en doğrudan yansıtan bir teknik olarak, ilkel olarak adlandırılan ifade biçimlerinin yeniden kurgulanmasında ayrıcalıklı bir rol oynamıştır. Ağaç baskı, Die Brücke grubu için temel ifade araçlarından biri olmuş ve grup, Albrecht Dürer geleneğine dayanan bu tekniği, akademik kurallardan arındırarak kaba yontulmuş bir estetikle yeniden canlandırmayı hedeflemiştir (Figura, 2011, s. 15). Buna karşın, Fovistlerin ağaç baskıları, Alman çağdaşlarının aksine, zarafet ve dekoratif çekiciliklerini koruyan, siyah ve beyazın dengeli dağılımına dayalı bir resimsel yüzey düzenlemesi olarak tanımlanmaktadır (Coppel, 1999, s. 8).

Buradaki temel soru, aynı tarihsel dönemde, benzer etnografik kaynaklardan beslenmiş ve aynı teknik aracı kullanmış olan iki grubun, nasıl olup da birbirine bu denli zıt iki görsel dil geliştirdiğidir.

Kirchner, Fransız çağdaşlarını eleştirirken “Fransızlar iyi ressamlar olabilir ama hiçbiri ağaç oymayı bilmiyor ve baskıları mürekkep çizimi gibi duruyor” diyerek bu teknik ve felsefi uçuruma dikkat çekmiştir (Simmons, 2006, s. 171). Bu eleştiri, sadece teknik bir üstünlük iddiası değil, malzemeye ve ilkel olana yaklaşımında köklü bir zihniyet farkının da işaretidir. Alman Ekspresyonistlerinin bu ham sanat arayışı sadece biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda kültürel bir otantiklik mücadelesi olarak da yorumlanmıştır (Masheck, 1982, s. 92). Dolayısıyla bu makale, primitivizmin homojen bir modernizm stratejisi olmadığını, aksine Fovistlerin ağaç baskıda izledikleri ışık ve yüzey odaklı yol ile Die Brücke sanatçılarının izlediği malzeme ve gerilim odaklı yolun, ilkel nesnenin Batı medeniyeti içinde nasıl konumlandırıldığına dair iki farklı ideolojik duruşu temsil ettiğini tartışacaktır.

Bu bağlamda bu araştırma, 1905–1913 yılları arasında üretilen Fovist ve Die Brücke ağaç baskılarını karşılaştırmalı olarak inceleyerek, bu iki harekette ağaç baskının ilkel olana ifade etmedeki rolünü ve Fransızların dekoratif sentez anlayışı ile Almanların varoluşsal gerilim arayışı arasındaki teknik ve düşünsel ayrımları, ağaç baskının fiziksel nitelikleri üzerinden ele almaktadır. Bu doğrultuda makale, ağaç baskının yalnızca bir ifade aracı değil, primitivizmin ideolojik anlamını biçimlendiren aktif bir unsur olduğunu ve Fovistlerde dekoratif bir modernizm estetiğine, Die Brücke’de ise varoluşsal ve anti-akademik bir ifade stratejisine hizmet ettiğini ileri sürmektedir. Dolayısıyla ağaç baskı, iki hareket arasındaki estetik ve ideolojik farklılıkların görünür hale geldiği temel bir karşılaştırma zemini sunmaktadır.

Bu araştırma, Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı üretimlerini karşılaştırmalı olarak inceleyen nitel bir çalışma olarak kurgulanmıştır. Çalışmada yorumlayıcı ve karşılaştırmalı görsel analiz yöntemi benimsenmiştir. Amaç, her iki sanatçı grubunun primitivizmle kurduğu ilişkinin, ağaç baskı tekniği üzerinden nasıl somutlaştığını ortaya koymaktır. Araştırma kapsamında incelenen eserler, 1905–1913 yılları arasında üretilmiş ve literatürde her iki hareketin baskıresim pratiğini temsil eden örnekler arasından seçilmiştir. Eser seçimi yapılırken sanatçıların baskıresim üretimlerinde referans niteliği taşıyan yapıtlar olmasına, müze koleksiyonlarında yer almasına ve akademik kaynaklarda tartışılmış örnekler olmasına dikkat edilmiştir. Bu doğrultuda Henri Matisse, André Derain, Raoul Dufy gibi Fovist sanatçıları ile Ernst Ludwig Kirchner ve Erich Heckel gibi Die Brücke sanatçılarının ağaç baskıları inceleme kapsamına alınmıştır. Analiz sürecinde eserler malzemeye yaklaşım biçimi, oyma ve baskı tekniklerinin niteliği, çizgi karakteri, siyah–beyaz kullanımı, deformasyon ve figür–zemin ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu ölçütler, baskıresim tekniğinin fiziksel ve görsel özelliklerini doğrudan yansıtan unsurlar olması nedeniyle tercih edilmiştir. Çalışmada ayrıca sanatçı yazıları, dönem manifestoları ve modern sanat literatüründe primitivizm tartışmalarına ilişkin kuramsal metinler bağlamsal çerçeve olarak kullanılmıştır. Bu metinler, görsel analizlerden elde edilen bulguların tarihsel ve düşünsel bağlam içinde yorumlanmasına olanak sağlamıştır. Bu yöntem doğrultusunda araştırma, ağaç baskı tekniğini yalnızca bir üretim aracı olarak değil, sanatçıların ilkel olana ve modernliğe ilişkin ideolojik konumlanışlarını yansıtan biçimsel bir pratik olarak ele almaktadır.

1. Literatür Taraması ve Teorik Çerçeve

Primitivizm bağlamında *ilkel* sözcüğü, gündelik dildeki geri kalmış ya da gelişmemiş anlamından farklı olarak, daha karmaşık bir kavramsal anlam taşımaktadır. Sanat tarihi literatüründe bu terim, bir yandan modernist estetiğin aradığı saflık ve dolaysızlık idealiyle ilişkilendirilirken, diğer yandan Batı-merkezli bakışın ürettiği kurgusal bir kategori olarak da değerlendirilmektedir (Rubin, 1984, s. 1-6). Bu çalışmada primitivizm, Batı-dışı kültürlerin doğrudan ve tarihsel gerçekliğini açıklayan tarafsız bir kavram olarak değil, modern sanatçıların kendi estetik, teknik ve ideolojik arayışları doğrultusunda yeniden kurdukları bir temsil alanı olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle makalede ilkel kavramı, söz konusu kültürlerin özsel bir niteliğini tanımlamak için değil, Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı tekniği aracılığıyla geliştirdikleri farklı modernist yönelimleri çözümlemek için kullanılmaktadır.

Modernizmin şafağında ilkel kavramı, belirli kültürlere ait nesnel bir tanımlama olmaktan ziyade, Batı sanatının akademik natüralizm, temsil krizi ve modernleşmenin yarattığı yabancılaşma gibi sorunlarına karşı geliştirdiği kuramsal ve estetik bir düşünsel alan olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda ilkel, Batı-dışı toplumların gerçek tarihsel ve kültürel koşullarından çok, modernist özelemlerin yansıtıldığı kurgusal bir zamansal ve mekânsal kategoriye dönüşmüştür. Ancak bu kavram, yekpare bir kategori olmaktan ziyade, ulusal gelenekler, sanatsal hedefler ve ideolojik yönelimler doğrultusunda farklı biçimlerde anlamlandırılmıştır. Dolayısıyla aslında bu yönüyle parçalı bir yapıya sahiptir.

Goldwater, modern sanatçıların ilkel sanatla kurdukları ilişkiyi sistematik biçimde ele alan ilk kapsamlı eserlerden biri olan *Primitivism in Modern Art* adlı kitabında bu parçalı yapıyı analiz ederken, modern sanatçıların ilkel sanatla kurdukları ilişkiyi iki ana eksenle kategorize etmiştir: *Romantik Primitivizm* ve *Duygusal Primitivizm*. Bu teorik ayırım, Fovizm ve Die Brücke gruplarının ilkel olana yönelik yaklaşımlarını anlamlandırmak için önemli bir kavramsal çerçeve sunmaktadır (URL 3).

