

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

ANSELM KIEFER'İN SANATI

Hazırlayan
Songül ETSATICI

Danışman
Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Anslem Kiefer’in Sanatı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / ...

Songül ETSATICI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Songül ETSATICI'nın “**Anselm Kieferi'in Sanatı**” konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Günümüz toplumsal değerlerinde ve sanatta, 20. yüzyılda yaşanan toplumsal çalkantıların ve savaşların etkileri köklü değişimlere sebep olmuştur. Aynı zamanda teknolojik gelişmelerin hızla yayılması, geleceğin inşasında etkili olan geçmişe bakışın sorgulanmasına bağlı olarak sanatta değişik algı düzlemlerini oluşmasına yol açmıştır.

Alman tarihinin temaları, özellikle Yahudi Soykırımı konuları Kiefer'in kavramlar dünyasını zenginleştirmiştir. Kiefer, geçmişle yüzleşmeyi, tabu olan tartışmalı konuları çalışmalarına taşımıştır. Bu konular, Alman romantizminin ve III. Reich Dönemi Nazi Almanyası'nın kullandığı temaları içermektedir. Kiefer temel olarak geleceği inşa edebilmenin zorunlu yolunun, Alman toplumunun karanlık geçmişle yüzleşmesinden geçtiğini düşünür. Sanatçının ele aldığı temalar, mitolojiden, ikonolojiden, sembollerden, tarihi öneme sahip kişilerden, mitolojik figürlerden ve bunların tarihteki göstergelerinden oluşur.

Bu tezde, yeni dışavurumcu sanatın içinde tanımlanan, resim ve heykelleriyle tartışma yaratan, günümüz sanatını etkilemeye devam eden Anselm Kiefer'in, eserleriyle yarattığı dünyanın izini sürerek sanatına açıklık getirmeye çalıştım.

ABSTRACT

In today's social values and art, the effects of the social upheavals and wars in the 20th century, caused radical changes. At the same time, the rapid spread of technological developments has led to the formation of different levels of perception in the art due to the questioning of the past which is effective in the construction of the future.

The themes of German history, especially the issues of the Holocaust, enriched Kiefer's world of concepts. Kiefer brought the issues confrontation with the past and taboos into his studies. These topics includes the themes used by German romanticism and the 3rd Reich Period of Nazi Germany. Kiefer thinks that the essential way to build the future is through confronting the dark past of German society. The themes covered by the artist are mythology, iconology, symbols, historical figures, mythological figures and their signs in history.

In this thesis, I tried to clarify the art world created by Anselm Kiefer, who defined his art in the new expressionist art, and created controversial paintings and sculptures which still continue to influence contemporary art.

ÖNSÖZ

Anslem Kiefer; resim ve heykel sanatının, kullandığı malzemeler ve yöntemler açısından döneminin anlaşılması güç Alman sanatçılarından biridir. Kiefer'in griftliği onun beslendiği kaynakların zenginliğinin yanında kavramsal soyutlamalarla çeşitli anlamsal katmanla becerisinden gelir. Yetenekle kavram dünyasının zenginliği onun dışavurumcu sanat anlayışına uygun yapıtlar ortaya koymasına yol açmıştır. Kiefer'in düşünce ve duygu dünyasını besleyen Vincent van Gogh, Sigmund Freud, George Baselitz, Theodor Wiesengrund Adorno, Robert Fludd, Paul Celan, Richard Wagner, Caspar David Friedrich, Ingeborg Bachmann, Albrecht Dürer, Louis-Ferdinand Céline ... gibi önemli sanat ve düşün adamları yanında, Alman Tarihi, Kabala, Holokost, İskandinav, Hristiyanlık ve Ortadoğu Mitleri ... gibi önemli olgularada değinmeden geçmemek gerekir. Ayrıca çok farklı malzemeleri çok farklı yöntem ve anlayışla görselleştirmesi onu ayrıcalıklı kılar.

Anslem Kiefer, sadece dışavurumcu anlayışla eser yaratan bir sanatçı değil yaptığı çalışmalarla resim ve heykel sanatının kuramına yaptığı yeni katkılarla tarihteki yerini alacaktır.

Yüksek Lisans Eğitimim boyunca bana, yapmış olduğu değerli katkılarından dolayı danışman hocam Doç. Dr. A. Feyzi KORUR'a teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmam boyunca bana yüksek lisans yapmanın şans olduğunu hissettiren birbirinden değerli hocalarım Prof. Dr. Rasim ÖZGÜR'e ve Dr. Öğretim Üyesi Murat ÖZDEMİR'e, ayrıca süreç boyunca desteklerini esirgemeyen okul müdürüm İsmail AYKUTLU'ya, yazım aşamasında değerli katkılarından dolayı Öğr. Gör. Dr. Mehmet TARAKÇI'ya, Öğr. Necdet KÖK'e, Öğr. Emine BOLAT'a, Erten EREN'e ve Süleyman KARAKAYA'ya sonsuz şükranlarımı sunarım.

Bu çalışmayı yaşamım boyunca sahip olduğum maddi ve manevi tüm değerlerin mimarları olan sevgili ablam Aynur ETSATICI'ya adıyorum.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

SANATTA YARATICI SÜREÇ

1.1. Sezgi, İfade ve Sanat	5
1.2. İfade, Anlatım ve Dışavurum	6
1.3. Alman Romantizmi ve Dışavurum	7
1.4. Yabancılaşma ve Dışavurum	11
1.5. Tarih, Hatıra ve Hafıza	14
1.6. Dışavurumculuk	16
1.6.1. Alman Dışavurumculuğu	20
1.6.2. Yeni-Dışavurumculuk ve Alman Yeni-Dışavurumculuk	22
1.6.2. Joseph Beuys ve Keifer'in Sanatına Etkisi	25

2. BÖLÜM

ANSLEM KIEFER'in SANATI

2.1. Özgeçmişi.....	28
2.2. Sanatı.....	32
2.2.1. Meslekler (Occupations) ve Kahramanlık Sembolleri	38
2.2.2. Orman ve Toprak	49
2.2.3. Küvetler.....	54
2.2.4. Tavan Arası Resimleri	57
2.2.5. Sanatçının Paleti.....	60
2.2.6. İkonlar - İkonoklastlar.....	68
2.2.7. İkarus	75
2.2.8. Margarete – Shulamite	78
2.2.9. Mimari (1980'den 1987).....	83
2.2.10. Lilith	89
2.2.11. Antik Çağ Kadınları	93
2.2.12. Gravürler	94
2.2.13. Uçaklar	107
SONUÇ	114
KAYNAKLAR	116
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Romantizm dönemi resimlere örneklerdir.....	9
Resim 2. Albrecht Dürer, <i>Melencolia</i> , 1514.....	11
Resim 3. Edvard Munch, <i>Çılgılık</i> , 1893.	17
Resim 4. Gemälde von Hubert Lanzinger, <i>Porträt Hitlers als Ritter</i> , 1934.....	21
Resim 5. “Over Your Cities Grass Will Grow” Film afişi.....	35
Resim 6. “Over Your Cities Grass Will Grow”.....	35
Resim 7. “Over Your Cities Grass Will Grow”.....	36
Resim 8. “Over Your Cities Grass Will Grow”.....	36
Resim 9. “Over Your Cities Grass Will Grow”.....	37
Resim 10. (a) Anselm Kiefer, <i>Occupations</i> , 1969. (b) Caspar David Friederich, <i>Wanderer Above the Sea Fog</i> , 1818.....	38
Resim 11. Anselm Kiefer, <i>Occupations (Besetzungen)</i> , 1969.....	39
Resim 12. Anselm Kiefer, <i>Occupations</i> , 1969.	40
Resim 13. Anselm Kiefer, <i>Kahraman Sembolleri</i> , 1969.	41
Resim 14. Anselm Kiefer, <i>Heroic Symbol II (Heroisches Sinnbild II)</i> , 1970.	42
Resim 15. a) Kahraman Sembolleri, 1969. b) Kahramanca Sembol V, 1970.	42
Resim 16. Anselm Kiefer, <i>Heroic Symbols</i> , 1969.	43
Resim 17. Max Klinger, <i>Otto Felsing</i> , 1884.....	43
Resim 18. a) Anselm Kiefer, <i>Kahramanlık Semboller</i> , 1969. b) Die Kunst im Deutschen Reich'in Şubat 1943 sayısının kapağı.....	45
Resim 19. Die Kunst im Deutschen Reich'in Şubat 1943 sayısından çift sayfa yayılımı.....	46
Resim 20. Anselm Kiefer, <i>Jean Genet için (Für Jean Genet)</i> , 1969.....	46
Resim 21. Anselm Kiefer, <i>Heroic Symbols</i> , 1969.	47

Resim 22. Anselm Kiefer, <i>Germany's Spiritual Heros</i> , 1973.....	48
Resim 23. Anselm Kiefer, <i>Varus</i> , 1976.....	50
Resim 24. Anselm Kiefer, <i>Seraphim</i> , 1983-1984.....	51
Resim 25. Anselm Kiefer, <i>Cockchafer Fly</i> , 1974.....	52
Resim 26. Anselm Kiefer, <i>Man in the Forest</i> , 1971.....	53
Resim 27. Adam McLean's Gallery of alchemical images <i>Speculum veritatis</i>	54
Resim 28. Joseph Beuys, <i>Bathtub (Banyo Küveti)</i> , 1960.....	55
Resim 29. Anselm Kiefer, <i>Unternehmen "Seelowe" VI</i> (<i>Operation "Sea Lion," VI</i>), 1979.	56
Resim 30. Anselm Kiefer, <i>Operation Sea Lion</i> , 1975.....	56
Resim 31. Anselm Kiefer, <i>Father, Son and Holy Ghost</i> , 1973.	58
Resim 32. Anselm Kiefer, <i>Faith, Hope, Love</i> , 1973.	59
Resim 33. Anselm Kiefer, <i>Nothing</i> , 1973.....	59
Resim 34. Anselm Kiefer, <i>Painting of the Scorched Earth</i> , 1974.....	60
Resim 35. Anselm Kiefer, <i>Malen To Paint</i> , 1974-2.	61
Resim 36. <i>Resumptio</i> , Anselm Kiefer, 1974.	62
Resim 37. Anselm Kiefer, <i>Palette on a Rope (Palette am Seil)</i> , 1977.....	62
Resim 38. Anselm Kiefer, <i>Herzeleide</i> , 1979.	64
Resim 39. Anselm Kiefer, <i>Piet Mondrian - Hermannsschlacht</i> , 1976.....	65
Resim 40. Anselm Kiefer, <i>Faith, Hope, Love</i> , 1976.	66
Resim 41. Anselm Kiefer, <i>Baum mit Palette</i> , 1978.....	67
Resim 42. Yggdrasil ağacı.....	68
Resim 43. Anselm Kiefer, <i>Bilder-Streit</i> , 1980.	69
Resim 44. Anselm Kiefer, <i>Wege: märkischer Sand (Ways: March Sand)</i> , 1980.....	71

Resim 45. Auguste Rodin, <i>Abbatis (Yedek Parça)</i> , (tarihsiz)	73
Resim 46. Anselm Kiefer, <i>The Valkyries (Die Walküren)</i> , 2016.	73
Resim 47. Auguste Rodin, <i>Kıyafetiyle Oturan Kadın</i> ,	74
Resim 48. Anselm Kiefer, <i>Les Cathédrales de France</i> (<i>Fransa'nın Katedralleri</i>), 2013.....	74
Resim 49. Anselm Kiefer, <i>Auguste Rodin: Fransa'daki Les Cathédrales de</i> <i>France (Auguste Rodin: Fransa'nın Katedralleri)</i> , 2016.	75
Resim 50. Anselm Kiefer, <i>Icarus - Sand of the Brandenburg March</i> , 1981.....	76
Resim 51. Anselm Kiefer, <i>Angel Falling</i> , 1979.	77
Resim 52. Anselm Kiefer, <i>Wayland's Song</i> , 1982.....	77
Resim 53. Anselm Kiefer, <i>Your Golden Hair, Margarete</i> , 1980.	80
Resim 54. Anselm Kiefer, <i>Margarete</i> , 1981.	81
Resim 55. Anselm Kiefer, <i>Your Ashen Hair Sulamith (Külden Saçların, Shulamite)</i> , 1981.....	82
Resim 56. Anselm Kiefer, <i>Mastersingers</i> , 1981.....	83
Resim 57. Albert Speer tarafından yapılan a) Mosaic Room, Berlin ve b) Nuremberg toplanma alanı.....	84
Resim 58. Reichskanzlei: Başkanlık Binası,	85
Resim 59. Anselm Kiefer, <i>To the Unknown Painter</i> , 1980.	86
Resim 60. Anselm Kiefer, <i>To the Unknown Painter</i> , 1980.	87
Resim 61. Anselm Kiefer, <i>Interior</i> , 1981.	88
Resim 62. Athanor, Anselm Kiefer, 1983-84.	88
Resim 63. Anselm Kiefer, <i>Die Ungeborenen (The Unborn)</i> , 2001.....	89
Resim 64. <i>Die Ungeborenen</i> , (ayrıntı).	90
Resim 65. <i>Die Ungeborenen</i> (ayrıntı).	91

Resim 66. <i>Die Ungeborenen</i> (ayrıntı).	91
Resim 67. <i>Die Ungeborenen</i> , (ayrıntı).	92
Resim 68. Anselm Kiefer, <i>Antik Çağ Kadınları</i> , 2002.....	94
Resim 69. Anselm Kiefer, <i>The Rhine (Der Rhein)</i> , 1981.....	95
Resim 70. Anselm Kiefer, <i>The Rhine</i> , 1993.	96
Resim 71. Anselm Kiefer, <i>Ren Nehri</i> , 1982-2013.....	97
Resim 72. H. A. Guerber, <i>The Three Rhinemaidens at play in the waters of the Rhine. Illustration from Stories of the Wagner Opera</i> , 1905.	98
Resim 73. Anselm Kiefer, <i>Rhinemaidens</i> , 1982-2013.	98
Resim 74. Anselm Kiefer, <i>Rhinegold</i> , 1982-2013.....	99
Resim 75. Anselm Kiefer, <i>For Robert Fludd</i> , 1996.....	100
Resim 76. Anselm Kiefer, <i>For Robert Fludd</i> , 1996.....	101
Resim 77. Anselm Kiefer, <i>That Obscure Clarity that Falls from the Stars</i> , 1997-2015.....	102
Resim 78. Resmin her yerinde bulunabilecek olan ayçiçeği tohumlarına yakından görünüşü.	102
Resim 79. Anselm Kiefer, <i>Ways of Worldly Wisdom: Hermann's Battle</i> , 1980.....	103
Resim 80. Martin Schongauer, <i>The Madonna and Child in a Rose Arbor</i> , 1450-1491.....	104
Resim 81. Anselm Kiefer, <i>Hortus Conclusus</i> , 2007–2014.	105
Resim 82. Anselm Kiefer, <i>The Starry Sky Above Me and the Moral Law Within Me</i> , 1997.....	106
Resim 83. Anselm Kiefer, <i>Tarih Meleşti</i> , 1989.	108
Resim 84. <i>Angelus Novus</i> , Paul Klee.....	108

Resim 85. Anselm Kiefer, <i>For Louis-Ferdinand Céline</i> , Uçak heykelleri yerleştirmesi.....	109
Resim 86. Anselm Kiefer, <i>Melankoli</i> , (1990-91).	110
Resim 87. Anselm Kiefer, <i>The High Priestess</i> , 1985-89.....	111
Resim 88. Anselm Kiefer, <i>Palmiye Pazar</i> , 2007.....	112



GİRİŞ

Anselm Kiefer, güncel sanatın yönelimleri dışında kalan ve hala üretmeye devam eden birkaç sanatçıdan biridir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra çalışan sanatçılar arasında onun duruşu tartışılmazdır. 1980'de Venedik Bienali'nde Almanya'yı temsil etmek için George Baselitz ile birlikte seçilir. Bienalde Alman pavyonundaki tartışmalı ve kışkırtıcı “Meslekler” sergisinden sonra uluslararası platformda dikkatleri üzerine çeker.

Dijital çağın getirdiği mekanik ve galeri işlerinin olduğu bir süreçte boya ve tuval resmini kullandığı için eleştirmenler onu Yeni-Dışavurumculuk (Neo-Expresyonizm) akımı içerisinde konumlandırmışlardır. Kiefer, sanat kariyeri boyunca bir ifade aracı olarak birbirinden farklı sanat disiplinlerinde eserler üretmiştir. Örneğin tuval resmi, heykel, kavramsal sanat, enstalasyonlar, gravür, mekânsal düzenlemeler, fotoğraf gibi. Kiefer, yaşama dair sorgulamayı sanat felsefesi, edebiyat ve Alman tarihi üzerinden yapar. Eserlerinde maneviyat ve aşkınlığı araştırır. İnsan yaşamına dair hakikatlere dikkat çeker. Dini ve manevi sorunların insanlık sürecinin merkezinde olduğunu düşünerek eserler üretir. Bu eserlerinde II. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu ağır yıkımları görünür kılar, asıl amaç görünür kılmaktan ziyade yüzleşmek ve Alman toplumunu yüzleştirmektir. Tarihin trajik geçmişinde kahramanlık adına yapılmış kötülüğü izleyiciye eserleriyle hissettirir. Bu, tarihte yaşananlara karşı bizi bağlantısız kılmaz. Sanat eseri böylece kışkırtıcı ve teoljik bir alan açar.

Sanatçı; dinlerin, mistik ve ezoterik geleneklerin, İskandinav, Eski Mısır, Mezopotamya, Yunan ve Teutonik mitleriyle eserlerini üretmiştir. Bu durum çalışmalarına zenginlik katmıştır. Ancak beslendiği kaynakların ve materyallerin çeşitliliği eserlerinin algılanmasını zorlaştırır. Bu zorluk çeşitli eleştirmenler tarafından dile getirilmiştir. Eserlerindeki zorlukların aşılabilmesi ancak sanatçının verdiği araçlar kullanılarak yapılan ikonografik analizler sonucunda sağlanabilmektedir.

Eleştirmen Andreas Huyssen'in belirttiği gibi, “*Kiefer'in çalışmalarının özelliklerinden biri kolayca erişilebilir diğeri de incelikli bir şekilde hermetik bir görünümde olmasıdır.*” Sonuç olarak sanatçının sözleri eserlerinin belirsiz anlamına açıklık getirir. Ancak bu açıklık, sanat eseri önünde duran izleyici ile eser arasındaki etkileşimi bozabilir. Sanatçının bilinçli ve bilinçsiz kaygılarının sonucunda üretilen sanat eserinin etki alanı, sanatçının ufkuyla sınırlı değildir. Ancak sanatçının, eserleri hakkındaki açıklamaları, izleyiciyi pasif hale getirirken eserin etki alanını da daraltmış olur.

Kiefer’in tekrarlanan çalışmalarının anlaşılmasındaki zorluk, eserlerinin yaratım sürecinde, yeni yolları duyumsamak için oluşturulan deneysel alanın kaybolmasından ileri gelir. Eleştirmene görevi ise izleyicinin etki alanını genişletmektir. Bu alanı genişletmek, sanat eserinin içeriğinin eleştirmenin izleyiciyi estetik bir yüzleşmenin alıcısı yapması yoluyla olur. Bu yolu açmak eleştirmenin temel görevlerinden biridir.

Bu çalışmada, 20. yüzyılın gerilimini anlamak ve sanata yansımaları algılamak için Alman toplumunu kendi tarihiyle yüzleştirmek isteğiyle eserler oluşturan Anselm Kiefer’in sanatı incelenmiştir. Sanatının girift ve çok katmanlı olmasından dolayı daha anlaşılabilir olması için eserleri, işlediği konular ve temalar üzerinden ele alınmıştır.

İlk bölümde, sezgi, ifade sanat ile anlatım ve dışavurum kavramlarının anlamları üzerinde durulmuştur. Kiefer’in sanat anlayışının temellerini oluşturan yabancılaşma ve dışavurum konusunu ele alarak tarih, hatıra ve hafıza kavramları ile dışavurumculuk, yeni dışavurumculuk, Alman dışavurumculuğu ve yeni Alman dışavurumculuğu gibi akımları incelenmiştir. Son olarak da Joseph Beyus’un Kiefer’in sanatına etkisi ele alınmıştır.

Sophie Fiennes’in 2010 yılı yapımı “Çimler Örtsün Üzerini” (Over Your Cities Grass Will Grow) adlı belgesel filminde gösterilen mimari yapıların, heykellerin, estasyonların ve kullandığı materyallerin oluşturduğu etkileyici klostrofobik ve agorafobik atmosferi içinden geçerek sanatını ve yarattığı etkileri aktarmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümünde, “Meslekler” başlığı altında Kiefer’in çalışmalarının başlangıcını oluşturan işlere yer verilmiştir. “Orman ve Toprak” başlığı altında, Alman kültürü ve Kiefer için ayrı bir öneme sahip kavramların, eserlere nasıl dönüştüğü incelenmiştir. Nazi Almanyası’nın ari ırk yaratma projesini küvet imgesi ile ilişkilendirerek ele alışı “Küvetler” başlığı altında değerlendirilmiştir. Ressamın paletinin yaratma ve yoktme ikilemini, Nazi İdeolojisinin yaratırken yıkma çelişkisiyle ilişkilendirerek işlenişini “Ressamın Paleti” başlığında ele alınmıştır. Dini ve mitolojik efsanleri betimleyen ikonların Kiefer’in eserlerine yansımalarının ve Auguste Rodin’in düşünceleri ve eserleri ile paralellik arzeden ikonoklastiklik özelliğinin izlerini “İkonlar-İkonoklastlar” başlığı altında sürdürülmüştür. Mitolojik bir kahraman olan İkarus’un, iyileştirici ve güzelleştirici özelliği ile sanatın toprağı iyileştirme, daha iyi bir evrene dönüştürme özelliğini palet imgesi üzerinden kurmaya çalışan Kiefer’in sanatının inceliklerini “İkarus” başlığıyla aktarılmaya çalışılmıştır. Margarete ve Shulamite kadın karakterleri üzerinden, Holokost’un Alman toplumu üzerindeki tahribatını ve bu sorunsala ilişkin Kiefer’in yaklaşımını “Margarete – Shulamite” başlığı altında incelenmiştir. “Mimari” başlığı altında, Nazi ideolojisinin büyüklük anlayışının mimariye yansımalarını ve bu ideolojinin yıkıcı özelliğinin eserlerine yansıtma biçimi görünür kılınmaya çalışılmıştır. Kiefer’in eserlerinde Lilith figürü ile Holokost arasında kurulan bağın yarattığı çağrışımları yaratan görselleri “Lilith” başlığında sunulmaya gayret edilmiştir. “Antik Çağ Kadınları” başlığı altında, antik çağ kadınlarının durumlarından yola çıkarak sanatçının kadın sorunsalına yaklaşımını işleyen eserlerine yer verilmiştir. Ren Bakireleri’nin, Robert Fludd’un mikro ve makro kozmoz anlayışının, Immanuel Kant’ın iç ve dış dünya çözümlemesinin, Nasyonal Sosyalistlerin yaptığı propaganda içeriklerindeki çarpıtmaların Kiefer’in eserlerini nasıl zenginleştirdiği, “Gravürler” başlığında ele anlatılmıştır. Uçak heykelleri üreten Kiefer’in, uçakları yokedici özelliklerinden dolayı şeytanlaştırmasına ve toplumların geleceksizleştirilmesinin bir aracı olarak gösterilmesi “Uçaklar” başlığı altında incelenmiştir.

1. BÖLÜM

SANATTA YARATICI SÜREÇ

1. BÖLÜM

SANATTA YARATICI SÜREÇ

1.1 Sezgi, İfade ve Sanat

Sanat; sezgi ve ifadenin estetik birliği ve sanatçının yaratıcı bir eylemidir. Herhangi bir üretim süreci içine gireceğimiz zaman oluşturmamız gereken ortamı düşünme, tasarlama, biçimlendirme gibi yollarla oluştururuz. Üretimi sanata yönlendirdiğimizde bu sürece yaratıcılık, sezgi, estetik kavramlarını da katarız. Biz, burada sezgi kavramına özellikle değinmek istiyoruz. Sezgi, gerçeği doğrudan içten ya da içeriden kavrama ve tanıma yetisidir. Doğrudan ve aracısız çıkarımlar yaparak düşünce oluşturan, bir bakışta bütünüyle ele geçiren içten duyumsama olarak ifade edilebilir. Sezgi, böylece bütünü kavramaya yarayacak bir bakış sunar. O nedenledir ki sanat etkinliği en çok da sezgiye dayalıdır. Uzay ve zamanın ötesine geçen bu duyumsama, bir sanat eserini tüm çağların ötesine taşır ve yine tüm çağlarda aynı sarsıcı etki gücüne sahiptir. Bu etki gücü form kazanmamış maddeye adeta form verir. Duyum ve deneyimleri insan kendinde bulunan kavramlarla, formlarla tinsel bir bilinç etkinliğine dönüştürür. Böylece hayvani algının üzerine yükselebiliriz. Bu durum sezgi ile kaba duyumun, sağduyuya aykırı olan karmaşasına set çeker. Sezgi, kaba duyumdan yaratıcı çağrışımlara dayanmakla ayrılır. Yaratıcı çağrışım, geçmiş duyumların izlerini taşımakla beraber onunla sınırlı kalmaz. Yaratıcı çağrışım, ifadede kendini açığa vurur. Tin, yaratıcı olarak etkin olmak ve ifade etmekle sezgiyi bilinir hale getirir (Croce, 1986: 1-9). Sezgi sanatın yolunu açan bir anahtar olarak betimlenebilir. Bu anahtar, üzerindeki tüm kavramsal bilgiyi atar. Bu bir zorunluluktur. Çünkü kavramsal bilgi soyut ya da somut gerçeğe yöneliktir. Sezginin kendini ifade etme aracı ise imgedir ve o imge eserde çeşitli formlara sokularak estetik bir ifadeyi oluşturduğunu söyleyebiliriz. İmge, sezgi ile ifade arasında bir başka biçimiyle söylersek gerçek olmayanın gerçeğe dönüşmesine izin veren ara bir görünümdür.

Croce'ye (Croce, 1986: 11) göre “Sezgi ve ifade bilgisi estetik veya sanat olgusu birbirleriyle örtüşür. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta her türlü

sezginin her zaman sanat olamayacağı ya da başka bir deyişle sanat sezgisi genel sezgiden daha farklı özel türden bir şey olduğudur. Bu farklılık durumu, yoğunluk ayrılığı olmayıp bir yaygınlık ayrılığıdır”

Estetiği oluşturmada ifade etkinliği, izlenimlere bağlanmaz, tersine izlenimle ifade etkinliğini oluşturulur; izlenimler ifadede görünüşe ulaşır. Yani somutlaşır. İçerik biçim aldığı anda, ancak o zaman estetik bir içerik halini alır. Estetik içerik, ifade etkinliğinin biçim haline yükselmesi ile sanata dönüşür. İçerisinde tinsel etkinlik ve bir sanat sezgisi barındırır. Bütün izlenimler, ifadeler estetik biçim alabilir; fakat hiçbir izlenim, zorunlu olarak estetik biçim almak gereğinde değildir. Estetik izlenim, bir sentezdir. Bu sentezde doğrudan doğruya ve dolaylı diye bir şey ayırt edilemez. İfade, izlenimi şart koşar ve özel ifadeler de özel izlenimleri şart koşar. Sonunda bir izlenim egemen olduğu anda bütün diğer izlenimleri dışarda bırakır; aynı şey her ifade için de böyledir (Croce, 1986: 1-9).

Bu sentez içinde ortaya çıkan ifadelerin sürekli yeni ifadeler doğurması ve bunun süreklilik arz etmesi, sanatın insanı özgürleştirici işlevidir. Sanatçı, sahip olduğu izlenimleri işler, dönüştürür ve ifade eder, onları obje haline getirip, eylemsizliği yani soyut olanı ortadan kaldırır. Sanatçı her iki durumda da ruhunun içerdiği zengin materyali işleyip dışa vururken, duygu ve tutku karmaşıklığının dizginlerini kendi elinde tutar. Kendini özgürleştirir. Böylece eserin varlık sebebinin sanatçının bizzat kendisi olduğu su götürmez bir gerçekliktir.

1.2 İfade, Anlatım ve Dışavurum

İfade kavramı gösteren ile gösterilen arasındaki temsil ilişkisidir. Bu temsil ilişkisi statik değildir. Olgular, başka olguların yerine algılar başka algıların yerine geçer. Böylece temsil yeteneği, sürekli yeni bir şeye dönüşerek varlığını sürdürür. Ancak buradaki temsil ilişkisini sembolleştirmeden ayrı tutmak gerekir. Çünkü sembolleştirmede yerine geçme vardır. Temsil etmede ise yer değiştirme vardır. İfade ve ifadecilik sanatta “dışavurum” ve “dışavurumculuk” anlamlarında kullanılmıştır.

Dışavurum kavramından anladığımız şey, çeşitli dinamiklerle oluşan etkin güçlerin yarattığı duyumların bir biçimde dışarıya yansıtılmasıdır. Bu yansıtımda belirleyici olan soyut ya da somut varlığın kendi nesnesinden bağımsızlaşmasıdır.

Dışavurum çok geniş bir kavramdır. Bunu bazı kavramlarla birlikte ele alarak ve sıralayabiliriz: Alman romantizmi ve dışavurum, dışavurum ve yabancılaşma, Tolstoy ve dışavurum. Tolstoy ve Dışavurumculuk konusu dışavurumcu bilişsel estetik kavramıyla birlikte “Dışavurumculuk” bölümü içerisinde değinilecektir.

1.3 Alman Romantizmi ve Dışavurum

Almanya, Avrupa tarihinde ulus-devlet haline gelen son ülkelerdendir. Modernleşme süreci gecikmiştir. Almanya’nın, diğer Avrupa ülkelerinden bu kadar geç modernleşmesinin nedenlerinden bazıları siyasi oluşumunu geç tamamlaması, istenildiği gibi tam bir ulusal bir kültür oluşturamaması, toplumun taleplerine cevap verememesidir. Bu gecikmenin yaklaşık iki yüzyıl kadar sürmesi beraberinde melankoli halinin ortaya çıkmasına da sebep olmuştur.

