T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANSELM KIEFER'IN MANZARA BETİMLEMELERİNDE KARA ROMANTİZM

RIDVAN KOLAY

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. RUKEN ASLAN

EDİRNE 2021

Tezin Adı: Anselm Kiefer'in Manzara Betimlemelerinde Kara Romantizm

Hazırlayan: Rıdvan Kolay

ÖZET

1945 Almanya doğumlu sanatçı Anselm Kiefer'in manzara betimlemeleri ile Alman Romantik Manzara Resmi arasında biçimsel olarak dikkat çekici benzerlikler görülmektedir. Nazi Almanyası sonrasını bizzat yaşamış ve ciddi bir şekilde sorgulamış bir sanatçı olan Kiefer'in sanatında, kaynağını Alman olmanın getirdiği bir özeleştirel tavırdan alan "soykırım" ve "kültür olumsuzlaması" ve daha geniş bir çerçevede ise "ölüm" ve "insan varoluşunun sorgulanması" izlekleri hakimdir. Bir anlamda Romantik Alman Resminin idealize ettiği "insanı" ve "kültür"ü, resminde onunla benzer plastik öğeleri kullanarak alaşağı etmiştir Kiefer.

Çalışmada, Romantik Alman Resmi incelenecek ve Kiefer'in sanatıyla biçimsel paralellikler saptanacaktır. Daha sonra, İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman kültürü, Anselm Kiefer'in biyografisi ve Kara Romantizm kavramları incelenecektir. Kiefer'in manzara betimlemelerinde Romantik Alman Resmi ile benzer biçimsel unsurların temsil ettikleri çok farklı kavramlar ve fikirler Romantizm- Kara Romantizm ikiliği etrafında çözümlenecektir. Eser-metin olarak hazırlanmış bu çalışmada, yine "kara romantizm" kavramı etrafında ürettiğim işlerin de analizine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Romantizm, Kara Romantizm, Anselm Kiefer, Kültür, Manzara.

Title of the Thesis: Black Romanticism in Anselm Kiefer’s Landscape Depictions

Prepared by: Rıdvan Kolay

ABSTRACT

There are striking similarities in form between the landscape depictions of Anselm Kiefer, born in Germany in 1945, and the German Romantic Landscape Painting. In the art of Kiefer, an artist who personally experienced and seriously questioned the post-Nazi Germany, the genocide and the "negation of culture" and, in a broader context, "death" and "questioning of human existence" are dominant themes, which take their source from a self-critical stance originated in being a German. In a sense, Kiefer overthrew the “human” and “culture” idealized by German Romantic Painting by using similar plastic elements in his painting.

In this study, German Romantic Painting will be examined and formal parallels with Kiefer's art will be determined. Then, post-World War II German culture, biography of Anselm Kiefer and the concepts of Black Romanticism will be studied. Very different concepts and ideas represented by formal elements similar to German Romantic Painting in Kiefer's landscapes will be analyzed around the Romanticism-Black Romanticism dichotomy. In this study prepared as a work-text, the works I have produced around the concept of "black romanticism" will also be analysed.

Keywords: Romanticism, Black Romanticism, Anselm Kiefer, Culture, Landscape.

ÖN SÖZ

Bu tez konusunu seçmemdeki en önemli sebep, Anselm Kiefer'in sanatındaki "kara romantizm" kavramı altında açıklamaya çalıştığım dramatik anlatının beni çok etkilemesidir. Bu sanat yapıtlarını çözümleme çabası, kendi çalışmalarımda da beni yeni arayışlara sevketmiş ve gerek teknik, gerekse kavramsal konularda daha fazla düşünmeme yol açmıştır.

Kiefer ve onun gibi ilham verici sanatçıları anlayabilecek ve bu çalışmada olduğu gibi belli bir düzeyde değerlendirebilecek bir eğitim almamı sağlamış aileme, lisans ve yüksek lisans sürecimde bana bu eğitimi veren ve destek olan tüm hocalarıma, yapmış olduğum resimlerle ilgili değerli yorumlarını ve önerilerini esirgemeyen, sanata bakış açımı değiştiren, tez yazım sürecinde de bana hep destek olan tez danışmanım Doç. Ruken Aslan'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

ÖNSÖZ iii

İÇİNDEKİLER iv

GÖRSELLER LİSTESİ vi

GİRİŞ 1

I. KIEFER'IN SANATI VE HAYATI ARASINDAKİ İLİŞKİLER 4

I.1) 2. Dünya Savaşı Sonrası Almanya 4

I.2) Alman Edebiyatı, Kültürü ve Mitlerinin Kiefer'in Sanatına Etkileri 13

II. KIEFER'IN MANZARA BETİMLEMELERİNDE KARA ROMANTİZM 38

II.1) Romantik Alman Manzara Resmi 38

II.2) Kara Romantizm 44

II.3) Kiefer'in Manzara Betimlemelerinde Uzam 49

II.3-a) Bellek Metaforu olarak Uzam 50

II.3-b)Kültür Eleştirisi olarak Manzara 52

III. "KARA ROMANTİZM" KAVRAMI ÜZERİNDEN RESİMLERİMİNÇÖZÜMLEMELERİ 56

III. 1) Yabancılaşma Metaforu Olarak "Sandalye" 56

III. 2)Doğa İnsan İlişkisi 65

III. 3) Distopya Olarak Manzara 68

III. 3-b) İç Mekan Çalışmaları 83

SONUÇ 93

KAYNAKÇA 95

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Anselm Kiefer, " Kahramanlık Sembolleri", 1969. s.5.
Görsel 2. Anselm Kiefer, " Athanor", 1991. s.7.
Görsel. 3. Anselm Kiefer, "Winter Landscape", 1970. s.15.
Görsel. 4. Anselm Kiefer, "Ice and Blood ",1971. s.16.
Görsel. 5. Anselm Kiefer, "Paul Celan'a: Kül Otu", 2006. s.17.
Görsel 6. Anselm Kiefer, " Des Herbstes Runengespinst", 2006. s.18.
Görsel 7. Anselm Kiefer, "Black Flakes", 2006. s.19.
Görsel 8. Anselm Kiefer, "Senin Altın Saçların Margarete", 1981. s.21.
Görsel 9. Anselm Kiefer, "Bohemya Deniz Kenarında bulunur", 1996. s.22.
Görsel 10. Anselm Kiefer, "Serafim", 1983. s.23.
Görsel 11. Anselm Kiefer, "Isis and Osiris", 1985-87. s.24.
Görsel 12. "1945 Sonrası Auschwicz ", Fotoğraf. s.25.
Görsel 13. Anselm Kiefer, " Mart'ta Brandenburg Topraklarında İkarus", 1981 s.26.
Görsel 14. Anselm Kiefer, " Deniz Aslanı Harekatı", 1975. s.28.
Görsel 15. Anselm Kiefer,"Melankoli",1982-2013 s.29.
Görsel 16. Anselm Kiefer, " Lot'un Karısı", 1989. s.30.
Görsel17: Auschwitch 1945 Sonrası". Fotoğraf, s.31.
Görsel 18. Anselm Kiefer, "Merkaba", 2002 . s.33.
Görsel 19. Anselm Kiefer, "Odi Navali", 1997. s.34.
Görsel 20. Anselm Kiefer "Nürnberg Alanı", 1984. s.35.
Görsel 21. Anselm Kiefer "Varus", 1976. s.36.

Görsel 22. Anselm Kiefer, "Wayland'ın Şarkısı", 1982. s.37.

Görsel 23. "Anselm Kiefer, "Die Deutsch Heilslinie", 2012-2013. s.41.

Görsel 24. Caspar David Friedrich, "Deniz Kenarında Keşiş", 1808-1810. s.42.

Görsel 25. Caspar David Friedrich, "Meşe Ormanında Manastır" , 1809-1810. s.43

Görsel 26. Anselm Kiefer, "Kahramanlık sembolleri", 1969. s.43.

Görsel 27. Caspar David Friedrich, " Occupations", 1969. s.43.

Görsel 28. Anselm Kiefer, "Bereketli Hilal", 2010. s.44.

Görsel 29. Francisco Goya, "Üç Mayıs ", 1881. s. 46.

Görsel 30. Anselm Kiefer, " Auguste Rodin: Fransa Katedralleri", 2016. s. 48.

Görsel 31.Van Gogh, Van Gogh'un Sandalyesi, 1888. s. 56.

Görsel 32. Van Gogh, Gauguin'in Sandalyesi, 1888. s. 56.

Görsel 33. Rıdvan kolay, "Yeni Dünya Düzeni", 2017. s. 59.

Görsel 34. Rıdvan Kolay, "Yaşamak ve Ölmek", 2017. s. 60.

Görsel 35. Rıdvan Kolay, " İsimsiz", 2019. s. 62.

Görsel 36. Rıdvan Kolay, "isimsiz", 2019. s. 63.

Görsel 37. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", 2019. s. 64.

Görsel 38. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", 2019. s. 65.

Görsel 39. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", 2017. s .66.

Görsel 40.Rıdvan Kolay, " Distopya 1", 2019. s. 67.

Görsel 41. Rıdvan Kolay, " Distopya 2", 2019. s. 68.

Görsel 42. Rıdvan Kolay, "Distopya 3, Son Kalan", 2019. s. 69.

Görsel 43. Rıdvan Kolay , "İsimsiz", 2017. s. 70.

Görsel 44. Rıdvan Kolay, “İsimsiz”, 2020. s. 72.

Görsel 45. Rıdvan Kolay, “İsimsiz”, 2020. s. 73.

Görsel 46. Rıdvan Kolay, “İsimsiz”, 2020. s. 74.

Görsel 47. Rıdvan Kolay,” İsimsiz”, 2020. s.75.

Görsel 48. Rıdvan Kolay, “İsimsiz”, 2020. s. 76.

Görsel 49. Rıdvan Kolay, “İsimsiz”, 2020. s .77.

Görsel 50. Rıdvan Kolay, “isimsiz”, 2020. s. 78.

Görsel 51. Rıdvan Kolay, “İsimsiz”, 2020. s. 80.

Görsel 52. Rıdvan Kolay,” İsimsiz”, 2019. s .81.

Görsel 53. Rıdvan Kolay, “İsimsiz”, 2017. s. 82.

Görsel 54. Rıdvan Kolay, “İsimsiz”, 2020. s. 83.

Görsel 55. Rıdvan Kolay, ”İsimsiz”, 2019. s. 84.

Görsel 56. Rıdvan Kolay, “isimsiz”, 2020. s. 85.

Görsel 57. Rıdvan Kolay, “Yeni Yaşam Alanı”, 2020. s. 86.

Görsel 58. Rıdvan Kolay, “isimsiz”, 2020. s. 87.

Görsel 59. Rıdvan Kolay, İsimsiz”, 2020. s. 88.

Görsel 60. Rıdvan Kolay, “ İsimsiz”, 2017. s. 89.

GİRİŞ

Günümüz sanatçılarından Anselm Kiefer'in sanatı, çok sayıda araştırma, inceleme ve eleştiri yazısının konusu olmuştur. Kiefer'in sanatsal üretimi, malzeme çeşitliliği, biçimsel arayışlar, farklı teknik denemeler ve ağır ideolojik göndermeler açısından çok dikkat çekicidir.

Bu çalışmada, sanatçının işleri arasında, özellikle, hayatının çeşitli dönemlerinde ürettiği manzara betimlemeleri üzerinde durulacaktır.

1945 yılında, yani 2. Dünya Savaşı'nın sonunda doğmuş olan sanatçı, bu savaş sonrasının travmalarını çok yakından hissetmiş ve yaşamıştır. Nazi Almanya'sının sistemli bir şekilde giriştiği Yahudi soykırımı, kendisi de bir Alman olan sanatçıyı hem kendi kimliği üzerinde, hem de genel olarak insan tabiatı ve varoluşu üzerinde ciddi sorgulamalara sürüklemiştir. Bu anlamda, "kimlik", "bellek", "unutmak", "kültür" gibi kavramlar bu yapıtların anlaşılmasında büyük önem taşımaktadırlar.

Kiefer'in ağır politik, ideolojik ve varoluşsal eleştiri ya da göndermelerle yüklü manzara betimlemeleri, biçimsel olarak Alman Romantik Resmine benzerliğiyle dikkat çeker. Bu benzerlikler tesadüfi değildir kuşkusuz. Romantik Alman manzara resmine has "yücelik", "sublime", "aşkınlık" gibi değerler, yine bu resme has biçimsel öğelerin kullanımıyla, daha çarpıcı bir şekilde ters yüz edilir; bunlar artık ölümün ve karanlığın manzaralarıdır. Romantik Alman manzara resminde sonsuzluk, aşkınlık ve tanrısallığı imleyen uzam, "kültür"ün ve "varoluşun" sorgulandığı tekinsiz bir uzama dönüşmüştür.

Çalışmanın ilk bölümü, sanatçının eserlerinde otobiyografik unsurların oldukça baskın varlığı nedeniyle, onun sanatı ve hayatı arasındaki ilişkilerin incelenmesine ayrılmıştır. İlk alt başlık olan "2. Dünya Savaşı sonrası Almanya"da, sanatçının içinde var olduğu sosyo-politik ortamın irdelenmesine odaklanılmıştır.

"Benim geçmişim Almanya'nın geçmişidir" diyen Anselm Kiefer çocukluk yıllarını İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın yıkıntıları arasında geçirmiştir. Kiefer sanatıyla kendine ve yeni Almanya'nın geçmişine ışık tutar. Üstü kapatılan ve yok edilen harabe yapıları aslında Almanya'nın geçmişine bir saldırı olarak görür. Baskıyla ve zorla geçmişin temizlenemeyeceğini, tam tersine, kabullenerek ve sahip çıkarak yeni Almanya'nın inşa edileceğini düşünmektedir. Unutturulmaya çalışılan geçmişin acılarının zihinlerde yaşamaya devam edeceğini düşünmektedir. Çocukluk yıllarında oyunlar oynadıkları savaş kalıntılarının kaldırılmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir.

Bölümün ikinci alt başlığı "Alman Edebiyatı, Kültürü ve Mitlerinin Kiefer'in Sanatına Etkileri"nde ise, sanatçının beslendiği kültürel unsurların, sanatına olan etkileri irdelenmektedir. Kiefer'in sanat anlayışının çok yönlü oluşu onun disiplinler arası bir sanatçı haline gelmesine neden olmuştur. Özelikle de edebiyata olan merakı, yapıtlarının üzerine yazdığı şiirler ve yazılarla da kendini açığa vurmuştur. Özellikle Paul Celan'ın hayatı ve şiirleri, Anselm Kiefer'in sanatını oldukça etkilemiştir. Yahudi asıllı Rumen şairin on sekiz ayını toplama kamplarında geçirmiş olması onu İkinci Dünya Savaşı'nın birincil tanıkları arasına sokmuştur. Anselm Kiefer, birçok eserini Paul Celan şiirlerine ithafen yapmıştır ve eserler bu şiirlerle aynı isimleri taşımaktadırlar. Sanatçının etkilendiği bir diğer şair ise Ingeborg Bachmann'dır. Edebiyata olan merakı sadece şiirle de kalmamıştır. Yunan

ve Mısır mitolojisini de eserlerinde konu edinmiştir. İkarus, Osis ve Osiris ve Lucifer gibi mitolojik karakterlere eserlerinde yer vermiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü ise "Kiefer'in Manzara Betimlemelerinde Kara Romantizm" başlığı altında, sanatçının manzara betimlemelerinde "kara romantizm" kavramı altında değerlendirilebilecek izleklerin araştırılmasına ayrılmıştır.

Bu izleklerden ilki "romantizm-kara romantizm" ikiliğinin saptanabilmesi için gerekli olduğu düşünülen "Romantik Alman Manzara Resmi"dir. Kiefer'in Romantik Alman Manzara resmine olan merakı eserlerinde kendini belli etmektedir. Eserlerindeki manzara betimlemeleri kompozisyon ve bazı plastik elemanlar bağlamında Romantik Alman manzara resmiyle benzerlikler göstermektedir. Özellikle de Caspar David Friedrich'in resimleri Kiefer'i oldukça etkilemiştir. Doğanın yüceliği Romantik Alman resminde ince ve hassas bir pentürel dille ifade edilirken, Kiefer'in sanatında kalın ve kaba malzemelerle ifade edilir. Malzemenin kalınlığını ve kabalığını kompozisyonlarında boş ve tekinsiz Alman kırsallarını kullanmasıyla dengelemiştir.

