

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**SAVAŞIN DOĞA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN RESİM SANATINA
YANSIMASI**

Sait TOPRAK

SANATTA YETERLİK TEZİ

ADANA / 2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

SAVAŞIN DOĞA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN RESİM SANATINA
YANSIMASI

Sait TOPRAK

Danışman: Prof. Suat KARAASLAN
Jüri Üyesi: Prof. Birnur ERALDEMİR
Jüri Üyesi: Prof. Cebail ÖTGÜN
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nimet KESER
Jüri Üyesi: Prof. Zeki UMay

SANATTA YETERLİK TEZİ

ADANA / 2018

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında SANATTA YETERLİLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Suat KARAASLAN
(Danışman)

Üye: Prof. Birnur Eraldemir

Üye: Prof. Cebraail Ötgün

Üye: Prof. Dr. Nimet Keser

Üye: Prof. Zeki Umay

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../2018

Prof. Dr. Yıldırım Beyazıt ÖNAL
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. 22 / 03 / 2018

Sait TOPRAK

ÖZET

SAVAŞIN DOĞA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN RESİM SANATINA YANSIMASI

Sait TOPRAK

Sanatta Yeterlik Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Suat KARAASLAN

Mart 2018, 233 sayfa

Bu araştırmada, 20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı ve günümüze dek yaşanan toplumsal olayların doğa üzerinde yarattığı etkilerin resim sanatına yansımaları incelenmiştir. 20. yüzyıldaki teknolojik savaşlar sadece büyük insan kıyımına yol açmamış, aynı zamanda doğayı da çok fazla tahrip etmiş, yaşanılmaz bir duruma getirmiştir. 20. yüzyılın son çeyreğinde Orta Doğu coğrafyasında yaşanan Körfez Savaşı ve 21. yüzyılın ilk çeyreğinde yine aynı bölgede Arap Baharı ile başlayan iç savaşlarda doğa, insana özdeş bir zarar görmüştür. Tüm bu yıkımlar ve şiddet karşısında bazı sanatçılar, toplumsal olayların doğa üzerindeki etkilerini gösteren resimler yapmışlardır. Sanatçılar, savaşın sebep olduğu doğa tahribatını ve yıkımı ya doğrudan kendi gözlemlerine başvurarak ya da başka kaynaklardan edindikleri materyallerden beslenerek manzara resmi üzerinden göstermeye çalışmıştır.

Bu tez çalışmasında, farklı dönemlerde yaşamış altı sanatçı seçilmiş ve bu sanatçıların yaşam öyküleri ile birlikte konu bağlamında öne çıkan bazı örnek çalışmaları biçimsel ve öyküsel açıdan incelenmiştir. İncelenen bu altı sanatçı farklı dönemlerde ve farklı ülkelerde yaşamıştır ve resimlerinde, yaşadıkları dönemin toplumsal olaylarının doğa üzerindeki etkilerini yine yaşadıkları dönemin sanat anlayışına göre betimlemişlerdir. Resimlerde, genellikle doğanın tahrip hâli başat bir konu olarak sunulmuş ve bazen de kompozisyon içinde insan figürüne yer verilmiştir. Ancak bu figürlerin doğa biçimi içinde etkinliği yok denecek kadar azdır. Savaşın yıkıcı etkilerinin gösterildiği bu resimlerde öne çıkan nokta, manzara resminin sanatın tarihsel akışı içinden aldığı geleneksel yaklaşımların yeni bir konu bağlamında, yenilikçi bir bakış açısıyla yorumlanmış olmasıdır. Ayrıca bu resimler, savaşın toplum yaşamına ve doğaya verdiği tahribatı sorgulamak için de güçlü birer araç olmuştur. Konu bağlamında

yapılan uygulamalar, tezin araştırma sürecinde incelenen sanatçıların çalışmaları ışığında yapılandırılmaya çalışılmıştır. Bu süreçte, referans alınan bazı sanatçıların çalışmalarındaki biçimsel yapı ve plastik dil, tezle ilgili yapılan uygulama çalışmalarının teknik yapılanmasında önemli veriler olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte, yapılan araştırmalar sonucunda imgenin, ancak yaşamsal deneyimlerin bir yansıması olarak oluşması gerektiğine inanılarak, söz konusu sanatçıların plastik dilinden (biçimsel etkinliğinden) uzaklaşmadan, bireyin hayatından ve yaşadığı coğrafyanın gerçekliğinden çıkan içeriğin biçimle eş zamanlı yaratılması gerektiğine inanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Savaş, manzara/doğa, parçalanmış ağaç, apokaliptik, resim



ABSTRACT**THE REFLECTIONS OF THE IMPACT OF WAR ON THE NATURE ON THE
ART OF PAINTING****Sait TOPRAK****Doctor of Fine Arts Thesis, Department of Art and Design****Adviser: Prof. Suat KARAASLAN****March 2018, 233 pages**

In this study, the reflections of the two great world wars of the 20th century and the effects of social events on nature on the art of painting were examined. The technological wars of the 20th century have not only led to massive human slaughter, but also devastated the nature and made it uninhabitable. During the Gulf War that took place in the last quarter of the 20th century and the civil wars in the same region that started with the Arab Spring in the first quarter of the 21st century, nature suffered an identical damage to man. In the face of all this devastation and violence, some artists have made pictures that display the effects of social events on nature. Artists have tried to show the devastation and destruction of nature caused by war through landscape picture, based on their own observations or the materials provided from other sources.

In this thesis study, six artists who lived in different periods were selected and some sample works of these artists which are prominent in the context of subject with their life stories have been examined from a formal and narrative perspective. These six artists lived in different periods and in different countries and depicted the effects of the social events of their period on nature based on the artistic understanding of their time as well. In the paintings, the destruction of nature is usually presented as a dominant subject, and sometimes the human figure is included in the composition. However, these figures have little effect in nature form. The highlight of these paintings, in which the destructive effects of the war are shown, is that traditional approaches landscape painting took from the historical course have been rendered in an innovative point of view in the context of a new subject. In addition, these paintings have become powerful tools for questioning the destruction of war on nature and community life. Practices made in the context of the subject have been tried to be structured in the light of the

works of the artists studied in the research process of the thesis. In this process, the formal structure and the plastic language in the works of the reference artists have been used as important data in the technical construction of the application studies carried out about the thesis. That being said, as a result of the researches, it is believed that, the image must be created simultaneously with the form of the content coming from the life of the individual and the reality of the geography in which he lives, without being distanced from the plastic language (formal activity) of the artists, believing that the image must occur only as a reflection of the artist's life experiences.

Keywords: War, landscape/nature, ripped tree, apocalyptic, picture



ÖNSÖZ

Bu çalışmayı, öğrencilerine içsel güzelliğini bahşeden sanatçı ve akademisyen Prof. Mustafa Okan'a (1963-2016) ithaf ediyorum.

Hiç kuşkusuz, hiçbir çalışma, sadece onu hazırlayanın özel çabalarıyla sonuçlanamaz; kişinin önemli gördüğü diğer insanların yardımları ve destekleriyle biçim kazanır. Bu çalışmada da değerli insanların yardım ve destekleriyle vücuda gelmiştir. Öncelikle, tezin taslak aşamasında yazılarımı kontrol eden ve önerilerde bulunan Prof. Ali Asker Bal, Esra-Erkan Pınar, Esma Bardakçı Bayar ve Nisa Söylev'e; çevirileri ile çalışmama katkı sağlayan Ayşen Yılmaz, Gökür Karaduman ve Hürriyet Aydın'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu tez için günlerce sıkılmadan kaynakça derleyen ve manevi desteğiyle hep yanımda olan eşim Gül Işıklar'a müteşekkirim. Bununla birlikte, yoğun bir çalışma döneminde bana zamanını ayıran ve bu hacimli tezi okumak ve düzeltmek konusunda sabır gösteren tez danışmanım Prof. Suat Karaaslan'a teşekkür ederim. Bunların dışında, çocukluğunun ilk döneminde kendisine yeteri kadar zaman ayıramadığıma inandığım kızım Güldem'den beni affetmesini diliyorum. Son olarak, Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne verdiği destekten dolayı teşekkür ederim (Proje ID: SSY-2016-6553).

Sait TOPRAK

01.11.2017-Kars

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
RESİMLERİN DİZİNİ	xi
EKLER LİSTESİ	xxii
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ SÜRECİNDE “DOĞA” İMGESİ

1.1. Manzara Resminin Ortaya Çıkışı: 16. Yüzyıl.....	3
1.2. Doğa Algısının Dışavurumsal Betimi Olarak El Greco’nun Toledo Manzarası	9
1.3. Pieter Brueghel ve Jacob Grimmer	10
1.4. 17. Yüzyıl Resminde Doğa	16
1.5. Sanat, Aydınlanma ve Romantizm: 18 ve 19. Yüzyıl.....	22
1.6. William Turner, John Constable ve Caspar David Friedrich.....	24
1.7. Barbizon Okulu.....	27
1.8. Hudson Nehri Okulu	31
1.9. İzlenimcilik ve Art-İzlenimcilik	32
1.10. Modernizm ve Sonrası Resimde “Doğa” İmgesinin Kullanımı.....	39
1.11. 1945’ten Günümüze “Doğa” İmgesinin Kullanımı	54

BÖLÜM II

YAPITLARINDA SAVAŞIN DOĞA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİ KONU ALAN SANATÇILAR

2.1. Paul Nash	67
2.1.1. Paul Nash’in Apokaliptik Manzaraları	67
2.2. Mary Riter Hamilton.....	82
2.2.1. Mary Riter Hamilton’ın Birinci Dünya Savaşı Dönemi Çalışmaları.....	82

2.3. William Orpen.....	92
2.3.1. William Orpen’ın Birinci Dünya Savaşı Dönemi Çalışmaları.....	92
2.4. Christopher Nevinston	102
2.4.1. Christopher Nevinston’un Bazı Çalışmaları Üzerinden Değerlendirmeler ..	102
2.5. Otto Dix	112
2.5.1. Otto Dix’in Çalışmaları Üzerinden Değerlendirmeler	112
2.5.2. Otto Dix’in Savaşın Acısını Anlatan “Der Krieg” Baskı Resimlerine İlişkin Değerlendirmeler	122
2.6. Anselm Kiefer.....	129
2.6.1. Anselm Kiefer: Belleğin Boşluğu ve Bir Arınma Süreci	129
2.6.2. Anselm Kiefer’in Manzara Resimlerinde “İkonoklazma”	133
2.6.3. Anselm Kiefer’in Alman Kültür Tarihi ve Mitleri ile İlgili Çalışmaları	139
2.7. Diğer Sanatçılar	153

BÖLÜM III

YARATIM SÜRECİNDE GÖRÜNÜR DOĞA ÜZERİNDEN GERÇEKLEŞTİRİLEN KURGUSAL DOĞA ÇEŞİTLEMELERİ

3.1. Bazı Çalışmalar İle İlgili Açıklamalar	169
3.1.1. Metruk Doğa.....	169
3.1.2. Ham Petrol	178
3.1.3. İnfilak Noktaları.....	183
3.1.4. Ölü Kent.....	187
3.1.5. Enkaz	188
SONUÇ	192
KAYNAKÇA	195
EKLER	205
ÖZGEÇMİŞ	233

RESİMLERİN DİZİNİ

Sayfa

Resim 1. Hieronymus Bosch, St. John the Paptist Vahşi Doğada, 1505, Ahşap Ü.Y.B., 48.5 x 40 cm	5
Resim 2. Giorgione, Fırtına, 1505, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82 x 73 cm.....	5
Resim 3. Albrecht Dürer, Nyremberg Yakınlarındaki Tel Çekme Değirmeni,1494, K.Ü.S.B, 29 x 42.6 cm	5
Resim 4. Albrecht Altdorfer, Köprülü Manzara, 1526-28, Pano Üzerine Yağlı Boya, 30 x 22 cm	6
Resim 5. Wolf Huber, Alp Manzarası, 1532, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 21 x 37 cm.....	6
Resim 6. Joachim Patinir, Manzara ve Mısır Kaçış, 1515, Panel Üzerine Yağlı Boya, 17 x 21 cm	6
Resim 7. El Greco, Toledo Manzarası, 1597-99, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121 x 109 cm	8
Resim 8. Pieter Brueghel, Büyük Alp Manzarası 1555/56, Panel Üzerine Yağlı Boya, 118 x 163 cm	8
Resim 9. Pieter Brueghel, Kasvetli Gün, 1565, Panel Üzerine Yağlı Boya, 118 x 163 cm	8
Resim 10. Pieter Brueghel, Hasatçılar, 1565, Panel Üzerine Yağlı Boya, 118 x 163 cm.....	10
Resim 11. Pieter Brueghel, İkarus'un Düşüşündeki Manzara, 1560/65, T.Ü.Y.B., 73.5 x 112 cm.....	10
Resim 12. Pieter Brueghel, Sürünün Dönüşü, 1560/65, Tuval Üz. Yağlı Boya, 73.5 x 112 cm.....	10
Resim 13. Jacob Grimmer, Dört Mevsim: Bahar-Yaz-Kış-Sonbahar, 1577, Panel Ü.Y.B., 35.5 x 60 cm	13
Resim 14. Jacob Grimmer, Dört Mevsim: Bahar-Yaz-Kış-Sonbahar, 1577, Panel Ü.Y.B., 35.5 x 60 cm	13
Resim 15. Jacob Grimmer, Dört Mevsim: Bahar-Yaz-Kış-Sonbahar, 1577, Panel Ü.Y.B., 35.5 x 60 cm	14
Resim 16. Hans Bol, Schelde Görüntüsü ile Manzara, 1575, Tuval Üzerine Tempera, 46.4 x 74.3 cm.....	14

- Resim 17.** Annibale Carracci, Nehir Manzarası, 1589-90, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
88.3 x 148.1 cm..... 17
- Resim 18.** Adam Elsheimer, Mısır Kaçış, 1609, Bakır Üzerine Yağlı Boya,
31 x 41 cm..... 17
- Resim 19.** C. Lorrain, Manzara ve Psykhe'nin Babasının Apollon'a Adağı, 1662-63,
175 x 223 cm..... 17
- Resim 20.** Peter Paul Rubens, Tarladan Dönüş, 1635-38, Pano Ü.Y.B., 121 x 194 cm 17
- Resim 21.** Rembrandt van Rijn, Kaleli Manzara, 1632, Panel Üzerine Yağlı Boya,
44 x 60 cm..... 17
- Resim 22.** A. van Everdingen, Bir Su Değirmeninin Yanında İskandinav Şelalesi,
1650, 112 x 88 cm..... 20
- Resim 23.** Jacob van Ruysdael, Çağlayan, 1675, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
99.3 x 86. 3 cm..... 20
- Resim 24.** Mindert Hobbema, Middelharnis Yolu, 1689, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
104 x 141 cm..... 20
- Resim 25.** Jan van Goyen, Kum Tepeleri, 1631, Ahşap Üzerine Yağlı Boya,
39.5 x 62.7 cm..... 20
- Resim 26.** Jan Vermeer, Delft Manzarası, 1660-61, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
99 x 118 cm..... 20
- Resim 27.** H. Robert, Ermenonville'deki Parkta Jean-Jacques Rousseau Türbesi,
1802, 53.3 x 64.8 cm..... 22
- Resim 28.** Giovanni Battista Piranesi, Nero Su Kemer, 1775, Gravür, 48.8 x 71 cm .. 22
- Resim 29.** Sebastiano Ricci ve Marco Ricci, Harabeli Manzara, 1725-29, T.Ü.Y.B.,
123.2 x 161.3 cm..... 22
- Resim 30.** Francesco de Guardi, San Marcuola Yağ Deposunda Yangın, 1789, T. Ü. Y. B.,
32 x 51 cm 22
- Resim 31.** T. Gainsborough, Günbatımı: Dereden Su İçen Atlar, 1760, T. Ü. Y. B.,
121.9 x 154.9 cm..... 22
- Resim 32.** Francis Towne, Arveyron'un Kaynağı, 1871, Kâğıt Üzerine Sulu Boya 22
- Resim 33.** William Turner, Lordların ve Avukatların Evlerinin Yanması, 16 Ekim,
1834-35, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 123 cm..... 24
- Resim 34.** Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşif, 1808-9, Tuval Üzerine
Y. B., 110 x 171 cm26

- Resim 35.** John Constable, Manzara, 1824-25, Tuvale Marufle Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 22 x 31 Cm.....26
- Resim 36.** John Constable, Weymouth Körfezi, 1816, Tuvale Marufle Kâğıt Üzerine Y. B., 22 x 31 cm..... 26
- Resim 37.** Théodore Rousseau, Çınarlar, 1850-52, Tuval Üzerine Yağlı Boya 27
- Resim 38.** Jean-Baptiste-Camille Corot, Ville d'Avray Göletleri, 1868, T. Ü.Y. B., 102 x 154.5 cm..... 27
- Resim 39.** Jean-François Millet, Aniden Esen Rüzgâr, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90.5 x 117.5 cm..... 27
- Resim 40.** Charles-Francois Daubigny, Gylieu Göleti, 1853, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 62.2 x 99.7 cm..... 28
- Resim 41.** Custave Courbet, Dalga, 1869/70, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 112 x 144 cm..... 28
- Resim 42.** Thomas Doughty, 1848, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 43.8 x 35.6 cm..... 32
- Resim 43.** Asher Durand, 1853, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.9 x 182.7 cm 32
- Resim 44.** Thomas Cole, Dağlık, 1836, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130.8 x 193 cm ... 32
- Resim 45.** Camille Pissarro, Jalais Tepesi, Pontoise, 1867, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 87 x 114.9 cm 33
- Resim 46.** Claude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 x 63 cm..... 33
- Resim 47.** Édouard Manet, Cenaze Töreni, 1867, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72.7 x 90.5 cm..... 35
- Resim 48.** Auguste Renoir, Ani Rüzgâr, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20 x 32 cm35
- Resim 49.** Alfred Sisley, Bougival, 1876, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 73 cm..... 35
- Resim 50.** Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1904, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 92 cm..... 37
- Resim 51.** G. Seurat, Normandiya, Bessin Limanı Deniz Manzarası, 1888, Tuval Ü.Y. B., 65.1 x 80.9 cm 37
- Resim 52.** Paul Gauguin, Britanya'da Samanlıklar, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74.3 x 93.6 cm..... 37
- Resim 53.** Vincent Van Gogh, Manzara Güneşi, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72 x 92 cm..... 37

- Resim 54.** Georges Braque, L'Estaque'teki Evler, 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
73 x 60 cm..... 42
- Resim 55.** Pablo Picasso, Bahçede Ev, 1908-9, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
92 x 60 cm..... 42
- Resim 56.** Paul Sérusier, Tılsım, 1888, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 27 x 22 cm 42
- Resim 57.** Gustav Klimt, Büyük Kavak II, 1903, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
100 x 100 cm..... 44
- Resim 58.** E. Schiele, Tarla Manzaraları (Kreuzberg in Cesky Krumlov), 1910,
T.Ü.Y.B., 30.7 x 44.5 cm 44
- Resim 59.** Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
78.5 x 107.5 cm..... 44
- Resim 60.** Ferdinand Hodler, Thun Gölü, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
80.2 x 100 cm..... 44
- Resim 61.** Adré Derain, Yaşlı Ağaç, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41 x 33 cm..... 44
- Resim 62.** Roul Duffy, Golfe Jaun, 1927, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84 x 101 cm.... 44
- Resim 63.** Gino Severini, Kızıl Haç Treni bir Köyden Geçerken, 1915, T.Ü.Y.B.,
116.2 x 88.9 cm..... 48
- Resim 64.** Edward Much, Yıldızlı Gece, 1893, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
135 x 140 cm..... 48
- Resim 65.** Karl Schmidt-Rottluff, Tarlalı Manzaralar, 1911, Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 86 x 94 cm 48
- Resim 66.** Emil Nolde, Göl, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 68 x 89.5 cm 48
- Resim 67.** Ernst-Ludwing Kircher, Wiesen Köprüsü, 1926, Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 120 x 120 cm 48
- Resim 68.** Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
159.5 x 250.5 cm..... 51
- Resim 69.** Réne Margitte, Tarlaların Anahtarı, 1936, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80
x 60 cm..... 51
- Resim 70.** Salvador Dalí, Dağ Gölü: Telefonlu Kumsal, 1938, T.Ü.Y.B., 73
x 92.5 cm..... 51
- Resim 71.** Josef Šíma, Manzara, 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58.5 x 120.5 cm..... 52
- Resim 72.** José Clemente Orozco, Tepeli Manzaralar, 1943, Sunta Üzerine Sulu
Boya 52
- Resim 73.** Georgia O'Keeffe, Pas Kırmızısı Tepeler, 1930, Tuval Üzerine Akrilik 53

Resim 74. Grant Wood, Baharın Uyanışı, 1936, Karton Üzerine Yağlı Boya, 46.3 x 102.1 cm.....	53
Resim 75. Afro Basaldella, Gece Manzarası, 1953.....	55
Resim 76. Gustave Singier	55
Resim 77. Nicolas de Staël, Vaucluse Manzarası, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 x 81 cm.....	55
Resim 78. Milton Avery, Deniz Çayırıları ve Mavi Deniz, 1958, T.Ü.Y.B., 152.7 x 183.7 cm.....	56
Resim 79. Ben Nicholson, 11 Kasım 1947 (Fare Deliği), 1947, T. Ü. Y. B. ve K. K., 46.5 x 58.5 cm.....	56
Resim 80. Charles Burchfield, Aralıkta Orion, 1959, Karton Ü. Sulu Boya, Kalem, Levha, 99 x 81.28 cm.....	56
Resim 81. Giovanni Giacometti, 1958, Manzara, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 81 cm.....	56
Resim 82. Richard Diebenkorn, Kent Manzarası I, 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153 x 128.5 cm.....	60
Resim 83. Per Kirkeby, Gün Batımı, 1983-4, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 250 cm.....	60
Resim 84. Frank Auerbach, Primrose Tepesi: Sonbahar, 1984, T.Ü.Y.B., 121.9 x 121.9 cm.....	63
Resim 85. Georg Baselitz, Başaşağı Duran Orman, 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 250 x 190 cm	63
Resim 86. Miquel Barceló, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Karışık Teknik, 200 x 300 cm.....	63
Resim 87. Michael Andrews, Thames Tablosu; Haliç, 1994-5, Tuval Ü. Akrilik, 219.8 x 189.1 cm.....	63
Resim 88. Zao Wou-ki, Etching No. 328, 1986, 76 x 57.2 cm.....	63
Resim 89. Hans Hofmann, Manzara, 1941, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 88.9 cm.....	63
Resim 90. Wolf Kahn, İsteksiz Yeşil, 2001, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45.7 x 66 cm..	65
Resim 91. Luc Tuymans, Manzara, 2000, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 87 cm.....	65
Resim 92. Luc Tuymans, Manzara, 2000, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 87 cm.....	65
Resim 93. Paul Nash, Gün Işığı: Inverness Korusu Çizimlerinden	70

Resim 94. Paul Nash, Dekoratif Kaos, 1917, K. Ü. K. Kalem, Sulu Boya, Guaj, 26.5 x 20 cm.....	70
Resim 95. Paul Nash, Yeni Bir Dünya Kuruyoruz, 1917, K. Ü. Tebeşir (Gün Işığı: Inverness Korusu Çizimlerinden)	70
Resim 96. Paul Nash, Yeni Bir Dünya Kuruyoruz, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.2 x 91.4 cm.....	71
Resim 97. Paul Nash, Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi, 1918, Kâğıt Mürekkep ve S.B., 25.5 x 36.2 cm.....	72
Resim 98. Paul Nash, Savaşın Ardından, 1918, Kâğıt Üzerine Kalem ve Sulu Boya, 47 x 60.1 cm.....	72
Resim 99. Paul Nash, 60 Hill-Tepe, Manzara, 1918, K.Ü. Sulu Boya, Kalem, 121.96 x 182.8 cm.....	72
Resim 100. Paul Nash, Katır Yolu, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 91.4 cm	74
Resim 101. Paul Nash, Geceleyin Ypres Salient, 1918, Panel Üzerine Yağlı Boya, 71.4 x 92 cm.....	74
Resim 102. Paul Nash, Tel, 1918-19, Kâğıt Üzerine Pastel ve Sulu Boya, 48.6 x 63.5 cm.....	75
Resim 103. Paul Nash, Boşluk, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.4 x 91.7 cm.....	76
Resim 104. Paul Nash, Menin Yolu, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182.9 x 317 cm.....	77
Resim 105. Paul Nash, Totes Meer (Ölü Deniz), 1940-41, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 152.4 cm	79
Resim 106. Paul Nash, İngiltere Savaşı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1941, x 72 cm.....	81
Resim 107. Paul Nash, Almanya Savaşı, 1940-44, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.96 x 182.8 cm.....	81
Resim 108. Mary Riter Hamilton, Büyük Arras Meydanı, 1919, Ağaç Panel Üz. Y.B., 13.8 x 22.0 cm	84
Resim 109. Mary Riter Hamilton, Somme Üzerinde Kazı, 1919, Karton Üz. Yağlı Boya, 23.8 x 19.9 cm	84
Resim 110. Mary Riter Hamilton, İlk Gaz Saldırısı Burada Yapıldı, 1920, Kâğıt Üz. Y.B., 34.5 x 26.8 cm	85
Resim 111. Mary Riter Hamilton, St Julien Ana Cadde, 1920, Panel Üz. Y.B., 23.8 x 19.9 cm.....	88

Resim 112. Mary Riter Hamilton, Albert (Somme) Amiens Yolu, 1920, Kontrplak Üz. Y.B., 25 x 33 cm	89
Resim 113. Mary Riter Hamilton, St Julien'e Giden Yol, 1920, Kâğıt Üzerine Kömür ve Beyaz Tebeşir, 30.4 x 22.9 cm.....	90
Resim 114. Mary Riter Hamilton, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 65 cm.....	90
Resim 115. Mary Riter Hamilton, Sanctuary Wood, Flanders, 1920, Panel Üz. Y.B., 45.7 x 59.1 cm	91
Resim 116. Mary Riter Hamilton, Kummel Yolu, Flanders, 1920, Karton Üz. Yağlı Boya, 18.9 x 24 cm	91
Resim 117. William Orpen, Hasat, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 63.5 cm .	93
Resim 118. William Orpen, Douai'nin Deli Kadını, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.4 x 76.2 cm	93
Resim 119. William Orpen, The Official Entry of the Kaiser, 1918, Kâğıt Üzerine Rotogravür	95
Resim 120. William Orpen, Bombardıman: Gece, 1918, Kâğıt Üzerine Rotogravür ...	95
Resim 121. William Orpen, Theipval, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.2 cm.....	95
Resim 122. William Orpen, German Wire, Theipval, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.2 cm	95
Resim 123. William Orpen, Büyük Maden, La Boisselle, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.2 cm	96
Resim 124. William Orpen, Schwaben Tabyası, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya	98
Resim 125. William Orpen, Bir Siper, Thiepval: Alman Tuzağı, 1917, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik	98
Resim 126. William Orpen, Köy Akşamı, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	99
Resim 127. William Orpen, Zonnebeke, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya	100
Resim 128. William Orpen, Siperdeki Ölü Almanlar, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.4 x 76.2 cm	101
Resim 129. William Orpen, Péronne'de Bir Ev, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 63.5 cm.....	101
Resim 130. Christopher Nevinson, Yser'de Sular Altında Kalan Siper, 1915, T.Ü.Y.B., 50 x 61 cm.....	103
Resim 131. Christopher Nevinson, Bir Hücumdan Sonra, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55 x 77 cm	105

Resim 132. Christopher Nevinson, A Taube, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.2 cm.....	106
Resim 133. Christopher Nevinson, İlk Bombardıman Sonrası Ypress, 1916	106
Resim 134. Christopher Nevinson, Savaşın Sonuçları, 1919, T.Ü.Y.B., 182.8 x 317.5 cm.....	109
Resim 135. Christopher Nevinson, İnfilak, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 45.8 cm.....	109
Resim 136. Christopher Nevinson, Yalama Taarruzu, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40.8 x 50.7 cm	110
Resim 137. Christopher Nevinson, Bursting Shell, Frontispiece An Place	110
Resim 138. Christopher Nevinson, Boesinghe Çiftliği, 1916, Kâğıt Üzerine Tebeşir ve Sulu boya.....	110
Resim 139. Christopher Nevinson, St Quentin Yakınlarında Bir Siper, 1918, T.Ü.Y.B., 45.9 x 61.2 cm.....	110
Resim 140. Christopher Nevinson, Arras'tan Bapaume'ya Yol, 1917, T.Ü.Y.B., 60.9 x 45.7 cm.....	110
Resim 141. Christopher Nevinson, Fransa Yolları, T.Ü.Y.B., 1918, Her Biri; 63.5x170.2 cm.....	110
Resim 142. Otto Dix'in Birinci Dünya Savaşı'nda Cephede Çizdiği Eskizler	116
Resim 143. Otto Dix, Gräben, Reims II Civarındaki Cepheleler, 1916.....	116
Resim 144. Otto Dix, Jägertrichter (Vimy)	116
Resim 145. Otto Dix, Güneşin Batışı, 1918 Kağıt Üzerine Guaj, 39.2 x 41.3 cm.....	116
Resim 146. Otto Dix, Trous d'obus avec balle traçante, 1917, Pastel, 16.9 x 25.3 cm	116
Resim 147. Otto Dix, Poste (champ de bataille avec arbre), 1917, Guaj, 41 x 38.7 cm.....	116
Resim 148. Otto Dix, Balles traçantes (Kurşun İzleri), 1917, 40.8 x 39.4 cm.....	116
Resim 149. Otto Dix, Askerin Mezarı, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 227 x 250 cm.....	117
Resim 150. Otto Dix, Siperler, 1917, Opak Kağıdı Üzerine Guaj, 29 x 29 cm	117
Resim 151. Otto Dix, Savaş, 1929-1932, Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 2204 x 204 cm; merkezî panel, 204 x 204 cm; predella: 60 x 204 cm	119
Resim 152. Otto Dix, Flanders, 1934-36, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 200 x 250 cm.....	121
Resim 153. Otto Dix, Vis-en-Artois Yakınında Terk Edilmiş Karakol, 1924	124

Resim 154. Otto Dix, Dontrien Yakınında Alevlerle Aydınlanmış Bomba Çukurları, 1924.....	124
Resim 155. Otto Dix, Langemark Harabeleri, 1924.....	124
Resim 156. Otto Dix, Çürüyen Siper, 1924	124
Resim 157. Otto Dix, Wijtschaete Platosunda Akşam (Kasım 1917), 1924.....	126
Resim 158. Otto Dix, Çiçekler ve Deniz Kabukları (Reims Dışında Bahar 1916), 1924.....	126
Resim 159. Otto Dix, Pilkem Yakınında Yemek Taşıyanlar, 1924	126
Resim 160. Otto Dix, Monacu Çiftliğinde Alevler, 1924	127
Resim 161. Otto Dix, İkinci Devriye Bu Akşam Serbest, 1924.....	127
Resim 162. Otto Dix, Fort Vaux'da Uyuyan Askerler (Gazla Öldürülenler), 1924	127
Resim 163. Besetzungen, Fotoğraf, 1969.....	129
Resim 164. Anselm Kiefer, Demir Yolu, 1986, Tuval Üz. Emülasyon, Akrilik ve Kül vd. 350 x 410 cm.....	141
Resim 165. Anselm Kiefer, Siegfried'in Brünhilde'ye Olan Zor Yolu, 1991, Camlı Çelik Çerçeve Üzerine Fotoğraf, Kurşun, 170 x 240 cm.....	142
Resim 166. Anselm Kiefer, Mayıs Böceğinin Uçuşu, 1974, Çuval Bezi Ü. Y. B., Emülasyon ve Akrilik, 220 x 330 cm	144
Resim 167. Anselm Kiefer, Denizaslanı Operasyonu I, 1975, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 220 x 300 cm	145
Resim 168. Anselm Kiefer, Siegfried Brünhilde'yi Unutur, 1975, Tuval Üz. Yağlı Boya, 130 x 170 cm	145
Resim 169. Anselm Kiefer, Hagenbewegung Operasyonu, 1975, Çuval Bezi Üzerine Yağlı Boya, 132 x 150 cm	145
Resim 170. Anselm Kiefer, Kül Dünyası, 1982, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 280 x 380 cm.....	147
Resim 171. Anselm Kiefer, Nuremberg, 1982, Tuval Üz. Akrilik, Emülasyon ve Saman, 280 x 380 cm.....	148
Resim 172. Anselm Kiefer, Wayland'ın Şarkısı (Kanatla Birlikte), 1982, Fotoğraf Üzerine Yağlı Boya, Emülasyon ve Kamış, Tuvale Tutturulmuş, Ayrıca Kurşun, 280 x 280 cm.....	150
Resim 173. Anselm Kiefer, Cherubim-Seraphim, 1983, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 788 x 654 cm	150

Resim 174. Anselm Kiefer, Serafim, 1983-84, T.Ü.Y.B., Emülasyon, Boya ve Lak, 320 x 330 cm.....	152
Resim 175. Frederick Varley, Ne İçin?, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 148 x 184 cm.....	154
Resim 176. F. Varley, Alman Tutsaklar, 1918-20, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127.2 x 183.8 cm.....	154
Resim 177. F. Varley, Bir Gün İnsanlar Geri Dönecek, 1918, T.Ü.Y.B., 182.9 x 228.6 cm.....	154
Resim 178. A.Y. Jackson, Pimple, Akşam Vakti, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.0 cm.....	156
Resim 179. A.Y. Jackson, Bir Ceset, Akşam, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 86 x 112 cm.....	156
Resim 180. Franz Johnston, Ateşle Süpürülen, Algoma, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127 x 167 cm	156
Resim 181. John Nash, Oppy Ormanı, Akşam Vakti, 1917, T.Ü.Y.B., 182.8 x 213.3 cm.....	159
Resim 182. George Edmund Butler, Polygon Wood, 1918, T.Ü.Y.B., 111.9 x 177 cm.....	159
Resim 183. Oskar Kokoschka, Isonzo Cephesi, 1916, Kâğıt Üzerine Pastel, 30.5 x 43 cm.....	159
Resim 184. Georges Leroux, Cehennem, 1917-18, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 114.3 x 161.3 cm.....	159
Resim 185. George Grosz, Patlama, 1917, Panel Üzerine Yağlı Boya, 47.8 x 68.2 cm.....	161
Resim 186. Pierre Bonnard, Ham Dolaylarında Köy Enkazı, 1917, Tuval Üz. Yağlı Boya, 63 x 85 cm	161
Resim 187. Félix Vallotton, Souain Kilisesi, Silhouetted, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97 x 130 cm	162
Resim 188. Félix Vallotton, Verdun, Yorumlanmış Bir Savaş Resmi, 1917, T.Ü.Y.B., 114 x 146 cm.....	162
Resim 189. Erich Heckel, Flandra'da Bahar Vakti, 1916, Tuval Üzerine Distemper, 82.7 x 96.7 cm.....	162
Resim 190. David Bomberg, Bomba Dükkânı, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59.6 x 75.0 cm.....	165

Resim 191. Tammam Azzam, Katlar, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 152 x 203 cm.....	165
Resim 192. 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200 x 150 cm.....	168
Resim 193. 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 120 cm.....	168
Resim 194. 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 x 120 cm.....	168
Resim 195. İnsanın Petrol İçtiği I, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60 x 80 cm.	171
Resim 196. Eskiz defterinden, 2016, Kâğıt Üzerine Füzen, Akrilik, 21 x 32 cm.....	173
Resim 197. Bize Bırakılan Büyük Hapishane: Dünya, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 115 x 150 cm	176
Resim 198. Beyaz Dünya, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 115 x 150 cm	177
Resim 199. Ham Petrol I, 2016, Kâğıt Üzerine Kömür Kalem, 19 x 30 cm.....	179
Resim 200. Ham Petrol III, 2016, Kâğıt Üzerine Kömür Kalem, 19 x 30 cm	180
Resim 201. Petrol Seli, 2009, Kâğıt Üzerine Kömürkalem, 19 x 30 cm	181
Resim 202. Asit Yağmurları, 2010, Kâğıt Üzerine Kömürkalem, 80 x 40 cm	182
Resim 203. İnfilak Noktaları Dizisinden II, 2016, Kâğıt Üzerine Akrilik, 21 x 32 cm.....	184
Resim 204. İnfilak Noktaları Dizisinden I, 2016, Kâğıt Üzerine Akrilik, 21 x 32 cm	184
Resim 205. İnfilak Noktaları, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130 x 190 cm	185
Resim 206. İnfilak Noktaları II, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm	186
Resim 207. İnfilak Noktaları III, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm ...	186
Resim 208. Ölü Kent, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 150 cm	187
Resim 209. Enkaz I, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25 x 30 cm	189
Resim 210. Enkaz II, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25 x 30 cm	189
Resim 211. Enkaz III, 2017, Kontrplak Üzerine Karışık Teknik, 24.5 x 37.5 cm	190
Resim 212. Ben Bir Mülteci Teknesiyim Kara Dünyada, 2017, Kontrplak Üz. Karışık Teknik, 24 x 37 cm.....	190
Resim 213. Enkazdan Kaide VI, 2017, Kontrplak Üzerine Karışık Teknik, 50 x 32 cm.....	190
Resim 214. Enkazdan Kaide IV, 2017, Kontrplak Üzerine Karışık Teknik, 50 x 32 cm.....	190
Resim 215. Enkazdan Kaide III, 2017, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90 x 60 cm ...	191

EKLER LİSTESİ

	Sayfa
EK 1. Paul Nash	205
EK 2. Mary Riter Hamilton	211
EK 3. William Orpen	212
EK 4. Christopher Nevinson	218
EK 5. Otto Dix.....	226



GİRİŞ

Doğa imgesi ya da manzara resmi, sanatın tarihsel gelişimi sürecinde devamlı bir değişim içinde olmuştur. Özellikle romantizm ile birlikte farklı boyutta ele alınmaya başlayan doğa, esas olarak sanatın başat bir konusu olmuştur. Cézanne'ın doğayı yeni zihinsel bağlamlar dâhilinde ele almasıyla doğaya karşı gelişen yeni algılayış ve resim dili modern sanat için önemli bir kaynak olmuştur. Cézanne'dan esinlenerek devrimsel güçte resimler üretmeye başlayan Braque ve Picasso, bütün bir yüzyılın sanatsal estetiğini de aynı zamanda belirlemiş oldular. Tüm bu gelişmelerle birlikte toplum yaşamında kendini gösteren savaşlar ve toplumsal olaylar, toplum yaşamını etkilediği kadar doğanın kendisini de derinden etkilemiştir. 20. yüzyıldan günümüze toplumsal olaylar (ya da şiddet olgusu) genellikle figür imgesi üzerinden anlatılmıştır. Bununla birlikte aynı sanatçıların benzer olayları doğa imgesine başvurarak resimledikleri de görülebilmektedir. Özellikle Birinci ve İkinci Dünya savaşlarının doğa üzerinde yarattığı etki/yıkım, dönemin farklı akım ve sanat hareketlerinde ürünler veren sanatçıların resimlerine konu olmuştur. Hatta bazı sanatçılar (Paul Nash gibi) uzun bir zaman salt doğanın tahribatına odaklanan resimler yapmışlardır. Soğuk Savaş ve onu takip eden Körfez Savaşları, Arap Baharı ve dünyanın farklı bölgelerinde gerçekleşen buna benzer pek çok küçük büyük toplumsal olayın yaşandığı dönemlerde insan kadar doğa da zarar görmüş ve bu durum sanatçıların dikkatini çekmiştir. Yakın zamanda yaşanan Arap Baharı gibi toplumsal olaylarda da doğa ve kentler -tarihî mekânlarına varıncaya kadar- tahrip olmuş ve âdeta bir enkaz hâline getirilerek bölgenin tarihsel geçmişini belleklerden silmiştir (Palmira, Ayn Dara Tapınağı, Diyarbakır Sur örneği). Bu dönemde, Suriye'deki iç savaşın insanlar ve yaşam alanları üzerinde (doğa, kent) yarattığı yıkımı betimlediği büyük boyutlu resimlerinde Tammam Azzam, günümüz savaşlarının insan yaşamını ve doğayı nasıl yok ettiğini gösteren önemli çalışmalar üretmiştir.

Tezin ilk bölümünde, kronojik bir çizgide, doğa imgesinin sanatın tarihsel sürecinde geçirdiği biçimsel ve anlamsal yönleri, seçilen örnekler üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır. Burada özellikle doğa imgesinin resim sanatında başat bir konu olarak görülmeye başlandığı 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan dönem incelenmiş ve ilerleyen bölümlerde modern sanat ve sonrası resim sanatında konu açısından önemli olduğu düşünülen bazı akımlar ve sanatçılar üzerinde durularak bu sanatçıların, çalışmalarında doğayı nasıl yorumladıkları incelenmiştir. Tezin ikinci

bölümünde, farklı zaman ve coğrafyalarda çeşitli nedenlerle doğaya yönelerek yaratımlarını gerçekleştiren altı sanatçı incelenmiştir. İncelenen bu sanatçıların ortak noktası, toplumsal olayların doğadaki yansımalarına başvurarak imge oluşturmalarıdır. Bu sanatçılar, yakından deneyimledikleri savaşın insan ve toplum üzerinde yarattığı psikolojik etkileri, doğa görüntüsü içinde ifade etmeyi uygun görmüşlerdir. Yapıt incelemeleri ile birlikte, söz konusu sanatçıların yaşadığı dönem hakkında bilgiler verilerek sanatçının konumu belirlenmiştir. Bununla birlikte, sanatçıların kendi görüşlerine de başvurulmuştur. Böylelikle sanatçıların çalışmalarındaki düşünsel bağlam ve biçimsel yapılanma ile ilgili önemli noktalar vurgulanabilmiştir. Tezin son bölümünde ise tez bağlamında araştırılan konunun ve incelenen sanatçıların kişisel çalışmalara nasıl yansıdığı incelenmiştir. Burada, çalışmaların nasıl yapılandığı ile ilgili bilgiler verilmiş, ayrıca çalışmalar içeriksel ve biçimsel açıdan incelenmiştir.

BÖLÜM I

SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ SÜRECİNDE “DOĞA” İMGESİ

Manzara resimlerinin tarihi her ne kadar Antik Yunan ve Roma’ya kadar uzansa da (Pompei’deki villaların iç alan dekorasyonunda süsleme amaçlı kullanılan doğa görüntüleri) Roma İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra, manzara/doğa imgesi; fresklerde ya da resimlerde anlatılan kurgusal, dinsel ve mitolojik öykülerde/sahnelerde betimlenen figürler arasındaki boşluğu doldurmak için veya arka planda bir dekor olarak kullanılmaktaydı. Söz konusu manzaraların yapısal öğeleri bazen anlatılan öyküye göre düzenlenirken bazen de sıradan bir manzara için dekor görevi görebiliyordu. Manzaranın gerçekliği, sanatçının doğaya yaklaşma algısı ve becerisi ile ilişkilendirilebilmektedir. Bazen de manzara resmi, dinsel ve mitolojik öyküleri destekleyici bir rol oynamaktaydı. Sanatçılar, Rönesans dönemine kadar manzara resimlerini tek başına bir konu olarak görüp resmetmeye başlamamıştır. Birçok sanat tarihçisi Albrecht Altdorfer’in *Köprülü Manzara* adlı resmini ilk gerçek, saf manzara resmi olarak kabul etmektedir (Resim 4). İdealleştirilmiş manzara resimleri ilk olarak, yükselen orta sınıf Protestanların seküler sanat arayışı sonucunda, çağdaş dinsel konulara alternatif olarak Hollanda’da görüldü. Manzara resimleri 17. yüzyıla kadar mükemmelleştirildi ve doğa; her bir ağacın, hayvanın, taşın ve bulutun büyük bir titizlikle kompozisyona aktarıldığı, huzurlu ve ahenkli bir biçimde resmedildi. Manzara resimleri yine de 18. yüzyıla kadar İtalya ve Fransa’nın güçlü okulları tarafından tanınmadı ve bu durum sonraki yüzyılda bu alanda büyük bir ilerlemeye sebep oldu. Courbet, Turner, Constable, Delacroix ve Fredrich farklı resimsel teknikleri ile manzara resminin sınırlarını zorladılar ve bir sonraki yenilikçi hareket olan izlenimci sanatın yolunu açtılar. Monet, Pissaro, Cézanne, Sisley gibi Courbet’ten etkilenen sanatçılar, sanat yaşamlarının büyük bir kısmını bu konuyu keşfetmek ve resmetmekle geçirdiler. 20. yüzyıldan günümüze kadar manzara resmi kavramı, simgesel ve soyut sanat alanında deneysel bir konu hâline gelip önemli ölçüde genişledi ve tüm sınırlarını aştı.

1.1. Manzara Resminin Ortaya Çıkışı: 16. Yüzyıl

Orta Çağ sanatında doğa imgesi çoğunlukla dinsel resimlerin arka planında kullanılmıştır. Bazen doğanın gerçek durumu betimlenmiş bazen de doğa idealize edilerek resimlerde önemli bir öğe olarak yer almıştır. Özellikle Giotto’nun geliştirdiği

resimsel dil, kendi dönemindeki ve sonraki sanatçıları etkilemiştir. Onun resimleriyle ön plana çıkan doğa imgesi, Simone Martini ve Ambrogio Lorenzetti'nin duvar resimlerinde daha çok geliştirilmiş ve manzara resmi için önemli örnekler olmuştur. Bununla birlikte, manzaranın daha gelişmiş bir hâlini Limbourg kardeşlerin Berry Dükü için yaptıkları takvim/dua kitabındaki resimlerde görmekteyiz. Bu resimler Orta Çağ kalıplarını kırmakla kalmamış, 17. yüzyılda oluşacak Hollanda manzara resmine ve 19. yüzyılda gündeme gelecek izlenimci resme önemli birer kaynak olmuştur (Eroğlu, 2007, s. 164). Doğa, imgesel bir form olarak sadece dinsel öykülerin anlatıldığı resimlerde bir dekor olarak yer almamış, aynı zamanda portrelerin arka planını tamamlayan/süsleyen önemli bir fon olarak da kullanılmıştır. Söz gelimi, 1465-66 yıllarında Piero della Francesca'nın (1410/20-1492) pano üzerine yaptığı Federico da Montefeltro ve Battista Sforza portre resimlerinin arka planında doğa önemli bir fon olarak kullanılmıştır. Aynı şekilde, Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* resminde de doğa önemli bir dekor görevi görmüştür. Doğa imgesinin resimlerde bu kadar çok kullanılması, sanatçının doğayı alımlamasına ve ona dair yeni görüşler geliştirmesine sebep olmuştur. Doğayı incelemeye başlayan sanatçı, doğayı idealize etmiş, aynı zamanda gerçek izlenimlerini de resimlerine aktarmaya başlamıştır. Masaccio'nun, Floransa'da Santa Maria del Carmine Brancacci Şapelinde, Havarî Petrus'un yaşamından sahneler içeren 1426-27 tarihli *Vergi Parası* adlı fresk resminin ön planında, teatral bir biçimde bazı figürlerin betimlemelerine ve bu kalabalık grubun ön plana çıkarılması için manzaraya/doğa öğelerine yoğun bir biçimde yer verilmiştir. Gombrich, söz konusu fresk resminde, Masaccio'nun gerçekliği göze görüldüğü gibi betimlediğini söyler. Doğa, her sanatçının resminde farklı bir beceri ve titizlikle ele alınmış ve kendisinden sonraki kuşaklara önemli bir birikim olarak kalmıştır. Doğa imgesini resimlerinde önemli ölçüde kullanan diğer bir sanatçı Jan van Eyck'tir. Gombrich, Eyck'in resimleme mantığının kendi çağının öteki sanatçılarından farklı olduğunu ve onun resimlerinde betimlenen doğanın daha doğru bir bilgiyle resmedildiğini yazmaktadır. Resimlerin arka planında gösterilen ağaçlar ve yapılar daha özgündür ve merkezde yer alan sahneye bir dekor olmaktan çok onunla bütünleşen organik, doğal bir yapı olarak gösterilmektedir. Sanatçının *Ghent Sunak Resmi* adlı pano resminde doğaya ait her ögenin, Gombrich'in işaret ettiği gibi, en küçük ayrıntısına kadar titizlikle resmedildiği görülebilir. Burada Jan van Eyck'in doğaya bağlı kalarak betimlediği öğeleri, sanatçının doğa gözleminin birer yansıması olarak değerlendirmek gerekir (Gombrich, 1999, s. 240-41). İtalyan Rönesans'ın usta sanatçılarından Giovanni

Bellini'nin erken dönem resimlerinde doğa imgesi, özerk bir konum olarak yer almasa da dinsel ya da diğer konulardan (figürlerle) ayırt edilemeyen bir bütünlük içinde resmedilmiştir. Doğanın gerçek yapısına bağlı kalınarak ve bu yapı gözlemlenerek yapılan en erken manzara resimlerinden biri Konrad Witz'in (1400-1446) 1444 yılında pano üzerine yaptığı *Mucizevi Balık Avı* adlı resmidir. Sanatçının önemli yapıtları arasında yer alan bu resim, mekân betimi ile ön plana çıkarak ilk manzara resimleri arasında yer almaktadır. Sanatçının ele aldığı konularda genelde atmosferik etkiler güçlü şekilde hissedilmektedir. Bu resimde, manzarayla bütünleşmiş figürleri gerçekçi bir yansıtmayla aktarma çabası içinde olduğu görülmektedir. Resimde yer alan figürler, arka planda betimlenen doğa ile bir bütünlük oluşturmuştur. Tüm bu yeniliklere rağmen sanatçının doğayı bir bütün olarak görme yeteneği henüz gelişmemiştir.



Resim 1. Hieronymus Bosch, St. John the Baptist Vahşi Doğada, 1505, Ahşap Ü.Y.B., 48.5 x 40 cm

Resim 2. Giorgione, Fırtına, 1505, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82 x 73 cm

Resim 3. Albrecht Dürer, Nyremberg Yakınlarındaki Tel Çekme Değirmeni, 1494, K.Ü.S.B, 29 x 42.6 cm

On beşinci yüzyılın sonlarına doğru Hollanda'nın önemli ve özgün sanatçılarından olan Hieronymus Bosch (1450-1516), 1505 tarihli *St. John the Baptist Vahşi Doğada* resminde, Yahya Peygamber'i geniş bir manzaranın içinde dalgın bir keşiş olarak betimlemiştir (Resim 1). Renklerdeki usta geçişleri ile bir tür atmosferik perspektif yaratmıştır. Kendine özgü bir sahne ve mekân tasarımına sahip olan resimde, çeşitli hayvanlar ve bitkiler canlandırılmış ve doğanın yaşanır bir durumda olduğu gösterilmiştir. Resmin ön ve arka düzlenimde ilginç bir formda betimlenen bitkiler göze çarpmaktadır. Yakın zamanda söz konusu resim üzerinde yapılan ayrıntılı teknik incelemeler, bu noktada aslında bir model figür olduğunu, bazı plan değişiklikleri nedeniyle Bosch'un bunu yeniden resmettiğini göstermiştir. Nils Büttner, sanatçıya ait bu resmin içeriğine ve oluşum süreçlerine ilişkin yaptığı saptamaları şu şekilde açıklamıştır: "(...) Bosch, hızlı bir şekilde sulu boya üzerinde çalışmıştır. Resimlerinin

büyük bölümlerini tek seferde bitirmiş, yüzeyde aceleci fırça darbeleri ve hatta bazen fırça sapı ve parmak izlerini bırakmıştır (Büttner, 2006, s. 60). Fantastik doğal öğeler, melez bitkiler ve jeolojik oluşumların; minerallerin, botanik formların ve hayvan formlarının iç içe verilmesi, Bosch'un manzara resimlerinde ön plana çıkan özelliklerdir. Bu tarz detaylar, dikkatli bir doğa incelemesinden çok Geç Dönem Gotik süslemelerden doğmuştur. Bosch, resimlerinde ustaca kullandığı renkler ve ışık aracılığıyla önemli bir alan derinliği oluşturmaktadır.



Resim 4. Albrecht Altdorfer, Köprülü Manzara, 1526-28, Pano Üzerine Yağlı Boya, 30 x 22 cm

Resim 5. Wolf Huber, Alp Manzarası, 1532, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 21 x 37 cm

Resim 6. Joachim Patinir, Manzara ve Mısıra Kaçış, 1515, Panel Üzerine Yağlı Boya, 17 x 21 cm

Yukarıda değinilen örnekleri, bir anlamda doğa imgesini Rönesans sanatına hazırlayan oluşumlar olarak değerlendirmek gerekir. Rönesans sanatı, doğanın güzelliklerini yadsıyan bir uygulama içinde değildi, üstelik sanatçı doğaya yabancı değildi. Ancak sanatçı, insanı dünyanın merkezî olarak gören düşüncenin doğayı insana koştur bir olgu olarak görmesini engelliyor, doğayı salt insanın bir çevresi olarak görüyordu. Bu nedenle sanatçı, doğa imgesini, daha önce değinilen sanatçıların resimlerindeki benzer şekilde, resmin arka planında bir dekor olarak kullanmayı sürdürmüştür. Bu bakımdan Rönesans resim sanatında her şeyi içine alan geniş bir doğa duygusundan, resminden söz edilemez. Ne var ki bu gelenek içinde doğayı insan olgusuyla eş değerde gören sanatçıların ortaya çıktığı da görülür. Bu sanatçılardan Giorgione (1478-1510), Bellini'nin izinden giderek doğayı dinsel veya mitolojik bir öykünün anlatıldığı resimlerde arka düzlemde bir fon olarak kullanmak yerine insan olgusunu doğanın içinde göstermiştir. Bu anlamda *Fırtına* resminde sanatçının, doğa ilişkisinin geliştiğine ve doğa gözlemlerini yansıttığına dair bazı ipuçları çıkarılabilir (Resim 2). Gombrich, Giorgione'nin bu resminin, ele aldığı konunun içeriğinden çok,

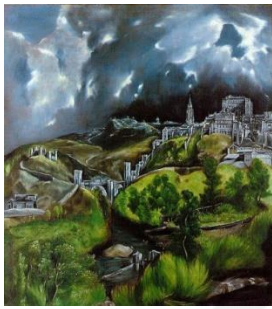
resimlemede kullandığı yöntem açısından yeni bir resim dili yarattığını ileri sürer ve resim ile ilgili şu açıklamalarda bulunur:

Figürlerin özel bir dikkatle çizilmesine ve kompozisyonun sanatsal açıdan bir hayli basit olmasına karşın, resim sadece her yere nüfuz etmiş ışık ve hava sayesinde kaynaşmış bir bütün oluşturuyor. Bu ışık, fırtınanın tuhaf ışığıdır ve ilk kez resimdeki kişilerin önünde hareket ettikleri manzara, sadece bir arka düzlem değildir. Resim gerçek konusu olarak, kendisi için orada bulunuyor. Figürlerden, bu küçük tablonun çoğunu kaplayan manzaraya bakıyoruz, sonra tekrar figürlere dönüyoruz; Giorgione, kendisinden önce gelenler ve çağdaşları gibi önce nesneleri ve kişileri çizip sonra onları bir mekâna yerleştirmiyor; doğayı, toprağı, ağaçları, ışığı, havayı, bulutları, kentleri ve köprüleriyle insanları bir bütün olarak düşünüyor (Gombrich, 1999, s. 329-31).

Özkan Eroğlu, Giorgione'nin *Fırtına* adlı resmini, dönemi içinde manzara resmi aşamasında önemli bir resim olarak gördüğünü ve resmin arka planında sadece fon olarak kullanılan manzaranın, artık bu resimde öne çıktığını belirtmektedir. “Manzara resminin gerektirdiği topografik yüzeye her şeyi titizlikle yerleştirme olayı, Giorgione'nin bu resminde de söz konusudur” (Eroğlu, 2007, s. 246-47). “Çalışmaları ve eskizleri, Albrecht Dürer'in (1471-1528) doğanın karşısına geçip onu sabır ve sadakatle kopya etmeyi amaçladığını gösterir. Jan Van Eyck'in Kuzey'in sanatçılarına doğayı olduğu gibi kopya etmek gerektiğini söylemesinden bu yana bütün sanatçılar da aynı şeyi denemişti ama hiçbiri Dürer ölçüsünde başarılı olmamıştı” (Gombrich, 1999, s. 345). Sanatçının doğayı betimlediği *Çimen Demetleri* adlı resminde tüm doğal öğeler en ince ayrıntısına kadar resmedilmiştir. Sanatçının diğer bir çalışması *Nyremberg Yakınlarındaki Tel Çekme Değirmeni*, doğanın gerçekliğine bağlı kalınarak yapılmış önemli bir resimdir (Resim 3). Resimde doğa ve nesneler ana konu olarak seçilmiş ve bu nedenle figürler ikinci planda, daha küçük olarak resmedilmiştir.

Manzara resminin henüz bir tür olarak kabul edilmediği bir dönemde doğayı temel bir konu olarak resimleyen Regensburglu sanatçı (Tuna Okulu'nun öncülerinden) Albrecht Altdorfer'in (1486-1538) manzara resmi için önemli bir zemin hazırladığı söylenebilir. Altdorfer, özellikle El Greco'nun *Toledo Manzarası* ve kendinden önceki diğer sanatçıların resimlerinde her ne kadar doğa öğeleri yoğunluklu olarak kullanılmışsa da, resmin içlerine küçüklü büyüklü figürler yerleştirilmiştir. Ama Altdorfer'in *Köprülü Manzara* resminde doğa formu dışında hiçbir öğe yer almaz (Resim 4). Resimdeki doğa yapısı gerçek bir izlenimin yansımasından çok sanatçının kendi ruhuna uygun yarattığı bir doğa betimidir. Altdorfer'in bir diğer önemli özelliği,

ilk kez doğayı, herhangi bir dinsel veya mitolojik bir öyküye bağlı kalmadan, fon olarak kullanmadan, bağımsız bir şekilde resmetmiş olmasıdır. Birçok sanat tarihçisi söz konusu çalışmayı Avrupa resim tarihinde ilk manzara resmi olarak kabul etmektedir. Altdorfer'in öğrencilerinden olan ve onun sanatsal birikimden yararlanan Avusturyalı ve aynı zamanda Tuna Okulu'nun önemli ressamlarından Wolf Huber de (1485-1553) önemli manzara ressamları arasında sayılmaktadır. Mürekkeple yaptığı manzara resimleri bağımsız çalışmalar olarak değerlendirilmektedir (Resim 5). Altdorfer gibi Huber'in resimleri de herhangi bir dinsel öykü, insan figürü içermez, resim tamamıyla doğayı merkeze alan bir yapılanma içindedir.



Resim 7. El Greco, Toledo Manzarası, 1597-99, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121 x 109 cm

Resim 8. Pieter Brueghel, Büyük Alp Manzarası 1555/56, Panel Üzerine Yağlı Boya, 118 x 163 cm

Resim 9. Pieter Brueghel, Kasvetli Gün, 1565, Panel Üzerine Yağlı Boya, 118 x 163 cm

Joachim Patinir'in (1475-1524) resimlerinde ister dinsel ister mitolojik olsun doğa imgesi daima esas konu olmuştur. "Sanatçının manzaraları hayalidir ve ele alınış biçimleri hep aynıdır: Görkemli bir arka plan önünde görünüşe göre ikincil öneme sahip olan dinsel anlatı. Patinir'in çalışmalarının karakteristik özelliklerinden biri de şudur: Ardenler'deki kayalıkları, bir Brabant köyünü ve İtalyan deniz manzarasını mutlulukla melezleyerek oluşturduğu gösterişsiz bir manzarayı çepeçevre kuşatmak için kendisine yükseklerde, geniş görüş sağlayan stratejik bir nokta belirler" (de Rynck, 2016, s. 146). Sanatçının önemli resimleri arasında sayılan *Manzara ve Mısıra Kaçış* adlı dinsel içerikli panel resmi, derinlik yaratan renk kullanımına da mükemmel bir örnektir. Ön plan kahve-grinin tonlarında, orta alanlar yeşil ve arka plan mavi-gri renklerle boyanmıştır. Deniz ve dağlar havanın ve ışığın içinde erimiş gibi görünmektedir (Resim 6). Holanda da janr resmi olarak Joachim Patinir manzara resimleri ile kendini göstermiştir. Resimlerinde her ne kadar dramatik ve dinsel öyküler irdelenmişse de bu konular manzara resmi içinde olabildiğine minimize edilerek verilmiştir. Bu nedenle Patinir'in, resmin oluşumunda ilgisini yoğunluklu olarak doğa betimlemesine verdiği

görülebilir. Patinir de Altdofer gibi dağları, ağaçları, tepeleri ve şehir görünüşlerini hayalî olarak düzenlemiştir. Resimlerinde manzaranın genişliğini ve birçok imgeyi göstermek için ufuk çizgisini, alabildiğine derinlikli ve resmin üst kısmına yakın tutarak kullanmıştır. Pek çok resminde yer düzlemi, gök düzleminden daha fazla yer kaplamaktadır.

1.2. Doğa Algısının Dışavurumsal Betimi Olarak El Greco'nun Toledo Manzarası

“Yüksek Rönesans’ın yaşandığı, 16. yüzyıl içinde çok önemli bir sanat hareketi olarak ortaya çıkan maniyerizm, Rönesans’ın klasik dönemindeki Raphael, Bramante, Correggio, Michelangelo gibi sanatçıların tarzını esas alan, bu tarzı karmaşıklaştıran ve abartan, özgün ve eksiksiz bir üsluptur” (Eroğlu, 2007, s. 255). Maniyerist sanatçının çalışmalarında ele aldığı konular çoğunlukla düşsel anlatımlıdır; renkler yapay ve göze batıcı bir şekilde kullanır. Aslında Maniyerizm, Rönesans sanatının resimsel anlayışının pek çok özelliğini birçok açıdan yadsır ve bunun yerine kendi ilkelerini koyar, Barok sanatına daha yakındır. Çünkü Barok sanatının önemli özelliklerinden olan “formun maddesel yapıda betimlenmesi” yaklaşımı açık bir şekilde görülür. Maniyerist sanatın en önemli sanatçılarından El Greco’nun (1541-1614) sanatında yer alan imgeler, içsel dışavurumun, bir ruh hâlinin yansıması olarak yaratılmıştır. Resimlerinde dışavurumsal ifadeler yoğun olarak görünür; bu açıdan ilk dışavurumcu sanatçı olarak değerlendirilmektedir. Onun resimlerinde Rönesans’ın alışılmış dengeli ve uyumlu kompozisyon düzeninin tersine figürler geometrik, çizgisel biçimde ve abartılarak kurgulanmıştır. Uzam ise daha yalın ve belirsizdir. Çoğu zaman resmin düzenlenişinin biçimsel açıdan birbirinden bağımsız elemanlarla yapıldığı görülür. Boyasal etkiler çoğunlukla devingen ve dışavurumsaldır. El Greco, 1571 yılından sonra İspanya’nın Toledo kentine yerleşmiş ve ölünceye kadar burada yaşamıştır. Koyu Katolik İspanya’nın en bağınaz insanlarını barındıran bu kentteki kiliselere birçok dinsel konulu resim yapmıştır. Sanatçının dinsel konulu resimlerinden farklı olarak yaptığı *Toledo Manzarası*, figürsüz ve doğanın ön plana çıkarıldığı bir resimdir (Resim 7). Pek çok sanat tarihçisi; içerdiği kompozisyon ve doğanın başat bir imge olarak kullanılmasından dolayı söz konusu resmin, sanat tarihindeki manzara resminin erken ve tutarlı bir örneğini oluşturduğunu söylemektedir. *Toledo Manzarası* resmi ile ilgili olarak Eroğlu şu ifadeleri kullanmıştır: “yerin düzlemi ile göğün düzlemi arasında farklılıklar vardır. Bu karşıt oluşum, resme ister istemez gökyüzüyle beraber gelen mistik bir hava

katmaktadır. (...) Figürsüz bir resimle karşı karşıya olmamıza rağmen sanatçının, en azından figürlü resimlerindeki kadar duygusal bir süreci bu resminde verdiğine tanık oluyoruz” (2007, s. 270). El Greco’nun özellikle bu manzara resminde, birbirine bağlı, devingen ve bütüncül bir anlatım ilişkisi vardır. Dışavurumsal açıdan öne çıkan bu erken manzara resmi, aslında doğa imgesine başvurularda yapılan ilk dışavurumcu resim olarak değerlendirilebilir. El Greco, *Toledo Manzarası* resminde doğayı üzerinde çalıştığı bir model olarak görmenin ötesinde bir algıyla resmetmiştir. Resimde, plastik dilin yanında, sanatçının doğayı nasıl duyumsadığı ön plandadır. Bu nedenle sanatçının bu resminin, günümüz sanatı içinde sunulduğunda pek de yabancı olmayacağı görülecektir. El Greco, Velasquez ve Goya gibi büyük İspanyol sanatçıları etkilemiştir. Adnan Turani, sanatçının bu önemli manzara resmini şöyle açıklamıştır:

Toledo Manzarası onun mistik, karanlık ruhunu manzarada yansıtan en önemli eseridir. Böylece manzaranın, insanın ruh durumunu yansıtan bir eser çeşidi olduğunu iyi anlıyoruz. Toledo üzerine çökmüş meş’um [uğursuz/kötü] bulut, onun resminde bir su buharından başka bir şeydir. İşte bu duygulu anlatım, El Greco’nun ruhsal durumunun biçimlere nasıl büründüğünü göstermektedir. Bu yönden bakılırsa El Greco bir ekspresyonisttir ve bu nedenle çağımızda önem kazanmıştır. Sanatçı, bu resminde arkada kalesi ve katedrali ile görünen Toledo kenti üzerindeki bu melankolik, felaket öncesi beliren sessiz atmosferi kendi ruh durumunu yansıtmak için kullanmıştır. Bu sanki bir kâbus, aklındaki tasavvurun optik bir görüntüsü gibidir (Turani, 1983, s. 374).



Resim 10. Pieter Brueghel, Hasatçılar, 1565, Panel Üzerine Yağlı Boya, 118 x 163 cm

Resim 11. Pieter Brueghel, İkarus’un Düşüşündeki Manzara, 1560/65, T.Ü.Y.B., 73.5 x 112 cm

Resim 12. Pieter Brueghel, Sürünün Dönüşü, 1560/65, Tuval Üz. Yağlı Boya, 73.5 x 112 cm

1.3. Pieter Brueghel ve Jacob Grimmer

Manzara resminin bağımsız bir resim türü olarak görülmeye başlamasının Antwerp’in bir kuzey ticaret merkezî olarak yükselişi ile yakından bağlantılı olduğu bilinmektedir. Bu merkezin lüks ürünlere olan talebi, büyüyen bir resim pazarını ve dolayısıyla üretim ve pazarlamanın her alanında bir uzmanlaşmayı gerekli kılmıştır.

Çağdaş ressamlarının çoğunun aksine Pieter Brueghel, yaşadığı dönemde ün ve itibar sahibi olabilmıştır. Resimleri ölümünden kısa bir süre sonra ciddi bir değer kazanmış ve dönemin koleksiyoncuları bile resimler için istenen miktarları zar zor karşılayabilmıştır. Sanatçı, 1554 yılında memleketi Antwerp'e dönmeden önce üç yılını İtalya'da geçirmiştir. Sanatçının erken dönem resimlerinden hiçbir canlı figür çizimi veya eski çağlardan esinlenerek yapılmış hiçbir resmi günümüze kadar gelememiştir. Brueghel tekrar Antwerp'e döndüğünde ilk olarak tasarımcı olarak çalışmış, baskı yayıncısı Hieronymus Cock için desenler üretmiştir. Sanatçı, bu firma için toplamda kırk üç gravür resmi tasarlamıştır. Bu çalışmaları arasında geniş bir dağ panoramasının betimlendiği *Büyük Alp Manzarası* adlı çalışması da bulunmaktadır (Resim 8). Brueghel'in Alpleri resmedişindeki gerçekçilik 17. yüzyıla kadar övgü üzerine övgü almıştır. Sanatçının tasarımlarından yola çıkarak yaptığı gravür resimleri, onun gerçekte gördüğü şeyleri değil, aynı zamanda bildiği ve anlatmaya değer gördüğü şeyleri de göstermektedir.

Brueghel'in 1570 yılında ilk modern atlası (*Theatrum Orbis Terrarum*) yapan coğrafyacı arkadaşı Abraham Ortelius, Brueghel'i "ressamların arasındaki doğa" diye nitelemiş ve onu Pliny'ye göre resmedilmesi imkânsız olan birçok şeyi resmetmiş olan Apelles ile kıyaslamıştır. Dahası, Brueghel'in tüm eserlerinde, Pliny'nin Thimantes için dediği gibi "her zaman resmettiğinden fazlası olduğunu" gözlemlemiştir. Ortelius'un bahsettiği bu "*plus semper quam pingitur*" (her zaman bir resimden daha fazla), *İkarus'un Düşüşündeki Manzara* (Resim 11) eserinde çok belirgindir. Zengin göndermelere sahip bu kompozisyon, akademisyenlerin bu resmi Brueghel'in kendisinin yaptığına dair kuşkuları olsa da bariz bir şekilde günümüze dek süren çok sayıda yoruma ilham kaynağı olmuştur. Ressam yalnızca Ovid'in metnini mükemmel bir şekilde aslına uygun resmetmekle kalmamış, onu yorumlamıştır. Manzara sahnesi, iki ateş arasındaki tehlikeli akımı ile Messina Boğazı'nı andırmaktadır. Brueghel, tanınabilen topoğrafyası ile klasik çağ manzaralarına hayranlık duyan kültürlü çağdaşlarını memnun etmiştir. Örneğin haritacılığa olan düşkünlüğü klasik filoloji, tarih ve arkeoloji ile tetiklenen Ortelius, coğrafyayı "tarihin gözü" olarak nitelemekte ve bunu tarih biliminin bir parçası olarak ve bu bilime bir övgü olarak görmekteydi (Büttner, 2006, s. 107-8).

Brueghel, her biri farklı bir mevsimi betimleyen altı büyük manzara resminden oluşan *de tweelf maenden* ve *on iki ay* resimlerinin de aralarında bulunduğu on altı resim yapmıştır. Bu dizinin ilkbaharı anlatan resmi ne yazık ki günümüze kadar gelememiştir. Arkasından, geniş bir açıdan gösterilen bir manzarada ot biçenlerin betimlendiği, erken yaz resmi ve bir de yaz ortasının betimlendiği *Hasatçılar* (Resim 10) adlı resmi

geliyordu. Bu diziyi, sonbaharı anlatan *Sürünün Dönüşü* (Resim 12) ile kış mevsimini betimleyen *Kardaki Avcılar* adlı resmi tamamlamaktadır. (Brueghel resimlerinde insan figürü doğanın ana karakteri olarak değil, onun organik bir parçası olarak betimler.) *Sürünün Dönüşü* adlı resimde sığır sürücü ve çobanlar, doğa ile aynı değerde görüldüğü için benzer renk tonları ya da gerçek, abartıyı ortadan kaldıran bir renk tonuyla boyanmıştır. Teknik çok ustaca kullanılmış olup ön düzlemdeki zemin koyu kahverengi ile boyanarak sığır sürücü özellikle gösterilmek istenmiştir. Bu resimde dikkat çeken bir diğer özellik ise doğal nesnelerin, dinsel içerikli bir öykünün anlatıldığı bir resim kompozisyonuna fon olarak kullanılmaması, onun yerine doğal bir kırsal yaşamın anlatıldığı bir kompozisyon için düzenlenmesidir. Bu açıdan bakıldığında resim, konusu itibarıyla doğal dünyanın bir bütün olarak betimlendiği bir çalışmadır. Günümüzde *Kasvetli Gün* olarak bilinen bir erken ilkbahar resmi diziyi tamamlayan son resimdir (Resim 9). Brueghel'in resim döngüsünde mevsimlerin bölünme şekli çok sayıda tartışmaya yol açmış ancak resmedilme tarzları kadar devrim niteliğinde olmamıştır. Kuş bakışı noktaları ile bu resimler belirgin bir şekilde Patinir geleneğini izlemektedir. Ancak Brueghel, kompozisyona dair çok sayıda yenilik getirmiştir. Daha önce de *İkarus'un Düşüşü* (Resim 11) resminde ön planı resim düzlemine paralel yapmak yerine köşeye yerleştirmiş ve böylece manzarasına çok daha büyük bir derinlik kazandırmıştır. Ayların resimlerinde dinamik resim yapısı, eşi görülmemiş farklı hava koşullarının resmedilmesi ile de tamamlanmaktadır. Ancak Brueghel'in resimleri, çeşitli türde manzaralar ve belirli meteorolojik fenomenleri ile günlük hayatın gerçek yansımalarından daha fazlasına karşılık gelir. Bu resimler yalnızca büyük bir tutarlılıkla kopyalanan harita özellikli detayları nedeniyle değil, aynı zamanda derinlemesine düşünmeye davet eden insan aktivitelerini içermesi nedeniyle de hümanistlerin dikkatini çekmiştir. Nils Büttner, Brueghel'in resimlerinin içeriği ve resmedilişi ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur:

Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* atlasında haritaların nasıl görülmesi gerektiğini göstermek için dünya haritasına çeşitli klasik alıntılar eklemiştir. Seneca ve Çiçero'dan yaptığı alıntılarla dünyanın önemsizliğine ve kırılganlığına işaret ederek insanın etrafındaki dünyayı öğrenme yükümlülüğünü vurgulamaktadır. Ortelius ve çevresi için, Çiçero'nun Tanrıların Doğası (2.37) kitabında üzerinde ısrarla durduğu *contemplatio mundi* (dünya tefekkürü) Hristiyanlıktaki kurtuluş öğretisinin temel özellikleri ile yakından bağlantılıydı. Brueghel'in resimleri, bu çevrenin özellikle Hristiyan formunda stoacı olan dünya görüşleri bağlamında yorumlanmalıdır. Felsefi kavramların yansıması olarak anlaşılan bu ayların resimleri bile Brueghel'in

resmettiğinden çok daha fazlasını içermektedir – *plus semper quam pingitur* (her zaman bir resimden fazlası) (Büttner, 2006, s. 112).



Resim 13. Jacob Grimmer, Dört Mevsim: Bahar-Yaz-Kış-Sonbahar, 1577, Panel Ü.Y.B., 35.5 x 60 cm

Resim 14. Jacob Grimmer, Dört Mevsim: Bahar-Yaz-Kış-Sonbahar, 1577, Panel Ü.Y.B., 35.5 x 60 cm

Flaman manzara sanatçısı Jacob Grimmer (1525-1590), resimlerinde, konu olarak kırsal sahneleri ve Antwerp çevresindeki manzaraları işlemiştir (13-14-15). Önemli bir manzara ressamı ve kış sahnelerini betimleyen bir sanatçı olan Grimmer, aynı zamanda Babil Kulesi ve dinsel öğeler içeren resimler de yapmıştır. Jacob Grimmer genel yargıya göre, Pieter Brueghel'in sanatsal yeniliklerini küçük panolarda yeniden resmeden ve bunları düşük fiyatlarla satışa sunan taklitçi bir sanatçı olarak görülmüştür. Grimmer'in manzara resimleri aynı zamanda manzara türünün gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Sanatçının erken dönem resimleri, Joachim Patinir tarafından başlatılan, *dünya manzarası* adı verilen Flaman geleneğinden ayrılmıştır. *Dünya manzarası* terimi, sanat tarihi literatüründe dağlar ve vadileri, suları ve binaları yüksek bir bakış açısı ile sunan ve genellikle küçük çaplı İncil ile ilgili veya tarihî bir hikâyeyi içeren ancak figürleri kendilerini çevreleyen öğelerin içinde küçücük kalmış hikâyeler sunan hayalî, panoramik bir manzara kompozisyonunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Grimmer, eski kuşağın yapmacık dünya manzarasını bırakarak daha önce görülmemiş bir sadelik ve özgünlüğü tercih etmiştir. Tarzındaki gelişme hâlâ pek az anlaşılrsa da son dönem resimlerindeki anekdotal detaylar belirgin bir şekilde azalmış ve yerini samimi manzara görüntülerine bırakmıştır. Grimmer, köylüleri katı bir bakış ile betimleyen Pieter Brueghel'in aksine, daha çok yaşanmış bir köylü görüşünü dile getirmiş, sıklıkla kırsal yaşamın hafif, mizahi yanını *Bir Köyün Yanında Kış Manzarası*, *Bir Köy ve Bir Kış Manzarası*, *Donmuş Gölde Patenciler* ve *Ön Taraftaki Avcılar* gibi resimlerinde konu etmiştir. Sanatçının son dönem resimleri, David

Vinckboons ve Frankenthal Okulu'nun¹ ressamaları gibi bir sonraki kuşak ressamaları tarafından yoğun olarak betimlenen orman manzarası türünün habercisidir. Grimmer'in resimleri, Gillis van Coninxloo, genç Jan Brueghel ve Jan Wildens'in yanı sıra oğlu Abel de dâhil olmak üzere bir sonraki Flaman manzara ressamaları üzerinde etki bırakmıştır.



Resim 15. Jacob Grimmer, Dört Mevsim: Bahar-Yaz-Kış-Sonbahar, 1577, Panel Ü.Y.B., 35.5 x 60 cm

Resim 16. Hans Bol, Schelde Görüntüsü ile Manzara, 1575, Tuval Üzerine Tempera, 46.4 x 74.3 cm

Manzara resmine olan talebin resim piyasası üzerinde etkisi oldu. Antwerp'te çok sayıda ressamın, yeni resimsel buluşlarının kopyalarını yapıp satmasına olanak sağlamıştır. İspanyollar tarafından Mecheln kentinin işgal edilmesi ve yerle bir edilmesinin ardından 1572 yılında bu kenti terk ederek Antwerp'e yerleşen Hans Bol da bu durumu kabullenmek zorunda kaldı. Karel van Mander'in belirttiğine göre Bol, Antwerp'e vardığında tabloların satın alınıp kopyalanarak kendisininmiş gibi satıldığını görünce tuval resmi yapmaktan vazgeçmiş ve kendini tamamen manzara ve minyatür tarih kesintileri resmetmeye adanarak, 'şimdi boşu boşuna beni bunlarla taklit etmeye çalışsınlar.' demiştir. Bu yalnızca van Mander'in anlatıklarının bir kısmıdır ancak gerçekten de Antwerp'e varışından sonra Bol'un çizimlerinde daha hızlı ve daha kabataslak bir tarza geçiş görebiliyoruz (Büttner, 2016). 1575 tarihli *Schelde Görüntüsü ile Manzara* resminde de görüldüğü gibi tempera boya ile resim yapmayı tamamen bırakmamıştır (Resim 16). Bu resim panoramik, çarpıcı bir aydınlatmaya sahip bir manzaradır. Betimlenen köy, tam olarak tanınır olmasa da Antwerp çevresini çağrıştırmaktadır. Bol'un resimleri Antwerp'in zengin sakinlerinin evlerinin bulunduğu bölgeyi göstermekte ve bu nedenle de haklı olarak resmin dekoratif işlevinden fazlasına sahip olduğundan kuşkulaniılmaktadır. Birinin özel mülkiyeti olarak veya birinin kır

¹ Frankenthal Okulu: Palatinate/Frankenthal'de yaşayan ve çoğunlukla orman manzarası resimlerini yapan 16. yüzyıl manzara ressamaları grubu.

evinden manzara olarak, böyle bir manzara etkili bir statü göstergesi olabilir. Toprak sahibi seçkinler, arazilerinin büyüklüğünü ve verimliliğini belgelemek için mülkiyetlerinin resimlerini yaptırıyorlardı. Engin arazilere sahip olmasalar bile bu tarz resimlerle en azından saygınlıklarını gösterebiliyorlardı ve bu resimler tek başına dört dörtlük bir zevke sahip bir yaşam tarzı sürdürdüklerini göstererek itibarlarını artırıyordu.

Hans Bol'un *Schelde Görüntüsü ile Manzara* resminin, özellikle resmin düzlemine paralel ön planında, çeşitli figürlerle hareketlendirilmiş oluşu, 16. yüzyıl Flemenk manzaralarının çoğu detaylarla ve ikincil anlatı sahneleri ile doludur. Çoğu zaman bu ikincil figürler, manzaranın asıl ressamından farklı ressamlar tarafından yapılıyordu. Örneğin Jacob Grimmer, *Dört Mevsim* resmindeki figürleri kendisi de üretken ve saygın bir manzara ressamı olan Lucas van Valckenborch'a yaptırmıştır (Resim 15). Bol'un manzara resimleri gibi Grimmer'in resimleri de resimlerinin baskılarının geniş çapta yayılması nedeniyle çokça taklit edilen Pieter Brueghel'in geleneğine dâhil olmuştur. Grimmer genellikle hafif yüksek bir bakış açısından köyleri ve değişen mevsimler içindeki tipik Brabant manzaralarını göstermektedir. Ressamın oğlu Abel ile birlikte bu alanda uzmanlaşabilmesi alıcılar arasındaki popülerliğinin kanıtıdır. Çok sayıda yaptığı dört mevsim serilerinin bu kadar ilgi görmesinin nedeni onların derin düşünceleri yansıtmaya çok uygun olmalarıdır. Bunların ilk örnekleri olan *Ayin İzlenimleri*'ndeki takvim görselleri de daha önce böyle bir işlev görmüştür (Büttner, 2016, 120).

16. yüzyılda insanların hayatı her yönden dinle yönetiliyordu. Manzara resimleri Tanrı ve yarattıkları üzerine tefekkürü kolaylaştırma görevi görüyordu. Dönemin seyircileri için her doğa tasviri Tanrı'nın yaratının bir görseliydi. Bu nedenle de manzaralar kendi içinde "anlamsız" değil ilahi gücün ve onun her şeye kadir oluşunun bir hatırlatıcısıydı. Aziz Paul'un mektuplarında (Romans 1: 20) ve ilahi kitaplarda (19: 2) bahsedilen doğa tasavvuru elbette bir tablonun seyrinden gelen estetik hoşnutlukla kombine edilebilirdi. Manzaralar kesinlikle din dışındaki nedenler için yapılıyor ve fiyatlandırılıyorlardı ancak günümüzün modern seküler bakış açısına kapılıp, o dönem çağdaşlarının manzara resminde yalnızca estetik bir haz bulduğunu söyleyerek genelleme yapmak yanlış olur (Büttner, 2006, s. 120-121).

İlk modern manzara resimlerinin amacı, işlevi ve içerdiği anlamları bakımından iç içe geçmiş ve birbirlerinden ayırt edilmeleri oldukça zordur. Yine de manzara resmine ayrı bir resim türü olarak geçerlilik (özellik) kazandıran, ikincil figürler değil,

Antik Çağlardan beri kırılmayan, özellikle saraylı ortamlarda uygun olarak kabul edilen duvar dekorasyonu geleneğidir. Dönemin izleyicilerine göre manzara resimleri/doğa betimlemeleri yalnızca dekoratif bir işlev görmüyordu. Bu resimler hem dinsel veya hümanist düşünüş nesneleri olarak hem de yeni kozmografinin ifadeleri olarak değer görüyordu. Dünyanın betimlenmesi ve haritalandırılması üzerindeki yeni ilgi, sanat yapıtlarını etkilemiş ve aynı zamanda ressamalar da bu ilgiyi destekleyip resimleri ile biçimlendirmişlerdir. Manzaranın ayrı bir resim türü olarak ortaya çıkışı hem antik resim incelemeleri ile hem de resim ve yeni coğrafya arasındaki bu etkileşim ile desteklenmiştir. Manzara, nihayet sanat tarihinde tek başına kayda değer bir konu olarak kabul edilmeye başlamıştır (Büttner, 2006, s. 121).

1.4. 17. Yüzyıl Resminde Doğa

17. yüzyıl resminde doğa betimi, 16. yüzyıldaki insanı merkeze alan resmin yerini almıştır. Bu dönem sanatçıları, resimlerinde insan figürüne yer vermişse de bunu manzara içinde olabildiğince küçük bir şekilde resmetmiştir; odak noktası, daha çok doğanın resmedilmesi olmuştur. 17. yüzyıl, sanatçının doğaya açıldığı ve resimlerinde doğaya ilişkin bütün unsurlara yer verdiği bir dönemdir. Minor'un da belirttiği üzere bu dönemde, “doğa, sanatçıların ve kuramcılarının zihinlerinde mutlak bir sanatsal sorun olarak bulunuyordu” (2012, s. 109). Çünkü uzun bir dönem insanı merkeze alan ve resmin arka planında doğanın herhangi bir bölümünü aktaran sanatçının yerine, tamamıyla doğayı ana konu yapan bir resim anlayışının görülmeye, benimsenmeye başladığı bir dönemdir. Bu nedenle sanatçının ilgisinin giderek insan olgusu üzerinden doğaya kayması, aynı zamanda onun doğayı çok iyi öğrenmesi, alımlaması ve özümsemesini gerekli kılmıştır. Sanatçının doğa imgesi; resimde ideal ya da başka dünyaları (imgelem) anlatmamış, daha ılımlı, gerçekliğe yakın, alımlanabilir bir doğa imgesine dönüşmüştür.

17. yüzyıl sanatçılarından Annibale Carracci (1560-1609), resimlerinde doğa formlarını, optik görünüşlerinden çok onları idealize ederek sunmuştur. Maniyerist sanatçıların ihmal ettiği doğa araştırmasını Barok sanatçılarının resimlerinde yeniden ele alındığını ve bunun dünya ve insan güzelliğinin yeniden keşfedilmesini sağladığını belirten Adnan Turani, Carracci'nin doğa karşısındaki tutumunu şöyle değerlendirmektedir:

Annibale Carracci'nin esas eseri, ideal manzara resmidir. Buna klasik ya da heroik manzara da denilmektedir. İdeal manzara, doğa ile geleneği bir potada eritiyordu. Aslında Giorgione ve Raphael daha önce bunun erken bir formunu geliştirmişlerdi. Tiziano, bu manzaraya heroik bir hava kazandırmış ancak 16. yüzyılın sonunda bu manzara, ezbere taklit edilen bir şablon olmuştur. Carracci, gerçekten kırı ve Roma civarını yeniden keşfetmişti. Ancak bu işi doğada gördüğü gibi ele almıyor, gördüğü tepeleri, harabeleri, akuaduktları, yüksek ağaçları, sarmaşıkları sınırlıyor ve yeniden düzenliyordu (Resim 17). Aslında bu klasik üsluplu bir manzara düzeni idi. Çünkü bu resim, unsurların sınırlılığını tanıyordu. Hollanda manzara ressamlarının sonsuz ve sınırsız optik gözlemi değildi. Doğayı ele alıyor, ayıklıyor ve onu idealize edip yükseltiyordu (Turani, 1983, s. 403).



Resim 17. Annibale Carracci, Nehir Manzarası, 1589-90, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88.3 x 148.1 cm

Resim 18. Adam Elsheimer, Mısır Kaçışı, 1609, Bakır Üzerine Yağlı Boya, 31 x 41 cm



Resim 19. C. Lorrain, Manzara ve Psyche'nin Babasının Apollon'a Adağı, 1662-63, 175 x 223 cm

Resim 20. Peter Paul Rubens, Tarladan Dönüş, 1635-38, Pano Ü.Y.B., 121 x 194 cm

Resim 21. Rembrandt van Rijn, Kaleli Manzara, 1632, Panel Üzerine Yağlı Boya, 44 x 60 cm

Benzer bir anlayışla kuzeyde doğayı ve ideal manzarayı resimlerinde yoğun olarak konu edinen diğer bir sanatçı ise Adam Elsheimer'dir (1578-1610). Sanatçı, doğanın dingin ve huzur verici yönlerini ideal bir biçim dili hâline getirmiştir. 1578'de Frankfurt'ta doğan sanatçı, Frankenthal'de orman ressamı Hollandalı Gillis van Coninxloo'nun atölyesinde öğrenim görmüştür. Bir süre Roma'da yaşayan sanatçı, burada kırların çekiciliğinden etkilenmiş ve bakır üzerine ince bir işçilikle kazınmış kır manzaraları içinde yer alan mitolojik ve dinsel içerikli öyküleri konu alan çalışmalar

yapmıştır. Arnavutluk dağları ve Tivoli, onun ideal manzara resmi için başvurduğu önemli biçimler olmuştur. Sanatçının 1609 yılında bakır üzerine yağlı boya kullanarak yaptığı *Mısır Kaçış* adlı küçük gizemsel manzara resminde, gece betimlenen gökyüzü, resmin yüzeyinin yarısından fazlasını kaplamaktadır (Resim 18). Yer düzleminde ise koyu olarak resmedilen öbek ağaçlar (çoğu silüet şeklindedir) arasında ateş yakan çobanlar ve onlara ait hayvanlar belirlemektedir. Öte yandan sağ ön planda ise âdeta simsiyah olarak betimlenen ağaçlarla bütün olarak resmedilen Yusuf, Meryem ve çocuk İsa'nın eşekleri ile birlikte Mısır'a kaçışını temsil eden bir durumda gösterilmiştir. Avrupa resminde, farklı dönemlerde benzer konuyu resmeden sanatçıların öyküye uygun mekân seçimini kendi ürettikleri manzara içinde sundukları görülür. Bununla birlikte, benzer konuyu anlatan resimler genellikle gün ışığında, daha ışıkl bir ortamda resmedilmiştir. Ancak Elsheimer, bunlardan farklı olarak öyküyü daha kasvetli bir ortamda, gece manzarası içinde sunmayı tercih etmiştir. Aynı zamanda, manzara resminin gelişimiyle birlikte aynı dinsel öyküleri anlatan resimlerde mekânın daha bilinçli ve düzenli yapılmaya başlandığı görülür. İnceleme konusu olan bu resimde, betimlenen ağaçlar ve diğer öğeler gözleme dayanmamaktadır ama gerçekliğe yakın tutularak oluşturulmuştur.