1.1. Romantik Primitivizm ve Biçimsel Arayış

Goldwater'a göre, Romantik Primitivizm, Fovistlerin ve Gauguin'in izinden gidenlerin benimsediği, dışsal ve biçimsel bir yönelimi ifade eder. Bu yaklaşımda sanatçılar, ilkel sanatı Batı'nın aşırı karmaşıklaşmış, rasyonelleşmiş ve yapay medeniyetinden kaçışın ve sadeleşmenin bir yolu olarak görmüşlerdir. Ancak bu kaçış, ilkel olanın vahşi ve tekinsiz doğasına bir teslimiyet değil, aksine onun saflığını ödünç alarak Batı sanatını yenileme girişimidir. Fovistlerin, özellikle Henri Matisse, André Derain ve Maurice de Vlaminck'in Afrika heykellerine olan ilgisi, bu nesnelerin kökenindeki ritüelistik, büyüselsel veya korkutucu anlamlardan ziyade, onların sunduğu plastik çözümlere odaklanmıştır. Goldwater bu durumu şu şekilde açıklar:

Fovlar için ilkel sanat, her şeyden önce, biçimsel bir sadeleştirme aracıydı. Onlar, bu nesnelerde gördükleri netlik, denge ve ifade gücünü, kendi resimlerindeki karmaşık akademik kuralları yıkmak için bir kaldıraç olarak kullandılar. Ancak bunu yaparken, ilkel nesneyi bağlamından kopardılar ve onu tamamen estetik bir obje olarak, adeta bir natürmort öğesi gibi atölyelerine yerleştirdiler. (URL 3)

Nitekim Gertrude Stein'in dönem içinden aktardığı gözlemler de bu yorumu destekler nitelikte olmuştur. Fovist sanatçıların erken dönem koleksiyoneri ve destekçilerinden biri olarak modernist resmin görünürlük kazanmasında önemli bir rol üstlenmiş olan Gertrude Stein, Fovistler ve Kübistlerle yakın ilişkisi sayesinde, o dönem Afrika sanatının bu iki çevre üzerindeki etkilerini ayırt eden gözlemcilerden biri olmuştur. Stein, Afrika sanatının Matisse üzerindeki etkisinin daha çok imgesel ve düşünsel düzeyde gerçekleştiğini, buna karşılık Picasso'nun etkileneceğinin doğrudan görselliğe dayandığını belirtmiştir. Stein'a göre (1963, s. 63) Matisse, Afrika sanatından "görünüştten ziyade hayal gücü düzeyinde" etkileneceğidir (aktaran Ettlinger, 1968, s. 192). Bu değerlendirme, Fovistlerin ilkel sanatı doğrudan bir model olarak kopyalamaktan ziyade, onu estetik bir düşünce ve esin kaynağı olarak benimzediklerini göstermektedir.

Fovistlerin ilkel sanata yaklaşımı, doğrudan Paul Gauguin'in inşa ettiğı *egzotik cennet* miti üzerine kurulmuştur. Goldwater (URL 3), Gauguin ve Pont-Aven okulunun, medeniyete karşı bir tepki olarak ilkel olana yöneldiğini, ancak bunu yaparken biçimsel araçların sadeleştirilmesi ilkesini merkeze aldıklarını belirtir. Bu sadeleştirme stratejisi, yüzeysel bütünlük, düz renk alanları ve dekoratif kompozisyon anlayışıyla Fovist estetiğinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamıştır (Elderfield, 1976; URL 2). Nitekim Fovistler, Gauguin'in taşıdığı egzotik motifleri doğrudan taklit etmekten ziyade, onun geliştirdiğı sentetik ve dekoratif yüzey mantığını modern bir görsel dile uyarlamışlardır. Bu bağlamda Fovist primitivizm, ilkel olanla özdeşleşme arzusundan çok, onu estetik bir arınma ve biçimsel indirgeme modeli olarak yeniden yorumlama eğilimi gösterir. Foster vd.'nin (2004, s. 64) işaret ettiğı gibi, modern sanatın ilkel olana yönelimi çoğu zaman kültürel bir projeksiyon işlevi görmüş, ilkel olan, modern öznenin kaybettiğini düşündüğü özgünlük ve saflığın simgesel bir taşıyıcısına dönüşmüştür. Fovistlerin Gauguin mirasını sahiplenme biçimi de bu projeksiyon mekanizmasının dekoratif ve biçimsel bir versiyonu olarak okunabilir.

Ancak burada kritik bir fark vardır: Fovistler, Gauguin gibi fiziksel bir yolculuğa çıkmak yerine, bu egzotizmi Paris'teki Trocadéro Etnografya Müzesi'nin koridorlarında ve kendi atölyelerinde, Stein'in altını çizdiği şekliyle, *zihinsel* bir yolculuk olarak kurgulamışlardır. William Rubin (1984, s. 12), modern sanatçıların bu nesneleri kendi estetik devrimlerini meşrulaştırmak için *seçmeci* bir yaklaşımla kullandıklarını, yani nesnenin etnografik bağlamından ziyade, modern eserlerle olan *biçimsel yakınlıklarına* odaklandıklarını vurgulamıştır.

Fovistlerin Romantik Primitivizm anlayışının temelinde, etnografik nesnenin ritüelistik işlevinden tamamen arındırılması ve saf biçim olarak yüceltilmesi yatmaktadır. Pawłowska (2017, s. 154) tarafından belirtildiğı üzere, avangartların ilkel sanattan beklentileri çeşitlilik göstermiş, ancak Fransa merkezli Fovlar ve Kübistler en çok biçimsel ilhamlar peşinde koşmuştur. Bu yaklaşım, Afrika maskesini korkutucu bir büyü nesnesi veya atalarla iletişim aracı olmaktan çıkarıp, çözülmesi gereken plastik bir probleme dönüştürür. Dönemin etkili sanat kuramcıları ve sanatçıları da bu görüşü desteklemiştir. Wassily Kandinsky (URL 4) ilkel sanatçıların sadece içsel gerçekleri ifade etmeye çalıştıklarını ve bu

nedenle dışsal biçime (temsile) dair tüm kaygıları reddettiklerini belirtmiştir. Bu yaklaşım, Afrika maskesini korkutucu bir büyü nesnesi olmaktan çıkarıp, estetik olarak izole edilmiş mutlak bir biçim olarak algılanmasına yol açmıştır. Bu saf biçim arayışı, Fovistler için Afrika maskelerinin belirli bir coğrafyanın ürünü olmaktan öte, evrensel ve tarih-dışı görsel yasaların kanıtı olduğu anlamına geliyordu.

Bu evrensellik iddiası, Fovistler için Afrika maskelerinin belirli bir coğrafyanın veya kabilenin ürünü olmaktan öte, tarih-ötesi görsel yasaların kanıtı olduğu anlamına gelmiştir. Cohen (2017, s. 136), primitivizm kavramının paradoksal yapısına dikkat çekerek, Batılı sanatçıların sayısız farklı kültürü *ilkel* adı altında tek bir kategoride toplarken, aslında kendi modern estetik ihtiyaçlarına yanıt verecek evrensel bir görsel dil arayışında olduklarına vurgu yapmıştır. Matisse'in sanatı *iyi bir koltuk gibi* yorgunluğu alan bir denge unsuru olarak tanımlaması bu arayışın ipuçlarını verir (Matisse, 1908, aktaran Flam, 1978, s. 38). İlkel sanat, Fovistler için bu dengeyi sağlayan, gereksiz detaylardan arınmış ve özü yakalamış bir modeldi. Dolayısıyla, Fovist ağaç baskıları, Afrika sanatının korkutucu ve irrasyonel yönlerini (Die Brücke'nin odaklandığı yönler) değil, onun biçimsel netliğini, sükunetini ve dekoratif ritmini ödünç almıştır. Bu teorik zemin, Fovistlerin ağaç baskı tekniğinde neden Alman çağdaşlarından farklı bir yol izlediklerini açıklamaktadır. Coppel (1999, s. 8) tarafından belirtildiği üzere, Fovistlerin ağaç baskıya yönelimi, formu indirgeme ve çizgiyi basitleştirme arzusundan kaynaklanmış, ancak bu süreçte zarafet ve dekoratif çekicilik korunmuştur. Fovist baskılarda (örneğin Matisse'in *Le Grand Bois* serisi veya Dufy'nin eserleri), siyah zemin üzerine oyulan beyaz hat çizgileri, ışığın kompozisyon üzerinde dekoratif bir şekilde dağılmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak, literatürdeki veriler ışığında Fovistlerin Romantik Primitivizmi, Batı sanatının krizine karşı biçimsel bir çözüm önerisi olarak okunmalıdır. Onlar için ilkel, Die Brücke grubunda göreceğimiz gibi varoluşsal bir çılgılık veya medeniyete karşı bir savaş ilanı değil, medeniyetin yorgunluğunu dindirecek estetik bir nefes alma alanıdır. Bu çerçevede Romantik Primitivizm, Fovist sanatçıların ilkel olana yönelimini doğrudan bir özdeşleşme ya da ham ifade arayışı olarak değil, biçimsel sadeleşme ve dekoratif bütünlük arayışı olarak anlamlandırmayı mümkün kılmaktadır. Fovist ağaç baskılarda malzeme, çoğunlukla kendi fiziksel direnciyle öne çıkan bir unsur olmaktan çok, çizgisel düzeni, siyah-beyaz dengesini ve yüzeysel uyumu taşıyan bir araç olarak işlev görür. Bu nedenle Fovistlerin ağaç baskı pratiği, ilkel olana yönelik ilgiyi teknik bir kabalık ya da malzeme vurgusu üzerinden değil, biçimsel arınma ve estetik denge üzerinden görünür kılar.