Bu süreç içerisinde Alman toplumunda Fransa’ya duyulan hayranlık, Napolyon’un Germen kavimlerinin isyanlarını yıkıcı bir şekilde bastırması, var olan hayranlığın ortadan kalkmasına ve kendi özlerine dönmelerine neden oldu. Bu sürecin sonuçlarından biri ulusal kültürün oluşmasıdır. Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel gibi büyük felsefecilerin Alman dilini felsefe dili haline getirmesi, Grimm Kardeşlerin Alman masallarını derlemesi, besteci Richard Wagner’in eserleri, ressam Caspar David Friedrich’in eserleri ortak Alman kültürü ve Alman kimliğinin oluşmasında temel unsurlar olmuştur.

Edebi ve felsefi bir akım olan Alman romantizmi, bulunduğu dönemi derinden etkilemiştir. O dönemde yapılmış olan görkemli, etkileyici manzara resimleri, aslında yüceltilmiş bir Alman toplumu idealize eder. Dönemin pek çok eseri, ulusal Alman kimliğinin oluşmasına zemin hazırlayan zengin felsefi ve siyasi bir içeriktedir. Alman romantizminin sanatsal ve tarihsel süreçteki etkisi önemlidir. Bu etkinin oluşturduğu

sonuçlar ve sonuçların değerlendirilmesi günümüzde geçerliliğini korumaktadır (Albayrak, 2018).

Felsefi romantizm sanatçı ve sanatsal yaratım için yeni bir yön oluşturdu. Romantik düşünürler sanatçıyı, bilim yoluyla elde edilemeyen bilgiye erişebilecek biri olarak gördüler. Sanatçılar duygulara erişebilirdi ve bu duygular yoluyla da izleyiciyi daha üstün bir bilgiye eriştirebilirdi. Romantizm 18. ve 19.yüzyılda güçlü duyguların (dehşet, korku ve ürperme) ve estetik deneyimlerin dışavurumudur (Barrett, 2015:104-105). Romantizm, Fransız devriminin yol açtığı bir sonuçtur. Akılcılığa karşı oluşan bir tepkidir ve modernitenin başlangıcı olarak alınabilir.

Romantikler, Johan Fichte ve Friedrich Schelling felsefelerini temel almış olup klasik bakış açısını ise reddetmişleridir. Ahlak üzerine kurulu olan klasisizmdeki akılcılığa uzak kalmışlar ve toplumun üst katmanına seslenen, coşkuyu ve heyecanı engelleyen sağduyuya ve evrenselciliğe tepki olarak ortaya çıkmışlardır. Antik Yunan ve Roma'nın mitolojisinden, Hristiyanlıktan beslenmişler ve bireyselciliği ön plana çıkarmışlardır. Romantizm, sıradan olana büyük ve derin anlamlar ve ona gizemli bir görünüş; bilinene bilinmeyen ve sonlu olana sonsuz bir görünüm kazandırır (Albayrak, 2018). Aslında burada, Fichte'in dediği gibi "yaratıcı, mutlak ben fikri"nin başka bir anlatımını görürüz. Romantizmin temelinde birey ve bireyin yüceltilmesi esastır. Romantikler doğaya da çok önemli bir işlev yüklemişlerdir ve eserlerinde bu temayı çok yönlü ve çarpıcı bir biçimde işlemişlerdir (Resim 1).



Caspar David Friedrich (1774–1840)



Asher Brown Durand



William Turner, The Temple of Poseidon at Sunium (Cape Colonna), 1834



John Constable, The Hay Wain, 1821

Resim 1. Romantizm dönemi resimlere örneklerdir.

Romantiklerin geçmişe duydukları özlemin yol açtığı melankoli halini anlayabilmek için Nazi Almanyası'nın getirdiği yıkımı ve bu yıkımın oluşturduğu trajediyi, Alman toplumundaki yansımalarını ve soykırımın yarattığı travmanın Alman toplumunda oluşturduğu yabancılaşmayı, yıkımı görmezden gelmeyi, yüksek sesle dillendirilmemesi, travmayı yok sayması, travmanın unutmaya ve unutturulmaya çalışılması gibi durumların tarihsel sürecini, sosyolojik boyutunu ve toplum psikolojisini yakından incelemek gerekir. Tüm nedenleri ve sonuçları üzerinden bir hesaplama ve yüzleşmeye girişerek bir nevi bu travmayı telafi etmek, Alman halkına büyük bir soluk aldıracaktır. Günümüz Almanya'sının geçmişiyle bağ kuramaması, geleceği oluştururken kültüründe yarattığı duygunun önce yasa sonrasında melankoliye dönüşmesinin nedenini Alman ve Polonyalı Yahudiler'in yaşadığı "büyük kayıp"; Nazi Almanyası'nda yaşanan yas ve melankolinin ise kendinden önceki romantiklerin büyük Alman ulusunun ve birliğinin kurulması için kurdukları ideal Almanya ve Büyük Roma

ya duyulan “özlem”e bağlayabiliriz. Bir nevi tarihsel süreç içinde sanki Almanya’nın kaderi haline gelmiş diyebileceğimiz bu tespiti Kiefer’in çeşitli eserlerinde görürüz. Bu eserler üzerinden artık kemikleşmiş hale gelen bu travmanın benzerlerinin tekrarlanmaması, toplumsal hafızanın ancak ve ancak hatırlama yoluyla uyarılması ve hatıralar yoluyla Alman tarihini anlamada eksik bırakılan yerleri tamamlamak isteyen Kiefer, sanatsal yolculuğu ile bunu ortaya koymak istemiştir.

Kiefer’in öznel tarihinin de sanatına bir melankolik durum olarak yansımalarının düşünsel nedenlerine cevap oluşturmaya çalışılmıştır. Çünkü bazı eleştirmenlere göre bu melankolik durum sanatçının eserlerinde görülür. Bu tespiti sanatçının Alman tarihini sorgularken eserlerinde romantik döneme özgü ifadelerle güçlü bir şekilde yer vermesinden, üç boyutlu eserlerinin olağandan büyük ve gösterişli olmasından, bu gösteriş içinde Hristiyanlığa yaptığı göndermelerden çıkarmak mümkündür.

Bir kayıpla ortaya çıkan yas ve melankolide ortak olan nokta, kişinin benlik algısının deforme olması ve kendisini yoksun hissetmesidir. Bu kaybın oluşturduğu duygu durumu, geri gelmeyen, yeri doldurulamayanın açmış olduğu boşluğun telafisi içindir. Burada “yas”, unutma amaçlı bir hatırlama, “melankoli” ise bu yasin başarısız olması yani kaybın geride bırakılamamasıdır. Ayrıca melankolik durumun ortaya çıkması her zaman bir kayıpla olmaz, kaybın yerini güçlü bir özlem de alabilir (Albayrak, 2018).

Alman romantiklerinin beslendiği temel duygu Alman tarihine, kültürüne duyulan özlemdir, bu özlem ortaçağa kadar uzanır. Alman Romantikleri yaşadıkları dönemin tekdüzeliğinden, sıkıcılığın ve basitliğinden nefret eder ve onlara tahammül edemez. Ancak bu olumsuzlukları gidermek yerine kaçmayı tercih ederler. II. Dünya savaşı öncesinde oluşan ve sonrasında da etkisini sürdüren Nazi İdeolojisinin özellikle II. Dünya Savaşı öncesinde yeniden güçlü ve yüce Ulusal Alman Kimliği’nin oluşturmada Alman Romantiklerinin etkileri derinden hissedilir. Her türlü yönleme rağmen yaşamda gerçek karşılığı olmayan Nazi İdeolojisi’nin inşa süreci aynı zamanda yıkım sürecidir. Sürecin sonunda oluşan yıkım yastan melankoliye giden yolu açar.

Oluşan bu melankoli durumu Alman halkının kendi tarihine ulaşmasına set olur, Onlar kendi tarihine ve kültürüne yabancılaşır. Tam da bu noktada, Kiefer bu durumu aşmanın yolu olarak Alman halkının geçmişle yüzleşmesi gerektiğini söyler ve bunu eserleriyle ifade eder.

Sanatçı, oluşan melankolik durumu eserlerinde sık sık Alman Romantiklerinden Albert Dürer'in Melankolia (Rönesans'ta yaratıcılığı melankoliyle ilişkilendirdiği 1514 teki Gravürünü) tablosuna atıfta bulunarak, bir köşesi kesilmiş/tamamlanmamış (Trapezohedron) küpü, resim ve heykellerinde sembol olarak kullanmıştır (Resim 2).



Resim 2. Albrecht Dürer, *Melencolia*, 1514.

(<https://tr.pinterest.com/pin/488570259553193246/>)

1.4 Yabancılaşma ve Dışavurum

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı kaotik ortam, bireyin ve toplumun algılarında köklü değişimler meydana getirmiştir. Bilim ve teknoloji bireyin kendisini değersiz, zayıf ve çaresiz hissetmesine sebep olmuştur. Fakat diğer yandan kendisiyle ilgili

önemli, güçlü ve erişilmez algısını da yaratmıştır. Bu ikilem sanatçının ifadesinde yabancılaşma olarak şekillenir, endişe ve korkuyla birlikte karamsar bir anlatıma dönüşür. Örneğin; Alman dışavurumcu eserlerdeki figürlerde oluşan bozulma ve bu bozulmanın oluşturduğu abartılı ifadeler içsel yabancılaşmanın etkisiyledir. Bu sanatçılar eserlerinde geleneklerin oluşturduğu kurumsallıklara, onun uzantısı olan değerlere ve uygarlığın modern insanı nesneleştirmesine tepki duyar. Bunları reddederek eski değerlerden sıyrılır, primitif ve çocuksu olana yönelir ve bunu dışavurumcu sanatla yapar. Bu sanatta yeni insan arayışı (duyarlı, iyi, düşünen, sorgulayan vb.) vardır Eserlerini yaratırken dünyayı dönüştürme isteği onun en temel motivasyonudur.

II. Dünya Savaşından sonra Alman halkı hem kendine, hem tarihine yabancılaşmış ve yabancılaştırılmıştır. Özellikle Nazi dönemi yaşanmamış sayılmış, görmezden gelinmiş ve unutturulmaya çalışılmıştır. Bazen bireyin kendisi de unutmayı tercih etmiştir. Kiefer'in çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını dar ve kapalı bir çevrede geçirmesi, yabancılaşmadan kendisine düşen payı almasına neden olmuştur. Kiefer kendindeki bu yabancılaşmayı kendi ağzından aşağıdaki gibi anlatmıştır.

“Amerikalıların; Almanlara, kendi tarihleri ile ilgili bilgi vermek için hazırladıkları, Hitler, Göring ve Goebbels'in konuşmalarını da içeren radyo kayıtlarını dinledim. Hitlerin sesini ilk defa duydum ve onun kararlı duruşu karşısında hem şok oldum hem de büyüledim. Konuşma yaklaşık on beş yıl gibi kısa bir zaman öncesine ait olmasına rağmen, sanki çok eski bir tarihten seslenen Büyük İskender'di. Babam savaş sırasında bir subaydı. Evimizde savaş hakkında hiç konuşulmamıştı. Babam bir Nazi değildi; fakat elbette ideolojiden etkilenmişti... Ailemi, diğerleri gibi Wehrmacht¹'in Nazi olmadığı, sadece asker olduğu konusundaki bir yanılsamaya soktu. Oysaki birçoğu Yahudilerin ve diğerlerinin imha sürecine dahildi.”(The Guardian, 2019).

¹ Adolf Hitler, 1935'te, Versay Antlaşması'nda ihlal ederek orduyu silahlandırarak Weimar Cumhuriyeti döneminde adı Reichswehr olan silahlı kuvvetlerin Wehrmacht olarak değiştirdi.

Nazi döneminde, mütevazı ama huzurlu aile yuvasında askerleştirilmiş işçiler, aileleriyle birlikte pür dikkat radyodan Führer'i dinler. Radyo, Nazi ideolojisinin insanları dönüştürmesine hizmet eden temel iletişim araçlarından birisidir. Bu dönemde üretilen ucuz ve güçlü radyolar her eve girmiştir. "Tüm Almanya Führer'i dinliyor" adlı radyo programında, Hitler, Göbbles ve diğerlerinin söylevleri, her evde bir tören havası içinde dinlenir (Bal,1993: 64-65).

Kiefer, kendisini nesnenin öznesi olarak konumlandığı fotoğraflarla, yabancılaşmayı "Nerede duruyorsun?" sorusuyla anlamlandırmaya çalıştı. O, savaş sonrası oluşan/oluşturulan suskunluğun bozulması için Nazi Almanyası'nı belleklerde yeniden canlandırır. Bunu, tabulaşmış olan suskunluğu kışkırtıcı bir rolle ihlal etmede bulur. Bu tür yüzleşmenin ilk örneklerinden biri Hristiyanlık tarihinde yer alan aşağıdaki efsanede de buluruz.

"Quo Vadis² (Nereye yürüyorsun?), efsaneye göre, Hristiyanlığı yaymakla görevli havarilerden Peter, İmparator Neron'un zulmünden ve muhtemel bir çarpmaya gerilmekten kurtulmak için Roma'dan kaçır. Yolda giderken, sırtında haçını taşıyan Hazreti İsa'ya rastlar.

Peter sorar...

"- Quo vadis?."

İsa cevap verir...

"- Roma'ya tekrar çarpmaya gerilmeye.."

Peter bunun üzerine, Roma'da bırakıp kaçtığı görevini hatırlar. Cesaretini toplar ve geri döner. Sonra da Aziz ilan edilir, St. Peter olur." (Anonim)

Bu zararsız, basit soru ile (Quo vadis?) bir yaraya neşter vuruluyor. Sorunlu bir vicdanı sorumlu bir hale getiriyor. Sorudaki ana düşünce "*Dünya doğru değil diye sen haklı değilsin, hesap verebilmelisin.*" özdeyişine denk düşer. Bu efsanedeki durum belki de Kiefer'in yapmak istediğidir. Bunun yolu temel olarak hatırlamadır, Bu öznel de olabilir toplumsal da. Bu, kişiler üzerinden, toplumsal hafıza üzerinden kendi öznelliği ve medya aracılığıyla yapılabilir. Tarihsel olguların ve yaşananların hatırlanması ve

² Latince "Nereye yürüyorsun?".

bunların hatırlatılması ancak hafızayla gerçekleşebilir. Kiefer ise bunun yüzleşmeyle olabileceğini düşünür. Ben de daha anlaşılır olması için bu kavramların anlamlarını açarak ele aldım. Tarih hatıra ve hafıza sözcükleri tek başlarına kullanıldığında birbirini çağrıştırır, bir arada kullanıldığında ise oluşturduğu güçlü çatışmayı görmemek mümkün değildir. Kiefer bu çatışmayı eserlerinde oluşturduğu kurgu sayesinde elde eder. Elde edilen sonuç, adeta tarihin askılığına duran vicdan hayaletlerinin dramatik etkisidir. Ben de yaptığım çalışmayla bu etkiyi yakalamaya çalıştım.

1.5 Tarih, Hatıra ve Hafıza

Tarih, hatıra ve hafıza sözcüklerinin hepsi kaynağını geçmişten almasına rağmen birbirlerinden farklı ve iç içe geçmiş kavramlardır. Enis Batur “Birilerinin anılarını anımsaması, hatıralarını canlandırması, hatırasını yazması, hatırasına saygı göstermesi bize Paul Ricœur’un “hatıra ve hafıza” (souvenir ve memorie)sını hatırlattığını söyler. Ricœur bir üçleme önerir: “Benim anılarım, yanımdakilerin anıları ve kolektif anı”. Kişinin arşivi bu üç kaynaktan beslenir. Topluluğun ortak anılarıyla oluşan kolektif anı yaşayan bir bellek biçimine dönüşür ve kendisini tarihin nesnel gerçekliğinden uzaklaştırır. Kimilerinin anıları siliniyor, kimileri bütüne veya parçalara ulaşamıyor, kimileri ise yeni anılar edinme yeteneğini yitiriyor. Hayatımızda unutmak fiilinin güçlü bir yeri vardır. İnsan ya da toplumlar yaşadığı büyük travmalarla baş edemediği zaman, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde hafıza kayıpları yaratarak yaşamına yeni bir form kazandırır. Ancak bu anıları yok etme değil, bilinçaltına itme hatta daha derinlere itmekten başka bir şey değildir. Böylelikle acılarını sağaltmış olur. Anımsamak, gerçeğin tek bir doğru yüzü olduğu gerçeğine hapsolmek demek değildir. Anılarımızın ne kadarı gerçektir? (Batur, 2004: 91-93).

Kiefer’in de tam olarak bunu sorguladığını söyleyebiliriz. O, engellenmiş anıya ulaşılabilmesi için sanatını kullanmıştır. Sanatçı, Alman halkının kendi tarihiyle yüzleşmesi gerektiğini düşünür. Savaş sonrasında Alman devletinin Hitler dönemindeki yaşananların anımsanmasına (Auschwitz ve toplama kamplarında yaşananlar) set çekerek yaşanmamış bir gerçeklik yaratabileceği ihtimali uzak değildir. Kiefer, bu

ihhtimali ortadan kaldırmanın ve gerçeğe ulaşmanın geçmişte yaşanan travmalarla yüzleşerek mümkün olabileceğini söyler. Aksi halde, Alman halkının bağışlanma isteği askıda kalır. Hannah Arendt'in ifade ettiğı gibi “*Tarihin geri çevrilemez akışının geri çevrilmesinin tek yolu aftır.*” Bu yüzleşmeme durumu, kendi kültürüne ve değerlerine yabancılaşan, geçmişini hakkında konuşmayan, olmamış gibi davranan Alman halkının, unutturulmaya çalışılan trajediyi tekrarlamasını engelleyemeyecektir (Batur, 2004: 96-98).

Ricœur “Zaman ve Anlatı” kitabında soruyordu: “*Zamanın içindeki yerimizi anlamayı nasıl başaracağız? Anlatarak yapacağız bunu. Anlatılanlar onun belleğinden benimkine, yaşadıkları gibi olmasa da, akacak. Tanık konuşmazsa, olay kemik halinde kalır.*” Toplumların ve bireylerin geçmişleriyle yüzleşmesinin ne kadar önemli olduğı Enis Batur'un “Mürekkep Zaman” kitabından alınan yukarıda cümlelerle belirtilmiştir.

Adorno, “*Auschwitz 'den sonra sanat yapılabilir mi?*” (rahatsız edici) sorusunu savaşın hemen ardından sorar. Kiefer, kendisini bu sorunun bir parçası olarak görüp bir nevi iyileştirici bir rol üstlenir ve eserlerinde cevap arayışlarına girer. Bu arayışlarda ayrıca Joseph Boyce'un da etkileri görülür.

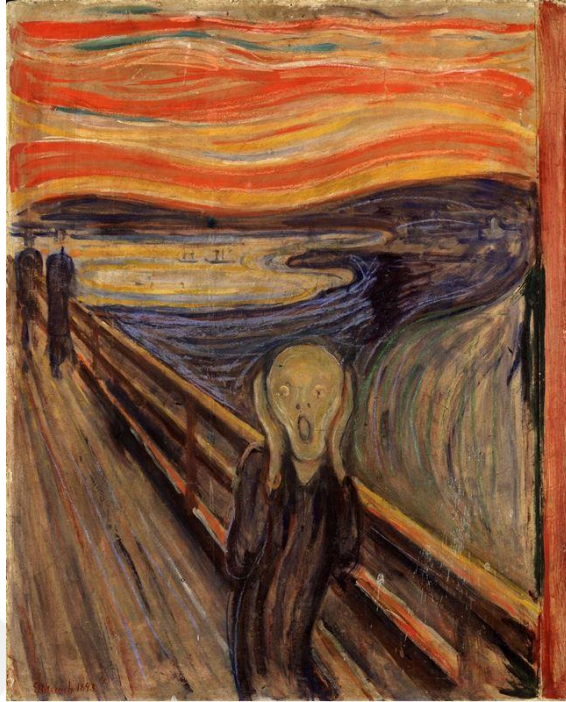
“Kule Ev” (Maison tour)'i Kiefer 1993-2007 yılları arasında Fransa Barjac'daki atölyesinde gerçekleştirmiştir. Bu eserde sanatçı, kariyeri boyunca çekmiş olduğı fotoğrafın baskısını kurşun folyoyla bir araya getirerek kendi biyografisinin bilgi bankasını oluşturmuştur. Bu durum, tıpkı ailelerin içinde yaşadıkları evlerin kendi tahirlerini yansıtmaları gibidir. Kendini tüm çığılıklara açan bu hafıza-ev, Kiefer'in eserlerinde işlediğı ana temalardan olan zaman–bellek kavramlarının oluşturduğı düşünce unsurlardan meydana gelir (Akyar, 2016).

1.6 Dışavurumculuk

Norbert Lynton (2015: 33), “20. yüzyıl öncesine uzanarak reform arifesinde Albert Dürer, Alt doerfer Bosch gibi sanatçıların modern çağa hitap eden Apokaliptik (anlaşılmaz, kapalı, karanlık söz veya yazı) bir kaygı ve dışavurumcu değerler taşıdığını” söyler. “Venedik geleneğine özgü dramatik ı ışık zengin renkler ve coşkulu fırça darbelerinin dışavurumcu bir geleneğin yansıması olduğunu” belirtir.

Norbert Lynton, El Greko’dan, Rubens’ten, Rembrand’tan söz eder. Romantik akımla birlikte Goya’nın, Blake’in, Delacroix’nın, Friedrich’in, Turner’ın farklı heyecanlarının, coşkunluklarının da dışavurumculuklar şemşiyesi altında birleşebileceğini savunur (Lynton, 2015: 33).

Lynton’a göre, 20. yüzyılın dışavurumcularına gelmeden önceki son durumu 19. Yüzyılın sonunda görülen yeni romantik hareket olarak görür. Gauguin’in uygarlıktan kaçışı, James Ensor’un temalarının ve yöntemlerinin şok edici tavrı, Edvard Munch’un kendine özgü çılgınlıkları (Resim 3), Van Gogh’un yoğun renklerle oluşturduğu doğaya coşkuyla yönelimi ve Rodin’in heykellerindeki duruş ve duruşun şaşırttığı canlılık ve içsel patlamalar, 20. Yüzyıl Avrupa’sında bu akımın kültürel damarlarıdır (Lynton, 2015:53-78).



Resim 3. Edvard Munch, *Çılgılık*, 1893.

<https://www.pivada.com/edvard-munch-ciglik>

18. ve 19.yüzyıl arasında ortaya çıkmış Dışavurumculuk günümüze kadar gelen dönemde pek çok toplumsal ve sanatsal sorunları yakından irdelemiş yeni kuramlar getirmiş, sanata çarpıcı bir ifade biçimleriyle çok katkıda bulunmuş bir akımdır. Pek çok diğer akımda çekirdek halini nüfuz ettirerek varlığını sürdürmüş, etki alanını geniş tutmuştur. Bu akımın ana gövdesini oluşturan belli başlı kavramlar vardır. Başlangıcından günümüze gelinceye kadar bazı değişim ve dönüşümlere uğramasına rağmen beslendiği temel kavram ve kaynaklar özünde değişmemiştir. Yahudi-Hristiyanlık kültürü ve onun mitleri, gelişen sanayi ve teknolojinin insanı nesneleşmesine karşı duyulan aşırı tepkiler ve toplumdan kaçma, bilinçaltı, içgüdüsellik, insanın özüne en büyük saflıkla ulaşabilme isteği, insanın kendi asıl benine ulaşma arzusu, gelenekselleşmiş olan her türlü kalıp ve biçimleri reddetme durumu vb. (Kahraman, 2005: 118)

Dışavurumcu sanatçının ortaya çıkardığı eserde başat olan varlık kendi duygulanımlarıdır. En temel gıdası kendi yaşamıdır. Kendi içinde bulunan öznel

doğanın (sanatçının doğuştan getirdiği öz nitelikler) görünümlerini ifade eder. Bu ifadede romantik bir bakış açısı vardır (Kahraman, 2005:129).

Dışavurumcu sanatçı, eserlerinde kendi duygularını özgürce, hatta depresif bir tavırla oluşturarak ifade etmeye çalışır. Sanatçı insanın ruhunda gizlenmiş olan ince duyarlılıkları, ortaya çıkarak insanın asıl doğasına ulaşmasına en samimi bir şekilde çaba harcar. Bu çabayı zaman zaman yerleşik toplum değerlerini yerle bir ederek de ulaşır. İzleyicinin de bu eserle empati kurması istenir ama bu yetmez. Merkezde insan olmak şartıyla eseri de aşan yeni bir evren kurmak amaçlanır.

Biz izleyenler, bazı eserleri derinlikleri, insana dair içgörülerini, dünyayı yeni bir gözle görmemizi sağladıkları için severiz. Diğer eserleri de sıklıkla yüzünden eleştiririz. Ancak izleyenlerin bir kısmının da bu büyük eserlerin derinliklerine, kapalı dehlizlerine, kıvrımlarına ulaşabileceği de şüphelidir. Ya izleyenler büyük bir eser karşısında kendi yetersizliği nedeniyle burun kıvrıp hiç de etkileyici değil, hiçbir şey anlamadım dediğinde büyük sanatçı ne yapacaktır? Bunu kabullenip yoluna devam mı edecektir yoksa eserini, yaptığı konuşmalarla, konferanslarla, medya yoluyla bir eseri niçin yazdığı, sanatın ne olduğu gibi sorulara cevap verme yolunu girip onu yönlendirecek midir? Yönlendirme yoluna giderse eserdeki tüm güzel duyguların izleyene de geçmesini sağlayabilir mi? Ya da bir izleyici bir eser karşısında ani bir etkilenme yaşadı, büyüldü. Ancak bunun sebebi hakkında en ufak bir fikir sahibi değilse içindeki bu yeni duyguya anlam veremiyorsa sanatçı tam anlamıyla amacına ulaşmış mıdır? Bu soruların arka planında aslında sanatın doğası nedir ve sanatçı neden sanat yapar sorularının cevaplarını buluruz. Bu cevapları bize verecek olan günümüzde kabul görmüş ve dışavurumcu sanatın daha geniş kitlelere yayılması olanağını veren bilişsel estetik kuramı vermiştir. Bu anlayışta güçlü yaratıcı sanatçı aynı ölçüde büyük bir öğretmen; onun öğretisi de eseri kadar değerlidir (Barrett, 2015:174).

Eaton'un dediği gibi dışavurumculara göre “sanatçılar iki bakımdan özeldir. (a) aktarmak istedikleri güçlü duyguları ve (b) duygularını herkesin anlayacağı şekilde ortaya koyabilme becerileri vardır. Hassas kişilikleri ve teknik becerileri nadir bir karışımdır.”(Barrett, 2015: 172). Bu nadir karışımın en çarpıcı örneklerinden biri Leo

Tolstoy dur. Bu anlayışta izleyici aktif hale getirilir. İzleyicinin çabası şarttır. Bir eser karşısında aa çok güzel olmuş, hiç beğenmedim gibi ifadeler kabul görmez. İzleyici bir resim sergisinde karşısında durduğu eseri büyük bir dikkatle izlemeli, eserdeki ifadeyi yakalamalı ve oradan ayrıldıktan sonra burada tecrübe ettiği hayali, düşü, çıkarımları gerçek dünyada yaşamına geçirebilmelidir. Sanatçılar da görünürdeki bir görev biçiminde değil ama içgörülerine, sezgilerine güvenmeli ve eserlerine samimi yaklaşmalılar. Bilişsellik, sanatın benzersiz ve güçlü bir hayat bilgisi yarattığını bu bilginin sanatsal formlar dışında oluşturulması halinde kaybolabileceğini söyler. Dışavurumcu sanatçı bu hayat bilgisini ancak ve ancak yürekte ve anlama gücünde bulur. Sanatçı bu gücü aynı akım içindeki değişik eğilimlerle yakalamaya çalışır. Soyutlamayla biçimler ve çizimler aşırılık derecesinde arındırılır, diğer bir eğilim daha çok bastırılmış bir şiddetin patlamaya eş bir etkinin yaratılmasıdır. Bu şiddetin güçlü bir şekilde patlamasında günümüz insanının teknoloji karşısında kendini mağara dönemi insanının güçsüzlüğünü hissetmesi gibi bilinçaltında uygarlıktan korkmasının da payı vardır.

Dışavurumculuk akımının bilişsel yönüne vurgu yapan sanatçıların başında gelen Tolstoy üzerinden konuyu daha yakından tanıtmayı uygun olacaktır. Leo Tolstoy (1828-1910) 1897’de yazdığı “Sanat Nedir” adlı kitabında “Sanat bir insan faaliyetidir der. Biri bilinçli bir şekilde, dışarıdan gelen belirli işaretler kanalıyla yaşadıklarını başkalarının duygularına aktarır, o başkaları da bu duygulardan etkilenir ve onları deneyimler” diyerek sanatçı ve sanat eseri kavramlarına izleyen kavramını eklemiştir. . Çağdaş estetikçi Marcia Eaton, Tolstoy’un “Öfkeli ya da kederli bir yazar, başarılı olduğunda, okuru da öfkeli ya da kederli hale getirir” sözüne istinaden, onun dışavurumculuğunun sert bir örneği olduğunu ifade eder. Bir sanat eserinin izleyiciyle oluşturduğu duygu alışverişi Tolstoy için şarttır. (Barrett, 2015: 104)

Sanat eserinde duyguların iyi ifade edilmesi tek başına eserin nitelikli olmasına yetmez. Eaton’un deyişiyle, Tolstoy için sanatın amacı “Bizi daha zeki kılmak değil, daha insan yapmaktır.” Tolstoy sanatı bu bağlamda yeterli görmez. Bunu söyle de açıklayabiliriz. Sanatçı eserini oluşturur. Karşısında bir izleyen vardır. Sanatçının ifadesi ile izleyicinin ifadeleri bir bütünlük oluşturup sanat eseri kendi evreni geniş

tutar. Tolstoy’a göre de iyi bir sanat eseri; izleyicinin kendisi dışındaki insanların durumları hakkında empati yapmasını sağlar. Sonuç olarak, izleyicinin davranışlarına daha insani bir boyut kazandırır. Böylelikle Tolstoy estetik bir kuram yerine ahlaki bir kuram getirmiştir. Tolstoy’un kuramı, sanat eserini, kendi içindeki değerlerinden çok, kendi dışında yarattığı katkılar ölçüsünde değerlendirir (Barrett, 2015: 105).

1.6.1 Alman Dışavurumculuğu

19. yüzyılda Nietzsche’nin, *“bir şey yaratmak istiyorsanız, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir”* düşüncesi Alman Dışavurumcuları üzerinde büyük bir etkisi oluşturmuştur.