Çok başarılı ve oldukça taklit edilen bir sanatçı olan Claude Lorrain (1600-1682), “Roma ve çevresindeki tepeleri ve ovaları gezdi; buralardaki güneye özgü güzel tonları ve görkemli kalıntıları inceledi. Poussin gibi o da doğanın gerçekçi betimlenmesinde mükemmel bir usta olduğunu, yaptığı eskizlerle kanıtladı. (...) Tablolarında ve asitle indirme resimlerinde ise, doğayı kullanırken seçici davranmış, ancak geçmişin düşsel görüntüsüne uygun gördüğü motifleri kullanmıştır (Resim 19). İnsanların gözlerini doğanın yüce güzelliğine ilk kez Claude Lorrain açmıştır” (Gombrich, 1999, s. 396-97). “Claude’un etkisi öyle güçlüdür ki Klasik Yunan ve Roma manzara resmi açısından da tartışmasız biçimde belirleyici olmuştur. (...) Sanatçı, manzaralarının kompozisyonlarını atölyesinde oluştursa da ağaçlar, Claude’un gerçek yaşamdan resimleyebilme becerisini doğrulamaktadır” (de Rynck, 2016, s. 330). Lorrain’nin de resimlerinde, olağanüstü bir şekilde gerçekçi resmedilmiş dinsel figürler ve Roma kırsalı, tarihî yapılar/harabeler gibi konular, hiçbir zaman betimlenen manzara kadar ön plana çıkmamıştır. Her iki olgu da belli bir uyum içinde, imgeye dayalı olarak bütünlüklü bir şekilde sunulmuştur. “İdeal bir uyum içinde olan düşsel yerlerdeki ışığa ve ışığın saatlere ve mevsimlere göre gösterdiği değişikliklere Lorrain’in duyduğu ilgi, sanatçının kara kalem ve yağlı boya eserlerinin manzara resminde 18. yüzyılda görülen

gelişme üzerindeki büyük etkisini bir ölçüde açıklamaktadır” (Eroğlu, 2007, s. 314). Barok sanatının öncü sanatçılarından Peter Paul Rubens (1577-1640) yaptığı çeşitli kişilerin portreleri, alegorik ve sunak resimlerinin yanı sıra “1635-36 yıllarında eşine az rastlanır lirik ve romantik manzara resimleri yapmıştır. Âdeta Brugel anlayışını daha yumuşak, daha dinamik olarak canlandırmıştır” (Eroğlu, 2007, s. 295). 1635-38 yılları arasında pano üzerine yağlı boya kullanarak yaptığı *Tarladan Dönüş* resmi bu içeriğe bir örnektir (Resim 20). Bu resim, yazlık evi Steen Şatosu’nun yakınındaki tarlaların bir görünümüdür. “Manzara, Rubens’in tek tek izleyicinin dikkatine sunduğu bir dizi ayrıntıyla gözler önüne serilir. Gözlerimiz önce kıvrılarak ilerleyen koyun sürüsünü ve derenin kıvrımını izleyerek orta plana, sonra da ters yöne bir eğri oluşturan ağaçları izleyerek yukarıya ve ortaya çekilir. Ufuk, güçlü bir sınır çizgisi oluşturmaz. Manzara hiç gözden kaybolmayacakmışcasına uzanıp gider. Klasik efsanelere dekor işlevi gören, doğayı dramatik, fırtınalı bir biçimde ele alan manzara resimlerinden farklı olarak bu resim gündelik yaşamı konu alır” (Eroğlu, 2007, s. 296). Başka bir Barok sanatçısı olan Rembrandt van Rijn (1606-1669) doğayı konu edindiği resimlerinde daha çok dramatik durumların (kasvetli bir doğa ortamı) betimlemelerine yer vermiştir; bu betimlemelerin başında fırtınalı atmosferler ön plana çıkmaktadır. Antik mitoloji ve portre resimlerinden farklı olarak 1632 yılında yaptığı *Kaleli Manzara* resminde, geleneksel bir konuya geleneksel olmayan bir uygulama getirmiştir (Resim 21). İlk Hollandalı manzara ressamı, düz ve sıradan sahnelerini eşit bir ışıklandırma ve monokrom renklendirme ile yorumlamıştır. Ancak Rembrandt, bu manzara ve diğer manzaralarda dış mekânda ışığı göstermenin yeni ve zekice yollarını bulmuştur. Yağlı boyada ender görülen parlak, serbest bir kabataslaklık ile tapınakların, duvarların ve köprü yolların romantik enkazları ile dolu, imgelem gücü yüksek bir kompozisyon yaratmıştır. Rembrandt, 1640-1655 yılları arasında iki yüzden fazla çizim, yirmi dörtten fazla gravür ve on yedi yağlı boyadan oluşan birçok resim yapmıştır. Bu resmin (Resim 21) şiirsel ve ortama ait özellikleri, sağ alt köşede eğilip bükülen ağaçlarla vurgulanmıştır. Gökyüzündeki gökkuşağının renkleri ince ve berrak bir şekilde boyanmıştır (Rothenstein, (Ed.) 1978).



Resim 22. A. van Everdingen, Bir Su Değirmeninin Yanında İskandinav Şelalesi, 1650, 112 x 88 cm

Resim 23. Jacob van Ruisdael, Çağlayan, 1675, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 99.3 x 86.3 cm

Resim 24. Mindert Hobbema, Middelharnis Yolu, 1689, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 104 x 141 cm

Resim 25. Jan van Goyen, Kum Tepeleri, 1631, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 39.5 x 62.7 cm



Resim 26. Jan Vermeer, Delft Manzarası, 1660-61, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 99 x 118 cm

1621'de Alkmaar'da doğan ve 17. yüzyılının önemli manzara ressamı arasında gösterilen aynı zamanda Berchem'in Haarlem'den meslektaşı olan Allaert van Everdingen'in çokça seyahat ettiği bilinmektedir ve gittiği yerler oldukça iyi belgelendirilmiştir. 1643-1645 yılları arasında İskandinavya'da kalmış ve burada bulunduğu süre zarfında aralarında *Bir Su Değirmeninin Yanında İskandinav Şelalesi* (Resim 22) resminin de bulunduğu, sonradan yağlı boya resmine dönüştürdüğü çok sayıda manzara çizimi yapmıştır.

Amsterdam'da İskandinavya ile yaptığı ticaret sayesinde çok zengin olan tüccar Trip ve de Geer ailelerinin mülklerinin gerçeğe uygun manzaralarını resmetmiştir. De Geer yıllarca İsveç top silahlarının üretimini ve İsveç demir ve bakır ihracatını tekelinde tutmuş, bu esnada de Geer'in pazarlama işlerini ticaret firması Elias ve Pieter yürütmüştür. Trip'in Amsterdam'daki merkezi, Everdingen tarafından yapılmış dev bir Juletha Bruk top dökümhanesi manzarası ile dekore edilmişti. Buna ek olarak koridorlarda ve çeşitli odalarda, kapı üstü paneli olarak çağlayan şelalelerin yanındaki ahşap kulübelerin ve loş çam ormanlarının resimleri vardı. Bu resimler de biyografisini yazan Arnold Houbraken'in *Nordik Manzaralar* olarak tanımladığı Everdingen resimleriydi. Bu ihracat tekelinin sona ermesinin ardından bu tarz resimler İsveç ham maddelerinin ithalatına yatırım yapmaya başlayan Amsterdam tüccarlarının ilgisini çekmeye

başladı. O dönemde, 1660'larda, Haarlem'den Hollanda başkentine henüz 1656'da taşınmış olan ressam Jacob van Ruisdael, İskandinavya manzaralarını resmetmeye yönelmiştir (Büttner, 2006, s. 200).

17. yüzyıl, Hollanda sanatında enteresan bir zaman dilimidir. Çünkü resim sanatında birçok “tür”ün doğduğu yerdir Hollanda. Jacob van Ruisdael de (1628/29-1682) o yüzyılın Barok sanatı içinde çok önemli bir manzara ressamıdır. “Manzara resmi Hollanda’nın Altın Çağı’nda kendi sınırları içinde gelişen bir tür hâline gelmiş ve Jacop van Ruisdael bu türün en değişken ve yenilikçi uygulayıcılarından biri olmuştur. Sanatçının manzaraları dramatiktir (Resim 23); ılık, alçak bakış açısı, renk kontrastları, küçük insanlar ve bulutlu gökyüzü birçok resmin ruh hâlini belirlemiştir” (de Rynck, s. 322). Doğayı objektif bir gözle inceleyen ve ona kendi sevgisini de katan sanatçının manzara resimlerinin aynı zamanda onun ruhsal durumunu yansıttığı görülebilir. Ruisdael’in öğrencisi ve dostu olan Mindert Hobbema (1638-1709) sanat tarihinde önemli bir manzara sanatçısı olarak bilinmektedir. Sanatçının en bilinen resmi *Middelharnis Yolu*, yolun her iki tarafında sıra hâlinde geriye doğru daralarak uzanan bir manzara resimdir (Resim 24). Genişçe yer verilen gökyüzü düzlemine karşın yer düzleminde aşamalı bir hareket duygusu sezilmez, aksine izleyicinin gözünü, geriye doğru gökyüzüyle ayrılan ufka yöneltir. Hollandalı bir başka manzara sanatçısı Jan van Goyen (1596-1656) gösterişli tapınak ve harabeleri betimlemek yerine, daha yalın ve basit bir yaşamı, sıradan bir yel değirmenini resmetmeyi yeğlemiştir. İdealize ya da gösterişli manzaraların yerine, yaşadığı çevrenin, kırsal yaşamın tekdüze yönlerini ön plana çıkararak betimlemiştir (Resim 25). “Jan van Goyen’nin sanatsal üretimi, içinde bir insanın olmadığı saf manzaraya doğru evrilen süreci örneklemektedir” (de Rynck, 2016, s. 301). Goyen, resimlerinde ele aldığı konular ve geliştirdiği resimsel dil sayesinde Hollanda manzara resminin gelişmesine büyük katkı sağlamış sanatçılardandır. Barok dönemin diğer önemli sanatçılarından Jan Vermeer’in (1632-1675) 1660/61 tarihli *Delft Manzarası* resmi, yaşadığı bölgenin bir betimidir (Resim 26). Bu resim, onun en bilinen ve değerli resimlerindendir. Bazı eleştirmenler, söz konusu resmi, 17. yüzyıl Hollanda sanatının en önemli kent manzarası resmi olarak görmektedir. Gökyüzü bulutlarla doludur ve bu bulutlar belirgin bir şekilde geriye doğru küçülerek resme önemli bir derinlik kazandırmaktadır. Kent görünümü bir bütün olarak gösterilmiştir. Güneş bazı yapıları aydınlatmaktadır, bazı yapılar ise gölgede kaldığından daha koyu olarak resmedilmiştir. Bu resim, sanatçının doğduğu yerin çok

gerçekçi bir görüntüsünü oluşturmaktadır ve izleyende önemli derecede gerçeklik duygusu oluşturmaktadır. Barok sanatının temel özelliği olan ışık-gölge kullanımı çok keskin bir şekilde uygulanmıştır, âdeta sanatçının yeteneğini gösteren bir gerçeklik düzeyinde resmedilmiştir. Işık ve gölgenin keskin geçişleri kentin uzaklık ve derinliğini tanımlamayan önemli unsurlardır. Her görüntü çok titiz bir biçimde ayrıntılarıyla resmedilmiştir. Bunu, yapıların suya düşen gölgelerinde görebiliriz.



Resim 27. H. Robert, Ermenonville'deki Parkta Jean-Jacques Rousseau Türbesi, 1802, 53.3 x 64.8 cm

Resim 28. Giovanni Battista Piranesi, Nero Su Kemer, 1775, Gravür, 48.8 x 71 cm

Resim 29. Sebastiano Ricci ve Marco Ricci, Harabeli Manzara, 1725-29, T.Ü.Y.B., 123.2 x 161.3 cm

Resim 30. Francesco de Guardi, San Marcuola Yağ Deposunda Yangın, 1789, T. Ü. Y. B., 32 x 51 cm



Resim 31. T. Gainsborough, Günbatımı: Dereden Su İçen Atlar, 1760, T. Ü. Y. B., 121.9 x 154.9 cm

Resim 32. Francis Towne, Arveyron'un Kaynağı, 1871, Kâğıt Üzerine Sulu Boya

1.5. Sanat, Aydınlanma ve Romantizm: 18 ve 19. Yüzyıl

17. yüzyılda manzara, Watteau ve Fragonard ile Rokoko anlayışında bir cennet havasına bürünerek devam etmiş ancak buna ilave olarak bir de mimari resim ortaya çıkmıştı. Aslında bu mimari resim anlayışı Giotto'dan bu yana devam etmekteydi. Masaccio, Venedikli Carpaccio ve Gentile Bellini de gerçeğe uygun bir gözlemlerle mimari resimler yapmışlardı. Gerçekçi manzara resmi ise esas olarak Kuzey'de görülmüştü. Manzara resmi, güneyde, İtalya'da eski çağların rüyası içinde harabe romantizmi ile ilgili manzara sanatını doğurmuştu. Aslen Fransız olan ancak İtalya'da yaşayan Hubert Robert (1733-1808), bu yeni eğilimin ressamı idi (Resim 27). Bunun yanında Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), sahne resminden kazanılan bir mimari resmini Roma'da yansıtmakta idi (Resim 28). 18. yüzyılın Venedik ressamı, mimari resmi

renklendirmişler ve bütün Avrupa'ya yaymışlardı. Luca Carlevaris, (1663-1731) bu mimari resmi Roma'dan Venedik'e aktarmış, burada Canaletto adı ile tanınan Antonio Canale (1697-1768), sahne resminin ışıklı esprisini ve pitoresk ifadesini mimari resme katmasını bilmişti. Binaları, derin perspektifleri içinde keşfeden bu sanatçı, Venedik'in kanal ve sahillerini, kayıklarını ve insanlarını günlük güneşlik bir atmosfer içinde resmetmiştir" (Turani, 1983, s. 428-29).

Marco Ricci (1676-1730) *Harabeli Manzara* adlı resminde, fantastik manzara içinde antik dünyanın gücünü pitoresk şekilde anımsatan bir sahne yaratmak için bir dikili taş, tapınak bölümleri ve heykel gibi antik Roma anıtlarını birleştirdi (Resim 29). Ricci hayatının son yıllarında, bu tarz tiyatral manzaralarda ustalaşmış ve aynı anıtsal yapıları tekrar tekrar farklı bağlam ve düzenlemelerle kullanmıştır. Her zaman olduğu gibi amcası Sebastiano Ricci (1659-1734), çok büyük yapıların arasında seçilemeyen, kaybolan figürleri resmetmiştir. Kent görünümelerini betimleyen sanatçılardan Francesco de Guardi (1712-1793), Canatello'yle birlikte 18. yüzyılın en önemli manzara ressamlarından birisi olmuştur. Çok çeşitli konularda çalışmış olan ve Canatello'nun etkisinde kalan sanatçı, resimlerinde kent mimarisinin, bayramların, iç ve dış mekân sahnelerinin betimlemelerine yer vermiştir (Resim 30). 18. yüzyılın bir başka önemli manzara sanatçılarından Thomas Gainsborough (1727-1788), portre resimlerinin yanı sıra önemli manzara resimleri de yapmıştır. Sanatçı, krallığa mensup kişilerin portrelerini yaparak ün kazanmıştır. Gainsborough, manzara resimlerinin çoğunu zihinsel bir tasarlama/imgelem ile yapmıştır. Bu manzaralar şiirsel nitelikte görüntüler içerir. Sanatçının müzik eğitimi görmesi, bu şiirsellikte etkili olmuştur. Sanatçının 1760 yılında yaptığı *Günbatımı: Dereden Su İçen Atlar* adlı resminde, batan güneşin son ışınları bulutlardan sızarak hayvanların sulandığı birikintisi betimlenmiştir (Resim 31). Gainsborough, manzara sanatçısı olarak 18. yüzyılın ikinci yarısı İngiliz sanatçılarından ve daha sonra da 19. yüzyıl Fransız manzara sanatçılarından öncüsü sayılmaktadır. İngiliz sanatının ilk sulu boya manzara sanatçılarından olan Francis Towne (1739-1816), Claude ve Richard Wilson'un yağlı boya tekniğinden etkilenmiş olmasına rağmen kendine özgü bir sulu boya tekniği ile resim yapma tarzını geliştirmiş ve sanat yaşamının sonuna kadar çok az değişiklikler yaparak bu tarzını korumuştur. Resimlerinde çoğunlukla dış mekânları ve doğal manzaraları konu edinmiştir (Resim 32).



Resim 33. William Turner, Lordların ve Avukatların Evlerinin Yanması, 16 Ekim, 1834-35, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 123 cm

1.6. William Turner, John Constable ve Caspar David Friedrich

İngiliz romantik sanatının en önemli sanatçılarından William Turner'ın (1768-1851) sanat serüvenini üç döneme ayırabiliriz: Birinci dönem resimleri önemli ölçüde topoğrafik olup bu resimlerde doğa olduğu gibi resmedilmiştir. İkinci döneminde Poussin, Wilson, Cupy ve en önemlisi de Claude Lorrain gibi ünlü manzara ustalarının resim anlayışlarından derinden etkilenmiştir. Son dönem resimlerinde ise lirik duygusunu ve bireyselliğini büyük bir içtenlikle ve ustalıkla ifade eden resimler yapmıştır. Turner, yarattığı resim dilinde o güne kadar dingin ve huzurlu olan manzaranın görünen çehresini tümüyle değiştirmiş, onun yerine daha devingen ve göz kamaştırıcı bir ortama ait betimlemeler yapmıştır. Sanatçının resimlerinde, çoğu zaman devingenlik içinde betimlenen doğaya ilişkin öğeler ayrıntılanmaz, yalın ve belirsiz bir doğa görüntüsü olarak belirir (Resim 33). “Turner'ın resminde, sınır çizgisi belirlenmemiş biçim, çevresi ile oluşturduğu görsel bütünlük içinde eriyip gider; başka bir deyişle, onun yapıtlarında ayırıcı bir işlev görerek figürler arası ilişkiye müdahale eden herhangi bir kontura rastlamayız (...)” (Ergüven, 2007, s. 227). Constable ve Turner her ne kadar klasik anlamda manzara resimleri üretmiş olsalar da aynı zamanda bu gelenekten uzaklaşıp soyuta dönüşen ve bir anlamda soyut sanatın da yolunu açan büyük ve yaratıcı sanatçılardır. Turner'ı diğer manzara sanatçılarından ayıran önemli

nokta, manzara resimlerinde görüntüyü yalınlaştırması ve bunun yanında figürü dışarıda bırakarak odak noktasını tamamen doğa üzerine çekmesidir. Özkan Eroğlu'nun belirttiği gibi, “manzara resminde soyuta dönüşme işini, gün ışığını kullanmakla izlenimci sanat başaracaktır fakat öncesinde Turner'ın çabası gerçekten kayda değerdir” (2007, s. 329). Turner'ın manzara resmine kazandırdığı diğer önemli bir gelişme ise resimdeki geleneksel uzamsal yapının onunla yeni bir boyut kazanmaya başlamış olmasıdır. Bununla birlikte, modernizm ve sonrası resimde de onun doğaya ilişkin geliştirdiği resimsel dil bağlamına önemli bir kaynak olarak başvurulduğu görülür. Turner'ın manzaralarında gerçek doğa görüntüsünün imgelem dünyasında yeniden biçimlendirilerek resmedildiği, kendisini her durumda duyumsatır. Aslında bu, doğanın derinlemesine duyumsanmasının sanatçı üzerindeki etkilerinin yeniden yorumlanması olarak değerlendirilebilir. Doğa görüntüsü, betimlemeden çok bir tür bireysel anlatıma dönüştürülmüştür. Başka bir deyişle doğa, var olan hâliyle gösterilmemekte, anlatılmaktadır. Turner ile *doğa* artık sıradan bir konu olmaktan çıkıp doğrudan sanatçının ruh durumunu anlatan önemli bir imgeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında doğa, sanatçının iç coşkısına, ruhsal gerçeklerine bir tür aracılık görevi görmeye başlamıştır. Turner'ın tüm bu yenilikçi yaklaşımları, bir bakıma modern sanata zemin hazırlayan izlenimci sanatın temellerini de oluşturmuştur. Herbert Read (1974, s. 113), Turner'ın “kendinden önce gelen hemen hemen bütün manzara şekillerini kullandığını ve kendi bileşimini yapacak kadar güçlü bir imgelemenin olduğunu” belirtmektedir.

Resim sanatı tarihinde doğayı en özgün yorumlayan sanatçıların biri de hiç kuşkusuz John Constable'dir (1776-1837). Turner ile aynı dönemde yaşamış olan sanatçı, resimlerinde Turner kadar romantik, lirik ve şairane değildir. O, salt manzara ressamı olmuş ve kendi döneminin en büyük sanatçısı olmuştur. Resimlerine konu aramak için geziler yapan Turner'e karşın Constable, daima İngiltere'de kalmış ve çoğunlukla yaşadığı bölgeler olan East Anglia ve Londra çevrelerinin doğasından esinlenerek resimler yapmıştır. Turner ve Caspar David Friedrich, kendi iç dünyalarının özlemlerini yani bir çeşit (öznel) ruhsal durumlarını saptamışlardır. Constable ise doğadan gözü ile elde ettiği (optik izlenimleri) yaşantıları yansıtmıştır. Sanatçının daha sonra Fransa'da oluşacak olan Barbizon Okulu sanatçıları üzerinde de önemli etkisi olmuştur. Aynı zamanda onun etkisini en çok izlenimci sanatçıların resimlerinde görmek mümkündür.



Resim 34. Caspar David Friedrich, *Deniz Kenarında Keşiş*, 1808-9, Tuval Üzerine Y. B., 110 x 171 cm

Resim 35. John Constable, *Manzara*, 1824-25, Tuvale Marufle Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 22 x 31 cm

Resim 36. John Constable, *Weymouth Körfezi*, 1816, Tuvale Marufle Kâğıt Üzerine Y. B., 22 x 31 cm

İlk yıllarında portreye, dinsel ve tarihsel konulara eğilim gösteren Constable daha sonra yeniden manzara resimleri yapmaya başlamıştır. Constable; Rubens, Ruysdael ve Claude Lorrain'in manzara resimlerini incelemiş ve bu ustalardan önemli ölçüde etkilenmiştir. Ancak Constable'nin, bu ustaların bazı resimlerindeki biçimsel dile karşı gelerek bu etkileri kendine özgü bir tarzda yorumlamıştır. Havanın ve ışığın titreşimleri, rüzgâr, bulutlar ya da dalgaların köpüğü gibi devingen öğeleri resimlerinde hissettirmesiyle janr resminin yasalarını değiştirmeyi başarmıştır (Claudon, 1999, s. 62-63). Sanatçının 1818 yılında yaptığı *Weymouth Körfezi*, yoğunluklu olarak akromatik renklerin kullanıldığı, devingen bir atmosferi gösteren bir resimdir (Resim 36). Çalışmada doğanın betimlendiği an resmedilmiştir. Bu nedenle doğa ana temadır. Manzara resminin temel bir konu olmaya başladığı bu dönemde, yaygın görüşe göre doğada “önemli olan, resmi yapılan nesnenin ne olduğu değil, o nesnenin nasıl gösterildiğidir” (Hauser, 1984, s. 196). Constable de doğayı olduğu gibi betimlemekten özellikle kaçınmış, ona dair geliştirdiği düşünceleri, ondaki duyumsamalar aracılığıyla betimlemiştir. Bu nedenle onun manzara resimlerinde doğa, kişisel stilizasyona uğratarak sunulmuştur.²

Turner ve Constable ile aynı dönemde yaşamış olan ve kuşağının en önemli Alman sanatçısı olarak kabul edilen Caspar David Friedrich (1774-1840), alegorik manzara resimleri ile ön plana çıkmaktadır. Constable'nin gerçekçiliğine göre daha romantik olan sanatçı, doğayı incelemekte ve genellikle sembolik resimler yapmaktaydı. Doğaya öznel, duygusal bir tepki vermeyi, doğanın şiirsel yönlerini ortaya çıkarmayı hedeflemekteydi (Resim 34). “Onun manzara resimleri, daha çok Schubert'in ezgileri aracılığıyla tanıdığımız, çağının romantik-lirik şiirlerinin havasını yansıtır. Onun çıplak

² Constable, sanatın doğayı ele alınışını şöyle değerlendirmiştir: “Resim sanatı bir bilimdir, doğanın yasalarını konu alan bir araştırmadır ve resim sanatı alanında böyle çalışılması gerekir. O hâlde neden manzara resmi sanatına doğa felsefesinin bir dalı olarak bakılmasın ve tek tek resimler de bilimsel deneyler sayılmasın?” (akt. Gombrich, 2015, s. 29).

dağ manzaraları, bize şiir ideallerine aynı ölçüde yaklaşan Çin manzara resimlerini bile hatırlatabilir” (Gombrich, 199, s. 496-97). Friedrich’in resimleri, tipik olarak insan varlığını, geniş manzaraların ortasına küçültülmüş bir perspektif ile yerleştirir. Sanat tarihçisi Christopher John Murray’e göre insan figürünü “‘izleyicinin bakışını metafiziksel boyuta yönlendiren’ bir boyuta getirir. İdeallerdeki bu değişme (Friedrich, Turner ve Constable’ın da doğayı ‘insan medeniyetinin sanatına bir ortam oluşturması için var olan ilahi bir yaratılış’ olarak betimlediği gibi) genellikle doğal dünyanın yeniden değerlendirilmesi yoluyla ifade edilirdi. Friedrich’in resimleri kendisine kısa zamanda şöhret getirmiş ve Fransız heykeltıraş David d’Angers (1788-1856) gibi çağdaşları, ressamdan ‘manzaranın trajedisi’ni keşfeden adam olarak bahsetmiştir” (<https://getmyessay.com/essay-on-caspar-david-friedrich/>).



Resim 37. Théodore Rousseau, Çınarlar, 1850-52, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Resim 38. Jean-Baptiste-Camille Corot, Ville d’Avray Göletleri, 1868, T. Ü.Y. B., 102 x 154.5 cm

Resim 39. Jean-François Millet, Aniden Esen Rüzgâr, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90.5 x 117.5 cm

1.7. Barbizon Okulu

19. yüzyılın ortalarında Fransız resim okulları arasında yer alan Barbizon Okulu, Fransız manzara resminde gerçekçiliğin kurulmasına önemli katkıda bulunan bir okuldu ve sanatta doğalcılığa doğru ilerleyen büyük Avrupa hareketinin parçasıydı. Romantik hareketin doğada teselli arayışından esinlenen Barbizon sanatçıları, yine de var olan romantik manzara ressamlarının melodramatik güzelliğinden ve manzarayı sadece alegori ve tarihsel anlatı için zemin olarak kullanan klasik akademik gelenekten uzaklaşmıştır. Barbizon sanatçıları, manzara resimlerini gerçekçi bağlamda ve resmin kendisi için yapmışlardır. Resimlerini, konularına hassas gözlem ve derin bir doğa sevgisi ile yaklaşan 17. yüzyıl Fransız ve Hollandalı ve çağdaş İngiliz manzara ressamlarının eserlerine dayandırmışlardır. Okulun adı; okulun öncüleri Théodore Rousseau ve Jean-François Millet’in 1846 ve 1849 yıllarında yoksulluk ve başarısızlık yüzünden Paris’ten uzaklaşmak durumunda kalarak yerleştiği, Paris yakınlarındaki

büyük Fontainebleau ormanının kenarındaki Barbizon köyünden alınmıştır. Kurucular, bazılarının buraya yerleştiği bazılarının ise yalnızca arada bir ziyarete geldiği büyük bir manzara ve hayvan ressamı grubunun da kendilerini takip etmesine neden olmuştur. Bunlardan en öne çıkanlar, hepsi de Paris'te vasat bir başarıya sahip olan Charles-François Daubigny, Narcisse-Virgile Diaz de La Peña, Jules Dupré, Charles Jacque ve Constant Troyon olmuştur (<https://www.britannica.com/art/Barbizon-School>).



Resim 40. Charles-Francois Daubigny, Gylieu Göleti, 1853, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 62.2 x 99.7 cm



Resim 41. Custave Courbet, Dalga, 1869/70, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 112 x 144 cm

Barbizon sanatçılarının büyük bir kısmının kendine özgü bir tarzı vardı. Rousseau'nun doğaya bakışı, geniş döküntü manzaraları ve yeni çıkan ağaçlara odaklanan bir melankoliydi. Dupré'nin detaylı yakın mesafe sahneleri kötü bir önsezi ile kaplıydı. Daubigny sulak ve yeşil arazileri tercih ediyor, Diaz ise ormanların yer yer güneş ışığı alan iç kısımlarını resmediyordu. Troyon ve Jacque çiftlik hayvanlarını gösteren sakin sahnelerin resmini yapıyordu. Saf manzarayı önemsiz bulan ve okulun en bilinen ressamı olan Millet; köylülerin, doğa ile ortak bir anlayış içindeki asaletini öven resimler yapıyordu. Tüm bu sanatçılar, romantik esinlenmelerine rağmen, doğanın ürkütücü ve anıtsal yanları yerine sıradan ve basit yanlarını vurgulamıştır. İngiliz çağdaşlarının aksine yüzeysel ışık ve renk etkileriyle veya hava durumuna dair değişikliklerle pek ilgilenmemişlerdir. Bunun yerine, sabit ve detaylı formları sınırlı bir renk aralığında resmederek kalıcı özellikleri vurgulamışlardır. Bu ressamlar aynı zamanda resmin atmosferine önem vermiş ve manzaranın objektif karakteri olarak gördükleri şeyi yansıtmak için fiziksel görünüşleri değiştirmişlerdir. Barbizon sanatçılarının geliştirdikleri manzara resminin izlenimci sanat üzerinde önemli bir etki yarattığı ve bu sanat akımı için bir başlangıç noktası olduğu söylenebilir. Barbizon

Ekolü sanatçıları doğa ile yakın ilişki içinde, gerçeği izleme ve ifade etme bakımlarından romantizm ile izlenimcilik arasında bir geçiş aşamasını temsil eder.

Barbizon Okulu'nun önde gelen sanatçılarından Théodore Rousseau (1812-1867) resimlerinden figürü çıkarmış ve tümüyle doğayı ana tema hâline getirmiştir. İlk sanat eğitimini neoklasik bir sanatçının yanında gören Rousseau, 1832 Salonunda Constable'ın manzara resimlerini görmüş ve bu resimlerden çok etkilenmiştir. Bu etkiden sonra Rousseau, gösterişe düşkün, öyküye önem veren romantik manzara resmi yerine daha gerçek, lirik doğa betimini amaçlayan manzara biçimlerine yönelmiştir. 1833 yılında ilk kez Fontainebleau'ya gelen Rousseau, orada doğanın yüceliğini ve ormanın gizemli güzelliğini tanımıştır. Sanatçının ilk resimleri Salonca kabul edilmediğinden, sanatçı, Barbizon'a yerleşmeye karar vermiştir. Bu dönemde resimlerinin sürekli Salon tarafından reddedilmesi sebebiyle ve olumsuz nitelikte değişen toplumsal yaşamın bedensel sağlık kadar, ruhsal sağlığı da bozduğu karamsar inancıyla sanatçı kendini tümüyle doğaya adanmıştır. Rousseau, Barbizon'a yerleştikten sonra buranın doğasını her açıdan duyumsayarak doğayı resimlerine yansıtmıştır. Doğa ile bu denli bütünleşen sanatçının ruhsal durumu sürekli panteistik bir etki altındadır. Sanatçının *Çınarlar* resminde ağaçlar, doğaya saygı ve sevgi duygularıyla dile getirilmiştir (Resim 37). Sanatçının epik anlatımsal manzaralarında doğa merkezî bir konumdadır ve figürler neredeyse çok az görülür. Rousseau, diğer Barbizon sanatçıları gibi, yaptığı manzara resimleri ile izlenimci sanat için önemli bir kaynak olmuştur. 19. yüzyılda Fransız manzara sanatının önemli sanatçılarından olan Jean-Baptiste Camille Corot, “bir süre Roma’da bulunmuştur. Bu sıralarda Roma kentinin ve dolaylarının, Colyseum ve Villa d’Este’nin resimlerini yapmıştır. Sanatçı, klasik dünyanın bilgiçlik taslayan çemberinden uzak durmuştur. Bağlandığı şey, manzaranın arı atmosferi, gökyüzünün saydamlığı, doğanın gönül açan renkleridir” (Kınay, 1993, s. 166). Sanatçı, “geç dönem resimlerinde, Ville-d’Avray bölgesini doğanın, insanın ve tanrıların bir arada uyum içinde yaşadığı idealize bir dünya olan Arcadia gibi görmeye başlamıştı. Sulak ovanın sabahın erken saatlerindeki görüntüsünün aktarıldığı bu özel versiyon, manzaraya klasik bir *pastoral* görünüm muamelesi yapıldığına dair iyi bir örnektir. *Ville-d’Avray Göletleri* gün ağardıktan hemen sonra ova manzaralarında meydana gelen uçuk tonlardaki kırmızı şafak vakti parlaklığını yakalamıştır (Resim 38). Her şey zar zor seçilen hayaletimsi ve yüzergezer bir görüntüye sahiptir. Ağaçlar mercana benzer silüetler sergilemekte, duman sütunları gibi göğe doğru yükselmektedir” (Thompson, 2016, s. 24). Doğa ve insan imgesinin bir arada gösterildiği bu manzarada, atmosfer

bütün içeriğiyle şiirseldir. Corot'un manzara resimlerine bütünsel olarak bakıldığında insan öznesinin daima önemli bir öge olarak yer aldığı görülür. Barbizon geleneğinin diğer önemli sanatçılarından Jean-François Millet de (1814-1875) önemli bir manzara sanatçısıdır. Resimlerindeki figürler her ne kadar doğa içinde büyüklükleriyle ön plana çıkmış olsalar da kendilerini sarıp sarmalayan bir doğa mekânı içinde bütün olarak sunulur. Figürler yer aldıkları ortamın gerçek unsurları olduğundan doğa içinde herhangi bir karşıtlık ya da farklılaşma oluşturmazlar, aksine sıkı bir bütünlük sağlarlar. Daha çok köylülerin günlük yaşamını betimleyen resimleri ile tanınan Millet, pek çok önemli manzara resmi de yapmıştır. Bu resimlerden *Aniden Esen Rüzgâr* adlı resimde tüm resimsel değerler dramatik ve devingen atmosferin görselleştirilmesi için kullanılmıştır (Resim 39). “Karanlık, vahşi gökyüzünde kırbaçlanan bulutların kanı, ufkü âdeta kırmızıya ve turuncuya boyamaktadır. Yaprak parçaları ve kırık dallar resmin ortasındaki alan boyunca uçuşmaktadır” (Thompson, 2016, s. 28). Resmin ön planındaki tüm bu devingenliğe karşın resmin gerisindeki yapıların olduğu düzlem daha dingin olarak görünmektedir. Barbizon Okulu'nun başka bir sanatçısı Charles-François Daubigny (1817-1878) de, dingin manzara resimleriyle ön plana çıkmaktadır. Çoğu zaman açık havada çalışan Daubigny'nin resimlerinde kırsal yaşam betimleri yer almaktadır. Sanatçının en bilinen çalışmalarından *Gylieu Göleti* adlı resim, Lyons kenti yakınlarında bulunan bir havuzun tasvir edildiği, sakin bir manzara resmi (Resim 40). Sanatçı Fransız manzara resminin geçmişi ve geleceği arasında önemli bir köprü görevi gören resimler yapmış ve bu yönüyle de izlenimci sanatın öncüsü olarak görülmüştür.

Custave Courbet'nin (1819-1877) realizmi, yalnızca toplumu eleştiren resimlere ve sıradan insanların yaşamlarını betimlemeye değil, aynı zamanda manzaraları resmetmeye de yönelmiştir. Bu konudaki düşüncelerini “Resim, doğası gereği gerçekçi bir sanattır ve kendi gerçekliğini de ancak gerçekte var olan motiflerin tasviriyle koruyabilir.” sözleri ile ifade etmiştir. Doğa düşüncesi, sanatçının yeni bir estetik kavramla bağdaştırılan sanatsal toplum ve kültür ideali için esastı. Courbet'in düşüncesine göre güzellik yalnızca doğanın kendisinde bulunabilirdi ve doğanın sunduğu güzellik tüm sanatsal geleneklerden daha önemliydi. Bu nedenle de sanatçının manzara resimleri hiçbir güzelleştirici amaç içermeden doğrudan doğayı yansıtmaktadır. Courbet, 1860'lardan sonra güçlü çağrışımlarla manzarayı resmetmiş ve izleyicileri içine çeken doğa mitine giderek daha fazla yönelmiştir. Sanatçı, doğa izlenimlerini doğrudan yorumlamak için yumuşak bir renk anlayışı ve öğeleri birbirinden belirgin kılmayan bir ışıklandırma tekniği geliştirmiştir. 1869/70 yıllarında tuval üzerine yağlı

boya ile yaptığı *Dalga* resminde resmedilen biçimlerin betimlenişi kısmen kalın boya tabakaları, yer yer spatula ile uygulanarak güçlü bir anlatım oluşturulmuştur (Resim 41). Bu resimde, Etretat yakınındaki Channel kıyısına yapılan bir gezide deneyimlenen doğa izleniminin yanı sıra hem Katsushika Hokusai'nin çok beğenilen tahta kalıp oymasının hem de Courbet'nin kendisinin sıklıkla kullandığı yeni bir araç olan fotoğrafçılığın etkileri görülmektedir. Courbet birçok resminde okyanusun öfkeyle kıyıya vuran dalgalarını yakalamıştır. Dalgaların hareketi, çarpıcı bir şekilde uygulanan boya yığınları ile aktarılmıştır. Paul Cézanne daha sonra dalgaların sanki “resme bakan kişinin kendi göğsüne çarpıyormuş gibi geriye doğru sendelediğini ve her şeyin serpinti koktuğunu” söyleyerek hayranlığını dile getirmiştir.

1.8. Hudson Nehri Okulu

Hudson Nehri Okulu, 1825 ve 1870 yılları arasında çalışan birkaç kuşak Amerikan manzara sanatçısından oluşan büyük bir gruptu. O döneme bakıldığında grubun daha yaşlı olan birçok üyesi, New York City'nin kuzeyinde, Hudson Nehri'nin içinden geçtiği, göz alıcı Catskill bölgesinden ilham alsa da grubun adı, coğrafi bir konumdan çok amaç benzerliğine işaret etmektedir. Romantik akımın bir uzantısı olan Hudson Nehri Okulu, ABD'deki ilk yerli resim okuluydu ve hem sanatçıların Avrupa resim okullarının tarzından bağımsız olma isteğini sağlamayı hem de Amerika'nın doğal güzelliklerini ortaya çıkaran bir sanat anlayışını amaçlamaktaydı. Hudson Nehri Okulu'nun ilk öncüleri, tümü açık havada çalışan ve Yeni İngiltere'deki Hudson Nehri vadisi ve yakın bölgelerindeki el değmemiş doğayı dikkatle gözlemleyerek resim yapan Thomas Doughty (1793-1856), Asher Durand (1796-1886) ve Thomas Cole olmuştur. (1801-1840). Bu sanatçılar ve onları takip eden sanatçıların çoğu Avrupa'da çalışmalar yapmış olsa da hepsi önce kendi ülkelerinde bir başarıya ulaşmış ve Amerikan iç kesimlerinin uzaklık ve görkemine ait ortak bir izlek oluşturmuşlardır. Doughty, vadinin dingin, şiirsel ve dalgın sahnelerine odaklanmış, (Resim 42). Durand ise yine şiirsel olmakla birlikte daha içten bir üslupta çalışmış ve ormanlık sahnelerdeki hassas ışıklandırmayı kullanmıştır (Resim 43). İlk grubun en romantik sanatçılarından olan Cole, doğanın fırtınalı ve anıtsal yanlarını betimlemiştir (Resim 44). 19. yüzyıl boyunca Amerikan manzara resmine egemen olan Hudson Nehri Okulu, Avrupa'dan gelen izlenimci sanat gibi yeni tarzların ortaya çıkmasıyla ve gerçekçi manzara resimlerinin

modasının geçmesiyle birlikte tuhaf karşılanmaya başlanmış, zaman geçtikçe önemini ve etkinliğini yitirmiştir.



Resim 42. Thomas Doughty, 1848, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 43.8 x 35.6 cm

Resim 43. Asher Durand, 1853, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.9 x 182.7 cm

Resim 44. Thomas Cole, Dağlık, 1836, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130.8 x 193 cm

1.9. İzlenimcilik ve Art-İzlenimcilik

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayıp 20. yüzyılın başlarına kadar etkisini sürdüren izlenimcilik, bir çok sanat tarihçisi tarafından modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Akım, adını Monet'in 1872 tarihli *İzlenim, Gündoğumu* adlı resminden almaktadır (Resim 46). Akım için uygun görülen bu isim, sonraki dönemlerde yapılan resimler için doğrudan kullanılmış ve akım, sanat tarihinde de bu isimle anılmaya başlamıştır. İzlenimcilik, "bir izlenimin uyardığı duyumların duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemi idi. İzlenimci sanatçı, genellikle, bilinen sanat uygulamalarına (kurallara) aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesneleri resmetmeyi amaçlıyordu" (Sérullaz, 2004, s. 7). Fischer (2003, s. 70), izlenimci sanatı "kalıplaşmış beylik sanatın soluğunu yitirmiş gösterişçiliğine karşı bir başkaldırı, üstün sanatçıların bir saldırısı" olarak yorumlamaktadır. Fischer, sanatsal üretimde bir yozlaşmanın yaşanmaya başlandığı ve çıkmaz bir yola girildiğini ifade etmekte ve bu bunalıma karşı izlenimci sanatçının gerçekleştirdiği başkaldırını bir tür yenilenme olarak görmektedir. Bu dönemde yazın dünyasındakine (doğalcılık) benzer bir gelişim gösteren resim sanatı, algı ve duyumsamalarını günün devinimine yöneltmiş ve bu devinimde yer alan tüm görünüm ve yaşanımlar sanatçının ilgi duyduğu, odaklandığı ve özümsemeye çalıştığı olguların başında gelmeye başlamıştır. Yaşam, salt sanatçının gözünde iyi ve güzeli değil, çirkin ve sıradanlığı da içine almıştır. "İzlenimcilik, merkezi kendinde olan estetik kültürün doruk noktasına ulaştığı bir akımdır ve pratik etkin yaşamı yadsıyan romantik görüşün en son noktaya geldiği bir aşamadır" (Hauser, 1984, s. 353).

İzlenimcilik, kendisinden önceki sanatların bir birleşimi olarak oluşmuş bir sanat anlayışı değildir. Doğayı algılamaya dönük bir üretimin gerçekleştiği bir sanat etkinliğidir. Doğaya içkin her görü ya da nesnenin algılanışı kişisel duyumsamaya bağlı geliştiğinden, “bilinç dışının ruhsal mekanizmasına dönüş yapar ve bize deneyi oluşturan hammaddelerin bir bölümünü verir. Bu hamaddeler bizim ‘gerçek’ anlayışımıza, mantıksal biçimde örgütleniş duyu izlenimlerinden çok daha uzaktırlar” (Hauser, 1984, s. 354). Doğa, bilinen işlevi ve varlığının ötesinde bir olgu olarak sanatçının üretiminde yeniden üretilmiştir. Bu üretim türünde imgelem, hayal dünyasından edinilen bir içeriği işaret etmez. Başka bir söyleyişle imgelemin içeriği yanılısma yoluyla oluşturulmaz. İzlenimcilik akımının özellikle kaçındığı noktadır yanılısma. İzlenimci sanatçı, izleyene doğayı doğrudan sunmaz, onunla ilgili biçimsel saptamalarını sunar. Bu açıdan bakıldığında denilebilir ki *doğa*, tüm varlığıyla izlenimci sanatçının bir tür atölyesi olmasıyla birlikte aynı zamanda araştırma yaptığı bir alan olmuştur. Bu alan, çoğu zaman çözülemeyen ya da tanımlanamayan yönleriyle yeniden var olurken gizil varlıklarıyla da sanatçının imgeleminde açığa çıkmaktadır. Sanatçı, bilinç niteliği sayesinde doğayı duyumsamaya çalışır. Bu nedenle üretiminde doğanın her görüşünü sunmayı düşünmez, sanatsal deneyiminde detaya aldığı, odaklandığı noktanın uzamını ve zamanını ön plana çıkarmıştır. “İzlenimcilikten önce sanat, nesneleri birtakım *işaret*lerle anlatmıştı; şimdi ise onları meydana getiren öğelerle onu yapan maddelerin değişik parçalarını göstererek anlatmaktadır” (akt. Hauser, 1984, s. 354).



Resim 45. Camille Pissarro, Jalais Tepesi, Pontoise, 1867, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 87 x 114.9 cm



Resim 46. Claude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 x 63 cm

İzlenimci sanatın önemli noktalarından biri, resmin algılanır olmasını sağlamaktır. Bu, uygulama da nesnelerin varlığının sadeleştirilmesi ve yüzeyde azaltılmasına bağlanabilir. Hauser (1984, s. 354), izlenimci sanat yapıtının ayırt edici

özelliğinin, ona belli bir mesafeden bakılmasında, yüzeyde görülen şeylerin eksiltilerek ya da bazı bölümlerin atlanarak yapılmasında olduğunu düşünmektedir. Bu azaltım ya da eksiltme işlemi, bakılan uzam ile ilgili bir seçimden kaynaklanmaktadır ve seçilen uzamın içinde görünen, algılanan her ögenin biçime dönüştürülmesiyle (anlık) ilgili kuşkuların giderilmesinde gidilen sınırlandırma ve nihayetinde bir elemedir. Bu sanatsal pratikle sanatçının, muhatap olduğu nesnesini alımladığı, ona bir biçim verdiği ve belirlenen bu algılama alanına sanatsal yaratım ilkeleriyle egemen olmaya başladığı görülür. Bu egemenlik, sanatçının kendi yaratım sürecinin her aşamasına hâkim olmasına dayanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, “izlenimcileri diğer ressamlardan ayıran nokta, bir konuyu yalnızca yaratılacak olan tonlar açısından işlemeleridir” (akt. Hauser, 1984, s. 354). Aslında izlenimci sanatçı, (yukarıda Fischer’in de belirttiği gibi) sanat tarihi boyunca yüzeyde belirtilen zorunlu imgesel yığıntıyı eleyerek azaltma yoluna gider ve imgenin algılanışını sadeleştirerek görüneni özüne kavuşturmaya çalışır. Başka bir deyişle, gerçekliğin algılanma süreçleri bilinç yoluyla belirlenmeye başlanmıştır. Bu nedenle resmin yüzeyinde gerçek olgusuna eklenen yanılsama eylemlerinden uzaklaşmıştır.

İzlenimci sanatın üretim estetiğinde öne çıkan biçimsel (renk yoluyla) biçimbozma ve başkalaşım özellikleri, nesnesine karşı duyulan biçimsizleştirme ve dönüştürme eylemi veya gerçeğin yanılsamaya uğratılarak anlam üretmesinden çok, gerçek ile kurulan dolaylı ilişkiden çıkan duyumsama ve algının sonuçlarının ürettiği görsel bilgi alanıdır. Burada *düş* olgusundan üretilecek ürün, kaçınılmaz olarak yanılsamaya (görsel manipülasyona) olanak tanıyacaktır. Bu nedenle izlenimci sanatta öne çıkan öge, gerçeğin yalın ve katıksız yönüne ilişkin yaratımın gerçekleşmesidir. Yaratılan (düşlemsel) bir gerçeklik eserde yer almaz. Arnold Hauser, izlenimci sanatın gerçeği ele alış tarzını ve renk kullanımını şöyle açıklamaktadır.

İzlenimcilik, gerçeği iki boyutlu bir yüzeye indirgediği gibi, bu iki boyutluluk içinde onu kesin biçimlenişten yoksun noktacılar sistemi ile resme aktarır. Diğer bir deyişle bu akım, yalnız plastiğe ve mekâna değil, aynı zamanda desene ve çizgisel olana da aldırılmaz. [...] İzlenimcilik, *anımsanani* ve kuramsal olarak aklımıza yerleşmiş olan rengi aşarak gerçek duyumla resim yapmaya yönelir. Bu yüzden de kendiliğinden bir davranış olmak yerine, oldukça yapay ve karmaşık bir psikolojik süreci temsil eder. İzlenimci algımanın, her günkü gerçeği betimleyen uyguladığı bir başka ve çok önemli kısaltım atılımı, renk alanında olmuştur. İzlenimciler renkleri, özgül bir nesneye bağlı somut nitelikler olarak göstermek yerine, onları soyut, özdeksel olmayan, cisimsiz olgular, sanki kendi başlarına birer renk imişcesine kullanırlar. Bir nesnenin

önüne gerili olan perdeye, ancak arkasındaki cismin rengini gösterip onun biçimini veya bu rengin nesneyle ilgisini ele vermeyecek büyüklükte bir delik açarsak alışık olduğumuz plastik biçimlerin sahip oldukları renklerin özelliğinden çok değişik olan, belirsiz, kararsız bir izlenim edineceğimiz kuşku götürmez. İzlenimcilik, nesneleri daima bu cisimsiz yüzey renkleri ile resimleştirir; bu yöntem, taze ve yoğun renklerinden ötürü *doğrudan* ve canlı bir izlenim yaratmakla birlikte resmin yanıltı yaratan etkisini önemli ölçüde azaltarak izlenimci yöntemin gelenekselliğini tüm çıplaklığı ile ortaya koyar (Hauser, 1984, s. 355-56).

Hauser (1984, s. 357), izlenimci sanatı, “yalnız tüm sanatlara egemen durumuyla, belirli bir dönem sanatı değil, aynı zamanda evrensel gerçekliğe sahip olan ‘Avrupa üslubu’nun genel beğeni kavramı üzerine temellendirilmiş son eğilimdir” (1984, s. 357) şeklinde yorumlamaktadır. Görme algısına dayalı olan izlenimci sanatın üretimi, “tamamlayıcı renkler yasasını ve gölgelerin renklendirilmesini kavrayan Delacroix ve doğada bulunan renk etkilerinin karmaşık bileşimlerini saptayan Constable, izlenimci yöntemi daha önce vurgulamış sayılırlar.”



Resim 47. Édouard Manet, Cenaze Töreni, 1867, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72.7 x 90.5 cm



Resim 48. Auguste Renoir, Ani Rüzgâr, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20 x 32 cm



Resim 49. Alfred Sisley, Bougival, 1876, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 73 cm

İzlenimci sanatçıların önde gelen isimlerinden Camille Pissarro (1830-1903), önceleri Corot’un etkisiyle resim yapmaya başlamış ancak daha sonra giderek kendi üslubunu geliştirmiş ve izlenimcilere katılmıştır. Sanatçının 1876 yılında yaptığı *Jalais Hill, Pontoise* adlı resmi Paris’in hemen kuzeybatısında yer alan Pontoise’nin bir görünümünü betimlemektedir (Resim 45). Akımın diğer bir önemli sanatçısı Claude Monet’in izlenimcilik akımına adını veren *İzlenim, Gündoğumu* resmi, ironik bir şekilde sanatçının resimlerinin tipik bir görünümünü değil, izlenimciliğin bilinen tarzını yansıtır (Resim 46). Resimde, ufuk neredeyse hissedilmez, geniş bir mavi gökyüzü içinde büyük bir nokta şeklinde beliren turuncu güneş, suya yansımaktadır. Arka plandan binalar ve gemiler belirsiz bir şekilde boyandığından algılanmaları zordur. Édouard Manet’nin, (1832-1883) tamamlanmamış *Cenaze Töreni* adlı resminde, yazar Charles Baudelaire’in

2 Eylül 1867’de düzenlenen cenazesini betimlediği düşünülmektedir (Resim 47). Sanatçı, tatilden henüz dönmeyen veya şiddetli yaz fırtınası dolayısı ile kent dışında kalan diğer arkadaşlarının aksine, cenazede yas tutan birkaç kişinin arasındaydı. Güneybatı Paris’te bir tepe olan Butte Mouffetard’ın eteğinde yer alan bu zayıf cenaze merasimi görüntüsü, arka planda Val de Grâce, Panthéon, Saint-Etienne-du-Mont ve Tour de Clovis’in kule ve kubbeleriyle betimlenmiştir. “İzlenimciler, Barbizon Okulu’ndan ve dolaylı olarak gerçeklikten etkilenerek kendi tarzlarını oluşturdular. Courbet’nin 1860’lı yıllarda yaptığı manzara resimlerinin yanı sıra 1840’lı yılların sonunda yaptığı resimlerdeki *yenilikçi konu* anlayışı Édouard Manet üzerinden tüm izlenimci sanatçıları etkiledi” (Erden, 2016, s. 50). İzlenimci sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Auguste Renoir (1841-1919) daha çok portreleriyle, figüratif resimleriyle ve banyoda yıkanan kadın resimleriyle bilinir. Ancak Barbizon Okulu sanatçılarının doğrudan doğadan çalışma yönteminden etkilenmiş ve bu anlayışta açık havada birçok manzara resmi yapmıştır. 1870’lerin sonlarına doğru, izlenimciliğin sanat anlayışından memnun olmayan Renoir daha geleneksel, daha az deneysel bir yaklaşımla resimler yapmıştır. *Ani Rüzgâr* adlı resmi bu dönemde yapılan bir çalışmadır (Resim 48). Resmin yüzeyinde hızlı fırça vuruşları belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu fırça vuruşlarında Renoir’in günün hafif ve rüzgârlı atmosferinin devingenliğiyle çelişen detaylı betimlemeleri yer almaktadır. Burada, fırça vuruşları rüzgârın neden olduğu devinim duygusunu, ayrıntıları vermek için kullanılmamıştır. İzlenimciliğin yaratıcılarından biri olan Alfred Sisley’in (1839-1899) natüralist resimden izlenimci resme geçişte büyük bir yeri olmuştur. “Kendine özgü ince duyarlılığıyla tam bir izlenimci olan Sisley, renklerin ve duyguların zarafetine vurgundur. En sevdiği konular; su yüzeyinde, gökyüzünde, kar ve siste oluşan ışık etkilerini işlemekti (Resim 49). Bunları büyük bir duyarlık ve ustalıkla resmetmesini bilmiştir. Sisley tipik bir doğa sanatçısıydı. Doğanın bütün değişen durumlarını yakalayabiliyor, bunlara anında dikkat edip izlenimlerini tuvaline aktarabiliyordu” (Sérullaz, 2004, s. 188).

Art-izlenimcilik olarak tanımlan sanat türü, hem izlenimci sanatın bir uzantısı hem de bu sanatın doğal sınırlamalarını yadsıyan bir sanat hareketidir. Art-izlenimcilik terimi, ilk olarak İngiliz sanat eleştirmeni Roger Fry tarafından Paul Cézanne, Georges Seurat, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec ve diğer 19. yüzyıl sonu ressamlarının resimleri için kullanılmıştır. Bu sanatçıların çoğu sanat yaşamlarına izlenimci olarak başlamış ancak zamanla her sanatçı, kendine özgü bir resim dili geliştirmiş ve izlenimci sanat anlayışından giderek uzaklaşmaya başlamıştır.

İzlenimci sanatın amacı ışığın, hareketin ve atmosferin anlık izlenimini resmetmektir. Art-izlenimciler, bu sınırlı anlatımı reddedip onu daha kişisel, dışavurumsal bir anlatım alanına taşıyarak özgün bir durum almasını sağladılar. Ancak bu yeni biçimsellikte izlenimcilerin kullandığı ‘parlak renkler ve fırça vuruşları ile biçimleme anlayışı’nı sürdürdüler. Art-izlenimci sanatçıların geliştirdiği sanat anlayışı (görsel anlatım biçimi), modern sanat için kuramsal ve yeni sanatsal açılımlara önemli bir temel oluşturmuştur. Özellikle kübizm ve fovizm sanat akımına önemli kaynak olmuştur.

Art-izlenimcilerin amacı daha özgür bir anlatım diline ulaşmaktır. Bu bağlamda ortak bir üslup oluşturmadan her sanatçı kendi özgün üslubunu bulmak için çalışmıştır. Cézanne doğal biçimlerin yapısal özelliklerini araştırmaya yönelirken Van Gogh, “divizyonizm”in de etkisiyle kıvrımlı renk çizgilerine dönüştürdüğü kırık fırça vuruşlarıyla karmaşık iç dünyasını yansıtıyordu. Gauguin ise doğanın betimlenmesinde düşünce ve düş gücünün önemini vurgulamıştır. Art-izlenimcilik bir hareket olarak ortaya koyduğu yeniliklerle 20. yy.da modern sanatın temel taşlarından biri olmuştur (Rona, Eczacıbaşı San. Ansk., s. 121-22).



Resim 50. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1904, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 92 cm

Resim 51. G. Seurat, Normandiya, Bessin Limanı Deniz Manzarası, 1888, Tuval Ü.Y. B., 65.1 x 80.9 cm

Resim 52. Paul Gauguin, Britanya'da Samanlık, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74.3 x 93.6 cm

Resim 53. Vincent Van Gogh, Manzara Güneşi, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72 x 92 cm

Art-izlenimciliğin önemli temsilcilerinden ve sanatıyla da modern sanata temel oluşturan Paul Cézanne (1839-1906), sanat tarihinde çığır açan resimler yapmıştır. Cézanne, ilk izlenimci sanatçıların doğayı salt (optik) izlenimlerinden yola çıkarak resmetmesinden farklı bir yöntem izleyerek doğayı parçalar hâlinde ve ayrıntılandırmadan resmetmiştir. İzlenimci ustalar gibi doğayı resmetmeye başlayan sanatçı, daha sonraları yapısal olarak gördüklerini, basit formlara ve renk düzlemlerine indirgeyerek resmetmeye başlamıştır. Doğayı betimleyen resimlerinde biçimleri alabildiğine basitleştirmiştir. Bilimsel perspektif ve hacmin giderek yok olduğu ve yerine parçalar hâlinde ve yan yana yapılmaya başlandığı görülür. Doğa nesnelerinin resmin yüzeyi içinde düzensiz ve biçimleri bozularak yer aldığı ve bu yönelimin aynı zamanda soyut resme yol açtığı da söylenebilir. Nesnelerin hacimlerinin belirtilmesinde

kullanılan renk biçimine dayalı hacim oluşturma yerine daha parçalı ve hareketli boyama yer almıştır. Nesnelerin yapısal düzeninin gerçeklik algılayışından kopararak soyut bir anlayışa evrilmeye başladığı görülür. Turani (1983, s. 478), Cézanne'ın resimlerindeki hayatın, resmedilen nesnelerde değil, düzenin renklerle olan ilişkilerinde olduğunu belirtir. Cézanne özellikle doğada gördüğü nesneleri yorumlayarak resmetmiştir. Cézanne'nın geliştirdiği bu resimsel dil, kendisinden sonraki pek çok sanatçıyı etkilediği gibi yeni sanatsal açılımların ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Sanatçının en önemli resimleri arasında görülen Sainte-Victoire dağı gösteren resimleri dizisi, onun sanatının doruk noktasını gösterir (Resim 50). Söz konusu resimler aynı zamanda izlenimcilik sanatı ve kübist sanat arasında önemli bir köprü görevi de görmüştür. Cézanne'nın söz konusu doğa resimlerinin, Picasso ve Braque'a yeni modern resmin biçimlemelerine ilişkin ipuçlarını veren bir yönü de vardır. Norbert Lynton, Cézanne'ın doğayı taklit etmekten çok doğaya koşut bir görüntü yaratmayı amaçladığını söyler ve Cézanne'nın sanatı ile ilgili şu açıklamalarda bulunur:

Empresyonist bir dönemden geçmiş olmakla birlikte, onun kendine özgü sanatı, ışıktan çok önündeki nesneleri kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlıyordu. Bunun yanı sıra görülen nesnelere, onları görme eyleminin kazandırdığı hayat kıpırtısını yansıtmak da Cézanne'ın başlıca kaygılarından biriydi. Görme eylemine verdiği önem, (...) onu modern resim sanatının en kesin öncüsü yapıyordu (Lynton, 2004, s. 23).

Art-izlenimci sanatın diğer bir önemli sanatçısı Georges Seurat'dır (1859-1891). “Seurat ve Signac, Cézanne gibi izlenimciliğin rastgele düzensizliğine karşı çıktılar ve izlenimci sanatın köhneleştğini hissedip resimde belirli bilimsel ilkeler üzerine kurulmuş yeni bir yöntem geliştirdiler. Amaçları dağılmakta olan bu sanat biçimini yeniden kurmak, yeni bir sisteme oturtmak ve yeniden düzenlemektir. Böylece bölümlenme ve noktalama tekniklerine dayalı art-izlenimcilik ortaya çıktı” (Sérullaz, 2004, s. 177). “Renksiz güneş ışığının, saf ışık renklerinin yan yana konulması ile oluşacağı görüşü Seurat ve Signac tarafından resme uygulandı ve resim, gözlemi sağlam bir konstrüksiyon üzerine kurulmak istendi (Resim 51). Renklerin saf olarak nokta nokta yan yana getirilmesi yüzünden bu akıma “Pointilizm” denildi. Bu şekilde izlenimcilik bilimsel esasa oturtulmak isteniyordu. Dolayısı ile biçimler izlenimden uzaklaştırılıyor ve daha sağlam bir konstrüksiyona varmayı amaç edinen renk düzeni de izlenimciliğin yerini alıyordu” (Turani, 1983, s. 452). Paul Gauguin'in sanatında renkler

ve perspektif gerçek kuralların dışında kullanmıştır. Resimlerinde genelde sıcak renkler ön plana çıkmıştır. Bu renkler, resimlerine farklı bir duygu kazandırmasının yanında egzotik görünüm de kazandırmaktadır. Resimsel dil, diğer izlenimci sanatçılarınkine göre daha yalın ve naiftir. Aynı şekilde renk, planlar şeklinde konumlandırılmış ve gölge-ışık olayı azaltılarak konfigüre edilmiştir. Gauguin'in resimlerinde izlenimci sanatın belli başlı kurallarının dışında şekillenmeye başladığı görülür. Ayrıca doğanın doğrudan taklit edilmesi, optik izlenimi yerine onda duyumsanan üzerinden biçimlendirildiği için onun sanatında -Van Gogh da olduğu gibi- dışavurumsal yapıların açık bir şekilde ön plana çıktığı görülebilir (Resim 52). Bununla birlikte, art-izlenimci sanatçıların doğayı algılayışta imgelemeye başvurdukları hissedilir ki bu modern sanatta bireyselliğin ön plana çıkmasının yolunu açmıştır. Üç boyutlu yanılsamayı reddeden, resim yüzeyini geniş renk alanları olarak yorumlayan Gauguin, sanat tarihinde “art-izlenimcilik”in yanı sıra “sembolizm” akımının da önemli temsilcilerinden birisi olarak kabul edilir. Art-izlenimci sanatçılar arasında doğayı dışavurumsal açıdan resimleyen diğer bir sanatçı da Van Gogh'tur. Van Gogh yaşadığı dönem sanatçıları üzerinde olduğu kadar kendisinden sonraki sanatçılar üzerinde de önemli etkiler bırakmış bir sanatçıdır. İster manzara resimlerinde, ister figüratif resimlerinde olsun çoğunlukla dışavurumsal bir içeriğe sahip resimler üretmiştir (Resim 53). Bu nedenle onun resimleri salt izlenimci sanatın biçimselliği etrafında oluşmamakta, aynı zamanda önemli derecede dışavurumcu etkiler taşımaktadır. Bu yönüyle fovizm ve dışavurumcu sanata temel oluşturan Van Gogh, modern sanata büyük katkıları bulunmuş bir sanatçı olarak bilinmektedir.

1.10. Modernizm ve Sonrası Resimde “Doğa” İmgesinin Kullanımı

Yarım yüzyıllık bir süreci yaşayan izlenimcilik akımıyla başlayan doğaya yöneliş, Rönesans'ın resim sanatı için uzun bir zamanda elde ettiği bazı sonuçların yitirilmesinin kapısını aralayan bir zemin hazırladı. İzlenimci sanatta, görünen gerçekliğin ya da imgelemdeki düşün biçimlendirilmesiyle gölge ve ışığın oluşmasını sağlayan derinliğin ortadan kaldırıldığı, bununla birlikte, bilimsel perspektifin gözle görülür bir şekilde kaybolmaya başladığı görülür. İdeal doğa betimlemesi artık sanatçının gündeminden tam anlamıyla çıkmış, onun yerine doğrudan gerçek doğa görünümünü merkezine alan bir anlayış gelişmiştir. Doğa, özellikle izlenimci sanat ile

birlikte, içerik olarak herhangi bir konunun (mitoloji, dinsel vb.) temsilî bir ögesi olarak oluşmamakta, sanatın kendi özerk problemleri çerçevesinde var olabilmektedir.

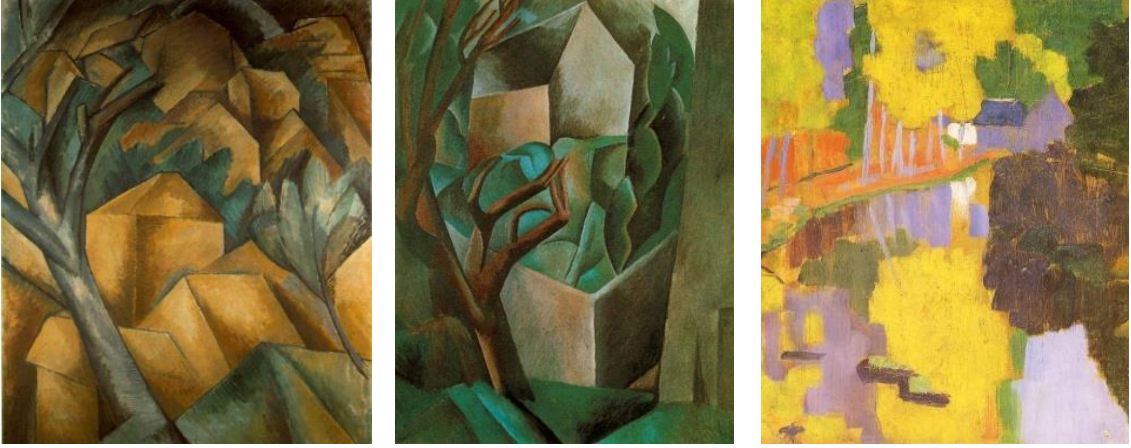
Modern sanat ile başlayan yeni alımlayış ve algılayışta doğa, ne idealize etmek için abartılara (manipülasyonlara) başvurularak ne de optik algının bir ürünü olarak üretilmiştir. 20. yüzyıldan günümüze kadar sanatsal bir olgu olarak doğa, sanatın yeniden yapılandırılmasında önemli bir kaynak olmuştur. Her yeni sanat akımı ve hareket doğa olgusunu kendi sanatsal içeriğine göre ele almış ve şekillendirmiştir. Sanat akımlarının çoğunlukla Avrupa’da ortaya çıktığı dikkate alındığında İpşiroğlu ve Eyüpoğlu’nun “Avrupa resminin tarihi, Avrupalının doğa karşısında davranışlarının tarihidir” (2013, s. 185) şeklindeki değerlendirmesinin yerinde bir saptama olduğu görülebilir. Modern sanatçının resminde doğa imgesi, (biçimsel açıdan) 20. yüzyıl öncesi sanatlardaki kadar belirgin değildir. Ancak oluşturulan kompozisyonların temelinde kendisini kavratabilecek güçlü imgelere sahip bir yapı vardır. Aslında doğa nesnesi, sanatçının bilişselliğinde yeni biçimsel ve içeriksel bağlamlarıyla ele alınmaya başlanmış ve yüzey resminin her aşamasında alabildiğine özerk bir uygulama alanına taşınmıştır. Doğa nesnesinin gizemsel yönleri, yerini gerçeklik ve yorumlamaya bırakmıştır.

Paul Cézanne, ilk resimlerini izlenimciliğin optik doğa anlayışıyla yapılandırıyordu. Ancak, Cézanne bu geleneğin doğa ile diyalektik bağının eksik olduğunu düşündüğünden yeni bir arayış içine girmiştir. O, doğaya dair her nesnenin duysal/algısal görünüşünü arka planda tutarak ve gerçeklik bağlamından koparmadan ona ilişkin yeni gizil anlatımların varlığının olabileceği üzerine yoğunlaşmıştır. Başka bir deyişle Cézanne, yaptığı resimsel düzenlemede doğanın varlığına dair biçimsel deneyler yapmıştır. Mustafa Okan, Cézanne’ın doğayı algılayış biçiminin sıradan bir resimsel eylemden çok öte bir durum olduğunu söylemektedir:

Cézanne doğanın çözümlenmesinde kendi kuşağının yaptığı buluşlara kayıtsız kalmaz, burada gelişen deneyimin bir parçası olur ve elde edilen sonuçları yeni bir bağlamda bütünselleştirmeye yönelir. (...) İzlenimci sanatın özellikle nesnellik arasında öngördüğü diyalektiğe dönük mesafeli bir tutum takınması Cézanne’ı bir yol ayrımına getirmiştir. (...) Cézanne, doğanın verilerini kullanırken özelliğin nesnel olanı boğmayacağı bir çözümleme arayışına odaklanır. Resmin yapılışını göz ile zihin arasındaki bütünleyici ilişkiye bağlaması bundandır. Başka bir deyişle, us’a dayalı bir görmenin, doğanın kendine özgü varoluş eylemini nedenler ve onların yol açtığı sonuçlar olarak olgusallaştırmanın olanaklarını aramıştır Cézanne. Kuşkusuz, doğanın tuval yüzeyi üzerinde bir açıklamaya, anlatıma kavuşturulmasında ileri düzeyde bir soyutlama

olarak geometrik formlara göndermede bulunması bu aşamada hatırlanacaktır. Öte yandan bu ileri düzeyde soyutlamanın, bir tür indirgeme olarak değerlendirilmesi yerine doğayı kavramaya çalışan aklın düzene kavuşturulması olarak görülmesi doğru olur. Geometri doğanın varlığına içkin değildir, onun insan yaşantısı içinde çözülme ve yeniden bütünlüğe kavuşma biçimlerinden biridir. Öyleyse Cézanne'ın yaptığı, hem doğayı çözmenin ve düzene kavuşturmanın düşünce düzeyindeki bilgisine hem de bu bilginin eylem hâline dönüşmesine dayanır (Okan, 2010, s. 3).

Okan'ın, Cézanne'ın doğayı algılayışı ve ona ilişkin geliştirdiği dil üzerinden yaptığı bu değerlendirmelerinden hareketle doğanın resim sanatında sıradan bir imge ya da olgudan çok fazlası olduğu ve sanatçının doğaya yaklaşırken sanatsal eylemini zihinsel bir eylem alanına taşıması gerektiği sonucuna ulaşılır. 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yılları arasındaki süreç, modern ve sonrası sanatın temellerinin atıldığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir. İzlenimcilik sanatının sona ermesi ve eş zamanlı filizlenmeye başlayan yeni resim, yeni sanatsal bir çeşitliliğe, sürekli bir yeniliğe evrilmeye olanak sağlamıştır. Bu yenilik, kübist sanatın doğmasıyla yayılmaya başlamış ve Cézanne'ın geliştirdiği sanat, bir devrimin ilk kıvılcımı olmuştur. Doğanın küre, koni ve silindir biçimlerine uygulanarak betimlenmesi ve kurgulanması gerektiğini ifade eden Cézanne'ın anısına, ölümünden bir yıl sonra (1907) iki büyük sergi düzenlenmiştir. Bu sergilerin en önemlisi yılın sonuna doğru *Salon d'Automne*'da açılmıştır. Sergide, sanatçının Château Noir'la ilgili yapıtlarını da içeren, çoğu son yıllarında yapılmış, elli altı yağlı boya ve sulu boya resmi yer almaktaydı. *L'Estaque* ve *La Rue-des-Bois*'da manzara resmi yapmaya gitmeden önce Braque ve Picasso da bu sergiyi gezmişti. Her iki sanatçının daha sonra yapacakları resimlerde Cézanne'ın etkilerini görmek mümkündür. Kübist sanatın ilk belirtilerini Braque'ın (1882-1963) 1908 tarihli *L'Estaque'teki Evler* resminde görebiliriz (Resim 54). Braque da, Cézanne'ın betimleyiş tarzından yola çıkmış, doğayı renk çeşitliliğinden arındırarak yalın ve gizemli bir yapıda yeniden oluşturmuştur. Sanatçının bu resmi, erken kübizmin en önemli manzara resmi olarak değerlendirilmektedir. Renksel yönlerin azaltıldığı ve biçimselliğin yalınlaştırılarak oluşturulduğu resimde bu iki özelliği soyut bir biçime varacak derecede sadeleştirdiği görülmektedir. Bununla birlikte, bilimsel perspektifin artık bu resimle birlikte ortadan kalktığı görülür. Resmin ön planında yukarıya doğru yükselen bir ağaç ve gerisin geriye iç içe geçen evler, ağaçlar betimlenmiştir. Resimde temel geometrik formları vurgulamak için ayrıntıların ortadan kaldırıldığı kolaylıkla görülebilir. Resmin önemli öğelerinden olan evlerin piramit biçimde düzenlendiği ve resmin gerisine doğru bu evlerin biçimsel olarak bir kayboluş içinde olduğu görülür.



Resim 54. Georges Braque, L'Estaque'teki Evler, 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 60 cm

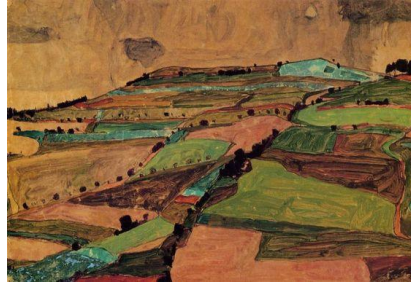
Resim 55. Pablo Picasso, Bahçede Ev, 1908-9, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 60 cm

Resim 56. Paul Sérusier, Tılsım, 1888, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 27 x 22 cm

Kübizm, optik gerçekliğin bıraktığı izlenimci sanatın ani ve çabuk, anlık resimleme anlayışıyla ilgisini kesmiş, fovist sanat tarzını da bir tarafa bırakmıştır. Kübist sanatın uygulama alanına taşıdığı sanat yaklaşımı, nesnenin resmedilmesinde ışıkla biçimlendirme yerine bireysel bir alımlayışla betimleme yoluna başvurmuştur (Önemli olan resmin yapısal özellikleridir.). Başka bir deyişle, gözle bir anda kavranması olanaklı olmayan ancak düşünülen nesneyi bütün yönlerinden ve çeşitli görüşleri anlatacak tarzla birçok kısımlara bölmek suretiyle resim yapma yoluna başvurulmuştur. Kübist akımın önde gelen kurucularından Picasso da (1881-1973) Braque gibi Cézanne'ın izinden giderek benzer anlayışta resimler yapmıştır. Braque ve Picasso, Cézanne'ın ilkelerini daha da ileriye götürerek doğadaki geometrik formları resimlerinde alabildiğine kullanmaya başlamışlardır. Gombrich'e göre (1999, s. 574), "hiçbir sanatçı Cézanne'dan, Picasso kadar etkilenmemiştir." Picasso, doğa nesnesini olduğu gibi betimlemeyi reddeder, amacı görünen doğayı bireysel yaklaşımla yeniden yaratmaktır. *Avingonlu Kadınlar* adlı çalışması Picasso'nun doğayı olduğu gibi resmetmeyi reddedişinin doruk noktası olarak değerlendirilmektedir. Picasso'nun *Bahçede Ev*'i, bu anlayışla gerçekleştirdiği diğer bir önemli örnektir (Resim 55). Cézanne'ın etkisinin açık biçimde görüldüğü bu resimde, basit bir doğa görünümü bir patikadan ayrılmış ve iki ağaçla çevrili küçük bir evin betimi olarak sunulmuştur. Doğa biçimi resim yüzeyinin düzeni içinde çeşitli parçalara ayrılarak betimlenmiştir. Manzaranın arka planındaki mavi-gri gökyüzüne karşın, yeşilin farklı tonlarıyla parçalar hâlinde betimlenen ağaç öbekleri ve duvarla çevrili grinin farklı tonlarının kullanıldığı ev formu ön plana doğru uzanmaktadır. Ayrıntıların en aza indirgenerek yapıldığı bu

resim, Cézanne'ın resimlerindeki formlarla doğrudan bir ilişki içindedir. Ağaçlarla çevrili olan ev; uç duvar, yan duvar ve çatı olmak üzere üç planda betimlenmiştir. Evin penceresi ya da diğer detaylarını görmek mümkün değildir. Braque ve Picasso'nun analitik kübizm olarak değerlendirilen bu resimlerinin çıkış noktası doğadır. Buradaki doğa, kendi gerçekliğindeki bütünsellikten ziyade, yan yana gelmiş bazı öğelerin oluşturduğu bir doğadır. Başka bir deyişle, “doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir *düşünsel soyut* varlıktır” (Tunalı, 2008, s. 169-170).

1888 yılında Paul Sérusier (1864-1927) tarafından yapılan *Tılsım* adlı resimde doğayı alımlayış açısından önemli bir yeniliğin olduğu hemen göze çarpar (Resim 56). Ancak Sérusier, doğayı, Braque ve Picasso'nun Cézanne'dan etkilenecek biçimlendirdiği kare renk düzlemleri ve geometrik yapılanıştan farklı olarak daha renkçi ve soyutlamaya varan bir anlayışla betimlemiştir. Sanat tarihinde Nabiler adıyla bilinen grubun kurucularından olan Paul Sérusier, “1888’de kısa bir süre akademik ressam olarak çalıştıktan sonra, Paul Gauguin’den ders aldığı ve *Tılsım* resmini yaptığı Pont-Aven’e gitmiştir. Sérusier’nin bu küçük resmi, *Tılsım*, modern sanat tarihinde efsanevi bir öneme sahiptir. Pont-Aven’de, Paul Gauguin’in gözetiminde yapılan resmin, Sérusier’nin, ona ‘taklitçilikten kurtulması ve iç mantığı ile sembolik gücüne göre uygun saf renkler kullanması’ gerektiğini söyleyen ustasına verdiği bir cevap olduğu düşünülür” (Thompson, 2014, s. 56). Pastoral renklerin kullanıldığı, biçimlerin net olarak betimlenmediği resimde, soyutlamaya varılan biçimlerin çokluğu resmin (biçimsel yönden) okunurluğunu zorlaştırmaktadır. Doğaya ilişkin bilgiler açık bir şekilde verilmemişse de renklerin uyumlu olarak konumlandırılmış olması, resmin anlatımında sıkı bir bütünsellik sağlamıştır. Aslında bu resim, farklı renklerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir manzara resmi değildir; yeni anlayışın, resimsel düşüncesinin de habercisidir aynı zamanda. Sanatçının öznel duygular (duyumsaması) üzerinden doğaya ilişkin geliştirdiği bir resimsel dil olarak ortaya çıkan renkler, resimde doğal dünyanın doğrudan temsil edilmesine hizmet etmez. Sérusier, söz konusu resimde geleneksel doğa betimlemesinden özellikle kaçınarak daha özgün renk ve biçimlerden oluşan bir doğa betimlemesine yönelmiştir. “Maurice Denis’in ‘tecrübe edilen bir duygunun tutkulu eş değeri’ olarak tanımladığı *Tılsım*, bir resim olarak, aslında Gauguin’in yapmaya çalıştığı şeyi aşan tamamen soyut resimsel dile doğru ilerlemektedir” (Thompson, 2014, s. 56). Sérusier, bu resimde bir anlamda Gauguin gibi yüzeyi gölgesiz, biçimleri hacimsiz, çizgiler ve resim öğelerinin iki boyutlu düzenlemesine dayalı, saf renk ve lekelerden oluşan bir kompozisyon gerçekleştirmiştir.



Resim 57. Gustav Klimt, Büyük Kavak II, 1903, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 100 cm

Resim 58. E. Schiele, Tarla Manzaraları (Kreuzberg in Cesky Krumlov), 1910, T.Ü.Y.B., 30.7 x 44.5 cm

Resim 59. Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 78.5 x 107.5 cm



Resim 60. Ferdinand Hodler, Thun Gölü, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80.2 x 100 cm

Resim 61. Adré Derain, Yaşlı Ağaç, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41 x 33 cm

Resim 62. Roul Duffy, Golfe Jaun, 1927, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84 x 101 cm

Paul Sérusier'den farklı bir anlayışla, Gustav Klimt'in (1862-1918) 1903'de yaptığı *Büyük Kavak II* adlı manzara resmi, sanatçının kullandığı dil ve kompozisyon açısından özgün bir eser olarak değerlendirilmektedir (Resim 57). “*Büyük Kavak II*, Klimt'in manzara resimleri arasında kesinlikle en karamsar ve olağanüstü olanıdır. Karanlık bulutların toplandığı gökyüzü, beklenen fırtınanın dış dünyada olduğu kadar sanatçının zihninde de kopmak üzere olduğunu ima eden, derin düşüncelerle yüklü bir psikolojiyle ağırlaşmıştır. Ön planda yer alan yalnız figür, kuru kafaya benzeyen bir forma bürünerek evin belli belirsiz aydınlanan duvarı boyunca ilerlemektedir” (Thompson, 2014, s. 78). Klimt ile aynı dönemde yaşamış olan Egon Schiele'nin (1890-1918) resimlerini manzara, portreler ve figürler olarak üç ayrı grupta toplayabiliriz. Yağlı boya resimlerinin neredeyse yarısı, sulu boya ve kara kalem resimlerinin de çoğu manzara resimlerinden oluşur. Bu resimler çoğunlukla, *Moldau Kıyısında Krumau* “*Küçük Kent*” (1913) gibi, yüksek ve beklenmedik bakış açılarından ele alınan sonbahar manzaraları ya da ıssız ve insansız kent görünümüdür (İnankur, Eczacıbaşı

San. Ans., 2008, s. 1375). Sanatçının manzara resimlerinden olan *Tarla Manzaraları* adlı resmi, bir doğa görüntüsünün parçalar şeklinde gösterildiği önemli çalışmalarından biridir (Resim 58). Doğa olarak sunulan imgelere dair herhangi bir detay verilmemiştir. Betimlenen tarlalar geriye doğru daralıp iç içe geçerek sonlu olduğu hissini uyandırmaktadır. Schiele, figür resimlerinde kullandığı yalın, lekese boyama tekniğini bu resminde de kullanmıştır.

Öte yandan modern sanatın önemli isimlerinden ve De Stijl hareketinin üyelerinden olan Hollandalı sanatçı Piet Mondrian (1872-1944), “Kübizmle ilgi kurmadan önce, yıllarca doğacı bir sanatçı olarak çalışmıştı. Hollanda manzaraları, onun dikey ve yatay unsurları vurgulamaya; böylece elde ettiği iki boyutlu yapının, yine Hollanda manzaralarına özgü derinlik özelliğiyle oluşturduğu gerilimden yararlanmaya yönlendirdi. Giderek bu öğeler arasındaki dinamik etkileşimle bir uyum sağlayan Mondrian, üyesi olduğu Teozofi Derneğindeki çalışmalarının etkisiyle yapıtlarına gizemli bir anlam kattı. Bir süre de yalın kule ve ağaç görüntülerine öbür dünyayı çağrıştıran bir nitelik vermek için fovist renk anlayışıyla deneyler yaptı. 1910 ve 1911’de Hollanda’da kübist ressamı inceleme fırsatını buldu. Renk çeşitlerini azaltarak resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başladı; böylece bir yandan ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken bir yandan da resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla kaplamayı denedi” (Lynton, 2009, s. 74-75). Sanatçının 1911 tarihli *Gri Ağaç* resmi, onun modern resimlerinin ilk örnekleri arasında sayılmaktadır (Resim 59). Mondrian de Braque ve Picasso gibi resminin yapılandırılmasını doğa formları üzerinde denedi. Kübizmin sanatsal yaklaşımından ilham alan sanatçı, nesnelerin formlarının detaylarını aza indirgeyerek resmin yüzeyini, boyasal etkilerle birlikte tümünden örten çizgisel bir bağla oluşturmuştur. Resimsel motif, birbirine bağlı ve temas eden eğimler ve dalgalanan hatlardan oluşmaktadır. Gri ve siyah renklerin yoğunluklu olarak kullanıldığı resimde, doğa ile ilgili renk ve biçimler gerçek yapılarının dışında, düşsellikle betimlenmişlerdir. Gökyüzü ve yeryüzü benzer gri renklerle betimlendiği hâlde yer düzlemi yatay boyanan beyaz çizgiler sayesinde ayırt edilebilmektedir. Resimde, ağaç gövdesinden etrafa doğru genişleyen dalların ritmik düzenlemesi, onların yapısal değerlerinin bireşimsel hatlarını göstermektedir.

İsviçreli ressam Ferdinand Hodler’in (1853-1918) manzara resimlerinin büyük çoğunluğu İsviçre manzaralarından oluşmaktadır. Bu resimlerde dağların, göllerin ve çiçeklenmiş ağaçların betimlemeleri yer almaktadır. François Fosca, bu bağlamda sanatçının söz konusu resimlerine ilişkin şu yorumda bulunmuştur: “Turner’den bu yana

dağın yapısını, girinti ve çıkıntılarını, tepelerin insan dışı büyüklük ve sürekliliğini hiç kimse Hodler gibi yansıtamadı” (akt. Cassou, 2006, s. 88). Hodler’in manzara resimlerinde, belirginleşen doğa formlarının duyumsanması üzerinden soyutlamaya gidildiği görülebilir. Doğanın salt varlığına ilişkin bir resimleme düşüncesinden farklı olarak, ona dair yeni biçimsel arayışlara yönelen bir resim dilinin varlığına tanıklık etmekteyiz. Çok farklı tarzlarda çalışmış olan Hodler’in özellikle manzara resimlerinde formlar belirgin olarak yalınlaşmaktadır. Hodler de Cézanne gibi doğayı görünen ve algılanabilen durumu dışında yeniden değerlendirmek ister ve bu bağlamda yeni biçimsel açılımlar gerçekleştirmeye çalışır. Hodler doğayı kişisel bir stilizasyon ve idealizasyon alanına taşımıştır. Hodler, bu süreçte, resimde doğa biçimine uygun gördüğü renkleri uygular ve bunları kompozisyonlarla birlikte önemli bir sadeleştirmeye, yalınlaştırmaya götürür. Söz konusu basitleştirme eyleminin gerçeğin yeniden tasarlanmasına önemli bir katkı sağladığı yadsınamazdır. Hodler’in resimlerinde gerçek tamamen yok edilmiş değildir. Manzara stilize edilmiş formlardan oluşmaktadır. Dağlar daima üçgendir ve genelde ufuk ile ön plan arasında bir yerde gösterilir. Sanatçının son dönem resimlerinden olan *Thun Gölü* adlı resminde, iki tarafta yer alan dağların göle simetrik şekilde bir yansıması görülür (Resim 60). Durgun bir gökyüzünde bulutlar doğanın diğer biçimlerine göre daha az somutlaştırılarak resmedilmiştir.

Fovist akımın sanat anlayışı, “nesnenin biçim ve rengi yanında optik görüntüsü ile de ilgilenmiyordu. Bu nedenle fovist sanatta biçimlerin resim içinde yer alımlarından doğan derinlik ortadan kalkıyordu. İşte bu anlayış ile dışavurumculuk sanat anlayışı arasında bu yönden bir bağlantı görülür. Ancak dışavurumcu resim sanatı, fovizmin ara renklerini bir yana bırakarak, daha çok göze batan renkleri ele alır. Böylece doğa biçimleri resimden atılmadan, görünüşleri yabancılaşmıştır. Burdan giderek ileride rengin etki gücü, nesnenin yerini de alacaktır” (Turani, 1983, s. 495). Fovist sanat akımının önemli üyelerinden olan André Derain’nın (1880-1954) manzara resimlerinde parlak renk kullanımıyla kendine özgü bir resim dili oluşturduğu görülür. Derain da kendi döneminin sanatçıları gibi biçimsel düzenlemelerden çok kişiliğini ve duygularını ön plana çıkaran resimler yapmıştır. “1901’de ‘Beckheim-Jeune Galeri’nin düzenlediği bir Van Gogh sergisi Derain’ı çok etkiledi. 1901-1904 yıllarında askerlik görevi yapmak zorunda olduğundan bu dürtülerin doğrultusunda gidecek zamanı olmadı. Dönüşünde, 1905 yazında birlikte Collioure’da çalıştığı Matisse’i örnek aldı. Daha önce söz edildiği gibi Derain, Van Gogh’a ve neo-ekspresyonizme yabancı değildi. Sezgisini

kullanarak bu örneklerden yaptığı doğa görünümüne uyumlu ve süsleyici dışavurum biçimini bulması için ona yalnızca birkaç ipucu gerekiyordu. Bu tür resimlerini 1905'te 'Salon d'Automne'da sergiledi" (Richard, 1999, s. 50-1). "Matisse ve Derain, fovist sanatçılar olarak kabul edilse de renk yaklaşımları tamamen farklıdır. Matisse, görünür dünyayı duygusal ve psikolojik dirençlerin önemli bir rol üstlendiği, bütünüyle yeni bir sembolik dile çevirirken Derain, basit bir şekilde renkle tonun yerini değiştirmiştir: karanlık alanlar için mavi ve menekşe tonları, daha aydınlık bölgeler için sarı ve uçuk turuncu-pembe tonları" (Thompson, 2014, s. 84) kullanmıştır. Sanatçının bu dönem resimlerinden olan *Yaşlı Ağaç*, tüm bu anlayışların uygulandığı bir çalışmadır (Resim 61). Renkler, gerçekte olduğundan çok farklı şekilde sanatçının doğayı duyumsayışının bir sonucu olarak yapılandırılmıştır. Doğayı bireysel yaklaşımla ele alışı, aynı zamanda özgün bir plastik dilin yaratılmasına da olanak sağlamıştır. Bununla birlikte boyanın (rengin) dışavurumsal özelliklerinin *Yaşlı Ağaç* resminde açık bir şekilde kullanıldığı görülebilir. Derain'ın resimlerinde, biçimlerin nasıl boyandığı (renklendirildiği) konunun kendisi kadar dikkat çekmektedir. İzlenimci sanatın kendisini henüz hissettirdiği bir dönemde Derain, doğanın güzelliklerini ve modern yaşamı daha gerçekçi bir biçimde betimlemeye çalışan kendisinden önceki izlenimci sanatçılardan uzak durur. Tüm resimlerinde etkileyici renk kullanımı ve nesnenin basitleştirilmesiyle bireysel bir görsel algı alanı oluşturduğu görülür.

"Sanatçı için probleminin çözülmesi renk kutusunun içindedir" diyen Roul Duffy'nin (1877-1953) ilk resimlerinde izlenimci sanatın etkileri görülür. Daha sonraki resimlerinde fovist sanatın katışıksız ve parlak renklerle yapılan resim dilinden etkilenecek kendine özgü bir resim anlayışı geliştirmiştir. Bu resim anlayışında renkler, gerçek nesnenin doğrudan temsili ya da betimlenmesinden çok, sanatçının ona ilişkin geliştirdiği düşünceler ve duygular bütünlüğünün bir sonucu olarak meydana getirilmiştir. Duffy de Matisse gibi yaşama sevincini resimleyen bir sanatçıdır. Duffy, izlenimci sanatçıların doğa betimlemelerindeki renklerin birbiriyle olan ilişkisini farklı boyuta taşımayı amaçlıyordu ve bunu da ancak salt görmekten çok ona dair başka gerçeklerin olabileceğine inanmaktaydı. "Yüzeysel aydınlığın üstesinden gelmek için rengin gücünü yoğunlaştırdı. 'Görmediğimiz bir nesne dünyası yaratmak gerektiğine' inanan sanatçı, dış çizgilerle yalınlaştırmakla kalmayan, dışavurumcu biçimi özetleyen bir resim dili geliştirdi" (Richard, 1999, s. 53). Sanatçının bu bağlamda bilinen resimlerinden *Golfe Juan* adlı resimde yoğun mavi suya, gökyüzüne ve parlak yeşil ağaçlara karşın renkli kahverengi ağaç gövdesi ve kırmızı çatılar bir bütünlük içinde

betimlenmiştir (Resim 62). Resimdeki renk alanlarının bazıları kontrollü bazıları da rastlantısal bir şekilde biçimlendirilmiştir.