1.2. Duygusal Primitivizm ve Ham Olanın Otantikliği

Die Brücke grubu ve Alman Ekspresyonizmi, Goldwater'ın *Duygusal Primitivizm* olarak tanımladığı, çok daha içsel, şiddetli ve psikolojik bir yaklaşımı benimsemiştir. Alman sanatçıları için ilkel sanat, sadece estetik bir form sorunu değil, burjuva toplumunun yozlaşmışlığına karşı yaşamsal bir enerji ve otantiklik arayışıdır. Almanların bu yaklaşımını *ham sanat* kavramıyla açıklayan Masheck'e göre (1982, s. 94), Alman Ekspresyonistleri için ilkel olanın çekiciliği, onun tamamlanmamışlığında, kabalığında ve

malzemeye olan doğrudan sadakatinde yatmıştır ve bu, akademik klasisizmin *güzel* formuna karşı, ilginç ve eksantrik olanın yüceltilmesidir.

Bu ham estetik, Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı tekniğinde *bitmemiş* bir görünüm bırakmalarına, ağaç kalıbın kıymıklarını ve dokusunu baskıya dahil etmelerine neden olmuştur. Masheck (1982, s. 93), Almanların *Gotik barbarlığı* bir utanç değil, ulusal ve sanatsal bir güç kaynağı olarak yeniden keşfettiklerini vurgular. Bu bağlamda, Dresden Etnografya Müzesi'ndeki Palau kirişleri veya Afrika maskeleri, Kirchner ve arkadaşları için sadece egzotik nesneler değil, aynı zamanda Alman *Urvolk* (kadim halk veya kökensel/ilksel halk) ruhuyla yankılanan, medeniyetin kısıtlamalarından azade bir duygusal boşalım imkânı olmuştur (Masheck, 1982, s. 93).

Alman dışavurumculuğu bağlamında sıkça başvurulmuş Urvolk kavramı, modernleşme öncesi, doğayla uyumlu ve kültürel olarak bozulmamış kabul edilen topluluklara yönelik idealize edilmiş bir tasavvuru ifade eder. Bu kavram, modern endüstriyel toplumun yarattığı yabancılaşmaya karşı geliştirilen romantik bir karşı-imge olarak değerlendirilmiştir. Sanat tarihi literatüründe Die Brücke sanatçılarının ilkel sanatlara yönelimi de bu düşünsel arka planla ilişkilendirilir, zira bu sanatçılar için ilkel olan, yalnızca biçimsel bir kaynak değil, modern öznenin kaybettiği düşünülen ruhsal ve varoluşsal bütünlüğün bir modeli olarak görülmüştür (Lloyd, 1991).

Literatürde Alman Ekspresyonizminin ilkel sanata yönelimini sadece duygusal bir kaçış veya gerileme olarak okuma eğilimi yaygındır. Ancak Gordon (1984, s. 369), bu yaygın kanının aksine, Die Brücke sanatçılarının ilkel sanatla kurdukları ilişkinin sadece duygusal değil, aynı zamanda yapısal ve analitik bir süreç olduğunu savunmuştur. Gordon'a göre Alman sanatçılar, kabile sanatında sadece bir doğa durumunu değil, Batı sanatının Rönesans sonrası kaybettiği formel yasaları yeniden keşfetmişlerdir. Bu durum “daha ileriye sıçramak için geriye çekilme (reculer pour mieux sauter) stratejisi” olarak tanımlanmıştır (Gordon, 1984, s. 369). Fırıncı (2006, s. 111) da benzer bir şekilde, Die Brücke'nin sanatını, sanayileşme ve kentleşmenin getirdiği yabancılaşmaya karşı bir *karşı koyuş* ve ruhsal *durumun renk ve çizgi aracılığıyla deforme edilerek aktarılması* olarak nitelemiştir. Dolayısıyla Fovistlerin biçimsel arayışlarının karşısında, Almanların bu kültürel yenilenme programı yer almaktadır.

Alman Ekspresyonistler, ilkel olanı, sadece müzede görülen bir nesne değil, yeniden inşa edilmesi gereken bir yaşam durumu olarak ele almıştır. Gordon (1984, s. 388), Kirchner ve arkadaşlarının bu durumu *Urnatur* (ilkel/kökensel doğa) kavramıyla tanımladıklarına dikkat çeker. Onlar için modern insan, biyolojik köklerinden ve doğadan koparılmış yapay bir varlık, ağaç baskı tekniği de sanatçının bu *Urnatur* durumuna geri dönmelerini sağlayan bir ritüeldir. Sanatçı, endüstriyel aletler veya hassas asitleme yöntemleri yerine bıçak ve oyma aletleriyle doğrudan ağaç kalıba saldırarak, o ilk ve vahşi yaratma eylemini tekrar eder. Dolayısıyla bu eylem esnasında, Fovistler aksine, dekoratif kaygılar değil, bir duygunun en yoğun ve konsatre ifadesini bulabilmeyi amaçlarlar. İlkel sanat, Fovistlerde duygusal ve plastik değerleri öne çıkaran estetik bir kaynak olarak işlev görürken, Alman Dışavurumcular için içsel

zorunluluğun ve tinsel ifadenin dışavurumu için başvurulan bir dil hâline gelmiştir. Bu bağlamda ağaç baskı Fovistler için yüzeyde gerçekleşen bir ışık oyunu iken, Die Brücke için bu, malzemenin direncine karşı verilen varoluşsal bir mücadele ve Zimmerman'ın (2011, s. 23) deyimiyle, modern kapitalist emeğin rutinlerinin dışında kurgulanan mistik bir sanat niteliği arayışı olmuştur.

Gluck'un (2000, s. 152) değerlendirmesine göre, ilkel sanatın natüralist olmayan ve deforme edilmiş yapısı, ilkel insanın dış dünyanın kaosu karşısında hissettiği büyük içsel huzursuzluktan kaynaklanmaktadır. Fovistler, dünyayla barışık bir *özdeşleyim* içinde doğayı taklit ederken, Alman sanatçılar, tıpkı Gluck'ın yukarıda tanımladığı ilkel insan gibi, modern dünyanın karmaşasından duydukları yabancılaşmayı aşmak için doğayı deforme etmiş ve soyutlamaya sığınmışlardır. Bu bağlamda Die Brücke'nin ağaç baskılarındaki o sert, köşeli ve agresif hatlar, sadece estetik bir tercih değil, güvensiz bir dünyada mutlak bir form bulma çabasıdır (Gluck, 2000, s. 152).

Teorik çerçevenin teknik ayağında, ağaç baskı tercihinin tesadüfi olmadığını görmekteyiz. Die Brücke sanatçıları geleneksel Alman Baskiresim Sanatı tekniklerine sahip çıkmış ve özellikle Albrecht Dürer geleneğine dayanan ağaç baskıyı, hızlı kentleşmeye ve sanayileşmeye karşı bir el sanatı direnişi olarak kullanmışlardır. Baskiresim, Alman Ekspresyonistleri için bir duygunun en yoğun ifadesini sağlayan, malzemeye direkt müdahale imkânı veren bir araç olmuştur. Buna karşın Fovist literatürde bu tekniğin, genellikle tuval resmindeki renk sorunlarının siyah-beyaz dengesi içinde çözümlendiği, daha ikincil bir alan olarak ele alındığı görülmektedir.

Bu bağlamda Goldwater'ın Romantik Primitivizm ve Duygusal Primitivizm ayrımı, çalışmanın karşılaştırmalı analiz eksenini belirleyen temel kavramsal çerçeve olarak değerlendirilmektedir. Romantik Primitivizm, Fovist sanatçıların ilkel olana biçimsel sadeleşme, dekoratif bütünlük ve estetik denge açısından yaklaşımlarını açıklarken, Duygusal Primitivizm Die Brücke sanatçılarının ilkel olana ham ifade, malzemenin direnci, psikolojik gerilim ve anti-akademik tavır üzerinden yorumlamalarını anlamlandırmaktadır. Bu nedenle söz konusu iki kavram, yalnızca tarihsel bir sınıflandırma olarak değil, ağaç baskı tekniğindeki malzeme, çizgi ve yüzey farklılıklarını çözümleyen karşılaştırmalı bir analiz aracı olarak kullanılmaktadır.

2. Bulgular

Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı tekniğine yaklaşımları, aynı dönemde ortaya çıkmış olmalarına ve benzer *ilkel* kaynaklardan esinlenmelerine rağmen, teknik uygulama ve görsel dilde keskin bir karşıtlık sergilemiştir. Bu karşıtlığın temelinde, baskı yüzeyinin nasıl işlendiğine ve malzemenin direncine yönelik tutum yatmaktadır. Dolayısıyla bu iki grubun ilkel olana yaklaşımlarındaki ontolojik fark, sadece teorik manifestolarda değil, bizzat ağaç kalıbın oyulma biçiminde, kompozisyonun kurgulanışında ve figürlerin deformasyonunda somutlaşmıştır. Fovistler ağaç baskıyı bir çizim ve tasarım yüzeyi olarak kurgularken, Alman Ekspresyonistlerin aynı tekniğe yaklaşımı fiziksel bir kazıma ve yontma eylemi gerçekleştirmek olmuştur.

