

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**YENİ ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNDA TARİHSELÇİLİK VE
DİYALEKTİK İMGE**

Hazırlayan

Yakup UYSAL

Danışman

Prof. Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir/2022

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**YENİ ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNDA TARİHSELÇİLİK VE
DİYALEKTİK İMGE**

Hazırlayan

Yakup UYSAL

Danışman

Prof. Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir/2022

YEMİN METNİ

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum **“Yeni Alman Dışavurumculuğunda Tarihselcilik ve Diyalektik İmge”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / ...

Yakup UYSAL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yakup Uysal'ın, **“Yeni Alman Dışavurumculuğunda Tarihselcilik ve Diyalektik İmge”** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin.....olduğuna oyile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

“Yeni Alman Dışavurumculuğunda Tarihselcilik ve Diyalektik İmge” adlı bu çalışmada, Walter Benjamin’in *Tarih Kavramı Üzerine* tezlerinde yoğun bir şekilde dile getirdiği “tarih sorunu”ndan hareketle bir “tarihsel imge” okuması yapılmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın “kültürel tarihi”ni inceleyen Benjamin, diyalektik düşünce aracılığı ile yeni bir “tarih kavramı”nı açıklar. Tezlerinde açıkladığı tarih kavramı, imgelerle ve alegorilerle kuşanmış, diyalektik imge şeklinde kendini gösterir. Yakın geçmişin tarihini/yıkıntılarını bizlere bir düş dünyasının kalıntıları olarak sunan Benjamin’in amacı, tarihi imgeler şeklinde okumaktır.

Dolayısıyla tez çalışmasında Benjamin’in işaret ettiği diyalektik imge kavramı, Yeni Alman Dışavurumcu sanatçıların yarattığı imgeler üzerinden tarihselcilik bağlamında ele alınmıştır. Bu sanatçılar Benjamin ile birlikte aynı tarihsel atmosferi solumuş, yakın tarihleri ile yüzleşen aynı zamanda da hesaplaşan insanlardır.

Anahtar Kelimeler: Benjamin, Diyalektik İmge, Tarih, Tarihselcilik, Dışavurumculuk

ABSTRACT

In this study titled "Historicism and Dialectical Image in the New German Expressionism", a reading of "historical image" was made based on the "problem of history" that Walter Benjamin mentioned extensively in his dissertations on the Concept of History.

Studying the "cultural history" of the nineteenth century, Benjamin explains the new "concept of history" through dialectical thinking. The concept of history, which he explains in his theses, manifests itself in the form of dialectical images, surrounded by images and allegories. The purpose of Benjamin, who presents the history /ruins of the recent past to us as the remains of a dream world, is to read history in the form of images.

Therefore, the concept of dialectical imagery pointed out by Benjamin in his thesis work is considered in the context of historicism through the images created by the New German Expressionist artists. These artists are people who, together with Benjamin, have breathed the same historical atmosphere, faced their recent history, but also reckoned with it.

Key Words: Benjamin, Dialectical Image, History, Historicism, Expressionism

ÖNSÖZ

John Berger *Görme Biçimleri* adlı kitabının daha ilk sayfasında ‘‘görme konuşmadan önce gelmiştir’’ der. Görme aracılığı ile doğayı daha derinden kavrayan insan, imgeyi zihinsel yolla yeniden üretir böylece zihinde bulunan şey varlık kazanarak imgeleşir. Bu tez kapsamında Benjamin’in ‘‘tarih geçip gittiğinde ardında imgeler bırakır’’ sözü baz alınmış, Yeni Alman Dışavurumcu sanatçılar üzerinden bir ‘‘imge okuması’’ fikri ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda bu imgelerin tarihsel önemlerini ortaya çıkarabilmek için dönemin tehlike ve olanaklarının kavranmasını sağlayacak imgeler üzerinden olacaktır.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde değerli bilgilerini benimle paylaşan, yönlendiren ve yol gösteren danışman hocam Prof. Dr. A. Feyzi KORUR başta olmak üzere, bu süreçte bana ortak olan, karşılaştığım tüm zorluklarda maddi manevi kendisine yük olduğum değerli abim Ahmet UYSAL’ a, çalışmanın son dönemeçlerinde yanımda olan arkadaşım Buğra GÖKSU’ ya, anlayışlarından dolayı tüm arkadaşlarıma ve kıymetli aileme çok teşekkür ediyorum.

Yakup UYSAL

İzmir/2022

İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM

İMGE-SANATSAL İMGE-DİYALEKTİK İMGE

1.1. İmge Kavramına Kısa Bir Bakış.....	3
1.1.1.Sanatsal İmge.....	8
1.2. Walter Benjamin’de Diyalektik İmge Kavramı.....	13
1.3. Plastik Sanatta Diyalektik İmge Örnekleri.....	20

İKİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL CİLİĞİN KARŞISINDA TARİHSEL MADDECİLİK

2.1. Walter Benjamin’de Tarihin Anlamı.....	33
2.2. Tarihin Okunması ve Yeniden İnşası: ‘Burada ve Şimdi’.....	35

2.3. İlerleme Olarak Tarih: Felaket.....	40
2.4. Şiddetin Eleştirisi.....	45
2.5. Walter Benjamin’de Metafor Yerine Tarih Meleği Alegorisi.....	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNDA DİYALEKTİK İMGE

3.1. Yeni Dışavurumculuk.....	57
3.2. Yeni Alman Dışavurumculuğun Sanatsal Yaklaşımı.....	66
3.2.1. Anselm Kiefer.....	66
3.2.2. Georg Baselitz.....	87
3.2.3. Jörg Immendorf.....	94
3.2.4. Markuz Lüpertz.....	99

SONUÇ.....	105
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	107
----------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Üst Paleolitik döneme tarihlenen İspanya, Cantabria'daki Altamira Mağarası'nda tasvir edilen bizon.....	4
Resim 2: Paul Cezanne, Sainte- Victoire Dağı, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 95x65 cm.....	10
Resim 3: Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929, Tuval üzerine yağlıboya, 60x81 cm.. ..	12
Resim 4: Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3, 49× 7, 76 cm, 1937.....	23
Resim 5: Francisco De Goya, 3 Mayıs 1808, Oil on canvas, 268 x 347 cm, 1814.....	25
Resim 6: John Heartfield, Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!, Fotomontaj, 1935.....	27
Resim 7: Diego Rivera. “Kavşaktaki Adam”, 485 x 1145 cm. 1933-34, Meksika.....	29
Resim 8: Martha Rosler, “Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek” serisinden, Fotomontaj, (2004-2008)	31
Resim 9: Martha Rosler, “Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek” serisinden, Fotomontaj, (2004-2008)	32
Resim 10: Paul Klee, “Angelus Novus-Tarih Meleşti”, Kağıt Üzerine Suluboya, 31, 8 x 24, 2 cm, 1920.	42
Resim 11: Anselm Kiefer, “Nürnberg”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Saman ve Karışık Teknik, 280x380 cm, 1982.....	49
Resim 12: Anselm Kiefer, “Kanatlı Kitap”, Kurşun, Kalay ve Çelik, 188x528x109 cm, 1992-1994.....	51
Resim13: Anselm Kiefer “Wayland’ın Şarkısı”, Tuval Üzerine yağlıboya, akrilik, emülsiyon, kurşun ve saman 279x379 cm, 1982.....	62

- Resim 14:** Georg Baselitz, ‘‘ Brücke Korosu’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 280x450 cm, 1983.....63
- Resim 15:** Markus Lüpertz, ‘Medea’, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 99.7x81.3 cm, 2017.....64
- Resim 16:** Jörg Immendorff, ‘‘ İçeriğin Hayranlığı’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 285x330 cm, 1985.....65
- Resim 17:** Anselm Kiefer, Heroic Symbols, 1969.....66
- Resim 18:** Anselm Kiefer, Fransa Kraliçeleri, Karton Üzerinde Kömür, Kalem, Emülsiyon, Akrilik, Kurutulmuş Çiçekler ve Bitkiler ile 22 sayfalık kitap, 101x90x9 cm, 1996.....69
- Resim 19:** Anselm Kiefer, Heroic Symbols, 1969.....70
- Resim 20:** Anselm Kiefer, Buchen Kırsal Bölgesinin Yakılması, Orijinal Fotoğraflar, Demir Oksit, Keten Yağlı Kitap, 62x45x3 cm 1974-1975.....71
- Resim 21:** Anselm Kiefer, Seraphim, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kurşun, Hasır, Gomalak, Saman, 280x245 cm. 1984.....72
- Resim 22:** Anselm Kiefer, Brandenburg Heath, Çuval Bezi Üzerine Yağlıboya, Akrilik ve Gomalak 118x254 cm. 1974.....73
- Resim 23:** Anselm Kiefer, ‘‘Demir Yolu’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, Akrilik, Kurşun, Demir ve Emülsiyon, 220x380x28 cm, 1986.....74
- Resim 24:** Anselm Kiefer, ‘‘Lilith’’, Tuval Üzerine Kurşun, Giysi, Çelik Tel ve Kül, 280x498 cm, 1990.....77
- Resim 25:** Anselm Kiefer, ‘‘Gecenin Emirleri’’, Tuval Üzerine Akrilik, Emülsiyon ve Gomalak, 356x463 cm, 1996.....78

- Resim 26:** Anselm Kiefer, ‘‘Almanya'nın Ruhani Kahramanları’’, Tuval Üzerine, Yağlıboya ve Odun Kömürü, 307x682 cm, 1973.....79
- Resim 27:** Anselm Kiefer, ‘‘Mezopotamya’’, İki çelik kitaplık içinde cam ve bakır telle birlikte yaklaşık 200 kurşun kitap, 500x800x100 cm, 1985-9.....81
- Resim 28:** Anselm Kiefer, ‘‘Paul Celan’’, Tuval Üzerine Kurşun Kitap, Yağlıboya, Emülsiyon, Akrilik, Kömür, Alçıtaşı, Dallar, Kurşun İplikler, 280x380 cm, 2005.....82
- Resim 29:** Anselm Kiefer, ‘‘Margarete’’, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Saman, 280x380 cm, 1981.....84
- Resim 30:** Anselm Kiefer, ‘‘Paul Celan’’, Alüminyum Ayçiçekli Kurşun Kitaplar, 140x70x70 cm 200585
- Resim 31:** Anselm Kiefer, ‘‘ Yedi Göksel Saray’’ 2004-5, Milan.....86
- Resim 32:** Georg Baselitz, ‘‘Sıkı Dostlar’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x300 cm, 1965.....87
- Resim 33:** Georg Baselitz, ‘‘Modern Ressam’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1965.....88
- Resim 34:** Georg Baselitz, ‘‘Kırmızı Bayraklı’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 163x131 cm, 1965.....89
- Resim 35:** Georg Baselitz, ‘‘Ellilerin Portresi’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1969.....90
- Resim 36:** Georg Baselitz, ‘‘K.L. Rinn'in Portresi’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1969.....91
- Resim 37:** Georg Baselitz, ‘‘ Maler Damals’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x200 cm, 2007.....92

Resim 38: Georg Baselitz, “İsyancı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1965.....	93
Resim 39: Jörg Immendorff, “Cafe Deutschland”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x180 cm 1978	94
Resim 40: Renato Guttuso, Caffè Greco, Tuval Üzerine Yağlıboya, 282x333 cm 1976.....	95
Resim 41: Jörg Immendorff, “Cafe Deutschland”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x229 cm 1984	96
Resim 42: Jörg Immendorff, “The Birth of Onionman”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x220 cm 1992	97
Resim 43: Jörg Immendorff, “Cafe Deutschland”, Tuval Üzerine Akrilik, 220x250 cm 1979	98
Resim 44: Markus Lüpertz, “Siyah Kırmızı Altın I”, Tuval Üzerine Tutkallı boya, 100x60 cm 1974	99
Resim 45: Markus Lüpertz, “Arkadien-Gece Hayatı”, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Yağlıboya, 81x100 cm 2018	100
Resim 46: Markus Lüpertz, “Karşılaşma-(Gece)”, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Yağlıboya, 130x162 cm 2011	101
Resim 47: Markus Lüpertz, “Balıkçı”, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Yağlıboya, 100x81 cm 2017	103
Resim 48: Markus Lüpertz, “Jason’ın Vedası”, Tuval üzerine karışık teknik, 200x260 cm, 2020.....	103
Resim 49: Markus Lüpertz, “Peri Markisch”, Ahşap üzerine karışık teknik, 132x70 cm, 2020.....	104

GİRİŞ

Frankfurt okulunun önemli simalarından birisi olan Walter Benjamin (1892-1940), en önemli yazılarını 20. yüzyılın iki büyük dünya savaşı arasında yazmıştır. Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısı Benjamin'in, "*Pasajlar*" (Arcades Project) projesi Paris pasajlarının 13 yıllık (1927-1940) sürecini kapsamaktadır ve bir tür Paris'i okumaktır, yorumlamaktır. Kısaca kenti okumak, moderniyi okumaktır. Benjamin'in Pasajlar çalışması tarih sorunuyla ilgilidir bir nevi tarihsel analiz çalışmasıdır.

Benjamin, yakın geçmişin yıkıntılarını bizlere bir düş dünyasının kalıntıları olarak gösterir ve onun için On dokuzuncu Yüzyıl, düşünmüş nesnelerden oluşan bir dünyadır. (Tiedemann,2018, s. 18). Bu yüzyılın kolektif tarihini, "yaşamı olduğu gibi" değil, hatta hatırlandığı şekliyle de değil, "unutulduğu" şekliyle anlatacaktır (Buck-Morss, 2015, s. 57). Amacı da "tarih imgesini, tarihin en silik nesnelerinde, artıklarında bulmak"tır (Gürbilek, 2018, s. 38). Aynı zamanda bu yüzyılda fosilleşmiş halde bulunan tarihin izlerini arayacaktır.

Benjamin "diyalektik imge" kavramını Pasajlar eserinin "*Konvolute N*" bölümünde değinir ve burada diyalektik imgeler şimdiki, siyasal anlamına ilişkin açık göndermelerle doludur (Buck-Morss, 2015, s. 319). Söz konusu bölümde geçen "diyalektik imge" kavramını Benjamin şöyle açıklar: "Geçmiş bugünden teleskopla bakmak. Bu geçmişin şimdiye, ya da şimdinin geçmişe ışık tutması değildir, [diyalektik] imge geçmişin şimdiyle bir takımyıldızı/kümelenme içinde bir araya geldiği şeydir" (Benjamin'den akt. Buck- Morss, 2015 s. 319). Bu imgelerin açığa çıkardığı geçmiş ve şimdiye ait zaman parçaları, imgesel bir değer kazanabilir. Böylece Benjamin'e göre tarih, imgelerden, (diyalektik imgelerden) inşa edilir. Amacı, "tarihin materyalist sunumunun, geleneksel tarih yazımından daha yüksek bir anlamda imgesel olduğunu kanıtlamaktır" (Cadava, 2008, s.22).

Tarih felsefesinin temel bileşenleri olan diyalektik imgelerin amacı okuru yalnızca heyecanlandırmak ve coşturmak değil aynı zamanda duraksayıp düşünmeye sevk etmektir. Esrarlı ve imalı, imgelerle ve alegorilerle kuşanmış bu metinler, modern insanın ilerlemeci tarih anlayışına eleştirel bir tarih okuması ve yıkımın, felaketin gözünden yazılmıştır. Aynı zamanda bu tezler, Benjamin’i pragmatizm, pozitivizm ve historisizm/ tarihselcilik biçimlerini sorgulamaya yöneltir.

Benjamin, tarihselciliğin boş ve homojen şimdiler silsilesinden oluşan tarihsel zaman kavrayışına karşı, “mesiyanik tarihsel zaman kavrayışını” temel alır ve diyalektik imgelerin zamansal ve tarihsel boyutlarını ortaya koymak için “mesiyanik tarihsel zaman” adını verdiği zaman ifadesini kullanır. Diyalektik imgelerin arkasındaki mesiyani zaman kavrayışı, estetik zaman deneyimine dayanmaktadır. Tarihin ve toplumun bilgisini kavram aracılığıyla değil imgeler aracılığıyla edinirken, “ilerlemeci tarih” zaman anlayışının karşısına “mesiyanik tarihsel zamanı” koymaktadır. Bu durum Benjamin’in zaman kavramı üzerine düşüncesinin başat noktasıdır. Böylece diyalektik imgeler zamanın içsel ilişkilerini, mesiyani zamanı ifade etmektedir. Mesiyani zaman da zamanın yoğunluklu bir kavranışını ifade eder. Bu kavrayışa göre, “zamanın farklı anlarının ya da farklı şimdilerin birbirleri içinde erimeksizin birbirlerine içsel hale geldikleri yoğun anlardır” (Küçük, 2019, s. 909). Zamanın farklı anlarının soluklarını birbirlerine ilettiği iç içe geçme ve yankılanma bölgelerinde ortaya çıkar. Bunlar zamanın yoğunluklu bölgeleridir (s. 911). Mesiyani zamanın ortaya çıkışı, zamanın olağan düz-çizgisel akışında bir kopuş ya da kesme oluşmasına neden olur. Kesme (caesura) işlemi mesiyani zamanda dolayısıyla diyalektik imgelerin oluşturulmasında merkezi bir yere sahiptir.

Tez çalışmasında eleştirel, diyalektik “fikri”nin bir imge aracılığıyla ifade edebileceği düşünülmüş, Yeni Alman Dışavurumcu sanatçıların çalışmaları üzerinden irdelenmiştir. Kuşkusuz ki sadece plastik sanatlarda değil sanatın tüm dallarında edebiyattan sinemaya birçok örnek ele alınabilir. Ancak Benjamin’in, “tarih geçip gittiğinde ardında imgeler bırakır” sözünü baz alındığında plastik sanatlar üzerinden bir ‘imge okunması’ fikri ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda bu imgelerin tarihsel önemlerini ortaya çıkarabilmek için dönemin tehlike ve olanakları, imgeler üzerinden kavranacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İMGE-SANATSAL İMGE-DİYALEKTİK İMGE

BİRİNCİ BÖLÜM

İMGE-SANATSAL İMGE-DİYALEKTİK İMGE

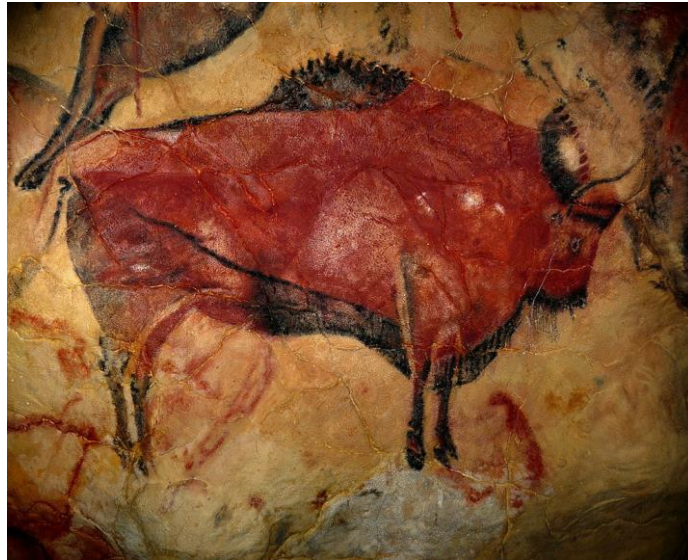
1.1.İmge Kavramına Kısa Bir Bakış

Türkçe’de işaret anlamına gelen ‘im’ sözcüğünden türeyen imge, kopya ve taklit anlamında kullanılmıştır. Yunancadaki *eikos*, Almandaki *Bild*, Latincedeki *imago* ve Aristotelesten devşirilen *fantasia*’yla birlikte epey geniş bir anlam zincirinden bahsedebiliriz (Başer, 2020, s. 56). Latince im- kökünden gelen *imago*, taklit etmek, suretini çıkarmak kavramının kökünde yer alır ve ilk anlamı daima hayal edilen bir özelliğin, maddi olarak canlandırılmasıdır (s.58). Ölü maskeleri/maske anlamına da gelen *imago* bir nevi ‘hatırlama tekniğidir’. Örneğin Latinler, paraların üstüne hükümdarlarının ve imparatorlarının *efigia* dedikleri suretleri için ve tanrıların heykellerine *imago* ifadesini kullanırlar (s. 58).

İmgenin ilk örnekleri M.Ö 15.000-13.000 yılları arasında yapıldıkları tahmin edilen Fransa’da Lascaux, İspanya’da Altamira mağaralarındaki resimlerdir. Bu bize resmin ilk imgesinin hayvanlar olduğunu gösterir. Mağara duvarlarına çizilen bu imgeler önce insan zihninde yaratılmış, ardından duygu ve düşüncelerini aktardıkları görülmektedir. İnsanoğlu yazı’dan önce bu görsel imgeler ile iletişim kurmuş ve duyularını görsel imgelerle dışa vurma isteği her dönemde olağan gelmiştir. Bu durumda imge (Yücel, 2021, s. 23), simgesel bağıntı kurma işlevini yazıdan önce gerçekleştirmeye başlamıştır (s. 23). Böylece imgeler tarihte ilk önce simge işlevi, daha çok da dinsel simge işlevi görmüştür (s. 25).

Bu simgesel bağıntı, tarih boyunca gelişimini sürdürür. Antik Çağ’da imgenin modeline benzemesine önem verilir. Mısır’da mezarları ölünün portresiyle süsleme alışkanlığı edinilir. Eski Roma’da kullanılan ve *imago* adı verilen ölü maskeleri, genellikle mitolojik törenlerde kullanılırken, kişiyi canlandığı ruhlarından koruduğuna

inanılır (Yücel, 2021, s. 24). Orta Çağ'da imgenin yalnızca tapınaklara değil, evlerde, müzelerde, saraylarda da yerini aldığını görürüz ve bu durumda imge, kişiye ve ailelere özel üretimi gelişir böylece topluluğun malı olmaktan çıkmıştır. İmgelere günlük yaşamdan sahneler yerler verilir. Estetik kaygı, insanların imge üretiminde en eski çağlarda da vardır ama Rönesans'a doğru daha büyük önem kazanır. Rönesans'ta tablonun, çerçevenin belirmesi, tuvallerin taşınabilir olduğunu görürüz bu durumda imgenin laikleşmesinin en önemli aşaması tablonun ortaya çıkışı ve resmin taşınabilmesi gibi görülebilir (s. 25). İnsan ilerlemesine duyulan inançla beslenen bilimsel gelişmeler, imge üretimini hızlandırmıştır. Matbaanın bulunuşuyla birlikte yeni bir dönem başlar ve imgeyi bir bakıma yazı sınıfına taşır (s. 26). İmgenin yayılımı ve nesnesine öykünme çabası, fotoğrafın belirmesiyle büyük rol oynar ve XIX. yüzyılda Avrupa imgelemine sarsan fotoğraf, gerçeklik temsilini kusursuzlaştırdığı gibi sorgulatır da. Artık imge, gerçeklikle doğrudan ilişkilendirilebilir duruma gelmiştir. Bu durum gerçekliğin temsilinde bir devrim yaratır (s. 26). Kuşkusuz fotoğrafın ve imgenin hızlı yayılımını sağlayan başka yöntemlerin sonucu olarak bugün bir imge uygarlığından söz edebiliriz. (Yücel, 2021, s. 23-31)



Resim 1: Üst Paleolitik döneme tarihlenen İspanya, Cantabria'daki Altamira Mağarası'nda tasvir edilen bizon.

Mehmet Şiray'ın (2020) aktardığı üzere imgeler, Platon'dan bu yana gerçekliğin bozulmuş bir formu ya da bir yanılsama olarak benzerlik, kopya, bir ayna imge, parmak izi, ikon, zihin-imge veya maske (*imago*) olarak kurgulandığını ve aydınlanma geleneği sonrası da daha çok bir sembol olarak görmekteyiz (s. 81). Antik Yunan düşüncesi imgelerin gerçeklikle ilişkileri ve/veya gerçeklikteki konumları konusunda, imgeleri bugünden oldukça farklı bir şekilde tasarlamıştır (s. 82). Örneğin Platon felsefesinde resim, heykel, gölge ve yanılsama arasındaki ayrımlar net bir şekilde çizilmemiştir. Aristoteles içinse insan düşünen, tasarlayan, eyleyen ve elbette imgeleyen varlıktır. Aristoteles'te *mimesis* kavramını iki anlamda düşünebiliriz: Birinci anlamda *mimesis* (edimlerin imgeleri) imgeler üreten, tasarı ya da sahneleme olarak kullanıldığı gibi ikinci anlamda ise dramatik bir performans ya da dolaylı anlatım olarak da kullanılmıştır. Aristoteles açısından imgelerin ne yaptığı, işlevlerin ne olduğu önemlidir (s. 82).

İmgeyi daha iyi açıklayabilmek için temelinde *mimesis* yani yansıtma kuramına dayandığını, sanatçının *mimesis* kuramı ile doğaya bağlı kalarak gerçek dünyadan kesitler sunduğunu söyleyebiliriz. Temelde imge, bizim görünür dünyada algıladığımız, duyularımızla bir şekilde deneyimlediğimiz şeylerin bir düzleme aktarılmasıdır. Dolayısıyla baktığımız her imgeyi bir şeye benzetme çabası içerisindeyiz. İmgeyi tarif ederken genellikle “taklit” kelimesini getiriyoruz. Çünkü her imge bir mimetik unsur içerir. Bunun temel sebebi de aslında her imgenin bir şekilde doğayı taklit etmesiyle ilintili bir durumdur.

Platon için, görünenlerin evreni bir yanılsama evrenidir. Dış dünyada gördüklerimizi yeniden üretmeye yeltendiğimizde gerçekliğin yanıltıcı görünüşünü zihnimizde tutma tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. Platon mağara söyleninde, insanların duvara yansıyan gölgelerini gördüklerini ama bunların aldatıcılığının farkına varamazlar. Yücel'in (2021) belirttiği üzere “mağara, içine kapanılan yanılsamalı bir evrendir, gerçeğin kendisi değil, imgesi algılanır, aynı nedenle de gerçeğe hiç ulaşamaz” (s 53). Platon, imge karşıtlığını daha açık bir biçimde ortaya koyduğu üç tür yataktan söz eder:

Tanrı'nın yarattığı yatak düşüncesi, marangozun yaptığı yatak ve ressamın yaptığı yatak imgesi. Bunlardan en gerçeği yatak düşüncesidir, marangoz

somut ve özel bir yatak yapmak için bunu başvurur. Ressamın yaptığı yatak resmi marangozun yaptığı yatağın öykünümüdür, bu nedenle gerçeklikten üç derece uzaktır. Dolayısıyla ressama güvenilmez, imge de hem korkutucudur hem de gerçek değildir. Buradan da anlaşılacağı gibi Platon imgeyi, görünenin anlamsız ve gerçeklikten uzaklaştıran bir öykünümü gibi değerlendirir. Platon’a göre imgenin bizi uzaklaştırdığı gerçeklik de görünen değil, kavranan gerçekliktir (Yücel, 2021, s. 53).

İmgelerin hem tehlikeli hem de gerçek gibi görünür olduğunu bu sayede de güvenimizi kötüye kullanabileceğini belirten Platon, imgelerin yalnızca benzetim niteliği taşımalarına karşın güçlü olduğunu söyler (Yücel, 2021, s. 54). Gerçeğe öykünen dönemin sanatını şiddetle eleştirir (anıtsal yapıtlar üretmek uğruna gerçeği göz ardı edenleri), perspektif ve yanılsama kullanmayan Mısır sanatını dönemin Yunan sanatına yeğler ayrıca iyi imge, kötü imge ayırımı da yapar. Ona göre iyi bir imge; “temsil ettiğinin yerine geçmeye çalışmamalı, gerçek olmadığını belli etmelidir” (s. 54). Yalnızca insanları iyiliğe yöneltecek iyilik ve dürüstlük imgeleri ürettikleri sürece *Devlet*’te yerleri olabileceğini belirtir (s. 54). Platon’un öğrencisi Aristo’nun imgeye karşı tutumu, Platon’a nazaran daha olumludur. Aristo bir imgenin, öykünümün izlenmesinde *katarsis* yani tutkulardan arınma olanağını görür. Örneğin şiddet içerikli bir sahneyi görmek, bizi şiddete yöneltmediği gibi bizi şiddet istediğinden arındırır. Aristo’ya göre insanların öykünmeye doğal bir eğilimi vardır, çocuk ilk bilgilerini öykünerek öğrenir. İmgelere bakmayı sevdiğimiz gibi bunu yaparken hem öğreniriz hem de akıl yürütürüz. Yücel, bu yaklaşımın Platon’unkinin tam tersi olduğunu söyler çünkü imgenin aldatıcı boyutunu öne çıkarmaz, tersine imgeyi bilgiye bir erişim yolu gibi ele alır (s. 55).

M.Ö 4. Yüzyılda yazan Aristoteles, *Poetika*’sında “taklit etme” nin insana niçin zevk verdiğini v gerçek hayatta katlanılmaz bulduğumuz şeylerin kopyalarından niçin zevk duyduğumuz ele alır (Gombrich, 2015, s. 12). Aristoteles’e göre bu zevk, insanın doğuştan gelen bir öğrenme sevgisine bağlıdır. Bu zevki sadece “meslekten filozoflarla sınırlı” olmadığını dile getirir (kendisi de nazikçe kabul ederek) (s. 12). “Benzerlikleri görmekten zevk almamızın nedeni, bakarken her benzerliğin ne olduğunu -şu falanca

şeydir, gibi- öğrenip çıkarsamamızdır. Başka bir deyişle, zevk, tanımanın getirdiği zevktir” (s. 12).

Gombrich (2015), Antikçağ dünyasının sanatın evrimini temel alarak (teknik bir ilerleme gibi) sanatın temeli kabul edilen *mimesis* (taklit etme) becerisine egemen olma hali olduğunu belirtir (s. 11). Ayrıca Rönesas ustaları da (Leonardo da Vinci ve tarihçi Giorgio Vasari) bu konu etrafında aynı yöndedir. “Vasari, doğayı doğru yansıtmının evrimini irdelerken, resmin kusursuzluğa doğru gelişmesini betimlediğini veri kabul ediyordu” (s. 11).

Eski Yunan ve Romalılar, sanatlar arasında ayırım yapmışlardır. Güzel sanatlar, köle sanatlar ve liberal sanatlar. Resim, heykel ve mimari liberal olmayan sanatlar sınıfındadır. Liberal olmayan yani güzel sanatlar, güzelin izlenmesine dayanır, köle sanatlar ise zanaat olarak nitelendirilir. Düşünsel olan liberal sanatlarsa, dil bilgisi, diyalektik, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik bu kapsamdadır. Rönesans’la birlikte, Leonardo Da Vinci gibi sanatçıların yazılarında dil temelli liberal sanatların antik çağdan beri devam eden üstünlüğüne özel bir tür karşı söz konusudur (Korur, 2020, s. 15). “Leonardo söylemi, logosu, sayısala indirgenebilir olanı değil duyusal deneyime, gözleme dayalı etkinlikleri öne çıkarır ve insan duyu organlarının hiyerarşisine dayalı yeni bir sanat biçimleri hiyerarşisi önerir. En tepede görme organı vardır ve onu işitme organı izler” (s. 15). Bu bağlamda resmin statüsünün değişmesinin başat nedeni perspektif ilkelerinin keşfi veya yeniden keşfidir (s. 15). Bu keşif ressamı liberal sanat statüsünde olan matematikçi ve gramerci ile aynı seviyeye çıkartır (s. 15). “Ressam ve gözü artık kaçır noktanın ima ettiği sonsuzluğun sahibidir ve entelektüellerden hakkı olan ayrıcalığı, özgürlüğü talep eder. Resimle betimlediği şey arasında metaforik değil gerçek, doğrudan ve matematiksel olarak gösterilebilir bir bağlantı kurulur” (s. 15). Böylece İtalyan Rönesansı sanatçının konumunun yeniden değerlendirilmesini sağlar.

Alman kültür kuramcısı Benjamin ise imge kavramına farklı tanımlamalar getirir. İlk olarak Benjamin imgeyi tarihi belgeler düzeyinde ele alırken bu imgelere “tarihin artıkları/nesneleri” olarak nitelediği, diyalektik ya da hafıza imgeleri gibi içsel kavramları eşliğinde ele alır. İkinci olarak, Benjamin bilincin imge benzeri bir yolla

işlediğini görür ve “düşünce imgeleri” kavramını üretir. Benjamin’in düşünce imgeleri (*Denkbild*) kavramı söylemsel olmayan bir yolla ancak söylem ve imgelerin birbiriyle etkileşimi sonucu ortaya çıkan düşünceleri ifade eder (Lindroos, 1998, s. 193).