Resim 63. Gino Severini, Kızıl Haç Treni bir Köyden Geçerken, 1915, T.Ü.Y.B., 116.2 x 88.9 cm

Resim 64. Edward Much, Yıldızlı Gece, 1893, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135 x 140 cm



Resim 65. Karl Schmidt-Rottluff, Tarlalı Manzaralar, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 86 x 94 cm

Resim 66. Emil Nolde, Göl, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 68 x 89.5 cm

Resim 67. Ernst-Ludwing Kircher, Wiesen Köprüsü, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 120 cm

Kübist estetiğe yakın olan, fütürist sanatın önemli isimlerinden Gino Severini de (1883-1966) resimlerinde doğa imgesini fütürist sanat anlayışına göre kullanan sanatçılardandır. Bu bağlamda onun 1915 yılında yaptığı *Kızıl Haç Treni Bir Köyden Geçerken* resminde doğa imgesi, doğrudan temel bir rol oynamasa da resmin genel karakterini (devinimselliğini) önemli derecede belirleyen bir öğedir (Resim 63). Modern yaşamın hızını/dinamizmini ve enerjisini sanatının temel ilkesi yapmış fütürist sanatçılar, resimlerinde özellikle hızın anlatılmasını sağlayan öğelere yer vermişlerdir. Severini de bu resminde hız ögesi olarak tren imgesine yer vermiş ve bunu kent görünümünden ziyade doğanın içinde sunmuştur. Başka bir deyişle, hız kavramını anlatan tren, doğanın bir kesiti ile birlikte imgeleştirilerek sunulmuştur. Yoğun karşıt renklerin kullanıldığı resimde, canlılığı ve gürültüyü, trenin gücü ve etrafa yaydığı duman ile ortaya koymaktadır. “Kübist ve fütürist sanatçılar daha önceden gözlerini

doğadan ayırmışlardır. Ancak dışavurumcu sanatçılar gözlerini doğa karşısında kapadılar ve tüm olarak akıldan boyadılar. Dışavurumcu sanatçılar kendilerini doğanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik imge, optik imgeye tercih ediliyordu. Her şey, tekrar sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştır” (Turani, 1983, s. 499). Dışavurumcu sanatta hangi konu olursa olsun öncelikli olarak sanatçının kişisel görüşünü sunması gereklidir. Modern sanat akımları içinde doğayı belki de en sıra dışı biçimde resimleyenler, dışavurumcu sanatçılardır. Onların doğayı imgeleyişi tümünden içsel bir yansımadır, herhangi bir (optik) izlenime dayalı bir yaklaşım söz konusu değildir. Dışavurumcular nesneye bakmak yerine ondaki duyumsamayı yorumluyorlardı. Bununla birlikte onların çalışmalarında plastik dilin geleneksel anlayışın çok ötesinde bir yapılanma içinde kullanıldığı görülür. Çizgiler ve boyasal etkinlik çoğunlukla devingen, yüzeysel ve tepkiseldir. Öykünün betimlenmesi ise dramatize edilir, duygu kendini ölçsüz bir şekilde gösterir. Önemli dışavurumcu sanatçılardan Norveçli Edward Munch’un (1863-1944) en bilinen resimlerinden olan *Çığlık* resmi doğa imgesinin dışavurumsal anlamda kullanıldığı önemli örneklerdendir. Resimde, deniz kıyısında yürümekte olan figürün ellerini ağzının iki yanına dayayarak çığlık attığı görülür. Çığlık atan kişinin iç çatışması, gerilimi resimdeki gökyüzü ve denizi sarmalayan bir titreşimle birlikte, bütünlüklü bir şekilde sunulmuştur. Sanatçının doğrudan doğayı dışavurumsal bir etkinlikle ele aldığı önemli çalışmalarından biri *Yıldızlı Gece* resmidir (Resim 64). Munch’un bu manzara resimde doğrudan biçimsel bir dizge görülmez. Burada konu, doğanın gerçek olarak betimlenmesi değil, duygu ve deneyimin bir dışavurumu olarak görünür olmasıdır. Munch doğa karşısındaki psikolojik deneyimini doğrudan resme aktarmak için doğayı taklit etme girişiminden kaçınmıştır. Munch için burada önemli olan, görünenin onda bıraktığı etkidir. Resmin yüzeyini diyagonal olarak bölen ağaç öbeğinin ardından deniz ve gökyüzü bütünleşmiş, mekân boğucu bir atmosferin tüm etkilerini yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Resim bütünlüklü olarak üç düzlemde ele alınmıştır; gökyüzü, su (deniz) ve toprak.

“1905 yılında Dresden’de kurulan Die Brücke (Köprü) grubunun temsil ettiği dışavurumcu görüş, aynı yıllarda Fransa’da Cézanne’ın izinden yürüyerek biçime ağırlık veren fovizm ve kübizmden farklı olarak sanatçının iç dünyasını ön plana çıkararak subjektif bir sanat yaratmıştır” (Berksoy, 1998, s. 53). Dışavurumcu sanat içinde varlığını gösteren Die Brücke grubunun kurucu üyelerinden olan Karl Schmidt-Rottluff’un (1884-1976) erken dönem resimlerinde izlenimciliğin etkileri görülür.

“Sanatçı 1906’da Alsen Adası’nda birlikte kaldığı sırada Nolde’nin etkisiyle ‘Anıtsal İzlenimcilik’e yönelmiş ve bu anlayış daha sonra resimleyeceği manzaralarına yansımıştır. 1907’de Erich Heckel ile birlikte gittiği Dangaster’de yaptığı resimler bu dönemin örnekleridir” (Tükel, Eczacıbaşı San. Ans., s. 1377). 1945 yılından sonra sanatçı, renklerin yoğunluğunu koruduğu ancak biçimlerin daha yumuşak ve akıcı olduğu anıtsal manzara resimleri yapmıştır. Sanatçının bu dönemin önemli çalışmalarından olan *Tarlalı Manzaralar* resminde betimsel yönden sembolik biçimler olabildiğine azaltılmıştır (Resim 65). Doğal formların geometrik görünümünün aktarımı herhangi bir çizgisel ayrıntı ya da tonal değerlerin değişimini gösteren bir yapıya başvurulmadan yalın ve basitleştirilerek biçimlenmiştir. Katı renkler, biçimlerin konfigürasyonu için ince bir tabakada ve yüzeyde yalınlaştırılarak uygulanmıştır. Resimdeki tüm motiflerin eşit olarak boyanması, yakınlık ve uzaklıkta bir birleşme ve bağımsız doğal bir perspektif uzamı yaratmıştır. Doğaya ait şekillerin cesurca yalınlaştırılması, ayrıntıların tamamen ortadan kaldırılması, kesin olarak düz bir resim yüzeyi, ana renkler ve güçlü çizgiler olarak yaratılmıştır. Doğaya ilişkin tüm yapılar ana renkler aracılığıyla, bir çeşit silüet biçiminde resmedilmiştir. Bu nedenle resimde doğa formlarına ait bir ayrıntıyı görmek mümkün değildir. Aslında bu resim, doğanın herhangi bir sahnesinin resmedilmesi ile değil, Schmidt-Rottluff’un iç dünyasının, onun doğayı algılayışı üzerinden nasıl biçimlendiği ile ilgilidir. Sanatçı söz konusu resmi için şunu söylemiştir: “Burada, resim yapmak yalnızca birinin kendisini doğa karşısında sınırlaması anlamına gelebilir ve bunun doğru yerde yapılması muhtemelen resim sanatının tanımıdır” (akt. Büttner, 2006, s. 378). Die Brücke grubunun diğer önemli temsilcilerinden Emil Nolde’nin, (1867-1956) 1910 yılında yaptığı *Göl* adlı resmi, salt güçlü çığ renklerle yapılmış, gerçek dışı bir manzara resmi (Resim 66). Grubun diğer kurucularından Ernst-Ludwing Kircher de (1884-1976) güçlü bir şekilde renklendirilmiş dışavurumcu resimleriyle son derece özgün bir resim diline sahip olmuştur. Belli bir ayrıntıya yer vermeden yapılan resimlerinde, doğanın öznel bir yaklaşımla betimlendiği görülür (Resim 67). “İç dünyayı renk ve çizgi aracılığıyla sergilemeyi amaçlayan bir diğer grup da 1911’de Kandinsky ve Franz Marc öncülüğünde kurulan ‘Der Blaue Reiter’ grubudur. Dışavurumculuğu benimsemekle birlikte bu eğilimi soyutlama bağlamında kullanan non-figüratif bir sanat yaratan grubun kurucusu Wassily Kandinsky’nin” (1886-1944) (Berksoy, 1998, s. 53) 1911 yılında yaptığı *Kompozisyon IV* adlı soyut çalışmasının temelinde doğa imgeleri/nesneleri kullanılmıştır (Resim 68). Kandinsky’ye göre kendisi için resme giden yol iki âlemin (realms) arasında (bugün iki

tehlike olan âlemler) uzanmaktadır: sağ tarafta tamamen soyut, geometrik formda tamamen serbest bir renk uygulaması (süsleme-ornament), sol tarafta daha somut ve dış formlar tarafından felce uğratılmış *fiziksel* formda bir renk uygulaması... Bu sınırların arkasında sağ tarafta saf soyutluk, sol tarafta ise saf somutluk vardır. Kandinsky, manzaraları ve hayalî motifleri saf renk ve hatlara dönüştürerek üç çeşit resim arasında ayırım yapmıştır. Doğanın direk gözlemlenmesi ve incelenmesi üzerine ortaya çıkarılan resimlere *izlenimler*; özünde bilinçsiz olarak *içsel bir doğanın süreçlerinin ifade edilişi* olan resimlere *doğaçlama* adını verdi ve bu iki resim formunun geniş bir sentezlemesi ile dikkatle hazırlanan resimler de gerçek *kompozisyonlardı*. Son belirtilen resim formu Kandinsky için “muhteşem bir maneviyat çağına” giden yolda en önemli ve en anlamlı olan eserlerdi. (Büttner, 2013, s. 370-72)³



Resim 68. Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 159.5 x 250.5 cm

Resim 69. René Margitte, Tarlaların Anahtarı, 1936, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 60 cm

Resim 70. Salvador Dalí, Dağ Gölü: Telefonlu Kumsal, 1938, T.Ü.Y.B., 73 x 92.5 cm

Yirminci yüzyılın başından günümüze kadar resim sanatı, sürekli yeni atılımlara tanık olmuştur. Doğaya bakmayı sürdüren, ancak doğa [alımlamada] renklerini taklit etmeyen, dışavurumcu olarak rengi kullanan fovist sanatçılar, Alman dışavurumcuların yanında yer aldılar. Ancak daha önce de belirtildiği gibi dışavurumcu sanatçılar gözlerini doğadan ayırmışlardı. Bu iki akım da, renk bakımından birer atılım yaptılar. Kübist sanata da doğa nesnesini parçalamak onuru düştü. Kübizm renk sorunlarıyla uğraşmamıştı. Fakat objenin soyutlaştırılmasına başlamıştı. (...) Der Blaue Reiter'in dışavurumculuğu, Kandinsky'nin kişiliğinde objeyi resimden tamamen çıkartacak gücü bulmuş ve nesne, ilk kez resim sanatından atılmıştı. Bu suretle Avrupa'da çeşitli sanat başkentlerinde, soyut sanat güçlenmeye ve yayılmaya başlamıştı. Fakat İkinci Dünya

³ “Kandinsky, 1911 yılında “Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı eserinde konu seçiminin “insan ruhuna dokunma” amacı ile bir “içsel gereklilik” prensibini izlediğini yazmıştır. Bu durum, ressamı “formları amaç için gerekli olduğu sürece kullanmak” zorunda bırakmıştır. Resmin uyandırdığı nesnel çağrışımlara rağmen -örneğin gökkuşağı veya merkezdeki dağ kalesi- *Kompozisyon IV* doğadan veya herhangi bir olaydan bir kesit sunmamaktadır. Siyah çizgilerde ifade edilen renk ahengi ve saf form ritmik bir kompozisyona bağlanmıştır. Kandinsky'nin sözleri ile “böylece soyut resim, ‘gerçek’ dünyanın yanına dışarıdan bakıldığında ‘gerçekle’ hiçbir ilişkisi olmayan yeni bir dünya yerleştirir. İçsel olarak ise ‘kozmik dünyanın’ evrensel kanunlarına riayet eder” (Büttner, 2013, s. 371).

Savaşı'ndan sonra tanınmış sanatçılarda doğaya dönüldüğü gözlemlendi. Esasen fütürizm, doğa biçimini reddetmiyordu. Bunun yanında *yeni-gerçekçilik* ve Picasso'nun 1920 yılına doğru yaptığı çalışmalarda, nesne anıtsal bir güç kazanıyordu. 1924 yılında gerçeküstücülük de, bilinçaltındaki olaylar sırasını keşfetti. Bu, ruh âleminin gerçek anlatımına götüren bir yolu gösteriyordu (Turani, 1983, s. 533).



Resim 71. Josef Šíma, Manzara, 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58.5 x 120.5 cm

Resim 72. José Clemente Orozco, Tepeli Manzaralar, 1943, Sunta Üzerine Sulu Boya

Gerçeküstücü sanatın önemli isimlerinden René Magritte'nin (1898-1967) sıra dışı bağlamlar ve gündelik yaşam nesneleri ile oluşturduğu resimlerinde, insan algısının varsayımlarına meydan okuyan bir yön vardır. Alımlayıcıyı verilen nesneler arasında ilişki kurmaya ve onları yeniden tanımlamaya zorlayan resimlerde doğa nesnesi yoğunluklu olarak kullanılmıştır. Jon Thompson sanatçının sanat yaşamı için önemli iki çalışmasını şöyle değerlendirmektedir:

Sanat yaşamı boyunca konuları hep gizemli olsa da resimde temsiliyet unsurunu kullanmaya dayalı üslubu oldukça anlaşılır hâle geldi ve hem dolaysız hem de sistematik resim yapma yöntemiyle uyuştu. (...) 1930'ların başında beri, *Tarlaların Anahtarı* gibi yapıtlarında görülen manzara imgesini pencere camı imgesine işlemek suretiyle tuvale aktarma uygulaması, Magritte'in sevdiği bir yöntemdi (Resim 69). Bu resimde dışarıdaki görüntünün yansımalarını üstünde taşıyan kırık cam parçaları, odanın içine dökülmüş, dışarıdaki manzaraya paralel alternatif bir görüntü elde edecek şekilde bir araya toplanma sürecinde girmiştir. Magritte aynı yöntemi on beş yıl sonra yaptığı *Arnheim'in Etki Alanı*'nda (1949) da uygulamıştır ama bu resimde bazı cam kırıkları pencere çerçevesinde bırakılmış ve dışarıdaki "gerçek" manzarada duran buzlu dağlarla içerisi arasında mekânsal bir bağ kurulmuştur (Thompson, 2014, s. 280).

Magritte, doğaya ait özellikleri sadece bu resim dizisinde değil, daha sonra yaptığı birçok resminde kullanmıştır. Doğa, sanatçının imgeleminde her ne kadar gerçekçi bir tarzda ele alınmış olsa da, aslında doğa formu gerçeküstücü bir imgelem alanına taşınarak biçimsel bütünlük kazanmıştır. Gerçeküstücü sanatın diğer önemli

sanatçılarından Salvador Dalí de (1904-1989) birçok resminde doğa görüntüsünü temel imge olarak kullanılmıştır. Onun çalışmalarının en iyi örneklerinden biri olan *Dağ Gölü: Telefonlu Kumsal* adlı resmin biçimsel tasarımı, eski dönem ustaların idealist doğa betimlemelerini andırır (Resim 70). Sanatçının olgunluk dönemi üslubunun ana özelliklerinin pek çoğu bu resimde kendini göstermektedir. “Sadelikle betimlenmiş manzara, çok ince ayrıntılarla ve ölçek kaymalarıyla işlenmişti. Batmakta olan güneşin her yeri kaplayan kıvıllığı, akşamın serinliğini vadetmenin yanı sıra o günün sıcak geçtiği fikrini de uyandırmaktadır. (...) Resmin merkezinde yer alan göl, Dalí için hiç tanımadığı ama hayalî varlığının tüm yaşamı boyunca onu takip ettiğini hissettiği ölmüş ağabeyini (...) hatırlatmaktadır. Ressama göre telefon ve bozuk hat, Sudetenland’ın Alman himayesinde olduğu dönemde, 1938’de, Adolf Hitler ve Neville Chamberlain arasında yapılan anlaşmaları ima etmektedir” (Thompson, 2014, s. 204). Dalí her döneminde doğaya ait görüntüleri, gerçeküstü formların/nesnelerin sunumu için temel mekân olarak kullanmıştır. Doğa, çoğu zaman derin bir uzam olarak imgelenmesiyle birlikte dingindir. Gerçeküstücü sanat içinde değerlendirilen ve birçok Doğu Avrupalı gibi gelişim yıllarını Fransa’da geçiren Çek sanatçı Josef Šíma (1891-1971) “1935 yılında Breton ve Wluard ile Prag seyahatine giderek Çek ve Fransız gerçeküstücüler arasındaki ilk iletişimi kurmuştur. Šíma’nın yüksek ölçüde hassas, şiirsel ve rüya gibi kompozisyonları, evrenin sırlarına derinlemesine inmekte ve -Carl Gustav Jung’un psikoloji görüşlerinin etkisi altında- konu bir çift kadın bedeni olarak verilen ‘Avrupa’, *İkarus’un Düşüşü* veya basit bir *Manzara* da (Resim 71) olsa bilinçaltının derinlerini keşfetmektedir” (Walther (Ed.) 2005, s. 155).



Resim 73. Georgia O’Keeffe, Pas Kırmızısı Tepeler, 1930, Tuval Üzerine Akrilik

Resim 74. Grant Wood, Baharın Uyanışı, 1936, Karton Üzerine Yağlı Boya, 46.3 x 102.1 cm

Yirminci yüzyılın başlarının en bilinen sanatçılarından Georgia O’Keeffe’nin (1887-1986) Amerika’nın güneybatı manzarasını betimleyen resimleri, en önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. Özerk bir resim dilinin yakalandığı bu resimlerde,

soyutlamaya varan bir yapının içine girildiği de görülür. Doğa nesnesinin imgesel bir dayanak noktası olarak seçildiği bu resimlerin ve sanatçı tarafından seçilen doğa kesitinin, doğa resmine yeni biçimsellikler kazandırdığı ve bu anlamda doğa imgesinin biçimsel dağarcığını geliştirdiği söylenebilir. Burada resimlerin özgünleşmesine, sadece tercih edilen görüntülerin değil, biçimlenmesinde aracı olan tekniğin de önemli bir katkısı vardır. Onun doğa resimlerinde alabildiğine dingin, sessiz bir ortam vardır. Figür ya da diğer canlılara dair herhangi bir biçim görülmez, ilgi bütün olarak doğa yapısı üzerinedir. Sanatçının doğayı odak noktası yaptığı resimlerinden biri olarak öne çıkan *Pas Kırmızısı Tepeler*, resminde, dingin bir gökyüzünün fon olarak kullanıldığı ve ön plana doğru küçülerek farklı renklerle biçimlendirilmiş dağ kümeleri görünmektedir (Resim 73). Sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde de dağ formu egemen imge olarak sunulmuştur. Öte yandan Georgia O'Keeffe gibi doğayı dingin bir resimsel dille ele alan ancak imgelemde daha naif bir tarz kullanan Amerikalı Grant Wood (1892-1942), 20. yüzyıl resim sanatında doğayı özgün bir bakış açısıyla irdeleyen sanatçılardandır. “Paris ve Münih’te bulunmuş olan Grant Wood, doğduğu Iowa eyaletinin güzelliğini bilinçli bir yalınlıkla dile getirdi. *Baharın Uyanışı* adlı resmi için kilden bir model bile yapılmış (Resim 74). Bu sayede, sahneyi alışılmadık bir açıdan inceleyebilmiş ve yapıtına, oyuncak manzaralara has bir büyü kazandırmıştır” (Gombrich, 1999, s. 589). “Latin Amerika cumhuriyetleri, Avrupa katkılarıyla canlandırılmış olan halk geleneklerinin temel zenginliğinin yardımıyla, modern sanatın tüm plastik dilini hızla özümledi” (Bazin, 1998, s. 555). Latin Amerika sanatının önde gelen sanatçılarından José Clemente Orozco (1883-1949) toplumsal içerikli resimlerinin yanı sıra doğayı konu alan resimler de yapmıştır. Bu resimlerden *Tepeli Manzaralar*’ın, akromatik renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı ve Ludwig Meidner’in cehennemvari resimlerini anımsatan bir yönü vardır (Resim 72). Söz konusu resimde bir anlamda, manzaranın dışavurumsal bir açıdan ele alındığı ve 1980’lerden sonra “Yeni Dışavurumcu” olarak adlandırılacak sanatın anlatımına yakın bir dil sergilendiği görülür.

1.11. 1945’ten Günümüze “Doğa” İmgesinin Kullanımı

1945’lerden sonraki dönemde sanatçıların doğayı alımlayış ve algılayışında, izlenimci ve diğer modern sanat hareketlerinden farklı olarak, doğa nesnesine bakmak yerine fotoğraf vb. kaynakları ya da doğrudan kendisinin edindiği bilgileri kullanarak

doğayı imgeleştirmeye çalışması söz konusudur. Bir anlamda, belli bir düzeye kadar *görme eyleminin* askıya alındığı ileri sürülebilir. Doğa imgesinin doğalcı yapısını yitirmeye başladığı, resim yüzeyinde düşünsel, anlatımsal ve tekniksel unsurların daha çok ön plana çıktığı görülür.

Sanat ortamı 1945 yılına kadar doğayı farklı içeriksel bağlamlar dâhilinde ele aldı. Ancak sonrasında doğa olgusu üzerinden yeni gerçeklikleri araştırmaya çalışan sanatçıların çalışmalarında sanatın kendi sorunlarıyla birlikte ele alındı. Bu nedenle söz konusu tarihten günümüze kadarki süreçte sanatçılar, doğayı dışavurumsal bir imgeselliğin yanında kavramsal bir alana taşıyarak ona yeni anlatımsal açılımlar/olanaklar sağlamışlardır. Doğa çok yönlü değerlendirilmeye başlanan bir olgu olmuştur. Salt (gerçek) yapısı üzerine düşünülen bir formun ötesinde bir amaçla ele alınmaya başlanan doğa, bazen resmin oluşum sürecinde biçimsel bir kaynak olmuştur. Bazen de toplumsal içerikli konuların anlatımında mekânsal olarak başvuru dışavurumsal bir imgedir.



Resim 75. Afro Basaldella, Gece Manzarası, 1953

Resim 76. Gustave Singier

Resim 77. Nicolas de Staël, Vaucluse Manzarası, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 x 81 cm

Soyut sanat, sanatın yüzyıllardır bir olguyu anlatmak için daima başvurduğu ve yücelttiği nesneyi, görüntüden arındırarak ona içsel sezgiler üzerinden varmaya ve onu resimlemeye (biçimlendirmeye) çalışmıştır. Bu yeni yaklaşımda, nesnenin betiminden (temsiliyetinden) vazgeçen sanatçı, güçlü bir duyumsama ile içe dönük bir dünyaya yönelmiştir. Soyut resim, her ne kadar nesneyi/biçimi sıfıra indirgeyen bir anlayışa sahip olsa da, özünde nesnenin özgün varlığına dair ipuçlarını hissettirir. Nesne bilgisinin her açıdan arındırıldığı ya da sınırlandırıldığı soyut resimde, sadece varlığa ilişkin temel özler somutluk kazanmaktadır. Sanatçının duyumsamaya en çok gereksinim duyduğu resim dilinin soyut sanat olduğu rahatlıkla söylenebilir. Duyumsama yoksunu bir algının nesneye dair yeni (gerçeklikler) düşünsel açılımlar

yaratabilmesi olanaksızdır. Ancak betimlenmek istenen herhangi bir nesne güçlü bir duyumsama ile yeniden yeni bağlamlar dâhilinde biçimlendirilebilir. Bu bağlamda çoğu soyut sanatçı, biçimin temel öğelerini en aza indirgeyerek sadece renk ve çizgisel yollarla resimler yapmıştır. Bu sanatçılardan Afro Basaldella (1912-1976), “bir süre kübist anlayışla resimler yapmış olsa da daha sonra kendine özgü bir lirik-soyutlama geliştirmiş ve bu türün İtalya’daki en önemli temsilcilerinden biri olmuştur” (Rona, Eczacıbaşı San. Ans., 2008, s. 41). Sanatçının lirik-soyutlama olarak tanımladığı önemli resimlerinden biri olan *Gece Manzarası* adlı resminde, önemli bir devrimin olduğu ilk göze çarpan unsurlardandır (Resim 75). Serbest boyama ile esnek ve düz konturların hâkim olduğu resim dilinin doğaya atıfta bulunan bir yönünün olduğu sezilenmektedir. Fransa’da lirik-soyutlamanın öncülerinden olan Gustave Singier (1909-1984), Basaldella’dan farklı olarak, daha yumuşak renkler, kontrollü ve geometrik yapılar kullanarak lirik-soyutlama resim türüne katkıda bulunmuştur. Sanatçının şiirsel bir duyarlılıkla oluşturduğu resimlerinde, nesne kendini görünür olarak algılatmasa da hareket noktasının doğa görünümüleri olduğu anlaşılır (Resim 76).



Resim 78. Milton Avery, Deniz Çayırı ve Mavi Deniz, 1958, T.Ü.Y.B., 152.7 x 183.7 cm

Resim 79. Ben Nicholson, 11 Kasım 1947 (Fare Deliği), 1947, T. Ü. Y. B. ve K. K., 46.5 x 58.5 cm

Resim 80. Charles Burchfield, Aralıkta Orion, 1959, Karton Ü. Sulu Boya, Kalem, Levha, 99 x 81.28 cm

Resim 81. Giovanni Giacometti, 1958, Manzara, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 81 cm

“İkinci Dünya Savaşı sonrası en çok dikkati çeken sanatçılardan bazılarının, zaman zaman soyut sanat üstündeki çalışmalarından imge yapımına döndükleri olmuştur. Bu açıdan özellikle (...) bir Rus mültecisi olan Nicolas de Staël örnektir (1914-1955). Sanatçının yalın, uzmanca fırça vuruşları, çoğunlukla inandırıcı manzara çağrışımları oluşturarak bize ışığın ve uzaklığın duygusunu mucizevi bir şekilde verirken, boyanın tuval yüzeyindeki fiziksel varlığını da hiçbir zaman unutturmaz” (Gombrich, 1999, s. 607). Staël, Vaucluse’nin doğasını büyük ölçüde biçimsel açıdan basitleştirdi ve geriye yalnızca doğaya ait bazı temel öğeler ve renkler bıraktı. Doğa nesnesinin yalınlaştırıldığı Staël resimlerinde, üç parçanın belirleyici öğe olarak öne

çıkıldığı görülür: gökyüzü düzlemi, yer düzlemi, ağaçlar/kayalıklar. Resimde gösterilen bu biçimler çoğunlukla ayrıntılandırılmaz, sadece yüzeysel bir biçimsellikte sunulur. Hatta bazen doğa nesnesinin sadece bir renk kümesi ile betimlendiği de görülür. Tüm bu öğeler kalın boya tabakaları ile biçimsel bir hacim kazandırılarak yapılandırılmaktadır (Resim 77).

Amerika sanatının en önemli sanatçılarından olmasına rağmen tanınırlığı geç kazanan Milton Avery (1885-1965), sanat yaşamı boyunca doğaya ait sahnelerin resimlerini yaptı. Bu resimlerde gerçekçi ayrıntılar yerine daha yalın ve indirgemeci bir dil kullandı. Sanatçı “1958’de *Deniz Çayırıları ve Mavi Deniz*’i yaptığı sıralarda eski resimlerinde görmeye alışık olduğumuz, özensiz bir şekilde parçalara ayrılan resim düzlemi yerini mükemmel bir şekilde *düzleştirilmiş* kompozisyonlara bırakmıştır (Resim 79). *Deniz Çayırıları ve Mavi Deniz*, figüratif olmamanın eşiğinde bocalayan lirik ve soyut bir resimdir. Manzarayı gerçek dünyaya ait bir görüntü gibi değil atmosferik bir düş gibi ele almaktadır” (Thompson, 2014, s. 252). Avery’nin çoğu zaman soyutlamaya varan bir yapılanması olan resimlerinin arka planında daima doğa görüntüsü vardır. Onun incelenen bu resminde, gökyüzü düzlemi resmin en üst bölümünde dar ve düz mavi bir şerit olarak verilmiştir. Resmin diğer bölümleri ise eşit biçimde bölünmüştür. Üst bölümde ağırlıklı olarak daha koyu bir mavi içinde farklı büyüklükte ve dağınık yumak şeklinde siyahlar vardır. Alt bölüm ise çapraz olarak gökyüzündekine benzer bir renk kullanılarak boyanmıştır. “Resmin kalitesinin malzemenin gücüne ve kavramsal kesinliğe göre değerlendirildiği bir dönemde Avery’nin resimlerinin zarıflığı ve aydınlık güzelliği, pek çoğu gerçekten radikal nitelikleri ayırt etmekte başarısız olan eleştirmenlerin olumsuz tepkisini aldı” (Thompson, 2016, s. 252).

Avery, geliştirdiği plastik dilde doğaya ilişkin bazı ipuçları vermiş olsa da ona içkin birçok ayrıntıyı da yadsıyarak elemeye gitmiştir. Van Gogh ve Gauguin ile başlayan, Cézanne ve sonrası sanatçıların resimlerinde nesnenin yalınlaştırılmasına gidilmesi hatta nesnenin gerçek varlığının yadsınması eyleminin ilk olarak Avery’de doruk noktasına ulaştığı söylenebilir. (Burada Avery’nin amacı, Malevich’in nesneyi sifira indirgeyen resimlerinden farklıdır.) Ancak bunu öne sürerken, elbette Mark Rothko’nun resimlerindeki görüntünün sifira indirgenişini saymazsak, Rothko’nun çıkış yolunun da Avery olduğu gerçeği dikkate alınmalıdır. Avery’nin resimlerinde doğa imgesinin belirsizleştirilmesi durumunun tersine, bir yalınlaştırma, biçimin özüne inme vardır. Sanatçı nesnenin salt silüetini betimlemektedir. Avery’nin sanatında modernist

sanatın biçimsel kaygılarının her aşamada kendini ortaya koyduğunu görmek mümkündür. Avery de, Matisse gibi saf renk yapılarına dayanan resimsel bir resim tarzı benimsemiş, ışık ve gölgenin güçlü karşıtlıklarına dayanan biçimlendirme türünü ortadan kaldırarak boyanın yüzeysel kullanımını tercih etmiştir. Soyutlamaya varan bu resimlerin daha sonra Rothko ve Color Field okulunun diğer sanatçılarını etkilediği bilinmektedir. Avery sanatına ilişkin şu açıklamada bulunmuştur: “Resimlerimden her zaman bir şeyler çıkararak tasarımı temel öğelere indiririm, gerçekte olan olaylar beni doğanın esas niteliği kadar ilgilendirmiyor. Hiçbir zaman izlemem gereken kurallarım olmaz. Kendi kendimi izlerim. Resim yapmaya Connecticut kırsallarında tek başıma, her zaman doğrudan doğadan çalışarak başladım... Bir ifade yolu olarak tuval üzerinde az sayıda, büyük ve sadeleştirilmiş alanların resmini yapmak uzun süredir ilgi alanım dâhilinde olmuştur” (<https://bjws.blogspot.com.tr / 2011 / 04 / paintings-of-american-milton-avery-1888.html>).

“Ben Nicholson 1930’larda uluslararası modernleşmenin şampiyonu sayılıyordu. II. Dünya Savaşı’nın da zorlamasıyla, İngiltere’deki çoğu ressam arkadaşı sanat anlayışlarında kendilerine güvenen bir üslup benimsemişlerdi. Nicholson onlardan farklı hareket ederek William Blake ve onu izleyenlerle bağlantılı olan ulusal romantik mirasa döndü. Amacı, eski yapıların harabelerinden alınan zevk ile savaşın yarattığı yeni kalıntıların verdiği dehşeti birleştirerek çağdaş bir romantizm geliştirmektir. Nicholson, öteki sanatçılardan ayrı kalmayı yeğledi ve modern sanat akımlarının hepsini özgürce denedi” (Lynton, 2004, s. 263-64). Nicholson, doğa imgesini resim düzleminde farklı biçimsel bağlamlar içinde ele alan sanatçılarıdır. Sanatçının bilinen *11 Kasım 1947 (Fare Deliği)* adlı resmi, natürmort ve manzaranın bir arada verildiği bir çalışmadır (Resim 79). “Natürmortu bir düzlemler topluluğu olarak, manzarayı da az çok doğalcı (biraz da ilkelci) bir tutumla ele alıp birbirinden farklı, hatta birbirine karşıt bu iki resimsel ifade biçimini kaynaştırmıştır” (Lynton, 2004, s. 265).

İlk olarak Hudson Nehir Okulu ile başlayan doğaya yönelik ve doğa resimlerinin yapılması Amerika’da önemli bir gelenek oluşturdu. Doğayı sanat yoluyla sevdiren bu geleneğin sanatçılarının aynı zamanda Amerika’daki resim sanatı üzerinde de önemli etkileri olmuştur. Bugün bile Amerika’da çalışan pek çok sanatçı doğayı sanatının ana konusu yapmıştır. Bu bağlamda, Amerika sanatının en bağımsız sanatçılarından ve önemli sulu boya sanatçılarından olan Charles Burchfield (1893-1967), çoğunlukla sulu boya kullanarak yaptığı doğa resimleri ile doğayı yeni bir bağlamda, yaratıcı bir yaklaşımla ele alarak kendine özgü bir yaklaşım geliştirmiştir. 1930’larda Amerikan

Scene sanatçılarının gerçekçi tarzında çalışan sanatçı, Amerika kent görünüşleri ve çiftlik resimleri yaptı. Sonraki yıllarda saf doğayı merkeze alan resimler yapmaya başlamış ve bu yönde birçok benzersiz çalışma üretmiştir. Burchfield, “doğada gördüğünü değil, doğada olanı resmetmesi gerektiğine inanan sanatçılarıdır. Bunu yapabilmek için doğanın gücü ve güzelliğini temsil etmek adına etrafındaki görüntü ve seslerden çıkardığı kendi sembollerini üretmiştir” (Okvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2015, s. 140). Sanatçının 1959 yılında sulu boya ve kalem kullanarak yaptığı *Aralıkta Orion* resmi, doğayı önemli derecede stilize ederek oluşturduğu bir çalışmadır (Resim 80). Resimde doğa ya da ağaçlar kendi gerçek formundan kopararak kişisel bir resim alanına taşınmıştır. Burchfield diğer resimlerinde kullandığı renk anlayışını bu resimde de sürdürmüş ve akromatik renkler yoğun olarak kullanılmıştır. Betimlenen “manzara, eski zamanlara ait ormanlar süzülür, -belki de Gotik bir katedral olarak- yıldızlar kendinden geçmeyi sembolize eder ve Yunan mitolojisindeki avcı Orion, cenneti ve dünyayı birleştirerek dönüp dolaşır. Zemin boyunca, çatlamış buz kaplı çalılar dondurucu bir esinti içindeymişçesine kıvrılır, hareket eder ve yıldızlı gökyüzünün örüntülerini taklit ederler” (Okvirk vd., 2015, s. 140). Burchfield, manzara resmi ile ilgili şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “Manzaranın tüm sıkıntıları hissedilmeyene kadar onu deneyimleyemezsiniz” (akt. Brommer, 1988, s. 441). Burchfield, aslında doğayı idealist ya da güzel boyama gibi bir anlayış içine girmemiştir. Tersine, doğadaki varlıklara karşı beslediği sevincini resimlemiştir. Burchfield doğayı; çiftlik evlerini ve kırsal sahneleri, böceklerin seslerini, titreşen telefon hatlarını, derin vadileri, yağmur fırtınalarını ve diğer ani atmosferik değişiklikleri içeren yemyeşil, kendine özgü bir tarzda resmetti. Bu sulu boya resimleri, çoğunlukla yüksek düzeyde dışavurumcu ışıkla süslenmiş, doğanın mistik ve vizyoner deneyimlerini oluşturmuştur. Onun doğayı ele alış biçiminde ve betimlemesinde, Gauguin ve Cézanne’ın basitleştirilmiş biçimlerinin, çizgi geometrisinin ve canlı renklerinin etkileri görülebilmektedir. Bu resimsel yapıda, doğaya ait her öğe içtenlikle betimlenirken aynı zamanda ele alınan biçimlerin düzenlenmesinde de öğeler gerçeklik düzeyinden indirgenerek biçimsel bir soyutlamaya varılmıştır. Ancak bu soyutlama, Avery ve Staël’deki gibi bir soyutlamaya dönüşmez. Biçimlerin gerçeklik bağlamları, boyasal veya algısal düzeyde bir stilizasyona uğratarak ele alınır.

20. yüzyılın önemli heykeltıraşlarından Giovanni Giacometti (1901-1966) heykel ve figüratif/portre resimlerin yanı sıra dikkate değer manzara resimleri de yapmıştır. Sanat yaşamının son yıllarında doğa imgesini merkeze alarak yaptığı resimlerinde, farklı bir

boyama yolunu denememiş ve figüratif/portre resimlerine benzer bir boyama tarzını sürdürmüştür. Bu nedenle onun manzara ve figür resimlerinde biçimsel açıdan bir bütünlük görülür. Her iki resim türünde de boyasal işlemler ve renk kullanımı benzer bir anlayışla yapılmıştır. Sanatçının 1958 yılında yaptığı *Manzara* (Resim 81) adlı resmi az renk kullanılarak yapılmış bir çalışmadır. Ancak ışıktan yoksun değildir. Resimde devingen bir boyama kullanılmış ve biçimler yüzeysel olarak sunulmuştur.



Resim 82. Richard Diebenkorn, Kent Manzarası I, 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153 x 128.5 cm

Resim 83. Per Kirkeby, Gün Batımı, 1983-4, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 250 cm

Kübizmle başlayan doğanın yeniden biçimlendirilmesinde kullanılan geometrik biçimlerin ve mekânın özelliği, daha sonraki dönemde de pek çok sanatçının ilgi duyduğu bir sanatsal anlayış oldu. “Kübist sanatçıların devamında, fütüristler makine stilizasyonundan etkilenerek makineleşmiş dünyanın güç ve hızını anlatan saf, kesin şekiller ve şekilsel ilişkiler oluşturmuşlardır. Daha sonra 1970 ve 80’lerin minimalist ve kavramsalcuları daha da ileri giderek basit geometrik şekilleri, görüntüyü anlamının temel öğelerine kadar indirgediler” (Okvirk vd., 2015, s. 140). Amerikalı sanatçı Richard Diebenkorn (1922-1993), güçlü renk karşıtlıklarına dayanan modelleme türünü ortadan kaldırarak ve boyanın iki boyutlu yüzeyini vurgulamak için basitleştirilmiş biçimlerden oluşan resimsel dil kullanarak Matisse’in izinden gitmiştir. “1960’larda ürettiği, aralarında *Kent Manzarası* gibi yapıtların yer aldığı daha figüratif resimler, Matisse’in çalışmalarına duyduğu sadık ilginin göstergesidir (Resim 82). Ancak bu resimler, ışık ve gölge yaklaşımının Edward Hopper’a (1882-1967) benzediğini de göstermektedir. Güney Carolina manzaralarını yaptığı erken dönem resimlerini şekillendirip biçimlendirirken kullandığı yaklaşım da budur” (Thompson, 2014, s 340). Sanatçı 1972’den sonra parlak renkli geniş planlarla yaptığı doğa ve kent içerikli

resimlerinden uzaklaşıp doğanın geometrik kompozisyonlarla (Okyanus Parkı serisi) düzenlendiği resimler yapmıştır. Bu resimlerde, “renk artık sadece optik bir unsur olarak ele alınmaz, o aynı zamanda kas hafızasında bir belirip kaybolan tutkuyu meydana getiren bir olgudur” (Thompson, 2014, s. 340).

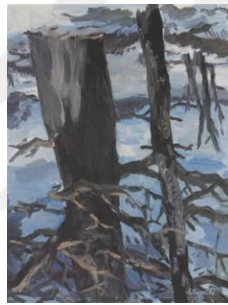
Per Kikerby’nin (1938-) resimlerine bakıldığında kompozisyonlarının temelinde yer alan doğa görünüşünün gerçek yapısı yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Kikerby’nin çalışmalarında yatay jeolojik tabakalar gibi sürekli değişen bir yapı vardır. Bu devingen ve tutkulu yapı, sanat ile bilim arasında diyalogu sürdüren bir yapıdır. Çünkü doğanın belirgin bir görüntüsünün ya da optik algının verilmediği resimlerde başat problem, doğaya ait görüntünün resmin biçimsel oluşumunda kullanılması ve bunun üzerinden boyasal etkiler aracılığıyla resimsel bir dil oluşturulmasıdır. Kikerby’nin resimlerini inceleyen Jon Thompson, onu bir manzara sanatçısı olarak nitelendirirken dikkatli olunması gerektiğini belirtiyor. Çünkü doğa ögesinin motif olarak kullanılması onun için hem özel bir durum hem de sınırlayıcı bir durumdur. Thompson, “manzara resminin zenginleşmiş, tam teşekküllü bir şekilde ele alınabilmesi için insanın belleğinin ve kültür oluşumunda tarihsel süreçlerin oynadığı role ilişkin farkındalığının işin içine girmesi gerektiğini” (Thompson, 2014, s. 371) söylemektedir. Bu nedenle Thompson, sanatçının resimlerindeki motiflerin, genellikle ikiye bölünme ve tabakalaşma sürecine tabi tutulduğunu ve bu sürecin mekânsal alımlamayı zorlaştırdığını belirtir. “İmgenin en uzak atmosferik bölgeleri seçilir ve resim yüzeyinde öne çıkarılır ya da optik açıdan görünür kılınır. Bu süreç, özellikle *Gün Batımı* (Resim 83) resminde rahatlıkla görülebilir. Resmin sol tarafını kaplayan düşey kahverengi ve mavimsi siyah bölge, gerisinde kalan alanın tamamen bulanıklaştırılmasıyla resim yüzeyine sımsıkı tutturulmuş gibi görünmektedir” (Thompson, 2014, s. 371). Kikerby, resimlerinin biçim ve renk düzenlenişinde, soyutlamaya veya yarı soyutlamaya ilerleyen kompozisyonlarında, neyin ve nasıl bir formun üzerine yapılandığı ile ilgili pek çok ipucu verir. Resimlerdeki biçimsel ve renksel öğelerin çok iyi hesaplanmasıyla oluşturulan, doğaya ait düzenin duyumsandığı kompozisyonlarında, doğaya ilişkin yapılar zihinsel bir yolla ele alınarak bu yapılara biçimsellik kazandırıldığı görülür. Bir anlamda Turner, Poussin ve Monet gibi ustaların resimsel dilinin (doğayı resimleme yönlerinin) Kikerby’nin sanatsal üretiminde, yeni sanatsal bilgiler aracılığıyla güncellendiği söylenebilir. Kikerby’nin resimlerinde doğaya ait formların betimlenmesinden çok, ona ait bazı temel renkler aracılığıyla yeni bir tanımlama yapılmaya çalışılır. Güçlü ve geniş lekelerle yaratılan resimlerde doğa imgesi belli renk

alanlarıyla ele alınır. Yer düzlemi ve gökyüzü düzlemi bu süreçte kendisini görünür kılar. Hatta bu iki egemen düzlemden farklı lekelerle arka ve ön planın oluşturulduğu çıkarılabilir. Başka bir deyişle, renklerin açıklık ve koyuluk derecelerinin farklılaşmasıyla doğanın uzamsal olarak algılanabilirliğinin arttığı söylenebilir. Kikerby’le benzer bir resimleme tarzını izleyen, doğa görüntüsünü aza indirgeyen ve katmanlı boyasal etkilerle resim yapan Frank Auerbach’ın (1931-) resimlerinde, doğanın daha alımlanabilir bir yapı içinde sunulduğu ve ona ait öğelerin uzam içinde daha kavranabilir olduğu görülür. Auerbach’ın resimlerinde, doğa biçimleri boyaya karışmış ve yeniden düzenlenmiştir. Auerbach’ın ilk amacı doğayı betimlemek veya ona dair biçimsel görüntüler kazandırmak değildir; daha çok doğayı model kullanarak bazı boyasal yenilikler denemektir. Bu denemelerin hepsinde -her ne kadar soyutlamaya varan bir yapılanma içine girilmiş olsa da- doğanın algılanabilirliği korunmuştur. Bu bağlamda, sanatçının *Primrose Tepesi: Sonbahar* (Resim 84) adlı resmi için Thompson şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

Kuzey Londra’da yaşadığı yerin yakınlarındaki Primrose Tepesi, iki yanı ağaçlarla bezenmiş yokuşlu patikaları ve çimenlik açık alanlarıyla Auerbach’a yüksek ve düşük ufuk çizgisinin kent manzarası resimlerine -hayli yoğun ve sıkışık binalar içeren sıra dışı kent alanlarının- karakter kattığını, dışa vurumcu bir güç kazandırdığını keşfetme fırsatı sundu. (...) Fırçanın serbest bir şekilde sürülmesiyle oluşturulan renkli lekeler yapıtın ön planında, sağ orta kısımdaki kamerye gibi görünen yapıdan başlayarak yukarı doğru tırmanıp ağaçların ötesine geçer ve göğü âdeta işgal eder. Auerbach’ın buradaki temel meselesi, manzara resminin olmazsa olmazı, (...) yani yer ve gök arasındaki boşlukları olduğu kadar cisimleri de amaca uygun, etkin şekilde tanımlayabilecek bir görsel dil bulmaktır. Auerbach’ın resimlerinin hepsinin, genellikle, birleşik bir görsel dil sağlamak amacıyla motifle tüm bağı koparma fikrine göz kırpan, tam bir soyutlamanın kıyısında durduğu görülür. Ama böyle bir şey ressamın aklının ucundan bile geçmez. Konunun kendisinden kaynaklanan zor imgelerdir bunlar ve tüm resim yapma süreci boyunca kesinlikle bire bir o konuya bağlı kalır. Süreç içinde meydana gelen soyutlama düzeyi ise bu bağlılığın bir parçasıdır” (Thompson, 2014, s. 362-63).

Yeni Dışavurumculuk sanatının en önemli sanatçılarından Georg Baselitz (1938) “1966’da Worms yakınlarındaki Osthofen’a taşındı ve burada *Drei Streifen-der Maler im Mantel* ya da *Zwei geteilte Kuhe II* gibi yapıtların yer aldığı ‘fraktür [kırık]’ resimleri ile Adler (1972), Mannlicher Akt gibi örnekleri olan ilk ‘baş aşağı’ imgelerini yaptı” (Thompson, 2014, s. 364). Sanatçının bu dönem çalışmalarından olan *Baş Aşağı Orman* resmi, onun resim sanatında sıra dışı bir yaklaşımla oluşturduğu ters resimleri arasında

bulunan, doğayı imgeleyen bir resimdir (Resim 85). 1980'lerden sonra sanat dünyasında önemli bir yer kazanmaya başlayan Miquel Barceló, resimlerinde yeni dışavurumculuk sanatının imgeye hâkim olan eğilimleri ve güzelliği reddeden yapısına bağlı kalan resimler üretmiştir. Dönemin pek çok sanatçısında görülen dokusal özellikli, yoğun boya katmanlarıyla imge oluşturma eğilimi, onun resimlerinde de ön plana çıkmıştır. Bu resimlerin bazen soyut bir iklime kaymaya başladığı da görülür. Barceló, 1980'lerin ortalarında resimlerinden anlatı unsurlarını çıkarmaya başlamıştır. Sanatçının 1988 yılında Sahra Çölü'ne seyahat ederek orada altı ay geçirmesinin ardından yaptığı soyut beyaz resim serisinde anlatılarda azalma görülmüştür. Yıllar boyunca Paris, Barcelona ve New York'ta yaşadıkten sonra Batı Afrika'nın hem kültürel hem de fiziksel ortamı Barceló'yu büyülemiş ve canlandırmıştı. Afrika'nın dramatik ışığı, kavruk toprakları ve kayalık manzarasından esinlenen Barceló, çölün kurak ve zorlu arazisini hatırlatan, yoğun dokulu ve soluk bir dizi resim yapmıştır (Resim 86).



Resim 84. Frank Auerbach, Primrose Tepesi: Sonbahar, 1984, T.Ü.Y.B., 121.9 x 121.9 cm

Resim 85. Georg Baselitz, Başaşağı Duran Orman, 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 250 x 190 cm

Resim 86. Miquel Barceló, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Karışık Teknik, 200 x 300 cm



Resim 87. Michael Andrews, Thames Tablosu; Haliç, 1994-5, Tuval Ü. Akrilik, 219.8 x 189.1 cm

Resim 88. Zao Wou-ki, Etching No. 328, 1986, 76 x 57.2 cm

Resim 89. Hans Hofmann, Manzara, 1941, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 88.9 cm

Doğayı sanatının temel manivelası yapmış bir diğer sanatçı Michael Andrews'tir (1928-95). Doğayı çok farklı tarzlarda çalışmış olan Andrews'un resimlerinde genelde yoğun kasvetli bir ortam belirlemektedir. "Andrews yaptığı son resimde boyanın akışı Londra'da gelgitlerdeki suyu yansıtıyor, daha doğrusu yeniden kurguluyordu (Resim 87). Boya ve akıtılmış terebentin, gelgitin çamuru gelirken getirip sıvaması, giderken yıkaması gibi, tutunup sızıyordu tuvale. Suyun sisli nefes alışıyla birlikte, üstte, şehrin dumanları ve ışıkları salınıyordu. Her zaman olduğu gibi, Andrews yüksek bir bakış açısı kullanıyordu, sanki o yerin haritasını yapmak ister gibi. Aynı şekilde ayaklarımızın altında ne olduğunu göstermek istercesine bakışımızı yere çekiyordu. Resimde sadece çamuru biriktirip geri alarak, suyu ve akıntıyı aşağı akıtarak nehrin hareketlerini yeniden canlandırmıyor, insan ile boya arasında paradoksal bir ilişki kuruyordu. Bu resim, o cenaze töreni için hazırlanmış bir hareketli şarkıdır ama bir Viktorya devri fotoğrafından alınmış figürler onu daha hüzünlü bir hâle getirmiştir" (Godfrey, 2016, s. 237-242). Manzarayı hem farklı bir bakış açısıyla hem de yeni boyasal tekniklerle deneyen Andrews, günümüz resim sanatının doğaya yaklaşımına ilişkin bazı fikirler vermektedir. Günümüz manzara resminin önemli sanatçılarından Çinli Zao Wou-ki "modernist resim yapma tekniklerini geleneksel Çin edebî resimlerine uygulamıştır. Zao 1948 yılında Paris'e taşınarak Çin köklerini reddetmiş ve hemen ardından, tarzı Çin manzara resimlerinden etkilenen Paul Klee tarzında resimler yapmaya başlamıştır. 1954 yılına dek Zao karşıt renkler ve lirik soyutluk ile dikkati çeken ve Avrupa soyutluğu ile bakıldığında Çin resim sanatını Çin manzaraları ile birleştiren kendine özgü bir tarz geliştirmiştir. Zao, kariyerinin büyük bir bölümünde nesnel olarak Çin etkisi altında kalan resimlere karşı temkinli olmuş ve kaligrafik bir tarzda yağlı boya kullanmayı tercih ederek mürekkep kullanımından kaçınmıştır. Sanatçının resimleri, değişkenlik, şeffaflık ve ressamın iç enerjisini temsil eden zarif bir ışıklandırmaya sahip olup geleneksel Çin manzara resmi gibi daha büyük bir sahnenin parçaları olarak işlev görmektedir (Resim 88) (<https://www.artsy.net/artwork/zao-wou-ki-zhao-wu-ji-etching-no-325>). Sanatçı kimliğinden çok eğitimciliğiyle bilinen Hans Hofmann (1941-), "otuzların ortalarından kırkların başlarına kadar, Cope Cod'u ele alan birçok yaz konulu manzara resmeder. Savaş öncesi Paris'i ile benzeşen stil özellikleri taşısa da resimlerindeki fovist renk ve kübist uzamın benzersiz füzyonu, onları her şeye karşın güçlü kılar. Bu dönem boyunca Hofmann, kendini doğaya adar; ister atölyesinde isterse dışarıda manzaranın içinde olsun, bu resimlerin resim olarak özerkliğini eş zamanlı savunarak sebatkâr bir şekilde gerçekleştirdiğini test eder. Bu kompozisyon içinde, üç

boyutlu uzayın resim düzlemine çevirisi, tuvalin düzlüğünü onaylar. Parlak ve enerjik bir şekilde uyarlanmış renk paleti, Matisse'in fovist yapıtlarında olduğu gibi yüzeyi iyice vurgulayarak, uniform bir yoğunlukla bütün yüzeyi ajite eder. Hofmann'ın manzaraları hamdır, aşırı bir enerji ile âdeta fışkırır..." (Resim 89) (Fineberg, 2014, s. 61). Hans Hofmann'nın öğrencisi olan Wolf Kahn, "renkte bulduğu kişisel neşeyi ifade etmek için konu olarak doğayı kullanan çağdaş sanatçılardandır (Resim 90). Renk yapısının canlı hatta riskli kullanımı, sonraki çalışmalarını, hemen tanınmasını sağlayacak şekilde ayrıcalıklı kılar" (Okvirk vd., 2015, s. 206).



Resim 90. Wolf Kahn, İsteksiz Yeşil, 2001, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45.7 x 66 cm

Resim 91. Luc Tuymans, Manzara, 2000, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 87 cm

Resim 92. Luc Tuymans, Manzara, 2000, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 87 cm

Luc Tuymans (1958-) günümüzde sanatsal üretimini sürdüren en önemli sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir. Tarihî konulara ve anılara değinirken kendine özgü görsel tarzı ve yaklaşımı ile resimdeki el becerisi ve fotoğrafın mekanik gözü arasındaki gerilimi vurgular. Geçtiğimiz ve içinde bulunduğumuz yüzyılın en travmatik olaylarının doğurduğu etkilerle ve bunların görsel medyadaki temsilleri ile ilgilenen Tuymans, aynı anda hem gösterişli ve incelikli hem de esrarengiz ve rahatlatıcı bir şekilde çıplak resimler yaratmak için yumuşatılmış bir renk anlayışı benimsemiştir. Günümüzde hâlâ çalışmaya devam ettiği Antwerp'te doğmuş ve büyümüş olan Tuymans, fotoğraf, sinema ve televizyon ile birlikte Kuzey Avrupa resim geleneklerinden de yararlanmaktadır. Çok sayıda kaynaktan görseller alarak resim ortamında ve daha büyük kültürel meselelerde yeni bakış açıları sunmak için kırpma, yakınlaştırma, çerçeveleme ve dizilim tekniklerini kullanmaktadır. Gerek iç alan gerekse manzara (Resim 91-92) veya insan temsillerinde sanatçının çalışmaları daha çok günlük yaşam betimlemeleri sunmaktadır. Ancak bu betimlemelerin gerisinde her

zaman saklı olan farklı anlamlar barındırır. Tuymans'ın resimleri üstü kapalı anılar gibi tutarlılık ve netsizlik arasında gidip gelmekte, izleyicileri neye baktıkları veya nasıl bakmaları gerektiğine dair tereddütte düşüren bir yapıya sahiptir. ([http://harveybenge.blogspot.com.tr/2010/10/luc-tuymans-at - museum-of-contemporary.html](http://harveybenge.blogspot.com.tr/2010/10/luc-tuymans-at-museum-of-contemporary.html)).

Sanat ürünlerinin ilk yaratılmaya başlandığı dönemlerden bu yana *doğa*, sanatçıların sürekli ilgilendiği ve resimlemeye çalıştığı bir olgu olmuştur. İnsanlığın bu uzun sürecinde sanatçı, doğayı bazen odak noktası yapmış bazen de onu belli amaçlar için resim yüzeyinde kullanmıştır. Doğa, sanatçının hiçbir zaman vazgeçmediği bir biçim olmuştur ve zamanla evrimleşmiş, kimi değişikliklere uğrayarak günümüz sanatına kadar irdelenmiştir. Cézanne'ın resimlerinde doğayı geometrik ve soyutlamaya varan ele alış biçimi, modern sanatın temellerini nasıl hazırladıysa aynı şekilde soyut sanatın da kapılarının aralanmasında önemli bir kaynak oldu. Cézanne'ın doğa nesnesini görünen bir dünya, duyusal bir dünya olmaktan çıkarıp düşünülen bir doğa hâline getirmeye başlamasından bu yana, doğa olgusu resim sanatında duyusallık ve düşünsellik açısından ele alınmaya başlamıştır. Son olarak, Nils Büttner'in belirttiği gibi, manzara resminin tarihi Luc Tuymans aracılığıyla son bulmayacaktır.

BÖLÜM II

YAPITLARINDA SAVAŞIN DOĞA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİ KONU ALAN SANATÇILAR

2.1. Paul Nash

2.1.1. Paul Nash'in Apokaliptik Manzaraları

Sanat yapıtlarında şiddet konusu, ilk resim örnekleri olan mağara duvar çizimlerindeki av sahneleriyle karşımıza çıkmış olup mitsel öyküler ile dinsel konularla yaygınlaşmıştır. “Orta Çağ boyunca şiddet sahneleri -dinsel konularda, özellikle İsa’nın çektiği acılar- siyasal amaçla kullanılmıştır. Romantizme kadar Hristiyanlığa ait şiddet sahnelerinin yanı sıra şiddetin değişik türleri de yapıtlarda konu olarak işlenmiştir. Mitolojiden alınmış konular, savaş sahneleri, ölüm gibi konular sanatçıların kişisel üslupları ile yansıtılmış olsa bile eleştirel olmaktan uzaktır” (Ötgün, 2014, s. 91). Şiddet olgusunun dinsel bir konuyu değil de toplumsal bir olayı anlatmaya başlaması 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan romantizm akımı ile birlikte olmuştur. “Bu dönemde sanatçılar duygularını, sezgilerini, heyecanlarını sanatın her alanında yapıtlara aktarmışlardır. Özlem, acı, ölüm, şiddet gibi konular romantiklerle birlikte sanata girmiştir” (Ötgün, 2014, s. 92). Bu dönemin öncü sanatçılarından Goya’nın şiddeti yansıtan resimleri onun gerçeklik izlenimlerinden oluşturduğu kurgusal çalışmalardır. Bu çalışmalar şiddeti ya da toplumsal olayları eleştirel açıdan irdeleyen ilk sanat yapıtları olarak değerlendirilmektedir.

Şiddetin resim sanatında temel bir imge olarak yer alması, günümüz sanatına değin hep onun olay bilgisi üzerinden kurgulanarak imgeleştirilmesiyle olmuştur. Ne var ki şiddet olgusu, 20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı, bağımsız ya da *resmî savaş sanatçısı (official war artist)* olarak çalışan pek çok sanatçı için inanılmaz boyutta bir konu kaynağı olmuş ve çalışmalarda farklı biçimlerde yer almıştır. Söz konusu dönemlerde, İngiltere ve diğer birçok ülkede kapsamlı *resmî sanat himaye şemaları*⁴ -ki

⁴ Paul Gough, “Korkunç bir Güzellik: Birinci Dünya Savaşı’nda İngiliz Sanatçılar” adlı kitabında savaşın ilk günlerinden, Britanya hükûmeti tarafından geliştirilmiş en geniş ve en kapsamlı resmî sanat himaye şemalarının nasıl başlatıldığını irdelemektedir. “Resmî Britanya savaş sanatı şeması, köklerini, Britanya propagandasını yaymak ve yönetmek için gizli bir teşkilat kurmak üzere 1914 Ağustos sonlarına doğru Dışişleri Bakanlığı tarafından verilen bir karara kadar takip ediyor. Liberal politikacı Charles F.G. Masterman başkanlığında, dünya üzerindeki tarafsız ülkeleri hedef alan gizli bildirimleri yayımlayıp dağıtmıştır. Nisan 1916’da, savaş filmleri, resim kartları, takvimler, kitap ayrıçları, fotoğraf ve fotoğraf diyalari ve çizimleri de içeren görsel propaganda üretmek üzere bir bölüm kurulmuştur” (Gough, 2010, s. 22).

bu gelenek Körfez Savaşı'na kadar devam eden bir geleneği başlatan İngiliz resmî savaş sanatçılarının ortaya çıkışıdır- dönemin önemli sanatçılarını finanse ederek onları savaş alanlarına gönderip iktidarlarının gücünü, ırklarının gücünü göstermek, zaferlerini yüceltmek ve düşmanların güçsüzlüğünü cephe gerisindekilerine göstererek moralleri yüksek tutmak amacıyla sanatçıların yeteneklerini kullanmışlardır. Bu dönemde birçok sanatçı savaşın zor koşullarından uzaklaşmak ve maddi sıkıntılardan kurtulmak için devlet patronaj sisteminin isteği doğrultusunda resim yapmayı ve hizmet vermeyi kabul etmişlerdir. Savaş zamanı içlerinden doğal mücadeleci olan bazıları, heveslerinin kaçtığını fark etmiş; resmî olarak tanınmak ve desteklenmek isteyenler ise sıklıkla hüsrana uğramış ve unutulmaz sanat eserleri üretenlerin neredeyse hepsi; zorluk, yokluk ile çalışmalarını sansürleyen ve kıt gelirlerini vergilendiren acımasız yönetimle karşı karşıya kalmıştır (Gough, 2010, s. 34-5). Bu dönemde Christopher Nevinston, Muirhead Bone, Stanley Spencer, William Orpen, Wyndham Lewis, David Bomberg, William Roberts, Eric Kennington, William Scott ve Paul Nash gibi İngiliz yenilikçi/avangard sanatçıları da resmî savaş sanatçısı olarak programa katılmış ve yetenekleri ile katkı sağlayacaklarının güvencesini vermiştir.⁵ Bu sayede sanatçılar savaş döneminde ayrıcalıklı bir konuma kavuşmuştur. Bu sanatçılar arasında olan Nevinston ve Lewis ilk savaş izlenimlerinden yola çıkarak vortisist/fütürist tarzda, savaşı farklı perspektiflerden öyküleştiren betimleyen belgesel tarzda resimler yapmışlardır. Bu resimler, biçim ve içerik açısından, dehşet ve yıkımın bireysel dışavurumu açısından benzersiz çalışmalar olarak üretilmişlerdir. Öte yandan bu iki sanatçıdan farklı olarak, savaş öncesi İngiliz romantiklerinden Samuel Palmer'in resimlerini andıran ince, kibar manzaralar çizen genç bir sanatçı olan Paul Nash de savaş tarafından bozulmamış hâlde beliren doğal manzaraları betimlediği ilk dönem çalışmalarında, parlak ve renkli boyalar kullanmıştır.⁶ Ancak savaşın gerçek yüzünü, hayatı her açıdan olumsuz yönden kuşatan

⁵ Bu zorlama dönemin *İngiliz Modernizminin* yörüngesini nasıl değiştirdiğine ve resmî patronaj sistemiyle birlikte sanatın ulusal kimliğin gelişmesine nasıl katkı sağladığına ilişkin söz konusu sanatçıların çalışmalarına bakılabilir. Bu sanatçılar; çalışmalarında, ulusal bir propagandacı ya da bir gazeteci gibi savaşın rutinini kaydeden (doküman toplayan) bir yaklaşımdan özellikle kaçınmışlardır. Bunun yerine, bireysel eleştirel tavırlarını yansıtan ve savaşın amacını sorgulayan resimler üretmişlerdir. Gough'un bu dönem sanatçıları ile ilgili yaptığı çalışmasında vardığı sonuca göre, "savaş, daha önce görülmemeyen derecede sanat himaye şeması şekillenerek ve gelecek on yıllar boyunca yaratıcı bir ortam oluşturacak sanatçıların düzinelerce çalışmasını besleyerek, yirminci yüzyılın en iyi İngiliz sanatının oluşmasını teşvik etti" (Gough, 2010, s. 318).

⁶ Paul Gough, sanatçının bu dönem resimleri ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: "Savaş, sanatının 'ilk zamanlarındaki pastoral imgelemine modernliğin etkileri ile harmanlayarak', resimsel hayal gücünü tetikleyerek ve ressamı asla tahmin edemeyeceği bir konuma getirerek onun bir ressam olarak gelişimini hızlandırdı. İsmi biliniyor, eserleri satılıyor, resimleri geniş çapta kopyalanıyordu (...)" (Gough, 2010, s. 162).

yüzünü göstermeye başlaması, ressamın savaşa daha kuşkucu ve eleştirel bakmasına neden olmuştur. Nash kırsal manzara resimleri yapmayı bırakmış ve daha apokaliptik manzara resimleri, savaşın amacını sorgulayan ve savaşın dehşetini, anlamsızlığını, apaçık doğa üzerindeki etkilerini gösteren çalışmalar üretmeye başlamıştır. Bu bağlamda savaşın yıkıcı etkisine maruz kalan doğayla olan ilişkisi üzerinden savaşın doğa üzerindeki yok edici etkisinin farkına varan Nash, en yıkıcı savaş manzaralarından bazılarını yaratarak savaşın sonsuza kadar sürmesini isteyenlere doğrudan eleştirel bir mesaj iletmıştır.⁷ Yaşamın ziyan edilmesine ve doğanın tahrip edilmesine karşı öfkesini, imgelem gücü yüksek ve önemli ölçüde gerçekçi manzara resimlerine yansıtarak ifade etmiştir. Savaşın yol açtığı yıkımı şok edici ve cehennem gibi bir manzara ile resmeden sanatçının bu resimleri; kahramanlığı anmaktan çok uzak, daha çok haraplığı/mahvolmuşluğu, yıkımı ve savaşın şiddetini açığa çıkaran çalışmalar olarak ortaya çıkmışlardır. Sanatçının bu resimlerinde genelde kaotik bir atmosferin egemen olduğu hemen göze çarpar. Görüntülerde bahar-yaz mevsimlerinin yerine daha çok kış-sonbahar mevsimlerinin kasvetli havası belirir. Bununla birlikte, doğanın her yerinde savaşın izlerini görmek mümkündür. Savaş aletlerinin doğaya saçıldığı manzaralar, infilak etmiş uçaklar, bombardımanlar, göğe doğru yükselen dumanlar, cephede bitkin düşmüş askerler, yerlerde parçalanmış bedenler, insanların adım atmasını zorlaştıran çamur yığınları içinde yürüyen askerler, parçalanmış ağaçlar, insansız, ıssız bir dünya... Betimlenen bu doğa, sadece insanların birbirini öldürmek için hareket ettikleri bir yerden başka bir şey değildir. Tüm bu görüntülerden/izlenimlerden veya yaşantılardan yola çıkan sanatçı, yaşadığı coğrafyada kendi gözüyle doğaya bakarak âdeti kendi manzarasını yaratmıştır. Bu manzarada, sanatçı, “savaşın yarattığı endişe, korku, yalnızlık ve yarınsızlığı (...) vahşet ve zulümle özdeşleştirerek insanlığın en büyük ve acımasız trajedisini gözler önüne sermiştir” (Giray, 2003, s. 71). Bu nedenle bu resimler, savaşın acı veren gerçekliğini anımsattıkları için sarsıcıdır.

Paul Nash’ın Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sırasında ürettiği resimleri, savaşın simgeleştiği en güçlü imgeler arasındadır. Savaşın yıkıcı etkilerinin gösterildiği bu resimlerinde öne çıkan nokta, manzara resminin sanatın tarihsel akışı içinden aldığı geleneksel yaklaşımların yeni bir konu bağlamında yenilikçi bir bakış açısıyla yorumlanmasıdır.

⁷ Graham-Dixon, Nash’ın doğayı araç edinerek ‘ölülerin ruhlarını onurlandıran’, başına kötü şeyler gelen askerlerin korkularını anlatan resimleriyle yeni bir savaş dönemi sanatı icat ettiğini söyler” (<https://www.apollo-magazine.com/review-british-art-war-paul-nash-bbc-four/>).



Resim 93. Paul Nash, Gün Işığı: Inverness Korusu Çizimlerinden

Savaşlarda ideolojik amaçlar veya milliyetçilik temelinde birçok şey inşa edilebilir ancak bunun tam tersi olarak, yapay ‘haklı dava’dan (Belge, 2009, s. 400-1) büsbütün kendini muaf tutmaya çalışan ya da bu düşüncenin oluşumundan uzak durmaya çalışan sanatçının kendini sınavacağı ve gizli potansiyellerini ortaya çıkaracağı bir durumun da olanağı vardır. Böyle bir sanatçı profilinin ortaya çıkması için, öncelikle sanatçının neyle karşı karşıya kaldığının bilincinde olması ve onaylamadığı düşünceye karşı da bilinç geliştirmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, sanatın savaş ile ilgili göstereceği her görüntünün tüm aşamaları sorgulanmalı ve önemsenmelidir. Tüm bunların bilincinde olan Nash, iki dünya savaşı boyunca sanatın hayatı sorgulayan yönünü öne çıkaran resimler yapmış ve hayat ile sanat arasında kurduğu ilişkiler bağlamında yeni okumaların oluşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, söz konusu dönemlerde hayatı kuşatan zorbalığa karşın, sanatın özerk yapısından ayrılmadan ve başka bir yönseme içine girmeden kendi söylemini yaratarak sanatın geliştirici ve dönüştürücü yapısına katkıda bulunmuştur.



Resim 94. Paul Nash, Dekoratif Kaos, 1917, K. Ü. K. Kalem, Sulu Boya, Guaj, 26.5 x 20 cm

Resim 95. Paul Nash, Yeni Bir Dünya Kuruyoruz, 1917, K. Ü. Tebeşir (Gün Işığı: Inverness Korusu Çizimlerinden)



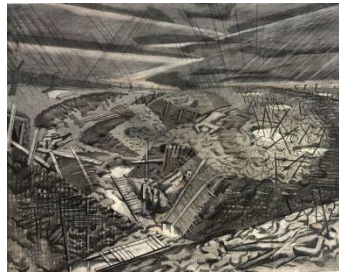
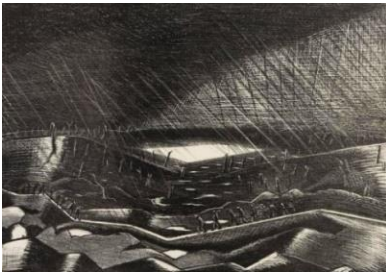
Resim 96. Paul Nash, Yeni Bir Dünya Kuruyoruz, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.2 x 91.4 cm

Paul Nash Fransa’da kaldığı dönemde, *Gün Işığı: Inverness Korusu*⁸ adını verdiği, tebeşir, mürekkep, sulu boya ve kalem kullanarak kâğıt üzerine eskiz çizimi tadında bir dizi çalışma yapmıştır. Aşkın bir ruh hâliyle çizdiği bu eskiz çalışmaları, daha sonraları yapacağı yağlı boya resimlerinin temellerini oluşturmuştur. Sanatçının bu dizideki eskizleri çoğunlukla savaş sonrası görüntüleri içermektedir. Yoğun koyu bulutlar arasında yalnızca ölgün ay ve güneş parıltısıyla aydınlanan savaş sonrası ortam, parçalanmış ağaçlar, hendekler, toprak yığınları, paslı kablolar, kazıklar, kum torbaları, savaş alanına saçılmış makineler ve manzarayı bütünüyle çevreleyen çamura bulanmış kasvetli bir ortam olarak betimlenir. Nash 1918 yılında, cephelerde kendi savaş deneyiminden yola çıkarak çizdiği bu eskizleri yağlı boya resimlere dönüştürür ve söz konusu eskizlerdeki renklilik, yerini daha karanlık bir atmosferin betimine bırakmıştır. Bu eskizlerden üretilen, savaşın karanlığına karşı haykıran ve en bilinen çalışmalarından *Yeni Bir Dünya Kuruyoruz* adlı resim, Batı Cephesi’nin herhangi bir yerindeki yıkım sahnesini temsil etmektedir (Resim 95-96). Bu çalışma, sanatçının savaşı anlatan ilk başyapıttır ve önemli ölçüde renk ve yapı bakımından sınırlandırılmış bir kompozisyon içerir. Betimlenen manzarada; insan figürü ya da sanatçının pek çok resminde savaşın yıkımını ayrıntılarıyla anlatan mermi delikleri, kırılmış ağaç kütükleri ve devingenliğin

⁸ Inverness Korusu, Langemarck Savaşı’nda 1917 yazı boyunca şiddetli çatışmaların yaşandığı bir bölgeydi, Üçüncü Ypres Savaşı’nın bir bölümünün geçtiği yeri.

yerine, sakin ve duru bir hava hâkimdir. Bu çalışma için yapılan eskiz çalışmasındaki kahverengi bulutlar, burada kırmızıya dönüşmüştür. Baynes bu değişimin sanatçının duyarlılığıyla ilişkili olduğunu söyler: “Korkunç kırmızı buluta ve ön plandaki mantar gibi tümseklere karşın, resmin yapısına ve düzenine dayanan bir düzenlilik duygusu vardır. Bu düzenlilik fotoğrafların duygusuz kargaşasında hiç görülmez ve Nash’in kendi duyarlılığından gelir gibidir. Belki de bir sanatçı olarak konuyla uzlaşabileceği tek yoldur bu” (2012, s. 261). Sanatçının bu çalışması sonraki savaş resimlerinde kullanacağı resimlerinin imgelemine belirleyecek bir altyapı olmuştur.

Nash’in *Yeni Bir Dünya Kuruyoruz* resmi, dönemi içinde özgün bir çalışma olarak değerlendirilmiştir (Resim 96). Gerry söz konusu çalışmayı, “savaş hırslarıyla alay eden başlığı ile Birinci Dünya Savaşı’nın en unutulmaz görüntülerinden biri olduğu” (Gerry, 2014) şeklinde yorumlamıştır. Diğer yandan, bu resimle ilgili “1944’te yazan modern eleştirmenler, resmi ‘nükleer kış’a benzetirken 1918’de çalışmayı ilk kez gören İngiliz Savaş Sanatçıları için resmî (devlet) sansürden sorumlu bir kişi olan Arthur Lee ise onu, topluma ve sanat kurumlarına karşı bir *şaka* olarak görmüştür” (Lewis, 2010, [http:// www. prospectmagazine.co.uk /magazine](http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine)). Bu iki yorumdan farklı olarak, Ben Lewis söz konusu resim için şunları söylemiştir: “Gerçekten de bu çalışma İngiltere’nin en iyi 20. yüzyıl resimlerinden biridir, oldukça bize özgü bir Guernica gibi. Modern İspanya’nın o ufku açan savaş resmi -Goya toprakları ve José de Ribera- acı içinde bağırان insan ve hayvanlarla doluyken bizimkinin doğa ile ilgili olması ne kadar yerli yerinde” (Lewis, 2010). Bu çalışma 1917 çizimleriyle birlikte *Savaşın Boşluğu* adıyla, Nash’in Mayıs 1918’de Leicester Galerisi’nde gerçekleşen kişisel sergisinde izleyiciyle buluşmuştur. Bu sergi, Nash’in “doğayı savaşın masum kurbanları olarak nasıl yıkıma uğramış ormanlar, alanlar ve tepeler formunda resmettiğini vurgulayan yorumcular ile eleştirmenlerden tam not almıştır” (Gough, 2010, s. 153).



Resim 97. Paul Nash, Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi, 1918, Kâğıt Mürekkep ve S.B., 25.5 x 36.2 cm

Resim 98. Paul Nash, Savaşın Ardından, 1918, Kâğıt Üzerine Kalem ve Sulu Boya, 47 x 60.1 cm

Resim 99. Paul Nash, 60 Hill-Tepe, Manzara, 1918, K.Ü. Sulu Boya, Kalem, 121.96 x 182.8 cm

Nash'in *Gün Işığı: Inverness Korusu* dizisinde ve diğer savaş resimlerinin pek çoğunda yer alan *parçalanmış ağaç* imgesi, savaşın yıkımını anlatan en önemli metafor olarak karşımıza çıkar. *Ağaç* onun resimlerinde, hayatın varlığını ve insanın orada olduğunu, yaşadığını gösteren baskın bir unsurdur. Onun savaş öncesi resimleri incelendiğinde yaşamın canlılığını gösteren renkli ağaç öbeklerinin, pastoral bir manzarada betimlendiği gözlenir. Ancak savaşın travmasını konu alan çalışmalarında, yaşam belirtisi olan 'ağaç'ın parçalanmış şekilde gösterilmesi, yaşamsızlaştırılmışlığa eş değer bir özelliğe sahiptir. Belli bir bağlamda, sanatçı, tüm resimlerinde *parçalanmış ağaç* imgesini şiddetin temsili bir ögesi olarak sunar. Nash; savaş sırasında ağır silahlarla yok edilen ya da askerî ihtiyaçlar nedeniyle (siper yapımında kullanılması için vs.) kesilmiş olan veya parçalanmış olan ağaçlar ile insan kıyımı arasında anlamsal olarak sürekli bir paralellik kurmaktaydı. Sanatçı ağaçlarla ilgili şu yorumları yapmıştır: “Ben hiçbir zaman ağaçlara yönelimimi kaybetmedim. Bana göre savaşın yarısı ağaçların anılarından oluşur; yıkılan ve işkence gören ağaçlar, yazın ay ışığında hiç dokunulmayan ağaçlar, dalları kırılmış ve parçalanmış kış ağaçları, yeşil ve kahve, gri ve beyaz, canlı ve ölü ağaçlar” (Gough, 2010, s. 128). Paul Gough, “Korkunç bir Güzellik: Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz Sanatçılar” adlı kitabında genişçe yer verdiği sanatçılardan biri olan Paul Nash için şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Son yüzyılın tüm İngiliz sanatçıları arasında, ağaçların kutsallığı ve güzelliği ile en kolayca özdeşleştirilen belki de Paul Nash'dir. Nash, ağaçların metafizik gücünü duyumsadı - ağaçların nasıl yer altını, toprağın yüzeyini ve gökleri birbirine bağladığını bize gösterdi” (Gough, 2010, s. 127).

Nash Belçika'da olduğu dönemde çoğunlukla kahverengi ve gri kâğıtlar üzerine kalem, sulu boya ve mürekkep kullanarak çizimler yapmıştır. Ancak İngiltere'deyken Christopher Nevinston'dan öğrendiği baskı resim (litografi) tekniğiyle birçok resim yapmıştır. Nash savaşa karşı öfkesini bu litografi serisinde açık bir şekilde ifade etmiştir. Bu resimlerden olan *Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi* adlı resim; kraterler arasındaki, zikzaklı ve yoğun çamurlu bir yolda tek sıra hâlinde her iki yöne ilerleyen çok sayıda asker figürü gösteren etkili bir savaş sonrası betimdir (Resim 97). Sanatçı, figürlerin kompozisyonun içinde çizilebilmesi için onları alabildiğine küçültmüştür. Bu askerlerin gösterişsiz orantıları ise etrafını saran bu ezici derecede saldırgan çevrenin karşısında insanın çaresizliğini vurgulamakta önemli bir rol oynar. Askerler ilerideki topraklarda çırılçıplak duran ağaçlar kadar incinmiş ve savunmasız görünmektedir.

Sanatçı bu güçlü resimlerinde, gözlemlerinden oluşturduğu bireysel öyküsünü anlatmıştır. *Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi* resminden farklı olarak cephenin ıssız ve basit bir şekilde gösterildiği *Savaşın Ardından* resminde betimlenen figürler yalnızca cesetten ibarettir (Resim 98). Ön plandaki beden çoktan çamura batmaya başlamıştır. Nash, bu bozulmanın sıradanlığını vurgulamak için yüz kısmını, herhangi bir ayırt edici özelliği olmayacak şekilde betimlemiştir. Orta kısmın yakınında, arkasındaki çıtaların içine gömülen figür çoktan iskeletimsi bir görünüm almıştır. Bu figür, etrafını çevreleyen, her şeyin harabeye dönüştüğü arazi kadar terk edilmiş görünmektedir. Ayaklarının dibindeki çamur paleti yarılmış, siper mermi çukurları ve toprak kayması ile aşınmış ve dikenli teller yana yatmış kazıkların kavgasında bölünmüştür. Gough, sanatçının *Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi* ve *Savaşın Ardından* gibi resimlerinde, “savaşın yeni bir kaligrafisini yarattığını” söyler ve yorumunu şöyle sürdürür: “Nash, Batı Cephesi’nin özünü oluşturan yoklukları, boşluğu, aşınmış yüzeyleri ve kirli oyukları resmetme biçimine yeni içgörüler getiren özgün bir savaş vizyonu yaratmıştır” (2010, s. 153).



Resim 100. Paul Nash, Katır Yolu, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 91.4 cm

Resim 101. Paul Nash, Geceleyin Ypres Salient, 1918, Panel Üzerine Yağlı Boya, 71.4 x 92 cm

Öte yandan sanatçının bu dönemdeki bir diğer resmi olan *Manzara-Tepe 60*’ta darbe almış bir çamur ve tel yığınının üzerinde gökyüzünü parçalayan patlamaların olduğu bir yer, üzerinde hiç kimsenin uzun süre hayatta kalamayacağı bir savaş alanı betimlenmiştir (Resim 99). “Bomba çukurunda biriken suyun içi bile, hâlâ civarda gizleniyor olabilecek askerlerin tekrar ortaya çıkmamasını garantilemek için kullanılmış izli mermilerle doludur. Flandra ülkesini yüzyıllar boyunca kurutan karmaşık siper ve hendek sistemi Passchendaele bombardımanı tarafından yok edilerek bu resimde betimlenen durgun, özelliksiz bataklığa dönüşmüştür” (Cork, 1994, s. 199). Nash diğer

resimlerindeki savaşın doğa üzerindeki etkisini benzer biçimlerle ifade etmiştir. Ancak bu resimde farklı bir kompozisyon yaratarak, gökyüzünü dar tutarak geniş bir perspektif içinde doğanın o anki durumu hakkında izleyiciyi bilgilendirir.



Resim 102. Paul Nash, Tel, 1918-19, Kâğıt Üzerine Pastel ve Sulu Boya, 48.6 x 63.5 cm

Nash, 1918'in başlarında, ilk kez yağlı boya ile çalışır. *Katır Yolu* adlı ilk yağlı boya resiminde, savaşın korkunç manzarasını sunar (Resim 100). Yoğun bir bombardımanın yarattığı karmaşanın içinden geçmeye çalışan küçük asker figürlerden oluşan bir katır sürüsünün durumu gösterilir. Resimdeki devasa ağaçların detaylı biçimleri yanında karikatüre edilerek ve silüet şeklinde gösterilen (sadece fiça vuruşlarıyla ayrıntıya girilmeden gölge şeklinde belirtilen) katır üstündeki asker figürleri, yoğun bombardımandan dolayı oraya buraya saçılmaktadır. Sanatçının savaşın doğaya verdiği yıkımın etkilerine odaklandığı bu resimde, yoğun ve hareketli resim yüzeyinde yarattığı insan formunu olabildiğince küçülterek (manzarada etkinliğini azaltarak) sunma çabası, resmin ana yönlendirici rolünü manzaraya vermesi olarak yorumlanabilir. Yolun iki yanında su dolu hendekler, patlama boyunca gökyüzüne uçan molozların yere düşmesiyle hareketlenmektedir. Durgun mavi gökyüzünün, yükselen sarı, turuncu ve gri renkli duman bulutlarıyla örtüldüğü görülmektedir. Sanatçının savaşın yıkımını konu alan diğer bir çalışması olan *Geceleyin Ypres Salient* adlı resimde, bir hendeğin ateş basamağının üstünde, sırtı bize dönük duran üç asker,

zifirî karanlık gece manzarasını aydınlatan işaret fişeklerine bakarken gösterilir (Resim 101). Resimdeki hendeğin az ilerisinde askerlerin hareketliliğinden öyle anlaşılıyor ki savaş hâlen devam etmektedir. Bu resim, alımlayıcısına “gecenin ve gündüzün, düzenin ve düzensizliğin sınırlarının gece boyunca devam eden bombardımandan ötürü artık var olmadığı; parçalanmış bir dünyanın karmaşasını gösterir” (Gerry, 2014).



Resim 103. Paul Nash, Boşluk, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.4 x 91.7 cm

Nash’in somut biçimlerle savaşın yaşandığı yerin portresini çıkarma yolundaki başarısı, “olaylara sadece tanık olarak yetinmeyip kendi sorumluluğunu irdeleyen bir aydın tavrını ortaya koymasından” (Ergüven, 2000, s. 116) kaynaklıdır. Savaşın yol açtığı yıkımı cehennem gibi manzaralarda resmetmekte ancak bu betimlemelerde savaşı süblimleştirmekten/yüceltmekten ve kahramanlaştırmaktan çok, yıkımı ve şiddetin insan hayatı üzerindeki etkilerini açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Sanatçının bu dönem resimleri arasında yer alan *Tel* adlı resim, farklı malzemelerin kullanıldığı ve savaşın tamamen tahrip ettiği, ıssız bir manzarayı anlatan bir resimdir (Resim 102). Bu resimde “doğanın yeniden yok edilişini dikenler tacına benzeten Nash, savaşın felaketlerini dikenli tele dolanmış ağaç gövdesi formunda göstererek resmetmiştir” (IWM, 2014, s. 45). Kompozisyonun ana ögesi olan ve merkezinde yer alan ağaca dolanmış dikenli teller imgesi, daha aydınlık olan gökyüzünün içinde gösterilerek belirginleştirilmiştir. Bu cansız çamurlu manzarada ağaç, bombardımanla acımasızca dövülen doğanın bir kesitidir. İlkin bu metruk savaş manzarasının gerisindeki parçalanmış ağaçlar, insan

figürü olarak algılanabilir ancak sanatçının savaşın yıkıcı yapısını göstermek için çoğunlukla kullandığı *ağaç* imgesinden başka bir şey değildir. *Tel* resmi Hinderburg hattındaki savaşı anlatan bir çalışmadır. Nash bu resmi, Birinci Dünya Savaşı sırasında resmî savaş sanatçısı olduğu dönemde yapmıştır. Bu resim, siperdeki hayatı yakalamakta ve askerlerin katlanmak zorunda kaldığı savaş koşullarıyla ilgili izleyiciye bazı fikirler vermektedir. Diana Petherbridge resimdeki şiddet olgusunu şöyle yorumlamıştır:

Bombaların açtığı dev kraterler, muhtemelen çürümüş cesetleri gizleyen iç karartıcı sularla dolmuş, kum tepeliklerinden bir aşağı bir yukarı giden acınası bir yörünge ile saklı hâlde kimi insan varlığından bahsediliyor. Gökyüzünün bir kısmını dolduran dumanın tatsızlığı ve hayal edilebilen o leş koku... Alçaltılmış paletten kış olduğunu varsayıyoruz fakat yalnızca ruhun kışı da olabilir -savaş viraneden başka bir mevsime izin vermez. Bu acı içindeki sulu boyayı böylesine unutulmaz yapan şey, tahrip olmuş hâldeki ağaçtır, dikenli tel ile yakalanmış hasarlı ataerkil gururun büyük bir sembolü. Batı manzara sanatında, yok olan medeniyetleri çürüten ağaç kökleriyle sembolize eden süregelen bir gelenek var. 16 ve 17. yüzyıl manzaralarında bu tarz düşüşler yenilenmeye işaret ederken öte yandan savaşın dehşetleri hakkındaki bu modern çalışmada, yeniden doğuş askıya alınmış vaziyette” (Petherbridge, akt. Gery, 2014).



Resim 104. Paul Nash, Menin Yolu, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182.9 x 317 cm

Paul Nash'ın en önemli savaş resimleri arasında yer alan ve savaş terörünün doğa üzerindeki yıkıcı etkilerini yansıtan bir diğer resim de *Menin Yolu (Flandra Savaş Alanı)* resmidir (Resim 104). “1918 Nisan ayında Nash İngiliz Savaş Anıları Komitesi tarafından Hatıra Projesi Müzesi için savaş sahneleri çizmekle görevlendirilmiştir.