Bütün sanat tarihçilerinin savunduğu ortak değer, dışavurumcu sanatın Alman kökenli bir sanat olduğudur. Ancak bu sanat anlayışını benimseyen sanatçılarda da tam bir fikir birliği yoktur. Alman dışavurumculukta ilk sanatsal kutuplaşma 1905 yılında görülür. Bu tarihte; Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottlof adlı sanatçılar tarafından “Köprü (Die Brücke)” adı altında bir grup kurulur. Bu sanatçıların sanatsal çözümlmeleri birbirinden apayrıdır. Özellikle, 1933 yılında Nazilerin iktidara gelmesiyle Alman toplumu büyük bir baskı ile karşı karşıya gelir. Bu durumdan en çok etkilenen sanatçı Kirchner’dir. Kirchner’in 1910 yılında yaptığı bir resim, dışavurumcu akıma ilk örnektir. Bu dönemde yapılan dışavurumcu resimler Eski Yunan ve Orta Asya sanatını, Hint, Asur rölyeflerini andıran bir üslupta şekillenen rölatif esrlerdir. Alman dışavurumcuların eserlerinde siyasal krizlerin, Freud’un rüya teorisinin ve Marx’ın felsefesinin etkileri görülür (Barrett, 2015: 105-110).

Naziler, iktidara gelmeden öncede sanatla ilgilenmişlerdir. Daha 1927’de Alfred Rosenberg Münih’te Almanya’nın “bozulmuş estetiğini” düzeltmek amacıyla Alman Kültürü Nasyonel Sosyalist Derneği’ni kurar. Derneğin programında amacın Alman Halkına ırk, sanat ve bilim ile ahlaksal ve askeri değerler arasındaki ilişkileri açıklamak olduğu yer alır. Diğer bir amacın ise yeni kuşaklarda Alman Kültür değerleri, ırksal özellikleri için yapılacak çalışmaların zorunluluğunu belirterek bu mücadeleyle ilgili bir birikim ve istem yaratmaktır. Nazi yönetiminin kültür konusunda aldığı

kararlarda, farklı sanat dallarında ve mimaride ulusa zarar veren etkilere karşı direnme çağırısı yapılır (Bal, 1993: 63).

1933'te Nazi ideolojisinin iktidarı ele geçirmeleriyle birlikte Alman müzelerinde bulunan en değerli çağdaş sanat yapıtlarını üreten sanatçılara ait eserleri "ırksal açıdan soysuzlaşmış sanat" adıyla teşhir ederler. Hitler soysuz sanat olarak nitelendirdiği modern sanatın temsilcilerini denetim altına alarak ve bazılarını katlederek, eserlerinin bir kısmını kaybederek ve bir kısmını yakarak söz konusu sanatın izlerini yoketmeye çalışmıştır (Bal, 1993: 64).

Soysuzlaşmış sanata karşı oluşturulduğu iddia edilen Nazi sanatı, Alman kadını ve erkeğini, içinde yaşadıkları tarihsel gerçekliği hesaba katmadan idealist ve övücü bir niteliğe büründürerek ele almıştır.

Nazi sanatı bütün gücünü, Germen ırkının üstünlüğünü vurgulamak ve onu yüceltmek için harcamıştır. Nazi sanatçıları, eskinin çıplak kahramanlarını, onlara askeri kıyafetler giydirerek ari ırkın eşsiz güzelliğini yansıtmada bir propaganda ögesi olarak kullanmışlardır.



Resim 4. Gemälde von Hubert Lanzinger, *Porträt Hitlers als Ritter*, 1934.

Lanziger'in Töton şövalyesinin zırhını giydirerek betimlediği Hitler resmi (Resim 4) Nazi sanatının bir plastik ve ideolojik karikatürü sayılabilir. Şurası kesin ki Nazi ideolojisinin güçlü sanatçılar yetiştirme iddiası, herhangi bir varlık göstermeden sönümlenmeye başlamıştır.

Nazi döneminin 30 Ocak 1933'te Hitler'in Şansölye olarak atanmasıyla başladığını söyleyebiliriz. Hitler, aynı yıl parlamenterleri Opera Kroll'de toplantıya çağırır. Parlamenterlere, SS'lerin gölgesi altında bütün yetkileri dört yıllığına kendisine veren yasayı onaylatır. Böylece Hitler tam bir yasallık adı altında diktatörlüğünü başlatır, sonrasında sadece dış düşmanları değil aynı zamanda ülkenin içindeki muhalifleri de "Uzun Bıçaklar Gecesinde" ortadan kaldırır. Hitler, Versay Antlaşması'na meydan okuyarak silahlanmaya başlar. 9 Kasım 1938, Nazi rejiminin "Kristallnacht (Kristal Gece)"sinde Yahudilere karşı giriştiği ilk kıyımın tarihidir. Bu aynı zamanda Holokost'un (Yahudi Soykırımı) da miladı sayılır. 1 Eylül 1939'da Nazi Almanyası'nın Polonya'yı işgali etmesiyle II. Dünya Savaşı resmen başlar. Bu savaşta Holokost'ta olduğu gibi toplu ölümler gerçekleşmiştir. İnsanlık tarihinde yaşanan en büyük trajedidir. (Artbook, 2004:114).

1.6.2 Yeni-Dışavurumculuk ve Alman Yeni-Dışavurumculuk

Yeni-dışavurumculuk, günümüzün en baskın ve en yaygın sanatsal anlatım biçimlerinden biridir. Yeni-dışavurumculuk, gelişen yüzyılımızın başında çoğulcu bir katılımı Alman Dışavurumculuğu tarafından, İkinci Dünya savaşını izleyen yıllarda da Amerikan Soyut Dışavurumculuğu tarafından ortaya çıkmıştır. Ancak şunu da belirtmeliyiz ki yalnızca bu iki sanat birikimi ile yeni dışavurumculuğu anlatmak konuyu sınırlandırır. Çünkü her üç sanat birikimi farklı zaman dilimlerinin farklı sanatsal ve toplumsal yapılanmaların bir sonucudur.

Yeni-dışavurumculuk, Avrupa'da ve ABD'de 1970'lerde gelişen resimsel yaklaşımları tümünü içerir. Bu yaklaşımların temelinde 1960'lı yılları etkileyen kavramsal nitelikli çalışmalara bir tepki olarak değerlendirebiliriz. Yeni dışavurumculuk

kavramsal ve minimal sanatların tamamlayamadığı alanları tamamlamak için ortaya çıkmıştır. (Kahraman, 2005:128). Yeni anlayışta, modernizmin ve kavramsalci eğilimler tarafından dışlanan geleneksel ve sanatsal unsurlar yeniden benimsenmiştir. Özel fantezi dünyası, belleğin derinliklerinde kalmış anılar, korkular ve tarihi kişiselleştiren temalar, yeni dışavurumcu resmin kullandığı içeriklerdir. Modernist resme hâkim biçimsel kaygılar yerini yeni dışavurumcu resimde üslupsal bir özgürlüğe ve özel anlatılara bırakmıştır. Bu ressamaların ortak olduğu nokta figüratife olan eğilimleridir. Almanya’da ve İtalya’da 1980’li yıllarda bazı ressamaların yaptığı eserlerle tuval resmine geri döndüğünün izleridir.

Alman Yeni-Dışavurumculuğun ilk temsilcileri şunlardır: George Baselitz (1938), Anselm Kiefer (1945) Jörg Immendorf (1945). Bu sanatçılar yaşadıkları ortak 1960 ve sonrasında, Alman sanatçılarının eserleri sergilenmiş ve Alman Sanatı yenilenen plastik sanatlarda görünür hale gelmiştir. Bu dönem sanatçılarının ulusal sanat mirasına sağladıkları katkı önemlidir. Yeni Alman Dışavurumcuları, Joseph Beuys’tan etkilenmişler ama ondan daha farklı bir sanat anlayışına yönelmişlerdir. Bunlar II. Dünya Savaşı’ndan sonra reddedilmiş olan Alman kültürü ve kimliğine dair çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayarak kullanmışlar bunu yaparken geleneksel bir anlatım olan resmi kullanmışlardır. Eserlerinde Alman tarihiyle hesaplaşmaya çalışmışlardır. Eserlerde, ulus birliğine dayanan kültürel anlayıştan ve ulusal üsluptan söz etmenin mümkün olup olmadığı gibi sorular gündeme gelmiş ve biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayışı ortaya koymuştur. 1970-72 yıllarında Anselm Kiefer’in resimlerinde Almanya’nın yakın tarihine yönelik imgelerin kullanmıştır. Mitolojik simgelere yer vermiş, toplumu derinden etkileyen savaş yıkım gibi temalara dikkat çekmiştir. Almanlığı ve Alman geçmişini büyük boyutlu anıtsal resimlerde ifade ettiği için bazı eleştirmenler tarafından eleştirilmiştir. Eserlerinde oluşturduğu koyu karanlık atmosfer ile Kiefer, Almanya’ya görsel nitelikte bir ağıt yakmıştır (Antmen, 2014: 265-266).

Yeni-dışavurumculuk Alman dışavurumculuğuna bir tepkiyi de bilinçaltına taşımıştır. Alman dışavurumculuğu da bir zaman sonra kendi kurallarını, geleneğini oluşturduğu için onu da kalıplaşmış görür. Yeni-dışavurumcu sanatın en önemli ayağı

otoriteye ve onun gücüne karşı olmasıdır. Bu görüş özellikle 1980’li yıllarda kendini göstermiştir (Kahraman, 2005: 129). Yeni-dışavurumculuğun yaslandığı ögeler toplumsal düzlemde yaşanan çatışmalar, politik çözümsüzlükler, refahın azalması ve bunun birey üzerindeki etkileri ve bireylerin kendilerine yapay dünyalar oluşturmaları. Bu yapay dünyada insanın kendi özünü yani doğasında bulunan güzelliği ve güzelliği sevmeye becerisi kaybetmesi yeni-dışavurumcu sanatçıları endişelendirmiştir. Bu endişelerini çalınmış gerçekliğin öznelliğine yaslanarak yeniden oluşturmaya çalışarak telafi etmeye çalışmış ve böylece bir kez daha bireyi sanatın odağına oturtmaya çalışmışlardır (Kahraman, 2005: 130).

Dışavurumculuğun en belirgin özelliklerinden bazıları modern dünyanın alışıldık biçim ve düşünce tarzından çok uzakta oluşan ilkel sanatlarla kurduğu bağ ve onların özgür anlatımlarından etkilenmesi, bir diğeri de dışavurumcu eserlerdeki anlam çokluğudur. Etnik ve ilkel sanatlarla bu güçlü bağın kurulmasının temeli, onlarda yakaladıkları samimiyet duygusu başta gelir. Modern çağın karmaşıklığı içinde insani değerlerin derinden törpülediği bir dönemin insanı olan dışavurumcu sanatçı, bu ilkel sanatı romantik bir bakış açısıyla bu karmaşıklıktan kaçmak için bir fırsat olarak görür. Bu fırsat aynı zamanda bir çatışmanın da zeminini hazırlamıştır. Çünkü modern edebiyatın yıllar içinde oluşturduğu sanat ve sanat algısı ile bu ilkel sanatın kuralsızlığı arasında bir kültür farklılığı vardır. Bu çatışma durumu yeni-dışavurumculukta hiç istenmeyen samimiyetsizlik durumunu da doğurur. Modern dönemin sorunlarını ifade ederken ilkel bir sanatı kendine araç olarak kullanması yeni-dışavurumcu sanatın kullandığı dilin ister istemez ideolojik bir yaklaşımını da beraberinde getirir (Kahraman, 2005:130). Bu, yeni-dışavurumcu sanata yöneltilen en önemli eleştirilerden biriydi. Ancak içinde yaşadığımız kültür, bu ideolojik yaklaşımı bir zorunluluk haline getirmiştir. Bu zorunluluğun sonucunda bir kısım sanatçı, kurdukları yapay dünyalarda kendilerine yapay yaşamlar kurmuşlar, yitirilmiş tarihin sızısını hafifletmeye çalışmışlardır. Yapay dünyalara zorunlu olarak yaklaşan bu sanatçılar gerçekçi bir bakış açısından uzaklaşıp tarihten kendilerine özgü yeri anlamlar çıkarmaya başladılar. Bu da gerçeğin ve nesnesinin yitirilmesi sonucunu doğurmuştur.

İkinci Dünya Savaşı, yüzyılımızda yeni toplum yapılanmalarına ve yeni sanat biçimlerinin oluşmasına sebep olmuş en önemli olaylardan biridir. Yeni Alman Dışavurumcuları olarak ismi geçen sanatçılar, bu yeni yapılanma döneminde doğmuştur. 1946 yılından önce doğmuş sanatçılar ve 1950 yılından sonra doğmuş sanatçılar olarak iki grupta toplanabilirler. İlk kuşağı George Baselitz (1938), Anselm Kiefer (1945) Jörg Immendorf (1945). A.R Penk ve Markus Lüpertz; genç kuşağı ise George Jiri Dokoupil (1954) Gerhard Nascherberger (1956) Gerard Kever (1956) Walter Dahn (1954) isimindeki sanatçılar oluşturur.

Yeni Dışavurumcuların sanatçı kişiliklerinin oluşumuna etki etmiş diğer önemli olay ise “öğrenci hareketleri”dir. (Öğrenci olayları 1968)

1960’lı yılların başında Amerika’da başlayıp, kısa sürede Avrupa’nın büyük bir bölümüne yayılan öğrenci olayları; George Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, A.R.Penk Markus Lüpertz gibi ilk kuşak sanatçıların kişilik oluşumlarını etkilemiştir.

Yeni-dışavurumcu Alman sanatçılardan, Immendorf, Dahn, Dekaupil ve özellikle Kiefer’in çalışmalarında Beuys’un etkilerinin görmek mümkündür. Kavramsal nitelikte (üç boyutlu) çalışmalarda, tuval resminin özdeşleştirilmesi, Kiefer’in çalışmalarında dikkati çeken bir durumdur. Bu bağlamda Beuys’un sanatına bir göz atmakta fayda var.

1.6.2 Joseph Beuys ve Keifer’in Sanatına Etkisi

Beuys’un Kiefer üzerine yaptığı etkilere geçmeden önce onun özgeçmişi hakkında bilgi vermekte fayda var. Çünkü Beuys ‘un sanatının yaşadığı olaylarla sıkı bağları vardır.

Beuys, yağ-keçe-bakır ilişkisini en basit anlamda kavramış bir sanatçıdır. Yağ ve keçenin iyileştirici özelliği onun ideolojisini belirler. Aksiyonlarında, enstelasyonlarında ve objelerle yaptığı çalışmalarında Beuys, siyasal olaylarla değişen toplumu iyileştirmeye çalışır.

Beuys için sanat, hem bireyi hem de toplumu aynı anda iyileştiren bir süreçtir. “Çocukluğu boyunca, Almanya’nın totaliter bir rejimle, hastalıklı bir hale sokulmasını, sanat yoluyla tedavi etmek istedi.”

Beuys, sanatının temeline “Action” kavramını koyar. Action’un Türkçe karşılığı “eylem” sözcüğüdür. Beuys sanatı bir eylem olarak tanımlar. Geleneksel “Klasik” sanat, konu-malzeme ayrımıyla birlikte sanat yapısı ile sanat eylemini birbirinden ayırmıştır. Beuys ve Kiefer çalışmalarında bu ayrımı ortadan kaldırır. 1980’li yıllarda, Kiefer kendini resmin içinde olduğunu gösterebilmek için ısrarla palet formunu kullanır. Resim yüzeyinde sabit bir yeri olmayan, bazen bir küçük imza, bazen de resmin ve düzenlemenin (üç boyutlu) temel elemanı olabilen “palet” formu, ressamı ve ressamca yaklaşımı temsil eder (Korner, 1991: 56).

Kiefer, 1971’de Düsseldorf’ta Beuys’u ziyaret etmeye başlar. Onun eleştirilerini dinleyip, tartışmalara girmiştir. Bu durum 1973 yılına kadar devam etmiştir. Kiefer, Beuys’u en geniş manada öğretmeni olarak tarif eder. “Kiefer, Beuys’tan en çok, insanlık tarihini kendi sanatının sınırları içinde yakalayabilmek için gerekli olan hırsı ve misyoner olma bilincini, sanatçı olmanın gerektirdiği büyük iç dürüstlüğü öğrenmiştir (Baykam, 1988: 3-4).

“G.Richter ve A.Kiefer da sanatsal öğrenim süreçlerinde ülke sınırları içinde; Düsseldorf’da üretimlerde bulunmuş, Batı genelinde güncellenen sanat anlayışı hakkında burada bilgi edinmiştir. Hatta J. Beuys üzerinden gitmek gerekirse alt metne önem, deneyselliğe de şans veren bir eğitmen tablosu çizen J. Beuys sayesinde çok sayıda Alman sanatçı adayı; sosyal olaylara karşı ilgi, yenilikçi yaklaşımlara da yatkınlık göstermeye başlamıştır. A. Kiefer’in sanatsal duruşundaki tarihsel sorumluluk olgusu da J. Beuys’dan aldığı eğitim düşünüldüğünde daha kolay anlaşılabilir. Bu doğrultuda üslup olarak A. Kiefer’e bakarsak, çıkış noktası çoğunlukla Alman tarihi olan sanatçı, yapıtlarında nesnel öğeleri ön planda tutmuş, eleştirel bir yaklaşım yerine genellikle sorumluluk duygusuyla hareket etmiştir. Biraz daha açmak gerekirse; sanatçı Alman tarihinde önemli yeri olan kişilere göndermeler yapan eserler üretmiş, 1970 ve 1980’li yıllardaki yapıtlarında Nasyonal Sosyalistlerin 1920 ve 1945 arasındaki dönemini tetkik etmiştir” (Ötgün, 2008).



2. BÖLÜM

ANSELM KIEFER'in SANATI

2. BÖLÜM

ANSELM KIEFER'in SANATI

2.1 Özgeçmişi

Kiefer, 2.Dünya Savaşı'nın bitiminden sadece birkaç ay önce 8 Mart 1945 tarihinde Almanya'nın Donaueschingen adlı küçük bir Kara Orman köyünde doğdu. Doğduğu köy, Ren Nehri'nin yakınındadır. Burası hem İsviçre'den hem de daha önemlisi Fransız sınırlarından uzak değildir. “Tarih ve coğrafya yüzünden Fransız kültürüne yönlendirildim. Ren Nehri her baharda taşardı, sınırın karşısındaki Fransa'ya geçemezdim. Gidemediğim için de Fransa bana oldukça esrarengiz gelirdi” der Kiefer. Almanya'nın fiziki durumundan ötürü olmasa da, aslında çocukken savaşın yıkıntılarını sevdim. Molozlardan küçük evler inşa ederdim.” Bir sanat öğretmenin oğlu olan Kiefer doğal olarak sanat ortamı içine doğdu ve kendisini her zaman bir sanatçı olarak gördü. Küçük yaşlarından itibaren Kiefer'in sanata ve resme olan ilgisi fark edilebilir bir düzeydedir (Guardian, 2019).

Kiefer, Katolik olan ailesinin, inançlarında oldukça muhafazakâr olduğunu söyler. Doğduğu bu Katolik ortam, onun sanatında biçimlendirici bir rol oynamıştır. Kendisi bu durumunu “*Çok erken yaşlardan itibaren metafizik dünya içinde olanlar ilgimi çekmişti.*” şeklinde ifade eder.

1963'te Jean-Walter ödülü kazanan Kiefer'e, bu ödül hem eğitim hem de seyahat imkânı sağlamış olur. Kiefer, Van Gogh'un sanat sürecini takip etme adına Paris'ten Lyon'a, ardından da Arles'e gider. Yolculuğu sırasında sayısız eskizler çizer ve gözlemlerini bir günlüğe kaydeder (Akyar, 2016).

Liseyi bitirdikten sonra 1965 yılında Freiburg Üniversitesi'nde (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) Hukuk ve Latin Dili ve Edebiyatı bölümlerinde eğitime başlar. Kısa bir süre sonra 1966'da, Fransa'da Eveux'da bulunan Sainte-Marie-de-la-Tourette Manastırı'nda 3 hafta geçirir. Bu manastır Kiefer'in anlatımında “*betonun*

ruhunu” keşfetmesini sağlayacaktır. Bu keşfetme sürecinde Kiefer, Freiburg’daki Sanat Akademisi’nde (Kunstakademie Freiburg) Peter Dreher ile güzel sanatlar eğitimine başlar. Kariyerinin başında Joseph Beuys’un öğrencisi olmamasına rağmen derslerine girer. Bu süreçte yaptığı çalışmaları Beuys’a göstererek sanat yolculuğunda onun izlerini sürerek yol haritasını oluşturur. Kiefer, Holokost (Yahudi Soykırımı)’un utancını ve suçluluğunu hisseden; ancak kişisel tecrübesi olmayan bir Alman neslinin parçasıydı. İkinci Dünya Savaşında Nazi Almanyasının okulda konuşuluyor olmamasının kendisi için yaratıcı bir kaynak olduğunu belirtir. Sanat kariyerine, Nazilerin geçmişiyle ilgili farklı anlaşılabilecek Hitler selamı verdiği “Meslekler” (1969) başlıklı kışkırtıcı bir fotoğraf sergisiyle başlar. Bu fotoğraf ve resimler tepkilere yol açar, yoğun eleştirilere maruz kalsa da hocası ve Beuys’un desteği ile bu yolculuğa devam eder (Guardian, 2019).

Kiefer, 1970’de Staatliche Kunstakademie’de okuduğu Düsseldorf’a taşındı ve daha önce derslerini takip ettiği, kendisini kalıcı bir şekilde etkileyecek olan sanatçı Joseph Beuys ile yakınlaştı. Kiefer’in Alman tarihini referans alan anlatımından etkilenen Beuys, onda büyük bir yetenek görüp onu resmi keşfetmeye çağırdı. Sonuç olarak Kiefer, fotoğraftan tuval resmine geçti ve böylece 1971’de ilk büyük manzara resimlerini yarattı. Beuys’un kavramsal yaklaşımından ve sembollerin kullanımından büyük ölçüde faydalanan Kiefer, kendine özgü manzara diline ve iç mekânlara odaklanara benzersiz temsil dilini geliştirmeye başladı. Kiefer, Almanya’nın sanatsal mirasıyla Alman tarihinin, kültürünün ve mitolojisinin temalarını, ülkenin kırsal alanlarını betimleyen eserleriyle keşfetmeyi sürdürür. İlk bakışta basit pastoral manzaralar olarak ortaya çıkan bu eserler, Almanya’nın hastalıklı geçmişiyle iç içe geçerek, toplu mezarlık ve toplama kamplarının ıssız alanlarını çağrıştırıyor (The Art Story, 2019).

Kiefer, Beuys’un kendi üzerindeki etkisiyle sınırlanabilecekken bu dönemde Neo-Expressionist ressam Georg Baselitz ile arkadaş olur. Baselitz, 1974’te Kiefer’in eserlerinden satın alarak onu destekler ve sanatçının önceki provokatif konularına rağmen ufuk açıcı seri eserler üretmesini teşvik eder. Kiefer, 1970’lerde ve 1980’lerde, Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri ve Orta Doğu’ya geziler yapar. Bu geziler, bakış

açısını ve çalışmalarını büyük ölçüde etkileyerek, Alman tarihinin uzaklaşmasını, mitolojiye yönelmesini sosyal ve dini temaların etkisiyle konularının sınırlarını genişletmesini sağlar. Özellikle İsrail'deki kültürel ayaklanmalardan etkilenerek Yahudi tasavvuf motiflerini ve Kabala öğretisini kullanarak resimlerine zenginlik katmıştır. Benzer şekilde Mısır ziyaretinden etkilenen Kiefer, putperestlik ve hiyeroglif sembollerin yarattığı zengin görsel sözlüğünü, ulusun en eski antik sanat ve el sanatlarından yararlanarak oluşturur (The Art Story, 2019).

Bu dönemde Kiefer'in mühür, büyü, ruhani sembollerden oluşan ve insanda hayranlık duygusu uyandıran motifler kullandığı görülür. Sanatçı, 1981'de "Margarete ve Shulamite" dizisinde şekillendirilebilir ve geçici nitelikte olan samanı somut olarak ilk kez kullanır. Daha önce eserlerinde cam kullanımını deneyimlemiş olsa da esas olarak saman, çiçek ve kül gibi doğal malzemeleri daha yoğun kullanır. Daha önceki eserlerinde kullandığı kurşun, 1980'lerde Köln Katedrali'nin kurşun tavanını satın aldıktan sonra, eserlerindeki kuşun kullanımı daha baskın hale gelir.

1970 ve 1980'lerde öne çıkmaya başlayan Yeni-Dışavurumculuk içinde konumlandırılan Kiefer, 1980'de Georg Baselitz ile beraber Venedik ve Basel Bienallerinde Almanya'yı temsil etmek üzere seçilir. Stedelijk Kunstinstitut Direktörü Klaus Gallwitz tarafından verilen bu karar, Yeni-Dışavurumculuğun bir hareket olarak onayladığı algısını yaratır ve Almanyayı uluslararası bir bağlamda Alman tarihi ile anlamaya zorlar. Bienaldeki sunum ayrıca, Kiefer'in uluslararası sanat alanında tanınmasına yol açmıştır (The Art Story, 2019).

1992'de Frankfurt'un dışındaki küçük bir kasabadan, Fransa'nın Barjac kentinde 200 dönümlük terk edilmiş ipek fabrikası kompleksinden yeni bir stüdyo oluşturur. Zamanla Kiefer; alanı, kuleler, tüneller ve binalar içeren bir Gesamtkunstwerk³e dönüştürür. 1995 ve 2001 yılları arasında, kozmosa dayalı soyutlama yaparak çalışmalarında tema ve medya repertuarını genişletmesiyle beraber geleneksel olarak ele aldığı konuların ötesine geçer (The Art Story, 2019). 1970'lerde

³ Romantik dönemin mimarlarından olan Richard Wagner'e göre geleceğin sanatı, birçok sanat dalının ortak üretimiyle yani Sanatların birliği (Gesamtkunstwerk) olmalıdır.

Kiefer, Rus edebiyatına farklı bir renk kazandıran, kalıplaşan şiir dilini kırıp yerine sembolik anlatımı getiren, fütürist şair Velimir Khlebnikov'un (1885-1922) şiiriyle tanışır. Şiiredeki bu sembolist anlatım yönteminden etkilenen sanatçı, eserlerinin isimlerini seçerken şairin destanlarından yararlanarak şiirindeki soyutlama tarzını resimlerine uyarlamıştır (Çarmıklı, 2017). Sanatçı, Velimir Khlebnikov⁴'a dayanan cazip bir dizi eser yarattı ve Romen şairi Paul Celan'ın çalışmalarını tekrar gözden geçirerek ele aldı.

2008'de Barjac kompleksini, doğanın dönüştürücü etkisine bırakarak, ikinci eşi, Avusturyalı fotoğrafçı Renate Graf ve iki çocuğuyla Paris'e taşınır. Paris'teki stüdyosu da 36.000 metrekarelik eski bir mağaza deposudur (The Art Story, 2019).

Kiefer'in, Robert Rauschenberg⁵'in kombinasyonlarından ve Art Brut (ham sanat) ve Arte Povera'nın (yoksul sanat) sıradışılığından etkilenen materyalleri kullanması, sanat dışı günlük nesnelerin resimdeki sembolik kullanımı konusunda bir farkındalık yaratır. Bu tarz çalışmaları, üç boyutlu, çok katmanlı tuvallere olan ilgiyi artırır ve Zhang Huan ve Dan Colen gibi daha sonraki sanatçıları da bu materyalleri kullanarak daha fazla eser üretmeye teşvik eder. Kiefer'in yoğun kompozisyonları ve sade konuları, ressamalar William Kentridge, Stephen Barclay ve Christopher Bramham'dan fotoğrafçı Zoe Strauss ve Jyrki Parantainen'den enstalasyon sanatçısı Christian Boltanski'ye kadar farklı görsel sanat dallarında savaş, hafıza ve kayıp konularını araştıran sanatçılar üzerinde kalıcı bir etki yaratır. Soyutlama ve figürasyon arasındaki sınırda hareket eden Kiefer, minimalist ve kavramsal sanatın soğuk estetiğini, ressam ve ahlaki bir görsel dil lehine terk ederek, toplumsal ve politik meseleleri iletmek için belirgin şiirsel, psikolojik ve daha incelikli bir üslup kullanır. Çağdaşları Georg Baselitz, Sigmar Polke ve Gerhard Richter'le birlikte Almanya'yı,

⁴ Velimir Khlebnikov "incantation by laughter", "bobeobi sang the lips", "the grasshopper", "snake train", "death's mistake" gibi eserleriyle tanınan şairin tarihsel olayları numaralarla açıklamaya çalıştığı analizleri de bulunmaktadır. Dil, en az tabiat kadar bilgedir; bizler, ancak bilim geliştikçe onu okumayı öğreniyoruz... dillerin bilgeliği, bilimin bilgeliğinin öncülüdür." cümlelerinin sahibi. fütürizmin atasıdır ve mayakovski'ye göre "yeni şiirsel kıtaların kolomb'u"dur. Khlebnikov, bir harfin sesi -ya da şekliyle-anlamı arasında tabii bir ilişki olduğu inancıyla yaşamış ve hayatı boyunca bu bağlamda çalışmalar yapmıştır.

⁵ Robert Rauschenberg, farklı disiplinlerde eserler üreten Amerikalı bir sanatçı soyut dışavurumculuk ile pop sanatı arasında köprü oluşturmuştur. Sanata temsil olgusunu gündeme taşımıştır.

korkunç geçmişi ile yüzleşmeye zorlayarak, toplumsal meseleleri çağdaş tartışmaların ön saflarına taşımayı başarmıştır. (The Art Story, 2019).

2.2 Kiefer'in Sanatı

Anselm Kiefer, günümüzde yaşayan ve çağdaş sanat dünyasının sıkıntılarını ve kalıplarını aşmış ender sanatçılardan biridir. II. Dünya Savaşı sonrasında oluşan sanat ortamındaki sanatçılardan farklı duruşu ile ayrılmaktadır. Kiefer, kendisini uluslararası sahneye iten 1980 Venedik Bienali'nde yer alan Alman pavyonundaki tartışmalı sergisinden bu yana, sürekli olarak kışkırtıcı ve anıtsal boyutlarda eserler üretti.

Tuval resmini sanatında kullanması onun yeni dışavurumcu olarak sınıflandırılmasını sağlar. Ayrıca zaman içerisinde çalışmalarını daha kavramsal bir platforma taşıdı sanat yolculuğunda birbirinden farklı birçok yöntem kullandı bu da sanatının tanımlanmasında zorluklar oluşturur. Çok katmanlı anıtsal boyutta tuval resimleri ve heykel üreterek simya, mitoloji ve tarihten yararlanarak sanat sürecine devam etti.