Bölümün sonraki alt başlığı ise "Kara Romantizm"dir. Bu bölümde kavramın genel bir açıklaması yapılacak, bu kavram altında değerlendirilebilecek sanat yapıtlarından bahsedilecektir. Kiefer sanatını acı ve ölümle beslemiştir. İkinci Dünya Savaşı'yla acıyı en derin şekilde yaşayan Alman halkının içinde büyüyen bir birey olarak sanatı da bu yönde ilerlemiştir.

"Kiefer'in Manzara Betimlemelerinde Uzam" alt başlığı ise iki farklı alt başlık etrafında ele alınmaktadır: İlki, "Bellek Metaforu olarak Uzam" başlığı altında

Kiefer'in manzara betimlemelerinde kullandığı uzamın, bellek ve unutma gibi kavramlarla ilişkisini irdelemektedir. Onun manzara betimlemelerinde mekansal uzam zamansal uzamın metaforu olarak yer alır. Kiefer'in manzaralarında uzam ve üç boyutluluk, bir anlamda, "bellek" ve "geçmiş"in metaforuna dönüşür. Bu bir yandan, kullandığı yanılsamacı çizgisel ve atmosfer perspektifi yoluyla, diğer yandan çok katmanlı malzeme kullanımıyla oluşturulur.

İkincisi ise, "Kültür Eleştirisi olarak Manzara" başlığı altında, bu resimlerde Romantik Alman Manzara Resminin parodisi olarak da hissedilebilen bir temsilin varlığı sorgulanacak ve bu durumun, Kiefer'in genel olarak sanatında var olan bir kültür eleştirisiyle ilişkisi kurulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın son bölümü, kendi yaptığım resim ve baskı üzeri resim bazı çalışmaların biçim ve içerik çözümlemelerine ve bu çalışmaların, yine "kara romantizm" kavramı etrafında değerlendirilmesine ayrılmıştır.

I. ANSELM KIEFER'İN SANATI VE HAYATI ARASINDAKİ İLİŞKİLER

I.1 İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya

Anselm Kiefer resim öğretmeni bir babanın oğlu olarak 1945'te Almanya'da Dünya'ya gelmiştir.

Almanya'nın İkinci Dünya Savaşından mağlup ayrıldığı, Adolf Hitler'in intiharından iki ay önce Dünya'ya gelen Kiefer, çocukluğundan beri sanatçı olmak istemiştir. 1965'te Freiburg Hukuk Üniversitesine girse de eğitimini bitirmeden okuldan ayrılmıştır. Kiefer Almanya'nın İkinci Dünya savaşı sonrası içinde bulunduğu psikolojik durumdan çok etkilenmiştir. Nazi dönemine birebir şahit olmasa da, savaşın yıkıntıları arasında geçen çocukluğu Kiefer'in üzerinde derin izler bırakmıştır ve bu dönem onun sanatındaki sembolik imgelerle doğrudan ilintilidir.

1969 yılında ortaya koyduğu "İşgaller" adlı fotoğraf çalışması ile Hitler'in çılgınlığını anlayabilmek için Nazi selamı vererek İtalya, Fransa, ve İsveç'in çeşitli yerlerinde fotoğraflar çekilir. Bu yapıtı ile Kiefer tüm sanat hayatının ana temalarından olan faşizm ve Alman geçmişi ile hesaplaşma konularına yönelmiştir.[1]



Görsel 1. Anselm Kiefer, "Occupations", 1969, Fotoğraf, 633x833mm.

[1] Kaya genç "Anselm Kiefer yüzey hacim Sanatları" ,*http://mimarcasanat.com/resim/anselm-kiefer.html,* (Erişim tarihi, 05.06.2020).

II. Dünya Savaşı 8 mayıs 1945'de Berlin'de imzalanan anlaşmayla, Almanya teslimiyeti kabul etmiş ve savaş sona ermiştir. Bu, aynı anda III. Reich'ın da yıkılış tarihi olmuştur. 5 haziran 1945'de Dörtler anlaşması imzalanmıştır. Almanya'nın dünyada hak sahibi bir güce ulaşmasını engellemek için Almanya'nın yönetimi müttefikler arasında oluşturulmuş olan bir komisyona verilmiştir. [2]

Almanya müttefik devletler tarafından dörde bölünmüştür. Fransa, İngiltere, Sovyetler Birliği ve A.B.D. arasında paylaşılmıştır ve Berlin de dört parçaya bölünmüştür. Almanya; savaşın sona ermesinin ardından tam olarak bir harabe görüntüsünü andırmaktadır. Ağır şartlarda verilen mücadelenin ardından gelen [i]yenilgiyle fiziki olarak büyük kayıplara uğrayan Almanya'nın halkı aynı anda psikolojik olarak da olumsuz etkilenmiştir. Almanlar geleceklerinin ne olacağını bilmez ve ümitsiz bir biçimde beklemek zorunda kalmışlardır. [3]

[2] Necla Mora *Alman Kültüründe Düşman İmgesi* Alt Kitap,2009, s.37.
[3] ,Çağrı Erhan "Avrupa'nın İntiharı" ve İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Temel Sorunlar" *Dergi park* 1996, s.266.



Görsel 2. Anselm Kiefer "Athanor", Tuval üzeri karışık teknik, 381.6x 281.9 cm, 1991.

Romantik resimde sıklıkla kullanılan harabe manzaralar, farklı bir anlamda da olsa, Anselm Kiefer'in de vazgeçilmezleri arasındadır. Kiefer için harabe sadece bir mekan seçiminden ibaret estetik yapılar değildir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın görünümleridir. Alman tarihinin bir parçası olan ve unutturulmaya çalışılan bu tarihi yapılar Kiefer'in sanatıyla tekrardan görünüm kazanır. Tekinsiz ve ürkütücü bir biçimde yeniden hayat bulan bu yapılar Kiefer için unutulmaması ve ders çıkarılması gereken bir dönemin kalıntılarıdır. Kendi çocukluk dönemindeki oyun alanları da olan bu yapıların kaldırılmasından rahatsız olmuştur. Manzara betimlemelerinin ortak yönlerinden olan derin uzam ve sisli puslu mekanlar onun resimlerinde de yer alır. Derin perspektifle beraber kullanılan renklerin yarattığı atmosfer karşısında izleyicisini Almanya'nın karanlık dönemlerine götürür. Kullanılan derin renk ve boyut perspektif aracılığı ile zamanda geriye gidişi sembolize etmektedir. Mekansal derinlik Kiefer'in sanatında zamansal derinliğin metaforudur.

Âri ırk düşüncesinden arındırılması gereken Hitler savunucularının adalet, eşitlik konuları üzerine eğitilmesi gerekmiştir. Eğitim konusu sadece yetişkinlere ilişkin bir problem olmayıp aynı zamanda çocuklar için de büyük bir sorun olmuştur. Yıkılan okullar ve az sayıda eğitimciye karşılık fazlaca çocuğun eğitim alması gerekmiştir. Nazi ideolojisinden kurtarılmaları ve düzgün eğitim almaları için okullar onarılıp, eğitimin tekrardan devam ettirilmesi gerekmiştir. Savaş yıkıntıları içinde oyunlar oynayan çocukların zaman kaybetmeksizin okullara geri dönmeleri için büyük mücadele verilmiştir.

Savaşın son zamanlarında yapılan saldırılarla kara yolları, köprüler, demir yolları, istasyonlar ve haberleşme araçları bombalanmış, ulaşım ve iletişim kesintiye uğratılmıştır. Milyonlarca insan yakınlarını kaybetmiş, ve haber almamıştır. Savaş sonrası şehirler arası yolculuklar kısıtlanmıştır. Yakınlarını bulmak için şehirler arası seyahat etmek isteyenlere, müttefik devletler tarafından kontrollü olarak şehirler arası yolculuk yapmalarına izin verilmiştir. Hasar gören altyapı sebebiyle temiz suya ulaşmak zor bir hâl almıştır. Temizlik malzemelerinin yetersizliği ve açıkta kalan cesetler de eklenince, salgın hastalıklar baş göstermiştir.

Hayatın tekrardan normale dönmesi için enerjiye ihtiyaç duyulmuştur. O dönemde en büyük enerji kaynağı kömürdür. Kömür olmadan yıkıntılardan kurtulmak ve yeniden inşa işlerini gerçekleştirmek imkansızdır. Alman ordusundan 50.000 madenci terhis edilerek, bunlar kömür ocaklarında görevlendirilmiştir. Çıkarılan kömür; enerji santrallerine ve müttefik devletlerin askeri depolarına götürülmek istenmiştir. İlk olarak ulaşım yollarının onarılması gerekmiştir. Demir ocakları açılıp onarım için gerekli olan demir, çelik gibi yapı malzemeleri üretilmesi önemli bir konu olmuştur. Çıkarılan kömürden sivil halk faydalanamamıştır. Halk kendi enerji

ihtiyacını karşılayabilmek için çevredeki ağaçları ve yıkılan yapılardan çıkan odunları kullanarak yaşamlarını devam ettirmesi gerekmiştir.[4]

Yeniden Almanya'yı inşa etmek için gerekli olan birçok malzeme Anselm Kiefer'in sanatında kendini göstermiştir. Bu malzemeler, onun eserlerinde, anlamın ve plastik yapının büyük ölçüde taşıyıcısı olarak rol almışlardır.

Anselm Kiefer çok farklı malzemeleri sanatında kullanmasıyla tanınmaktadır. Kullandığı kaba kalın ve estetikten yoksun malzemelerle sanatını var etmiştir. Kullandığı bazı malzemeler özellikle dikkat çekmektedir. Resimlerinde kitap, saman, kül, çelik, ve eski kıyafetler gibi malzemeler sadece plastik yapıyı oluşturmakla kalmayıp aynı anda simgesel anlamlara da sahiptirler. Sıklıkla kullandığı kitap, kişisel ve kolektif belleğin sembolü olduğu gibi, Hitler tarafından sokaklarda yakılan kitapları da sembolize etmektedir. Saman, ırk saflığı ve Alman toprak sevgisinin sembolüdür. Kül ise yanan Almanya'yı ve toplama kamplarında yakılan masum insanları sembolize etmektedir.

Malzeme bir anlamda kavramlarla düşünmenin sınırlarını aşmada önemli bir araçtır. Malzemenin kendisini ham, kaba haliyle kullanmak yapıtın içeriği ile birlikte, aynı zamanda malzemenin bağlamına da gönderme yapmaktır. Malzeme serttir, yıkıcıdır, dolayısıyla da şiddettir… iticidir, inciticidir, estetik hazzı engeller, araya mesafe koyar, bu yönüyle de gerilim yaratır izleyicinin üzerinde… hem beyne hem dokunsallığa hitap eder. Malzeme yapıtta, kendi anarşist yapısıyla estetik değil;

[4] Harp Sonrası Almanya (1945). YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=a9mnf8ZE2xo (Erişim tarihi, 15.11.2020).

yeni bir estetik, yeni bir bakış, yeni bir düşünsel-dokunsal alan açar… Kiefer, karışık malzemenin içerik ile birlikteliğini yansıtan bir sanatçıdır. [5]

Bu dönemde yine barınma konusunda büyük zorluklar yaşanmıştır. Kıyafet yetersizliği de problem olmuştur. En büyük problemleri ise açlıktır. Savaş döneminden itibaren yetersiz beslenen halk, doğudaki tarım alanlarının kaybedilmesi sonucunda, artık açlıkla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Yiyecek ve kıyafet gibi birincil ihtiyaç ürünlerinin kara borsaya düşmesi, problemin daha da büyük yaşanmasına sebep olmuştur. Almanya kendine yetemez hale gelmiştir. Müttefik devletler tarafından yapılan gıda yardımlarına muhtaç kalınmıştır.

Savaş sonrasındaki iki, üç kış boyunca zorluklarla, açlıkla mücadele eden halk, politik düşünceden uzaklaşmıştır. Büyük maddi kayıplar, ulusal kimliğin yitirilmesine sebep olmuştur. Batı Almanya'da toprak, ev, özel eşyaya sahip olmaya yönelim şiddetle ortaya çıkmıştır. [6]

"*Alman demokrasisinin temeli 1949'dan sonra, 'kitle'lerin, yani çalışan ve bağımlı sınıfların politika işlerinin tartışması ve idaresi dışında tutulması esasının üzerine atıldı… Weimer devrimde büyümüş burjuva demokrasisinin önde gelen kişileri Hitler'in nasıl 'halk tarafından' coşkuyla alkışlandığını görüyorlardı; dolayıyla bu halkı, 1945'ten sonra, politikanın dışında tutmak için bir neden daha var demekti. "Halk" hesaba gelmez, tehdit edilir, ama zaten de tehdit eder. Böylece, bir halk'a geleneksel bir otorite tarafından icbar edilmiş bir baskı bu kez,*

[5] Pınar B Önal ,"Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı*, Ankara ,2018, s.21.

[6] Adolf Hitler Sonrası Almanya, https://www.guncelkaynak.com/tarih/adolf-hitler-sonrasi-almanya/, (Erişim tarihi15.08.2020).

aydınlanmış demokratik vicdan tarafından bu halkın 'günah'ı imiş gibi onun başına kakılıyor."[7]

Alman tarihçi Gerhard Brunn, savaşın bitiminde halkın, genel olarak sevinç yerine bir rahatlama durumunda olduğunu yazmıştır.

Anımsamak kişiseldir. Savaşın içindeki kişinin, konumu ve durumu, sonuç karşısındaki tepki ve duygularını daha iyi ifade etmemize yardımcı olur. Savaş sonrası Auschwitz toplama kampından sağ kurtulan biriyle, bütün mal varlığını kaybetmiş birinin duyguları ortak olmayacaktır.[8]

Almanya doğu ve batı olmak üzere ikiye bölünmüştür. Batı Almanya 1950'lerden sonra hızlı bir gelişme göstererek Avrupa'nın güçlü sanayi ve ekonomisine ev sahipliği yapmıştır. Doğuda ise Sovyet sosyalist devleti vardır. Doğu ile batı arasındaki, ekonomik ve politik farklar nedeniyle 1961'de Berlin Duvarı Yapılarak Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya geçişler engellenmek istenmiştir. Berlin Duvarı da bu gidişatı değiştiremeyince, 1990 yılında yıkılarak Almanya birleşmiş ve Berlin başkent olarak seçilmiştir. [9]

"II. Dünya Savaşı sürecinin ve sonrasının oluşturduğu siyasi, toplumsal, sosyo-psikolojik durumlarla ABD'nin yeni liberal ekonomisinin yarattığı sonuçlar incelendiğinde, dünyamızın âdeta yeniden şekillendirilmeye çalışıldığı, dolayısıyla birçok değişikliğin ortaya çıktığı ve özellikle savaşın galibi ABD'nin kendi yaşam

[7] Burhan Oğuz, "1945 Sonrası Almanya'sı,(http://burhanoguz.com/1945-sonrasi-almanyasi/ (Erişim tarihi17.08.2020).
[8] Volker Waganer "Tarihle Yüzleşmek Kolay Olmadı" ,*DW Made for Minds,* 2015.
[9] Hatice Genç, "Bernhard Schlink'in "Okuyucu" Adlı Eserinde Geçmişle Hesaplaşma" *Dergi Park,* Erzurum, 2012, s. 103.

kültüründen sanatına kadar her şeyini, önce Avrupa ülkelerini giderek diğer dünya toplumlarına ihraç etmeye ve de kabul ettirmeye çalıştığı, ABD ve batı kaynaklarınca belgelenmektedir. Bu ihraç kültüründen biri olan sanatsal anlayışla, özellikle batı dünyasının savaş öncesi aydın, entelektüel tabakasının sanat anlayışının insanı şoke eden yeni girişimlerle âdeta tahrip edildiği ve sanatın insanı ve toplumu yüce duygulara götüren biçimlerin ve geniş toplum zemininde büyük yankılar yarattığı kabul edilmektedir". [10]

1945-1949 arası ve 1950'ler geçmişi bastırma ve unutma dönemi olarak, 1960-1990 dönemi geçmişle yüzleşme/hesaplaşma dönemi ve 1990 sonrası da geçmişi muhafaza etme olarak sınıflandırılabilir. 1945-1949 tarihlerine bakıldığında müttefiklerin, Alman militarizmini ve Nazizm'ini ortadan kaldırma konusunda bir karara vardığı görülmektedir.[11]

Kiefer, 1970'de Düsseldorf'a taşınır ve Staatliche Kunstakademie'de eğitim almaya başlar. Aynı yıl Joseph Beuys' la da tanır. Resmi olmayan öğrenci öğretmen ilişkisi başlar ve daha sonra arkadaş olurlar. Kiefer'de ki ışığı fark eden Beuys, onu resim yapması konusunda yönlendirir. 1971'de Kiefer ilk büyük boyutlu resmini yapar. Beuys'un sembollerinden ve kavramsal bakış açısıyla hareket eden Kiefer kendi anlatım şeklini geliştirir. Ve Mitoloji, Alman Kültürü ve Almanya'nın sanatsal geçmişini araştırır ve Sanatını bu yönde ilerletir.[12]

---

[10] Adnan Turani, *Dünya Sanat tarihi Genişletilmiş Yeni Basım,* Remzi Kitap evi, İstanbul 2013, s.695.