1.1.1. Sanatsal İmge

İmge, bilince yerleşen bir şeyin dış dünyada görünür olma halidir (içsel dünyanın dışsal dünyaya geçme hali). Tüm bunlar duyular aracılığı ile oluşurken sanatçının zihinde beliren bir resim, izlenim veya kavramdan görüntüler katmanını oluşturur. Zihindeki suretin imge olarak dışavurumu, Jean-Paul Sartre’nin *İmgelem* kitabında değindiği masasındaki kâğıt örneğidir:

Masamın üstündeki şu beyaz kâğıda bakıyorum; biçimini, rengini, konumunu algılıyorum. Bu farklı niteliklerin ortak özellikleri var: en başta, varlığı hiçbir biçimde benim keyfime bağlı bulunmayan, bir tek saptayabileceğim varoluşlar olarak kendilerini gösteriyorlar. Benim içindirler, ben değildirim. Ancak, başkası da değildirler, yani hiçbir kendiliğindenliğine bağımlı değildirler. Aynı anda, hem burada bulunurlar hem de eylemsizdirler. Duyumlanabilir içeriğin pek çok kez betimlenen bu eylemsizliği, kendinde varoluştur. Bu yaprağın, bir tasarımlamalar bütününe indirgendiğini ya da bundan daha fazlası olduğu ve olması gerektiğini tartışmak bir şeye yaramaz. Kesin olan şey, saptadığım beyazın, benim kendiliğindenliğim tarafından üretilemeyeceğidir (Sartre, 2017, s. 5).

Şemsi Altaş’ında (2018) belirttiği gibi, görme aracılığı ile doğayı daha derinden kavrayan ve keşfeden insan, imgeyi duysal yolla algılayıp zihinsel yolla yeniden üretir. Böylece imge gerçekliği doğrudan temsil etmez. Asıl amacının somut bir varlığa dönüşmek olan imgenin, dış dünyanın zihinde yeni bir bedene kavuşması ve sonrasında tekrar görünür olma halidir. Bu sayede görme eylemini zihinde gerçekleşen bir düşünce meselesi olarak anlamalıyız (s. 2).

Her imge kendisinden sonra gelecek imgenin işaretidir de. Yani imgenin taşıdığı anlam kendisinden başka bir şeyle bağıntı kurar. Bu durum imgenin anlaksal bir içeriğe sahip olduğunu ve göstergeler aracılığıyla gün yüzüne çıkarken, imgelerin altında yatan gerçeği de gözler önüne serer. Richard Leppert (2009), konu hakkında: “İmgeler bize asıl dünyayı değil dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil bunların

temsilleridir imgeler: Temsil yani yeniden sunum” (s. 16). Kısaca imgelerin anlatmak istedikleri ve temsil ettikleri şeyler “gerçek” dünyada olmayabilir. Leppert’a göre, sadece muhayyile, kuruntu, rüya, arzu ya da fantezi dünyasında var olabilir (s. 16). İster fotoğraf ister film ya da video isterse de resim olsun imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır... “İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir” (s. 16).

Hermann Bahr, resim sanatının tarihini, görüntünün ya da görmenin tarihinden başka bir şey olmadığını belirtir (Bahr’dan akt. Batur, 2015, s. 281). Tekniğin sadece görme tarzı değişince değişebileceğini belirten Bahr, görme yönteminin ise insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişeceğini söyler. İnsan dünyayı ona karşı tutuma uygun olarak görür dolayısıyla bütün resim tarihi bir anlamda felsefenin, özellikle yazısız felsefenin tarihidir (s. 281). Leonardo da Vinci göz’ü kulaktan önde tutar. Bunun nedeni insanın görme aracılığı ile doğayı kavramasıdır. Bu durumda kendi imge dünyasını yaratan kişi, yaratılan bu dünyada kendi benliğini ve varoluşunu keşfeder. Bu sayede imge ve yaratıcısı birçok şeyi görünür hale getirir. Bu bağlamda Kandinsky, Matisse, Cezanne, Richter ve Kiefer gibi sanatçılar kompozisyon ve rengin kendi içindeki ahengi ile kendi varoluşlarını yansıtır. Çünkü sanatçılar kendi benliğini, yaşam deneyimlerini imgeler aracılığıyla görünür kılma çabası içerisindeyler.



Resim 2: Paul Cezanne, Sainte- Victoire Dağı, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 95x65 cm
Erişim: <https://www.alamy.com/stock-photo/mont-sainte-victoire.html>

Cezanne’ın sanat anlayışının temelinde, doğayı geometrik formlar olarak görme düşüncesi yatar. Evinin yakınında bulunan Sainte-Victoire dağı üzerine yaptığı çalışmaları, nesnelerin somut olarak varoluşlarına karşı duyduğu büyük ilgi ve merakı görülmektedir. Cezanne’ın “göz”e yani görsel dünyaya daha fazla, hayal gücüne daha az odaklanmıştır. Cezanne’ın doğaya yönelik bu bakış açısı aynı zamanda “özdeşleyim” ve “soyutlama” kavramlarını gündeme getirir ve O’na göre özdeşleyim, doğaya yöneliktir. Doğa ile ilgi kurmaya çalışan sanat üslubudur.

Zeynep Sayın (2013), *İmgenin Pornografisi* adlı kitabında sanatsal imgeyi Cezanne üzerinden örneklemiştir ve sanatsal imge, görünmeyeni görünür kıldığı gibi aynı zamanda görünmeyenin de dışavurumudur der (s. 146). İmgeyi, görünmeyeni görünende taşıyan bir “iz” olarak ele aldığımızda yani Cezanne’ın *imago*’su, görünürlük ve görünmezlik arasında bir diyalektiği varsayar. Cezanne’ın dışsal dünyası, yalnızca görsel ve ruhsal değil aynı zamanda geometrik bir temsildir. Bu durumda “anlamsal bir derinlik olarak resim yüzeyi geçerliliğini yitirir ve hacmin, yüzeylerle sınırlanacağı yerde derine iner” (s. 146). Böylece Cezanne doğanın yüzeyde değil içeride olduğunu düşünür ve

resmi yüzeye yayılan bir leke olarak konumlandırır (s. 146). Yüzey yerine hacmin derinliği tuval üzerinde değil, tuval ile seyirci arasında yerleştirir (s. 146). Bu durum “yüzyılların Batılı dehşetine göz sayesinde dokunmak, imgeyi derine dokunan bir iz olarak tasarlamak anlamına gelir” (s.146).

Rönesans’tan bu yana ilk kez resim ile göz arasında farklı bir bakış farklı bir görme biçimi öneren Cezanne, göze görünen imgeyle dışarının görüntüsü aynı olmadığı için tuvalde göze gelen imge, dışarının görüntüsünü vermemektedir (s. 148). Bu şekilde görünen, görünür olandan ayrılır, kopar ve Cezanne, bizlere gösterdiğinin ötesinde başka sunacak bir şeyi olmayan bir görüneni, bakışın göremediği bir görünmeyene açmıştır yeniden. Görünmez olan zaten ‘’oradadır’’ yani tuvalin içindedir, görünmezliğin uzaklığı, görünenin yakınındadır. Ressamın amacı kendini sadece kendi var oluşuyla ortaya koyan, kendi görünmezliğini kendi içinde saklayan bir nesne üretmektir. (Sayın, 2013, s. 148) “Sanatçının temsili derinliğinin göstergesidir. Tuval üzerine resmedilen ve kendi ötesini içinde gizleyen bir hakikat, istese de istemese de derinliği sanatsal özelliğin dışavurumsal boyutuna dönüştürür” (s. 156-157).

Özgür Taburoğlu’na (2016) göre, imgelerin en temel elemanları, renkler, çizgiler, sesler ve harfler, basit devinimler ve eylemlerdir (s. 18). İmge, bu parçaların kullanımı yoluyla yaratılan tasarımlar ile doğal nesneler, görüngüler arasındaki bağlantıyı zorunlu kılar. Ancak Taburoğlu (2016), modern sanat ile birlikte bu durumun bozulduğunu belirtir. O’na göre modern sanat işlerinde sözler seslere, yazılar harflere, resimler çizgi ve renklere dönüşmüştür. İmge, her zaman için cisimleşmeye, kavram ve anlamların beden bulmasına dair olsa da modernlik ona başka bir mevcudiyet alanı açmıştır. Modernlik-öncesi estetikte, aşkın bir hakikatin alegorisi gibi karşımıza çıkan imge, modern sanatta tam karşıt bir duruşta, kendi göreceli gerçekliğinin yaratıcısı olan imge, hakikatle kurulan mimetik ilişkiden kurtulur (s. 18).

İmge tanımının en yaygınların biri de imgeyi suretle, temsille özdeşleştirendir. İmgenin kendisinden başka bir varlığı, kavramı, duyguyu temsil etmek özelliğini anımsatır. Yücel’inde (2021) dediği gibi imge; çoğunlukla andırışımsaldır yani temsil ettiği nesneyle benzerlik bağıntısı içindedir (s. 8). Magritte’nin bir pipo resminin altına

“Bu bir pipo değildir” diye yazması imgenin, her zaman temsil ettiğinden ya da göndergesinden farklılaştığını işaret eder. “Gerçekte imge, bir bağıntıdır, bir varlığın imgesidir ama onun kopyası değildir” (s. 8). Bu durumda Magritte’nin sanatı, bizlere bir algılama biçimi önerir ve haklıdır da onunla pipo içilmez çünkü imge, bir pipo değildir. Böylece sanat yapıtı sadece gerçeği kopyalamakla ve benzerini üretmekle yetinmez. Richard Leppert’a (2009) tekrar döndüğümüzde “imgeler, bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Bu bir yeniden-sunumdur. Ne tür olursa olsun imgeye baktığımızda gördüğümüz, insan bilincinin bir ürünüdür (s. 16).



Resim 3: Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929, Tuval üzerine yağlıboya, 60x81 cm
Erişim: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/magritte-rene/rene-magritte-bu-pipo-degildir-11446/>

Sartre (2017), imgenin insanın karmaşık zihin yapısı içerisinde nasıl meydana geldiğini açıklar (s. 6). Sartre’ye göre kâğıt tek kelimeyle, *fiilen* var olmuyor, imge olarak var oluyor (s. 6). “İmge diye adlandırılan belirişler, istemli olsalar da olmasalar da daha ortaya çıktıkları anda bile, burada bulunandan başka şey olarak gösterirler kendilerini” (s. 6). Gerek Magritte’nin piposu gerekse Sartre’nin masasındaki kâğıt, zihnimizi yormamızı gerektiren imgelerdir. Çünkü imge olarak kâğıt yaprağı ve pipo resmi ile gerçeklik olarak kâğıt yaprağı ve pipo resmi, birbirinden farklı iki varoluş düzleminde tek ve aynı yapraktır ve pipodur.

1.2. Walter Benjamin’de Diyalektik İmge

Frankfurt okulunun önemli simalarından birisi olan Walter Benjamin (1892-1940), en önemli yazılarını 20. yüzyılın iki büyük dünya savaşı arasında yazmıştır. Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısı Benjamin’in, ‘‘Pasajlar’’ (Arcades Project) projesi Paris pasajlarının 13 yıllık (1927-1940) süreci kapsayan araştırmasını temsil ediyor. Benjamin’e göre her şeyin bir metin olabilirliliği, her şeyin okunabilirliliği olan Pasajlar, bir tür Paris’i okumaktır, yorumlamaktır. Kısaca kenti okumak, modern okumaktır. Pasajlar projesi gerçekleştirilmiş bir çalışma değil daha çok bir araştırma ve bir deneydir. Pasajlar on dokuzuncu yüzyıl Paris’in pasajlarına atıfta bulunur ve Benjamin’in *Passagenarbeit* veya sadece *Passagen* olarak adlandırdığı Passage-Work, tarih sorunuyla ilgilidir bir nevi tarihsel analiz çalışmasıdır.

Walter Benjamin, yakın geçmişin yıkıntılarını bizlere bir düş dünyasının kalıntıları olarak göstermektedir. On dokuzuncu Yüzyıl’ın nesneler dünyası, düşünlenmiş nesnelerden oluşan bir dünya söz konusudur onun için ve böyle bir dünyayı tarih alanına taşıırken bir düş yorumcusu gibi çalışarak aktarır. Pasajların temelinde yatan bu düş ve görüntü imgeleri Benjamin’in tanımına göre ‘‘tarih alanındaki yeni ve diyalektik yöntem, bugünü düşle bağlantılı olan uyanık dünya niteliğiyle yaşayabilmek için, olup biteni bir düşün yoğunluğu içerisinde ele almaktır’’ (Tiedemann, 2018, s. 18). Buna göre On dokuzuncu Yüzyıl uyanılması gereken düştür. Buck-Morss’a (2015) göre, Pasajların kolektif tarihi ‘‘yaşamı olduğu gibi’’ değil, hatta hatırlandığı şekliyle de değil, ‘‘unutulduğu’’ şekliyle anlatmaktır (s. 57). Benjamin’in amacı da ‘‘tarih imgesini, tarihin en silik nesnelerinde, artıklarında bulmak’’tır (Gürbilek, 2018, s. 38). Aynı zamanda bu rüya fetişlerini yorumlamak, bu fetişlerde, fosilleşmiş halde bulunan tarihin izlerini aramaktır (s. 57). Cennet ve cehennem, fantazmagori ve şok, düş dünyası ve felaket. Buck-Morss’un (2000) belirttiği üzere bütün bu karşıtlıklar, Benjamin’in modern kente ilişkin imgelerin sınırlarını belirler. Ve aynı zamanda bu imgelerin kültür ve siyaset alanı açısından da birer *diyalektik* imgedirler yani hem devrimci hem de siyasal uyarıdır (s. 153).

Benjamin ‘‘diyalektik imge’’ kavramını Pasajlar eserinin ‘‘Konvolute N’’ bölümünde değinir ve burada diyalektik imgeler şimdiki, siyasal anlamına ilişkin açık göndermelerle doludur (Buck-Morss, 2015, s. 319). Söz konusu bölümde geçen ‘‘diyalektik imge’’ kavramını Benjamin şöyle açıklar: ‘‘Geçmişe bugünden teleskopla bakmaktır. Bu geçmişin şimdiye, ya da şimdinin geçmişe ışık tutması değildir, [diyalektik] imge geçmişin şimdiyle bir takımyıldızı içinde bir araya geldiği şeydir’’ (Benjamin’den akt. Buck- Morss, 2015, s. 319).

Zeynep Sayın ise ‘‘diyalektik imge’’ kavramını etimolojik olarak inceler:

Diyalektik kelimesi dia ve legeinin birleşimidir. Legein, ‘‘toplamak ve ayırtmak’’ suretiyle gerçekleşen bir okumayı anlam olarak barındırır. Almanca yazılmış şarap şişesi etiketlerinde yer alan ‘‘weinlese’’ kelimesi buna örnek olarak verilebilir. Bağbozumunda iyi güneş almış üzüm almamış olandan ‘‘ayrılarak toplanır’’, ‘‘üzüm okunmuş’’ olur. Dia ise ‘‘bir şeyin içinden geçmek’’ demektir. O hâlde ‘‘diyalektik imge’’ bütün tarihlerin içinden geçerek, kendinin dışında bir şeye geçerek, oradan başka bir şeyi ayırtarak, başka bir yerde toplayarak bütün bu yüzyılların birikimini kendi içinde barındıran imge demektir. İmge böylece geçmişi bugüne taşır ve yeni bir bakma biçimi öğretirken yeni bir gelecek önerisinde bulunur (Sayın, 2013, s. 76).

Walter Benjamin’in tarih felsefesinin temel bileşenleri olan diyalektik imgeler, aynı zamanda gerçekte tarihseldir. En temel niteliği ‘okuma’ yani ‘imgenin okunması’dır. Dilde diyalektik imgenin varlığının örneği ‘alıntı’dır, dil yeniden kullanılır ve yeniden okunur (Haverkamp, 1992, s. 2). Taburoğlu’na göre (2016), ‘‘diyalektik imgelerle yaratılan tarih, tutarlı bir bütünlük içerisinde ortaya çıkmaz; şimdiye, geleceğe dair büyük niyetlerin saklı olduğu bir geçmiş zaman parçası olarak değil de kendi başlarına birer monad gibi var olan, ama bir araya geldiklerinde bir tarihsellik yaratmayan, ‘hem okunan hem izlenebilen’ parçalı resimlerden ve yazılardan kuruludur’’ (s. 274).

Benjamin’in diyalektik imgeler fikrinin ilk hali, *Alman Trajik Dramasının Kökenleri*’nde geliştirdiği ‘‘takımyıldızlar’’ teorisinde görülmektedir -adına sonradan *diyalektik imgeler vereceği takımyıldızlar*. Benjamin, yıldızları/takımyıldızlarını idealarla

ilişkilendirir. “İdealar sonsuz, özerk, her daim kendi içerisinde devingen ve kutsal düşüncelerdir” (Schegel’den akt. Küçük, 2019, s. 900). İdealar dünyası ile fenomenler dünyası arasında ayrım ve süreksizlik benimseyen Benjamin, bununla birlikte, idealarla fenomenler dünyası arasında ilginç, karanlık bir ilişki türünü de gündeme getirir (s. 900). Bu fikirlerini şu şekilde ifade eder:

[F]enomenler idealara dahil edilemez. Onlarda kapsanmaz. İdealar, daha ziyade fenomenlerin tarafsız, virtüel düzenlemesi, tarafsız yorumudur. [...] Dolayısıyla idea, kavradığı dünyadan temel olarak ayrı bir dünyaya aittir. [...] Takımyıldızlar yıldızlara göre neyse, idealar da nesnelere göre odur. Bu öncelikle onların ne kavramlar ne de onların yasası olduğu anlamına gelir. Fenomenlerin bilgisine katkıda bulunmazlar ve bu bilgi de hiçbir şekilde ideaların varlığını yargılamanın ölçütü olamaz. [...] İdealar, zaman-üstü takımyıldızlardır ve öğelerin bu takımyıldızlarda noktalar olarak görülmeleri sonucunda fenomenler alt bölümlere ayrılır ve aynı zamanda kurtulur... (Benjamin’den akt. Küçük, 2019, s. 900).

Buna göre Benjamin’in “takımyıldız” ya da “kümelenme”, bir anlamına ideayı -Benjamin’in tabiriyle- bir “parıltı” olarak ifade eder. Parıldamalar diyalektik imgenin asli unsurudur. Böylece diyalektik imgeler, fenomenler dünyasına bir sızıntı ve parıltı yoluyla ışıdıkları takımyıldızlardır (s. 901). Benjamin’e göre:

“[İ]dealar kendilerinde temsil edilmez, ancak ve sadece, kavramdaki somut öğelerin düzenlenişleriyle; bu öğelerin kümelenmesiyle (*configuration*) temsil edilebilir. İdeanın temsiline yardım eden kavramlar kümesi, ona bu tür bir kümelenme olarak bir edimsellik verir” (Benjamin’den akt. Küçük, 2019, s. 901). “İdealar yeryüzünde diyalektik imgeler aracılığıyla ışıyacaktır; ancak bu özdeşleşme mutlak ve nihai bir tamamlanma değil, kısa bir an, bir parıltı ya da devrim anıdır” (Küçük, 2019, s. 904). Kısaca Benjamin, ideaların kavramlarla karıştırılmamasını vurgulamaktadır. Ve ideaların süreksizliğine uygun şekilde, kesme, iç blokaj ve duraksamalarla (*caesura*) işleyen şok edici bir etki yaratan yan yana getirmelerden oluşan bir üslup tasarlar (s. 901).

Benjamin diyalektik imgeler oluşturma konusunda *iç blokaj*, *duraklatma* ya da *kesinti/kesme* öğelerinden bahseder. Sıradan imgelerin ilerleyişi, sıradan akış, bir kesmeyle, akışta bir iç-blokaj oluşturacak şekilde durdurulmalıdır (s. 913). Diyalektik imge bu ani kesme işleminde beliriverecektir:

Düşünmek, düşüncelere el koymak kadar hareketle de ilgilidir. Düşüncenin gerilimlerce doygun bir takımyıldızda bir duraklama noktasına geldiği yer— işte diyalektik imge orada ortaya çıkar. Bu, düşüncenin hareketindeki kesme'dir (caesura). Bu kesmenin konumu elbette rastgele seçilmiş değildir. O, bir kelimeyle, diyalektik karşıtlar arasındaki gerilimin en yüksek olduğu yerde bulunmalıdır (Benjamin'den akt. Küçük, 2019, s. 913).

Ömer Küçük'e (2019) göre, “bir diyalektik imaj/imge, birbirini kesen öğelerin bir araya toplandığı, duraklamalarla bitştirilmiş, fenomenlerin aralarında geçen ışımayı, hareketi yakalatmaya çalışacak bir üslupla ortaya çıkabilir. Diyalektik imgelerin ve onlara uygun üslubun amacı okuru yalnızca heyecanlandırmak ve coşturmak değil aynı zamanda duraksayıp düşünmeye sevk etmektir” (s. 901). Böyle şok edici etkilerle donatılmış üslubun hedefi, okuru düşünmeye itmek için, *bilinci geriye, kendine çevirmektir* (s. 901). Benjamin'in takımyıldızlar tasarısında sabit, durağan öznenin altındaki zemini yerinden etmek, onu hakikate içeriden katılmaya zorlamak ve aynı zamanda geriye, kendine döndürmektir (s. 903).

Olaylar ve eylemler gerginlik yönünden en yoğun noktaya ulaştığı anda kesintiye uğratılır; işte imge bu şekilde elde edilir: Geçmiş, olmuş olan, bu gergin anda, kendi geleceğiyle el ele vermiştir. Bir hareket, en yoğun noktasında frenlendiğinde, arkadan gelen anlar onun üzerine düşer; artık akıp gitme ya da art arda dizilme düzeni aşılmıştır, anlar yeğin bir şekilde üst üste binişir (Küçük, 2019, s. 913).

Bu ani bir duraklama, kesme veya iç blokaj hareketleri kendisine maruz kalanı “geriye” veya “kendisine” döndürmesi romantik epistemolojisinin nesneyle içsel ilişkiler kurma talebini açıklar yani romantiklerdeki gibi nesneye içeriden katılıma ve içsel ilişkiler yakalamaya örnektir. Benjamin'in takımyıldızlar olarak imgeler kavramıyla

diyalektiğin spekülâtif/kurgusal an'larının üzerinde dururken onlara diyalektik imgeler adını verir (s. 903). Diyalektik ya da spekülâtif imgeler:

Ani bir iç blokaj yoluyla, kendisine maruz kalanı 'geriye', 'kendine' döndüren ve eşzamanlı olarak hakikatle içsel olarak özdeşleşmesini sağlayan asli bir spekülâtif yöne sahiptir. Böylece romantik epistemolojinin nesneyle içsel ilişkiler kurma talebi karşılanır. Fakat bu güçlü spekülâtif özdeşleşme hareketinin hakiki bir tecrübe olduğu, hakikatin tecrübesi olduğu ve onun bilgi alanına indirgenemeyeceği unutulmamalıdır; işte bu yön, diyalektik imgeler idealarla ya da özlerle ilgili bir erim kazandıran, onları tinsel bir şey haline getiren yöndür: Diyalektik imgeler, spekülâtif ve bir yönleriyle de tinsel imgelerdir (s. 903).

“Romantikler için bilgi nesneye dışsal bir öznenin işlemi değil, özneye içsel bir şeyin kendi kendisini ortaya koyuşu olmalıdır” (s. 897). Böylece romantik epistemolojinin anlayışı nesneye içeriden katılıma ve içsel ilişkileri yakalamaya dayalıdır. Bu durum Benjamin'de romantiklerden gelen bir “gözlem” ve/veya “deney” anlayışıyla ilişkilendirerek nesnesiyle içeriden ilişkilenen bir tahayyül gücünü devreye sokarak ve bu tahayyül gücü sayesinde imgeler kurma tasarısı, mümkün hale gelecektir (s. 898). Bu durum diyalektik imgenin Benjamin'in romantiklerde bulduğu içine-gömülücü (*self-immersive*) bir gözlem türüyle ilişkilidir (s. 904). Benjamin, kendine özgü zengin tarihsel ve sosyokültürel çözümleme pratiğini, “bilimsel” araçlarla değil, sanatsal alana ait görünen “imajlarla/imgelerle” yürütmeye çalışmıştır. Benjamin'in imgeleri tarihsel içeriklidir. Bu imgelerle birlikte ampirik tarihsel alanda örüntüler yakalama pratiğine temas ederken, romantik “gözlem” fikriyle imgeler yaratımına doğru ilerler. Yani duyumlar sayesinde deneyimle imgeler yaratmak.

Benjamin, diyalektik imgelerin zamansal ve tarihsel boyutlarını ortaya koymak için “mesihyanik tarihsel zaman” adını verdiği zaman ifadesi kullanır. Diyalektik imgelerin arkasındaki mesihyanik zaman kavrayışının estetik zaman deneyimine dayanmaktadır. Ömer Küçük'ün (2019) ifadesiyle Benjamin'in “mesihyanik tarihsel zaman kavrayışını” Baudelaire ve Proust'tan keşfettiği “zamanın yeğlilikli/yoğunluklu kavranışı” üzerinde kurmuştur (s. 897).

Benjamin'in hedefi, tarihin ve toplumun bilgisini imgeler aracılığıyla edinmektir. Rasyonalist gidimli üsluba karşı takımyıldızsı üslubu, kavrama karşı imgeleri koyduğu gibi, ‘‘ortakduyusal/ilerlemeci tarih’’ zaman kavrayışının yerine de ‘‘mesiyanik tarihsel zamanı’’ koyacaktır (s.908).

Zamanın ortakduyusal kavranışı, zamanın birbirine dışsal kalan (*partes extra partes*) şimdilerin ardışıklığından oluştuğuna inanır. Ortakduyusal kavrayış, zamanı uzamın genişleyebilirlik ya da yayılğanlık (*extension/extensiveness*) niteliği çerçevesinde düşünür ve yalın mekânsal atomlar haline getirdiği simdi'ler arasında bir dışsallık olduğuna inanır. İşte Benjamin'in mesiyanik zaman kavramı, zamanın bu genişleyebilir ya da yayılğan (*extensive*) kavranışına karşı büzüşmüş, gergin ya da yeğin (*intensive*) bir kavranışını çıkarır (s. 908).

Küçük' e göre (2019), bu durum bambaşka bir zamansallık kavrayışıdır ve ekstensif olana karşı intensif olanı savunmak, Benjamin'in zaman kavramı üzerine düşüncesinin başat noktasıdır (s. 909). Böylece diyalektik imgeler zamanın içsel ilişkilerini, mesiyanik zamanı ifade etmektedir. Mesiyanik zaman da zamanın yoğunluklu bir kavranışını ifade eder. Bu kavrayışa göre, ‘‘zamanın farklı anlarının ya da farklı şimdilerin birbirleri içinde erimeksizin birbirlerine içsel hale geldikleri yeğin/yoğun anlar olmalıdır’’ (s. 909). Benjamin zamanın bu yeni formülünü Marcel Proust'un estetik tecrübelerinde görmektedir. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* değındiğı bu yeğin anlardan birini rastlantı eseri çaya batırdığı madlenin/çikolata ruhunda yarattığı sarhoş edici hissi vesilesiyle yaşar. Çay damağına değıdiği anda, ‘‘harikulade bir hazzın’’ benliğini sardığını, onu ‘‘değerli bir özle doldurduğunu’’ hisseder (s. 909).

‘‘İrade dışı hafızanın zamanın olağan akışında yarattığı kırılma ve kesinti anlarında, zamansal dizinin farklı kesitleri arasında beklenmedik eşlenmeler meydana gelir; işte bu bir kümelenme, yeğınlikli bir takımyıldızdır’’ (s. 909). Correspondances; uyuşımlar, benzeşimler ya da eşlenmeler. Correspondance'larda her şey kaynaşma içinde titreşmeye başlar (s.909). ‘‘Correspondance'lar, gayri iradi hatırlamanın karşı konulmaz yaşlanma sürecine denk olan o gençleştirici, yenileyici gücün ürünüdür. Geçmiş, çiğ

damlası tazeliğinde bir ‘an’da yansıdığında, gençleşmenin acı veren şokuyla kaçınılmaz olarak bir kez daha geri gelir” (Benjamin’den akt. Küçük, 2019, s. 911).

Benjamin, tarihsel anlayışını ortaya koyarken temel aldığı mesiyaniğin tarihsel zaman kavrayışını, yeğınlıklı/yoğunluklu zaman kavrayışını üzerinde kurar. O, tarihselciliğın boş ve homojen şimdiler silsilesinden oluşın tarihsel zaman kavrayışına karşı, mesiyaniğin tarihsel zaman kavrayışını temel metni olan *Tarih Kavramı Üzerine*’de açıklar: “Geçmiş, gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısını açın budur. Eskileri kuşatmış olan havanın soluğı bize değip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur?” (Benjamin’den akt. Küçük, 2019, s. 911). “Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı”: Olmuş olanın şimdi içerisinde yuvalanışı yeğınlıklı zamanın temel özelliğidir ve Benjamin’in diyalektik imgeleri tam olarak bu şekilde tanımlamaktadır (s. 911).

Mesiyaniğin tarihsel zaman, tıpkı *correspondance*’larda olduğu gibi, zamanın farklı anlarının soluklarını birbirlerine iletği iç içe geçme ve yankılanma bölgelerinde ortaya çıkar. Bunlar yeğınlık bölgeleridir (s.911). Tarih Meleği’ni şöyle tarif etmektedir: “Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp onun ayakları dibine fırlatan bir felaket” (Benjamin, 2018, s. 42). Artarda gelen şimdilerin tekdüze zinciri değil; zamanın farklı kesitleri arasında hakiki benzerliklerin yakalandığı eşlenmeler, yeğınlıklar... Benjamin bu yeğınlıklı zamana Mesiyaniğin zaman adını verecektir (Küçük, 2019, s. 911). Böylece Benjamin içinde “mesihçi zamanın kırıntılarının bulunduğu bir şimdiki zaman kavramını ‘şimdinin zamanı’ niteliğıyle oluşturur” (Benjamin, 2018, s. 48).

Özet olarak Benjamin’e göre “diyalektik imge parıldayan imgedir. Nitekim -tanınabilirliğın (Erkennbarkeit) şimdi’sinde parıldayan bir imge olarak- geçmişin imgesinin sabitlenmesi gerekir” (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 142). Mesiyaniğin zamanın ortaya çıkışı, zamanın olağan düzçizgisel akışında bir kopuş ya da kesme oluşmasına neden olur. Kesme (caesura) işlemi zamanın mesiyaniğin sentezinde, dolayısıyla diyalektik imgelerin oluşturulmasında merkezi bir yere sahiptir (Küçük, 2019,

s. 919). Tarihsel zamanın doruk noktası olarak şimdi'nin zamanı, yoğunlaşarak tek bir şimdi'de toplanmış insanlık tarihidir (s. 911).

1.3. Plastik Sanatta Diyalektik İmge Örnekleri

Latince *imago* sözcüğünden “image” sözcüğü, taklit, öykünme, kopya anlamlarına gelirken zaman içerisinde anlam genişlemesiyle, “zihinde canlandırılan şey’den, bir kimse ya da nesnenin zihinde bıraktığı iz’e, zihinde istenen şekli vererek canlandırma yetisi’nden, bir kimse ya da nesnenin su, ayna, vb. gibi parlak yüzeyde bıraktığı akis, görüntü’ye, belli belirsiz görülen şekil, gölge’den hayalet, kuruntu, vehim’e uzanan genişçe bir yelpazeyi içerir” (Atakay, 2004, s. 67). Aynı zamanda anlıksal bir içeriğe sahip olan imge, göstergeler aracılığıyla açığa çıkarken, imgelerin altında yatan gerçeği de gözler önüne serer. Richard Leppert’in dediği gibi, “imgeler bize asıl dünyayı değil dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil bunların temsilleridir” (Leppert, 2009, s. 16).

Benjamin, *Pasajlar* çalışmasında bir kenara atılmış, önemsiz, pek kimsenin işine yaramayacak eşyaların/nesnelerin şekillerini alabilen diyalektik imgelerden kurulu bir montaj-yapıt gibi ortaya çıkarır (Taburoğlu, 2016, s. 278). Benjamin’in “diyalektik imgeleri” resim veya yazılı bir metin gibi okunabilir (s. 278). Bu durum Benjamin’in betimledikleriyle değil de anlattıklarıyla ayrı bir okuma gayretini gereksinir. Benjamin ise bu imgeleri sadece anlatmak ve yazıya dökmekle kalmayıp aynı zamanda bir resim canlılığıyla betimler. Hatta *Pasajlar* kitabının girişinde, “anlatacak değil, gösterecek şeylerim var” demesiyle de okurunu bu etkiye hazırlar (s. 278). Böylece Benjamin yarattığı imgelerde, resimdeki yazıyı, yazıdaki resmi görmeye çalışır. “Tarihin sadece yazılı bir vesika, anlatı gibi hikâye edilemeyeceğini, resim-yazılı imgeler gibi açığa çıkmayı beklediğini düşünür. Bu imgeler hem okunabilen hem de resim gibi izlenebilen ifade parçalarıdır” der (s. 278).

Amerikalı yazar Andrew K. Thompson’ın, “Particular New Forms of Realism” adlı makalesini, Nursu Öрге’nin Türkçeye çevirdiği “İsyanın Metalaştığı Bir Çağda

Walter Benjamin'in Diyalektik İmge Kavramı” kavramın (diyalektik imgenin) *görünür* hale gelmesi, Diego Rivera’nın “Kavşaktaki Adam” ve Picasso’nun “Guernica” adlı resmini öne sürmüştür. Thompson’un örneklediği her iki resmin ete kemiğe bürünmüş hali Susan Buck-Morss’un bu açıklaması olabilir:

Düşüncenin gerilimlere doymuş bir takımyıldızında durma noktasına geldiği yerde, diyalektik imge zuhur eder. Diyalektik imge düşüncenin hareketindeki duraktır. Bunun konumlanması, elbette hiçbir şekilde keyfi değildir. Tek sözcükle, diyalektik karşıtlıklar arasındaki gerilimin en yüksek olduğu yerde aranmalıdır. Diyalektik imge (...) tarihsel nesneye benzer; tarihsel nesneyi tarihin akışının süreminden koparıp atmayı meşrulaştırır (Buck-Morss, 2015, s. 243-4).