Nash; Menin Yolu Bayırı Savaşı esnasında yıkıma uğrayan, Kule Köyleri olarak bilinen Çarpıcı Ypres'in bir bölümünü resmetmeyi seçmiştir. *Savaşın Boşluğu* adlı sergisinin çalışmaları Haziran 1918'de tamamlanır tamamlanmaz Nash, 60 ayak kare boyunda, şifalı bir bitki kurutma kulübesini Chalfont St. Peter Buckinghamshire'da kullanarak *Menin Yolu* olarak bilinen büyük tuval resmi yapmaya başlamıştır. Resmi Şubat 1919'da Londra'da tamamlamıştır"⁹ (M. Harries-S. Harries, 1983). Sanatçının *Menin Yolu* resminde, ıssızlığın kendisini yoğun olarak hissettirdiği bir ortam içinde insan figürleri merkezî bir rol oynamaktadır. Resmin merkezinde endişeli bir şekilde yürüyen iki asker figürü savaşın korkunçluğunu duyumsatmaktadır. Genellikle insansız manzara resimleri ile ilişkilendirilen bir sanatçı için Nash'in manzara resimleri yoğun bir şekilde insan varlığı ile doludur. Nash, kompozisyonu nasıl düzenleyeceğini bilmektedir. Resimlerinde savaşın yıkıcılığını doğrudan insan figürü üzerinden anlatmasa da savaş manzarasını betimleyen resimlerinde kullandığı görsel nesneler ile birlikte, yokluğun içinde insan figürüne de yer vermektedir. Ama figür imgesi, çoğunlukla doğa imgesini tamamlamak için kullanılan görsel bir elemandır. Başka bir deyişle, doğa ile bütünleşen ikincil bir imgedir. Nash; figürlerin, savaşın doğa üzerindeki yıkımını ve savaşın çirkinliğini genişçe betimlediği manzaralara etkin bir işlev kazandıracağını bilincindeydi. Bu nedenle figürler; biçimsel olarak daima doğa imgesi içinde eriyen, onunla bütünleşen ve ona öyküsel bağlamda da önemli bir derinlik kazandıran öğelerdi. Bertram'ın belirttiğine göre sanatçının savaş sanatçısı olduğu dönemde yaptığı seksen resminin yaklaşık otuz tanesi insan figürü içermektedir. Bunlardan on tanesinde insan figürü ana konu olarak kullanılmıştır. *Katır Yolu* (Resim 100) resminde etrafa delirmişçesine koşturan hayvanlarda ya da *Boşluk* (Resim 103) resmindeki çamur paleti boyunca saçılmış, uğuldayan rüzgâra doğru azimle ilerlercesine kamburlaşmış, savaş boşluğunun *siyah dramına* yakalanan küçük figürlerde acınası bir çaresizlik vardır. Ancak bu girdabın ortasında aynı zamanda sakin ve sessiz bir şey vardır; resmedilen patlamış bombalara, kalabalık yüzeylere ve tepetaklak olmuş figürlere rağmen bu resim serisi, güzel konuşma becerisine sahip tanıkların genelde yaptığı gibi sessiz kalma ironisinin gücüne sahiptir (Gough, 2010, s. 161). *Menin Yolu* resmi Birinci Dünya Savaşı'nın cephe savaşını gösteren simgesel bir çalışma olmanın yanı sıra biçimsel

⁹ Nash, resmi nasıl tamamladığını şöyle açıklamıştır: "Çalışmaya başladığım günden beri her tür bölünmeye ve hayal kırıklığına maruz kaldığımdan bu resmi nasıl tamamladım bilmiyorum. Resim, kırsalda büyük bir barakada başlanıp sonrasında tek katlı bir evine taşındı ve sonrasında çoğunu tuvalden yalnızca birkaç metre öteye gidebildiğim küçük bir odada yaptığım Londra'ya gönderildi. Sonunda da uygun boyutta bir odaya geçerek burada tamamlandı, yani dört ayrı yerde yapıldı" (Gough, 2010, s. 162).

açıdan da dönemin birçok sanatçısını etkileyen güçlü bir resimdir. Mekânın ruhunu duyumsayan ve âdeta animist bir duyarlılıkla savaş alanının geniş açısını ve korkunun güzelliğe doğru değişim geçirmesini hiçbir fotoğrafın yakalayamayacağı duygusallıkla iletir. Gough’a göre izleyici bu resimde, “hayal edilemeyen bir gelecekte hapsedilmiş olan, ufkun ‘Vadedilmiş Toprakları’nın erişilmez olduğu uzaklara doğru, engellerin arasından bir yol arar.” Gough, St. Giles adresinde kardeşiyle ortak kullandığı geçici atölyede uzun süre çalıştıktan sonra, resimdeki ‘yüksek sofistike görüntüyü’ (highly sophisticated image) şöyle belirtmiştir: “Zarifçe resmi üç geniş şeride bölerek -su dolu çukurlardan derin bir ön plan, yolun yanal eksenini orta bantta ve parçalanmış manzara perspektifte- üç bölgenin her birindeki farklı yönsel özelliklerini, hem boşaltılmış bölgenin fantazmagorik özelliklerini hem de eski kimliğinden acımasızca koparılmış bir yerin hiçliğini kaybetmeden çizmiş” (Gough, akt. Gerry, 2014). Nash savaş resimlerinde genelde ön planı aşılmaz nesnelerle doldurur, bunlar genelde şunlardır: yatay zemine dağılmış enkaz yığınları, savaş süprütüsü, kolayca aşılamayan su birikintileri, resmin iç alanına geçişi önleyen piramit biçimli kayalar...

Paul Nash, *Menin Yolu* resmini hayatında yaptığı en iyi şey olarak kabul etmiştir. Gough, “Haklıydı.” der ve onun savaş döneminin en önemli ve özgün genç İngiliz sanatçısı olarak öne çıktığını söyler. “Otuz yaşında, Batı Cephesi’nin siperlerinde darmadağın olmasa da azalmış olan masumiyeti ve idealizmi ile savaş ve barışın canlı etkileriyle dolup taşan ‘Eski Dünya’ya döndü. Kaygılı bir şekilde durumu şu cümlelerle ifade etti: Önümde ‘savaşırsız bir savaş sanatçısının mücadeleleri uzanıyor’ (Gough, 2010, s. 162).



Resim 105. Paul Nash, Totes Meer (Ölü Deniz), 1940-41, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 152.4 cm

Resmî savaş sanatçıları, iki büyük dünya savaşının üzerlerinde bıraktığı etkiyle, çalışmalarında dönemin ruhuna ilişkin benzersiz dışavurumsal örnekler sunmuşlardır. Dünya resim sanatında daha önce şiddetin silsile şeklinde konu alındığı bilinmekte, böyle apaçık imgelerin olmadığı görülmektedir. Bu dönemle birlikte sanat tarihinde önemli bir yer alan savaş/şiddet imgeleri, resim sanatının dağarcığını genişletmekle kalmamış, aynı zamanda bu konunun devamlılığını da sağlamıştır. Paul Nash İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yeniden resmî savaş sanatçısı olarak görev aldı ama bu defa cephe yerine Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin isteği üzerine pilotların ve hava donanmasının resimlerini yapması istendi. Çoğu zaman modernist tarzından dolayı eleştirilmesine karşın, sanatçı bu dönemde önemli çalışmalar üretmiştir. Bu dönemin en önemli yapıtı olan ve adını Almancadan alan *Totes Meer (Ölü Deniz)* adlı resim; bir hava savaşı görüntüsü yerine, sanatçının Oxford yakınlarında yer alan Cowley'deki Metal ve Üretim-Onarım Birimi'nde, hurda uçak çöplüğünde çektiği fotoğraf ve çizdiği eskizlerden yola çıkarak oluşturduğu bir resimdir (Resim 105). Bu resim, parçalanmış ve hareketsiz Alman uçak gövdeleri ve kanatlarını gösteren dalgalı bir denizi anımsatan bir manzaradır. Resim, sanatçının 1930'larda yaptığı bir dizi kasvetli deniz ve kıyısal resimleri anımsatır (Kış Denizi, 1927-34). Nash; söz konusu resim için, Cowley'deki uçak mezarlığında her ne kadar İngiliz uçakları olmuş olsa da, belli bir amacı yerine getirmek için düşürülen Alman uçaklarının yer aldığı bölümü özellikle resmetmeyi seçmiştir. Çünkü bu “kıyıları [İngiltere'yi] işgal eden uçakların yüzlercesini ve yüzlercesinin kaderini” (2014, http://www.bbc.co.uk/history/trail/wars_conflict/art/act_art.shtml) göstermeyi istemiştir. Savaşın saydamlığını anlatan bu resimde, sanatçı; savaşın tuhaf unsurları olan uçak enkazlarının skenografisini,¹⁰ yarattığı bir uzamdan geriye doğru bir örüntü oluşturarak ufukta daha yaşanır durumdaki koyu kırmızı tepelerin içine taşır. Nash; yeşil bir gökyüzünde sönük bir ayın altında, *ölü bir mekân* olan uçak yığınlarının belirtildiği yer ile yaşam izlerinin kesiştiği sınırdan uçan bir kuş çizerek hayatın, bu metruk savaş manzarasında devam ettiğini algılatır. Savaş Sanatçıları Danışma Komitesi başkanı Kenneth Clark, *Totes Meer* resmi için, “bence şu zamana kadarki en iyi ve hâlâ da İkinci Dünya Savaşı İngiliz resimlerinin arasında en başarılı resimlerden biri” (2014, http://www.bbc.co.uk/history/trail/wars_conflict/art/act_art.shtml) demiştir. Nash her ne kadar gerçeği inceleyip düş dünyasını bu yönde oluşturmaya çalışıyor olsa da aslında tüm diğer resimlerinde olduğu gibi *Totes Meer* resminin de belirli bir kurgusallık

¹⁰ “Perspektif kurallarına göre çizim ya da temsiliyet” (Library of Universal Knowledge, 1954, s. 647).

içerdiği kolaylıkla anlaşılır. Başka bir deyişle, gerçeği olduğu ya da bilindiği gibi değil, farklı bağlamlarıyla birlikte resim yüzeyinde yeniden düzenleyerek yeni bir düzlemde yeni anlamlar sağlamaya çalışmıştır. Yapıntısal (kurmaca) da diyebileceğimiz bu resimlerin biçimselliğinin, gerçek ile imgelem ilişkiselliği bağlamında örüldüğü görülür ama bu gerçekleşirken, düşlemsel dünyanın yansıttığı öğelerin çoğunun gerçek yaşamın somut nesneleri ile özdeşlik kurularak oluşturulduğu bir gerçektir. Bu bağlamda Herbert Read, sanatçının çalışmalarını genel bir bakış açısıyla şöyle yorumlamıştır: “Paul Nash’in tüm eserleri belli bir somutlukla diğerlerinden ayrılır, öyle ki en hayalî kurgularında bile kullandığı öğeler objektiftir, soyutlama ya da sapmalardan veya zihinsel bir fenomenden ibaret değildir. Bu öğeler, yalnızca metaforik düzenleri açısından *tuhaf buluşmaları* ile şaşırtıcı olan, canlı imgelerdir” (1969, s. 185-86).



Resim 106. Paul Nash, İngiltere Savaşı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1941, 48 x 72 cm



Resim 107. Paul Nash, Almanya Savaşı, 1940-44, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.96 x 182.8 cm

Sanatçının bu dönemdeki önemli bir diğer resmi ise *İngiltere Savaşı*'dır (Resim 106). Resim, “Thames Nehri ve İngiliz Kanalı”nı andıran deniz ve karanın geniş bir manzarası üzerinde ilerleyen bir hava savaşının hayalî bir temsilidir. Saldıran kuvvetlerin katı ve resmî rütbelerine nazaran, taç yapraklar ve tomurcuklara benzeyen müttefik uçak desenlerinin beyaz vapur yollarının kara ve bulutlardan doğal olarak büyüdüğü görülmüştür. Kenneth Clark çalışmanın alegorik doğasını fark etmiş ve Nash’e şunları yazmıştır: “Bence bunda [*İngiltere Savaşı*] ve *Totes Meer*’da çalışmanın yeni bir alegorik formunu keşfettin. Büyük olayları alegori olmadan resmetmek imkânsızdır... ve sembollerini olayların dışında kullanmak için bir yol keşfetmişsin” (Dimpleby, 2005). Renklerin ve boyanın daha pastoral kullanıldığı bu resmin, sanatçının erken dönem resimlerindeki lirik manzaraları andırdığı görülür. Geniş düz bir manzarada, gökyüzünde sıralı bir şekilde bize doğru gelen uçak sürüsünü

görmezsek, bu resmin savaşı anlatan bir resim olduğunu anlayamayız. Resim detaylı incelendiğinde gökyüzünde iç içe geçmiş beyaz dumanların, gökyüzünde yaşanan savaşın kanıtları olduğu anlaşılabilir. Çatışmanın belirtileri, hemen aşağıya düşen parçalanmış uçaklardan çıkarılabilir. Aynı şekilde henüz nehir sularına düşen bir uçağın göğe doğru yükselen dumanları görülebilir. Sanatçının *Almanya Savaşı* adlı resmi, üslup yönünden diğer savaş temalı resimlerinden ayrılır (Resim 107). Geleneksel resim diline göre daha soyut bir biçimsellikte oluşturduğu bu resimde Nash, ön planda yere inen paraşütleri beyaz kubbeler şeklinde sunarak manzaranın daha devingen bölümü olan saldırı altındaki kentin durumunu gösterir. Kıyı şeridinden göğe doğru yükselen farklı renkteki duman öbekleri, gökyüzünün büyük bir kısmını kaplamaktadır. Resmin sağ tarafındaki devingen yapıya karşın, daha durgun olan sol bölümde, ay sakin gökyüzünde belirgin bir şekilde görülür. Savaş alanının en korkunç ve feci bölgesini doğrudan bir anlatım biçiminden alarak daha farklı bir imge dünyası içine taşıyan (yeni bir anlatım biçimini deneyen) sanatçı, savaşı yaratanlara ve yine savaşın anlatılmasını isteyenlere rağmen, sanatın kendi gelişimine bağlı kalarak imgelemine yaratmıştır. Kenneth Clark bu resmi “gerçekliğin farklı düzeylerinin resmedildiği” diye adlandırmış “çünkü anlaşılması zor bir resim olduğunu düşünmüştür ve savaş sonrası sanatının gideceği yönün habercisi olması açısından da önemini kavramıştır” (Gough, 2014).

Paul Nash’ın savaşın yarattığı etki ile geliştirdiği zorunlu dil ve seçilen her biçim, savaşın toplum yaşamına ve doğaya verdiği tahribatı sorgulamak için güçlü birer araç olmuştur. Ayrıca bu resimleri “propagandanın tamamen ötesine geçmiş ürünler olarak değerlendirmek gerekir. Nash’ın her iki tarafında birbirine ve dolayısıyla doğaya uyguladığı barbarlığa duyduğu derin tiksintiyi gösteren bu acı dolu resimlerde genel olarak insanlığın zalimliği suçlanmaktadır” (Cork, 1994: 203).

2.2. Mary Riter Hamilton

2.2.1. Mary Riter Hamilton’ın Birinci Dünya Savaşı Dönemi Çalışmaları

Birinci Dünya Savaşı’nın en önemli ve üretken kadın sanatçılarından biri olan Mary Riter Hamilton, savaş sırasında Kanada’nın askerî katkısını belgelemek amacıyla savaş ressamı olarak Avrupa’ya dönmek için mücadele verdi. “1919 yılında Vancouver’den bir yayıncı olan H. F. Paton, Altın Şerit (The Gold Stripe) başlığı altında, kazancı İngiliz Kolombiyası Ampütasyon Kulübüne gönderilmek üzere Birinci Dünya Savaşı’na dair hikâyeler, fotoğraflar ve hatırlanmaya değer şeyler derlemeye

başladığında Hamilton'ı da Fransız savaş meydanlarının resimlerini yapmak üzere görevlendirdi" (Baker-Black-Butlin, 2001, s. 332). Hamilton, suç çeteleri ve asker kaçaklarına rağmen önce bir Kanada Ordu Birliği ile birlikte, daha sonra ise Batı Cephesi'nden savaşın kalıntılarını temizlemek üzere İngiliz Hükûmeti tarafından işe alınan beş yüz Çinli işçinin kaldığı tenekeden yapılmış izbe bir barakada üç yıl yaşadı. Burada evlerine dönen bölge halkının verdiği yiyecekler yardımıyla ve zor koşullarda yaşayan Hamilton, 1919 ve 1922 yılları arasında kontrplak, kâğıt ve karton gibi çeşitli malzemelere yağlı boya, kara kalem ve renkli tebeşir kullanarak savaşın bıraktığı yıkımı, kaybedilenlerin anılarını ve normal hayata geri dönebilenlerin sevincini gösteren belgesel tarzda üç yüzün üzerinde resim üretmiştir.

Hamilton, bir kadın olarak ve büyük zorlukları göze alarak savaş alanına gitmesinin yanı sıra ürettiği çok sayıdaki resimleriyle de farklı olmayı başarmış bir sanatçıdır. O, siyasi patronaj sistemi içinde yer alan pek çok resmî savaş ressamı gibi savaş alanını imgelem yoluyla canlandırmamış veya fotoğraftan yararlanarak resimler yapmamış, doğrudan savaş alanına giderek savaşın geride bıraktığı yıkımı yerinde izleyerek/inceleterek resimler yapmıştır. Bu süreçte Hamilton, resimlerini oluştururken ne sanatsal trükaja ne de anlamsal manipülasyona başvurmuştur, başka bir deyişle resimlerini yanılsama yaratmak amacıyla oluşturmamıştır. Onun için en önemli konu, bölgede yaşanan savaşın geride bıraktığı çirkinliğin bir an önce -her ne şekilde olursa- yüzeyde somutlaşmasını sağlamak olmuştur.¹¹ Bu durum, onun resimlerini, doğrudan yaşam ile bağ kuran imgeleri içermesi açısından özgün ve sahici kılmıştır. Bu açıdan bakıldığında sanatçının resimlerinin; diğer resmî savaş ressamlarının savaş alanı izlenimlerinden oluşturdukları hayalî ya da abartılı savaş sahnelerine, fotoğraftan veya başka kaynaklara başvurularak çizilmiş resimlere göre daha geniş bir algı yelpazesıyla üretilmiş oldukları görülür. Ayrıca, diğer ressamların pek çoğunun resminde propagandaya dayalı imgeler, kahramanlığa veya ulusal övgülere dayalı kurgular ön plana çıkarken Hamilton'ın, savaşın doğa ve insan yaşamı üzerinde yarattığı yıkıma ve

¹¹ Hamilton 10 Eylül 1922'de Frederick G. Falla ile The McClure Gazetesi için yaptığı söyleşide konu ile ilgili şöyle bir açıklamada bulunmuştur: "Gerçek bir izlenim edinme imkânını bulduğum ve çok geç olmadan bölgeye vardığım için şanslıydım. Vimy Tepesi'ne gittiğim ilk gün kar ve sulu sepken bir yağış vardı, askerlerin neler çektiğini anlayabiliyordum. (...) Resimlerimde savaşın acıları ve kahramanlığa dair bir şeyler varsa bunun nedeni, o anda savaşta yaşamını yitirenlerin ruhlarının hâlâ havada hissediliyor oluşuydu. Paramparça olmuş ağaçlar ve yarılmış toprak onların fedakârlıklarını anlatıyordu. O zamandan beri doğa yaraları sarmakla meşguldü ve birkaç yıl içerisinde savaşa dair son izler de yok olacaktı. Dünyanın bu kutsanmış köşesinin fırtına sonrası neye benzediğine dair anıları koruyabilmiş olmak, bir sanatçının hayal edebileceği en büyük ayrıcalık ve ödüdür" (http://www.collectionscanada.gc.ca/traces-of-war/050810_e.html).

yok oluşa yoğunlaşan üretimler gerçekleştirdiği görülebilir. Sanatçı bu sanatsal üretimiyle kendi döneminden sıyrılmayı başarmış ancak söz konusu dönemde siyasi patronaj sisteminin talep ettiği sanat biçimine karşılık vermediğinden hep geri planda bırakılmıştır.

Hamilton, aslında, Birinci Dünya Savaşı'nın acımasız gerçekliğinin (geride bıraktığı yıkımın) en yalın ve katıksız görsel kayıtlarını tutan gerçek bir sanatçı olarak değerlendirilmektedir. Hamilton'ın gezip resmettiği savaş alanları; toplumun belleğinde önemli derecede bilinen yerler olmasının yanı sıra savaş döneminde çatışmaların yoğun olarak yaşandığı yerler olması nedeniyle de savaş sonrasında askerî enkazların ve ölü bedenlerin gömüldüğü çok açık bir gözle görülen yerlerdir.

Hamilton, Lord Beaverbrook'un resmî patronaj sisteminin öngördüğü gibi çalışmalar üretmemesinden dolayı diğer resmî savaş ressamlarına verilen askerî rütbe, üniforma, maddi yardım vb. ayrıcalıktan da yoksun bırakılmıştır. "Ama aynı zamanda Lord Beaverbrook'un belli başlı konulara değinmesi için görevlendirilen ressamlarını yönlendiren hiçbir kuraldan dolayı kısıtlanmamıştır da. Sonuç olarak Lord Beaverbrook ve Kanada'daki temsilcilerinin cephelerdekiler dâhil bütün savaş resimlerinde dayattığı büyük ölçekli olma ve abideleştirme çabalarından kaçınabilmiştir" (Gammel, 2016, s. 28). Zaten çizmek üzere seçtiği mekânları o anda resimlediği için Hamilton'ın büyük boyutlu resimler yapabilmesi olanaksızdı.



Resim 108. Mary Riter Hamilton, Büyük Arras Meydanı, 1919, Ağaç Panel Üz. Y.B., 13.8 x 22.0 cm

Resim 109. Mary Riter Hamilton, Somme Üzerinde Kazı, 1919, Karton Üz. Yağlı Boya, 23.8 x 19.9 cm

Hamilton, Birinci Dünya Savaşı sırasında gaz saldırıları ile ilgili ne düşündüğüne dair herhangi bir bilgi veya not bırakmamış olsa da savaş alanı gözlemlerinden yola çıkarak yaptığı resimler, söz konusu konuyu açıkça bütün varlığı ile hissettiğini ve bunları anlattığını gösterir. Hamilton; insancıl yanlarını ön plana

olarak, hiçbir siyasal yönseme içine girmeden, savaş boyunca ressam ve yazarların kullandığı propaganda içerikli motif ve ifadelerden özellikle kaçınmıştır.

Sanatçı, savaşta taraf olmanın aynı zamanda savaşı olumlamak olduğunun bilincindedir. Sanatsal üretimini de bu bilinçle gerçekleştirmiştir. Onun bu dönem resimlerinde ne bir kahramanlık belirtisi ne de zafer işareti vardır. Bu nedenle sanatçının Birinci Dünya Savaşı döneminde yaptığı resimlerin neredeyse hepsinin, her açıdan savaşın korkunçluğunu anlatan ve sorgulayan güçlü resimler olduğu söylenebilir.

Mary Riter Hamilton'ın hem bir kadın olması hem de resimlerini savaş alanını doğrudan model olarak kullanmak suretiyle yapması, onu özel bir konuma taşımıştır. Bu resimler, ilk bakışta, plastik dil açısından yalın ve yeterli detaylar vermemesinden dolayı, kendi döneminin (erkek) asker ressamlarının resimleriyle karşılaştırıldığında yetersiz hatta daha az gerçekçi görülebilir. Ancak savaş alanının ağır koşulları içinde üretilen kurgu veya abartıdan arındırılmış resimlerin, gerçeğin daha iyi bir temsili olduğu unutulmamalıdır.



Resim 110. Mary Riter Hamilton, İlk Gaz Saldırısı Burada Yapıldı, 1920, Kâğıt Üz. Y.B., 34.5 x 26.8 cm

Hamilton, savaş resimlerinde yaygın olarak kullanılan çarpışma sahnelerine/anına ilgi göstermedi. Fotoğraf ya da görsel kaynakların propagandacı ve manipüle edilmiş görselliklerine de itimat etmedi. Aynı zamanda, modern sanatın yenilikçi (fütürist, vorticist, kübist vb.) tarzlarından da uzak durdu. Bununla birlikte ölü bedenler üzerinden savaşı algılatmaya çalışan sanatçıların grafik ağırlıklı, yenilikçi

yöntemlerinden de kaçındı. Sanatçı bu yöntem ve tarzlar yerine, tanıklık ettiği zaman ve mekânın ruhuna uygun geliştirdiği sanatsal dil aracılığıyla betimlemelerini yaptı. Sanatçının bu dönem resimlerini inceleyen Irene Gammel, “St. Julien Hatırası: Mary Riter Hamilton’un Savaş Meydanı Sanatında Kimyasal Savaş Yapılandırması” başlıklı makalesinde, sanatçının savaşı anlatmak için başvurduğu yöntemi şöyle açıklamaktadır:

Hamilton Kanada için savaş haritasını oluştururken savaşı manzara resmi üzerinden aktarmak ve anımsatmak amacıyla kendi üslubunu oluşturmak zorunda kaldı. Hamilton’ın bu problemi çözmek için başvurduğu yöntem Jill Bennett’in ortaya attığı bir teori olan ve nesneyi gözlemlerken belleği ve duygusal gerçekliği bağlayan “algısal bellek” estetiğini yaratacak görsel imgeleri kullanmak olmuştur. (Bennett, 2003; akt. Gammel, 2016, s. 29). Algısal bellek desteği, duyguların mevcut anda yalnızca keyifli ya da travmatik bir durumun hatırlanarak veya yeniden yaşanarak somatik bir tecrübe oluşturulması sonucu hissedilebileceği fikridir. Dolayısıyla bir sanat eseri bir nesne veya sahnenin temsilinden ziyade duygusal bir tecrübe hâlini alır (Gammel, 2016, s. 29).

Hamilton, Birinci Dünya Savaşı’nın bitiminden hemen sonra Kanadalıların çarpıştığı ve ilk gaz saldırısının yapıldığı yer olan St Julien’e yolculuk etmiştir. Bu bölgeyi betimleyen küçük boyutlu üç resim yapan sanatçının bu resimlerinden olan *İlk Gaz Saldırısı Burada Yapıldı* adlı resmi, kısa zamanlı yapılmış bir resimdir (Resim 110). Resim, geriye doğru uzayıp giden bir yolun kenarında iki sığınağın dizili olduğunu gösteren bir içeriğe sahiptir. Sanatçı; diğer savaş ressamlarının resimlerindeki pürüzsüz boya kullanımı yerine, boyayı daha kalın ve devinimli kullanmıştır.

Resmin sağ tarafına konumlandırılan ve iki dünya savaşının karakterize edildiği betimlemelerde temel öge olarak kullanılan *parçalanmış ağaç* imgesi sıra hâlinde resmedilmiştir. *Parçalanmış ağaç* imgesi sanatçının sadece bu resminde değil, diğer resimlerinde de başat eleman olarak hep yer almıştır. *Ağaç*, savaşın yıkımını algılatması açısından dönem resimlerinde önemli bir öge olarak hep öne çıkmıştır. Çünkü *ağaç*, varlığıyla yaşamın habercisidir. Yaşam belirtisi, ‘ağaç’ın canlılığıyla ölçülürken aynı şekilde yaşamın yok oluşu da “ağaç”ın parçalanmış oluşuyla ölçülmektedir.

Resmin geneline egemen olan kasvetli renk tonları, gösterilen ortamın (geçmişin) gerçekliği ile ilgili bazı ipuçları vermektedir: gaz, ölüm, yıkım, yok oluş... Yaşam, resmin betimlediği yerde tamamen ölümsüzleştirilmiş bir durumdadır. “İlk Gaz Saldırısının Yapıldığı Yer, St Julien resmi, Hamilton’ın ölümsüzleştirmeye çalıştığı Gravenstafel ve St Julien Muharebelerinde kullanılan iki klor gazı saldırısını hemen

akıllara getirmektedir. Havadan daha ağır olduğundan yere çöken klor, siperlerin arasına sızarak askerleri boğarak öldürmüştür” (Gammel, 2016, s. 30).

Hamilton, savaşın etkin öznesi olan insan yerine doğayı duyumsamış, doğayı temel odak noktası yapmış ve savaş olgusunu bu imge yoluyla anlatmayı seçmiştir. Sanatçı her sahnede, savaşın geride bıraktığı enkazı/yıkıntıyı/yığıntıyı merkeze alarak resmetmiştir. Sahnelenen doğanın verdiği ipuçlarıyla, izleyenin kendi düşlemine başvurmasını ve gösterilen yerde daha önce yaşananları canlandırmasını ister gibidir. Bu sayede, betimlenen görüntü ile bakan arasında anlamsal açıdan etkin bir bağ oluşturma olanağı sağladığı söylenebilir. Görüntü, Bennett’in belirttiği gibi “(...) sadece korkunç sahneyi ve şiddet görüntüsünü sunmayıp yaşanan ıstırapın fiziksel etkisini hissettirerek bir ‘algısal bellek’ hâlinde gözlemciye dokunabilmektedir” (Bennet, 2003; akt. Gammel, 2016, s. 31).

Hamilton’ın söz konusu resminde (Resim 110), renk ve biçim konfigürasyonu izleyende ilkin sıradan bir yerin betimi gibi bir algı uyandırabilir. Ancak resmin içeriğine dair ayrıntılara inildiğinde pek de öyle olmadığı, tersine resimde ölümcül bir atmosferin egemen olduğu anlaşılmaktadır. Irene Gammel, inceleme konusu resme ilişkin şu saptamada bulunmuştur:

Resme baktığımızda, korkunç savaşın sona erdiği izlenimine kapılıp görüntüde bir teselli bulma eğilimine giriyoruz. Birden Hamilton, attığı başlıkla üstü kapalı bir şekilde aktarılan bu korkunç eylemi hatırlatınca bu huzur ortamı bozuluyor. “Saldırı” kelimesi bu bölgede yaşanan olayı anımsatıp St Julien Muharebesi’nin yeni bir askerî teknoloji olan kimyasal silah döneminin başlangıcı olduğuna işaret ediyor. Aslında Ağustos 1914’te Fransızlar etil bromoasetat ve xsil bromit kullanmış olsa da (Salem-Siddell, 2005; akt. Gammel, 2016, s. 31) bu gazlar esasen düşmanın dikkatini dağıtmak ve onu etkisiz hâle getirmek için kullanılmıştır, öldürmek için değil. Öbür yandan Eylül 1915’te klorun kullanımı Almanlar ve Müttefiklerin Büyük Savaş’ın kalan kısmında ölümcül kimyasalları bir silah seçeneği olarak görmesine neden olmuştur. Resmin arkasında Hamilton’ın düşüştüğü “Gaz ilk kez burada kullanıldı” notu, bu bölgenin modern ölümcül kimyasal savaşın doğum yeri olduğunun altını çizmektedir (Gammel, 2016, s. 31).

Sanatçının bu dönemdeki önemli bir çalışması olan *St Julien Ana Cadde* adlı resmi, savaş sırasında askerî bir yol olarak kullanılan, ancak şimdilerde hiçbir yere çıkamayan cadde üzerindeki sığınakları betimleyen bir resimdir (Resim 111). Askerî savunma amaçlı yapılan bu ruhsuz yapılar, caddenin iki tarafında sağlam bir şekilde durmaktadırlar. Sanatçının bu dönem resimlerinde yoğun olarak kullandığı, özellikle

savaşın yıkımını betimleyen akromatik renkler, bu resimde de yoğun olarak kullanılmıştır. Resmin kompozisyonunun sağ tarafında gri beton rengiyle biçimlendirilmiş yapı, yer düzlemi için kullanılan renk ile bütünlük sağlamaktadır. Yapının pencereleri küçük fırça vuruşlarıyla belirtilmiş, çatı ise yapının diğer bölümlerinde kullanılan gri renge benzer bir renk tonuyla devinimli olarak resmedilmiştir. Bununla birlikte, yapının güçlendirilmesi için kullanılan demir çubuklar her iki yapıda da gökyüzünün dingin yapısı içinde daha belirgin olarak betimlenmiştir. Hamilton, savaşın zor koşullarında sığınak olarak yapılan yapının durumunu vurgulamak için renkleri olanca varlığıyla öykünün tarihsel içeriğine uydurmaya çalışmıştır.



Resim 111. Mary Riter Hamilton, St Julien Ana Cadde, 1920, Panel Üz. Y.B., 23.8 x 19.9 cm

Resmin ön planında beliren yığıntı, savaşın izlerinin henüz tam anlamıyla ortadan kaldırılmadığını göstermektedir. Yıkılan bölgede yeniden yapım gerçekleşiyor olsa da mekân ya da yıkımın gerçekleştiği yer, yaşanan olaya her zaman bir gönderme yapacaktır. Nicola Lambourne “Yıkıma Karşı Yapım: Sanat, Birinci Dünya Savaşı ve Sanat Tarihi” başlıklı makalesinde, “Katedral ve diğer anıtlar gibi kültürel eserlerin enkazlarının, ‘savaşın sansürlenmiş diğer yıkım etkisi’ (yani insan kayıpları) için

metafor görevi gördüğünü” (Lambourne, 1999; akt. Gammel, 2016, s. 34) ileri sürmüştür. Hamilton’ın savaşı anlatan tüm resimleri, Lambourne’nın bu düşüncesiyle paralellik göstermektedir. Sanatçının resimlerinde savaş olgusu *doğa, mekân ve yapılar* üzerinden konfigüre edilerek anlatılmıştır. Sanatçı, resimlerinde gösterilmeyen ölü ya da yaralı bedenleri, savaşın enkazı aracılığıyla izleyiciye dolaylı bir yoldan duyumsatmaya çalışmıştır.



Resim 112. Mary Riter Hamilton, Albert (Somme) Amiens Yolu, 1920, Kontrplak Üz. Y.B., 25 x 33 cm

Sanatçının St Julien’in savaş alanını betimleyen bir diğer resmi olan *St Julien’e Giden Yol* adlı resim, kent merkezine doğru giden bir yolun betimi olarak yapılmıştır (Resim 113). Koyu kahverengi bir kâğıt yüzeyine kömür ve renkli tebeşir kullanılarak yapılan resimde, dolambaçlı bir yol çevresinde savaşın geride bıraktığı iki ana öge olan ‘insan’ ve ‘doğa’nın yok oluşuna doğrudan işaret eden bir anlatım belirlemektedir. Resmin ön planında haç ile gösterilen etrafı çevrili bir mezar betimi yer alırken, daha gerilerde ise manzaranın sonuna doğru gözden yitip yok olana değin devam eden parçalanmış ağaçlar, ölü ağaçlar görülmektedir. Arkadaki parçalanmış ağaçlar, gösterilen kasvetli ortamın içeriğine uygun olarak yalın ve bünyesinde fazla renk barındırmadan resmedilmiştir.



Resim 113. M. Riter Hamilton, St Julien'e Giden Yol, 1920, K.Ü.K.ömür, Beyaz Tebeşir, 30.4 x 22.9 cm

Resim 114. Mary Riter Hamilton, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 65 cm

Savaşın bitiminden sonra bölge halkı evlerine, mahallerine dönmeye başlamış, ancak savaşın geride bıraktığı enkazın ortadan kaldırılması ve yeniden inşa işlemi uzun zaman almıştır. *Sanctuary Wood, Flanders* adlı resimde betimlenen ıssız, yaşamsız ortam, uzun bir zaman kimsenin uğramadığı bir yer olarak görülmektedir (Resim 115). Sanatçı resmettiği dingin, sessiz sahneler ile izleyiciyi savaşın metruk durumu içinde gezdirir. Bu açıdan, onun bu dönem resimlerinin Birinci Dünya Savaşı'nı anlatan birer görsel belge niteliği taşıdığı ileri sürülebilir.

Sanatçının savaş alanını betimleyen diğer önemli çalışmaları içinde yer alan *mezarlar* (Resim 114) ile ilgili resimlerinde, boş bir alan olarak beliren doğada, yaşayanlardan çok ölümlere işaret eden mezarların yer alması, savaşın geride bıraktığı başka bir yıkıma işaret eder.

Hamilton dışındaki resmî savaş ressamı, savaş alanı izleminlerinden oluşan eskizler (ya da bölge ile ilgili fotoğraflar) aracılığıyla kendi atölyelerinde bunlara yeni eklemeler yaparak (yeniden kurgulayarak) kompozisyonlarını oluşturmuşlardır. Hatta bazı ressamın savaş alanına hiç tanıklık etmedikleri hâlde bu yerleri hayalden resmettikleri, gerçeği yansıtmayan resimler yaptıkları bilinmektedir. Hamilton'ın resimlerinin Birinci Dünya Savaşı dönemi Kanadalı resmî savaş ressamının (özellikle Yediler Grubu'nun) sanatından çok, İkinci Dünya Savaşı dönemi İngiliz sanatına yakın olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Hamilton'ın resimlerinde İngiltere'nin yenilikçi ressamı Paul Nash'in sanatsal üretimindeki parçalanmış ağaçlara, engebeli arazilere, kaos ortamına benzer bir üretimin sezinlendiği söylenebilir.



Resim 115. Mary Riter Hamilton, Sanctuary Wood, Flanders, 1920, Panel Üz. Y.B., 45.7 x 59.1 cm

Resim 116. Mary Riter Hamilton, Kummel Yolu, Flanders, 1920, Karton Üz. Yağlı Boya, 18.9 x 24 cm

Sanatçı; gelenekselleşmiş kahramanlık öyküleştirmelerinden özenle kaçınarak, geçmiş zaman eyleminin şimdiki zaman içinde bıraktığı izleri (enkazı) bir arada vererek, şiddetin insan varlığına ve yaşam alanı olan doğaya verdiği tahribatı hiçbir propaganda içeriğine başvurmada resimlerinde ortaya koymuştur. Hamilton, Avrupa'daki savaşa katılan Kanadalıların modern savaş teknolojisine maruz kaldıkları yer olarak bilinen St Julien'i resmetmeye gittiğinde savaşın hiçbir kazananı olmadığını, tam aksine herkesin kaybettiğini, yıkıma uğramış kentleri/kasabaları/köyleri ve toplu mezarları gördükten sonra anlamış ve bütünleyici bir yaklaşımla bu içeriğe uygun lirik, yergisel nitelikte resimler yapmıştır.

Mary Riter Hamilton'ın savaş alanını resmettiği üç yüzü aşkın çalışması, savaş ile ilgili algıları birçok yönden değiştirmiştir. Kendi çağdaşlarının, savaşı insanın haklı bir eylemi gibi gösteren ve onu yücelten, öven sanatsal pratiğinden kararlı bir şekilde uzak durduğunu göstermiştir. Sanatçının bu dizide yer alan resimlerinin temel izleğini, doğal yaşamın tahribatı, toplu mezarlar, yıkılmış ve terk edilmiş kasabalar/köyler/kentler gibi savaşın neden olduğu manzaraları oluşturmaktadır. Bu izleklerin, doğrudan sanatçının kişisel deneyimlerinin (izlenimlerinin) bir yansıması olarak ortaya çıktıkları yadsınamaz bir gerçektir.

Hamilton'ın St Julien izlenimlerinden yapmış olduğu resimlerinin, geliştirdiği sanatsal dil aracılığı ve tanıklık ettiği zaman ve mekânın ruhuna uygun yaratımlarıyla sanat tarihinde sosyal eleştiri geleneğinin gelişmesinde etkili olduğu düşünülebilir. Sanatçı savaş alanından derlediği görüntüleri, kendine özgü imge dünyasında biçimlendirerek yeni bir alan açmıştır. Ancak sanatçının yaşadığı dönemde, sanat yazarlarının, sanatçının pratiğine ve onun bir sonucu olan ürününe karşı

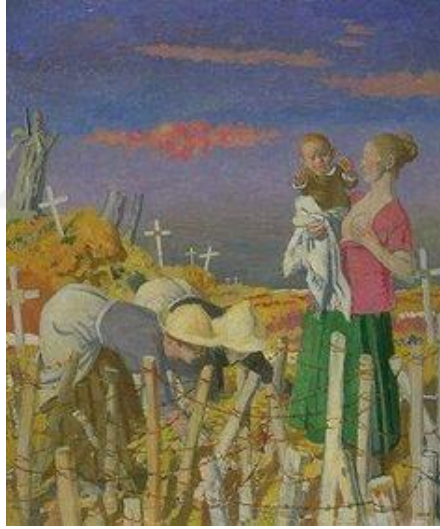
gelenekselleşmiş ve katılaşmış yaklaşım ve değerlendirmeleri nedeniyle Hamilton ve sanatı uzun bir zaman görmezden gelinmiştir. Tarihe ve toplum yaşamına içkin sanatsal eserler üreten her sanatçının, her ne kadar kasıtlı ya da kasıtsız sanat tarihi yazın alanı dışına itilmiş olsa da er ya da geç bir gün hak ettiği yeri alacağından kuşku yoktur. Bu bağlamda, Hamilton'ın sanatsal üretimini gerçekleştirdiği dönemden çok sonra yeniden keşfedilmesi ve tanıtılması, plastik sanatlar açısından önemli bir değerin hatırlanması ve bugüne aktarılması anlamına gelmektedir.

2.3. William Orpen

2.3.1. William Orpen'in Birinci Dünya Savaşı Dönemi Çalışmaları

William Orpen, 1878'de Stillorgan'da dünyaya gelmiştir. Orpen Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde, çoğunlukla sivil insanların portre resimleri ile tanınan başarılı bir ressamdı ve sanatsal üretimini de bu yolda sürdürmekteydi. Ne var ki, sanatçının bu sanatsal üretiminin seyrini değiştiren, tek şeyin, savaşın hayatın her alanını kuşatan şiddet ve baskısı oldu. Bu baskı, insan zihninin ve imgeleminin tarihsel olgularla arasındaki bağı kesintiye uğrattığı gibi, sanatçının, içinde yaşadığı dönemin öyküsünü/olaylarını anlatmasını da kısıtlamış, yasaklamıştır. Orpen, portre ressamlığı ve sanatsal becerisi sayesinde, savaş esnasında yüksek rütbeli ve politik tiplerin portrelerini yapıp ayrıcalıklı bir pozisyon kazanarak -bir şekilde- savaşın acımasız durumundan ve zorluklarından kendini koruyabilmiştir. Ancak bu ayrıcalıklı durum, onun savaşın çirkin yüzünü görmesini engelleyememiştir. Savaş her şekilde ölüme, yıkıma yol açan bir olgudur ve bunun insanı etkilememesi imkânsızdır. Bu duyguyu derinden yaşayan Orpen, söz konusu dönemde, portre resimleriyle birlikte savaşın korkunç yüzünü gösteren dramatik resimler yapmaya başlamıştır. Bu resimler, özellikle savaşın doğa üzerinde yarattığı tahribat görünümünü, tahrip olmuş siper manzaralarını ve sivil insanların yaşadığı acıları içermektedir. Bu resimlerdeki imgelerin taşıdığı anlamlar, her açıdan savaşın içeriğini sorgulayan ve eleştiren imgeler olarak üretilmişlerdir. Bu resimler, sanatsal estetik değerlerinin yanında, aynı zamanda söz konusu dönemi belgeleyen içeriklere sahip olmalarından dolayı önemli kaynaklar olarak görülmektedir. Savaşın, toplum yaşamını derinden etkileyen, yok eden yönlerini sivil bir insanın algısıyla kavrayan ve resimleyen Orpen'in, Goya'nın şiddet ile ilgili çalışmalarına benzer nitelikte çalışmalar ürettiği söylenebilir.

William Orpen, Batı Cephesi'ne 1917 ilkbaharında geldi. Bu dönemde üst düzey askerî personelin ve dönemin politik figürlerinin portrelerini yapmaya başlamış olsa da zamanla sıradan askerler, siper ve savaş alanında parçalanmış ve çürümüş cesetler, Alman savaş esirlerini betimleyen resim ve eskizler de yapmıştır. Bu dönemde portrelerini yaptığı kişiler arasında, "Altıncı Tabur komutanı olan Winston Churchill, Kraliyet Scots Fusilierleri (Royal Scots Fusiliers); kraliyet hava kuvvetlerinin kurulmasına katkıda bulunan kraliyet hava birliklerinin kumandanı Hugh Trechnard ve Batı Cephesi'nde etkin bir İngiliz ilerleyişi sağlayarak Kasım 1918'de müttefik zafere ulaşmasını sağlayan General Sir Douglas Haig bulunuyordu" (Pang, 2012, s.73-74). Bu dönemde, cephede asker portresini yapmasını öneren ve destek veren General Sir Douglas Haig; kısa bir zaman sonra sanatçıya, "Neden benim resmimi yaparak vakit harcıyorsun ki? Gidip askerlerin resmini yap. Dünyayı kurtaran adamlar onlar ve asıl onlar her gün hayatlarını veriyor" (Orpen, 1921, s. 33) demiştir.



Resim 117. William Orpen, Hasat, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 63.5 cm



Resim 118. William Orpen, Douai'nin Deli Kadını, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.4 x 76.2 cm

William Orpen 1917-18 yılları arasında savaşın doğa ve insan yaşamı üzerindeki etkilerini açık bir şekilde betimleyen bir dizi resim yapmıştır. Bu dönemde yaptığı rotogravür ve yağlı boya resimler, savaşın trajedisini çok yönlü olarak anlatan ürünler olarak ortaya çıkmıştır. Bu resimler kendi içinde farklı konulara ayrılır ama yine de tümü, Orpen'ın bütünsel olarak baktığı ve dikkatleri üzerine çekmek istediği konuları içerir. Birinci Dünya Savaşı'nın son evrelerine gelindiğinde Orpen korkunç sahnelere tanıklık etmiş ve izlenimlerini (rotogravür) resimleriyle belgelemiştir. Kara mizahın

egemen olduğu bu resimlerin bazıları savaştan sonra uzun bir süre insanlara gösterilmemiştir. 1918 yılının sonuna doğru Orpen'in, resimlerinde üslup olarak gerçekçi tarzdan uzaklaşarak daha simgesel ve alegorik öğelerin ön plana çıktığı bir tarza evrildiği görülür. Bu dönemde, dikenli tellerle çevrili bir mezarı düzelteren kadınların betimlendiği *Hasat* adlı resmi, sahnenin gerçeklik dışı doğasını vurgulamak için parlak renkler kullanılarak düzenlenmiştir (Resim 117). Sanatçının belki de savaşın iğrençliğini gösterdiği resmiyse bu dönemde tamamladığı *Douai'nin Deli Kadını* resmidir (Resim 118). Söz konusu resmin öyküsel kaynağı, sanatçının Fransa St. Quentin dolaylarında seyahat ederken karşılaştığı trajik bir sahnenin betimi olarak ortaya çıkmıştır. Resmin öyküsel düzlemi teatral bir anlayışla sunulmuştur. Bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenen kompozisyonun gerisinde savaşın yerle bir ettiği Douai kentinin harap edilmiş kalıntıları belirmektedir. Figürler (yerel halktan insanlar), resmin tam merkezinde yer alan yıkılmış bir kiliseden geri kalan enkazın önünde durmaktadırlar. Ölümlere ağıt yakan insanlardır bunlar. Bu figürlerden, resme adını veren deli kadın, yaşadığı tecavüz olayından sonra dehşete kapılmış, hareketsiz bir şekilde enkazın içinde oturmaktadır ve yüzünde donuk bir bakış vardır; bu bakış, her açıdan resme bakanın gözlerinin içine odaklanmaktadır. “Genellikle Orpen'in resimlerini bozan teatrallik resmin etkinliğini düşürse de sanatçı, en azından savaş kurbanlarının en sefil hâli ile yüzleşmeye hazırdı” (Cork, 1994, 195). Diğer yandan, bu sivil insanların yanında bitkin düşmüş askerlerden biri yere uzanmakta, diğeri ise ayakta tüfeği üzerine eğilmiş öylece durmaktadır. Tüm yaşanan bu trajedinin yanında, dingin gökyüzünde bir gözlem balonu belirmektedir. Orpen, her ne kadar savaş esnasında sadece asker portrelerine ve siperlerdeki dramatik durumlara yoğunlaşmış görünüyorsa da, savaşın insan hayatında yarattığı travmayı betimlemekten sakınmamıştır. Resmin sol ön planında bir kask ile belirtilmiş çamur içinde gömülü (mezar) iki askeri göstererek savaşın korkunç sonuçlarına odaklanmıştır. Orpen, yazdıklarına bakılırsa, “kolların ve bacakların açıkta kaldığı” bu denli çok sayıda mezar gördüğü için şok olmuştur. Sanatçı, Birinci Dünya Savaşı deneyimlerini anlattığı “Fransa’da Bir Gözlemci” adlı kitabında, bu resmin öyküsü ile ilgili şunları anlatmıştır:

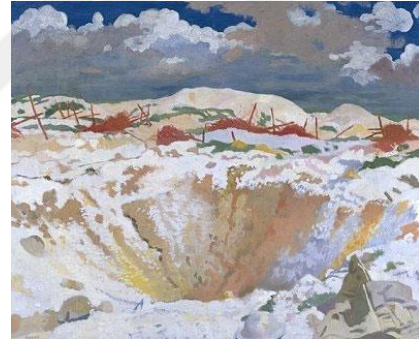
Yolun kenarındaki çamurun içinde bir yerde henüz öldürülmüş olan iki İngiliz askeri yatıyordu. Bir şeylerin onları alıp götürmesi için oraya yatırılmışlardı. Ölüm her yerdeydi ve etrafındakiler de her an bir patlama ile sonsuzluğa yol alabilirlerdi. Başka bir gün Douai’ye gittim ve orada delirmiş bir kadın gördüm. Oğlu bize, kadının iki gün öncesinde Almanlar gidene kadar gayet iyi

olduğunu söyledi. Daha sonra kadına öyle şeyler yapmışlardı ki aklını yitirmişti. Kadın, orada öylece sessiz ve sürekli seğiren başparmağı dışında hareketsiz bir şekilde oturuyordu. Ancak aramızdan biri üniforması ile yanından geçtiğinde sarsıcı bir titreme ile tepki veriyordu. Kıvrıkcık saçlı, güzel oğlu ile orada duran kadının bu hâli gerçekten çok üzücüydü (Orpen, 1921, s. 44).



Resim 119. William Orpen, The Official Entry of the Kaiser, 1918, Kâğıt Üzerine Rotogravür

Resim 120. William Orpen, Bombardıman: Gece, 1918, Kâğıt Üzerine Rotogravür



Resim 121. William Orpen, Theipval, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.2 cm

Resim 122. William Orpen, German Wire, Theipval, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.2 cm

Sanatçı; fotoğrafın savaşın trajik olaylarını belgeleyen belgesel tarzından çok, onun savaşın göremediği yönlerini görmeye başlamış ve bu izlenimlerinden oluşan birçok resim yapmıştır. Savaş Bürosunun etkili bir üyesi olan roman yazarı Arnold Bennet, Orpen için şunları yazmıştır: “Yeni bir konu keşfeden William Orpen, bu konuları yenilikçi bir şekilde ele almaktadır. Arazi, mermi çukurları, yıkılmış ağaçlar ve binalar, kazılar, çadırlar ve insanın varoluşunun trajedi ve komedisi; bütün bunları daha önce hiç kimsenin görmediği gibi görüyor ve yeni bir hat, renk ve düzlemde bir araya getiriyor” (Simkin 2012; akt. Pang, 2012, s. 75).



Resim 123. William Orpen, Büyük Maden, La Boisselle, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.2 cm

Bazı yönlerden Goya ve Dix'in baskı resimlerindeki sahneleri andıran bu resimler, özünde yeni biçim ve öyküleriyle geleneğin dağarcığını zenginleştirmiştir. Dizideki baskı resimler, sanatçının savaş izlenimlerinin bütünsel bir yansıması olarak üretilmiştir. Bu izlenimlerde, cephe savaşının en korkunç sonuçlarından doğanın ve kentlerin yerle bir edildiği manzaralara kadar birçok savaş dönemi hikâyesi yer almaktadır. Bu rotogravür resimlerinde yer alan *Resmî Kayser Girişi (The Official Entry of the Kaiser)* adlı çalışmada, çarpıcı bir kurgu ve kara mizah kullanılmış, Birinci Dünya Savaşı sonunda toplanan bir grup insanın sevinci belirtilmiştir (Resim 119). Biçimsel ve öyküsel açıdan, resimde betimlenen figürlerle Goya'nın "Atasözü Dizisi"ndeki çalışmalar ve "Sardalyanın Cenaze Töreni" isimli resmi arasında benzerlik kurulabilir. Dizinin başka bir çalışması olan *Bombardıman: Gece*, savaş sırasında Almanların bombardıman saldırısından korunmaya çalışan bir grup sivil Fransız insanı betimlemektedir (Resim 120). Figürlerin bir bütün olarak gösterildiği kompozisyonda insanların yüzlerindeki korku dolu ifadeler, içinde bulundukları durumun trajedisini anlatmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı, bilim ve teknolojik gelişmelerin askerî amaçlarla uygulanmaya başlandığı ilk büyük dünya savaşıydı ve yaşanan yıkımın ölçüsü

doğayı/dünyayı gerçek anlamda yaraladı. Öyle ki savaşın yapıldığı yerler tanınmaz hâle geldi. Orpen, savaş alanlarını, cephe savaşının çürümüşlüğünden doğanın mevsim geçişlerindeki güzelliğine kadar çeşitli hâllerde gözlemlemiş ve belgelemiştir. 1916'nın yaz aylarında İngiliz ve Almanlar, Theipval, Somme'de yoğun bir savaşa girdiler. Orpen birkaç ay sonra savaş alanına döndüğünde güzel bir hava ve çiçeklenme döneminde yalnızca insan kalıntıları ve kullanılan ekipmanların geriye kalan parçalarını bulabildi. Sanatçı, savaşın geride bıraktığı bu enkazı/tahribatı 1917 tarihli *Theipval* adlı resminde hiçbir sansüre kaçmadan, olduğu gibi betimlemiştir (Resim 121). Orpen savaş izlenimlerini şöyle anlatmıştır: “Somme savaş meydanlarının görüntüsünü asla unutmayacağım. Kar hızla yağıyordu ancak zemin kaplanmıyordu. Sonsuz bir çamur, çukur ve su harabesi vardı. Kilometrelerce devam eden çamur, su, engel ve bozuk tanklardan başka hiçbir şey yoktu, korkunç ve berbat bir şey.” Doğanın dönüşümünü ise şu sözlerle anlatmıştır: “İç karartan çamur göz alıcı bir beyaza dönmüştü. Beyaz papatyalar, kırmızı gelincikler ve büyük kümeler hâlinde mavi çiçekler kilometrelerce uzanıyordu” (Orpen, 1921, s. 16). Orpen'ın Somme savaş alanının terk edilmiş manzarasını betimlediği bu resimde, İngiliz ve Alman askerlerinin kalıntıları, kemik ve kafatasları gösterilmiştir. Resim, içerik olarak savaşın nihai sonucuna odaklanmaktadır. Resimde kullanılan renkler yumuşak tonlar olmasına karşın, yine de Orpen, savaşın barbarlığını ve çılgınlığını gizlememiştir. Sanatçının 1917 yılında yaptığı resimlerinden olan *Büyük Maden, La Boisselle*; Somme Savaşı'nın merkezinde yer alan La Boisselle köyünden yaklaşık yarım mil (32 km) ötede, İngiliz birliklerinin Alman hatları altında tünelleşen İngiliz denizcilerin yarattığı büyük bir patlamanın sonucu olan ve *Glory Hole* olarak bilinen büyük bir krateri betimlemektedir (Resim 123). Bu çukur, Birinci Dünya Savaşı'nın en büyük krateri olarak bilinmektedir, yaklaşık 91 metre derinliğinde bir çukurdur. Buradaki patlamada birçok Alman askeri hayatını kaybetmiştir. Olaydan etkilenen Orpen, söz konusu manzara karşısında şunları söylemiştir:

La Boisselle'deki büyük maden muhteşem bir görüntüydü. Bir sabah eski savaş meydanında geziniyordum ve bir beyaz tebeşir kırına-çöplüğüne rastladım. Bir öbek yeşillik bile, tek bir çiçek bile yoktu; yalnızca parlak tebeşir; belli ki her yerinde şarapnel parçalarından noktaları olan bir tebeşir tepesiydi. Tepeye doğru yürüdüm ve birden kendimi bir kraterin ağzında buldum. Başka bir dünyadaymış gibi hissettim. Üst tarafı 320 yard (292.48 m.) çapında olan bu devasa çukurun kenarları öyle dikti ki hiç kimse buradan aşağı inemezdi ve bu korkunçluk insanoğlunun işiydi. Buradan dünyanın göbeğine bir tünel kazdığınızı düşünün, yukarıda Cehennem yaşanırken Alman siperlerinin altına gelene kadar yüzlerce yard devam eden bir tünel

ve tam da burada yapılanların sonucu duruyordu. Belki savaşın insan üzerindeki izi değil ama yeryüzündeki izi... İnsanlar yok olmuştu ancak bu çukurun dibinde tam ortada bir tepelik ve onun üzerinde bir kafatası duruyordu. Çukurun kenarlarından aşağıya doğru inebilmek için küçük basamaklar kazılmıştı. Belli ki tüm insan kalıntılarını temizleyip bu tepenin ortasına gömmüşlerdi. Bu devasa kraterin ortasında, üzerinde kafatası olan bu tepelik hayatımda görmüş olduğum, insan eli ile yapılmış en büyük anıttı (Orpen, 1921).



Resim 124. William Orpen, Schwaben Tabyası, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Resim 125. William Orpen, Bir Siper, Thiepval: Alman Tuzağı, 1917, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik

Büyük Maden, La Boisselle resmi, savaşın yıkıma uğrattığı doğa görünümünün ayrıntılarına dikkati çeken bir resimdir. Resimde kullanılan pastoral renklerle ilk bakışta betimlenen manzaranın bir savaş alanı olmadığı izlenimi uyandırmaktadır ancak resme dikkatlice bakıldığında savaşın doğada açtığı büyük bir yara olduğu hemen anlaşılır. Orpen, doğanın gözle görülür bir şekilde tahrip edildiğini gösteren resimler yaptı ve bunlar içinde en önemli olanları *Schwaben Tabyası* ve *Bir Siper, Thiepval: Alman Tuzağı* resimleridir (Resim 124-125). Bu resimler, bombardıman sonrası hasara uğramış hendeklerin görüntülerinden oluşmaktadır. Kırılmış ağaç gövdeleri, doğanın zarar gördüğünü gösteren en önemli öğelerdir. Savaş iki taraftaki insanların birbirini öldürmek için mücadele ettiği bir olgu olarak bilinir ama savaştan önemli derecede etkilenen diğer bir mağdur da doğadır. Savaşın doğanın üzerinde bıraktığı izler, insanlar tarafından uzun bir süre hissedilmektedir.

Sanatçının, 1917 tarihli *Köy Akşamı* resmi, kompozisyon ve biçimsel örgü açısından 1918 yılında yaptığı *Zonnebeke* resmine benzemektedir (Resim 126). Yine resmin ön planında ölü bir asker bedenine yer verilmiştir, geride ise Fransa'nın Monchy-le-Preux bölgesinin bombardımandan tahrip edilmiş kalıntıları görülmektedir. Söz konusu resimde, her ne kadar dingin bir ortam belirliyorsa da, gerilerde yıkılmış yapılar içinden sıra hâlinde yürüyen asker figürlerinden savaşın henüz devam ettiği

algılanabilmektedir. Sanatçının diğer pek çok savaş resminde yıkımı anlattığı akromatik renkler bu resimde de benzer amaçla kullanılmıştır.



Resim 126. William Orpen, Köy Akşamı, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Orpen'in en önemli savaş resimleri arasında yer alan, savaşın insan ve doğa üzerindeki yıkıcı etkilerini bir arada gösteren *Zonnebeke* adlı resmi, Haziran'dan Kasım 1917'ye kadar Passchendaele kampanyasının bir parçası olan Üçüncü Ypres Muharebesi'nin geride bıraktığı yıkımın etkileyici bir tasviridir (Resim 127). Söz konusu dönemde, aralıksız yağmur ve yoğun bombardımandan dolayı savaşın yaşandığı bölge âdeta çukurlardan oluşan bir bataklığa dönmüştür. Karşılıklı saldırılarda Zonnebeke tamamen yok edilmiştir. Kasım 1917'de İngilizler hattını yalnızca beş mil (8.04672 km) ilerlettikten sonra Passchendaele saldırılarını durdurmuştur ancak her iki tarafta da iki yüz elli bin asker kaybedilmiştir. *Zonnebeke* resmindeki savaş sahnesi sanatçının bir yıl önceki resim tarzına benzer şekilde yapılmıştır ancak renkler daha koyu ve kasvetli kullanılmıştır. Orpen, Birinci Dünya Savaşı'nın tüm dehşet verici sertliğini ve korkunçluğunu, fiziksel ve duygusal açıdan diğer pek çok resmî savaş sanatçısı gibi sakınmadan çalışmalarında irdelemiştir. Bu resim de savaşın insan hayatına ve doğaya verdiği olağanüstü yıkımının sonuçlarının bir belirtisi olarak var olmaktadır. Resmin atmosferinin genelinde ölü bir sessizlik egemendir. Doğaya ve insana ilişkin her şeyin yok edildiği, tanınmaz hâle geldiği her açıdan duyumsanabilir. Orpen; resmin kompozisyonunu, iki başat öge olan doğa ve insan öğelerine yer vererek oluşturmuştur. İnceleme konusu olan bu resimde, kompozisyonun ön planında

izleyiciye doğru uzanan ölü bir asker bedeni, yine ölgün bir doğa içinde ortak bir yazgıyla betimlenmiştir. Orpen, iki büyük savaşı anlatan en önemli imgelerin başında gelen *parçalanmış ağaç* imgesini, birçok savaş resminde olduğu gibi bu çalışmada da insan varlığıyla eş değerde, resmin sol alt bölümüne, ölü askerin tam karşına yerleştirmiştir. Resmin genel yapısına egemen olan akromat renkler (kahverengi ve tonları), sadece ölümün, yok oluşun anlamını imlediklerinden bu renkler, resmin okunmasının ve algılanmasının kolaylaşmasını sağlamıştır. Öte yandan, biçimler/nesneler her ne kadar kendine özgü yapılarıyla resimde yer kaplıyorlarsa da onların içinde bulundukları durumu anlatan en büyük aracın *renk olgusu* olduğu yadsınamaz; renk, bu resimde olay örgüsünü inandırıcı kıldığı gibi, resme bakanı da olayın içine çekmektedir. Goya'dan bu yana *ölüm* olgusunu etkili bir şekilde irdelemek için ölü beden sahnenin ön planında gösterilmesi fikri yaygın bir kurgu türü olmuştur hep. *Ölü beden*, anlamsal varlığıyla normal (yaşayan) bir doğa uzamında gösterildiğinde anlam, ölü beden imgesi üzerinden biçim kazanmaya başlar. Diğer yandan, *ölü beden*, eş zamanlı olarak *ölü bir doğa* uzamı içinde sunulduğunda resimde yer alan tüm diğer öğelerin birlikteliğiyle anlam üretmeye başlar. Bu bağlamda, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı döneminde yapılan savaş temalı resimlere bakıldığında resmin olay ve biçim konfigürasyonunda anlamsal bir bütünlüğün olduğu kolaylıkla görülebilir.

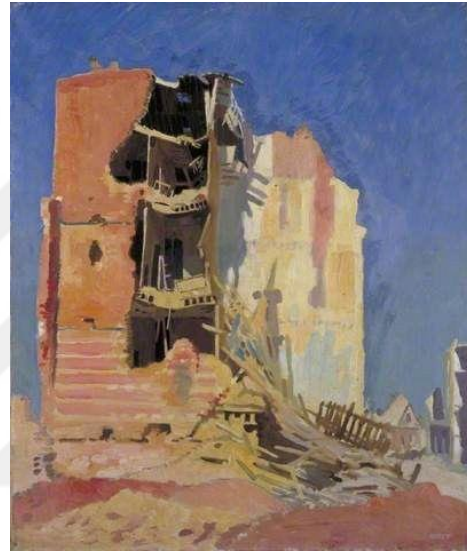


Resim 127. William Orpen, Zonnebeke, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Flore Costenoble, savaş sırasında siyasi patronaj sistemine iki yüz elliden fazla ressamın katıldığını ve dört binin üzerinde resim üretildiğini söylemektedir (2013, s. 52). Ancak bu sanatçılardan birkaçı, resmî savaş sanatçısı pozisyonlarının tehlikeye girmesini bile göze alarak sansüre karşı geldi ve savaş ortamının acı ve korku dolu anları boyunca tüm hissettiklerini resmetmekten kaçınmadı. Bu sanatçılar arasında yer alan William Orpen, 1917-18 yılları arasında tüm duyguları ile yaşadıklarını ve gördüklerini resmetmeyi başarmış bir sanatçıdır.



Resim 128. William Orpen, Siperdeki Ölü Almanlar, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.4 x 76.2 cm



Resim 129. William Orpen, Péronne'de Bir Ev, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 63.5 cm

Orpen, Birinci Dünya Savaşı'nın barbarlığına ve deliliğine işaret eden pek çok resim yapmıştır ama 1918 tarihli *Siperdeki Ölü Almanlar* adlı resmi, diğer resimlerinden farklı bir içerik ve kompozisyona sahiptir (Resim 128). Resim, derin bir hendeğin içinde ölmüş iki Alman askerinin cesedini göstermektedir. İngilizler, savaş alanında kendi ölülerini gömmüş ancak ölen Alman askerlerini geniş ve açık savaş alanında çürümeye terk etmişlerdir. Sanatçı; resimde, savaş alanında terk edilmiş sayısız cesetlerden yalnızca iki tanesini betimlemiştir. Resim 1918 yılında Londra'da sergilendiğinde Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımına, vahşetine tanıklık etmiş olan halk ve eleştirmenler arasında şaşkınlığa yol açmıştır. Söz konusu dönemde *The Times* gazetesi, sanatçının ölü asker betimlemelerine ilişkin olarak şu yorumlarda bulunmuştur: "Orpen kesinlikle hisleri ile hareket eden biri değil. Cesetlerin resmini bir demet çiçeğin resmini yaparcasına soğukkanlı bir beceri ile yapıyor." Gazete, aynı yazıda, ölü İngiliz

askerlerinin görüntüsü sansüre uğrarken ölü Alman askerlerinin resminin uygun görülebildiğini ve (sansür denetçileri ile dalga geçerek) belli ki denetçilerin amacının ‘bizi bu savaşta yalnızca Almanların öldüğüne ikna etmek’ olduğunu vurgulamıştır” (<http://www.telegraph.co.uk/history/world-war>). Hendekte yer alan ölü bedenlerin koyu yeşil renklerle boyanması, bedenlerin çürümüş olduğunu göstermektedir. Her açıdan ölümün içeriğine işaret eden bu resim, çürümeyi ve bununla birlikte kokuyu duyumsatan yönüyle izleyiciye savaş ile ilgili en açık görüntüyü göstermektedir. Gogh’un da belirttiği gibi, Orpen bu resminde *kokuyu* resmetmiştir.¹²

2.4. Christopher Nevinston

2.4.1. Christopher Nevinston’un Bazı Çalışmaları Üzerinden Değerlendirmeler

Birinci Dünya Savaşı’nın en ünlü resmî savaş sanatçılarından olan Christopher Nevinston, 1889 yılında Londra-Hampstead’da dünyaya gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, Nevinston barışçıl biri olduğundan savaş alanına gitmeyerek babasının kurulmasına yardım ettiği Friends’ Ambulance Unit’e katılmayı tercih etti. “13 Kasım 1914’ten sonra, FAU ve British Red Society (İngiliz Kızıl Haç Derneği) ile birlikte, Fransa’da çoğunlukla ‘Shambles’ olarak bilinen Dunkirk tren istasyonunun yakınındaki kullanılmayan eşyalar deposunda çalışarak dokuz hafta geçirdi. Shambles, haftalar önce cephelerden gönderilen ve aç, bakımsız bir hâlde terk edilen üç bin kadar yaralı Fransız askerine ev sahipliği yapıyordu” (Doherty, 1992, s. 64-71). “Nevinston, babası ve diğer gönüllülerle birlikte yaralıları giydirmek, barınağı temizleyip dezenfekte ederek mekânı yaşanılabilir bir hâle getirmek için çalıştı” (Thacker, 2014, s. 65). “Fransız yetkilileri durumu kontrol altına almaya başlayınca Nevinston bu defa ambulans şoförü olarak görevlendirildi. Nevinston, şöhretini oluşturmakta bu dönemi sıklıkla kullanmış olsa da aslında sürücülüğe elverişsiz sağlığı nedeniyle yalnızca bir hafta bu rolü üstlenmiştir” (Gough, 2010, s. 98). Ocak 1915’e gelindiğinde kötüye giden romatizması daha fazla hizmet etmesini olanaksız hâle getirmiş ve İngiltere’ye dönmüştür. Nevinston, bir gazeteci içgüdüleriyle savaşın ve yıkımın kendisine sunduğu

¹² Richard Cork, çalışmanın sansürden nasıl kurtulduğunu şöyle açıklamıştır: “Bilinçli olarak nezaketten uzak bir tarzda üretilmiş bu eser, Orpen’in normalde duyduğu, eserlerini düzeltilmiş bir şekilde ortaya koyma ihtiyacından etkilenmemiştir. Bu tablonun, sansürleme için ressamın cepheye olan ziyaretlerini ayarlamakla görevli Binbaşı Lee’ye sunulacak bir grup eser arasında listelenmesi, otoriteler tarafından yeterince endişe verici bulunmuştu. Sonrasında, Orpen’in resmi Mayıs 1918’de Agnew galerisindeki tek kişilik savaş eserleri sergisinde yer aldığından yasak kaldırıldı. Bu resimde Nevinston’un sansürlü *Zafere Giden Yol* eserinin aksine Almanların betimlenmiş olması, ressamın lehine olmuş olmalı” (1944, s. 195).

fırsatın farkındaydı ve bu dönemin bireysel deneyimlerinden yola çıkarak fütürizmin makine estetiği ve kübizmin sanatsal biçimselliğini yansıtan bir dizi resim yaptı.



Resim 130. Christopher Nevinson, Yser'de Sular Altında Kalan Siper, 1915, T.Ü.Y.B., 50 x 61 cm

Birinci ve İkinci Dünya savaşlarından doğan resmin bir öncülü ve benzerini daha önceki dönemlerde görmek mümkün değildir.¹³ Sanatçıların, savaşın üzerlerinde bıraktığı etkiyle, bireysel dışavurum açısından benzersiz örnekler yarattıkları söylenebilir. Bu dönem ile başlayan *doğrudan savaşın betimlenmesi/anlatılması* durumuna, resim sanatının tarihsel (kronolojik) ilerlemesini kesintiye uğratmış olsa da, özel bir alan olarak biçim-içerik dağarcığını genişletmiş olmasından ötürü olumlu bakılabilir. Söz konusu dönemlerdeki sanatçıların sanatsal deneyimlerinin, toplumsal olayların resim sanatı içinde daha fazla irdelenmesi ve konu edilmesine düşünsel ve biçimsel olarak önemli bir kaynak ve kılavuz sağladığı da yadsınamaz bir gerçektir.

¹³ “Fransa-Prusya Savaşı esnasında izlenimci ressamlardan Pissarro ve Monet, savaşmamak için Londra’ya kaçtılar. Cézanne ise güneydeki Akdeniz kasabası L’Estaque’daydı. Manet, Degas, Renoir ve Bazille, cephede savaştı. Bazille, 28 Kasım 1870 tarihinde, Beaune-la-Rolan-de’da savaşırken hayatını kaybetti. İzlenimci ressamların savaştan sonra savaşın kendisi ve sonuçları üzerine herhangi bir eser üretmemiş olmaları ilginçtir” (Erden, 2016, s. 51).

Birinci Dünya Savaşı'nda birçok ülkede ulusal öykülerin (kahramanlıkların) kayda alınması ve toplumun moralinin yüksek tutulması (hatta sanatın ulus inşasında etkili bir araç olarak kullanılması) amacıyla kurulan sanat komisyonlarına *resmî savaş sanatçısı* adıyla pek çok sanatçı alındı. Bu komisyon programlarına katılan çoğu sanatçının geleneksel resim yaptıkları bilinmektedir. Ancak Kanada ve İngiltere'deki komisyonlara katılan sanatçılar arasında avangart ve modern sanatçıların da olduğu bilinmektedir. Bu avangart sanatçılar arasında belki de en dikkati çeken sanatçı, Christopher Nevinson'dur. Nevinson, savaştan önceki yıllarda pek çok sanatçı gibi makineciliği, gürültüyü ve yıkımı öven; savaş ihtimalini çökmüş bir toplumu arındıracak olan *gerekli temizlik* bakış açısıyla hoş karşılayan fütürist ve vortisist akımlarının ilkelerinden etkilenmiş ve savaş döneminde yaptığı ilk resimlerinde bu düşünceye bağlı kalarak ürünler vermiştir. Ancak savaş, zamanla iğrenç yüzünü; yıkımı, yok oluşu, kaosu, hiçliği göstermeye başladığında Nevinson, savaş olgusuna daha eleştirel bakmaya başlamış ve tam tersi bir anlayışla savaşı yeren, onun insan hayatını hiçe sayan ve yok eden yönünü gösteren daha gerçekçi resimler yapmaya başlamıştır. Sanatçı bu resimlerinde, “şiddetin gerçekçilik ilkeleri doğrultusunda yüceltilişini değil, tam tersine insanın şiddet ve yıkıma karşı tepkisini” (Tükel, Eczacıbaşı San. Ans., 2008, s. 1136) yansıtmıştır.

Paul Gogh “Korkunç Bir Güzellik: Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz Sanatçılar” adlı kitabında incelediği sanatçılar arasındaki Christopher Nevinson'un savaş resimlerinin, “(...) modern sanatın görsel dilinin soyutluğu ile gerçekçi sunumu arasında bir denge kurması bakımından topluma çekici geldiğini söyler (2014, s. 24).

Nevinson savaş deneyimini çok farklı tarzlarla yansıtmış bir sanatçıdır. 1915 yılında yaptığı *Yser'de Sular Altında Kalan Siper* ve daha sonra 1917 yılında yaptığı *Bir Hücumdan Sonra* adlı resimlerinde keskin şekilde yıpranmış bir manzarayı betimler. *Yser'de Sular Altında Kalan Siper* resminde, gerçeklikten daha güçlü olarak tasarım vurgusunun öne çıktığı bir anlatı biçimi egemendir (Resim 130). Resimde, gökten aşağı doğru aralıksız inen yağmur ve yıkıma uğramış manzaranın soğukluğu, üzücü bir şekilde betimlenmiştir. Resmin her yerinde kullanılan mavinin farklı tonları, izleyene savaşın korkunçluğunu hissettirir. Sanatçının, savaş sonrası bir manzaranın tasvir edildiği bu resminde, fütürist etkilerin giderek azaldığı ve Nevinson'un daha gerçekçi bir anlatı biçimine doğru yöneldiği izlenebilir. Sanatçı, savaş konulu resimlerinin çoğunda olduğu gibi bu resminde de savaş alanından gözlemleri aracılığıyla çizdiği eskizleri kaynak kullanarak yağlı boya resme dönüştürmüştür.

Diğer yandan, daha farklı bir ruh hâliyle yapılmış olan *Bir Hücumdan Sonra* adlı resim; su dolu mermi delikleri ve dikenli tellerle kaplı korkutucu savaş alanını betimleyen bir manzaradır (Resim 131). Savaşın doğa üzerinde yarattığı anlamsız tahribatın gösterildiği bu metruk savaş sonrası manzarasında doğa, aralıksız olarak bombardımanlarda atılan patlayıcılar tarafından tahrip edilmiş ve doğaya ilişkin özellikler âdeta cansızlaştırılmıştır.



Resim 131. Christopher Nevinston, *Bir Hücumdan Sonra*, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55 x 77 cm

Savaşın anlamdan yoksun soğukluğunu güçlü bir şekilde anlatan paramparça olmuş bu kasvetli ıssız manzara resminde, ön plandaki derin sessizliğe karşın daha gerilerde bir devingenliğin olduğu, yani savaşın henüz devam ettiği, göğe yükselen dumanlardan izlenebilir. Resimde betimlenen görsel elemanlar, Birinci Dünya Savaşı'nın belirgin karakteristik özellikleri olan kraterler, dikenli teller, çamur ve su dolu hendekler olarak belirir. Bu resim, savaşın yarattığı sesin ve kokunun somut anlam ve biçime dönüştüğü bir anın betimidir. Bir bakıma sanatçı, gördüğü ve duyumsadığı yerlerin üzerinde bıraktığı etkiyi görselleştirmiştir. Söz konusu resim, görüntüsü itibarıyla ilkin anlatımcı geleneğin doğa betimlerini çağrıştırsın olsa da, insan pratiğine dönük eleştirel tutumun üstlenilmesi olarak karşımıza çıkmasıyla anlatımcı gelenekteki diğer resimlerden ayrılır. Çünkü sanatçı doğanın yıkım hâlini betimlemekte, yaratıcı

eylem içinde bu yıkımı sorgulamaktadır.

Bu resimde, sanatçının ilk dönem resimlerinde görülen fütürist etkilerin yaratmış olduğu güçlü simgesel anlatımın, yerini daha gerçekçi bir resimsel anlayışa bıraktığı kolaylıkla görülebilir. Bu anlayış, daha sonraki çalışmalarında geliştirilerek âdeta belgesel tarzda resimlerin ortaya çıkmasına önayak olmuştur. Bu dönemde savaşın yarattığı korku, baskı ve dayatma, tüm zihinleri kuşattığı gibi sanatçıların yaratıcı eylemlerini de bir bakıma yönlendirmiştir. Nevinson'un henüz tanıştığı modern bir sanat biçimi olan fütürizmin biçimselliğinden uzaklaşarak daha gerçekçi bir anlayışla resim yapmaya başladığı bu resimde, *algının* yorumlama açısından pasifleştiği görülür. Pasifleşen algı, ister istemez yaratım eylemselliğini bütüncül olarak mekanik bir göz algısına teslim etmiştir. Bu nedenle, sanatçının *Bir Hücumdan Sonra* adlı resminde, savaş alanındaki doğaya yaklaşımın içsel bir yorumundan çok, doğrudan optik izlenim ile gerçekliğin resmedilmesi söz konusudur denebilir.

Nevinson, insan eyleminin bir sonucu olarak büsbütün tahrip olmuş doğa görüntüsünü herhangi bir davanın haklı bir temsili ögesi olarak sunmaz, tersine ısrarla, yapay haklı davaların olumsuz yönlerinin sonuçlarını sunar. İşte tam da bu nedenle, onun resimlerinde herhangi bir *tarafgirlik* olgusuna rastlanmaz, aksine, *tarafgirliğin* insan yaşamı üzerinde yarattığı korkunçlukların sonuçlarına odaklanan bir bakış açısı vardır.



Resim 132. Christopher Nevinson, A Taube, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.2 cm



Resim 133. Christopher Nevinson, İlk Bombardıman Sonrası Ypress, 1916

Işıl Baş; şiddetin, sanat imgesine dönüşümü süreçlerini D.M. Thomas'ın *Beyaz Otel* adlı romanı üzerinden incelemeye çalıştığı “Sanat, Psikanaliz ve Şiddet: Beyaz Otel” başlıklı yazısının bir bölümünde, “Lawrence Langer ‘Soykırım ve Edebî İmgelem’ adlı yapıtında (...) yaşanmış şiddetin ve acıların sanat aracılığıyla

yansıtılabilirliği ile ilgili kaygılarını şöyle dile getirir. ‘Sanat’, diye sorar Langer, ‘önceden planlanmış, seçici, yapay ve taklitçi yapısı nedeniyle, tasvir edilmesi mümkün olmayan, ancak yaşandığında gerçek boyutlarıyla ile algılanabilen bu yoğun, karmaşık ve akıl dışı deneyimi çarpıtmadan, değiştirmeden, hatta tümüyle yalanlamadan ve her şeyden önemlisi kurbanlarının çektiği acılara haksızlık etmeden aktarmayı başarabilir mi?’ (Langer, 1975; akt. Baş, 1996, s. 341) şeklinde açıklamalara yer vermiştir. Langer’in bu uyarıcı nitelikteki bilgisinden hareketle Nevinson’un şiddeti konu alan resimlerine bakıldığında bu resimlerin, sanatçının savaş zamanı deneyimlerinin gerçek bir yansıması olduğu rahatlıkla söylenebilir. Çünkü sanatçı, -yukarıda da belirtildiği gibi, *tarafar* olma gibi bir yöneliş içerisinde olmadığından- *gerçek görüntüyü*, *yaşanmışlığı* abartmadan ve başkalaştırmadan, olduğu gibi sunmuştur.¹⁴ Nevinson, şiddeti konu alırken izleyiciyi “şiddet atmosferinin organik bir parçası” (Langer, 1975; akt. Baş, 1996, s. 341) hâline getirerek ona şiddetin tüm duygularını doğrudan yaşatır. Nevinson, tıpkı Langer’in istediği gibi, ilkin resmî savaş ressamlarının yaygın olan propaganda yüklü (şiddetin yüceltilmesine, süblimleştirmeye kapılmadan) ve tahrik eden alışkanlıklardan kararlı bir şekilde uzak durduğunu gösterir ve savaşın insan hayatı üzerine yarattığı şiddetin sonuçlarını abartısız bir şekilde sakınmadan resmeder. Bu bağlamda, savaşın sivil kurbanları temsil ettiği *A Taube* resmi örneğinde, okula giden bir Fransız çocuğunun harabeye dönmüş evin önündeki kaldırımda yüzükoyun, hareketsiz yattığını betimler (Resim 132) (Bu resimde sanatçının ilk dönem savaş resimlerindeki fütürist ve vorticists sanatın etkilerinin tam anlamıyla yok olduğu izlenebilir.). “Cesetin etrafı, hava akımı sırasında bir delikten uçmuş kırık kaldırım taşlarıyla çevriliydi. Çocuk, *A Taube* yani bir kokpitten atılan bombaları taşıyan bir Alman reconnaissance uçağı tarafından saldırıya uğramış bir kazazededir (İronik bir biçimde, *taube* ‘güvercin’ olarak, *taub* ise ‘ölüm’ olarak çevirilir.). Görüntünün gündelik şiddeti, sivil nüfusun bu savaşta kasti olarak hedef alındığının sembolüdür: Birinci Dünya Savaşı sırasında teknoloji sayesinde herhangi bir hedef kolaylıkla vurulabilir hâle gelmiştir ve bu gibi vuruşlar meşru sayılır (Gerry, 2014). Nevinson, anılarını anlattığı “Resim ve Ön Yargı” adlı kitabında bu resim ile ilgili şunları söylemiştir: “Dunkirk, hava bombardımanına maruz kalmış ilk kasabalardan bir tanesiydi ve ben bir çocuğun bunun tarafından öldürüldüğünü görenlerden biriyim.

¹⁴ Savaş ve toplumsal olayları, gerçeklikten ayrı olarak veya manipüle ederek resmeden sanatçıları -yakın zaman sanatçılara da değinen- inceleyen, Margaret Hutchison ve Emily Robertson’un “Introduction: Art, War, and Truth-İmage of Conflict” (Giriş: Sanat, Savaş ve Çatışmanın Gerçeklik-İmgesi) başlıklı makalesine bakılabilir. (Journal of war & culture studies, Vol. 8 No. 2, May, 2015, 103–108).

Küçük çocuğun benim önümde yatıyor olması, hepsinin sembolü olarak ortaya çıktı” (Nevinson, 1938, s. 103).

Micheal Walsh, “Nevinson: Savaş Resimlerinde Çatışma, Çelişki/Tezatlık ve İhtilaf” adlı makalesinde Nevinson’un savaş resimleri için yazdığı kapsamlı değerlendirme yazısında, sanatçının savaşın insan ve doğa üzerindeki yıkımı bir bütün olarak özetlediği *Savaşın Sonuçları*¹⁵ (Resim 134) adlı resmi için şunları yazmıştır: “Nevinson’un Kasımın son haftası ve Aralık’ın ilk haftalarında Fransa’da *Savaşın Sonuçları* adlı resim üzerinde çalıştığını düşünürsek ateşkesin, onun savaş resimleri yapmaya son vermesine neden olduğu iddiası doğru değildir. Nevinson bu resim için İngiliz Savaş Anıtları Komisyonu tarafından görevlendirilmişti ve Hall of Remembrance binasında kalıcı olarak sergilenmesi planlanıyordu” (Walsh, 2005, s. 203). Resim tamamlandığında sanatçı, ortaya çıkan sahneyi şöyle anlatmıştır:

Bir şafak saldırısından sonra tipik bir sahne. Yürüten yaralılar, mahkûmlar ve sedyelik vakalar sularla dolu Flandra ülkesinden arka taraflara doğru ilerliyorlar. Şimdi piyadeler sağdaki sürünme barajının arkasından ilerleyerek arkalarında yalnızca ölüleri, çamuru ve dikenli telleri bıraktılar ancak önceki mevkilerinin yerini artık ağır silahlar dolduruyor. Düşman S.O.S sinyalleri gönderiyor ve bu darmadağın olmuş adalar bir kez daha düşman ateşine maruz kalacak. Vakit erken olmasına rağmen uçaklarımız çoktan saldırganların konumunu tespit etmek için havalandı (akt. Walsh, 2005, s. 203).

Artık Nevinson’un asker kabileleri daha önceki *Sipere Dönüş* resminde görülen *polius*’un güç, cesaret ve kararlılığına sahip değildi. Olay artık savaşa gidişten çok, hem İngiliz hem Alman olmak üzere Avrupa gençliğinin döküntülerinin birlikte, kıyametimsi bir yıkım sahnesinden ortak bir kadere yalpalayarak gidişleri, savaştan eve dönüştü. Belki de W.B. Yeats’in ‘masumiyet merasimleri boğulmuş’ dediği şeyin gerçekleştiği yer, böyle bir yerdi, gençliğin ve gülüşlerin kaybolduğu berbat bir cehennem. Nevinson’un yakın zamanda şöhretle ilgili önemli dersler almasına neden olan sansür tecrübeleri de önemliydi, dolayısıyla ressam, bu noktadan resmini tartışmanın tam orta yerine, üstelik resmin absürt kaynakları ve cepheden eve gönderilmesine neden olan İngiliz subay ile olan tartışmasına ait anılarını anlatarak sıkıştırmıştı:

“Ypres bölümüne gitmenin yasak olduğunu bilmiyor musun?” dedi sert bir şekilde.

“Hayır. Hiç kimse bana söylemedi.” dedim.

¹⁵ Flore Costenoble savaş sanatçıları ile ilgili yaptığı “The Great War Poets Entrenched” başlıklı araştırmasında, Nevinson’un *Savaşın Sonuçları* adlı resmini *The Battle of the Somme (Somme Savaşı)* filmini izledikten sonra, film anlatım tekniğini kullanarak yaptığını yazar. 1916 yılında İngiltere’de gösterilen film, ölü İngiliz askerilerinin görüntülerini içerir. (2013, s. 56-68).

“Tabi ki hayır!” diye yanıtladı düşünceli bir şekilde. “Şimdi düşünüyorum da, sana söylememiz yasaklanmıştı!” (Nevinson, 1938, s. 141) ¹⁶



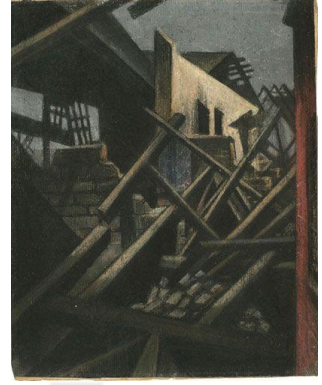
Resim 134. Christopher Nevinston, Savaşın Sonuçları, 1919, T.Ü.Y.B., 182.8 x 317.5 cm

Resim 135. Christopher Nevinston, İnfilak, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 45.8 cm

Sanatçının bu dönemde yaptığı diğer resimlerinden olan ve doğrudan savaş alanını konu alan *İnfilak* dizileri, savaşın dehşetinin ayrı bir yönünü gösterir. 1916 yılında yaptığı *İnfilak* resmi, bir bombardıman sonucu gerçekleşen bir patlama anıdır (Resim 135). Bombalama henüz yapılmıştır ve patlamanın şiddetiyle gökyüzüne uçmakta olan parçacıklar görülür. Sanatçının *Yalama Taarruzu* resminde betimlediği infilak sahnesinde ise patlama resmin merkezinde olmasına karşın, önceki resme göre daha geniş bir perspektifle gösterilmiştir (Resim 136). Ancak bu resimdeki bombalama anının gösterildiği duman yığını, önceki resimdeki simgesel anlatımının yerine, daha resimsel bir boyama ile yapılmıştır. Sanatçı, bir yıl önce yaptığı *Yaralının Gece Varışı* baskı resmindeki figür tasvirine benzer bir resimsel anlayışı bu resimde de

¹⁶ Micheal Walsh, sanatçının *Savaşın Sonuçları* resminin sürecini şöyle anlatmıştır: Eser nihayet tamamlandığında Nevinston'un niyeti *Savaşın Sonuçları* resmini Royal Academy'deki Mayıs "Barış Sergisi"nde gösterime sunmaktı ancak bunu yapması, sonbaharda yapılması planlanan ve *Savaşın Sonuçları* resminin ana sergide olacağı serginin etkisini azaltabileceğinden yasaklanmıştı. Bu nedenle *The Daily Express* gazetesinin, ressamı çalışırken fotoğraflama talebi reddedildi ve gazetenin haberi, son hâli ile, yalnızca ressamı ve arkasında tablonun yalnızca bir kısmını gösterecek şekilde yayımlandı. Nevinston'un bu kısıtlamaya verdiği karşılık; özel bir atölyede eserin tamamını, otobüs ve tünel rotaları dâhil sergilemek için özel davetiyeler göndermek oldu. Bu davete basın da katıldı ve bu "casusluk romanı" tadındaki sergi sansürü bir kez daha gazetelerde boy gösterdi. Sergide bulunmayanlar yazılarında "en iyi tablosu değil ama savaş resimlerinin en muhteşemi" şeklinde tahmini yazılara yer verirken *The Daily Express* hikâyeyi resimsiz olarak, "Bir Savaş Resminin Gizemi: Akademi Tatsız Flandra Sahnesine Kapılarını Kapatdı" başlığı altında yayımladı. Tabii ki Akademi tabloya kapılarını kapatmamıştı veya resmin sert içeriği ile ilgili bir problem yoktu, fakat basın yine de Nevinston'u sansürün ilgi odağına yerleştirerek hikâyeyi bu şekilde yansıtmıştı. 1920'de Nevinston öfkeyle ve özensizce yazılmış bir mektup ile tablosunu hükümetten geri satın almayı teklif edince "*Savaşın Sonuçları*" tekrar tartışmanın odağı oldu. Nevinston mektubunda şöyle yazıyordu: "Bu hayatta uzak durmak istediğim iki insan tipi var; biri ressamlar diğeri de Amerikan sahtekârları ve ne yazık ki IWM yüzünden ikisi ile de bağlantım oldu. Her ikisinden de kurtulmak istiyorum." Tahmin edilebileceği üzere bu talebi reddedildi (Nevinson to Yokney, 1920, IWM. – akt. Walsh, 2005, s. 204-205).

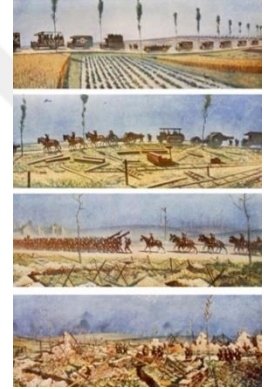
sürdürmüştür. Ne var ki bu resimde, hendeğin içinde görülen asker figürleri, kompozisyon içinde etkisi azaltılarak, manzara içinde herhangi bir öge olarak resmedilmiştir.



Resim 136. Christopher Nevinston, Yalama Taarruzu, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40.8 x 50.7 cm

Resim 137. Christopher Nevinston, Bursting Shell, Frontispiece An Place

Resim 138. Christopher Nevinston, Boesinghe Çiftliği, 1916, Kâğıt Üzerine Tebeşir ve Sulu boya



Resim 139. Christopher Nevinston, St Quentin Yakınlarında Bir Siper, 1918, T.Ü.Y.B., 45.9 x 61.2 cm

Resim 140. Christopher Nevinston, Arras'tan Bapaume'ya Yol, 1917, T.Ü.Y.B., 60.9 x 45.7 cm

Resim 141. Christopher Nevinston, Fransa Yolları, T.Ü.Y.B., 1918, Her Biri; 63.5x170.2 cm

Nevinson, kentlerin görkemini, renkliliğini ve ihtişamını anlatan resimlerinin aksine, 1916 yılında kâğıt üzerine tebeşir ve sulu boya kullanarak yaptığı *Boesinghe Çiftliği* (Resim 138) ve *İlk Bombardıman Sonrası Ypress* (Resim 133) resminde, savaşın insanın yaşam alanlarını etkileyen yönlerine de yer vermiştir. *Boesinghe Çiftliği* adlı resimde, çatışma sonrası Belçika Boesinghe kasabasında bir çiftliğin paramparça olmuş hâlini betimler. Sanatçının bu dönemdeki bir diğer çalışması olan Faransa'da *St. Quentin Yakınlarında Bir Siper* adlı resminde, manzaranın gerisinde var olan sıralı şekilde bombalama görüntülerinden savaşın henüz devam ettiğini

izlenebilir (Resim 139). Ancak savaşın kötücül yapısına karşın, resmin ön planında dikenli tellerin yanında kırmızı çiçeklerin yeşerdiği görülür ve bu çiçekler, şiddetin hasar verdiği doğanın yeniden canlanmaya başladığı anlamına gelir.