[11] Gonca Kimşir, "Almanya'da II. Dünya Savaşı Sonrası Bellek Patlamasına Tarihi Bakış", *Sefad dergisi*

[12] Art Stort , https://www.theartstory.org/artist/kiefer-anselm/life-and-legacy/ (Erişim tarihi, 11.10.2020).

Kiefer 1992'de 20 yıllık eşinden ayrılır ve Fransa'ya taşınma kararı alır. Barjac' da 200 yıllık ipek fabrikasına yerleşir. Atölye olarak kullandığı fabrikada yaşamaya başlar. Enstalasyonlar yapmaya başlayan Kiefer malzeme olarak kurşun, demir, beton gibi yapı malzemeleri kullanır. 1995'ten 2001'e kadar olan sürede ise kozmos fikrine yoğunlaşır ve soyut çalışalar yapar. Yaptığı çalışmaları Holokost kurbanlarından biri olan Yahudi asıllı şair Paul Celan'nın anısına armağan eder.[13]

I.2 Alman Edebiyatı, Kültürü ve Mitlerinin Kiefer'in Sanatına Etkileri

Anselm Kiefer'in yazıya ve edebiyata olan düşkünlüğünü, Orhan Pamuk, Hürriyet gazetesindeki yazısında şu sözlerle ifade etmiştir.

"Anselm Kiefer'in sonsuz stüdyosunda resimler arasında sarhoş gibi yürürken "yazıyla resmin, efsane ile manzaranın kardeş olduğunu ressam çok iyi gösterdiği için mi o kadar seviyorum bu resimleri" diye gene soruyordum kendime".

"Aynı akşam Ropac, Paris'te Seine kıyısındaki evinde bir yemek verdi. Anselm ile beni yan yana oturttuktan sonra masadaki davetli kalabalığına şöyle dedi : ' Biri yazar olmak istemiş, sonra ressam olmuş. Diğeri de ressam olmak istemiş yazar olmuş!'" Orhan Pamuk[14]

[13] Gazete Sanat, Anselm Kiefer Kadar Cesareti Olmak https://www.gazetesanat.com/anselm-kiefer-kadar-cesaretli-olmak (Erişim tarihi, 11.10.2020).

[14] Orhan Pamuk, "Anselm Kiefer'in Stüdyosunda Geçen Günüm", *Hürriyet Gazetesi, Kelek Eki,* (14.05 2015).

Kiefer'in edebiyata olan düşkünlüğü, eserlerinde onun bir hikaye anlatıcısına dönüşmesini sağlıyor. Yazılar yazan ve metaforlar kullanan Kiefer, resimsel anlatım ile yazılı anlatımı birleştirmiştir. Kiefer'in edebi dünyasına girebilmek için onun metaforlarını anlayabilmek gereklidir.

Kiefer, eserlerinde Paul Celan ve Ingeborg Bachmann'ın şiirlerinden oldukça etkilenmiştir. Şairlerin eserlerinden etkilenmesi resim diline lirik ve huzursuz bir duygu katmıştır.[15]

Kiefer'in, Paul Celan referanslı yaptığı çalışmalarını, kelimelerin sadece görsel imgeye dönüşmüş hali olarak göremeyiz. Bu şiirleri, Kiefer'in sanatının yaratım sürecini ve bütün kavramsal yapısıyla üretimini destekleyen bir referans noktası olarak algılamalıyız. Ressam-şair ikiliğini fazlasıyla geçmiş bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Celan'ın şiirleriyle, dönemsel olarak ötekileştirilenlerin, kültürel ve psikolojik durumları hakkında tarihsel bir geriye doğru yolculuk yapmıştır. Bu süreçle Holokost olgusunu tersyüz ederek travmanın ikincil olarak gözlemcisi olmuştur. Ve kendi imgelem dünyasındaki karşılığını da katarak sanatında kendine özgü bir anlatım dili oluşturmuştur.[16]

---

[15] Musa İğrek, "Yazarları Kıskandıran Ressam", *Zaman Gazetesi,* (06.10.2014).

[16] Sait Toprak, "Holokost Kurbanı ile Özdeşliğim; Kiefer'in Celan'a Adadığı Resim ve Heykeller*",* *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Cilt 12, Sayı: 62, 2019, s. 697.



Görsel 3. Anselm Kiefer, "Winter Landscape", Kağıt üzerine kurşun kalem, guaj ve suluboya,42.9x 35.6 cm, 1970.

Kiefer'in 1970 de yaptığı suluboya çalışmalarından biri de Kış Manzarası isimli çalışmasıdır. Gökyüzündeki siyah saçlı, kesik kadın başından kanlar damlamaktadır. Kadının siyah saçlı olmasını, Margarete isimli çalışmasındaki Yahudi Alman Shulumite ile ortak gösterge olarak değerlendirebiliriz. Yahudilerin katledilişiyle, Alman topraklarının, akan masum insanların kanı ile kirlenmesinden söz ettiğini söyleyebiliriz.

Romantik dönem anlayışının ayırt edici özelliklerinden olan "Vahşi" ya da "Yüce" kavramları üzerindeki vurgunun, Kiefer'in resimlerinde de varlığını hissedebilmekteyiz.



Görsel 4. Anselm Kiefer, "Ice and Blood", Kağıt üzerine suluboya, 29.8x39.5 cm, 1971.

"Kış Manzarası" resmindeki, katledilmiş Yahudi kadının gözünden Alman toprakları resmedilmiş gibi görünmektedir. Karla kaplanmış çorak arazinin ortasında, Kiefer Nazi selamı vererek yaşanılan utancı paylaşıyor. Kurumuş ağaçlar ve bulanık gökyüzü, Alman topraklarında ve tarihinde acının izlerinin devam ettiğini anlatmaktadır.



Görsel 5. Paul Anselm Kiefer, "Paul Celan'a: Kül Otu", Tuval üzerine karışık teknik, 330x760 cm, 2006.

Kiefer'in yanmış kitapları derin bir uzam içinde geçmişe yolculuk yapıyorlar gibi görünmektedir. Kitapların yanmış olması, Nazi döneminde Almanya'nın sokaklarında yakılan kitapları betimlemektedir. Geçmişin tanıkları olarak eserin içinde yer almaktadırlar.

Ufuk çizgisinin hemen üzerinde Paul Celan'ın " *Kül Otu"* şiirinin üçüncü dizesinin ilk satırı yer alıyor. *(Sen de bir türkü tutturmuştun ve biz bir kafes örmüştük siste).* Karşısında ise eserin adı olan *"Paul Celan'a: Kül Otu"* yazısı görülmektedir. Sürülmüş tarlanın yarıkları ufuk çizgisine doğru sert bir şekilde ilerleyip, karın da etkisiyle iyice belirsizleşirler. Ölü tarlanın üzerinde duran kuru dal parçalarıyla beraber kasvet ve ölüm hissi kendini hissettiriyor ve tekinsiz bir görünüm ortaya çıkıyor. Holokost'un görsel bir yansıması olarak varlığını sürdürür.[17]

[17] Sait Toprak, "Holokost Kurbanı ile Özdeşliğim; Kiefer'in Celan'a Adadığı Resim ve Heykeller," *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Cilt 12, Sayı: 62, 2019, s.704.



Görsel 6. Anselm Kiefer, "Des Herbstes Runengespinst", İki parça tuval üzerine karışık teknik, 331x381.1 cm, 2006.

Kiefer'in bu resmi adını, Romen şair Paul Celan'ın eserlerinde sıklıkla tekrarlanan *"Des Herbstes Runengespinst"* sözünden alır. Celan'ın şiirlerinde melankolik ve lirik bir anlatım vardır. Nazi dönemi toplama kamplarında geçirdiği zaman dilimi eserlerini çok etkilemiştir. Holokost, ölüm ve yas temaları üzerinden ilerlemiştir. Kiefer için de Yahudi katliamının bir sembolü olarak eserlerinde, Paul Celan'a ait sözler yer alır.



Görsel 7. Anselm Kiefer, *"*Black Flakes", Tuval üzerine karışık teknik, 330x570 cm, 2006.

Kiefer karlı kış manzarasının ortasına kurşun bir kitap yerleştirmiştir. Kiefer'in sanatında sıklıkla kullandığı kitaplar kolektif ve kişisel belleğin sembolüdür. *Black Flakes,* Paul Celan'ın annesi için yazdığı, aynı isimli şirinden ilham almıştır. Resmin ufuk çizgisinde kömür kalemle şirin bu kısmı yazılmıştır: "*Sonbahar tamamen aktı gitti, Anne, kar beni yaktı: Kalbimi aradım, ağlayabilsin diye. Onu buldum - oh yazın nefesi, sana benziyordu".* Kiefer'in edebiyata olan ilgisi resimlerinin üzerine sözler yazmaya itmiştir onu. Celan'ın şiirleri, Kiefer'in sanatıyla birlikte yeni bir boyut kazanır. Kar ve buz, Celan'ın şiirinde kayıpların ve sessizliğin sembolleridir.

Alman Romantizminin de temel öğelerinden olan kış manzaraları, Caspar David Friedrich'in resimlerinde yüce ve tanrısal iken Kiefer'in sanatında ülkenin karanlık tarafının kanıtıdır. [18]

"İkinci Dünya Savaşı ile ortaya çıkan travma ile birlikte yüzeysel deneyselciliğin anlam kazandığı dile getirilebilir. Bu evrede, maddecilik, modern insanın ve sanatın sembolü haline gelir. Sanatçılar, yeni bir dünya kurmak üzere soyut dışavurumculuğu ve tuval malzeme ilişkisinin etkileşimini ortaya çıkarırlar. Böylece malzeme kullanımı kültürel anlam kombinasyonlarına açık bir konuma yerleşir. Bu noktada, Anselm Kiefer'in deneysel yüzeyi farklı enstalasyonlarla estetiğin merkezine alması, Modern Sanat içinde önemli bir yer tutmasını sağlar. Resimlerinde fiziksel ilerlemeyi, kullanacağı malzeme yüzeyine taşıyan Kiefer, Almanya'nın tarihi ve mitolojisiyle derinden ilgilenir. Eserlerinde tarihsel süreci ya da mitolojik hikâyeyi empatiyle ortaya koyar. Destansı manzaralar tasarlarken ayrıca cesurca seçtiği politik konularla ilgilenmiştir. Eserlerini karakterize eden unsurlardan biri, iyi ve kötünün temsilinin belirgin bir biçimde öne çıkmasıdır. Karl Ruhrberg, Klaus Honnef, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke gibi araştırmacılar için Kiefer'in işleri, merhamet ve pişmanlık ya da hikâyenin gücü üzerinedir. Sanatında Yahudilerin kültürel kimliklerini ve Alman tarihini analiz eden Kiefer Almanların tarihi geride bırakıp yeni bir hikâyeye başladığını 20.yy Sanatı adlı kitabında vurgular. Ona göre sadece geçmiş gözlemlenerek gelecek görülebilir." [19]

[18] Sotheby's, *Çağdaş Sanatlar Müzayedesi Katalog Notu* https://www.royalacademy.org.uk/article/how-to-read-an-anselm-kiefer (Erişim tarihi, 18.06 2020).

[19] Sıla Güven "Anselm Kiefer'in Eserlerinde Yüzeysel Derinliğin Sosyolojik Bağlamı" *Jıa İnternational* Sayı 2, 2017, s. 211.



Görsel 8. Anselm Kiefer, "Margarete", Tuval üzerine karışık teknik, 280x400 cm, 1981.

Kiefer, en tanınmış eserlerinden biri olan Margarete isimli resmi Romen şair Paul Celan'ın *"Ölüm Fügü"* adlı şirinden ilham alarak yapmıştır. Şiir iki kadın karakter üzerinden Yahudi Soykımı'nı anlatır. Aryan-Alman Margarete ve Yahudi-Alman Shulamite. Kiefer'in resminde Margarete'nin altın rengi saçları samandan, Shulamite'in ise siyah saçları kömürdendir. Resim, Auschwitz'de yakılan insanları betimlemektedir.[20]

[20] Esin Bozkurt, "Anselm Kiefer ve Savaş Yıkıntılarının İzdüşümü 'Margarete", *http://izlerveyansimalar.blogspot.com/2015/12/anselm-kiefer-ve-savas-ykntlarnn.html* (Erişim tarihi, 15.09.2020).



Görsel 9. Anselm Kiefer, " Bohemya Deniz Kenarında bulunur", Tuval üzerine karışık teknik, 191.1x561.3 cm, 1996.

Resim de, boş kırsal alanda çimlerin ezilmesiyle oluşmuş bir yol gözüküyor, yolun sonunun ufuk çizgisine doğru gidişi ve bilinmezlik içinde yok oluşu ulaşılamamış Bohemya'nın çaresiz bekleyişini anlatıyor. Anselm Kiefer, eserlerinde farklı malzeme kullanımıyla bilinir. Doğadan temin ettiği birçok malzemeyi eserlerinde kullanır. Doğanın bir parçasıdır Kiefer'in eserleri; doğa ile birlikte aynı materyallerden oluşmuştur. Sanat ürünleri de zamanın ve doğa koşullarının karşısında yaşlanır, deforme olur ve kendini yavaş yavaş yok eder. Bu durumda sanat eseri, kendi kendisini oluşturan bir süreç olarak gözler önüne serilir. Eserlerin kendiliğinden şekil değiştirmesi de eserin yapım ve yaşam sürecine dahildir.



Görsel 10. Anselm Kiefer, "Serafim", Tuval üzerine karışık teknik, 320.7x330.8 cm, 1983-1984.

Kiefer'in *Serafim* adlı yapıtında, yanmış ve kurumuş Alman kırsallarının ortasında gökyüzüne doğru uzayan ve belirsizleşen bir merdiven bulunmaktadır. Yıpranmış merdiven umudun, başkaldırının sembolü olarak eserin en belirgin öğesidir. Yıpranmış merdiven, güvensiz yapısı ile de umudun her an kırılabilecek oluşunu betimler. Kiefer'in sanatında Merdivenin dibinde duran yılan cennetten kovulan Lucifer'ı sembolize eder. Dünyadaki mutlak kötülüğün var olmuş şeklidir. [21]

[21] Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, Hayal Perest Yayın Evi, İstanbul, 2014, s.368.



Görsel 11. Anselm Kiefer, "Osiris and Isis", Tuval üzerine karışık teknik, 340x 690 cm, 1985-87.

Osiris, Geb ve Nut'un oğludur; ölülerin ve ölümsüzlerin tanrısıdır. Isis ise Osiris'in kardeşi ve karısıdır. Osiris kardeşi Set (Kötülük tanrısı) tarafından öldürülür ve ruhu yer altına hapsedilir. Bedeni on dört parçaya bölünüp, Mısır'ın farklı bölgelerine bırakılır. Isis, Osiris'i kurtarmak ister; Osiris'in parçalarını bulur ve onu hayata döndürür. Ama Osiris dünyaya dönmek istemez ve ölüler ülkesine gider. Ölülerin ve ölüler ülkesinin yargıcı olur. Isis de ölüler ülkesinin yargıcı ve koruyucusu olur.