Bu bölümde ele alınan örnekler, Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı anlayışını temsil eden yapıtlar olarak değerlendirilmiştir. Analiz, seçili eserlerde malzeme kullanımı, çizgi karakteri ve kompozisyon kurgusunun nasıl biçimlendiğine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda her iki hareketin primitivizmle kurduğu ilişkinin yalnızca ikonografik ya da biçimsel düzeyde değil, doğrudan baskı tekniğinin teknik, malzemesel ve görsel olanakları üzerinden nasıl farklılaştığı ortaya konulmaktadır.

Bu nedenle Bulgular bölümünde Romantik Primitivizm ve Duygusal Primitivizm ayrımı, doğrudan malzeme kullanımı, çizgi karakteri ve kompozisyon kurgusu üzerinden somutlaştırılmıştır. Fovist örneklerde ağacın fiziksel direncinin çoğunlukla denetlendiği, çizginin dekoratif bir bütünlük kurduğu ve yüzeyin estetik dengeye yöneldiği görülür. Buna karşılık Die Brücke örneklerinde malzemenin direnci görünür bırakılmış, çizgi keskin ve parçalı bir ifade aracına dönüşmüş, yüzey ise psikolojik gerilim üreten bir alan olarak kurgulanmıştır. Böylece teorik çerçevede tanımlanan primitivizm ayrımı, bulgular bölümünde teknik ve görsel analiz ölçütleri aracılığıyla somutlaştırılmaktadır.

2.1. Malzemeyle Kurulan İlişki

Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı tekniğine yaklaşımları incelendiğinde, ortaya çıkan teknik ve estetik farkların temelinde, sanatçının malzemeyle kurduğu ontolojik ilişkinin niteliği yatmaktadır. Her iki grup da 20. yüzyılın başında akademik geleneklere karşı ilkel olanın sadeliğine sığınmış olsa da, bu sığınma eylemi Fovistlerde malzemenin estetize edilmesi, Die Brücke grubunda ise malzemenin özgürleştirilmesi şeklinde tezahür etmiştir. Bu ayrım, sadece bir üslup farkı değil, aynı zamanda kültür (medeniyet/yapaylık) ve doğa (otantiklik/vahşilik) kavramlarının baskı yüzeyindeki mücadelesi anlamına da gelmiştir.

Bilhassa Henri Matisse ve André Derain olmak üzere Fovist sanatçılar, ağaç baskıyı kompozisyon, ışık ve leke dengesi vb. resimsel sorunlarını çözümlemek için bir laboratuvar olarak kullanmışlardır. Fovistler için ağaç baskı tekniği, malzemenin fiziksel direncini öne çıkaran bir oyma eyleminden ziyade, siyah-beyaz dengesi üzerinden ışığın kağıt üzerinde nasıl dağılacığını hesaplayan dekoratif bir süreci temsil etmiştir (Coppel, 1999, s. 8). Matisse'in 1906 tarihli *Le Grand Bois* (Büyük Ağaç Baskı) gibi erken dönem yapıtlarında, sanatçının ağaç kalıbı oyarken malzemeyle bir çatışmaya girmediği, aksine onu kendi çizgisel iradesine boyun eğdirdiği göze çarpar. Ahşabın doğal damarları, budakları ve kusurları, Fovist baskılarda genellikle gizlen veya tamamen yok edilmiştir. Çünkü Fovistler için sanatın işlevi, doğayı birebir taklit etmekten ziyade, izleyicide doğrudan bir duyumsal ve duygusal denge hissi uyandırmak ve huzur vermektir. Matisse 1908 tarihli *Bir Ressamın Notları*'nda sanatın işlevine dair görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

Düşlediğim şey dengeye, saflığa ve dinginliğe dayanan, rahatsız edici ya da karamsar konulardan arınmış bir sanattır. İster bir iş insanı isterse edebiyatla uğraşan kişi olsun, zihinsel emek harcayan herkes için, zihni yatıştıran ve sakinleştiren bir etki yaratabilecek bir sanat... fiziksel yorgunluktan sonra rahatlık veren iyi bir koltuk gibi bir şey. (Matisse, 1908, s. 741-742)

Matisse'e göre sanat, izleyiciyi sarsan, karanlık ya da ağır konularla yoran bir alan olmak zorunda değildir. Tam tersine, insanın zihinsel dünyasına huzur veren bir denge ve dinginlik kaynağı olabilir. Dolayısıyla Fovist estetikte malzemenin işlevi, sadece bir ifade aracı olmak değil, sanatçının zihnindeki denge, saflık ve dinginlik idealini taşıyacak pürüzsüz bir aracı olmaktır. Bu felsefeden yola çıkan Fovist ağaç baskılarda, ağacın doğal dokusunun ve sertliğinin kasıtlı olarak gizlendiği ve izleyiciye yalnızca zarif ve akışkan çizgilerle kurgulanmış kompozisyonlar sunulduğu dikkat çekmektedir. Matisse'in *Le Grand Bois* eseri, grubun tekniğe yaklaşımını özetleyen bir manifesto niteliğindedir (Görsel 1). Matisse bu eserde ağacın doğal dokusunu vurgulamak yerine, siyah zemin üzerinde beyaz hatların akışkanlığına odaklanmıştır. Eserdeki uzanan nü figür, deforme edilmiş olmasına rağmen, ağacın sertliğinden kaynaklanan bir gerilim taşıdığı izlenimi vermez. Aksine, Matisse'in fırça çizimlerindeki gördüğümüz ritim, oyma bıçağıyla ağaca aynen aktarılmıştır (Coppel, 1999, s. 8). Matisse'in bu baskıda, figürün arkasındaki dekoratif desenleri ve şezlongun puantiyeli kumaşını işlerken, ahşabın damarlarını tamamen gizleyen, kontrollü ve zarif bir oyma tekniği kullandığı dikkat çeker. Baskının kenarlarındaki çizgilerin bile bir resim çerçevesi gibi düzenli olması, Matisse'in ağaç baskı tekniğine, vahşi bir eylem olarak değil, huzur ve sükuneti siyah-beyaz dengesiyle yeniden üretme aracı olarak yaklaştığını göstermektedir.

Görsel 1. Henri Matisse. *Le Grand Bois* (Büyük Ağaç Baskı), 1906, Ağaç Baskı, 57 x 46 cm, The Museum of Modern Art (MoMA) Koleksiyonu, (MoMA, t.y.).

Görsel 2. Erich Heckel, *Fränzi Liegend* (Uzanan Fränzi), 1910, Renkli Ağaç Baskı, 35,6 x 55,5 cm, The Museum of Modern Art Koleksiyonu, (MoMA, t.y.).



Buna karşın Die Brücke sanatçılarının malzemeyle kurduğu ilişki, bir ortaklık ve hatta çatışma ilişkisidir. Alman sanatçılar için ahşap, üzerine resim yapılacak pasif bir zemin değil, kendi karakterini baskıya dayatan canlı ve dirençli bir doğa parçasıdır. Weikop (2005, s. 4), Die Brücke baskılarını analiz ederken, bu sanatçıların aletlerin fiziksel oyma ve yontma izlerini gizlemediklerini, aksine kalıbın ağaçsı niteliklerini nihai görsel etkinin bir parçası haline getirdiklerini vurgulamıştır. Bu kaba oyma estetiği, teknik bir yetersizlikten ziyade, bilinçli bir ideolojik duruştur. Masheck, Alman Ekspresyonistlerinin bu tavrını ham sanat kavramıyla açıklamaktadır: ona göre bu tavır, “akademik sanatın cilalı ve tamamlanmış yüzeylerine karşı, malzemenin kendi gerçeğinin savunulmasıdır” (Masheck, 1982, s. 94). Heckel ve

Kirchner'in baskılarında sıkça görülen kıymıklı kenarlar, düzensiz oyuklar ve baskı sırasında mürekkebi tam almayan kör noktalar, sanatçının malzemeyi terbiye etmeyi reddettiğinin kanıtıdır. Hatta, Görsel 2'de görmüş olduğumuz *Uzanan Fränzi* (Fränzi liegend) adlı baskısında Erich Heckel, ağaç kalıbı testereyle parçalara ayırıp her bir parçayı ayrı ayrı mürekkepleyip baskı öncesinde tekrar birleştirerek, malzemenin fiziksel bütünlüğüne dahi müdahale eden radikal bir yapboz tekniği uygulamıştır (URL 6). Heckel'in Fränzi'nin ergen bedenini düz ve köşeli bir biçimde betimlemesi ile abartılı, maskeyi andıran yüz hatları, sanatçının Afrika heykeline duyduğu ilgiden etkilenmiştir. Modelin düz ve köşeli bir biçimde betimlenmiş vücuduna ve abartılı, maskeyi andıran yüz hatlarına bakıldığında sanatçının Afrika heykellerinden aldığı ilhamı görmek mümkündür.