Nevinson, diğer resimlerinde olduğu gibi, manzara resimlerinde de her zaman görülenin arkasındaki gerçeği kavramaya çalıştı. “*Arras’tan Bapaume’ya Yol* hiçbir şekilde bir fotoğraf makinesinin o sahneden çıkaracağı görüntüye benzememekte, ancak hatırlanan bir izlenimdeki asıl gerçeği yansıtmaktadır (Resim 140). Temel olmayan tüm detaylar bastırılmıştır ve sonuç olarak gerçeğe dair asıl hatıralar (...) artırılmış bir güç ve canlılıkla kaydedilmiştir” (The Great War, 1918, Cilt, CCLXII).

Nevinson’un savaş temalı resimleri yaparken ilk çabalarının başlıca motivasyonu olan hareketi ve savaş makinesinin karşı konulamayan ilerleyişini göstermesinin gücü, sanatçının başyapıt serileri *Fransa Yolları*’nda (Resim 141) ve Mart 1918’de Leichester Galerisi’nde sergilenen diğer resimlerde mükemmel ve dengeli bir ifade bulmuştur (The Great War, 1918, Cilt, CCLXII). Bir seri olarak yapılan bu dört resim, bir film şeridi gibi, savaşın farklı zamanlardaki durumlarının bir bileşimi olarak betimlenmiştir. Serinin ilk resminde, uzun bir askerî araç konvoyunun savaştan zarar görmemiş, dingin, yaşanır hâldeki bir manzaranın içinden geçerek cepheye doğru gidişini anlatmaktadır. Uzakta gözden yiten kavak ağaçları bu sonsuzluk yaratan görüntüye katkıda bulunmaktadır. İkinci resimde uçak gözlem alanı ve cephe raylarından geçen büyük silahlar ve atlılar görünmektedir. “Üçüncü resim, çöplüğün ötesinde, yakın zamanda yeniden ele geçirilmiş bir ülkeden geçen piyadeleri ve koşulu topçuları gösterir. Burada ilerleyen piyadelerin çapraz hatlarına yapılan vurgulama, daha önceki *Sipere Dönüş* resimlerindeki kadar çok daha ustaca yapılmıştır. Ancak yöntem yine aynıdır ve takdire değer hareket sunumu yine aynı sonuçtur. Koşulu topçuların, yük taşıyan hayvanların güçlkle ileriye doğru sürükledikleri yükün basıncıyla gerilen bacaklarının işlenmesi de yine aynı oranda başarılıdır. Hareket ve zoraki enerjinin bu şekilde yansıtılması, hiçbir fotoğrafın başarabileceği bir şey değildir. Aynı şekilde her bir atın yakından görünüşünü minyatür olarak çizen bir ressam da gerçeği bu denli ifade edemez. Bu görüntülerin belli bir mesafeden görüldüğü ve bu mesafenin objelerin görünen şekillerini etkilediği unutulmamalıdır” (The Great War, 1918, Cilt CCLXII). Son resimde ise, diğerlerinden farklı olarak, savaşın acı sonuçları olarak yıkım betimlenir. Burada bir bölük piyade asker, sıra hâlinde yıkılmış durumdaki kentin içinden geçmektedir. Dizinin son bölümü olan bu betimde, Nevinson savaşın ardışık durumlarını belgesel bir tarzda sunmuştur.

C.R.W. Nevinson; insanlık tarihinde şiddetin en yoğun yaşandığı bir dönemde, şiddeti yücelten ve ona olumlu bakan bir görüşten sürekli uzak durmaya çalışmış, farklı sanat tarzlarını kullanarak şiddetin insanlar ve doğa üzerinde yarattığı yıkımın sonuçlarını öyküleştiren anlatmıştır. İktidarlar, bilimsel kuram, verileri şiddet ve savaşı haklı çıkarmak amacıyla kötüye kullandıkları gibi sanatı da kötüye kullanmaya çalışmışlardır. Ne yazık ki iktidardarların hırslarına kapılan ve amaçlarının gerçekleşmesinde onlara yardımcı olan pek çok bilim insanı ve sanatçının insan hayatını bozguna uğratan sonuçlardan sorumlu oldukları bilinmektedir. Bunun ayırında olan ve bu duruma daima kuşkuyla yaklaşan Nevinson, şiddetin kötücül yanlarını hayatı pahasına da olsa göstermekten çekinmemiş bir sanatçıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, zor şartlar içinde muhalif tutumundan ödün vermeden yaratımını gerçekleştiren Nevinson, kendinden sonraki kuşak sanatçılara da toplumsal olayların sanatta irdelenmesi açısından cesaret vermiştir.

2.5. Otto Dix

2.5.1. Otto Dix'in Çalışmaları Üzerinden Değerlendirmeler

Otto Dix, 2 Aralık 1891'de Almanya'nın Thuringa beldesindeki Gera yakınlarında, Untermhaus'ta, emekçi bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Çocuk yaşlarında sanata ilgisi olan Dix, babasının desteği ve teşvikiyle ilk sanat derslerini Ernst Schunke'den alma fırsatını buldu. Söz konusu dönemde ressam kuzeni Fritz Amann'ın atölyesini sık sık ziyaret eden Dix, resme karşı ilgisini şu sözlerle ifade etmiştir: “Onun piposundan çıkan kokuyla, yağlı boya ve lake kokularının karışımı, o nefis koku o kadar hoşuma gidiyordu ki daha o günlerde ressam olmaya karar verdim” (Keuerleber, 2005, s. 11). Devam eden yıllarda Dix, ilk öğretmeni olan “Schunke'nin sayesinde, dört yıl boyunca ressam ve dekoratör asistanlığı yaptı ve ardından da burs alarak 1909'da Dresden'deki Sanat ve Zanaat Okulu'na girdi” (Keuerleber, 2005, s. 11) ve bu okulda sanat adına birçok şey öğrendi. Dix, sanat hayatının önemli yönlendiricilerinden biri olan Ernst Schunke için daha sonra düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “En baştan beri aklımdan resim yapabiliyordum ama bana yaratıcı özgürlük yolunu açan hocam Ernst Schunke'ye teşekkür borçluyum. Onun sayesinde, yardımcısı olduğum ressam Herr Senff'in despotluğundan kurtulup Sanat ve Zanaat Okulu'nda sanat eğitimi almaya başlayabildim. Senff'in bana son sözleri: ‘Sen hiçbir zaman ressam olamayacaksın. Asla doğru dürüst resim yapayacaksın!’ olmuştu” (Keuerleber,

2005, s. 11). Dix, Dresden'deki eğitiminin yanı sıra sanatsal kültür dağarcığını geliştirmek için yeni sanatsal gelişmeleri büyük bir heyecanla yakından takip ediyor ve sık sık Dresden Sanat Galerisi'ne giderek oradaki öncü Alman ve Fransız ressamlarını yakından tanıma olanağını buluyordu. Sanatçı, bu dönemde bir yandan empresyonist sergileri büyük bir merakla takip ediyor, bir yandan da kendine özgü bir resim dili oluşturmaya çalışıyordu. Tüm bu araştırmaların yanında, belki de sanatçının sanat serüveninde önemli bir dönüm noktası, 1912 yılında Dresden'de açılan ve onu derinden etkileyen Van Gogh sergisidir. Sanatçının ilk çalışmalarında Van Gogh'un dışavurumcu etkilerini açık bir şekilde görmek mümkündür. Büyük bir merak ve heyecanla Dresden Sanat ve Zanaat Okulu'nda sanat çalışmalarını sürdüren Dix, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla çalışmalarına ara vermek zorunda kaldı. Savaşın coşkısına kapılarak kendi isteğiyle Dresden'deki bir topçu birliğine katılan ve daha sonra farklı yerlerde savaşa dâhil olan Dix, savaşa yakından tanıklık ederek onun bütün dehşetini görmüş (hatta birkaç kez ciddi şekilde yaralanmış) ve sanatının temel manivelasını oluşturacak ürünleri bu izlenimlerinden oluşturmuştur.

Savaşı, gönüllü olarak katılacak kadar destekleyen birinin, yaşadığı saf dehşete ve savaşın tüm aşağılayıcılığına karşın, savaşın ürkütücüğü içinde küçük bir zaman bulduğunda -ki kendi istirahatinden feragat ederek- çizim yapmak istemesinin nasıl bir duyguyla açıklanabileceği henüz anlaşılmamıştır. Ancak tüm bu belirsiz duyguları barındıran sanatçının savaştan çok farklı beklentiler içinde olduğunu, anılarında yer alan ifadelerden anlamaktayız. Otto Dix'in çalışmaları; bir insanın bir şeyin öyküsünü hakkıyla anlatabilmesinin ancak o şeyi doğrudan yaşamasıyla, deneyimlemesiyle olanaklı olabileceğini göstermektedir. “Savaş çok korkunç bir şey. Ama görkemli yanı da yok değil. Bunu ne pahasına olursa olsun kaçırmamalıydım. İnsanlara ilişkin bir şey öğrenmek istiyorsan onları eziyet altındayken görmek gerekir... Yaşamın en berbat yüzünü kendi gözlerimle görmeliydim; işte bu yüzden savaşa gittim, bu yüzden gönüllü oldum” (Wolf, 2005, s. 36). Dix, savaşın içinde, duygusallığı zorlayan, savaşın çirkin yüzünü tüm çıplığıyla yansıttığı onlarca eskizin yanı sıra sulu boya ve guaj çalışmalarını Dresden'deki arkadaşı Otto Griebel'e gönderir ve savaş alanında bile yaratıcılığın hiçbir şey kaybetmemiş olan sanatçının yaratıcılığı karşısında hayrete düşer ve şu düşüncelerini dile getirir:

Bazen siperler doğrudan evlerin içinden geçiyordu. İkinci sıra siperlerin arkasında el bombalarının atıldığını duyabiliyordum. Savaşın izlerinin görüldüğü açık arazide bir çavuşun el

bombası atma denemeleri yaptığını gördüm. Ve bu askerin Otto Dix olduğunu görünce şoke oldum. İkimiz de orada karşılaştığımız için biraz şaşırmiştık. Selamlaştık, aynı bölümde olduğumuzu anladık. Bu beklenmedik karşılaşmadan dolayı sevinen Dix, beni kendi biriminin siperine çağırdı, orada gaz lambası ışığında bana, üst üste duran dışavurumcu resimlerini gösterdi: savaş deneyimlerini kayda geçirmiş; tebeşir, çini mürekkep ve temperayla yüzlerce resim yapmıştı. Ben hiçbir şey yapacak zaman bulamazken onun bütün bunları nasıl yapabildiğini anlayamıyordum” (Griebel, 1985; akt. Keuerleber, 2005, s. 14-15).

Kuşkusuz, “çok özel koşullarda ortaya çıkan bu şaşırtıcı üretkenlik, büyük sanatçının yaratıcılığından hiçbir koşulda ödün vermediğini kanıtlıyor.” Sanatçı alelacele çizilmiş “çoğu kübist ve fütürist savaş alanı ve harabeye dönüşmüş ev resimleri, tamamen yıkıma uğratılmış doğa” (Keuerleber, 2005, s. 15) görüntülerini içeren bu eskizleri, ileride yağlı boya yapmayı düşündüğü resimlere ön çalışma olarak görüyordu. Nitekim bu taslakların birçoğunun kompozisyon ve biçimlerini savaştan sonra yaptığı yağlı boya resimlerine aktardı. Dix’in savaşın tahrip ettiği doğayı basit ve yalın çizgilerle çizdiği bu eskizler (Resim 142), gençlik yıllarında hayranı olduğu izlenimcilerin, özellikle de Van Gogh’un çizimlerini andırır. Bu eskiz çalışmaları fazlaca üzerinde düşünülmemiş, o an için çizilmiş resimlerdir. Başka bir değerlendirmeye, sadece savaşın müsait olduğu bir anında Dix’in kendi siperinden ya da kaldığı birimin herhangi bir yerinden (sığınağından) görebildiği bir savaş manzarasının çizimleridir. Bu eskizlerde çizilen yerin yoğun bir bombardıman nedeniyle yerle bir olduğu anlaşılmaktadır. Bombardımanın gerisinde bıraktığı en belirgin biçim ise neredeyse Dix’in bütün eskizlerinde yer verdiği derince açılan çukurlardır. Öyle ki o, bu çukurlar için “dünyanın gözlerinin çukurları” ifadesini kullanmıştır.

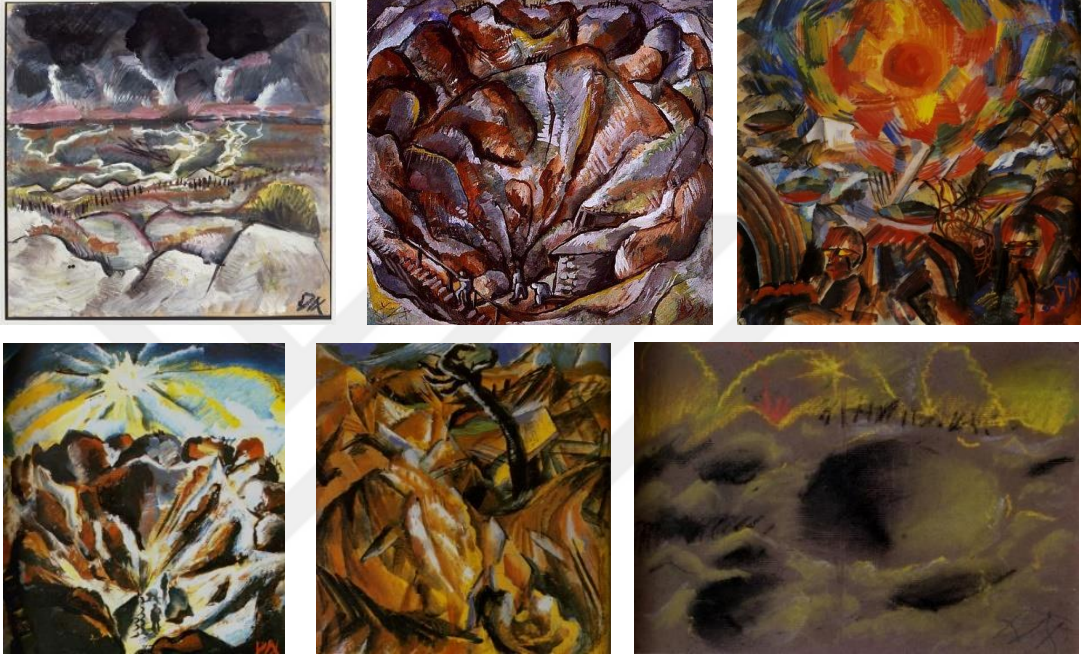
Dix’in savaş sürecinde çizdiği bu eskizlerin bazılarının izlenimci sanatçıların çizimleriyle biçimsel düzeyde örtüştüğü görülür. Ancak eskizlerin, içerdikleri devingen ve deforme olmuş doğa görüntüleri -savaşın yıkım ve tahribatı- göz önüne alındığında izlenimci sanatçıların çalışmalarındaki durağan ve mutlu doğa betimlemelerinden farklı olduğu görülür. Ayrıca izlenimcilikte ve öncesindeki sanat tarzlarında doğanın saf güzelliği ya da idealize güzelliğine yer verilirken Dix’in ve çağdaşlarının doğayı konu alan çalışmalarında savaş imgesi, başka bir deyişle savaşın yarattığı yıkımın görüntüleri başat bir anlatım ögesi olarak karşımıza çıkar. Bu görüntüler, Dix her şeyi doğrudan gerçek görüntülerden yüzeye aktardığı için, hep sanatsal bir algılayışın gerçek izleri olarak durur. Ancak onun, savaş fotoğraflarını kaynak alarak çizim yapan diğer

sanatçılarla aynı duyguyu paylaştığını söyleyemeyiz. Çünkü Dix, resimlerini, fotoğrafın donuk ve hissiz görüntüsünün aksine, salt görünürdeki gerçek görüntülere bağlı kalarak değil, bu görüntülerin gerçekleştiği zaman içindeki sesi ve kokuyu da duyumsayarak yapmıştır. Bu durum, resimlerinin daha gerçekçi olmasını sağlamıştır. Dix, imgelerini doğrudan savaş sahasındaki görüntülerden oluşturan pek çok sanatçı gibi, panteistik duygular üstüne kurduğu resimlerinin alımlayıcıyı derinden etkilediğinin farkındaydı. Çünkü sanatçının resmine bakan kişi, onun, tüm savaş serüvenini resimlerine yedirmeye, bu serüveni coşkuyla anlatmaya çalıştığını görür. Bir bakıma Dix, kendi dünyasından ve savaş olgusundan bütün bir dünyaya çıkarır bizi. Bu bağlamda, 1923 yılında Alman yazar Paul Ferdinand Schmidt, Dix için şunları söylemiştir: “Dix gerçeğin boğazına yapışır: çirkinliklere çirkinlikle yaklaşır, normalde sanat olarak tanımlanan şeye en ufak ödün bile vermez. Hem ilham verici hem kışkırtıcıdır: Şeklin ve içeriğin arasında fark olmaması, hayatın en derin uçurumlarından ve işkence aletlerinden uzaklaşmaması ve varolmanın verdiği acı açık ve nettir ve o, bunları neredeyse barbarlığın sınırlarında bir fanatizmle sunmaktadır” (Schmidt, 1923; akt. Keuerleber, 2005, s. 22).





Resim 142. Otto Dix'in Birinci Dünya Savaşı'nda Cephe'de Çizdiği Eskizler



Resim 143. Otto Dix, Gräben, Reims II Civarındaki Cephe'de, 1916

Resim 144. Otto Dix, Jägertrichter (Vimy)

Resim 145. Otto Dix, Güneşin Batışı, 1918 Kağıt Üzerine Guaj, 39.2 x 41.3 cm

Resim 146. Otto Dix, Trous d'obus avec balle traçante, 1917, Pastel, 16.9 x 25.3 cm

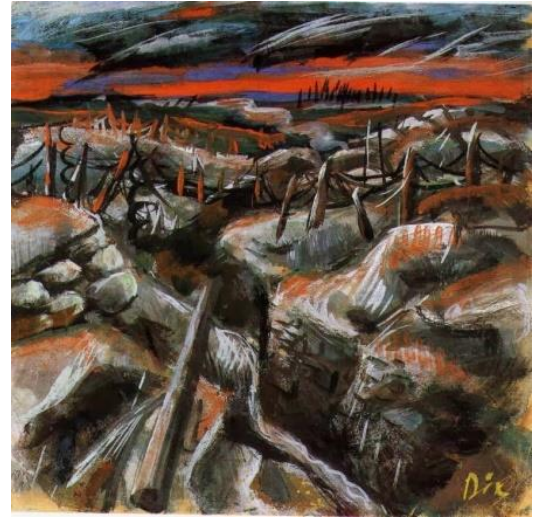
Resim 147. Otto Dix, Poste (champ de bataille avec arbre), 1917, Guaj, 41 x 38.7 cm

Resim 148. Otto Dix, Balles traçantes (Kurşun İzleri), 1917, 40.8 x 39.4 cm

Otto Dix, kompozisyonlarını, savaşın ana yönlendirici figürünü (askerleri) yıkım hâlindeki savaş manzarası içinde sürekli ana imge olarak, ön planda ayrıntılı biçimde odak noktası yaparak oluşturur. Sanatçı, birçok resminde, savaş enkazıyla bütünleşmiş olan asker figürlerinin nasıl bir durum ve duygu içinde olduklarını ayrıntılarıyla betimler. Tüm bunların yanında, savaşın yapıldığı alan daima görünür hâldedir ve her biçim açık ve net bir şekilde seçilebilir. Dix, manzara resimlerinde, izleyicisine çoğunlukla sahneyi bir enkazın ya da siperin içinden göstermeye çalışır. Buradan

savaşın yaşandığı alanın bir bütün olarak görülmesini sağlar. Devingen bir hâlde olan bu enkaz, tuhaf bir biçimde bir bütün olarak gösterilir.

Dix'in 1916 ve 1917 yılında farklı boylarda yaptığı guaj boya resimler savaşın doğa üzerinde açtığı yaraları açık bir şekilde gösterir. Sanatçının bu dönem resimlerinden olan *Gräben, Reims II Civarındaki Cepheler* resminde savaşın bir zamanlar huzurlu bir yer alan Reims vadisini nasıl kırıp geçtiğini, harap ettiğini anlatmaktadır (Resim 143). Betimlenen arazi/doğa engebeli ve yara bere içindedir (önemli derecede derforme olmuştur.). Dix'in savaş sırasında kâğıt üzerine guaj boya kullanarak yaptığı bu resimlerde, savaşın doğaya ve insana verdiği zararın her açıdan öfke ile karşılandığı hissedilmektedir. Doğanın/manzaranın pürüzlü ve hareketli durumu, kalın siyah çizgilerle vurgulanmış. Savaş sırasında (cephede), istediğiniz düzeyde bir resim yapmak ya da düzeltmeler yapmak için pek zamanınız olmayabilir. Aynı zamanda ne kadar hayatta kalacağınızı da bilemezsiniz. Bu nedenle Dix'in savaş döneminde çizdiği resimlerde bir tür acelecilik hissi taşır. Hâlâ yapabiliyorken/yaşıyorken resimlerini tamamlaması gerekmektedir. Vimy Sırtındaki muharebe için hazırlanırken, müttefik maden şirketleri Alman konumlarının altına tünel kazarak binlerce kilo mayın döşediler. Amaçları saldırının öncesinde takviyeleri yok etmektir. Büyük patlayıcılar, birleştirilerek askerî bir alan oluşturulan dev kraterler açmıştır. Bu kraterler insan anatomisine benzemektedir (Resim 144) (<https://www.ottodix.org/catalog-drawings/>).



Resim 149. Otto Dix, Askerin Mezarı, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 227 x 250 cm

Resim 150. Otto Dix, Siperler, 1917, Opak Kağıdı Üzerine Guaj, 29 x 29 cm

Dix, Dresden’de yapmaya başladığı *Askerin Mezarı*’nı (Resim 149) Düsseldorf’tayken tamamladı. Dix’in bu eseri büyük tartışma yarattı çünkü savaşta işlenen suçları benzersiz bir gerçeklikle ve oldukça dehşet verici imgelerle gösteriyordu. Sanatçının çağdaşlarının pek çoğu Georg Schmidt’in görünüşüne katılıyordu: 1922/23 yapımı *Askerin Mezarı*’nda Dix, ölenler için en yürek yakıcı anıtı yaratmıştı. Bize “Bir daha asla!” diye bağıırıyordu bu resim. Dadaist *Harp Malulleri* ve bazı başka resimleriyle birlikte bu resim Naziler tarafından 1937’deki Yoz Sanat (Entartete Kunst) sergisine seçilmişti. Özellikle iğrenç bulunduğu için teşhir edilmiş ve sonra da Berlin’deki itfaiye merkezinde yakılmıştı (Keuerleber, 2005, s. 26).

Dix, 1923-24 yılları arasında “Düsseldof Akademisi Grafik Bölümü”nde yaptığı *Savaş (Der Krieg)* başlıklı gravürlerin imgelerini, deneyiminin yanı sıra belleğindeki imgelere dayanarak savaş esnasında çizdiği eskizleri, dönemi anlatan fotoğraf ve belgeleri; 1929 yılında başlayıp 1932’de bitirdiği *Savaş* üçlemesi resminde bir bütün olarak kullanmıştır (Resim 151). Kuşkusuz, bütün deneyimlerini somutlaştırdığı bu resimde sanatçı, sanatının en güçlü örneklerinden birini yaratmıştır. Bu çalışma, aynı zamanda savaşın çirkinliğini en açık biçimde ifade ettiği ve evrensel bir mesaj sağladığı için kendi kategorisinde prototip bir çalışma olarak sanat tarihinde önemli bir yer almıştır. Canan Beykal, Otto Dix için kaleme aldığı makalesinde *Savaş* üçlemesi için şu değerlendirmeleri yapmıştır: “*Savaş* üçlemesi, Dix’in kurtulmak istediği, başından defedip atmakla ruhunu esenliğe kavuşturmayı umduğu bir çalışma mıydı? ‘Ondan kurtulmak istedim.’ der. Ancak başka bir yerde, ‘Gençken bunun gibi bir şeyin farkına varamazsınız, içinizde bir ağırlık oluşturduğunuzun hiç farkına varmazsınız. Bu nedenle yıllarca -en azından on yıl- içinden ancak geçebildiğim dar koridorlar boyunca ve yıkılmış evler arasında süründüğümü gördüm rüyalarımda, bunu yaşadım. Yıkıntılar hep rüyalarımdaydı. Bu resim benim için bir kurtuluş değildi.’ diyecektir.” Beykal söz konusu resim ile ilgili değerlendirmelerine şöyle devam etmektedir: “*Savaş* üçlemesi gerçekte Dix’in pek çok resmindeki eleştirel tonunun en aza indirgendiği, insanın karanlık yüzünün hicvedilmediği, oldukça sembolik, alegorik bir resimdir. Pek çok başka resminde gördüğümüz gibi karşıt kavramlar, ikili anlamlar, aykırı bir aradalıklar bulunmaz. Bu nedenle resmin evrensel mesajı nerede, nasıl, neden soruları olmaksızın, doğrudan savaş felaketi üzerine tüm insanlığa yöneliktir” (Beykal, 2005, s. 42-43).



Resim 151. Otto Dix, Savaş, 1929-1932, Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 2204 x 204 cm; merkezî panel, 204 x 204 cm; predella: 60 x 204 cm

Dix, savaşın yol açtığı korkunç acıların unutulmaya başlandığı bir dönemde *Savaş* üçlemesini yapmaya başlar. Bu resim üç büyük bölümden ve altında ölü askerlerin yattığı ‘predella’dan oluşmaktadır. Dix bu üçlü kompozisyonu, “Orta Çağ mihrap resmi formunu dikkate alarak oluşturmuştur. Amacı dinsel ‘çarmıha germe’ düşüncesiyle çağdaş insanın ‘laik şehitliği’ arasında benzeşme kurmaktır. Resmin yapısı için Isenheim mihrap resmi örnek alınmış ama içeriği tümüyle Dix’in imgelemi”dir. *Savaş* resminde, “cehennemin dünyevi sonsuzluğu duygusunu uyandıran bir dönüşlü olaylar dizisi resmin sabah-öğlen-akşam yerleştirmesiyle sunuluyor” (Serdar, 1991, s. 40).

Sanatçı, daha önceki savaş resimlerindeki ekspresif anlatım biçimini *Savaş* üçlüsünde de korumaya devam etmiştir. Buradaki anlatım, “daha ağırbaşlı ve içe dönüktür ve renkle verilmek istenen anlam, tersine renksizlikle, loş bir karanlık atmosferle verilir” (Beykal, 2005, s. 43). Çalışmanın sol bölümünde sırtı bize dönük bazı askerlerle arkadan gelen bir dizi asker, sabahın yoğun ve sisli havasında savaşa doğru yürüdükleri gösteriliyor. Bir bütün olarak savaşın genel görüntüsünü izleyiciye sunan ortadaki panoda ise “bir anda yok olmuş binalar, köprüler, kum torbaları, top mermisiyle oluşmuş kraterler, [köprü demirlerine saplanmış ceset] yıkıntılar ve parçalanmış insanlar arasında gaz maskesiyle sağ kalmış tek bir asker bütün bunlara

tanıklık eder” (Beykal, 2005, s. 43). Renk ve biçim olarak Turner’ın devingen ve kasvetli doğasını andıran Dix’in bu resminde, “parçalanmış bedenlerin arasında kime ait olduğu bilinemez organ parçaları, delik deşik olmuş vücutlar ve bir iskelet olarak köprü demirlerine asılmış ve eliyle yıkıntıları, ufukta bir yeri işaret etmekte olan ceset” (Beykal, 2005, s. 43) ve daha başka yıkımların izleri görülmektedir. Savaşın ne denli acımasız olduğunu gösteren bu resimde, insanın kendi eliyle kurduğu dünyayı yine kendi eliyle nasıl yıkıp harabeye çevirdiği hemen hissedilir. Savaş, hiçbir şeyi olduğu gibi bırakmamış, her şeyi yıkıp yok etmiştir. Dix’in sunduğu bu savaş sonrası büsbütün harabeye dönmüş doğa görüntüsünde, âdeta ölü bir sessizlik hâkimdir. Çatışma sona ermiş, yerini göz alabildiğine deforme olmuş bir doğaya bırakmıştır. Siper arasından, savaştan geriye kalan enkazın arasında yatan cesetin kokusundan ve diğer insanı rahatsız eden kokulardan korunmak için taktığı gaz maskesi ile bize doğru gelen askeri görmezsek resimde herhangi bir canlının olduğu söylenemez. Savaşın kokunç sonuçlarını gördüğümüz bu resim, artık ölü bir doğaya dönüşmüştür.

Üçlü kompozisyonun sağ bölümü, diğer bölümlerden farklı olarak bir anlamda savaşın etkilerinin henüz devam ettiği bir sahnedir. Bu bölümde, savaşın “cehenneminden kaçan ve bir yoldaşını kurtarmayı başaran Dix’in kendisi yer alıyor” (Serdar, 1991, s. 40-41). “Her ne kadar kahramanca bir sahne olsa da bunun Dix için gerçikle ilişkisi olması bakımından önemi vardır. Bu bir tanıklığın, ‘Ben oradaydım.’ demenin işaretidir” (Beykal, 2005, s. 43). Dix, burada kendisini savaşın içinde gösterirken bir kurgu gibi montajlamaz, tersine, savaşın her anına tanıklığın gerçek bir yansıması olarak betimler.

Öte yandan ‘predella’da, savaşın acı sonuçlarından olan ölümün¹⁷ teşhiri yer alır. Burada “göğe yükselen ruhundan geriye kalan İsa’nın çıplak ölü bedeni yerine, giyinik hâlde ölmüş askerlerin betimini sunar. Dar bir mekâna sıkıştırılmış olan bu askerler, olanca gerçekliğiyle kaçınılmaz sonu, savaşanlara eşlik eden yoldaşın sadece ölüm olduğunu betimler” (Beykal, 2005, s. 43-44). Dix, *Savaş* üçlemesi resminin her bölümünde savaşın farklı zamanlarını resmetmiştir. Ancak üst bölümlerde “kullanılan derin perspektif, ‘predella’nın sıkışık mekânıyla zıtlık oluşturur ve gerçekten de ortadaki büyük panoda yıkıntıların yer aldığı toprağın altındaymışlar hissini verir. Bütün dehşet görüntüsüne karşın resmin tümüne egemen olan hüznün, resmin gerçekliğinden de ötede tinsel anlamlar yüklenir” (Beykal, 2005, s. 43-44). Savaş konusunu işleyen ve

¹⁷ *Savaş* resminin predella bölümündeki askerlerle ilgili genel yorum, orada uzanan askerlerin ölü olduğu üzerinedir. Ancak bu yorum kesin değildir, onların uykuda olduğu yorumu da yapılabilir.

bunu anıtsal bir boyutta ele alan Dix'in bu çalışması, 1932 yılında yalnızca bir kez sergilendi ve hemen ardından Nazilerden gizlenmek suretiyle kaldırıldı.

Öte yandan Dix, *Savaş* üçlemesi resminden dört yıl sonra savaşı anlatan başka bir resim olan *Flanders*'i yaptı (Resim 152). Nils Büttner söz konusu resim ve yapıldığı dönem için şunları söylemiştir:

Birinci Dünya Savaşı deneyimi, bütün bir kuşağı etkisi altında bıraktı. En geç İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar, başta var olan hızlı bir zafer umudu ciddi anlamda kaybolmuştu. Birçok asker yıllarca açıkta kalarak aynı siperlerde, çukurlarda yaşadılar. Dikenli tellerin ardında, yalnızca mevsimden mevsime değişen aynı manzara ile karşı karşıyaydılar. Doğadaki bu varoluşsal deneyim ve bunun öğeleri sayısız edebî eserde izlerini bıraktı (...) Otto Dix, savaş meydanının bitmek bilmeyen çıkmazını sahneleyen *Flanders* eserinde bu doğaya boyun eğişi olağanüstü bir canlılıkla tasvir ediyordu. Bu resmin edebiyattaki karşılığı olarak Henri Barbusse'nin kaleme aldığı Fransız askerî mangasının yaşam ve ölüm tasviri gösterilebilir. Dix, resmini kasıtlı olarak Barbusse'nin romanının yanına yerleştirerek Barbusse'ye ithaf etmiştir. Dix, *Flanders* Muharebesi'nde, bombardıman altında parçalanan ölüm manzarasında, tecrübelerinden yola çıkarak savaşın acısını, her iki cephe tarafından paylaşılan bir şey olarak tasvir etmektedir. Dix, bu kıyametimsi ölüm manzarasını kendi tecrübesini sembollerle dolu bir tarzda betimleyerek aşırı derecede depresif bir eserde göstermektedir (Büttner, 2006, s. 381).



Resim 152. Otto Dix, *Flanders*, 1934-36, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 200 x 250 cm

2.5.2. Otto Dix'in Savaşın Acısını Anlatan “Der Krieg” Baskı Resimlerine İlişkin Değerlendirmeler

Dix, iki büyük dünya savaşı yılları boyunca savaşın acısını/dehşetini ele alan bir dizi çalışma yapmıştır. *Der Krieg (Savaş)* gravürleri onun savaşın trajedisini anlatan en iyi çalışmaları olarak değerlendirilmektedir. Bu dizideki baskı resimlerin tam anlamıyla kavranabilmesi için olayların, yaşandığı süreçle bağlantılı ele alınması gerekir. Resimlerin yapıldığı dönemin öncesi ve sonrasında sanatçının yaşadıklarının, tüm bağlantılarıyla dikkate alınarak irdelenmesi gerekir. Goya ile başlayan savaşın korkunçluğunu eleştirel olarak resmetme anlayışı, sanat tarihinde kesintilere uğrayarak Otto Dix'in çalışmalarında yeniden canlanmıştır. Bu nedenle sanat tarihinde özel yerleri olan bu sanatçıların çok geniş bir yelpazede değerlendirilip incelenmesi gerekir. Susan Sontag “Başkalarının Acısına Bakmak” adlı kitabında genişçe işlediği *acının tarihi* üzerine şunları söyler:

Acıların ikonografisinin uzun bir geçmişi, deyiş yerinde ise bir soyağacı vardır. Gösterilmeye değer sayılan acılar, kaynağı ister ilahi güçler olsun isterse insanoğlu olsun, bir gazabın sonucu olarak kavranan acılardır. (...) Yunan mitolojisinde acıyla kıvranan Laokoon ve ikiz oğullarını temsil eden heykel grubu, İsa'nın resim ve heykel alanındaki sayısız versiyonları ve Hristiyan din şehitlerinin gaddarca idamlarıyla ilgili sonsuz sayıda görsel malzeme vardır. Bu eserlerle amaçlanan şey, kesinlikle insanları harekete geçirip alevlendirmek, dahası onları eğitmek ve onlara örnek oluşturmaktır. Dolayısıyla bu eserlere bakan kişiler, acı çeken kişilerin acısını paylaşabilir, o acıyı içlerinde duyabilirler (...) ancak bu acıların, onlardan dolayı kederlenerek ya da onlarla boğuşmaya çalışarak baş edilemeyecek bir yazgıyı temsil ettiklerini de aklımızdan çıkarmamak gerekir (Sontag, 2004, s. 39-40).

Sontag değerlendirmelerine şöyle devam eder:

Anlaşılan o ki, acı çeken bedenleri gösteren resimlere karşı duyulan iştahlı merak, neredeyse çıplak bedenlere gösterilen arzulu merak kadar şiddetlidir. Hristiyan sanatında, yüzyıllardan beri sergilenen cehennem betimlemelerinde bu doğal güçlü duygulardan ikisi de tatmin ediliyordu. Üstelik bu tür duygulara kapılmanın gerekçesi, yerine göre İncil'deki bir kafa kesme anektodu da olabiliyordu (Holofernes, Vaftizci Yahya), bir katliam hikâyesi de (yeni doğmuş İbrani oğlan çocukları, on bir bin bâkire) veya gerçek tarihsel olay ve önüne geçilmez bir yazgı da. Ayrıca, klasik antikiteden gelen, bakılması zor zalimliklerle (pagan mitler -Hristiyan meselelerinden bile daha fazla- her beğeniye uygun manzaralar sunulmaktadır.) ilgili repertuvar vardı. Bu zalimliklerin temsil edilebilmesi için hiçbir ahlaki yükümlülük de söz konusu değildi. Sadece

kışkırtma: Buna bakabilir misiniz? Bir görüntüye irkilmeden bakabilmenin yatıştırıcı bir tarafı vardır. Ama irkilmenin de ayrı bir hazzı vardır. – (...) ızdırap verici manzaralar bizi ya bir seyirci olmaya ya da o görüntüye bakamayan bir korkak olarak kalmaya davet eder. Öyle görüntülere bakmayı midesi kaldırmayanlar ise acıyla ilgili bir sürü görkemli betimlemenin donattığı bir rol oynarlar. Sanatta kanonik konulardan birini oluşturan eziyet çekme, genellikle seyirlik bir manzara (başka insanlarca seyredilen -ya da görmezlikten gelinen- bir şey) olarak resimde temsil edilir. Bu olgunun alttan alta ilettiği mesaj şudur: Hayır, eziyet çekmek önlenemez bir durumdur -duyarsız seyircilerle duyarlı seyircilerin birbirine karışması da bu gerçeği vurgulayan bir sonuç doğurmaktadır (Sontag, 2004, s. 39-40-41).

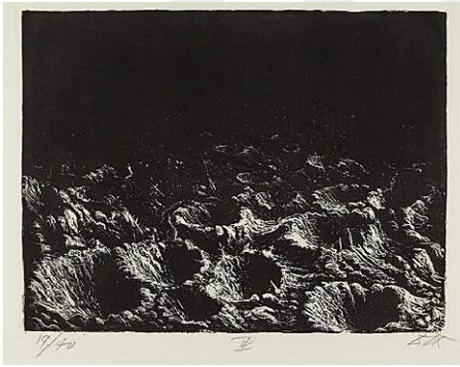
Sontag, *acı* üzerine bazı tarihsel görünümüleri anlattıktan ve acının insan düşüncesindeki farklı gizli kodlarını da açıkladıktan sonra, sanat tarihinde acının en yalın ve etkileyici biçimde betimlendiği Goya'nın *Savaşın Felaketleri* üzerine yoğunlaşmaya çalışır. Goya'nın *acıya* odaklanan baskılarındaki yaratımıyla Dix'in *Der Krieg* dizisinde yer alan gravürlerin yaratımı arasında benzer yönlerin olmasının yanında farklı yönlerinin olduğu da söylenebilir. Her iki sanatçı da farklı dönemlerde yaşanmış olan savaşın acımasızlığı karşısında duyduğu öfkeyi açık bir şekilde betimlemeye çalışmışlardır. Ancak Goya, savaşın acımasız yapısını anlatırken “ima yoluyla bir şeyi vurgulamayı veya uyarıda bulunmayı” (Okan, 2006b, s. 134) seçerken Dix, tam tersi bir anlayışla -ki bu bir zorunluluk olarak da düşünülebilir- doğrudan kendisinin içinde bulunduğu savaşla ilgili çeşitli deneyimlerine dayanarak acının kendisini sunar. Yani Dix; Goya'nın baskılarında hayal ürünü olarak yarattığı duygunun¹⁸ (simüle ederek) aksine, “tanıklığı arkasına alarak kayıt altına aldıklarını, izleyiciye hiçbir yanılsamaya neden olmayacak bir görüş noktasına yerleştirmek üzere” (Okan, 2006b, s. 134) sunar. Bu nedenle, Dix'in *Der Krieg* baskılarında betimlenen *acının* uğraşının, anlam ve duygu yönünden daha sahici görüldüğü söylenebilir. Sanatçının *acıyı* böylesine sansürlemeden iletmesi, birçok kesimden insanı etkilemiştir. Sanat eleştirmeni Julius Meier-Graefe, sanatçının gravür çalışmaları için şöyle yazmıştır: “Bu uyarlamadaki vahşilik, topluma bir hakarettir; resim sadece kötü değil, gaddarca çizilmiş, detaylardan âdeta haz duyulmuştur” (Barron-Guerter, 1988; akt. Bulut, 2003, s. 107). Bununla birlikte, Eugen Keuerleber ise daha farklı bir yorumda bulunarak düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “Kendi deneyimlerinden yola çıkarak Dix,

¹⁸ Peter Weiss, Goya'nın bu çalışmaları için şöyle bir yorumda bulunur: “Goya, hissettiği dehşetin kendisi de bilincinde bir ressam olarak resimlerindeki somutlaştırmaları gerçek dışılık düzeyine çıkarmıştır. (...) Her ayrıntısını yaşanmış bir şeye denk gelen bir resim yaratmıştı ve olaylar hiçbir zaman tuvale yansıdığı gibi cereyan etmemişti” (Weiss, 2007, s. 299).

çağdaşlarına cesurca ve hiç yalan söylemeden savaşta yaşanan insanlık acısını ve aşağılanmayı hatırlatır. Dix'in uyarıları sadece çağdaşlarıyla sınırlı kalmamıştır, onun anlattıkları her dönem için geçerlidir" (Keuerleber, 2005, s. 30).



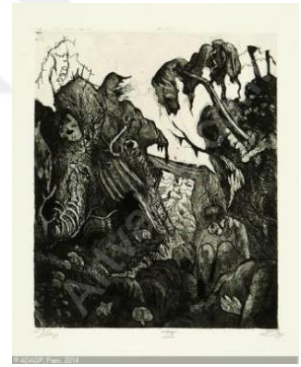
Resim 153. Otto Dix, Vis-en-Artois Yakınında Terk Edilmiş Karakol, 1924



Resim 154. Otto Dix, Dontrien Yakınında Alevlerle Aydınlanmış Bomba Çukurları, 1924



Resim 155. Otto Dix, Langemark Harabeleri, 1924



Resim 156. Otto Dix, Çürüyen Siper, 1924

Bu karşılaştırmayı yaptıktan sonra, Dix'in *Der Krieg* dizisinde yer alan bazı çalışmalarının incelenmesine geçilebilir. Sanatçı; Birinci Dünya Savaş sonrası, altı aylık bir süre içinde, 1923 sonbaharıyla 1924 ilkbaharı arasındaki dönemde, Düsseldorf Akademisi Grafik Bölümü'nde, birbiriyle bağlı elli gravürden oluşan *Der Krieg* adlı resim dizisini yapmıştır. Bu gravürler, Dix'in sanatının bir sentezi olarak incelenmelidir; "kolayca anlaşılan resim dili, savaşın acılarını, ıstırabını çok iyi yansıtan sembolik bir anlatım yüklüdür. Ayrıca, toplumsal eleştiri eğilimli sanatçılar üzerindeki

etkisiyle, uluslararası antifaşizm sanat dilinin yaratılmasına da katkıda bulunur” (Bulut, 2003, s. 14). Bu gravür resimleri “ona savaş konusuna geniş yelpazede, döngüsel bir yaklaşım olanağı” (Keuerleber, 2005, s. 28) sunmuştur. Bu çalışmaların “her biri ayrı birer belge olmakla birlikte, aynı zamanda da birbirini izleyen, birbirinden ayrı düşünülmesi gereken belgeler olarak görülmelidir. Bazı kişisel kâbuslar gibi görünseler de, çoğunluğu o dönemin ve savaşın acımasızlıklarını içermektedir” (Bulut, 2003, s. 91).

Otto Dix, savaş boyunca cepheleri (Batı Cephesi) âdeta birer atölye belleyerek birçok eskiz çizdi ve bu eskizleri savaş günlüğü şeklinde biriktirdi. Doğrudan hayatın kendisiyle ilgili olan bu çizimler, hem Dix’in belleğinin biçimlenişinde önemli bir yer tutar hem de gravür resimlerinin de asıl kaynağını oluşturur.

Dix, eskizlerden yola çıkarak “bakır üstüne basılı resimlerde ustaca kullandığı ışık gölge oyunları ile görüntülerin önemine önem kattı, görsel sanatlar dünyasında benzeri görülmemiş bir ağırbaşlı realizmle savaş izlenimlerini aktardı (...)” (Keuerleber, 2005, s. 29). Sanatçı, diğer yağlı boya resimlerinde kullandığı asker imgelerini, gravür resimlerinde de kullanmayı sürdürdü. Ancak gravür resimlerinde asker figürlerinin silikleşerek (kimliksizleştirilerek) içinde bulundukları manzara ile bütünleştikleri hemen göze çarpar. Bununla birlikte gravürlerdeki asker betimlemelerinin, yağlı boya resimlerine oranla daha hareketli olduğu görülür. Çünkü figürler, sürekli onları çeviren manzara ile birlikte betimlenir ve Dix, izleyiciyi “cephenin içine kadar götürerek, ona kurbanlık gibi öne sürülmüş askerlerin insanlık hâllerini gösterir: avlanmış, yaralanmış, delirmiş, ölmüş ya da gazla boğulmuş askerleri” (Keuerleber, 2005, s. 29). Daha somut bir ifadeyle, alımlayıcısını savaşın içine çeker ve ona da aynı duyguyu yaşatır. Sanatçı, gravür çalışmalarında imge dünyasını genişleterek savaştan etkilenen sivil insanlara da yer verir (*Lens Bombalanıyor* (1924) çalışması buna örnek verilebilir.). Tüm bu yaratım biçimlerinin yanında, bomba çukurlarının betimlendiği manzarada savaşın doğaya ne kadar zarar verdiğini de açıklar.

Dix, bu gravür dizisinde daha çok savaşın yaşandığı yere yoğunlaşır. Yani bir bakıma kadrajı genişleterek savaşın çeşitli yönlerine odaklanmaya çalışır. Burada geleneksel acı anlatımının/betimlemenin dışına çıkar ve savaşın biçimsizleştirdiği doğa görünüşleri üzerine odaklanır. Sanatçı, savaşın bu çirkin yüzünü de anlatmaktan kaçınmaz, tersine, onunla boğuşmayı seçer. Savaşın yaşandığı *doğadan* bir manzara kesitini yakın plana alarak, şiddetin diğer sonuçlarını da sakınmadan izlettirir.

Langemark Yakınında (Şubat 1918), *Vis-en-Artois Yakınında Terk Edilmiş Karakol* (Resim 153), *Monacu Çiftliğinde Alevler* (Resim 160), *Çiçekler ve Deniz Kabukları* (*Reims Dışında Bahar 1916*) (Resim 158) gravürleri savaşın doğa üzerinde yarattığı yıkımı ve tahribatı anlatır.

Dix, gravür çalışmalarında savaşın bir yönüne odaklanmaz, onun tüm dehşetini gösterdiği her alana yönelmek ister. *Deli Bir Adamla Akşam Karşılaşma* ve *Langemark Haraberleri* (Resim 155) çalışmalarında savaşın insanın yaşam alanına kadar girdiğini ve bu alanları yarattığı yıkımla insansızlaştırdığını göstermektedir. Dix, savaşın vahşetini anlattığı *Langemark Harabeleri* gravüründe, aralıksız bombalanan kentten geriye kalan yıkıntıları gösterir. Dehşeti figüre başvurmada oluşturduğu bu resimlerde, insansızlaşan doğanın da nasıl bir durumda olduğunu hissettirmeye çalışır.

Dix'in diğer dışavurumsal ağırlıklı, *Gönüllü Adamlar* (Ocak 1916, *Champagne*), *Çürüyen Siper* (Resim 156), *Neuville Yakınında Terk Edilmiş Karakol*, *Ölümün Dansı*, *17 (Ölü Adam Tepesi)*, *İkinci Devriye Bu Akşam Serbest* (Resim 160), *Wijtschaete Platosunda Akşam* (Kasım 1917) (Resim 157), *Pilkem Yakınında Yemek Taşıyanlar* (Resim 159) ve *Fort Vaux'da Uyuyan Askerler* (*Gazla Öldürülenler*) (Resim 162) gravürleri, kategorik olarak askerlerin savaştaki durumlarının yanın sıra savaşın yarattığı tahribatı da gösterir.



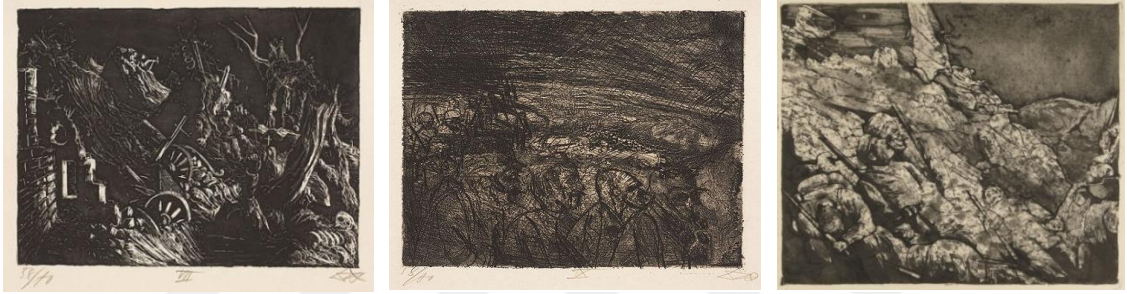
Resim 157. Otto Dix, Wijtschaete Platosunda Akşam (Kasım 1917), 1924

Resim 158. Otto Dix, Çiçekler ve Deniz Kabukları (Reims Dışında Bahar 1916), 1924

Resim 159. Otto Dix, Pilkem Yakınında Yemek Taşıyanlar, 1924

Wijtschaete Platosunda Akşam (Kasım 1917) gravüründe, bir akşam saatinde göz alabildiğine parçalanmış, çürümeye yüz tutmuş, üst üste yığılmış ölü bedenlerin durduğu, kasvetli bir manzara görülür (Resim 157). Bu gravürde yer alan iç içe geçmiş biçimler (doğanın tahribatı ile bütünleşen asker figürlerin seçilmeleri çok zordur), bir bütün olarak resimlenmiştir. Ön tarafta bize doğru karnı açık şekilde yarım görünen ve sol tarafta yüzükoyun yere yatan cesedin yumruk hâlindeki elinin dışında hiçbir biçim

net ve seçilir değildir. Burada, acının ve vahşice ölümün üzerine genel bir yorum yapıldığı görülmektedir. Bununla birlikte, *Fort Vaux'da Uyuyan Askerler (Gazla Öldürülenler)* gravüründe ise yine trajik bir olayın anlatıldığı ancak olayın daha belirgin bir biçimde betimlendiği görülür (Resim 162). Kaleden aşağı yuvarlanmış askerlerin ölü bedenleri oraya buraya saçılmıştır. Dix bu gravüründe, özerk bir ifadeyle, savaşın kötülüklerini, dehşetini, acımasızlığını ve kötümserliğini açık bir şekilde betimlemiştir. Tüm bu dehşeti kendi gözleriyle gören Dix şunları söylemiştir: “Gerçeği seven bir kişi olarak her şeyi görmeliydim. Kendim için hayatın bütün derinliklerine dalmalıyım. Bu yüzden savaşa katıldım, bu yüzden ilk saflarda gönüllü olarak çarpıştım” (akt. Beykal, 2005, s. 40).



Resim 160. Otto Dix, Monacu Çiftliğinde Alevler, 1924

Resim 161. Otto Dix, İkinci Devriye Bu Akşam Serbest, 1924

Resim 162. Otto Dix, Fort Vaux'da Uyuyan Askerler (Gazla Öldürülenler), 1924

Keuerleber Dix'in gravürlerindeki asker figürleri ile Goya'nın gravürlerinde yer alan figürlere ilişkin şöyle bir karşılaştırma yapar: Dix'in “gravürlerinde cephede savaşan asker (ya da ölü bedenler) tamamen anonim bir askerdir; siperlerin içinde, çamur içinde, neler olduğunu anlayamaz gözlerle bakmaktadır. (...) Bu anlamda Dix'in çalışmaları Goya'dan farklıdır; Goya Fransız işgal ordusuna ve İspanyolların özgürlük savaşına odaklanmıştır, eserinde zincirleri koparmış gibi saldırgan görünen Fransız askerlerini üniformalarından tanırız. Dix'te ise savaşla ilgili özel sorunlar değil, savaşın kendisi söz konusudur” (Keuerleber, 2005, s. 30).

Serideki *Pilkem Yakınında Yemek Taşıyanlar* “adlı çalışmada ön planda emekleyen ve ağızlarında yemek taslarını taşıyan iki asker yer alır. Arka planda ise savaş yıkıntılarının üzerinden çok parlak bir güneşin doğduğu görülür (Resim 159). (...) Bunun yanında resme görsel ilgiyi kazandıran güneşin çok keskin dairesel yorumu ve ışınlarıdır. Bu betimlemede, diğer imgelerle karşılaştırıldığında, güneş şematik niteliğe sahip bir şekilde öne çıkarılmıştır. Şematik bir imge ile daha organik imgeler arasındaki

bu fark, güneşi yabancı bir varoluşun bir parçası olmaya itmiştir. Bir çocuğun elinden çıkmışçasına çizilen bu güneşin ışınları farklı bir şekilde izleyiciye soğuk, donuk bir ifade aktarır” (Ercivan Zencirci, 2012, s. 37).

Fransız yazar Henri Barbusse söz konusu gravürle ilgili şu yorumlarda bulunur: “bu dehşet görüntüleri yaratan sanatçı, onlarla aklıyla ve yüreğiyle boğuşan ve bizim gözlerimizin önüne seren sanatçı, kendisi savaşın en dip uçurumlarında baştan sona bulunmuş, bunları yaşamış bir kişidir. Gerçekte de büyük bir sanatçı (...) olan Dix, gerçeğin mahşer günü cehenneminden görüntüler yaratmıştır. Onun abarttığını söylemeye kimse cesaret etmesin (...). Çünkü savaşın dehşetini, onu yaşamış olan bir kişinin kendisi bile tam anlamıyla anlayamaz, yakalayamaz” (Keuerleber, 2005, s. 30-31).

Sanatın, insan yaşamının içinden çıkan bir etkinlik olması dolayısıyla, insanın öyküsünü anlatması gerekir. Hiç kuşkusuz Dix, kendi hikâyesini anlatmıştır. O, hikâyesini, onu derinden etkileyen ve insanın en kötü alışkanlığı olan savaşın içinden anlatmayı seçmiştir. Sanatçının dizgesinden çıkarmak istediği kötü savaş anılarının her biri özgün birer yapıta dönüşmüştür. Bu yapıtlar inandırıcılığını ve gücünü gerçekliğinden almıştır. Dix’in yaşamışlığı hikâyeleştirerek anlatması, hayat ile sanat arasındaki kurduğu ilişkiler bakımından oldukça önemli bir noktayı işaret eder. Bu bağlamda Mustafa Okan, sanatın insan hayatına dair öykü anlatımının önemi ile ilgili şunları yazmıştır: Okan, “(...) ancak öykü anlatmayı bilen bir sanatın hayat karşısında inandırıcı olabileceğini düşünüyorum” (Okan, 2009a, s. 294) der ve şöyle devam eder: “Dünyanın her köşesinde en eski zamanlardan beri öyküler resimlere ya da resimler öykülere eşlik ediyor. Neresinden bakılırsa bakılsın, hayatın içinde durdukları sürece, biri diğeri olmuştur aslında. Sanat, öyküler anlatmayı bıraktıktan sonra gerçek hayatla arasına derin bir uçurum açmış oldu. Belki de bu yüzden, sanat, o uçurumun koyu gölgesinde ve tatlı serinliğinde uyukluyor ne zamandır. Öyküleri olan sanat ürünleri onu yeniden hayatın güneşli sığağına çıkaracaktır” (Okan, 2006, s. 4). Sonuç olarak, geç izlenimcilikten fovizme, dışa vurumculuktan fütürizm ve Dada’ya yüzyılın başındaki tüm sanatsal akımlardan, Alman Rönesans resminin ustalarından, yaşamını çevreleyen toplumsal koşullar ve olaylardan derin bir şekilde etkilenen Otto Dix, yaşamı boyunca kendine özgü bir sanatçı kimliği ortaya koymayı başarmış ve çok sayıda başyapıt üretmiştir (<http://www.angorasanat.com>).

2.6. Anselm Kiefer

2.6.1. Anselm Kiefer: Belleğin Boşluğu ve Bir Arınma Süreci

Anselm Kiefer 1945 yılında Donaueschingen’de, ülkenin Batı’ya bağlanmış bölümünde, daha sonra 1949’da Federal Almanya Cumhuriyeti adını alacak olan tamamen harap olmuş bir ülkede, bir öğretmeninin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Liseyi bitirdikten sonra 1965 yılında Freiburg Üniversitesi’nde önce hukuk ve Latin dilleri ve edebiyatı bölümlerine yazılmış fakat bir yıl sonra sanat eğitime yönelmiştir. “1966’da Freiburg’da Peter Dreher ile resim çalışmaya başlayan sanatçı 1969’da Horst Antes’ten eğitim almak için ‘Akademie der Bindenden Künste’a gitti. Bir yıl sonra Düsseldorf’taki Kunstakademie’ye nakil yaptıran sanatçı, burada Joseph Beuys ile tanıştı” (Thompson, 2014, s. 368).



Resim 163. Besetzungen, Fotoğraf, 1969

Sanatçı sanatsal kariyerine bir performans ile başladı. Kiefer, 1969 yılında, henüz yirmi dört yaşında genç bir sanatçıyken Avrupa’nın çeşitli kentlerinde askerî üniformasıyla kameralar önünde Hitler selamı *Sieg Heil*¹⁹ ile pozlar vererek *Besetzungen* (İşgaller) adlı performansını gerçekleştirmişti (Resim 163). Bu performans esnasında çekilmiş fotoğraflardan oluşan bir kitap hazırladı ve Karlsruhe Güzel Sanatlar Akademisi’nde final sınavlarının bir bölümü olmak üzere sunumunu yaptı. Ancak hocaları onu şiddetli bir şekilde eleştirdi. Aralarından sadece eski bir savaş esiri olan ressam Rainer Küchenmeister, onun çalışmalarını destekledi. Kiefer, bu belgesel tarzdaki performanslarından oluşan bazı fotoğrafları 1975’de *Interfunktionen* adlı Alman avangart bir dergide *1969 Yazı ve Sonbaharı Arasında İsviçre, Fransa ve İtalya’yı İşgal Ettim. Bazı Fotoğraflar* başlığıyla yayımladı. Ancak henüz bu tarz fotoğraflara alışık olmayan toplum tarafından ciddi bir şekilde reddedildi. Çünkü

¹⁹ Nasyonal Sosyalistlerin selamı.

“1969’da Batı Alman kültürü bu çeşit bir meydan okumaya açıkça hazır değildi. Bu dönemde Nazi geçmişi sadece düzen karşıtı kültürün sınırları içinde ya da kınama ve ‘toplumsal çalışma’ bağlamında konuşulabiliyordu. O zaman da kaçınılmaz olarak Nazizm’in kendisinden açık şekilde bir kopma yaşamadan bu şekilde çağrışım yapması, sadece atalarla ilgili (atavistic) bir şekilde görünebilmekteydi. Günümüzde, Chaplin’in *Büyük Diktatör*’ünü bir taşlama olarak anladığımız şekilde *İşgaller*’in ardındaki gizli manayı kavramak bizlere kolay gelmektedir” (Lauterwein, 2007, s. 31). Sanatçının bu ve diğer pek çok çalışmasında kullandığı üstü örtülü görsel dil, mesajların kavranmasını çoğu zaman zorlaştırmıştır. Kiefer’in buna benzer imgelerle (faşist ikonografiyi) gerçekleştirdiği çalışmalar yanlış anlamalara neden olmuş ve sanatçı uzun bir zaman Nazi yanlısı olmakla suçlanmıştır. Kiefer, bu yanlış anlama ve yorumlamalardan dolayı 1991’de kendi ülkesi olan Almanya’yı terk ederek Fransa’ya yerleşmek zorunda kalmıştır.

Kiefer, “aynı anda hem bellek yitimi hem de suçluluğun var olduğu bir iklimde, Nazi rejimiyle ilgili hiçbir kişisel deneyimi olmadan büyüyen ‘ikinci nesil’e aitti. Bu nesilin Nazizm ve Yahudi soykırımı ile ilgili farkındalığı sadece kendilerini çevreleyen dünyaya doğrudan veya dolaylı olarak iletilen enformasyona bağlı olan toplumsal bellek aracılığıyla sağlanabilirdi. Bu dünyada toplumsal belleğe aracılık yapanlar ise aileleri, okul, kitaplar, sanat, gazeteler, sinema, televizyon, anıtlar ve politik törenlerdi” (Lauterwein, 2007, s. 23). Andréa Lauterwein, Anselm Kiefer için hazırlanan “Anselm Kiefer/Paul Celan” adlı kitapta savaş sonrası Alman toplumunun kültürel yapısının nasıl şekillendiği ile ilgili şunları yazmıştır:

Savaşın sonunda, “ilk nesil” toplumsal hipnoz dönemlerini olabildiğince çabuk olarak unutmak isteyen düşmüş kahramanlar gibiydi. Federal Cumhuriyet’in kurumları insanlara karşı müşfik bir af bağışladı ve geçmişle ilgili sorumluluğun hepsini üzerine aldı ancak Alman geleneği ve Nazi geçmişi ile olan bütün bağlarını kesmek isteyen yeni bir kimlik dayattılar. İşte bu birinci nesil Almanların belleklerinin üzerine, Nazi döneminin kötü hatıraları gibi güzel hatıralarını da kapatan kurşundan bir örtü örtüldü ve sonuç olarak tarih aynı zamanda aile söylemlerinden çıkartıldı ve nesiller arasında herhangi bir iletişim olmadı. Bu, sonraki nesillerin bellek araştırmaları için büyük bir engel olacaktı (Lauterwein, 2007, s. 23).

Lauterwein konu ile ilgili açıklamalarına şöyle devam etmektedir:

Alman halkı toplama kamplarının tahliye edilme fotoğrafları ile yüz yüze geldiğinde hayal gücünün otosansürü daha da güçlendi ve hafıza boşluğu büyüdü. Suçlayıcı bir bağlamda sunulan bu korkunç görüntüler bir “hayal etmeme makinesi”nin çelişkili etkisini gösterdi. Bu hafıza boşluğunun sonuçları korkunçtu. Sadece ahlaki sorumluluğun dile getirilmesini engellemekle kalmadı, aynı zamanda belirsiz toplumsal suçluluk duygusunun bireysel sorumluluğa dönüştürülmesini önledi. Kültürel bir bağlam içinde, belli bazı kelimelerin ve dilin başa çıkamadığı yerlerde ortaya çıkan imgelerin benzer bir şekilde engellenmesi Federal Almanya’yı gerçek bir temsiliyet krizi içine soktu (Lauterwein, 2007, s. 24).

Gerçekle ve geçmişle bağı koparılan bir toplumun bireyleri kaçınılmaz olarak bir bellek yitimi ile karşı karşıya kalmışlardır. Bu bellek yitiminin verdiği zarar, kültür ve sanatın sürekliliğini kesintiye uğratmıştır. Söz konusu dönemde, bellek yitimi yaşayan sanatçıların Nazi Almanyası’nda yaygın olan figüratif, anıtsal tarz ve biçimleri yavaş yavaş bırakarak soyut tarz resme yöneldikleri görülür. Bununla birlikte, Nazi Almanyası döneminde büyük travmalar yaşayan sanatçıların, savaş sonrası dönemde, “1920’lerde prim yapan form ve stillere dönüş yaptıkları veya lirik Fransız soyutçuluğunu taklit ettikleri ya da Amerikalıların enformel ve minimalist tekniklerini kopyaladıkları” kolaylıkla görülebilmektedir. Bu yeni arayışların Alman sanatını temel karakteristiğini oluşturan (“Dürer’in gravürlerinden Caspar David Friedrich’in resimlerine ve Alman Dışavurumculuğa...” [Lauterwein, 2007, s. 24]) öznellikten ve tarihsel bağdan kopardığı gibi, yeni sanatsal denemelerin de toplumsal belleğin yitimini hızlandırdığı izlenebilir. Zaman içinde tüm bu yozlaşma ve belirsizliğe yönelişi gören Kiefer ve çağdaşları, bu yönelişin Alman sanatının yerine konulmasına karşı durarak tüm özümseme girişimlerine başarıyla direnmiş ve bu nedenle özgün bir dil oluşturabilmişlerdir. Kiefer her zaman bireysellik hakkını savunmuş ve Birleşik Devletlerden Almanya’ya ithal edilen çağdaş sanatsal yönelimlerin karşısında durarak bu yönelimleri eleştirmiştir. “Biçimcilik ve sanat eserlerinin ‘tasarım’a dönmesine karşı durması ve Bauhaus’un sıkı teorilerine karşı olan güvensizliği hep birlikte onun ‘sıfır saat’²⁰ eleştirisinden ayrı tutulamaz” (Lauterwein, 2007, s. 24).

Alman sanatında *tarih* olgusu, 1960’ların sonlarında kendini yeniden göstermiştir. Bu dönemin ilk sanatçıları Nazizm’i doğrudan kınayan bir tutum sergilediler. Andréa Lauterwein söz konusu dönemin sanatının nasıl şekillendiği ile ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur:

²⁰ *Sıfır Saat* tanımı Almanya’nın resmi tarihinin 1945’i bir başlangıç noktası olarak ve aynı zamanda 1933 ve 1942 arasındaki bütün toplumsal hafızayı silen bir teleoloji tarafından yeniden düzenlenmesini sağlayan bir tanımdı.

Sol kanat tarafından alkışlanan ve sağcılar tarafından ise görmezden gelinen bu sanatçılar John Heatfield'in ayak izlerinden giderek, işgal edilmiş bölgelerde çalışıyorlardı. Kiefer'in jenerasyonu böylesi adanmış bir sanatın anlaşılabilirliği reddetti ve bu adanmışlığı kırmak için heterojen bir topluluğa ulaşmaya kalkıştılar. Bunlar imgelem yoksunluğu içinde, 1960'ların sonunda Joseph Beuys'un bellek çalışmalarının ardından ortaya çıkan ve kolaylık olsun diye "Alman Yeni Dışa Vurumcuları" ismi verilmiş olan tarih ressamlarıydı. Bu figürler arasında Gerhard Richter, Markus Lüpertz, Georg Baselitz, Jörg Immendorf ve Kiefer'in kendisi de olmak üzere değişik isimler bulunmaktaydı. Onları birleştiren figüratif sanat ve bireyin geri dönüşüydü. Ancak açıkça çok fazla geçmişe dönüp bakmadan, herhangi bir bireyle değil, bir zamanlar insanların kafasına sokulan ve daha sonrasında kolektif bellekten kazınan temalar üzerinde çalışmaktaydılar. Bu resimlerde bedenler görüyoruz ve sakatlanmış olan kahraman figürleri, milliyetçi geçmişin totemleri, Nazizm fetişleri, mahmuzlar, saplar (stags) ve mısır demetleri, Alman çobanlar, Stuka bombardıman uçakları, Nazi sarayları ve svastikalar [gamalı haç]. Her ne kadar bu yaptıkları yeni kimliklerini riske atsa da bu sanatçılar bilinçli bir zihnin bastırmış olduğu bu ikonografyayı göstererek Nazizm'in aslında tarihlerinin bir parçası olduğunu söylediler (Lauterwein, 2007, s. 28).

Anselm Kiefer, kendi döneminin en farklı çalışan ve en tartışılabilir sanatçılarından biridir. İçinde yaşadığı zaman diliminin tüm düşünsel ve biçimsel sanat anlayışlarını bir potada eritmiş ve *bellegi* geçmişle gelecek arasında bir köprü olarak kullanmıştır.

Sanatçı, yaptığı sanatla, bütünsel olarak gerçeklikten (tarihten) bağını koparmış olan bir toplumun uyuşuk durumuna işaret ederek, tabular içinde yaşayan ve mevcut durumunu savunan bir kitle ile muhatap kalmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle Kiefer'in sanatı, salt sanatın kendi dar mecrası içinde tartışılmamış, diğer alanların da içine kadar girebilmiş ve etkileyen (veya en azından rahatsız eden) olmuştur. Kiefer'in 1970 ve 1990 yılları arasındaki çalışmaları, birçok farklı ülkedeki sanat eleştirmenlerinden olumlu yorumlar ve övgüler alırken Alman eleştirmenlerinin çoğu, Kiefer'in sanatının provokatif ve katartik yönlerine karşı bir düşmanlık etrafında birleşmiş ve sanatının temsil edilmesine karşı bir yasak üzerinde karar almışlardı. Kiefer, "Nazizm'i resmederken onun kötü yönlerini göstermeyi değil, tam tersine onu eğlenceli bir şekilde devam ettirmeyi amaçlamakla suçlandı" (Lauterwein, 2007, s. 29). Kiefer de diğer pek çok çağdaş Alman sanatçı gibi kendi sanatsal mirasını sorguladı, "bunu yaparken Alman kültürünün ilk zamanlarda millî kimliği besleyen, daha sonra Naziler tarafından kendilerine mal edilen ve en sonunda birdenbire, neredeyse bir gecede kolektif

bilinçaltının en derin katmanına gömülmüş olan ikonografik ve mitolojik unsurları üzerinde yoğunlaştı. Kiefer ayrıca, onları daha iyi anlamak ve donmuş sembolizmin ötesine geçebilmek ümidiyle ‘Nasyonal Sosyalizm’in cazibesini gösterdiği mekanizmaları canlandırdı.” Kiefer’e karşı yapılan katı eleştirilerin başlıca nedeni, onun “kendi jenerasyonuna hitap etme gücü, duygulandırma yeteneği, kişisel katılımı ve bellek hakkındaki çalışmalarının altında yatan ‘ortak sorunlarla mücadele eden’ kışkırtıcı empati özelliği ile açıklanabilir” (Lauterwein, 2007, s. 29). 1988’de “Benim yaşam öyküm Almanya’nın yaşam öyküsüdür.” demiştir, aslında ifade etmek istediği, bütünsel olarak çalışmalarında *bellek* aracılığıyla (toplumsal) bir iyileştirmeyi amaçlamış olmasıdır. Belleğin anımsadıkları ve unuttukları üzerinden biçimlenen sanat anlayışının, tarihle bir tür hesaplaşma içerisinde olduğu ve bu hesaplaşma sürecinde başvuru kimi metaforlar aracılığı ile toplumun, unutturulmaya çalışılan gerçek geçmişle yüzleşmesini sağlamayı amaçladığı söylenebilir. Kiefer en başından, (Beuys’la tanıştıktan sonra) sanatında zorlu ve riskli bir yol seçmiştir. Alman toplumunda tabu sayılan bazı konuları hiç imtina etmeden irdelemiş ve her defasında bu konuları farklı bağlamlarıyla ele almıştır. Kendi çağdaşı diğer Alman sanatçıların çekindikleri ve itibar etmedikleri Yahudi imgelerine olan ilgisi, kendisini tam anlamıyla tartışmaların merkezine oturtmuştur. Kiefer, aynı zamanda, “Naziler tarafından ortaya çıkarılan bütün sembollerin kaçınılmaz olarak kirlenmiş olduğunu ve ayrıca bu kirlenmişliğin geriye dönük bir şekilde, ondan önce gelen kültürel bağlamı enfekte eden bir çeşit suçluluk atmosferini meydana getirdiğini gösterir. Bunu yaparken sanatçıyı bir kurban olarak sunmaz ancak içindeki ‘diktatör’ sorununu, hâkim gücü ve illüzyon yaratma kapasitesini araştırır” (Arasse, 2001; akt. Lauterwein, 2007, s. 37).

2.6.2. Anselm Kiefer’in Manzara Resimlerinde “İkonoklazma”

Anselm Kiefer, Nazi dönemi ve öncesiyle ilgili manzara resmi yapan diğer sanatçılardan biçim ve içerik bakımından farklı bir yol izlemiştir. Tarihsel olaylarla ilgili kişisel deneyimi olmayan sanatçı, imgelem dünyasında, “bilinçaltının derinliklerinde onu ikilime sürükleyen toplumun sorgulandığı ahlaki konuları” (Sezer, 2004, s. 37) irdelemeye yönelmiştir. Sanatçının sanat yaşamının neredeyse tümünün esin kaynağı olan ve onun gelişimine ivme kazandıran Alman kültür tarihi ve Nazi mitinin (dinler) oluşturulmasına ikonografik ve mitolojik unsurların bileşenleri kaynaklık etmiştir. (Kiefer, aslında eski Alman ikonografyasının Naziler tarafından

kirletilmesini eleştirmiştir.) Sanatçı, bilinçaltında yer edinen, insan ruhunu değiştiren ve bir sapkınlığa varan davranışları; kasvetli, suçlayıcı, itiraflarla dolu düşünceleri; kendisinin de içinde büyüdüğü alaycı ve muğlaklıklarla dolu kültürel coğrafyadaki insan yıkımını *yüzleşme* ile açıklamaya çalışmıştır. Çünkü Alman ulusu “geleceğe yol almadan önce bir arınma (catharsis) yaşamak zorundaydı. Sanatçının ruhu iyileştiren bir kişi olduğuna inanan öğretmen Beuys’un öğretileri doğrultusunda Kiefer, geçmişi yeniden canlandırarak yaratıcı enerjisini harekete geçirdi. Jung felsefesi bağlamında bu, insanın kendini bulma girişimiydi” (Lopez-Pedraza, 1996; akt. Sezer, 2004, s. 37). Kiefer her ne kadar Beuys’un metaforik dilinin birkaç fetişini devralıp ona yeni anlamlar yüklemiş olsa da kendine yeni bir yol çizip Beuys’un sanatsal geleneğinden uzaklaşmıştır. Kiefer, daha çok geleneksel yüzey resmi (enstalasyonlar) aracılığıyla kendi ulusal geçmişi ve kültürü ile hesaplaşmayı deneyen sanatsal üretimler gerçekleştirmiştir. Eric Fromm, “insanın, içinde yaşadığı dünyayı tutarlı bir biçimde algılamasını sağlayacak bir yönelim dayanağına ihtiyacı vardır” (akt. Öner, 1986, s. 164) der. Kiefer de *şimdiki* yaşadığı dünyayı algılamak için, yani Alman psikolojisi ve kültürünü tam anlamıyla kavrayabilmek için, Alman mitolojisinin ve edebiyatının derinliklerine yönelerek zihne dayanak noktaları oluşturmaya çalışır. Daniel Arasse’nin belirttiği gibi, “Alman *kültürü* bir dereceye kadar kendi sanatsal kimliğinin maddesini kendisi oluşturur” (Arasse, 2001; akt. Lauterwein, 2007, s. 34).

Tüm bu zengin kaynakları özümseyerek kendine özgü bir sanatsal üretim pratiği yaratan Kiefer, tarihin ve yaşanmışlıkların ya da toplumsal çöküntünün manzara resminde bir tezahürünü gerçekleştirmeyi başarmıştır. Manzaradaki belirtilerin başında, Bazon Brock’ın da belirttiği gibi; “büyüklüğü arzulayan ve yıkım üreten Alman yazgısını”n (akt. Şahiner, 2005, s. 56) belirişi gelir daha çok. Onun manzara resimlerinde, belli bir coğrafyada yaşanan olumsuzluklar, insan hayatının önemli bir kaynağı olan arazilerde, alegorik ve simgesel olarak kendisini açık bir şekilde görünür kılar. Doğa, onun için, savaşı, soykırımı, ahlaksal çöküntüyü ve yıkımı anlatan en önemli düşünce alanıdır. Başka bir bakış açısıyla, *doğa* ya da *manzara*, sanatçının imgelem dünyasında bir tür “toplumsal zihinsel sağlık amacıyla” (Sezer, 2004, s. 37) betimlenen yerdir. Kiefer, 20. yüzyıl sanatında bir imgenin (manzaranın) farklı türevlerini (sistematik bir şekilde) üreterek anlamın gizil noktalarını keşfetmiştir. Üretilen bu anlatım çeşitliliğinde, özellikle ifadenin anonimleşmesinden (sıradanlaşmasından) kaçınarak, manzaradaki her yaşanmışlığın özüne uygun biçim ve teknikler kullanarak çalışmalarını oluşturmuştur. Kiefer, modern sanatın tüm isyankâr

ve yenilikçi yönlerini kendi sanatsal üretiminde derleyerek, sakınmadan istediği gibi kullanmıştır. O, dışavurumculuğun serbest fırça ve boya tekniğiyle kavramsal sanatın tüm anlatım olanaklarını kullanarak çok katmanlı bir anlatım düzeneği oluşturmuştur.

Kiefer'in de içinde yer aldığı yeni-dışavurumcu sanatçıların sanatsal üretimlerine bakıldığında geçmişle bağ kurdukları ve aynı zamanda içinde oldukları dönemin sanat düşünceleriyle de paralel yaratımlarını gerçekleştirdikleri görülebilir. Söz konusu sanatçılar için boya ve yüzey, salt imgenin üretildiği bir düzlemde çok, çeşitli pratiklerin gerçekleştirildiği bir düzlemdir. Aynı zamanda boya, duygunun yanı sıra aklın da hizmetine girerek söz konusu sanatçıların üretimlerinde klasik anlam ve etkinliğinin sınırlarının dışına taşmış ve etkinlik alanını genişletmiştir. Çeşitli coğrafyalarda üretimlerini gerçekleştiren yeni-dışavurumcu sanatçılar, benzer içerik ve biçim anlayışlarını kullanarak çoğunlukla yaşamın içinden sanata hareket etmektedirler. Bu nedenle bu sanatçıların hayat üzerindeki dönüştürücülüğü ve geliştiriciliği tartışılmazdır. Norbert Lynton'un da belirttiği üzere, Kiefer ve onun gibi sanatsal kaygılar taşıyan sanatçılar, "sanatı bizim bugün indirgediğimiz eğlence ve boş zaman etkinliği kategorisinden kurtarmakta direnen kimselerdir. Sanat hayat ekmeğine sürülen reçel değildir, hele hele oyalanmak için kullanılması hiç düşünülemez. Kolay ve boş laflardan ibaret de olmamalıdır. Bu sanatçılar bizim onayımızı ya da karşı çıkmamızı değil, dikkatimizi beklerler çünkü bizi ciddiye almaktadırlar" (2004, s. 346). Kiefer ve diğer önemli Alman yeni-dışavurumcu sanatçıları "kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilediğinden (...), 20. yüzyılın ilk yarısında Nazilerin 'Dejenere Sanat' diye damgaladıkları Alman dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesiyle zaman zaman 'Yeni Vahşiler' olarak adlandırılmışlardır" (Antmen, 2014, s. 266).

Norbert Lynton "Modern Sanatın Öyküsü" adlı kitabında Anselm Kiefer'e genişçe yer verdiği bölümde, sanatçının sanatsal kökeni ile ilgili şunları yazmıştır: "Beuys'u ve Basetlitz'i örnek alan çok daha genç bir sanatçı, onların etkisi altında kalan Kiefer, (...) işleyeceği temel konuyu daha da önce bulmuştu. Bu konu Almanya'nın tarihiydi. Ayrıca gerek kişisel düzeyde gerekse örtük ve ulusal bir tutku olarak yaşadığı, benimsediği kültür değerlerini içeren geçmişiydi. Alman halkının özdeşleşmiş olduğu efsanelerin ve önderlerin, etkisiyle yaşanmasına ve istismar edilmesine izin verdiği Nazi döneminin korkunç olayları, onun çoğu zaman Almanya bağlamında anlamlı bir biçimde kullandığı simgesel malzemesi oldu" (Lynton, 2004, s. 346). Marcel Duchamp'ın hazır yaşam nesneleri ve kübistlerin kullandığı kolaj tekniği, Kiefer'in

sanat serüveninde geliştirerek kullandığı bir sanatsal üretim tarzına dönüşmüştür. Kiefer'in resimlerinde kullandığı teknik, tarihsel resme yeni bir anlatım olanağı sağladığı gibi, manzara resmini de farklı bir boyuta taşımıştır. Bununla birlikte, teknik çeşitliliğin de getirdiği yeniliklerle birlikte *manzara resminin* görünüşünü değiştirerek varsıllaştırmıştır. Aslında Kiefer, “bir zamanlar kişisel düşüncelerin ifade biçimi olan manzara resmini, bir kez daha ‘toplumu sorunlarından arındırmak amacıyla’ kullanıyordu. Manzara olayların bir mecazı hâline gelmişti” (Sezer, 2004, s. 37) onun resimlerinde. Öyle ki Kiefer, *arınmak* için doğayı ve ona içkin biçimi sürekli bir metafor olarak kullanmıştır.

Sanatçı geleneksel ve kabul gören sanatsal üretim yönetimlerinin dışında gerçekleştirdiği devasa boyutlardaki resimlerinde, “harap manzaraları/[tarlaları], savaş sonrası çevrelerini dile getiren geniş ufuklu görünüşleri, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekânları” (Erzen, Ezcacıbaşı San. Ans., 2008, s. 863), metruk fabrikalar, demir yolu hatları, öne çıkan konulardır. Üretken bir sanatçı olan Kiefer, çalışmalarını genellikle monokromatik renkler kullanarak üretir. Bu renkler gri, hardal rengi, siyah ve kahverenginin tonlarıdır. Sanatçı, sanatsal üretim pratiğini, klasik mediumun yanı sıra saç, hasır, toprak, beton, demir, kil, kül, kurşun, çinko, saman, odun ve kırık cam parçaları, kum, kan, kurutulmuş çiçekler/bitkiler vb. gerçek nesneler kullanarak gerçekleştirmiştir. Kullanılan bu malzeme ve yöntemlerin simgesel bir amacın yanında estetik bir kaygı taşıdığı da bir gerçektir. Kiefer'deki boya kullanımı -ki önemli zanaatkârlık ve sebat gerektiren bir iştir- klasik boyamadan daha katmanlı ve dokuludur. Biçimler çoğunlukla katmanlar şeklinde oluşturulur. Kiefer, kompozisyonlarını genellikle derin bir perspektif kullanarak oluşturmaktadır. Çoğu zaman resmin büyük bir bölümü yer düzleminin konfigürasyonu için ayrılır, gökyüzü ise dar tutularak öykünün içeriğinin daha kapsamlı anlatılması sağlanmış olur. Öykü, daima kendi içeriğine ilişkin yönleriyle manzaraya özerk bir durum kazandırır. Kiefer, her ne kadar çalışmalarında, benzer şekilde izleyiciyi öykünün merkezine götüren bir konuma yerleştiriyorsa da her manzara özünde farklı bir yer olarak biçimlendirilmiştir ve aynı zamanda bu *yerler* kendine ait yaşanmışlıkları ile verilir. Bu dizgede, yüzeye eklenen gerçek yaşam nesnelerinin dışında, diğer biçimlerin çoğu renk, leke ve yoğun boya ile biçimlendirilmektedir. Ancak biçimleme (nesnelerin görüntüleri) genel olarak verildiğinden detay pek yer kaplamaz.

Öte yandan sanatçı resimlerinde (çoğunlukla) figüre yer vermemesine karşın manzarada daima “psşik baskıları, ölümü ve yalnızlığı” (Erzen, Ezcacıbaşı San. Ans.,

2008, s. 863) anlatan bir yön vardır. “Bu resimler ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bir düşünceye yöneltirler. Bu resimlerde umut da vardır. Çünkü şiirin kendisi yaşayan yaratıcılık olarak gösterilmiştir, son yapıtlarında ise kötülüğün iyiliği de gerektirdiği yolunda birtakım ipuçlarına rastlamaktadır” (Lynton, 2004, s. 346).

Anselm Kiefer’in 1974’ten sonraki resimlerinde koyu, kasvetli bir atmosferin egemen olmaya başladığı görülür. Bu resimlerin çoğunda Almanya coğrafyasında terk edilmiş tarlalar ve yerleşim yerleri model olarak kullanılır. Bu resimler, metruk bir doğanın içinden yansıyan öğelerin bir betimi olarak ortaya çıkar. Yani yaşamın geride bırakılmışlığını gösteren izleklerdir bunlar daha çok. Bununla birlikte betimlenen manzaranın, özünde, salt kendi (görünen) görüntüsünün ötesinde başka çağrışımları da barındıran bir yönü vardır. *Manzara* ya da *doğa*, özel duyarlıklarla sanatsal bir anlam kazandığından zihinlerdeki genelgeçer bir olgunun ötesine geçmiş, tek anlamın dışına çıkarak yoğun iletişimsellik taşıyan birer olguya dönüşmüştür. Kiefer, çalışmalarında, Lauterwein’in belirttiği üzere, “resim yaparak (...) kolektif yorum kalıplarını dönüştürmenin peşindeydi.” Başka bir ifadeyle, *manzara* olgusu, Kiefer ile birlikte artık masumca temsil edilmemektedir. Çünkü o da alışlagelen biçiminin dışında ele alınıp betimlendiğinde *manzaranın* başlı başına politik bir tavır olmaya başladığını çok iyi biliyordu. Öyle ki *manzara* olgusu bir sanat modelinin ötesinde görülmeye başlandığı andan itibaren, ortaya çıkan bilgi kişiyi birçok açıdan kuşatmaya başlar. Bu nedenle Kiefer, *manzara* resmi çizerek aynı zamanda üzerinde yaşadığı coğrafyanın biçimlendirilmesi ile ilgili alınan kararlar üzerine düşünmeye başlamış ve bu düşünce eylemi, onu, ilgi duyduğu *manzaranın* tarihsel varlığını oluşturan nedenlerin anlaşılması için çok yönlü bir keşfe çıkartmıştır.

Manzara, sanatçının imgesel üretiminde, şimdiki zaman içinden geçmişin yaşanmışlığına (temas eden) uzanan bir uzamdır. Dolayısıyla *manzaralar*, tarihsel olguların anımsayıcıları olarak anlam üretir. Bu açıdan bakıldığında Kiefer’in *manzara* düzleminde, iki zamanlı anlamsal bir göstergeselliğin olduğu duyumsanabilir: geçmiş ve şimdiki zaman aralığı. Kiefer, Alman toplumunda oluşan bellek ve zaman algısı erozyonuna karşı, bir tür (geçmiş) zaman ve uzamın içlerine (doğasına) girerek empati kurmaya ve bununla zihnin algısal tıkanmışlığını gidermeye çalışır. Diğer yandan ise *manzaranın* zaman olgusu, (koşullu/zorunlu) belleğin anımsayışlarıyla oluşturulurken süreç içerisinde geçmişte yaşanan çirkinliğin itiraf ve ifşasıyla birlikte bir çeşit yüzleşme eylemi gerçekleşmeye başlar. Bu zorunlu anımsama etkinliği Kiefer’in sanatında açık bir şekilde ifade edilir. Bu bağlamda Kiefer, *manzara* ya da *yaşanılan*

yeri, öznel belleğin aracılığıyla tek zamanlılığı ortadan kaldırarak tüm zamanların içine (zaman aşırılık) aktarmaktadır. Ancak buradaki başat amaç, geçmişin yeniden canlandırılması değil, geçmişin algılanmasına olanak sağlamaktır. Daniel Arasse, Kiefer'in "(...) manzaraların sanatçının aynı yerlere sık sık dönmesine rağmen değişik, geleneksel olmayan ve dikkati çeken imajlarla bağdaştırmasıyla benzer bir anımsatıcı mantık takip ettiğini" belirtir ve sanatçının çalışmalarının, "sadece dolaylı bir yolla bildiği Alman geçmişini içselleştirmek ve yapılandırmak için kullandığı bir 'hafızalar tiyatrosu' oluşturduğunu" (akt. Lauterwein, 2007, s. 39) ifade eder. Bu nedenle *geçmiş*, Kiefer'in manzarasında ölüp gitmiş bir olgu değildir, tersine, belleğin derinliklerinde kalan geçmişin varlığının anımsanması olarak yer almaktadır. Bu anımsama etkinliği, ancak geçmişe ait olguların ve nesnelerin aracılığıyla gerçekleşebilmektedir.

Kiefer, geçmişin tarihsel yapısını ve (sembolik) ulusal mitleri imgelem dünyasına taşıyarak *düşünsel* hareket alanını genişletmiştir. Olayların dışında kalmak istemediği, tam tersine, geniş bir düşünce yelpazeyle üstüne gittiği ve gizlenenin ortaya çıkarılması için farklı bağlamlar kullanarak onu algılatmaya çalıştığı görülür. Bu nedenle Kiefer yaşadığı zamanın tutsağı olmamış, empati gücünü kullanarak sanatsal yaratımıyla (kendi) zamanın dışına çıkmayı başarmış bir sanatçıdır.

Zihinlerden kovulmuş geçmiş, Kiefer'in çalışmalarında bazı açılardan yeniden ortaya çıkar. Çünkü Kiefer, önce kendisinin daha sonra da toplumsal/ortak belleğin yitimine karşı durarak tarihin derinliklerine girer ve elde ettiklerini gün yüzüne çıkarır. Belki de başa çıkılması en zor olan, gerçeğin uzun zamandan beri toplumda dezenformasyona uğratılmasıyla yaratılan sahte tarihsel bilincin ve belleklerde çeşitli kodlarla yer edinen yanlış *bilginin* dönüştürülmesidir. Çünkü toplum, kabul edilmesi zor olan gerçeğin çıplak hâliyle karşılaştığında gösterene karşı saldırma eğilimindedir. Bellek yitimine uğrayan toplum ve birey, tarih yitimine uğradığından tarihin dışına itilmiş olur. Bu bağlamda Kiefer, tüm varlığıyla ve ısrarla, edilgin belleği etkinleştirmeye çalışarak belleğin şimdiki zamana eklemlenmesi için var gücüyle geçmişe doğru yolculuklar yapar. Bu yolculukta, geçmişe dönük bilgi ile bugüne itirazın orantılı ve eş zamanlı arttığı görülür. Kiefer geçmişi çürümeye bırakmak istemez. Çünkü bugünün tam anlamıyla anlaşılmasının geçmişin belleklerde korunmasına bağlı olduğunu ileri sürer. Bu nedenle, Aleida Assmann'ın belirttiği üzere, Kiefer, "[tarih/bellek] (...) kaybın[ın] bir kaydını tutar ve bir çeşit 'hasar terapisi' yoluyla kültürel bellekten silinmiş olan unsurları yeniden kurar" (1999; akt. Lauterwein, 2007, s. 39). Kısaca Kiefer, bitmiş bir yaşamın ruhunu yeni bağlamlar ve sanatsal üretim

denemeleri aracılığıyla (anlamsal olarak) yeniden yaşama döndürmektedir. Yani geçmişe ait bilgiyi, şimdiki zamanın olanakları içinde ona yeniden bir varlık kazandırarak algılatmaya çalışır. Bu nedenle denilebilir ki Kiefer'in çalışmaları, geçmişle bugün arasında anlamsal/öyküsel bağ kuran görsel bir alandır.