40 yıllık sanat kariyeri boyunca, giderek dijitalleşen çağda mekanik üretimin sıradanlaşmasına rağmen sanatsal bir ifade aracı olarak resim etkinliğini sürdürmüştür. Ayrıca Kiefer, sanatın soru sorma yetisini neredeyse tek başına sürdürmüştür. Eserlerinde sanatı; felsefeye, edebiyata ve tarihe bağlayarak, ruhsallığı ve aşkınlığı araştırmış ve insan hayatının derin gerçeklerini ölçmeye çalışmıştır.

Eserlerinin, geniş ve genişleyen ruhsallık içermesinden dolayı eleştirel değerlendirmesinde zorluk oluşturur. Dinlerin, mistik ve ezoterik⁶ geleneklerin ve eski Mısır, Mezopotamya, Yunan ve Cermen mitlerin hepsinin ahenkle işlediği bu dünya görüşü, Kiefer'in sanatının güçlü ve zayıf yanlarını oluşturur. Sanatçının sadece sembolizmi değil aynı zamanda ruhsal özele de aydınlatması tesadüf değildir. Ünlü tarihçi Mircea Eliade, dinlerin tarihi “ruhsallık evrene özgürlük getirmiştir, sınırı aşma

⁶ Ezoterik, derin bilgilerin ve sırların ehil olmayanlardan saklanarak, sadece ehil olanlar arasında paylaşılmasıdır.

yetisine yol verir." fikrini ortaya attığını öne sürer. Dinler tarihinde kurtuluş olarak inanış, tarihin yüzyıllık korkunçluğuna karşı hayatta kalma çabası olarak açıklamıştır. Eliade gibi Kiefer da tarihi ve insanın tarihteki misyonunu inceler ve onunla yüzleşir. Ancak o zaman insan bilinçli ve gönüllü bir şekilde tarihi yazar.

Modern insan, paylaşılan ruhani dil ve yaygın bir mitoloji eksikliği Kiefer'i sanatın kendisi için yaratılması sonucuna itmektense böyle bir dilin yenilenmesi, yeniden icat edilmesi sonucuna ulaştırır. Kiefer'in eserlerinin konusu olan ezoterik, romantik titrasyonu (eşdeğerleme) değildir. O, sanatçıyı ve izleyicisini geleceğe hazırlamak için hem yakın hem de uzak geçmişte ders araştırmaktadır. Kiefer, tarihin korkusuyla yüzleşmenin gerekliliğinde ısrar eder, bunu da hayatımız üzerinde gölge gibi duran o tarihin korkusuyla yüzleşecek isek, antik mitlerden ve yakın zamanda olan trajik olaylardan deneyimlerle yol almamız gerektiğini düşünür. Daha derin, daha antik katmanlara inmek, günümüz sanatında en çetrefilli ve zor bir ifade biçimidir.

Ayrıca, eserleri egzotik, anlaşılmaz dini ve mistik parçalara bağlı olduğu için yalnızca sanatçının sağladığı araçlarla gizemini çözmeyi amaçlayan ikonografik analizler gerektirir. Eleştirmen Charles Harrison sorunu aşağıdaki gibi tarifler: *“Kiefer'in eser üretme biçiminin doğası gereği, ikonografçıları ve edebiyatçıları savaş sonrası modernizm soyut sanat çevresi tarafında kısıtlanan açıklama ve anlatılarla, sadece tanınmasına olanak sağlıyordu.”* (Daniel, 2019) Kiefer'in çalışmaları hakkındaki literatürdeki eleştirilerin çoğu cümlelerinin izlerini takip eden, ya da başlıklarına ve tuvallerine işlediği isimleri irdelenmesi yanlış bir izlenime yol açabilir. Bir mit ya da dini geleneğin açıklamasının, çalışmanın kendisini deneyimlemekle aynı olduğu gibi yanlış bir izlenim olabilir.

Kiefer, hayatının ve çalışma yöntemlerinin detayları hakkında konuşmakta tereddütlüdür, çünkü o tarz bir bilginin, sanatının ruhani ve felsefi içeriğinin anlaşılmasını engellediğini düşünür.

Sophie Fiennes'in 2010 yılı yapımı “Çimler Örtsün Üzerini” (Over Your Cities Grass Will Grow) belgesel filminde (Resim 5) Anselm Kiefer'in Fransa'nın Barjac dışındaki terk edilmiş bir fabrika kompleksi üzerine

oluşturduğu kavramsal sanat, mimari ve heykel eserlerine yer vermiştir. Bu belgesel, karanlık bir atmosferde bir ampülün oluşturduğu, adeta gökyüzündeki bir yıldız gibi asılı duran, ölgün ışık altında başlamaktadır. Odanın beton tavanında yer alan yer yer dökülmüş ve rutubetli bir atmosferde, yer altına kazılmış ilkel oda ve basamaklardan oluşan, içinde kırık toprak çömlekleri bulunan bir koridor boyunca uzanan mağaramsı odalar adeta harabeymiş gibi durmaktadır. Yüksek tavanlarında ulvi bir ışık atmosferi yaratan pencereler bulunmaktadır. Bu toprak odalardan ve koridordan adeta nükleer bir felakete karşı düzenlenmiş bir tünelden solgun ışıklardan geçilerek, tamamı beton bloklardan oluşan bir gri alana girilmektedir. Bu alanda kapısız odalar içinde bulunan sıralanmış kurşun yataklarla adeta insanın yok oluşunu, nesnenin kalıcılığını bir değer yargısı gibi anlatmaktadır. Bu da II. Dünya Savaşı'nda yaşananların gerçek olmayacak kadar distopik bir etki ağırlığında bu atmosferden yaratmaktadır. Yüksek kulemsi mimari yapıların dış alana yayılmış kompleks gibi kısmen yıkılmış doğanın etkilerine açık bir şekilde durmaktadırlar.



Resim 5. “Over Your Cities Grass Will Grow” Film afişı.

(<https://www.imdb.com/title/tt1414368/mediaviewer/rm1783414528>)



Resim 6. “Over Your Cities Grass Will Grow”.

(<https://www.imdb.com/title/tt1414368/mediaviewer/rm1783414528>)



Resim 7. *“Over Your Cities Grass Will Grow”*.

(<https://www.imdb.com/title/tt1414368/mediaviewer/rm1783414528>)



Resim 8. *“Over Your Cities Grass Will Grow”*.

(<https://www.imdb.com/title/tt1414368/mediaviewer/rm1783414528>)



Resim 9. “Over Your Cities Grass Will Grow”.

(<https://www.imdb.com/title/tt1414368/mediaviewer/rm1783414528>)

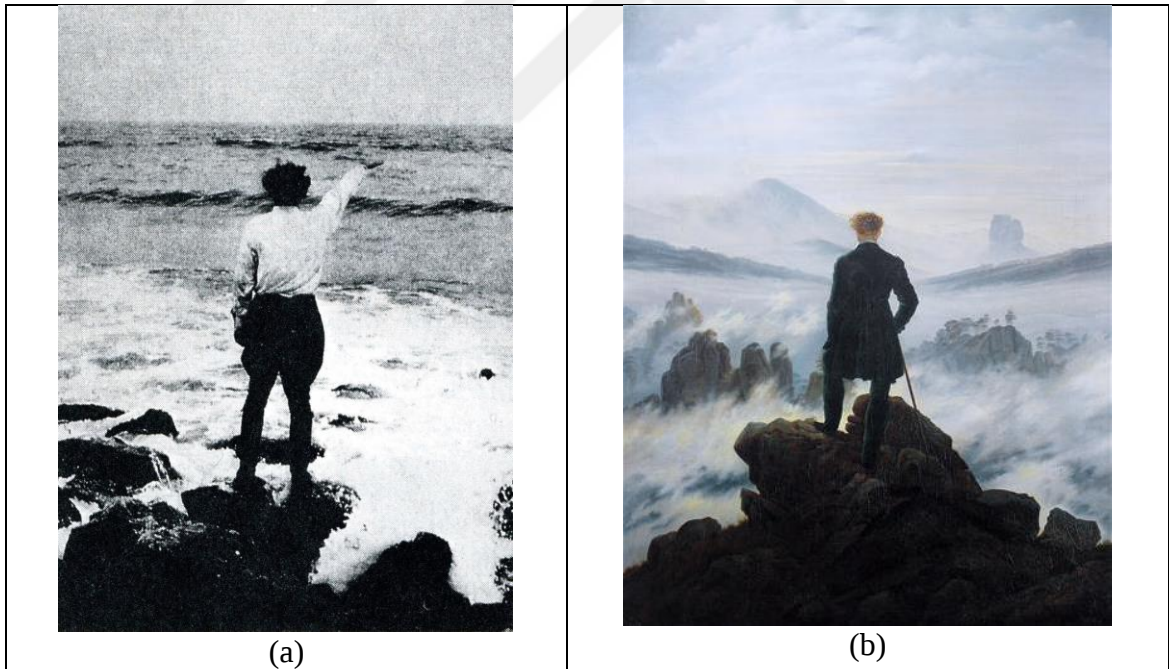
Geniş arazi üzerinde, mitolojik, dinsel ve simyada yapılmış doğanın etkileşimine açık toprak, cam, metal ve benzeri gibi kavramsal eserler ve heykeller bulunmaktadır. Zaman boyutunda doğanın materyaller üzerindeki etkisinin ne olacağını da görmek, savaş sonrasında oluşan distopik etkilere gönderme olarak düşünebiliriz. Bu algılayış, bazı eleştirmenlerin Kiefer’i dahillik mertebesine yükseltmesini sağlar.

Anselm Kiefer sanatının son otuz yılda, birbirini çevreleyen ve birbirleriyle kesişen temaları, motiflerin ve desenlerinin çok farklı biçimde ortamlarla ve araçlarla çelişen ve aynı zamanda birbiriyle kesişen bir süreçle üretti ve geliştirdi. Fotoğraflar, guajlar ve suluboyalar, resimler, baskılar, heykeller, estalasyonlar ve stüdyo çalışmasındaki evrelerdir. Aynı zamanda bu materyal seçimleri stüdyo çalışmalarında sıkıntılar doğurur bunun sonucunda oluşan bu hataları da çalışmalara dâhil edilir. Kiefer’in çalışmalarını anlamak için konularına ve sürecine hâkim olmak gerekir. Bunları yaparken kullandığı (argümanlar; dil, tarih ve mitoloji vb.) yolu izlemek bir labirente benzer. Çalışmaları üzerinde ne kadar zaman harcıyorsak ve onun içindeki bizi besleyen duyguları bulma konusunda ne kadar usta olursak, labirenti algılayış ve çözümlemeyi daha çok başarırız.

Sanatçı yarattığı eserlerde çok farklı malzemeler kullanmıştır: kurşun, folyo, kömür, boya, kum, saman, kül, saç, cam, kurutulmuş çiçek, alçı, elmas, beton, dikenli tel... Bu malzemeleri eserlerinde çeşitli çağrışımlar yaratacak biçimde kullanmada yetkin bir sanatçıdır, Kiefer.

2.2.1 Meslekler (Occupations) ve Kahramanlık Sembolleri (the Heroic Symbols)

Kiefer'in Meslekler adlı çalışmalarına, aynı melankolik tecrit duygusunu Alman sanatçı David Caspar Friedrich'ten esinlenilen bir duruş içinde, denize bakarken kendisini fotoğraflayarak başlar. Alman romantik dönemine gönderme yaparak Friedrich'in Sis Denizinin Üstündeki Gezgin (1818) resminde olduğu gibi, Kiefer'in imgesi, su denizine bakarak bir insanın kayboluşu ve aynı anda manzaraya hâkim olan bir adamı betimler. Romantik dönemin geleneksel duruşunu Nazi selamıyla fotoğraflayarak alanını genişletir (Resim 10). Kiefer'in "*Ren Nehri'ni her baharda su basardı, böylece sınır sabit gözüксе de asla sınırı geçemedim.*" biçiminde ifade, Alamanya'nın fiziki drumundan değil Fransa'nın bu hareketli sınırın gerisinde kalmasından kaynaklıdır. Meslekler çalışmasında Kiefer'in bu çocukluk anısının etkisi görülmektedir (Weikop, 2019).



Resim 10. (a) Anselm Kiefer, *Occupations*, 1969. (b) Caspar David Friederich, *Wanderer Above the Sea Fog*, 1818.

(<http://fadwebsite.com/wp-content/uploads/Anselm-Kiefer270.jpg>)

(<https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-wanderer-above-the-sea-of-fog>)

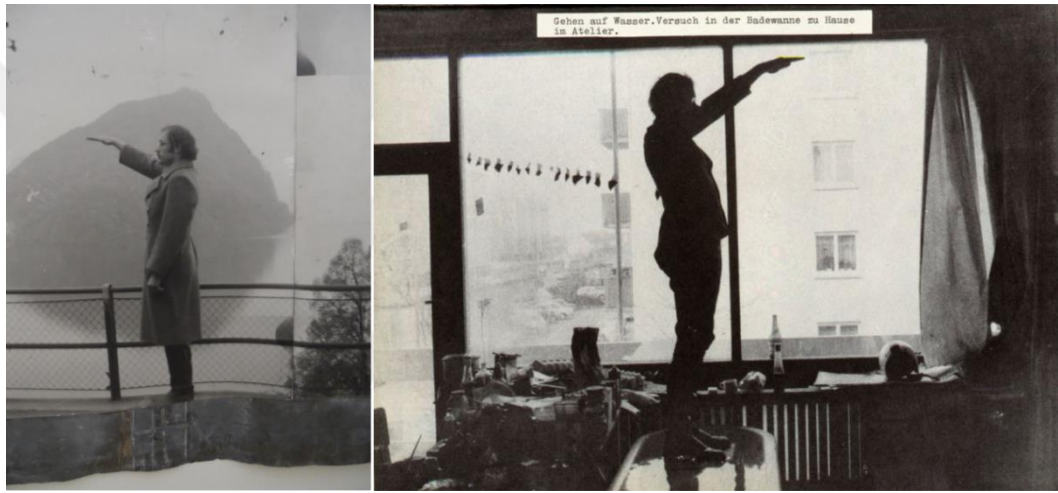
Kiefer, sonrasında babasının askeri üniformasını giyerek, yaptığı sayısız selamlamalarla Nazi Almanyasının işgallerinin ne kadar yayıldığını ortaya koymaya çalışır. Almanya'dan başlayarak Avrupa'nın çeşitli ülkelerini dolaşır. Nasyonal sosyalist ideolojinin yarattığı savaş ve bu ideolojiyle beslenen tarihsel yerlerde, Ren Nehri'nin doğu yakasında, Karlsruhe'deki özel ev stüdyosunda (Resim 12) ve yakınlardaki kırsal bölgedeki açık alanlarda (Resim 11) performanslar sergiler. Sanatçı, bu yerlerin İmparatorluk geçmişinden izler taşıdığını görür. Fransa'da, Fransız Kralı XIV. Louis Heykeli'nin önünde, Montpellier'de bulunan ve yakınlardaki Sète'de Akdeniz'e bakan Arles önünde, Alyscamps'taki Roma nekropolünde, İsviçre'de Bellinzona'da, İtalya'da Roma'da Kolezyum (Resim 13) ve St Peter'in sütunları altında, Paestum'daki Roma forumu kalıntıları arasında ve Caprarola'da Pompeii'de izleyiciyi selamlayan pozları farklı açılarda fotoğraflar (Weikop, 2019).



Resim 11. Anselm Kiefer, *Occupations (Besetzungen)*, 1969.

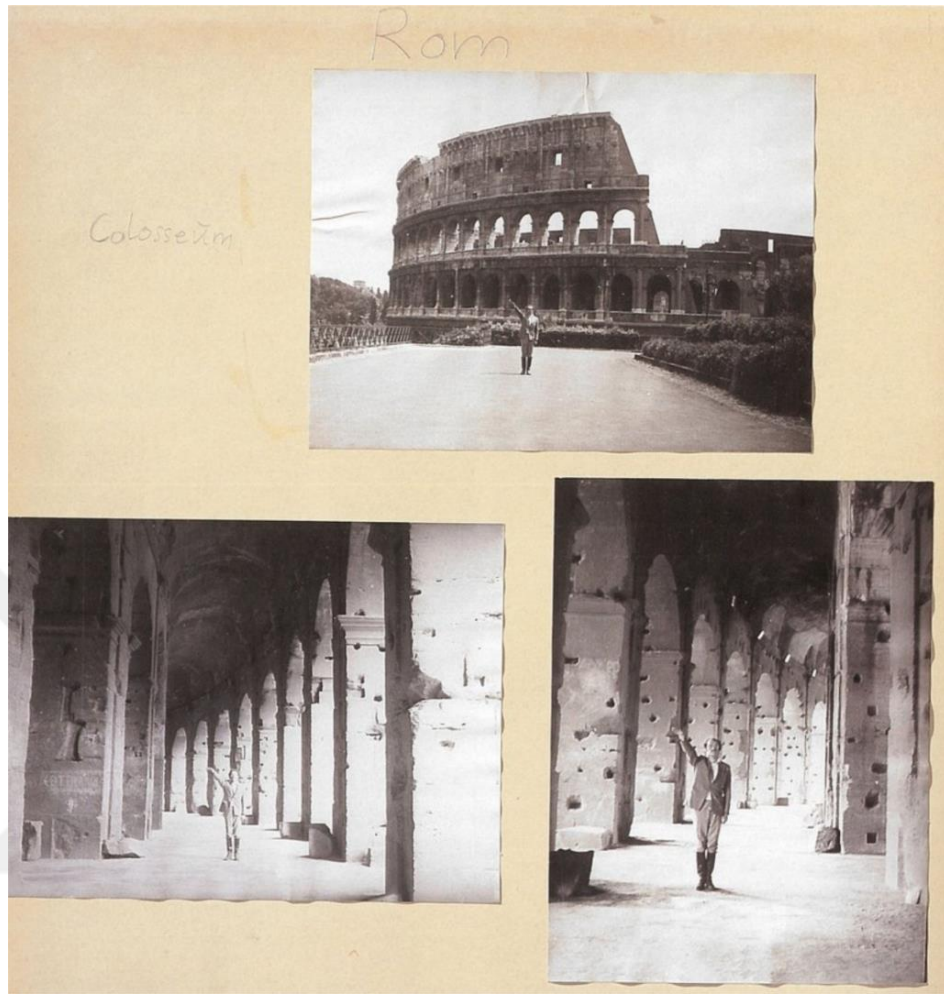
(<http://fadwebsite.com/wp-content/uploads/Anselm-Kiefer270.jpg>)

Kiefer, 1969'da Almanya'nın Karlsruhe kentindeki Galerie am Kaiserplatz'daki ilk kişisel sergisinde “Meslekler” adıyla bu çalışmaları sunar. Üniversitedeki hocası, sanatçı Rainer Kuchenmeister, eserine olumlu yaklaşarak onu teşvik etmesine rağmen, bu sergi sanatçılar ve Alman halkı tarafından tepki ile karşılanır. Faşist olmakla ve faşizmi popülerleştirmekle suçlanır. 1975 yılında, bu eserlerin içinden 18 tanesini seçerek Alman kavramsal sanat dergisi Interfunktionen'de 'Meslekler' başlığı ile yayınlar ve bu fotoğraflar sert tartışmalara tekrar yol açar (Weikop, 2019).



Resim 12. Anselm Kiefer, *Occupations*, 1969.

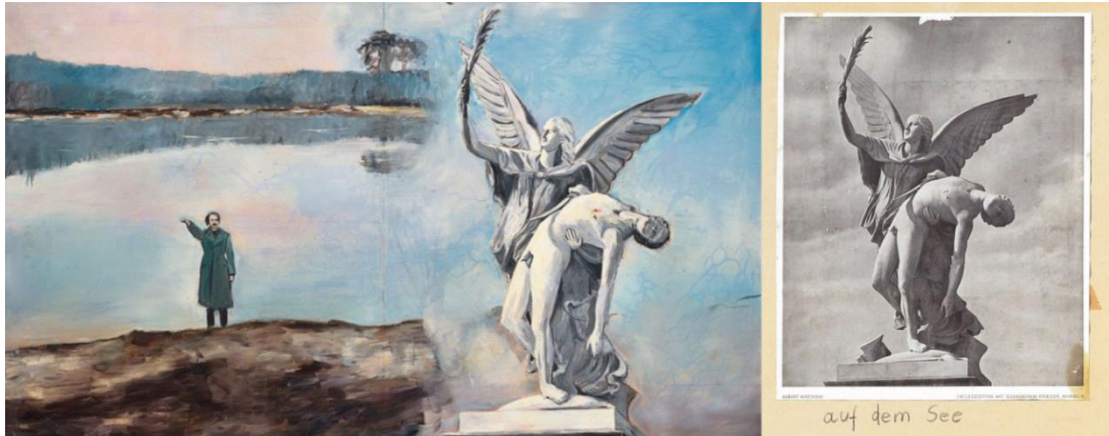
(<http://fadwebsite.com/wp-content/uploads/Anselm-Kiefer270.jpg>)



Resim 13. Anselm Kiefer, *Kahraman Sembolleri*, 1969.

(<http://fadwebsite.com/wp-content/uploads/Anselm-Kiefer270.jpg>)

Kiefer'in fotoğrafları, toplumsal hafızayı uyarmakta ve Nazi tarihinin hatırlanmasına yol açmaktadır. İhtişamlı Colosseum'unun önünde, Kiefer Sembolleri kitabında da yer alan sanatçının Nazi Selamıyla (Sieg Heil) (Resim 15-17) poz verdiği fotoğrafları, Nazi selamı ile eski Roma selamı (Ave) arasındaki bağlantıyı hatırlatmaktadır. Aynı zamanda Kiefer, Alman kahramanlık heykellerini ve kendi Nazi selamını sulu boya çalışmalarında birer sembol olarak kullanır (Resim 15b).



Resim 14. Anselm Kiefer, *Heroic Symbol II (Heroisches Sinnbild II)*, 1970.

(<http://fadwebsite.com/wp-content/uploads/Anselm-Kiefer270.jpg>)



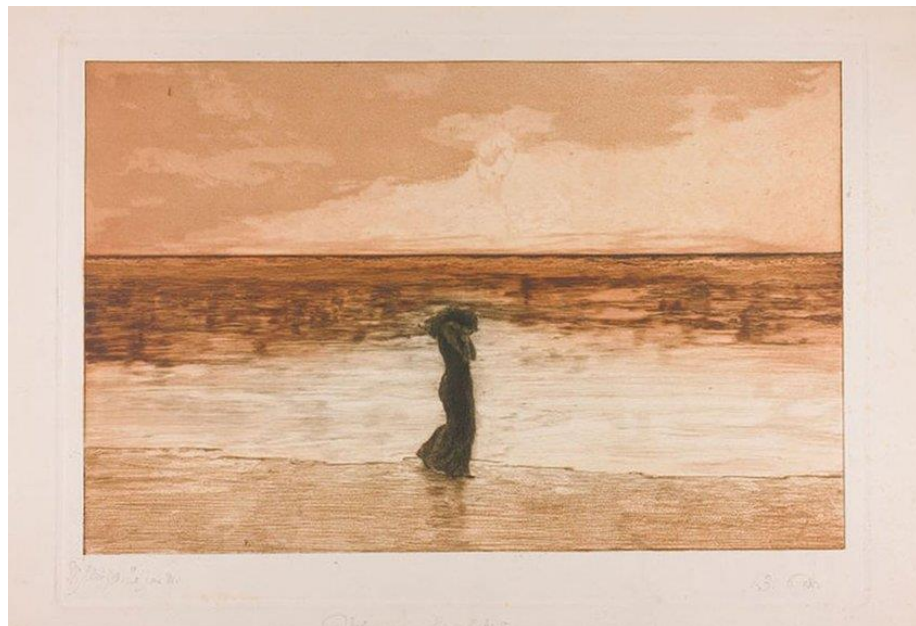
Resim 15. a) Kahraman Sembolleri, 1969. b) Kahramanca Sembol V, 1970.

(<http://fadwebsite.com/wp-content/uploads/Anselm-Kiefer270.jpg>)



Resim 16. Anselm Kiefer, *Heroic Symbols*, 1969.

(<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books>)



Resim 17. Max Klinger, *Otto Felsing*, 1884

(<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books>)

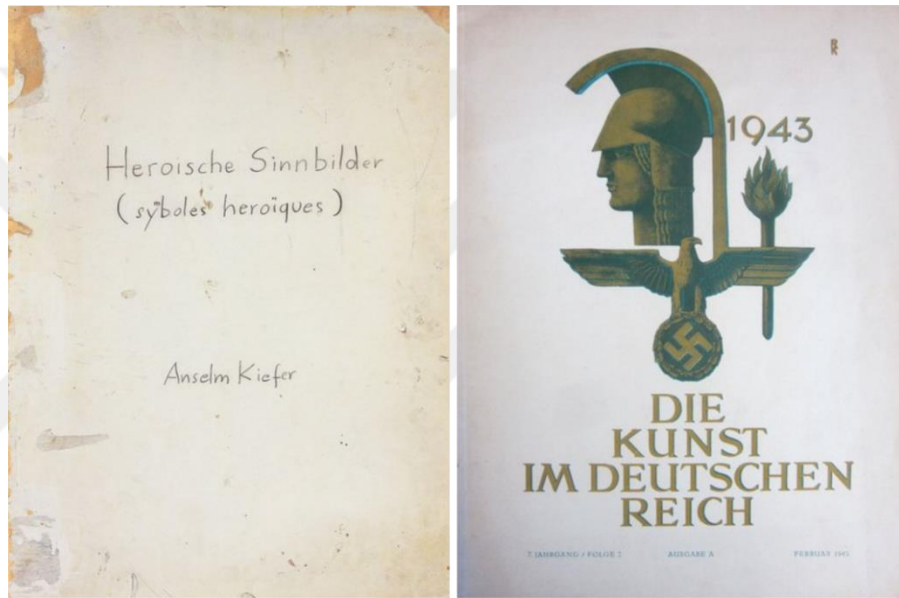
Meslekler ve Kahramanlık Sembolleri Kiefer'in kariyerinin başlangıcında görmüş olduğu tepkilerden sonra yoluna devam edebilmesini Joseph Beuys ve akademideki öğretmeni Rainer Kuchenmeister'e boçludur (Weikop, 2019).

Ulusal Sosyalist yayınların üzerine Die Kunst im Deutschen Reich'te bulunan fotoğrafları, kendi fotoğraflarını ve kendisinin suluboya resimlerini yapıştırarak oluşturduğu 1969'daki kitap projesi ile Ulusal Sosyalist ideolojinin özdeşleştirilmesini kabul etmiyor. Aksine geçmişle bağı kesilen bir Almanya'nın, savaşın oluşturduğu acı süreçlerin ve katliamların perdelenmesi ile oluşturulan yeni Almanya'nın parçası olmayı reddediyor. Kiefer, durumun paradoksal olduğunu, bunu kavramanın ancak bu oluşuma yol açan olguların neler olduğunun araştırılmasıyla sağlanabileceğini belirtir. Sanatçının çabasının, despotik bir yönetim oluşturan Üçüncü Reich'in, Romantizmin, Mutlakçılık ve Ulusal Sosyalizm ideolojisinin Alman toplumu içinde nasıl bir çağrışımla geliştiğinin ve tolu mu nasıl bütünleştirdiğinin anlaşılmasını içerdiği söylenebilir. Bunu yaparken, sanatçı Alman Nazi tarihiyle yüzleşmeye, Alman kültürel tarihindeki kahramanların oluşturduğu algıyı tahrip etmeye, özellikle de Nazilerin kendi aşırı milliyetçi ve çarpık dünya görüşlerini meşrulaştırmak için Alman tarihinin kahramanlık geçmişini nasıl kullandıklarına ve yaşanan kötülükleri nasıl oluşturduklarına dikkat çeker. Burada Kiefer, iktidarın sanatı kullanarak bunları yapmış olmasının büyük bir endişe verici durum olduğunu dile getiriyor (Weikop, 2019).

Kiefer'in Kahramanlık Sembolleri (The Heroic Symbols) adlı çalışması, kabaca ve sıkıca bağlanmış Nazi dergilerinden elde edilen görüntülerle orijinal fotoğrafları ve küçük suluboyaları yan yana gelecek şekilde karalama defterlerine benzeyen "yoksul sanat" görünümüne sahiptir. Sanatçı, Nazi Sanat Dergisinin "Die Kunst im Deutschen Reich kapak tasarımı, 1939'da Ulusal Sosyalist rejimde yüksek rütbeli bir sanatçı olan Richard Klein'in Nazi amblemlerini, madalyalarını, ödülleri, pulları ve her türlü tasarımlarını dönüştürerek "Kahramanca semboller" ortaya çıkarır. Meşe çelengi ile sarılmış, yanan bir meşale ve miğferli Athena / Minerva başına bağlı bir gamalı haç taşıyan imparatorluk kartalı (Resim 18a), Grosse Deutsche Kunstausstellung (Büyük Alman Sanat Sergisi)'un logosu idi. Aynı zamanda fotoğraflar için bir başlık olarak görünür. Kiefer kendi eserlerini, Jean Genet (Für Jean Genet) 1943

tarihli makalesinden, Alman kültüründeki kahramanlık sembolleri resminden türettiğini söyler. “Kahramanlık Semboller” ve Jean Genet’in eserleri büyük ve iki metreden daha fazla yüksekliğe sahiptir (Weikop, 2019).

Kiefer'in 1969 kitabının başlığını taşıyan Die Kunst im Deutschen Reich'in özel sayısı, Hitler'in tercih ettiği heykeltıraş Arno Breker'in eserlerinin fotoğrafları ile başlar ve biter. İmparatorluk Kartal heykeli Breker tarafından açılış sayfasında okuyucuyu selamlar (Resim 18, Resim 19).