Matisse'in *Le Grand Bois* adlı eseri ile Heckel'in *Uzanan Fränzi* adlı baskısı birlikte değerlendirildiğinde, Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı tekniğine yükledikleri farklı anlamlar daha belirgin hâle gelmektedir. Matisse'te ağaç plaka, sanatçının çizgisel düzenini taşıyan ve denetlenen bir yüzey olarak işlev görür. Kompozisyondaki beyaz hatlar, ahşabın doğal direncini ya da dokusal özelliklerini vurgulamak yerine, figür ile arka plan arasında ritmik ve dekoratif bir bütünlük kurar. Bu nedenle *Le Grand Bois* eserinde malzeme, kendi fiziksel varlığını öne çıkaran bir unsur olmaktan çok, sanatçının biçimsel sadeleşme ve yüzeysel denge arayışına hizmet eden bir araca dönüşür. Buna karşılık Heckel'in *Fränzi liegend* adlı baskısında plakanın kesilmesi, parçalanması ve yeniden bir araya getirilmesi, malzemenin edilgen bir taşıyıcı olmaktan çıkarak kompozisyonun doğrudan kurucu öğesine dönüşmesini sağlar. Figürün köşeli bedeni, maskeyi andıran yüzü ve parçalı renk alanları, yalnızca biçimsel bir deformasyon değil, Die Brücke sanatçılarının ilkel olana yüklediği hamlık, doğrudanlık ve psikolojik gerilim arayışının teknik karşılığıdır. Bu açıdan Matisse'te plaka çizgisel zarafeti mümkün kılan denetimli bir yüzey iken, Heckel'de plaka, sanatçının malzemeyle kurduğu fiziksel ve varoluşsal mücadelenin görünür alanı hâline gelir.

Bu karşılaştırma, Fovistlerin ve Die Brücke sanatçılarının malzemeyle kurdukları ilişkinin ne kadar radikal biçimde farklılaştığını göstermektedir. Die Brücke grubu, Fovistlerin aradığı bütünlüklü yüzey anlayışını tamamen yıkan bir anlayışla ağaç baskı tekniğine yaklaşmıştır. *Uzanan Fränzi* adlı baskıda figürün etrafında oluşan düzensiz beyaz boşluklar, oyma bıçağının izi değil, testereyle kesilen ahşap parçalarının birleşim yerleridir. Heckel, malzemeyi gizlemek bir yana, onun parçalanmışlığını ve fiziksel sınırlarını eserin ana ifade aracı haline getirmiştir.

Ağaç baskı tekniğinde malzemeye yönelik bu ayrışma, her ikisi de akademinin normlarına karşı gelmek gibi bir motivasyonla ortaya çıkmış ve benzer ilham kaynaklarından esinlenmiş bu iki grup için dikkat çekici bulgulardan biridir. Die Brücke sanatçıları, ilkel olana ulaşmanın yolunun, malzemeyi evcilleştirmekten değil, onu kendi halinde bırakmaktan geçtiğine inanmışlardır. Fovistler, ağacı yontarak onu Batı resim geleneğinin estetik normlarına (dekoratif sentez) uyarlarlarken, Die Brücke sanatçıları, ağacın direncini ve kabalığını koruyarak, modernitenin yozlaşmışlığına karşı otantik ve ham bir alan yaratmışlardır.

2.2. Çizgi Karakteri

Ağaç baskı yüzeyinde malzemenin işleniş biçimi, kaçınılmaz olarak çizginin karakterini de belirleyen bir unsurdur. Fovist ve Die Brücke sanatçılarının baskılarına yakından bakıldığında, teknik uygulamanın en belirgin ayrışma noktasının çizgisel ritim olduğu görülmektedir. Fovistler için çizgi, kompozisyonu bir arada tutan dekoratif bir sentez aracı iken, Die Brücke sanatçıları için çizgi, formun sınırlarını parçalayan ve izleyicide psikolojik gerilim yaratan bir şiddet eylemidir. Bu ayrım, Ernst Ludwig Kirchner'in Fransız çağdaşlarına yönelttiği, onların baskılarının *mürekkep çizimi gibi durduğu* şeklindeki eleştirisinin teknik temelini oluşturmaktadır (Simmons, 2006, s. 171).

Fovist ağaç baskılarda (özellikle Matisse ve Derain'de), çizgi karakterinin devamlılık ve akışkanlık üzerine kurulu olduğu göze çarpar. Sanatçılar, siyah zemin üzerinde ışığı açığa çıkarmak için kullandıkları beyaz hat tekniğini, ahşabın sertliğini kırmak ve yüzeyde lirik bir dolaşım sağlamak amacıyla kullanmışlardır. Matisse'in *Le Grand Bois* gibi eserlerinde figürün ve arka planın çizgisel dokusu, ahşabın direncinden bağımsız, son derece kontrollü ve akışkan bir yapı sergilemektedir. Coppel'in (1999, s. 10) aktarımına göre, Matisse ağacı oyarken, mürekkep ve fırça ile çizdiği hazırlık çizimlerini birebir takip etmiş ve arka planı ritmik çizgiler halinde oymuştur. Matisse'in ağaç baskılarının, litografilerinden farklı olarak Fov resimlerine daha yakın olduğunun altını çizen Coppel, teknik etkinin fırça çizimleriyle olan bağını şu şekilde açıklar: "Mürekkep ve fırça ile yapılan bir çizimin etkisi, erken dönem ağaç baskı baskılarında açıkça görülmektedir... Çizgilerin, noktaların ve ritimlerin coşkulu oyunu, Matisse'in Van Gogh'un kamış ucuyla yaptığı çizimlere verdiği yanıtı da ortaya koymaktadır" (Coppel, 1999, s. 11).

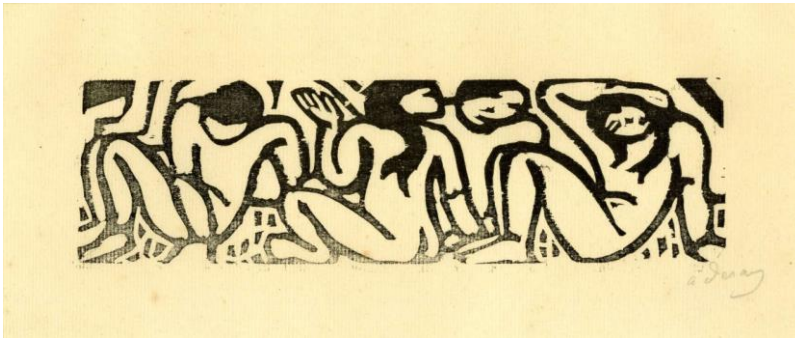
Fovist ağaç baskılarındaki çizgi karakteri, Roger Benjamin'in (1993, s. 297) *gözlemin arabeski* olarak kavramsallaştırdığı estetik stratejinin uzantısı olarak okunabilir. Benjamin'e göre Fovist sanatçılar için arabesk, yalnızca kıvrımlı bir süsleme motifi değil, figür ve zemin arasındaki ayrımı yumuşatarak yüzeyi dekoratif bir bütünlük içinde organize eden yapısal bir ilkedir. Matisse ve Derain, doğayı doğrudan taklit etmek yerine, onu *ısrarlı bir yapaylıkla* dönüştürerek ritmik ve bütüncül bir yüzey düzenine yönelmişlerdir (Benjamin, 1993, s. 297). Bu bağlamda Matisse'in *Le Grand Bois* eserindeki beyaz hatlar, ahşap malzemenin fiziksel direncini vurgulayan izler olmaktan ziyade, kompozisyonu bütünleştiren ve izleyicinin bakışını yüzey boyunca yönlendiren çizgisel bağlantılar olarak işlev görür. Benjamin'in (1993, s. 301) belirttiği üzere bu yaklaşımda öncelik anlatıdan çok yüzeyin ritmik ve dekoratif düzenine verilmiştir. Dolayısıyla Fovist baskılarda çizgi, Alman Ekspresyonist baskılarda görülen dramatik gerilimden farklı olarak, çoğunlukla dekoratif sentezi sağlayan bir yapı kurucu unsur niteliği taşımaktadır.

Fovist çizgi karakterinin dekoratif niteliği, sadece Matisse ile sınırlı kalmayıp, André Derain ve Raoul Dufy'nin eserlerinde de farklı varyasyonlarla karşımıza çıkar. André Derain'in Guillaume Apollinaire'in *L'Enchanteur pourissant* (Çürüyen Büyücü) adlı kitabı için hazırladığı ağaç baskı illüstrasyonları, Die Brücke'nin kaba çizgisinin aksine, Orta Çağ ağaç baskılarına öykünen ancak son

derece stilize ve sentetik bir çizgi dili sunar. Derain, bu dönem üretmiş olduğu baskılarında, Görsel 3'teki *Oturan Dört Figür (Quatre personnages assis)* baskısında da görüleceği üzere, figürleri dekoratif ve ritmik bir yüzey düzeniyle düzenlemiştir (Coppel, 1999, s. 15). Benzer şekilde Raoul Dufy'nin *Dans (La Danse)*, 1910) ve *Balık Avı (La Pêche)* adlı ağaç baskıları, Fovist çizginin kumaş desenine yaklaşan süslemeci yönünü ortaya koyan eserlerdir. Dufy, siyah zemin üzerine beyaz hatları oyarken, Kirchner gibi ağacın lifleriyle savaşmak yerine, yüzeyi ışığı titreştiren kısa, ritmik ve tekrar eden çizgilerle doldurmuştur. Dufy'nin çizgisi, bir duygu patlaması değil, yüzeyde görsel bir pırıltı yaratmayı amaçlayan bir süsleme öğesidir.