Diyalektik imge ile inşa edilen resimler sadece izlenen ve görülen çalışmalar değil, taşıdığı simgesellik gereği “okunması” gereken sanatsal ürünlerdir (Taburoğlu, 2016, s. 278). Diyalektik imgenin sunduğu “geçmiş” imgesi, apaçık bir anlatıdan ziyaden rastlantı ve yoruma açık ifadeler bulunur. Tamamlanmayı veya açıklanmayı bekleyen çizgiler, renkler ve harflerin titreşimi vardır (s. 278). “Böyle bir tarih tahayyülü, ‘geleceği düşleyen bir geçmiş’ olduğundan, görüldüğü ve yazıldığı anda silinen, ne tam olarak okunabilen ne de açıkça görülebilen imgelerle inşa edilir” (s. 278).

Benjamin, geçmiş zamanı, mistik öğretilerin de etkisiyle, geçmiş ve gelecek kuşaklar arasında kesintiye uğramış bir zaman parçası sayar. Diyalektik imgede açığa çıkan geçmiş, müspet bir tarih parçası değildir. Geçmiş ve şimdi diyalektik bağlam nedeniyle kendisiyle olan farkı üzerinden mevcudiyet kazanır. Bu fark, geçmiş ve şimdinin ‘düşlediği’ bir geleceğe ilişkin belirsizlikten kaynaklanır. Diyalektik imgeyi apaçık bir geçmiş resmi, bir tür aydınlanma olmaktan uzaklaştıran da geleceğin hiç bitmeyen gölgesidir. Geçmiş ve şimdinin geleceğe dair fantezilerini taşıyan diyalektik imgeyi, fetişten, nostaljik ya da melankolik nesne arayışlarından, avangart gelecek vurgusundan, metanın muhafazakâr düşlerinden ayıran da bu türden tarihsel kayıtlar ile metafizik düşlemlerin benzersiz iç içeliğidir (s. 279).

Tehlike anında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik bir şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoyacak olan Benjamin'e göre "tarihsel maddecilik"tir. Yani "geçmiş tarihsel olarak kurmak onu gerçekten olmuş olduğu gibi tanımak değil, tehlike anında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir" (Benjamin'den akt. Gürbilek, 2018, s. 45). Geçmişin hâkim sınıfın ganimetine dönüşmesi, Benjamin'in sözünü ettiği tehlikedir. Bundan dolayı "bu ana kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta alanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara" (Gürbilek, 2018, s. 46). Buna karşılık geçmiş galiplerin ayakları altında çiğnemekten kurtarmak için bir yöntem geliştirmek zorunda olan tarihsel maddecinin kendine biçtiği görev "*tarihin havını tersine taramaktır*" (Benjamin'den akt. Gürbilek, 2018, s. 47). Çünkü, geçmiş bir toplu mezar olmaktan çıkarmak, bugün de yeniden inşa etmek isteyen Benjamin, "şimdiki zamanı" (*Jetztzeit*) içeren "diyalektik imgeler" kavramını ortaya atarken, geçmiş ile şimdi'nin oluşturduğu bu gruplaşmalara da "diyalektik imgeler" adını takmıştır.

Kuşkusuz ki sadece plastik sanatlarda değil sanatın tüm dallarında edebiyattan sinemaya birçok örnek ele alınabilir diyalektik imge bağlamında. Ancak Benjamin'in, "tarih geçip gittiğinde ardında imgeler bırakır" (Benjamin'den akt. Thompson, 2013, s. 1) sözünü baz aldığımızda plastik sanatlar üzerinden bir 'imge okunması' fikri ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda bu imgelerin tarihsel önemlerini ortaya çıkarabilmek için dönemin tehlike ve olanaklarını, şok etkisi yaratarak kavranmasını sağlayacak imgeler üzerinden olacaktır.



Resim 4: Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3, 49× 7, 76 cm, 1937

Erişim: <https://konusanmuze.com/?p=181>

Modern politik resimde ulaşılan en son nokta olarak kabul edilen Picasso'nun *Guernica*'sı, her ne kadar Paris Dünya Fuar'ında sergilenmesi amacıyla İspanya Cumhuriyeti tarafından ısmarlanmış olsa da Pablo Picasso, resmi faşist hükümete karşı tutkulu bir isyan olarak yapmıştır (Farthing, 2012, s. 434). Savaşın yarattığı vahşetin evrensel simgesi haline gelen *Guernica*, 1937'de İspanyol iç savaşı sırasında, Kuzey İspanya'daki Bask bölgesinin başkenti olan *Guernica*'ya yapılan bombardımanı temsil eder (tam olarak üç saat on beş dakika). Resmin öğelerini ve soyut formunu etkili kullanan Picasso, tuvali renklendirmemesi resme gazete fotoğraflarını hatırlatan bir hava katmıştır. Sanatçı, şiddet dolu imgeleri kullanması ayrıca boğa ve acı içindeki kadın imgeleri savaş öfkelerini dışa vurur. Resim yoğun öyküsel sembollerle dolu olmakla birlikte Picasso bu simgeleri yorumlamadan hep kaçmıştır. Bir kadını ezip geçen at figürü dönemin kontrolden çıkmış diktatörlerini yani Franco, Hitler ve Mussolini'yi temsil ederler (s. 434). Farthing'e göre (2012), bir kâbusu çağrıştıran yapıtta bilinçli bir biçim bozma söz konusu olmakla beraber acı içindeki kadının uzatılmış boynu, uzun kolu ve ön plandaki kesik baş hemen göze çarpan sürrealist imgelerdendir (s. 434). Bu şekilde Picasso kendi kübist üslubunu sürrealist öğelerle bir araya getirerek acının o yıkıcı etkisini ortaya koyar. Konuyla ilgili olarak "resimle aklınıza gelen tüm fikirler ve çıkarımlar ben de mevcut ve ancak yalnızca içgüdüsel ve bilinçdışı bir biçimde" demiştir (s. 434).

Guernica üzerinden imgeleri okuduğumuzda, kolları arasında ölü bedenini tuttuğu çocuğu için göz yaşı döken bir kadın. Picasso, Yunan mitolojisindeki yarı insan yarı boğa olan Minotor imgesini *Guernica*'yı yapmadan önce de resimlerinde kullanmıştır ve insani olan ile hayvani olanın arasındaki çatışmayı temsil etmek için kullanmıştır (s. 435). Göz şeklinde betimlenen ampul, acı içinde kişneyen atın üzerinde parlamaktadır. Ampul hem kör edici İspanyol güneşini hem de savaş sırasında çıplak bir ampulle aydınlatılan işkence odalarını simgelemektedir (s. 435). Duygusal olarak doğrudan izleyiciyi etkisi altına alan, en sağda yanmakta olan bir kadın figürü resmedilmiştir. Resmin merkezinin hemen altında atın üzerinden düşmüş veyahut ölmüş bir askerin kolu yer almaktadır. Sıkı sıkıya tuttuğu, parçalanmış kılıcını bırakmama konusunda ısrarlı, elinin yanında soluk bir şekilde boyanmış çiçek, yenilenen yaşamın sembolüdür. Resmin merkezindeki at imgesi, Nazi Almanyasının bombardımanı ile İspanyolların üzerine çökmüş ölümü temsil eder. Resmin simgesel veya sembolik bir çalışma olduğu açıktır. Boğa figürünün Franco veya faşizmi, at figürünün Cumhuriyet veya "halkı" temsil etmektedir. Toby Clark'a göre (2011), *Guernica*, modern politik resimde ulaşılan en son nokta olarak kabul edilir (s. 49). Sonuç olarak *Guernica*, "herhangi bir imgenin politik anlamının hiçbir zaman durağan olmadığını ve her zaman kendinden kaynaklanmadığını göstermiştir. Ve hâlâ faşizm ve savaş karşıtı direnişin sembolüdür" (s. 54).

John Berger'e (2019) göre, *Guernica*, 20. yüzyılın en ünlü resmi, faşizmin, genelde modern savaşın acımasızlığına karşı sürekli bir protesto olarak görülür (s. 179). 1937'de Franco'nun zaferini güvence altına alan Alman ve İtalyan Avrupa'nın tümünü korku altına almıştır. Bombalanan ilk şehir *Guernica* ardından Hiroşima. Bugün milyonlarca insan için *Guernica* adı, tüm savaş suçlarını mahkûm eden bir sözcük olmuştur (s. 180).

Tarihin bulguları olarak diyalektik imgeler, dolayısıyla modern toplumun geçmişine ve güncelliğe ışık tutarlar. "Tarihsel imgeleri kurtarmak her zaman diyalektik yoluyla gerçekleşir" (Taburoğlu, 2016, s. 281). Bu yol, alıştığımızdan farklı şekilde "olduğu yerde duran bir diyalektiktir" yani Benjamin'in durağan diyalektiği. Bu diyalektiğin sonucu:

Siyasal, toplumsal ya da metafizik değişim tahayyüllerinden beslenen imgeler değillerdir. Bu durgun diyalektiğin bir nedeni de imgelere yaşam veren, ‘resimli bir muhayyile’nin varlığıdır. Resimler, diyalektiği yok etseler de siyasal bağlılıklar için gerekli dogmaların, hipnozun, ezberlerin kaynağı olurlar. Diyalektik imgenin muhtevasını, biçimini oluşturan, imgenin resim hali, siyasal istenç, irade kaynağı olur. Siyasal değişim iradesine destek verir bu resimler (s. 281).

Diyalektik imgeler geğmişı anlamının yanında, modern estetiğin de içerisinde tanımını bulduğu ifadelerdir. Diyalektik imgenin ağığa çıkardığı geçmiş ve şimdiye ait zaman parçaları, imgesel bir değer kazanabilir. “Tarihin çöp sepetine atılmış olanın” yardımıyla, tarihi şimdiden geriye doğru okuyarak bu bağ görünür kılınır (Taburoğlu, 2016: 280). Böylece diyalektik imgeler ima ettikleri o “süreksizlik” nedeniyle, başka türden bir yaşamı ve siyaseti olanaklı halde gösteren bir imgelemi harekete geğirirler: “İmgelerin izleri tarih içerisinde kaybolduğunda, onları kurtarmak da siyasal açıdan o ölçüde zorunlu hale gelmektedir” (Buck-Morss’dan akt. Taburoğlu, 2016: 280).



Resim 5: Francisco De Goya, 3 Mayıs 1808, Oil on canvas, 268 x 347 cm, 1814
Erişim: <https://nazlisenol.wordpress.com/2015/09/29/goyanin-bir-basyapiti-3-mayis-1808/>

Sanatçıların politik inançlarını yansıttığı sanatsal üretim düşüncesi ancak XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Hem politik inançları hem de estetiği bir araya getiren politik imgeleri ilk kullanan sanatçı Jacques-Louis David (1748-1825). David'in çağdaşı Francisco de Goya'nın (1746-1828) bu şok edici tablosu sanat tarihinde ilk modern resim olarak kabul görmektedir ve gerçek bir tarihi olay betimlenmiştir. Bir Fransız infaz mangası, Fransız işgaline karşı ayaklanan İspanyol asilerin gerçekleştirdikleri eylemler sebebiyle, ceza olarak Madrid'teki sivilleri katletmektedir (Farthing, 2012, s. 270). İsyan, bir gün önce 2 Mayıs 1808'de gerçekleştirilmiştir. Goya, Barok-Romantik dışavurumculuğunu bir araya getirdiği ve dehşet anını ışıkla vurgulanmayı tercih eder. Aralarında fazla mesafe olmayan bu figürlerin korkunç bir ölüme hazırlığı andıran 'ateş' komutunu beklemektedirler. Tuvalin solundaki bitap düşmüş kurbanlar, dehşet verici bir duruma sürüklenmişlerdir ve ölüme doğru ilerlemektedirler. Merkeze yerleştirilen, yalvaran bakışlarıyla beyaz gömlekli erkek, izleyiciyi onu İsa gibi görmeye davet eder bir duruşla, çarmıha gerilmişçesine kollarını yukarıya kaldırmıştır (s. 270).

Modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen Romantizm akımıyla sanatçılar duygularını, sezgilerini, özlem, acı, ölüm ve şiddet gibi konuları işlemişlerdir. Sanatı da bir bağlamıyla kurgu olarak ele aldığımızda bizlere gerçeği, anlatır, anımsatır ya da anlattığı kanısına vardırır. Sanat aynı zamanda gerçeği başka bir göz ile görmemizi sağlar -farklı bir görme biçimi önerir. Goya'nın 3 Mayıs 1808 resmi, doğrudan deneyimlenen toplumsal bir travmanın izlerini taşır. Mekânın belirsizliği, figürlerin vücutlarını anatomik doğruluktan çok yaratmayı amaçladığı etkiyi ve mesajı gözler önüne serer.

Diyalektik imge özü gereği durağan bir yapıdan çok, devingen bir zihinsel eylemliliği koşullar. Bu durumda sanatçıların eserlerini yapılandırma süreçlerinde, hayatı ve zamanı anlamlandırılmalarında geleceğe dönük doğrudan bir algı değişikliği yaratarak, bilginin bir anlamda davranışa dönüşme halini olanaklı kılmaktır (Aslan, 2017, s. 18).

Bu imgeler, sadece diyalektiğin yarattığı bir güçle, mantığın ve sürekliliğin dışına çıkarak dünyayı tanımlamaz veya yorumlamaz aynı zamanda onu değiştirerek yaşam bulurlar (Taburoğlu, 2016, s. 276). Gerçek tarihsel bilginin koşullarını ortaya koyan diyalektik imgeler "hiçbir zaman yazılmamış olandır." Yani bu imgelerin gelecekle ilgili, yazılmamış ve görülmemiş bir zamana aittir (s. 274).



Resim 6: John Heartfield, Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!, Fotomontaj, 1935
Erişim: <https://transistoradio.tumblr.com/post/74235564385/john-heartfield-hurrah-die-butter-ist-alle>

Eleştirel, diyalektik ‘fikri’nin bir imge aracılığıyla da ifade edebileceği John Heartfield tarafından yeni fotomontaj tekniği ile kanıtlanmıştır. Sanatın politik bir silah olarak kullanılmasına öncülük eden Alman görsel sanatçı Heartfield, en ünlü fotomontajlarından bazıları anti-Nazi ve anti-faşist ifadelerdir. Propaganda estetiğinin bir parodisi olan fotomontaj, yemek masasında bisiklet yiyen bir Alman ailesini gösterir. Duvarda Hitler’in resmi asılı ve duvar kâğıdı gamalı haçlarla süslenmiş vaziyette gösterilmektedir. Bebek, aynı zamanda gamalı haçla süslenmiş bir cellat baltasını kemiriyor ve köpek büyük bir cıvatayı yalamaktadır. Aşağıda, Hermann Göring’in yiyecek sıkıntısı sırasında yaptığı bir alıntıya ek olarak başlık büyük harflerle yazılmıştır. Tercüme edilmiş, alıntı şöyledir: "Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!" yazısı Hitler’e ve onun siyasi ‘evrimi’ne bir gönderme olduğu düşünülebilir. Benjamin’in ilgisini çeken nokta ise fotoğraf montajındaki en modern teknikleri alegorik temsil biçimleriyle birlikte bir arada kullanmasıdır. Heartfield’in posterleri de modern zamanlara ait bir simgedir.

Fotomontaj, hicivli etkiler yaratmada kolaylık sağlamanın yanı sıra, kompozisyonda yarattığı bozulma yoluyla savaş sonrası Almanya’da çöken toplumsal düzenin durumunu simgelemektedir. Toby Clark (2011), dadacıların kullandığı fotomontaj tekniği için; “fotoğrafların çeşitli parçalardan oluşan bir görüntü haline gelecek şekilde bütünleştirilmesi, estetik karşıtı propaganda imgeleri üretmenin bir yolu olarak özel bir önem taşımaktadır” (s. 39). Dadacılar için fotomontaj, resimde kompozisyon kurallarını ve geleneksel perspektif anlayışının mekânda yanılısına yaratma yöntemlerini yıkma süreci içerisinde (s. 39). Dadacı sanatçılara göre doğrusal perspektif, “işçi sınıfını ücretli kölelere indirgeyen, ölümcül bir savaş makinesi üreten Batı kapitalizminin mantıksal ve yararcı bakış açısının bir sıçrama olan rasyonel düzeni ifade etmektedir” (s. 39). Onlara göre gerçeklik, dünyayı değiştirmeyen ancak sadece kopyalayan ve bu sebeple de dünya ile edilgen bir ilişki kuran bir akım olarak görmüşlerdir. Fotoğrafın nesnel gerçekliğe yakınlığı ile toplumun devrimci yeniden yapılanmasını en azından metaforik olarak canlandırır. Dadacıların, fotomontaj tekniğini, ilk kez Alman askerlerinin arkadaşlarını ve kendilerini eğlendirmek için çeşitli dergilerden aldıkları resimleri kendi fotoğrafları ile birleştirerek kartpostal halinde ailelerine göndermeleri üzerine rastladıkları söylenmektedir (s. 39).

Heartfield’in çalışması fotoğraf imgeleri ile sözel imgelerden oluşan bir montajdır. Diyalektik imgelerin yapılandırma ilkesi ise montaj ilkesidir. Diyalektik imge kavramı, Benjamin’in düşüncesine göre üst belirlenmiş bir kavram ve zengin bir mantığı olmakla birlikte arkaik imgelerin kullanılmasını önerir. Ayrıca Benjamin bunu Pasajlar’ın temel ilkesi olarak tasarlamıştır. Benjamin, Pasajlar projesine çalışırken 19. Yüzyılın artık kapanmış, geçmişe karışmış bir dönem olarak görürken yüzyılın dünyasını da düş yorumcusu gibi değerlendirir. Daha bu yola çıkarken izlediği yöntemi şöyle açıklar: “Bu projenin yöntemi edebi montaj. Bir şey söylemem gerekmiyor. Yalnızca göstermeliyim. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracağım ne de hazineyi herhangi bir şey çalacağım. Yalnızca artıklar, yalnızca çöp, ki onları da tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim” (Gürbilek, 2018, s. 38).

Diyalektik imgenin inşası için gerekli olan, görsel malzemelerin yanı sıra yazı parçaları, özellikle de alıntı metinlerdir. Alıntılarda yapılan, şimdiye ait

niyetle, okumayla ve bakışla, geçmişte yazılmış ve niyetlenmiş olanı bir araya getirmektir. Alıntılama bu nedenle, anlatılacak olanla ilgili hem yeniden yerine yerleştirme hem de yerinden çıkarma çabasıdır. Diyalektik imgeler de geçmişe ait resim-yazılı, hiyeroglif alıntılardır. İmgeye katılan alıntıda, geçmişte yazılmış resim ve yazı parçaları, bir montaj çalışmasının içerisinde kendilerine yer açarlar. Diyalektik bağlamda gerçekleştiğinden hem alıntılamanın niyeti hem de geçmişteki kaydın özgünlüğü aşılır, yeni bir bağlam ortaya çıkar. Bu yüzden alıntılar ve montajlar, aynı anda geçmiş ve geleceğe bakış yoluyla bir ‘bağlamından koparma’, ‘yanlış okuma’ çabasını da yansıtırlar. Diyalektik imgenin sunduğu ‘yanlış okuma’, ‘tutkulu yanlış anlama’ imkânı yaratıcı imgeleme yer açar. En yalın tarihsel vesikanın, olay kaydının yorumlanması da imgeleme çok şey borçludur. Geçmiş, imgelerde, alıntılarda süresiz kılınan, yerinden çıkarılan bir kavramdır. Geçmişle şimdinin tanışıklığı içerisinde girdiği ve ‘zamansız bir gerçeğin’, ‘şimdinin içerisindeki sonsuzluğun’ açığa çıkması olarak diyalektik imgeler, geçmiş anlamının temel malzemeleri olmalarının yanında, modern estetiğin de içerisinde tanımını bulduğu ifadelerdir (Taburoğlu, 2016, s. 279-80).



Resim 7: Diego Rivera. “Kavşaktaki Adam”, 485 x 1145 cm. 1933-34, (Mexico City)
Erişim: <https://bayaiyi.com/diego-rivera-man-controller-of-the-universe/>

Diyalektik imge ile yapılandırılan görsel sanatlar alanından bir diğer örnek ise Diego Rivera’nın “Kavşaktaki Adam” adlı duvar resmidir. İçerdiği politik imgeler

bağlamında resmi diyalektik bir bilinçle yaratan Rivera bir ulusun geçmişine ve geleceğine dair görüntüleri betimlemiştir. Resmin merkezinde bir figür ve her iki yanında da benzer ya da karşıt ilişkiler üzerine kurulan imgeler yer almaktadır -faşizm ve komünizm. Resmin merkezinde güçlü bir işçi figürü yerleştirir ve bu figür bir makineyi kontrol etmektedir. Figürün önünde cam bir küreyi tutan el. Burjuva sınıfına ait bir grup insanın da yer aldığı resimde baskı ve direniş, zalimlik ve aydınlanma, yok etme ve gelişme arasındaki diyalektik çatışmalar canlandırılmıştır (Clark, 2011, s. 45).

İtalya’da kalarak on dördüncü ve on beşinci yüzyıl freskleriyle Pompei’deki duvar resimlerini inceleyen Rivera, Avrupa’da kaldığı 14 yılın çoğunluğunu Paris’te geçirmiştir. Burada Picasso, Braque ve Gris ile yakın dost olmuş bir süre Kübist resimler yapmıştır. Aynı zamanda Paris’te yakın dost olduğu David Siqueiros ve Meksikalı ressam Jose Orozco gibi ressamlar bakanlık, hastane, üniversite ve okul gibi binaların geniş duvarlarına resimler yapmışlardır ve bu duvarları Meksika’nın baskı altındaki geçmişi ile parlak geleceğini gösteren tarihsel ve alegorik sahnelerle donattılar. Kendilerini halkla birlikte ve halk için çalışan kimseler olarak görmüşler ve ünlü yazarlar gibi onlar da ulusun ruhuna biçim veren önemli kişiler sayılıyorlardı. Rivera, Siqueiros ve Orozco didaktik resim yapmak için öncülükten vazgeçmişlerdi; ama bu didaktizmi sanatsal ve insancıl değerlerle kaynaştırmayı da başarmışlardır (Lynton, 2009, s. 167-68). Ayrıca Rivera, Siqueiros ve Orozco gibi ünlü duvar ressamlarına göre, duvar resimleri geniş bir izleyiciye seslenebilmiş ve özel mülkiyet için tasarlanmış küçük ölçekli resim formatından sıyrılmıştır. “Toplumsal, Politik ve Estetik İlkeler Deklarasyonu” adlı manifestolarında bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Şövale resmini tanımıyoruz... çünkü şövale resmi soylular içindir. Biz anıtsal sanatın tüm çeşitlerini övgüyle destekliyoruz, çünkü onlar kamuya aittir... Artık sanat bugün olduğu gibi bireysel tatmine yönelik kalmamalı, herkes için savaşmalı ve eğitim amaçlı olmalıdır” (Clark, 2011, s. 48-49).

Rivera ve Picasso, her ne kadar Benjamin’in umduğu “olayları durdurma etkisini yaratmayı başaramamış olsalar da eserlerinin diyalektik imgeye olan analitik yakınlığı, onları günümüzde etkili görsel müdahalelerde bulunmak isteyenler için önemli bir referans noktası yapmaya yetiyor” (Thompson, 2013, s. 3).

Benjamin’in, sosyal ve tarihsel çözümleme pratiği ile sanatsal yaratımı birleştirir. Bu iki alan arasındaki sentezi, diyalektik imgelerle montajlar. Diyalektik

imgeler, bilimsel araçlar olmaktan ziyade sanatsal yaratımlardır. Bununla birlikte, diyalektik imgeler, sosyal ve tarihsel olay ve olgular arasında çeşitli benzerlik ve örüntüleri keşfetmektedir (Küçük, 2019, s. 918).



Resim 8: Martha Rosler, ‘Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek’ serisinden, Fotomontaj, (2004-2008)

Erişim: <https://www.martharosler.net/house-beautiful-bringing-the-war-home-new-series-carousel>

Sanatsal yaratımla sosyolojik bakışı kendi açısından sentezleyen *Yeni Toplumsal Belgesel* hareketinin içinde yer alan feminist sanatçı Martha Rosler’in diyalektik fotomontajları, Benjaminci imge idealine yepyeni ve etkileyici bir boyut getirir. Rosler’in 1967-1972 yılları arasında gerçekleştirdiği *Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek* (*House Beautiful: Bringing the War Home*) adlı fotomontaj serisi, 2004 ve 2008’de, Afganistan ve Irak’taki savaşlara karşı, 1960’ların sonlarında Vietnam’daki savaşa bir yanıt olarak yapılmıştır. Vietnam Savaşı’ndan fragmanları Amerikan orta sınıflarına has mutluluğun içine montajlar (Küçük, 2019, s. 918).

Rosler, uzun yıllar boyunca savaş ve ulusal güvenlik iklimi üzerine, kendi fotomontaj serisinin kritik bir rol oynadığı, yurt içindeki yaşamı yurtdışındaki savaşın yürütülmesiyle ilişkilendiren eserler üretti. Heterojen zaman-mekanlar arasındaki bu çarpıcı eşleşmelerle Rosler, Amerikan orta sınıflarını durup düşünmeye sevk etmeyi hedefler. Rosler’in diyalektik fotomontajında, bir Vietnam Savaşı fragmanı ile orta sınıf

ev içi mutluluk fragmanı karşılaştığında, bu iki karşıt ucu mümkün kılan ortak dünya olarak Amerika Birleşik Devletleri fikri de bir parıltı gibi arkalarından geçmektedir (s. 918).



Resim 9: Martha Rosler, ‘‘Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek’’ serisinden, Fotomontaj, (2004-2008)
Erişim: <https://www.martharosler.net/house-beautiful-bringing-the-war-home-new-series-carousel>

Çalışmaların amacı, Rosler’in savaşların gerçekleştiği gerçek yerler ile insanların evleri arasındaki fiziksel mesafelere rağmen dünyanın gerçekte ne kadar entegre olduğunu gösterme girişimidir. Ayrıca lüks tüketimcilik ile savaşın vahşeti arasındaki karşıtlığa da değinir. Rosler, sürekli olarak toplumsal kaygılara dikkat çeken feminist, politik bir aktivist, sanatçı ve teorisyendir. Kurnaz bir mizah ve cesaretle incelediği gelişen medya ve imaj stratejilerinin incelenmesi ve güç yapılarını ortaya çıkarmak için bu girişimin içsel bir parçasıdır. İki dizinin yapıldığı uygun zaman dilimlerinden savaş görüntüleri ile çeşitli reklam görüntüleri monte edilmiştir (LyndaKuit, 2016, s. 2).

İKİNCİ BÖLÜM

TARİHSELCİLİK'İN KARŞISINDA TARİHSEL MADDECİLİK

İKİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL CİLİK'İN KARŞISINDA TARİHSEL MADDECİLİK

2.1. Walter Benjamin'de Tarihin Anlamı

Tarih sözcüğü, Yunancadaki *historia*, aynı dilde aynı zamanda hikâye demektir. Almandaki *geschichte* ise varlıkta sürekli olarak olup biten olaylar, öykü. *Historia* bunun yazılı hale getirilmesi ve kayıt tutulmasıdır yani arşivlerdedir. *Geschichte* hikâye edilmesi, başkalarına anlatılması ve anlatı aracılığıyla dünyayı ve başkalarını yorumladığımız ve ancak bu şekilde bir politik meşruiyet kazanacağımız yer. Bu doğrultuda Benjamin'in sürekli gündeme getirdiği özellik tüm bunların zaman içerisinde olduğu, gerçekleştiği an'dır (Başer, 2017, s. 24). Benjamin "tarihi yazmak, tarihi alıntılar yapmak demektir" der (Benjamin'den akt. Cadava, 2008, s. 17). Ve O'na göre tarihin musallat olmadığı hiçbir sözcük ya da imge yoktur yani "dil olayı olmadan ve buna karşılık gelen bir imge belirmeden, tarih de olamazdı" (s.18). Benjamin'in tarih düşüncesi veyahut *Tarih Kavramı Üzerine Tezler*'i, ne çizgisel zamansal bir sıra içerisinde ne de felsefi bir kavramın sınırları içerisinde anlaşılmalıdır. O'na göre tarih imgelerden yani "diyalektik imge"lerden inşa edilir. Onun düşüncesinde "imge" kavramı merkezi yerdedir. Ve pasajlar projesinin amacı, "tarihin materyalist sunumunun, geleneksel tarih yazımından daha yüksek bir anlamda imgesel olduğunu kanıtlamaktır" (s. 22).

Walter Benjamin'in tarih görüşünü anlamaya başlarken onun "Tarih Kavramı Üzerine" tezlerinin düşüncelerine bakmak faydalı olacaktır. Bu tezler 20. yüzyılın en önemli felsefi ve siyasal metinlerinden birini oluşturmaktadır. 1940 yılının başında, Benjamin'in Alman Yahudi mültecilerin yetkililer tarafından Gestapo'ya teslim edildiği Vichy Fransası'ndan kaçma girişiminden kısa zaman önce kaleme alınmıştır (Löwy, 2007, s. 23). Bu tezleri Benjamin'i yazmaya iten neden ise Löwy'e göre Alman-Sovyet anlaşması, İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve Avrupa'nın Naziler tarafından işgalidir (s. 25). Esrarlı ve imalı, imgelerle ve alegorilerle kuşanmış bu metinler modern insanın ilerlemeci tarih anlayışına eleştirel bir tarih okumasıdır. 1940'taki intiharının hemen

öncesinde topladığı metinler, yıkımın ve felaketin gözünden yazılmış, kaygılarına - özellikle faşizmin siyaseti ve savaşı estetize etmesi ile estetik ideoloji arasındaki suç ortaklığına dair kaygıları- ışık tutar (Cadava, 2008, s. 35). Aynı zamanda Benjamin'i pragmatizm, pozitivizm ve historisizm/ tarihselcilik biçimlerini sorgulamaya yöneltir.

Michael Löwy'e göre, Benjamin, ilerleme felsefesinin devrimci bir eleştirmeni, geleceği hayal eden bir geçmiş nostaljiği bir romantiktir (Löwy, 2007, s. 2). Benjamin, Mesianik ve Marksist kaynaklardan ilham alarak geçmiş nostaljisini şimdiki zamanın eleştirisi için devrimci bir yöntem olarak kullanmaktadır (s. 3). Böylece zamana yeniden adlar vererek, geçmişini yani evvelki olanı şimdileştirir (Çetin, 2014, s. 54). Uluocak'a göre Benjamin, çizgisel ve ilerlemeci tarih anlayışında "geçmiş" ve "gelecek" zaman kategorilerinden aldığı "mesianizm" ve "ütopya" imgeleri üzerinden "devrimci" bir diyalektik eleştirisi geliştirdiğini görmekteyiz (Uluocaktan akt. Başyurt, 2017, s. 4).

Löwy (2007), Benjamin'in tarih felsefesini birbiriyle bağdaşmayan ve birbirinden çok farklı üç kaynaktan beslendiğini, bunların birincisi Alman romantizmi diğeri Yahudi mesianizm ve Marksizm olduğunu belirtir (s. 5). Deneme ve fragman şeklini alan, alıntılardan oluşan ve bağlamlarından koparılarak kendi yaklaşımının hizmetine koşulmuş pasajlardan oluşan bu "Tarih Felsefesi"nin merkezinde bulunan romantik uğrağı bir başlangıç noktası olarak ele aldığımızda romantizmin yalnızca 19. yüzyıl başının bir edebi sanatsal ekolü olmadığını hatırlamak gerekir (s. 6-7). Kültürel yaşamın tüm alanlarında kendini gösteren gerçek bir dünya görüşü, bir düşünce tarzı, bir hassasiyet yapısıdır (s. 7). "Romantizmin geçmişe yönelik nostaljik bakışı onun illaki gerici olduğu anlamına gelmez: Reaksiyon ve devrim her ikisi de romantik dünya görüşü için olası çehrelerdir. Devrimci romantizm için amaç geçmişe bir dönüş değil, geçmişe uğrayarak ütopyik bir geleceğe yönelmektir" (s. 7). Benjamin'in romantik geleneği ne yöne doğru eğildiğini gösteren açıklama: "İnsanların birer 'iş makinesi' ne dönüşümü, emeğin basit bir tekniğe alçaltılması, kişilerin toplumsal mekanizmaya umut kırıcı itaati, geçmişin 'kahramansal-devrimci çabalarının' yerini evrimin ve ilerlemenin acınası yürüyüşünün alması" (s. 8). Bu açıklama Löwy'nin belirttiği üzere, "ilerleme ideolojisine karşı taarruz, geçmişçi muhafazakarlık adına değil devrim adına yapılmaktadır" (s. 8).