(a)

(b)

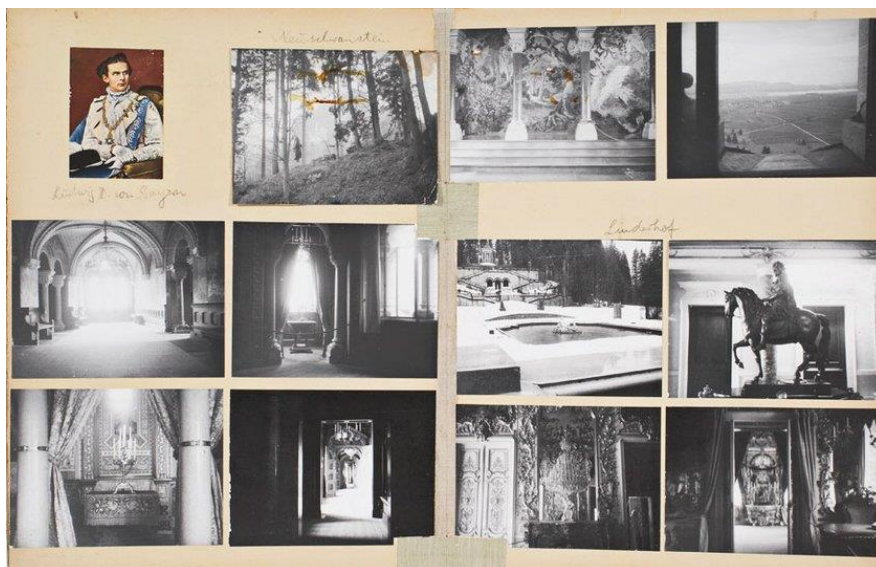
Resim 18. a) Anselm Kiefer, *Kahramanlık Semboller*, 1969. b) Die Kunst im Deutschen Reich'in Şubat 1943 sayısının kapağı

(<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books>)



Resim 19. Die Kunst im Deutschen Reich'in Şubat 1943 sayısından çift sayfa yayılımı
<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books>

Kiefer, Die Kunst im Deutschen Reich'deki “Heroische Sinnbilder” (Kahraman Sembolleri) makalesini, tarihi şahsiyetlerin temsillerini, diğer vatansever resimlerin fotoğraflarını, portrelerini, demir haçları ve askeri anıt eserlerin fotoğraflarını Kahraman Sembolleri adlı eserinde kullanır.

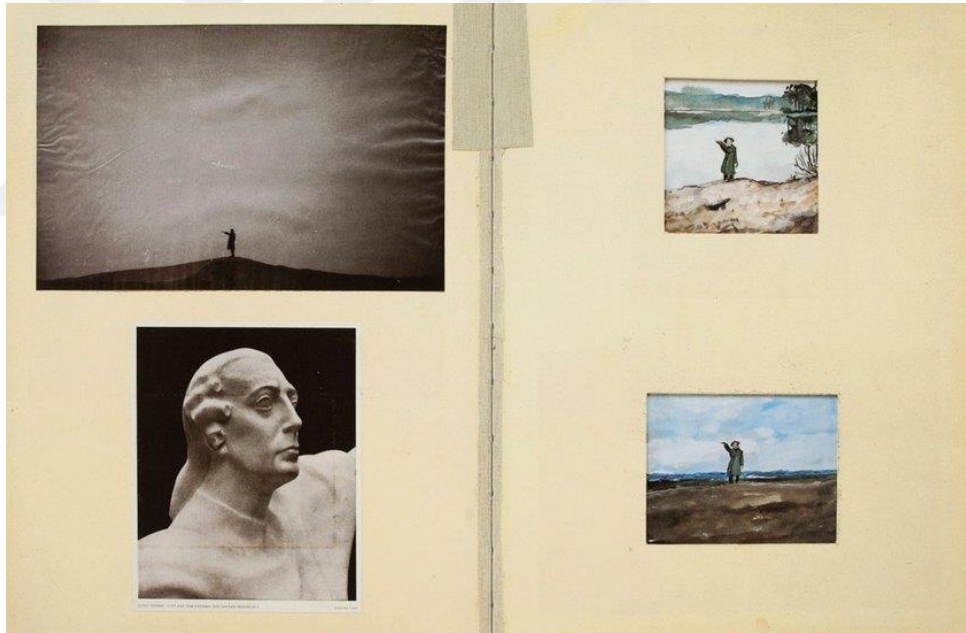


Resim 20. Anselm Kiefer, Jean Genet için (*Für Jean Genet*), 1969.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books>

Fotograflardan birinde Kiefer, Ulusal Sosyalizm'in psikolojisini araştıran bir kitapta, Bavyera'yı seven Hitler'in fantazileri ile Bavyera kralının fantezileri arasında bazı paralellikler kurar (Resim 20).

Kiefer, bazen sayfalardaki yer alan fotoğrafların bir yerine konuya ilişkin düşündürücü ya da kısa 'betimleyici' başlıklar yazar. İlk kitapları görsel olarak açıktır ve bunlar kavramsallaştırılmış fotoğraf projeleridir. Aynı zamanda Kahramanlık Sembolleri ve For Jean Genet performansı belgeleyen kitaplardır. Kiefer'in sanat tarihçisi Benjamin Buchloh'un belirttiği gibi, bu çalışmalar “altmışlı yılların foto-kavramsal ve performans uygulamalarına dâhil edilse de, çalışma ve uygulamaları aynı zamanda Nazi Almanya'sında yaşananlara dikkat çeker. Bu konu Kiefer'in eserlerinde görülen fikirlerin merkezi olarak algılanabilir (Resim 20) (Weikop, 2019).



Resim 21. Anselm Kiefer, *Heroic Symbols*, 1969.

(<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books>)

Ren Nehri kıyısında Nazi selamı veren Kiefer'in fotoğrafları ve suluboyaları (Resim 21)'de görünür. 1894'teki “A life” ve bu resimler izleyiciye doğa karşısındaki melankolik tecrit duygusu hissettirir.

Deutschlands Geisteshelden (Almanya'nın manevi kahramanları) (1973)

1980 Venedik Bienali'ndeki Alman Pavyonu'nda sergilenen anıtsal boyutlardaki bu resim tartışmaya neden oldu ve birbiriyle çelişen eleştiriler yapıldı (Resim 22). Resim, ortaçağ mimarisini hatırlatan mağarası, boş bir ahşap odayı duvar boyunca aralıklarla yanan meşalelerle göstermektedir. Issız alan, söz konusu başlıkta belirtilen Alman kahramanları mitini yok ederek, bunun yerine soykırımın yol açtığı korkunç insani yıkımla oluşan durumdan dolayı belkide ulusal kimliğin yeniden tanımlanması gerektiğini ima eder. Alman Manevi Kahramanları imgesinin yol açtığı bu çelişki, eserin bazı eleştirmenler tarafından Alman kültürüne yaygın bir hayranlığı oluşturduğunu ifade ederken, diğer eleştirmenler ise ülkenin yakın geçmişine ve Alman tarihinin oluşturduğu meditatif bir yansıması olarak görmüşlerdir.



Resim 22. Anselm Kiefer, *Germany's Spiritual Heros*, 1973.

(<https://artitis.files.wordpress.com/2010/11/anselm-kiefer-germanys-spiritualheroes1.jpg>)

İç mekânın bu görünümü ve oluşturduğu imge, Kiefer'in 1970'lerde yaptığı Attic Paintings serisindeki çalışmaları boyunca döngü ile tekrarlanan bir konuydu. Vincent van Gogh'un yatak odası resimlerine benzeyen bu iç mekânlar, sanatçının ve Alman ulusunun ruhunu yansıtıyor ve izleyiciyi eserin içine çekerek farklı bir duygusal etkileşim oluşturuyor. Resimde boş odanın uğursuz tasviri, izleyicide rahatsız edici bir his uyandırır ve bir şeylerin yolunda gitmediği algısını yaratır.

Meslekler serisinde olduğu gibi soykırımın yenilenmemesi gerekliliğini teşvik ederek Alman toplumundaki sessizliği kırmaya çalıştı. Bu yüzden odanın görünümü yeni kahramanlar ile doldurulmayı bekleyen boş bir odadır. Tabu konusu ile ilgilenen en önemli sanatçılardan biri olan Kiefer, ülkelerinin utanç verici geçmişini aşmak için mücadele eden savaş sonrası Alman aydınlarından oluşan geniş bir çevre içindeydi. Kiefer'in Nazi temalarını, felsefelerini ve sloganlarını işleyiş biçimi tartışmalıydı. Andreas Huyssen, Alman eleştirmenler için “Kiefer'in Pandora'nın faşist ve milliyetçi bir görüntü kutusunu açma konusundaki stratejisi” Auschwitz sonrası dönemin günahını oluşturuyordu. Bu nedenle, eserlerin Nazi ideolojilerini onayladığı düşündükleri için yanlış yorumlandılar.

2.2.2 Orman ve Toprak

Kiefer “Hikâyelerimiz ormanda başlar” demiştir. Bu nedenle orman temalı çalışmalarını döngüsel olarak tekrarlamıştır. Bu hikâyeler özellikle Teutonik döneme kadar uzanan Alman ulusal kimliğinin zengin bir ifadesidir. Sanatçı, Varus Savaşı⁷’ndan esinlenerek (Resim 23) “Varus” adlı eserini oluşturmuştur.

Bu eserde, savaşta yer alan Varus ile Arminius ve onun karısı Thusnelda da dahil olmak üzere, Alman tarihinin ve edebiyatının diğer isimlerinin yanı sıra Alman ulusal kimliğinin gelişiminde rol oynayan önemli figürlerin adları adeta şöhret salonu oluşturulmuş gibi Friedrich Holderlin, Friedrich Klopstock, Johann Gottlieb Fichte ve Friedrich Schleiermacher'ın adları resim üzerine yazılmıştır. Yazılar birbirine iplerle bağlanmıştır. Ayrıca Martin Luther, Otto von Bismarck, Adolf Hitler ve diğerleri kendilerine örnek olarak aldıkları Hermann'a yönelmişlerdir (Rosenthal, 1987: 55).

⁷ Varus Savaşı, MS 9.yy'da Roma İmparatorluğu ve Germanlar arasında meydana gelen savaştır. "Hermann" ya da "Teutoburg Ormanı Savaşı" olarak da bilinir. Roma İmparatorluğu yenilmesiyle sonuçlanır. Bu savaş alman milliyetçiliği için bir milattır. Germanların komutanı Arminius Varus'un kafasını kesip, dostluğunun bir göstergesi olarak Cermen Marcomanni kabilesinin lideri Maroboduus'a hediye etmiş, Maroboduus bu hediyeyi kabul etmeyip, Varus'un cenazesi yapılsın diye Roma'ya geri göndermiştir (Wikipedia)



Resim 23. Anselm Kiefer, *Varus*, 1976.

(<https://unpointculture.com/2015/12/22/les-fleurs-de-cendre-danselm-kiefer-au-centre-pompidou/dsc03506/>)

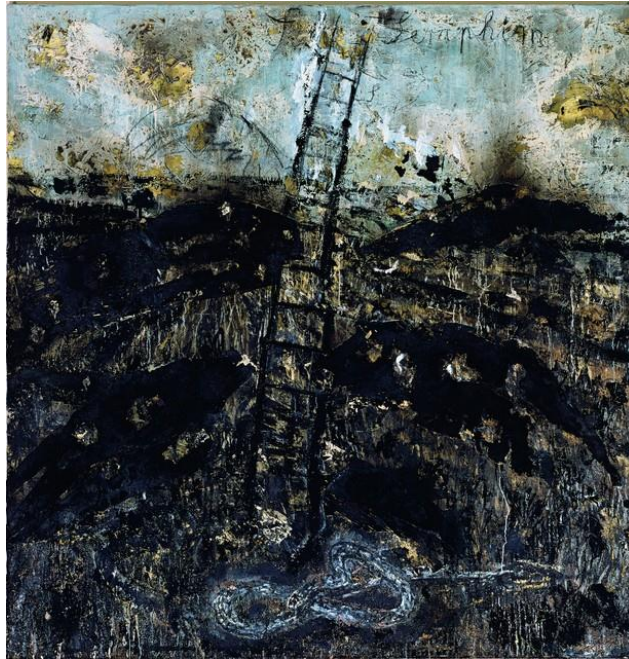
Kardaki kırmızı, yüzyıllarca Almanlar tarafından katledilenlerin yanı sıra Romalıların kanını temsil ediyor. Orman temsiliyle Alman ulusuna gönderme yapıyor. Ormanın içinden geçen yol çıkmaza giden bir yoldur, bu yolun aydınlığa kavuşması için şiddetten, kandan arınması gerektiği anlamına gelir. Bu kompozisyonda orman aynı zamanda Napolyon'un Almanları ağır yenilgiye uğratarak kazandığı zafer ile ilişkilendirilmiştir.

Orman temsili, Casper David Friedrich'in orman temalı resimlerinde, Romantik dönemlerdeki eserlerde ve Grimm Kardeşler tarafından derlenen "Hansel ve Gretel" gibi birçok Alman masallarında önemli rol oynar. Kiefer de orman temsillerinde yukarıda sözü geçen tüm temsillerde ayrıca kendi yaşamındaki Kara Ormanları'nın izdüşümlerinden yararlanmıştır. Almanlar II. Dünya savaşı sonlarına doğru müttefik bombardımanlarından Kara Ormanı'na saklanarak korunmuşlardır. Kara Ormanlar, Alman ulusuyla özdeşleşmiştir (Rosenthal, 1987: 32).

Alman demek, orman demektir. Alman tarihinde ormanın büyük önemi vardır. Özellikle de Alman romantik dönemindeki manzaralarda orman teması sıklıkla kullanılmıştır. Bu ormanlar pastoral bir şiirsellikte, yaşayan ormanlardır. Manzara resimlerinde toprak verimli, canlı ve doğurgan yaşamı tanımlar. Keifer için ise orman, II. Dünya Savaşı'nın bir yansıması olarak, yanmış, siyah ve cansız olarak durmaktadır (Resim 25). Toprak ise verimsiz, çorak ve ölüdür (Albayrak, 2018).

İnsan-toprak ilişkisi; özellikle mitoslardan, yaradılış efsanelerinden, destanlardan anlaşılacağı üzere köklü, kalıcı, etkili bir imgelem dünyasının yaratılmasına yol açmıştır.

Eski çağlarda toprak kadının doğurganlığı ile ilişkilendirilerek yaratılan “Toprak Ana” imgesinin çağrışımları daha sınırlıyken sonraki çağlarda toprak algısındaki gelişmelerden dolayı yaratılan toprak imgeleri Anselm Kiefer’le birlikte daha zengin çağrışımlar kazanmıştır. Toprak; ana anlamının yanında vatandır, doğum-ölüm, yaratıcıdır, yokedicidir, kirletendir, kirlenendir. Kiefer çalışmalarında toprak imgesiyle yeni ve farklı çağrışımlar yaratmıştır.



Resim 24. Anselm Kiefer, *Seraphim*, 1983-1984.

(<https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-seraphim>)

Anselm Kiefer'in "Seraphim" (Resim 24) isimli resmi sembolik olarak ölü toprak görünümü arzeden, heba olmuş, yanmış, tarhip olmuş, yıkılmış Alman topraklarını anlatmakta, yer ile gök arasında yer alan merdivenle ise umudun dirilişin her an yok olma olasılığı, hiçbir dayanağının olmayışı, gökyüzüne doğru bulutları delip gözden kaybolmasını ifade etmektedir. Merdivenin hemen yanı başında yerde yatan bir yılanın yeryüzündeki kötülüğün simgesi olarak iş başında olduğu anlaşılmaktadır. Yılan, tüm yaşamını nerdeyse toprak ananın kucağında sürdürmesi nedeniyle toprağın hayat vericiliğine, bereketine, kucaklayıcılığına ve doyuruculuğuna sıkı sıkıya bağlanmış olup onun gerçek sahibi gibi durmaktadır. Eserin merkezindeki merdiven, aslında bilgilenmeye ve bilinçlenmeye işaret eden aşamalı bir yükselişi, iniş ve çıkış özelliğiyle de çift yönlü olan merdiven göğe doğru ilerliyorsa gökyüzündeki tanrıya, yere doğru ise bilinçaltında yatan ilginç şeyleri öğrenme arzusuna ve bilinmeyen gizeme bir yolculuk çağrışımı yapmaktadır.



Resim 25. Anselm Kiefer, *Cockchafer Fly*, 1974.

(<http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5NTy5fTgm7JYYq6sRQM0SGp/anselmkiefer-at-the-royal-academy>)

Arketipik bir manzara Kiefer'in imgesine hükmeder. Bu eserde sahne gecedir (Resim 25). Dünya ve toprak genellikle karanlık tonlarda gösterildi. Toprak, resimde büyük bir alan kaplar. Ufuk için ayrılan alanın dar olması, Alman toplumunun içinde bulunduğu umutsuzluğa işaret eder. Yüzümüz toprağa bastırılmışçasına yüzeye yakındır, ancak yüzeye çarpmadan uçuyormuşuz gibi hissediyoruz. Kiefer'in bu manzara resminde, Alman topraklarında Nazi ideolojisinin yarattığı savaşın tahribatını görüyoruz (Rosenthal, 1987: 32).



Resim 26. Anselm Kiefer, *Man in the Forest*, 1971.

(<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06-12.asp>)

Kiefer, 1969'da yaptığı Kahramanlık Sembolleri adlı kitabında yer alan bir eserinde kendini, etrafı bir orman tarafından sarılmış, melek kıyafeti giymiş alegorik bir figür olarak yansıtır (Resim 26). Bu figürün, ormandaki yolu aydınlatmak için mi, yoksa bir yangın başlatmak için mi geldiği belli değildir. Kiefer, ateşin yaratıcı ve yok edici gücünü, sanatının önemli bir parçası yapacaktır. Ateş aynı zamanda tanrısal ve şeytani olarak, farklı kültürlerde olağanüstü saygı ile anılır (Resim 27). Kiefer için, ateş bir prototiptir. Sonraki eserlerinde ateşi sıkça kullanmıştır (Rosenthal, 1987: 22).



Resim 27. Adam McLean's Gallery of alchemical images Speculum veritatis
https://www.alchemywebsite.com/amcl_speculum.html

2.2.3 Küvetler

Küvetler alışmasıyla, Fransız mimar Le Corbusier'in yanında kaldığı sanat yaşamının ilk yılları ve ocukluğunun Almayası arasında organik bir bağ kurabiliriz. Kiefer'in sanatsal sezgileri daha çocukluğunda belirmeye başlamıştır. II. Dünya Savaşı yıkıntıları arasında bulduğu parçaları (kiremit, tuğla, taş vb.) oyun amaçlı üst üste koyarak inşa etmeye başladığı yapılar, bu sanatsal sezgileri gösterdiğini söyleyebiliriz. Ancak Kiefer'in anlatımıyla *"Bu yapıların kısa sürede dağılması"* kendini başarılı görmemiştir. Almanya'da III. Riech döneminde her evde bir küvetin bulundurulması teşvik edilmiştir. Bunun temel sebebi toplumun hijyen (ayrıştırma) kavramıyla homojen ve ari bir Alman toplumu yaratma ideolojisinden kaynaklanmaktadır. Resim 28'te Joseph Beyus, Banyo Küveti eserinde küveti Nazi İdeolojisini temsil eden bir araç olarak kullanmıştır. Kiefer'in babaannesinin evindeki küvet ile savaş sonrasında komşularının evinin yıkıntıları arasında gördüğü küvet, Nazi İdeolojisinin zamansal sürecini gsreren sembollerdendir. Kvetin, bu ideolojinin hem inşasını hem de yıkılmasını gösteren bir tema olduğu söyleyebiliriz.



Resim 28. Joseph Beuys, *Bathtub* (Banyo Küveti), 1960.

(<http://image.slidesharecdn.com/aula-josephbeuys-141123215621-conversiongate02/95/aula-joseph-beuys-84-638.jpg?cb=1416801657>)

Hitler, İngiltere'yi deniz yoluyla istila etmek için 1940 yazında “Deniz Aslanı Operasyonu” adlı bir planı onayladı. 15 Ağustos'tan itibaren donanmanın bu göreve hazırlanmak için bir ay gibi kısa bir süresi olduğu öngörüldü. Bu operasyonu uygun ekipman yetersizliğine, donanmanın deneyimsizliğine rağmen hayata geçirmeyi planlandı. Bu planda İngiliz Kanalı boyunca binlerce birliği ulaştırmakta zorluk çekilmeyeceği, İngiliz Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin yenilgiye uğratılacağı ve İngiliz donanmasının saldırı zamanında etkisiz hale getirileceği ve denizin mayınlardan arındırılacağı düşünülmüştü. Masa başında oluşan bu plana göre asker hareketleri, römorkörlerin ittiği ilkel bir mavnalı armadası ile yapılacaktı. Hitler'in hiç bir zaman denenmemiş, masada kalmış olan bu operasyonu, askeri anlamda tuhaf, mantıksız, hatta düşüncesiz sayılabilir. Keifer'in bu temayı seçmesinin sebebi, Sovyetler Birliği'nin “Barbarossa Operasyonu” gibi izleyicisine Alman'ların yenilmezlik ve güç hayallerinin delilikten başka bir şey olmadığını göstermesidir (Rosenthal, 1987: 22).



Resim 29. Anselm Kiefer, *Unternehmen "Seelowe" VI (Operation "Sea Lion," VI)*, 1979.

(<https://risdmuseum.org/art-design/collection/unternehmen-seelowe-vi-operation-sea-lion-vi-200836>)



Resim 30. Anselm Kiefer, *Operation Sea Lion*, 1975.

(<http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5NTy5fTgm7JYYq6sRQM0SGp/anselmkiefer-at-the-royal-academy>)

Kiefer, Piet Mondrian'ın "Operation Sea Lion" eserinden etkilenmiş ve adını kendi eserlerinde aynen kullanmıştır (Resim 29, Resim 30). Kiefer'in Deniz Aslanı Operasyonu'nu tasvir etmek için oyuncakları kullanması hayalperest bir durum değildir. Çünkü Alman ordusu için de oyuncak askerlerin askeri strateji ve planlama olarak kullanılması bir gelenektir. Deniz Aslanı Operasyonunda, askeri düşünürlerin istilalarını geliştirmek için gerçekten küvet ve model tekne kullandıkları bilinmektedir. Bu durum absürd görünmekle birlikte sanatla bir noktada ortaklaşıyor. Temsilde gerçekliğin, yani hayal olanın gerçeğin yerine geçmesinin baskın olma durumu ve oyunun karmaşıklığı, Hitler'in kendi içinde yansımalarının bir sonucudur. Hitler, aslında resim sanatçısı olmak istiyordu ancak bu amaca ulaşamadı (Rosenthal, 1987: 37).

Küvet hem doğumu, hem ölümü ima eder. Kiefer'in eserlerinde de su bu iki karşıt anlamda kullanılır. Suyun yok edici potansiyeli, Nazilerin küveti (İngiliz Kanalı gibi) talihsiz Alman ordusu için bir mezar olacağını gösterir; bu yüzden etraftaki figürler, yas tutmaktadır. Ancak farklı çalışmalarında suyu, tam tersine hayatın başlangıcı olarak ele aldığı söylenebilir.

2.2.4 Tavan Arası Resimleri

1973'de, Kiefer, Hornbach'taki bir okuldan döndürülmüş olan ahşap kaplamalı stüdyosunda bir seri çalışmasına başlamıştır. Birkaç sahne setinden oluşan bir tiyatrodan olduğu gibi, Kiefer'in tavan arası da bir dizi temanın odağı olmuştur. Kesinlikle ortamın kendisi 1973 serisinin konusu olarak gözükebilir. Örnek olarak da "Father, Son, Holy Ghost" (Resim 31). "Nothung" (Resim 33), ve "Faith, Hope, Love" (Resim 32) gösterilebilir. Stüdyo sabit kalsa da, sanatçının yerleştirdiği kelimeler farklıdır ve her seferinde yeni bir bağlam oluşturur. Tavan arası, çok şeyin düşünülebildiği tekil bir dünyadır. Bu yer ya da dünya, ahşabın kökenlerinin ormanda bir canlı varlığa sahip olduğu elle yontulmuş bir iç mekândır. Arles'deki van Gogh'un odasının döşeme tahtalarından farklı olarak, stüdyonun ahşabı nefes alıyor ve her yere yayılmış daha doğal daha düzenleni bir görnümüne sahiptir. Tasvir edilen konular göz önüne alındığında kişi, tavan arasını, dini ve etik değerlerin yaratıldığı ve test edildiği zamanın başlangıcı

olarak algılayabilir. O anda, iyiyi ve kötüyü, kurtuluş olasılıklarını düşünebilir (Rosenthal, 1987: 26).

Stüdyo, Kiefer'ın kendi "cennetinin kubbesidir" ve onu kendi dünya görüşünün tüm yönlerini yansıtan bir şey olarak düşünür. Sanatçının karmaşık fikirleri anlamaya çalıştığı ve etrafındaki fiziksel dünyayı entegre ettiği, metafiziksel bir yerdir. Yer, aklın kendisidir. Bir zamanlar dövülebilir ve kararlı olan kavramların üzerinde durulduğu, icat edildiği, gömüldüğü veya dönüştürüldüğü bir filtredir. Burada gizli ayinler yapılır ve tarih yeniden düzenlenir. Burası adeta bir çağrışımlar şelalesidir



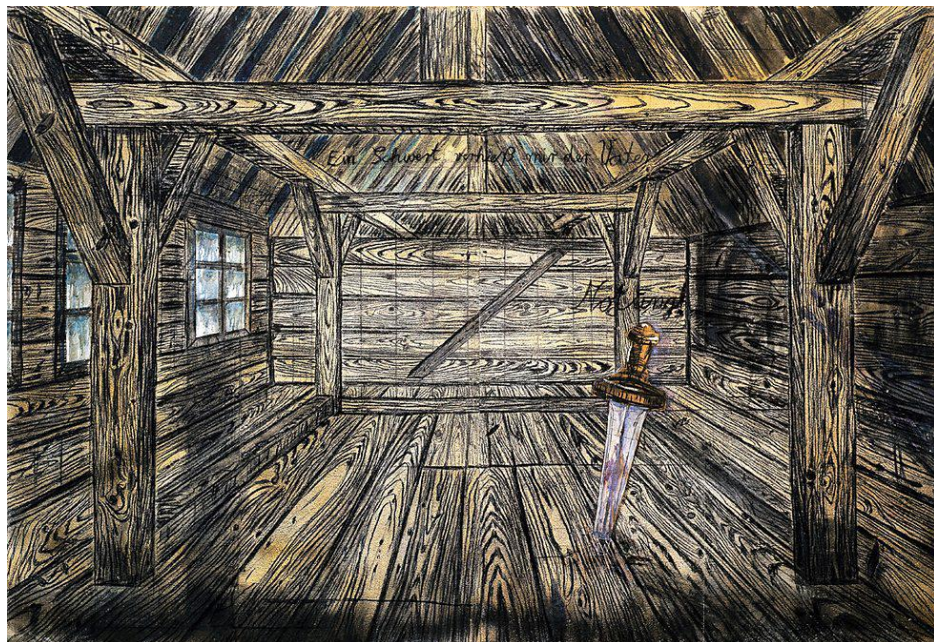
Resim 31. Anselm Kiefer, *Father, Son and Holy Ghost*, 1973.

(<https://tr.pinterest.com/pin/315674255115809247/?lp=true>)



Resim 32. Anselm Kiefer, *Faith, Hope, Love*, 1973.

(<https://www.sothebys.com/en/articles/baselitz-richter-polke-kiefer-german-masters-take-to-the-stage>)

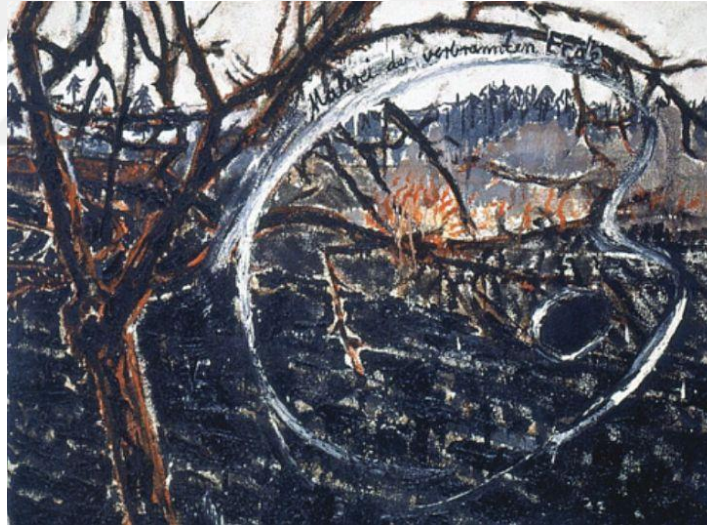


Resim 33. Anselm Kiefer, *Nothung*, 1973.

(<http://fxreflects.blogspot.com/2016/01/anselm-kiefer-centre-pompidou.html>)

2.2.5 Sanatçının Paleti

Kiefer'in sanatında palet metaforu sıkça kullanılmıştır. Heaven -Earth (Cennet-Dünya), *Painting of the Scorched Earth* (Yanmış Dünyanın Resmi) 1974 adlı çalışmalarda palet farklı anlamlarda yeniden belirir. Bu eserlerde palet toprağın üzerinde yaşar, palet aynı zamanda toprak ve ateş metaforunu resme dahil ederek yaşamsal hale getirir (Resim 34). Palet resim sanatını temsil eder. Örneğin toprak örtüsü doğanın güzelliğini yansıtır, palet bu güzelliği yok edendir; fakat bir biçimde başarılı olamamaktadır. Bu çalışmada Kiefer paleti aracılığıyla seçtiği konu ile düşmanca “I and you” (ben ve sen) ilişki kurarak yok edici bir tavırla bunu yapar. Palet, genellikle Alman ordusunun oynadığı oyuncaklardan daha fazla gerçekliğe sahip değildir (Rosenthal, 1987:60).



Resim 34. Anselm Kiefer, *Painting of the Scorched Earth*, 1974.

(<https://fireplacechats.wordpress.com/2014/12/12/reviews-and-articles-on-the-anselm-kiefer-retrospective-at-the-royal-academy-london/>)

Kiefer'in *Malen To Paint* (Boyamak, 1974) adlı eserdeki paleti erkeklik metaforudur. Dünyayı dölleyebilir (Resim 35). Dünyayı iyileştiren “ying-yang”ta olduğu gibi üretken bir eylemdir. Yağmurun topraktaki iyileştirici etkisi burada yaralı bir paletin metamorfoz etkisine dönüştürülmüştür. Buradaki amaç doğanın tahakkümcü etkisini kırmaktır (Rosenthal, 1987: 61).

Kiefer, Malen'deki yıkık bir manzaraya bindirilmiş bir çizim paleti ile Nazizm'den sonra sanatçının rolünü sorguluyor. Paletin yağdırdığı mavimsi yağmur yanmış tarlayı canlandırıyor gibi görüldüğü için, Kiefer sanatın enkazdan kurtulma ve yenilenme gücünü göstermektedir. Bu nedenle, Kiefer'in sanatının kasvetli felaket kalıntılarıyla neşeyi ve umudu birleştiren iki kutuplu olduğu söylenebilir.