Die Brücke sanatçılarının çizgi karakteri ise, Fovistlerin bu ritmik ve dekoratif akışının tam tersine kesintili, köşeli ve saldırgandır. Literatürde Kirchner ve arkadaşlarının üslubu, yüzeyde dekoratif bir etki bırakan fırça vuruşları yerine, *ağşabın kendisine inen doğrudan ve kesip atan darbeler* olarak tanımlanmıştır (URL 5). Bu bağlamda Alman baskiresminde çizgi, bir süsleme değil, malzemenin direncine karşı uygulanan agresif bir oyma eylemidir. Dolayısıyla bu üslup, çizgiyi sürekli bir akış olmaktan çıkarıp, onu bir yarık haline getirir.

Görsel 3. André Derain, *Oturan Dört Figür (Quatre Personnages Assis)*, 1906 Dolayları, Ağaç Baskı, 7 x 24,5 cm, British Museum Koleksiyonu, (British Museum, t.y.).



Die Brücke'nin çizgisel dilindeki en belirgin özellik, zikzak formudur. Masheck (1982, s. 110), Kirchner ve Schmidt-Rottluff'un baskılarında görülen bu kırık ve testere dişi gibi ilerleyen çizgilerin, hem Melanezya sanatındaki kabile oymalarından hem de Alman Gotik sanatının sivri/köşeli form dilinden beslendiğine dikkat çekmiştir. Örneğin Kirchner'in *Sazlıkta Oynayan Yıkananlar* adlı eserinde, figürlerin uzuvları ve suyun hareketi, yumuşak kavislerle değil, V şeklinde kesişen sert çizgilerle betimlenmiştir (Görsel 4). Bu kaba oyma yaklaşımında, aletin ahşapta bıraktığı yontma ve kırma izleri, çizginin kendisine bir titreşim bir etki ve gerilim yüklemiştir. Görsel 5'te gördüğümüz, Erich Heckel'a ait *Gölde Yıkananlar* adlı eserde de oyma aletinin benzer bir üslupla, kesik kesik ve köşeli çizgiler oluşturacak şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu çizgisel şiddet, sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda psikolojik bir dışavurumdur. Fovist çizgi, Matisse'in huzur ve dinginlik idealinde bahsettiği gibi, yüzeyi sakinleştirmeye hizmet ederken, Die Brücke çizgisi, yüzeyi dramatize etmeye odaklanmıştır. Heckel ve Kirchner, figürlerin yüzlerini ve bedenlerini tanımlarken, anatomik doğruluğu tamamen terk ederek, formu çizgisel bir deformasyona uğrattılar.

Görsel 4. Ernst Ludwig Kirchner, *Bathers Throwing Reeds (Sazlıkta Oynayan Yıkananlar)*, 1910, Renkli Ağaç Baskı, 40,3 x 54 cm, The Museum of Modern Art (MoMA) Koleksiyonu, (MoMA, t.y.).

Görsel 5. Erich Heckel, *Gölde Yıkananlar*, 1912, Ağaç Baskı, 23,3 x 19 cm, Brücke-Museum, (Brücke-Museum, t.y.).



Bu örnekler, Fovist ve Die Brücke sanatçılarının çizgiye yükledikleri işlevin ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. Derain'in *Oturan Dört Figür* adlı baskısı ile Kirchner'in *Sazlıkta Oynayan Yıkananlar* adlı eseri karşılaştırıldığında, çizginin iki harekette üstlendiği farklı işlev daha açık biçimde karşımıza çıkar. Derain'in baskısında çizgi, figürleri birbirinden ayıran sert bir sınır olmaktan çok, onları yüzey üzerinde yatay ve ritmik bir düzen içinde birleştiren dekoratif bir unsur olarak işlev görmektedir. Figürlerin bedenleri, güçlü anatomik vurgular ya da agresif deformasyonlar aracılığıyla değil, yalınlaştırılmış ve yüzeye yayılmış çizgisel ilişkilerle tanımlanmıştır. Bu nedenle Derain'de çizgi, yüzeyde gerilim üretmekten çok kompozisyonu sakinleştiren ve bütünleştiren bir işleve sahiptir. Buna karşılık Kirchner'in *Sazlıkta Oynayan Yıkananlar* adlı baskısında çizgi, figürleri ve çevresel öğeleri bir araya getiren uyumlu bir bağ değil, yüzeyi kesen, parçalayan ve hareketi sertleştiren bir araçtır. Figürlerin uzuvları, sazlıklar ve mekânsal öğeler keskin, kırık ve saldırgan hatlarla kurulmuş, böylece kompozisyon izleyicide dekoratif bir ritimden çok bedensel hareket, gerilim ve huzursuzluk duygusu uyandırmıştır. Bu karşıtlık, Fovist çizginin dekoratif sentez ve yüzeysel uyumla, Die Brücke çizgisinin ise malzemeye yönelen fiziksel müdahale ve psikolojik yoğunlukla ilişkili olduğunu göstermektedir.

Bu iki farklı çizgi karakteri aslında iki grubun modernite karşısındaki duruşunu simgelemektedir. Fovistler, çizgiyi kullanarak kaotik dünyayı düzenli ve ritmik bir estetik alana dönüştürmüştür: çizgileri medenidir ve burjuva iç mekanlarının huzurunu vaat eder. Buna karşın Die Brücke sanatçıları, çizgiyi bir saldırı silahı gibi kullanarak, modern kent yaşamının (özellikle Berlin döneminde) yarattığı büyük içsel huzursuzluğu ve varoluşsal kaygıyı somutlaştırırlar. Fovist çizgi, ahşabın yüzeyinde kayarak ilerlerken, Die Brücke çizgisi ahşabı yarıp geçmektedir. Kirchner'in Fransızlara yönelik eleştirisi bu bağlamda teknik bir tespitten öteye geçer: Ona göre Fransız çizgisi, ahşabın doğasıyla mücadele etmeyen yapay bir estetik iken Alman çizgisi, malzemenin direncini kıran ve bu mücadeleyi baskı yüzeyinde iz olarak bırakan otantik bir eylemdir. Dolayısıyla, Die Brücke'nin o kesik, kıymıklı ve hırçın çizgileri, teknik bir yetersizlik değil, güzel olana karşı gerçek olanın savunusudur.

2.3. Kompozisyon ve Mekânsal Kurgu

Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı pratiğindeki ayrışma yalnızca malzemeyle kurulan ilişki ve çizgi karakterinde değil, baskı yüzeyinin nasıl organize edildiği ve mekânsal kurgunun nasıl ele alındığı noktasında da belirginleşmektedir. Yüzey kurgusu, baskıresimde yalnızca kompozisyonel bir tercih değil, aynı zamanda sanatçının mekân, figür ve izleyiciyle kurduğu ilişkinin fiziksel düzlemde somutlaştığı bir alandır. Bu bağlamda Fovist ve Die Brücke baskıları, yüzeyi ele alış biçimleri açısından iki farklı modernist mekân anlayışını temsil etmektedir.

Fovist ağaç baskılarda yüzey, çoğunlukla bütüncül ve dengeli bir kompozisyon alanı olarak ele alınmıştır. Figür ve zemin arasındaki ayrım keskin karşıtlıklar yerine ritmik geçişlerle kurulmuş, yüzeyde dekoratif bir süreklilik sağlanmıştır. Siyah ve beyaz alanların dağılımı, yalnızca biçim tanımlayıcı bir unsur olarak değil, yüzeyde optik bir denge kurmaya yönelik estetik bir strateji olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşım, Roger Benjamin'in (1993, s. 297) Fovist resim için tanımladığı *dekoratif bütünlük* kavramıyla paralellik göstermektedir. Fovist baskılarda figürler çoğu zaman yüzeyden koparak öne çıkmak yerine, zeminle birlikte işleyen bir ritmik düzen içinde yer alır. Böylece baskı yüzeyi, derinlik yanılsaması kurmaktan ziyade, iki boyutlu bir görsel alan olarak korunur. Bu yüzey anlayışı, Fovistlerin resim pratiğinde de görülen dekoratif sentez arayışıyla doğrudan ilişkilidir. Matisse ve Derain'in ağaç baskılarında negatif alan kullanımı dikkatle kontrol edilmiş, boşluklar kompozisyonun aktif unsurları olarak değerlendirilmiştir. Beyaz alanlar yalnızca oyulmuş bölgeler değil, ışığın yüzeyde dolaşımını sağlayan görsel duraklar olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda Fovist yüzey kurgusu, izleyicinin bakışını yüzey boyunca yönlendiren ve kompozisyonu bütüncül bir ritim içinde tutan bir düzen sunar. Mekân, burada parçalanmış veya dramatize edilmiş bir alan değil, estetik uyumun sürdürüldüğü bir yüzeydir.