Benjamin'in mensubu olduğu Frankfurt Okulu, tarih kavramını iki temel eğilimle tartışma içinde ele alır (Çetin, 2014, s. 53). Bu eğilimlerin birincisi, bu okul tarafından "ilerleme optimizmi" adı verilen, "çizgisel ilerlemeci tarih görüşü"dür. İkincisi ise, yine bu okulca "tarihi paranteze alıp onu sınırlayan" bir akım olarak gören pozitivistizmdir (s. 53). Ayhan Bıçak'a göre 19. yüzyıl hem tarih felsefesinde hem de tarih yazıcılığında en üst noktaya ulaşılması, tarih yazıcılığının ise bilimselleştirilmesi tarih yüzyılı olarak anılmaktadır (Bıçak'tan akt. Başyurt, 2017, s. 3). En üst noktaya ulaşan bu tarih yüzyılına hâkim olan anlayış ise ilerlemedir ve çizgisel bir yol izler. Kubilay Aysevener'e göre ilerleme fikri ise bir toplumun belli bir durumdan daha iyiye yükselmiş olmaları, onların toplum olarak belli bir yöne doğru ilerlediği fikrine yöneltmiştir (Aysevener'den akt. Başyurt, 2017, s. 4). Belli bir yöne doğru ilerlemeye olan inanç - bilimde, toplumda- sonuçta tarihte de ilerlemenin olduğu inancına götürür (s. 4). Başyurt'a göre tarihin tek bir doğrultuda tek bir yöne doğru ilerlediği anlayış, içinde iktidar unsurlarını da barındırır ve ekonomik anlamda gelişmelerin etkisiyle de (aynı zamanda iktidarın yönlendirmesi) bu anlayış hep daha ileriye yönelirken bunu dışında kalan her şeyi geride bırakır (s. 4). Böylece toplumsal bellek korunmaktan ziyade daha da unutulması, geçmişle olan bağlarının koparılması ve ilerleme düşüncesine etki edecek olan tüm unsurların dışarıda bırakılması, tüm olanların "şimdiki zamanda" nasılsa öyleymiş gibi hal alması yani normalleşmesi, iktidarın varlığını sürdürebilmesi adına bu ilerleme fikri en büyük araçlardan biridir (s. 4).

2.2. Tarihin Okunması ve Yeniden İnşası: "Burada ve Şimdi"

Antik dönemde ortaya atılan düşüncelerin -özellikle zaman anlayışının- tarih fikri ile doğrudan bir bağlantısının bulunmadığı, hatta tarihin Antikite'de önem verilen bir konu olmadığını ileri sürenlerde mevcuttur (Göymen, 2007, s. 8). Bu görüş Antik Dönemin ortaya bir tarih felsefesi koyamadığı görüşüdür. Antik Yunan düşüncesinin doğa anlayışı, zaman anlayışı ve tarih anlayışına yani döngüsel tarih anlayışına ulaşılabilir (s. 8). Her zaman bir yerden başlayıp bir yere doğru akan tarih anlayışı yoktur, döngüler vardır -sabah, akşam, mevsimler gibi- zaman başka tarih başkadır. Modern ile başlayan

tarih anlayışı ise çizgiseldir. Çünkü çizgisel tarihte her şeyi yeni olarak tarihlere kayıt düşebiliriz. Ama daha önceki dönemde (orta çağ) döngüsel zaman anlayışı vardır.

Now-Times/Image-Space: Temporalization of Politics In Walter Benjamin's Philosophy of History and Art (Şimdi-Zaman/İmge-Uzam: Benjamin'in Tarih ve Sanat Felsefesinde Siyasetin Zamanlaşması) adlı kitabında Kia Lindroos, Benjamin'in estetiği ve siyaseti zamansallaştıran yaklaşımını kronolojik (niceliksel) ve kairolojik (niteliksel) zaman kavrayışları arasındaki ayrım temelinde ele alır (Kia Lindroos'tan akt. Çiçek, 2016, s. 20). Eski Yunanca'da *Chronos* kelimesi nesnel, ölçülebilir zamanın yıkıcı gücünü, yaşamın dayanıksızlığını, bireysel varoluşun yenilgisini ifade eder -yani biz neyiz ki *Chronos* Tanrısı'nın karşısında zaman her şeyi yok eder- (Çiçek, 2016, s. 20). Böylece zamanın yıkıcı gücüne kimse dayanamaz. Eski Yunanca'da zaman tanrısı *Chronos*'un böyle yıkıcı bir gücü vardır ve süreklilik arz eden bir zamandır, kronolojik gibi. *Chronos* doğrusal zamanı (lineer zaman) ifade ederken zamanın niceliksel karakteri olur. *Kairos* kelimesiyse, eylem için doğru zamanın, fırsatın kişiselleşmiş hali olan Zeus'un oğlu *Kairos*'tan gelmektedir. Zamanda etki etmeye olanak sağlayan, zamanın niteliksel karakteri olan *Kairos*, siyasal ve estetik deneyimde tekil zamansallıkları (*singular temporalities*) vurgular. Zamansallaştırma (temporalization) ise tarihte ve şimdide tekil ânları vurgulayarak gerçekleştirilir (s. 20). Yani *Kairos* bir tür bireysel zaman, eyleme geçme zamanı. *Chronos* gibi pasif bir şey değil. Böylece Benjamin, tarih kavramının kronolojiyi kesintiye uğratarak, kesintiden sonra ortaya çıkan imkânın *Kronos* değil, *Kairos*'a dayandırır. *Kairos*'un *Chronos*'u kesintiye uğratarak, insanın karakterinin kendini gerçekleştirdiği ve bir devrim imkânı yarattığı alandır. Bu durumda *Kairos*, doldurulmuş zaman olan ve sadece beklentiye değil, deneyime dayalı yeni bir zaman kavrayışıdır. *Kronos* ise "homojen ve boş" olarak zamanın sonsuz fikirlerini tanımlar.

Kairolojik yaklaşım ne eylemi zamansal süreklilik içinde ölçme ne de zamanın ve eylemin dinamiklerini dondurarak kontrol etmenin araçlarını arar. Bunun yerine kırılmaları, kopuşları, senkronize olmayan ânları ve çoklu zamansal boyutları vurgular. Siyaset, hareketin zamansal dinamiğiyle sekteye uğraması arasındaki manevrayla uğraşır ve Şimdi-zaman (Now-time/Jetztzeit)

olarak adlandırılan, geçmiş ve şimdiki zamandaki deneyimlerin özel bir çarpışmasıyla açılan yeni bir yöne doğru eylemin uzamını özgürleştirmeye çalışır (Kia Lindroos'tan akt. Çiçek, 2016, s. 20).

Böylece Benjamin'in siyasal/dinsel düşüncesinde görülen ve Tezler'in bütün alegorilerini kapsayan zaman kavramı, ilerleme doktrinlerinden birinin niceliksel, homojen, çizgisel ve kümülatif zaman kavramı değildir (Löwy, 1999, s. 229). Burada önemli olan hatırlamayı ve süreklilikteki mesihanik/devrimci kopuşu temel alan "niteliksel" bir zaman algısıdır yani soyut, boş ya da homojen bir zaman tanımıyla hareket etmez daha çok tekil bir tanıma, Şimdi'nin ânına odaklanır. Benjamin'in siyaset kavrayışı da çoklu zamansal dinamiklerine bağlı bir alan olarak kavrar (Çiçek,2016: 20). Benjamin 14. Tez'de şöyle der: "Demek ki takvimler, zamanı saatler gibi ölçmez. Takvimler, yüz yıldan bu yana Avrupa'da artık sanki izi bile kalmamış olan bir tarih bilincinin anıtlarıdır" (Benjamin, 2018, s. 46). Michaël Löwy'e göre, bu bilincin son ifadesi 1830 Devrimi sırasında kalabalıkların saatlere saldırması ile vuku bulmuştur. "Tarihsel zaman saatlerinki gibi boş ve homojen değildir, ancak bellekle ve onu kesen mesihanik zamanların dikenleri ile yüklüdür" (Löwy, 1999, s. 230).

Jean Luc Nancy "Finite History" adlı yazısında 'şimdi-zamanı'nı ve 'şimdi-zamanı'yla dolu olmayı şöyle açıklamaktadır:

"Şimdi-zamanı" şimdiki zaman değildir. Şimdiyi temsil de etmez. 'Şimdi-zamanı' şimdiyi sunar ya da belirivermesini sağlar... 'Şimdi-zamanı'nın şimdi'si bir olayın şimdi'sidir ve asla şimdi değildir. Ama 'şimdi' (now) bu şimdilik (presence) eksikliğini sunar (present) (bir isim olan 'şimdiki an' (the now) değil, söylenmiş biz söz olarak, bizim olabilecek bir dile getiriş olarak 'şimdi'). 'Şimdi-zamanı'yla dolu bir zaman, açıklık (openness) ve heterojenlik ile dolu bir zamandır (Nancy'den akt. Cadava,2008, s. 102).

Benjamin şimdiki zamanı vurgularken, zamansal süreksizlik ve kopuş üzerine temellenen bir tarih kavramı arar yani tarih ve şimdinin bir çarpışma noktasında tanımlanan bir tarih. Şimdi ve geçmiş arasındaki bu zamansal kopuş aynı zamanda günlük deneyimin canlı bir imgesini oluşturan kairolojik bir perspektif oluşturur (Çiçek, 2016, s.

21). Benjamin'in belirttiği ‘‘bir ölüm başıdır’’ tabiri Medusa’nın ölümcül başıdır (Cadava, 2008, s. 95). Ve ‘‘Medusa’nın efekti olmadan tarih olamaz’’ der (s. 95). Bu efekt; tarihsel hareketi durdurma ya da hareketsizleştirme kapasitedir. Cadava’ya göre (2008) Medusa’nın bakışı, bir geçmiş ile bir şimdiki arasındaki zamansal sürekliliği askıya alır (s. 95). ‘‘Şimdi’’den bu kopuş, ‘tarihin yeniden okunmasını ve yeniden yazılmasını’, bir tarihsel anlama tarzını gerçekleştirmeyi olanaklı kılar yani ‘‘çağı şeyeleştirilmiş ‘tarihsel sürekliliğinden’ dışarı püskürtmektir’’ (s. 95). Böylece ‘‘tarih’’ okumanın ‘‘şimdi-zamanı’’ ‘‘tarihsel imgelerin okunabilirliğini hem belirler hem de onun tarafından belirlenir’’ (s. 102). Çünkü bu imgeler, zamanla doludur.

Benjamin’e göre ‘‘Tarihsel’’ (historic) zaman, ‘‘asla herhangi bir verili anda tamamlanmış olmasa da daima doludur’’ (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 102). Bu zaman, ‘‘kendisiyle eş zamanlı tüm imgelerle, patlama noktasına kadar dolu bir zamandır’’ (s. 102). ‘‘Tarih öyle bir inşa nesnesidir ki, yeri homojen boş zaman tarafından değil, ‘şimdi-zamanı’yla (Jetztzeit) dolu bir zaman tarafından oluşturulur. Tarih hâlâ yoldadır. Tarih bizim vardığımız şeydir, bir inşa etkinliği sonucu üretilmiş olandır; bu etkinliğin yerini kuran ise zamansal bir yapıdır: ‘şimdi-zamanı’nın zamanı’’ (s. 102).

Benjamin’e göre tarihi ‘‘bir süreklilik ve değişmezlik’’ olarak ele aldığımızda tarihin hiç değişmeyen ve değişmeyecek olan şey gibi gösterir bu da tarihin yanlış öğrenilmesidir (Oskay, 2015, s. 129). Tarihe böylesi bir yaklaşım demek; bizi baskı altına almış, tutmuş ve bize hükmetmiş olanlara hayranlık duymamızı amaçlayan (çoğu kez bunu başaran) demektir (s. 129). Buna karşı koyabilmek için ‘‘bir devamlılık-olarak tarih’’ diye değil; tarihi bir değişmezlik olarak algılayarak değil, onun içindeki değişmez öğeleri öğrenerek tarihi kendimizin kılmak zorundayız (s. 129). Yani tarihte her şeyi kaydeden ‘‘vakanüvis’’ gözüyle değil insan gözüyle bakmamızı gerektiriyor (kendi kurtuluşunu ve özgürleşimini kendisi için sorun yapabilmiş insan) (s. 129). ‘‘Geçmişimizi aydınlığa çıkarabilme’’ umudu Benjamin’e göre ütopyandır. Geleceğe yönelik ütopyanılıktır (s. 130).

Tarihi boş ve homojenleştirilmiş bir zaman akışı olarak tasarlayan modern tarih anlayışının karşısına kendi ‘mesiyani’ tarih ya da zaman anlayışını koyar. On dokuzuncu

yüzyıl tarih anlayışı (Alman Sosyal Demokrat Partisi’de buna dahil) geçmişi ‘nasılsa, öyle’ görebileceğimizi savunmuş ve tarihe soyut bir olgu olarak bakmaktadır (s. 131). İşte bu anlayıştan ötürü Benjamin tarihselciliğe (historicism) karşı çıkar. Karşı çıkmasının nedeni:

Zayıf düşürülmüş olan messianic gücümüzün içinde bulunduğu durumu daha da zorlaştırıp karanlıklaştırmakta; somut olanı tahrip etmekte; bu yüzden kefaret olanağını heder etmektedir. Kefaret olanağının Alman Sosyal Demokratlarının tarih perspektifi ile tasarlanması olası değildir. Nedeni (1) bizi tehlikenin farkına varabilmekten alıkoyması; (2) homojenleştirilmek istenen tarihten değişik bir şey oluşturma arzu ve isteğimizden bizi yoksunlaştırmasıdır (s. 131).

Böylece Benjamin tarihselciliğe karşı olan tavrını şöyle açıklamaktadır: “Tarihsel materyalist, tarihsiciliğin laf dağarcığındaki ‘bir zamanlar, vaktiyle’ başlayan dil bazlığına kapılmayı başkalarına bırakmalıdır. Tarihsel materyalist kendi gücünün denetimini (insan olarak) kendi ellerinde bulundurmak ister, tarihin devamlılığını iştiale uğratabilmek için insan yeterlidir...” (Benjamin’den akt. Oskay, 2015, s. 132). Benjamin; ışık parıltılar, imgeler ya da tarihin gelişimi üzerinde durarak hem tarih ile tarihselcilik arasındaki bağlantıyı hem de estetik ideoloji ile siyasetin faşist estetizasyonu arasındaki ilişkiyi inceler. Cadava’ya göre (2008) tarihselcilik zamanın fotoğrafisini konu edinir (s. 19).

Tarihselcilik geçmişin ebedi imgesini sunarken, tarihsel maddecilik bu geçmişle özgül ve biricik bir deney yapmayı önerir... Tarihsel maddecilik, her yeni şimdiye özgü bir tarih deneyini harekete geçirmeyi hedefler. Tarihin sürekliliğini parçalayan bir şimdiki bilincine başvurur. Tarihsel maddecilik, tarihsel anlayışı, nabızı şimdi hâlâ hissedilebilen anlaşılmış olanın art-yaşamı olarak kavrar (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 95).

Özetle, Benjaminci tarihyazımı, ‘tarihi alıntılammaktan geçer’. Ve geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkinin tersyüz edilmesidir. Böylece geçmiş şimdiye nüfuz ederek şimdinin kendi kendinden ayrışmasını talep eder. Yani geçmiş şimdiye darbe vurarak bizi şimdinin namevcudiyetine maruz bırakır. “Artık mesele geçmişin şimdiye ışık düşürmesi

ya da şimdinin geçmişe ışık düşürmesi değildir, çünkü geçmiş ile şimdi birbirleriyle ilişkilerinde birbirlerinin kuruluşunu bozarlar” (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 109). Böylece geçmiş “uyanmış bilincin diyalektik olarak tersyüz edilmiş hali, anlık düşüncesi” olur (s. 109). “Geçmiş” ile geçmiş anlar arasında ayırım yapan Benjamin, “geçmiş anlar tarihsel bir metinde, imgede ya da hafızada belgelenmelidir, çünkü geçmiş tek bir imgede genel bir kavram olarak asla var olmaz. Tersine, geçmiş ânlar bir imge, parça-metin ya da kavram ile yorumlanmalıdır ve bu da geçmişin ‘olduğu gibi’ temsil edilme olasılığını yadsır” (Benjamin’den akt. Çiçek, 2016, s. 23). Tarihin gerçeğini tüm zamanlarda hazır bulunduğunu varsayan tarihselcilikten yüzümüzü çevirmemizi ister Benjamin. Bu tarihselcilik, “şimdinin görevinin belirli bir zamanı olmayan hakikat, bir sabit ‘ebedi’ geçmiş imgesi okumak ya da keşfetmek olduğunu varsayar” (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 109). Böyle bir tarihsel hakikat anlayışını reddeden Benjamin’e göre tarihin hakikati bir “‘ebedi geçmiş”’in temsilini değil, bir imgenin üretilmesini içerir (s. 109). Jean Luc Nancy’in belirttiği üzere; “tarihselcilik, tarihin çoktan başlamış olduğunu ve dolayısıyla daima yalnızca devam ettiğini varsayan düşünme tarzıdır. Tarihselcilik tarihi düşünülmesi gereken olarak almak yerine, ‘önkabul’ olarak alır” (Nancy’den akt. Cadava, 2008, s. 110). Tarihselcilik, tarihte belirlenme olayının politik karşılığıdır.

2.3. İlerleme Olarak Tarih: Felaket

Modernite, Petit Robert’a göre sözcük, Latince *son zamanlarda* anlamını taşıyan *modo*’dan gelmektedir (Robert’tan akt. Löwy, 1999, s. 218). O halde modern “görece yakın bir çağa ait” ya da “şimdiki, çağdaş” anlamına gelir. Yalnız, şimdiki, yakın ve çağdaş tam da zamanın hareketidir. Yani dün modern olan bugün eskimiştir gibi. Böylece kavram “boş” görünmekle birlikte somut ve kesin bir içerikten yoksun bir *flatus vocis*’tir yani boş laf (s. 218). Modernite kavramı yeni olanın olumlanmasıyla yakından bağlantılıdır yani ilerleme kavramıyla. On sekizinci yüzyıldan beri ilerleme, kendisini bilimsel, siyasal ve kültürel dönüşümlerle dışavurandır: kentleşme, akılcılaşma, demokratikleşme, bürokratikleşme, şeyleşme, sekülerleşme vb. (s. 219).

Ne var ki modern endüstriyel toplumun var olduğu iki ya da üç yüzyıldır din, ilerleme ve moderniteye en farklı direniş/eleştiri formlarının başlıca kültürel sembolik kaynaklardan birini oluşturmaktadır. Alışılmış haliyle, bu direniş modernitenin ya da bu yönüne ayrıcalıklı biçimde hitap eder, ancak belirli durumlarda onun tam da kökenini, ilerleme fikrini, endüstriyel, teknik ve bilimsel ilerlemenin yararlı sonuçlar getireceğine duyulan inancı sorgulatmaya çağırır (Löwy, 1999, s. 219).

Moderniteye dinsel eleştirinin başat formu; kendisini *gelenekçilik* ve *tutuculuk* olarak dışavurur. Löwy'e göre bu eleştiri, ilerlemeyi reddederek, *geçmiş restore etmek* ve özellikle dinsel hayatın modern öncesi formlarını yeniden kurmak ister (s. 219). Moderniteye ilişkin dini iddianın bir başka örneği, devrimci ütopyalardır. "Dinden esinlenen bu ütopyalar da bizzat modern öncesi kültürün bazı yönlerini benimseyebilir; ancak onların özlemleri geçmişe 'dönüş'ten çok, geçmiş dolambaçlı bir yoldan geleceğe, yen bir dünyaya 'göndermek'tir'" (s. 219).

Benjamin'in 1940'ta ölümünden hemen önce derlediği "Tarih Kavramı Üzerine Tezler"'i "anti-ilerleme" ütopyasının en önemli dokümanıdır (s. 220). Benjamin'in fikirlerini alegorik biçimde özetleyen bu Tezler teoloji le Marksizmin, mesiyanizm ile sınıf mücadelesinin, din ile toplumsal ütopyanın bir birleşimidir (s. 220). Benjamin'in 1915 yılında "Öğrencilerin Hayatı" başlıklı konuşmasında ilerleme eleştirisine ait ilk sözleri şöyle açıklamaktadır:

Zamanın sınırsızlığı içinde kapalı kalan verili bir tarih anlayışı, ilerleme yolu boyunca insanların ve çağların oldukça hızlı olan ritmini ayırt eder sadece. Şimdiki zamana hitap eden talebin kesinlikten yoksunluğunun; bu tutarsız, gevşek karakterin nedeni budur. Biz burada tarihi, tam aksine, düşünürlerin ütopya imgelerini sunarken daima yaptıkları gibi, sanki bir odaklanma noktasında özetleyen belirlenmiş bir durumun ışığında düşüneceğiz. Nihai durumun unsurları kendilerini şekilsiz, ilerlemeci bir eğilim olarak değil; çok büyük tehlike içinde, büyük itibar kaybına uğramış, alay konusu olmuş yaratılar ve fikirler olarak sunar, kendilerini mevcut olan her şeyin içinde, derin bir tarzda anonimleştirirler... (Benjamin'den akt. Löwy, 1999, s. 220-221).

Yukarıdaki tartışmanın terimleri ‘şekilsiz, ilerlemeci eğilim’in karşısında ütopya imgeleri -mesiyanik ve devrimci- olarak konulur. Bu durumda Benjamin’in anti-ilerlemeci (mesiyanik esin) eğilimi ile kendini birleştiren “Tarihsel Maddecilik” eleştirel nitelik kazanmış olur. İlerlemenin getirdiği tehditlerin önsezi olarak; “burjuvazinin proletarya tarafından devrilmesi (enflasyon ve kimyasal savaşın gösterdiği) neredeyse hesaplanabilir bir bilimsel ve teknik evrim anında gerçekleşmez (ise) her şey kaybedilir. ‘Kıvılcım dinamite ulaşmadan fitili kesmek gerekir’ (Benjamin’den akt. Löwy, 1999, s. 221). Benjamin’in ilerleme eleştirisinin çarpıcı bir örneğini oluşturan 8. Tez’i Angelus Novus/Tarih Meleği adlı resim üzerinden alegorileştirir:



Resim 10: Paul Klee, “Angelus Novus-Tarih Meleği”, Kağıt Üzerine Suluboya, 31, 8 x 24, 2 cm, 1920. Erişim: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee-angelus-novus.jpg>

Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2018, s. 42).

Mesihlik'te söz konusu olan; sürekli olarak geleceğin adalet getireceğine olan inancın sonraya bırakılmasıdır ve işin içinde kurtarıcı vardır (Başer, 2017, s. 16). Nami Başer'in tanımıyla mesih:

Mesih, Mâşiha, İbranicede kurtarıcı demektir. Bu kurtarıcı Yunancaya Hristos diye çevrilmiştir ve dolayısıyla Türkçedeki Hristiyanlık sözcüğü de kurtarıcı anlamına gelir. Yalnız kurtarıcı anlamı sonradan bu sözcüğe atfedilmiş bir anlamdır. Kök anlamı yağlanmak fiilinden gelen türemiş bir isimdir. Bizim Türkçede hacı yağı dediğimiz yağlar sürünüp kutsal bir özellik kazanmaktır söz konusu olan. Eskiden Yahudi kültüründe krallar iktidara geçtikleri zaman bu şekilde yağ sürme sürecinden geçiyorlarmış. Dolayısıyla krallar aynı zamanda halkın kurtarıcıları olarak görüldüğü için krallara verilen bir ad Mesih (Başer, 2007, s. 16).

Benjamin ilerleme kavramını -modern ilerleme- "felaket" kavramı ile açıklamaktadır. Her şeyi olduğu gibi bırakmak; yani bir felaket... (Löwy, 1999, s. 226). "Felaket ilerlemedir, ilerleme felakettir. Felaket tarihin sürekliliğidir" (s. 223). Böylece modern ilerleme kültürünü reddederek tarih vizyonunu merkezine "felaket" kavramını koyar. Ve ilerleme ile felaket arasındaki özümleme her şeyden önce "tarihsel" bir anlam taşır. Ve ezilenlerin bakış açısından geçmiş, -Avrupa'da Nazi istilaları- felaketli yenilgiler dizisinden başka bir şey değildir. Tarih Meleği metninde alegorinin anlamlı

yapısı, kutsal ile dünyevi, teoloji ile siyaset arasında Benjamin'in imgelerinin her birinden geçen bir uyumu temel alır. 8. Tez bu imgelerin çift anlamlılığını verir: "aralıksız bir felaket" in de göğe doğru uzanan enkaz yığınının da sorumlusu: ilerlemedir (s. 225). İlerlemenin bizi giderek uzaklaştırdığı bu kayıp cennet, Benjamin'in zihninde ilkel, sınıfsız bir toplum olduğunu göstermektedir (s. 225). Benjamin'in fikrinde, "kolektif bilinçdışında azledilen tarih öncesi sınıfsız toplum deneyimleri" yeni ile karşılıklı ilişki içinde "ütopayı doğurur" (s. 225-226).

Tarih Meleği yıkıntı yığının altında ezilen kurbanların yaralarını sarmak için durmak ister, ancak fırtına onu karşı konulamaz biçimde geleceğe doğru taşır. Bu fırtına sürdükçe gelecek sadece geçmişin bir tekrarı olacaktır: Daha büyük ve daha yıkıcı yeni felaketler, yeni katliamlar. Fırtına nasıl duracak, ilerlemenin öldürücü ilerleyişi nasıl kesilecek? Her zaman olduğu gibi; dini ve dünyevi (Löwy, 1999: 226).

Benjamin'e göre Tarih Meleğini güçsüz kılan şeyi tamamlayabilecek olan sadece Mesih'tir. Yaraları sarar, ölüleri diriltir ve "paramparça olan her şeyi birleştirir" (s. 228). Böylece Benjamin "olayın mesihçi bir tutumla durağan kılınması"ndan söz ederken aynı zamanda "mesih tarihi paramparça eder" der. Bunun dünyevi karşılığı da 'devrim'dir (s. 227). 15. Tez'inde devrimci sınıflar eylem anında "tarihin gücünü parçalayabilecek güçtedir" der (Benjamin, 2008, s. 47). Benjamin'in tarih üzerine inanmayı reddettiği şey: "Tarihin 'doğal gidişatı'nın, üretici güçlerin gelişmesi ya da kaçınılmaz toplumsal ilerlemenin akılcı ve özgürleşmiş bir topluma götüreceğidir" (s. 188). Benjamin bu durumu devrimciler üzerinden bir imge ile açıklamaktadır; "tarihin tüylerini tersine fırçalamayı" öğrenmelidirler der (Benjamin, 2018, s. 41). Ona göre devrimler, "bu trende seyahat eden insanlığın imdat frenini çekme eylemi"dir (Benjamin'den akt. Löwy, 1999, s. 227). İlerlemenin önündeki bu mesihanik/devrimci kesintisi Benjamin'in fırtınasının insan soyuna saldırısı ve yeni felaketlerin yakınlığından kaynaklanan tehditlere bir yanıtıdır. Bu yanıt, 1940 yılında yazılmış, Auschwitz ve Hiroşima'dan kısa süre önce.

2.4. Şiddetin Eleştirisi

Benjamin ilerleme eleştirisinden hareketle bir tarih anlayışı geliştirmiştir. *Tarih Kavramı Üzerine* tezlerinde ilerleme adına olumsuz bir örnekten hareket eder o da “şiddet” tir. Egemenler, iktidar sahipleri tarihi bir süreklilik olarak gösterirken Benjamin bunun “insan” tarafından değiştirilebileceğini savunur (Oskay, 2015, s. 135). Bu bakış Benjamin’in devrimci eyleminde merkezi bir imgedir. Böylece tarihin o “değişmezliği ve sürekliliğine”, “süreksizleştirici ve değiştirici” olanı sokmak ister bu durumda tarihin “boş bir tarih” olarak akışını durdurmak için, bu akış halinde olan zamana insanın müdahalesi ile olacaktır (s. 132). Benjamin bu düşüncesini şöyle örneklemektedir: “Temmuz Devrimi’nde, Paris’te işçilerin birbirlerinden habersiz, kentin birkaç yerinde birden saat kulelerine ateş açmaları ve durdurmalarına ilişkindir. Bu olay gerilimlere gebe çalmış bir zaman diliminde düşüncenin kendi akışını tutuklamasıdır” (Benjamin’den akt. Oskay, 2015, s. 132).

Cengiz Çakmak (2017) Batı dünyasında tarihsel bir gelişme fikri olduğunu ve bunun en önemli yönlerinden birinin şiddet olduğunu belirtir (s. 79). Yani şiddetle değişecek bir dünyanın söz konusu olmasıdır. Benjamin’in 1921 yılının Ocak ayında kaleme aldığı “Şiddetin Eleştirisi” başlıklı metni, Birinci Dünya Savaşı’nın hemen sonrasında Avrupa’nın pek çok ülkesinde -Almanya ve İtalya başta olmak üzere- isyanlar ve devrim girişimlerinin ortaya çıkması bu metnin yazılmasında başat rol oynamıştır. Benjamin savaş sonrası patlak veren bu grevlere (Kasım 1918’de İsviçre’de yirmi dört saatlik genel grev, 7-12 Kasım 1920’de Berlin’de “kıyamet atmosferi”ni yaşatan elektrik işçilerinin grevi, 1918-1920 döneminde çok sayıda grev ve fabrika işgali) dolaylı yoldan da olsa haberi olmuş ve bu grevler üretimi durdurma noktasına getirmiştir (Çakmak, 2017, s. 101-102). Benjamin grevin sürmesi halinde ortaya devrimci bir ruhun çıkacağını vurgular (Ertuğrul, 2017, s. 123). Böyle bir atmosferde kaleme alınmış olan “Şiddetin Eleştirisi” metni, “her türlü şiddete karşı yöneltilmiş olan reddiye değil, şiddeti anlamlandırma ve çözümleme çabasını yansıtan bir metin”dir (Çakmak, 2017, s. 103).

“Şiddetin Eleştirisi Üzerine”nin orijinal Almanca başlığı *Zur Kritik der Gewalt*’dır. “Gewalt” şiddet anlamının yanı sıra “yasanın gücü” anlamına da

gelmektedir. Derrida ‘*gewalt*’ın ‘şiddet’ anlamından öte ‘meşru güç’, ‘yasal iktidar’, ‘yetkilendirilmiş şiddet’, ‘yasanın gücü’ anlamlarına da dikkat çekmektedir (Derrida’dan akt. Ertuğrul, 2017, s. 120). Derrida bu metni şöyle açıklamaktadır: “Şiddeti eleştiriyoruz dediğimizde bu bize negatif bir değerlendirme gibi gelebilir. Oysa burada ‘eleştiri’ şiddeti yargılama yollarını keşfetmeye çalışan bir inceleme anlamında bir ‘kritik’dir. İşte bu eleştiri tam da şiddet ve yasanın gücü arasındaki ilişkiyi ele verecektir” (s. 118). Böylece doğal ya da fiziksel bir şiddet yoktur. Benjamin de şiddet kavramını yalnızca hukuk ve adalet çerçevesinde eleştirisinin yapılabileceğini hatırlatır. Ona göre şiddet kavramı “hukukun, politikanın ve ahlakın sembolik düzenine ait bir kavramdır” (s. 118). Herbert Marcuse, Benjamin’in şiddet üzerine denemesini şöyle açıklamaktadır: “Benjamin’in eleştirisinin yöneldiği şiddet... yukarıdakilere karşı aşağıdakilerin kullandığı şiddet değildir... Benjamin’in eleştirdiği şiddet: var olanın (Bestehenden) şiddetidir; yani meşruluk, gerçeklik ve doğruluk tekeline bizatihi var olandan sağlayan şiddet...” (Marcuse’den akt. Löwy, 1999, s. 188).

Benjamin İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıç yıllarında Almanya’nın o kaotik atmosferinde -bu kaostan sorumlu tutulan Yahudi halkın bir mensubu olarak-, bu şiddet dolusu güzergahta “şiddet sorunu” üzerine yoğunlaşır. “Faşizm, şiddet, sanat, teoloji, ütopya, tarih ve toplumların değişimi üzerine sürdürdüğü düşünsel çabasında tüm bunların merkezinde şiddet sorunu vardır” (Akkaş, 2020, s. 1). Benjamin “Şiddetin Eleştirisi Üzerine” metninde mitik şiddet (mitik hukukun koruyucu şiddeti, iktidar tarafından koruyucu) ile Tanrısal şiddet (tanrısal adaletin yıkıcı şiddeti) arasında bir karşıtlık kurar ve ayrım yapmaktadır. Böylece şiddetin birinci işlevi hukuk kurma ikinci işlevi de hukukun korunmasıdır. Mitik şiddet hukukun her türlüşünü ya kurar ya da korur. Ertan Kardeş’in belirttiği üzere “mitik şiddet döngüsel olarak şiddeti yeniden üretirken Tanrısal şiddet tekrarı kırarak yeni bir tarihsel çerçevenin önünü açar. Eski yasayı tamamen ortadan kaldırarak yeni bir düzene kapı aralar. Bu haliyle de Tanrısal şiddet devrimci bir karakter taşır. Mitik şiddet, yazgısal bir mantığı kullanırken Tanrısal şiddet yazgının mührünü kırar” (Kardeş, 2017, s. 33). Böylece mitik hukukun kurucu şiddeti hukuk kurmayla ve iktidarla doğru orantılıdır aynı zamanda adaletin karşısında yer alır.