Kiefer, ısrarla, *manzaranın* ya da *yaşanılan yerin* ortak bellekteki yansımalarını,²¹ onları alımlatmak amacıyla, resminin temel noktası yapar. Bununla alımlayıcının gösterilen manzarayı deneyimlemesini ister. Çünkü bu şekilde manzaranın gerisindeki anlamın kavratılabileceğine inanır ve manzarayı, artık bilindik estetik ve sıradan anlamının ötesine taşıyarak onun pek de masum olmayan yönlerini gösterme arayışı içine girer.

2.6.3. Anselm Kiefer'in Alman Kültür Tarihi ve Mitleri ile İlgili Çalışmaları

Kiefer için *demir yolu hattı* önemli bir metafordur. Kiefer bu metaforu ilk kez *Siegfried'in Brünhilde'ye Olan Zor Yolu* isimli kitap çalışmalarında kullanılmıştır. Bu yarım kalmış ya da tamamlanmamış metafor, daha sonraki çalışmalarında farklı biçim ve bileşenleriyle somutlaşarak yeni imgeler yaratmıştır. *Demir Yolu*, Nazilerin yaptığı soykırımdan sonra zihinlerde başka bir biçimde yer aldı ve çoğu zaman olumsuz çağrışımlarından dolayı belleklerde hep tiksindirici bir nesne ya da olgu olarak kaldı. “1942 sonrası Avrupa'daki bütün demir yolları potansiyel olarak Auschwitz'e²² doğru gitmekteydi ve böylelikle demir yolu hattının bütün sistemi kendinde cisimleştiriyor olduğu söylenebilir. Devamında, geri dönüşü olmayan yolun bir sembolü olarak demir yolu hattı Soykırım'ın en çok bilinen klişe imajı hâline gelmiştir.” Kiefer, 1990'da yaptığı bir söyleşide, *demir yolu hattının* zihinlerde neyi çağrıştırdığı üzerine şöyle bir açıklama yapmıştır: “Bir yerlerde demir yolu rayları görüyoruz, Auschwitz'i düşünüyoruz ve bu hemen değişecek bir şey değil” (akt. Lauterwein, 2007, s. 146).

²¹ Daniel Arasse'ye göre (2001), “Kiefer göreve çağırdığı bellek mahkemesi tarafından yargılanacak tarih ve mite karşı, Alman toprağını, fikrini temsil eden arka planlar olarak boyamaz”; tersine, bu arka planda iki temayı öne çıkarır: “Birincisi, Eric Michaud tarafından tanımlanmış olan, manzara resminin “Alman ruhunun otoportresi” olarak eleştirisi: Yükseltilmiş ufuk ve çorak topraklar, kendilerine ait Almanya vizyonunu yayımlamak için Naziler tarafından tahsis edilen Romantik manzara resmi geleneğine ters düşer. İkinci tema, Kiefer'in manzarasının, toprakla çalışmayı yücelten Nazi resimlerinin merkezkaç ikonografyasıyla kirlenmesidir. Aynı doğrultuda, Alman halkı tarafından ekilip biçilen ve kolektif ruhunun kolektif bedenine dönüşen milliyetçi “*Scholle*” (toprak) mitine eşlik eden “kan ve toprak” ideolojisi temasına götürür. Kiefer'in sürülmüş tarla manzaraları, toprakları, böylelikle hem resim türü olarak manzara resmi türü olması hem de onun ideolojik olarak istismar edilmesi sebebiyle kirlenmişti. Sanatçı ilk olarak bu üç seviyeyi ayarlar ve sonrasında seleflerinin yansımalarını ortadan kaldıran heterojen maddeler ekleyerek onları yıkıcı araçlarla değiştirir” (Lauterwein, 2007, s. 133).

²² Auschwitz: İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası tarafından kurulan en büyük toplama kampı, zorunlu çalışma ve imha kampı olarak düzenlenmiş bir yerdir.

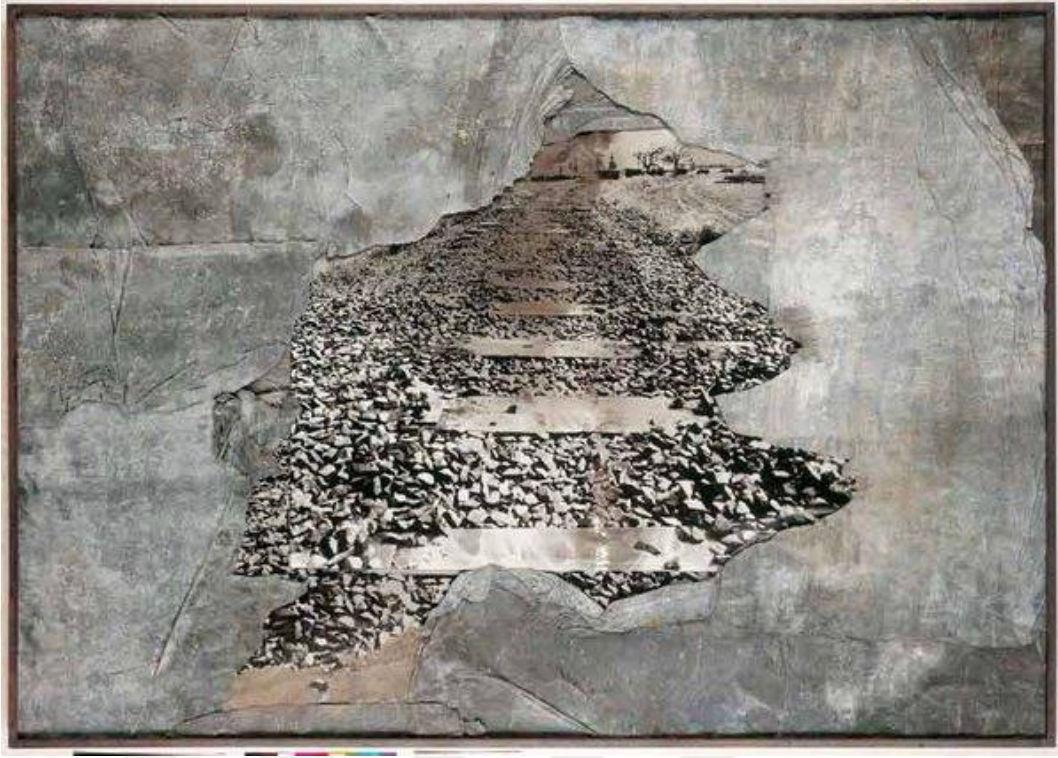
Kiefer de pek çok insan gibi demir yolunun zihinlerde yarattığı olumsuz çağrışımlardan kurtulamamış ve bunu konu alan birçok çalışma yapmıştır. 1986 tarihli olan *Demir Yol* adlı çalışmasında, yıkıma uğramış metruk bir manzaranın merkezinden geriye doğru uzanan bir demir yolu hattı vardır (Resim 164). Derin bir perspektifin kullanıldığı resimde, demir yolu hattının bir zaman sonra üç farklı yöne doğru ayrıldığı görülür. Soykırımın en bilinen sembollerinden olan demir yolu hattı, belleğin işleyişinde de önemli bir etkidir, şöyle ki “demir yolu hattının takip edilmesi belleği yeniden canlandırırken demir yolunun tek hatta inmesi kampların terk edilişi ve belleğin silinmesi ile ilişkilidir” (Lauterwein, 2007, s. 72). Resmin büyük çoğunluğunun gösterildiği yer düzleminden ufka doğru kasvetli (derinlikli) bir atmosferin egemen olduğu hissedilir. “Sembolizasyon süreci, birçok yerde yayımlanan 1945 Şubat ortası ve Mart ortası arasındaki bir tarihte Stanislaw Mucha tarafından çekilmiş olan Birkenau kapılarına doğru giden karmaşık demir yolu hatları fotoğrafı ile başladı. Kampın içinden çekilmiş olan bu fotoğrafta, savaş esirleri, şüphesiz ki ters yönde ilerleyerek içeri girerken izleyicinin bakışını dışarı yönlendirir. Yine de merkezkaç perspektifi bunu bir ölüm hattı hâline getirmiştir” (Lauterwein, 2007, s. 147). Ancak Kiefer, fotoğraflarda görülen birbirinden ayrılan rayları Mucha’un belgesel tarzdaki donuk fotoğrafından kopararak, plastik dilin olanaklarıyla yeni bir düzlemde, öyküsel ve biçimsel özelliklerini daha görünür bir düzeye getirerek manzaranın okunurluğunu netleştirmiştir. Burada, fotoğraf kaynaklı üretilen imgenin yarattığı çağrışımlar ile fotoğrafın gösterdiklerinin dışında kalanların, dolayısıyla gerçeğin, bütünsel olarak algılanmasına olanak sağlanmıştır. Bununla birlikte, perspektifi ters bir düzleme alır ve rayları birbirilerinden ayırır, kaçınılmaz varış yerleri olan kamplara giderken raylar, bir araya gelmek yerine ufukta kaybolur. Kiefer, bu çalışma için *Eisen-Steig (Demirden Dağ)* başlığını kullanır. Bir zamanlar ağaç elektrik direklerine tırmanmak için kullanılan demirden ayakçak, resmin merkezinde yer alan rayın sağ ve sol tarafına yerleştirilmiştir. Her iki ayakçak zeytin dalı ile süslenmiş ve sağ taraflarına kurşun parçası iliştilmiştir. Resimde, (rayların) perspektifin daha aşağı bir seviyeden/orta bölümden başlatılması ya da gösterilmesi, izleyicinin merkezî bir pozisyonda konumlanarak rayların ayrıldığı bölüme doğru odaklamasını sağlamıştır.



Resim 164. Anselm Kiefer, Demir Yolu, 1986, Tuval Üz. Emilasyon, Akrilik ve Kül vd. 350 x 410 cm

Renk, çoğu zaman alımlayıcı üzerinde biçimin varlığından önce etki bırakabilmektedir. Özellikle bu renk *ölüm*ün anlatıldığı bir renk ise insan psikolojisini derinden etkilememesi imkânsızdır. Kiefer, bu ve diğer pek çok resminde, doğa ve insan ölümünü benzer renkler aracılığıyla duyumsatmaya çalışır. İncelenen bu resimde, kullanılan renkler sayesinde yaşamın donukluğunun yani ölümcüllüğünün insanın tüm yaşam bilgisi ve deneyimlerinin dışında bir anlam ürettiğini ve bununla insanın *ölüm* ya da *yıkımına/yok oluşuna* dair yeni bilgi (ya da ifade) alanları yarattığını görebiliriz. Resmin bütününe egemen olan monokrom renkler, resmin okunurluğunu bir açıdan kolaylaştırırken (kullanılan oksit sarı, siyah ve bu renklere yakın tonlar) gerilimli bir atmosfer de yaratmaktadır. Bu az renkliliğin (renksizlik anlamında değil) yanında az biçimin kullanıldığı yüzeyde, odaklanma kaçınılmaz olarak ölümü anımsatan *demir yolu hattında* yoğunlaşmıştır. Bu metafor, resmi bütünsel olarak kuşatan monokrom renkler aracılığıyla her koşulda *ölümün içeriğine* gönderme yapmaktadır.

Kiefer, bu çalışmalarda Nazilerin yaptığı tüm insanlık dışı eylemlerden dolayı sanki Alman ulusu adına Yahudilerden özür diler gibidir. Kiefer, bu görüntüler aracılığıyla Alman toplumundan gizlenen tarihi gün yüzüne çıkardığı gibi, Alman toplumunu ahlaki ve ruhsal bir krizden kurtarmaya da çalışır. Kiefer kendi ırkı ve Hitler politikaları adına bir tür günah çıkarmaktadır (Şahiner, 2005, s. 57).



Resim 165. Anselm Kiefer, Siegfried'in Brünhilde'ye Olan Zor Yolu, 1991, Camlı Çelik Çerçeve Üzerine Fotoğraf, Kurşun, 170 x 240 cm

Kiefer, 1977 yılında hazırladığı kitabında kullanılmayan demir yolu hattı fotoğraflarından birini, 1991 yılında aynı isimle yaptığı *Siegfried'in Brünhilde'ye Olan Zor Yolu* çalışmasında kullandı (Resim 165). Bu çalışmasında, 1980'lerden bu yana çokça kullandığı materyal olan kurşunu, terk edilmiş bir demir yolu hattının fotoğrafının üzerine birkaç katman kullanarak örttüğü görülür. Fotoğrafta, demir yolu hattının belli belirsiz görünen bir yaşam alanına doğru uzanan görüntüsü belirlemektedir. Daniel Arasse, sanatçının bu çalışmasında kullandığı kurşun metaforunun “‘kültürel tanımı’na” (cultural definition) dikkat çeker ve “kurşunu sanatın spiritüel misyonu ve tarihî durumun ağırlığı arasındaki çekişmeyi gösteren malzeme olarak tanımlar ve böylelikle sanatın ‘fırar etmesi’nin imkânsızlığının fiziksel deneyimini iletir” (Arasse, 2001; akt. Lauterwein, 2007, s. 75). Kiefer, kurşun malzemesini Lauterwein’in belirttiği gibi, *zamanın bir alegorisi* olarak kullanır. Yani kurşunun “yaşı, ışık geçirmezliği, koruyucu özelliği, melankolik ve spiritüel özellikleri, fosilleşmesi ve ayrıca bu özel durumda geldiği yerin önemini” (Lauterwein, 2007, s. 75) belirtir.²³ Bu çalışmada kullandığı

²³ Rıfat Şahiner “Kömürleştirilmiş Bir Geçmişin Kurşuni İzleri” başlıklı makalesinde, Kiefer’in çalışmalarında yoğun olarak kullandığı kurşun malzemesini şöyle yorumlamaktadır: “Kiefer’in en çok tercih ettiği tekniklerden biri ise çoktan kömürleşmiş, küllenmiş hissi veren tuvallerine eriyik hâle getirilmiş kurşunu dökerek katliamın korkunçluğunu her seferinde biraz daha vurgulamasıdır. Bu bize,

kurşunu Köln Katedrali'nin çatısından alan Kiefer, kullandığı malzemeye söz konusu katedralin tarihine, *kültürel tanımına* yeni bir anlamsal alan açarak, başka çağrışımların oluşmasını sağlamıştır. “Köln Katedrali'nin kendisi başlı başına bir millî semboldür. 15. yüzyıl ile 19. yüzyıllar arasında bitirilmemiş bir şekilde kalmıştır ve bu bitirilmemişlik onu kalıcı olarak rahatsız edici duruma dönüştürdüyse de bu, ona ayrıca yine aynı şekilde devam etmekte olan bir çalışma olan Alman milleti gibi bir gün bir bütün olacağının sözünü verdi” (Lauterwein, 2007, s. 75). *Siegfried'in Brünhilde'ye Olan Zor Yolu*'nun 1991'de yeniden yorumlanması, sanatçıya, zaman ve ortak bellek ile ilgili sıkça kullandığı *demir yolu hattı* eğretilmesi aracılığıyla soykırıma dair yeni anlatım olanakları sunmuştur. “Kiefer'in Nazilerin mitolojik rol modelleri üzerine olan çalışması, mitlerin romantik bakış açısını ve ideolojik olarak istismar edilmelerini yapı söküme uğrattır ancak bütün özdeşleşme unsurlarını baskılamaz: Siegfried Brünhilde'yi unuttur ancak o zaman da onu tarihten çıkartan bir sanat tarafından saklandığı zaman ona kavuşmaya çalışır” (Lauterwein, 2007, s. 75-77).

Kiefer'in 1974 tarihinde yaptığı *Mayıs Böceğinin Uçuşu* adlı çalışması, sadece kullandığı teknik, biçim ve boyutları nedeniyle değil, yer verdiği konu açısından da önemli bir resimdir (Resim 166). Söz konusu çalışma; savaşın, kültürel öğelerin içeriğinin değiştirilerek nasıl istismar edildiğine dönük imgeler oluşturur. Resimde, bugün hâlâ popüler olan bir ninninin içeriği değiştirilerek yeniden üretildiği bir versiyonu yer almaktadır. “Otuz Yıl Savaşları döneminden kalan bu ninni İkinci Dünya Savaşı sonrası Pomerania²⁴ Polonya'ya geri verildiğinde yeniden söylenmeye başlanmıştı. *Mayıs Böceğinin Uçuşu* alev makineleri tarafından yaratılan klasik bir yıkım sahnesini gösterir. Ufuk çizgisinde, merkezdeki orman tarafından neredeyse tamamen yutulmuş olan minik figürler seçebiliriz. Bu figürler, aslında *Maikaferlied*'in (Mayıs Böceğinin Şarkısı) sözlerinin bir bölümüdür: ‘*Uç Mayıs böceği, uç / Baban savaşa gitti / Annen Pomerania'da / Pomerania yandı, kül oldu / Uç Mayıs böceği uç*’. Yanıp kömüre dönmüş kış manzarasında yaşayan tek şey, ölüp gidenleri cisimleştiren şarkıdır” (Lauterwein, 2007, s. 139).

Kiefer'in psikik gelgitlerini çağırıştırır. Bir yandan eritilmiş kurşunun her seferinde çıkardığı seslerle faşizan ve sadist duygularını tatmin eden ve Hitler ile özdeşleşen sanatçı, diğer yandan da bu imgeleri örtmek, dondurmak ve gömmek istemektedir âdetâ. İşte tam da bu yüzden Kiefer'in işleri kendini doğrudan ele vermez çoğu zaman, sanatçının gerçek niyeti, bastırmaya çalıştığı dürtüleriyle biçimleme anlayışı ve bu biçimlere iliştiirdiği sözcüklerin çağrışım alanı arasındaki gerilimdir ve bu Kiefer'i büsbütün kılmaktadır” (Şahiner, 2005, s. 55).

²⁴ Ya da Pomerland; “bugün Polonya'da olmakla beraber, zamanında Almanya'nın sınırları içindeydi. Pomerland Almanya'nın İkinci Dünya Savaşı'nda kaybettiği ilk yerlerden biridir” (Erden, 2003, s. 67).



Resim 166. Anselm Kiefer, Mayıs Böceğinin Uçuşu, 1974, Çuval Bezi Üzerine Yağlı Boya, Emülasyon ve Akrilik, 220 x 330 cm

Kiefer, bir ninninin melodisi ve sözlerini gerçek bağlamından kopararak -ki bu örnek bir ninni olunca daha çarpıcı hâle geliyor- onun savaş esnasındaki bir olaya uyarlanmasını, yeni bir düzlemde yeni bir amaçla kullanılmasını irdeler. Başka bir deyişle sanatçı, Nazilerin, Alman dilini kendi propaganda amaçlarına uydurmak için değişime uğratmalarını, daha doğrusu deforme ederek kullanmalarını eleştirmektedir. Yaşamsal izin olmadığı bu manzarada, Kiefer, ortak bellekte yer edinen bir ninninin kafiyelerinin gerçek hâlini ve içeriği değiştirilmiş söylem biçimlerini görselleştirerek betimlemiştir. Kiefer bu resmin kompozisyonunu, diğer resimlerinden farklı olarak yatay bir düzlem üzerine konfigüre etmiştir. Bu yatay oluşum içinde perspektif olgusu, ön plandan geriye doğru yatay olarak gösterilen siyah tarlanın içinde, yine yatay şekilde birbirine paralel düzensiz beyaz çizgilerle oluşturulmuştur. Bu yatay devamlılık resmin her yerine egemendir. Bu çalışmada farklı olan bir diğer yön ise gökyüzü ile yeryüzü düzleminin birbirine tezat oluşturacak şekilde resmedilişidir: Gökyüzü, yeryüzünün tüm devingen ve kasvetli içeriğine karşın daha sakin bir durumdadır. Bununla birlikte, kullanılan siyah rengin yoğunluğu ve olayın devam eden anının betimlenmesi, resme ayrıca dinamik bir yapı kazandırmıştır. Kompozisyonun büyük bölümünün yer düzlemine verilmiş olmasından dolayı geniş bir görüş alanı sağlanmıştır. Bu düzlem,

izleyenin doğrudan manzaradaki yanmakta olan tarlalara odaklanmasını sağlamıştır: “toprağın bu transformasyonu, insanın çektiği acıları simgelemek amacıyla bir metafor olarak kullanılmış olabilir” (Erden, 2003, s. 67).



Resim 167. Anselm Kiefer, Denizaslanı Operasyonu I, 1975, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 220 x 300 cm

Resim 168. Anselm Kiefer, Siegfried Brünhilde'yi Unutur, 1975, Tuval Üz. Yağlı Boya, 130 x 170 cm

Resim 169. Anselm Kiefer, Hagenbewegung Operasyonu, 1975, Çuval Bezi Üz. Y.B., 132 x 150 cm

Kiefer, resmini gerçeklikten seçilmiş öyküleri kaynak kullanarak biçimlendirir. Seçilmiş olan bu öykü veya anlatılar, çoğunlukla doğanın bilinen ya da bilinmeyen bir manzarası içinde biçimsel olarak oluşturulur. Bu biçimsel düzenlenişte, genelde öykünün bağlamına göre malzemeler kullanılarak öykü somut hâle getirilir. Osman Erden, Kiefer için hazırladığı “Almanya’nın Vicdanı: Anselm Kiefer” başlıklı makalesinde, sanatçının 1975 yılında yaptığı *Denizaslanı Operasyonu I* (Resim 167) adlı çalışmasının, Nazilerin İkinci Dünya Savaşı’ndaki savaş taktiklerinden esinlenerek yapıldığını söyler ve söz konusu çalışma ile ilgili şu açıklamalarda bulunur:

Adolf Hitler, 1940 yılında İngiltere’yi işgal etmek üzere bir plan ortaya koyar. Plana göre hava kuvvetleri İngiliz direnişini bertaraf ettikten sonra deniz kuvvetleri İngiltere’nin güneyine çıkartma yapacaklardır. Kısa bir hazırlık evresinden sonra plan uygulamaya koyulur, fakat İngiliz kuvvetleri beklenilenden daha kuvvetli direnirler. Operasyonun gereğinden fazla uzaması ve Hitler’in Rusya’yı işgal etmek istemesi üzerine Denizaslanı Operasyonu askıya alınır. Yağlı boya ile yapılmış bu resimde daha önce “İşgaller”de de görülen küvet karşımıza çıkar. Nazi ordusunun üst düzey komutanları deniz savaşlarının planlarını yaparken küvet ve oyuncak gemileri kullandıkları bilinmektedir. Küvetin Nasyonal Sosyalizm ile yönetilen Almanya’da önemli bir yeri vardır. Nasyonal Sosyalist Parti hijyenik tedbirler kapsamında her eve bir küvet bulunması zorunluluğu getirmiştir. (...) “Denizaslanı Operasyonu I” resminde Kiefer’in “Baba, Oğul, Kutsal Ruh” ve “Diriliş” resimlerinde de görülen, kutsal üçlüyü sembolize eden üç sandalye motifi göze çarpmaktadır. Naziler ortaya koydukları mücadelede Tanrı’nın daima kendilerini desteklediğine inanıyorlardı” (Erden, 2003, s. 68).

Kiefer'in bu dönemde yaptığı diğer bir çalışması olan *Siegfried Brünhilde'yi Unutur* adlı resmi, sıra hâlinde geriye doğru uzanan ve birbirine yaklaşan saban izleriyle kaplı karlı bir manzaranın betimidir (Resim 168). “Resmin başlığı, kahramanın hain Hagen tarafından yönetilen bir terapi etkisi altında sevdiği kadını terk ettiğini düşündürmektedir.” (Lauterwein, 2007, s. 71). Sanatçı, aynı yıl, adını Nazilerin askerî operasyonlarının kod adlarından alan bu resme benzeyen pek çok karla kaplı manzara resmi yaptı. Bu operasyon adları Alman mitolojisinden ilham alınarak kullanılmıştır. “Bu yüzden ‘Hagenbewegung Operasyonu’ isimli resimdeki karla kaplı tarla, şövalye Hagen’ın Nibelungen’e olan bağlılığı ile aynı zamanda 1918 tarihli son Alman saldırısını da anırtır (Resim 169). Efsanede unutma iksiri şişesi Siegfried’in hafızasını kaybetmesine sebep olduğu gibi, efsanevi zehirlenme tarihinde aşk idealinin gelişimini engeller. Bu resimde ve içinde mantar ve şişelerin bulunduğu resim dizisinin diğer resimlerinde, Kiefer’in manzaraya bakışımızı büyüten ya da engelleyen kar ile temsil ettiği unutma merkezî bir tema hâline gelir” (Lauterwein, 2007, s. 71). Kiefer, söz konusu resmi sadece yağlı boya kullanarak yapmıştır. Resim ön planından geriye doğru uzanan tarla bir zaman sonra ortak bir noktada toplanmaya başlar. Resmin merkezinden geriye doğru saban izlerinin üzerine perspektife paralel şekilde resmin adı yazılmıştır. “Siegfried Brünhilde’yi Unutur resmindeki saban izleri ‘Ölüm Fügü’ şiirine adanmış manzaraların merkezkaç kompozisyonunu önceden canlandırır gibi görünür. Mitin, unutuşun milliyeti oluşturan yeni bağı olduğu Soykırım sonrası, savaş sonrası dönemden günümüze aktarıldığı görülebilir” (Lauterwein, 2007, s. 71).

Sanatçının bu dönem çalışmalarından olan *Hagenbewegung Operasyonu* adlı resmi, yine abartılmış bir perspektifin ve siyah-beyaz renklerin yoğun olarak kullanıldığı, koyu bir atmosferin betimlendiği bir çalışmadır (Resim 169). Resimde “palet -resim için romantik sembol- manzaranın siyahlığının üzerine bir kalkan gibi örtülmüş durumdadır. Kiefer resim yaparak ‘doğanın güzelliğini bozmanın’ ve kolektif yorum kalıplarını dönüştürmenin peşindeydi. Böylelikle palet 1918’deki son Alman taarruzu esnasındaki gerçek hayat manzarasında yer alan değişikliklerin öznel bir yorumlayıcısı olmanın ve tarihsel olayın bağlamında tasvir edilen manzarayı ustalaştırmanın peşindedir” (Lauterwein, 2007, s. 135).



Resim 170. Anselm Kiefer, Kül Dünyası, 1982, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 280 x 380 cm

Kiefer, 1982 yılında *Ölüm Fügü*²⁵ şiirine atfettiği manzara resimlerinden sonra, resmin merkezinden geriye doğru uzanan demir yolu hatlarının görüldüğü boş, metruk bir manzarayı betimleyen *Kül Dünyası* çalışmasını yaptı (Resim 170). Resmin İngilizce adının, “muğlaklığı hem Alman mitolojisi merkezinde ve dünyanın ekseninde bulunan efsanevi Yggdrasil ağacının dönüşümünü hem de dünyanın küle dönüşmesini işaret eder” (Lauterwein, 2007, s. 81). Andréa Lauterwein bu çalışmanın içeriğini belirleyen metaforlarla ilgili şu değerlendirmeleri yapmıştır:

Kiefer, Wagner’in tanrıların alacakaranlığına yol açan *Yüzük* serisinde olduğu gibi, bunun tarihteki temel kanunlara gösterilen saygının eksikliği olduğunu söyler gibi görünmektedir: Siegfried, Brünhilde’yi kurtarmak için küle dönüşmüş ağacın içinden çektiği Nothung isimli kılıcı ile hem gücü hem de adaleti simgeleyen Wotan’ın kutsal mızrağını kırar. Mitin Fritz Lang tarafından yapılan sinema uyarlamasında, uyarıcı bir görüntü bu metamorfozu çapraz geçişimli imajların bir sekansını gösterir: efsanevi külü sembolize eden bir çiçeklenen ağaç bir salkım söğüte dönüşür ve daha sonrasında kurumuş bir ağaca ve sonrasında o da bir kafatasına dönüşür. 1982’de Kiefer aynı efsanevi ağacı kıyametin bir sembolü olarak gösterdi ancak ufukta ağacın bir izi yoktu, kılıç biçiminde yanmış bir odun parçası vardı. Büyüme ve düşüşün sonsuz döngüsünü temsil eden “Hayat Ağacı”ndan geriye küller dışında bir şey kalmamıştı (Lauterwein, 2007, s. 81).

²⁵ Ölüm Fügü, Nazi toplama kampı tel örgüleri arasında mezar kazma ve gömme işiyle uğraşan bir grup Yahudi’nin şiiridir. Bu dizelerde Kiefer, Paul Celan’ın *Ölüm Fügü* adlı şiirinden yola çıkmıştır.

Kiefer, önceki çalışmalarında kullandığı perspektif ve boya uygulamasını bu resimde de sürdürmüştür. Ancak bu resimde demir yolu hattı imgesi belirgin değildir, daha çok ufka doğru uzayıp giden bir patika yolunu anımsatır gibidir. Sanatçı, çalışmalarında sürekli kullandığı katmanlı boya ve kompozisyon mantığını, bu resmin öyküsüne de uyarlamış ve resimsel dinamizm artırmıştır. Resimde, yer düzlemi olanca ağırlığıyla anlatımı yeryüzü biçimine çekmektedir. Resmi oluşturan biçim ve renklerin bütünlüğü, her açıdan kolay okunan yönleridir. Ufukta, yer ile gök arasında yatay olarak çekilen siyah çizginin gerçeğe kattığı zorunlu belirleyiciliğini saymaksak, yer düzlemi ve gökyüzü düzlemi iki ayrı biçimsel parça değil, bir bütün olarak belirir. Resim, alımlayıcının gözünü ön plandaki yoğun ve hareketli biçimsellikten alıp daha gerilerdeki dingin yerlerde dinlendirmektedir. Tüm bu değerlendirmelerin yanında zihinleri en çok yoran, resimlerde doğaya ait yapının deforme oluşu ve yaşamın sönüdüğü anlamının egemen oluşudur.



Resim 171. Anselm Kiefer, Nuremberg, 1982, Tuval Üz. Akrilik, Emülasyon ve Saman, 280 x 380 cm

Kiefer'in 1980 ve 1982 arasındaki dönemi, sanatçı olarak olgunluğa eriştiği, ifade biçimlerini tam olarak geliştirdiği dönem olarak biliniyor. Sanatçının bu dönem çalışmalarından biri olan *Nuremberg* (Resim 171) adlı çalışması, “imgelerle ördüğü simgesel anlatımlı bir resimdir” (Ötügen, 2010, s. 98). Çalışma gerçek öyküden

esinlenerek yapılmıştır. Cebrail Ötgün, “Sanatın Şiddeti ve Sınırları” başlıklı makalesinde incelediği Kiefer’in bu çalışması ile ilgili şunları yazmıştır:

Konu, Nazi döneminde Yahudilerin yakıldığı fabrikaların olduğu Almanya’nın Nüremberg adlı kenti üzerinedir. Eski Nüremberg, Almanya’nın en verimli topraklarının, fabrikalarının olduğu, insanların müziğe ve kültüre önem verdiği simgesel bir yerleşim yeri idi. Daha sonra bu kent Nazi törenlerinin yapıldığı mekânlar hâline gelmiş, fabrikalar soykırım makinelerine dönüşmüş, bereketli topraklar ise soykırıma uğrayan insanların toplu hâlde katledilip gömüldüğü tarla mezarlar hâline gelmiştir. Almanya’nın bir zamanlar kültür simgesi olan Nüremberg artık Almanya’nın kara lekesi hâline gelmiştir (Ötgün, 2010, s. 99-100).

Resimde terk edilmiş, tahrip olmuş bir doğanın içinden geriye doğru uzanan bir tarlanın sağ tarafında, tarlanın perspektifine paralel ufka doğru küçülerek sıra hâlinde belli belirsiz fabrikaların varlığı görülmektedir. Resmin ön planında yoğun olarak gösterilen yanık samanlar ve küller, artık bu kasvetli alanda yürümenin olanaksız bir hâle geldiğini göstermektedir. Bununla birlikte, “çizgisel tarla görüntüsünün önünde samanlar dikey olarak ve ritmik hareketlerle bir zıtlık-gerilim yaratmaktadır. Tarla çizgileri geriye ve yukarıya sol tarafa doğru bilinçli bir abartıyla verilmiştir. Bu abartıdan sanatçının devasa fabrika görüntülerine dikkatimizi çekmek istediğini anlıyoruz” (Ötgün, 2010, s. 100).

Anselm Kiefer’in 1980 yılında yaptığı çalışmalarında biçimlerin daha fiziksel bir hâle geldiği ve olağan dışı dokular ve malzemeler kullanmaya başladığı görülür. Kiefer, çoğu resminde olduğu gibi bu resminde de anlatılmak istenen imgeyi karışık malzeme kullanarak gerçekleştirmiştir. Resmin bütününe çevreleyen temel malzeme olan samanın yanı sıra kül, akrilik boya ve emülsiyon kullanılmıştır. Kiefer, düşünülenin, imgelem dünyasında biçimlenişinde başat rol alan materyaller aracılığıyla somutlaşabilmesi olanağını vermektedir. Bununla birlikte, materyalin kendisini doğrudan yüzeye kullanarak, “yapıtın içeriğiyle birlikte, aynı zamanda malzemenin bağlamına da gönderme” (Ötgün, 2010, s. 100) yapmaktadır. Gündelik nesneleri doğrudan kullanarak imge üretmek, sanat tarihinde Duchamp ile başlayan bir süreçtir ve 20. yüzyıl sanatında görsel estetik alanında ortaya çıkan en önemli yeniliklerden biridir. Yaşam nesnesinin doğal hâlini gerçek temsiliyetiyle birlikte kullanarak imge üreten Kiefer, *malzemeyi* içerik bağlamına denk düşecek biçimde konfigüre ederek alımlayıcı üzerinde kimi zaman huzursuz edici derin etkiler bırakmaktadır. Malzeme, Kiefer’in çalışmalarında somutluğundan dolayı “hem beyne hem de dokunsallığa hitap eder.

Malzeme yapıtta, kendi anarşist yapısıyla estetik değil; yeni bir estetik, yeni bir bakış, yeni bir düşünsel-dokunsal alan açar” (Ötgün, 2010, s. 100). Beuys’tan etkilenerek, maddenin doğrudan kendisini kullanarak yaratımı gerçekleştiren Kiefer, resmin yüzeyine taşıdığı doğal nesnelerle bir anlamda, anlamsal ve biçimsel organik bir bütünlük sağlamıştır. “Nesneyi boyamak yerine nesnenin kendisini kullanmak, geleneksel olanın dışında yeni bir gerçeklik arayışının sonucudur. Nuremberg alanı samanla kaplıdır ve malzemenin kendi bağlamının yarattığı etkiyle sanki kentin geçmişine bir gönderme yapar. Bir zamanlar buralar verimli ve bereketli topraklardı. Ama zıt ilişkisini de kurar. Samanın altındaki büyük siyah alanlar, küller ve yanıklar kentin, karanlık yanı olan bir kent olduğunu bize anımsatır” (Ötgün, 2010, s. 100).



Resim 172. Anselm Kiefer, Wayland’ın Şarkısı (Kanatla Birlikte), 1982, Fotoğraf Üzerine Yağlı Boya, Emülasyon ve Kâğıt, Tuvale Tutturulmuş, Ayrıca Kurşun, 280 x 280 cm

Resim 173. Anselm Kiefer, Cherubim-Seraphim, 1983, Tuval Üz. Karışık Tek., 788 x 654 cm

Sanatçının bu dönemdeki *Wayland’ın Şarkısı (Kanatla Birlikte)* adlı bir diğer çalışmasında, *Nuremberg* resmindekine benzer derin bir perspektifin kullanıldığı engebeli bir manzara belirmektedir (Resim 172). Ama bu resimde daha kasvetli bir atmosfer hâkimdir. Bu kasvetli manzara kompozisyonunda;

(...) yanık siyah alanın üzerinde muazzam bir kurşun kanat yükselir. Kiefer’in resminin büyük boyutları (...) ve materyallerinin yoğunluğu bu temanın anıtsallığını ifade eder. Wayland’ın Şarkısı’nın öyküsü Töton Tanrılarının tarihini anlatan anonim İskandinav şiirlerinden (Eddalar) alınmıştır. Richard Wagner Nibelung’un Yüzüğü (The Ring of the Nibelung) operalarını bu öykülere dayandırmıştır ve dolayısıyla Kiefer’in konu seçimi aynı zamanda Alman bestecilerinin bu en romantik ve duygusalının aurasını da taşımaktadır. Dahası Wagner (tıpkı Nietzsche gibi), Alman milliyetçiliğine ilişkin melodramik övgüleri nedeniyle Hitler tarafından da

benimsenmişti. Kiefer bile bile bu tür duygusal ve sembolik uç noktalara kur yapar (Fineberg, 2014, s. 413).

Nuremberg çalışmasına benzer bir kompozisyonun kullanıldığı bu resimde, sağ taraf ufka doğru koyu renklerle kapatılmıştır. Resim, karamsar ve karanlık atmosferi nedeniyle doğa ile ilgili olumsuz çağrışımlar uyandırmaktadır. Bu resimde de sanatçının çalışmalarının karakteristik bir özelliği olan monokrom renklerle boyama söz konusudur. Bu renkler, resimde dramatik etkiyi daha da artırmaktadır.

Rıfat Şahiner “Kömürleştirilmiş Bir Geçmişin Kurşuni İzleri” adlı makalesinde Kiefer’in 1983’te yaptığı, Yahudilik ve Hristiyanlık inancını konu alan *Cherubim-Seraphim* adlı resmini şöyle açıklamıştır (Resim 173):

Bir tarlada yer alan beyaz, parıltılı iki büyük kaya Eski Ahit’te geçen iki meleğin isimlerini simgelemektedir. Bu simgeler, daha Orta Çağ’da hiçbir yazılı kaynağa dayandırılmadan insan formunda ve kanatları üzerinde havada süzülürken betimlenmişlerdi. Kiefer bu temaya dayalı resimsel geleneği altüst etmekten geri durmaz ve burada Tanrısal bir rehberlik yerine, dünyevi bir ağırlık kazandırır imgelerine. Öyle ki koyu karanlık bir zeminde mesafeli bir yalnızlığı ve yerine çakılıp kalmışlığı, yerselliğin, toprağın ve bu dünyaya ait olmanın vurgusu belirgin olarak duyumsanmaktadır. Kiefer’in resimlerinde çokça yarattığı kurşuni iklim, ağır hava ve harap olmuş, kavrulmuş ve yaşamsızlaştırılmış peyzaj geleneği bu resme de hâkimdir ve bu ölgün zeminde her iki kaya da bir umut kaynağı olarak ışıldarken gösterilmişlerdir.

Şahiner söz konusu çalışma ile ilgili açıklamalarını şöyle sürdürmüştür.

Tanrısal olanla dünyevi olan arasındaki bu güçlü vurguyla sanatçı, bir anlamda bir tür tersine çevrim yaratarak, Musa’ya iletilen “On Emir”deki imaj yasağına gönderme yapmaktadır. Çünkü Yahudilere Tanrı’ya ulaşabilmeleri için imaj yasağı getirilmiştir On Emir’de. Aslında On Emir’de yer alan unsurlar tüm ilahi dinlerin ana motifini oluşturmaktadır. Hatta İslamiyet’teki tasvir yasağı da aynı köklere dayandırılmaktadır. Oysa Kiefer, bu çalışmada melekleri tarlada duran iki kaya olarak betimlerken bu yaklaşımı tersine çevirmiştir. Sanki farklı bir gezegenden ya da uzay boşluğundan sökülüp gelen iki metaforu andırır bu kayalar ve içinde yer aldıkları tuhaf coğrafi kesitle ilişkilendirilirler. Konumları biraz yakın, biraz uzak, bir parça soğuk ve mesafelidir. Ancak aynı matrisle yerleştirilmişlerdir. Burada elbette en kayda değer şey Kiefer’in Yahudiliğe yaklaşımında gizlidir. Hristiyanlık ve Yahudilik iki farklı öge olarak gösterilmesine rağmen, eşitlik ilkesi gözden uzak tutulmamıştır. Böylece Kiefer kendi ırkı ve Hitler politikaları adına bir tür günah çıkarmaktadır (Şahiner, 2005, 56-57).



Resim 174. Anselm Kiefer, Serafim, 1983-84, T.Ü.Y.B., Emülasyon, Boya ve Lak, 320 x 330 cm

Kiefer, bu dönemde yaptığı en önemli çalışmalarından biri olan *Serafim* adlı resminde farklı bir kompozisyon kullanarak yeni bir anlatım olanağı denemiştir (Resim 174). Resimde, “Alman toprakları, heba olmuş, yanmış, tahrip edilmiş bir manzara şeklinde gösterilmiştir. Kiefer, gökyüzü ile yeryüzü arasındaki ayrımı bulanıklaştırmak amacıyla lehim makinesi kullanarak resmin yüzeyini parçalamış, karartmış ve yakmıştır. Resmin ortasındaki merdiven, umudun ve dirilişin her an kırılacakmış gibi duran sembolü olup yerden göğe doğru yükselerek kaybolmaktadır. Zemindeki ucunda, toprağı ve merdiveni yapışmışçasına sıkı hâlde duran yılan -kötülüğün dünya üzerindeki ebedî varlığı- bedenini yavaşça gevşetmektedir” (Thompson, 2014, s. 368). Manzaranın orta planında göğe doğru daralarak yükselen merdivenin, resmin bir bütün olarak algılanmasını sağlayan bir işlevi vardır. Kiefer, rengi sanatsal üretiminde önemli görür; öyle ki renk, onun oluşturduğu manzaraların hemen hemen hepsinde esas bir rol oynar ve renk aracılığıyla çalışma tamamen özerk bir durum kazanır. Kiefer’in manzara resimlerinde doğaya ait bütün renkler yer almaz, imgelem dizgesini oluşturan renkler ön plana çıkarılır. Bu renkler genelde kasvetli öykünün özgül içeriğiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkar. Renk olgusu Kiefer’de bütünsel olarak hep aynı içeriğe işaret ederek anlam üretir ve bu içerik daima *ölüm-yıkım-yok oluş* olarak belirir. Kısaca, Kiefer’in resminde

renk, daima bağılı olduğu olgu ve kavrama göre yapılandırılır; yani temsil edilenle koşut bir biçimleme içinde bulunur. Bu nedenle rengin kavramsal bir yönü de vardır.

Kiefer'in çalışmalarında üslup ve anlam ilişkisi bakımından daima bir bütünselliğin oluşturulduğu görülür; bu bütünsellikte biçimin içeriğe bağlı geliştiğini söylemek doğru olacaktır. Sanatsal üretimindeki her anlam, renk ve biçim bu bütün ile uyumlu olarak gelişir ve çoğu kez bir dizi olarak tasarlandıkları söylenebilir. Sanatçının çalışmalarının imgesel ve biçimsel olarak birbirini doğuran bir özelliği vardır. Yapılan her yeni çalışmanın sanatçının zihninde bir sonraki çalışmaya dair öyküsel ve biçimsel filizlenmeye neden olduğu izlenebilir. Sanatçının sanatsal üretiminin zorlu ve bir o kadar da sancılı bir sürecin sonunda gerçekleştiğini, resmin düzenlenişinde kullanılan sıra dışı materyallerin resmin yüzeyinde anlamsal ifadeye dönüş süreçlerinde de görebiliriz. Kiefer, zor ve riskli konuları anlatmak için zor bir plastik dil kullanmayı tercih etmiştir. Aslında o, kendisinden saklanmış tarihi bilmeye çalışmasıyla, kendine doğru bir yönelişin içine girmiştir. Tarihi yazanlardan öğrendiği *tarih bilgisine* inanmamış, kendi imgeleminde anlamlandırdığı tarihe inanmaya başlamıştır. Bu nedenle dünya ile ilgili (tarihsel) bilgisini kendisi üretmeye başlamıştır. Kendisi 1985'te "bir sanat eseri benim içimden geçerek birçok insan tarafından olabildiğince açık olarak kavranacak bir örnek olan şeydir. Ben içimden geçenlerden başka bir şey yapmam" demiştir.

2.7. Diğer Sanatçılar

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı döneminde taraf devletlerin bazı ressamı finanse etmesi, bu ressamların yaratımlarını aralıksız sürdürmelerini ve resimlerinin sergilenip kataloglaştırılmasını sağlamıştır. Bu kaos döneminde kurumlar ve seçkin insanlar tarafından satın alınan eserler, sanatın sürekliliğini devam ettirmesinde etkili olmuş, bunun yanında sanatçıların dönemin patronaj sistemlerinin beklentilerine göre resim yapmaları, sanatın, kendi doğasına ters bir yapılanma içine girerek kısırlaşmasına da neden olmuştur. Ancak bu durum, sanatçı tutumundan ödün vermeden kendi düşleri ve imgelerinin ardından giden sanatçıların ortaya çıkmasına engel olmamıştır. Bugün birçok akademik kurumda, bu sanatçıların çok ağır koşullarda yarattıkları sanat ürünlerinin yeni bir savaş ikonografisine temel oluşturduğu tartışılmaktadır.



Resim 175. Frederick Varley, Ne İçin?, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 148 x 184 cm



Resim 176. F. Varley, Alman Tutsaklar, 1918-20, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127.2 x 183.8 cm

Resim 177. F. Varley, Bir Gün İnsanlar Geri Dönecek, 1918, T.Ü.Y.B., 182.9 x 228.6 cm

Savaş sürecinde doğanın yıkıma uğramış hâlini, ilk olarak, savaş alanına *resmî savaş sanatçısı* olarak gönderilen ressamlar resmetmiştir. Söz konusu dönemlerin iktidarları tarafından desteklenerek savaş alanına gönderilen ressamlardan, kendi askerlerinin kahramanlıklarını ve ulusal idealler için fedakârlığı kutsayan ve düşmanın güçsüzlüğünü anlatan resimler yapmaları istenmiştir. Bu patronaj programına katılan pek çok ressam, istenilen talepleri yerine getirmiş ve bu yönde savaşı yücelten, öven resimler yapmışlardır. Bunun tam tersi bir eğilim içinde olan bazı ressamlar ise savaşın getirdiği acıları, yıkımı ve zulmü gördükleri andan itibaren savaşa daha kuşkucu yaklaşmış ve savaşı sorgulayan resimler yapmaya başlamışlardır. Bu resimler arasında belki de en önemli ve ilginç olanları, savaşın doğa üzerindeki etkisine odaklanan ve bunu betimleyen resimlerdir.

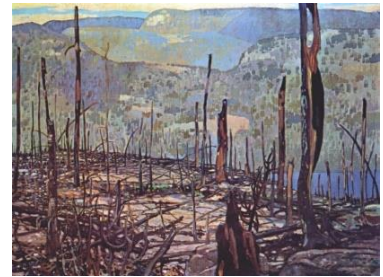
Yediler Grubu'nun kurucularından olan, bu gruba çalışmalarıyla büyük katkı sağlayan ve 1918 yılında Avrupa'daki savaşı görüntülemek için Kanada Savaş Kayıtları tarafından görevlendirilen Frederick Varley (1881-1974), savaşın insanı ve doğayı birlikte yok ettiğini betimleyen pek çok resim yapmıştır.²⁶ Sanatçının bu dönem resimleri arasında en çok bilinen resim olan ve savaşın dehşetini, amacını sorgulayan *Ne İçin?*, savaşın insanı ve doğayı yıkımını bir arada gösteren bir manzaranın betimidir (Resim 175). Resimde, her şey ölü bir sessizliğe bürünmüştür; yazgıları bir olan ölü doğa ve ölü insan, aynı renk tonları ile verilmiştir. Ön planda, bir arabanın içinde ölü insan bedenleri yer almaktadır. Biraz gerisinde, birkaç kişinin savaş alanından topladıkları cesetleri defnettikleri toplu mezarlıklar görülmektedir. Geri planda ise âdeta yaşamsızlaştırılmış bir doğanın dinginliği ve boşluğu belirlemektedir. Bu resim; görüntü itibarıyla ilkin izlenimci, özellikle art-izlenimcilik geleneğin doğa betimlemelerini andırıyor olsa da (Sanatçının savaş öncesi resimlerinde Van Gogh ve Cézanne gibi art-izlenimcilerin çalışmalarındaki dışavurumcu yapının izlerini taşıyan kırsal manzara betimlemeleri görülebilir.) esas olarak insan pratiğine dönük eleştirel tutumun birçok açıdan sorgulandığı bir resim olarak düşünülebilir. Çünkü bu resimde, adından da anlaşılacağı gibi, öncelikli olarak şiddeti yaratana ve sonrasında da izleyicisine bir çeşit soru sorarak yaşanan/yaşatılan olumsuzluğun hangi amaçla gerçekleştirildiği belirtilmeye çalışılmıştır. Bu resimdeki ölüm sahnesi, Goya'nın 1814'te yaptığı *3 Mayıs Katliamı* resmindeki kurşuna dizilme sahnesiyle şiddetin sonuçları açısından benzer özellikler taşımaktadır; her iki resimde de *ölüm* olgusu egemendir. Ancak Varley, *Ne İçin?* adlı resminde şiddetin sonuçları üzerine algı perspektifini genişleterek doğayı da şiddetin sonuçları içine almıştır. Sanatçı, bunu yaparken herhangi bir düşüncenin ülküsünü (idealini) gerçekleştirmek için resim yapmamıştır; imgelemine oluştururken tüm insanlığın adına, yapılan şiddetin *ne için* yapıldığı üzerine soru sormaya ve yanıt aramaya çalışmıştır. Bu sorgulama, aynı zamanda suçluyu ortaya çıkarmaya dönük bir tür eylemselliktir. CWMF'in (Kanada Savaş Anıtları Fonu) resimlerinden oluşan 1919 tarihli Toronto'daki sergide, *Ne İçin?* resmini gören Kanadalı eleştirmen Barker Fairley şöyle yazmıştır:

Bu grup içerisinde sadece bir ressam; savaşa dair güçlü insani duyguları, geleneksel ifade biçimleriyle bozulmayan bir açıklıkla aksettirmeyi başarmıştır. Bu adam F. H. Varley'dir... *Ne*

²⁶ Sanatçı, birçok savaş sanatçısı gibi savaş alanını, olayların yaşandığı anı ve yeri, önce eskizlerini çizerek kaydetmiş ve daha sonra Londra ve Kanada'daki atölyelerinde büyük boy tuvalle aktarmıştır.

için? ve *Bir Gün İnsanlar Geri Dönecek* adlı eserler bu koleksiyon içinde ayrı bir yerde duruyor. Kişisel olmayan bir tarzda yapılmışlar. Ne yapmacıklar ne de büyük emekler sonucu ortaya çıkmışlar ve gelip geçici bir modanın ürünü değiller. Hiçbir zaman çok popüler olmayacaklar ama aynı zamanda hiçbir zaman bir gruba da ait olmayacaklar. Zaman ilerledikçe şimdi durdukları yerde durmaya devam edecekler -Kanada resim sanatının ön sıralarında- (Brandon, 2012, s. 61-62).

Varley'in savaşın başka bir yönünü anlatan *Alman Tutsaklar* adlı resmi, İngiliz resmî savaş sanatçısı Paul Nash'in savaş temalı resimlerindeki parçalanmış ağaç motifini andırır gibidir (Resim 176). Ancak Varley'in resimlerinde ağaçlar gerçekliğin yansıması olarak imlenirken Nash, ağaç metaforunu gerçek ve imgelem bağlantılarını bir arada kullanarak ve bu metaforu resminde yeniden tanımlayarak düzenlemiştir. Varley'in resmindeki ağaç metaforu, "belki biraz ironik bir biçimde, pek çok Kanadalı için, havanın etkisiyle bozulmuş ve doğal afetlere açık coğrafyalarının bir sembolü hâline gelmişti. Elbette Varley, Kanada'ya döndükten sonra, Ontario'nun bakir doğasında, Batı Cephesi'nde gördüklerine benzer ağaç gövdelerinde temsil bulan doğanın kasvetli niteliklerinin peşine düştü" (Brandon, 2012, s. 62-63). Varley'in, savaşın trajedisini anlatan bir diğer önemli çalışması olan ve onu Kanada sanatının ön sıralarına taşıyan, küçük bir eskizden yola çıkarak yapılan *Bir Gün İnsanlar Geri Dönecek* resmi, bombardımandan harap olmuş bir köy mezarlığının betimini içermektedir (Resim 177).²⁷



Resim 178. A.Y. Jackson, Pimple, Akşam Vakti, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5 x 76.0 cm

Resim 179. A.Y. Jackson, Bir Ceset, Akşam, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 86 x 112 cm

Resim 180. Franz Johnston, Ateşle Süpürülen, Algoma, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127 x 167 cm

²⁷ Varley resmî savaş sanatçısı olarak çizim yapmak için gittiği savaş alanında gördüğü yıkımın kendisini derinden etkilediğini Kanada'dakilere şöyle yazmıştır: "Kanada'daki sizler... Siz savaşın nasıl bir şey olduğunu hiçbir şekilde anlayamazsınız. Onu görmeli ve yaşamalısınız. Savaşın bir zamanlar bereketli olan toprakları nasıl kurak çöllere dönüştürdüğünü görmelisiniz... Ortaya çıkan mezarları, toprağın üstünde yatan ölüleri görmelisiniz. Mantık dışı bir şekilde yaralanmışlar. Başsız, bacaksız, midesiz bedenler, mükemmel bir vücut, edilgen bir surat, kırık, boş bir kafatası... Kendi yurttaşlarınızı görmelisiniz. Kimlikleri meçhul, bir at arabasına atılmış, üstleri montlarıyla örtülmüş; ağlayan bir gökyüzünün altında, sarı balçıklı çamur ve yeşil su birikintileriyle kaplı topraklarda delikanlılar mezar kazıyor" (akt. Cork, 1994, s. 203-4).

Yediler Grubu'nun üyelerinden olan A.Y. Jackson (1882-1974), Birinci Dünya Savaşı sırasında, Haziran 1916'da Ypres yakınlarındaki Maple Copse'da bir yara aldıktan sonra savaş malulü olarak İngiltere'ye geri döndü. "Yaklaşık iki yıl boyunca hiç resim yapmamış olmasına rağmen 1917 yılının Ağustos ayında Kanada Savaş Anıtlar Fonu (Canadian War Memorials Fund-CWMF) tarafından Kanada'nın savaşa katılımını kaydetmek üzere görevlendirdi. Jackson, CWMF için çalışan ilk Kanadalı olarak kırk beş resim yaptı" (Brandon, 2012, s. 59). Laura Brandon "Parçalanmış Topraklar: Birinci Dünya Savaşı ve Yediler Grubu'nun Sanatı" başlıklı makalesinde Jackson'un savaş konulu çalışmalarını şöyle anlatmıştır: "Jackson, 1917 Eylül'ünde üç hafta boyunca Vimy Ridge etrafındaki bölgede çalıştı. Kurşun kalemle ve renkli kalemle hızlı bir şekilde kâğıt üzerine dış mekânların eskizlerini yaptı. Ardından, eğer mümkünse, hemen orada yine hızlıca tahta panolar üzerine yağlı boya eskizleri yaptı. Ekim ayında Londra'daki atölyesine döndükten sonra [bu eskizleri] büyük boy tuval resimlerine aktardı. Jackson, hem ele aldığı konu hem de savaşın erken dönem çalışmalarına hâkim olmasından önce benimsediği dekoratif manzara diyebileceğimiz tarzın üstesinden gelmekte sıkıntı yaşıyordu" (Brandon, 2012, s. 59). Sanatçının 1918 tarihli *Pimple, Akşam Vakti* adlı resmi, savaş sonrası bir sahnenin dingin bir betimi olarak kurgulanmıştır (Resim 178). Diğer savaş ressamlarının kasvetli renklerine karşın daha canlı renklerin kullanıldığı görülür. Engebeli, deforme olmuş manzarada güçlükle yürüyen iki küçük asker grubu görülmediğinde, resmin izlenimci tarzda yapılan bir manzara resmi olduğu düşünülebilir. Jackson, bir manzara sanatçısı olarak diğer birçok Kanadalı savaş ressamı gibi Paul Nash'in çorak arazilere odaklanan, geliştirdiği dramatik ve biçimsel dilinin etkisinde kalmıştır ve Nash'in resimlerinde kullandığı engebeli yüzeylerin, parçalanmış ağaç biçimlerinin derin etkilerini sanatçının 1918 yılında yaptığı *Bir Ceset, Akşam* resminde görmek mümkündür (Resim 179). "Ancak Nash ile kıyaslandığında Jackson, dalların ve hırpanılmış yeryüzünün dalgalanmasındaki dekoratif ritimlere bağlı kalmaya devam etmiştir" (Cork, 2014, s. 203). Resimde, top mermileriyle parçalanmış, bozulmuş, çamura bulanmış bir manzarada arama ışıkları ve parçalanmış ağaçlar eşit bir katılık içinde betimlenmiştir.

Yediler Grubu'nun diğer bir üyesi olan Franz Johnston ise daha çok sivil cephede resimler yaptı. "Franz Johnston, Ontario'daki Royal Flying Corps tarafından düzenlenen eğitim programını çizmesi için CWMF tarafından görevlendirilmesinden önce ticari amaçlı ressam olarak çalışıyordu. 1918 yazının sonları ile sonbaharında

eğitmenlerle birlikte Curtiss JN4 uçağıyla uçarak Borden Kampı ve Ontario Beamsville de dâhil olmak üzere birçok üste resimler yaptı. Bu çalışmaların sonucunda yaklaşık seksen sulu boya ve çizim ile iki adet tuval resmi yaptı. Bu eserler, Jackson ve Varley'in savaşa maruz kalmaları sonucunda sanata yaklaşımlarının nasıl değiştiğini gösterir" (Brandon, 2012, s. 63). Franz Johnston, Batı Cephesi'nde hiç bulunmamış olmasına rağmen cephe ile ilgili resimler yaptı. Bu resimlerden *Ateşle Süpürülen, Algoma* adlı resmi, ön planda yanmış ve çıplak kalmış ağaçlardan oluşan ormanla kaplı ıssız bir atmosferin anlatımıdır (Resim 180). Laura Brandon; Johnston'ın, bu resmi Jackson'ın *Bir Ceset, Akşam* resminden etkilenecek yaptığını ileri sürer. Resim ilk bakışta sıradan bir orman yangını gibi algılansa da aslında savaş sonrası bir durumun tasviri olarak yapılmıştır.

Paul Nash'in kardeşi John Nash, Birinci Dünya Savaşı için atanmış bir savaş sanatçısı olmasına rağmen kendisinden daha ünlü olan ve neredeyse bütün bir kuşağın sanatçılarını yetiştirmiş olan Slade Sanat Okulu'nun bir üyesi olan kardeşinin gölgesinde kalmıştı. Sanat okuluna gitmemiş olan John Nash, Camden Town Grubu'nun avangart sanatçıların sergilerine katılmış olmasına rağmen modern sanatın yeniliklerine ilgisiz kalmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında siperlerde görev yapan birçok İngiliz sanatçısı, hayatın bütün şiddetini ilk defa buralarda görmüştü. John Nash, diğer ressamlardan farklı olarak siperlerde yaşanan olumsuz durumlar ile ilgili resimler yaptı. John Nash'in *Oppy Ormanı, 1917, Akşam Vakti* adlı resmi, Birinci Dünya Savaşı'nın cephe savaşını anlatan önemli resimlerden biridir (Resim 181). Resim, genel olarak canlı renkler kullanılarak oluşturulmuştur. Manzaranın gerilerinde, ağaçsız ve su dolu kratelerlerin yoğun olduğu bölgede patlamaların henüz devam ettiği görülmektedir. Ancak resmin gerisindeki bu hareketliliğe karşın ön planda daha sakin bir atmosferin hâkim olduğu görülmektedir. Ölümcül manzarayı aşan gökyüzünün parlaklığı, farklı mavi tonlarla ve bulutların yaydığı ışınlarla betimlenmiştir. Resmin ön planında, siperde iki İngiliz askeri belirmektedir; bunlardan biri parmaklık üzerine çıkmış, muhtemelen patlamaların olduğu yere, insansız bölgeye bakmaktadır. Resimde en çarpıcı nokta ise resmin sağ tarafındaki parçalanmış ağaçların görüntüsüdür. Nash'in bu resmi, Birinci Dünya Savaşı sırasında çarpışmaların yaşandığı cephelerde doğanın ne denli tahrip edildiğini açık bir şekilde göstermektedir. John Nash de kardeşi Paul Nash gibi *Oppy Ormanı, 1917, Akşam Vakti* resminde ağaçların perişan durumuna dikkati çekmek istemiştir. 1917 yılında yapılan bu resimde, siperler üzerinde parçalanmış, kopmuş ölü ağaçlar tüm çıplaklığıyla betimlenmiştir. Bir botanikçi olan John Nash için

ağaçların yok edilmesi ve doğanın katledilmesi; insanlığın kayıplarının ve doğanın bir mezarlığa, ölü bir dünyaya dönüşmesinin bir metaforudur.



Resim 181. John Nash, Oppy Ormanı, Akşam Vakti, 1917, T.Ü.Y.B., 182.8 x 213.3 cm



Resim 182. George Edmund Butler, Polygon Wood, 1918, T.Ü.Y.B., 111.9 x 177 cm



Resim 183. Oskar Kokoschka, Isonzo Cephesi, 1916, Kâğıt Üzerine Pastel, 30.5 x 43 cm



Resim 184. Georges Leroux, Cehennem, 1917-18, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 114.3 x 161.3 cm

Portre ve manzara resimleri ile bilinen ve Birinci Dünya Savaşı'nın en önemli, üretken sanatçılarından biri olan George Edmund Butler, savaş alanından tanık olduğu dehşet verici sahnelerden kara kalem ve sulu boya ile çizdiği eskizleri atölyesine döndükten sonra büyük boy yağlı boya resimlerine aktarmıştır. Bu resimlerde, genellikle göz alabildiğine düz manzaralarda doğada yaşanmış olan trajik sahnenin büyük bir bölümü olan parçalanmış ağaçlar, parçalanmış savaş makineleri, insan bedenleri ve mezarlıklar ön plana çıkmaktadır. Butler, savaş imgelerini yüzeye aktarırken, ilettiği anlamların yanı sıra savaşın doğa üzerindeki etkilerini de yakından gözlemleyen bir sanatçıdır. *Parçalanmış ağaç* imgesi Butler'in bu dönemde gerçekleştirdiği savaş temalı resimlerinde başlı başına bir imge olarak belirlemektedir. Savaşın yaşam alanlarını, doğayı tahrip ettiği görüntülerin anlatıldığı bu resimlerde,

farklı bir resimleme biçimi yakaladığı, özerk bir anlatım gerçekleştirdiği söylenebilir (Resim 182).

Savaşın doğa ve insan yaşam alanına etkilerine yoğunlaşan ve bunu doğrudan kendi savaş deneyimlerinden yola çıkarak yapan diğer önemli sanatçı, dışavurumcu sanatın önemli sanatçılarından Oskar Kokoschka'dır (1886-1980). “Birinci Dünya Savaşı başladığında gönüllü olarak savaşa katılmış ve savaş esnasında Rus Cephesi'nde ağır yaralanmıştır. Rus Cephesi'nde bir süngü yarası, Galiçya Cephesi'nde ise bir kurşun yarası almıştır. Sanatçı, 1916'da İtalya'nın Isonzo önünde savaş ressamı olarak görev almıştır. Isonzo Cephesi İtalya ve Avusturya-Macaristan kuvvetlerinin çarpıştığı, zorlu arazi koşullarına sahip bir cephe. Mücadelenin devam ettiği bölge, nüfusun büyük çoğunluğunun İtalyanca konuştuğu dağlık Trentino bölgesindedir. 1915 yılında İtalyanların işgal ettiği bölgeye taarruz başlatan Avusturya-Macaristan kuvvetlerinin amacı, bölgedeki işgalciler ile diğer İtalyan kuvvetlerinin bağlantısını kesmektir. 1915-1917 yılları arasında devam eden Isonzo muharebeleri sonunda yüz elli binden fazla İtalyan ve Avusturya-Macaristan askeri hayatını kaybetmiş, savaş yapılan bölge oldukça tahrip olmuştur” (Westwell, 2012; akt. Erol Şahin-Kayalıoğlu, 2016, s. 186-87). Kokoschka, savaşın gerçekleştiği alanı anlatan bazı manzaralar resmetmiştir. Sanatçının bu dönemi anlatan en önemli resmi *Isonzo'nun Önü*, köy içerisinde yaşanan yoğun bir cephe savaşının yanıp kül ettiği, bombalandığı kasabayı göstermektedir (Resim 183). Félix Vallotton'un panoramik manzara resimleri kadar dingin bir atmosferin duyumsandığı resim, aslında Isonzo Muharebeleri sırasında büyük bir çarpışmanın yok ettiği bir kasabayı göstermektedir. Resimde, karşılıklı çatışmalarda kullanılan çitleri ve kazıkları görebiliyoruz. Çatışma sonrasında savaşın yarattığı yıkımı incelemek ve çizmek için savaş alanına kadar giden Kokoschka'nın ölüm riskini bile göze aldığını bilinmektedir. Resmin arka planında yer alan kilise, bombardımandan büyük hasar görmüştür. Betimin sağ ve solundaki parçalanmış ağaçlar, etrafa saçılmış parçalar çatışmaların ne denli yoğun geçtiğini göstermektedir. Kokoscha da Birinci Dünya Savaşı'na bir şekilde katılan diğer pek çok sanatçı gibi savaşın doğa üzerindeki acımazlığını bütün varlığı ile hissettiğini ve bunları anlattığını göstermiştir.

Fransa ve Belçika'da bir kamuflej biriminde görev yapan Georges Leroux (1871-1954), diğer savaş ressamlarının tarzından farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Leroux; savaşın gerçekliğini, acı atmosferini dönem ressamlarının resimlerine benzemeyen, olabildiğince gerçeğe yakın, âdeta klasik ressamlar gibi titiz bir biçimde tüm ayrıntılarıyla betimlediği *Cehennem* adlı resminde, savaş alanındaki sağanak

yağmurun verdiği korkunç duyguyu resmetmiştir (Resim 184). Sanatçı, keşif görevinden dönüşünün ardından su dolu bir bomba çukurunu siper yapan bir grup Fransız askerini nasıl gördüğünü ve aynı gün yaptığı bir çizimden bu sahnenin resmini nasıl yaptığını şöyle anlatmıştır:

İçinde bulunduğum hendeğin tepesine tırmandım. Arkamda Fleury, önümde ise Vaux ve Douamont vardı. Kahverengi bir topraktan oluşan tek tip bir çöle dönüşmüş on kilometre karelik bir alanı görebiliyordum. İnsanlar o kadar küçük ve kaybolmuşlardı ki onları zar zor görebiliyordum. Bu küçük şeylerin arasında bir bomba düştü, bir anlığına kıpırdayan kalabalık, yaralıları taşıırken, ölüler, önemsiz karıncalar gibi geride bırakıldı. Bulundukları yerde karıncalardan daha büyük değildiler. Toplar her şeyi yönetir. Her yeri korkunç bir kararlılıkla vuran, ürkütücü, zeki bir silah (<http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/053text.html>).



Resim 185. George Grosz, Patlama, 1917, Panel Üzerine Yağlı Boya, 47.8 x 68.2 cm

Resim 186. Pierre Bonnard, Ham Dolaylarında Köy Enkazı, 1917, Tuval Üz. Yağlı Boya, 63 x 85 cm

Dışavurumcu sanatın diğer önemli sanatçılarından biri olan “George Grosz (1893-1959) da tıpkı Otto Dix gibi savaş sonrası çirkinlikleri, Alman toplumunun ve insanların çirkinliğine karşı duyduğu tiksintiyi resimleriyle anlatmıştır. Birinci Dünya Savaşı’nda piyade olarak görev yapan Grosz, hümanist bir ortamda büyüdüğünden savaşa hiç sıcak bakmadığını, savaşın onun için anlamsız fakat korkutan, yaralayan ve duyguları tahrip eden bir şey olduğunu ifade etmiştir” (akt. Eroş Şahin-Kayalıoğlu, 2016, s. 204). Savaş sırasında önemli derecede ağır depresyon ve sinir bozukluğu yaşayan Grosz’un savaşta hizmet vermek için uygun olmadığı bildirilmiş ve sanatçı taburcu edilmiştir. Sanatçı, yaşadığı bu sıkıntılı durumdan kısa bir süre sonra *Patlama* adlı resmi yapmıştır (Resim 185). Resim, bir savaş anısı olarak değil, yıkımın bir alegorisi olarak resmedilmiştir: yıkılmış ve bombardıman altında alevler içinde kalmış,

Avrupa'yı saran yıkımdan kaçamayan bir kasaba. Grosz da dönemin birçok sanatçısı gibi söz konusu dönemde popüler olan kübik-fütürist sanat anlayışını benimsemiş ve bu sanatın biçimsel diline yakın bir tarz ile resimlerini yapmıştır. Bellekte savaş ile ilgili birikmiş anılar üzerinden kurduğu bu resim, savaşın Avrupa kentlerini nasıl yok ettiğini göstermektedir. Kuş bakışı ile kurulan kompozisyonu ile kendi döneminde farklı olmayı başarmış bir resimdir. Resim, gerçek perspektif yasaları yerine çok yönlü bir perspektifle, daha bireysel yaklaşımlarla ve geometrik biçimlerle kurgulanmıştır. Kırmızı ve siyah renklerin ağırlıklı olduğu bu resimde, savaşın kasveti her açıdan duyumsatılmaktadır. Bomba saldırısıyla binadaki camlar, tuğlalar, insanlar havada uçuşmaktadır.



Resim 187. Félix Vallotton, Souain Kilisesi, Silhouetted, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97 x 130 cm

Resim 188. Félix Vallotton, Verdun, Yorumlanmış Bir Savaş Resmi, 1917, T.Ü.Y.B., 114 x 146 cm

Resim 189. Erich Heckel, Flandra'da Bahar Vakti, 1916, Tuval Üzerine Distemper, 82.7 x 96.7 cm

Birinci Dünya Savaşı Dönemi'nde birçok sanat anlayışından sanatçı, savaşı, ya kendi sanat üslubuna uydurarak betimlemiş ya da savaşın yarattığı etkiyle doğrudan olayın ruhuna ilişkin yeni bir tarz geliştirerek betimlemiştir. 1916 yılının sonlarına doğru savaş alanını resmetmesi için görevlendirilen art-izlenimciliğin öncü sanatçılarından Pierre Bonnard (1867-1947), savaş resmi yapmak için belki de en hazırlıksız sanatçılardan biriydi. Bunun nedeni, onun savaşa karşı tutumu değil, savaş öncesi resimlerinde imgelem gücünü yoğunluklu olarak iç mekânlardan ve nü kadınlardan almasıydı. Bu güç duruma karşın sanatçı, yine de kendine özgü olmayan bir tarzda *Ham Dolaylarında Köy Enkazı* adını verdiği bir çalışma ile tamamlamıştır (Resim 186). Sanatçının bu resmi, aynı yıl (1917) yaptığı büyük boyutlu *Yaz (L'Été)* manzara resmiyle karşılaştırıldığında resimde, önemli ölçüde renklerin değiştiği, figür ve yapıların daha taslak hâlde ve kasvetli bir biçimle resmedildiği görülür. Resimde, bir grup Fransız askerinin yanmış, yıkılmış yapıların arasında birbirlerine sokularak bekler bir durumda olduklarını görmekteyiz. Resmin sol tarafında, yıkılmış bir yapının önünde

yere çömelmiş yaşlı bir figür, ümitsiz bakışları ve yoksulluğuyla belirlemektedir. Arka planda ise Kızıl Haç'a ait bir vagon görünmektedir. Resmin bazı yerlerinin tamamlanmamışlığından ve bulanıklığından dolayı her ögenin doğrudan alınılanması güçleşmiştir. Sanatçı; inceltilmiş boyalarla, çatışmanın vahşi tahakkümü tarafından tanınmayacak hâle gelene değin darbe almış bir yerin yağmurdan sırlıklam olmuş durumunu yakalamıştır.

Öte yandan başka bir art-izlenimci olan ve aynı zamanda Nabi Grubu'nun bir üyesi olan Félix Vallotton (1865-1925), her ne kadar savaşa katılma konusunda gönüllü olmuşsa da yaşından dolayı reddedilmiştir. Ancak bu karar, onu, savaşı deneyimlemesinden alıkoymamıştır. Güzel Sanatlar Bakanlığı'nın desteğiyle 1917'de Champagne Cephesi'ne gözlem ve çizim yapması için gönderilen Vallotton, üç hafta süresince burada çarpışmaların yaşandığı yer ile ilgili pek çok eskiz çizmiştir. Bu eskizler, daha sonra yapacağı yağlı boya resimlerin temelini oluşturmuştur. Champagne Cephesi'nde çizdiği eskizlerden yola çıkarak yaptığı *Souain Kilisesi, Silhouetted* adlı resimde yıkıntıları betimlemiştir (Resim 187). Bu resim aynı yıl yapılan *Verdun* resmine göre daha gerçekçi bir tarzda yapılmıştır (Resim 188). Resimde, ışığın küçük kırıntılara dönüşmüş duvarların ve bir mahzenin girişlerinin üzerinden geçişi, burada bir zamanlar bir kilisenin bulunduğuna işaret etmektedir. Molozların ve altı üste gelmiş karoların arasında çiçekler açmış, arka planda ağaçlar dimdik şekilde aydınlık gökyüzüne uzanmaktadır. Savaş, içerdiği anlamı bakımından her ne kadar insan üzerinde olumsuz etkiler yaratan bir olgu olarak beliriorsa da Vallotton'un, bu resminde kullandığı renk konfigürasyonu ile yıkımın içeriğini hafiflettiğini söyleyebiliriz. Kullanılan renklerin kendi içinde uyumlu bir biçimde olduğu ancak konuya uygun renklerin olmadığı söylenebilir. "Vallotton da bunun farkındadır ve doğanın değişmeden varlığına devam ettiği bir ortamda insanın insana verdiği zararı tüm anlamsızlığı ile sergileyebilmek için bu zıtlıkla elinden geldiğince oynamaktadır. Vallotton, Champagne ve Argonne bölgelerinde geçirdiği zaman boyunca ve Paris'e döndükten sonra, tekniğin ifade gücündeki potansiyeli vurgulamak için bu keskin zıtlığı tekrar tekrar kullanmıştır" (<http://www.memorial-caen.fr/>). Sanatçının en bilinen savaş temalı resimlerinden *Verdun*, geleneksel çizim yöntemlerinden özenle kaçınılarak dönemin popüler olan kübik-fütürist sanatın resim diline yakın bir biçimsellikle yapılmıştır (Resim 188). Richard Cork, "Acı Bir Gerçek: Avangard Sanat ve Birinci Dünya Savaşı" adlı çalışmasında Vallotton'un *Verdun* resmi için şu açıklamaları yapmıştır:

Vallotton, *Verdun* resminde savaşın çok büyük bir talihsizlik olduğuna dair büyüyen inancını resimsel bir düzene oturtmaya çalışmıştır. Resmin hiçbir yerinde insanlar görünmemekte, onun yerine mor, kırmızı, eflatun ve lacivert ışıldaklar harabeye çevrilmiş bir panorama üzerinden ilerlemektedir. Yağmur, çamura boğulmuş ön plandan aşağı akmakta ancak nihayetinde tüm manzarayı boğma tehdidi oluşturan, ileriden yoğun bir kütle hâlinde yükselen kara bulutun ortaya çıkışına engel olamamaktadır. Yağış, ayrıca yeryüzünün sıcaklıktan kırmızıya döndüğü ormanın çıplak kalmış ağaçlarına doğru öfkeyle ilerleyen yangının alevlerini de söndürememiştir. Doğayı yok etme derecesinde kirleten, bozan modern savaş, insansız bir cehennemde kapana kısılan askerlerin uğraşlarından ziyade teknolojik güçler tarafından yönetilmektedir (Cork, 1994, s. 88).

Savaşın doğa üzerindeki etkisini resimlerinde ayrıntılı olarak irdeleyen önemli sanatçılarından biri de Die Brücke grubunun kurucu üyelerinden Erich Heckel'dir (1883-1970). Sanatçı, savaş sırasında hastane görevlisi olduğu dönemde boş zamanlarında yapmayı başardığı ve çok önemli bir çalışması olan *Flandra'da Bahar Vakti* resminde savaşın doğa üzerindeki etkisine odaklanmıştır (Resim 189).

1914 yılındaki *Deli* tablosu Darvinghausen'in resmi için muhtemel bir kaynak olan Heckel, resmedilen manzarayı dramatik bir geçiş esnasında yakalamaya çalışmıştır. Gökyüzünün ortasında soluk bir güneş, bir fırtınanın habercisi olan tehditkâr bulutların içinden geçmeyi başarmaktadır. Soluk bir ışık, ne caddenin ne de kanalın genel perişanlık atmosferini iyileştiremediği toprakları aydınlatmaktadır. Yolu üzerindeki figür, patlamaya hazır havanın sürpriz saldırısına karşı çatallaşmış ağaçlar kadar savunmasız bir hâlde bir yana doğru eğilmiştir. Figürler önceki saldırılar yüzünden çoktan eğilip bükülmüştür ve Heckel burada figürlerin havadan olduğu kadar savaştan da darbe aldığını ima etmektedir. *Flandra'da Bahar Vakti* eseri, savaşa hiçbir doğrudan referans içermese de savaşın etkisi, tablo yolu ile ifade edilmiştir. Burada sunulan topraklar kuşatılmış görünmekte, ordularla savaşırken kendi varlığını sürdürmeye çalışan bir millet, bombardıman altında kalmış arazisinde hem kendisini hem de çevresini korkunç yaralanmalara maruz bırakmaktadır. Heckel'in bizzat kendisi Belçika'nın ne kadar tahrip edildiğini görebilmiştir ve bu resim, baharın canlandırıcı gücüne fazla umut bağlamayı reddetmektedir. Sanatçının savaş öncesi *Fırtınada Manzara* resminde fazlasıyla tehditkâr görünen çalkantılı hava, burada etkisini kolaylıkla yeniden kazanabilmiş ve güneşin soluk aydınlığını söndürmüştür (Cork, 1994, s. 140-142).



Resim 190. David Bomberg, Bomba Dükkânı, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59.6 x 75.0 cm

Resim 191. Tammam Azzam, Katlar, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 152 x 203 cm

Öte yandan savaşın içerdiği şiddeti betimleyen sanatçılardan David Bomberg (1890-1957), resmî savaş ressamı olma başvurusu iki kez reddedilmiş bir sanatçıydı ve Burton-on-Trent bomba dükkânının resmini yapmak için görevlendirilmesi ancak 1942 yılından sonra olmuştu (Resim 190). Ürkünç ve yıkıcı sahne Bomberg'i o kadar etkiledi ki sanatçı, tuval resimlerini bitirdikten sonra bile yağ geçirmez kâğıt üzerinde devam ederek resim üzerine resim yaptı. Sanatçı, sunduğu resim WAAC tarafından reddedilince çok öfkelenildi. WAAC bunun yerine üç adet çizimi kabul etti ancak bunları da hiçbir zaman Ulusal Galeri'de yapılan düzenli sergilerde sergilemedi (IWM. 2012, s. 25).

Suriye İç Savaşı, politik açmazların ve hayatı kuşatan olumsuzlukların bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve bunun etkilerini en derinden yaşayan, hissedeni, toplumun kendisi olmuştur. Geçmiş yüzyıldaki büyük toplumsal olaylar birçok açıdan sanata yansımış ve bu yönüyle de uzun bir zaman sanatçının imgeleminde başat bir form, motif olarak yer almıştır. Ne var ki Birinci Dünya Savaşı'ndan daha uzun süren Suriye İç Savaşı, özelde Suriyeli sanatçıların ve diğer ülkelerdeki sanatçıların pek ilgisini çekmemiştir. Bu açıdan bakıldığında sanat, özellikle resim sanatı, geçen yüzyıldaki kadar toplumsal olaylara ilgi duymamıştır ve bu nedenle resmin, toplum hayatında karar alıcı etkin bir özne olma rolünü yitirdiği söylenebilir. Suriye'deki iç savaşın yarattığı yıkım ve şiddet, duyarlı bir sanatçı kesiminin dikkatini çekmiş ve bazı resimlere konu olmuştur. Bunlara belki de Suriyeli genç sanatçı Tammam Azzam'ın, savaşın yıkıma uğrattığı kentleri belgeleyen resimleri örnek gösterilebilir.

1980 yılında Şam'da doğan Tammam Azzam, Şam Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yağlı boya tekniği konusunda yetkinleşmiş ve buradan mezun olmuştur. 2011 yılında Suriye'de başlayan ve hâlâ devam eden iç savaş nedeniyle

Şam'dan ayrılmak zorunda kalan sanatçı Dubai'ye yerleşmiştir. Sanatçı, rejim adına kendi halkını öldürmek istemediği için Suriye'yi terk ettiğini belirtmektedir. Dubai'ye yerleştikten sonra, Suriye İç Savaşı sırasında bombardımandan dolayı yıkıma uğramış, harap olmuş kentleri resmeden Azzam'ın çalışmaları, bir yönüyle Giovanni Battista Piranesi'nin *Antichita Romane* gravürlerinin (yıkık antik kentlerin) modern yansımaları olarak düşünülebilir. Ancak Piranesi'nin gravürlerinde hayali imgeler yer alırken Azzam'ın imgeleri gerçek yaşamışlık görüntülerine dayanmaktadır. Azzam, resimleri aracılığıyla savaşın Suriye'deki yıkımının sonuçlarını göstermeye çalışmıştır. Sanatçı; resimlerini, Suriye'deki iç savaşta harap olmuş farklı kentlerin fotoğraflarını kaynak kullanarak oluşturduğunu belirtir. Resimlerdeki yapılar yoğun bombardımandan dolayı harabeye, enkaza dönmüş bir durumdadır. Durgun ve sessiz olan bu *metruk kentlerde*, sanatçı, savaşın kentleri nasıl yaşamsızlaştırdığını açık bir şekilde anlatır. Azzam; resim çalışmalarının yanında, kentteki moloz kütlelerinin ve yıkılmış binaların üzerine yaptığı grafiti çalışmalarıyla da bir anlamda dünyanın devam eden savaşa karşı kayıtsızlığını anlatmak istemiştir. Sanatın ülkesini kurtaramayacağını bilerek ama sanatın (edebiyat, sinema ve fotoğraf) gelecekte bazı şeyleri yeniden inşa edeceğine inanarak resimlerini yapmaya devam etmektedir. Sanatçının 2014'te Dubai'deki Ayyam Galerisi'nde *Katlar (Storeys)* olarak adlandırdığı resimleri, yoğun bir bombardıman sonucu tamamen tahrip edilmiş binaların betimlerinden oluşmaktadır (Resim 191).

Sanatçının imgelemine uygun seçtiği fotoğraftaki ölü kent izlenimleri, resimlerin içeriğine de yansımıştır; kent, insanlardan veya herhangi bir başka yaşam işaretinden yoksundur. Bu resimlerin yaratım sürecinin fiziksel ve duygusal bir mücadele olduğunu belirten Azzam, atölyede çalışırken Suriye İç Savaşı ile ilgili haberlerle, İnternet ve diğer kaynaklardan gelen fotoğraflarla sadece görebildiği bir hapishanede olduğunu ve doğrudan yaşamadığı, görmediği ancak tüm bu olumsuz durumlardan derinden etkilenen biri olarak resimlerini yaptığını söylemektedir. *Yol* dizisi, Azzam'ın dört yıl önce Şam'ı terk etmesinden bu yana gerçekleştirmiş olduğu ilk resim serisinin merkezinde yer almaktadır. Büyük boyutlu olan bu resimlerde yoğun boya ile resmin uzamını oluşturan mekânın (aynı zamanda zamanın) ruhuna uygun kullandığı gri renkler izleyiciyi durağan, ölü, terk edilmiş ve boş bir mekânın belli belirsiz biçimleriyle buluşturarak görünen manzaranın durumuna ilişkin zamansal çağrışımlar uyandırmaktadır. Suriye'deki savaş kentlerdeki yıkılmış binalar üzerinden duyumsatmaya çalışan sanatçı, yaşam ile ilgili her rengin, nesnenin yok olduğu, tanımsızlaştığı ve bu biçimler aracılığıyla insan zihnini geçmişin varlığına doğrudan

çağrışımlar yapmaya zorlamaktadır. İzleyici; gösterilen her harabe, terk edilmiş her kent ortamı için yıkıntının ardında yaşamın devam edip etmediğini ve devam ediyorsa nasıl devam ettiğini düşlemektedir. Suriye’deki şiddetin artışı, Azzam’ın sanatını kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Azzam, Suriye’de meydana gelen şiddeti, dehşet görüntülerini izleyen dünyayı; gri, ruhsuz, harap olmuş ve yaşamsız kentlerin görüntülerini göstererek bir şekilde eleştirmektedir. Sanatçı, dünyanın kayıtsızlığını şu öfkeli sözlerle ifade etmiştir: “Gazla zehirlenmiş kaç çocuk bedenine daha ihtiyacınız var? Suriye’yi neden bir oyuncak olarak görüyorsunuz? Neden sadece basit bir eğlence? (2013, <http://eng.majalla.com/2013/12/article55247524/i-the-artist-and-the-syrian>). Azzam’ın sanatsal üretimi ve açıklamalarının aynı zamanda dünyayı bu denli etkileyen bir drama kayıtsız kalan sanatçılara açık bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Azzam’ın resimlerinin, 21. yüzyılın en büyük savaşlarından birini belgeleyen resimler olmasından dolayı, sanatın sosyal eleştiri geleneğinin gelişmesine önemli katkı sağladığı söylenebilir.

BÖLÜM III

YARATIM SÜRECİNDE GÖRÜNÜR DOĞA ÜZERİNDEN

GERÇEKLEŞTİRİLEN KURGUSAL DOĞA ÇEŞİTLEMELERİ

Önceki bölümlerde yaşanan savaşlara bire bir eşlik etmiş sanatçıların, gözlemleri yoluyla yarattıkları eserlerin çözümlemeleri yapılmıştı. Bu bölümde ise yaşanan olumsuz olayların doğaya bıraktığı etkiler üzerinden derlenen, birbirinden bağımsız, belli başlı biçim, simge, renk ve görüntülerin yüzeyde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş imgelerin biçim ve içerik açısından çözümlemeleri yer alacaktır. Forma dökülen bu doğa tahribatı, yine savaşların (daha gelişkin modern silahlar ve vahşetlerin içkin olduğu kapışmaların) görünür olmayan etkilerinin sebep olduğu kalıcı sonuçların bilançosudur.



Resim 192. 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200 x 150 cm

Resim 193. 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 120 cm

Resim 194. 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 x 120 cm

Bu tez kapsamında yapılan resimler, tez çalışmasına başlamadan önceki çalışmaların bir devamı niteliğindedir. Bu nedenle, gelişim aşamaları da önceki çalışmaların imge, biçim, kompozisyon ve içeriğinin bir uzantısı olarak biçim ve anlatım düzeyinde daha da geliştirilerek devam etmektedir.

Uygulama bölümünde iki tür resim tekniği yer almaktadır. Bunlardan ilki, kâğıt üzerine kömür kalem kullanılarak yapılan resimler, diğeri ise tuval üzerine karışık malzemeler kullanılarak yapılan resimlerdir. Kâğıt üzerine kömür kalemin tercih edilmesinin nedeni; malzemenin, seçilen konu ile ilişkili olarak daha esnek kullanıma olanak sağlaması ve dönüştürülebilir olmasıdır. Kömür kalem tekniği ile resim yapılmaya 2000'li yıllarda başlanmıştır. Ancak bu yıllarda yapılan resimlerde özgün bir dil henüz oluşmamıştır. Kömür kalemin nasıl özgün ve konuya (imgeye) bağlı biçimlenerek kullanılacağı, 2007'den sonra William Kentridge'e ait kömür kalem

resimleri ve Kentridge'in yaratım süreci özömlendikten sonra daha kolay anlaşılmıştır. Bu sürecin sonunda kömür kalem, yeni imgelem olanakları sağlamış ve bu yönde yaratımlar gerçekleştirilmiştir. İncelenecek olan bir diğer teknik ise karışık tekniğin kullanıldığı resimlerdir. 2002'den 2006'ya kadarki süreçte akrilik, yağlıboya, kâğıt vb. malzemeler kullanılarak çalışmalar gerçekleştirilmiştir. 2008'de Anselm Kiefer'in büyük boyutlu çalışmalarında kullandığı farklı materyaller ve yaptığı kompozisyonlar incelenmiş, bu etkilenmenin devamında Kiefer'in yaratımına öykünerek çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Ne var ki bu yönelimin bir zaman sonra çalışmalarda salt biçimsel bir etkinin ötesine geçmediği görölmüştür. Fakat Kiefer referanslı sağlam biçimsel yapı ve plastik dil, ilerleyen süreçte işlerin teknik yapılanmasını kurmakta bir veri olarak kullanılmıştır.

2010'dan sonra, imgenin ancak yaşamsal deneyimlerin bir yansıması olarak oluşması gerektiğine inanılarak, söz konusu sanatçıların plastik dilinden (biçimsel etkinliğinden) uzaklaşmadan, bireyin hayatından ve yaşadığı coğrafyanın gerçekliğinden çıkan içeriğin biçimle eş zamanlı yaratıldığı sonuçların izlenebildiği bir evreye geçilmiştir. Daha somut bir ifadeyle bu imge yaratımı, kaynağını bireyin hayatına ait nesnenin özünden almaktadır. Kaynağını yerel olandan alan bazı biçimlerin kullanılmaya başlandığı 2009 sonrası çalışmalardaki başlıca izlekler şunlardır: (resmin genel karakteristiği olan) iç içe geçmiş ve yumaklaşan yapılar, petrol sondaj makineleri, ucu bucağı olmayan devingen doğa, harabe ve metruk doğa alanları veya kentler, yaşamsızlaştırılan/insansızlaştırılan veya ormansızlaştırılan doğanın, nesnenin varlığı ve durumu üzerine çeşitli yaklaşım olanakları.

Tez konusu bağlamında oluşturulan uygulamalar, teknik yönünden ve içerdiği imgelere göre beş farklı başlık (grup) altında incelenmiştir. Uygulama sürecinde gerçekleştirilen çalışmalar, diziler şeklinde üretilmiştir. Önemli görölen bazı çalışmalar; plastik değerler, kullanılan teknik, form, renk, simge ve kompozisyonlar açısından değerlendirilmiştir.