Raoul Dufy'nin 1910 tarihli *Balık Avı (La Pêche)* adlı ağaç baskısı, Fovist estetiğin dekoratif yüzey ve mekânsal bütünlük anlayışının en kristalize olduğu örneklerden biridir (Görsel 6). Bu eser, Fovizmin sadece renkle değil, siyah-beyaz dengesi ve çizgi ritmiyle de mekânı nasıl düzleştirip bir tasarım nesnesine dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu eser, mekânın üç boyutlu derinliğini reddederek, yüzeyi bir tekstil deseni mantığıyla doldurmuştur. Die Brücke sanatçılarının mekânı figürleri sıkıştıran klostrofobik bir boşluk olarak kullanmasının aksine, Dufy mekânı dekoratif motiflerle (sazlıklar, dalga desenleri, yapraklar) doldurmuştur. Figürler manzaranın içinde kaybolmak ve manzaradan kopuk durmak yerine, manzaranın dokusuyla bütünleşmiştir.

Balık Avı'nda mekân, figürleri içine alan derinlikli bir sahne olarak değil, ritmik öğelerle örülmüş dekoratif bir yüzey olarak kurgulanmıştır. Balıkçılar, bitkisel motifler, su yüzeyi ve çevresel öğeler, birbirinden bağımsız parçalar gibi değil, aynı yüzeyel düzenin bileşenleri olarak algılanır. Siyah ve beyaz alanların dengeli dağılımı, izleyicinin bakışını derinliğe doğru yönlendirmekten çok yüzey üzerinde dolaştırır. Bu nedenle Dufy'de mekân, dramatik bir gerilim alanı değil, figür ve çevreyi dekoratif bir bütünlük içinde kaynaştıran ritmik bir düzendir. Bu yaklaşım, Fovist primitivizmin ilkel olana ham ve

saldırgan bir ifade olarak değil, biçimsel sadeleşme ve yüzeysel uyum sağlayan estetik bir kaynak olarak yaklaştığını göstermektedir.

Buna karşılık Die Brücke sanatçılarının yüzey kurgusu, bütünlükten ziyade parçalanma ve gerilim üzerine kuruludur. Alman Ekspresyonist baskılarda figür ve zemin arasındaki ilişki çoğu zaman çatışmalı bir niteliğe sahip olmuştur. Figürler yüzeye yerleşmek yerine yüzeyi zorlar, sınırlarını ihlal eder ya da keskin karşıtliklarla ondan ayrılır. Siyah ve beyaz alanların dağılımı dekoratif bir denge kurmak yerine dramatik bir gerilim yaratır. Bu durum, yüzeyi sakin bir kompozisyon alanı olmaktan çıkarak psikolojik bir mücadele alanına dönüştürür. Die Brücke baskılarında negatif alan çoğu zaman düzenleyici bir unsur değil, kesintiye uğramış bir boşluk olarak görünür. Oyma sürecinde bırakılan düzensiz beyaz alanlar, yüzeyde kontrollü bir ritim yerine parçalı bir yapı oluşturur. Bu parçalanmışlık, yalnızca teknik bir sonuç değil, modern yaşamın kırılanlığına ve bireysel huzursuzluğa görsel bir karşılık olarak okunabilir. Alman Ekspresyonistlerin ilkel olana yönelimi yalnızca biçimsel bir arayış değil, Avrupalı çağdaşlarının dekadan sanatına ve modernitenin yarattığı yabancılaşmaya karşı varoluşsal bir tepki niteliği taşımaktadır (Zimmerman, 2011, s. 7; Masheck, 1982, s. 94).

Görsel 6. Raoul Dufy, Balık Avı (*La Pêche*), 1910, Ağaç Baskı, 31,5 x 40,8 cm, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, (Bibliothèque nationale de France, t.y.).

Görsel 7. Erich Heckel, *Masada İki Adam*, 1913, Ağaç Baskı, 35,2 x 48,6 cm, The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu (The Metropolitan Museum of Art, t.y.).



Örneğin Kirchner ve Heckel'in baskılarında figürler çoğu zaman yüzeyle kaynaşmak yerine ondan kopuk, hatta yüzeyi delen unsurlar gibi algılanır. Mekânsal derinlik çoğu zaman çarpıtılmış, perspektif ilişkileri bilinçli biçimde bozulmuştur. Bu durum, izleyicinin yüzeyi rahatça taramasını engelleyip bakışı kesintiye uğratır. Fovist yüzeyde görülen görsel akışkanlık yerini ani duraksamalara ve yön değişimlerine bırakır. Böylece yüzey, estetik bir denge alanı olmaktan çıkarak duygusal yoğunluğun taşındığı bir ifade alanına dönüşür. Erich Heckel'in 1913 tarihli *Masada İki Adam* adlı, Fovistlerin sakin ve dekoratif iç mekan kurgusunun tam tersine, Die Brücke estetiğinin mekansal sıkışma ve psikolojik gerilim üzerine kurulu kompozisyon anlayışının en iyi örneklerinden biridir. Heckel, bu kompozisyonda mekanı, figürleri içine alan rahat bir atmosfer olarak değil, onları çevreleyen ve sıkıştıran klostrofobik bir oda olarak kurgulamıştır. Fovistlerin mekanı genişleten ve ferahlatan yaklaşımının aksine, Heckel

perspektifi bilinçli olarak daraltıp bükümüştür. resimdeki eğimli mekan, sadece fiziksel bir odayı değil, sahnenin duyguyla yüklü içsel atmosferini betimlemektedir. Masa ve figürler, izleyicinin üzerine devrilecekmiş gibi duran dengesiz bir düzlemde konumlandırılmış, bu da izleyicide güven değil, tekinsizlik hissi yaratmıştır.

Dufy'nin *Balık Avı* baskısı ile Heckel'in *Masada İki Adam* baskısı birlikte değerlendirildiğinde, iki hareketin mekânı kurgulama biçimleri arasındaki karşıtlık daha belirgin hâle gelmektedir. Dufy'de yüzey, figürleri ve çevresel motifleri uyumlu bir ritim içinde bütünleştirirken, Heckel'de mekân figürleri kuşatan, daraltan ve psikolojik baskı oluşturan bir yapıya dönüşmüştür. Dufy'nin kompozisyonunda boşluklar yüzeyel akışı destekleyen dekoratif alanlar olarak işlev görürken, Heckel'de masa, duvar, pencere ve figürler arasındaki sıkışmış ilişki, izleyicinin bakışını rahatlatmak yerine kesintiye uğratmıştır. Böylece Fovist yüzey anlayışı estetik denge ve dekoratif süreklilik üretirken, Die Brücke'de yüzey parçalanma, daralma ve içsel huzursuzluğun görünür olduğu bir ifade alanı hâline gelmiştir.

Bu iki yaklaşım karşılaştırıldığında, yüzey kurgusunun yalnızca kompozisyonel bir tercih değil, primitivizmin farklı yorumlarına bağlı ideolojik bir tavır olduğu görülmektedir. Fovistlerde yüzey, ilkel olanda aranan saflığın ve biçimsel indirgemeciliğin dekoratif bir sentez içinde yeniden kurgulandığı bir alan iken Die Brücke sanatçıları yüzey, ilkel olanın hamlığı ve doğrudanlığıyla ilişkilendirilen bir çatışma alanı hâline gelmiştir. Dolayısıyla baskı yüzeyi, her iki grup için de nötr bir zemin değil, modernist öznenin ilkel olana yüklediği anlamların fiziksel karşılığıdır. Fovist yüzey düzeni modern yaşamın karmaşasına karşı estetik bir uyum önerirken, Die Brücke yüzeyi bu karmaşayı bastırmak yerine görünür kılar. Bu bağlamda yüzey kurgusu, primitivizmin modern sanat içindeki farklı ideolojik yönelimlerini okumak için önemli bir analitik araç sunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, Fovist ve Die Brücke sanatçılarının ağaç baskı üretimlerini karşılaştırmalı olarak inceleyerek, primitivizmin modern sanat içindeki tekil ve homojen bir eğilim olmadığını, aksine ulusal, estetik ve ideolojik farklılıklar doğrultusunda çeşitlenen bir yaklaşım olduğunu ortaya koymuştur. Araştırma bulguları, aynı tarihsel dönemde benzer etnografik kaynaklardan beslenen ve aynı baskı tekniğini kullanan iki sanatçı grubunun, ağaç baskıyı farklı modernlik tasavvurlarını görünür kılan bir araç olarak kullandığını göstermektedir.