“Hukuk kurma şiddetten arınmış, şiddetten bağımsız değildir; şiddete bağlı bir amacı zorunlu biçimde ve içerik olarak, iktidar adı altında hukuk biçiminde ortaya koyar, dar anlamda doğrudan hukuk kurucu şiddete dönüştürür. Hukuk kurma, iktidar kurmaktır, bu anlamda şiddetin dolaysız tezahür ediş eylemidir. Adalet ilahi amacın ilkesiyken, iktidar mitik hukuk kurma ilkesidir” (Benjamin’den akt. Ertuğrul, 2017, s. 131). Benjamin’in açıklamasından çıkarılan sonuç, mitik şiddetin hukuku uygulamaktan ziyade hukuku kuran bir şiddet olmasıdır. Burada dağıtıcı veya ödüllendirici bir adalet söz konusu değildir (s. 131).

Benjamin “şiddet”i açıklarken Niobe, Apollon ve Artemis, Prometheus efsanelerine yer vererek Yunan dünyasına ait örnekler verir. Bu örneklemelerde Niobe’nin başına gelen şiddet -Niobe’nin çocuklarına kanlı bir ölüm getirir, bununla birlikte annenin yaşamı bağışlanır- Benjamin’e göre yazgıdan gelmektedir çünkü yeni bir hukukun kurulması söz konusudur (s. 131). Bu noktada Derrida “kanlı ölüm”ün Benjamin’de mitik şiddeti Tanrısal adaletten ayıracak ayırt edici bir terim kullanır; “Benjamin mitik şiddetten bahsederken “Yunan”, Tanrısal adaletten bahsederken ise “Yahudi” bir şeyi düşünmektedir” (Derrida’dan akt. Ertuğrul, 2017, s. 132). Böylece Benjamin’e göre hukukun mitik koyuluşu sadece kralların ve iktidar sahiplerinin ayrıcalığı olurken “şeytani” bir muğlaklık içerir (s. 132). Burada bir hukukun uygulanması değil, hukukun koyuluşunun şiddeti söz konudur ve dağıtıcı adaletten, ceza veya cezalandırmadan söz edilemez (s. 132). Benjamin Yunan ‘*mythos*’unun şiddetinin karşısına Tanrı’nın şiddetini koyar. Ona göre Tanrı’nın şiddeti sınırlar ve hudutlar koymayan aksine bunları yok eden şiddettir. Tanrı’nın şiddeti kan dökücü değildir ama kan dökmeden yok etmektedir (s.134).

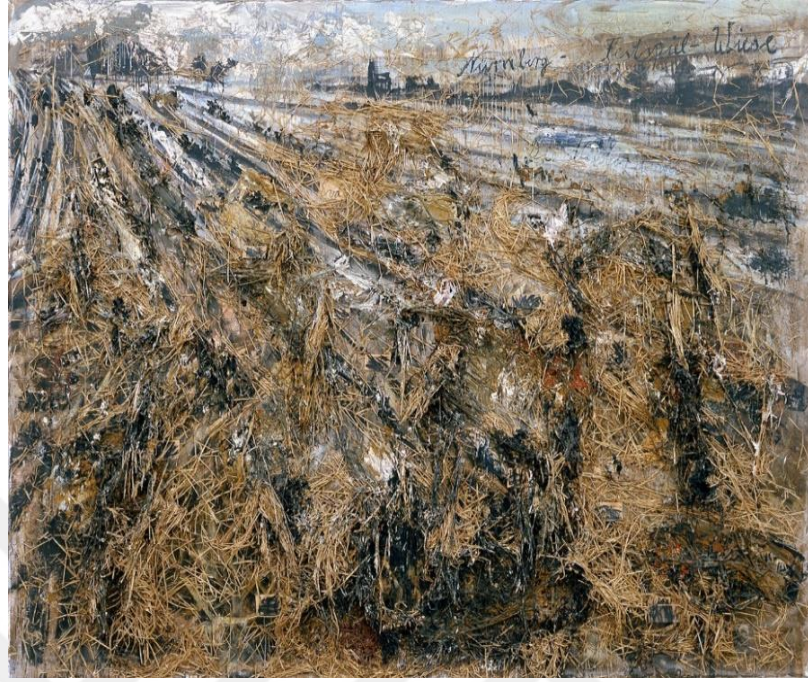
İlahi şiddetin asli özelliği, her anlamda mitik şiddetin karşıtı olmasıdır. Mitik şiddet hukuk yaratıyorsa, ilahi şiddet hukuku yok eder; ilki sınırlandırır, ikincisi ise sınırları ortadan kaldırır; mitik şiddet hem yükümlülük hem de kefarete getirir, ilahi şiddet ise vurucudur; ilki kanlıdır ilahi şiddet ise kan dökmeden öldürür. Mitik şiddet çıplak hayata ilişkindir ve kan da çıplak yaşamın simgesidir. Hukukun mitolojik şiddeti canlının yaşamı düzleminde kalarak kan akıtmaktadır. Mitik şiddet, çıplak hayat üzerinde kurulan, sadece

kendi için kan şiddeti iken, saf ilahi şiddet yaşayan her şey üzerinde, yaşayanlar için şiddettir. İlki kurban ister ikincisi ise kurbanları kabul eder (Benjamin'den akt. Ertuğrul ,2017, s. 132).

Benjamin'in bu düşünme hattı içerisinde ilerlediğimizde Derrida'ya göre "tarih Tanrısallık şiddetinin tarafındadır, politik olanın devlete bağlanmadığı 'yeni bir tarihsel çağ açılacak' ve hukukun mitik formlarının sonu gelecektir. Yani 'Staatsgewalt'ın sonu - devlet otoritesinin sonu" (Derrida'dan akt. Ertuğrul, 2017, s. 134).

Sonuç olarak, "Holokost", Tanrısallık şiddetinin yorumlanamaz bir açığa vuruluşudur. Benjamin, 'bu Tanrısallık şiddet' der; "imha edici, kefareti ödeticisi ve kansız olacaktır. 'Çarpan ve kefareti ödeticisi kansız bir süreçle' halihazırdaki hukuku yıkacak bir Tanrısallık şiddet" (s. 138). Fransız filozof Jacques Derrida, mitik şiddeti Yunan miti, ilahi şiddeti ise Yahudi şiddeti olarak nitelendirmektedir. Benjamin'in ilahi şiddetine karşılık Nazi'lerin gaz odalarında kan dökmeyen insanları imha etmesine karşılık geldiğini belirtir. Derrida'ya göre: "Gaz odaları ve krematoryumları düşündüğümüz zaman, kansız olduğu için kefareti ödeticisi olan bir imhaya yapılan bu araştırmayı ürpermeden nasıl anlayabiliriz? Holokost'u bir kefareti ödeme ve Tanrı'nın adil ve şiddetli öfkesinin deşifre edilemez [okunamaz] bir imzası yapan bir yorum düşüncesi dehşete düşürüyor" (Derrida'dan akt. Ertuğrul, 2017, s. 139).

Konu hakkında, gerek Goya'nın '3 Mayıs Katliamı' veya Picasso'nun 'Guernica'sı gerekse Kiefer'in 'Nuremberg Alanı' adlı resimler olsun tüm bunlar gerçek yaşamışlıktan alınmış ve toplumsal şiddeti anlatan önemli eserlerdir. Alman sanatçı Anselm Kiefer, yaşadığı coğrafyanın tarihini ve kültürel olgularını travmatik bir şekilde yorumlayarak, sembolik öğelerin yer aldığı eserler üretmiştir. Resimlerinde genellikle figüre yer vermemesine rağmen ölümü, savaşı, politikayı ve eleştiriyi bir arada kullanarak derinlikli bir sanat yapıtı ortaya koyar. Gerek kullandığı materyaller gerekse belleğindeki imgelere ve sembolik ifadelerle bakıldığında, yıkımın ardından yaşadığı travmayı görmek mümkündür.



Resim 11: Anselm Kiefer, “Nürnberg”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Saman ve Karışık Teknik, 280x380 cm, 1982

Erişim: <https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/nürnberg>

Kiefer’in imgelerle ördüğü simgesel anlatımlı resim olan Nürnberg Alanı resminde, saman, boya ve emülsiyon gibi farklı malzemeleri kullanmıştır. İnsanın kendi eliyle yarattığı yıkımı imgeler ile aktarılan bu resimde, Nürnberg, yüzyıllardır Avrupa’nın en önemli zanaatkar mekanlarına ev sahipliği yapan, Almanya’da tarihsel olarak önemli bir şehirdir. Resimde, sağ üst köşede *Festspiel-Wiese* (festival alanı) kelimeleri görünüyor. Kiefer’in saman ve yağlıboya yığınlarıyla resmettiği bu alan, Adolf Hitler tarafından büyük Nazi mitinglerini, Holokost suçları ve Nazilerin diğer dehşetlerini ele alan uluslararası bir mahkemenin yeri olarak seçilmiştir. Nürnberg, bir hafıza yeri, hesaplaşma yeridir. Besim F. Dellaloğlu’na (2012) göre:

Benjamin’in hiçbir metninde “Holocaust” kavramına rastlanılmaz. Holokost kavramını hiç kullanmamıştır çünkü yaşamamıştır, bizzat deneyimlememiştir. Ama Holokost O’nun metnine içkindir sanki. Holocaust sadece Yahudi Soykırımı’nı tanımlayan İbranice bir kavramdır. “Bütünüyle yanmış” anlamında. Auschwitz ile simgeleşen toplama kampı aslında modern fabrikanın evrimleşmiş bir halidir. Fabrika ile toplama kampı arasındaki tek

fark hammaddelerinin farklı oluşudur. Auschwitz'in hammaddesi insandır. Ürettiği mal ise ölüm. Tarih deyip, ilerleme deyip, faşizm deyip Holokost demeden olur mu? İşte bu yüzden Benjamin ilerlemeye inanmaz onun için ilerleme yalandır. Ancak modern ve ileri bir devlet soykırım yapabilir. Bu durum faşizmin modernliğin istisnası değil kuralı olduğunu gösterir. Kısaca faşizmin modernliği veya modernliğin faşizmi. Aslında Tarih Tezleri Üzerine yazılarında da anlatılan bunun hikayesidir (s.138-139-140).

Dellaloğlu'na (2012) göre faşizm, otuzlarda tüm dünyayı kasıp kavuran kötü ama istisnai bir süreç değildir, kuraldır (s. 139). Zygmunt Bauman *Modernite ve Holocaust* kitabında bu konuya değinmiştir:

Yani Auschwitz modern fabrika sisteminin sıradan bir uzantısıydı. Mal üretmek yerine, hammadde insanlardı ve son ürün ise ölümdü; yöneticinin üretim çizelgesinde, günde şu kadar birim diye özenle belirtilmişti. Modern fabrika sisteminin en önemli simgesi olan bacalar insan etinin yakılmasıyla oluşan keskin dumanlar püskürtüyordu. Modern Avrupa'nın son derece akıllıca düzenlenmiş olan demiryolu ağı, fabrikalara yeni bir tür hammadde taşıyordu. Tıpkı öteki kargolarda olduğu gibi yapıyordu bunu. Gaz odalarındaki kurbanlar, gelişmiş Alman kimya sanayii tarafından yapılmış prusik asit tabletlerinden üretilen zehirli gazları soluyordu. Mühendisler krematoryumları düzenlediler; yöneticiler de daha geri kalmış ulusların imreneceği bir heyecan ve verimle çalışacak bir bürokrasi sistemi düzenlediler. Genel plan da çarpıklaşmış modern bilim sel ruhun bir yansımasıydı. Tanık olduğumuz, toplumsal mühendisliğin büyük bir şemasından başka bir şey değildi... (Bauman'dan akt. Dellaloğlu, 2012, s. 140).

2.5. Walter Benjamin’de Metafor Yerine Tarih Meleği Alegorisi

“Tarih Kavramı Üzerine Tezler” in yazıldığı tarihsel bağlam Stalin’in Almanya’yla Saldırmazlık Paktı imzaladığını öğrendiği an ve İkinci Dünya Savaşı’nın patlamasıyla belirlenir. Bu Tezler Löwy’e (1999) göre, “dağılmayı” oluştururken aynı zamanda modern ilerleme ideolojisi eleştirisini oluşturmaktadır aynı zamanda da sadece “umutsuz bir tarihsel durum karşısında gösterilen bir tepki” ye indirgemek yanlış olacaktır (s. 222). “Tarih Kavramı Üzerine” tezlerinde ütopik-dinsel modernite eleştirisinin özellikle çarpıcı bir örneğini oluşturan 8. Tez’i Angelus Novus/Tarih Meleği adlı resmi üzerine bir yorum olarak sunulmaktadır. Paul Klee’nin Tarih Meleği adlı resmini gençliğinde edinen Benjamin’in betimlediği şey ile resimle pek ilişkisi yoktur. Kendi duygu ve düşüncelerini ressamın sanatsal imgelemine yansıtma sorunudur. Löwy’e (1999) göre, içindeki öğelerin yazarın onlara bilinçli olarak verdiği rol dışında anlamdan yoksun bir “alegorik metin” bulunmaktadır olacaktır (s. 222). Ve Benjamin’in faşizmle ilgili yazılarında faşizmde yıkıcı bir etkinin olduğunu belirtmektedir. “Faşizm dışarıdan durdurulamaz, kendi olanaklarıyla onun üstesinden gelinebilir, yol açtığı yıkıcı süreç bir noktadan sonra kendini de yok eder” (Başer, 2017, s. 22). Benjamin bunu Tarih Meleği resminde görür. Bize doğru bakan bu “yeni melek” ona göre tersten bakmaktadır, geriye dönmektedir, gerideki yıkımın bir kutsal düzenlemeye dönüştüğü yeredir (s. 22). Tarih Meleği resmi üzerinden Benjamin, bir edebiyat kavramı olan *allégoria* (alegori) üzerinden açıklamaktadır.



Resim 12: Anselm Kiefer, “Kanatlı Kitap”, Kurşun, Kalay ve Çelik, 188x528x109 cm, 1992-1994

Erişim: <https://www.iheartmyart.com/post/100505571148/anselm-kiefer-german-born-1945-book-with>

Kiefer, ilerlemenin bir yolu olarak geçmişi keşfetmekle ilgilenir. Bu keşifte Almanlar, [geçmişi] unutmak ve her zaman yeni bir şeye başlamak isterler, ancak Kiefer’de yalnızca geçmişe giderek geleceğe gidilebilir. Benjamin’in tarih meleği alegorisi ile Kiefer’in “Kanatlı Kitap” heykeli ikisi de geçmişe bakarak, geçmişin o kırıntılarında, nesnelerinde şimdiye taşır. Farklı medyaları (kurşun, boya, emülsiyon, saman ve demir vb.) sanatının değişmez ve merkezi bir parçası olmuştur. Sanatçının kitapları, görünüşte farklı tarihsel sembolleri ve görüntüleri birleştirir.

Benjamin’e göre tarih yazmak, bir geçmişi yeniden sunmak ya da şimdiyi sunmak değildir (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 100). ‘‘Geçmiş tarihsele olarak kurmak, onu gerçeklikte nasıl idiyse öyle tanımak demek değildir. Bir anıyı bir tehlike anında parıldadığında yakalamak demektir’’ (s. 100). Dolayısıyla tarih, belleğin tehlikeye düştüğü yerde başlar aynı zamanda tarihin belirişini ve kayboluşunu belirleyen bir ‘‘parıldama’’ anında başlar (s. 100).

Alegori, Yunancada *allégoria*, “başka türlü söylemek” demektir (Başer, 2017, s. 23). Benjamin sembol ve alegoriyi ayırırken sembolü yok edelim veyahut sembol kötüdür demiyor (s. 23). Nami Başer’e göre, sembol biraz statik bir şey, mesela terazi adalettir gibi ve orada birdenbire ebediyen aynı kalacak bir süreçten söz ediyoruz (s. 23). Oysa alegori daima bir anlatı gerektirir. Bu anlatı sembolden bile yola çıksa muhakkak anlatının hikâyesinin geliştirilmesiyle değişik boyutlara ulaşır (s. 23). Bunun sonucunda alegorik olarak başka bir şeyler söyleme sürecinde ikili anlam oluşur ve bir yorum gerektirir (s.23). Başer’ göre Benjamin burada, bu gerçekliğin sürecin üzerinde durur. Bizi hikâye ve tarihin kesiştiği bir noktaya getirir (s. 23).

Eski Yunan’da bulunan Yunanca bir sözcük olan alegori, Yahudi bir düşünür olan İskenderiyeli Philon tarafından ilk olarak yorum getirilmiş ve kullanılmıştır (s. 24). Platon’un da mağara efsanesine sonradan mağara alegorisi denilmiştir (başka bir şey anlatmak istiyor ama hikâye sürekli olarak başka bir şey anlattığını bize söylemeden bir yerde bitiyor ve biz onu tekrardan başka şekilde gündeme getiriyoruz). Benjamin için sembol anlıktır alegori ise art arda gelir ve sembolü reddetmez çünkü sembol onda yıldırım gibi bir şeydir (s. 24). “Sembol bize Goethe’nin ‘urfenomen’ dediği özelliği sunar, verir. Urfenomen en temelde olan fenomenin özü diyebileceğimiz, tezahür ederken kendini öz olarak veren, bir yerde fenomenin aslıdır. Ama bir parlama içinde sunar ve bu şimşek aniden olan bu fırlama, estetik alan ve devrimlerin aciliyetinin sembolüdür” (Başer, 2017, s. 24).

Walter Benjamin 1925’te Frankfurt Üniversitesi’ne sunduğu *Alman Trajik Dramasının Kökenleri* adlı doktora tezinde Barok dönemdeki Alman dramalarını (dinsel alegoriler), önceki Orta çağ tiyatro oyunlarının sekülerleşmesi ve alegorizasyonu bağlamında inceler (Çiçek, 2016, s. 30). Löwy’e göre, Alman barok dramasındaki alegori “kendisini taşlaşmış, ilkesel bir peyzaj olarak seyircinin bakışları karşısında sergileyen tarihin ‘facies hyppocratica’dır (hipokrat’ın ölülerin ve hastaların yüz ifadeleri)” (Löwy, 1999, s. 222-223).

Samuel Weber, film ve fotoğrafıy Barok alegorileri üzerinden yaptığı örneklemede; “nasıl film ve fotoğrafı, bir başlık, bir okumalık (legend) ya da bir yazıt

gerektiriyorsa, Barok alegoride fenomenal dünyanın fragmanlaşması ve yerinden edilmesi de yazıtın hâkimiyetinin damgasını vurduğu yinelemeli bir zamansallık doğurur: yolu işaretlemek ve görüntü ile görüntünün anlamı arasında bizzat görüntüler ancak bir yazının (Bilderschrift) unsurları olarak imlemede bulunurla” (Samuel Weber’den akt. Cadava, 2008, s. 55). Bu okumalıklar, “alegorinin çetrefil karanlığı içinde bir parıldama” olarak açıklanabilir (s. 55).

Benjamin’de ‘şimşek’ sözcüğünü “belleğin parıldamalarıyla, benzerlik algısının birdenbireliğiyle, olayların ya da görüntülerin aniden yüzeye çıkmasıyla ilişkilidir” (s. 55). Benjamin’in yazılarına kat eden şimşek, bir ‘dil’ olarak anlaşılabilir. “Yazı-olan-şimşek, tam da beliriverdiği anda yok edilmekle kalmaz, onun yansımalarının/düşüncelerinin (replections) aydınlattığı nesneler, bizzat düşünmeyi olanaklı kıldığı için alevlere dönüşürler. Yani, herhangi bir düşüncenin hakikat-içeriği, ancak düşüncenin anlamaya çalıştığı şeyin yok edilmesiyle ortaya çıkabilir” (s. 56). Kısaca Benjamin’in yas oyunu irdelemesinde belirttiği gibi, “hakikat sırrı imha eden bir maruz-bırakma işlemi değil, sırta hakkını teslim eden bir vahyetmedir” (s. 56). Eduardo Cadava’ya (2008) göre “hakikat yapıtın sırrına sadık kalarak, kendini sunma aczini açık eder. Alegori ne ise o olmak için kendinden uzaklaşan bir halde gerçekleşebilir. Hakikat okunabiliyorsa, artık burada olmayanın izlerinde okunabilir” (s. 57). Bu yüzden Benjamin, şimşek parıldamasını okumayla birleştirmiştir. Hatta alegorinin zamansallığına dikkat çekerek, şöyle der: “Öyleyse, alegorik olanın alanında gelişmiş olan Trauerspiel, formu bakımından temelde bir okuma-dramasıdır... Durumlar pek sık değişmez, ama değiştiğinde de bir parıltı gibi (blitzarting), sayfayı çevirdiğinizde yazı fontunun görüldüğü gibi değişir” (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 57). Cadava’ya göre “tarih, sözcüğünü ‘doğanın simasına’ kaydeden ‘geçiciliğin gösterge-yazısı’ gibi, bu parıldayan harfler yalnızca bizzat alegorinin geçici karakterini değil, tarihin yazısal karakterini de gösterirler. Alegori de tarih de geçicilikleri içinde okunmalıdır demek, alegorinin de tarihin de hakikati yalnızca harabeler biçiminde gelebilir demektir” (s. 57). Benjamin’de yazdığı bir pasajda yaşamı ölümün gelişyle ilintilendirerek alegorinin çarpıcı gücünden şöyle bahseder: “Alegorik niyetin çarpmasına maruz kalmış her ne varsa, yaşam bağlamlarından koparılmıştır ve aynı hamlede hem imha hem de muhafaza

edilir. Alegori harabelere bel bağlar. Taşlaşmış huzursuzluğun imgesini sunar” (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 57). Benjamin’in bu yazısı fotoğrafı ile örnekleyen Cadava, bu harabelere fotoğrafının hakikatinin hareketli mahallidir der. Aynı zamanda fotoğraf fotoğraflananın “bir taşlaşmış huzursuzluk imgesidir” alegori gibi, “sunduğu şeyin tam da var olmayışını imler” (s. 57).

Walter Benjamin, Religion and Aesthetics: Rethinking Religion Through the Arts (Walter Benjamin, Din ve Estetik: Dini Sanatlar Aracılığıyla Yeniden Düşünmek) adlı kitabında S. Brent Plate, alegoriyi şöyle tanımlamaktadır:

...Alegorileştirmek, söylenenle kastedilen arasında bir yarık oluşturarak onu başka bir türlü anlama sokar. Alegorik konuşmak, kamuda (in public), başka türlü (otherwise) konuşmaktır, çünkü alegori diğer (other) konuşmaktır (Yunanca: allos, ‘diğer’ + agoreuein, ‘kamusal olarak konuşmak’). Tipik olarak, alegorinin bir yazanı, bir şey söyleyen başka bir şey kasteden bir yazarı vardır, ancak aynı zamanda bir okuyucuya, iki ya da daha fazla düzeyde okuyan bir yorumlayıcıya ihtiyaç vardır... Aslında ‘nihai olarak alegori sadece eleştirel bakışta’ ortaya çıkar ve anlamı ancak alenen (in public) ifşa edilir. Benjamin için eleştirinin rolü, özellikle alegorinin önemli bir unsuru olacaktır ve bu alegorinin, sembol gibi, iletişimin kamusal ve kültürel modu olma biçimine doğrudan bağlıdır (S. Brent Plate ‘den akt. Çiçek, 2016, s. 30).

Çiçek, sembolde nesnenin, imgenin ya da konuşmanın söylediği ile kastettiği şey arasında, geleneksel de olsa zorunlu bir ilişkinin olduğunu söyler (Çiçek, 2016, s.30). Sembolün görünüşü temelli bir biçimde işlev görürken, sembolün geleneklerini mutasyona uğratar. Böylece her alegori görünüşle anlam arasında bir ayrıma sahiptir (s.30). Çiçek’in tanımına göre alegori böyle bir “mutasyona uğrayan semboldür” (s.30).

Benjamin metafor yerine alegoriyi önerir çünkü metafor bütüncül bir anlatımdır. Benjamin alegoriyle, değişen karakteri ve biçimle içerik arasındaki ilişkinin belirsizliği nedeniyle ilgilenir. “Alegorinin kendisi en genel anlamıyla semboldür, ancak sembolün kırılabilirliğini ve işaretin keyfiliği ve şartlı oluşu karşısındaki ânlık galibiyetini ifşa eder” (Çiçek, 2016, s. 32). Sembol ise bir ‘fikrin’ (idea) temsidir, ancak bu fikirden ayrılmayan bir temsildir (s. 32). Plate’e göre “alegori sembol gibi gözüktür, ancak maddi işaret/anlam

ilişkisini, özellikle yorumlayıcıların algısından kaynaklanan, başka olası anlamlara açar” (Plate’den akt. Çiçek, 2016, s. 32). Alegoride Benjamin’i ilgilendiren geçici ve yıkıcı doğası olmasıdır. “Alegori...zevkli illüstratif bir teknik değil, ancak konuşmak gibi, yazmak gibi, [ayrı] bir ifade biçimidir... Klasisizme zıt olarak. Baroğun karakteristik özelliği sembol sanatından ziyade alegori tekniğidir” (s. 32).

Maddesel bir gerçekliğe sahip olan sembol, duyularla deneyimlenirken aynı zamanda düşünceleri doğurur, algı (özellikle görme ve işitme) sembolleri doğurmaktadır (s. 32). Plate’ e göre, “alegorik estetiğin yaptığı şey sembolü harekete geçirmek, duysal algının toplumsal yapılanmasını ve toplumsal-kültürel bir değişimin algıyı ve daha sonra düşünceyi ortaya çıkaran sembolü nasıl değiştirdiğini göstererek sembolü bozmaktır” (Plate’den akt. Çiçek, 2016, s. 32). Bu noktada Benjamin’in alegorisi kültür içinde köklü ve geleneksel anlamları oldukça kararlı olan sembolün yerine, algının ve sembolleştirme süreçlerinin tarihsel değişkenliğine işaret etmektedir (s. 32). Böylece sembolde bir yerine geçme süreci söz konusudur, alegorideyse kavram ve fiziksel dünyamıza iner ve biz bunu imgede görürüz (s. 33).

Benjamin, metafor yerine alegoriyi önermesinin nedeni metaforun bütüncül bir anlatım olması böylece metafor yerine alegori kavramını alır. Somut ifadelerden ziyade düşündürücü anlamlara, özlü sözlere, diyalektik imgelere ve alegorilere yer verir. Plate ise, metaforun karşısına metonimi koymaktadır. Metafor ile metonim arasındaki fark süreklilik ile süreksizlik arasındaki farktır. Metonim birbiri ardına gelen bağlantısız bir şey olabilir Plate’in söylediği gibi:

Sembol bir fikre doğrudan bağlı tek bir anlamı amaçlarken alegori yeryüzüne bağlılığı ve sürekli görünür varlığıyla anlam çokluğuna açıktır. Sembolde anlam bir kere kavrandığında göz ardı edilebilir ancak alegori anlamın fiziksel doğasını ortaya koyar. Önemli olan alegorinin görsel imgesidir, çünkü maddesel nesne ile gayri-maddi anlam arasındaki diyalektik etkiyi koruyan bu dünyadaki şimdi ve buradadır. Sembol, nesne ile anlam arasındaki diyalektik ilişkiyi ortadan kaldırırken, alegori yerinde bırakır; dolayısıyla alegori Benjamin’in iyi bilinen “diyalektik imge”sinin öncülüdür... Geleneksel olarak alegori metafor ve metonimin özel bir birleşimi olarak değerlendirilir.

Alegori metaforik ekseninin metonime şiirsel yansıtılmasıyla ilgiliyken, metafor dilin düzenini oluşturan senkronik farklılıklar sistemi, metonim de kendisiyle yapının konuşma zamanında gerçekleştiği diyakronik (zaman içinde gelişen, statik olmayan) birleşme ve bağlantı ilkesi olarak anlaşılır. Metafor bir hiyerarşi yaratan dikey yönelimliyken, metonim zaman içerisinde yatay olarak yayılır (Plate'den akt. Çiçek, 2016, s. 33).

Böylece Çiçek'in açıklamasıyla, “sembol anlatısal bir bütün barındırırken, alegori çoklu başka yorumlara açık ve keyfi bir yapıya müsaade ettiği için totalci eğilimleri bozar. Bu bozulmalar yapısal olarak metonimiktir” (s. 33).

Metanomi, bitişikle (Latince ‘com’ ile + ‘tangere’, dokunma) ilgilidir ve birlikte var olan bir yüklemcil (predicative) seri ya da bir terimler zincirini ima eder. Bu terimler yan yana yerleştirilirler -dolayısıyla birbirine değerler- ve tümceler anlamlı cümleler oluştururlar. Metaforik bir kelimeyle onun (dilini kendi yapısında temellenen) görünmez ve sıklıkla aşkın anlamı arasında bir benzerliğe dayanır ve bu benzerlikle daha önce var olmayan anlam ortaya çıkar. Metonimik yapıda birkaç terim yan yana var olurken, metaforik yapıda belli bir zamanda sadece bir tane bulunur (s. 34).

“Metafor” genellikle dikey unsurlarla ilişkilendirilen, tamamlanmamış bütünlüklü bir imge yaratan bir aşkınlık estetiğiyle benzerlik oluştururken “metonim”, maddesel atmosfer, uzam ve zamanda yer olan küçük şeylerle, detaylarla ilgilenir (s. 35). Plate' göre Benjamin'ci alegoride “her fikirle birlikte ifade âni kaotik metaforlar yığına yol açan hakiki bir imgeler patlamasına denk düşer” (Plate'den akt. Çiçek, 2016, s. 35). Böylece bir anlamlar yığını, yoğun ve sınırsız bir anlamlama yaratır. Metaforlar birbirinin yerine geçebilmeyi imkânsız kılacak şekilde birbiri yanına dizilerek metonimik bir yapıyı oluştururlar ve bu durumda alegorik işaretin çok-anlamlılığı kendini ortaya koyar (s. 35). Bu metonimik yapı içinde sembolik işaret mutasyona uğrar ve herhangi bir kişi, nesne ve ilişki kesinlikle herhangi başka bir şeyi kastedebilirken alegori de bir şey söyleyip başka bir şeyi kastedebilir (s. 35). Kısaca Cengiz Çakmak'ın ifadesiyle de alegori, “suskun olanların konuşurulması”dır (Çakmak, 201, s. 79).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNDA DİYALEKTİK İMGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNDA DİYALEKTİK İMGE

3.1. Yeni Dışavurumculuk

“Yeni Dışavurumculuk”, 1970’lerden itibaren Avrupa’da ve ABD’de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılan bir genelleyici terim. Kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirilebilir. Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı gibi bir “geri dönüş” kısaca “resmin geri döndüğünün” işaretidir. “Tuval” in yeniden kullanıma döndüğü Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Modernist resme hâkim olan biçimsel kaygılar geri plana itilir, üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana çıkar bu durumda Yeni Dışavurumcu resim üslupsal özgürlüğün ifadesidir. Kimilerine göre “görsel ve duysal olana yönelik müthiş bir özlem” in ifadesi bu tavırda duygu ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirilmiştir. Bu grubun sanatçıları farklı resimsel kaygıları yansıtırken, ulusal/kültürel kimliklerinin de belirgin biçimde görünür hale geldiğini görmekteyiz (Antmen, 2014, s. 263-265).

Beral Madra (1991), Yeni Dışavurumcu sanatının çıkışının sanat tarafından yaşandığı, ama izleyici tarafından gerektiği gibi algılanamadığını belirtir. Yeni Dışavurumculuk, modernin bitişi karşısında modern sanatın kendi olanaklarından bir aşı yapmak anlamını taşıyordu. Madra’ya göre Yeni Dışavurumculukta içerik ve üslup açısından tek düzeliğe yatkınlığı, birçok sanatçıyı 80’li yılların sonuna doğru tedirginliğe itti; bir değişim gerekliydi, içerik zenginleştirilmeliydi, doğrudan doğruya anlatımdan uzaklaştırılmalıydı, kilitli düşüncelere yer verilmeliydi (s. 20-23).

Deformasyona uğramış ve sert çizgilerle oluşturulmuş figürler, sanatçının içerisinde yaşadığı duyguyu ve dönemin neden olduğu duyumlar en keskin hatlarla dışa vurulmuştur. Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikatten ziyade yaşanmış bir gerçeklik ve anlam

araştırılır. Belirleyici öge anlatımsal ögedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durum hiçbir anatomik ve perspektif kuralına uymazken figürlerde deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi topyekün soyutlamalara ulaşır. Yaratıcıyı uyarır ve izleyiciyi kışkırtırken sanatçı sürekli heyecan halindedir ve sanatının koşulunu da onun ‘‘iç gerilimi’’ oluşturur (Batur, 2015, s. 325). Romantizm her ne kadar bir iç patlamaysa, dışavurumculuk aynı şekilde bir dış patlamadır.