3.1. Bazı Çalışmalar İle İlgili Açıklamalar

3.1.1. Metruk Doğa

Bu dizinin bütün çalışmaları tuval üzerine karışık teknik kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Dizideki resimler yapılırken, eskiz çalışmalarından seçilen çizimlere dayanarak kompozisyonlar belirlendikten sonra, şerit şeklinde kesilen farklı

boylardaki renkli kâğıtlar tuval yüzeyine yapıştırılmış ve daha sonra diğer aşamalara geçilmiştir. Bu uygulamanın amacı; resim düzleminde dokusal bir yüzey oluşturmak ve bu katmansız doku yapısına daha sonra yeni eklemelerin yapılmasını sağlamaktır. Tuval yüzeyine yapıştırılan bu renkli şeritler, sonradan eklenen materyal ve boyaların altında kaldığından başlangıçtaki niteliklerini (görsellik ve renkler) yitirmekte, geriye sadece yüzeyde biçimsel özellikler bırakmaktadır.

Bu dizinin çalışmaları her zaman düşlemlendiği gibi sonuçlanmayabiliyor.²⁸ Bunun ana nedeni, kullanılan malzemenin düşlenen imgeye uygunluğunun tam olarak sağlanamaması ya da seçilen biçimlere göre istenilen dokunun verilememesidir. Öte yandan, yaratılan resimlerin aşamalı bir süreçte oluşturulduğu, başka bir deyişle, yaratılan biçimlerin birbirini eleyerek oluştuğu ya da birbirinin biçimselliğinden, dokusalılığından yararlanarak sonuçlandığı görülebilir. Bu yaratım sürecinde, çoğu zaman elenen ya da zihindeki düşselliğe uygun düşmeyen imgesel yaratım formu (tuval resmi), yeni bir imge yaratımında, dokusal ve biçimsel bir zemin olarak kullanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle resim üzerine resim yapılmaktadır. Bu yaratım tarzı, imgeyi anlatımsal yönden derinleştirdiği gibi güçlü bir plastik etki de yaratmaktadır.

Resmin zemininin oluşturulduğu bu süreçte, daha önceden belirlenen bölümlere yerleştirilmek üzere çeşitli dergilerden derlenen görsellerin yanı sıra İnternet'ten edinilen görsellerle birlikte hazırlık yapılmaktadır.²⁹ Bu süreç, bir bakıma yaratıcının imge ile çatışmalı ilişkisine denk düştüğünden yaratıcının hayat görüşü, sürecin parçası olarak etkinliğe katılır. Tuval yüzeyine yapıştırılan bu görseller, bazen içerdiği görüntüler korunarak bazen de değişime uğratarak istenilen biçimin oluşmasına katkı sağlamaktadır.

Bu dizinin önemli çalışmalarından olan *İnsanın Petrol İçtiği I* adlı resim, bir doğa kesitinin betimidir (Resim 195). Resim, Orta Doğu'da yaşanan savaşların ana nedeni olan petrol kuyularının gösterildiği kasvetli bir atmosferin anlatımıdır. Resimde

²⁸ William Kentridge'in belirttiği gibi, "imgeye ulaşmak bir süreçtir, donmuş bir an değildir. Ne çizeceğinize dair hisleriniz belirsiz olabilir, ama şeyler bir süreç sonunda meydana gelir ve bu süreç boyunca bildiğiniz şeyleri değiştirebilir, pekiştirebilir ya da tamamen dağıtabilirsiniz. Resim fikirlerin test edildiği bir zemindir, düşüncenin ağır çekime alınmış halidir. Bir fotoğraf gibi anında ortaya çıkmaz. Bir resmi kesin olmayan ve belirsiz bir biçimde inşa etmenin yolu, biraz da anlamı inşa etmektir. Bir şeyin açık seçik bir biçimde sonlanması, bu şekilde başladığı anlamına gelmez" (Kentridge, 2003, s. 8).

²⁹ "Kolaj, modern sanatta çok kullanılan yöntemlerden biri olduysa, bunun nedeni kolajın teknik biçimlerinin daha temel bir estetik-politik mantığa uymasındır. En genel anlamıyla kolaj, "üçüncü" bir siyasal estetik ilkesidir. Kolaj; resim, gazete, muşamba ya da saat mekanizmalarını birbiriyle harmanlamadan önce, estetik deneyimin yabancılığı ile sanatın hayat-oluşunu ve sıradan hayatın sanat-oluşunu harmanlar. Kolaj, heterojen nesnelerin karşılaşmasından ibaret olabilir; bu durumda bir blok halinde, iki dünyanın bağdaşmazlığına tanıklık eder" (Ranci re, 2014, s. 50-51).

ilk göze çarpan şey, gökyüzünün dinginliğine karşın yeryüzünün devingenliğidir. Bu iki düzlem, renk ve biçimsel olarak çok keskin bir şekilde birbirinden ayrılmaktadır. Gökyüzünün duruluğu sayesinde resimdeki biçimlerin ne olduğu kolaylıkla seçilebilmektedir. Simgesel bir nesne olarak *petrol sondaj makinesi*, Orta Doğu'nun sömürgeleştirilmesi sürecine ilişkin okumalar ve imgeler içermektedir. Resimde yer alan *öbek yapılar*, yaratıcının ilk dönem resimlerinde (2006) yer alan *su depoları* biçiminden yola çıkarak geliştirdiği bir imge türüdür.



Resim 195. İnsanın Petrol İçtiği I, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60 x 80 cm

Kompozisyonun ana ögesi olan ve merkezinde yer alan kümbet şeklindeki yapı, yerleşim alanlarının (kent, köy vb.) farklı biçimlerinin bileşenlerinin bir araya toplanması şeklinde kurgulanmış bir biçimdir. Bu kurgulanmış yapılar içine yerleştirilmiş *petrol sondaj makinelerinin* çevresi, kale biçiminde inşa edilerek saldırı ve sabotajlara karşı korunmaya alınmıştır. Sömürücünün bu ölümcül manzarada sadece petrol kuyularını koruma altına alması düşündürücü olduğu kadar ironiktir de. Bu cansız doğada uzam, doğaya ait olamayan tuhaf, ifritimsi makinelerle/nesnelerle doldurulmuştur. Bu yapaylık içinde doğaya ilişkin bütün özelliklerin yok edildiği açık bir şekilde görülebilmektedir. Ancak tüm bu olumsuzluklar içinde yaşam belirtisi olarak sadece palmiye/hurma ağacı görülebilir.³⁰

³⁰ Her ağaç her yerde yetişmez. Her ağaç türünün gelişebilmesi için elverişli iklim şartlarının olması gerekir. Palmiye/hurma ağacı sıcak coğrafyalarda yetişen bir ağaç türüdür. Resimlerde kullanılan *ağaç* biçimi, ağacın yetiştiği coğrafyalarda aynı zamanda *petrolün* olduğu bölgelerdir ve bu nedenle söz konusu

Kurgusal olarak tasarlanan bu dizideki resimlerin biçimselliği, gerçeğin, yaratıcının düşleminden başka bir düzleme taşınarak yeni anlam olanaklarının ortaya çıkarıldığı görülebilir. Başka bir söylemle; yaratıcı, gerçek yaşamda farklı içerik ve öykülere sahip olan nesnelerin (bilinen) algı kodlarının gerisindeki anlamlarına yeni anlamlar kazandırarak yeni bir anlatısal düzlem kurmaya çalışmaktadır. Söz gelimi, iki farklı öge olan *petrol* ve *ağaç*ın biçimsellikleri üzerinden yeni anlamlardırılmaların yapılandırılmaya çalışıldığı görülebilir. Bu bağlamda, resimlerde; bilinen nesneler, biçimler, anlamlar alımlayıcısına yeni bağlamlarla birlikte sunulmaya çalışılmıştır. Ancak yaratıcının bu resimlerinin tam anlamıyla çözümlenmesi, içinde bardındırdığı biçimsel elemanların oluşum süreçlerini dikkate almayı gerektirir.

İnceleme konusu olan bu resimde, *siyah* rengin kesintisiz şekilde resmin yer düzlemini kuşattığı kısımlar daha belirgindir (Resim 195). Resimdeki *siyah* renk, ham petrolün temsili olarak gösterilmiştir (Manzaranın orasına burasına yayılmış olan ham petrolün yeryüzüne taşmış ve sele dönmüş hâlinin bir tasvirdir.). Betimlenen manzaranın acımasızca tahrip edildiğini göstermek için yoğun boya katmaları kullanılmıştır. Bunun yanında uzam derinliği oluşturmak için, daha önce yapılmış başka bir tuval resmi üzerindeki dokular, resimde belirlenen yerlere yapıştırılarak rölyefik bir görüntü yaratılmış ve diğer materyallerle bütünlüğünü ve mukavemetini sağlamak için tutkal, çimento karışımı ile oluşturulan boya, tuval yüzeyine sürülerek istenilen doku alanları yaratılmaya çalışılmıştır. Kullanılan materyallerle yaratılan uzamsal etkiler sayesinde devingen bir görünüm sağlandığı ve göz alabildiğine uzanan bir alan ya da manzara duygusu verildiği hissedilmektedir. *Petrol sondaj makinesi*, dizideki diğer resimlerde olduğu gibi, bu resimde de benzer anlam ilişkiseliliği içinde alımlayıcıyı tartışma alanına çekmektedir. Ancak bu, resimdeki konunun/imgenin koşullarından ve bağlamlarından kopararak okunup anlaşılamaz.

Sanatsal serüvenin başından beri, özerk bir resim dilinin oluşmasını sağlamak için eskiz defterlerinde, günlük tutar gibi yapılan resimler ile ilgili biçimsel araştırmalar yapılmıştır. Bir tür akıl defteri sayılabilen bu eskiz defterleri, tuval ya da kâğıt üzerine aktarılabileceğimiz eskiz defterleri, yaratıcının görsel belleğinin oluşmasında önemli bir görev üstlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında eskiz çalışmalarının, tez

imge, sömürgecinin sömüreceği yerleri belirlemesinde bağlama işaret eden bir gösterge olarak kullanılmıştır. Öte yandan resimde biçimsel ve içeriksel olarak tezatlık oluşturan, henüz hiçbir şey yitirmemiş olan *palmiye/hurma ağacı* imgesi, bu ölgün doğada yaşamın tümünden yok olmadığını anlatan bir imge olarak düşünülmüştür.

kapsamında gerçekleştirilen çalışmaların oluşmasında belirleyici olduğu söylenebilir (Resim 196).



Resim 196. Eskiz defterinden, 2016, Kâğıt Üzerine Füzen, Akrilik, 21 x 32 cm

Bize Bırakılan Büyük Hapishane: Dünya adlı resim, bu dizinin önemli örneklerindendir (Resim 197). Söz konusu resimde ilk bakışta her şeyin olağan görüldüğü bir sahne vardır. Ancak biçimler ayrıntılı incelendiğinde betimde yer alan imgelerin, farklı bağlam içerikleriyle ortak bir sahnede bir araya getirildiği görülebilir. Bu dizideki tüm resimlerde tanık olduğumuz sahneleme mantığı, bu resimde de devam etmektedir. Kompozisyonun ön planı, diğer resimlere oranla daha hareketli ve yoğundur. Bu yoğun kısım, bakana doğru çökerek aktığı izlenimi uyandırmaktadır. Anlamsal olarak dingin bir duygu veren resim, biçimsel olarak devingen olup özünde, zihinlerde yeni çağrışımlar uyandıran yeni bir düzleme sahiptir. Gerçek doğa ile hiçbir benzerliği olmayan resimdeki elemanların varlığı (ya da bu elemanların gerçekte öyküsel bir birlikteliklerinin olmadığı), alımlayıcısında başlangıçta kararsız ve tedirgin bir ruh hâli uyandırabilmektedir. Tüm bu karşıtlıklara rağmen resimde (bildiği, tanıdığı) gerçek yaşamın nesneleri aracılığıyla, sonraki yaşanacakların (öngörülerin) aşamalarına dair söylemin biçimleri gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu dizinin ana karakterini oluşturan metruk doğa imgesi, *doğanın* tükenmişliğinin hangi aşamadan sonra insan türüne yansıtılacağına ilişkin biçimsel söylemler aracılığıyla duyumsatılmaya çalışılmıştır. İnsanın, bu doğa umursamazlığına, bir gün kendi varlığına da son vereceğini bildiği hâlde devam etmesi ayrıca anlaşılmas bir durumdur.³¹

³¹ “Günümüz toplumsal çağın korkunç trajedisi, sadece onun çevreyi kirletiyor olması değil, ayrıca doğal ekotoplulukları, toplumsal ilişkileri ve *hatta insan ruhunu* da basitleştiriyor/bozuyor olmasıdır. Doğal

Bize Bırakılan Büyük Hapishane: Dünya resmi, görünür dünyanın sahnelenmesi değildir. Görünür biçimlerin durumu üzerinden bir sonraki aşamaya (geleceğe) dair belli başlı ipuçları veren yaklaşımların sergilenmesidir. Buradaki asıl amaç, doğaya içkin (ya da yaşama içkin) tüm özelliklere dair -sorgulayıcılığı ile- dünya düzenine insan eliyle yapılan müdahalelerin biçimselliğine neden-sonuç ilişkisiyle yaklaşarak çözümleyici bir dil oluşturmaktır. Çünkü doğaya ve insan yaşamına dair sorumluluğun salt birine ya da birilerine ait olmadığı, bunun, tüm insanlığın başat bir meselesi olduğu unutulmamalıdır. Bir tür direniş eylemi olan bu resimler, yaratıcısına doğa ve tüm canlıların yaşamına ilişkin olumsuzluğun ana nedenlerine karşı tartışma olanağı tanıdığı gibi, alımlayıcısına da bu tartışmanın içine girme, davet etme olanağı tanımaktadır. Ancak bu tartışma, bahsi geçen konunun etrafında yapıldığı takdirde, çözümleyicisinin akılcı sonuçlar alabilmesini sağlamaktadır.

Bu dizinin diğer çalışmalarına benzer boya uygulaması, bu resimde de gerçekleştirilmiştir (Resim 197). Yüzeydeki seyreltilmiş boya tabakalarının aksine, farklı malzemelerle birlikte boya daha kaba ve yoğun kullanılmıştır. Yine yaratıcının pek çok resminde kullandığı parçalı ve çok katmanlı kompozisyon mantığı, biçimsel ve anlamsal yönden ayrışma yaratmaktadır. Yüzeydeki bu karşıt biçimsellik, kendi içinde tezat anlamlar da üretmiştir.

Resimde yer alan görünür dinginliğe karşın, ön planda insanı rahatsız eden gerilimli bir atmosfer hissedilmektedir. Resmin bu bölümünün konfigürasyonunda (inşası sürecinde), statik boyamanın yarattığı duyguyu azaltmak için bazı yerlerde emprovize boyamaların yapıldığı görülebilir. Burada yapılan emprovize boyama eylemi (rastlantısal eylem), yarattığı doku ve biçimsellik yönünden yüzeyi zenginleştirmiştir.

Bu ve diğer dizilerin tümünde *siyah* rengi ısrarla yoğun olarak kullanma istenci, rastlantısal bir pratikten ziyade, diyalektik bir yaklaşım pratiğinin yansımasıdır. Çünkü yaratım serüvenine bütünsel olarak bakıldığında bazı metaforların çeşitlendirildiği (çoğatıldığı) ve yeniden yeni bağlamlarla sunulduğu görülmektedir. (Bu konuyla ilgili Rothko'nun kendi sanatı için belirttiği, *bir ruh anektodu* ya da *bir düşünce portresi* [Bersani-Dutoit, 2006, s. 112] tanımının, yaratıcının yaratımıyla benzerlik kurduğu söylenebilir.) Aynı konuyu/içeriği sınırlı ve benzer biçimleriyle yeniden ele alarak sunma çabasının, belli anlatıların söz edilen biçimler aracılığıyla ifade edilebilmesi için bir zorunluluk olduğu söylenebilir. Türetilen görsel dilin, biçimi kendi dışına

taşıyacağına ve yeni çağrışımlar sağlayacağına inanıldığından aynı biçim ve renk üzerine yeni sorular temelinde yeni biçimler yaratılması amaçlanmaktadır. Biçimsel ve içerik olarak tam anlamıyla çözümlenmemiş nesneden uzaklaşmamak tercih edilmiştir. Yani çözümleme tamamlanmadan yeni biçimlere yönelmenin algıyı olumsuz etkileyeceği (yanıltacağı) düşünülmektedir. Yaratıcı, kendi içinde bir kısır döngü oluşturulduğunun farkında olarak, zihindeki anlamın biçimselliğe dönüşmesindeki olanakların yeni perspektifler sunacağına inandığından bu üretim tarzını önemli görmektedir. Bu açıklamalar ışığında; kuşkusuz, *siyah* renk, yaratımda yaşamsal bir işlev görmektedir. *Siyah*, alımlayıcıda psikolojik bir etki yaratmak için kullanılmaktadır. Ancak *siyah*, salt insan psikolojisindeki bilinen kodlarla anlamlandırıldığında *siyah* ile üretilen anlam ilişkisi tümünden kısırlaştırılmış olunur ve bu da *siyahı* kendi dar anlamı içinde tutarak anlamın sıkıştırılmasına neden olur. *Siyah*, her sanatçının imgeleminde anlamsal olarak yenilendiği ve hacimlendiği için her zamanki (bilindik) anlamına denk düşmeyebilir. Belki de resmin yüzeyi ile karşılaştığımızda, (hiç olmasa) o an için algısal kabullenimlerimizi bir tarafa bırakarak, doğrudan resmin yüzeyindeki renk ve nesnelerin yaratıcının imgelimindeki (-ne yakın) temsiliyetine yaklaşıp (her ne kadar denk düşmese de) yeni algılama olanakları elde edebiliriz. Zaten sanatsal üretime böyle saf bir algıyla yaklaştığımızda yoğun algısal bir devingenlik hissetmememiz imkânsızdır. Alımlayıcının, *siyaha* karşı tüm kronikleşmiş algılarını, geniş bir temrin yelpazesi içinde yeni bir anlam alanına taşıyacağına inanılmaktadır.

Resim yüzeyinin klasik işlevinin sınırlılıklarının içinde kalmak yerine, yüzeyin, çağdaş sanat disiplinlerinin imgelem dünyalarının birikimlerinden yararlanarak oluşturulması, daha geniş anlam üretilmesine olanak tanıyacaktır. Başka bir açıdan ifade edilmesi gerekirse yaratıcı; resim yüzeyinin, yaratıcı için artık klasik anlamdaki işlevinin ötesine taşınması gerektiğine ve ancak böyle bir eylemsellikle güncel olabileceğine, kendi alanının dışına taşabileceğine (kendi dışındakini etkileyebileceğine) ve çoğalabileceğine inanmaktadır.



Resim 197. Bize Bırakılan Büyük Hapishane: Dünya, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 115 x 150 cm

Resim serüveninin neredeyse hemen hepsinde kompozisyonlar yatay bir düzlem üzerine düzenlenmiştir. Bu bakış, görsel bir dil olan resmin bir sahne olarak okunurluğunu kolaylaştıran bir etmendir. Doğanın farklı biçimlerini geniş bir uzamda verebilmek için tercih edilen bu düzlem pratiği, birbirinden ayrı ve ardışık planların yaratılmasına olanak vermektedir. İnceleme konusu olan bu resimde de, yatay bir düzlem içinde benzeşik ve birbirinden farklı konstrüksiyon elemanları, göz alabildiğine geniş bir uzamda betimlenmektedir (Resim 197). Resim iki katman üzerine inşa edilmiştir: gökyüzü ve yeryüzü. Bu iki katman, içerdikleri anlam ve özellikleri bakımından birbirinden farklılık göstermektedir. Resmin taşıyıcısı olan yer düzlemindeki imgelerin çoğunluğunun akromatik renklerle biçimlendiği göze çarpmaktadır. Gökyüzü ise yine bu dizinin diğer pek çok resminde olduğu gibi duru ve sakindir. Bu bağlamda, resmin odağına konumlandırılan (resmin tümünü yönlendiren) ve iki planı birbirine bağlayan piramit şeklindeki yapı, resmin diğer elemanlarını bütünsel olarak kendine bağlamakta ve hiyerarşi kurmaktadır. Bu yapının etrafındaki döngüsellik, resmin devinirliğini yaratan ana öge olarak karşımızda durur. Ne var ki, yapının ön planında yer alan yoğun hareketliliğe karşın, daha gerilerde durağan bir

atmosfer hâkimdir. Farklı biçim, renk ve dokularla vurgulanan bu iki düzlem, iki tür yaşam alanını işaret etmektedir; yaşanır hâldeki alan ve tüketilmiş *metruk* alan. Bireysel öngörüler üzerinden üretilen bu yaratımlara benzer bir üretim biçiminin, sinema alanında da işlendiği görülebilir. Bu konuda benzerlik kurulan filmlerden bazıları şunlardır: *The Road* (2009, *Yol*) ve *The Book of Eli* (2010, *Tanrının Kitabı*) vb.



Resim 198. Beyaz Dünya, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 115 x 150 cm

Beyaz Dünya resmi, *Bize Bırakılan Büyük Hapishane: Dünya* resminin niteliğinde bir çalışmadır (Resim 198). Ancak farklı bağlamlar ve içeriklerle yaratılmıştır. Bu resimde, diğer resimlerdeki mevcut *siyah* rengin egemenliğini *beyaz* almıştır. Resim, ölü bir doğayı betimler. Resmin fantazmagorik düzleminde yer alan birbirinden bağımsız nesneler, görünen ilk kısımlardır. Resim; bir zamanlar yaşanır durumdaki doğa parçasını şimdi tümenden tükenmiş, yaşamdan uzak, sakın bir atmosfer içinde betimlemektedir. Resmin farklı yerlerine konumlandırılan ve zaman aşımına uğramış nesnelerin çevrelerinde bir zamanlar yol ya da başka amaçlar için kullanılan yerlerde, geçmiş yaşantının izleri görülebilmektedir. Kompozisyon beyaz renk ve ona zıt koyu *siyah* renklerle biçimlendirilmiştir. Zamanla kimliksizleşmiş nesneler vurgu noktası oluşturmuş ve anlatım kontrastlık içinde verilerek güçlendirilmiştir. Ancak tüm

bu ölgün doğa içinde çoğu zaman diğer resimlerde de kullanılmış, benzer bir metafor olarak (yaşam belirtisi ya da umudu olarak) palmiye ağacı görülmektedir. Kompozisyonda derinlik algısı, daha önce yüzeye yapıştırılan renkli şerit kâğıtların belirlediği yön üzerine yapılan beyaz ve açık sarı boyasal işlemlerle sağlanmıştır.

Resmin arka planında kesintisiz sıralı dağların yer aldığı durağan, ölü bir doğa görünmektedir. Göz alabildiğine düz ve manzarada farklı yerlere konumlandırılmış makineler, gözlem kuleleri ve metruk yapıların, gösterilen bu doğa parçasının tükenmesine neden olan varlıklar olduğu söylenebilir. Ancak bir zamanlar uğultusu eksik olmayan bu makinelerin de doğa ile birlikte öldükleri ve sessizleştikleri algılanmaktadır.

3.1.2. Ham Petrol

Tez uygulaması sürecinde, bu başlık adı altında, yüze yakın eskiz ve kırk beş adet tamamlanmış farklı boyutlarda kömür kalem resim yapılmıştır. Bu resimler, konu bağlamında kendi içinde bazı farklılıklar barındırmasına rağmen, bir imgelemin farklı anlatım (öykü) biçimleri olarak ortaya çıkmıştır. Ancak biçimsel benzerliklerinden dolayı, önemli görülen bazı çalışmalar inceleme bölümüne alınmıştır.

Düşündüğünüz anlamda değildir

Doğa.

Kör değil, ruhsuz değildir bakışları.

Bir ruh yaşar onda, özgürlük yaşar.

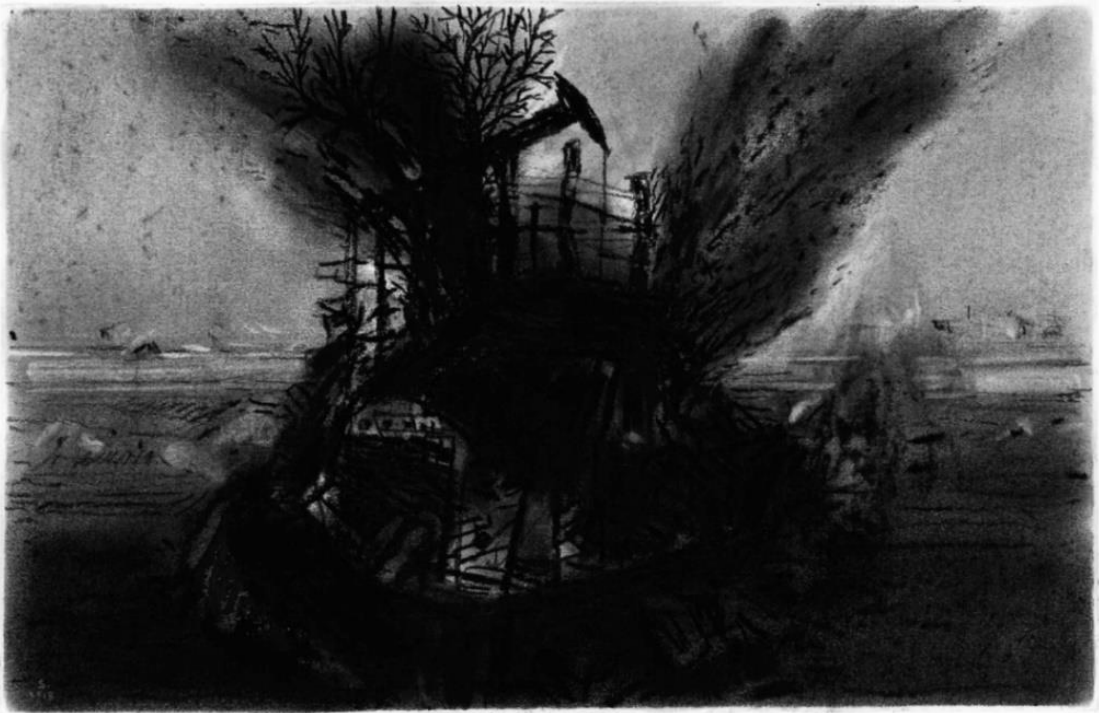
Aşk vardır onda.

Kendi diliyle bize seslenir.³²

Bu serinin ilk çalışması olan *Ham Petrol I* adlı çalışma, Orta Doğu'da herhangi bir petrol kuyusunu gösteren uzamsal bir betimdir (Resim 199). Kompozisyondaki biçimsel yoğunluğa ve koyu renk alanlarına resmin merkezinde yer verilmiştir. Resmin ön planındaki gerilim ve devingenliğe karşın gerilerde daha dingin bir atmosferin egemen olduğu göze çarpmaktadır. Durmadan işletilen bu doğa kesitinde, *deveboyunları*, yer altından yer üstüne doğulu, batılı sömürgeciler için aralıksız siyah kan (ham petrol) akıtmaktadır. Resimde simgesel olarak gösterilen *petrol sondaj*

³² F.I. Tiyutşev, Şiirler, 1972, s. 122.

makinesi metaforu, gerçek bağlamından alınarak hem biçimsel hem de anlamsal yönden kişisel stilizasyona uğratılmış ve yer düzlemi içinde yeniden sunulmuştur. Bu biçimsel ve anlamsal eğritileme, diğer birçok resimdekine benzer anlam içeriğine sahiptir. Resimlerde yer alan bu imge ögesi ilk bakışta, salt bir sanayi nesnesi görüntüsü olduğu hissi uyandırabilir. Ancak bu nesnenin varlığı üzerinde düşünölmeye başlandığında Orta Doğu coğrafyasının uzun bir zamandan beri hangi amaçla sömürgeleştirildiğine ilişkin belirgin yanıtlar alınacağı kanısındayız. Söz konusu nesne (petrol), 20. yüzyılda olduğu gibi 21. yüzyılda da stratejik önemini sürdürecektir ve dünya politikasının belirlenmesinde ana etkenlerden biri olacaktır.

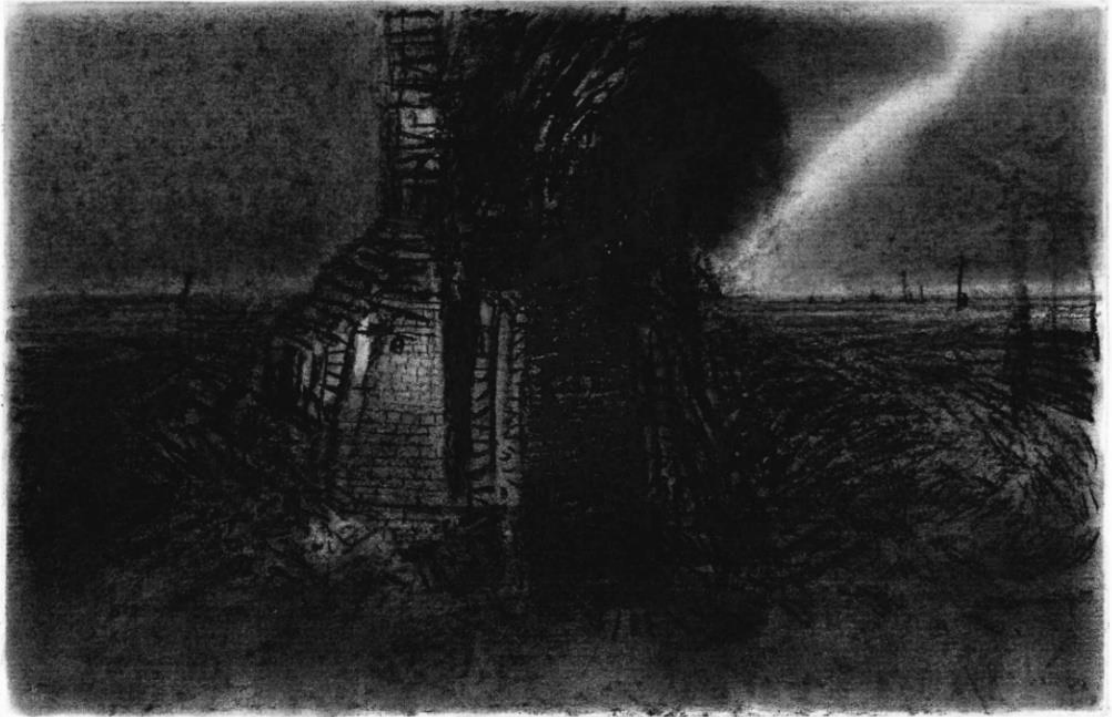


Resim 199. Ham Petrol I, 2016, Kâğıt Üzerine Kömür Kalem, 19 x 30 cm

Bu dizide betimlenen doğa, insan yaşamı için elverişli bir yer değildir. Daha doğrusu, yaşanılır bir yer, yaşanılmaz bir yere dönüştürölmüştür. Çünkü resimdeki metruk yapılar, bize, bir zamanlar burada hayatın var olduğuna dair önemli ipuçları verir. Petrol sondaj makinesi ve metruk yapıların iç içe geçmiş görüntüsü, enerji-iktidar ilişkisinin insana dair her şeyi tahrip ettiğini göstermektedir. Seçilen simgeler, rastlantısal olmayıp düşüncenin zorunluluğunun bir belirtisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu simgelerle oluşturulan öyküler ve anekdotlar şu ya da bu türden bir anlatım olmayıp anlatıcının bakış açısını içermektedir.

Söz konusu resimde vurgu, zıt elemanlar arasında verilmiştir. Resmin arka planında yer alan belli belirsiz biçimler ile ön planda bir yığın şeklinde gösterilen sondaj makinesi arasında oluşturulan zıtlık, kompozisyonda tekdüzeliği ortadan kaldırmıştır (Resim 199). Resmin ön planında ağaç ve diğer belirsiz yapısal parçalarla bütünleşen (gizlenen) sondaj makinesi, resmin odak noktası durumuna getirilmiştir. Söz konusu nesne, içerik olarak, saldırılara ve sabotajlara karşı yığın içinde gizli tutularak korunmaya çalışılmıştır. Nesnenin baş kısmından aşağıya doğru uzanan halat, resmin açık yüzeyinde belirgin olarak görülmektedir. Sondaj makinesinin varlığı canlılığını korurken diğer varlıkların yaşamlarına son verilmiş olduğunu ve dolayısıyla manzaranın cansızlaştığını görebiliriz.

Resimde kömürün *siyah* tonu, nesnenin temsiliyetine yönelik kullanılmıştır. Kömür siyahı, bazı yerlerde oldukça koyu, bazı yerlerde ise açık değerdedir. Resmin en koyu değerleri, çalışmanın ön planında yatay-dikey konturlarla biçimlenmiş olan petrol kuyusu öbeğidir. Bu koyuluk, aynı zamanda resme bir hiyerarşi de kazandırmaktadır. İç içe ve üst üste belli belirsiz sıkıca istiflenmiş biçimlerin koyuluğu, zeminle organik bir bağ kurmaktadır. Bu bağlantı sayesinde, yeryüzünden gökyüzüne doğru uzanan bir çıkıntı oluşmaktadır. Böylesine dingin olan manzarada aniden patlayan petrol kuyusundan yukarıya doğru fişkıran petrol, alımlayıcıda bir saldırı hissi yaratabilir.



Resim 200. Ham Petrol III, 2016, Kâğıt Üzerine Kömür Kalem, 19 x 30 cm

Aynı başlıklı resimlerin yer aldığı on resimlik bu dizinin içindeki *Ham Petrol III* adlı çalışma, daha önce infilak ettirilmiş bir petrol kuyusunun betimidir (Resim 200). Metruklaşmış bu kuyu, doğanın insan tarafından tüketilmiş bir kesitidir. Bu dizinin diğer resimlerindeki biçim inşası bu resimde benzer şekilde uygulanmıştır. Biçimsel yoğunluğun ön planda toplandığı ve ufuk çizgisine doğru yer yer engebeli ve düz alanlar yaratılmıştır. Resmin ön planındaki dingin ve hareketsiz öbeğe karşın daha gerilerde hareketli bir ortamın olduğunu, gökyüzünü ikiye bölen yangınlardan yükselen dumanlardan çıkarabiliriz. Bu uzam ve zaman diliminde insan öznesini görmek mümkün değildir. Çünkü kendi yaşam alanını bu denli tüketen ve öldüren insanın burada yaşamasına imkân kalmamıştır.



Resim 201. Petrol Seli, 2009, Kâğıt Üzerine Kömürkalem, 19 x 30 cm

Çoğu zaman boya/reng olumsuz bir olayı çekici ya da güzelleştirici kılar ve anlatım, boyanın yönsemesine girer. Ancak kömür kalemin, yaratıcının ağıtına, karası kadar olanak tanıdığı ve bu tek-renkliliğin anlam oluşturmada yaratıcısına büyük güçlükler çıkardığı görülebilir. Kömür kalem esneklik, kontrol edilebilirlik gibi avantajlar sağlasa da her yaratıcının imgelemine istenen ölçüde cevap veremez. Bu resimde de, kömür kalem kullanarak imgelem dünyasının tam anlamıyla dışavurumunun sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir (Resim 200). İki planlı olarak oluşturulan resimde,

kurum (is) ile yüzey eşit ölçüde boyanmış ve daha sonra planlar silgi ile belirlenmeye çalışılmıştır. Kurumun yüzeyde oluşturduğu ince boya tabakası üzerine, farklı kalınlıktaki kömür kalemlerle istenilen biçimler gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Kurumun yarattığı zemin ve onun üzerine kömür kalemle yapılan biçimlerin belli aşamalarda korunmasını sağlamak ya da dağılmasını önlemek için istenilen yerlere fiksatif sıkılarak sabitleşmesi sağlanmıştır. Bu süreçte fiksatifin kullanıldığı yerlerde başka silme eylemleri yani herhangi biçimsel değişiklik ve renk tonu (açık-koyu aralığı ya da geçiş) olanağı olmayacağından kesin kararlar alınması gerekir. Öte yandan fiksatif kullanılan yerlerin üzerine (açık ve koyu değerlerine göre) yeni eklemeler yapmak mümkündür. Bu eklemeler, ölçülü ve yerinde yapılmadığında biçimin karararak körleşmesine, açık-koyu değerlerinin yok olmasına neden olabilmektedir.



Resim 202. Asit Yağmurları, 2010, Kâğıt Üzerine Kömürkalem, 80 x 40 cm

Asit Yağmurları adlı resim, Körfez Savaşı döneminde petrol kuyularının infilak ettirilmesi sonrası bölgede yoğun derecede hissedilen asit yağmurlarından esinlenerek oluşturulan kurgusal bir resimdir (Resim 202). Resmin ön planında engebeli bir arazi ile bütünleşmiş olan soba biçimindeki nesne, alımlayıcıya doğru ilerliyor gibidir. Bu kasvetli atmosferin gerilerinde bu nesneye benzeyen başka nesnelerin olduğu izlenebilir. Bu resim, serideki diğer kömür kalem resimlerden farklı olarak düzenlenmiştir. Kurguda yer alan nesnelerin okunurluğu ve boyasal ilişkileri, anlatılmak istenen öyküyü geniş bir kadraj içine almış ve resmin anlaşılmasını kolaylaştırmıştır.

Bununla birlikte, yer düzleminin önemli bir bölümünü belli belirsiz dolduran elemanların yarattığına benzer bir devinirlik, gökyüzü düzleminde de mevcuttur. Yaratılan geriye doğru eğimli düzlem içinde, insanın varlığına işaret eden herhangi bir belirtinin olduğu söylenemez. Doğa tamamen bozulmuş ve insanın burada yaşaması olanaksızlaşmıştır.

Ham petrolün yarattığı sel ile doğanın birçok özelliğinin yok olduğu ve bazılarının da kendi düzleminden başka bir düzleme sürüldüğü öykülerdir bu resimde betimlenen (Resim 202). Çoğu zaman bakan gözün yaşamsal deneyimleriyle örtüşmeyen resimdeki doğa izleği, doğanın gelecekteki durumu ile ilgili bazı öykülerin bilgisine dair kuşkular yaratmaktadır ister istemez. Ancak yaratılan dünyaya ilişkin öngörülerin bakan kişide meşruluk kazanmasının hiç de kolay olmayacağı bilinmektedir. Analitik kurgular, gerçeğin algılanışı üzerinden yaratılmış ve öngörüler de yaşanan öykülerden oluşturulmuştur.

3.1.3. İnfilak Noktaları

Tez öncesinde yapılan infilak noktaları, Orta Doğu coğrafyasında yaşanan başka bir çatışmanın bir yansıması olarak imgelenecekti. Ancak dünyada birbirini izleyen yıkımlar sonucunda, kaçınılmaz olarak daha önce yapılan benzer resimlere yönelmek zorunda kalınmıştır.

İnfilak Noktaları çalışmaları, yakın bölgelerimizde devam eden iç savaşların yıkımlarını betimlemektedir (Resim 203-204). Tez kapsamında, bu konu ile ilgili hazırlanan resimlerin çoğu, farklı ölçülerde elliye yakın kâğıt üzerine akrilik boya ile yapılmış resimlerden oluşmaktadır. Bu dizide yer alan *İnfilak Noktaları II* adlı çalışma, yoğun bir bombardımanın yapıldığı bir anı göstermektedir (Resim 203).

Bu dizideki resimler, doğrudan tanık olunan ve farklı kaynaklardan edinilen görsellerin bellekteki yansımalarından oluşmuştur. İnfilak ya da patlama, insanı üç yönden etkileyen bir durumdur: ses, koku ve görüntü. İnsanın duyularını etkileyen bu üç algının, insanı ister istemez olayın içine çeken bir özelliği vardır. Eğer infilakın gerçekleştiği yerdeyseniz bazı duyu organlarınızı kaybedebilir ya da yoğun psikolojik bir travma yaşayabilirsiniz. Eğer infilakın uzağında ya da onu görmediğiniz bir yerde iseniz sesin boğukluğunu, yankısını duyabilir ve infilakın yapıldığı yerde büyük bir yıkımın oluştuğunu düşünebilirsiniz. Tüm bu duyumsamalarda yaşanan etkilenimler sonucu yapılan *İnfilak Noktaları* dizisindeki resimler, plastik dilin aracılığıyla yakın

zamanda yaşanan bir savaşın kayda alınmasıdır. Ancak diğer resimlerde olduğu gibi bu dizideki resimlerde de, öykünün içeriği boyasal eylemle eş zamanlı ve orantılı gerçekleştirilmiştir. Başka bir deyişle öykü, -sanatın kendi anlatım sınırları içinde kalınarak- ajite edilmeden biçimlendirilmiştir. Uygulamada, infilak görüntüleri, bellekteki donuk gerçekçi algıdan ve kaynaklardaki gerçek durumlarından alınarak ve “gözün optik eylemi dışına çıkarılarak” (Okan, 2012, s. 29) yeni bir yaratım alanına taşınmıştır. Yaratım serüvenine bakıldığında, derlennen öykülerin (ya da gösterilmek istenen olayların), bir bütün olarak belli bir coğrafyanın önemli yaşanmışlıklarından alındığı ve alımlayıcının dikkatini, yoğunlaşmasını istediği yöne doğru çektiği görülebilir.



Resim 203. İnfilak Noktaları Dizisinden II, 2016, Kâğıt Üzerine Akrilik, 21 x 32 cm

Resim 204. İnfilak Noktaları Dizisinden I, 2016, Kâğıt Üzerine Akrilik, 21 x 32 cm

Bu dizi ile ilişkili olarak 2010 yılında yapılmış olan *İnfilak Noktaları* adlı resim, Körfez Savaşı sırasında petrol kuyularının ateşe verilerek imha edilmesi için yapılan sabotajları gösteren karamsar bir atmosferin betimidir (Resim 205). Petrol kuyuları etrafına daha önce yerleştirilen mayınlardan dolayı yangının söndürülmesinin uzun zaman aldığı ve kuyulardan yükselen dumanların Basra Körfezi’ni ve çevresindeki hava tabakasını siyah ile kapladığı görülmüştür. Uzun bir zaman sonra söndürülen petrol kuyuları, ne yazık ki bölgede büyük çevre felaketine neden olmuştur. Yaşanan bu doğa felaketi, yaratıcının kendine özgü resim dünyasında betimlenmeye çalışılmıştır. Yaşanan bu trajik doğa olayının algılanmasını sağlamak için *siyah* renk olanca etkisiyle kullanılmıştır. Resmin kompozisyonu yeryüzü ve gökyüzü düzleminde gerçekleştirilmiştir. İçerik olarak bu iki farklı düzlem, olayın içeriğine bağlı kalınarak, benzer renk tonları kullanılarak düzenlenmiştir. Resmin genel atmosferini oluşturan *siyah* renk, tüm yüzeyin eşit ölçüde okunmasını ve algılanmasını sağlamaktadır. *Siyah*, resmin atmosferinde ölüm ve kötülüğün simgesi olarak kullanılmıştır. Bu nedenle

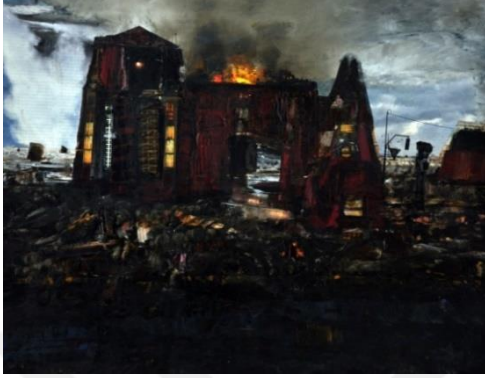
resimde *siyaha* karşıt renklerin varlığı azaltılarak temsiliyet siyahın yükümlülüğüne verilmiştir. Başka bir deyişle *siyah*, yüzeydeki tüm görseelliği âdeta yadsıyacak bir yoğunluktadır. Daha doğrusu, diğer bütün biçimlerin-materyallerin üzerine sıvanmışlığıyla bütünsel bir kavrayış olarak öne çıkmaktadır. *Siyahın* özgül olanakları, diğer resimlerde olduğu gibi, bu resimde de yaratıcının zihnindeki düşe bağlı olmaya yazgılıdır. Çünkü düşlenenin, imlenmek istenenin sadece bu renkle cisimleşebileceği düşünülmektedir. Bu nedenle, söz konusu resimdeki anlam akışını belirleyen yine *siyahın* kendi özgül değerleridir.



Resim 205. İnfilak Noktaları, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130 x 190 cm

Resmin gerisinde, sıralı dağların yer aldığı ıssız bir doğanın varlığı sezilir. Göz alabildiğine düz, bükümlü, suskun ve bir o kadar da karmaşık, isyankâr ve şiddetli olan bu manzarada, ateşe verilmiş kuyuların göğe doğru yükseken zehirli dumanları net görülen kısımlardır. Yaratıcının yaratım manivelasını oluşturan *karışık teknik* ile resim yapma mantığı, bu resimde de ön plana çıkmaktadır. Petrol kuyularından dışarı (yüzeye) taşan ham petrolün yeryüzünü ve gökyüzünü karaya bürüdüğünü alımlayıcısına derinden duyumsatma ve yaşatma olanağı sağlamak için (biçimlerin/nesnelerin hacimselliği ve etkinlik gücünü artırmak için) yoğunluklu olarak yağlıboya ile karışık zift kullanılmıştır. Bunu resmin ön planında, katmanlı olarak kullanılan boya ile öbek öbek ham petrol birikintilerin imlendiği kısımlarda görebiliriz. Resmin geneline hâkim olan *siyah* rengin yanında, sadece yeryüzü ve gökyüzü planlarını birbirine bağlayan duman kütlelerindeki beyazlıklar görünmektedir. Biçimin algılanmasına yardımcı olan

siyahın özgül değerlerinin alımlayıcı üzerinde yarattığı psikolojik boyut, kolayca hissedilir. Resmi kuşatan sonsuz devingenlik içinde, insana ait ya da onun varlığını hissettiren nesnelerin yer almadığı ve doğanın ölümcülleşen bir uzama dönüştüğü izlenebilir yönlerdir.



Resim 206. İnfilak Noktaları II, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm

Resim 207. İnfilak Noktaları III, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm

Farklı fotoğraf ve videolardan alınan görüntüler, farklı teknik ve malzemeler kullanılarak oluşturulan öykü, tam anlamıyla özünden koparılmadan ancak belli dönüşümlere de uğratarak bireysel form dilinin alanına taşınmıştır. Gerçeğin düşsele taşındığı bu resimde, gerçek bilgi ve görüntüler, anlam inşası sürecinde yeni biçim olanaklarıyla boyut kazanmış ve tüm yeni bileşenleri ile birlikte özerk bir yapıya kavuşturulmuştur. Resimde kontrollü boya etkinliğini (plastik dilin statikliğini) azaltmak için bazı anlatım düzlemlerinde emprovize pratiğine başvurarak bazı boyasal hamleler yapılmıştır. Bu beklenmedik hamlelerle sonuçlandırılan resimleme; resim yüzeyinde ilgisiz spontan hareketler, yığıntılar üretimi amaçlamaktan ziyade bütünsel olarak yaratıcının düşüncesine bağlı olarak yapılmıştır.

Bu dizi kapsamında değerlendirilen *İnfilak Noktaları II* ve *İnfilak Noktaları III* adlı çalışmalar, yaşanan coğrafyada meydana gelen bazı olayların temsilî tasvirini içermektedir (Resim 206-207). İki resimde de merkeze konumlandırılan yapıların yoğun bombardıman sonrası yıkılmış durumları betimlenmiştir. Resimlerde yer alan yapılar *İnfilak Noktaları II* (Resim 206) resminde askerî bir alan iken *İnfilak Noktaları III* (Resim 207) resminde sivil bir yerleşim yeri olarak belirlemektedir. İki resimdeki mekânlar, farklı zaman dilimlerinde bombardımana maruz kalmışlardır. *İnfilak Noktaları II* resminde gökyüzünün yoğun bulutlu bir gününde herhangi bir kentin yıkıma uğratıldığı görülürken *İnfilak Noktaları III*'te ise gökyüzü gece karanlığı

içindeyken köye ait bir yapı gösterilmiştir. Zifirî karanlığın içinde paramparça olmuş köyün bir kesitinin, dolunayın ışığıyla görülebildiğini söylemek mümkündür. Söz konusu resmin ön planında henüz iki bombanın infilak ettirildiği görülmektedir. Daha gerilerde ise tüm yıkıntıların içinde ayakta kalan evden gökyüzünün karanlığına doğru yoğun bir ateşin yükseldiği izlenebilir. Bu iki resimdeki gerilimli ilişki, travmatik olayın seyrine dair bazı ipuçları vermektedir.

Trajik olarak betimlenen bu iki resim, karışık malzemeler kullanarak yapılmıştır. Başka bir düzleminden alınan fotoğrafın doğrudan yüzeye yapıştırılması ve daha sonra, zift, yağlı boya, akrilik, karton, kullanılmış tuval parçaları gibi materyaller ile boyasal işlemler yapılması yöntemiyle bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 208. Ölü Kent, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 150 cm

3.1.4. Ölü Kent

Ölü Kent adlı çalışma, bir zamanlar yaşanır durumda olan bir kentte petrolün yer altından yer yüzüne taşmasının sonuçlarına odaklanan, ölü bir kente dönüşümün gerilimli atmosferinin betimlendiği bir resimdir (Resim 208). Üst kurmaca mantığı (ya da temsilî kurmaca) ile konfüğüre edilen resimde, tüm imgeler düşsel bir ortam bağlamında biçimlenmiştir. Kent insansızlaşmış ve cansız bir durumdadır. Yaşamın varlığına dair hiçbir ipucunun görülmediği bu metruk kentte, ayakta kalan birkaç yapının dışında hiçbir şey görülmez. Alçak bir yerden bakılan kent, alabildiğine uzayıp

gerilere doğru gitmektedir. Kompozisyonadaki biçim yoğunluğunun, resmin ön planında yer verilen yapıyla oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Söz konusu yapı, aynı zamanda ön plan ile arka plan arasında derinlik etkilerini güçlendirmek için bir tür geçiş görevi görmektedir. Devingenliğin resmin ön planından başlayarak gerilere doğru sürdürüldüğü izlenebilir. Trajik etkiler taşıyan çalışmanın mekânında yaşam umudu olan herhangi bir unsurun olmadığı, aksine, tükenmişliğin ve geri dönülemez bir ortamın mevcut olduğu algılanabilir.

Çalışmanın içeriği bağlamında oluşturulan katmanlı boyama alanları, kompozisyona hareketli bir yapı kazandırdığı gibi, derinlik etkisinin artmasını da sağlamıştır. Resmin geneline egemen olan *siyah* renk, yüzeye daha önce yapıştırılan boya, harç, kâğıt, karton ve başka resmin dokuları üzerine âdeta sıvanarak donuk bir yüzey yaratılmıştır. (Tüm bu ölgün siyahlığa rağmen, yer yer sporadik kırmızı ve oksit sarıların olduğu göze çarpmaktadır.) Yaratılmak istenen bu yüzeyde ham petrolün katılaşmış biçiminin verilmesi amaçlanmıştır. Resme önemli bir yoğunluk katan bu katmanın, alımlayıcıda (düş dünyasında) gerilim ve huzursuzluk yarattığını söylemek mümkündür. Günümüzde yaşanan olayların gelecekte yaşanacak doğal felaketlerin bir habercisi olduğu görülebilir. Bir zamanlar insan eliyle belirlenen yapay sınırlar, bu ölgün doğa mekânında anlamını tamamen kaybetmiştir.

3.1.5. Enkaz

Bu dizideki tüm çalışmalar tuval üzerine karışık teknik kullanılarak yapılmıştır. Bu dizinin ilk çalışmalarından olan *Enkaz I* adlı çalışma, Suriye'deki iç savaşın kentlerde yarattığı yıkımı konu almaktadır (Resim 209). Yaratıcı, anlatılmak istenen öyküyü, diğer pek çok resminde kullandıklarına benzer bir manzara düzlemine aktarmıştır. Bu resimde Halep kentinin bombardıman sonucu yıkılmış binalarından birkaçı iç içe geçmiş şekilde gösterilmiştir. Bu resmi diğer dizilerdeki çalışmalardan ayıran nokta, gökyüzünün yer düzlemi kadar kasvetli ve devingen olmasıdır. Tüm bunların yanında, bu diziye eklenen ve yüksek ses anlamına gelen *hoparlör* metaforu, resme anlamsal açıdan ayrıca bir derinlik katmıştır. Bombardıman sonrası harabeye dönmüş kent görünümünün gri yapıları arasına yerleştirilen hoparlör; savaşın sesinin insan çılgınlığını bastırdığını ve bu çılgılığı, yine doğrudan olaylardan etkilenen insanlar dışında hiç kimsenin duymadığını ve dünyanın sağır olan yerlerine haykırmayı (ağıt yakmayı) sağlayacak tek düzeneğin bu nesne olduğunu göstermek için kullanılan bir

simgedir. Ayrıca bu trajik öyküyü algılatmak için de resmin her yerinde kasvetli bir ortam yaratılmıştır. İzleyenin bu trajik ortamı kendi bulunduğu duruma uyarlaması yani empati kurması sağlanmaya çalışılmıştır. Çoğu zaman tiksinti uyandıracak derecede kötümserliği -yıkım alanlarını- gösteren bu resimler, gerçek yaşam malzemesinin değişime uğratılarak ve başka bir düzlemde detaylandırılarak gösterilmesi şeklinde oluşturulmuştur. Yaratıcı, resimlerini alımlayıcısının imgelem gücüne bağlı olarak kurgulamamaktadır. Bu nedenle seçilen nesnelerin, her alımlayıcıda aynı ölçüde etki ve dönüşüm sağlayamayacağı bilinmektedir.



Resim 209. Enkaz I, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25 x 30 cm

Resim 210. Enkaz II, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25 x 30 cm

Yaratıcı, bu dizinin bütün kompozisyonlarını benzer şekilde konfigüre etmiştir. Yatay bir düzlem üzerine kurulan kent öbeklerine, yüzeye yapıştırılan fotoğrafların üzerine yapılan boyasal müdahaleler ve daha sonra eklenen farklı mateyallerle biçimsel hacim kazandırılmaya çalışılmıştır. Yer düzlemi ile benzer dokulara sahip olan kent öbeği, daha ince boyanmış gökyüzü içinde daha fazla görünürlük kazanmıştır. Ne var ki yer düzlemi, metruk yapılara oranla daha koyu boyanmıştır. Yaratıcı, bu dizideki bütün resimlerde, zemin planındaki *siyah* rengi, diğer resimlerindeki benzer içeriğe bağlı olarak kullanmıştır. Yüzeye dağılan ve âdeta sel baskınına benzer bir durumun gösterildiği uzamsal mekânda, kent yıkıntıları ham petrolün seline kapılıp başka bir düzleme taşınmıştır. Gerçek düzleminden koparılıp başka bilinmedik yerlere taşınan yıkıntı ve sahiplerinin yerlerine başkalarının yerleştirilmesi olasıdır. Fantazmagorik bir dünyanın oluşturulduğu bu düzlemde gerçek, başka açıdan yorumlanmıştır. Gerçeğin, yaratıcının imgesel dünyasında biçimsel ve anlamsal dönüşüme uğratıldığı ve gerçeğe yeni anlam olanakları kazandırıldığı algılanabilir bir durumdur. Buradaki değişime-

dönüşüme uğratma diyalektiği, gerçeğin seyrinin değiştirilmesine karşı duyulan rahatsızlıklardır. Yaratıcının sanatsal serüveninde kullandığı tüm imgeler, aynı coğrafyanın ve birbiriyle doğrudan ilişkisi olan durumların gerçekliğine dayanmaktadır. Ancak bu birbirine bağlı imler, yaratıcının gerçeklikten edinmiş olduğu izlenimlerin zihninde dönüşüme uğratılmış biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçeğin yeni bir alanda farklı bileşenlerle yeniden değerlendirilmesi ve tartışmaya açılması, birçok açıdan unutulmuş ve unutturulmaya zorlanan durumların ifşası olarak da düşünülebilir. Tüm bu değerlendirmelerin ardından özetle, yaratıcının imgelemi, anın yaşanmışlığına karşı duyarsızlaşan güruha ve geçmişin belleklerden silinmesine karşı bir çeşit iğneleyici, sorgulayıcı ve eleştirisel yönleri barındırmaktadır. Bu noktada, Mustafa Okan'ın sanatçının gerçekte olan ilişkisi ile ilgili görüşlerine yer vermekte yarar vardır: “Gerçekliğe baktığında sanatçının ne gördüğü önemlidir. Bu görüden üreteceği yargı onun reflekslerini yönlendirecektir çünkü. Gerçeği görme alışkanlıklarına, sanat etkinliği içinde ele alacağı herhangi bir sorunu nasıl bir çözüme kavuşturacağı sorusunun kaderini belirleyecek şekilde saldırmadıkça sanatçı, *ne var olan herhangi bir şeyi gösterebilir ne de olanları inkâr etmekten kendini kurtarabilir*” (akt. Yılmaz, 2012, s. 362).



Resim 211. Enkaz III, 2017, Kontrplak Üzerine Karışık Teknik, 24.5 x 37.5 cm

Resim 212. Ben Bir Mülteci Teknesiyim Kara Dünyada, 2017, Kontrplak Üz. Karışık Teknik, 24 x 37 cm



Resim 213. Enkazdan Kaide VI, 2017, Kontrplak Üzerine Karışık Teknik, 50 x 32 cm

Resim 214. Enkazdan Kaide IV, 2017, Kontrplak Üzerine Karışık Teknik, 50 x 32 cm



Resim 215. Enkazdan Kaide III, 2017, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90 x 60 cm

SONUÇ

20. yüzyıldan günümüze kadar yaşanan savaşlar, insanları etkilediği kadar doğayı da etkilemiştir. Savaşların yarattığı etki, Avrupa ve Orta Doğu başta olmak üzere birçok coğrafyayı büyük oranda harabeye çevirmiş ve geride sadece bir enkaz bırakmıştır. Bu dönemde, yaşanan felaketler karşısında tavır alma gereksinimi duyan sanatçılar, doğrudan savaş alanlarında tanıklık ederken ya da belleklerinde tuttıkları görüntülerden yola çıkarak bir anlamda savaşın vahşetini, acılarını, nefretini ve korkunç yüzünü anlatan taslaklar çizmiş veya resimler yapmışlardır. Bu resimler, “(...) fotoğraf makinesinin mekanik gözü gibi davranmak yerine, o mekanik gözün göremeyeceği şeyleri de görünür kılan” (Okan, 2006: 4) bir algının ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. Söz konusu dönemlerde savaşın içerdiği şiddete karşı bazı sanatçıların başat konu olarak *manzarayı* seçtikleri görülür. Bu bağlamda bu çalışmada da, özellikle iki dünya savaşı sırasında resimler yapan sanatçıların savaşın doğa üzerinde yol açtığı yıkımın etkilerine odaklanan bazı resimleri ana inceleme konusu olarak belirlenmiş ve bu yönde değerlendirmeler yapılmıştır. Savaşın geride bıraktığı bir enkaz olarak doğa, dönemin sanatçılarına gelene kadar henüz üzerinde çalışılmamış bir biçim olarak duruyordu. Kendisinden önceki ressamların çizdiği dingin ve durağan manzara görüntülerinden apayrı bir görüntüyle başbaşa kalan dönemin sanatçılarının, karşılarındaki devingen ve deforme olmuş doğaya güçlü bir algıyla yaklaşmaları gerekiyordu. Kuşkusuz, savaşın yarattığı bu kaos ortamı, sanatçının yeni bir ‘manzara resmi’ dilini yaratmasına neden olmuştur.

Batı resim sanatında manzaranın 20. yüzyıla kadar algılanış şeklini Ergüven (2007, s. 155), “ilginin yoğunlaştığı, seçilmiş bir doğa kesiti olmakla beraber, gizli ya da açık, daima muayyen [belirli] bir mesafe duyusu içerir; dışında *seyrettiğim* bir şey...” ifadesiyle tanımlamıştır. Ancak, 20. yüzyıl sanatçısının ‘manzara’yı algılayışında, ‘dışında seyrettiği bir şey’e karşı edilgin bir eylem olarak yaklaşımdan çok, iç çalkantılarının zorunluluğunun sonucu dışarıya açılarak seyredeceği şeyi salt kendisinin görebileceği mesafe ile sınırlamayıp, etkin bir biçimde objesi olan doğaya müdahale ederek, acımasızca hesaplaşmaya gittiğini görmekteyiz. Çünkü burada sanatçı, manzarayı “bir seyir objesi olmaktan çıkarıp, bilinç niteliğimizin sorgulandığı bir sınava dönüştürmüştür” (Ergüven, 2007, s. 168). Bununla birlikte, manzara sanatçısı, “(...) gerçekliği *gördüğümüz gibi* resmedelim anlayışının yerine, “görmek ne demektir?” (Belge, 2008, s. 393) sorusuna yönelmiştir. Denilebilir ki, böyle bir

yaklaşım, 20. yüzyıl manzara resminde bir bütün olarak ‘anlam’ ya da geleneksel doğaya ‘bakış tarzı’ değişmiştir.

Öte yandan, 20. yüzyılda diğer sanat disiplinlerinde görülen, kendi muhatap olduğu nesnesine/imgesine karşı sorgulayıcı duruş ve deneysellik çabalarına benzer bir yaklaşım, manzara resmi yapan sanatçılarda da görülmektedir. Bu yönüyle; modern sanat tarihi içinde manzara resmi artık sıradan bir manzara resminden çok, sanatçının başat kaygısının üzerine düşünülerek yapılan, bir bilgi etkinliği niteliği olan ve görüntüsü itibariyle hayatı dönüştüren ve anlamlandıran çok yönlü bir işleve sahiptir. Diğer bir deyişle, söz konusu dönemde manzara resmi yapmanın rastgele, keyfi olarak yapılan bir eylem olmaktan çok, “yaşanılan coğrafyanın biçimlendirilmesi ile ilgili alınan kararlar üzerine düşünmek demek olduğu için politik bir tavır” (Kum, 2007, s. 56) olduğu söylenebilir. Bu dönemde üretilen manzara resimleri, savaş trajedisini sunmanın yanında, doğanın/coğrafyanın tarihi üzerine notlar tutan birer görsel imge örgüsüdür.

Çalışmanın birinci bölümünde resim sanatının önemli bir türü olan manzara resminin (doğa imgesinin kullanımının) sanatın tarihsel sürecinde imgesel ve biçimsel açıdan gelişimi ile birlikte dönüşümü/değişimi, dönemsel manzara resmi yapan bazı sanatçıların çalışmaları üzerinden incelenmiştir. Çalışmalar, iki bölüme ayrılarak incelenmiştir. Bu alt bölümlerin ilkinde doğa imgesinin modern sanata kadar geçirdiği evrimsel dönüşüm, tarihsel olarak ve sanatçıların öznel katkıları göz önüne alınarak etraflıca incelenmiştir. Diğer alt bölümde ise modern sanat ve sonrası dönemde ortaya çıkan sanat akımlarının doğa biçimini nasıl imgeleştirdikleri, sanatçıların örnek teşkil eden bazı çalışmaları üzerinden incelenmiştir. Doğa imgesinin, modern sanat ile birlikte önemli bir biçimsel araştırma alanı hâline gelmesiyle sanatçının ona bakışı da önemli ölçüde değişmiştir. Söz konusu imge, modern sanatın geliştirdiği sanatsal yenilikler dâhilinde ele alındığından sıradan bir biçimden fazlası olmaya başlamıştır. Doğanın modern sanat tarihinde böyle yenilikçi olarak ele alınışında hiç kuşkusuz Cézanne’nın doğayı betimlemeye çalışırken keşfettiği devrimsel nitelikteki biçimler etkili olmuştur. 1945 yılına kadarki süreçte doğa imgesinin ele alınış biçimi ile sonrası dönemde ele alınış biçimi arasında önemli farklılıklar vardır. Aralıksız şekilde ortaya çıkan sanat akımları ve sanat hareketlerinin varlığı bu değişimi sağlayan en önemli etkidir. Her sanat yaklaşımı, doğayı kendi sanatsal düşüncesi bağlamına göre imgeselleştirmiştir. Bu nedenle 20. yüzyıldan günümüze kadarki süreçte doğa imgesi, gelişen sanat biçimleri ile birlikte sürekli bir değişim göstermiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise; savaşın doğa üzerindeki etkilerini sanatında odak noktası yapmış olan, savaşın yıkıcılığına karşı tepkilerini manzara resmi üzerinden göstermeye çalışan altı sanatçı incelenmiştir. Sanatçıların savaş sırasında yakından deneyimlediği durumları ve savaşın doğa üzerinde yarattığı etkileri yansıtan bazı resimleri, konu ve plastik dil açısından incelenmeye çalışılmıştır. İkinci bölümün devamında ise konu ile ilgili resim yapmış on üç sanatçının resimleri göz önüne alınarak konunun etraflıca incelenmesi sağlanmıştır. İncelenen resimlerde doğa, ana bir konu olarak yer almış ve şiddetin sonuçlarını anlatmak için çok önemli bir araç olmuştur. Doğanın yok oluşunu resmeden sanatçılar aynı zamanda manzara resminin içeriğini ve çehresini değiştirerek bu türü zenginleştirmiştir. Manzara resmi, sıradan izlenen olma ya da sanatsal sorunsallar için bir araştırma alanı olma özelliğiyle sınırlı kalmamış, politik bağlamda da temsil gücü kazanmıştır. Sonuç olarak; çalışmanın bu bölümünde, farklı dönemlerde yapılan benzer içerikteki sanatsal pratiklerin, savaş ve diğer dış etkenler tarafından sanatçının imgelemiyi birlikte nasıl değiştiği vurgulanmış ve bu değişimin resim düzleminde nasıl yapılandığı ile ilgili saptamalar yapılmıştır.

“Yaratım Sürecinde Görünür Doğa Üzerinden Gerçekleştirilen Kurgusal Doğa Çeşitlemeleri” başlığı altında ele alınan üçüncü bölümde ise; diğer bölümlerde incelenen sanatçıların etkisinde oluşturulan estetik ve düşünsel yapı ile plastik dilin yanında resim yapmanın asıl gerekçelerinin ne olduğuna dair yeni bakış açıları kazanılmış ve bu eksenle özgün yaratım dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Tez konusu bağlamında oluşturulan uygulamalar, teknik yönden ve içerdiği imgelere göre beş farklı başlık (grup) altında sunulan görseller üzerinden ayrıntılı olarak teknik, düşünsel ve biçimsel açıdan değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Allan Little (2014). *The Faceless Men*. <http://www.bbc.com/news/magazine27903827>, Erişim tarihi: 22.10.2016.
- Antmen, Ahu (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apcar, Camilla (2014). *Review: 'British Art at War: Paul Nash' on BBC Four*, <https://www.apollo-magazine.com/review-british-art-war-paul-nash-bbc-four/>, Erişim tarihi: 10.08.2016.
- Arasse, Daniel (2001). *Anselm Kiefer*. (çev. Göknur Karaduman). London & New York: Thames & Hudson.
- Arı, Yılmaz (2005). Amerikan kültürel coğrafyasında peyzaj kavramı. *Doğu Coğrafya Dergisi*, 10 (13), 311-339) 2.
- Art in War: Exploring a Painting (2014). http://www.bbc.co.uk/history/trail/wars_conflict/art/act_art.shtml, Erişim tarihi: 03.09.2016.
- Aslan, Engin (2013). *Otto Dix, Pablo Picasso, Leon Golub ve Fernando Botero'nun savaş temalı resimlerinden seçilmiş örnekler üzerine bir inceleme çalışması*. Yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Erol Şahin, Ayşegül N., Kayalıoğlu, Sevgi (2016). I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Akademik Bakış*, 10, 19.
- Barbizon School, French Painting, (tarihsiz). <https://www.britannica.com/art/Barbizon-School>, Erişim tarihi: 09.10.2017.
- Baker, Alan R. H., Black, Iain, Butlin, Robin Alan (2001). *Place, Culture, and Identity: Essays in Historical Geography in Honour of Alan R.H. Baker*. Canada: Les Presses de l'Université Laval.
- Baş, Işıl (1996). Sanat, Psikanaliz ve Şiddet: Beyaz Otel. *Cogito*, 6-7.
- Baynes, Ken (2008). *Toplumda sanat*. (çev. Yusuf Atılgan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, Germain (1998). *Sanat tarihi*. (çev. Ü. Nural, S. Hilav). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Belge, Murat (2009). *Sanat ve edebiyat yazıları*. İstanbul: İletişim.

- Bennett, J. (2003). The Aesthetics of Sense-Memory: Theorizing Trauma through the Visual Arts. In: S. Radstone & K. Hodgkin, eds. *Regimes of Memory*. (çev. A. Yılmaz). New York: Routledge, 27-39.
- Berksoy, Funda (1998). *20. Yüzyılda Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Bersani, L., Dutoit, U. (2006). *Fakir Sanat-Beckett, Rothko, Resnais*. (çev. Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Beykal, Canan (2005). *Otto Dix: 1920'li Yıllardan Baskılar / "Savaş"; Otto Dix: Eleştirel Grafik 1920-1924 / Özgün Baskı "Savaş" 1924* - Bölüm: Otto Dix, s. 37-53. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bookchin, Murray (1996). *Toplumsal Ekolojinin Felsefesi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Brandon, Laura (2001). Shattered Landscape: The Great War and the Art of the Group of Seven. (çev. H. Aydın). *Canadian Military History*: Vol.10: Iss. 1, Article 6.
- Brommer, Gerald F. (1988). *Discovering Art History*. Worcester, Massachusetts, USA: Davis Publication Inc.
- Bulut, Ümran (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Büttner, Nils (2006). *Landscape Painting A History*. (çev. A. Yılmaz). New York: Abbeville Press Publishers.
- C.R.W. Nevinson (tarihsiz). <http://spartacus-educational.com/ARTnevinson.htm>. (çev. A. Yılmaz). Erişim tarihi: 04.10.2016
- Caspar David Friedrich (tarihsiz). <https://getmyessay.com/essay-on-caspar-david-friedrich/>. Erişim tarihi, 13.01.2018.
- Cassou, Jean (2006). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. (çev. Ö. İnce, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Christopher, Lloyd (2011). *In Search of a Masterpiece, An Art Lover's Guide to Great Britain & Ireland*: Thames & Hudson.
- Clark, Sir Kenneth (Ed.). (1944). *Paul Nash*. [Katalog]. Harmondsworth: PenguinBooks.
- Claudon, Francis (1999). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (çev. Ö. İnce, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cork, Richard (1994). *A Bitter Truth - Avant-Garde Art and The Great War*. (çev. A. Yılmaz). New Haven and Londra: Yale University Press & The Barbican Art Gallery.

- Crookshank, Anne and the Knight of Glin (2002). *Ireland's Painters 1600-1940*. New Haven and London: The Paul Mellon Centre for Studies in Briti, Paul Mellon Centre BA.
- Costenoble, Flore (2013). *The Great War Poets Entrenched*. (çev. A. Yılmaz). Gent/Belçika: Engels: Faculteit Letteren & Wijsbegeerte.
- De Rynck, Patric (2016). *Resim Nasıl Okunur-Eski Ustalardan Dersler*. (çev. N. Karasu Gökçe, S. Yüzgüller). İstanbul: Hayalperest.
- Dimbleby, David (2005). *A Picture of Britain*. London: Tate Publishing.
- Doherty, Charles E. (1992). Nevinson's Elegy: Paths of Glory. (çev. A. Yılmaz). *ArtJournal*, 51, 64-71.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2008). (2.bs., cilt: 2). İstanbul: Yem Yayıncılık.
- E. Davis, Angela (1986). Manitoba History: Mary Riter Hamilton: Manitoba Artist 1873-1954. (çev. H. Aydın). *Manitoba History*, Number 11, Spring 1986.
- Ercivan Zencirci, Dizar (2012). Otto Dix ve Der Krieg Gravür Serisi, *Sanat Dergisi*, s.22, s. 31-40.
- Erden, Osman (2003). Almanya'nın Vicdanı: Anselm Kiefer. İstanbul: *Rh+Plastik Sanatlar Dergisi*, 5, 66-69.
- Erden, Osman (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest.
- Ergüven, Mehmet (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (2007). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Eyüpoğlu, S., İpşiroğlu, Mazhar Ş. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul:Hayalperest.
- Felten, Eric (2007). <http://www.wsj.com/articles/SB119161653517750477>, Erişim tarihi: 27.10.2016.
- Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat - Varlık Stratejileri*. (çev. S. Atay-Eskier, G. Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fischer, Ernst (2003). *Sanatın Gerekliliği*, (çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Foss, Brain (2007). *War Paint: Art, War, State and Identity in Britain, 1939-1945*. NewHaven: Yale University Press.

- Fuster, F. Antonio (1976). *Evolution in Landscape Painting*. Madrid: Goya, Reaseguros, S. A.
- Gammel, Irene (2016). The Memory of St Julien: Configuring Gas Warfare in Mary Riter Hamilton's Battlefield Art. (çev. A. Yılmaz). *Journal of War & Culture Studies*, Vol. 9 No. 1, February, 2016, 20-41.
- Gerry (2014). <https://gerryco23.wordpress.com/2014/02/18/paul-nash-and-world-war-one-i-am-no-longer-an-artist-i-am-a-messenger-to-those-who-want-the-war-to-go-on-for-ever-and-may-it-burn-their-lousy-souls/>, Erişim tarihi: 03.09.2016.
- Gerry (2014). <https://gerryco23.wordpress.com/2014/02/16/a-terrible-beautybritish-artists-in-the-first-world-war/>, Erişim tarihi: 03.09.2016
- Giray, Kıymet (2003). Savaşın Sanata Yansıyan Gerçekliği. *Rh+Sanat Dergisi*, MayısAğustos, İstanbul.
- Godfrey, Tony (2016.). *Resim Bugün*. (çev. H. Bülent Kahraman). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gough, Paul (2010). *A Terrible Beauty: British Artists in the First World War*. Bristol: Sansom and Company.
- Government Art Collection (tarihsiz). *Battlefields of Britain*. <http://www.gac.culture.gov.uk/work.aspx?obj=29614>, Erişim tarihi: 10.10.2016.
- Govermenet Art collection (tarihsiz). *C.R.W. Nevinson in London*. <http://www.gac.culture.gov.uk/nevinson.html>, Erişim tarihi: 04.10.2016.
- Groys, Boris (2013). *Sanatın Gücü*. (çev. F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest.
- Hudson River School, American Art Movement (tarihsiz). <https://www.britannica.com/art/Hudson-River-school>, (çev. A. Yılmaz). Erişim tarihi: 09.10.2017.
- Harries, Merion, Harries, Susie (1983). *The War Artists, British Official War Art of the Twentieth Century*. (çev. A. Yılmaz). London: Michael Joseph, The Imperial War Museum & the Tate Gallery.
- Haycock, David Boyd (2002). *British Artists Paul Nash*. London: Tate Publishing.
- Haycock, David Boyd (2009). *A Crisis of Brilliance: Five Young British Artists and the Great War*. (çev. A. Yılmaz). London: Old Street Publishing.

- Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- <https://www.ottodix.org/catalog-drawings/>, Erişim tarihi: 21.11.2017.
- http://www.collectionscanada.gc.ca/traces-of-war/050810_e.html, Erişim tarihi: 01.02.2017.
- <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/045text.html>, Erişim tarihi: 23.02.2017.
- <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/079text.html>, Erişim tarihi: 23.02.2017.
- <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/080text.html>, Erişim tarihi: 01.03.2017.
- <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/046text.html>, Erişimtarihi: 01.03.2017.
- <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/053text.html>, Erişim tarihi: 01.03.2017.
- <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/manzara>, Erişim tarihi: 07.11.2016.
- <https://bjws.blogspot.com.tr/2011/04/paintings-of-american-milton-avery-1888.html>, Erişim tarihi: 05.10.2017.
- <https://www.artsy.net/artwork/zao-wou-ki-zhao-wu-ji-etching-no-325>, Erişim tarihi: 18.10.2017.
- <http://harveybenge.blogspot.com.tr/2010/10/luc-tuymans-at-museum-of-contemporary.html>, Erişim tarihi: 13.10.2017.
- <http://www.tate.org.uk/art/artists/paul-nash-1690>, Erişim tarihi: 03.09.2016.
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/orpen-zonnebeke-t07694> Orpen, Erişim tarihi: 10.01.2017.
- <http://www.telegraph.co.uk/history/world-war-one/inside-first-world-war/part-eight/10741970/william-orpen-war-artist.html>, Erişim tarihi: 03.01.2017.
- <https://www.ottodix.org/catalog-drawings/>, Erişim tarihi: 23.02.2018.
- HCG Matthew & Brian Harrison (Ed.). (2004). *Oxford Dictionary of National Biography Vol 41 (Norbury-Osborn)*. Oxford University Press.
- I, the Artist and the Syrian (2013). <http://eng.majalla.com/2013/12/article55247524/i-the-artist-and-the-syrian>, Erişim tarihi: 01.03.2017.
- Imperial War Museum (2014). *Art From The First World War*. (çev. A Yılmaz). [Katalog]. London: IWM.

- Imperial War Museum (2012). *Art From The Second World War*. (çev. A Yılmaz).[Katalog]. London: IWM.
- Imperial War Museums (IWM). (tarihsiz). *Nevinson, C.R.W.* <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1050000341>, Erişim tarihi: 28.10.2016.
- Imperial War Museums (IWM). (tarihsiz). *First World War Art Archive, C.R.W. Nevinson (Part 1)*. Imperial War Museum. Retrieved 27 September 2014, Erişim tarihi: 28.10.2016.
- Imperial War Museums (IWM). (tarihsiz). *The Harvest of Battle*, <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20223>, Erişim tarihi: 22.10.2016.
- Imperial War Museums (IWM). (tarihsiz). *War artists archive, C.R.W. Nevinson*. <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20223>, Erişim tarihi: 19.10.2016
- Imperial War Museums (IWM). (tarihsiz). <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20223>, Erişim tarihi: 19.10.2016
- Imperial War Museums (IWM). <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20211>, Erişim tarihi: 12.10.2016.
- Kentridge, William (2003). *Interview Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with William Kentridge*. W. Kentridge. (çev. T. Kırkıl). s. 8-35. New York: Phaidon
- Keuerleber, Eugen (2005). *Otto Dix: 1920'li Yıllardan Baskılar / "Savaş"; Otto Dix: Eleştirel Grafik 1920-1924/Özgün Baskı "Savaş" 1924*. (çev. B. Niedlein, M. Haydaroğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kınay, Cahid (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kum, Burhan (2007). *Dağa Çıkmak*, Yayımlanmamış Makale.
- Lambourne, N. (1999). Production Versus Destruction: Art, World War I and Art History. *Art History*, 22 (3): 347-363.
- Landscape with Classical Ruins and Figures,
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/559/marco-ricci-and-sebastiano-ricci-landscape-with-classical-ruins-and-figures-italian-1725-to-1730/>, Erişim tarihi: 31.10.2017.
- Lauterwein, Andréa (2007). *Anselm Kiefer/Paul Celan/Mith, Mourning and Memory*. (çev. Göknur Karaduman). Londra: Thames & Hudson.

- Lee, David (1997). Paul Nash: Aerial Creatures-Reaching for the sky, *The Spectator*. 18January 1997, p. 38. <http://archive.spectator.co.uk/page/18th-january-1997/38>, Erişim tarihi: 10.08.2016.
- Lennard, Debra (2014). Flight of the Magnolia 1944, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-flight-of-the-magnolia-t07552>, Erişim tarihi: 10.08.2016.
- Lewis, Ben (2010). Private view: Paul Nash <http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/private-view-paul-nash>, Erişim tarihi: 19.08.2016.
- Library of Universal Knowledge (1954). Consolidated Book Publishers. Library Journal, Art & Humanities review September 2010.
- Lynton, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş).İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mary Riter Hamilton (tarihsiz). <https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Mary+Riter+Hamilton>, (çev. A. Yılmaz). Erişim tarihi: 01.02.2017.
- Minor, Vernon Hyde (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi, İstanbul*. (çev. Cem Soydemir). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Moorhouse, Paul & Faulks, Sebastian (2005). *The Great War in Portraits*. National Portrait Gallery.
- Molyneux, John (2014). Art and the First World War, Home Vol 3, No 10.
- Miquel Barceló, <http://www.acquavellagalleries.com/artists/miquel-barcelo>, Erişim tarihi: 15.10.2017.
- Nash, Paul (1949). *Outline. An Autobiography and Other Writings*. (çev. A. Yılmaz). London: Faber and Faber.
- Nevinson, C.R.W. (1918). *British Artists At The Front*. [Sergi Kataloğu]. (çev. A. Yılmaz). Londra: Country Life.
- Nevinson, C.R.W. (1938). *Paint and Prejudice*. (çev. A. Yılmaz). New York: Harcourt,Brace and Company.
- Norris, Nanette (Ed.) (2016). *Great War Modernizm: Artistic Response in the Context of War, 1914-1918*, Amerika: Fairleigh Dickinson University Press Couplished with Rowman -Littlefield.
- Okan, Mustafa (2006a). *Öykülü Resimler - Dünya Felsefe Etkilikleri*. Felsefe, Sanat ve Bilim İlişkileri, Çukurova Üniversitesi, Adana.

- Okan, Mustafa (2006b). Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın "Savaşın Felaketleri" Dizisi İçin Notlar. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (C.32, s. 32).
- Okan, Mustafa (2010). *Veysel Günay*. [Sergi Kataloğu]. Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi, Ulusoy Matbaası.
- Okvirk, G. O., Stinson, Robert E., Wigg, Philip R., Bone, Robert O., Cayton, David L. (2015). *Sanatın Temelleri - Teori ve Uygulama*. (çev. Nur Balkır Kuru, Ali Kuru). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Orpen, William (1921). *An Onlooker In France. 1917-1919*. (çev. A. Yılmaz). London: Williams and Norgate.
- Otto Dix, <http://www.angorasanat.com/sanat-faaliyetleri-ankara/plastik-sanatlar-ankara/122-otto-dix-1891-1969.html>, Erişim tarihi: 09.08.2016.
- Öner, Yılmaz (1990). *Bilimlerde ve Sanatta Diyalektik*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Ötgün, Cebail (2008). *Sanatın Şiddeti ve Sınırları*. *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 1*, Ankara.
- Pang, Ruben (2012). Sir William Orpen (1878-1931). (çev. Hürriyet Aydın). *POINTER, Journal of The Singapore Armed Forces*. Vol. 38 No. 2.
- Rancière, Jacques (2014). *Estetiğin Huzursuzluğu-Sanat Rejimi ve Politika*. (çev. Aziz Ufuk Kılç). İstanbul: İletişim.
- Read, Herbert (1969). *The Philosophy of Modern Art*. (çev. A. Yılmaz). Londra: Faber and Faber.
- Read, Herbert (1974). *Sanatın Anlamı*. (çev. Güner İnal, Nuşin Asgari). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Red Cross Train Passing a Village, <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/return-to-order/gino-severini/red-cross-train-passing-a-village/>, Erişim tarihi: 15.10.2017.
- Richard, Lionel (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Redfern, David (2013). *The London Group: A History 1913-2003*.
- Walther, Ingo F. (Ed.). (2005). *Art of the 20th Century*. (çev. A. Yılmaz). Köln: Taschen.
- Salem, H., Siddell, F. R. (2005). Blister Agents/Vesicants. In: B.Andersonetal, eds. *Encycloedia of Toxicology*. New York: Academic Press.
- Serdar, Zafer (Der. ve çev.) (1989). Otto Dix. *Adam Sanat Dergisi*, 62, s. 36-53.

- Sezer, Maria (2004). *1960'lerden sonra plastik sanatlarda doğa ve sanatsal yaratı ilişkisi*. Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sérullaz, Maurice (2004). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (çev. Devrim Erbil). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Simkin, John (2012). *William Orpen, Spartacus Educational*. 23 January 2012, <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/artorpen.htm>, Erişim tarihi: 03.01.2017.
- Sontag, Suzan (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (çev. Osman Akinhay). İstanbul: Agora.
- Starry Night, 1893 by Edvard Munch, <https://www.edvardmunch.org/starry-night.jsp>, (çev. A. Yılmaz). Erişim tarihi: 23.09.2017.
- Şahiner, Rıfat (2005). Kömürleştirilmiş Bir Geçmişin Kurşuni İzlerinde: Anselm Kiefer. *Rh+Sanat*, Sayı:16, Nisan-2005.
- Tammam Azzam (tarihsiz). <http://www.ayyamgallery.com/artists/tammam-azzam>, (çev. Hürriyet Aydın). Erişim tarihi: 10.03.2017.
- Thacker, Toby (2014). *British Culture and the First World War: Experience, Representation and Memory*. Great Britain: Bloomsbury Publishing.
- The Funeral, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436952>, Erişim tarihi: 09.09.2017.
- Rothenstein, Sir Jon (Ed.) (1978). *The Great Artists-A Library of Their Lives, Times and Paintings: Rembrandt*. Book 2, s. 19, New York: Funk & Wagnalls, Inc.
- The Great War, The Standard History Of The World-Wide Conflict (1918). *Nevinson's First War Pictures*, Volume CCLXII.
- Thompson, Jon (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur-Modern Ustaları Anlamak*. (çev. Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest.
- Treves, Toby (2000). *The Soul of the Soulless City (New York-an abstraction) 1920*. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/nevinson-the-soul-of-the-soulless-city-new-york-an-abstraction-t07448/text-summary>, Erişim tarihi: 28.10.2016.
- Tunalı, İsmail (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim-Modern Resimden Avangard Resme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan (1983). *Dünya sanat tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- U. Aydın, Derya (2016). Birinci Dünya Savaşı'nın Sanata Yansıması: İngiliz Vortisist Grubu. *Batman Üniversitesi, Yaşam Bilimleri Dergisi*; 6 2/1.

- Ustaoglu, Canan (2008). Otto Dix: Şiddet ve Başkaldırı. *Artist/Modern*, 05/89, 52-57.
- Various (1994). *The Art Book*. Phaidon.
- Walsh, Michael J. K. (2008). *Hanging a Rebel. The Life of C. R. W. Nevinson*. Cambridge: Lutterworth Press. s. 368.
- Walsh, Michael (2005). C.R.W. Nevinson: Conflict, Constrast and Controversy in Paintings of War, *War in History*, 12 (2) 178-207.
- Weiss, Peter (2007). *Direnmenin Estetiği*. (çev. Çağlar Tanyeri, Turgay Kurultay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Whitford, Frank (1989). Bayalığın Tutkusu, Nazi Almanyası'nda Sanat. (çev. İnci Asena), *Adam Sanat Dergisi*, 47, 15-29.
- Whittaker, Jason (2010). "Surreal sunflowers-Paul Nash and William Blake", <http://zoamorphosis.com/2010/05/surreal-sunflowers-paul-nash-and-william-blake/>. Erişim tarihi. 10.08.2016.
- Winnipeg Art Gallery Archives, artist's file, Moncrief Williamson, "Memorial Exhibitions Compare Artists' Work," *Art in Review*, (November 21, 1959).
- Wolf, Norbert (2005). *Dışavurumculuk*. (çev. Mehmet Tahsin Yalım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, Mehmet (Ed.). (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleyişiler. Bölüm: 1980 Sonrasına Genel Bakış*. Ankara: Ütopya.
- Yılmaz, Mehmet (Ed.). (2012). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya.

EKLER

SANATÇI BİYOGRAFİLERİ

EK 1: Paul Nash

Paul Nash 1889 yılında Londra’da orta sınıf bir ailede dünyaya geldi. Nash, Londra’da bulunan St. Paul Okulu’nda öğrenim gördü ve ilk başta anne soyundan olan büyükbabası gibi denizcilikte kariyer yapmak istiyordu. Bu amaçla Greenwich’deki bir uzmanlık okulunda aldığı ek eğitime rağmen, Donanmaya Giriş Sınavı’nda başarısız oldu. Bu sonuç nedeniyle hayal kırıklığına uğrayan Nash, St. Paul Okulu’ndaki eğitimini tamamlamak üzere geri döndü. Nash 1907’de, henüz 18 yaşındayken sanatçı olmaya karar verdi ve bu dönem, yeteneğini geliştirmek için çevresindeki arkadaşlarının da önerileriyle Chelsea Polytechnic’e gitti. Bu okuldaki bir yıllık eğitimin ardından, 1908 yılı sonbaharında, Fleet Street’in hemen çıkışındaki Bolt Court’da fotoğraf klişesi/fotogravür ve taş baskı sanatı üzerine bir okul olan London County Council’s School of Photo-Engraving and Lithography’ye yazıldı. Nash, şiir ve piyesler yazmaya başladı ve çalışmaları Selwyn Image tarafından fark edildi, Bolt Court’da iki yıl eğitim aldı. Arkadaşları olan şair Gordon Bottomley ve ressam William Rothenstein tarafından Londra’daki Slade Güzel Sanatlar Okulu’na katılması yönünde öneriler aldı (Hoycock, 2009, s. 67-69-70-72). “1910 yılı Ekim ayında okula kaydoldu, daha sonra resim profesörü Henry Tonks ile ilk buluşmasına dair ‘ne Slade’in ne de benim pek fayda elde edemeyeceğimizi düşündüğü belliydi” (Gough, 2010. s. 132) sözleri kayda geçmiştir. Sanatçı, sadece bir yıl kadar burada figür çizimleri yapmış ve daha sonra bu okuldan ayrılmıştır.

Haycock, Nash’ın imgelem dünyasının kaynağı olan manzara resimlerinin doğası hakkında şunları söyler: “1912 ve 1913 yıllarında, kimi zaman erkek kardeşi John ile beraber, William Blake’in şiirleri ile Samuel Palmer ve Dante Gabriel Rossetti’nin resimlerinden etkilenecek oluşturduğu, çoğunluğu çizim ve sulu boya ile yapılmış olan, derin düşüncelere yol açan manzara resimlerini içeren sergiler gerçekleştirdi. Bu dönem manzara çalışmalarında özellikle iki mekân yer aldı; babasının Iver Heath’deki evinden görülen manzara ve Thames vadisinde Wittenham Clumps olarak bilinen ağaçlık bir çift tepe. Bunlar, tüm yaşamı boyunca Nash’in manzara resimlerini yaparken ilham alacağı ve nihayetinde Ypres, Dymchurch, Romney

Marshes, Avebury ve Swanage’i de içerecek olan bir seri mekânın ilk örnekleriydi” (Haycock, 2009, s. 68). 1912 yılında Carfax Galerisi’ndeki sergisi, bilinmeyen ve tanınmamış bir sanatçı olan Nash için oldukça önemli bir başarı sağlamıştır. Bu başarı üzerine sanatçı “artık Yeni İngiliz Sanat Kulübü ile sergi yapmaya davet edilmişti ve bir süreliğine eserleri Yeni İngiliz havasına yani daha net, daha objektif, daha dekoratif ve daha eklektik bir havaya bürünmüştü” (Read, 1969, s. 176). 1914 yazı itibarıyla Nash başarının tadını çıkarıyordu ve aynı yıl zarfında kısa bir süre için Roger Fry yönetimindeki ‘Omega Workshops’da çalıştı. Ayrıca Hampton Court Palace’da Mantegna karikatür dergisini yeniden yürürlüğe koymak için onunla birlikte çalıştı (<http://www.tate.org.uk/art/artists/paul-nash-1690>). “1914’te Londra’da prestijli bir sanat organizasyonu olan ‘The London Group’a seçildi” (Redfern, 2013, s. 38).