"Resimdeki göstergelerin büyük oranda sanatçının kültürel kimliğiyle ilintili olduğunu görüyoruz. Resimde yaşadığı toplumun kültürel şifreleri farklı göstergelerle saklanmaktadır. Anselm Kiefer'in neredeyse tüm eserlerinde kendi kültürel belleğinden izler bulabiliriz, savaş görmüş bir ülkenin ressamı olarak seçmiş olduğu konuların ölüm, savaş, yalnızlaşma olması, kullandığı malzemelerin ve paletinin ise yine ölümü simgeleyen değerler olması ve sanatçıyı kasvete sürüklemesi

normal bir süreçtir. Kiefer eserlerinde sonradan üretilmiş, parlak hiçbir rengi veya nesneyi kompozisyonlarına dahil etmemiştir". [22]



Görsel 12. "1945 sonrası Auschwich", Fotoğraf.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, Auschwitz kampında çekilen fotoğraf ile Kiefer'in *Osiris and Isis* isimli eseri arasındaki benzerlik görünmektedir. Mitoloji ve soykırım, Kiefer'in eserinde birleşmiştir.

[22] Yurdagül Kılıç Gündüz-Turan Enginoğlu, *Yeni Dışavurumculuk Bağlamında Anselm Kiefer'in "Osırıs ve Osıs" Adlı Eserinin Göstergebilimsel Çözümlemesi,* İdil Dergisi, 2018, s.1312.



Görsel 13. Anselm Kiefer, "Mart'ta Brandenburg Topraklarında İkarus", Tuval üzerine karışık teknik, 290x360 cm, 1981.

"İkarus, Girit'li mimar Daidolos'un oğludur. Daidolos mimar, heykeltıraş ve pek çok mekanik araç üretiminde hakim yetenekli ve çok yönlü birisidir. Kral Minos'un emriyle Daidolos ve oğlu İkarus Labyrinthos'a kapatılırlar. Bundan sonra baba oğul bir plan yaparlar. Plana göre uçarak labirentten uzaklaşacaklardır. Yetenekleriyle ünlü baba Daidolos, oğlu ve kendisi için bir çift kanat yapar ve bu kanatları kuşlarınkine benzer omuzlarına balmumuyla yapıştırır. Ayrıca baba, İkarus'a sürekli alçaktan uçması gerektiğini, güneşe doğru yükselmesi halinde balmumunun eriyeceğini belirtir. Her ikisi de havalandıktan sonra İkarus babasının tembihinin aksi yönünde yükselmeyi sürdürür ve güneşe doğru yaklaştıkça balmumu erimeye başlar. Sonunda İkarus denize düşer ve boğulur". [23]

[23]Şeyda Üstünipek," Ucan Adam İkarus'un Düşüşü"

ebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=1081&bhcp=1, (Erişim tarihi, 07.01.2020).

Kiefer'in bazı eserlerinde mitolojik hikayeler vasıtasıyla Alman tarihiyle hesaplaşma ve yüzleşmenin mitler üzerinden anlatıldığını söyleyebiliriz. *"Mart'ta Brandenburg Topraklarında İkarus"* isimli yapıtı da bu görüş üzerinden ürettiği eserlerden biridir. Eserin ortasında görülen siyah kanatlar ile ölümün bilinmezliğini ve korkunçluğunu simgelemiştir.

Diğer bir görüşe göre ise "*Kiefer'in İkarus yorumunun sanatçıyla özdeşleştiği ve kendisini gerçekleştirmek isteyen sanatçıyı simgelediği ileri sürülebilir. Öte yandan sanatçının eserinde, sanatın bu harabeye dönmüş toprakları iyileştirme gücünün olup olmadığının sorgulaması da yapılmaktadır. Sanatın Almanya topraklarını ve Alman ulusal kimliğini daha iyi bir düzeye çıkarıp çıkaramayacağının sorgulanması ve bu sorgulamayla yüzleşen sanatçının estetik duyarlılığının eserine İkarus imgesi üzerinden yansıtıldığı görülebilir".* [24]

[24] Nuri Yavuz, "Resim Sanatında İkarus Miti"*, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi,* Cilt 6, Sayı 3, 2019, s 540.

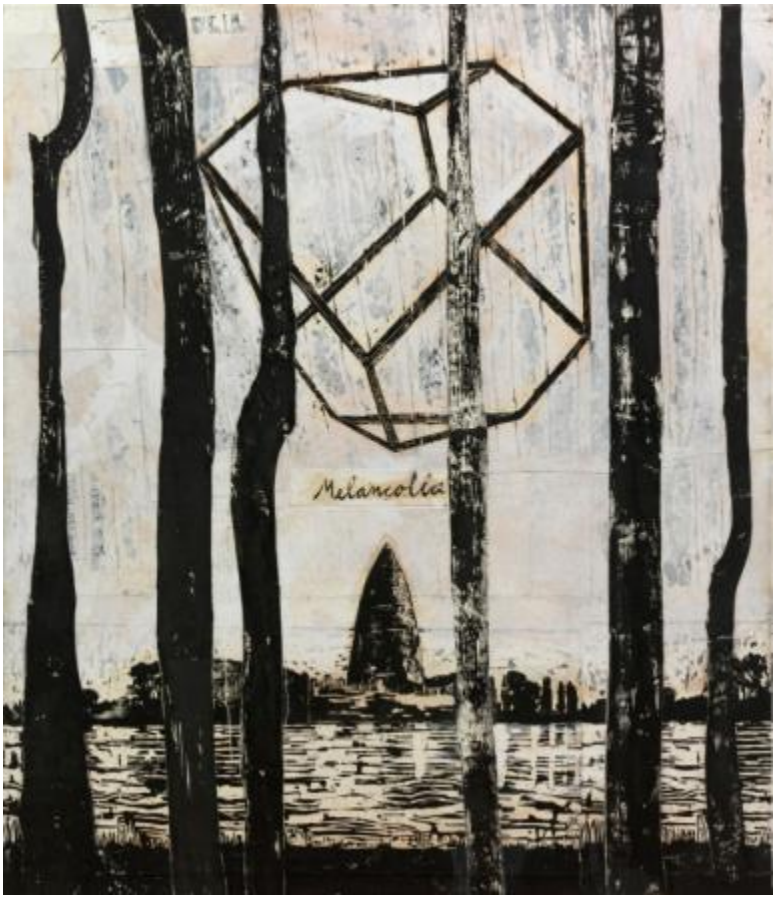


Görsel 14. Anselm Kiefer, "Deniz Aslanı Harekatı", T.ü.y, 220x300 cm, 1975.

"Deniz Aslanı Harekatı" adlı resim, İngiltere'ye karşı deniz harekatı yapmayı planlayan Hitler ve generallerinin bir banyoda, oyuncak teknelerle savaşı sona erdirmek için yaptıkları planın efsanevi hikayesini anlatıyor. İmkansız olan saldırı fikri, Kieferin mizahi yönünün ortaya çıktığı bir resimdir. [25]

[25] Kathleen Soriano, "Küratörün seçimleri: Anselm Kiefer"**,**

https://www.royalacademy.org.uk/article/kathleen-soriano-picks-five-key (Erişim tarihi, 18.12.2020).



Görsel 15. Anselm Kiefer, "Melankoli", Tuval üzerine karışık teknik, 374x330 cm, 1982-2013.

Melankoli: Anselm kiefer'in yaptığı büyük ölçekli baskı resimlerden biridir. Mekan olarak Rhein Nehri çevresindeki ormanlık alanlar kullanılmıştır. Savaşı geride bırakan Almanya'nın hüzünlü ve yenik manzaralarını çağrıştırıyor. Dikey olarak resmi bölen ağaçlar, demir parmaklıklar gibi gözüküyor ve izleyicisinde klostrofobik bir duygu yaratıyor. [26]

[26] Heaher Kerley, *https://pithandrootstudio.com/2014/10/20/layers-upon-layers-anselm-kiefer-at-the-ra/*, (Erişim tarihi, 20.10.2020).



Görsel 16: Anselm Kiefer, "Lot'un Karısı", Karışık teknik, 350x410 cm, 1989.

Anselm Kiefer'in yapıtlarında sıklıkla gördüğümüz demir yolları, Holokost katliamının sembollerinden biridir. Naziler, Yahudileri toplama kamplarına götürmek için trenleri kullanmışlardır. Resmin, yakılmış ve küllerle kaplanmış olması, Yahudilerin Naziler tarafından yakılarak katledilmesine gönderme yapmıştır. Adını İncil'de var olan bir hikayeden alan resim; Tanrı'nın sözüne itaat etmediği için tuz sütununa dönüştürülen, Lot'un Karısına da gönderme yapıyor. Diğer yandan da sert bir perspektif ile daralan demir yolları, fiziksel olarak gitmenin de kolay olduğunu gösteriyor.[27]

[27] Güzellik ve Terör: Resmin Gücü Denemeleri, https://sites.google.com/site/beautyandterror/Home/necessity-of-looking-back (Erişim tarihi, 19.12.2020).



Görsel 17."1945 sonrası Auschwich", Fotoğraf.

Anselm Kiefer'in 12 şubat 2020'de The New York Times Magazine için verdiği röportajında doğduğu köy olan Donaueschingen'de Karl Ove Knausgaard'la aralarında geçen konuşmadan alınmıştır.

"Kiefer ve büyükbabasının 60 yıldan fazla bir süre önce ziyaret ettiği bir parkta yürüdükten sonra, tren istasyonunu geçerek sola doğru bir sokağı takip ettik.

Kiefer, amcasının Sibirya'dan geri dönmesini beklemek için büyükannesi ile her zaman oraya gittiğini söyledi. "Ne zaman geleceğini tam olarak bilmiyordu."

"Sibirya'da ne yapıyordu?" Dedim.

"1949'a kadar esir alındı. Bir savaş esiri idi, 4 yasındayım, ama çok iyi hatırlıyorum – köprüde durup tüm rayların sonsuz olduğunu görüyorsunuz ve sizce Sibirya'dan geliyorlar!"

"Bisikletle ziyaret ettiğin amcan mıydı?"

"Evet evet, Ve oldukça iyiydi, otoriter değildi. Çünkü babamdan nefret ettim. Çok korkunçtu, biliyorsun."[28]

Bu diyalogdan da anlaşılabildiği gibi Kiefer için raylar sadece katliamla ilintili olmayıp aynı zamanda da kendi çocukluğundan getirdiği bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

[28] Karl Ove Knausgaard, "Yaşayan En Büyük Sanatçıyla Kara Orman'a", *The New York Times Magazine*, (12.12.2020).



Görsel 18. Anselm Kiefer "Merkaba", Tuval üzerine karışık teknik, 1989.2x280 cm, 2002.

"Merkaba", eski Yahudi tasavvufi olarak bilinen, anonim kurum ve edebiyat okuludur. Kabala öncesi, mistik öğretim ve referans kaynağıdır. İbranice de "*binmek için bir şey, araba"* anlamına gelmektedir.

Resmin ortasında kurşundan dökme ağır bir savaş gemisi bulunmaktadır. Geminin etrafında "*Merkaba"* yazmaktadır. Gemi denizden gökyüzüne doğru yükselmiştir. Deniz ve gemi arasında kalan kısımdaysa belirli belirsiz işaretler vardır. İşaretler, savaş sırasında kaybedilen yada kurtarılan insanları sembolize etmektedir. Malzeme bakımından, kalın deniz yüzeyi durgun ve her an coşabilir gibi bir his yaratmaktadır. Doğanın durdurulamaz yüce gücünü göstermektedir.



Görsel 19. Anselm Kiefer, "Odi Navali", Tuval üzerine karışık teknik, 190x330 cm, 1997.

Resmin ortasında yalnız kalan gemi; gökyüzü ve deniz arasında belirsiz bir noktada beklemektedir. Kiefer'e özgü malzeme kullanımı ve katmanlı akrilik boya ile derinlik artırılmıştır. Monokrom renk kullanımıyla melankolik ve kasvetli yapısı daha da güçlenmiştir. Distopik bir görünüme sahiptir. Ölüm ve yaşam arasında enerjiden yoksun durmaktadır.



Görsel 20. Anselm Kiefer, "Nürnberg Alanı", Tuval üzerine karışık teknik, 282x280 cm, 1982.

Nürnberg, eski dönemde Almanya'nın en iyi bölgelerinden biriymiş. Bereketli toprakları olan, ve yaşayan insanlar bakımından sanatın, kültürün önemli görüldüğü bir yermiş. Fabrikalarıyla, gelişmiş ekonomisi ile Almanya için önemliymiş. Naziler tarafından Nürnberg, soykırımın başkenti yapılana dek. Bereketli topraklar masum insanların mezarı haline gelmiş. Fabrikalar ise soykırım makinelerine dönüşmüş.[29]

[29] Ayşe Uzuner, "1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması", *Dergi Park*, Erzurum , 2014, s.30.



Görsel 21. Anselm Kiefer *Varus* (1976)

Kiefer "hikayemizin ormanda başladığını söyledi." Orman romantik sanatçıların sık kullandığı konulardan biridir. Kiefer'in bu eseri, Caspar David Friedrich'in, kıyamete doğru giden Napolyon askerlerinin, geçit vermez, Alman ormanlarında kaybolmasını betimlediği *Ormandaki Chasseur 1814* isimli resmine dayanıyor. Ayrıca orman Kiefer için de özel bir öneme sahiptir. Ailesi, müttefik bombalarından kaçarken ormana sığınmışlardır.

Kardaki kırmızı renk ise, yüzyıllar boyunca ormanda katledilenlerin ve Romalıların kanını sembolize etmektedir. Ağaçların üzerine Alman ulusal kimliğinin gelişmesinde önemli bir yer alan kişiliklerin isimlerini kendi el yazısıyla yazmıştır.[30]

[30] The Art Story, *https://www.theartstory.org/artist/kiefer-anselm/artworks/#pnt_3* (Erişim tarihi 15.05.2020).



Görsel 22. Anselm Kiefer, "Wayland'ın Şarkısı", Tuval üzerine karışık teknik, 279.4x379 cm, 1982.

"Bu çalışma, sihirli güçleri olan ve geçmişi onarmaya yardımcı olan eski Norveç'e ait mitsel bir karaktere karşı geliştirdiği hayranlıktan doğmuştur. Kiefer, Wayland'i öteki-beni kendisinin resimleri aracılığıyla tarihi arındırabilen, yeniden doğuşu ve yenilenmeyi teşvik eden ve ulusun geleceği için yeni standartlar getiren bir kişileştirmesi haline getirmiştir. Wayland, efsanede kanatlarla sembolize ediliyordu; Kiefer sanatçıların başkalarının fark edemeyeceği doğal güçleri betimleme güçleri olduğuna ilişkin olarak da bütün çalışmasını Almanya'yı onaracak ve onu geçmişin gölgesinden kurtarıp yeniden inşa edecek neredeyse mistik güçlerle donattığına inanıyordu. Almanya'nın kültürel mirasına bu şekilde

odaklanan Wayland'ın Şarkısı (Wolundliend) da ülkenin hala kendini onarmaya ihtiyaç duyduğuna ilişkin rahatsız edici bir hatırlatmaydı".[31]

Kiefer'in figüre yer vermediği resimlerinde tema, yıkıma uğramış, bölünmüş trajik Alman manzaralarıdır. O, dumanların tüttüğü gri bulutlu, kahverengi doğalı Almanya'yı resimlerken acıyı ve savaşla birlikte gelen ölümün derin sessizliğini hissettirmenin peşindedir. [32]

II. KİEFER'İN MANZARA BETİMLEMELERİNDE KARA ROMANTİZM

II.1 Romantik Alman Manzara Resmi

Romantizm, Neoklasisizm'e tepki olarak, 18. yüzyılda gelişen bir akımdır. Özünde duygusallık ve sezgiselliğin ifadesini barındıran bir dünya görüşüdür. Mistik ve tinsel konuları da barındırır. Dönemin değişen toplumsal yapıyla beraber, orta sınıf görüşünün aktarılması olarak da belirginlik kazanmıştır.