‘‘Yeni sanat’tan söz etmek gerekmez, diyordu Schönberg; sözü edilen sanatsa, o zaten yenidir’’ (Schönberg’ten akt. Lynton, 2009, s. 339). Lynton, 1980’li yılların sanatını yenilik kavramı üzerine kurguladığını belirtir. 1980’li yılların bir rönesansın ilanıyla karşımıza çıktığını ve bu durumun yeni kuşağın bir önceki kuşağı bir yana itmesi, hatta 1980’li yılların 1970’li yılları yadsımasından da öte bir şey olduğunu belirtir. 1980’li yılların sanatının en önemli iddialarından birisi insan sorunlarını ele almasıdır. 1980’li yılların sanatı birkaç on yıl süren soyut sanat döneminden sonra figüratif sanata bir dönüş olmuştur. Lynton (2009), figüratif sanatın hiçbir zaman ortadan kalkmadığını söyler hatta bu alanda çalışan sanatçıların soyut sanatla uğraşanlardan fazla olmuştur der (s. 339).

Lynton dönemin sanatı hakkında yaptığı açıklamada, Batı Berlin’in Ekspresyonizm döneminde sahip olduğu kültür egemenliğini belli bir ölçüde yeniden kazandığını ve Alman sanat merkezlerinin en gürültücüsü ve en etkini olduğunu belirtir. Ayrıca Lynton,

Batı Berlin’in sunduğu çeşitli yeniliklerden biri de Almanların *heftige Malerei* dedikleri şiddet resmiydi ki, bu da ‘ruhun açıklanması’ olarak kabul edildi. Bir insanın ruhunun bir başka insanın ruhunu gölgeleyecek ve karşısındakini şaşırtacak biçimde nasıl açıklanacağı ve bu açıklamaların, sergiler ve yüceltmelerle öne çıkarıldıktan sonra nasıl sürdürülebileceği sorun yaratıyordu der (s. 345).

Böylece, Berlin’in kendi şiddetini ve sanatını bulmuş bunu da daha duygusal ve daha figüratif biçimde göstermişlerdir. Amerikalı yorumcular ise Post-Modernist yaklaşımı çağrıştıran bir anlayışla, bu eğilime Neo-Ekspresyonizm adını vermişlerdir. Bu eğilim onlara göre, Dışavurumcu akıma bir dönüş olarak değerlendiriliyordu. Oysa bu

Neo-Ekspresyonizm ve onu hazırlayan koşullar, 1905 ve daha sonraki yılların sanatına ve koşullarına benzememektedir. Bu yeni akım kendinden bir öncekini düzeltmeyi amaçladığından herhangi bir öncü akımdan farklı değildir (s. 345).

Yeni Dışavurumculuk Alman merkezli (Batı Almanya) olmakla beraber sanatçıların farklı ulus ve kültürlerden olması -çoğunluğu Avrupalı sanatçılar- Amerika'da da popülerlik kazanmıştır. Yeni Dışavurumculuğun oluşumunu hızlandıran başlıca nedenler; sanat dünyasında arka arkaya gelen bunalımlar, tuvale, resme geri dönme isteği vb. Doğrudan insana (insana dair şeylere) yönelmesi bu akımın sanatta bu denli benimsenmesine ön ayak olduğu söylenebilir. Kavramsal sanatın dışladığı geleneksel öğelere yeniden kucak açan ve sahip çıkan Yeni Dışavurumculuk, sanat piyasasında da resme eski önemini geri kazandırmıştır. Bu durum bir tür yeniden yapılanmadır.

Yeni Dışavurumcu tavrın oluşumunu meydana getiren en önemli özellik biçimsel yenilik diyebiliriz ancak biçim de çalışmalarda sadece bir araçtır. Yeni Dışavurumcu ressamalar, figüratif eğilimler, duyguların yoğun dışa vurumu, kültürel ve tarihsel bellek, otobiyografik sorgulama, simgesel işaretler ve anlatım, dokusallık, biçim bozma ve özgür biçimlendirme, insan psikolojisinin dışavurumu, politik ve siyasal yaklaşım ve cinsellik gibi kavramlar üzerine yoğunlaştıkları bir biçim ortaya çıkar.

Yeni Dışavurumculuk toplumsal otoritenin bireyi ezdiği, savaşların, ekonomik bunalımın, politik bir gerilimin sonucudur. 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğu, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Markus Lüpertz, Gerhard Richter gibi sanatçılar yaşadığı ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir. Bu sanatçılar geleneksel anlayışta resimlerden ziyade kendi yarattıkları simgeleri, mitleri, düş ve bilinçaltını kullanarak resmetmişlerdir. Kendi geçmişleriyle hesaplaşan Alman Yeni Dışavurumcular Joseph Beuys'un açtığı yolda ama daha geleneksel mecra olan resim aracılığıyla çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları kullanarak kendilerini meşgul ederler.

3.2. Yeni Alman Dışavurumculuğun Sanatsal Yaklaşımı

Yeni Dışavurumcu sanatçıların çoğunda Joseph Beuys etkisi görülmektedir. Bu nedenle Yeni Dışavurumculukta kavramsal yoğunluk vardır. Boyada gösterdikleri yoğunluk, dinamizm ve performanslar Beuys'un kavram sanatına borçludurlar. Aynı zamanda Yeni Dışavurumcuların sembolik, yalın, sade ve yabancı Alman biçim dili, Beuys'dan kalan bir sanat mirasıdır. Aslında Amerikan Yeni Dışavurumcuları'nın tavrını en iyi özetleyen, Anselm Kiefer'in "Avrupa'nın tarihi, Amerika'nın medyası vardır... Amerikan sanatı hep kitle kültürüyle ilgili olmuştur" şeklindeki yorumudur (Antmen,2014, s. 267-68).

Nilgün Özayten (2013) Kiefer ve Yeni Alman Dışavurumcular üzerinden şu açıklamayı yapmıştır:

...Siyah, kahverengi gibi koyu renkleri, kalın boya tabakaları, zengin dokusuyla artık hiç kimsenin işitmek istemediklerini söylüyor. Kiefer, Baselitz, Lüpertz ve Immendorf başlangıçta geleneksel resme geri dönen faşistler olarak adlandırıldılar. Oysa Kiefer bu konuda şöyle der: "Faşist misiniz, anti faşist mi? Herkes rolünü almalı". Onun sanatı anıların geri dönüşüdür. Kendini "Politik Existentialist" olarak niteler. Gerçekte onun resmi politik olmaktan çok evrenseldir. Hitler'i uygarlığın olanaklarını tahrip edip, insanlığı tekrar başladığı noktaya döndürmekle suçlar. Karanlık, tehlikeli resimleri derin perspektifi ile kişiyi içine alır. Steven Henry Madoff'un dediği gibi "siyah deri botların sesini işitirsiniz". Temaları Alman manzaraları, Almanya'nın bölünüşüdür. Figürsüz resimler psişik baskıyı kolayca dile getirebilir. Yer yer alevler yükselen, dumanlar tüten gri bulutlu, kahverengi doğal bir Almanya (s. 66).

Anselm Kiefer'in anıtsal tuvaleri resmin ölü düşünüldüğü bir zamanda çığır açmıştır. Sanatçı, özellikle Yahudi Soykırımı, Alman tarihine yönelik imgelerin yanı sıra mitolojik simgelere ve efsanelere de yer verir. Kiefer ilk dönem resimlerinde Germen kültürünü incelemiş, resimleri sanat tarihinin büyük bir kısmına ilham veren "Kutsal Kitap" temalarını konu etmeye başlamıştır. Kiefer, kurşun, cam parçaları, kurutulmuş çiçekler ve Almanya'ya da gönderme yapan saman parçaları gibi ağır malzemeler

kullandığı resimlerinde, doğal yaşam döngüsünü yansıtmak için kendi kendini yok eden organik materyaller (saman, talaş, kum vb.) kullanır. Çağdaşları Joseph Beuys ve Georg Baselitz'in yanı sıra Soyut Ekspresyonizm ve Kavramsal sanattaki savaş sonrası eğilimlerden etkilenmiştir. Kiefer, izleyicide duygusal ve psikolojik bir etki yaratmak için işaretler, gizli simgeler, mimari iç mekanlar ve peyzaj unsurları da dahil olmak üzere kullandığı imgeler, temsili ve sembolik motifleri içeren geniş kapsamlıdır. Bunların birçoğu Almanya'nın geçmişine doğrudan atıfta bulunur. Diğer Alman Yeni Dışavurumcular ile karşılaştırıldığında en karamsar ve en eleştireye maruz kalan Kiefer, büyük boyutlu anıtsal resimlerinde Alman geçmişini anıtsallaştırdığı için kimi kesimlerce Nazi sempatisasyonu muamelesi görür. Anselm Kiefer 1987 yılında Donald Kuspit'e yaptığı açıklamada, “çelişki”nin sanatının ana teması olduğunu, Almanya'nın çelişkilerle dolu bir yer olduğundan ve bu çelişkinin Almanya'nın Yahudilere yönelik tutumunda özellikle belirgin olduğundan bahseder. Ve sanatında, Alman entelektüelliğini hem Yahudi ahlakını aynı anda ifade edebilmeyi istediğini, sanatının politik aynı zamanda bir eylemci olduğunu belirtir (Antmen, 2014, s. 269).



Resim13: Anselm Kiefer “Wayland’ın Şarkısı”, Tuval Üzerine yağlıboya, akrilik, emülsiyon, kurşun ve saman 279x379 cm, 1982

Erişim: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.591/>

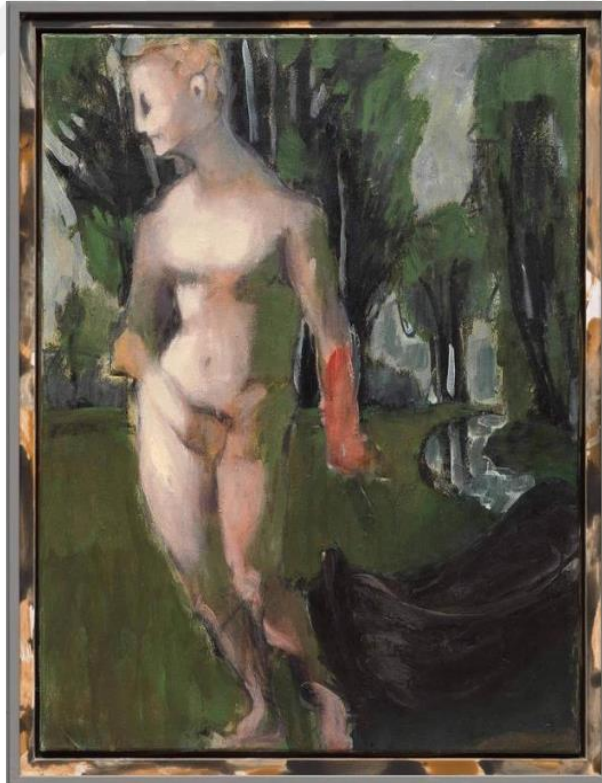
Toplu sergi düzenlemek yerine kişisel sergiler düzenleyen Yeni Dışavurumcu sanatçılarda, manifestolar ve sergi oluşumlarına rastlanılmaz. Hatta George Baselitz, 1961’ de açtığı ilk kişisel sergiyi takiben 1969 sonuna kadar on üç kişisel sergi açmıştır. Berlin Duvarı’nın inşa edildiği yıl olan 1961’de, zamanın muhafazakâr geleneklerine uymayan resimler üreterek tartışmalara yol açar ve yoğun cinsel görüntülerin içermesi nedeniyle de el konulmuştur. 1963 yılında açtığı ikinci kişisel sergisinde el konulan resimlerinden ikisi "*Der Nackte Mann*" ("Çıplak Adam") ve "*Die grosse Nacht im Eimer*" ("Boşa Geçen Büyük Gece "). Öncü bir Yeni Dışavurumcu olarak kabul edilen Alman ressam, baskıcı ve heykeltıraş olan Baselitz, ters görüntülü (baş aşağı) resimlerini 1969’da yapmaya başlamıştır. Batı Berlin’de Baselitz’e sunulan model, uluslararası lirik soyutlama modelidir ancak Doğu Almanya’da yaşayan bir öğrenci olarak kendisinden Toplumcu Gerçekçiliğin uysal kurallarını benimsemesi beklenen sanatçı, her ikisini de reddeder. O, sanatının heyecan verici olması gerektiğine ve tanıdığı Almanya’nın topraklarına kök salmış bir sanat olması gerektiğine kökten inanıyordu. Lynton (2009), Baselitz’in resimleri hakkında, “soyutlamayı reddeden bir Alman ressam dalgasının parçasıdır. Resimleri yalgın bir kahramanlığın, yıkık yapılar arasındaki ya da çorak topraklar üzerindeki güçlü delikanlıların dik ve uyanık duran görüntülerini canlandırıyorlardı” der (s. 344).



Resim 14: Georg Baselitz, “ Brücke Korosu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 280x450 cm, 1983
Erişim: <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/georg-baselitz/#gallery-9>

Sanatsal kariyerine soyut ve minimalist sanatın hâkim olduğu bir dönemde başlayan Alman asıllı sanatçı Georg Baselitz İkiye ayrılmış ve siyasi açıdan dağınık haldeki Berlin'in yaşadığı travmaları, geçmişi ile şimdiki zamanı arasında bocalayan Almanya'yı yansıtıyordu. Bu siyasi ve politik durum o dönemdeki Alman sanatçıları tarafından eserlerinde tema olarak kullanılmıştır. 1980'li yıllardaki sanat yapıtlarının belirgin özelliği renk ve biçimin yanı sıra anlatım yalınlığıdır. Bu yapıtların, boyutları büyük olmakla birlikte bir dizi/seri halinde gösterirler. Kiefer'de olduğu gibi kimi yapıtlarda belli bir mekân düzenlemesi ve enstalasyon içerisinde gösterilebilir.

Kiefer ve Baselitz ile birlikte Alman Yeni Dışavurumcular arasında yer alan Markus Lüpertz, dönemin önemli temsilcilerindendir. Lüpertz, bu grubun sanatçıları gibi ortak toplumsal belleğe sahip olduğundan yaşadığı coğrafyanın sosyolojik olgularından esinlenerek eleştirel bir üslupla eserler üretir. Çok katmanlı bir dili olan görüntülerin rahatsızlık hissi uyandıran bir hali de vardır.



Resim 15: Markus Lüpertz, 'Medea', Tuval Üzerine Karışık Teknik, 99.7x81.3 cm, 2017

Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/markus-lupertz-medea-1>

Savaşın olumsuz sonuçlarını metaforik ve alegorik bir anlatımla izleyiciye sunan Lüpertz, yapıtlarında kullandığı temalara bakıldığında, asker giysilerini, kaskları ve kuru kafaları resmeder. Resimlerindeki imgeler sanatçının savaştan oldukça etkilendiğini anlatır niteliktedir ayrıca ölümü simgeleyen eserleri de çağrıştırmaktadır. Aceleci fırça darbeleri ve renk değerleri, faşist bir ruhun derinliklerini ifade etmektedir.



Resim 16: Jörg Immendorff, ‘‘ İçeriğin Hayranlığı’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 285x330 cm, 1985
Erişim: [https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/ARC9X3/\\$File/Jorg-Immendorff-Anbetung-Des-Inhalts.jpg](https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/ARC9X3/$File/Jorg-Immendorff-Anbetung-Des-Inhalts.jpg)

Alman Yeni Dışavurumcu ressamlardan bir diğeri ise Joseph Beuys’un öğrencilerinden Jörg Immendorff’tur. Resimlerinde ideolojik açıdan önem sahibi insanları bir araya getirerek, alegorik bir dil kullanırken aynı zamanda da ulusal bir tarih okuması yapmıştır. Kendine özgü biçimlendirme dili olan sanatçının eserleri çok katmanlı ve anlatımsal gücü oldukça yoğundur. Almanya’nın karmaşık modern kimliğinin adeta tercümanı olan sanatçı, kavramsal bir yaklaşımın süzgecinden geçmiş alegori yüklü resimleri, onun sıradışı üslubunu yansıtmaktadır. Immendorff’ta aynı çağdaşları gibi resimlerinde açıkça ortaya koyduğu, yaşadığı ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir.

3.2.1. Anselm Kiefer

İmgeyi anlamamanın en iyi yolunun imgeyi çözümlemek olduğu düşüncesiyle imgeyi okumaya çalışmalıyız. İmgelerin nasıl bir işlev gördüğünü inceleyebilmek için kendilerine özgü ilke, kültür ve tarih doğrultusunda okunmaları ve bir resmi açıklayabilmemiz için ilk önce imgeyi çözümlememiz gerekir. Yücel, “görmek göstergeler evrenine girmektir” der (Yücel, 2021, s. 74). İmge üzerine bilinçli bir bakış biçimi olan çözümleme, imgeleri ve imgelerin iletilerini daha iyi anlayabilmemizi sağlar ancak çözümlemede ise anlamı bir kerede kesin biçimde belirleyemeyiz bunun nedeni de yaratıcının ne demek istediğini kimse bilememesidir ve hatta yaratıcının kendisi dahi ürettiği imgenin tüm anlamına egemen olamayabilir (s. 74). Bir resmi çözümlemek, bir imgeyi yorumlamak, bu imgenin şimdi ve burada uyandırdığı anlamı ortaya çıkarmaktır. Yeni Alman Dışavurumcu resimde yaratılan imgelerin bir söylem gibi okunması gerektiğini düşünüyorum.



Resim 17: Anselm Kiefer, Heroic Symbols, 1969

Erişim: <https://www.zoltanjokay.de/2011/01/anselm-kiefer-for-genet-2/>

Sanatçıların ortaya koyduğu her bir imge aslında birer temsil ve işarettir. Bu temsiller anlamlandırılıp gün yüzüne çıkarıldığında sanatçının kendi belleği, yaşadığı dünyaya ilişkin bilinmezlikler de ortaya çıkar. Kiefer’in imgeleri de ortaya çıktığı dönemin psikolojik havasını taşır. Bu imgeler sadece dönemin siyasi ve politik havasını yansıtmakla kalmaz aynı zamanda Kiefer’in hakikatlerini de ortaya koyar. Kiefer’in

çalışmalarında da görüldüğü gibi 1969'dan 1993'e kadar olan yaratıcı süreci, temsile ve Alman olmaya karşı eleştirel bir dizi önemli fotoğraflar sunmaktadır. İlk yıllarındaki çalışmaları, Joseph Beuys'un performansları gibi başlayıp git gide daha ötelere performansın altında yatan anlamdan çıkıp daha resimsel ifadelerle bırakır. Kiefer'in resimleri ve yaratıcı cesareti böylesi bir dünyanın içinde dışa vurmaktadır.

Nobel ödüllü yazar Orhan Pamuk, Anselm Kiefer'in stüdyosunda geçirdiği bir gününü, kitap çalışmalarından manzaralarına tüm imgelerinin metinle kolay çözümlenemez ilişkini şöyle anlatır:

Kiefer'in eserinde kitaplar, tıpkı metinler gibi kutsal şeylerdir. Bu duyguyu Kiefer'in eserinin bize hatırlatması, harflerin, kelimelerin, metinlerin - Heidegger'in deyişiyle şeyliğini hatırlatmasıyla mümkün olur. Kiefer'in bütün hayatı boyunca ürettiği çeşit çeşit kitap ve daha sonraki yıllarda cam, kurşun, başka metal ve alçı levhalarla yaptığı büyük boy kitap heykelleri, biz bu eserlere bakanlara kitabın kutsallığının metin kadar dokuyla mümkün olduğunu vurgular. İster kâğıt üzerine yaptıkları olsun ister madeni kitap heykelleri olsun Kiefer'in bütün kitapları, benim gibi bir yazarda, kitapların aslında birer metinleri değil dokuları olduğu için kutsal olduğu yanılmasını uyandırır (Pamuk'tan akt. Çiçek, 2016, s. 50).

Jürgen Harten'e (2013) göre, 1968 sonrasında ürün veren hiçbir sanatçı Kiefer kadar bilinçli olarak Alman konusundan yararlanmamıştır ve Kiefer kadar hiçbir sanatçı da Alman tarihine köktenci bir tutumla karşı koyamamıştır. Büyük bir olasılıkla Kiefer'in temel amacı ise ne eleştirel ne de özellikle "hastalıklı" bir sanattır. 1970'li yılların başında Hristiyan mitolojisi ve edebiyat tarihine göndermeler üzerine yaptığı resimlerle dikkat çeken Kiefer, 1980'li yıllarda Nazi geçmişini Alman felsefi düşüncesiyle ciddiyetsizce sulandırdığı düşünülmüş ve suçlanmıştır. Kiefer'in anlattığı öykülerin yansıtılabileceği temel nitelikli Alman izlekleri yani orman, tarla, oda ya da salondan yola çıkmıştır. Çalışmalarında kullandığı imgeler, kan ve toprak, karlı manzaralar ve Richard Wagner'in eserlerinden aldığı kurban etme törenlerinin yarattığı huzursuzluğu etkili bir biçimde düzene koyar. Bütün yirminci yüzyıl sanatçıları veyahut

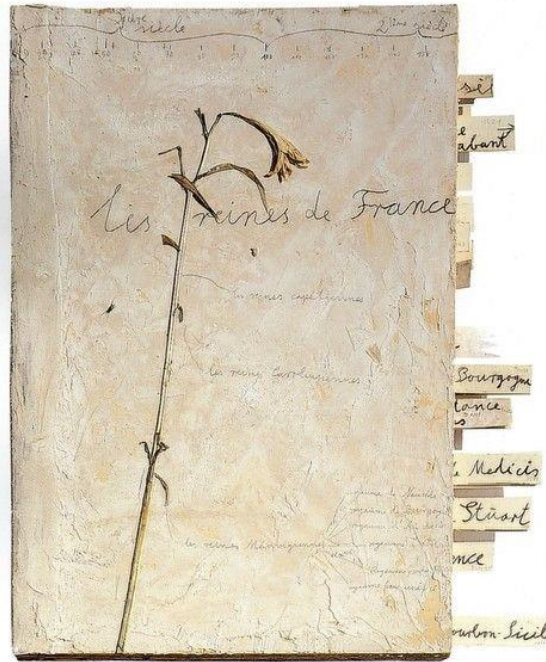
Yeni Alman Dışavurumcu sanatçılar gibi Kiefer’de önce kendi konusunu bulmuş ve bunu pekiştirmiştir (s. 123-125).

Halime Yücel (2021), ‘*İmge Türleri*’ adı altında topladığı bir ‘zihinsel imge’den söz eder. Zihinsel ya da psişik imgeler, doğrudan görsel etkiden bağımsız oluşan, bellekten ya da düş yoluyla gelen görüntülerdir der (s.15). Ve zihinsel imgenin, algının doğrudan sonucu değilse de geçmiş görsel etkinlikler üzerine kuruludur ve yeni zihinsel imgeler oluşturmak üzere imgelem gücümüzle birlikte çalışır. Yücel’e göre zihinsel imgede görselleşme izlenimi egemendir (s. 15). Yücel’in aktarımına göre, Kiefer Yahudi Soykırımı’nı görmemiştir, Auschwitz kampını yaşamamıştır çünkü Auschwitz kampı ile aynı yılda dünyaya gelir. Böylesi bir atmosferin içine doğan Kiefer’in çocukluğu da bu yıkıntılardan, bu harabelerden kendine yeni oyun alanları yaratmakla geçer. Sanatsal kariyerinde yarattığı imgeler, şüphesiz çocukluluğunun zihnindeki görselleridir. Bu psişik imgeler, doğrudan görsel etki ile olmasa da bellekten düş ile gelen görüntülerdir. Benjamin’in şimdiki zaman’a yaptığı vurgu gibi:

Yaşamın hakiki ölçüsü bellektir. Geriye doğru bakarak, yaşamı şimşek gibi kat eder. Birkaç sayfa geriye dönmek için harcanan az zaman içinde, bellek sonraki köyden kalkar ve sürücünün yola çıkmaya karar verdiği yere gider. Bazıları vardır ki yaşam onlar için yazıya dönüşmüştür, onlar bu yazıları ancak geriye doğru okuyabilirler. Yalnızca bu şekilde -şimdiki zamandan kaçarak- yaşamı anlayabilirler (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 60).

“Geçmişin bütün ufkunu kaplayan şimşek çakması” olarak gelen diyalaktik görüntü/imge’nin zamansallığı, Benjamin’in “düşüncenin hareketindeki duraklama” dediği şeyle örtüşür (Cadava, 2008, s. 96). Bu duraklama “geçmiş ile şimdiki anın bir takımyıldızı halinde parıldadığı” bir noktayı açıklar (s. 96). Benjamin yıldızları, mimesisin olanaklılığı veyahut mimetik yeniden üretim süreci ile bağ kurar. “Binlerce yıl önce, yıldızların oluşturduğu burçlar öykünmeye esin kaynağı olmanın da ötesinde öyle nesnelerdi ki, mimetik karakteri anlamının olanaklılığı ile ilişkilidir (s. 61). “Anlamlı şekillenmelerin yani mimetik bir nesne niteliğinin var olmuş olduğunu farz etmek zorundayız. Örneğin yıldızların şekillendirdiği burçlarda/takımyıldızlarda” (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 61).

Benjamin *Trauerspiel* kitabının girişinde, düşüncenin dağınık unsurlarını bir araya toplayan fikirlere “konfigürasyonlar” ya da “burçlar/takımyıldızlar” der (s. 64). “Fikir kavradığı şeyden temelden farklı bir alana aittir, takımyıldızlar yıldızlarla nasıl akrabaysa, fikirler de şeylerle öyle akrabadır ve fikirler ebedi takımyıldızlardır” (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 64). Böylece yıldızdan takımyıldızına giden harekette geçmiş ile şimdiyi bir araya getirerek ansızın “bir şimşek çakması gibi bir takımyıldız biçiminde” beliren bir temsile aittir (s. 64).



Resim 18: Anselm Kiefer, Fransa Kraliçeleri, Karton Üzerinde Kömür, Kalem, Emülsiyon, Akrilik, Kurutulmuş Çiçekler ve Bitkiler ile 22 sayfalık kitap, 101x90X9 cm, 1996

Erişim: <https://www.pinterest.at/pin/316729786280266633/>

Kiefer, başından beri Alman olmanın sosyal ve psikolojik yasaklarıyla karşı karşıya kalmıştır. Çocukken, savaş sonrasının hemen ardından ortaya çıkan yoksulluğu deneyimlemiş ve ülkenin 1950’lerdeki ‘unutma iklimi’ döneminde büyümüştür. Bu dönemde yakın geçmiş unutulmuş, kişisel anılar bastırılmıştır. Kiefer, Batı Almanya tarihi, hafızası, kimliği ve yakın tarihine ait imgeleri, dış gerçekliğin suretinden meydana gelir ve bu imgeler gerçeklikten beslenir. Eğer gerçeklik olmasaydı bu imgelerden

bahsetmek güçtü. Bu durumda imge ve gerçeklik birbirine bağlı canlı organizmalardır. Yani dış gerçekliğin zihne yansması söz konusudur. Bu bağlamda imge, dışsal nesnenin ete kemiğe bürünmüş hali olur (Biro, 2013, s. 7).

Yücel, iki tür zihinsel imgenin varlığından söz eder. Birincisi “bilinçli zihinsel imgelerdir.” Yani “bellek imgeleri ve imgelem imgeleri böyledir,” iç bakışımızın imgeleridir (Yücel, 2021, s. 15). Yücel’e göre bellek imgeleri elbette gerçeğin aynısı olmayabilir. Bu sayede anımsamaya çalıştığımız bir yüzü, karmaşık bir biçimi gerçek nesnesinden çok, düşüncelerimizle belleğimizde yeniden oluştururuz (s. 16). İkincisi “‘bilinç dışı zihinsel imgelerdir.” Düşler, yanılsamalar, fanteziler bu kapsamda ele alınabilir. Elbette bu imgelerin kaynağı da zihinsel etkinliğimiz, beynimizin depoladığı algısal imgelem ve bu imgelemin yeniden oluşturulmasıdır (s. 16).



Resim 19: Anselm Kiefer, Heroic Symbols, 1969

Erişim: <https://www.zoltanjokay.de/2011/01/anselm-kiefer-for-genet-4/>

Yücel’in üzerinde durduğu zihinsel imgelerden yola çıktığımızda Kiefer’in resimlerinde alegori ve mite yer verirken resimlerini kendi döneminin siyasal/politik ve diyalektik bir anlayışla ürettiği açıkça görülmektedir. Kiefer’in 1969 ve 1970 yıllarındaki defterleri ve özellikle iki seri olan *Heroic Symbols* (Kahraman Sembolleri) ve *Jean Genet* için yaptığı çalışmalar Kiefer’in Üçüncü Reich’ten sonra nasıl bir Alman sanatçı olacağını sorma girişimlerini temsil eder. 1968 ve 1969’da gerçekleştirdiği bir dizi kavramsal sanat “eylemi” olan çalışmaları fotoğraflardan ve kolajdan oluşan özgün defterlerdir. Bu çalışmalarda Kiefer, bir sandalye üzerinde durmakta ve farklı ortamlarda

(insan topluluğu içinde, atölyede veya Avrupa anıt ve sitelerin önünde) *Sieg Heil* (Nazi selamı) hareketi yapar. Yücel'in bahsettiği zihinsel imgeler yani bellek imgeleri, Kiefer'in Nazilere özgü selamını çıkararak bizlere gösterir. Beuys gibi Kiefer'de sanat ve faşizmle ilgili soruları uyandırmak için gösterilerinde gizemli sanatsal figürleri kurgularken kostümler ve eylemleri kullanmıştır. Kiefer defter biçimini, kendisini sembolik eylemler ve eserler yoluyla inşa eden tehlikeli bir Alman yaratıcının portresini oluşturmak için kullanır. Bu kitapların birçoğu stüdyosunda uzun bir geceliğin/elbisenin içerisinde, çeşitli performansların fotoğraflarını belgeler. Bu defterler aynı zamanda Kiefer'in kendi suluboyalarını da içerir.

Nazi Selamı (Sieg Heil) hareketini yapmak, alıntı yapmak ve somutlaştırmak... sanatçı, Avrupa'yı işgal eden Nasyonal Sosyalizmin kimliğini almış gibi görünür. Hatta bu performansları bir 'kimlik arayışı' içerisinde olduğuna yorumlanabilir. Hatta Auschwitz'den sonra Alman olmanın kendi başına fiziksel bir deneyim olarak ne anlama geldiği sorusunu incelemeye başladığı görülür. Kısaca 'geçmişle hesaplaşma' olarak da tercüme edilebilir. Kiefer'in kültürel hafıza, kimlik ve tarihle devam eden meşguliyeti, çalışmalarına çeşitli tarihsel, mitolojik ve edebi kaynaklarla beslenen çok katmanlı konuları kazandırmıştır.



Resim 20: Anselm Kiefer, Buchen Kırşal Bölgesinin Yakılması, Orijinal Fotoğraflar, Demir Oksit, Keten Yağlı Kitap, 62x45x3 cm 1974-1975

Erişim: <https://5b4.blogspot.com/2008/03/anselm-kiefer-books-1969-1990.html>



Resim 21: Anselm Kiefer, *Seraphim*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kurşun, Hasır, Gomalak, Saman, 280x245 cm. 1984

Erişim: <https://artinwords.de/anselm-kiefer-malerei-und-vitrinen-im-centre-pompidou/>

Dinsel niteliklere yer verdiği çalışmalarında Eski Ahit'ten motifleri de kullandığı görülür. Kiefer'in büyük resimleri, çağdaşlarının çılgın renklerine göre siyah ve kahverengi resimlerdir. Bu resimler ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye yöneltirler. 1981 yılından beri kullandığı hasır, kum, kurşun ve daha başka metallere yararlanır. Bu malzemeleri kullanırken her zaman simgesel ve estetik amaç güder (Lynton, 2009, s. 346). Lynton'un verdiği örneklemeyle yukarıdaki *Seraphim* (1984) adlı tablosundaki merdiven, yılan simgesiyle madde dünyasından ve dünyadaki kötülük gücünden uzaklaşmanın bir ifadesi olabilir. Merdivenin kurşundan olması sadece Kiefer'in bu işlenmiş metale duyduğu ilginin bir belirtisidir, ama sihyada kurşun, ruhu içeren bir kabı simgeler ve beyaz güvercinle ilgili bir metal olarak düşünülür: Yeni bir bilince yükselişin merdivenindeki alt basamağın kurşundan olduğu söylenir. Bu türden çözümlemeler Kiefer resmini okuyabilmek için gereklidir (s. 346).

Kiefer'in çalışmaları aynı zamanda mit/tarih, formalizm-toplumsal içerik, metafor-düzanlam ve materyal-semantik gibi diğer diyalektik karşıtların yarattığı

gerilime ve muğlaklığa dayalı bir denge de söz konusudur. Kiefer'in semantik tarafı, Duchamp ve Beuys'un modernist saldırılarından gelir, ancak kavramsal sanatçıların tersine bunun asla boya, doku ve plastik değerlerin önüne geçmesine izin vermez (Charles Molesworth'tan akt. Çiçek, 2016, s. 53). Bu durum Kiefer'in simyaya olan ilgisini, resim, heykel ve enstalasyonlarında kullandığı malzeme çeşitliliği ve onları bir arada kullanma biçiminde görülür.