Resim 35. Anselm Kiefer, *Malen To Paint*, 1974-2.

(<http://www.artversed.com/understanding-anselm-kiefer-melancholic-memory-and-regenerative-ruins/>)

Palete kutsallık yükleyen Kiefer kavramsalcılığın sanatta yoğun olarak kullanıldığı bir süreçte (1960-1970), tuval resmini yeniden gündeme taşır. Burada aynı zamanda Hristiyanlığa da gönderme vardır (Resim 36).



Resim 36. Resumptio, Anselm Kiefer, 1974.

(<https://hyperallergic.com/288950/anselm-kiefers-heady-and-heavy-handed-behemoths/>)



Resim 37. Anselm Kiefer, *Palette on a Rope (Palette am Seil)*, 1977.

(<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5NTy5fTgm7JYYq6sRQM0SGp/anselm-kiefer-at-the-royal-academy>)

Anselm Kiefer'in "Palette on a Rope" (Resim 37), paleti, iki tel ipi arasında asılı halde göstermektedir. Halat üzerine, her iki tarafta yer alan yedişer alev yerleştirilmiştir. Palet kompozisyonun merkezinde bulunur ve ip tuvalin iki yanına uzanır. Palet ve ipler siyah renktedir. On dört alevin her biri beyaza boyanmış ve yarı saydam kırmızı ve hardal parlaltısı ile kaplanmıştır. Alevlerin sıcak tonları, kompozisyonun arka planının soğuk gri, mavi ve mor tonlarıyla tezat oluşturur.

Wagner'in Parsifal operasında, yas tutan bir dul olan Herzeleide, onu tehlikeden korumak için oğlunu inzivaya çeker. Parsifal kaderini yerine getirmek için evden ayrıldığında, kırık bir kalple ölür (Herzeleide Almanca'da "acı çekmek" anlamına gelir). Kiefer, resmin kompozisyonunun konusunu, annelerin savaş için oğullarını feda etmelerinin yüceltiildiği bir Nazi dönemi kitabından esinlenerek oluşturur. Kiefer'e kaynaklık eden, üreme olgusu bu sulu boya resminde bir çiftçinin karısına, oğullarından biri tarafından kalan mirasın kendisi tarafından alınması gerektiğini belirten bir belgeyi elinde tutarak ona bakmaktadır. Bu resimdeki palet kadın başı şeklindedir. Kiefer belgeyi sanatçının paleti ile değiştirir. Kiefer'in bu paleti ölümsüzlüğe sahip olmayı ifade eder (Resim 38).

Piet Mondrian - Arminius Savaşı'nda (Resim 39), Kiefer iki tarihi anı birbirine bağlar. Büyük, koyu kahverengi çam, Romalıların MS 9 yüzyıldaki Germen kabilelerinin ezici bir mağlubiyet yaşadığı Teutoburg Ormanı'nı temsil eder. Bu zafer Alman tarihçiler, şairler ve düşünürler tarafından Alman milletin doğuşu olarak kabul edilir ve kutlanır.



Resim 38. Anselm Kiefer, *Herzeleid*, 1979.

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486549>)

Resmin üstündeki siyah yatay ve dikey çizgiler, soyut sanatının başlangıcı olan 1915-1917 yılları arasında Mondrian'ın Artı-Eksi resimlerinde siyah çizgi parçalarını ifade eder. Kiefer, bu iki ana, çağımızın başındaki savaşa ve soyutlamanın doğuşuna değinerek, değişim ve yenilenme üzerine düşünür. Bu resmi “Faith, Hope, Love” (Resim 40) ile bağlanabilir. Bu çalışmada, dünya bir sanatçının paleti şeklini alır. Toprağa köklenen ağaçlar, inanç, umut ve sevgi olarak tanımlanır. Kiefer, bu erdemlerin "palet üzerindeki renkler, çizilecek malzemeler” gibi olduğunu açıklar. Hepsinin sanatçı için olduğunu belirtir. Bu kavram, her ağaçta bir temel rengin dokunuşları, kahverengi ve ultramarin pastelin ağır vuruşları ve pastel fiksatifin yansıtıcılığı ile üretilen yüzeyin önemliliği ile pekiştirilir.



Resim 39. Anselm Kiefer, *Piet Mondrian - Hermannsschlacht*, 1976.
<https://krollermuller.nl/en/anselm-kiefer-piet-mondrian-battle-of-arminius>



Resim 40. Anselm Kiefer, *Faith, Hope, Love*, 1976.

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490044>)

1977 ve 1979’da ağaca kurşundan palet ekledi (Resim 41). Daha önce, şematik olarak oluşturulmuş bir palet, manzara üzerine basitçe yerleştirilmiş olmasına rağmen, "Tree with Palette", yüksek bir drama duygusu veriyor. Palet, her şeyi bilen bir ağaç gövdesine hem yapışık hem de asılmış gibi görünen çizgi film etkisi yaratıyor (Rosenthal, 1987:60).

Kiefer, Paletli Ağaç için en önemli kaynak olan efsanevi Yggdrasil⁸ (Resim 42) ağacının çeşitli yönleriyle ilgili bir dizi eser üretti. Kökleri, "cehennem ve devlerin krallığının bulunduğu" yerin derinliklerinde, iki mucizevi çeşme yakındadır, ; birinde bilginin ve bilgeliğin baharı olan tanrılar adaleti sağlamak için toplanırlar. "The three Norns, or Fates" (Resim 42), ağacın gençliğini ve canlılığını canlandırmak için ikinci

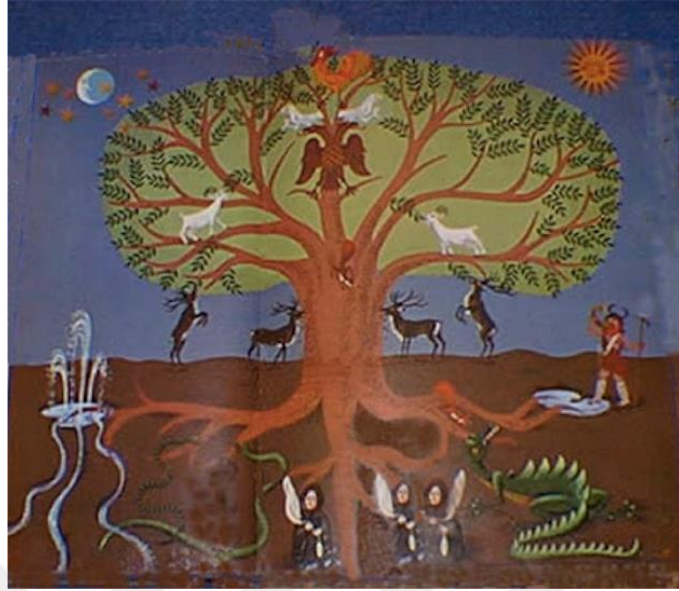
⁸ "Yggdrasil ağacının gövdesi dünyayı ekseni boyunca kateder ve aynı zamanda yeri ve göğü ayırır. Yerin üstü yaşanan asıl dünyayı, bereketi, bolluğu ve yaşamı temsil eder ve bu dünya "birinci dünya"dır. Ağacın üç ana kökü ise diğer dünyadır. Köklerde ejderhalar ve yılanlar vardır, kötüyü temsil eder ama aynı zamanda, toprağın bereketi de göz ardı edilmemiştir. Topraktan su çıkmaktadır. Ağacın dalları arasında dolaşan ve tomurcukları yiyen dört geyiğin ise 4 farklı yönü ya da 4 farklı yönden esen rüzgârı temsil ettiği düşünülmektedir. Özetle "her şey"dir Yggdrasil ağacı".

çeşmeden gelen suyu kullanın. Ağaçta köklerini kemirmek suretiyle kemirmeye çalışan engerek savaşçı Nidhogg ile günlük savaşması gereken bir kartal dâhil çeşitli hayvanlar yaşıyor; Bu mücadele, aydınlık ve karanlık, ya da güneş ve yeraltı arasındaki muhalefeti sembolize eder. Edda'daki dünya felaketinde, Yggdrasil ciddi acı sallar ve dayanır, ancak düşmez (Rosenthal, 1987: 60).



Resim 41. Anselm Kiefer, *Baum mit Palette*, 1978.

(<https://www.flickr.com/photos/hanneorla/25920397060>)



Resim 42. Yggdrasil ağacı.

(<http://apelasyon.com/Yazi/191-yggdrasil>)

2.2.6 İkonlar - İkonoklastlar

Kiefer'in sanatı 1980'lerin başında olgunluğa ulaştı. Kiefer, petrol, kurşun, fotoğraf, gravür, kum ve saman gibi birçok şaşırtıcı malzeme kullanmaya başladı. Sanatçının büyük ölçekli tuvaler ve karışık malzemelerle oluşturduğu güçlü soyut etki, tematik kaygılarını, nesnenin gerçek niteliklerini modernist bakış açısıyla birleştirmesinden kaynaklanır.

Eserlerinde materyallerle nesnelerin kavramsallaştırılması alışılmadık yaklaşımlardı. Kiefer'in kitap çalışmalarının manipüle ve kurgulanmış gerçekliği - izleyicinin alımlaması istenen geçeklik- alınıp yapıştırılan fotoğraflara dayanıyordu. Bu fotoğrafların üzerine konular hakkında ayrıntılar ekleyerek boya ve başka malzemeler uygulayarak resimlere eklemiştir. Kiefer çelişen gerçeklikler yaratarak, "Kitaplar gayet açık sözlüdür, bizi sayfaları çevirmeye ve dolayısıyla sürecin bir parçası olmaya teşvik eder" der. Böylece gerçek nesneler, yalanlar ve kurgular üzerine oturtulmuş fotoğraflar var edilir. 1980'lerin başında Kiefer, bu paradoksal nitelikleri resimlerine de dâhil eder.

Sanatının yeni resimsel karakterini en iyi açıklayan eser Resim 43'de gösterilen ve İkonoklastik Tartışma⁹ (Iconoclastic Controversy)'ya iyi bir örnek olarak gösterilebilir.



Resim 43. Anselm Kiefer, *Bilder-Streit*, 1980.

(<https://www.museumkaart.nl/museum/Fries+Museum/Rondleiding+door+Beladen+landschap.aspx>)

Bilder-Streit, 1986-1980 tarihlerinin çarpıcı biçimde tersine çevrilmesi, geçmişe döndüğünü gösteriyor. Sergi, 1980'den kalma bir çalışma ile başlar (veya biter). Kiefer'in stüdyosundaki zeminin ve tuğla duvarın siyah-beyaz fotoğrafını gösteren Bilder-Streit, zemine yapıştırılmış, üzerinde anlaşılır bir şekilde kâğıt üzerine yapılmış ahşap desenli plakalar basılmıştır. Ressamın paletinin ana hatları siyah boya ile bunların üzerine çizilmiştir. Palet, Kiefer'in resimlerinde, özellikle yetmişli yıllarda ve daha sonra tekrar eden bir motiftir. Fotoğrafta ahşabı veya paleti aydınlatan üç minyatür Alman tankı sergileniyor.

Bilder-Streit adlı eser, İmparator III. Leo'nun 726'da İdolot korkusundan kaynaklı çıkarılan kararnamenin bir sonucu olarak, Bizans'ta sekizinci ve dokuzuncu yüzyılda ikonoklastlar ve ikonodüller arasındaki çatışmayı ifade eder. Bilder-Streit'in önceki versiyonlarında Kiefer, tankları ve ayrıca her iki taraftan Bizans savaşçıların

⁹ İkonoklazm, bir kültürün sembollerine ya da anıtlarına dini ya da politik olarak planlı saldırısıdır. Destekleyen kişilere "ikonoklast" (putkırıcı) denir. Tersine, resimlere saygı duyan kişilere ise "ikonolater" denir, Bizans kaynaklarında bu tür kişiler, "ikonodül" ya da "ikonofil" olarak adlandırılmışlardır.

isimlerine tuvalinde yer vermiştir. Sanatçı, Bizans ikonoklazmasını buradaki Nazi rejimi sırasında Entartete Kunst¹⁰ sergisinin işlevine bağlar.

Ancak savaş sonrası sanatı ağır şekilde etkileyen bir başka önemli konu var. 1948'de Theodor Adorno tarafından yazılan ve 1951'de yayınlanan “Kültürel Eleştiri ve Toplum” (Kulturkritik und Gesellschaft) adlı denemeden “Auschwitz’ten sonra şiir yazılamaz” (Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch) alıntısı sanatçıların yaratılarını etkileyen olumsuz bir durum oluşturmuştur (Goudeau, 2014).

Bizanslılar, imgelemlerin yalnızca dini konuları kapsaması gerektiğini düşündüklerinden yaratılan sanat eserlerinin de sihir, ikon ve büyü içerdiğini düşünürler. Ancak İkonoklastlar, dini sanatın hiç olmaması gerektiğini; bunun yerine av sahneleri, soyut dekorasyon ve tarihi anlatı gibi laik konuların işlenmesi gerektiğini ifade ederler.

İkonoklastik Tartışma’sında, palet neredeyse dünyasal olarak başkadır; belirsiz büyüklüktedir ve dünya dışı bir manzara içinde yer almaktadır (Resim 44). Ek olarak, tarihin fotoğrafın temsili sonuçları ile birleştirilebileceği söylenebilir. Her ikisinin de objektif olduğu varsayılmaktadır. Ancak Kiefer’in pozisyonu hem tarih hem de fotoğrafta açıktır. Kiefer bu tartışmayı kendi versiyonunda, modern fotoğrafçılık tekniğini genişleterek (kurgulanmış gerçeklik), çekilmiş bir fotoğrafın resmine güvenilip güvenilemeyeceğini sorgular. Teoride durum böyle olabilir, ancak Kiefer’in çalışmasındaki fotoğraflar güçlü bir gerçeklik havasına sahiptir. Tarihin, fotoğrafın temsili sonuçları ile birleştirilebileceği söylenebilir; Kiefer, yerel ve sorgulanabilir gerçeklikte anlatılar sunar. Kiefer “Fotoğrafın varoluşuna uygun sahte durumlar doğallığımızın kaynağını yok etmektedir” diyerek fotoğrafı kullanırken bile görüntünün gücünden temkinli olarak yararlanır.

¹⁰ İdeolojinin sanat üzerindeki en acımasız etkilerini, Hitler döneminde açılan "Entartete Kunst" (Dejenere Olmuş Sanat) sergisi gözler önüne seriyor. Sanatsal özgürlüğün ideolojinin acımasızca saldırısına uğrayışını, sanatın alay edilerek aşağılanışını, sanatçıya açıkça saldırıyı, meydan okumayı simgeliyor (lebriz.com).
(<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=8&articleID=383&bhnp=1>)



Resim 44. Anselm Kiefer, *Wege: märkischer Sand* (*Ways: March Sand*), 1980.

(https://arthive.com/artists/3722~Anselm_Kiefer/works/197403~Plot_5)

Resimdeki isimler ortaçağ mücadelesine atıfta bulunsa da, aslında II. Dünya Savaşı'nın tarihini de gösteriyor. Nazi ideolojisinin devamlılığı için tehdit algısı oluşturduğu için sanat vandalca terbiye edilmeye çalışılmıştır.

İkonastik tartışmada palet belirsiz büyüklüktedir ve dünyevi olmayan bir manzara içinde yer almaktadır. Bu konunun 1978'de tekrar tartışma zeminine çekilmesiyle oluşturulan versiyonlarında katılımcıların isimlerini çıkarır ve paleti, ağaçtan toprağa indirir.

Aguste Rodin ve Anselm Kiefer; biri I. Dünya Savaşı'nın sonunda öldü diğeri II. Dünya Savaşı'nın sonunda doğdu. Rodin, Almanların Fransa'daki Katedralleri bombalamasına tanıklık etmiştir; Kiefer ise 1940'ların sonlarında Alman binalarının yıkıntıları arasında oynarak büyümüştür.

İkisi de genellikle doğadan etkilenen anıtsal işler yapan büyük sanatçılardır. Resimlerinde ve heykellerinde yaratıcı süreçlerini serbest bırakarak, yarım kalan hikâyelerinin süreç içinde eksik parçalarının tamamlanmasını beklerler. Kiefer'in Rodin ile tanışması Rainer Maria Rilke'nin (1903) monografisi ile olur. Monografinin ilk

paragrafı şöyledir: “Rodin meşhur olmadan önce yalnızdı ve sonrasında daha da yalnızlaştı. Şöhret Rodin’in etrafında kristalleşen yanlış anların özetidir sadece.”(Michelli, 2017)

Rodin Müzesi’nin direktörü Catherine Chevillot, Les Cathédrales de France projesine çağdaş bir sanatçıyı (Anselm Kiefer) dâhil ederek projeyi yeniden düzenleme kararı verir. Chevillot, Kiefer’le temasa geçer ve yeni bir çalışma grubu oluşturur. Ayrıca Kiefer, Fransa’nın Meudon kentindeki Rodin’in eski stüdyo olarak kullandığı depolarını (şimdi müze) ziyaret ederek Rodin’in izini sürer.

Rodin’in erotizm içeren çizimleri koridor benzeri galeride vitrinlerde sunulurken, Kiefer’in kitaplara yapıştırdığı, alçı kaplı karton üzerine suluboya ve kurşun kalemle yaptığı bir dizi resmi de sergi için yeniden düzenlenmiştir. Kiefer’in bu projesi duvarın karşısına yazılan “les cathédrales de France” la daha etkili kılınmıştır. (Resim 48) (Micchelli, 2017).

Rodin’in sanatsal vizyonu, mekanik üreme araçlarını kullanarak hayal gücünün sınırlarının genişletilmesini sağlamaktı. Rodin’in erotizm hissini uyandıran sulu boya ve çizimleri, Egon Schiele ve Gustav Klimt’ın eşcinsel hisler uyandıran eserleriyle karşılaştırılabilir. Alçı figürlerin (Resim 45) kollarını, bacaklarını ve kafalarını keserek ve esasen yeni bir şeyler yaratmak için onları yok etme yönündeki özgeçmişe atıfta bulunması, Rodin’in ikonoklast olarak gösterilmesine yol açar. Bu bakımdan, “her şey süreçle ilgili” dir. Kiefer, bu süreci ikonoklastik olarak çerçeveleyen mevcut bir görüntünün imhasını, doğrudan kendi dünya görüşünü, özellikle sergideki heykellerden biri olan “Die Walküren” de (Resim 47) Wagnerian imha, temizlik ve yeniden doğuş döngüsüyle vurgular (Michelli, 2017)

Rodin’in eserlerinden ve sanat anlayışından etkilenen Kiefer yaratma sürecinin çift boyutluluğuna (yıkma - yapma) dikkat çekerek bütün gerçek ressamalar gibi kendisinin de bir ikonoklastik olduğunu ifade eder.



Resim 45. Auguste Rodin, *Abbatis (Yedek Parça)*, (tarihsiz)
<https://hyperallergic.com/413337/anselm-kiefer-auguste-rodin-barnes-foundation-2017/>)



Resim 46. Anselm Kiefer, *The Valkyries (Die Walküren)*, 2016.
<https://hyperallergic.com/413337/anselm-kiefer-auguste-rodin-barnes-foundation-2017/>)



Resim 47. Auguste Rodin, *Kıyafetiyle Oturan Kadın*, (tarihsiz)
<https://news.artnet.com/art-world/anselm-kiefer-rodin-barnes-1152200>



Resim 48. Anselm Kiefer, *Les Cathédrales de France* (Fransa'nın Katedralleri), 2013.
<https://news.artnet.com/art-world/anselm-kiefer-rodin-barnes-1152200>



Resim 49. Anselm Kiefer, *Auguste Rodin: Fransa'daki Les Cathédrales de France (Auguste Rodin: Fransa'nın Katedralleri)*, 2016.

(<https://www.whitewall.art/art/final-days-kiefer-rodin-barnes-foundation>)

2.2.7 İkarus

Sanatçının paleti kademeli olarak ağaçla ilişkilendirdiği çalışmaların doruk noktasındaki palet ve ağaç figürü toplumu tehdit edici sonsuz değerleri temsil eder. Siyah ve beyaz arasında bir çatışma gerçekleşir. Kiefer'in ikonlastik tartışmada renk sembolizmini kullanmasının koruyucu bir bariyer oluşturduğu düşünülebilir. Bu çalışmalar döngü şeklinde aynı materyaller ve metafor kullanılarak ele alınabilir. İkarus efsanesinden esinlenerek, İkarus'u, Brandenburg bölgesinin üzerinde anlamsız rüyalarla

uçan bir palet koyarak açıklıyor. Sonsuzluğa ulaşma yolunda gösterdiği çabayı ifade eden uçuş, gerçek anlamından tamamıyla uzaklaşarak yeni anlam kazanır. Bu sanattır. İkarus, sanatçının kendisini farklı bir biçimde tanımlama şeklidir.

1976’da İkarus güneşe (gerçek) ulaşmak isteyen cesur bir palettir (Resim 50). Sonraki alışmalarda Kiefer kanatları ağaçlara iliştirir (Resim 51). Ancak bu ağırlık uçuş için arıza yaratır. 1974-76-79 ve 81 yılında ikarus konusu işlenmiştir. Palet burda ikarustur. Gerçekte uçan insan (kuş paleti) olan güneş yoktur ve yüksek ufuk tarihsel ve dünyevi olayların egemen olduğu kolostrofobik bir durumu yansıtır.

Burada İkarus, sanatın simgesel olarak, toprağı iyileştiren daha iyi bir everene dönüştüren bir g niteliğinde belirir.



Resim 50. Anselm Kiefer, *Icarus - Sand of the Brandenburg March*, 1981.

(https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/anselm_kiefer_8.htm)



Resim 51. Anselm Kiefer, *Angel Falling*, 1979.

(<https://theartstack.com/artist/anselm-kiefer/angel-falling-1979>)



Resim 52. Anselm Kiefer, *Wayland's Song*, 1982.

<https://www.flickr.com/photos/clairity/36369696000>

Demirci, değerli nesneler yaratan bir sanatçıdır. Ancak aynı zamanda bu nesneleri temel malzemelerden alan ve onları arındırmak için ateş kullanan bir simyacıdır. Kiefer'e göre, Wayland masalı sanatçının toplum için tehlikeli ancak önemli olduğunu gösterir, ancak sonuçlarına rağmen, hiç bir zaman topluma hizmet etmez.

2.2.8 Margarete - Shulamite

Egemen bir kimliği çağrıştıran mavi gözlü ve sarı saçlı Margarete, Alman askerlerinin aşk mektupları yazdığı Hristiyan Alman bir kadındır. Shulamite ise esmer Yahudi Alman bir kadını temsil eder. Kiefer, Margarete ve Shulamite serisini geliştirtirdikçe, bu iki kadın figürü birbiriyle çatışan değişik biçimlerde yansıtır. Margarete'in saçları samandan yapılmışken, Shulamite'in siyah saçları yanmış ve kömürleşmiş bir şekilde betimlenmiştir. Paul Celan, "Ölüm Fügü" (Todesfuge) şiirinde olduğu gibi iki kadını birbirinden ayırmadan kurgulamıştır ki Kiefer de eserlerinde aynı şeyi yapmıştır. Her iki figürle de tek bir Almanya oluşturmaya çalışmıştır; çünkü Almanya'nın Yahudi vatandaşlarını yok etmesinin Alman medeniyetinin gelişimini sekteye uğrattığını düşünmektedir. Çok yakın zamana kadar Almanya'da Yahudilerin varlığını yok sayma ve görmezden gelme eğiliminin bir tabu oluşturduğunu düşünür. Bu iki kadının kaderinin iç içe geçmişliği, soykırımın güçlü bir ifadesidir (Hubbard, 2008).

Theodor Adorno, "Auschwitz'den sonra artık şiir yazılamaz." dediğinde aslında "İnsanoğlu Auschwitz'den sonra nasıl yaşayabilir?"i mi sorgulamıştı?

"Toplama ve ölüm kamplarında yaşananlardan sonra hayatın normale dönmesi, kültürün, edebiyatın, şiirin yani yaşamın kendisinin hiç bir şey olmamışçasına tekrar başlaması Adorno'ya zor gelmişti. 1940'larda Avrupa'nın orta yerinde yaşanan, tarihte eşi görülmemiş zulmün üstüne sünger çekilmesine isyan ediyor, geçmişin inkârının veya unutulmasının, kurbanların hatırasına en büyük saygısızlık olduğunu haykırıyordu."(Molinas, 2009).

"Paul Celan ise Adorno'ya inat, Auschwitz'den sonra şiir yazmıştı. Hem de kendisinin tutsak olduğu ölüm kamplarının birinde tanıklıklarını"

birebir yazarak meydan okumuştı Adorno'ya. Paul Celan, Holokost'tan kurtulan kimi edebiyatçılar gibi çok sonra intihar etmişti. Demek ki yazmamalıydı. Sünger çekmeliydi yaşadıklarına. Lakin böylesi bir geçmiş, vicdanlarda nasıl unutulabilirdi?" (Molinas, 2009).

"Akşam vakitlerinde içmekteyiz sabahın / kapkara sütünü / ve öğlenlerle sabahlarda bir de geceleri / hiç durmaksızın içmekteyiz / bir mezar kazıyoruz havada rahat yatılıyor / Bir adam oturuyor evde yılanlarla oynayıp yazı yazan / hava karardığında Almanya'da senin altın saçlarını yazıyor Margarete / bunu yazıp evin önüne çıkıyor ve yıldızlar / parlıyor / köpeklerini çağırıyor ıslıkla / sonra Yahudilerini çağırıyor ıslıkla / toprakta bir mezar kazdırıyor / bize buyruk veriyor haydi bakalım şimdi dansa..."

Adam bağılıyor daha derin kazın toprağı siz ötekiler / şarkı söyleyip dans edin / tutup palaskasındaki demiri savuruyor havada gözlerimin / rengi mavi / sizler daha derine sokun kürekleri ötekiler / devam edin / çalmaya ve dansa..." Paul Celan

"Paul Celan, 22 yaşında düştüğü ölüm kampında yaşadığı 18 ayı "Ölüm Fügü" adlı ölümsüz şiirinde böyle özetliyordu. Naziler akşam karanlığında Yahudi esirlere, kafalarına bir kurşun sıkıp öldürmeden önce kendi mezarlarını kazdırırken ölüm çukurlarının etrafında diğer Yahudilere de keman çaldırıyorlardı" (Molinas, 2009).

Adorno'ya inat, Celan gördüklerini aynen şiire döktüğünde henüz savaş yeni bitmişti. Kendi çabasıyla hayatta kalabilmişti. Anne, babasının öldüğünü öğrendiğinde çektiği vicdan azabı intihar edene kadar peşini bırakmayacaktı.

"Ve katlanabiliyor musun anne / bir zamanlar / okuduğun o zarif Almanca acı dolu kafiyelelere" dizeleri annesi için ağıt olacaktı.

“Sesleniyor daha tatlı çalın ölümü çünkü o / Almanya’dan / gelen bir ustadır / sesleniyor daha boğuk çalın kemanları sonra / sizler / duman olup yükseliyorsunuz göğe / sonra bir mezarınız oluyor bulutlarda rahat yatılıyor...”

“Kimseler indirmesin bu yelkeni / ben yolcuyum / giderek”, der ve puslu bir Paris gecesinde kendini Seine nehrine atar.

Anselm Kiefer, Paul Celan’ın Ölüm Fügü adlı şiirinden esinlenerek her biri bir şekilde şiire göndermede bulunan 30’dan fazla çalışma yapar. Bu çalışmalarda sanatçı, Celan’ın şiirinde yarattığı kolostrofobik bir ortam ve döngüsellığı ifade eden dizelerinden esinlenmiştir. Bu serilerden biri olan Resim 53’de verilen “Senin Altın Saçın, Margarete” adlı çalışmada şiirden bir satır içerdiği görülür. Kiefer’in en tanınmış eserlerinden biri de Resim 54’da gösterilen “Margarete”tir. Bu iki eser; hafıza, kayıp, yas ve Alman tarihi ile ilgili temalar üzerinde duran serinin doruk noktası olarak ele alınabilir.



Resim 53. Anselm Kiefer, *Your Golden Hair, Margarete*, 1980.

(<https://16thstreet.tumblr.com/post/21396741903/your-golden-hair-margarete-1980-anselm-kiefer>)



Resim 54. Anselm Kiefer, *Margarete*, 1981.

(http://www.saatchigallery.com/aip/imgs/kiefer/CS03_0000_Kiefer_Margarethe_OH_G CR.jpg)

Kiefer, Margarete'in ismini tuval üzerine siyah olarak yazar ve Auschwitz'deki Shulamite'in sessiz varlığını tuvalin zemini üzerindeki saç yığınlarıyla gösterir. Bu eserlerde kullanılan gerçek saç ve kül gibi malzemeler, yaşanan gerçekliği yansıtmaya görevi görürken, ayrıca genel olarak kullanılan imgelerin de birer sembolüdür. Margarete Almanların soylu ruhuna özlemi ve toprak aşkını gösterirken, Shulamite ise batılı materyalist görünümü temsil eder (Rosenthal, 1987: 96).

Nazi Almanya'sının Yahudilerle olan ilişkisi zorla çalıştırılmış olmaları bakımından, İncil'de anlatılan efsanedeki Yahudilerin Firavun II. Ramses ile ilişkisi birbirine benzerdir. Musa, Yahudilere özgürlüklerini vermesini istediğinde, II. Ramses bu talebi yerine getirmek yerine onların yaptıkları işlere ek olarak saman toplamalarını da isteyerek yaşam koşullarını ağırlaştırmıştır.

Bu olaylardan esinlenerek kullandığı saman metaforu, Kiefer'in sanatında büyü ve güzel bir rol oynar. Hem edebi hem de mecazi olarak saman, eserlerinde ülkesinin tarihi ve geleceği ile Alman halkının karakterini yansıtan en etkileyici semboldür.



Resim 55. Anselm Kiefer, *Your Ashen Hair Shulamite* (Külden Saçların, Shulamite), 1981.

(http://www.saatchigallery.com/aip/imgs/kiefer/CS03_0000_Kiefer_Margarethe_OH_GCR.jpg)

Kiefer, Shulamite'i canavarca kurban eden Nazi Almanyası'nın durumunu Yahudi kadının bedenini sürülmüş bir toprak üzerinde bir Margarete'le yanyana getirmiştir (Resim 55). Bu eserde yansıtılmak istenen, tarihi olaylardan etkilenmeyen doğanın naifliğidir.