Resim 1: Kayan Yıldızlar, 1912, Kâğıt Üzerine Kalem, Kömür, 16 x 12 cm

Resim 2: Karaağaçlar, 1914, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 26 x 18 cm

Resim 3: Meyve Bahçesi, 1914, Kalem ve Suluboya

1914’te Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesinin hemen ardından, birçok sanatçı gibi Nash’te istemeyerek de olsa ülke hizmeti için rütbesiz bir asker olarak İkinci Tabur, Sanatçılar Dalgası, 28. Londra Gönüllü Asker Alayı’na yazıldı. Bu dönemde, Londra Kulesi’nde devriye nöbeti sırasında çizim yapabilmesi için zamanı vardı. “1916 Ağustos’unda subay eğitimine başladı ve 1917 Şubat’ında Hampshire Alay’ında ikinci üsteğmen olarak Batı Cephesi’ne gönderildi. Nash’in Ypres Salientat’da, St. Eloi’ye bağlı olarak geçirdiği esnada görece asayiş vardı ve bölge bombardıman altında olmasına karşın, orada bulunduğu zaman süresince büyük çarpışmalar yaşanmadı. Orada gerçekleşen yıkımın açıkça farkında olmasına karşın, baharın gelişile beraber, bölgedeki manzaranın uğradığı hasarın geçmekte olduğunu görmekten memnundu” (Cork, 1994, s. 196). Yine de savaş gerçekliği ona da dokunmakta gecikmedi ve 1917 yılının Mayıs ayında bir hendeğin içine düşen Nash, kaburgasını kırdı ve daha sonraki aylarda çürüğe çıkarılarak Londra’ya geri gönderildi.

Birkaç gün sonra evde iyileşme evresindeyken Nash, ait olduğu bölükteki çoğu asker arkadaşının, *Hill 60* diye bilinen bir saldırıda öldürüldüğünü öğrendiğinde hayatta kaldığı için kendisini şanslı hissetmişti. Londra’da yeniden sağlığına kavuşan Nash, cephedeki savaş gözlemlerinin etkisiyle çizdiği eskizler üzerinde yeniden çalışarak çoğu mürekkep, tebeşir ve sulu boyadan oluşan yirmi çizimlik bir savaş dizisi üretti. “Bu çizimlerin bazıları vorticism akımının ve bildirisinin etkisini yansıtıyor olsa da edebiyat [ve sanat] dergisi *Blast*’a göre, çoğunluğu savaş öncesi çalışmalarının üslubuna benzer nitelikte olan bahar manzaralarıyla ilişkilendirildi. Örneğin *Dekoratif Kaos* adlı resim, bir hendeğin bir bölümüyle parçalanmış bir ağacı neredeyse pastoral bir dinginliğin ortasında sergiler” (Cork, 1994, s. 197). Sanatçı, oluşturduğu bu çalışmaları daha sonra farklı yerlerde sergilemiş ve bu çalışmalar büyük beğeniyle karşılanmıştır. Nash’in bu başarısını gören ressam arkadaşı Christopher Nevinson, Nash’e, resmî savaş sanatçısı olmak için başvuruda bulunmak üzere hükûmetin Savaş Propaganda Bürosu’nun başında bulunan Charles Masterman ile bağlantıya geçmesini önerdi. “Bir savaş sanatçısı olarak terfisinin onaylandığına dair bilgiyi aldığı anda Nash, bir yedek taburu ile Portsmouth yakınlarındaydı ve bir savaş görevi dâhilinde Fransa’ya dönmeye hazırlanıyordu. Savaş sanatçısı olarak terfi eden Nash, 1917 yılının Kasım ayında, üniformalı bir gözlemci olarak, bir emir eri ve bir şoför ile beraber Ypres Salient’e döndü” (Haycock, 2009, s. 276). Cork, savaş alanı ve doğa tahribatının bu dönem Nash’in ruh hâli üzerindeki etkisini şöyle anlatır: “Bu sırada Ypres’deki Üçüncü Muharebe’de üçüncü ayını doldurmuştu ve Flanders’a geldikten sonra Nash bizzat ve sıklıkla top ateşine maruz kaldı. Burada bulduğu kış manzarası, bir önceki baharda gördüğü manzaradan çok farklıydı. Hendek sistemi, küçük kanallar ve setler genellikle Ypres manzarasından süzülenlerdi fakat devamlı top ateşi ile tamamen yok edilmişlerdi. Aylarca süren aralıksız yağmur, geniş çapta sellere ve miller boyunca derin çamur birikintilerine yol açmıştı. Nash, doğanın uğradığı bu saygısızlık karşısında sarsılmıştı. Artık ne manzaranın yaşamı destekleyen gücüne ne de baharın gelişiyi iyileşebileceğine inanıyordu” (Cork, 1994, s. 198). Bu durum karşısında üzülen ve artık savaşa eleştirel bakan Nash, söz konusu korkunç savaş manzarasının üzerinde yarattığı etkileri eşine yazdığı mektupta şöyle ifade etmiştir:

Geçen gece Brigade Karargâh hattına kadar olan ziyaretimden henüz döndüm ve yaşadığım sürece bunu unutmayacağım. Bir ülkenin yaşayabileceği en korkunç kâbusu gördüm, doğadan ziyade Dante ya da Poe tarafından tasarlanmış, dile getirilemez ve tamamıyla tarif edilemez

hâlde. Yaptığım on beş çizimde sana bunun ne kadar korkunç olduğuna dair bir fikir verebilirim fakat yalnızca onun içinde ve onun bir parçası olmak, seni onun korkunç doğasına ve Fransa'daki insanlarımızın neyle yüzleşmesi gerektiğine duyarlı hâle getirebilir. Hepimiz savaşın yol açtığı yıkımlara dair belirsiz kavramlara sahibiz. (...) Hiçbir kalem ya da çizim bu ülkede olup biteni iletemez, aylar ve aylar boyunca, gece ve gündüz gerçekleşen savaşların olağan görüntüsünü. (...) Gün doğumu ve gün batımı kutsala hakaret ediyor, insanla alay ediyorlar; yalnızca yaralı ve şişmiş bulutlardan taşan kara yağmur ve gecenin acı karanlığı böyle bir yerdeki atmosfere uyuyor. Yağmur bastırıldığında leş gibi kokan çamur daha şeytani bir sarıya dönüyor, bombaların açtığı çukurlar beyaz-yeşil suyla doluyor, yollar ve raylar inçlerce balçıkla kaplı; ölen karaağaçlar sızlıyor ve terliyor ve bombalar asla durmuyor. Yukarıdan bir başlarına düştüklerinde, çürüyen ağaç kökleri kopuyor, ana yollar dağılıyor, atları ve katırları vuruyorlar; var güçleriyle yok ediyorlar, delirtiyorlar, mezara dalıyorlar ve zavallı ölüleri yukarı fırlatıyorlar. Dile getirilemez, inançsız, umutsuz. Artık ilgili ve meraklı bir sanatçı değilim. Artık savaşın sonsuza dek sürmesini isteyenler için savaşan insanların sözünü geri getirecek bir haberciyim. Varsın mesajım zayıf ve anlaşılmasın fakat onların berbat ruhlarını yakabilecek acı bir gerçeğe sahip olsun (Nash, 1949, s. 210-11).

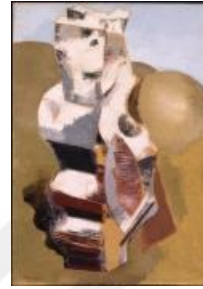
Savaşın anlamsızlığını kavrayan ve buna karşı bilinç geliştiren Nash, imtina etmeden onun gerçek dehşetini bütün yönleriyle gösteren düzinelerce çizimler yaptı. Savaşın yarattığı yıkımı yakalayabilmek ve yerinde tespit etmek için ciddi riskler göze alan sanatçı, savaşın en yoğun yaşandığı hendeklere kadar sokulmuş ve burada yaşananları resimlemeye çalışmıştır. Yaptığı bu resimlerde, “savaşın genel manzarası içinde ‘savaşçılık’ın ruhsal yönden çözümlemesini nesnel bir biçimde ele almış”tır (Tükel, Eczacıbaşı San. Ans., 2008, s. 1129-30). Nash altı hafta gibi bir zaman kaldığı Batı Cephesi’nde çizdiği *çamurlu yerlerin elli çizimi* adlı çalışmalarını tamamladı. Daha sonra İngiltere’ye dönen sanatçı, bu çizimleri yeniden biçimlendirerek tahrip manzaralar, çamur ve yıkıma anlam yüklediği *The Void of War (Savaşın Boşluğu)* adlı kişisel sergisi için aralıksız resim yapmayı sürdürdü. Bu çalışmalardan oluşan elli altı çalışmanın beşi yağlı boya, beşi litografi ve önemli derece de kahverengi kâğıt üzerine yaptığı çizimler, Mayıs 1918’de Londra’daki Leicester Galerisi’nde oldukça güçlü bir sergide gösterildi. “Nash, savaşın, ressamların Batı Cephesi’nin özünü oluşturan yokluğu, boşluğu, tahrip olmuş yüzeyleri ve bozulmuş çukurları betimleyebileceği yollara yeni yorumlar getiren özgün bir imgelemine yaratmıştı. Bu yaklaşımın tam olarak ne kadar yenilikçi olduğunu anlamak için onunla birlikte bu kalabalık boşluğun içine girmemiz gerekir” (Gough, 2010, s. 153).



Resim 4: Şafakların Akşamı, 1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51 x 61 cm

Resim 5: Anıtaşın Eşdeğeri, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 26 x 18 cm

Resim 6: Anıtaş (megalith) Manzarası, 1937, Renkli Litografi, 51 x 76 cm



Resim 7: Düşten Bir Manzara, 1936-38, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67.9 x 101.6 cm

Resim 8: Uğursuz Manzara, 1938, Karton Üzerine Yağlı Boya, 58.5 x 40.5 cm

Birinci Dünya Savaşı esnasında ortaya koyduğu eserleri, savaşın simgeleştirdiği en güçlü imgeler arasındadır. Savaşın ardından Nash manzara resmine odaklanmayı sürdürdü ancak bu çalışmalarda daha çok biçimsel ve dekoratif tarzda imgeler ön plana çıkmıştır. 1930'lu yıllar boyunca artacak şekilde soyut ve gerçeküstücü bir tutumla resimler yapmaya başladı. Bu çalışmalarında çoğunlukla yeni bir kimlik ve sembolizm kazandıracak günlük öğelere yer verdi. (Nash aynı zamanda kitaplara resim yapan bir illüstratördü ve bunun yanı sıra sahne dekoru, tahta oymacılığı gibi alanlarda çalıştı, kumaş ve posterler tasarladı.) Bu dönemin en başarılı çalışmalarından *Şafakların Akşamı*, (Resim 4), *Anıtaşın Eşdeğeri* (Resim 5), *Anıtaş (megalith) Manzarası* (Resim 6), *Düşten Bir Manzara* (Resim 7) ve *Uğursuz Manzara* (Resim 8) gibi resimlerini şiirsel bir betimlemeden çok gerçeküstücü bir anlayışla betimlemişti. Pek çok sanat tarihçisinin de belirttiği üzere, Nash, gerçeküstücülüğün fark edilir şekilde İngiliz versiyonunu geliştirdi.

Nash, İngiltere'de modernizmin gelişmesinde önemli bir rol oynarken, aynı zamanda 1920 ve 1930'ların gerçeküstücülük ve Avrupa soyut stiline avangard tarzının gelişmesini sağlamada da öncü sanatçılardan biri olmuştur. 1933'te eleştirmen Herbert Read, sanatçı Henry Moore, Barbara Hepworth, Ben Nicholson ve Edward Wadsworth ile birlikte kurduğu "Ünite Bir" (Unit One) adındaki modern sanat hareketinde de

etkin bir görev almıştır. Bu kısa ömürlü sanat hareketi, savaş dönemindeki İngiltere’de sanatın canlanmasını sağlayan önemli bir oluşum olarak tarihe geçmiştir.

1939 yılında İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Nash gerçeküstücü çalışmalarına ara vermek zorunda kaldı ve “Savaş Sanatçıları Danışma Komitesi” tarafından tam zamanlı maaşlı savaş sanatçısı memur olarak Kraliyet Hava Kuvvetleri ve Hava Bakanlığına bağlı bir kurumda çalışmaya başladı” (Lee, 1997, s. 38). Ancak, sanatçının modernist üslubundan dolayı komite yöneticileriyle aralarında anlaşmazlıklar yaşanmaya başladı. Komitenin sanatçılardan istediği, Kraliyet Hava Kuvvetleri pilotlarının ve hava donanmasının resimlerini yapmalarıydı. Nash bu dönemde *Akıncılar* ve *Hava Yaratıkları* adlı iki dizi sulu boya resim yaptı. *Akıncılar* ya da *İngiltere’ye Karşı Yürüyüş* adlı çalışmalar *Köşedeki Bombacı*, *Windsor Büyük Parkı’nda Messerschmidt* ve *Uçurumun Altında* adlı resimler, İngiltere’deki kırsal manzarada parçalanmış Alman uçaklarını betimleyen resimlerdi. Sanatçının özgün yapısına ters düşen talep üzerine resim yapma isteği, onun istenileni farklı biçimlerde betimlemesini sağladı. Bu çalışmalardan bir tanesi olan *Hava Yaratıkları* serisindeki çalışmaların, propaganda amaçları dışında, İngiliz hava kuvvetlerini antropomorfik ve gerçeküstü olarak betimlemesi, Hava Bakanlığı yöneticilerinin rahatsız olmasına neden olmuştur. Nash’in bu tutumundan dolayı 1940 yılında tam zamanlı sözleşmesinin iptal edilmesi istenmiştir. Komite ile araları açılan sanatçı, 1941’e kadar dört resim yapmak üzere çalışmalarını devam ettirmiştir. Bu çalışmalardan olan *Totes Meer (Ölü Deniz)* ve *İngiltere Savaşı* onun en başarılı çalışmalarıdır. “*İngiltere Savaşı* resmini tamamladıktan sonra Nash, yaratıcılığını kaybetmiş ve yeniden astım hastalığı ile karşı karşıya kalmıştır. Bu sırada resim yapamamış ve çoğu zaman Hitler’in resimleriyle birlikte daha önceki çalışmalardan semboller ve motifleri de içeren fotoğraflık kolajlar üretmiştir” (Gough, 2014). Nash bu çalışmaların bir kısmını, *Führer’i Takip Ederken* adıyla, propaganda amaçlı kullanmaları için Enformasyon Bakanlığına göndermiş ancak onlar, bunları kullanmayı reddetmişlerdir (Foss, 2007).

Nash 1942 yılından sonra, sanatının ilk yıllarındaki anlayışına yakın, daha düşsel, pastoral nitelikli manzaralar yapmaya başlamıştır. Bu dönemin önemli çalışmaları, *İlkbahar Ekinoks’un (21 Mart) Manzarası* ve *Ay’ın Son Aşamasının Manzarası* gibi resimlerdir. Sanatçı 1944’te son savaş konulu *Almanya Savaşı* resmini tamamladıktan sonra yaşamının kalan son dönemlerini kendi deyişiyle *münzevi melankoli* bir durumda geçirmiştir. Nash son aylarında, İngiliz manzara ressamı olan “Samuel Palmer’in çalışmalarına olan sevgisi ve uçmaya olan hayranlığını birleştiren

Hava Çiçekleri diye adlandırdığı resim ve *Manolya'nın Uçuşu* resmi gibi bir dizi resim üretmiştir” (Lennard, 2014). “Nash ayrıca eski çalışmalarını etkileyen örneğin, Blake’in 1794 tarihli şiiri *Ah! Günebakan Çiçeği*’nden esinlenen *Günebakan Çiçeğinin Tutulması*, *Günebakan Çiçeğinin Gündönümü* ve *Günebakan Çiçeği ve Güneş* gibi devasa günebakan çiçeklerinin dizilerinde William Blake’in etkisine geri dönmüştür” (Whittaker, 2010). Nash, Hampshire’daki (şimdi Dorset) Boscombe’de 11 Temmuz 1946’da elli yedi yaşında uzun süren astım hastalığı sonucunda, uykusunda kalp yetmezliğinden hayatını kaybetmiştir.

EK 2. Mary Riter Hamilton

Birinci Dünya Savaşı’nın en önemli ve üretken kadın sanatçılarından biri olan Mary Riter Hamilton 1873 yılında Kanada-Ontario’da dünyaya gelmiştir. Doğumundan kısa bir zaman sonra ailesi Clearwater-Manitoba’ya taşınmıştır. 1889 yılında, 18 yaşındayken bir tüccar olan Charles W. Hamilton ile evlendi ve eşi ile birlikte yaşayabilmek için Port Arthur, Ontario’ya taşındı. Eşi dört yıl sonra 1893 yılında öldüğünden evliliği kısa sürdü. Winnipeg, Manitoba’da çini ve sulu boya çalışmaları yapmaya başladı. Kısa bir süre için Toronto, Ontario’da eğitim almaya gitti ve sonrasında Almanya, İtalya, Hollanda, İspanya ve Fransa’da eğitim görmek üzere Avrupa’ya taşındı (http://www.collectionscanada.gc.ca/traces-of-war/050804_e.html). 1906 yılında annesinin kötüleşen sağlığı nedeniyle Winnipeg’e geri döndü. 1911 yılında Toronto’da yüz elli resminden oluşan bir sergi gerçekleştirdi. Daha sonra 1914 yılında Victoria, Ontario’ya taşındı. Hamilton Avrupa dönüşünde, Toronto, Ottawa, Montreal, Winnipeg ve Calgary’deki çalışmaları ile birçok başarılı sergi düzenledi. Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması sanatçının Paris’e dönmesine engel oldu. Savaş yıllarını Victoria, British Columbia’da, kendini geçindirebilmek için resimlerini satarak ve portre siparişleri alarak geçirdi (<https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Mary+Riter+Hamilton>).

Hamilton, Birinci Dünya Savaşı sırasında Kanada’nın askerî katkısını belgelemek amacıyla savaş ressamı olarak Avrupa’ya dönmek için mücadele verdi. “1919 yılında Vancouver’dan bir yayıncı olan H. F. Paton, Altın Şerit (The Gold Stripe) başlığı altında, kazancı İngiliz Kolombiyası Ampütasyon Kulübüne gönderilmek üzere Birinci Dünya Savaşı’na dair hikâyeler, fotoğraflar ve hatırlanmaya değer şeyler derlemeye başladığında Hamilton’ı da Fransız savaş meydanlarının resimlerini yapmak üzere görevlendirdi” (Baker-Black-Butlin, 2001, s. 332). Hamilton, suç çeteleri ve asker

kaçaklarına rağmen önce bir Kanada Ordu Birliği ile birlikte, daha sonra ise Batı Cephesi'nden savaşın kalıntılarını temizlemek üzere İngiliz Hükûmeti tarafından işe alınan beş yüz Çinli işçinin kaldığı tenekeden yapılmış izbe bir barakada üç yıl yaşadı. Burada evlerine dönen bölge halkının verdiği yiyecekler yardımıyla ve zor koşullarda yaşayan Hamilton, 1919 ve 1922 yılları arasında kontrplak, kâğıt ve karton gibi çeşitli malzemelere yağlı boya, kara kalem ve renkli tebeşir kullanarak savaşın bıraktığı yıkımı, kaybedilenlerin anılarını ve normal hayata geri dönebilenlerin sevincini gösteren belgesel tarzda üç yüzün üzerinde resim üretmiştir. Derme çatma barakalar, kötü yemekler ve sert hava koşulları, sanatçıyı duygusal ve fiziksel açıdan tükettiği için Hamilton bir daha aynı yoğunlukta resim yapamadı.

Sanatçı savaş alanlarını resmettiği çalışmalarından iki yüz yirmi yedi tanesini Kanada Kamu Arşivlerine bağışlayarak, elde edilecek kazancın savaş gazileri, gazi aileleri ve gelecek nesillerin yararına kullanılmasını istedi. 1930'lu yıllarda kısmen kör bir şekilde emekli olarak Vancouver, British Columbia'ya yerleşti ve 1954 yılında burada yaşamını yitirdi. 1954 ve 1959 yıllarında sanatçının çalışmalarından oluşan retrospektif bir sergi yapıldı. Sergide, "Hamilton'ın Birinci Dünya Savaşı'nın yıpratıcı duygusallığına kendini adadığı" (akt. Davis, 1986) vurgulanıyordu.

EK 3. William Orpen

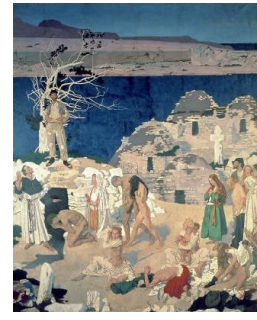
William Orpen, 1878'de Stillorgan'da varlıklı bir ailede dünyaya gelmiştir. Sanata olan ilgisini gören annesi, Orpen henüz 13 yaşındayken onu Dublin Metropolitan Sanat Okulu'na kaydetmişti. Bu dönemde yeteneğiyle dikkat çeken Orpen, yaptığı çalışmalardan dolayı büyük ilgi görüyordu. 18 yaşındayken Orpen, Londra'daki Slade Güzel Sanatlar Okulu'na kabul edildi. Bu okulda yağlı boya konusunda yetkinleşen sanatçı, farklı boyama teknikleri üzerine deneysel çalışmalar yapmaya başladı. (Daha sonra Batı Cephesi'nde resmî savaş sanatçısı olarak görev yapacak olan Augustus John, Henry Tonks ve dönemin önemli sayılacak sanatçıları ile bu okulda tanışmıştır.) Orpen, Slade Sanat Okulu'ndan ayrıldıktan sonra 1903-1907 yılları arasında, Slade'den dönem arkadaşı olan Augustus John ile birlikte özel bir eğitim stüdyosu olan Chelsea Sanat Okulu'nun yöneticiliğini yaptı.



Resim 9: Yeni Tohum Ekimi, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 137 x 137 cm



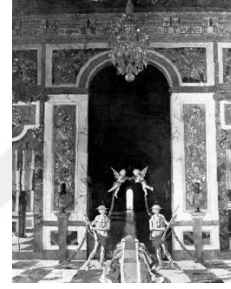
Resim 10: Batı Düğünü, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya



Resim 11: Kutsal Değirmen 1916, Tuval Üzerine Tempera, 234 x 186 cm

Orpen, 1902-1915 yılları arasında zamanını Dublin ve Londra’da geçirdi. Eğitim verdiği Dublin Metropolitan Sanat Okulu’nda öğrencileri arasında Sean Keating, Grace Gifford, Patrick Tuohy, Leo Whelan ve Margaret Clarke vardı. Bu dönem, İrlanda’da Kelt Uyanışı’nın başladığı bir dönemdi. Söz konusu dönemde İrlandalı aydınların başlattığı edebî ve kültürel uyanışa Orpen de karşılık vererek büyük boyda üç alegorik resim yaptı. Bu resimler şunlardır: *Tohum Ekimi* (Resim 9), *Batı Düğünü* (Resim 10) ve *Kutsal Değirmen* (Resim 11). Kelt Uyanışı’nın önemli isimlerinden biri olan ve Orpen’a hocalık ve arkadaşlık eden Hugh Lane, Orpen’nın yönlendirmesiyle izlenimci resimler derlemeye başladı. “1904 yılının yazında, Orpen ve Lane birlikte Paris ve Madrid ziyaretinde bulundular ve birkaç yıl sonra Lane, Orpen’ın bir dizi çağdaş İrlanda figürü portresini Dublin’deki Kent Modern Sanat Galerisi’ne yerleştirdi” (Ed. Matthew-Brian Harrison, 2004). “Orpen, 1908’den itibaren düzenli olarak ‘Royal Academy’de eserlerini sergiledi. 1908 ve 1912 yılları arasında Orpen ve ailesi; yazlarını sanatçının çizilmiş hatlara sahip olmayan renklerle canlandırılmış figürlerin yer aldığı ‘plein-air tarzı’nı geliştirdiği kuzey Dublin’deki Howth kıyısında geçirdi. Bu eserler arasında en öne çıkanı 1910 yılında NEAC’de sergilenen *Sahilde Öğle Vakti* resmidir (Crookshank-Knight of Glin, 2002). Sanatçı, 1911 ve 1913 yıllarında Londra’da, yazar Joe Horne’un eşi Vera Brewster’in portrelerinden oluşan bir dizi resim yaptı. Bu çalışmalardan en bilinenleri *Roscommon Süvarisi*, *İrlandalı Gönüllü* ve *Oltacı* portre resimleridir. Bu dönemde “John Singer Sargent, Orpen’in işlerini destekledi ve ressam kısa süre içerisinde Londra ve Dublin’de sosyete portrelerini yapması ile ün kazandı. *Mrs St. George* (1912) ve *Lady Rocksavage* (1913) eserlerinin ikisi de Orpen’ın Edward tarzı, yüksek sosyetenin çok önem verdiği o kasıntı portreleri yapabilmekteki başarısını göstermektedir” (Lloyd, 2011). “Söyleşi portresi olarak bilinen grup portreleri de

oldukça popülerdi ve Orpen bu alanda da çok sayıda eser ortaya çıkardı. Bu eserlerin arasında en çok öne çıkanlar, Walter Stickert'in yanı sıra birçok ressamın ve eleştirmenin Edouard Manet'nin *Eva Gonzalies'in Portresi* eserinin önünde otururken gösterildiği *Londra'daki Cafe Royal* (1912) ve *Manet'ye Saygı* (1909) oldu" (Various, 1994, The Art Book, Phaidon). Birinci Dünya Savaşı başlayana kadar Orpen, İngiltere'de en çok bilinen portre ressamlarından biriydi ve aynı zamanda yüksek ticari başarıya sahip bir ressamdı. Ancak savaş, onun sanatında ve yaşamında önemli bir dönüm noktası oldu.



Resim 12: Winston Churchill, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 148 x 102.5 cm

Resim 13: Sigaralı Bir Adam, 1917, Kâğıt Üzerine Kömür, Kalem ve Sulu Boya, 58.4 x 44.4 cm

Resim 14: Soluk Soluğa, Deli, 1917, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, Kalem, Tebeşir, 58.4 x 43.2 cm

Resim 15: Fransa'daki Bilinmeyen Askere, (Birinci Versiyon), 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 154.2 x 128.9 cm (Bu resim daha sonra değiştirildi.)

Aralık 1916'da Orpen, Ordu Hizmet Birliğinde ikinci teğmen olarak görevlendirildi ve Londra'nın Kensington Kışlalarında yazman olarak çalışmaya başladı. 1916 yılında pek çok portre resmi yaptı. Bunların içinde belki de en çok bilineni, Winston Churchill'in umutsuz bakışını resmettiği portredir (Resim 12). Sanatçı, söz konusu dönemde, "kısa süre içinde savaş ressamlığı görevini garantiye almak için hem kendi hem de Evelyn Saint-George'un bağlantılarını kullanmaya başladı. "Orpen hem Douglas Haig'in özel kalemi Philip Sassoon'u hem de İngiliz Ordusunun Levazım Dairesi Başkanı Sir John Cowans'ı tanıyordu. Ocak 1917'de Daily Mirror gazetesi, Haig'in Orpen'a Fransa'da bulunan İngiliz ordusunda resmî savaş ressamlığı için bizzat görev verdiğini yazdı. İngiliz savaşının sanat düzenini kontrol eden 'İstihbarat Departmanı'nın, durumu kabul etmekten başka seçeneği kalmamıştı. Departmanda görev alan diğer sanatçılara teğmen rütbesi verilerek, Batı Cephesi'ne ziyaretleri üç hafta ile sınırlandırılırken Orpen'a binbaşı rütbesi ve Cephe'de sınırsız süre ile bulunma izni verildi. Ressama askerî yardımcı olarak Kensington kışlalarından

bir subay atandı, Fransa’da bir araç ve sürücü verildi. Ayrıca Orpen, kendisine eşlik etmesi için bir emir eri ve asistanı ücretli olarak görevlendirdi” (Gough, 2010, s. 170-71).

“Orpen, 1917 Nisan ayında Somme’ye gitti ve Amiens’e üs kurdu. Orpen, Somme’ye, Almanlar ‘Hinenburg Hattı’na geri çekildikten üç hafta sonra varmıştı. Ressam, İttifak güçlerinin veya Alman mahkûmların resimlerini çizmesi ve donmuş, ıssız arazinin ortasında Somme Muharebesi’nden arda kalan yıkımı resimlemesi için her gün araçla Thiepval, Beauont-Hamel veya Ovillers-la-Boiselle gibi yerlere götürülüyordu” (M. Harries-S. Harries, 1983). Ancak bu dönemde Orpen, askerî denetçilere sunacak herhangi bir resim yapmamış olmasından dolayı kınama aldı. Bunun üzerine, “Haig’in Ofisi ile iletişim kurarak kendisine kınama veren subayın farklı görevlere atanmasına neden oldu. 1917 yılının Mayıs ayında Haig ve Kraliyet Hava Birliklerinin kumandanı Sir Hugh Trenchard’ın portrelerini yaptı ve her iki resim de İngiliz gazete ve dergilerinde yayımlandı. Orpen, Haziranda Ypres Salient’e taşındı ve Cassel-Sauvage Otel’inde kaldı. Sanatçı burada *Başlamaya Hazır* olarak bilinen otoportresini yaptı. (M. Harries-S. Harries, 1983). 1917 yazının sonlarına doğru Somme’ye geri dönen Orpen, manzaranın önemli bir dönüşüm geçirdiğini görmüş ve savaş deneyimlerini kaleme aldığı “Fransa’da Bir Gözlemci 1917-1919” adlı kitabında, söz konusu manzarayı şöyle anlatmıştır:

Burayı bıraktığımda her yer çamurdu; su, bomba çukurları ve çamurdan başka hiçbir şey olmayan, bir insanın hayal edebileceği en iğrenç harabeydi burası... Hâlbuki şimdi, 1917’nin yazında, bu yerin güzelliğini tarif edebilecek kelime yok. Umutsuz ve kasvetli çamur kurumuş ve saf bir beyaza döndü. Beyaz papatyalar, kırmızı gelincikler ve mavi bir çiçek kilometrelerce uzanıyor. Gökyüzü berrak koyu mavi ve havada kırk fit yükseğe kadar beyaz kelebeler uçuşuyor, kıyafetleriniz kelekler içinde kalıyor. Büyülenmiş bir toprak parçası âdeta... (Orpen, 1921, s. 31).

Paul Gough; İngiliz sanatçıların yaşam öykülerini anlatan, Kraliyet Savaş Müzesi arşivlerindeki sanatçılara ait mektuplar, günlükler, notlar ve çizimlerden oluşan araştırmasında, sanatçıları sosyal, sanatsal ve askerî yönleriyle ilişkili inceleyerek savaşın sanatçıları düşünsel ve sanatsal yönden nasıl değiştirdiğini belirlemeye çalışmıştır. Gough söz konusu “Korkunç Bir Güzellik: Birinci Dünya Savaşı’nda İngiliz Sanatçılar” adlı kitabında incelediği sanatçılar arasında Orpen’in söz konusu savaş alanı ile ilgili şunları yazmıştır:

Orpen bu arazinin geniş bir mezarlık olduğunun farkındaydı. Thiepval’ın etrafındaki boş savaş meydanında, 1917’nin yazı boyunca Orpen, sürücüsü, asistanı ve İngilizlerle ittifak kuvvetlerinin, açıkta veya terk edilmiş siperlerde, cephelerde bırakılmış olan binlerce gövdeyi teşhis etmeye çalışan defin görevlileri dışında kimse yoktu. Bu meydanda gezindikçe Orpen; sık sık ölü bedenlerle, insan parçalarıyla ya da kendi deyimiyle “kafatasları, kemikler ve boş kıyafetler”le karşılaşılıyordu. Somme’de Orpen, kendisini duruma uygun olabilecek sanatsal ve resimsel stratejiler bulabilmek için zorladı. Yarı ton ve yarı gölgeleri kullanmayı bıraktı; soluk mor, leylak, açık yeşil tonlarının kapsamlı kullanımı ve güçlü kobalt bir gökyüzü altında tebeşire dönüşmüş toprağın üzerindeki parlak güneş ışığını temsil etmek için beyaza boyanmış geniş alanlar ile karakter kazanan yeni bir renk paletini benimsedi (Gough, 2010, s. 173).

Sanatçının bu dönemde yaptığı önemli resimlerden biri *Siperdeki Ölü Almanlar* resmidir. Orpen, yorgun ya da travma sonrası stres bozukluğu yaşayan askerlere rastlamış ve bunun üzerine *Sigaralı Bir Adam* ve *Suluk Soluğa, Deli* adlı resimleri yapmıştır (Resim 13-14). Orpen bu dönemde, “Haig ve Trenchard portrelerindeki başarısının ardından Orpen’den Kraliyet Hava Kuvvetlerindeki birçok pilotun portresini yapması istenmiştir. Eylül 1917’nin bir kısmını hava sahalarını ziyaret ederek geçirmiş ve Ekim 1917’de Cassel yakınlarındaki 56 Nolu Hava Filosuna yerleşmiştir. Teğmen Reginald Hoidge, MC ve Bar için yaptığı portreler, genç pilot bir hava muharebesinden döndükten birkaç saat sonra yapılmış ve Orpen genç pilotun sakinliğinden çok etkilenmiştir. Orpen’in Arthur Rhys-Davids, DSO MC için yaptığı portreler de zengin renkler ve canlı gölgelendirmelerle çizilmiştir” (Gough, 2010, s. 169).

Orpen, savaş sanatçılığının sayesinde daha geniş çevrelerce tanınan bir isim olmuş ve sonuç olarak şöhretini daha da artırmıştır. Mayıs 1918’de Londra’daki Agnew Galerisi’nde Orpen’in savaş izlenimlerinden ürettiği eskiz ve resimlerinden oluşan sergi, büyük bir etki yarattı ve sergi dört hafta içerisinde on bine yakın kişi tarafından ziyaret edildi. Serginin en önemli resimleri arasında Orpen’in *dokuz hâkî tablosu* ve Somme’den esinlenerek yaptığı *Mezarın Yanından Geçen Dağlı (Veya İskoçyalı)* ve *Butte de Warlencourt’ta Bir Düşünür* gibi birçok resim bulunuyordu. Basında, denetçinin daha iki ay önce Christopher Nevinston’un *Zafere Giden Yol* resminin gösterimini reddetmesinin ardından Orpen’in *Siperdeki Ölü Almanlar* resmini neden gösterime uygun bulduğu konusunda birçok tartışma yer aldı. Aslında sanatçının bu sergisinde yer alan resimlerinin neredeyse hepsi Arthur Lee tarafında reddedilmişti. Ancak Orpen, Askerî İstihbarat Başkanı General George Macdonogh ile görüşerek

Arthur Lee'yi resimlerin sergilenmesi konusunda ikna etti. Orpen'in, Agnew Galerisi'ndeki başarısından dolayı birçok müze ve sanat galerisi söz konusu resimleri sergilemek istedi ve sergide yer alan çalışmalar önce Manchester Şehir Sanat Galerisi'nde ve sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nde izleyiciyle buluşturuldu. Orpen, resimleri henüz Londra'da sergilenirken, resimlerinin büyük bir kısmını İngiliz Hükûmetine bağışladı. Sanatçı, aynı yaz, Kral'ın doğum gününe onur konuğu olarak davet edildi ve kendisine İngiliz Kraliyet Birliğinin Şövalye Kumandanı unvanı verildi. Bu başarı üzerine portre fiyatlarında gözle görülür bir artış olmuş ve 1929 yılında kayda değer bir satış yapmıştır.

Orpen, temmuz ayında Fransa'ya geri döndü ve ikinci yazını, eski Somme savaş meydanının resmini yaparak ve Kanadalı Kumandanların bir dizi portresini bitirmek için Paris'e seyahat ederek geçirdi. Daha sonra, Beşinci Ypres Muharebesi sırasında meydana gelen Zonnebeke Muharebesi'nin hemen sonrasını anlatan bir resim yaptı. Orpen, bu dönemde Fransa'da kalmak istediğini ve savaştan henüz kurtulmuş kasaba ve köyleri ziyaret edeceğini ve buraları resmetmek istediğini gösterdi ve bu yönde birkaç melodramatik anlatımlı resim yaptı. Savaşın sonlarına doğru tanık olduğu pek çok dramatik olaydan etkilenen sanatçı, bu izlenimlerini *Ateşkes Gecesi*, *Amiens* ve *The Official Entry of the Kaiser*, (*Resmî Kayser Girişi*) adlı öyküsel öğelerin baskın olduğu resimlerde betimledi. Ancak kara mizahın açık bir şekilde işlendiği bu çalışmaların birçoğu savaştan sonra sergilenmedi.

Savaşın ardından Orpen, Paris Barış Konferansı için resmî ressam olarak görevlendirildi ve bu dönemde *Quai d'Orsay Barış Konferansı* (1919) ve *Aynalı Salon'da Barış Anlaşmasının İmzalanması* (1919) adlı resimleri yaptı. "Müttefiklerin ilk coşku hissi, hayal kırıklığına uğratan bir yorgunluğa yenik düştüğünden durum çok ciddiye. Orpen, bu ana sahneleri rahatsız eden renkler kullanarak, karakterleri küçülterek negatif alan ve dikey yer çekimini vurgulayarak resmetmeyi tercih etmiştir" (Pang, 2012, s. 76). Orpen unutulmuş askerlere haksızlık yapıldığını düşünmüş ve buna tepki olarak eleştirel yönü ağır basan *Fransa'da İsimsiz/Bilinmeyen Bir İngiliz Askere* (Resim 15) adlı resmi yapmıştır. Bu resim, içerik olarak siyasilerin cephelerde savaşan askerlerin yaşamlarını hiçe sayan tutumlarına bir eleştiridir. Resimde, cephelerden gelen yırtık battaniyelerle kaplanmış bir tabutun iki hayaletimsi figür tarafından taşınması resmediliyordu. Resmin merkezinde yer alan bu karamsar imge, Paris Barış Konferansı'nın süslü arka planına tezat bir şekilde betimlenmişti. Bu rahatsız edici görüntü, gelen tepkiler sonucunda sanatçının betimlenen ölü askerin üzerini boyaması

şartıyla kabul edildi ve resim 1927 yılında Kraliyet Savaş Müzesi'nde sergilendi. Resim, yeniden düzenlemiş olsa da, müzenin koleksiyonu içerisindeki en dokunaklı çalışmaların başında gelmekteydi. Kasım 1918'de çöküntüye uğrayan Orpen, ağır bir şekilde hastalandı ve bir süre hafıza kaybı yaşadıkdan sonra 29 Eylül 1931'de Londra'da yaşamını yitirdi.

EK 4. Christopher Nevinston

Birinci Dünya Savaşı'nın en ünlü resmî savaş sanatçılarından olan Christopher Nevinston, 1889 yılında Londra-Hampstead'da, bir savaş muhabiri ve gazeteci olan Henry Nevinston ve kadınlara oy hakkını savunan bir yazar olan Margaret Nevinston'un oğlu olarak dünyaya gelmiştir. "Nefret ettiği Uppingham Okulu'nda eğitim gören Nevinston, eğitimine St John's Wood Sanat Okulu'nda devam etti. Augustus John'un eserlerinden ilham alan sanatçı, Londra College Üniversitesi'nin bir bölümü olan Slade Sanat Okulu'na gitmeye karar verdi. Burada aynı dönemde eğitim gördüğü kişiler arasında Mark Gertler, Stanley Spencer, Paul Nash, Maxwell Gordon Lightfoot, Adrian Allinson ve Dora Carrington vardı" (Haycock, 2009, s. 43). Gertler, bir süreliğine Nevinston'un en yakın arkadaşı ve etkisi altında kaldığı isim oldu ve erken Rönesans resimlerinden oldukça etkilenecek kısa ömürlü bir grup olan Neo-Primitivler grubunu kurdular. Bu esnada Slade Sanat Okulu'ndaki çizim hocası Henry Tonks, Nevinston'a sanatsal bir kariyer sahibi olma düşüncesinden vazgeçmesini söylemişti. Bu durum ikisi arasında ömür boyu süren bir öfkeye ve bir çeşit zulüm sendromu olan Nevinston'un, Tonks'u sık sık kendisine karşı birçok hayali komplonun arkasında olmakla suçlamasına neden oldu (M. Harries-S. Harries, 1983).

Nevinston, Slade Sanat Okulu'ndan ayrıldıktan sonra, 1912 ve 1913 yıllarında Paris'teki 'Académie Julian'da okudu ve aynı zamanda 'Cercle Russe'ye katıldı. Vladimir Lenin ve Pablo Picasso ile tanıştı, Amadeo Modigliani ile paylaştığı atölyesinde kübizm ile tanıştı. Paris'teyken ayrıca İtalyan fütürist Marinetti ve Gino Severini ile tanıştı. Londra'da ise radikal bir yazar ve ressam olan Wyndham Lewis ile arkadaş oldu. Wyndham Lewis, Edward Wadsworth ve Ezra Pound'un da dâhil olduğu kısa ömürlü Rebel Arts Centre'ı (Asi Sanat Merkezi) kurduğunda Nevinston da bu oluşuma katıldı. Mart 1914'te Londra Grubu kurucuları arasında yer alıyordu (<http://www.gac.culture.gov.uk/nevinston.html>). Aynı yılın Haziran ayında Marinetti ile birlikte "İngiliz sanatının tutuculuğunu eleştiren" (Tükel, Eczacıbaşı San. Ans., 2008, s. 1136) Vital English Art (Dirimsel İngiliz Sanatı) adlı manifestoyu İngiliz fütürizmi için

birçok İngiliz gazetesinde yayımlamıştır. Dirimsel İngiliz Sanatı “Londra’nın ‘passéiste filth’ imgesini kötüleyerek fütürizmi modern çağı, makine çağını temsil etmek için tek yol olarak ilan etti ve öncü İngiliz sanatındaki yerini deklare etti.”³³ Lewis, Nevinson’un kendisine veya gruptaki hiç kimseye sormadan Rebel Arts Centre’in ismini bu manifestoya eklemiş olmasına gücünmişti. Lewis derhâl ‘vorticists’ grubunu kurdu ve Nevinson bu gruba dâhil edilmedi” (Haycock, 2009, s. 188-89).



Resim 16: Vatan, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.8 x 92.5 cm

Resim 17: Doktor, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 57.1 x 41.2 cm

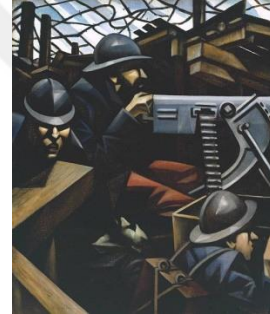
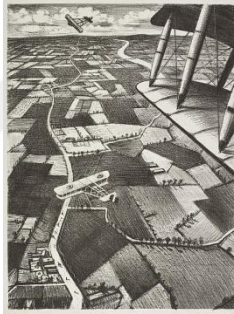
Resim 18: Sipere Dönüş, 1914-15, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51 x 76 cm

Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, Nevinson barışçıl biri olduğundan savaş alanına gitmeyerek babasının kurulmasına yardım ettiği Friends’ Ambulance Unit’e katılmayı tercih etti. “13 Kasım 1914’ten sonra, FAU ve British Red Society (İngiliz Kızıl Haç Derneği) ile birlikte, Fransa’da çoğunlukla ‘Shambles’ olarak bilinen Dunkirk tren istasyonunun yakınındaki kullanılmayan eşyalar deposunda çalışarak dokuz hafta geçirdi. Shambles, haftalar önce cephelerden gönderilen ve aç, bakımsız bir hâlde terk edilen üç bin kadar yaralı Fransız askerine ev sahipliği yapıyordu” (Doherty, 1992, s. 64-71). “Nevinson, babası ve diğer gönüllülerle birlikte yaralıları giydirmek, barınağı temizleyip dezenfekte ederek mekânı yaşanılabilir bir hâle getirmek için çalıştı” (Thacker, 2014, s. 65). “Fransız yetkilileri durumu kontrol altına almaya başlayınca Nevinson bu defa ambulans şoförü olarak görevlendirildi. Nevinson, şöhretini oluşturmakta bu dönemi sıklıkla kullanmış olsa da aslında sürücülüğe elverişsiz sağlığı nedeniyle yalnızca bir hafta bu rolü üstlenmiştir” (Gough, 2010, s. 98). Ocak 1915’e

³³ Bu konu ile ilişkili olarak, Nevinson 1915’te bir gazeteye verdiği bir demeçte şöyle demiştir: “Fütürist tekniğimiz zalimliği, şiddeti ve Avrupa’nın mevcut cephelerinde hissedilen ve görülen acımasızlığı ifade etmek için en muhtemel araçtır.” Sanatçı bu düşüncelerini Batı Cephesi’nde yaptığı *Sipere Dönüş* (Resim 11) resmine yansıttı. Sanat eleştirmeni P. G. Konody “The Sunday Observer”da, 14 Mart 1915’te: “Ressam, kendisinden başka hiç kimse için bir anlam taşımayan resimler yapmanın faydasız olduğunu fark etti ve bu nedenle de fütürist deneyini şeffaf bir realizm temeline dayandırıyor. Sanatçının *Sipere Dönüş* eseri, gerçekten de içerisinde silah ve cephede uzun bir konaklama için kişisel teçhizatla kuşanmış Fransız piyadelerinin ritmik ilerleyişleri için son derece dışa vurumcu bir formül bulduğu ilginç bir resimdir” yorumunu yazmıştır (<http://spartacus-educational.com/ARTnevinson.htm>).

gelindiğinde kötüye giden romatizması daha fazla hizmet etmesini olanaksız hâle getirmiş ve İngiltere'ye dönmüştür.³⁴ Nevinson, bir gazeteci içgüdüleriyle savaşın ve yıkımın kendisine sunduğu fırsatın farkındaydı ve bu dönemin bireysel deneyimlerinden yola çıkarak fütürizmin makine estetiği ve kübizmin sanatsal biçimselliğini yansıtan bir dizi resim yaptı. Bu dönemin resimlerinden olan *Doktor* resmi, savaşın yarattığı dehşeti betimsel olarak sunmuştur (Resim 17). Dunkirk dışında kapalı bir depoda yaralı Fransız askerlerin tedavi edildiği mekândır burası. Doktorlar yerdeki hasırın üzerindeki yaralı askerleri tedavi etmektedirler. Yaşam öyküsünü anlattığı “Resim ve Ön Yargı” (Paint and Prejudice) adlı kitabında söz konusu dönemi ve mekânı şöyle anlatmıştır:

Biz vardığımızda karanlıktı. Etrafta kangren, idrar ve Fransız sigaralarının güçlü kokusu hâkimdi ancak bir saman alevi bütün her yeri bir krematoryuma çevirebilirdi. Doktorlarımız iş başındaydı ve beş dakika içerisinde hemşire, su taşıyıcı, sedye taşıyıcı, şoför ve aracı oldum. Yavaş yavaş kulübe temizlendi, dezenfekte edildi ve yaşanabilir hâle getirildi. Tüm gece çalışarak hastaların çoğunun yaralarını sarmayı başardık” (Nevinson, 1938, s. 97).



Resim 19: Uçak Yapımı: Havada, 1917, Kâğıt Üzerine Litografi, 47.5 x 38.3 cm

Resim 20: Building Aircraft: Swooping down on a Taube, 1917, Kâğıt Üzerine Lit., 47.7 x 38.8 cm

Resim 21: Mitralyöz, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 50.8 cm

Sanatçı, *Doktor* resminin, acil servis istasyonu olarak kullanılan ve âdeta mezbahaya benzeyen bu yerde gördüğü dehşetin acı bir ifadesi olmasını istiyordu: “Bu resmi, nasıl yaptığımdan ayrı olarak, savaşın sözüm ona ‘fedakârlığı’ üzerine yeni bir bakış olarak görüyorum. Bu gelecek kuşaklar için ‘savaşın korkunçluğu’ üzerine söylenmiş son sözüm” (Gogh, 2010, s. 150). Öte yandan, aynı dönemde yapılan *Vatan*

³⁴ İngiltere'nin tek fütürist sanatçısı Nevinson, Ocak 1915'te eve döner ve sonraki aylarda 25 Şubat 1915'te The Daily Express'te resamlara şöyle bir çağrıda bulunur: “Tüm ressamlar fiziksel ve ahlaki bir cesaretle, korkusuz bir macera isteğiyle resimlerini güçlendirmek için cepheye gitmeli ve kendilerini profesörlerin, arkeologların, turist rehberlerinin, antikacıların ve güzellikperestlerin yozluğundan kurtarmalıdır” (Norris, 2016, s. 27).

(*La Patrie*) adlı resminde Nevinson, Ypres yakınlarında ilk muharebenin ardından Dunkirk'te ambulans şoförü olarak gördüklerinden yola çıkarak demir yolu barakalarındaki derme çatma saha hastanesindeki berbat koşulları resmetmiştir (Resim 16).

“Nevinson’un Mart 1915’te yapılan İkinci Londra Grubu sergisinde dört adet savaş temalı resmi yer alıyordu. Serginin yorumlarında en büyük ilgiyi Nevinson’un fütürist resmi *Sipere Dönüş* (Resim 18) ve Jacob Epstein tarafından yapılan heykel *Kaya Matkabı* (*The Rock Drill*) gördü” (Gough, 2010, s. 99). “Nevinson 1915 yılının geri kalanını Royal Army Medical Corps subayı olarak Londra Üçüncü Genel Hastanesi’nde geçirdi. İsmine rağmen bu hastane savaş sonrası nevroz ve ciddi yüz yaralanmalarında uzman bir sağlık merkeziydi. Nevinson burada, hastane hademesi olarak ve yol yapımı, yeni yatakhanelerin döşenmesi gibi işlerde işçi olarak çalıştı”³⁵ (Haycock, 2009, s. 259).

Nevinson, Fransa’daki ve Londra Genel Hastanesi’ndeki deneyimlerini, gerçekçi betimlemelerin yanı sıra fütürist ve kübist teknikleri kullandığı çok sayıda güçlü resim ortaya çıkarmak için konu edinmiştir. 1916 yılının Mart ayında Birleşik Ressamlar Topluluğu ile birlikte Grafton Galerisi’nde, modernist bir tavırla yaptığı *Mitralyöz* resmini sergilemiş ve dönemin birçok eleştirmeni bu resimden övgüyle söz etmiştir (Resim 21). Bu resim, onun, savaşın trajedisini anlatan en başarılı resimleri arasında sayılmaktadır. Resim, korkunç silahları üzerine yaslanmış bir Fransız makineli silah timini betimler:

Her şey bir yer içine kilitlenir, üç canlı figür ahşap kirişlerin çevrilmesiyle kıvrılmıştır, dik gökyüzü dikenli tellerin birbirine kenetlenmiş ağıyla demirlenmiştir. Dördüncü figür, silahların amansız sesleri kompozisyonu doldururken solgun ve ziyan olmuş bir şekilde, siperin derin çamuruna gömülmüş hâlde yayılarak sığ ön planda yatmaktadır. Mayıs 1917’de New Statesman’da yazan Laurance Binyon’dan alıntı yaparak Gough, Nevinson’nun savaşın korkunç gerçeğini kavradığını ‘kendi yaptıkları korkunç bir makineye kölelik eden bir dünyanın adamları’ ifadesiyle ileri sürer. Gough, onun dehasının ‘sadece modern koşulların, insanı, insan

³⁵ Nevinson, “Resim ve Ön Yargı” adlı kitabında bu dönemin şöyle anlatmıştır: “Hastane görevlisini gördüğümde ölecek gibiydim, o yüzden bana hafif bir görev verildi. Bu da sonraki birkaç saati kamyonlardan ocaklara kömür çuvaları taşıyarak geçireceğim anlamına geliyordu ve tabi ki de denemek zorundaydım. Doktorların hafif görevin ne anlama geldiğine dair hiçbir fikri yoktu: astsubaylar bunun icabına bakmıştı. Yığılıp kaldım, karşılama koğuşuna götürüldüm ve soğuk bir banyo yapmam emredildi. Sonunda Tanrının bir lütfu sonucu meşhur Dr. Humpreys tarafından muayene edildim. Bana şöyle bir baktı, ateşimi ölçtü ve derhal istirahatete alınmamı emretti. Neyse ki bu tek başıma yapabileceğim bir şeydi. Ateşim yükselip durdu ve haftalarca akut ateşli romatizma ile tehlike listesinde kaldım” (Nevinson, 1938).

yapan özelliklerinden ayırmasını düzgün bir şekilde ifade edişinde değil, aynı zamanda onu, askerin belirgin bir şekilde çektiği acıyı resmetmeye iten acıma duygusunu, korkuyu iletebilmekte' yattığını ileri sürer" (Gerry, 2014).



Resim 22: Bir Grup Asker, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Resim 23: Zafere Giden Yol, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45.7 x 61 cm

Resim 24: Britanya Savaşı, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 122 x 184 cm

Öte yandan, söz konusu dönemin ressamlarından olan Walter Sickert, *Mitralyöz* resminin “muhtemelen resim tarihi boyunca savaş üzerine yoğunlaşmış en güvenilir ifade olarak kalacağını” (akt. Molyneux, 2014, s. 23) ifade etmiştir. Sergide yer alan *Mitralyöz* resmine yönelik olumlu tepkiler sayesinde Leicester Galerisi, Nevinson’a Kasım 1916’da tek kişilik bir sergi açmasını teklif etmiştir. Gerçekleşen sergi ile önemli bir başarı elde eden sanatçının sergideki tüm resimleri satılmıştır. Sergiyi dönemin birçok ünlü yazar ve politikacısı ziyaret etmiş ve sergi basında geniş ölçüde yer aldıktan sonra Nevinson artık tanınmış ve bilinen bir sanatçı olmuştur.

“Nisan 1917’de Muirhead Bone ve kendi babasının yardımı ile Nevinson, İstihbarat Departmanı tarafından resmî savaş ressamı olarak atandı.³⁶ Bir savaş muhabiri üniforması giyerek 5 Temmuz’dan 4 Ağustos 1917’ye kadar Batı Cephesi’ni ziyaret etti. Bu süreç Passchendaele Muharebesi’nin başlangıcı olan 31 Temmuz’u da kapsıyordu. Nevinson, Caen’in güneyindeki Château d’Harcourt içerisine, diğer ziyaretçilerle birlikte konaklamak üzere yerleştirildi” (M. Harries-S. Harries, 1983). “Château’daki yaşam Nevinson’un diğer ziyaretçilere kokteyl hazırlama yeteneklerini sergilemesine uygun olsa da çok geçmeden Arras yakınındaki Dördüncü Piyade Bölüğüne transfer edildi” (Eric, 2007). “Bu noktadan cephe boyunca ilerleme fırsatı

³⁶ Bütün resmî savaş sanatçıların resimlerini komisyonların belirlediği program içeriğine göre yapmaları gerekiyordu. Komisyonların ana amacı propaganda yapmak ve savaş dokümanı oluşturmaktı. Ancak David Bomberg, Wyndham Lewis, John Nash, Paul Nash, William Orpen, William Roberts, C. R. W. Nevinson gibi sanatçıların savaşın gerçekliğini yansıtmaları, Wellington House ve Imperial War Museum tarafından engellenememiştir. Bu konu için Flore Costenoble’in savaş sanatçıları ile ilgili yaptığı “The Great War Poets Entrenched” başlıklı araştırmasına bakılabilir (2013, Gent/Belçika: Faculteit Letteren & Wijsbegeerte).

bulan sanatçı gözcü noktalarını ve topçu bölüklerini de ziyaret etti. Royal Flying Corps ile birlikte uçuşlara katılarak karşı hava saldırısına yakalandı. Geceyi Somme üzerindeki bir gözcü balonunda geçirdi. Bir gün gözcü noktasından ileriye doğru giderken bir saat boyunca düşman ateşi altında kaldı” (Gough, 2010, s. 104).

Nevinson Ağustos 1917’de Londra’ya döndüğünde Savaş Propaganda Bürosu’nun portfolyo resimleri için *Uçak Yapımı, İngiltere’nin Çaba ve İdealleri* (Resim 19, 20) konulu ilk altı litografisini tamamladı ve sonrasında yedi ayını, Hampstead’daki atölyesinde cepheden kalan çizimlerini tamamlanmış eserlere dönüştürmek için çalışarak geçirdi (IWM, [http:// www. iwm.org.uk /collections/item](http://www.iwm.org.uk/collections/item)). “İstihbarat Departmanından çok sayıda memur, atölyeyi ziyaret ediyordu ve çok geçmeden bu yeni işlerle ilgili şikâyetler başladı. Nevinson artık kahramanca eylemler gösteren veya savaşın kurbanı olan bireylere odaklanıyordu ve bunu da sınırlı sayıda, bazen yalnızca çamur kahvesi veya hâkî renkler kullanarak gerçekçi bir tarzda yapıyordu” (M. Harries-S. Harries, 1983). “1916’da yapılan sergisinde hem gerçekçi hem de kübist-fütürist tekniklerin kullanıldığı resimler mevcutken sanatçının 1918 sergisi için hazırladığı tüm eserler hem tarz hem de içerik açısından gerçekçiydi. İstihbarat Departmanı sanat danışmanları bu eserleri sıkıcı olarak nitelendirmekle kalmadı, Savaş Ofisi denetçileri de resimlerin üç tanesine itirazda bulundu” (M. Harries-S. Harries, 1983). “Nevinson, *Arras’tan Bapaume’ya Yol* resmine olan itirazı geri çevirebildiği için memnundu ancak diğer iki resminden de vazgeçmeye hazır değildi. Denetçiler, *Bir Grup Asker* resmine ‘resmedilen adamların İngiliz Ordusuna layık olmadığı’ gerekçesi ile itiraz etti (Resim 22). Nevinson tüm iğneleyiciliği ile resimde betimlenen askerlerin, Londra Tüneli’nde karşılaştığı cepheden eve dönüş yolunda olan askerlerin çizimlerine dayalı olduğunu belirtti” (Gough, 2010, s. 105). Resim sonuç olarak gösterim iznini almıştı ancak Nevinson’un çamur ve dikenli teller içerisinde ölmüş olan iki İngiliz askerini betimleyen (hiçbir kurum ve program ulusal imgelerin kötü ve mağlup durumunu kabul etmiyordu) *Zafere Giden Yol* resmi o kadar şanslı değildi (Resim 23). Nevinson, 1918’in başında sergilenmesine izin verilmeyeceği söylenen resmi, etrafında kahverengi şeritler ile değil de tam ortasında *Sansürlü* yazısı ile sergilemek konusunda ısrar etti. Bu da Nevinson’un, yalnızca resmi sergilediği için değil aynı zamanda *Sansürlü* kelimesini izinsiz kullandığı için kınama almasına neden oldu (Little, 2014, [http:// www.bbc.com/news/magazine27903827](http://www.bbc.com/news/magazine27903827)).³⁷

³⁷ Nevinson söz konusu sergi için hazırlanan katalogta sergideki resimlerin serüvenini ve düşüncelerini şöyle anlatmıştır: “Bu resim koleksiyonu son yedi ayın çalışmalarını içeriyor. Birçoğu, görevli

“1918’de biraz müzakerenin ardından Nevinson, İngiliz Savaş Anıtları Komisyonu için planlanan ancak hiç inşa edilmemiş olan *Hall of Remembrance* için büyük, tek parça bir resim yapmayı kabul etti. Sanatçıya onur pozisyonu olarak İkinci Teğmen pozisyonu teklif edildi ancak tıbbi muafiyeti ön yargıya yol açabileceğinden bu teklifi reddetti. Batı Cephesi’ne uzun bir hafta sonu ziyareti düzenlendi ancak komisyon olmadan Nevinson’a gittiği her yerde eşlik edilmesi gerekiyordu ve hareketleri kısıtlıydı. Nevinson kısa sürede Fransa’da yanına atanan ordu refakatçisi ile anlaşmazlık yaşadı ve çizim yapmak istediği zayıat alanlarına giriş yapmasına izin verilmediğini söyledi” (M. Harries-S. Harries, 1983). Bir dizi yürüyen yaralıyı ve sabahın erken saatlerinde yapılan bir muharebeden dönen mahkûmları gösteren çizimler yaptı. Bu çizim, Nevinson’un tek parça hâlindeki en büyük resmi olan *Savaşın Sonuçları* resminin temelini oluşturdu ([http:// www. iwm.org.uk /collections/item/object](http://www.iwm.org.uk/collections/item/object)).

“Nevinson, Edward Elgar ve H.G. Wells ile birlikte 1919 yılında Prag’da düzenlenen Çek Cumhuriyeti’nin birinci yıl dönümü kutlamalarında ‘İngiliz Kültürü’nü temsil etti” (Walsh, 2008, s. 368). “Nevinson önce New York’u ziyaret etti ve Frederick Keppel ve Co galerisinde sergilendiği söylenen Birinci Dünya Savaşı baskılarının gösterimi esnasında bir ay New York’ta kaldı. Ekim 1920’de aynı mekânda gerçekleşen sergi pek ilgi görmedi. Bu durum Nevinson’un New York için hayal kırıklığına uğramasına neden oldu ve resminin adını *Ruhsuz Şehrin Ruhunun Soyutlaması* olarak değiştirdi” (Treves, 2000).

“Savaşın bitiminden kısa süre sonra, Nevinson ABD’ye seyahat ederek burada çok sayıda güçlü *New York* resmi yaptı. Depresif ve çabuk sinirlenen kişiliği ile birlikte, böbürlenmesi ve abartılı savaş tecrübeleri iddiaları, sanatçıya hem ABD hem de

ressamlardan biri olarak çeşitli bölümlere verildiğim ve İmparatorluk güçlerinin günlük yaşamını çizmek ve kaydetmek için tüm imkânların tarafıma sunulduğu Batı Cephesi’nden dönüşümden sonra, evde tamamlandı. Bu sergi, konu olarak büyük oranda savaşın korkunçluğu üzerine odaklandığım son sergimden tamamen farklıdır. Bu sefer tüm insani faaliyetlerini sentezlemeye ve ordumuzun fevkalade organizasyonunu kaydetmeye çalıştım. Bu organizasyon, benim için 1914-15 yıllarındaki Belçika Cephesi’nden hatırladıklarım ile kıyasladığımda çok daha güçlüydü. Tüm eserlerim, genellikle ön cephede talim koşulları altında, siperlerin arkasında, gözlem balonlarında ve hatta düşman tarafından tutulmuş topraklarda yapılan hızlı el çizimlerinden yapılmak zorunda kaldı. En çok hafızaya dayalı olarak çalıştım, Paris’te öğrenciyken öğrendiğim ve asla şükran duymadığım bir teknik: doğa yalnızca bir noktadan temsil edilmek için fazlasıyla karmaşık ve anarşik. “Söylenme” okulunun takipçileri her zaman direk doğa üzerinden çalışmanın önemini vurgulasa da yine de ortaya çıkardıkları eserler doğanın aksesuarlarının bozduğu icatlardan başka bir şey değildir. Bir sanatçının işi yaratmaktır, kopyalamak ya da soyutlamak değil ve benim düşünceme göre bir yaratı ancak doğanın yakın ve sürekli gözlenmesi sonucunda ortaya çıkarılabilir, gerçekliğe ait bu görsellikler duygusal ve zihinsel olarak kullanılır. Tüm sanat formları her zaman belli oranda, asla temsil ettikleri şey ile yargılanmaması gereken gerçekçi olmayan teknik veya formüller dâhilinde olmuştur ve olmalıdır da. Hiçbir şey temsil etmiyor bile olabilirler. Dünyanın en iyi sanat eserlerinin çoğu bazı görsel gerçeklikleri temsil ederken birçoğu da hiçbir gerçekliği temsil etmez” (Nevinson, Sergi Kataloğu, 1918).

İngiltere’de birçok düşman kazandırdı. Özellikle Bloomsbury Group’tan Roger Fry kin dolu eleştiriler yazıyordu” (Haycock, 2009, s. 320-21). 1920 yılında, eleştirmen Lewis Hind, Nevinson’un bir sergisinin katalog girişinde sanatçı için ‘Otuz bir yaşında İngiltere’nin en çok konuşulan, en başarılı, en umut vadeden, en çok özenilen ve en çok nefret edilen sanatçıları arasında olmak büyük bir şey.’ yorumunu yazmıştır (akt. Haycock, 2009, s. 320-21). “Eylül 1920’de Nevinson, Viola Tree tarafından yapılan ve bir çarmıhın etrafında patlayan bombaları gösteren Somerset Maughan’ın *Bilinmeyen (The Unknown)* eserinin yapımı için bir poster tasarladı. Bu görsel, saldırgan bulundu ve Londra Tüneli’nde gösterimi yasaklandı. Nevinson tiyatronun dışında posterleri dağıttı ve bu süreçte basında çokça yer aldı” (Walsh, 2008). 1930’larda Nevinson Londra, Paris ve New York’un genelinde iyi karşılanan çok sayıda kent manzarası yaptı. Bunlardan en öne çıkanı 1937 yılında yapılan *Gece Vakti Sahil* oldu. Sanatçının savaş sonrası eserleri, manzaraları genellikle daha natüralist bir tarz içermektedir. 1932 ve 1933 yıllarındaki büyük resmi *Yirminci Yüzyıl*’da, faşizm ve Nazizm’e saldırmak için fütürist araçları kullanmıştır. (Treves, 2000).

İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcında İngiliz Hükûmeti ‘Savaş Ressamları Danışman Kurulu’nu oluşturdu (WAAC) ve Kenneth Clark’ı başkan olarak atadı (<http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1050001012>). Clark ile arasında olan bariz düşmanlığa rağmen Nevinson WAAC tarafından görevlendirilmediği için hayal kırıklığına uğramıştı. Aralık 1940’ta WAAC’ye üç adet resim sundu ve üçü de reddedildi (<http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20254>). “Hampstead’daki atölyesi ve ailesine ait evin de bombalandığı hava saldırısı esnasında Londra’da sedye taşıyıcı olarak çalıştı” (Haycock, 2009, s. 324). “Sonunda WAAC kendisinden iki adet resim satın aldı, *Anti-Hava Savunmaları* ve bir bomba saldırısının tasviri olan *Londra Yangını 29 Aralık-Tarihi Bir Kayıt*. Nevinson Kraliyet Hava Kuvvetlerinden havacıların Dieppe saldırısına hazırlanırken resmedilmesi için görev aldı. Ağustos 1942’deki bu görev için aynı zamanda ressamın, hava savaşının görüntülerini oluşturabilmesi için uçaklarda uçmasına da izin verildi” (M. Harries-S. Harries, 1983). Nevinson, Winston Churchill’e bugün hâlâ Downing Street’te asılı olan *Britanya Savaşı* (Resim 24) adlı bulut manzarası resmini hediye etti (<http://www.gac.culture.gov.uk>). Kısa süre sonra geçirdiği felç, sağ elini kullanamamasına ve konuşma engeline neden oldu. WAAC’de sekreterlik görevlerine başvurdu ancak reddedildi. Nevinson, sol eli ile resim yapmayı öğrendi ve 1946 yazında Royal Academy’de sergilenen üç resim yaptı. Sergiye

tekerlekli sandalyede eşi Kathleen'in yardımıyla katılan sanatçı, 7 Ekim 1946'da, kalp hastalığından, elli yedi yaşında iken öldü.

EK 5. Otto Dix

Otto Dix, 2 Aralık 1891'de Almanya'nın Thuringa beldesindeki Gera yakınlarında, Untermhaus'ta, emekçi bir ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. Çocuk yaşlarında sanata ilgisi olan Dix, babasının desteği ve teşvikiyle ilk sanat derslerini Ernst Schunke'den alma fırsatını buldu. Söz konusu dönemde ressam kuzeni Fritz Amann'ın atölyesini sık sık ziyaret eden Dix, resme karşı ilgisini şu sözlerle ifade etmiştir: “Onun piposundan çıkan kokuyla, yağlı boya ve lake kokularının karışımı, o nefis koku o kadar hoşuma gidiyordu ki daha o günlerde ressam olmaya karar verdim” (Keuerleber, 2005, s. 11). Devam eden yıllarda Dix, ilk öğretmeni olan “Schunke'nin sayesinde, dört yıl boyunca ressam ve dekoratör asistanlığı yaptı ve ardından da burs alarak 1909'da Dresden'deki Sanat ve Zanaat Okulu'na girdi” (Keuerleber, 2005, s. 11) ve bu okulda sanat adına birçok şey öğrendi. Dix, sanat hayatının önemli yönlendiricilerinden biri olan Ernst Schunke için daha sonra düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “En baştan beri aklımdan resim yapabiliyordum ama bana yaratıcı özgürlük yolunu açan hocam Ernst Schunke'ye teşekkür borçluyum. Onun sayesinde, yardımcısı olduğum ressam Herr Senff'in despotluğundan kurtulup Sanat ve Zanaat Okulu'nda sanat eğitimi almaya başlayabildim. Senff'in bana son sözleri: ‘Sen hiçbir zaman ressam olamayacaksın. Asla doğru dürüst resim yapayacaksın!’ olmuştu” (Keuerleber, 2005, s. 11). Dix, Dresden'deki eğitiminin yanı sıra sanatsal kültür dağarcığını geliştirmek için yeni sanatsal gelişmeleri büyük bir heyecanla yakından takip ediyor ve “sık sık Dresden Sanat Galerisi'ne giderek oradaki öncü Alman ve Fransız ressamlarını yakından tanıma olanağını buluyordu” (<http://www.tualim.net/yabanci-ressamlarin-biyografisi-hayati/2012-otto-dixbiyografisiotto-dix-hayatiotto-dix-kimdir.html>). Sanatçı, bu dönemde bir yandan empresyonist sergileri büyük bir merakla takip ediyor, bir yandan da kendine özgü bir resim dili yaratmaya çalışıyordu. Tüm bu araştırmaların yanında, belki de sanatçının sanat serüveninde önemli bir dönüm noktası, 1912 yılında Dresden'de açılan ve onu derinden etkileyen Van Gogh sergisidir. Sanatçının ilk çalışmalarında Van Gogh'un dışa vurumcu etkilerini açık bir şekilde görmek mümkündür.



Resim 25: Asker Olarak Kendi Otoportresi, 1914, 68 x 53.5 cm

Resim 26: Elbsandsteingebirge (Bornes), 1938, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67 x 87 cm

Dix, yirmili yaşlarında dönemin sanat gelişmelerini yakından takip ediyor ve öğrendiği tüm bu sanatsal bilgileri çalışmalarına aktarıyordu. Çağdaşları olan Picasso, Braque, Matisse ve Derian gibi sanatçılardan etkilenen Dix, eski ustaların sanatına da hayranlık duymaktaydı. Onun, bu iki farklı sanat anlayışını güçlü bir sanatsal algıyla bir potada eritip yeni bir sentez oluşturduğu görülür.

Büyük bir merak ve heyecanla Dresten Sanat ve Zanaat Okulu'nda sanat çalışmalarını sürdüren Dix, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla çalışmalarına ara vermek zorunda kaldı. Savaşın coşkusuna kapılarak kendi isteğiyle Dresden'deki bir topçu birliğine katılan ve daha sonra farklı yerlerde savaşa dâhil olan Dix, savaşa yakından tanıklık ederek onun bütün dehşetini görmüş (hatta birkaç kez ciddi şekilde yaralanmış) ve sanatının temel manivelasını oluşturacak ürünleri bu izlenimlerinden oluşturmuştur.

Üretken bir sanatçı olan Dix, savaş sürecinde boş durmamış ve birçok portre ve otoportre resmi yapmıştır. “Bunlar arasında tipik bir örnek *Asker Olarak Otoportresi*’dir (Resim 25). Şiddetli fırça darbeleriyle çarçabuk boyanmış hissi uyandıran ve dikkat çekecek denli büyük el yazısıyla tarihlenmiş ve imzalanmış olan bu eserinde Dix, resimden dışarı bakmakta ve dünyayı kuşatmakta olan alevlerin içine atlamaya ve yaşananları ilk elden tecrübe etmeye hazır görünmektedir” (Keuerleber, 2005, s. 13). Sanatçı savaş yıllarında yaşadıklarını şöyle ifade etmiştir: “Her şeyi bire bir yaşamalısınız. Ben o kadar gerçekçi bir insanım ki, emin olmak için her şeyi kendi gözlerimle görmek isterim” (Keuerleber, 2005, 13). Cephelerdeki cehennemi yaşayarak gözlemleyen Dix’in belleğinde savaş görüntüleri hep canlı kaldı. Sanatçı tüm bu travmaların kalıcı etkisiyle savaştan çok zaman sonra bile savaşta yaşadığı kâbusları yaşamaya devam etmiştir. Dix, 1965 yılında Maria Wetzel ile yapmış olduğu bir söyleyişide şunları söylemiştir: “Savaşın beni ne kadar derinden etkilediğini gençken fark etmemiştim. Yıllar boyunca, en azından on yıl boyunca, hep aynı rüyaları gördüm:

Harabeye dönüşmüş evlerin arasından sürünerek geçiyorum, ancak geçebileceğim kadar pasajlarda zorlanarak sürünüyorum. Hep yıkıntılar görüyordum rüyalarımnda... Resim yapmak da benim için bir kaçış yolu olamadı” (Keuerleber, 2005, s. 28).

Otto Dix, “1919 baharında, savaş nedeniyle ara vermek zorunda kaldığı resim çalışmalarına bıraktığı yerden devam etmek üzere ilk fırsatta Dresden’e döndü. Hemen Sanat Akademisinde Max Feldbuer ve Otto Grubmann’ın yanında yüksek lisans öğrencisi oldu” (Keuerleber, 2005, s. 15). Bu dönemde özel bir atölyeye sahip olan Dix, savaş sırasında yaşadığı tüm acıları konu aldı ve aralıksız resim yapmaya başladı. “Otto Dix için, Birinci Dünya Savaşı sonrasını izleyen yıllar, yaşadığı acılara rağmen sanatında verimli ve yaratıcı bir dönem olmuş, en önemli eserlerini bu dönemde yapmıştır” (Ustaoğlu, 2008, s. 57). Kuşkusuz, “sanatçı, resimlerinin bu denli güçlü olmasını yaşadığı olayların gerçekliğinden kaynaklandığını biliyordu” (Aslan, 2013, s. 85). Bu gerçekliğin farkında olan sanatçı bu konu ile ilgili şu yorumları yapmıştır: “(...) Savaş canavar bir yaratığa benziyor: onda açlık, bitler, pislik ve garip sesler var. Her şey farklı. Çünkü biliyor musunuz ben ilk resimlerimi yaparken gerçeğin bir yüzünün, çirkinliğin, henüz hiç gösterilmemiş olduğunu düşünüyordum. Savaş iğrençti ve aynı zamanda olağanüstüydü. Olacakları asla kaçırmamalıydım. Tutunacak hiçbir şeyleri kalmayan insanları görmeden insanlığı tanımış sayılmazsınız” (Keuerleber, 2005, s. 32).

“Grup 1919”ın kurucu üyelerinden olan Dix, Berlin ve Dresden’de açılan birçok sergiye katıldı. Savaş döneminde taslak çizimler ve guaj boya ile resimler yapan sanatçının, sonraki birkaç yılda çalışmalarında dışavurumcuların, kübistlerin ve fütüristlerin etkileri açıkça gözlemlenebiliyordu. Dix, “(...) 1916’da Zürih’te ortaya çıkan savaş karşıtı ve mevcut topluma karşı bir protesto teşkil eden ve gelenekle, özellikle de ‘güzel’ sanatlarla bağlarını koparan Dada’dan daha çok etkilenmişti. Dada’da, sert realizm ve geleneksel sanat arasında bir orta yol bulma, anlaşma olamazdı. Dadaistler protesto ve şoke etmek istiyorlardı. Dix de, Dadaizm’in Almanya’daki en önemli temsilcileri George Grosz ve John Heartfield gibi 1920’de Berlin’de Birinci Uluslar Dada Fuarı’na katıldı” (Keuerleber, 2005, s. 16). Dix, “bu yıllarda lirik, bireysel ve mistik dışavurumculuğa karşı bir tepki olan Yeni Nesnellik” (Tükel, Eczacıbaşı San. Ans., 2008, s. 404) sanat düşüncesine yakınlaşarak yeni bir sanat dilini benimsemiş ve “konularını artık duygulardan uzak, nesnel ve alışılmadık düzeyde bir *verismo* (gerçekçilik)³⁸ ile” (Keuerleber, 2005, s. 19) oluşturmaya

³⁸ “Tüm verist sanatçıların ortak özelliği, hepsinin de savaştan ve onun insanlığa getirdiği yıkımdan etkilenmiş olmalarıdır. Esin kaynakları arasında Fredrich Nietzsche’nin felsefesi önemli bir yer

çalışıyordu. Dix bu dönemde şöyle bir yorumda bulunur: “Hayat bu denli parlak renkli değil, dedim kendi kendime; hayat çok daha karanlık, daha sade tonlarda. Ve ben nesneleri olduğu gibi göstermek istiyorum” (Keuerleber, 2005, s. 19). Kuşkusuz Dix bu dönemde, “konularını o denli ödün vermez bir realizmle resmediyordu ki Weimer Cumhuriyeti’nin cahilleri, tıpkı daha sonra Nazilerin yaptığı gibi, ona düşman kesildiler” (Keuerleber, 2005, s. 20).

Bu dönem içerisinde Dix, artık çalışmalarında, alt tabakadan insanların kasvetli yaşamını, onların dışlanmışlıklarını, “sirkleri, genelevlerin egzotik dünyasını, fahişeler, mesleki aletleriyle doktorlar, gazeteciler, barlar, siyahi cazcılar, film sahnesi gibi kurgulanmış seks cinayetleri, sado-mazoşizm ya da yaşlı insanların cinselliği gibi tabu konuları işleyerek, olağanüstü hicvediş ile onlara mizah ve çarpıcı bir gerçeklik kazandırarak” (Ustaoğlu, 2008, s. 57) resmediyordu. Sanatçı, sanatsal yaratımını, insanı odağına koyarak, gerçekçi ve iğneleyici bir üslupla ve sosyal eleştiri geleneğini ön plana çıkararak biçimlendirmekteydi.

Dix çok yönlü çalışan bir sanatçıydı. İç çalkantılarını sadece bir tekniğe ya da bir üsluba (hatta bir akıma) sığdıramayan bir anlatımcıydı. Onun sanat serüvenine bakıldığında her dönem gözle görülür değişiklikler geçirdiği görülür. Başka bir deyişle yaratımını, her dönemin sanat gelişimiyle eş zamanlı gerçekleştirdiği görülür. Bazen aynı yıl içinde çok farklı teknik ve üsluplar kullanarak resim yaptığı bilinir. Sanatçının üretimindeki bu değişkenliğin bazen zorunlu bazen de isteğe bağlı olduğu düşünülebilir.

Savaşın bitiminden, özellikle 1920’lerden sonra Dix, salt yağlı boya, guaj ve kara kalem çizimlerinin dışında tahta baskılar da yaptı. Bunu takip eden yıllarda, birçok litografi ve gravür resim yaptığı bilinir. Kuşkusuz, “bunlar onun fütürist dışavurumculuktan realizme geçişini gösteriyordu” (Keuerleber, 2005, s. 20). Savaş esnasında çizdiği taslaklarla birlikte birçok yağlı boya resmini yeniden düzenleyerek baskı resmine dönüştüren ve yeni bir anlam kazandıran Dix şunları söylemiştir: “Ben resimlerimin çoğunun gravürlerini de yaptım. Bunlar daha çok derinlere inmemi, ifade gücümü artırmamı sağladılar” (Keuerleber, 2005, s. 21). Dix, “bu süreçte ‘Düsseldorf Akademisi Grafik Bölümü’nde Wilhelm Herberholz’dan öğrendiği asitli gravür tekniği ile 1923-24 yılları arasında elli gravürden oluşan ‘Der Krieg’ (Savaş) başlıklı bir dizi

tutmaktadır. Nietzsche’nin savaş öncesi ve sonrası dönemde sanatçılar üzerindeki etkisi tartışılmaz. Dix ve Beckmann sanatlarının belli bir evresinde ondan esinlenen sanatçılar arasındadır. (...) Nietzsche’nin eleştirilerindeki hiçliğe varan acımasız tutumu, Dix’in toplumda gizli olan çirkinlikleri, izleyiciyi âdeta şoke eden bir doğruculukla açığa serme itişini vermiştir” (Berksoy, 1998, s. 82-83).

resim yapmıştır. Dix'in sanatında söz konusu gravür dizisi önemli bir yer teşkil eder ve onun savaş karşıtı tutumunun en açık göstergelerinden biri olarak görülür" (Aslan, 2013, s. 87).

Dix, "1927 yılından sonra öğretmen olarak Dresden Sanat Akademisi'nde çalışmış ve ardından, 1931 yılında Prusya Akademisi'nde görev yapmıştır" (Aslan, 2013, s. 87). Ancak, devam eden yıllarda Almanya'da Nazi Hareketi yükselmeye başlamış ve 1933 yılında iktidara gelmeleriyle bu hareketin üyeleri birçok alana hâkim olmaya başlamış, sanatçıları yönlendirmeye çalışmışlardır. Söz konusu dönemde Dix ve çağdaşı olan birçok sanatçının *dejenere sanat* [ya da kültürel Bolşeviklik (ahlaksızlık ve insanları askere karşı kışkırtma suçlamalarıyla)] yaptıkları iddiasını ileri sürdüler ve belli suçlamalarda bulundular. Dix'in resimlerinde yer alan imgeler referans gösterilerek "Alman halkının ahlaksal duyarlılığını gücendirdiği ve ülkenin askerî moralini bozduğu gerekçesiyle" (Serdar, 1991, s. 52) 1933'te akademideki öğretmenlik görevine son verildi. Bunun üzerine Dresden'den ayrılan Dix, "Lake Constance'daki Hemmenhofen'da inzivaya çekilerek toplumdan uzak bir yaşam sürmeye başladı" (Thompson, 2014, s. 172). Devam eden yıllarda, iktidar,³⁹ sanatçılar üzerindeki baskılarını artırmış ve Dix'in de içinde olduğu pek çok sanatçının sergi açması yasaklanmıştır.⁴⁰ Sanat ve sanatçılar üzerindeki bu anlamsız baskının Alman sanat birikimini âdeta berhava ettiği (evrensel sanat anlayışını reddederek) ve bu birikimin ülke dışına çıkmasına neden olduğu izlenebilir. "Modern sanatın öncülerinden biri olma rolünü hızla yitiren Almanya'da, 1937 yılında müzelerdeki dışa vurumcu, soyut, Dadaist, sürrealist ve kübist toplam on dokuz bin beş yüz eser *entartete kunst* yani *soysuz sanat* gerekçesiyle koleksiyonlardan çıkarıldı. Bu kıyımdan nasibini bin elli iki eserle en ağır biçimde alan sanatçıların başında, kuşkusuz, Emil Nolde geliyordu" (Kum, 2009, s. 320). Bunun yanında, bu koleksiyonda iki yüz altmış eseri bulunan Dix'in de eserlerine el konuldu. "Nazilere göre sanat halk tarafından *anlaşılır* olmalı ve nasyonal ideolojiye hizmet etmeliydi. Buna göre sanatçılardan da Görsel Sanatlar

³⁹ "1907 ve 1908 yıllarında Viyana Sanat Akademisi'ne başvuran ama bu akademiye giremeyen, daha sonra sulu boya posta kartları yaparak hayatını kazanmaya çalışan ve kendini gayretli ama özlemlerine ulaşamamış bir mimar gibi gören Hitler, sanat politikasıyla yakından ilgileniyordu" (Whitford, 1989, s. 19).

⁴⁰ Nolde'nin yaşadıkları bu konu ile ilgili etkileyici bir örnek olacaktır: "Emil Hansen Nolde (1867-1956), 23 Ağustos 1941'de Nazi Görsel Sanatlar Dairesi Başkanı Adolf Ziegler'in imzasını taşıyan metupta '...devlete ittiatsızlıktan dolayı, görsel sanat faaliyetlerine son verildiği...' haberini alldığında kendi deyimiyle 'en verimli dönemin tam ortasında' bulunuyordu" (Kum, 2009, s. 320). - Hitler, modern sanatı, kendisinin ortaya koyduğu sanat programını sabote eden bir hareket olarak görüyordu. Bu konu ve Hitler'in sanat felekesesi ile ilgili, Boris Groys'in "Sanatın Gücü" adlı kitabında yer alan "Kahramanın Bedeni: Adolf Hitler'in Sanat Kuramı" bölümüne bakılabilir. s. 134-142.

Dairesi Başkanlığının yayımladığı genelgelere *kesin itiaat* etmeleri bekleniyordu” (Kum, 2009, s. 320). Hiç kuşkusuz, bu baskılamalarla sanatçılar sindirilmeye ve düşünmeleri engellenmeye ya da sanatçılar belli yönsemeler içine alınmaya çalışılmıştır. Tüm bu yaşananların yanında belki de en ilginç ve üzücü olanı, 1937’de Münih’te organize edilen *Dejenere Sanat* sergisinde sergilenen ve Alman militarizminin eleştirisi olarak yorumlanan *Siper* ve *Savaş Topalları* adlı resimlerin daha sonra yakılıp imha edilmiş olmasıdır. Bu resimler “savaşın korkunçluğunu, savaşı körükleyenlerin ileri sürdüğü ‘vatan için ölüme gitme’ efsanesini çürütecek bir şekilde, olanca dürüstlük ve gerçeklikle gözler önüne” (Berksoy, 1998, s. 80) serdiğinden dolayı aşağılanmış ve tecrit edilmiştir. Söz konusu dönemde, resimlerinin *dejenere* olarak damgalanmasından ve baskılardan dolayı sanatçının farklı konulara yönelmek zorunda kaldığı bilinmektedir. Bu eserlerin bazılarının kaynağını İncil’den aldığı, bazılarının ise sipariş üzerine yapılan portreler olduğu görülür. Hitler’in dayattığı sanat biçimini ve felsefesini kullanmak yerine Dix zamanın çoğunu figürsüz, geniş panoramik manzara resimlerini yaparak geçirmeyi yeğlemiştir (Resim 26). Bir yönüyle o, bu manzara resimleriyle “iç bağımsızlığını korumaya özen gösteren bir tavır benimsedi. Zaten sanatçıların ve aydınların önlerinde pek fazla seçenek yoktu: Ya Hitler’e yandaş olacaklar, ya direnecekler ya da iç ve dış göçü seçeceklerdi” (Beykal, 2005, s. 51). Dix yaşadığı bu bunalımlı dönemleri şöyle anlatmıştır: “Nazi Dönemi’nde sayısız manzara resmi yaptım. Resmi yapılacak hiçbir şey yoktu. Ben de kendimi kırlara vurdum, bir ağaç çizdim, birkaç ağaç çizdim, böyle şeyler. Manzaraya sürgün edildim. Başlangıçta benim için yeniydi. Ama öyle çok gördüm ki artık dikkatimi bile çekmiyor. Beni gerçekten pek ilgilendirmiyor. İnsanlar, insanlardır benim asıl ilgimi çeken” (Serdar, 1991, s. 53). Dix’in bu açıklamalarından anlaşılıyor ki insan imgesinin içinde olmadığı bir doğa betimi, onun imgeleminde hep eksik kalmıştır. Çünkü o, yaratımını/anlatımını insan yaşamından yani gerçek hayattan aldıkları görüntülerle gerçekleştirmektedir. Tersine bir anlatım biçimi, büyük travmalar yaşamış olan bir sanatçının imgeleminde yetersiz kalacağı gibi aynı zamanda sıkıcı ve zorlayıcı duracaktır.

İktidarın sanat ve sanatçıdan bu kadar korkması ve tedirgin olması, onu kendi çirkin eylemleri karşısında bir tehlike ve tehdit olarak görmesi, sanat için ayrıca önemli bir noktayı işaret eder. Söz konusu dönemde yaşamış olan Alman yazar Peter Weis’in “Direnenin Estetiği” adlı kitabında yer verdiği şu cümleler, sanatın gücü karşısında duyulan korkunun sanatın üstlendiği işleve ve sanatın yapısına nasıl etki etme gayretinde olduğunu açıklıyor: “Sanat ancak renklerine ve çizgilerine öznenin yaşamını

kattığında inandırıcı olabiliyor. Eğer bir yerde sanatı yönlendirmeye kalkılmışsa bu, onun özündeki başına buyrukluğu doğrular. Kısıtlama ne kadar ileri gitmişse sanatın al aşağı edici gücü karşısında duyulan korku da o kadar büyük demektir” (Weiss, 2007, s. 65).

Adolf Hitler öncülüğündeki Almanya’nın 1 Eylül 1939’da Polonya’yı işgal etmesiyle İkinci Dünya Savaşı başladı ve Dix, bu savaşın sonlarına doğru askere alındı. Birinci Dünya Savaşı’nın neredeyse tamamını cephede geçiren Dix, İkinci Dünya Savaşı’nda bir kez daha savaşmak zorunda kalmış ancak bu durumu sanatına olumlu yönde aktarmayı başarmıştır. Savaşın sonlarına doğru Fransa’da tutuklu kaldı ve savaşın 1945 yılında sona ermesiyle Almanya’ya geri gönderildi. Dix, savaş sonrasında baskı resim yapmayı tercih etti ve bu dönemde oldukça fazla sayıda çalışma üretti. Söz konusu bu resimlerinde, fütürist-dışa vurumcu etki oldukça açık bir şekilde görülür. Sanatçı, savaş sonrasında Dresden Akademisi’nde dersler vermeye devam etmiş ve pek çok litografi yapmıştır. Bu teknikle yaptığı resimlerinde savaş temasını kullanmamıştır ancak başka resimlerinde, uzun savaş deneyimlerini gizli olarak ustaca kullanmaya devam etmiştir (Aslan, 2013, s. 88).

Otto Dix, Nazilerin tüm baskı ve sindirmelerine karşın, ısrarla hiciv dolu resimler (politik ya da Nazi düşüncesini yeren resimler de denebilir) yapmayı sürdürdü ve tüm kışkırtmalara ve tahriklere karşın da ülkesini terk etmeyerek Almanya’da yaşamını devam ettirdi.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı-Soyadı : Sait TOPRAK
Doğum Yeri ve Tarihi : Bozova / Şanlıurfa, 01.01.1983
E-Posta : sait_toprakart@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

2014-2018 : Sanatta Yeterlik, Çukurova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Adana
2006-2009 : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-iş Eğitimi Bölümü, Adana.
200-2004 : Lisans, Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-iş Eğitimi Bölümü, Adana.
1996-2000 : Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Şanlıurfa