Resim 22: Anselm Kiefer, Brandenburg Heath, Çuval Bezi Üzerine Yağlıboya, Akrilik ve Gomalak 118x254 cm. 1974

Erişim: <http://www.artchive.com/artchive/K/kiefer/march.jpg.html>

Yakılmış toprak resimleri, esas olarak kahverengi ve siyah renklerle tasvir ediliyor aynı zamanda yüksek ufuk çizgileriyle ve derinlemesine güçlü bir durgunluk dikkat çekiyor. Kiefer'in tarla ve tarla-yolu resimlerinin biçimsel nitelikleri temel kimlik oluşumu konusunu destekler ve yoğunlaştırır. Geleceği belirleyen anlamındaki “ufkun” ortak anlayışından beslenen Kiefer'in manzarası hem zamanın hem de kolektif anlamın ortaya çıktığı yer olarak tasvir eder. *Brandenburg Heath*'de ufuk, izleyicinin öz-bilinçliliğinin uyandığı yolun hedefi haline geliyor. Dolayısıyla bu kompozisyonlar, kişinin kendini tanıyabilmesi için, nihayetinde kendi dünyasını kapsayan ufuklarla yüzleşmek ve düşünmek gerektiğini ima eder (Biro, 2013, s. 22).

Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş ancak göze görüldüğü o ân, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir. (...) Çünkü burada, geçmişte kendisinin de düşünülmüş olduğunun bilincine varmayan her şimdiki zamanla birlikte, bir daha geri getirilmesi olanaksız bir biçimde yitip gitme tehlikesi ile karşılaşan bir görüntünün varlığı söz konusudur. Geçmiş tarihsel olarak dile getirmek, o geçmiş ‘gerçekte nasıl olduysa, öyle’ bilmek değildir. Buna karşılık, bir tehlike ânında parlayıverdiği konumuyla, bir anıyı ele geçirmek demektir. Tarihsel maddecilik için önemli olan, geçmişe ilişkin bir görüntüyü, tehlike ânında tarihsel özneye ansızın gözüktüğü biçimiyle korumaktır (Benjamin, 2018, s. 39-40).



Resim 23: Anselm Kiefer, ‘Demir Yolu’, Tuval Üzerine Yağlıboya, Akrilik, Kurşun, Demir ve Emülsiyon, 220x380x28 cm, 1986

Erişim: <https://theircreations.wordpress.com/2016/03/01/anselm-kiefer/ak-iron-path-1986/>

II. Dünya Savaşı'nın objektifinden yorumlanan Demir Yolu, Holokost'u anonim bir ölüm yolculuğu olarak tasvir ediyor olarak görülebilir. Buna ek olarak, görüntünün anonimliği, güçlü ve trajik bir görsel sunar. Kiefer'in 1990'da belirttiği gibi, “bir yerde

tren rayları görüyoruz ve Auschwitz'i düşünüyoruz” (Biro, 2013, s. 46). Yine de Holokost ile demiryollarının bu şekilde tanımlanmasına rağmen, Demir Yolu aynı zamanda çok mantıklı bir şekilde manevi yükselişin basit bir yolculuğunu düşündürecek şekilde yorumlanabilir. Simya, tabloya kurşun, altın ve demir ayakkabılar aracılığıyla işlenmiştir. Bu malzemeler, simyacının kurşun ve toprak gibi temel maddeleri demir, gümüş ve altına dönüştürme projesini hatırlatıyor. Tipik olarak, Demir Yolu'ndaki her unsur zengin bir çelişkiler ağına yakalanmış görünüyor (s. 46).

Hannah Arendt'in ‘‘açık zihinle düşünmek’’ sözünü Beatriz Sarlo, ‘‘imgelemi gezintiye çıkmaya alıştırmak’’ olarak açıklamıştır (Sarlo, 2012, s. 36). Buna göre imge, hayal gücünün hikayesinin dışında yer almasına gönderme yapar. Primo Levi, toplama kampının kurbanlarının yaşadıkları dehşet, bu kampları daha iyi bilmelerini sağlayamayacağını ancak imgelemin kendi dışında gezintiye çıkması ve düşünmesi gerektiğini belirtir (Sarlo, 2012, s. 37). Bu yolculukta tarihin hiçbir zaman tam olarak anlatılamayacağını ve hiçbir zaman bir sonu olmadığını söyler (s. 37). Bu da Holokost'un Avrupa tarihine getirdiği ‘‘hatırlama görevidir’’ yani sağ kalanların anılarına kulak verme ile gerçekleşir (s. 38).

İki dünya savaşının yol açtığı yıkımlara şahit olan Benjamin, tarihi, sıçramalar ve kesintiler, patlamalar ve felaketlerle dolu bir mizansen olarak görür. Çizgisel homojen-boş zaman tahayyülü üzerine inşa edilen ilerleme fikri, sınıf savaşının da ezilenler üzerine kurulu ideolojik silahıdır. Benjamin'in tarihin kavranışı bakımından ortaya koyduğu önerme; tarihi, imgeler aracılığıyla kesintilere uğratarak, onu görünür kılması ya da başka bir deyişle, tarihe, şimdiden bakarak görsel bir okuma yapılabilmesine olanak sağlamasıdır. Böylece Benjamin' e göre tarih imgelerden yani diyalektik imgelerden inşa edilir.

Benjamin'in imgeleri diyalektik olarak ‘‘inşa edildikleri’’ için, ‘‘tarihsel nesneler’’ olarak, siyasal anlam yüklü monadlar olarak, tarihin sürekliliğinden ‘‘vareste kılınmış’’ ve şimdide ‘‘edimsel’’ kılınmış oldukları için. Tarihsel nesnelerin bu inşasının yazarın hayal gücünün aracılığını da içerdiği açıktır. Bilişsel tarih deneyimi, en az ampirik dünya deneyimi kadar, düşünen öznenin aktif müdahalesini gerektiriyordu (Buck-Morss,2015, s.245-6).

Bu doğrultuda, bir imgenin diyalektik olabilmesi için tarihsel sürekliliğinden koparılması gerekiyor ilk önce. Daha sonra bu imgeler, şimdinin gerçekliğinde görünür kılınması gerekiyor ki böylece bütün bu olguların diyalektik bir biçimde “inşa” edinilebilsin. Nitekim Kiefer’in “Demir Yolu” eserinde yer alan her bir imge BuckMorss’un sözünü ettiği, “siyasal anlamlar yüklü monadlar olarak tarihin sürekliliğinden koparılmış ve ‘şimdide’ kendini gösteren imgelerdir.

Kiefer resimlerinde alegori ve mite yer verirken, resimlerini kendi dönemin siyasi ve travmatik unsurlarıyla birlikte diyalektik bir anlayışla inşa ettiği görülmektedir. Kiefer’in sanatı algılayış biçimi, onun gerçekle kurmuş olduğu diyalektikte aranmalıdır. Kiefer çalışmalarında kullandığı konular gerek kişisel düzeyde gerekse örtük düzeyde kültür değerlerini içeren geçmişi yani Almanya’nın tarihidir. Alman halkının özdeşleşmiş olduğu efsanelerin ve önderlerin ayrıca Nazi döneminin korkunç olayları, onu Almanya bağlamında kullandığı simgesel malzemesi olmuştur. Batı sanatının saygın ve önemli sanat biçimi olan ‘Tarihsel resim’e yeni bir güç ve anlam kazandırır.

Bellek, her zaman herhangi bir olay ya da varlığın içinde bulunduğu zaman dilimi ile kronolojik açıdan uyumsuzdur yani anakroniktir. Geçmiş üzerine tüm tartışmaların anakronik boyutu yani zamanlar arası uyumsuzluk vardır. Benjamin, bugünün geçmişin acılarıyla yüklü olduğunu belirtir ve bu durumu da Mesihçi bir itkiyle geçmişini şeyleşmekten kurtaracaktır. Yani Tarih Meleği’nin dehşetle gördüğünden farklı bir geçmiş manzarası inşa etmek. Yaşanan acıları ve yıkımları daha iyi anlayabilmek için, geçmişe, o günlerde yaşayanların gözüyle bakmaktır (Sarlo, 2012, s. 52).



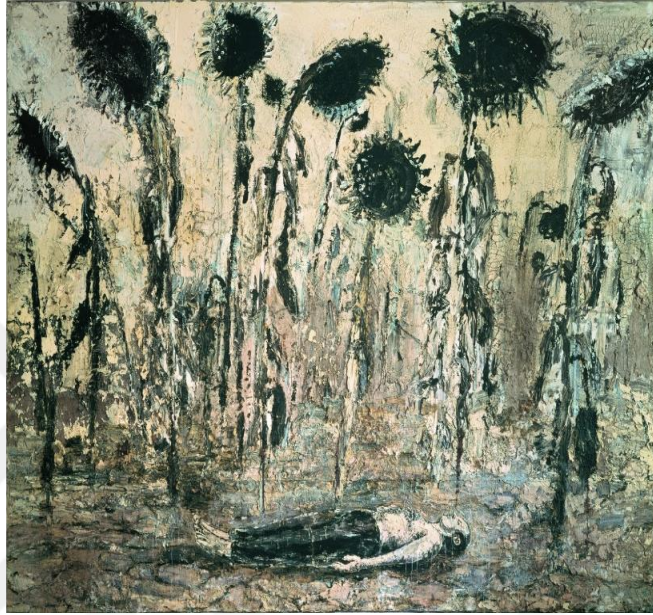
Resim 24: Anselm Kiefer, ‘Lilith’, Tuval Üzerine Kurşun, Giysi, Çelik Tel ve Kül, 280x498 cm, 1990

Erişim: <http://www.deletetheweb.com/unstuck/archives/001574.html>

Çok katmanlı bu eserde yüzeyinde birçok giysi ve metal levhalar görmekteyiz. Kiefer burada iki boyutlu bir yüzeyde kullanmış olduğu materyallerle üç boyut yüzey oluşturmuştur. Çalışmanın içeriğini değerlendirdiğimizde ‘*Lilith*’ Sümer mitolojisinde kötü kadını temsil etmektedir. Lilith, Musevilik ve Hristiyanlık apokrif inançlarında Âdem'in ilk eşidir. 1990'larda başladığı, resimler, kitaplar ve vitrinlerden oluşan Lilith serisi, başka bir bakış açısıyla, kadınları çok daha fiziksel bir biçimde temsil etmektedir. Burada Kiefer, bu şeytani kişiliği ve onun yavrularını tasvir etmek için içi boş elbiselerle gösterir. Mezopotamya ve Yahudi mitolojisinden Talmud, Eski Ahit ve Kabala'ya kadar birçok inanç ve teolojide bilinen bir karakter olan Lilith, genellikle kanatları ve uzun saçlı bir iblis olarak (fırtınalar, hastalıklar, cinsellik, gece ve çöl) tasavvur edilmiştir. Kiefer'in elbiseleri her zaman ıssızdır, dolayısıyla yokluğu veya olumsuzluğu ifade eder. Bu nedenle, Kiefer'in içi boş önlükleri genellikle hayaletleri veya tacizcileri akla getirir (Biro, 2013, s. 107-108).

Lilith'in kötü karakterli bir kadın olması Kiefer'in kullandığı materyalleri bu amaçla seçtiğine yorumlayabiliriz. Hem kadın kıyafetleri hem uzun saç ve isminin de

Lilith olması sadece mitsel bir karakterin yanında, Nazilerin Yahudi soykırımında katlettikleri kadınlara ve çocuklara gönderme yapıldığı söylenebilir. Bu doğrultuda sanatçı eserlerinde, kendi coğrafyasının mitsel öykülerinden esinlendiği kadar farklı medeniyetlerin söylencelerinden de etkilendiğini göstermektedir.



Resim 25: Anselm Kiefer, ‘‘Gecenin Emirleri’’, Tuval Üzerine Akrilik, Emülsiyon ve Gomalak, 356x463 cm, 1996

Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-die-orden-der-nacht>

Almanya’nın II. Dünya Savaşı sonunda teslim olmasından tam iki ay önce dünyaya gelen sanatçı Anselm Kiefer’in çocukluğu yıkıntılar, harabeler ve moloz yığınları arasında geçmiştir. Çocukluğunun oyuncakları haline gelen bu harabe mekanlardan topladığı parçaları yığarak minik yapılar yapmış ve bu uğraşından hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Kendisinin de belirttiği gibi ‘‘kalıntıları severim çünkü onlar yeni bir şeylerin başlangıç noktasıdır’’ der. Bu söz Benjamin’i hatırlatır: ‘‘Tarih geçip gittiğinde ardında imgeler bırakır’’ (Thompson, 2013, s. 3).

‘‘Die Orden Der Nacht’’ (Gecenin Emirleri), adlı eserde kendisini bir ayçiçeği tarlasında toprağın üzerinde sırt üstü yatarken gösterir. Aynı zamanda bu resim sanatçının dışavurumcu bir otoportresi niteliğindedir. Kiefer, resmin merkezine kendisini yerleştirir, sırtüstü ve yarlı çıplak, ölü bir şekilde yatar görünümündedir. Çiçekler güneşe doğru sanki

onu takip ediyor gibilerdir. Çiçekler dünyevi ya da dünyaya ait olan ile ilahi olanı ya da göğe ait olanı cisimleştiriyor, dışa vuruyor gibi. Aynı zamanda ayçiçekleri; doğum-ölüm-tekrar doğuş gibi kavramlara da göndermede bulunuyor. Kiefer yarattığı imgelerde, tarihsel karakterleri bilinçli olarak bir arada kullanmıştır. Dolayısıyla Thompson, Benjamin'in ağzından diyalektik imge kavramını dile getirdiği gibi "diyalektik imgeler, gündelik toplumsal ilişkilerde çelişki düzeyi en yüksek noktasına ulaştığında billurlaşırlar" (Thompson, 2013, s. 1) sözü, Kiefer'in resimlerini gözler öne serer gibidir.

Kiefer, diğer birçok eserini yapılandırırken kullandığı diyalektik kavrayışla biçimlendiği diğer bir resmi *Almanya'nın Ruhani Kahramanları*'dır. Almanya'nın kültürel simgelerinin adlarını yazdığı ahşap iç mekân resmi, ismi geçen insanları ya bir anma salonu veyahut bir mezar odası içinde gösterir. Ahşap iç mekanlar Kiefer'in ilk büyük ölçekli resimleridir. Daha önceki tablolar ve sulu boyalara kıyasla, bu tuvaler daha iddialı ve agresif görünür. Objektif dünyayı, soyut nitelikleri taşıyan, tekrarlanan ahşap tahlil desenlerini çağrıştıran, belirgin bir perspektif planın yan yana getirilmesiyle, bu gizemli odalar eşzamanlı olarak iki boyutlu yüzeye odaklanırken izleyicinin bakışlarını derin alana çeker. Ayrıca, kasvetli odalar asla tamamen boş değildir.



Resim 26: Anselm Kiefer, "Almanya'nın Ruhani Kahramanları", Tuval Üzerine, Yağlıboya ve Odun Kömürü, 307x682 cm, 1973

Erişim: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06-13.asp>

Boyanmış nesnelerin yer aldığı (sandalyeler, kılıçlar, yılanlar, tuzaklı kapılar ve yanan ateşler) yanında metin parçaları (isimler ve alıntılar), Alman kültürünü simgeleyen önemli motiflere ve kişilere işaret ederek, mekânlarda özenle düzenlenmiştir. *Almanya'nın Spiritüel (ruhsal) Kahramanları* 'nda Kiefer, yanan meşaleler dışında boş devasa bir salonun duvarlarını, zeminini ve tavanını oluşturmak için merkezi bir ufuk noktası olan doğrusal perspektif bir şema kullanır. Eserin pürüzlü çuval bezi yüzeyinde ve hem boyutun küçültülmesine hem de perspektifin yarattığı derin durgunluğa uygun olarak Kiefer, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardan itibaren Alman kültürel simgelerinin adlarını yazdı: sanatçılar Joseph Beuys ve Caspar David Friedrich ,müzisyen Richard Wagner ve mistik Mechthild von Magdeburg. Ortam hem bir anma salonunu hem de bir mezar odasını andırmaktadır. Kiefer böylece kendi kimliğini kapalı bir alanda sembolik nesneler aracılığıyla sorgular. Her resim seyirciyi bir dünya deneyiminden, yazı ve sembolik motiflerin önerdiği şekilde o dünyaya anlam verme ya da o dünyaya anlam yansıtma deneyimine götürür. Daha sonra çevreyi ilk önce yaratan sanatçı üzerine düşünmeyi teşvik ederek izleyicinin kimliğini araştırırken Kiefer'in bakış açısından bir şeyler görmesini sağlar (Biro,2013, s. 16).

Diyalektik imgeler bize çokluğu durağan olarak sunar. Doğal olarak, diyalektik ve belirsiz bir deneyime yer açtığımız, çoğunlukla rüyalarda veya sanat eserlerinde olduğu için bu tür görüntüler gerçeküstü veya rüya gibidirler. Rüyalarda mümkün olan anlamların çokluğu, uyanık hayatımızda dayanılmaz olur ve bu uyanır uyanmaz rüyalarımızı neden unuttuğumuzu kısmen açıklar. Ama geçiş anında -uyanma anında- gizli olasılıkların sadece yok olma anlarında bile görülebileceği geçiş yolu açılır. Metni oluşturan parçalar, orijinal olarak parçalanmış bütünün parçaları değil, gerçekleşmemiş bir dünyanın geçen yüzünü her seferinde tekil olacak şekilde yakalayan diyalektik imgelerdir. Bir albüm gibi okunmalı veya yan yana konulabilen, değiştirilebilen veya alıntılanabilen bir resim kolajı olarak görüntülenmelidir. Bu imgeler her zaman geçmişte veya günümüzdedir. Resimden çok fotoğrafa benzeyen imgeler, klasik sanatın yaptığı gibi sonsuzluğu değil, sembolik olanın zamanını, onu doğal bozulmasından kurtararak yakalar (Brand ve Meis, 2002, s. 213-23).

Kiefer'in resimlerine verdiği isimler genellikle kendi coğrafyasının simgesel değerleridir. Bunlar gerek *Nürnberg* gibi *Auschwitz* gibi zamanın Almanya'sında önemli mekanlardı. Gerek mitten referans aldığı *Lilith*, kurşun kitapların yer aldığı enstalasyon çalışmaları olan tüm bu isimler toplumsal yaşayışın kültürle kaynaştığı yerde, kendi çelişkisini içerisinde barındıran bu diyalektik bakış, Nazilerin yüzbinlerce yaktığı, telef ettiği kitapları heykelleştirerek anlatmaya çalışır. Sentetik ve organik maddeleri eserlerinde doğrudan kullanması, dahil etmesi gerçeği kavramak adına düşündürücüdür.



Resim 27: Anselm Kiefer, “Mezopotamya”, İki çelik kitaplık içinde cam ve bakır telle birlikte yaklaşık 200 kurşun kitap, 500x800x100 cm, 1985-9

Erişim: <http://hicarquitectura.com/2018/10/anselm-kiefer-works/>

1980'lerin sonlarından itibaren Kiefer, devasa, neredeyse ezici bir mevcudiyet ve auraya sahip 'kütüphaneler' gibi büyük kitap yığınlarını bir araya getirmeye başlamıştır. Bu heykeller, bazıları boş, bazıları fotoğraflı, bazıları da ayçiçeği, saman, cam, kil ve saç gibi doğal maddeler içeren yüzlerce kurşun ciltten oluşan çeşitli tarihi, mitolojik, alegorik ve dini referanslarla birleştirmiştir. *Mezopotamya-Baş Rahibe (Zweistromland)* çalışması, yaklaşık iki yüz kurşun cilt, bazıları boş ve diğerleri çeşitli fotoğraf ve karma medya kolajlarıyla dolu iki çelik kitaplıktan oluşur. Kurşun kitap

parçaları bir bütün olarak, bilginin insanlarla doğa arasındaki diyalogun sonucu olduğunu öne sürmektedir. Bazı sayfaların arasına pürüzlü cam parçaları sıkışmış ve yere dağılmış durumdadır. Başlık, metinler ve materyal katmanları aracılığıyla Kiefer, baş kütüphanesini, toplu olarak Kabala olarak bilinen mistik ilim Yahudi kitaplarından yaratma mitine bağlar. Ayrıca kırık camlar, 9 ve 10 Kasım 1938'de Almanya ve Avusturya'da meydana gelen Kristal Gece'yi (*Kristallnacht* temsil eder. (*Kristal Gece, 1938'de 9 Kasım'ı 10 Kasım'a bağlayan gece, Nasyonal Sosyalist Parti idâresi tarafından düzenlenen ve Yahudiler'e âit ev, iş yeri ve sinagoglara yapılmış kanlı ve ölümcül saldırıların gerçekleştiği gecenin adıdır*). Nazi Yahudi karşıtı pogromu -dinsel, etnik veya siyasi nedenlerle bir gruba karşı yapılan şiddet hareketleridir- gibi daha rahatsız edici çağdaş çağrışımları akla getirmektedir (Biro, 2013, s. 49-50).



Resim 28: Anselm Kiefer, "Paul Celan", Tuval Üzerine Kurşun Kitap, Yağlıboya, Emülsiyon, Akrilik, Kömür, Alçıtaşı, Dallar, Kurşun İplikler, 280x380 cm, 2005

Erişim: <https://varenne.art/artworks/296-anselm-kiefer-jakobs-himmlisches-blut-fur-paul-celan/>

Kiefer'in *Paul Celan* resimleri temel bir stratejiyi paylaşır: görsel tasvir, yazı ve gerçek dünya arasındaki ilişkileri keşfetmek için farklı grafik işaretlerini kullanmıştır. Birçoğunda, tarladaki ağaç dalları arka planda boyanır ve ön planda gerçek dallarla oluşturulur, iki ve üç boyut arasında bir görüntüye taşınır, gerçeklik ve temsili sorguladır. Bazı eserler ayrıca gerçek sandalyeleri izleyicinin alanına uzanan dal demetleri veya çelik

kitaplarla tasarlar. Sandalye, Kiefer'in daha önce ahşap iç mekân resimlerinde 1970'lerde daha önce kullandığı bir görüntüydü ve ona bağlılığının Beuys'un emsalinden ilham almış olması mümkündür.

Runik yazıları yer verdiği Kiefer'in Celan resminde runik yazı, hem gerçek nesne hem de yazıdır. Kiefer'in Alman kimliği üzerine yarattığı imgeler, 2005 yılında daha belirgin hale gelir: Celan resimlerinde çeşitli kitaplar ve manzara isimlerini İskandinav mitolojisinden alır. Böylece seyircilere runik yazının uğursuz olduğunu, özellikle Alman çağrışımlarını hatırlatır. Naziler üniformalarında runik yazı kullanmışlardır (örneğin, zafer için runik yazı SS'nin bir simgesiydi); ve bu çağrışımlar nedeniyle resimler ve heykeller izleyicileri faşist görselin gösterişli kültürünü hatırlamaya teşvik eder. Bir manzarayı runik yazılarla şairin alıntılarını kullanarak çizilen bu olağanüstü çalışma, şiddetin aşırı tonlarına sahip bir anıt yaratmak için görüntü ve metinleri birleştiriyor (Biro, 2013, s. 110-11).

Kiefer'in faşizmin kurbanlarına yöneldiği bu resimlerde, mimari anıtları yaptığı yıllardaki melankolik bakışı bu sefer gerçek bir ağıt-yas duygusuna dönüşüyor. 1950'lerde Theodor Adorno, "Auschwitz'den sonra lirik şiirin artık mümkün olmadığını iddia etmişti" (Huyssen, 1989, s. 40). Soykırımın hayal edilemez dehşetleri geri dönüşü olmayan şiir dilini, özellikle Almanca yazılmış olanları sessizliğin kenarlarına itmişti. Ancak Celan, şiirsel dilin bu nihai krizinin tüm dili olanaksız kılan olay hakkında bir şiir yazmanın zorluğuyla karşı karşıya kaldığında, dilin içinde de başka bir dile dönüştürülebileceğini gösterdi (s. 40).



Resim 29: Anselm Kiefer, ‘Margarete’, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Saman, 280x380 cm, 1981

Erişim: <http://www.mehmetalicetinkaya.com/2011/09/anselm-kiefer-1945/anselm-kiefer-margarete-1981/>

Kiefer'in Holokost ile ilk girişimleri 1981-82'de tamamlanan birkaç resimle başlar ve burada Rumen-Yahudi şair Paul Celan'ın 'Ölüm Fugue'nden isim ve ifadeler olarak söz etmiştir. Celan'ın Nazi kamplarındaki deneyimleri hakkında, Alman şiirinde üçüncü kişiden konuşan ve tekrarlayan bir dil kullanan Celan, Margarete'yi, Yahudi bir kadın olan Shulamite ile karşılaştırır. Şiirin sonunda, Yahudiler görünüşe göre öldürüldükten sonra, iki kadın saçları aracılığıyla hatırlanır: “Altın saçın, Margarete / Kül saçın, Shulamite.” Kiefer'in manzaralarda kullandığı materyaller, Celan'ın şiirindeki metaforların gelişimine benzer bir sarmal dönüşüm hissi uyandırır. 'Ölüm Fügü' ndeki saç görüntülerinin belirsizliğini hatırlatan Margarete'deki saman, ölü bir şey olduğunu ve kışın bir alanı kapladığında yeni bir hayat yarattığını gösterir. Buna ek olarak, Kiefer'in el yazısı ve peyzajı bir araya getirilmesiyle saman, soyut çizgiden hem dili hem de geçekliği yansıtır (Biro, 2013, s. 44-45).



Resim 30: Anselm Kiefer, ‘Paul Celan’, Alüminyum Ayçiçekli Kurşun Kitaplar, 140x70x70 cm 2005
Erişim: <http://hicarquitectura.com/2018/10/anselm-kiefer-works/>

Kiefer için kitap yığınları son derece dokunaklı görünmektedir. Kartondan ve kurşundan yaptığı kitapların bir derlemesi olan bu heykel, başları aşağıya bakacak şekilde alüminyum ayçiçekleriyle serpiştirilir. Heykel, Kiefer'in 1997'de Celan'ın 'kül çiçeği' metaforu ile çalışmasını andırır. Artık gerçek çiçekleri kurutmak değil, çürümeye karşı dirençli bir malzemeye dökülen heykel formları, ayçiçeği daha istikrarlı ve kalıcı hale getirmiştir.



Resim 31: Anselm Kiefer, ‘’ Yedi Göksel Saray’’ 2004-5, Milan
Erişim: <http://hicarquitectura.com/2018/10/anselm-kiefer-works/>

3.2.2.Georg Baselitz

Diyalektik imge bağlamında dikkat çeken diğer bir isim Georg Baselitz. Kiefer gibi geçmişe dair bilgilerini dolaylı yoldan aktaran sanatçı, resimlerinde biçimsel bir devrim yapmıştır. Baselitz'in eserleri, sürekli bir karşı koymadan doğan ve var olmak için buna gerek duyan eserlerdir. Wieland Schmied'in yaptığı açıklamada:

Bu, iki yönlü bir karşı koymadır: Hem zamanla hem de kendi kendiyile hem sanatçıyı dışarıdan etki eden şeyle hem de kendi varlığıyla saklanan bir şeyle yaşanır. Sanatçıyı durmaksızın çalışmaya iten güç, onun aynı zamanda içinde yaşadığı zamana, o zamanın ilan ettiği söylemlere, sanatçıya yönelttiği taleplere ve kabul etmeye zorladığı sanata karşı cephe almasına neden olur; hem de sanatçıyı kendine karşı cephe almaya iter, sanatçının daha önce yaptıklarını sorgulamasına, onun kendi işini yaparken edindiği bütün güvenden her seferinde vazgeçmesine, bir zamanlar kazandığı dayanak noktalarını bırakmasına yol açar ve ona sanatta daima yeni mecralara atılma cesareti verir (Schmied,2002, s. 8).



Resim 32: Georg Baselitz, “Sıkı Dostlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x300 cm, 1965
Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/georg-baselitz-the-great-friends>



Resim 33: Georg Baselitz, ‘Modern Ressor’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1965
Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/georg-baselitz-the-modern-painter>

Taburoğlu (2016), diyalektik imgenin önemini açıkladığı ifadeci modern resimler gibi kendi tarih anlayışını sadece görülen ve izlenebilen yapıtlar değil, taşıdığı simgesellik gereği ayrı okunması gereken sanatsal ürünler olduğunu belirtir (s. 278). Modern bir resmin sunduğu başı sonu belli apaçık bir anlatı değil diyalektik imgenin sunduğu geçmiş resminde, rastlantıya, yoruma açık izlenimler ve ifadeler bulunur (s. 278). Georg Baselitz’in resimleri de taşıdığı simgesellik gereği ayrı okunması gereken resimlerdir. Baselitz’in imgelerinde çizgiler ve renklerin kaynaşması ve ayrışması bir arada gösterilir aynı şekilde onun sanatını biçimlendirdiği resimler bir motife sabitlenme ve motiften kurtulma, nesnenin ön plana çıkarılması ve nesnenin resmin atmosferi içerisinde dağılması arasındadır.

Baselitz, sadece figürleri tersten resmetmemiştir aynı zamanda fırça hareketlerini de ters yönde uygulayarak, diyalektik bir bakış açısıyla imgelere dönüştürmüştür. Görsel diliyle ve düşünsel anlatısıyla sürdürdüğü figürlerinde Baselitz, görsel dilinin anlatısından farklı bir kaygı gütmekte oluşunun en iyi göstergelerinden biri,

Avrupa'nın figürden giderek uzaklaştığı bir çağda onun ısrarla figüratif resim yapmayı sürdürmesidir.



Resim 34: Georg Baselitz, “Kırmızı Bayraklı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 163x131 cm, 1965
Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/georg-baselitz-with-red-flag>

Benjamin, diyalektik imge kavramında bir araya getirilip kümelenen imgeler üzerinden toplumsal çelişkiler düzlemine çekerek açıklamaktadır:

Diyalektik imgeler, gündelik toplumsal ilişkilerde çelişki düzeyi en yüksek noktasına ulaştığında billurlaşırlar. Diğer bir deyişle bakan kişinin kendisiyle özdeşleştirebileceği sıradan bir müdahale ya da büyük bir öfke patlamasına yol açabilecek bir sefalet imgesi değildir. İşte bu nedenle geleneksel anlamıyla propagandacı bir özelliği olamaz. Diyalektik imge daha çok, geçmişin gerçekleşmemiş tüm vaadini ve bu vaadi en sonunda gerçekleştirecek pratik araçları tek bir aydınlatıcı nokta içinde yoğunlaştırır (Thompson,2013: 1).

Şimdiki zamanı, geçmişin hayaletlerinin ikamet ettiği bir mekân halinde deneyimleyen Baselitz, siyasal tarihin imgelemine sahiptir. Benjamin ise zamanın bu katmanlı yapısına “şimdi-zamanı” (*Jetztzeit*) der. Burada “geçmiş”, suçu işleyen kişiyi şimdiki zamanda bekleyen bir kalıntı niteliğindedir. “Şimdi” ise geçmişin kırıntılarını

canlandırma işlemi ile meşguldür. Dolayısıyla, şimdi-zamanı’nda verilen her karar, kişiyi geçmişin olaylarından sorumlu tutar. Geçmiş’in defteri henüz kapanmamıştır ve kurtarıcı bir bakış talep eder. Bu bakış, geçmişin imgesini şimdiki zamana sunarak tarihsel sürekliliği göz önüne serer ve tarihin çizgiselliğini kırar. Böylece “geçmişin imgeleri şimdiki zamanla bir diyalektik imgenin müstehcen parlamasında buluşur” (Erşen, 2017, s. 166).



Resim 35: Georg Baselitz, “Ellilerin Portresi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1969
Erişim: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/georg-baselitz-pivotal-turn>

Baselitz’in Doğu Almanya yılları, içinde yetiştiği sosyalist gerçekçiliğe tepkisi, kaba aynı zamanda kuralları hiçe sayan bir resim tarzı yaratmıştır. Figürleri soyut biçimlendirmeye, eğilip bükülen, şekilsiz imgelere dönüşen ‘yeni tip’ diye adlandırdığı figürlerdir. Baselitz’e göre çirkinlik, “ister gerçeğe karşı duyulan fanatizmden çıksın isterse yoğunlaştırılmış bir ifadeye duyulan heves olsun başından beri Alman sanatının özelliği ve kaderidir” (Schmied, 2002, s. 10). Uyumsuzluk, malzemeye karşı agresiflik, geleneğin yıkılması, tüm bunlar kendi geçmişiyle yaşanan kırılmanın meydana getirdiği gerilimlerden oluşur. Ve bunlar Baselitz’in sanatçı tavrını belirleyen düşüncelerdir. Baselitz, tarihin geride bıraktığı imgelere, siyasal ve toplumsal dinamiklerin yarattığı,

imge yüklü bir görsel okuma olanağı sunar. Böylece yarattığı imgelerle figürlerin ve motiflerin güzelliğini bütün alışılmış biçimlerinden uzak tutmak ister. Bu bağlamda Baselitz'in sanatını anlayabilmek için, geldiği yer ile içinde bulunduğu çağın bağlamını düşünmek gerekir.



Resim 36: Georg Baselitz, 'K.L. Rinn'in Portresi', Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1969
Erişim: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/georg-baselitz-pivotal-turn>

Bugüne kadar sadık kalarak resmettiği tersine dönmüş figürler izleyici için kafa karıştırıcı ve kabul edilmesi çok zor bir olgudur. Belki de Baselitz'i bu duruma yönlendiren şey Almanya'dır. Yani yaşanmış ve tecrübe edilmiş bir gerçek olarak Almanya. Hem kendi tarihiyle, kaderiyle, suçlarıyla hem de bu kader ve suçla başa çıkışıyla Almanya.