"Sanatın özerkliğini felsefeleştiren Kant'tır. Peter Bürger "Kant ile Schiller'den bu yana estetik kuramının, sanatın özerkliğinin kuramı" olduğunu söyler. Kant bir romantik değildir ama özellikle estetik alanında, başta Schiller olmak üzere bütün romantik düşünürlerin üstadı sayılır. Kant modern bilgi rejimini tanımlarken, sanatı

[31] Susie Hodge*, "Beş Yaşında Çocuk Bunu Neden Yapamaz"* Baskı 1. Hayalpereset Yayın Evi İstanbul. 2013, s.161.
[32] Özlem Tarzan," Yeni Dışavurumcu Tavrı oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler", *Dergi Park*, 2010, s. 46

bilimden ve ahlaktan/dinden koparıyor. Estetiği, lojikten ve etikten ayırıyor. Sanatı, bilim ve ahlak alanında bilgiyi yönlendiren her türlü faydadan, çıkardan, işlevden ve amaçtan arındırıyor. "Sanat amaçsız ve çıkarsızdır" diyor. Estetik felsefesi hâlâ bu önerme etrafında döner. Kant sanatın amacının da, bilgisinin ve dilinin de kendisinde olduğunu savunuyor; hakikatinin de. Buna göre sanat, başka bir hakikati, doğayı, Tanrı'yı, azizleri, imparatorları, soyluları temsil edemez. Kendi dışında hiçbir şeyi temsil, taklit ve tasvir edemez. Böylece, klasizmin ve akademizmin dayandığı kadim mimesis estetiği çöküyor.''[33]

Aydınlanma çağından sonra ortaya çıkan Romantizm, kendinden önceki çağa karşı bir tepki olarak bilinmektedir. Bu görüşün gerçeklik payının olduğunu söyleyebiliriz. Ama bu görüşü ön plana çıkarmak doğru olmayacaktır. Romantik düşüncenin yenilikçi ve olumlu yanlarını algılamaktan mahrum bırakacaktır bu bizi. 18. Yüzyılın sanayileşmesine ve bilime karşı çıkmış gibi gözükseler de Romantikler bilime karşı olmamışlardır. Felsefe aracılığıyla başlamanın Romantiklerin görüşünde olduğu doğrudur. Kökeninde aklı gören Aydınlanmaya karşıt olduklarını söyleyebiliriz. Romantikler dünya bütünlüğünü sarsacak, kutuplaşma yaratacak tüm görüşleri geri çevirmişlerdir.[34]

"Romantikler sezgilere, hayal gücüne ve yaratıcılık yeteneğine her şeyden çok önem verdiler. 'İnsanın doğadaki tanrısallığı ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceğini' söyleyen Schelling'in romantik doğa felsefesinin izinden giden ressamlar, kendi sezgilerinden başka hiçbir şeye güvenmeyerek dünyanın esrarını çözmeye çalıştılar. Sanatçılar kendilerini "dünyanın ruhunun bir parçası" olarak hissediyorlardı. En sevdikleri tür, manzara resmiydi".[35]

[33] Ali Artun, "Modernist Sanata Geçişte Bir Öncü: Nejat Devrim", *e-skop dergisi*, (25.01.2019), 4.
[34] Banu Alan Sümer, "Erken Alman Romantiklerin Aydınlanma'ya Yönelik Tutumları Üzerine", *Ankara Üniversitesi, DTCF, Felsefe Bölümü,* s.137.
[35] Selda Gümüşay, "İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resim Olanaklarıyla İncelenmesi" *Dergi Park*, 2008, s.58

Alman Romantizminde manzara resmi önemli bir yere sahip olmuştur. En önemli manzara resmi temsilcilerinden biri de Caspar David Friedrich'tir. Resimlerinde yüce, gizemli doğa görüntülerini aktarmıştır. Sanatçı reel doğa görünümlerini, bireysel izlenimleriyle ve duygularıyla, etkili bir biçimde ortaya koymuştur.[36]

"Güzelin Aksine yüce her hangi dolayımsız bir hoşnutluk ortaya çıkarmaktadır. Yücenin karşısındaki ilk hissediş tıpkı Burke'ninki gibi acı veya gönülsüzlüktür. Yüce, muhayyile için çok şiddetli, büyüktür.Muhayyile yüceyi taşıyamaz, onu bir imge olarak bir araya getiremez. Bundan dolayı özne, yüceyle sarsılır ve altüst olur.İşte yücenin negatifliği burada yatmaktadır. Şiddetli doğal fenomenlere bakan özne evvela güçsüzlük hisseder. Fakat " tamamıyla kendini muhafaza" sayesinde yeniden başlar. Aklın "doğadaki her şeyi küçültür" diyen sonsuzluk fikrine karşı kendini aklın içselliğinden kurtarır."[37]

[36] Engin Beksaç, *V. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı, Edirne*, 2015, s.114.
[37] Byung-chul Han *Güzeli Kurtarmak,* İstanbul 2018, s. 47-48.



Görsel 23: Anselm Kiefer, "Die Deutsche Heilslinie", Tuval üzerine karışık teknik, 380x1100 cm, 2012.



Görsel, 24. Caspar David Friedrich, "Deniz Kenarında Keşiş", T.ü.y. 110x171.5 cm, 1808-1810.

Caspar David Friedrich, Kuzey Almanya'da bulunan Greifswald kasabasında yaşayan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ressam ve mimar Johann

Gottfried Quistorp'un öğrencisi olmuştur. Estetik algısının şekillenmesinde hocasının büyük bir etkisi olmuştur. Küçük yaşta çıktığı doğa gezileri, Doğa, Tanrı ve İnsan imgelemini derinleştirmiştir. Küçük yaşta annesini ve kardeşini kaybetmesinin ardından Tanrı, din, konularıyla ilgilenmeye başlamıştır. Friedrich'in sanatındaki gösterişli ağaçlar, acıklı gün batımları, kar fırtınaları, uçurum ağızları, sarp kayalıklar ve gölgeler, İskandinav mitolojisi, Hıristiyan mistisizmi ve *Sturm und Drang* edebiyatıyla ilişkili olan, ilk gençlik zamanının kalıntılarıdır.[38]

Geleneksel Hıristiyan anlatılarını kullanmadan, manzara betimlemeleri aracılığıyla, tinselliği ve tanrısal olanı anlatmak istediği düşünülmektedir. Manzara betimlemeleri sadece peyzaj resmi olarak sınırlandırılmamıştır. Doğanın kutsallığı, şiirsel anlatım şekliyle, insanın zaman karşısındaki acizliğini, tinsel yokluğunu ve bireysel hislerini aktarmıştır. Doğanın her zerresinde tanrısallık ve kutsallığın var olduğunu göstermiştir.[39]

[38] Hasan Aksakal, *"Uçurumun Kenarındaki Ressam; Devid Friedrich," Ek Dergisi,* 2019, s.1.

[39] Enis Malik Duran, "21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı", *Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi,* 2015, s 11.



Görsel 25. Caspar David Friedrich, "Meşe Ormanında Manastır", T.ü.y, 110x171 cm, 1809-1810



Görsel 26. Anselm Kiefer, Kahramanlık Sembolleri", Fotoğraf, 1969.



Görsel 27. Caspar David Friedrich , "Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan an Adam ", T.ü.y, 98.8x74.8 cm, 1818.

Kiefer'in Romantik manzara resmine olan ilgisi bilinmektedir. Harap şehir manzaraları kendi yaşamı ile ilintili olup, Alman görsel kültüründeki harabe geleneğiyle de ilişkilidir. David Friedrich ve Arnold Böcklin'in sık sık kullandığı gotik kalıntılar ve harabeler Anselm Kiefer'in sanat eserlerinde tekrardan görünür olmuştur.



Görsel 28. Anselm Kiefer, "*Bereketli Hilal",* Karışık teknik, 2010

Kiefer'in manzara betimlemelerini, mitoloji, kültürel-tarih, toplumsal ve azınlık edebiyatıyla sınırlandırarak tanımlamaya çalışmak doğru olmayacaktır. Plastik ve tinsel olarak onun sanatını doğru algılayabilmek ve bu sanatla en örtüşen tanımı saptayabilmek için, onun çalışmalarını, Romantizmin bir alt başlığı olan Kara Romantizm olgusu kapsamında anlamlandırmaya çalışmak daha doğru görünmektedir.

II.2 Kara Romantizm

1930 da Mario Plaz tarafından tanımlanan " Kara Romantizm", dehşet ve şiddet görünümlerinin, tuhaf betimlemelerin sıklaştığı, sembolizmle estetik anlatımın, irrasyonel ile çöküşün birbirine geçirilmiş olarak görüldüğü bir ifade olarak sanat dünyasında yerini almıştır. Cehennem betimlemeleriyle beraber, 18. Yüzyıldan beri bireyin iç çelişkilerinin karanlığının aktarıldığı kara resimler, gotik literatürün karartılı yaratıklarını ve duygusal kriz durumundaki tinsel hallerini sanata aktarmışlardır.

Yıkık manastırlar, keşiş yurtları, ormanlar, köşkler, mezarlıklar, katliamlar, kimlik sorunsalı, toplumsal ayrışım, eşitsiz düzen başlıkları ve ortamları, duygu halleri olarak algılanmıştır. Mecralar üstü bir çarpışım içinde, güncel zamana varana dek, tinselliğin, korkuların, içsel çatışmaların görünümleri olarak, var olmuştur.[40]

Sanat tarihine şiddet ve savaş kavramları ilk olarak mitolojik hikayeler ve dinsel konular aracılığıyla girmiştir. Var olan şiddet sahneleri, dinsel ve mitolojik hikayelere bağlı kalınarak anlatılmıştır. 18. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Romantizm akımıyla sanatçının kişisel duyguları, politik görüşü ve eleştirel tavrı sanatın içine daha da fazla girmiştir. "Bu yeni dönemin sanatsal anlayışı sanat tarihçilerince modern sanatın başlangıcı olarak görülür" (Gombrich). Romantizmle beraber, sanatçının bireyselliği ön plana çıkmış, görüş ve hisleriyle sanatın konusu haline gelmişlerdir. Savaş, özlem, ölüm, şiddet … gibi konular üzerinden üretim

[40] Cumhur Okay Özgör, "Kara Romantizm Düşsel İmgeler ve Kâbuslar", *Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 2017.

yapmışlardır. En önemli örneklerinden biri de Francisco Goya'a ait olan " Üç Mayıs" adlı resimdir.



Görsel 29. Francisco Goya, "Üç Mayıs 1808", T.ü.y, 268x347 cm, 1814.

1808 yılında Fransa İmparatoru Napolyon'un birliklerinin, İspanya'yı işgal ettiği dönemde, 3 mayıs günü, Fransız birliklerinin Madrid'li direnişçileri toplu halde infaz ettikleri görülür. Savaşın en acı halini resmederek, Goya, modern sanatın ilk örneklerinden birini vermiş olur. Toplumsal şiddetin sanatçı tarafından yorumlanması, olayların, toplumsal bellek üzerinde daha kalıcı ve travmatik bir hal almasına neden olmuştur.

"*İnsanlık tarihi toplumsal travmalarla doludur. Bunların başında ise savaşlar gelmektedir. Sanat, her tarihsel süreçte bu travmalarla ilgilenmiş ve kendi nesnel*

gerçekliğinde, konuyu tartışmaya açmıştır. Savaşın bütün olumsuzluklarını yaşayan sanatçılar ise sadece tanık oldukları savaşa değil, en geniş anlamıyla bütün savaşlara karşı bir tutum içerisinde olmuşlardır. Kimi sanatçılar, kendilerini muhalif bir sanatın savunucusu konumunda tarif ederek, sanatlarını doğrudan, hayatın biçimlenişine dönük bir eylem olarak kullanmışlardır. En eski örneklerden günümüze değin, sanatın bütün dalları değişip dönüşerek ilerlemiştir. Bu dönüşümler aynı zamanda toplumların yaşadığı büyük buhranların bir sonucu olarak, sanatın bütün alanlarında şu veya bu biçimde kendisine yer bulmuştur. Kimi sanatçılar, çağının tanığı olarak, sanat alanı içerisinden, savaşın ve şiddetin salt gerçekliğini sorgulamış ve hayata dönük tutumlarıyla da bu travmaları, sanatlarında tema olarak işlemişlerdir".[41]

Savaşın toplumsal bellek üzerinde bıraktığı izler toplum içinde yaşayan sanatçının sorunu haline gelmiştir. Savaş etkisi ve travması ile dolu olan yıkılmış şehirler, yanmış binalar toplumsal bellek üzerinde savaşın yıkıcığının kanıtları olarak var olurlar. İkinci dünya savaşı sırasında ve sonrasında Alman halkının yaşadığı acılar, Kiefer'in sanatını beslemiştir.

[41] Engin Aslan ve Suat Karaaslan, "Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakma", *İdil Dergisi,* Cilt 6, Sayı 28, 2016, s. 49.



Görsel 30. Anselm Kiefer, "Auguste Rodin: Fransa Katedralleri", Tuval üzerine karışık teknik, 380x380 cm, 2016.

Kara Romantizm gerçeklik üstü bir dünya olmuştur. Romantik sanatçılar tarafından aktarılan gerçeklik, şiddet ile güzellik, haz ile ızdırap bütünleşerek varlık, ölüm, ve kötülük bağdaşarak, kendi dinsel varlığı olarak şeytanı oluşturmuştur.[42]

Kara Romantizm, korkulan, anlatılmayan ve unutulmak istenen ne varsa onların sanatsal bir biçimde gözler önüne serilmesidir.

[42] Fusün Kavrakoğlu "Çağdaş Sanata Varış 4 Romantizm 1*", https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-4-romantizm-1/* ,(Erişim tarihi, 19.11.2020).

"...Edvard Munch'ün Çığlık'ı gibi modernite eleştirileri ve/veya seküler-materyalist dünyaya karşı şiirsel bir tepkiyi ortaya koymak isteyen romantik duygusallığın ifadesi olan Edmond Rostand'ın Cyrano de Bergerac'ının romantik-bohem dünyası, entelektüel çevrelerde büyük ilgi görüyordu. Bu, 'salt akıl'a ve modern (yabancılaştırıcı) şehirlerin dünyasına yeni bir karşı çıkışın ifadesiydi. Bu, daha sonraları Thomas Mann'ın "hem gücü hem ruhanîliği birlikte istemek" olarak tanımlayacağı yeni romantik düşünceydi... Yeni yüzyıl, yeni düşüncelerin iktidarına gebeydi…". [43]

II.3 Kiefer'in Manzara Betimlemelerinde Uzam

Kiefer'in manzara betimlemelerinin ortak yanı ölümden, katliamdan, acıdan ve yoğun bir melankoliden söz etmesidir. Yanmış ve yıkılmış Alman manzaraları İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sının tekrardan gözler önüne çıkmış halidir. Gökyüzü ve Alman topraklarının ufuk çizgisi görünmeksizin sis ve belirsizlik içinde oluşu ölümün izlerini taşımaktadır ve geleceğin belirsiz ve aydınlıktan uzak oluşunu sembolize etmektedir. Uzam aracılığıyla savaşın acı izlerini izleyicinin karşısına çıkarmaktadır.

Kullanılan malzeme katmanları aracılığıyla iyice kuvvetlenen perspektif, renklerle desteklenmiştir. Manzara betimlemelerinde sıklıkla kullandığı el yazısı aracılığıyla görsel olan eserleri sözle desteklemiştir. Ağıtlar ve katledilenlerin isimleri Kiefer'in manzaralarının ortak yönlerindendir.

---

[43] Hasan Aksakal, "Uçurumun Kenarındaki Ressam; Devid Friedrich", *Ek Dergisi,* 2019, s.126.

II.3-a Bellek Metaforu olarak Uzam

Belleğin genel olarak tanımının, zamansal olarak geride kalmış bir şeyin zihinsel olarak tekrardan canlanması olduğu söylenebilir. Bu durumun, bireyin istemi dışında da çalıştığı ortadadır.

"Neyi hatırladığımız ya da neyi unuttuğumuz konusunda belirli ilkelerin var olduğu inancı, antik dönemden beri düşünürlerin belleğe ve onun edimlerine ilgi duymalarına neden olmuştur. İlk önceleri bilgi kuramı olarak felsefenin, daha sonra duyularımızdan gelen izlenimleri ihtiyaç, beklenti ve hedeflerimiz doğrultusunda değiştirip, dönüştüren bir psikolojik yaşantı olması nedeni ile bilimsel psikolojinin ilgisini çekmiştir. Bilgi ve özne ile olan ilişkisi, kültürel ve psikolojik boyutları ile bellek, sanatların biçim ve anlam üretimlerinde tıpkı zaman gibi etkin bir rol oynar."[44]

Sanat eserlerinin yapım sürecinde zaman kavramından söz edebiliriz. Aynı zamanda da dönemsel anlatı ve içerikleri aracılığıyla da bireysel ve toplumsal olarak sanat eseri bir bellek işlevi kazanır. Sanatçının içinde bulunduğu toplumun kültürel, tarihsel, psikolojik durumunun eserler aracığı ile gelecek nesle aktarılması olağandır.