Margarete'in saf hali, Kiefer'ın "The Mastersingers of Nuremberg (1981-82)" serisinde terar ortaya çıkarılmıştır (Örneğin Resim 56). Hitlerin favorisi olan "Wagner's Opera", Almanyada on dördüncü ve on altıncı yüzyıllar arasında gelişen süreçlerle ilgilidir.

Kiefer'ın bakış açısı, günah kavramı üzerine kuruludur: insanlığın, özellikle Alman milletinin ruhunda bir "leke" vardır ve bunun ortadan kaldırılması neredeyse imkânsızdır. Bir bir tür kaos halidir; çünkü gerçekliklerinden uzaklaştırılmış Alman tarihinin, günümüz dünyasına yansıması gerçekçi ve samimi değildir. Bu nedenle Kiefer, sanatının sorgulayıcı niteliğini dikkate almadan yapılan değerlendirmelerden ve bir günah çıkarma gibi algılanmasından rahatsızdır.



Resim 56. Anselm Kiefer, *Mastersingers*, 1981.

(<https://www.phillips.com/detail/ANSELM-KIEFER/UK010118/18>)

2.2.9 Mimari (1980'den 1987)

2. Dünya Savaşı'nı yaşayan Nazi Almanyası'ndan kalma birçok kamusal alan ve bina hala varlığını sürdürmektedir. Bu yapılar ve alanlar tartışılrsa da yeni işlevleri ile günümüzde hala kullanılmaktadır. Colin Philpott "Relics of the Reich: the Buildings the Nazis Left Behind" (İmparatorluğun Kalıntıları: Nazilerin Geride Bıraktığı Binalar) adlı kitabında bu binaların tarihi sürecini inceliyor. Bu binalara ve kamusal alanlara aşağıdaki Resim 57 a ve b resimleri örnek gösterilebilir (Kenan'da bir kuyu, 2018).



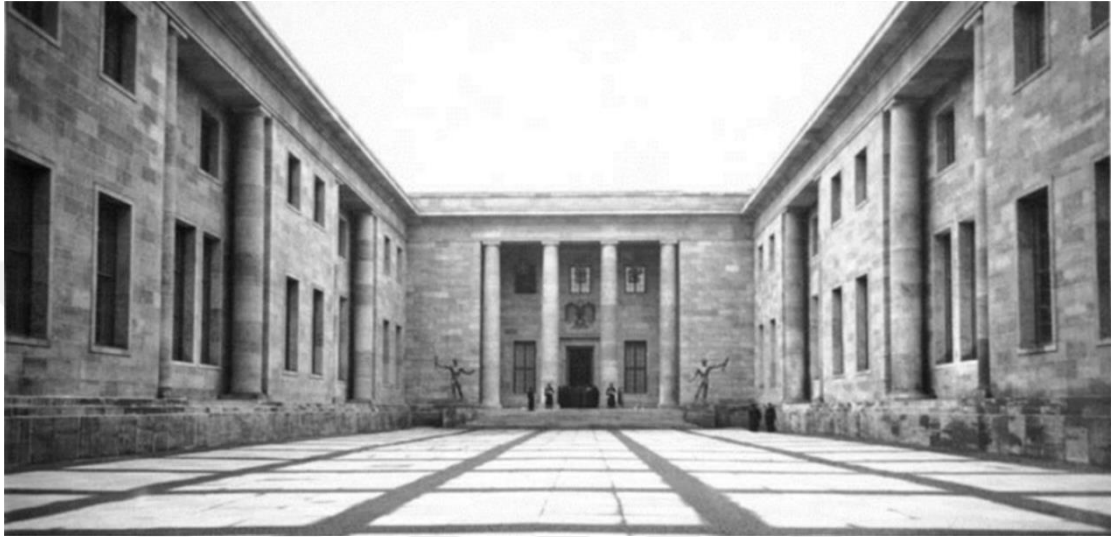
Resim 57. Albert Speer tarafından yapılan a) Mosaic Room, Berlin ve b) Nuremberg toplanma alanı

Nazi Almanyası'nda toplanma alanı olarak kullanılan Nuremberg toplanma alanı (Resim 57 b) Nazi Almanyası'nın düşüşünden sonra park alanı, kapalı arena, futbol stadyumu ve konut gibi çeşitli kullanımlar ile birlikte Nuremberg'in Nazi tarihindeki yerini anlatan bir müze olarak da hizmet verdi.

İtalya ve Almanyadaki benzer rejiminlerin anıtsal ölçekli komplekslerle öne çıkması ile Roma mimari prensipleriyle tasarlanan ve görselliği artırmak için yeni yolların açılması ideolojinin mekâna yansımasını göstermektedir. Bu iki ülkedeki benzer ideolojilerin mekânsal yansımasında kullanılan mimari tasarım ve temel amaç aynı olsa da tarz ve uygulama farklılık göstermektedir. Almanyada, neoklasik mimari üslubun hâkim olduğu görülmektedir. Modern mimarinin tasarlandığı Bauhaus okullarının kapatılması ile bu akımın önde gelen mimar ve sanatçıları zorunluluktan yurtdışına çıkmışlardır. Bu durum Almanyada modern mimarinin gelişimini engelleyerek ülkenin çağdaşlaşmasına ket vurmuştur (Kenan'da bir kuyu, 2018).

Sanat ve mimari Nazi Almanyasında siyasi ve ideolojik bir söylem kazanmıştır. Daha çok Eski Romalılardan esinlenilerek planlanan şehirler ve mekânlar oluşturulmaya başlanmıştır. Münih'in yeni kent merkezi bu ideolojik anlayış ile tasarlanmıştır. Yeni kent merkezi Romalılarda olduğu gibi T planı şeklindedir. Albert Speer tarafından tasarlanan Berlin de Roma'daki gibi Pantheon'dan esinlenilerek tasarlanmıştır. Fakat bu tasarım tam anlamıyla gerçekleştirilememiştir. Benzer tasarımlardan biri de 1936 Olimpiyat Oyunları için dönemin ünlü Alman mimarlarından

Werner March tarafından Reichssportfeld için yapılmıştır. Roma döneminin formuna benzetilerek yapılan olimpik kompleks tasarımı Nazi Almanyası döneminde önemli geçit törenleri ve meşaleli gece törenlerinin düzenlendiği büyük bir meydan olan Maifeld’de yer almaktaydı (Kenan’da bir kuyu, 2018).



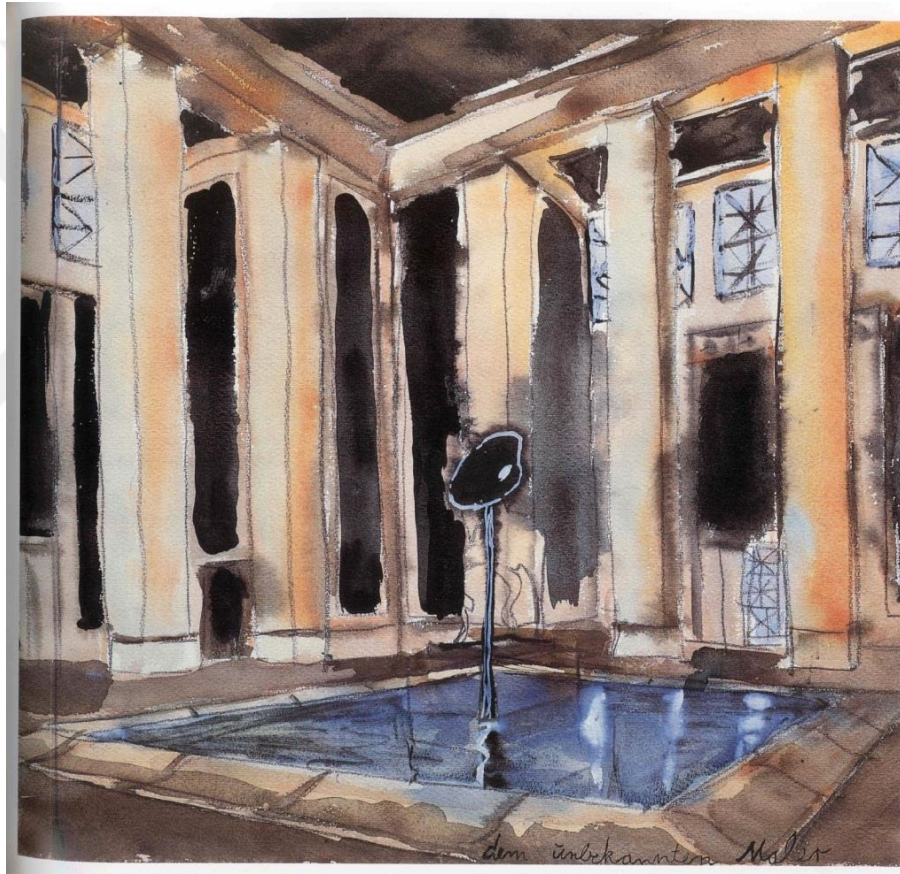
Resim 58. Reichskanzlei: Başkanlık Binası,
(<https://www.kenandabirkuyu.com/adolf-hitler-donemi-alman-mimarisi>)

Bu yapıtlar ve tasarımlarla birlikte gerçekleştirilen büyük törenler, Nazi Almanyası’nın güçlenen yapısını göstermek ve idolojinin mekâna yansımasını ifade etmek açısından Almanyası’nın milli birlikteliğinin sağlanması ve kökenlerinin Antik Çağ’a dayandığının gösterilmesi açısından önemli rol oynamışlardır.

“Her ne kadar Nazi Almanyası’nın mağlup edilmesinin ardından, dönemin mimari eserlerinin küteselliği ve anıtsallığı hakkında yapılan yorumlar, en başta da Albert Speer olmak üzere, bir tür büyüklük hezeyanı ile açıklanmaya çalışıldıysa da, bu tarz bir açıklama aslında oldukça sık bir yoruma sahiptir. Totaliter rejimin ve faşist ruhun karakterinden ve ideolojisinden ortaya çıkan ilhamlar ve etkiler, Hitler’in kendisinin ve yakın çevresinin etkisinden çok daha belirleyici ve önemlidir.” (Velibeyoğlu, 2018:77)

Kiefer, 1980 ve 1983 yıllarında topraktan mimari resimlere yöneldi. İlk olarak suluboya çalışması “To the Unknown Painter”, 1980 (**Resim 59**) ile bu yolculuğa

başladı. Zarifçe uygulanmış tonlarla, Kiefer havada duran paletiyle ve kare sütunlarla yüce bir oda görüntüsü oluşturur. Sütunlar tıpkı Nazi mimarisinde tercih edildiği gibidir. 1983'ten itibaren sanatçısı bilinmeyen ressam dizilerinde, Nazi döneminin mimarları gibi Kiefer'in de bilinmeyen sanatçının mezarını sonsuza dek yaşatmak için ilkel sanat ve Mısır piramitlerinden yararlanır. 1982 deki aynı konu üzerine yaptığı iki suluboya çalışmasında mekânın ortasında direğin üzerinde konumlanan kırılğan palet, mimari için hem odak noktası hem de güç göstergesidir. Palet aynı zamanda ulaşılmak istenen devlet için bir başlangıç noktasıdır. (Resim 59 ve 60).



Resim 59. Anselm Kiefer, *To the Unknown Painter*, 1980.

(<https://tr.pinterest.com/pin/479070479082937676/>)



Resim 60. Anselm Kiefer, *To the Unknown Painter*, 1980.

(<https://www.moma.org/collection/works/84116>)

Kiefer'in *Interior* (1981, **Resim 61**) adlı yapıtına Nazi binası olan Mozaic Room ilham kaynağı olmuştur. Bu eser Albert Speer tarafından tasarlanan Hitler Şansölyesi fotoğraflarından kopyalandı (Resim 57a). Kiefer, Nazi gücünün enstrümanı olan yangını betimlemek için yüzeye siyah gravür levha koyar.

Kiefer, 1983 yılında, *Interior*'da görülen cehennem ateşi veya anıt alevini ve tören binasının manzarasını izleyen bir ağaç korusunu ekleyerek konuya geri döner; ağaçlar uzakta görülen sütunları yansıtır ve kompozisyon içinde Margarete'i hatırlatır. Ayrıca, Kiefer'in "Ren" dizisindeki arketip motifleri yan yana koyması, Almanya vatandaşlarının kaderini bir simge haline getiriyor.

Kiefer, mimari resimlerini, daha çok Nazi mimarlarının oluşturduğu bazı eserleri konu alarak Nazi Almanyası mimarisinin saplantılı büyüklük anlayışının yıkıcı özelliğine dikkat çeken bir yaklaşımla oluşturmuştur. Bir imge olarak palet, hem Hitler'in hem de ressamın yaratıcılığına bir gönderme içermektedir. Bu yaratıcılık daha çok yok edici bir nitelik taşımaktadır.



Resim 61. Anselm Kiefer, *Interior*, 1981.

(<https://tr.pinterest.com/pin/51580358217513811/>)



Resim 62. Athanor, Anselm Kiefer, 1983-84.

(<https://artsandculture.google.com/asset/athanor/BQHRxvA0G1xgeA>)

2.2.10 Lilith

Kiefer; Yahudi mitolojisi ve Kabala'yla uzun zamandır ilgilenmektedir. Ortaçağ'da geçen Yahudi efsanesindeki Lilith'in öykülerinden esinlendiğini gösteren motiflere yer verir. Efsaneye göre Lilith, Adem' in ilk karısıdır. Lilith, Adem'i kendisinden üstün gören anlayışı reddettiği için yerini Havva'ya bırakır. Lilith bu nedenle her zaman kötülüğün bir tasviridir. Gelinleri kısırlaştıran, onlara kürtaj yaptırandır. Kocaları baştan çıkarır ve çocuklardan nefret eder. Özellikle Goethe'nin Faust'unun ilk bölümünde, Romantik dönem edebiyatında görünmektedir.

Kiefer, “Die Ungeborenen” (Resim 63)'de figüratif motifleri soyut bir arka plan ile birleştirir. Sanatçı, yeni doğan çocukları kaçırdığına inanılan Yahudi folklorundan bir figür olan İblis, Lilith'i yansıtmak için elbiseleri, sayıları ve dalları anlatı unsurları olarak kullanır. Bedenleri olmayan elbiseler ve bitişik sayılar da Holokost'un bir hatırlatıcısıdır. Çalışmalarında, Kiefer sık sık mitolojik veya klasik figürler aracılığıyla yakın tarihin bir okumasını sunuyor. Arka plan soyutlamasını yaklaşımının evrenselliğini göstermek için kullanır; doğmamış çocuklar ve hayatlarını kaybedenler, sonsuz gökyüzünde her zaman aklımızda olan sayısız yıldızlar gibidir (Yale, 2019).



Resim 63. Anselm Kiefer, *Die Ungeborenen* (*The Unborn*), 2001.

(<https://theartstack.com/artist/anselm-kiefer/die-ungeborenen-unborn-1>)



Resim 64. *Die Ungeborenen*, (ayrıntı).

Resim on metre genişliğindedir ve bir insandan daha uzundur ve büyük bir heykel boyutundadır. Bir tuval üzerine sabitlenmiş ince kurşun tabakalar üzerine yüzeye kablolarla monte edilmiş bir bitki, dalları ve yaprakları kurumuş kabuklarından ayrılmış köklü bir ağaç vardır. Sıvı alçı ve boyaya batırılmış, oyuncak bebek giysisini andıran önlük panço gibi küçük elbiseler yüzeye dağılmış gibi görünür (Yale, 2019).

Bu kolajda parçalar, kısmen paslanmış ve yıpranmış sert metalden yapılmış, düzgün bir şekilde birleştirilmiştir. Gri renkli zemine siyah ve beyaz noktalar oluşturmak üzere boya serpiştirilmiştir. Oluşan bu noktalar, galaksiler veya kara delikler gibi daha açık veya daha koyu alanlar oluşturan yerlerde toplanmıştır. Benekli arka plan, görenlere kozmosu hatırlatır (Yale, 2019).

Resminde, öldürülenlere ve doğmamış olanlara yıldız ve galaksi metaforu ile bir gönderme yapılmaktadır.

Kiefer, bu eserde doğmaya fırsat bulamamış çocukları soykırıma maruz bırakarak geleceksizleştirilmeye çalışılan bir millete göndeme yapar.

Kiefer; bu resimde mitoloji, felsefe ve doğa bilimleri üzerine yaşamı boyunca edindiği birikimden yararlanarak dünyada, özellikle de 30'lu ve 40'lı yıllarda, Almanya'da bu kadar acıya sebep olan gücün kaynağını sorgular. Sonunda sağlam bir zemine yerleşene kadar etrafta uçuşan, maddi olmayan, varoluş öncesi ruhtan bahsediyor. Bir beden otonom gibi gözüксе de ruhların gücü tarafından canlandırılır. Bunlar Kiefer'in bir beden almadan önce ruhların hayal etmemizi istediği şekilleridir. Birçok efsanede dünya, yalnızca içinde yaşayacak bedenleri bulmada başarılı olanlar için değil, aynı zamanda bedensiz ruhlar için de sorun yaratır.



Richard Westall, Faust and Lilith, 1831

John Collier, Lilith, 1887

Resim 67. Die Ungeborenen, (ayrıntı).

2.2.11 Antik Çağ Kadınları

Anselm Kiefer'in eseri üç kadın heykelinden oluşur. Baş yerlerine yerine farklı nesneler yerleştirmiş üç beyaz (adeta gelinlik benzeri) elbise giydirmiştir. Elbiseler sıva gibi görünse de, kurşun ve boya ile kirletilmiştir. Hypatia'nın¹¹ köşeleri bir kafa için kesilmiş bir cam ve tahta küpü vardır ve 202x118x117 cm ölçülerinde bronz, cam, demir ve külle boyanmıştır. Candidia¹² heykelinde kadının başı yerine Kiefern eserlerinde kullandığı jilet telinden oluşmuş paslı ve bir yumak kullanmıştır. Elbise üzerinde kan lekeleri bulunmaktadır. Bronz ve demir boyalıdır ve 177x130x125 cm'dir. Myrtis'in¹³ heykelinde ise kafa yerine kanatlara benzeyen 144x133x128 cm ölçeğinde kurşundan yapılmış bronz boyalı kitabı yerleştirmiştir (Art Gallery. 2019).

Kiefer Resim 68'de gösterilen “Antik Çağ Kadınları” adlı eserinde, özellikle entelektüel ve sorgulayan kadınlar, adeta şeytanlaştırarak kötü gösterilen, iftiralarla lekelenmiş ve haksız muameleye maruz kalmışlardır. Örneğin Pandora ve Lilith, Kiefer'in bu eserleri oluşturma nedenidir. Sanatçı bu çalışmaları yaparken Mısır ve Mezopotanya mitolojisinden yararlanır ve yeni bir tema olarak kadın sorunsalını ele alır. Sanatçı, bu çalışmalarını bütün kadınlara adanarak adeta onlara itibarlarını geri vermiştir. Açık kitap figürünün çalışmalarında yer alması tarihin sorgulanması gibi yorumlanabilir. Tarihin üzerinin örtülmesini engellemek, hatta çürüme ve nükleer radyasyondan korumak için kitapları kurşundan yapmıştır. Candidia'nın günahkar olarak tanımlanan bedenini jiletli telle betimlemesi Kiefer'in en sevdiği malzemelerden olan dikenlere bir göndermedir.

¹¹ “İskenderiyeli astronom ve matematikçi Theon'un kızıdır. Bilimi ve zerafeti ile olduğu kadar güzelliği ile de ünlü bir filozof ve matematikçidir. Atina'da eğitimini tamamladıktan sonra İskenderiye'ye yerleşmiş ve orada bir okul açmıştır. Filozof İsidorus'un karısı olduğu söylenmişse de, bazı tarihçilere göre Hypatia hiç evlenmemiştir. Hypatia o dönemde ilk Hristiyanlarca büyük ölçüde putperestlikle özleştirilen öğrenim ve bilimi simgeliyordu. Bu nedenle İskenderiye'de Hristiyanlar ve Hristiyan olmayanlar arasındaki gerginlik ve çatışmaların öne çıkan ismi olarak görülüyordu. Eski aydınlanmanın temsilcisi olan Hypatia, Pitolemais şehrinin putperest valisi Orestes'in himayesine sığınır, Rahip Cyrillos'un İskenderiye'ye Başpiskopos olmasından sonra gerginlikler daha artar ve onun yandaşlarının oluşturduğu fanatik Hristiyan bir grup tarafından üniversitenin önünde taşlanarak ve sonrasında yakılarak öldürülür.” (<https://www.ensonhaber.com/biyografi/iskenderiyeli-hypatia-kimdir-2013-05-14>)

¹² Horace tarafından gençlere yönelik yapmış olduğu ritüel tarzda aktivitelerden dolayı kötü huylu lezbiyen büyücü olarak tanımlanmış ve öldürülmüştür.

¹³ MÖ 6.yüzyılda yaşadığı sanılan antik Yunan öğretmeni ve şairdir. Pindar'a karşı duruşundan dolayı vahşice öldürülmüştür.



Resim 68. Anselm Kiefer, *Antik Çağ Kadınları*, 2002.

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/324.2005.a-c/>

2.2.12 Gravürler

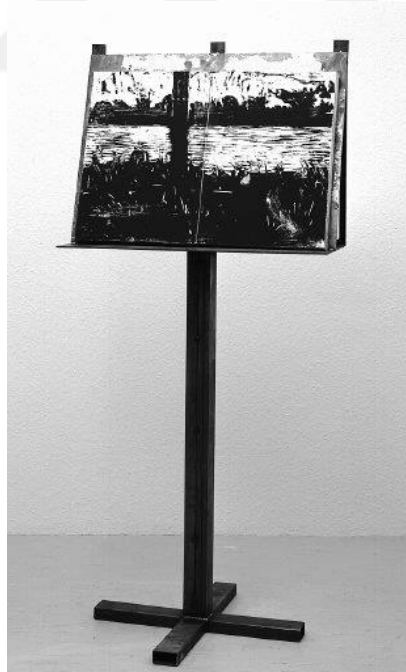
Alman Yeni Dışavurumcularından Anslem Kiefer (1945), Georg Baselitz (1938) gibi pekçok Alman dışavurumcu sanatçı baskı resme yeni bir ivme katarlar. Baskının siyah-beyaz ve rölyef etkisinden yararlanarak kendi çalışmalarına yeni ve farklı etkiler oluşturmaya çalışmışlardır. Bunu da, coşkulu ve dramatik gerilimli bir atmosferle ifade etmektedirler.

Kiefer 1974 yılında kabartma baskı tekniğini kullanmaya başlar. Öncelikle birkaç potre gravür yapar. Sonrasında Alman Tarihi, mitoloji, trajedi ve anti-

kahramanlar gibi temaların yardımıyla anıtsallığın biçimlerini kullanarak gravürler üretir. Görünümü oldukça etkileyici gravür kolajları, Kiefer'in içerikle olan dolaysız deneyimlerini yansıtır. Gravürlerle, eserlerini yeniden revize ederek oluşturmuştur. 1970'lerden bu yana gravürler eser üretiminin merkezinde yer almaktadır.

Başyapıt niteliğindeki bu gravürler, (The Paths of World Wisdom: Hermann's Battle, the Rhine Pictures, ve Brünhilde – Grane) Alman kültür tarih ve mitolojilerinden yararlanılarak çıktığı yolculukta Alman filozof Immanuel Kant, İngiliz filozof Robert Flud, siyasetçi ve yazar Francisco de Quevedo, Fransız trajedisinin kurucusu olan tiyatrocu Pierre Corneille, şair Paul Celan ve Avusturyalı kadın yazar Ingeborg gibi aydınlardan yararlanarak yapılan çalışmalardır.

Kiefer'in "Heroic Sysmbols" adlı kitap projesinde yer alan Ren Nehri dizisi, 1990'ların gravür ve gravür kolajlarını, "The Rhine" 1981 başlıklı kitabında Ren nehri kıyılarındaki su baskınlarını gösterir (Resim 69).



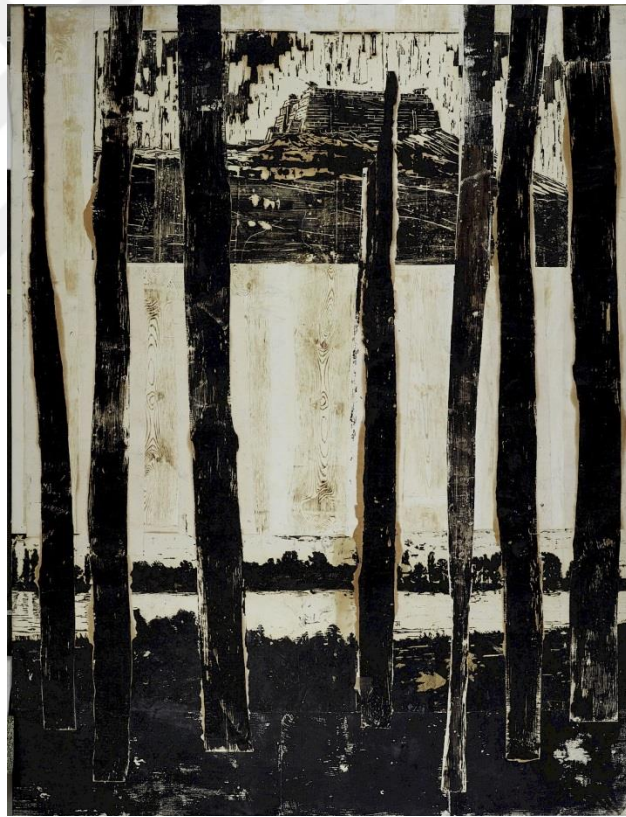
Resim 69. Anselm Kiefer, *The Rhine (Der Rhein)*, 1981.

(<https://www.albertina.at/en/exhibitions/anselm-kiefer-the-woodcuts/>)

Yüzyıllar boyunca Ren Nehri, Almanya'nın ulusal bir sembolü olarak görüldü ve aynı zamanda Fransa ile siyasi ve kültürel sınırı oluşturuyordu. Alman

Romantizmde Ren vadisi Alman ideallerinin bir cazibe merkeziydi. Bu ortam Alman entellektüelleri için yaratıcı imgeler oluşturur, Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine ve Lord Byron gibi yazarların eserleriyle birlikte William Turner'ın resimleri de bu kaynaktan etkilenmişlerdir (Albertina, 2019).

Richard Wagner'ın Ren Nehri üzerine kurgulanan opera döngüsü “The Ring of the Nibelung” Kiefer'in bu çalışmalarıyla örtüşmektedir. Sanatçı her zaman Ren ile ilişkilendirilen askeri ve politik meydan okuma üzerine yoğunlaşarak bir dizi çalışma yapar. Bu eserler, Alman Romantiklerinin doğayı algılayışlarını yansıtan, doğa içerisinde yer alan sığınak ve Ulusal Sosyalist binaları kapsar. Almanya'nın karmaşık tarihi bu resimsel motiflere yansır (Resim 70, Resim 71) (Albertina, 2019).



Resim 70. Anselm Kiefer, *The Rhine*, 1993.

(<https://www.albertina.at/en/exhibitions/anselm-kiefer-the-woodcuts/>)



Resim 71. Anselm Kiefer, *Ren Nehri*, 1982-2013.

(<http://a-place-called-space.blogspot.com/2016/04/anselm-kiefer-woodcuts.html>)

Richard Wagner'in “Ren Bakirelerinin Yüzüğü” (Der Ring des Nibelungen) operasında, geçen Ren nehrinin koruyucusu olan bakirelerin isimleri Woglinde, Wellgunde ve Flosshilde'dir. Ancak genelde tek bir varlık olarak ele alınmakta ve buna göre hareket etmektedirler. Bu efsanede, Ren altınını korumayla görevli Ren Bakirelerinin altına sahip çıkamamaları ve altının bir güç aracı olarak değerlendirilmesi - Wagner'in kendi öyküsünü ve bütün dramayı başlatan ve ilerleten unsurlardır (Resim 72).



Resim 72. H. A. Guerber, *The Three Rhinemaidens at play in the waters of the Rhine.* Illustration from *Stories of the Wagner Opera*, 1905.



Resim 73. Anselm Kiefer, *Rhinemaidens*, 1982-2013.

(<http://a-place-called-space.blogspot.com/2016/04/anselm-kiefer-woodcuts.html>)

Üçüncü Reich'te “Alman erdemlerini” ve “milliyetçi fikirleri” yüceltmek için Nibelung'ların Şarkısı kullanıldı. Richard Wagner dört bölümlük operası içinde yer alan Nibelung'un Yüzüğü, Ulusal Sosyalist rejim tarafından benimsendi ve kendi fikirleri

için bir araç olarak kullanıldı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Nibelung'ların Şarkısı uzun bir süre boyunca tabu olarak kaldı ve sadece kademeli olarak revize edildi.

“Rhinemaidens” eserlerinde, Kiefer kadınları nü olarak Ren nehrinin merkezine yerleştirmiştir. Bu eserlerde Ren nehrinin önünde paralel olarak duran ağaç motifleri görünmez ve Ren kızlarının isimleri yanların yazılmıştır (Resim 73).



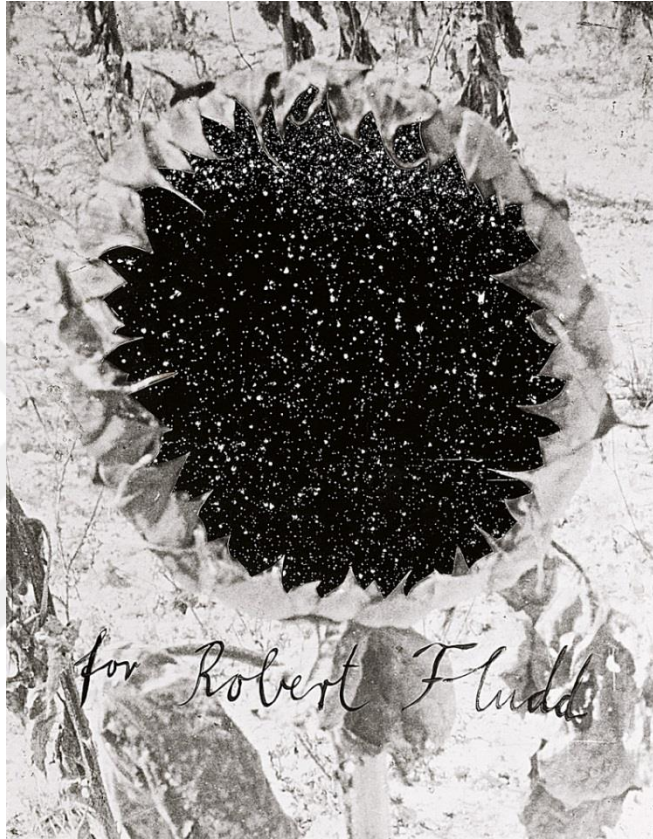
Resim 74. Anselm Kiefer, *Rhinegold*, 1982-2013.