Fovist sanatçılar için ağaç baskı, resimsel sorunların siyah-beyaz düzlemde çözümlendiği, yüzeyde ritmik ve dekoratif bir bütünlük kurmaya yönelik bir araştırma alanı işlevi görmüştür. Bu bağlamda malzeme, sanatçının çizgisel tasarımına hizmet eden bir araç olarak ele alınmış, ağacın doğal direnci ve dokusu çoğu zaman gizlenmiştir. Çizgi karakteri akışkanlık, süreklilik ve arabesk bir yüzey düzeni üzerine kurulmuş, kompozisyon anlayışı ise figür ve zemini dekoratif bir sentez içinde bütünleştirmiştir. Dolayısıyla Fovist ağaç baskılarında primitivizm, ilkel olanla özdeşleşme arzusundan ziyade, biçimsel indirgeme ve estetik arınma stratejisi olarak işlev görmüştür.

Buna karşılık Die Brücke sanatçıları için ağaç baskı, malzemeyle doğrudan temas kurulan, fiziksel ve varoluşsal bir üretim alanı olmuştur. Ağacın direnci, kıymıklı yüzeyi ve oyma izleri baskının görünür bir parçası hâline getirilmiş, malzeme esteteze edilmek yerine kendi doğası içinde serbest bırakılmıştır. Çizgi karakteri kesintili, köşeli ve gerilim yüklü bir yapı sergilemiş, yüzey kurgusu ise bütünlükten ziyade parçalanma ve çatışma üzerine kurulmuştur. Bu yönüyle Die Brücke baskıları, primitivizmi yalnızca biçimsel bir kaynak değil, modernitenin yarattığı yabancılaşmaya karşı bir varoluşsal tepki olarak ele almıştır.

Bu karşılaştırma, baskıresim tekniğinin yalnızca bir üretim yöntemi değil, sanatçıların ilkel olana ve modernliğe dair düşünsel konumlanışlarını yansıtan biçimsel bir pratik olduğunu göstermektedir. Ağaç baskı yüzeyi, her iki grup için de nötr bir zemin olmaktan ziyade, modern öznenin doğa, kültür ve otantiklik kavramlarıyla kurduğu ilişkinin izlerini taşıyan ideolojik bir alan hâline gelmiştir. Bu yönüyle çalışma, primitivizmi yalnızca ikonografik ya da tematik bir mesele olarak ele alan yaklaşımların ötesine geçerek, tekniğin kendisini analitik bir araç olarak merkeze alan bir okuma önermektedir.

İncelenen örnekler, Fovist ve Die Brücke ağaç baskıları arasındaki farkın yalnızca üslupsal bir ayrım olmadığını, doğrudan malzeme, çizgi ve yüzey anlayışıyla ilişkili olduğunu göstermektedir. Fovist sanatçılarda ağaç baskı, çoğunlukla çizgisel zarafet, dekoratif denge ve yüzeysel bütünlük arayışına hizmet eden kontrollü bir ifade alanı olarak öne çıkarken, Die Brücke sanatçıları malzemenin direnci, oyma izlerinin görünürlüğü, parçalı veya kesik kesik çizgiler ve sıkışmış mekânsal kurgular daha belirleyici hâle gelmiştir. Bu karşıtlık, iki hareketin primitivizmle kurduğu ilişkinin yalnızca ikonografik ya da biçimsel düzeyde değil, doğrudan baskı tekniğinin fiziksel olanakları içinde şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan ağaç baskı tekniği, Fovizm ve Die Brücke arasındaki primitivizm anlayışı farkını yalnızca temsil eden değil, bizzat üreten fiziksel ve düşünsel bir araç olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, Fovistlerin dekoratif ve yüzey odaklı modernizmi ile Die Brücke sanatçılarının ham ve malzeme temelli modernizmi arasındaki fark, yalnızca üslupsal bir ayrım değil, modernliğin krizine verilen iki farklı sanatsal yanıttır. Bu bulgular, baskıresim tarihinin modern sanat içindeki rolünü yeniden değerlendirmek açısından önem taşımakta ve ağaç baskının, modernist estetik tartışmaların merkezinde yer alan bir teknik olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışma, primitivizm literatürüne baskıresim odaklı bir katkı sunarken, modern sanat tarihinde teknik tercihlerin ideolojik anlamlarını görünür kılan yeni bir okuma alanı açmayı amaçlamaktadır.

Kaynakça

Behr, S. (1999). *Expressionism*. Cambridge University Press.

Benjamin, R. H. (1993). The decorative landscape, Fauvism, and the arabesque of observation. *The Art Bulletin*, 75(2), 295–316.

Cohen, J. I. (2017). Fauve masks: Rethinking modern “primitivist” uses of African and Oceanic art, 1905–8. *The Art Bulletin*, 99(2), 136–165.

- Coppel, S. (1999). The Fauve woodcut. *Print Quarterly*, 16(1), 3–33.
- Elderfield, J. (1976). *The “wild beasts”: Fauvism and its affinities*. The Museum of Modern Art; Oxford University Press.
- Ettlinger, L. D. (1968). German Expressionism and primitive art. *The Burlington Magazine*, 110(781), 191–192, 194–201.
- Fırıncı, M. (2006). Alman ekspresyonizmi (dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk baskı resim sanatına etkileri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19, 110–115.
- Figura, S. (2011). *German Expressionism: The graphic impulse*. The Museum of Modern Art.
- Flam, J. D. (1978). *Matisse on Art*. E. P. Dutton.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D. (2004). *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson.
- Gordon, D. E. (1984). German Expressionism. W. Rubin (Ed.), *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern* içinde (Cilt 2, ss. 369–403). The Museum of Modern Art.
- Gluck, M. (2000). Interpreting primitivism, mass culture and modernism: The making of Wilhelm Worringer’s *Abstraction and Empathy*. *New German Critique*, 80, 149–169.
- Lloyd, J. (1991). *German expressionism: Primitivism and modernity*. Yale University Press.
- Masheck, J. (1982). Raw art: “Primitive” authenticity and German Expressionism. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 4, 92–117.
- Matisse, H. (1908, 25 Aralık). Notes d’un peintre. *La Grande Revue*, 52, 731–745.
- Millard, C. W. (1976–1977). Fauvism. *The Hudson Review*, 29(4), 576–580.
- Muller, J. E. (1967). *Fauvism*. Frederick A. Praeger Publishers.
- Pawłowska, A. (2017). Avant-gardists and primitivism. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 19, 153–169.
- Rubin, W. (1984). Modern primitivism: An introduction. W. Rubin (Ed.), *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern* içinde (Cilt 2, ss. 1–84). The Museum of Modern Art.
- Simmons, S. (2006). Kirchner’s Brücke poster. *Print Quarterly*, 23(2), 155–173.
- Stein, G. (1963). *The autobiography of Alice B. Toklas*. Harcourt, Brace & World.
- Weikop, C. (2006). *Bridging history: Reflections on the Brücke centenary*. The Art Book, 13(4), 3–5.
- Zimmerman, A. (2011). Primitive art, primitive accumulation, and the origin of the work of art in German New Guinea. *History of the Present*, 1(1), 5–30.

İnternet Kaynakçası

- URL 1. Elderfield, J. (2011). *The drawings of Henri Matisse* (Sergi kataloğu). The Museum of Modern Art. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2011_300299031.pdf

- URL 2. Flam, J. (1986). *Matisse: The man and his art, 1869–1918*. Cornell University Press. <https://archive.org/details/matissemanhisart0000flam>
- URL 3. Goldwater, R. J. (1938). *Primitivism in modern painting*. Harper & Brothers. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.76901>
- URL 4. Kandinsky, W. (2011). *Concerning the spiritual in art* (M. T. H. Sadler, çev.). [PDF]. Public-library.uk. (Orijinal eser 1911). <https://www.public-library.uk/ebooks/22/92.pdf>
- URL 5. Lieberman, W. S. (1957). Prints. A. C. Ritchie (Ed.), *German art of the twentieth century* içinde (s. 185–218). The Museum of Modern Art. <https://archive.org/details/germanartoftwent00muse>
- URL 6. The Museum of Modern Art. (2004). *MoMA highlights: 350 works from The Museum of Modern Art, New York* (Rev. ed.). The Museum of Modern Art. <https://archive.org/details/momahighlights3500muse>

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Matisse, H. (1906). *Le Grand Bois* [Ağaç baskı]. The Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/71098>
- Görsel 2. Heckel, E. (1910). *Fränzi reclining* [Renkli ağaç baskı]. The Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/60684>
- Görsel 3. Derain, A. (1906). *Quatre personnages assis* [Ağaç baskı]. The British Museum, Londra. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1997-0427-1
- Görsel 4. Kirchner, E. L. (1910). *Bathers throwing reeds* [Renkli ağaç baskı]. The Museum of Modern Art, New York. https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-64663.html
- Görsel 5. Heckel, E. (1912). *Badende am Teich* [Ağaç baskı]. Brücke-Museum, Berlin. <https://www.bruecke-museum.de/en/sammlung/werke/62827/badende-am-teich>
- Görsel 6. Dufy, R. (1910). *La Pêche* [Ağaç baskı]. Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504052p>
- Görsel 7. Heckel, E. (1913). *Two men at a table* [Ağaç baskı]. The Metropolitan Museum of Art, New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369170>