Kiefer'in manzara betimlemelerinde gökyüzünde görülen sis, pus, ve duman yakılan Nazi ocaklarının dumanıdır. Belirsizlik içindeki gökyüzü, Almanya'nın

[44] R. Özgül Kılınçarslan "Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları" *DOÇPLAYER*, İzmir, 2007, s.7.

üzerine çökmüş ve katiyen yok olmayacak olan tarihin ve katliamın izleridir. Yeryüzü ile gökyüzünün birleştiği düzlemde daha da yoğunlaşan belirsizlikle, tarihsel bir geriye gidişi betimlediği görülmektedir. Mekansal uzam, zamansal uzamın metaforu olarak ele alınmıştır.

Kiefer, İkinci Dünya Savaşı ile verimli Alman kırsallarının tarihsel bir utanca dönüşmüş halini psikolojik ve tarihsel açıdan izleyicisine aktarır. Derin perspektif ve kalın malzeme katmanları aracılığı ile tekinsiz, ürkütücü ve harap olmuş Alman manzaralarını en açık şekliyle izleyicisine sunar. Derin perspektif kullanımı ile izleyicisini zamansal geri dönüş içine sokarak dönemin yaşayış ve acılarını sonraki nesillerin karşına çıkarır.

"Almanlar(geçmişi) unutmak ve yeni şeylere başlamak istiyorlar ama sadece geçmişin içine girerek geleceğe gidebilirsin." (Kiefer ve Needham,)

Kiefer'in manzara betimlemeleri, kolektif hafızada yatan ve üstü kapatılmaya çalışılan tüm kayıpların ve acıların tekrardan beden bulmuş hâlleridir. Bu resimler, Alman halkının yaşamış olduğu kayıpların ve bunların üstünü örtmenin bir çözüm olamayacağı hissini taşırlar.

Mekansal derinlik, zamansal bir derinlik olarak karşımıza çıkar. Boş, yaşamdan bihaber varlıkları geçmiş zamanın içinde yaşanan olaylarla ilişkili olarak ele alınır. Bu uzam, Alman halkının yenilgilerinin tekrardan gözler önüne serilmiş halidir; yaşananlar, unutulma çabasının karşında Kiefer`in eserleri ile tekrardan canlanırlar.

"Benim özgeçmişim, Almanya'nın özgeçmişidir." der Anselm Kiefer.

"Kiefer'in yaşamın acılarını acı çekme ve resme aktarma kapasitesi, benzersiz bir şekilde kışkırtıcı ve çağrışımcı çalışmalar yaratır. Trajedi ve yıkımda güzellik bulmak, sanatçının yaratıcı iyileşmeyi bulduğu geçmişin fiziksel yaralarının anılarıdır. Sükunet hissi, sessiz ama zorlayıcı kabul duygusundan kaynaklanır. Kiefer, sanatı potansiyel ve duygusal gücünde revaçta olan dönüştürücü bir süreç olarak yorumlar".[45]

II .3-b Kültür Eleştirisi olarak Manzara

Romantik Alman resminde "manzara" konusu merkezi bir öneme sahiptir. Aralarında Schlegel kardeşler, Novalis, Carus, Schelling gibi Romantik düşünür ve edebiyatçılarca ortaya konulan Alman Romantik felsefesi, doğa-kültür ikiliği etrafında bir retorik de oluşturmuştur. Bu retorik içerisinde doğa, sıklıkla, insanı aşan, yüce, tanrısal, vb. özelliklerle ilişkilendirilmiş olup; insan, insanın yarattığı kültürel olgular ve dünyevi durumlar doğanın eziciliği karşısında çaresiz ve zayıf görülmüşlerdir.

Kiefer'in en çok etkilendiği ressamlardan Friedrich, manzara resimleriyle, Romantik Alman görüşünün en güçlü temsilcilerinden biri olmuştur. Onun resimlerinde manzara, çok sayıda resimsel simgesel elemanın varlığıyla adeta bir hiyeroglife dönüşmüştür. Sonsuz ve heybetli doğa görünümleri içerisinde kurguladığı

[45] North Adams, Basın Bülteni: https://www.phillips.com/detail/anselm-kiefer/UK010614/21, (20.09. 2007).

insan figürleri ya da insanın kültürüne dair gemi, yelkenli gibi nesne betimlemeleri, hayatın ve dünyevi olanın gelip geçiciliğinin karşısına doğanın aşkınlığını, yüceliğini koymaktadır. Bu resimlerde uzam, hava ve çizgi perspektifinin etkili bir kullanımına dayalı sembolik bir mekanı göstermektedir. Bu uzam içerisindeki nesneler, bir takım kültürel kodlarla anlamlandırılabilecek bir "dünya görüşü" nün ifadesine hizmet etmektedirler.

Örneğin, denizde yelken açmış gemi görüntüsü hem Kleist'ın, hem de Friedrich'in çalışmalarında bir leitmotiv gibi sıkça işlenir. Schelling'e göre insan, kendisini bir yaşam akıntısı içine atılmış bulur; ki bu akıntının hareketi insandan bağımsızdır. "Buna karşın" der Schelling, "o, bu akıntı tarafından bir ölü nesne gibi alıp götürülecek veya sürüklenecek biçimde belirlenmemiştir; o, bu hareketin anlamını anlamayı öğrenmelidir".[46]

Bu sanatçıların etkilendikleri felsefecilerden Shubert'e göre doğa, sonsuz, görülemeyen, kuvvetli, insan kaderini kontrol eden ulvi gücü temsil ediyordu. Schubert felsefesine göre, hocası Schelling'inkinden de daha ısrarlı bir şekilde, doğada her zaman uğursuz, şeytansı bir özellik vardır. Friedrich için, Kleist için olduğu gibi, denizde yelken açmış gemi, insanın dünya üzerindeki yolculuğunu temsil eder, varoluşu boyunca yaptığı güvensiz yolculuğunu, doğanın yüzü karşısındaki çaresizliğini. Ufukta kaybolmuş ya da alabora olmuş gemi ölümü sembolize eder, limana veya güneşli kıyıya ulaşmış gemi ise güvenliği, huzuru temsil eder.[47]

---

[46] Ömer Naci Soykan, a.g.k., s.29. 2 Ömer Naci Soykan, Kuram- Eylem Birliği Olarak Sanat, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1995, s.149.

[47] Lorenz Eitner, "The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism", The Art Bulletin, Cilt: 37, Sayı: 4, Aralık 1955, s: 281-290.[47]

Kiefer ise, yine etkili bir çizgi ve hava perspektifi kullanımıyla kendi sembolik mekanını yaratır resimlerinde. Bu mekanı Friedrich'in resmindekiyle karşılaştıracak olursak; Friedrich'in resmindeki "aşkın doğa düşüncesi"nin yerini, Kiefer'in resminde "korkunç kültür düşüncesi"nin aldığı söylenebilir belki de. Uzamın temsilinde vurgu çok farklı bir yöne kaymıştır burada. Çalışmanın temel konusu olan romantizm-kara romantizm ikiliği etrafında açıklanabilecek bir farklılıktır bu.

Anselm Kiefer'in manzara resimleri kültür eleştirisi bakımından oldukça önemlidir. Resimlerinde, yaşadığı toplumun geçmiş hatalarını tekrardan gün yüzüne çıkarır. Hitler dönemi Almanyasına ve Yahudi Soykırımına karşı tepkisini bu resimlerde çözümleyici ve araştırmacı bir dille ifade etmektedir. Kullandığı sert, keskin, kaba malzemeler ve kasvetli renklerle de eleştirisini sertleştirmiştir.

Anselm Kiefer kendi geçmişi ile Almanya'nın geçmişini bir tutar. Eleştirdiği sadece Almanya'nın geçmişi değildir.Yaptığı resimler bir anlamda da özeleştiri niteliği taşır. Kültür Eleştirisi zaten kendi içinde bir paradokstur. Yaşadığı kültürü eleştiren herkes aynı anda o kültürün içinde yaşamaya devam eder.

Kiefer kendi kültürel manzarasını, kullandığı kil, kum gibi üç boyutlu malzemeyle de dönüşen, değişen bir "oluş" içerisinde ifade etmiştir. Çok farklı okumalara açık yapıtlarında bu değişim, dönüşüm ve "oluş"un, malzeme doğaya ait olsa da, daha çok kültüre dair bir durumu temsil ettiği hissedilmektedir. Bu ölüm, bellek, travmatik geçmiş ve acılara işaret eden uzam, Walter Benjamin'in "kültürün bir enkaz olduğu"

fikrini hatırlatmaktadır. Ali Artun "Dehşetengiz Savaş Uçakları" adlı, Kiefer üzerine makalesinde Benjamin'den şu sözleri alıntılar:

İstisnasız bütün bu kültürel hazineler dehşet uyandıran bir köke sahiptir... Aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmayan tek bir uygarlık belgesi yoktur. Bu belgelerin önceki sahiplerinden sonrakilere devredilmeleri de barbarcadır.[48]

III. "KARA ROMANTİZM" KAVRAMI ÜZERİNDEN YAPILAN RESİMLERİN ÇÖZÜMLEMELERİ

III.1 Yabancılaşma Metaforu olarak "Sandalye"

"Metafor" kelimesinin kökeni Yunanca "metaphora" dan gelir ve "aktarma" anlamına gelmektedir. Metafor, temelde anlamın bir sembolden (tenor) bir diğer sembole (the vehicle) aktarımıdır. Türkçe karşılığı "mecaz" olarak ifade edilen metafor, kelimenin ifade ettiği gerçek anlamı dışında ilgi veya benzetmeyle başka bir anlamda kullanılmasından meydana gelmektedir. Metafor kelimesine karşılık olarak "mecaz" dışında benzetme, eğretileme, iğretileme, istiare ve deyim aktarması sözcükleri de kullanılmaktadır.

[48] Artun, Ali / *skopbülten* (21.07.2016).

Sanatçı, eser yaratım sürecinde, ilişkisiz gibi görünen nesneler ve olguları kaynaştırarak yeni bir anlatım ortaya çıkarır. Bilindik süreçten farklı hareket eden sanatçı, yeni anlatım şekliyle eserini, yalnızca bir estetik yapı olarak ortaya koymanın dışında, zihinsel bir ilerleyişle ona yeni anlamlar katar. Metaforik oluşum sürecinde, güçlü bir özne-nesne ikilemiyle ifade şekli oluşturur.

Sanatçı metafor kullanımıyla sanat eserinin duygu yoğunluğunu arttırmış olur. Metaforik yapıyı çözümlemeyi ise izleyicisine bırakır. Sanat tarihinde, en meşhur sandalye resimleri Vincent Van Gogh'a ait olan iki sandalye resmidir. Paul Gauguin'e ve kendisine ait sandalyelerin resimleri üzerinden çözümlemeler yapılmıştır. Bu resimleri önemli kılan ise resimler arasındaki bariz farklardır. Bir çok kaynağa göre, bu iki sandalye aracılığıyla, birbirleriyle geçinemeyen iki ressam arasındaki karşıtlık yansıtılmıştır.



Görsel 31. Van Gogh, "Van Gogh'un Sandalyesi", T.ü.y, 93.5x73.5 cm, 1888.



Görsel 32. Van Gogh, "Gauguin'in Koltuğu" T.ü.y, 90.5x72 cm, 1888.

Bu iki resim birbirleriyle yan yana ve ilişki içinde yapılmıştır. Oturup sohbet ettikleri sandalyeler artık boştur. Leppert'e göre; bu iki sandalyenin yönlerinin birbirine bakıyor olması, Van Gogh ve Gauguin birlikte konuşuyorlarmışçasına bir his yaratmaktadır. Gauguin'in sandalyesi Van Gogh'un sandalyesine göre daha ihtişamlı ve gösterişli bir biçimde resmedilmiştir. Kendi sandalyesiyse sıradan bir sandalye olarak resmedilmiştir. Mor ve sarı renklerin yoğun kullanılması, gün ışığının ve umudun sembolleridir. Gauguin'in sandalyesinde yoğun olarak kullanılan, kırmızı ve koyu yeşil rengin karşıtlığında, umutsuzluk ve karamsarlık vardır. [49]

Rıdvan Kolay'ın resimlerimde ise "sandalye" metaforu, bireysel kimliğinden uzaklaşan modern insanı betimlemektedir.

Sandalye formu, sanayi devrimiyle ortaya çıkan bireysel kimliğin yok oluşunun bir eleştirisi olarak bu resimlerde varlığını sürdürmektedir. Kullanılan sandalyenin tek tip oluşu, öznel düşünceden uzaklaşan insan yapısına bir eleştiri niteliğindedir. Aynılaşan insan sadece fiziksel yapı olarak değil, düşünce ve bakış açısıyla ilgili olarak da tek tip bir hal almaktadır. Modern insan bireysel özgünlüğünü kaybetmiştir.

"Kültürel bir kimlik olarak bireyin kendini kurma ve özenle olma öznesi bireyci kültürün başarısı iken, küreselleşen kültürün homojenleştirici etkisi ile rasyonelleşerek bürokratikleşerek ve tüketici bir topluma dönüşerek gözden kaybolur. Çünkü; küreselleşmede kültürel kimlik kitleleşme eğilimindedir. Bu

[49] Atfer Karabıyık, "Eşyanın Politikası; Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı", *Atatürk Üniversitesi GSF SANAT DERGİSİ,* Sayı 30, Erzurum 2016, s.30.

eğilimde ideal duyguların yerini fiili olgular, amaçların yerini araçlar alır. Bireyler toplumsal değerlerden siyasi ve kültürel katılımdan yabancılaşma olgusuna geçer. Bireyler çeşitli güç odakları tarafından hazırlanan yönlendirmelerle; hazlara, tüketime ve eğlenceye yönelir. Kitap kültürünün yerini imge, simge moda,marka ve sanal görüntüler öneren kitle iletişim araçları alır. Böylece kitleleşen insan karışık kültür pazarında kendini bulur".[50]

Dayatılan görüşlerin ve tüketim ürünlerinin tekdüzeliği, bireyin duygusal ve zihinsel olarak da tekdüze bir görüş ve inanış içerisine girmesine sebep olmuştur.

Dayatılan yeni kimliğin, insanın sadece soysal çevresiyle ilgili olumsuzluklara yol açmasının yanı sıra toplumsal yapıda yarattığı olumsuzluklar da söz konusudur. Bu tüketim toplumu, karşılanamaz istekleri ve hırsı ile, dünyanın fiziki yapısına da zarar vermektedir.

[50] ,Müslim A. Akdemir, "Küreselleşme ve Küresel Kimlik Sorunu", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Sayı 1, Erzurum 2014, s. 46.



Görsel 33: Rıdvan kolay. "Yeni Dünya Düzeni", T.ü.y, 100x120 cm, 2017.

"Yeni Dünya Düzeni" adlı bu resimde (Görsel 33), tuvalin sol tarafında belirli bir aralıkla, düzenli bir şekilde duran bir grup sandalye görünmektedir. Bu sandalye grubu yeni dünya düzeni içindeki belirli bir zümre insanı temsil etmektedir: Kendi çıkarları doğrultusunda başka insanları ezerek ve sömürerek varlığını devam ettiren zengin ve kapitalist burjuva kesimini sembolize etmektedir. Resmin sağ alt köşesine

sıkışmış ve üst üste duran sandalye topluluğu ise sömürülen ve kullanılan işçi sınıfı ve maddi yönden az gelire sahip olan insanları temsil etmektedir. Resmin sağ üst kısmında bulunan yalnız sandalye ise yanlış bir gidişat içinde olan bu yeni düzeni gördüğü halde uzaktan izleyen bilgili ve eğitilmiş bir kesim insanı işaret etmektedir.