(<http://a-place-called-space.blogspot.com/2016/04/anselm-kiefer-woodcuts.html>)

Sanatçının kitapları, 1968'den bu yana Kiefer'in ifade araçlarının merkezinde yer alır. Geleneksel kitapların aksine, Kiefer'in kitapları tekil, el yapımı eserlerdir ve bu anlamda daha çok resim veya heykel gibidir. Kiefer, Robert Fludd (Für Robert Fludd, 1995–96) eserlerini evrendeki elementlerin her birinin özünün insanlıkta bulunabileceği iddiasında bulunan metafizik filozoflarına ve simyacılar adanmıştır. Astrolog, matematikçi, kozmolog ve Kabalist olarak bilinen Fludd, evrenin farklı alanları arasında kozmolojik bir düzen kurar.

Kiefer 1990'lı yılların başında Fludd'a adanmış temaları olan kitap ve resimler yapmaya başlar. Bu özel kitap, ayçiçeği tarlasındaki büyüme sürecini gösteren bir dizi fotoğraf içermektedir. Kiefer için ayçiçeği, Fludd'ın mikro kozmos ve makro kozmos arasındaki ilişkiyi düşünmesi için en uygun analogiyi sunar. Kiefer'in gerçek ayçiçeği

tohumları kullanmasının nedeni tohumlarının büyümesi, olgunlaşması ve yitmesidir. Ayçiçekleri büzülür ve sadece tohumlar bırakılana kadar bu durum süre ve sonrasında kaybolur. Sonrasında dağınık tohumlar yıldızlı gökyüzünün görüntüsü ile yer değiştirir (Resim 75). Kiefer makrodünya ile mikrodünya arasında zamansız bir bağ kurar.



Resim 75. Anselm Kiefer, *For Robert Fludd*, 1996.

(<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/for-robert-fludd>)



Resim 76. Anselm Kiefer, *For Robert Fludd*, 1996.

(<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/for-robert-fludd>)

“For Robert Fludd” gravüründe, Kiefer kendi figürünü siyah kurumuş dev bir ayçiçeği üzerinde baş aşağı asılı olarak göstermektedir (Resim 76). Bu gravür çok katmanlı semboller içerir. Ayçiçeği aynı zamanda Fransa’nın güneyini ve Vincent van Gogh’u temsil eder. (Yalnız buradaki ayçiçekleri van Gogh’un ayçiçekleri gibi sarı ve canlı değildir.)

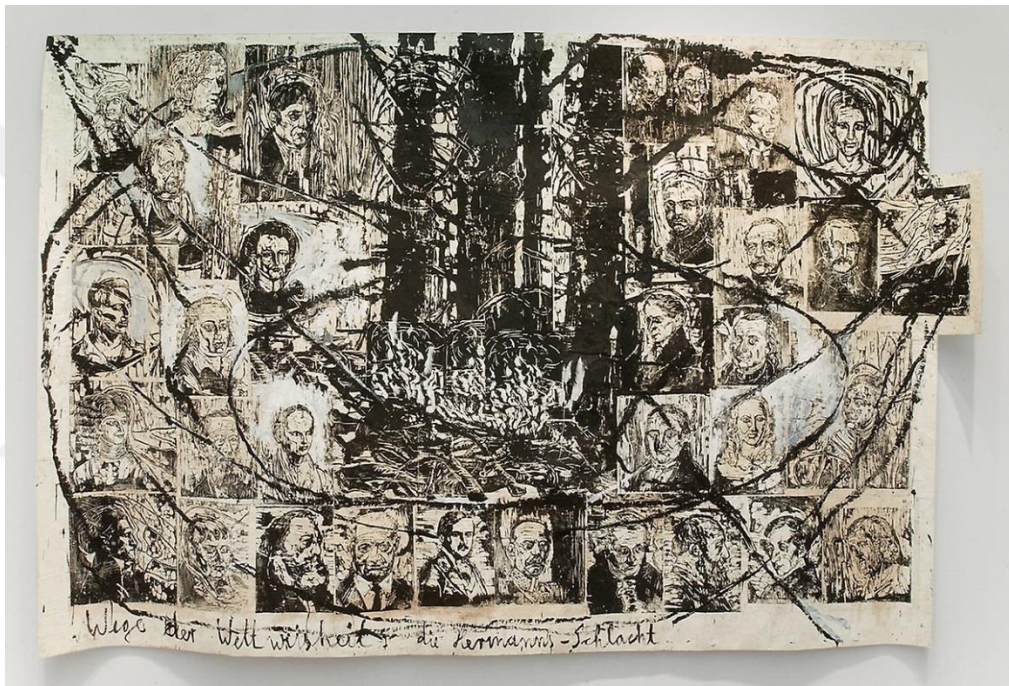


Resim 77. Anselm Kiefer, *That Obscure Clarity that Falls from the Stars*, 1997-2015.
<http://a-place-called-space.blogspot.com/2016/04/anselm-kiefer-woodcuts.html>



Resim 78. Resmin her yerinde bulunabilecek olan ayçiçeği tohumlarına yakından görünüşü.

1636'da Pierre Corneille tarafından yazılmış “Cette Obscure Clarte qui Tombe des Etoiles” adlı eserde, Rodrigo ve El Cid’in mücadelesinin oluşturduğu gerilimi yansıtan oyundan adını alan bu gravürde Kiefer, açık ve koyu arasındaki gerilimi ayçiçeğinin karmaşık sembolüyle yansıtıyor. Sanatçı, resmin açık renkli yüzeyini siyah ayçiçek tohumlarıyla kaplar, bu tohumlar gökyüzünden kara yağmur gibi manzaradaki dalgalı olukların üzerine düşmektedir (Resim 77).



Resim 79. Anselm Kiefer, *Ways of Worldly Wisdom: Hermann's Battle*, 1980.

<https://www.artic.edu/artworks/106542/ways-of-worldly-wisdom-hermann-s-battle>

Anselm Kiefer, Cizvit papazı Bernhard Jansen'in kitabından adını ödünç aldığı “Dünya Bilgeliğinin Yolları: Hermann'ın Savaşı” (Ways of Worldly Wisdom: Hermann's Battle) adlı eserinde geçen Hermann Savaşı (Teutoburg Ormanı) M.S. 9. yüzyılda gerçekleşmiştir. Teutoburg Ormanı'nda Varus liderliğindeki Roma lejyonları Savaştan galip çıkan Arminius liderliğindeki Teutons'la karşılaşır. Alman tarihçileri Arminius'u Hermann olarak adlandırır ve Hermann Almanya'nın çok önemli kahramanlarından biri olur. Bu savaş on dokuzuncu yüzyılda, ulusal özgürlüğün sembolü olarak yorumlanır ve orman Alman Halkı'yla özdeş olur. Alman tarihindeki olaylar ve efsaneler ormanla ilişkilendirilir (Albertina, 2019).

Nibelungların Şarkısı'nı, Alman tarih ve kültür temsilcilerinin (Heinrich von Kleist, Immanuel Kant vb. filozoflar) gravür portrelerini, Ulusal Sosyalist dönemde çıkartılan tarihi yayınları, Naziler'in şehit olarak ifade ettiği Otto von Bismarck ve Horst Wessel gibi propaganda kahramanlarını kullanan Kiefer, Nasyonal Sosyalistlerin yaptığı propaganda içeriklerindeki çarpıtmaların maskesini Resim 79'daki gravürde düşürmek istemiştir.



Resim 80. Martin Schongauer, *The Madonna and Child in a Rose Arbor*, 1450-1491.

Martin Schongauer'ın “Gül Bahçesi'ndeki Madonna”(Madonna of the Rose Garde) (Resim 80)'sında olduğu gibi Ortaçağ ikonografisinde, Bakire Meryem ve Çocuk sık sık bir “Hortus Conclusus” (Latince 'kapalı bahçe’)'da tasvir edilir. Bu bahçe genellikle yüksek duvarlarla veya çitlerle çevrili tenha ve gizli bahçeleri tanımlar. Gizli bahçeler, Ortaçağ'da tefekkür ve meditasyon için özel tapınaklar olarak hizmet verdiler.



Resim 81. Anselm Kiefer, *Hortus Conclusus*, 2007–2014.

(<https://www.albertina.at/en/exhibitions/anselm-kiefer-the-woodcuts/>)

Kiefer, ayçiçeği altında Savasana (ceset pozisyonu) adındaki yoga duruşuyla yere uzanmış olarak kendisini resmetti (Resim 81). Bu dinlenme pozisyonunun amacı beden ve zihinden gerilimi serbest bırakmak ve bedenini dünyaya ve kozmosa bağlamaktır. Aynı zamanda, Kiefer'in resmi, Plazko'ya kadar izlenebilen ve Rönesans'ta İngiliz filozof Robert Fludd tarafından canlandırılan, mikrokozmos (insan) ve makrokozmos (evren) arasındaki sürekli bir değişim fikrini ifade eder (Albertina, 2019).



Resim 82. Anselm Kiefer, *The Starry Sky Above Me and the Moral Law Within Me*, 1997.

(<https://www.albertina.at/en/exhibitions/anselm-kiefer-the-woodcuts/>)

Kiefer, Immanuel Kant'ın “Pratik Aklın Eleştirisi” kitabından alıntılanan “The Starry Sky Above Me and the Moral Law Within Me” adlı eserinde, İngiliz akademisyen Robert Fludd'in mikroevren ve makroevren analojisini Resim 82'de birleştiriyor. Fludd, yeryüzündeki her şey ile örtüşen gökyüzünde bir yıldız olduğunu düşünür. Doğa felsefesinde, makroevren ile mikroevren birbirlerinin yansımasıdır. Evrendeki herşey birbiriyle bağlantılı ve etkileşim içerisindedir. İlk kez 1980'de Kiefer'in akrilik ve emülsiyon içinde yeniden işlenmiş bir fotoğraf için kullandığı çalışmalarında ortaya çıkar (Albertina, 2019). Kiefer'in çalışmasında, bir insan - sanatçının kendisi - yıldızlı bir gökyüzünün sonsuz genişliğinin altında uzanmaktadır. Kiefer, 1974'te yukarıda bahsedilen eserlerini basar ve sanatçı kitaplarına ekler.

2.2.13 Uçaklar

Kiefer 1980'lerin sonlarından beri uçak heykelleri üretmektedir. Bu heykeller, gövdeleri dövülmüş kurşundan, savaşın yorgunluğunu yansıtır şekilde, İkinci Dünya Savaşı, Kore Savaşı ve Soğuk Savaş'ta kullanılan uçakların modelleriyle birebir ölçekte yapılmıştır. Yumuşak, esnek kurşun ve çinkodan yapılan, uçamayacak kadar da güçsüz duramda olan bu uçaklar savaşın oluşturduğu yıkımı alegorik açıdan gösteren çalışmalardır.

Kurşun, cam ve haşhaşlardan oluşan Tarih Meleği adlı eser (Resim 83), göklere ulaşmak isteyen ancak başarısızlıkla sonuçlanan Ikarus'un Yunan efsanesine dayanıyor. Kurşundan yapıldığı için uçuşu hiçbir zaman mümkün değildir bu da uçağın doğasına aykırıdır. Antik mitlerde anı sembolü olarak kullanılan haşhaş eserde, tarihin ağırlığını ve mirasını temsil eden kurşun kitaplar arasına sıkışıp kalmıştır. Bu uçak heykelinde Kiefer, filozof Walter Benjamin'in "Theses on the Philosophy of History" (Tarih Felsefesi Üzerindeki Tezleri) adlı kitabından etkilenmiştir.

"Angelus Novus adındaki Klee resmi (Resim 84), derin derin daldığı bir şeyden uzaklaşmakta olan bir meleği gösteriyor. Gözlerini dikmiş, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleği ancak böyle resmedilebilir. Yüzü geçmişe dönük. Bizim bir dizi olay olarak kavradığımız yerde, o enkaz üstüne enkaz, yığıldıkça yığılan tek bir facia görüyor. Melek kalmak istiyor, ölüleri uyandırmak, parçalanırları birleştirmek istiyor. Ancak Cennet'ten bir fırtına esiyor ve bu fırtına kanatlarını öyle bir şiddetle dolduruyor ki melek artık onları kapayamıyor. Önündeki enkaz yığını tırmandıkça, bu fırtına onu arkasının dönük olduğu geleceğe doğru sürüklüyor. İşte 'ilerleme' dediğimiz, bu fırtına" (Benjamin, 1968).

Bu paragraftan da anlaşılacağı üzere Kiefer eserini yukarıdaki düşüncelerden etkilenerek yaratmıştır.



Resim 83. Anselm Kiefer, *Tarih Meleği*, 1989.



Resim 84. Angelus Novus, Paul Klee.

(<https://focusfineartgifts.com/product/angelus-novus/>)

Kopenhagen Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde sergilenen uçaklar, 1500 metrekarelik bir alana hakim, uçaklar yan yana yerleştirilmiş, 6.6 m yüksekliğe ve 11.4 metre genişliğe kadar olan bir dizi resimler ile iletişim halindedir. Resimler, sanatçının 1993'teki Gobi Çölü'ndeki seyahatleri sırasında çektiği fotoğraflar ve aynı zamanda Avusturyalı yazar Ingeborg Bachmann'ın “*Book of Franza*”(1955) adlı eserinde yer alan bir sahneye göndermedir. Kiefer bu sergiyi (Resim 85) 1932'den itibaren Avrupa hümanizminin ölümünü tanımlayan Fransız yazar Louis-Ferdinand Céline'in “*Voyage au bout de la nuit*”¹⁴ (“Gecenin Sonuna Yolculuk”) adlı kitabına adanmıştır. Bu kitap, savaşın anlamsızlığını ve kötülüğünü traji komik bir biçimde anlatır. Mevcut siyasi olayların ışığında, Kiefer'in bu kitabı yeniden ele alma kararı rastgele bir seçim değildir.



Resim 85. Anselm Kiefer, *For Louis-Ferdinand Céline*, Uçak heykelleri yerleştirmesi.

(<https://www.creativeboom.com/inspiration/anselm-kiefers-life-size-lead-sculptures-of-battered-war-planes/>)

¹⁴ Dr. Louis-Ferdinand Destouches ya da Céline (1894-1961), *Gecenin Sonuna Yolculuk*'u 1932'de yazdı. Yazdığı kitapta : “1. Dünya Savaşı'nın ardından, ikincisine çeyrek kala. Kan kokuyor. Kan, yoksunluk, hastalık, ölüm, sıcak, tuvalet, yara, et, yine de kahkaha...”

Biz, tam yetmiş yıl sonra, yeniden indiriyoruz *Yolculuk*'u kızığınan. Adını hiçbir şeyle birlikte anmadan, karşılaştırmalar yapmadan. Bir biçim, bir dil, gecenin sonunda insanlığın en aşağı katmanlarıyla bir yüzleşme, bizi içeri, daha içeri çeken, boynumuza parmaklarını geçiren, ısırın, tüküren, hırlayan, ölesiye korkan ve korkutan. Yani yaşayan. Bir kıpırdanma başladı bile, parmaklarımızın ucunda, gözeneklerimizden içeri sızan bir şey var. Böyle bir yüzleşmeye katlanabilecek mi insan?” diye sorar. Çeviren: Yiğit Bener.

“Kiefer'in köhnemiş uçakları da uygarlık-barbarlık, geçmiş-gelecek, tarih-mit sınırında durur. Bu uçaklar, büyük bir tantanayla ve hızla zamanda ileriliyor olabilirler, ama aslında tarihin gelişim sürecinde gerilerler. Yüzleri Benjamin'in meleği gibi geçmişe dönüktür ve tarihin tekerrürünü gösterirler: Kiefer'in kulaklarında çınlayan Alman kentlerinin uçaklarla bombalanmasını, ölümleri, savaşları, darbeleri. Ama bu iblis kanatlı ölüm makineleri aynı zamanda uygarlığın şahinleridir. Teknolojinin ve ilerlemenin yıldızlarıdır. Ama gelecek de "tarih meleğinin" sırtını döneceği kadar korkunçtur” (Artun, 2016).



Resim 86. Anselm Kiefer, *Melankoli*, (1990-91).

(<https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=https://anti-utopias.com/newswire/anselm-kiefer-louis-ferdinand-celine/&prev=search>)

Resim 86'daki uçak heykeli (Melankoli) Dürer'in karamsar, adeta gelecekten korkan melankolik meleğini çağırıştırır. Lily Fürstenow'a göre, "sanatçının uçakları teknoloji harikası makineler değil, uçmaktan aciz hurda nesnelerdir... Benjamin'in gelecekten korkan melankolik meleğini hatırlatırlar. Kiefer'de meleklerin ruhani, kutsal, göksel varlığıyla uçakların kaba kütleleri birbirlerine karşıttırlar... O burada yeryüzüne inerek yoldan çıkmış olan bir meleğe, yani iblise işaret eder." (Artun, 2016).

Yüksek Rahibe / Zweistromland (İki Nehir Ülkesi) (1985-89)

Kiefer, bilginin, kültürün ve fikirlerin yaratılması ve aktarılmasına olan ilgisini sürdürerek, faşizmin altında bilginin bastırılmasını ele alan ve tekrarlanan bir motif olan kitapları Yüksek Rahibe adlı heykel çalışmasında kullanıyor.



Resim 87. Anselm Kiefer, *The High Priestess*, 1985-89.

(<https://propagandum.files.wordpress.com/2012/05/kiefer-zweistromland.jpg>)

Yüksek Rahibe / Zweistromland çok katmanlı ve yoğun bir sembolik kurulumdur. Eser, yaklaşık 200 büyük boy kurşun kitaptan oluşan iki büyük kitaplıktır. Bu iki kitaplık Batı medeniyetinin beşiği olan Mezopotamya'daki Dicle ve Fırat nehirleridir. Kitaplar açık bir kitabı andırmak için birbirleriyle ilişkili olarak konumlandırılmışlardır. Kurşunun kullanılmasının sebebi ortaçağdaki simya uygulamalarına olan ilgiyi gösterir. Bu dönem simyacıların kurşunu altına dönüştürme çabalarının olduğu bir dönemdir. Kiefer, sanat yaratım sürecinin simyaya benzediğini düşünüyor. Zamanla aşınmış gibi görünen kitaplar, aside batırılmış, yırtılmış, bükülmüş, yakılmış ve kurutulmuş çiçekler ve fotoğraflar da dahil olmak üzere diğer malzemelerle harmanlanmıştır. Her biri yaklaşık 270 kg ağırlığındaki kitapların bazıları teorik olarak raflardan çıkarılabilir ve sayfalarına bakılabilir, insanlık tarihini simgeleyen bilginin

ağırlığını tek başına taşınamayacağı için daha fazla kişi gerektirebilir. Diğer kitapların yan yana dizilmesi içerdikleri bilgilere erişilmesinin engellenmesi, faşizm altında bilgiye ulaşımın ve bununla beraber de öğrenmenin engellendiği anlamını taşımaktadır.

Görünüşte çelişkili gibi duran “Yüksek Rahibe” başlığı, kitaplardan aktarılandan farklı bir bilgi türünü ifade eder. Ayrıca, Yüksek Rahibe, Tarot destesindeki en güçlü ve gizemli kartlardan biridir. Alchemy ve tarot her ikisi de elde edilmesi zor olan bilgiyi ifade eder. Mistik olanı diğer bilgi biçimleriyle birleştiren Kiefer geleneksel bilgi kavramlarını sorunsallaştırır.

Palm Pazar (2007)

Duvarda, avuç içi yaprakları, tohum kabukları ve kavrulmuş toprakta düzenlenmiş kurutulmuş güller içeren 39 multimedya "vitrin" resmi asılıdır. Resimler ayrıca, çeşitli dillerde "Palm Sunday" kelimelerini de içeriyor. Reçine ve cam elyafı içinde korunan sökülmiş bir hurma ağacı yan tarafında bulunur.



Resim 88. Anselm Kiefer, *Palmiye Pazar*, 2007.

(<http://balticplus.uk/anselm-kiefer-artist-rooms-on-tour-with-the-art-fund-e608/>)

Palmiye Pazar, Kiefer'in eserlerinin çoğunda olduğu gibi, Hristiyanlık, Yahudilik ve Putperestlik gibi çeşitli inanışlara atıfta bulunan yoğun bir sembolik

eserdir. Tüm bu dinlerde, palmye ağacı, dallarının tutarlı bir şekilde büyümesi nedeniyle bir yenilenme işaretidir; sert, kılıç benzeri dalları, bir askeri zafer sembolü olarak da kullanılır. Bu eserde Kiefer, secde edilmiş insan figürüne benzeyen sökülmiş palmye ağacı ile yeniden doğuş ve yenilenme ikilemini yan yana getirerek varoluşun döngüsel doğasını anlatmak istemiştir (TheArtStory, 2019).



SONUÇ

Genel olarak sanat duygu ve düşünce, hayal ve istekleri farklı malzemeler kullanarak yansıtmaya eylemidir. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici bağlamında ortaya çıkan farklı yaklaşımlar sanat akımlarının doğmasına kaynaklık etmiştir. 19.yy.'da ortaya çıkan Romantizm, Avrupa'da edebiyatı, müziği, felsefeyi ve sanatı etkileyen entelektüel bir akım olarak Sanayi Devrimine, Aydınlanma Çağına, doğanın bilimsel rasyonalizasyonuna tepki olarak doğmuştur. Alman Romantizmi ise, Ulusal Alman birliğini kurmak niyetiyle şimdiki zaman karşı duyulan nefret, sıradan olana duyulan tahammülsüzlük ve ondan kaçış ve geçmişe geri dönüş özlemi olarak tanımlanabilir.

Günümüzde çağdaş sanat dünyasının kalıplarını aşmış ender Alman sanatçılarından birdir Anselm Kiefer. Yeni Dışavurumcu olarak sınıflandırılan sanatçı, tuval resmini sanatına taşıyarak kışkırtıcı ve anıtsal boyutlarda eserler yaratmaya başlar. Çok katmanlı devasa boyuttaki tuval resimleri ve heykelleri, simya, mitoloji ve tarihten yararlanarak eserlerini oluşturur. Tarihçi Mircea Eliade'nin "Ruhsallık evrene özgürlük getirmiştir. Sınırı aşma yetisine yol verir" fikri tarih ile yüzleşme imkanı sağlar. Eserleri egzotik, anlaşılmasız, dini ve mistik parçalarla yoğrulduğu için analizi zor bir nitelik kazanır. Bu nitelikleriyle Kiefer anlaşılması zor bir sanatçıdır. Sanatçı birbirini çevreleyen ve kesişen temaları fotoğraflar, guajlar ve suluboyalar, resimler, baskılar heykeller, estasyonlar ve stüdyo çalışmalarıyla harmanlayarak işledi.

Sanatçı, II. Dünya Savaşı sonrasında yarattığı devasa eserlerle resim sanatına farklı bir boyut getirdi. Almanya'nın sanatını, tarihini, kültürünü ve mitolojisini keşfetmeyi sürdüren Kiefer kendine özgü manzara dilleri yaratarak ve iç mekanlara odaklanarak farklı bir üslup yarattı.

Yahudi tasavvuf motiflerini Kabala öğretisini, putpereslik ve hiyeroglif sembolleri, eski antik sanat ve el sanatlarını resimlerinde provakatif biçimde kullanması konularını zenginleştirmiş ve ufuk açıcı seri eserler yaratmasına yol açmıştır.

Sanatçı, eserlerinde saman, cam, çiçek, kül, kurşun, kömür gibi çok farklı materyalleri olduğu gibi kullanarak yeni ve farklı imgelerin doğmasını ve daha sonraki eserlerinde birer sembole dönüşmesini sağlamıştır.

90'lı yıllardan itibaren Kiefer, geniş alanları, eski yapıları ve tüneller üzerinde kosmoza dayalı soyutlama yaparak gerçekleştirdiği düzenlemelerde tema ve medya repertuarını genişleterek geleneksel konuların ötesine geçmeyi başarmıştır. Kiefer sanatında, sıradışı günlük materyalleri kullanarak 3 boyutlu çok katmanlı tuvallere olan ilgiyi arttırmış, sanat dünyasında bir farkındalık yaratmış ve böylece kendinden sonraki sanatçıları etkilemiştir.

Soyutlama ve figürasyon arasındaki sınırda hareket eden sanatçı, minimalist ve kavramsal sanatın soğuk estetiğini, ahlaki bir görsel dil lehine terk ederek, toplumsal ve politik meseleleri iletmek için belirgin, şiirsel, psikolojik ve daha incelikli bir üsluba yönelir.

KAYNAKLAR

Kitaplar:

ANTMEN, Ahu (2016). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları.

BARRETT, Terry (2015). *Neden Bu Sanat?*, Hayal Prest Yayınları, Çeviren; Esra Ermert.

BATUR, Enis (2000). *Mürekkep Zaman*, Sel Yayıncılık.

CROCE, Benedetto (1983). *Estetik - İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak*, Remzi Kitabevi Yayınları.

GOUNJERON, Jeroen (2017). *Mariëtte Verhoeven and Wouter Weijers, “The Imagined and Real”*, Jerusalem in Art and Architecture”, 3. Bölüm.

LYNTON, Norbert (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri ...*, Agorakitaplığı.

ROSENTHAL, Mark and SPEYER, A. James, (1987). *Anselm Kiefer*, Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art: Distributed in the U.S. and Canada by the Neues Pub. Co.

Makaleler:

ÖTGÜN, Cebail (2008). “Sanatın Şiddeti ve Sınırları”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1), 90-103.

Basılmamış Kaynaklar:

ALBAYRAK, Ömer Behiç (2018). *19. Yüzyıldan Günümüze: Romantizm, Melankoli ve Siyaset*, Bilim ve Sanat Vakfı Konferansından.

BAL, Ali Asker (1993). *Tarihsel Süreç İçerisinde Resim Sanatı ve İdeoloji İlişkisi*, Lisans, Tezi, dan. Arş. Gör. Rasim Özgür, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Uygulamalı Sanatlar, Resim Anasanat Dalı, İzmir.

VELİBEYOĞLU, Veli Rauf (2018). *Egemen İdeoloji Ve Mimarlık: Totaliter Rejimlerin Mimari Üzerindeki Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Alev ERARSLAN GÖÇER İstanbul Aydın Üniversitesi.

İnternet Kaynakları:

AKYAR, Zeynep (2016). Zamanın Peşinde, <http://www.homeofficeconcept.com/zamanin-pesinde-makale,96.html> [23 Mart 2019].

ALBERTINA, Anselm Kiefer. The Woodcuts, <https://www.albertina.at/en/exhibitions/anselm-kiefer-the-woodcuts/#> [11 Mart 2019]

Art Gallery, (2002). Women of antiquity, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/324.2005.a-c/> [3 mart 2019]

ARTUN, Ali, (2016). Anselm Kiefer'in Dehşetengiz Savaş Uçakları, *e-skop- Sanat tarihi eleştirisi*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/anselm-kieferin-dehsetengiz-savas-ucaklari/3012> [3 Nisan 2019]

BAYKAM, Bedri (1988). New York Gösteri Dergisi.

DANIEL A. Siedell, “Where Do You Stand? Anselm Kiefer’s Visual and Verbal Artifacts”, Issue 77, *Image Dergisi*, <https://imagejournal.org/article/where-do-you-stand/> [20.3.2019]

HUSSYEN, Andreas (1992), “Kiefer in Berlin”, *The MIT Press*, S.62, <http://www.jstor.org/stable/778703> [27.06.2014]

ÇARMIKLI, Banu (2017), Anselm Kiefer – Hermitage Museum, *Gezdim, Gördüm, Yazdım*, <http://www.banucarmikli.com/anselm-kiefer-hermitage-museum/>

KORNER, Anthony (1991). Artform Summer. <https://www.artforum.com/print/> [3.9.2018]

Kenan'da bir kuyu, (2018). Adolf Hitler Dönemi Alman Mimarisi,

<https://www.kenandabirkuyu.com/adolf-hitler-donemi-alman-mimarisi> [3 Mart 2019]

MICCHELLI, Thomas (2017), <https://hyperallergic.com/413337/anselm-kiefer-auguste-rodin-barnes-foundation-2017/>.

MOLINAS, İvo (2009), Ölüm Fügü, *Şalom*, <http://www.salom.com.tr/arsiv/haber-70588-haber.html> [5 Nisan 2019]

The Guardian, A life in art: Anselm Kiefer,

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art> [25 Şubat 2019].

The Art Story, (2019). Anselm Kiefer - Biyografi ve Miras,

https://www.theartstory.org/artist-kiefer-anselm-life-and-legacy.htm#biography_header [16 Mart 2019]

WEIKOP, Christian. Occupations / Heroic Symbols, Tate,

<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols> [18 Mart 2019]

Yale Univesity, History Painting after Two World Wars: Anselm Kiefer's Die

Ungeborenen <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Xwm-WNICVco> [4 Mart 2019]

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Songul ETSATICI

Doğum Yeri ve Yılı: Diyarbakır, 1969

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 1997, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı

Lise: 1989, İzmir Namık Kemal Lisesi

Sergiler:

1996 Türk Amerikan Amerikan Derneği, Karma Resim Sergisi, İzmir.

1996 Yapı Kredi Bankası Sanat Galerisi, Resim Sergisi, İzmir.

1997 Mazhar Zorlu Sanat Galerisi, Kişisel Resim Sergisi, İzmir.

1997 28. DYO Resim Yarışması Sergisi, Cemal Reşit Rey, İstanbul.

1997 58. Devlet Sanat Yarışması Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi, Hipodrum, Ankara.

1998 Türk Kadın Derneği Yarışması Sergisi, İzmir Ticaret Odası Galerisi, İzmir.

1998 Evrensel Kültür Merkezi, Kişisel Sergi, İzmir.

1998 İnsan Hakları Sergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sabancı Kültür Merkezi, İzmir.

1998 UPSD Genç Etkinlik, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.

2005 Türk Eğitim Derneği Sanat Sergisi, İzmir.

Kongre, Sempozyum:

2011 International Art Symposium and Exhibition, Odessa, Ukrayna.

2015 Stefan Jager Art Symposium, Jimbolia-Romania.

Aldığı Ödüller

“1998 17 Turgut Pura Vakfı Resim Yarışması, ‘Birincilik Ödülü’ ”, Resim ve Heykel Müzesi, İzmir