Benjamin'in ısrarla üzerinde durduğu tarih ve imge konuları üzerinden gidildiğinde, tarihin devamlılığından ayrılan/koparılan bu imgeler, diyalektik an içerisinde bir takımyıldızı/kümelenme hâli üzerinden bir tarih okuması mümkün hale gelir. Diyalektik imgeler üzerinden yapılan görsel tarih okumaları (mit, alegori, resim, kolaj, fotomontaj) bizlere belli bir bakış açısı kazandırmaktadır. Çünkü diyalektik imgeler bizlere yeni bir bakma biçimi, yeni bir görme biçimi sunarken, resim sanatında da yeni

bir görme, algılama, biçimlendirme ve yorumlama imkânı sunar. Bu durum hem sanatçı hem de izleyici için yeni bir dünya yaratılması söz konusu olur.

Roy Brand'ında belirttiği gibi imgeler, belleğin arka koruyucusu ve uyanışın öncüsüdür. İmgeler belleğin zamana, unutulmaya ve ölüme karşı mücadelesinin bir örneğini oluştururlar ve gelecekte bir yeniden doğuş öngörürler. Benjamin, ‘‘fotoğrafla insanlık hatırlayan bir ayna icat etti’’ der. Başka bir deyişle, diyalektik imgeler, içinde yansıma ve hafızanın, geçmişin ve uyanmakta olanın içinde olduğu bir takımyıldızı oluşturur. İmge, burada bir takımyıldızı oluşturmak için şimdi ile bir anda bir araya gelen şeydir. Başka bir deyişle: görüntü, durma halindeki diyalektiktir. Zira şimdinin geçmişle ilişkisi tamamen zamansal iken, şimdiki zamanla ilişkisi diyalektiktir: doğası gereği zamansal değil şekilseldir [bildlich] (Brand ve Meis, 2002, s. 213-23).



Resim 37: Georg Baselitz, ‘‘ Maler Damals’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x200 cm, 2007
<https://maruanimercier.com/artists/28-georg-baselitz/works/951-georg-baselitz-maler-damals-66-2007/>

Diyalektik imge ile yapılandırılan ve diyalektik bir kavrayışla ürettiği çalışmaları, (özellikle tuvali ters yüz ettiği çalışmalar) figürleri her bir imgenin anlamının ötesinde yeni bir göme biçimini sunar. Benjamin’ın tarih okuması, o tozlu imgelerinin

getireceği sonuçlar, Klee'nin Tarih Meleği üzerinden yaptığı imge okuması olarak karşımıza çıkar. Tarih Meleğinin sırtı geleceğe yüzü geçmişe dönüktür ve geleceğe doğru sürüklenmektedir. Aynı durum Baselitz'in biçimsiz, çarpık figürleri için de geçerlidir. O'nun figürlerinin de sırtı geleceğe yüzü geçmişe -Almanya'nın geçmişine- dönüktür. Böylece Baselitz'in ters yüz ettiği imgeler yarattığı düşüncelerle anlam kazanmış olur.



Resim 38: Georg Baselitz, ‘İsyancı’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm, 1965
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/baselitz-rebel-t03442>

3.2.3.Jörg Immendorff

Diyalektik imge bağlamında ele alınan bir diğer Yeni Alman Dışavurumcu ressam Jörg Immendorff. Düsseldorf Sanat Akademisi'nde Joseph Beuys'un yanında okuyan son kırk yılın önde gelen sanatçılarından biridir. Sanatçı, günümüz Almanya'sının durumunu ve içindeki konumunu değerlendirdiği alegorik bir iç mekân haline gelen Alman Kafe (*Cafe Deutschland*) serisine 1978'de başladığı yağlıboya, suluboya, çizim ve baskı olarak birçok varyasyonda yapmıştır. Bunlar, bir pub olan iç mekânın tanınabilir özellikleri içinde yer alırlar. Çatı, aynalar ve sütunlar gibi özellikler, ressamın modern Almanya hakkındaki gözlemleri içerir.



Resim 39: Jörg Immendorff, "Cafe Deutschland", Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x180 cm
1978

Erişim: <https://www.sidesout.com/jorg-immendorff-la-revolucion-y-el-artista-que-la-quiso-tanto/>

Immendorff, *Alman Kafe* resim dizisinde ulusal bir tarih okuması yapmış bunu yaparken de Alman ulusal kahramanlarını, işçi sınıfından insanları, renkli ve parlak disko sahnesinde dans eden figürleri karmaşık biçimde işlediği gerilim duygusu yaratan atmosfer yaratmıştır. Serinin bazı resimlerinde figürler baş aşağı ya da anatomik olarak mümkün olmayan duruşlarda resmedilmişlerdir. Immendorff, 1977 yılında gördüğü

Renato Guttuso'nun *Caff  Greco*'sundan esinlenerek, daha sonra ilk büyük resim döngüsünü in  a edeceği *Alman Kafe* serilerini yaptığı bilinmektedir (G rner, 2004, s. 2). Immendorff, Caf  Deutschland ile perspektif kurallarına göre in  a edilmiş hayali bir Doğu Batı Alman mekanı tasarlar; bu hareket alanı, barın a ırısı sıkıcı iç mekanı olarak sunulur. Immendorff, bu çalışmalarda kendisini ve kahramanlarını tarihin hayaletleriyle çevrelenmiş, sembolik kli eleri ve senaryoları resmeder. Ya da Guttuso'nun *Caff  Greco*'suyla (282 x 330 cm) aynı formatta boyadığı 1978 *Caf  Deutschland I (Alman Kafe I)* gibi somut  topyalar yaratır. Orta  n plandaki Immendorff, uzlaşma eylemi için açık elini duvardan dışarı uzatırken, arkada Alman bayrağına Almanlar arası ticareti ve karşılıklı tanımayı resmeder. Immendorff'un *Alman Kafe* resimleri çağrışımlar, ipuçları ve çeşitli anlamlarla dolup taşıyor. Nazi haçı,  eki /orak, pusula ve kartal gibi devlet gücünün sembolik sembolleri parçalı bir şekilde kullanılır. Ana teması *Caf  Deutschland* olan 1977'den 1983'e kadar uzanan işlerde, yoğun uygulanmış, çeşitli ışık ve gölge n anslarında kırılmış renkler diyalektik imge bağlamında yapılandırılmıştır (G rner, 2004, s. 2)



Resim 40: Renato Guttuso, *Caff  Greco*, Tuval  zerine Yağlıboya, 282x333 cm 1976
Erişim: <https://www.wikiart.org/en/renato-guttuso/caffe-greco-1976>

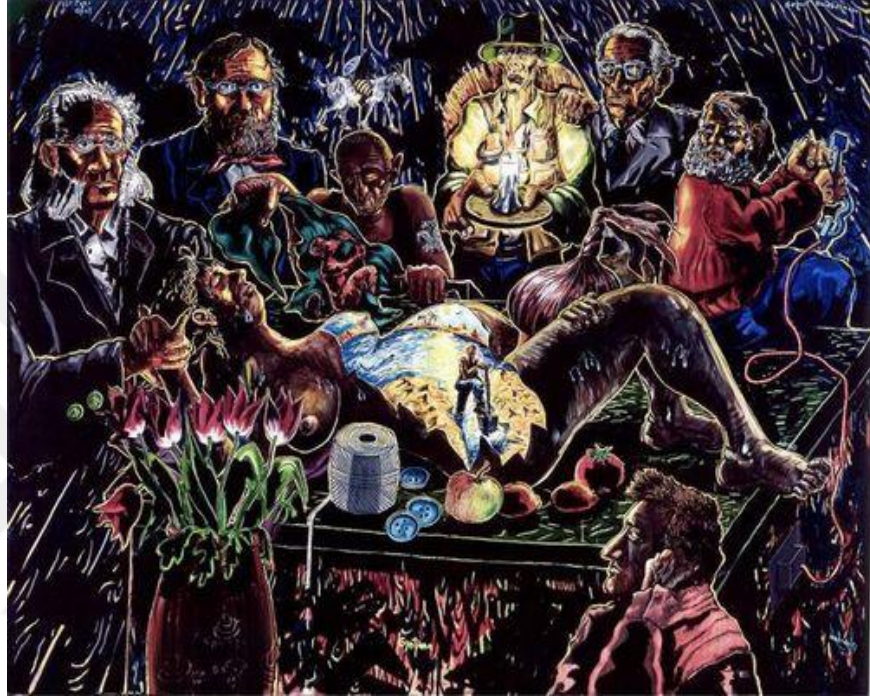


Resim 41: Jörg Immendorff, ‘Cafe Deutschland’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x229 cm 1984
Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/immendorff-were-coming-p77012>

Immendorff’un diyalektik bir yapı içerisinde ele aldığı, Alman Kafe adlı resmi, Nazi Almanyası’nın etkilerinin aradan geçen onca yıla rağmen devam etmesi, toplumun üzerinde yarattığı Alman kimliğinin yozlaşan, Doğu ve Batı Almanya arasındaki ideolojik ve kültürel farklılıkları yansıtır. Yarattığı imgelerde aynı zamanda ulusal bir tarih okuması yaparken Alman toplumunu da eleştirmiştir. Sanat, siyaset ve tarihin asitli, genellikle otobiyografik bir komedisini betimleyen kalabalık sahneleriyle tanınan çalışmaları tarihin kalıntılarını şimdiye taşır. “Kalıntılar, şimdiki zamanın geçmişle yer değiştirmesine uzam açan ve deneyimi kopmuş bağları içinde serimleyen bir tür ifade kabiliyetidir. Bir düşünüşünde imgelerin temsilleri dilsel/simgesel düzleme taşınırken geçmiş yaşantı ne denli etkinse Benjamin’de kalıntılar o denli işlevseldir” (Erşen, 2017, s. 144).

Geçmiş şimdi ile çarpışmasında ortaya çıkarken görsel olarak anlaşılabilir. Geçmişin imgesi bir anının ani parlamasıyla (geçmişin şimdi ile arasındaki benzerliğin özne tarafından fark edilmesi) ortaya çıkar. Bu karşılaşmada, geçmişin bilgisi aynı zamanda deneyim boyutunu da içerir (Çiçek, 2016, s. 28). Benjamin’ göre bu durum; “bir

ân için parlayan ve hızla kaybolan geçmişin imgesi/deneyimi (şimdiki ânı), her ne kadar aynı biçimde olmasa da başka zamanlarda da fark edilebilir” (Lindross’tan akt. Çiçek, 2016, s. 28). Böylece geçmiş ile şimdiki anlar arasındaki karşılaşmayı tarif eden diyalektik imgelerdir.



Resim 42: Jörg Immendorff, “The Birth of Onionman”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x220 cm 1992

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/jorg-immendorff/gyntiana-geburt-zwiebelmann-1992>

Benjamin, geçmiş yüzyıla ait bir nesneyi ‘şimdi’ye ait bir nesne ile görebilmektedir. Bu durumda ‘tarihin okunabilir olduğunu’ dile getirmiştir. Tarihin parçası olmayacak gündelik nesneler, metinler, hatıra parçaları diyalektik imgelerle yaratılan tarihsel anlatıda yerlerini bulurlar. Benjamin’in de dediği gibi “tarih geçip gittiğinde ardında imgeler bırakır” sözü gerek Kiefer’in geniş ölçekli, yüksek ufuklu ve yoğun dokulu resimleri, gerekse Baselitz’in biçimde ve kompozisyonda devrim yaptığı, tuvali ters yüz etmesi, Immendorff’un Alman kültür ve insan psikolojisini irdelediği resimleri tüm bunlar dışavurumcu bir anlatımla gösterilmekte ve yapıtlarında tarihsel göndermelere, gizemli içeriklere yer verilen resimlerdir.



Resim 43: Jörg Immendorff, ‘‘Cafe Deutschland’’, Tuval Üzerine Akrilik, 220x250 cm 1979
Erişim: <https://www.nytimes.com/2007/05/31/obituaries/31immendorff.html>

3.2.4. Markus Lüpertz



Resim 44: Markus Lüpertz, ‘Siyah Kırmızı Altın I’, Tuval Üzerine Tutkallı boya, 100x60 cm 1974
Erişim: <https://www.artforum.com/picks/markus-luepertz-28751>

Diyalektik imge bağlamında ele alınan Yeni Alman Dışavurumcu ressam Markus Lüpertz, 1960'larda figüratif tarzda anıtsal tuvalerle sahneye çıkmış kendi kuşağının arkadaşları gibi çalışmaları resim dünyasına yeni özgürlükler getirmiştir. Tuvaleri, görünüşte figüratif, ancak herhangi bir somut nesneyi temsil etmeyen benzersiz görsel keşifler sunar. Lüpertz, güçlü formları ve ritimleri, miğfer, asker üniformaları gibi temaları ile Almanya'nın geçmişine doğrudan eleştirir. Lüpertz, resimlerinde kendi döneminin siyasal/politik ve diyalektik bir anlayışla ürettiği açıkça görülmektedir. En yakın tarihsel olay kaydının yorumlanması imgeleme çok şey borçluluğu gibi geçmişte, imgelerde, alıntılarda süreksiz kılınan, yerinden çıkarılan bir kavramdır. Geçmişle

şimdinin tanışıklık içerisine girdiği ve “zamansız bir gerçeğin”, “şimdinin içerisindeki sonsuzluğun” açığa çıkması olarak diyalektik imgeler, geçmiş anıların temel malzemeleri olmalarının yanında, modern estetiğin de içerisinde tanımını bulduğu ifadelerdir (Taburoğlu, 2016, s. 279-80).

Tarih kavramını geçmiş imgesinin etrafında kuran Benjamin, geçmiş olanın izlerinin hayatta kalmasına ve bizim bu izleri izler olarak okumamızı önerir (Cadava,2008: 101). Bu izleri, diyalektik imge aracılığıyla tarihi kesintiye uğratarak ve zamanı mekânsallaştırarak (zamanın bir veçhesini bir tür mekâna dönüştürerek) yapabiliriz. “Diyalektik düşünce, bir özgürleşim yöntemi olarak hem eskiyi ve alışılmışı yıkıcı bir an’a hem de inşacı bir an’a sahiptir. Yıkıcı bir edim olarak devamlılık halini kırar ve zamanın homojen akışını kesintiye uğratar. Aynı anda da inşacı an’ıyla da geçmiş ile şimdiki zamanı birbirine bağlantılandırır” (Cadava, 2008, s. 133).



Resim 45: Markus Lüpertz, “Arkadien-Gece Hayatı”, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Yağlıboya, 81x100 cm 2018

Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/markus-lupertz-arkadien-nachtleben-arcadia-nightlife>



Resim 46: Markus Lüpertz, “Karşılaşma-(Gece)”, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Yağlıboya, 130x162 cm 2011

Erişim:<https://www.artsy.net/artwork/markus-lupertz-begegnung-nacht-1>

Lüpertz, *Arkadien* çalışmalarında, klasik, pastoral bir ütopyaı işlemektedir. Figürler, İtalyan Rönesansı ve Hollanda Altın Çağı resimlerinden alınmış, Yunan mitolojisinden karakterler olarak gösterilen ve pastoral manzaralara yerleştirilmiş resimlerdir. Savaş sonrası Almanya'sından çıkan en önemli ve etkili sanatçılardan biridir. Formlar üzerinde saplantılı bir şekilde çalıştığı bir dizi resimler yapan Lüpertz, romantik manzaralar ve kübist natürmortlar gibi çeşitli kaynaklardan derlenen resimler ve heykeller yapmıştır. Savaş ve Alman Motifleri (1970 – 1976) ni sık sık kullanan sanatçı diğer çağdaşları gibi ülkesinin ulusal tarihinden imgeleri biçimlendirir. Geçmişin o tozlu an'ları şimdinin zamanında imgeselleşir.

Ân, zamansal tekilliği vurgular ve zamansal olarak sorunsallaştırılmamış, genel olarak geçmişten farklıdır. Bireyin geçmişindeki ya da şimdindeki ânların bir araya gelişi imge benzeri bir bellek olasılığını yaratır. Geçen tarihsel ânlar her zaman bir imge olarak ifade edilmez, ancak özel diyalektik imge kavramı geçmiş ve şimdiki ânlar arasındaki karşılaşmayı tarif eder. Ortaya çıkan imge, Benjamin'in insanlığın bilinçaltı hafızası olarak tarif ettiği

istemsiz bellekte korunur. Dahası, geçmiş imgeler insan bilincinde istemsiz olarak ortaya çıkar (Çiçek, 2016, s. 28).

Tarihin olanaklılığı, geçmiş olanın izlerinin hayatta kalmasına ve bizim bu izleri izler olarak okuma yeteneğimize bağlıdır. Buna göre imgeler üzerine Benjamin şöyle der:

Olaylar yalnızca özgül bir zamanda okunaklı duruma gelirler. Bu okunaklı duruma geliş ‘içlerindeki hareketin özgül bir kritik noktasının’ işaretidir, tarihsel anlamın kendini bir kriz içinde bulduğu bir andır. ‘Okunan imge’, yani tanınabilirliğin Şimdi’indeki imge, her türlü okumanın zemini olan kritik bir tehlikeli hareketin damgasını en yüksek derecede taşır. Tarih bu okunaklılığın gelişi yerdir ve bu okunaklılığın geldiği yerdir ve bu okunaklılığın yeri ‘şimdi-zamanı’ (Jetztzeit) tarafından inşa edilir. Bu zaman, bir geçmiş ile bir şimdi arasındaki ilişkiyi diyalektik -yani imgesel- bir ilişki olarak anlaşılmalıdır. Bu imge okumanın şimdi-zamanında ortaya çıkar (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 101).



Resim 47: Markus Lüpertz, ‘Balıkçı’, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Yağlıboya, 100x81 cm 2017
Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/markus-lupertz-der-fischer-the-fischerman>



Resim 48: Markus Lüpertz, “Jason’ın Vedası”, Tuval üzerine karışık teknik, 200x260 cm, 2020

Erişim: <https://www.studiointernational.com/index.php/markus-lupertz-recent-paintings-review-michael-werner-gallery-london>

Benjamin’e göre tarih, imgelerden inşa edilebilir ve yalnızca bir imge olarak betimlenebilir. 5.tezi geçmiş imgesini şimdi için ve şimdiki zamanda yakalamanın olanaklılığıyla ilgilidir. Böylece imgenin tarihsel olarak anlaşılması bir imge gelip geçtiği sırada olup biten şeye karşılık düşer (Cadava, 2008, s. 122). Kısaca tarihin ‘gerçek imgesi’ nin şimdiyi kastettiğini söyler. Çünkü “geçmiş imgesi, onda kendini amaçlamış olarak bulmayan her şimdiki zamanla birlikte yitip gitme tehlikesiyle karşılaşır; bu imge bir daha geri getirilemez” (Benjamin’den akt. Cadava, 2008, s. 122) Burada asıl sorun geçmişin kaybolma tehlikesiyle karşılaşması değil, geçmişin bir daha geri getirilemeyecek bir imge olmasıdır. İmgenin kastettiği şey de bizzat şimdinin geri getirilemezliğidir (s. 122). Yani “geçmişin gerçek imgesi uçucudur” ve daima geçip gitme halindedir.



Resim 49: Markus Lüpertz, “Peri Markisch”, Ahşap üzerine karışık teknik, 132x70 cm, 2020
Erişim: <https://www.studiointernational.com/index.php/markus-lupertz-recent-paintings-review-michael-werner-gallery-london>

SONUÇ

Yeni resimsel yaklaşımları tanımlamak için kullanılan ‘‘Yeni Dışavurumculuk’’ terimi kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirilebilir. 1980’li yılların sanatının en önemli iddialarından birisi insan sorunlarını ele almasıdır. Böylece figüratif sanata bir geri dönüş olmuş, yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür gibi bir tür ‘‘geri dönüş’’ içerisinde tarihsel olguların resimsel algısını ve yorumunu içeren bir resimsel yaklaşımdır. Bu grubun sanatçıları resimsel kaygılarını yansıtırken yakın tarihlerini ve kültürel kimliklerini göz ardı etmemişlerdir.

Walter Benjamin’in ‘‘Pasajlar’’ kitabında yer verdiği ‘‘diyalektik imge’’ kavramı ile ‘‘Tarih Kavramı Üzerine’’ tezlerinde yer alan ‘‘tarihselcilik’’ kavramı, plastik sanatlar alanındaki önemi, imge ve biçim bağlamında ele alınarak Yeni Alman Dışavurumcu sanatçılar üzerinden araştırılmıştır.

Almanya’nın yakın tarihiyle yüzleşen ve hesaplaşan Yeni Alman Dışavurumcu sanatçılar, yarattıkları imgelerle ulusal bir tarih okuması yapmışlardır. Bu tarih okuması, diyalektik imge kavramı üzerinden ‘‘yeni bir bakma biçimi’’ni sunar. Böylece görsel bir tarih okuması yapan dışavurumcu sanatçılar, yarattıkları imgelerle yakın geçmişleriyle yüzleşirler.

Benjamin tarihi imgeler üzerinden okur. Alegorileştirdiği Tarih Meleği geçmişe baktığında süreklilik değil kopuş ve yıkıntı görmektedir. Modern zamanın bakış açısı olan tarihselcilik, yüzünü geleceğe çevirmiş bir tarihselciliktir ancak Benjamin’in tarihselciliği yüzünü geçmişe, sırtını geleceğe dönen bir tarihselciliktir. Modern yaşamın yıkıntılarıyla karşılaşan Benjamin, dünya savaşları, endüstrileşme, şehirleşme, açlık, sefalet, hastalık, haksızlık, adaletsizlik, sınıf çatışmaları, Hitler Almanyası ile mücadele etmiştir. Tüm bunlar tarihin geçip gittiği yerde bıraktığı imgelerdir. Benjamin bu imge kalıntılarını diyalektik imge aracılığıyla bugüne taşır.

Kiefer, ilerlemenin bir yolu olarak geçmiş keşfetmekle ilgilenir. Bu keşifte Almanlar, [geçmiş] unutmak ve her zaman yeni bir şeye başlamak isterler, ancak Kiefer’de yalnızca geçmişe giderek geleceğe gidilebilir. Benjamin’in Tarih Meleği

alegorisi ile Kiefer'in "Kanatlı Meleği" heykeli ikisi de geçmişe bakarak, geçmişin o kırıntılarını, nesnelerini şimdiye taşır. Farklı medyaları (kurşun, boya, emülsiyon, saman ve demir vb.) sanatının değişmez ve merkezi bir parçası olmuştur.

Gerek Kiefer'in sanatsal üretiminin içine simyayı dahil etmesi, Yahudi Soykırımına ve Holokost'a doğrudan gönderme yapması, tüm bunlar diyalektik kavrayışla ele aldığı imgelerdir. Gerekse Jörg Immendorff'un *Alman Kafe* adlı resim dizisinde olduğu gibi yaşadığı Almanya'nın ulusal geçmişinden ve kültürel coğrafyasından beslendiği, resimlerindeki kişilerin ideolojik açıdan önem sahibi insanların yer alması, tüm bunları kullanırken de kendine özgü resimsel biçimlendirme ve alegorik bir dil kullandığını görmek mümkündür. Immendorff'tan Kiefer'e Baselitz'ten Lüpertz'e tüm bu sanatçılar diyalektik imge üzerinden yapılandırdıkları çalışmaları farklı anlatım biçimlerini harekete geçiren eserlerdir. Bu sanatçıların yarattıkları imgeler kendi tarihsel dönemlerine özgü olmakla geçmiş, şimdi ve gelecek zamanda varlıklarını sürdürmektedirler.

Sonuç olarak diyalektik imge ile yapılandırılan Yeni Alman Dışavurumcu sanatçıların çalışmaları farklı anlatım biçimlerini ve yeni bir okuma ve bakma biçimini sunar.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ANTMEN Ahu (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul

BATUR Enis (2015). Modernizmin Serüveni Bir ‘‘Temel Metinler Seçkisi’’ 1840-1990, Sel Yayıncılık, İstanbul

BAŞER Nami (2017). ‘‘Walter Benjamin’in Mesihsiz Mesihçiliği’’, içinde: Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi, der: M. Ertan Kardeş, İthaki Yayınları, İstanbul

BENJAMİN Walter (2018). Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar, haz: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul

BENJAMİN Walter (2018). Pasajlar, çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BENJAMİN Walter (2015). Estetize Edilmiş Yaşam, Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları, der: ve çev: Ünsal Oskay, İnkılap Kitapevi, İstanbul

BERGER John (2019). Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul

BIRO Matthew (2013). Anselm Kiefer, Phaidon-Focus, Çin.

BUCK-MORSS Susan (2015). Görmenin Diyalektiği, Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi, çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul

CADAVA Eduardo (2008). Işık Sözcükleri, Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler, çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul

CLARK Toby (2011). Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

ÇAKMAK Cengiz (2017). Kadar İnsanı Suçlu Yargılar: Kader ve Karakter, içinde: Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi, der: M. Ertan Kardeş, İthaki Yayınları, İstanbul

ÇETİN Altan (2014). Tarih Meleği Nereye Uçuyor, Lotus Yayınevi, Ankara

ÇİÇEK Zehra (2016). Teknolojinin Gölgesinde Resimde Estetik Süreç, Agora Kitaplığı, İstanbul

DELLALOĞLU F. Besim (2012). Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

ERŞEN Cana (2017). Tanınmayan Kızkardeşler: Walter Benjamin’de Ezoterizm, içinde: Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi), Derleyen: M. Ertan Kardeş, İthaki Yayınları, İstanbul

ERTUĞRUL Tacettin (2017). Bir Benjamin Okuması: Şiddet, Yasa ve Adalaet içinde: Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi, der: M. Ertan Kardeş, İthaki Yayınları, İstanbul

FARTHING Stephen (2012). Sanatın Tüm Öyküsü, çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, Çin

GOMBRICH. E.H (2015), “İmge ve Göz”, Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler, (çev. Kemal Atakay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

KORUR Ahmet Feyzi (2020). Sanat Teori Eleştiri, Mitos-Boyut, İstanbul

LEPPERT Richard (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi, çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

LÖWY Michael (2007), Walter Benjamin: Yangın Alarmı, “Tarih Kavramı Üzerine” Tezlerin Bir Okuması, çev: Utku Uraz Aydın, Versus Yayınları, İstanbul

LÖWY Michael (1999). Dünyayı Değiştirmek Üzerine, Karl Marx’tan Walter Benjamin’ Siyaset Felsefesi Denemeleri, çev. Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

LYNTON Norbert (2009). Modern Sanatın Öyküsü, çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul

LINDROOS Kia (1998). Now-Times Image Space, Jyväskylä Üniversitesi Matbaası, Finlandiya

ÖZAYTEN Nilgün (2013). ‘‘Dışavurumculuk’’, ‘‘Mütevazı Bir Miras’’ SALT Araştırma, İstanbul

RICHARD Lionel (1999). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul

SARLO Beatriz (2012). Geçmiş Zaman, Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma, çev: Peral Bayaz Charum, Deniz Ekici, Metis Yayınları, İstanbul

SARTRE Jean-Paul (2017). İmgelem, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul

SAYIN Zeynep (2013). İmgenin Pornografisi, Metis Yayınları, İstanbul

SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur (2015). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul

TABUROĞLU Özgür (2016). Resim, Söz ve Yazı, İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları, Doğu Batı Yayınları, Ankara

TİEDEMANN Rolf (2018). Pasajlar Yapıtı’na Giriş, (içinde: Pasajlar), çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul

YÜCEL Halime (2021). İmgeden Yoruma, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara

ZİSS Avner (2011). Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, çev: Yakup Şahan, Hayalbaz Yayınları, İstanbul

Dergiler ve Makaleler:

ANDREAS Huyssen (1989). Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth, October Dergisi, Sayı.48.

ATAKAY Kemal (2004). İmge, Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi, Sayı.74, Temmuz-Ağustos, Yıl.11 ss. 67-73, YKY, İstanbul

BAKÇAY Ezgi (2012), Baltayla Tarih Yazmak: "Heykeltıraş Baseltz", e-skop, Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/baltayla-tarih-yazmak-heykeltiras-baselitz/508>

BAŞER Nami (2020). ‘İmago’, İmajı Düşünmek, Cotigo, Sayı. 97, 2020 ss. 56-70. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BAŞYURT İpek (2017). Örselenen Geçmişin Geri Dönüşü; Walter Benjamin’de Şimdiki Zaman, Sosyoloji Notları, Cilt: 1, Sayı: 1, Aralık

BRAND Roy ve MEİS Morgan (2002). Walter Benjamin’in Pasajlar Projesine İki Bakış, Graduate Faculty Philosophy Journal. Cilt:23, Sayı:2
https://www.academia.edu/5245271/On_Walter_Benjamin_s_Arcades_Project

BUCK-MORSS Susan (2000). Düşdünyası ve Felaket Olarak Kent, çev: Alp Tümertekin, Sanat Dünyamız, Sayı: 78, YKY, İstanbul

ERGÜVEN Mehmet (2002). Georg Baselitz, Bir Baselitz Retrospektifi 1958-2001, (ed. Ayça Sabuncuoğlu), ss.28-38, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul

HARTEN Jürgen (2003). ‘Kiefer’den Bir Yapıt/Defter’, (Çev. Kemal Atakay), Sanat Dünyamız, Sayı:86, ss.123-127, YKY, İstanbul

HAVERKAMP Anselm (1992). ‘Diyalektik İmge Üzerine Notlar’, Walter’ı Anma, Cilt: 22 No:3/4 Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları, ABD

KÜÇÜK Ömer (2019). Walter Benjamin ve Diyalektik İmajlar: Sanat ve Sosyal Bilimleri Birleştirmek, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 21, Sayı: 3, İzmir

MADRA Beral (1991). ‘‘Sanatçılarımızda Modern ve Modern Sonrası Eğilimler’’, Gösteri Dergisi. Sayı:123. Erişim: <https://www.beralmadra.net/articles/gosteri-dergisi/sanatcilarimizda-modern-ve-modern-sonrasi-egilimler/>

SAYIN Zeynep (2013). İmgenin Belleği, içinde: Sanat Araştırmaları Merkezi), Bilim ve Sanat Vakfı Bülten Dergisi, Yıl.25 Sayı.83, Şenyıldız Matbaacılık, İstanbul

SCHMIED Wieland (2002). Georg Baselitz’in Dünyası, Bir Baselitz Retrospektifi 1958-2001, (Çev. Asuman Karakaya), (ed. Ayça Sabuncuoğlu), ss.8-27, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul

ŞİRAY Mehmet (2020), ‘‘Jacques Ranciere'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği’’, İmajı Düşünmek, Cogito: Sayı. 97, 2020 ss. 81-96. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,

THOMPSON A.K (2013). İsyanın Metalaştığı Bir Çağda Walter Benjamin’in ‘‘Diyalektik İmge’’ Kavramı, (Çev. Nursu Öрге), Eskop. <https://www.eskop.com/skopbulten/isyanin-metalastigi-bir-cagda-walter-benjaminin-diyalektik-imge-kavrami/1089>

YILMAZ Nalan (2009). Georg Baselitz’in ‘‘netsreT’’ Dünyası, Lebriz Sanal Dergi. <http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=622&bhcp=1>

Basılmamış Kaynaklar:

ASLAN Engin (2017). Görsel Yapılanmada ‘‘Diyalektik İmge’’, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara

GÖYMEN Ali Yalçın (2007). Hegel ve Marx’ın Tarih Anlayışlarının Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, Ankara

Şemsi (2018). İmgenin Bakışı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara

İnternet Kaynakları:

AKTAŞ Ümit (2020), “Walter Benjamin ve Düşünsel Yolculuğu”, Independent Türkçe, <https://www.independentturkish.com/node/253896/t%C3%BCrki%C3%87yeden-sesler/walter-benjamin-ve-d%C3%BC%C5%9F%C3%BCnzel-yolculu%C4%9Fu>

GÖRNER Veit (2004). Discussion of Immendorff's "Cafe Deutschland", "Jörg Immendorff: Bild mit geduld". <http://www.artchive.com/artchive/I/immendorff.html>

KUIT Lynda (2016) <https://lyndakuitphotographycn.wordpress.com/2016/01/15/martha-rosler-below-the-surface/>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Yakup Uysal

Yabancı Dil : İngilizce

2014 yılında Manisa Güzel Sanatlar Lisesinden, 2018 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun oldu. Aynı üniversitenin resim bölümünde yüksek lisans eğitime devam etmektedir.

Katıldığı Sergiler:

2015- “Sırlı Gözlerle Tavşanlı” Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Kütahya

2016- “Sırlı Gözlerle Kütahya” Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Kütahya

2018- “Turgut Pura Vakfı 37. Resim Yarışması”, İzmir

2018- “Mixer Sessions III”, İstanbul

2018- “BASE2018” Galata Rum İlkokulu, İstanbul

2019- “Yukarı ev 2” Konak-Göztepe, İzmir

2019- “Eşlik” K2 Rezidans Alsancak, İzmir 2019- “Olay Ufku”, Labirent Sanat, İstanbul

2020- “Mesafe” Noondört, Konak, İzmir 2020- “Bir Sanatçı Bir Defter”, Online Sergileme, Labirent Sanat

2022- “Bazaart Project”, Ferda Art Platform, İstanbul

2022- “Pareidolia” Labirent Sanat, İstanbul