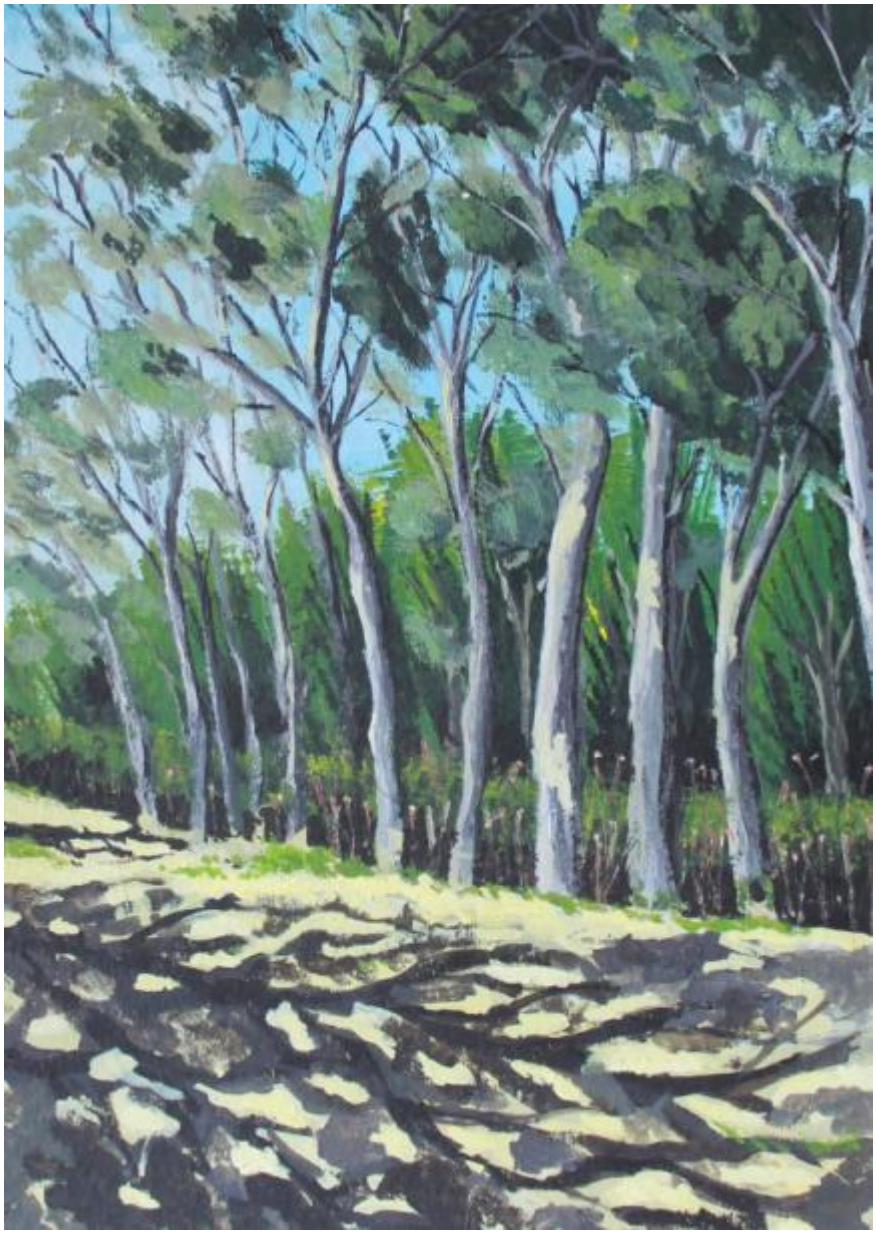


Görsel 34. Rıdvan Kolay, "Yaşamak ve Ölmek", T.ü.a, 100x100 cm, 2017.

“Yaşamak ve Ölmek” isimli bu resme (Görsel 34) gelince; resmin sol tarafında, üzerinde sandalyeler olan yüce bir ağaç görünmektedir. Bu ağaç dünyayı temsil etmektedir. Ağacın üzerindeki sandalyeler yaşayan insanların varlığını, ağacın karanlık gölgesi ise ölümü temsil etmektedir. Dünyadan kopmuş sandalyelerse ölenlerin metaforu olarak düşünülmüştür. Resim ölümün kaçınılmaz olduğunu bilen ama hiç ölmeyecekmiş gibi yaşayan günümüz insanının varlığını metaforik bir dil ile anlatmaktadır.



Görsel 35. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 35x50 cm, 2019.



Görsel 36. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 35x50 cm, 2019.



Görsel 37. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 35x50 cm, 2019.

III.2 Doğa- insan İlişkisi

"Sanayi devrimi sonucu ortaya çıkan daha çok kentsel alanlarda yaşayan endüstriyel toplumlarda toplumun refah talebi ve tüketim eğilimleri endüstriyel üretimin aşırı ölçülerde artmasına yol açmış, aşırı üretim artışı ise doğal kaynakların sınırsızca kullanımını gerekli kılmıştır. Bu bağlamda endüstrileşme ile birlikte ortaya çıkan modernleşme ve kapitalizm ekonomik kalkınma, ekonomik büyüme ve toplumsal refahı en üst toplumsal değerler haline getirmiştir. Dolayısıyla ekonomik kalkınma ve büyümenin gerçekleştirilmesi için doğal kaynakların sınırsızca kullanımı zorunlu bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçlerin sonucunda doğa ile karşılıklılık ve saygı ilkesine dayalı olarak kurulmuş olan dostane ilişkiler tamamen ortadan kalkmış; doğa kendi başına bir değer olmaktan çıkarak ekonomik refahın sağlanması için sınırsızca kullanılabilecek ve sömürülebilecek bir ekonomik değer olarak algılanmaya başlanmıştır".[51]



Görsel 38. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 20x20 cm, 2019.

[51] Nurşen Adak, "Geçmişten Bugüne Çevreye Sosyolojik Yaklaşım", *Ege Akademik Bakış,* 2010, s. 373.

Odak nokta olarak sadece insanı alan, onun istekleri ve gereksinimlerini ön plana çıkaran bir dünya istenci, insanın dünyaya hükmetmesine sebebiyet vermiştir. İnsanın güç çekişmesi de eklenince doğaya karşı hakimiyeti de artmıştır. Zamanla hakimiyet istismara sebebiyet vermiştir. İstismar ve sömürü modern insanın yaşama sebebine dönüşmüştür.[52]



Görsel 39. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", t.ü.a, 35x35 cm, 2017.

[52] Fikri Gül, "İnsan-doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe" *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Sayı 14, 2013, s.18.

Bildiğimiz ölçüde toplumsal bunalımların en önemli sebepleri arasında organik insan-doğa ilişkisinin görmezden gelinmesi gerçeği yatmaktadır. Materyalist düşüncenin egemenliğinde ki düşünür ve bilim insanlarının aktardığı problemli fikirler bulunmaktadır. Bu fikirler doğrultusunda şekillenen toplumlarda, insan doğa ilişkisi zarar görmüştür.[53]

III.3 Distopya olarak Manzara

Distopya, Yunanca bir kelime olup Ütopyanın tersi bir anlam ifade etmektedir. "Ütopya" özlem duyulan ama var olmayan, iyi , güzel bir dünya idealini temsil ederken, "Distopya", kötü, şiddet dolu bir dünyayı temsil eder. *Dis* ve *Topya* kelimelerinin birleşimiyle oluşmuştur. Kötü yer anlamına gelmektedir.



Görsel 40. Rıdvan Kolay, "Distopya 1", T.ü.a, 70x90, 2019.

[53] Şahin Efil, "İnsan-Doğa-Tanrı İlişkisi Sorunu ve Küresel Ekolojik Felaket Karşısında İki Temel Öneri." *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 8 (2), 2018, s. 650.

Distopya kavramı üzerinden yola çıkarak yapılmış bu serinin ilk çalışması olan bu kompozisyonda(Görsel 40) mekan seçimi olarak, yaşam belirtisi olmayan bir yer betimlenmiştir. Savaş sonrası bir manzarayı andıran bu çalışmada, yine sandalye metaforu ön plandadır. Resmin karanlık atmosferi içerisinde, toprak yığınlarıyla karışmış bir şekilde sandalyeler görünmektedir. Renk seçimi olarak karanlık ve birbirine yakın renk aralığına sahip oluşu, resmin tekinsiz duruşuna katkı sağlamaktadırlar. Bu resim serisi, yeni dünya gidişatından duyulan rahatsızlık ve huzursuzluğun ifadesi olarak düşünülebilir.



Görsel 41. Rıdvan Kolay, "Distopya 2", T.ü.a, 90x110, 2019.



Görsel 42. Rıdvan Kolay, "Distopya 3, Son Kalan", T.ü.a, 70x110, 2019.

Distopya serisinin son resmi olan, "Son Kalan" isimli(Görsel 42) resim, pesimist düşüncelerle yapılmış bu serinin son resmidir. İçinde anlatım olarak da bir "son" dan bahsetmektedir. Serinin diğer resimleriyle benzer bir atmosfer içerisinde gerçekleşmiştir. Diğer resimlerden temel farkı ise, resmin ölçüsünün de farklı olmasıyla beraber, son kalan kurumuş ağaca asılı olan sandalyedir. İnsana özgü bir davranış olan intihar eylemine gönderme yapmak üzere intihar girişiminde bulunmayı temsil eden sandalye resmin ana elemanı olarak yer alır. Resmin alt kısmında bulunan aynı yöndeki sandalye bacağının tam üstüne konumlandırılmasıyla izleyicinin dikkatini üzerine toplar.

"Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası dönemde "kent karşıtı" eleştiriler, kentin uygarlık getirmediğine dair görüşler hız kazanmıştır. Kentler artık güvensizliğin, yoksulluğun, kirliliğin merkezi olmuştur. Kent imgesini kurtarmak ve onu gösterişli bir yer yapma çabası başlamıştır. Orta sınıfın da zenginleşmeye başlamasıyla gelen talepler doğrultusunda kentsel alanları terk etmeye yönelen insanlar için 1950 yılından itibaren sevimli, güvenilir bir kent imajı çizilmeye çalışılmıştır. Bu yeni imaja göre kent doğaya yakın ya da içinde taklit doğa öğeleri barındıran bir yer olacaktır".[54]



Görsel 43. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 90x100, 2017.

[54] Fergana Kocadoru "Kent Melankolisi", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,* 2019, s.8.

“Kara Romantizm” kavramı etrafında üretilen bir diğer resim serisi ise karışık teknik çalışmalardan oluşmaktadır. Teknik olarak genellikle kompozisyona uygun ağaç kesiti seçilmiş ve ağaç yüzeyi zımpara yardımıyla düzeltilmiştir. Ağacın kendine has iç halkaları tel fırça yardımı ile belirginleştirilmiş ve yüzey boyanmıştır. Kağıt veya kanvas tuval bezi üzerine baskı tekniği ile elde edilmiştir.

Doğayı farklı bir dille betimlemenin yollarından biri olarak seçilen ağaç dokusu üzerine yine ağaç ve doğa anlatılmıştır. Baskı üzeri akrilik boya tekniğiyle elde edilen çalışmaların asıl dikkat çekici yanı, doğayı farklı bir dille betimlemenin yollarından biri olarak dolaysız bir şekilde ağaçtan ilham alınmış olunmasıdır.

Malzeme ve anlatım bütünlüğü sağlayabilmek amacı ile denenen bu yolla doğanın kendi izlerini referans alarak hareket edilmiştir. Resimlerde kullanılan kavramsal alt yapıyı destekleyecek bir anlatım dili seçilmiştir.

Ağaçtan yapılmış sandalyeler aracılığıyla da insan-doğa ilişkisi üzerinden hareket ederek resimlerde bu konuyla ilgili anlam üzerinde durulmuştur. Kiefer’in sanat malzemelerinin belirli bir kısmını organik malzemelerden elde etmesi anlatım dili bakımından içerik ve malzeme bütünlüğü sağlamıştır. Bu resimlerde ise minimum düzeyde kullandığı ağaç baskılar, plastik yapı ve anlatım dilini desteklemiştir ve resmin bir bütün olarak anlam kazanmasını sağlamıştır.



Görsel 44. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", kağıt üzeri karışık teknik, 50x70, 2020.



Görsel 45. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", kağıt üzeri karışık teknik, 50x70, 2020.

Tuvalin alt yapısında kullanılan ağaç baskı tekniğiyle resmin dinamik yapısı desteklenmiştir. Aynı zamanda, ağaç dokusu ve kompozisyon, resmin teknik ve içerik bütünlüğünü pekiştirmiştir; kendini yıpratıp tekrardan onaran

doğa betimlenmektedir burada. Bu durum aynı zamanda insan metaforu olarak kullanılan ahşap sandalyenin bir uzantısı olarak da resimde varlığını sürdürmektedir.



Görsel 46. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", kağıt üzeri karışık teknik, 50x70, 2020.



Görsel 47. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", kağıt üzeri karışık teknik, 50x60, 2020.



Görsel 48. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", kağıt üzeri karışık teknik, 50x70, 2020.



Görsel 49. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", kağıt üzeri karışık teknik, 50x70, 2020.



Görsel 50. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", kağıt üzeri karışık teknik, 50x70 cm, 2020.

III.2-a İç Mekan Çalışmaları

Modern insan, doğadan koparak yeni yaşam alanları ve barınaklar üretmiştir. Yeni yaşam alanlarımız olan evler, okullar, ve farklı isimlere sahip beton yapılar üretmiştir. İnsan doğasına pek de uygun olmayan bu estetikten ve organiklikten uzak yapılar içindeki mutsuzluğun sebeplerinden biri de doğa-insan bütünlüğünün bozulmuş olmasıdır. Keskin ve köşeli beton yığınları arasında insanın ruhsal sağlığını korunması pek de mümkün değildir.

İç mekan çalışmalarının yapılma sebebi, yeni yaşam alanlarını anlatmak ve onları değişen manzaralarımız olarak görüyor olmaktır. Sandalye metaforu bu iç mekan resimlerinde şekil değiştirmiştir. Bu resimlerde mekan gibi sandalyeler de organiklikten uzak bir biçimde var olmaktadırlar.



Görsel 51. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 50x70 cm, 2020.



Görsel 52. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 35x50 cm, 2019.



Görsel 53: Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.y, 35x50 cm, 2017.



Görsel 54. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 50x70 cm, 2020.



Görsel 55. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 20x40 cm, 2019.



Görsel 56. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.a, 35x70, 2020.



Görsel 57. Rıdvan Kolay, "Yeni Yaşam Alanı", T.ü.a, 50x50 cm, 2020.



Görsel 58. Rıdvan Kolay," İsimsiz", T.ü.a, 20x57 cm, 2020.

Kompozisyonun(Görsel 58) en temel öğeleri fırça ve elektrikli süpürge hortumudur. Resimdeki gerginlik hissini arttıran bu öğeler aynı anda eski ve yeni çatışmasını gözler önüne sermektedirler. Resmin geneline hakim olan kirli renkler, resimde tekinsiz ve huzursuz bir mekan oluşmasına sebebiyet verirken aynı zamanda resmin bütünlüğünü tamamlamaktadırlar. Bu resimdeki imgelerin yeni yaşam alanlarında kullandığımız önemsiz nesnelerin bir kadraj içinde sunulmuş bir temsili olduğu söylenebilir.



Görsel 59. Rıdvan Kolay, "İsimiz", T.ü.a, 22x50 cm, 2020.



Görsel 60. Rıdvan Kolay, "İsimsiz", T.ü.y, 35x50 cm, 2017.

SONUÇ

Kiefer'in sanatını incelediğimizde, Onun, eserlerini, Alman Romantik Resmi temsilcilerinin de yaptığı gibi, felsefi bir zemin üzerine inşa etmiş olduğunu görüyoruz. Bu yapıtlar, Onun dünya görüşünü ifade etmektedirler. Genel olarak hemen her sanat eserinin kavramsal ve felsefi unsurları da içerisinde barındırdığı düşünülse de, Kiefer bunu çok ileri bir noktaya taşımıştır.

Terry Eagleton, *"Estetiğin İdeolojisi"* adlı kitabında, " *Alman düşüncesindeki belirgin idealist özelliğin, estetik incelemeler konusunda Fransız akılcılığından ve*

İngiliz deneyciliğinden daha elverişli bir ortam yaratmış olduğunu öne sürmek akla yakın görünüyor" demektedir.[55]

Bu anlamda, Kiefer'in, sanatında sıklıkla işlediği "ulusal kimlik" meselesini, kendi ulusuna has geleneksel izleklerden faydalanarak ifade ettiği söylenebilir. Romantik Alman Resmi'ne has idealizm, Kiefer'in sanatında da yoğun bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Hayat üzerine felsefe üretmektedir Kiefer sanatı aracılığıyla.

Nazi dönemi Almanya'sıyla sanatı aracılığıyla hesaplaşmaktadır. Üzeri kapatılmaya çalışılan savaşın izlerinin üzerine giderek sanatının alt yapısını güçlendirmiştir. Yaptığı çalışmalarda kullandığı malzeme ve tekniklerle savaş sonrası Almanya'sını tekrardan canlandırmıştır. Edebiyat ve mitolojik anlatılarla sanatının derinliğini arttırmıştır. Paul Celan ve Ingeborg Bachmann'ın şiirlerine sıklıkla yermiştir. Şiir ve mitoloji üzerinden insanlık suçu, savaş ve soykırımla yüzleşmiştir. Boş Alman kırsalları ve derin perspektif aracılığıyla izleyiciyi içine çeken, tekinsiz mekanlar yaratmıştır.

Genellikle toplumsal acıların ve insan varoluşunun karanlık yönlerinin sorgulandığı eserlerinde yoğun dramatik bir anlatı hakimdir. Her şeye rağmen, bu anlatı çabasının kendisi hayat hakkında bir olumlama olarak görülebilir mi? Romantik düşüncenin yapı taşlarından olarak görülebilecek bir "inanç" ya da "idealizm" barındırmakta mıdır bu yapıtlar?

[55] (Terry Eagleton, EAGLETON, Terry, *Estetiğin İdeolojisi,* Çevirenler: B. Gözkan, H. Hünler, T.Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Nur Domaniç, A. Çitil, B. Kıroğlu, Ankara, Doruk Yayımcılık. .s.14.)

Gerek edebiyat ve mitlerle, gerek teknik anlamda farklı malzemelerle sanatını biçimlendirmiş çok yönlü bir sanatçı olan Kiefer hakkında sorulabilecek çok soru var. Bu soruların her biri ayrı ayrı birer araştırma konusu olabilir. Bu çalışmada az çok Onun manzara betimlemelerinin Romantik Alman Resmi ile karşılaştırılması çerçevesinde romantizm-kara romantizm ikiliği etrafında bir çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır.

Bu çözümleme kendi resimlerimde ele aldığım konular ya da uyguladığım tekniklerle ilgili olarak da çok ufuk açıcı olmuştur: Sanatta malzemenin temsil gücünün nerelere kadar gidebileceği konusunda örneğin son derece ilham vericidir Kiefer'in sanatı. Ya da bir sanat eserinin eleştirel potansiyeli açısından…

Anselm Kiefer'in sanatıyla dünyayı değiştirebileceğine dair inancının olup olmadığı sorusunun net bir cevabı bulunmasa da, Onun sanatının birçok sanatçı için önemli bir ilham kaynağı olduğuna kuşku yoktur.

KAYNAKÇA

(https://www.guncelkaynak.com/tarih/adolf-hitler-sonrası almanya/, 15.08.2020).

"Güzellik ve Terör: Resmin Gücü Denemeleri", https://sites.google.com/site/beautyandterror/Home/necessity-of-looking-back
Adak, Nurşen. "Geçmişten Bugüne Çevreye Sosyolojik Yaklaşım", *Ege Akademik Bakış,* 2010.

Adams, North. Basın Bülteni: *https://www.phillips.com/detail/anselm-kiefer/UK010614/21*, (20.09. 2007).

Adolf Hitler Sonrası Almanya

Akdemir, Müslim. "Küreselleşme ve Küresel Kimlik Sorunu", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Sayı 1, Erzurum 2014.

Aksakal, Hasan. "Aydınlanma Çağında" Karanlık Yüzyıla Politik Romantizm ve Modernite Eleştirisi", *İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı*, 2010.

Aksakal, Hasan. "Uçurumun Kenarındaki Ressam; Devid Friedrich," *Ek Dergisi,* 2019.

Artun, Ali. "Modernist Sanata Geçişte Bir Öncü: Nejat Devrim", *e-skop dergisi*, 25.01.2019.

Aslan, Engin -Karaaslan, Suat. "Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakma", *İdil Dergisi,* Cilt 6, Sayı 28, 2016, s. 49.

Barrett, Terry, *Sanatı Eleştirmek,* çevri Metin, Gökçe, Hayal Perest Yayın Evi, İstanbul, 2014.

Beksaç, Engin. *V. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı, Edirne*, 2015.

Bozkurt, Esin. "Anselm Kiefer ve Savaş Yıkıntılarının İzdüşümü 'Margarete", *http://izlerveyansimalar.blogspot.com/2015/12/anselm-kiefer-ve-savas-ykntlarnn.html* (15.09.2020).

Byung-chul, Han. *Güzeli Kurtarmak,* Çevri, Kadir Filiz, İnsan Sanat yayın evi, baskı 3, İstanbul 2018.

Duran, Malik, Enis, "21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı", Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi", *Sosyal Bilimler Dergisi,* 2015.

Eagleton,Terry, *"Estetiğin İdeolojisi",* Çevirenler: B. Gözkan, H. Hünler, T.Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Nur Domaniç, A. Çitil, B. Kıroğlu, Ankara, Doruk Yayımcılık.

Efil, Şahin. "İnsan-Doğa-Tanrı İlişkisi Sorunu ve Küresel Ekolojik Felaket Karşısında İki Temel Öneri" *Beytulhikme Philosophy Circle Beytulhikme Int J Phil* , 2018.

Eitner, Eitmer. "The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism", The Art Bulletin, Cilt: 37, Sayı: 4, Aralık 1955.

Erhan, Çağrı. "Avrupa'nın İntiharı" ve İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Temel Sorunlar" *Dergi park* 1996.

Gazete Sanat, "Anselm Kiefer Kadar Cesaretli Olmak" https://www.gazetesanat.com/anselm-kiefer-kadar-cesaretli-olmak/ (29.12.2020).

Genç, Hatice. "Bernhard Schlink'in "Okuyucu" Adlı Eserinde Geçmişle Hesaplaşma" *Dergi Park,* Erzurum, 2012.

Genç, Kaya. "Anselm Kiefer yüzey hacim Sanatları" ,*http://mimarcasanat.com/resim/anselm-kiefer.html,* (05.06.2020).

Groys, Boris, *Sanatın Gücü,* Çevri, Firdev Candil Çulcu, Hayal Perest Yayın Evi,

İstanbul, 2014.

Gül, Fikri. "İnsan-doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe" *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Sayı 14, 2013.

Gümüşay, Selda "İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resim Olanaklarıyla İncelenmesi" *Dergi Park,* 2008.

Gündüz, Yurdagül.- Enginoğlu, Turan. " Yeni Dışavurumculuk Bağlamında Anselm Kiefer'in "Osırıs ve Osıs" Adlı Eserinin Göstergebilimsel Çözümlemesi", *İdil Dergisi,* 2018.

Günlük Yaşamda Sanata, https://nazlisenol.wordpress.com/2015/09/29/goyanin-bir-basyapiti-3-mayis-1808/ (23.12.2020).

Güven, Sıla. "Anselm Kiefer'in Eserlerinde Yüzeysel Derinliğin Sosyolojik Bağlamı*"* *Jıua İnternational* Sayı 2, 2017.

Harp Sonrası Almanya (1945). YouTube https://www.youtube.com/watch?v=a9mnf8ZE2xo&t=662s

Hodge, Susie. *"Beş Yaşında Çocuk Bunu Neden Yapamaz"* Çevri Firdevs Candil Çulcu, Metin Gökçe, Baskı 1. Hayalperest Yayın Evi İstanbul. 2013.

İğrek, Musa. "Yazarları Kıskandıran Ressam", *Zaman Gazetesi,* 6,Kasım 2014.

Karabıyık, Ayfer. "Eşyanın Politikası; Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı", *Atatürk Üniversitesi GSF SANAT DERGİSİ,* Sayı 30, Erzurum 2016.

Kavrakoğlu, Fusün. "Çağdaş Sanata Varış 4 Romantizm 1*",https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-4-romantizm-1/* ,(19.11.2013).

Kerley, Heaher. *https://pithandrootstudio.com/2014/10/20/layers-upon-layers-anselm-kiefer-at-the-ra/*, (20.10.2020).

Kimşir, Gonca. "*Almanya'da II. Dünya Savaşı Sonrası Bellek Patlamasına Tarihi Bakış" Sefad Dergisi*, 586564, 2019.

Kocadoru, Fergana. "Kent Melankolisi", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,* 2019.

Malik Duran, Enis."21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı", *Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi,* 2015, s. 11.

Mora, Necla. *Alman Kültüründe Düşman İmgesi* Alt Kitap,2009.

Oğuz, Burhan. "1945 Sonrası Almanya'sı,(http://burhanoguz.com/1945-sonrasi-almanyasi/ 17.08.2020).

Okay Özgör, Cumhur."Kara Romantizm Düşsel İmgeler ve Kâbuslar", *Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 2017.

Ove Knausgaard, Karl. "Yaşayan En Büyük Sanatçıyla Kara Orman'a", *The New York Times Magazine,* (12.12.2020).

Önal B, Pınar."Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı*, Ankara ,2018.

Özgör, Okay, Cumhur, *Kara Romantizm Düşsel İmgeler ve Kâbuslar* Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi 2017.

Pamuk, Orhan, "Anselm Kiefer'in Stüdyosunda Geçen Günüm", *Hürriyet Gazetesi, Kelek Eki,14 Nisan 2015.*

R. Özgül, Kılınçarslan "Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları" *DOÇPLAYER*, İzmir, 2007.

Soriano,Kathleen. "Küratörün seçimleri: Anselm Kiefer" , *Çağdaş Sanatlar Müzayedesi Katalog Notu,* https://www.royalacademy.org.uk/article/how-to-read-an-anselm-kiefer 18.06 2020).

Sümer Alan Banu, "Erken Alman Romantiklerin Aydınlanma'ya Yönelik Tutumları Üzerine", *Ankara Üniversitesi, DTCF, Felsefe Bölümü,* s.137.

Şeyda Üstünipek," Ucan Adam İkarus'un Düşüşü"*ebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=1081&bhcp=1,* (07.01.2020).

Tarzan, Özlem. "Yeni Dışavurumcu Tavrı oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler", *Dergi Park*, 2010.

The Art Story, *https://www.theartstory.org/artist/kiefer-anselm/artworks/#pnt_3* kaynak ulaşım tarihi (15.05.2020).

Thompson, Jon *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak,* Çevri, Çulcu Candil Firdevs, Hayal Perest Yayın Evi, İstanbul, 2014.

Toprak, Sait "Holokost Kurbanı ile Özdeşliğim; Kiefer'in Celan'a Adadığı Resim ve Heykeller*", Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Cilt 12, Sayı: 62, 2019.

Turani, Adnan. *Dünya Sanat tarihi Genişletilmiş Yeni Basım,* Remzi Kitap evi, İstanbul 2013.

Uzuner, Ayşe. "1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması", *Dergi Park*, Erzurum , 2014.

Volker Waganer "Tarihle Yüzleşmek Kolay Olmadı" ,*DW Made for Minds,* 2015.

Yavuz, Nuri, "Resim Sanatında İkarus Miti*", Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi,* Cilt 6, Sayı 3, 2019.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Anselm Kiefer, " Kahramanlık Sembolleri", 1969. s. 5.

https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/124875/heroische-sinnbilder-heroic-symbols

Görsel 2. Anselm Kiefer, " Athanor", 1991. s. 7.

https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-l17020/lot.18.html

Görsel. 3. Anselm Kiefer, "Winter Landscape", 1970. s. 15.

https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-winter-landscape-winterlandschaft

Görsel. 4. Anselm Kiefer, "Ice and Blood ",1971. s. 16.

https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/anselm-kiefer-the-greatest-living-artist/s

Görsel. 5. Anselm Kiefer, "Paul Celan'a: Kül Otu", (2006). s .17.

https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-fur-paul-celan-aschenblume

Görsel 6. Anselm Kiefer, " Des Herbstes Runengespinst, 2006 .s 18.

http://www.artnet.com/artists/anselm-kiefer/des-herbstes-runengespinst-4Rv4Sh3B0AJ2_y9k6TZuGA2

Görsel 7. Anselm Kiefer, "Black Flakes", 2006. s. 19.

https://www.bbc.co.uk/programmes/p0276pbs/p0276gbc

Görsel 8. Anselm Kiefer, "Senin Altın Saçların Margarete", 1981. s. 21.

https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-margarethe

Görsel 9. Anselm Kiefer Bohemya Deniz Kenarında bulunur (1996) s. 22.

https://www.reddit.com/r/museum/comments/1gwdm1/anselm_kiefer_bohemia_lies_by_the_sea_1996/

Görsel 10. Anselm Kiefer, "Serafim", 1983. s. 23.

https://www.guggenheim.org/artwork/2082

Görsel 11. Anselm Kiefer, "Isis and Osiris", 1985-87. s. 24.

https://joyartistanbul.com/anselm-kiefer-1945/

Görsel 12. "1945 Sonrası Auschwicz ", s. 25.

https://www.dw.com/tr/%C3%B6l%C3%BCm-kamp%C4%B1-auschwitz/a-16553363

Görsel 13. Anselm Kiefer, " Mart'ta Brandenburg Topraklarında İkarus", 1981 s. 26.

https://meappropriatestyle.com/anselm-kiefer-ikarus-markischer-sand-icarus-sand-of-the-brandenburg-marhc-1981-saatcigallerycomcs03_0007_kiefer_ikarus_oh_gcr/

Görsel 14. Anselm Kiefer, " Deniz Aslanı Harekatı", 1975. s. 28.

https://www.royalacademy.org.uk/article/kathleen-soriano-picks-five-key

Görsel 15. Anselm Kiefer, "Melankoli",1982-2014 s. 29.

https://some-landscapes.blogspot.com/2014/10/the-rhine-melancholia.html

Görsel 16. Anselm Kiefer Lot'un Karısı (1989) s. 30.

https://sites.google.com/site/beautyandterror/Home/necessity-of-looking-back

Görsel17: Auschwitch 1945Sonrası" s. 31.

https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/auschwitz-toplama-kampi-1022

Görsel 18. Anselm Kiefer, "Merkaba", 2002 s. 33.

https://www.phillips.com/detail/anselm-kiefer/NY010317/28

Görsel 19. Anselm Kiefer, "Odi Navali", 1997. s. 34.

http://www.artnet.com/artists/anselm-kiefer/odi-navali-a-SiTTmU2nRz0JR7I9TF95cA2

Görsel 20. Anselm Kiefer "Nürnberg Alanı", 1984. s. 35.

https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/n%C3%BCrnberg

Görsel 21. Anselm Kiefer "Varus", 1976. s. 36.

https://leilaartblog.wordpress.com/2016/07/03/anselm-kiefer-critical-analysis/

Görsel 22. Anselm Kiefer, "Wayland'ın Şarkısı", 1982. s. 37.

https://tsparks.tumblr.com/post/20241626285/anselm-kiefer-wolundlied-waylands-song-1982

Görsel 23**.** "Anselm Kiefer, "Die Deutsch Heilslinie", 2012-2013 s. 41.

https://aolladadasibila.wordpress.com/2017/10/04/the-hollow-men/

Görsel 24. Caspar David Friedrich, "Deniz Kenarında Keşiş", 1808-1810. s. 42.

https://www.habernediyor.com/ozel-haber/kapali-havalarin-ressami-caspar-david-friedrich-h63.html

Görsel 25. Caspar David Friedrich, "Meşe Ormanında Manastır" , 1809-1810. s. 43

https://espinhocaute.wordpress.com/2020/04/30/caspar-david-friedrich-abtei-im-eichwald-abbey-in-the-oakwood-1809-1810/amp/

Görsel 26. Anselm Kiefer, "Kahramanlık sembolleri(1969) s. 43.

https://smartpeopleiknow.com/2018/12/15/heroic-symbols-1969-by-anselm-kiefer/

Görsel 27. Caspar David Friedrich, " Occupations", (1969) s. 43.

https://www.theartstory.org/artist/friedrich-caspar-david/artworks/

Görsel 28. Anselm Kiefer, "Bereketli Hilal", 2010. s. 44.

https://www.artprice.com/artmarketinsight/anselm-kiefer-success-from-lyon-to-beijing

Görsel 29. Francisco Goya, "Üç Mayıs ", 1881. s. 46.

https://lejurnal.com/3-mayis-1808-goya/

Görsel 30. Anselm Kiefer, " Auguste Rodin: Fransa Katedralleri", 2016. s. 48.

https://hyperallergic.com/413337/anselm-kiefer-auguste-rodin-barnes-foundation-2017/

Görsel 31.Van Gogh, Van Gogh'un Sandalyesi, 1888. s. 56.

ttps://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-sandalye-ve-pipo-4003/

Görsel 32. Van Gogh, Gauguin'in Sandalyesi, 1888. s. 56.

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-gauguinin-koltugu-3968/